

# 拉曼大学

中华研究院

中文系

## 小说、翻译、电影— 《海上花列传》互文本研究

科目编号：ULSZ3068

学生姓名：黄晓君

学位名称：文学士（荣誉）学位

指导教师：辛金顺老师

呈交日期：25/11/2011

本论文为获取文学士荣誉学位（中文）的部分条件

## 目次

题目	i
宣誓	ii
摘要	iii
致谢	iv
第一章 绪言	1
第一节 研究动机	1
第二节 前人研究	2
第三节 研究范围与方法	4
第四节 研究难题	4
第二章 三个不同时代的人创作《海上花》的目的	6
第一节 韩邦庆创作《海上花列传》的动机	7
第二节 张爱玲翻译《海上花列传》的意图	10
第三节 侯孝贤拍摄《海上花》的意图	13
第二章 三种《海上花》的同一性	16
第一节 张爱玲与原著小说的同一性	16
第二节 电影与小说的同一性	18
第三章 三种《海上花》的差异性	21
第一节 张爱玲与原著小说的差异性	21
第二节 电影与小说的差异性	28
结论	34
参考书目	36

小说、翻译、电影—  
《海上花列传》互文本研究

## 宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：09AAB00557

日期：

## 摘要

本文尝试以互文本研究以对《海上花列传》的小说、翻译与电影进行互涉的探讨。互文性是几个不同的文本之间有着互相影响和借鉴之处，而《海上花列传》是第一部以吴语来创作的狭邪小说，其平淡、写实手法得到张爱玲的欣赏，并且认为它是“方言文学的第一部杰作”，为了让它能够广泛的流传，张爱玲只负责“打捞”的工作，将小说里的吴语对白译成国语（北京话），并且将四书酒令的部分删掉，以符合现代读者的阅读心理。侯孝贤则在朱天文的推荐下阅读《海上花列传》，他被小说里的“日常生活的况味”吸引，这种日常生活的质地是他前所未拍过的，故他尝试将之摄为影像，说着他一直未说完的主题。因此，张爱玲与侯孝贤所看到的《海上花》之观点不同，以至于他们再现的动机也不同。文本再次的表现，更是各有各的处理方式。故笔者将以互文本性探讨两者之间的文本再现与原著小说异同点，并由此挖掘出《海上花列传》此一文本的多元与丰富性。

**【关键词】** 文本互涉、《海上花列传》、韩邦庆、张爱玲、侯孝贤

## 致谢

在大学三年这漫长的岁月，由于繁重的报告而让我学会如何去收集资料、筛选资料、贯通资料，也让我学会如何去做好一份报告，并且在学习的过程中让我培养出研究的兴趣。然，一篇毕业论文，是我在大学三年里的学习生涯之一个见证，可以让我运用平时上课所学到的知识去撰写这篇论文。

首先，我要感谢前任指导老师—金进教授。是他在上古典小说时将《海上花列传》纳入教学规划，让我有机会接触这部小说，也间接培养出欲研究它的兴趣。从论文选题、开题到拟大纲，金进教授都帮助了我不少，他不断地指导我，让我不至于迷失方向。此外，即使金进教授离职后，他还会通过电邮继续指导我，替我解决论文上所遇到的难题。

再者，我要感谢现任指导老师—辛金顺教授。辛金顺教授在半途中接手负责处理我的论文，他不但没有推翻我的论文题目，还积极地替我修改论文题目，让我能够有个准确的研究范围。此外，他也没有因为我来不及在规定交初稿的日期呈交而拒绝收我的论文，反之，他给我很多时间去撰写论文，还很积极的为我解答所有的疑问，让我能够顺利地完成论文。

最后，我要感谢方美富老师、世聪学长、金良和淑萍。他们在我遇到难题时会伸出一双无私的手来扶助我，为我解答我的疑惑，也帮助我寻找资料，甚至给予我不少的关怀和支持，谢谢你们。

## 第一章、绪言

互文性，是由法国后结构主义批评家克莉思蒂娃（Julia Kristeva）提出的，意在强调任何一个单独的文本都是不自足的，其意义是在与其他文本交互参照、交互指涉的过程中产生的。<sup>1</sup>而《海上花列传》是第一部以吴语来创作的狭邪小说，它以平淡、写实的风格描写了晚清十里洋场的生活。小说中并无涉及淫秽之处，它大量的描写妓女出局陪酒、妓女与嫖客之间可存在的爱情故事，与一般中国传统小说才子佳人式，或是到后来专写妓家的奸谲、妓女与嫖客的肮脏交易是有分别的。故此，鲁迅称它为“平淡而近自然”<sup>2</sup>，胡适更称之为“吴语文学的第一部杰作”<sup>3</sup>。然，小说的这种平淡、近真的写实手法得到后人的喜爱，张爱玲为了使这部小说能够广泛的流传，故而将之译成国语（北京话）和英语；后来侯孝贤更将之拍成电影，以让读者能够从文字阅读变成影像观赏，小说里的人物由死人变成活人，也让没看过这部小说的观众能够通过影像处理去感受一般日常生活的质地。

由此可见，《海上花列传》的小说、翻译和电影这三个不同的文本类型其是通过文本互涉所弄出来的，而这三个不同的文本类型以不同时代的人去处理难免会有差异的地方。故，本论文将通过互文本性来探讨翻译、电影与原著小说之间的异同点。

---

<sup>1</sup>引自 <http://www.culstudies.com/plus/view.php?aid=2494>，2011年11月15日。

<sup>2</sup>鲁迅：《中国小说史略》，上海：上海古籍出版社，1998年，页194。

<sup>3</sup>胡适：《中国章回小说考证》，合肥：安徽教育出版社，1999年，页380。

## 第一节、研究动机

《海上花列传》虽是晚清一部失落的小说，但它却得到后人的赞赏，还将它翻译和拍摄为电影，由文字到影像，增加了它的读者/接受群。原著韩邦庆大胆的首开先河，以方言来创作《海上花列传》，并且以他独特的写作手法来创作，虽然得不到他那时代的人欣赏，但却得到后人的赞赏。张爱玲阅读《海上花列传》自有她的一番感受，翻译的心理与原著的创作心理不同，而侯孝贤也自有他将之拍摄为影像的目的。这三个不同时代的人为何会对妓家生活感到兴趣，《海上花列传》究竟有何魅力的存在而能够使后人将之再创作、这三种互文本的异同之处，这就是笔者所感兴趣的了。

## 第二节、前人研究

《海上花列传》虽是一部失落的小说，但目前已有不少学者对其进行研究。胡适在《海上花列传》序中探寻这部小说的作者及其生平事迹，并且谈论这部小说的写作手法等等。<sup>4</sup>而王德威在《被压抑的现代性：晚清小说新论》中探讨小说人物典型与作者创作环境，并且提出了西方文艺的评论角度与科学性的逻辑思考，给予小说极高的评价以及具体的研究方向。<sup>5</sup>孟瑶《中国小说史》对韩邦庆独特的创作手法加以评价。<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>详见胡适：《中国章回小说考证》，页 365-388。

<sup>5</sup>详见王德威著、宋伟杰译：《被压抑的现代性：晚清小说新论》，北京：北京大学出版社，2005年，页 102-113。

<sup>6</sup>详见孟瑶：《中国小说史》，台北：传记文学出版社，1986年，页 666-670。



以上的都只是专注于研究韩邦庆的《海上花列传》。至于以张爱玲的“国译海上花”作为研究对象，则有陈永健的《三挈海上花：张爱玲与韩邦庆》，这是一本研究张爱玲与《海上花》的文学因缘的专书，他整理胡适、刘半农、水晶等人对韩邦庆小说的意见，并且加以讨论张爱玲的英译本和国译本。<sup>7</sup>周芬伶《艳异：张爱玲与中国文学》对《海上花》在时间记录上扣得准确，并且加以评述张爱玲的“国译海上花”。<sup>8</sup>

至于论文则有庄仁杰的《晚清文人的风月陷溺—〈品花宝鉴〉和〈海上花列传〉》，主要是以背景、场域及身体来对《品花宝鉴》和《海上花列传》进行比较。<sup>9</sup>吕文翠《现代性与情色乌托邦：韩邦庆〈海上花列传〉研究》引用大量的狭邪史料，尤其以妓院的文化形态与城市意义，加以拓展其现代意义。<sup>10</sup>另外，期刊方面则有范伯群《〈海上花列传〉：现代通俗小说开山之作》考察韩邦庆的创作动机，并且加以讨论其独特的艺术手法。<sup>11</sup>张入云《平淡如何近自然——〈海上花〉的三个文本》探讨韩邦庆、张爱玲和侯孝贤分别以各自的艺术方式和语言手段，达成了鲁迅的“平淡而近自然”的美学效果。<sup>12</sup>吕文翠《“观”“看”视觉现代性与晚清上海城市叙事》探讨 19 世纪上海在地文化与全球视野相互对话的过程及其间充满矛盾扛格的文化创新。<sup>13</sup>黄千芬《女性“假面”与主体再现—电影

---

<sup>7</sup>陈永健：《三挈海上花：张爱玲与韩邦庆》，上海：上海书店出版社，2007年。

<sup>8</sup>详见周芬伶：《艳异：张爱玲与中国文学》，北京：中国华侨出版社，2003年，页397-343。

<sup>9</sup>庄仁杰：《晚清文人的风月陷溺—〈品花宝鉴〉和〈海上花列传〉》，台北：秀威科技股份有限公司，2010年。

<sup>10</sup>吕文翠：《现代性与情色乌托邦：韩邦庆〈海上花列传〉研究》，台北：辅仁大学比较文学研究所博论，2004年。

<sup>11</sup>范伯群：《〈海上花列传：现代通俗小说开山之作〉》，《中国现代文学研究丛刊》2006年第3期，页1-16。

<sup>12</sup>张入云：《平淡如何近自然——〈海上花〉的三个文本》，《华文文学》2010年第101期，页59-64。

<sup>13</sup>吕文翠：《“观”“看”视觉现代性与晚清上海城市叙事》，《中央大学人文学报》2008年第36期，页97-134。

《海上花》赏析>探讨《海上花》如何以电影视觉艺术呈现女性的“假面”，藉以再现女性的主体意识。<sup>14</sup>

从前人综述来看，前人对《海上花列传》的研究确实是不少，就连张爱玲与侯孝贤的文本再现《海上花》也有人进行研究，但大多数都是单一研究，唯一研究三种不同文本类型的《海上花》只有张入云一人，不过他是从“平淡而近自然”的美学方面入手。笔者为了避免与张入云相冲突，故而尝试以文本互涉着手来探讨这三种不同文本类型的《海上花》，以期能够提出个人见解。

### 第三节、研究范围与方法

本论文以三种《海上花》文本类型，即小说、翻译、电影作为研究范围，而互文性指的是几个不同文本之间有着互相影响和借鉴之处。首先，原著韩邦庆写《海上花列传》是暴露十里洋场的糜烂、人性的自甘堕落和同情妓女，希望可以以此唤醒冶游子弟；而张爱玲看到的《海上花列传》是倡院里情色贸易的暧昧关系，准确切中了传统小说中无人提及的爱情本质；侯孝贤看到的则是一个以女性为主体的生态环境。这三个不同时代的人看到的《海上花》自然不一样，且也有各自的创作方式。故本论文企图切入这三种《海上花》的互文本探讨他们的创作动机，然后再对比这三个互文本之间的异同，这样就可以得知他们是如何去处理《海上花》了。

---

<sup>14</sup>黄千芬：〈女性“假面”与主体再现-电影《海上花》赏析〉，《东海大学文学院学报》2009年第50卷，页213-218。

就研究方法而言，首先，笔者先探讨韩邦庆创作《海上花列传》的动机，然后再探讨张爱玲为什么会喜欢上这部失落的小说，并且花了十年的时间将之翻译，最后再探讨侯孝贤将之拍摄的目的。这三者的创作动机有助于笔者了解他们的思想及阅读感受，以方便探讨他们如何处理文本再现。

再者，笔者分析国译本与原著小说之间的同一性，然后再分析电影与小说之间的同一性。最后，笔者从这同一性去挖掘原著小说、国译本和电影之间的差异性。这样就可以知道这三种不同文本类型之间的互涉及影响。

#### 第四节、研究难题

对于研究这个课题，主要有两个方面的难题。其一，笔者必须一边阅读原著小说，一边对照国译本以便得知张爱玲究竟修改了哪些部分，笔者认为这一点是蛮吃力的，且需要花很多的时间去对照，然后需要做记录以方便笔者在论述时可以直接对照两者之间的不同。其二，电影《海上花》只选了几组人物的故事去拍摄，对此笔者需要一面看电影，一面看书以便得知侯孝贤究竟采用了哪些部分来拍摄，并且从中寻找电影与小说之间的不同之处。而且文字与影像亦有媒介转译上的难题须要解决，因此笔者是经过搜集大量的资料与阅读，以期尽量解决此论文的难题所在。

## 第二章、三个不同时代的人创作《海上花》的目的

《海上花列传》是第一个专写妓院的小说，且又是第一部以吴语来创作的小说，它细腻地反映了 19 世纪末上海花街柳巷的生活点滴。晚清政府禁止官人狎妓，但上海是英租界区，清政府无法管辖，故官人可以到上海狎妓。古时的妓院与现在的妓院不同，现在的妓院都是以性为主，而古时的男人到妓院非为了性，他们因为古时的女人不能与丈夫共同出席社交场合，故男人必须到妓院狎妓来作为社交场合的伴侣。此外，古代的婚姻不自由，虽然买妾纳婢都是自己看中的，但是他们先有性才有爱，与堂子里的倌人不同。客人并非有钱就能做某一个倌人，这些倌人是要靠“追”回来的，而倌人也可以选择做哪些客人，因此他们之间犹如谈恋爱一般。另外，妓女从良比大家闺秀更有婚姻的自决权，古时的女性不能选择自己的丈夫，丈夫是由父母看中的；妓女则不同，她们可以选择自己稍微中意而委身为客人的妾。

《海上花列传》产生于 19 世纪末，到了 20 世纪初就开始走向没落了。这是因为五四运动的崛起，中国人提倡自由恋爱的呼吁越来越强烈，人们已经不再需要到堂子里填补“空虚的心灵”，这就导致以妓女为题材的小说开始与社会脱离。虽然有胡适等人的大力提倡，但它还是无法成为家喻户晓的小说。不过，《海上花列传》始终有它的魅力的存在，它遭到后人的再创作：张爱玲称它为“方言文学的第一部杰作”<sup>15</sup>，更将它译成口语，替大众保存了这本书；而侯孝贤更看中了它的镜头与生活的写实，把它拍成电影。

---

<sup>15</sup> 【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花开·国语海上花列传 I》〈译者识〉，北京：北京十月文艺出版社，2009 年，页 15。

## 第一节、韩邦庆创作《海上花列传》的动机

韩邦庆是生活潦倒的文人，他在屡次赴考不第后开始在堂子里混，因而创作以妓女为题材的小说。此部小说与其他的狎妓小说不同，一般的狎妓小说不是才子佳人式的，就是把妓女形容得极坏；韩邦庆的《海上花列传》则是以平淡而近自然、写实的手法来创作，书中除了描写妓女有好有坏，还同情她们，写她们身在妓院都是逼不得已，随波逐流。

韩邦庆在〈例言〉就已开宗明义地表示“此书为劝诫而作，其形容尽致处，如见其人，如闻其声。阅者深味其言，更返观风月场中，自当厌弃嫉恶之不暇矣。”<sup>16</sup>由此可见，此书表面上是描写妓家生活，实则为劝诫而作。此外，韩邦庆在小说中的第一回就已经交代了整部小说的主题“海上自通商以来，南部烟花日新月异，凡冶游子弟倾覆流离于狎邪者，不知凡几。虽有父兄，禁之不可；虽有师友，谏之不从。此岂其冥顽不灵哉？”<sup>17</sup>海上即上海。上海是中国晚清最为先进、繁华的欲望都市，很多人因为受不了繁华都市的诱惑而掉进了深陷之中。“上海个场花赛过是陷阱，跌下去个人勿少”<sup>18</sup>。故，韩邦庆以过来人的身份现身说法，并且要求读者能“按迹寻踪，心通其意，见当前之媚于西子，既可知背后之泼于夜叉；见今日之密于糟糠，即可卜他年之毒于蛇蝎。”<sup>19</sup>显然，韩邦庆用“西子”与“夜叉”，“糟糠”与“蛇蝎”作对比，暴露妓家的“奸谲”。<sup>20</sup>在暴露了妓家的“奸谲”后，他又转为同情妓女，指出她们备受“蝶浪

<sup>16</sup>韩邦庆：《海上花列传》〈例言〉，上海：上海古籍出版社，2001年，页1。

<sup>17</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页1。

<sup>18</sup>此话出自齐韵叟之口。小说中的赵二宝与其他信人不同，大多数都是被买进妓院当讨人，属于非自愿，只有赵二宝是自愿下海。（第39回）

<sup>19</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页1。

<sup>20</sup>姚玳玫：〈《海上花列传》叙事的近代转型〉，《学术研究》2003年第12期，页140。

蜂狂，莺欺燕妒”<sup>21</sup>及“蚱蜢、螻蛄、虾蟆、蝼蚁之属，一味的披猖折辱，狼藉蹂躏”<sup>22</sup>，唯有“随波逐流，听其所止”<sup>23</sup>。可见，韩邦庆是看到了上海的糜烂、人的生存处境的悲悯而将它描写出来，并且再按照人的本性来描写人的堕落与沉沦，其目的是希望读者看完了之后能够“欲觉晨钟，发人深省者矣”<sup>24</sup>，此乃《上海花列传》之所以作也。

纵观整部《海上花列传》，妓女与嫖客之间的暧昧关系犹如日常生活的况味。针对韩邦庆是如何将他们的关系描写得如此生动，根据刘半农的说法：

花也怜依在堂子里，却是一面混，一面放只冷眼去观察，观察了熟记在肚里，到下笔时自然取精用宏了。况且他所观察，不但是正式的堂子，便是野鸡与花烟间中的“经络”，以及其中人物的性情，脾气，生活，遭遇，也全部观察了；不但是堂子里的馆人，便是本家，娘姨，大姐，相帮之类的经络，与其性情，脾气，生活，遭遇等，也全都观察了；甚至连一班嫖客，上至官僚，公子，下迄跑街，西崽，更下以至一班嫖客的跟班们的性情，脾气，生活，遭遇也全部观察了。他所收材料如此宏富，而又有绝大的气力足以包举转运它，有绝冷静的头脑足以贯穿它，有绝细腻绝柔软的文笔足以传达它，所以他写成的书，虽然名目叫“海上花”，其实所有不止是花，也有草，也有木，也有荆棘，也有芜秽，乃是上海社会会中一部分“混天糊涂”的人的“欢乐伤心史”。明白了这一层，然后看这书时，

---

<sup>21</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页2。

<sup>22</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页2。

<sup>23</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页2。

<sup>24</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页1。

方不把眼光全注在几个妓女与嫖客身上，然后才可以看出这书的真价值。<sup>25</sup>

可见，韩邦庆有别于一般的小说家。大多数人在堂子里都是颠颠预预的混过去，到写作时也就糊糊涂涂随便的写，如《九尾龟》大肆渲染妓女与嫖客之间的肮脏交易，只能赶上“嫖客指南”<sup>26</sup>的资格，有别于《海上花列传》描写从上层阶级至下层阶级的性情、脾气、生活、遭遇等。只有“花也怜依”<sup>27</sup>一面混，一面观察堂子里的所有妓女与嫖客，甚至娘姨、大姐、相帮等的性情、脾气、生活、遭遇等，故此才能“写照传神，数辞比事，点缀渲染，跃跃如生”<sup>28</sup>。

此外，在语言创作方面，韩邦庆首开先河，以方言创作，故《海上花列传》里的人物的对话都是用吴语写成的。在当时以吴语来创作可说是破天荒的事情，因为小说风气未开，极少人对阅读小说感兴趣，尤其是方言小说。加上当时的交通道路不方便，苏州话通行的区域很有限；苏州妓女的势力还只限于江南，北方极少南妓，故传播吴语文学的工具只有昆曲一项，《海上花列传》欲风行于其他不谙吴语的区域是极为困难的。既然如此，韩邦庆明知以方言来创作的话只能供给一部分区域的读者，并且将会影响其销售量，可是他又弃之缺乏市场的销售量的问题而坚持使用吴语来创作，针对此，从孙玉生的《退醒庐笔记》可以得知其中的原因：

余则谓此书通体皆操吴语，恐阅者不甚了了；且吴语中有音无字之字甚多，

下笔时殊费研考，不如改易通俗白话为佳。乃韩言“曹雪芹撰《石头记》皆操京

语，我书安见不可以操吴语？”并指稿中有音无字之 勳诸字，谓“虽出自臆造，

<sup>25</sup>转引自陈永健：《三掣海上花：张爱玲与韩邦庆》，页94。

<sup>26</sup>胡适语。胡适：《中国章回小说考证》，页387。

<sup>27</sup>花也怜依即作者。在《海上花列传》的第一回就已说明“此一大补说书，系花也怜依所著，名曰《海上花列传》”。

<sup>28</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页1。

然当日仓颉造字，度亦以意为之。文人游戏三昧，更何妨自我作古，得以生面别开？”<sup>29</sup>

可见，韩邦庆是受到了曹雪芹的极大影响。他见曹雪芹撰《红楼梦》（石头记）皆操京语是一大成功之例，故他也大胆的尝试操吴语创作。这是因为以吴语来创作不但可以保持了其中人物说话的神理，还可以反映当时上海十里洋场的风貌。此外，他也认为，当日仓颉造字之成功，故他也可以模仿仓颉造字，这是因为苏州土白有音而无字者颇多，如说勿要二字，苏人每急呼之，并为一音，若仍作勿要二字，便不合当时的神理，且又无他字可替代，故有造字的必要，也就是将勿要二字并写一格，变成了“𪛗”字，而这“𪛗”其实本无此字，是合二字作一音读也。

总的来说，韩邦庆是因为屡次赴考不第后而开始堕落于堂子，故此他能够了解堂子里的一切而将之描写出来。他撰写这部小说的目的是为了劝诫冶游子弟，希望他们看完了之后能够醒悟。至于他不顾其销售量的问题而坚持采用吴语来撰写是因为他看到曹雪芹撰《红楼梦》皆操京语之成功，故他也大胆地尝试以吴语来创作。此外，当时的上海以苏州人最多，若是让苏州妓女说官话似乎不合当时的神理，故他觉得有必要以苏州土白来创作以便保持说话者的神韵，同时又能让读者感受到当时的十里洋场之风貌。

---

<sup>29</sup>孙玉生：《近代中国史料丛刊（800）·退醒庐笔记》，台北：文海出版社，1972年，页139-140。



## 第二节、张爱玲翻译《海上花列传》的意图

而张爱玲在十三、四岁的时候看了《胡适文存》上的《海上花列传》序后，就从其父亲的书房里找到《海上花列传》来看，一读之下便爱不释手，即使多年没看这部小说，也依然记得很清楚。

有一次，，姊姊从父亲书房里找到一部《海上花列传》，书中的妓女讲的全是苏州土话（吴语），有些姊姊看不懂，就硬缠着朱老师用苏州口白朗读书中妓女说话的对白。朱老师无奈，只得捏着喉咙学女声照读，姊姊和我听了都大笑不止。姊姊对《海上花列传》的痴迷，就是从那时开始的。<sup>30</sup>

根据张子静的说法，张爱玲是从那时候喜欢上《海上花列传》，只是那时候仍未懂上海话<sup>31</sup>，故无法完全明白书中的对白。不过小说的写实、平淡而近自然的写作手法一直烙印在她的心中，也间接影响她日后的创作风格。

早期的张爱玲受到《醒世姻缘》的影响，故她的写作风格较为浓，但后来的她开始走向“平淡而近自然的境界”<sup>32</sup>，故她的小说《秧歌》其实是以《海上花列传》作为参照。张爱玲在1954年初次致信给胡适，除了向他表示希望自己的创作风格能够走向“平淡而近自然的境界”之外，更向他表示有意将《海上花列传》译成英文<sup>33</sup>，并且认为《海上花列传》应当是世界名著。

“醒世姻缘”和“海上花”一个写得浓，一个写得淡，但是同样是最好的作

---

<sup>30</sup>张子静：《我的姊姊张爱玲》，台北：INK 印刻出版有限公司，2005年，页80-81。

<sup>31</sup>上海话在《海上花列传》的时代仍未成形。当时是涌入上海的苏州、杭州商人，尤以苏州最多，讲的是苏州话。之后又混合了上海近郊的川沙、嘉兴、浦东、和宁波等地方语言逐渐而成上海话。因此，只要懂上海话，就能看懂《海上花列传》里的苏州对白。

<sup>32</sup>张爱玲：《对照记》〈忆胡适之〉，北京：北京十月文艺出版社，2006年，页93。

<sup>33</sup>基于英译本非笔者要讨论的，故没在这里多申论。

品。我常常替它们不平，总觉得它们应当是世界名著。“海上花”虽然不是没有缺陷的，像“红楼梦”没有写完也未始不是一个缺陷。缺陷的性质虽然不同，但无论如何，都不是一个完整的作品。我一直有一个志愿，希望将来能把“海上花”和“醒世姻缘”译成英文。<sup>34</sup>

虽说当时张爱玲计划将《海上花列传》译成英文，但迟迟未有实行，直到1966年她获得洛克菲勒基金会资助翻译《海上花列传》后才开始实行。不过，她在翻译英文的途中又将之翻译成国语（北京话），前后共花了十年时间才完成，国译本终于在1981年问世。

张爱玲欣赏《海上花列传》除了作者最自负的结构<sup>35</sup>与西方小说相同之外，书里的白描、暗写，又都轻描淡写不落痕迹，织成一般人的生活的质地，粗疏、灰扑扑的，许多事“当时浑不觉”，是她所阅读过多部小说之中“最有日常生活的况味”。<sup>36</sup>此外，张爱玲也看中书中妓女与嫖客之间可存在的爱情故事。她认为该主题其实就是“禁果的果园”，填写了百年前人生的一个重要的空白。<sup>37</sup>古人的婚姻不自由，没有自由恋爱可言，虽然买妾纳婢是自己看中的，但往往都是先有性再有爱；而堂子里的信人则不同，他们都是在社交场合上遇见的，而且总要先交往一段日子，也还不是稳能到手，这种情形比较接近现代的恋爱过程。另外，长三堂子和么二破身不太早，接客的次数也不太多，女人心理正常，对稍微中意的男人是有反应的，也容易跟长性的客人发生感情，而且她

---

<sup>34</sup>张爱玲：《对照记》〈忆胡适之〉，页96。

<sup>35</sup>穿插藏闪的写作手法。

<sup>36</sup>参考张爱玲：《对照记》〈忆胡适之〉，页103。

<sup>37</sup>【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花落·国语海上花列传II》〈译后记〉，北京：北京十月文艺出版社，2009年，页322。

们比良家妇女更有自主权，可以选择自己的丈夫，虽然嫁过去家里已有正室，但与他们恋爱结合是有分别的。

张爱玲本身来自破碎的家庭，加上自己与胡兰成的结合是人生的另一个挫折，故她阅读《海上花列传》的心里自有一番感受，与韩邦庆的创作心理又不同些。她觉得这部小说是走在中国现代通俗小说的前驱，自有其文学价值，觉得有必要让它能够广泛的流传，因此她只做“打捞”的工作，把书中吴语翻译出来。除了书中的吴语对白是最大的障碍之外，四书酒令及类似大观园的描写——笠园也是一般读者看不下去的地方，为了顾及读者的阅读心理，张爱玲唯有删补。此外，书中藏闪的地方也很考究读者的阅读功夫，故张爱玲以注释的方式来点破，以让读者更加明白情节的发展。

### 第三节、侯孝贤拍摄《海上花》的意图

有了张爱玲的《海上花列传》翻译，才引出后来侯孝贤的《海上花》电影。实际上侯孝贤原本没有打算拍摄《海上花》，而是打算拍《郑成功》。基于《郑成功》里有一段描写他年轻时在秦淮河畔跟妓女混在一起，为了收集资料，朱天文就找到了《海上花》，然后推荐给侯孝贤看。素有“张派传人”的朱天文看《海上花》，总是看不明白，没想到侯孝贤一看之下便爱不释手，并且计划将之拍成电影，由朱天文担任编剧一职。

“那时候我也不指望他看出个什么东西来，因为我最初看《海上花》在大学，

屡攻不克，读了好几次，老是挫败。没想到侯孝贤导演一看就一直看下去，而且

看得津津有味。”<sup>38</sup>

朱天文并没有说明当时推荐给侯孝贤看的是原著还是张爱玲译注的国译本，但从电影字幕里的“原著小说《海上花列传》 韩子云著作”和“张爱玲注译”并列中得知，侯孝贤至少参考过张爱玲的国译本。

根据朱天文的说法，侯孝贤看《海上花》看到的是里头的家常、日常这些东西。这个，其实就是他自己的电影的特色和魅力所在一日常生活的况味。换句话说，是长三书寓里浓厚的家庭气氛打动了他。借由一个百年前的妓院生活，说著他一直在说而仍感觉说不完的主题。<sup>39</sup>

此外，张爱玲在〈译后记〉谈她看《海上花列传》看到的是妓女的身份错置、女人对男人的感受，而侯孝贤看到的是一个以女人为主体的生态环境，即女性自决的态度。根据他的说法，当时中国是宗法社会，男人是没有恋爱的。男人到妓院也并非完全是为了性，而是为了让追求与性同样迫切的另一种需要——爱情。社交生活占妓院最大的比例，女人与男人自由交往，自由恋爱。女人赚取男人的钱，获得某种程度的经济独立，也可以选择男人而嫁。这些正是当时中国的主流社会不可能发生的事情，只有在妓院这个边缘的角落才能找到，再加上当中还牵连着爱情。因此，到底是谁掌握了谁，谁支配了谁，就变得更复杂暧昧。而这种人与人的关系，正是侯孝贤最感兴趣的了。<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup>朱天文：《朱天文作品集 7·最好的时光》，台北：INK 印刻出版有限公司，2008 年，页 390。

<sup>39</sup>朱天文：《朱天文作品集 7·最好的时光》，页 390-391。

<sup>40</sup>参考侯孝贤、朱天文：《极上之梦：海上花电影全记录》，台北：远流出版事业股份有限公司，1998 年，页 7。

私以为，侯孝贤除了被“日常生活的况味”、人与人之间的关系吸引外，他也被其“穿插、藏闪”<sup>41</sup>这个镜头吸引，故才决定开拍。他在接受《解放报》的访问时也表示他喜欢《海上花》的是“时间与空间在当下的痕迹”<sup>42</sup>和“捕捉人的姿态和神采”<sup>43</sup>。

我喜欢的是时间与空间在当下的痕迹，而人在这个痕迹里头活动。我花非常大的力气在追索这个痕迹，捕捉人的姿态和神采。对我而言，这是影片最重要的部分。<sup>44</sup>

每个人的动力不一样，所要表达的自然也不一样。侯孝贤被《海上花》吸引的是时间与空间的当下、人的神采、日常生活的况味、一般人的生活质地，而他想拍的就是从时间与空间的当下捕捉人的“神采”，他要的就是“神采”。

---

<sup>41</sup>一波未平，一波又起，或竟接连起十余波，忽东忽西，忽南忽北，随手叙来并无一事完，全部并无一丝挂漏；阅之觉其背面无文字处尚有许多文字，虽未明明叙出，而可以意会得知，此穿插之法也。劈空而来，使阅者茫然不解其如何缘故，急欲观后文，而后文又捨而叙他事矣；及他事叙毕，再叙明其缘故，而其缘故仍未尽明，直至全体尽露，乃知前文所叙并无半个闲字，此藏闪之法也。

<sup>42</sup>朱天文：《朱天文作品集7·最好的时光》，页391。

<sup>43</sup>朱天文：《朱天文作品集7·最好的时光》，页391。

<sup>44</sup>朱天文：《朱天文作品集7·最好的时光》，页391。

### 第三章、三种《海上花》的同一性

再现者有自己处理再现作品的一套方法。张爱玲与侯孝贤扮演者再现者的角色，前者除了将吴语译成国语（北京话），还将书中大量的四书酒令删掉，以最低的限度改写补缀起来，成为较紧凑的 60 回本的《海上花》；后者则将之拍成电影，将死人成为活生生的人，并且进一步拉近《海上花列传》的读者的距离。虽然他们在处理《海上花》加入了自己的想法和创作动机不同，但再现文本与原著之间还是存在共同性的。

#### 第一节、张爱玲与原著小说的同一性

张爱玲是《海上花列传》的读者，同时又是《海上花列传》的译者。她认为《海上花列传》是“方言文学的第一部杰作”<sup>45</sup>，不应该遭到两次悄悄的自生自灭的命运，她觉得有必要为这本书译成国语（北京话），这样就能让其广泛地流传，因为读者首先就能解决吴语的障碍。

纵观整部国译本，张爱玲企图通过信达雅的翻译去推广《海上花列传》，以及扩大其读者/接受群。然，国译本的人物性格和情节方面与原著小说是没有更动的，针对此，笔者将会尝试从语言方面入手来探讨译者与原著对人物的刻画是否达到共同的认知，并尝试以原著小说与国译本里卫霞仙对姚奶奶说的一段话来做参互对照：

“耐个家主公末，该应到耐府浪去寻 。耐啥辰光交代拨倪，故歇到该搭来

---

<sup>45</sup> 【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花开·国语海上花列传 I》〈译者识〉，页 15。

寻耐家主公？倪堂子里倒勿曾到耐府浪来请客人，耐倒先到倪堂子里来寻耐家主公，阿要笑话！倪开仔堂子做生意，走得进来，总是客人，阿管俚是啥人个家主公！耐个家主公末，阿是勿许倪做嘎？老实搭耐说仔罢：二少爷来里耐府浪，故末是耐家主公；到仔该搭来，就是倪个客人哉。耐有本事，耐拿家主公看牢仔，为啥放俚到堂子里来白相？来里该搭堂子里，耐再要想拉得去，耐去问声看，上海夷场浪阿有该号规矩？故歇勳说二少爷勿曾来，就来仔，耐阿敢骂俚一声，打俚一记！耐欺瞒耐家主公，勿关倪事；要欺瞒仔倪个客人，耐当心点！二少爷末怕耐，倪是勿认得耐个奶奶 。”<sup>46</sup>（原著第 23 回）

张爱玲将之译为：

“你的丈夫 ，应该到你府上去找 。你什么时候交代给我们，这时候到此地来找你丈夫？我们的堂子里倒没到你府上来请客人，你倒先到我们堂子里来找你丈夫，可不是笑话！我们开了堂子做生意，走了进来总是客人，可管他是谁的丈夫！你的丈夫 ，可是不许我们做啊？老实跟你说了罢，二少爷在你府上，那是你丈夫；到了此地来，就是我们的客人了。你有本事，你拿丈夫看牢了，为什么放他到堂子里来玩，在此地堂子里，你再要想拉了去，你去问声看，上海租界上可有此种规矩？这时候不要说二少爷没来，就来了，你可敢骂他一声，打他一下？你欺负你丈夫，不关我们事；要欺负我们的客人，你当心点！二少爷 怕

---

<sup>46</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页 158-159。

你，我们是不认得你这位奶奶！”<sup>47</sup>（国译本第23回）

通过上文，可以得知张爱玲对人物说话的语气、神气都相当注意。她尽量附贴着原著说话者的语气来进行翻译，并且将吴语的语气助词改为现代通用的语气助词以便保留说话者的神韵。所以由此可见，方言虽然是被翻译了，但张爱玲对人物刻画的谨慎，尽量地保持与原著对人物的基本特性和本质达成一致。

## 第二节、电影与小说的同一性

书中人物多达百人，侯孝贤都喜欢，但基于电影不似电视剧，影片的时间较短，不能容纳书中的所有人物，对此，侯孝贤唯有取舍。他选定了四组不同的形态人物来呈现出妓院生活的多样性，即“周双珠组”、“沈小红组”、“黄翠凤组”、“客人与信人组”。故事也围绕着这几组的人物、在她们各自的书寓展开。虽然侯孝贤只选这四组人物的故事来拍摄，但其处理方式还是与小说具有同一性的。

### 一、书中“写情最不可及”的恋情

张爱玲在〈译后记〉中说“书中写情最不可及的，不是陶玉甫、李漱芳的生死恋，而是王莲生、沈小红的故事”。<sup>48</sup>侯孝贤所选的四组人物当中，只有沈小红与王莲生的故事是最完整的，想必他是看了张爱玲的〈译后记〉，故而决定保留沈小红与王莲生的故事。不过，基于片长所限，侯孝贤并不能将王沈恋的所

---

<sup>47</sup>【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花开·国语海上花列传I》，页255。

<sup>48</sup>【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花落·国语海上花列传II》〈译后记〉，页322。



有情节都拍下来，只能挑选重点，但还是能够将他们的恋情由相爱到破灭呈现于观众。

小说中的王莲生因新做张蕙贞而被沈小红发现了，并且当众拳翻张蕙贞，使得王莲生“又羞又恼，又怕又急”，最后在洪善卿和汤啸庵的陪同下向沈小红赔罪。王莲生与沈小红之间的关系已经是到了“花钱买罪受”<sup>49</sup>的地步，沈小红因王莲生替张蕙贞买头面，她也要一份，且比张蕙贞的头面还要贵，一节不到就已经花了王莲生两千多的局帐。后来，王莲生发现沈小红姘戏子，一怒之下便娶张蕙贞以向沈小红报复。到第 54 回时，王莲生发现张蕙贞姘其侄儿，又和沈小红和好了，可是一面做，心里却一直不高兴，直到最后升官到江西去了，他与沈小红的故事也就此结束。针对这些情节，电影也尽量将之拍摄并呈现于观众。笔者尝试以小说和电影的其中一个情节来作为参互对照以支持笔者的论点。

沈小红起身厮见，叫声“洪老爷、王老爷”，默然退坐。莲生见小红只穿一件月白布衫，不施脂粉，素净异常；又见房中陈设一空，殊形冷落，只剩一面著衣镜，为敲碎一角，还嵌在壁上，不觉动了今昔之感，浩然长叹。阿珠一面加碗茶，一面搭讪道：“王老爷说倪先生啥个啥个，倪下头问我陆里来个闲话，我说王老爷肚皮里蛮明白来浪，故歇为仔气头浪说说罢哉呀，阿是真真说俚姘戏子。”

莲生道：“姘不姘，啥要紧嘎？勳说哉”<sup>50</sup>（第 34 回）

<sup>49</sup>【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花落·国语海上花列传II》〈译后记〉，页 323。

<sup>50</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页 235。

电影也同样的让沈小红身穿月白布衫，不施脂粉，素净异常，见到王莲生和洪善卿的到访起身厮见，然后默然退坐，阿珠也一面加碗茶，一面向王莲生搭讪道：“我们下头在问我，讲王老爷讲我们先生什么什么，我就讲，不要瞎乱讲，王老爷只不过气头里讲讲，肚子里蛮明白的，可会真的讲姘戏子啊！”<sup>51</sup>王莲生道：“姘不姘有啥要紧？不要讲了。”<sup>52</sup>虽说电影里的阿珠一面加碗茶，一面向王莲生搭讪，但镜头一直专注在沈小红与王莲生的表情。可见，侯孝贤尽量地跟着小说的情节去拍摄以让电影与小说达成一致，并且捕捉沈小红与王莲生的“神采”，让观众感受到电影里的沈小红和王莲生强弱易位与小说里的两人强弱易位是达成一致的。

## 二、淡出、淡入

前文提及，侯孝贤看小说中“穿插、藏闪”的镜头，故他的故事编排法倒也使用了“穿插、藏闪”的手法。纵观整部电影，除了信人与客人组，其他三组人物的活动空间都在各自的书寓展开，且都是全搭内景，与外面的世界隔离。小说中欲转移叙述对象而使用“穿插手法”，侯孝贤也模范作者的手法，没有将视点专注在一组人物的故事才转移至另一组人物，反之，他运用了“一个场景，一个镜头”的拍摄手法来切换电影文本的不同叙述空间，也就是一组人物的故事仍未演完，就将镜头转移至另一组人物。如电影一开始的镜头焦点是沈小红组。王莲生为沈小红当众拳翻张蕙贞的事而烦恼，后来他在洪善卿和汤啸庵的陪同下向沈小红道歉。镜头直拍到王莲生成功哄回沈小红，没再说他俩接下来发展的情节，就将镜头转移至周双珠组，说周双珠组的故事。侯孝贤使用的是“淡出、淡入”来衔接，并且穿插字幕，如“公阳里，周双珠组”来

---

<sup>51</sup>取自侯孝贤电影《海上花》。

<sup>52</sup>取自侯孝贤电影《海上花》。

点明空间的转移。之后又“淡出、淡入”来衔接，将镜头转移至黄翠凤组，说黄翠凤如何制老鸨的故事。最后又把镜头焦点转回沈小红组，继续演她与王莲生的故事，可是仍未演完则又将镜头转移，一直这样以此类推，直到整部电影发展到一半，王莲生发现沈小红妍戏子而赌气娶张蕙贞。观众会以为王沈恋的故事完结了，谁知到了电影的结尾，阿珠问王莲生关于沈小红的近况（此时的阿珠已经在周双珠寓当帮佣），观众才知道原来王沈恋并未因“王莲生醉酒怒冲天”而结束，而是因为王莲生即将升官回广东才告终。可见，侯孝贤充分地运用“一场一景”、“淡出、淡入”的拍摄手法，到了电影的结尾才收拾完王沈恋。这种拍摄手法是要让观众迫不及待地想知道他俩的结局，可是又必须等到电影的结尾才全体尽露，这与小说的“穿插、藏闪”的手法是相一致的。

## 第四章、三种《海上花》的差异性

前文提及，再现者自有他处理再现文本的一套方式。每个人都有各自的观点与阅读感受，故所看到的作品内涵自然不一样，虽说张爱玲的“国译海上花”与电影《海上花》尽量忠于原著，但三种互文本之间的差异性还是会存在的。

### 第一节、张爱玲与原著小说的差异性

原著小说《海上花列传》共 64 回，书前有〈例言〉、第一回有楔子、64 回后有一篇〈跋〉；而张爱玲的国译本只有 60 回，将原著的〈例言〉及〈跋〉删去，书前附上胡适的《海上花列传》序和〈译者识〉、60 回后附有〈译后记〉，内容除了将吴语对白译成国语（北京话）之外，还加上注释以点破原著藏闪的情节。

虽说张爱玲的国译本之宗旨是信达雅，但在她处理《海上花列传》时毕竟还是与原著有差异的地方：

#### 一、书名的更改

在韩邦庆正在撰写《海上花列传》之时，他原将书名拟为《花国春秋》，但他认为不甚惬意，欲将之更名为《海上花》。不过，他在〈例言〉中表示，书中的人物各有各的故事，本身并没有任何关系，本不能合传，但经过他的“穿插藏闪之法”将故事打通，方能成为合传体，故将之名为《海上花列传》。

而张爱玲的国译本则将之更名为《海上花开·国语海上花列传 I》《海上花落·国语海上花列传 II》，对此，根据朱映晓的说法，张爱玲原本将《海上花列传》更名为《海上花》，即最大程度的保持了原来的意思、意境、又自然、

简洁、大方，且呼之响亮、上口，也更容易为现代读者所接受。但最早在台湾的出版社却将之分为上下两册：《海上花开·国语海上花列传 I》《海上花落·国语海上花列传 II》，而后来引进中国也是将之分为上下册，之后就一直这样流传了。<sup>53</sup>针对此，笔者并不认同这种说法。私以为，张爱玲有意将之更名为《海上花开·国语海上花列传 I》《海上花落·国语海上花列传 II》。因为“花开”是故事的开端；“花落”则是交代妓女的悲惨命运。“海上花”一“开”一“落”指的是妓女们犹如花一样开得再茂盛，最后还是会面临凋谢的命运。换言之，美好的日子总是昙花一现，她们始终不能逃脱悲惨的命运。笔者尝试以赵二宝为例以佐证笔者的观点。赵二宝与史天然曾在一笠园过着犹如神仙眷侣的生活，以为能够顺利嫁给史天然为妾，不但不收史天然的局帐钱，还自己赊账办嫁妆。谁知史天然一去不回，还另娶他人，赵二宝也就因为欠下巨款而被迫重操旧业。可是又巧遇赖三公子的光顾，赵二宝因无心做赖三公子的生意而遭到拳打脚踢，其书寓更遭到破坏。

## 二、回目与情节的删补

原著的《海上花列传》共有 64 回，但国译本只有 60 回。也就是说，张爱玲删了四回。张爱玲认为，书中的四书酒令是卡住现代读者的一个颈瓶。过去的读书人对四书滚瓜烂熟，而这种文字游戏的趣味是有时间性的，兼之《海上花列传》里的酒令不像《红楼梦》里的酒令表达个性和预言各人的命运，<sup>54</sup>故无法像《红楼梦》一样一直广泛地流传下去。对此，张爱玲唯有删掉酒令的部分，并且用最低限度的改写将之补缀起来，成为较紧凑的 60 回《海上花》。根据张

<sup>53</sup>朱映晓：《海上繁华：张爱玲与〈海上花〉》，北京：九州出版社，2010 年，页 4。

<sup>54</sup>【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花开·国语海上花列传 I》〈译者识〉，页 16。

张爱玲在〈译者识〉的说法，她只删了四回，也就是将第 40、41 回两回并成一回，原来的回目的是：

“纵玩赏七夕鹊填桥 善俳谐一言雕贯箭”（第 40 回）

“冲绣阁恶语牵三划 佐瑶觞陈言别四声”（第 41 回）

代拟为：

“渡银河七夕续欢娱 冲绣阁一旦断情谊”（第 39 回）

第 50、51 回也是两回并成一回，回目本来是：

“软厮缠有意捉讹头 恶打岔无端尝毒手”（第 50 回）

“胸中块秽史寄牢骚 眼下钉小蛮争宠眷”（第 51 回）

改为：

“软里硬太岁找碴 眼中钉笑蛮争宠”（第 48 回）<sup>55</sup>

根据以上所说的，张爱玲将第 40、41、50、51 回删了，并且分别合并为第 39、48 回，照这样看来，国译本应该有 62 回而非 60 回，针对此，笔者发现，原著的第 39 回“造浮屠酒筹飞水阁 羨隰喁鱼艇斗湖塘”和第 61 回“舒筋骨穿杨聊试技 困聪明对菊苦吟诗”也被张爱玲删了，不过张爱玲在〈译者识〉甚至是〈译后记〉却一直没有交代。私以为，张爱玲其实已经字里行间交代这两回的去向。张爱玲在〈译者识〉已说明“书中的四书酒令是卡住现代读者的一个颈瓶”<sup>56</sup>，并

<sup>55</sup> 【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花开·国语海上花列传 I》〈译者识〉，页 17。

<sup>56</sup> 【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花开·国语海上花列传 I》〈译者识〉，页 16。

且“用最低限度的改写补缀起来”<sup>57</sup>，而这两回大部分都是四书酒令与小赞的菊花诗，经过张爱玲的删改，已经将部分情节分别收在国译本的第38回和第57回。至于张爱玲为何会说明分别将第40、41、50、51回删并合成一回，私以为，四书酒令、《帐铭》与《稗史外编》分别占这四回不多，而张爱玲所保留的情节也较多，可以将两回合并成一回，因此觉得有必要向读者交代。

虽说张爱玲大部分都是删掉酒令，但笔者发现，她也将姚文君与高亚白泛舟逐浪的情节删掉，直接剪裁到梨花院落里教曲子的部分，而第39回的部分情节则保留并收在国译本的第38回内。回归原著第38回的结尾处，关于姚文君表示要捉金鲤鱼的部分也遭到删除的命运，这似是张爱玲早就有意删掉姚文君与高亚白泛舟逐浪的情节而留下的伏笔。竟然删掉了这一情节，接下来的情节也自然与原著稍微不同，如：

尹痴鸳带着林翠芬及苏冠香、姚文君相与踟躅湖滨，无可消遣，偶然又趱至大观楼前。见那三百盆茉莉花已尽数移放廊下……姚文君道：“我一径勿曾看见过烟火，倒要先看看俚啥样式。”说着，趱下台阶，仔细仰视。适遇高亚白从东北行来，望见姚文君，远远的含笑打拱。文君只作不理。亚白悄进凉棚，不敢直入。林翠芬不禁格格一笑。尹痴鸳回头见了道：“耐两家头算啥嘎？晚歇客人才来仔，阿怕难为情？”苏冠香招手道：“高老爷来末哉，倪一淘人才帮耐。”高亚白举步将登，却又望见一人飞奔而来，认得系齐府大总管夏余庆，匆匆报道：“客人来哉”。亚白即复缩住，转身避开。尹痴鸳同苏冠香、姚文君、林翠芬也

---

<sup>57</sup>【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花开·国语海上花列传I》〈译者识〉，页16。

哄然从东北走去。<sup>58</sup>（原著第39回）

张爱玲将之改为：

高亚白尹痴鸳带着姚文君林翠芬及苏冠香姚文君相与踟躅湖滨，无可消遣，

偶然又趲至大观楼前。见那三百盆茉莉花已尽数移放廊下……姚文君道：“我一

直没看见过烟火，倒先要看看它什么样子。”说着，趲下台阶，仔细仰视。

却又望见一人飞奔而来，文君不认得系齐府大总管夏余庆，只见他匆匆报道：

“客人来哉”。高亚白尹痴鸳同苏冠香姚文君林翠芬哄然走避。<sup>59</sup>（国译本第38

回）

纵观上述所见，张爱玲删了姚文君与高亚白泛舟逐浪的情节，自然对接下来相关情节进行补缀，以不令其漏洞。不过，私以为，姚文君与高亚白泛舟逐浪的情节并没有涉及淫秽，张爱玲其实可以不必删掉该情节。根据周芬伶的说法，可能张爱玲对高亚白无好印象，故意减少他的戏份。<sup>60</sup>这种说法笔者并不认同。私以为，张爱玲可能认为高亚白与姚文君划舟互戏的情节并不重要，兼之它是插入众文人在玩酒令之间，若要保留它，补缀方面必须考很大的功夫，一不小心可能会越补越长，离原意越来越远了。此外，笔者也认为，张爱玲有不足的地方。根据上文，原著是高亚白“却又望见一人飞奔而来”，而国译本则是姚文君仔细仰视烟火，然后“却又望见一人飞奔而来”，私以为，这有点牵强，若是将“却又望见一人飞奔而来”改为“忽见一人飞奔而来”，这样读起来会比较顺口，不像强制加进去的感觉。

<sup>58</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页270-271。

<sup>59</sup>【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花落·国语海上花列传II》，页67。

<sup>60</sup>周芬伶：《艳异：张爱玲与中国文学》，页400。



另外，原著的第 60 回的尾端与 61 回插入高亚白遇见小赞做菊花诗，张爱玲将这一大块的菊花诗删掉，并且将这两回的部分情节合成一回，收在国译本的第 57 回。第 61 回的其中一个情节是高亚白问小赞关于菊花诗做得如何，小赞也就拿出他的菊花诗请教高亚白，张爱玲则在这里改写成高亚白与华铁眉的对话。

高亚白要搭讪开去，顾见小赞一旁侍立，就问其菊花诗阿曾做。小赞道：

“做末啲做仔一首，勿晓得啊对。”亚白道：“耐去拿得来看。”小赞应两声

“是”，立着不动。亚白甚是怪论。小赞禀道：“鼎丰里赵二宝搭差个人来，要见高老爷。”说声未绝，只见小赞身后转出一个后生，打个千，叫声“高老爷”。

亚白认得是前日园门遇见的赵朴斋……<sup>61</sup>（原著第 61 回）

张爱玲将之改为：

高亚白要搭讪开去，便向华铁眉道：“你也多来住两天，陪陪素兰先生啰。”

铁眉踌躇道：“还是她先来罢。我再看了。”姚文君大声道：“不作兴的！三缺一伤阴鹭的！”又咕嘈道：“好容易来了个麻将搭子又是三缺一，吊人胃口！”

阖席都笑了。亚白笑道：“你放心，素兰先生来了，怕他不来？”又向素兰道：

“今天就不必回去了，叫人去拿点要用的东西来好了。”素兰略顿了顿，回过头去唤过跟局大姐，不免有一番话轻声叮嘱。亚白见小赞一旁侍立，便令他传话，

把大观楼上再收拾出一间房来。

---

<sup>61</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页 423-424。

小赞应两声“是”，立着不动。亚白有点怪论。小赞禀道：“鼎丰里赵二宝那儿差人来，要见高老爷。”

说声未绝，只见小赞身后转出一个后生，打个千，叫声“高老爷”。亚白认得是前日园门遇见的赵朴斋……<sup>62</sup>（国译本第57回）

在原著中，高亚白见小赞在一旁侍立，就叫他去拿他做的菊花诗，接着原著就用了很大的篇幅去写菊花诗，但这一情节却被张爱玲删了，改去写叫华铁眉到一笠园住两天，陪陪孙素兰等话，然后见小赞在一旁侍立，吩咐他传话收拾房间，而菊花诗的场面也改去打麻将。私以为，这一点张爱玲补缀得很好，打麻将可说是古人的一种消遣方法，将论诗的部分改去打麻将，读起来自然顺畅，也不会发现有漏洞甚至是不自然的地方。刘半农认为，小赞的一首“赋得还来就菊花”全无好处，即用做“试帖”的眼光去看，也不过如此。<sup>63</sup>或许张爱玲也认同刘半农的说法，觉得小赞的菊花诗真的是“也不过如此”，故将之删除。

### 三、语言的转变

《海上花列传》的叙述人的语言与人物的语言是两个轨道，前者使用章回小说惯用的书写语言，后者纯粹是苏白，因此叙事的部分可以完全不更动，只把苏白译为口语。<sup>64</sup>不过，把方言译成口语，毕竟还会失去原来的神韵，因为方言是最能表达人的神理。胡适认为，通俗的白话固然远胜于古文，但终不如方言的能表现说话的人的神情口气。古文里的人物是死人；通俗官话里的人物是

---

<sup>62</sup>【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花落·国语海上花列传II》，页282。

<sup>63</sup>转引自陈永健：《三擎海上花：张爱玲与韩邦庆》，页123。

<sup>64</sup>周芬伶：《艳异：张爱玲与中国文学》，页404。

做作不自然的活人；方言土话里的人物是自然流露的活人。<sup>65</sup>虽然张爱玲将之译成口语有效地解决了不谙吴语的读者的问题，但读者却无法感受到书中的人物说话的语气与神韵。如：

“该个末，倪无个姘头。就是俚勿声勿响，调皮得来，坎坎还来浪起个花头。我个人去上俚个当，拗空哉。”<sup>66</sup>（原著第49回）

译为：

“这个，我妈的姘头。就是他不声不响，调皮死了！刚才还在出花头我这人去上他的当！做梦了！”<sup>67</sup>（国译本第47回）

根据姜汉椿的校注，“拗空”一词指人临终前会用手在空中空捞。不过，此语可用在各种场合，因此很难用确切的词语解释。然，根据以上的对话可以解作为“别做梦了”。<sup>68</sup>针对此，可以得知张爱玲确实译得没错，但私以为，将黄翠凤原来用吴语说的话译成国语（北京话），这就导致说话者失去了原有的神韵与神气。

纵观上述所见，张爱玲是尽量符合现代读者的阅读心理而再创作。然，吴语被译为国语（北京话）难免会造成失去说话者的神韵，但她为了尽量地保留书中说话者的神韵而运用现代的语气助词，这一点可见她所费尽的苦心。由此也可以说她的翻译是成功的，至少替大众保留了这部小说，同时也让更多的读者认识这部小说。

---

<sup>65</sup>胡适：《中国章回小说考证》，页 。

<sup>66</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页 343。

<sup>67</sup>【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花落·国语海上花列传II》，页 167。

<sup>68</sup>韩邦庆著、姜汉椿校注：《海上花列传》，台北：三民书局，1998年，页 481。

## 第二节、电影与小说的差异性

基于电影的片长/时间所限，侯孝贤处理的《海上花》之取舍不能似张爱玲般的删节，而是大刀阔斧的剪接。针对这种零散的情节，他必须采用补缀的方式将这些零散的情节折叠在一块，故电影所带出来的故事情节与小说的秩序发展有点背道而驰是在所难免的。

### 一、情节的颠倒

电影一开始就是一群妓女与嫖客在吃花酒。而这花酒正是由洪善卿做东，摆在周双珠家，出席者有王莲生、陶云甫、陶玉甫、朱霭人、罗子富等。镜头的焦点一直专注于王莲生的表情。宴席上众人在玩乐，只有王莲生无精打采；当众人取笑陶玉甫与李漱芳两人的恋情时，只有王莲生一个闷闷不乐。后来他提前离席到周双玉的房间，想一个人清净，众人才从洪善卿的口中得知他正为沈小红拳翻张蕙贞一事而烦恼。针对此，电影已经将此情节提前了。小说中是由罗子富为与黄翠凤定情而设下的酒席，意思是向大家表示他做定了黄翠凤，当时出席的只有陶云甫两兄弟、汤啸庵，场面冷清。陶云甫因见浣芳不许玉甫喝酒，而让玉甫提前离席，也趁此向大家述说陶李恋。此情节在小说中是第七回“恶圈套罩住迷魂阵 美姻缘填成薄命坑”，而沈小红拳翻张蕙贞则是第九回“沈小红拳翻张蕙贞 黄翠凤舌战罗子富”。两个不同回目的故事、场景也不同，侯孝贤却将这两个回目“浓缩”在一块了。原本由罗子富为与黄翠凤定情而设的酒席，在电影里却改编成洪善卿为王莲生因情困而设的酒席。

此外，电影中的嫖客听到沈小红拳翻张蕙贞一事而议论纷纷，林素芬却看不过而与朱霭人开口水战。

林素芬道：“沈小红算什么凶？我做了沈小红，我就不去打她了，打得自己吃力死了，打坏了头面，还要王老爷替他赔，倒害了王老爷了。”朱霭人说：

“假使你做了沈小红嘛，怎样呢？”素芬回答说：“我啊？我现在不高兴跟你讲。要嘛，你到白桂香那里去一趟，试试看好吗？”霭人道：“这叫什么话？怕什么，去嘛就去好了。你不入调，我也叫白桂香来打你一顿！”素芬笑道：“哎唷，说得倒体面！你做啥？可是在洪老爷面前摆架子？”<sup>69</sup>

以上的对话在小说中是出自黄翠凤与罗子富之口。

翠凤道：“沈小红末，算啥凶嘎？我做仔沈小红，也勿去打俚喲，自家末打得吃力煞，打坏个头面，原要王老爷去搭俚赔；倒害仔王老爷，阿有啥趣势。”

子富道：“耐做沈小红末，那价呢？”翠凤笑道：“我啊，我倒勿高兴搭耐说来里；要末耐到蒋月琴打去一掬，试试看，阿好？”子富笑道：“就去仔末，怕耐啥嘎？耐勿入调末，我去教蒋月琴来也打耐一顿。”翠凤把眼一瞟，笑道：“噢唷，倒说得体面喲！耐算说拨来啥人听嘎？阿是来里王老爷面浪摆架子？”<sup>70</sup>

（第九回）

小说中是黄翠凤劝王莲生到沈小红处去安抚沈小红，因罗子富不服信人不许客人多做另一个信人而开舌战，展现出了她的刚烈；而电影中却改编成林素芬舌战朱霭人，且是众人的茶余饭后的话。从这一点看来，黄翠凤的刚烈性格，在电影里已经被抹杀了。还有，小说中的林素芬比较温顺，与朱霭人的感情很要

<sup>69</sup>取自侯孝贤电影《海上花》。

<sup>70</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页 62。

好，从来没见过朱霭人有做其他信人；但电影里的林素芬则扮演了黄翠凤的身份，她不许朱霭人去做其他信人，就连旧相好白桂兰处也禁止他去。小说中并没有白桂兰这个角色，想必是侯孝贤为了突出王莲生的郁闷、借此说出王莲生郁闷的原因，且又是众人的茶余饭后的话而安排林素芬舌战朱霭人。

另外，电影里的黄翠凤向罗子富借钱给黄二姐后准备出局到钱公馆，碰巧遇到诸金花到访并向其哭诉被诸三姐殴打。侯孝贤将此相差 16 回的情节“浓缩”在一块。小说中黄翠凤向罗子富借钱给黄二姐是在第 21 回，然后就要出局到后马路的钱公馆，接下来就向钱子刚“借洋钱赎身初定义”；而诸金花向黄翠凤哭诉的情节是在小说中的第 37 回“惨受刑高足枉投师 强借债阔毛私狎妓”，当时钱子刚在黄翠凤家，他见诸金花来访，便向黄翠凤告辞。针对此，侯孝贤让诸金花“提前”遭到诸三姐的殴打，然后也由钱子刚看到诸金花到访改编为罗子富看到诸金花到访。

此外，小说中的罗子富初到黄翠凤处时，他与汤啸庵见到小阿宝和金凤两人在玩“葡萄架”，然后汤啸庵问她们“耐可懂嘎”<sup>71</sup>，接下来就是黄二姐进来与罗子富秘密商量事务<sup>72</sup>，罗子富就开始写请客票摆酒席。针对“葡萄架”这一情节，电影则将之与黄二姐告诉罗子富关于黄翠凤欲赎身一事“混为一拍”。黄二姐告诉罗子富关于黄翠凤欲赎身一事在小说中是第 42 回，而“葡萄架”则是第七回，侯孝贤将这两个不同回目，但相同的场地“混为一拍”。原本由汤啸庵说的“耐可懂嘎”<sup>73</sup>转变为出自罗子富之口。想必是侯孝贤认为要是把罗子

---

<sup>71</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页 46。

<sup>72</sup>罗子富初到黄翠凤家，黄二姐就告诉他黄翠凤喜欢长性子的客人，且要专做她一个人，这样黄翠凤就会巴结他。罗子富听闻黄翠凤如何制老鸨而开始恋慕这个烈女，便决定听黄二姐的话，专做黄翠凤一人。

<sup>73</sup>韩邦庆：《海上花列传》，页 62。

富一到黄翠凤处就直接上演黄二姐告诉罗子富关于黄翠凤欲赎身一事有欠缺影像美感，故而把这两个情节“混为一拍”。

## 二、身份的转变

王莲生一角由梁朝伟演出，梁朝伟说的上海话不标准，带有浓重的广东口音，侯孝贤为了帮他解决“上海话不标准”的套，更为了减轻他的语言负担以便能专注于戏，于是便设计王莲生为广东人，差使在上海。王莲生成了广东人，他的红颜知己沈小红也被设计成广东人。两人对外人说话时讲的都是广东腔的上海话，独处的时候则说广东话，就连时常替他跑腿办事的洪善卿也会说广东话。人在异乡，遇到与自己有着共同母语的人将会拉近彼此之间的距离，这就可以说明为何王莲生会把沈小红视为知己、洪善卿可以得到王莲生的信任。电影在结尾时安排王莲生恋情破灭后回广东做官。根据小说，王莲生的籍贯不明，会说洋话，张爱玲便推测他是洋务官员，而且后来他到江西做官，这一点小说就已交代得很清楚。

此外，小说中虽有多处描写广东人、粤菜馆，不过苏州信人对广东人的印象不好，也不喜欢巴结广东客人，就连小说对广东妓女的描写也是不佳的。将王莲生设计成广东人，虽与原著背道而驰，但却有效地解决了梁朝伟的台词问题。另外，苏州出名美女，高级妓女都自称自己为苏州人，侯孝贤为了配合王莲生为广东人的身份而将沈小红设计成广东妓女可说是电影的一个创举。这种超语言的手段虽与原著背道而驰，但却能够巧妙的重新带领观众进入自然的、日常的生活语境。

### 三、人物性格的转变

前文提及，电影为片长/时间所限，故侯孝贤处理《海上花》可说是大刀阔斧，无法将所选的几组人物的故事按照小说来一一呈现，这也就导致了小说中的人物性格与电影中的人物性格有了转变。小说中的黄翠凤一开始时并不巴结罗子富，还迟到早退，罗子富为此不满而想开销她的局帐，但后来听说黄翠凤如何制老鸨一事才开始恋慕这位烈女，并且为得这位烈女的欢心而听黄二姐的话结了蒋月琴的局帐，专做黄翠凤一人。此外，小说还处处埋下伏笔说明黄翠凤与黄二姐两人其实是想要敲诈罗子富。首先，黄翠凤与黄二姐设“恶圈套”“迷魂阵”来让罗子富踩下去，然后再“蓄深心”来扣留罗子富的拜匣，到了最后使用“连环计”来敲诈罗子富一万洋钱。针对这些情节，电影完全将之弃之。电影中的黄翠凤一出场时就因黄二姐把钱贴给姘头而导致凑不够钱去还裁缝帐，故而向她借钱，黄翠凤骂了黄二姐几句后就向罗子富借钱给黄二姐，从这里就可得知黄翠凤跟罗子富要好。之后电影就一直围绕着黄翠凤欲赎身一事，直到黄翠凤赎身成功就没再告诉观众其赎身之后的去向。不过，根据《极上之梦：海上花电影全记录》，罗子富惊讶黄翠凤自立门户的开销太大而疑心其敲竹杠，黄翠凤便在调头当天上演了一场易妆缟素，欲替父母补穿孝三年的戏剧性一幕，使罗子富再次恋慕这位烈女，但侯孝贤在剪接时却剪掉了。<sup>74</sup>此外，小说里的黄翠凤真正喜欢的是钱子刚，利用罗子富替其赎身。不过，在电影里却完全没有钱子刚的出现，只是经过黄翠凤的口中说她欲出局到钱公馆，观众才知道她除了做罗子富，还有另一户客人，而这户客人只是偶尔叫她出牌局。根据《极上之梦：海上花电影全记录》，侯孝贤有拍下“借洋钱赎身初定义”的

---

<sup>74</sup>参考侯孝贤、朱天文：《极上之梦：海上花电影全记录》，页 109。



情节，钱子刚一角由谢衍客串演出，但在剪接时却剪掉了。<sup>75</sup>故此，钱子刚这一支线在电影里完全被剪了，因此看不到黄翠凤实际上喜欢的是钱子刚而非罗子富。针对以上两点，私以为，侯孝贤是欣赏黄翠凤烈女的性格，故而想美化她，于是故意减少她的戏份，只演到她赎身即止；同时也删掉钱子刚的戏份，让黄翠凤真心属意罗子富。由此可见，电影中的黄翠凤虽然还保留着泼辣的性格，但却让她缺少了小说中的奸诈。此外，电影没再告诉观众她赎身之后的去向，观众便会由此推论出她可能在赎身之后会嫁给罗子富，这就使黄翠凤变得有情有义，推翻了前人所说的“婊子无情”这一概念。

纵观上述所见，电影《海上花》虽然没有完全忠于原著，但他尽量地呈现出“日常生活的况味”于观众，让观众感受到晚清时期十里洋场的生活原来也是那么地平淡，且电影与小说的不同可说是一个创举，同时也让观众有了更大的想象空间。

---

<sup>75</sup>参考侯孝贤、朱天文：《极上之梦：海上花电影全记录》，页 83。

## 第五章、结论

从小说、翻译、电影这三个《海上花列传》的文本互涉可以得知，再现者扮演着读者的身份，同时又是再现文本的作者，再现者在处理再现文本时是根据他的阅读感受及他那时代的意识去处理，有别于原著的创作心理。《海上花列传》的题材是取于当时晚清的青楼文化，而这青楼文化正是作者韩邦庆本身对文化的认知才得以创作。故，《海上花列传》的创作题材其实是有时间性及空间的局限，经过时代的转移后，也逐渐无法迎合读者的阅读趣味，兼之这部小说是以吴语来创作，间接地局限其读者群，故也造成无法广泛流传的原因。

虽说《海上花列传》是一部失落的小说，但它的平淡、写实手法却引起张爱玲的欣赏。为了让这部小说能够广泛地流传，张爱玲将书中的吴语对白译成国语（北京话）和删掉书中的四书酒令以符合现代读者的阅读心理。张爱玲的翻译其实是达到信达雅的标准，不过她在翻译的过程中毕竟加入了自己的想法，故她处理再现文本时其实是以自己的观点去处理，与韩邦庆创作小说的心理不同，故而引出了国译本与原著小说之间的差异。虽然国译本与原著小说具有差异性，但张爱玲的翻译其实是成功的，她不但接续了原著小说的文学传统，让其延长了历史的生命，还引起侯孝贤的兴趣并将之摄为影像，让更多的人认识这部小说。不过，侯孝贤处理电影《海上花》与张爱玲的翻译心理及韩邦庆的创作心理不同，他在处理电影的过程中其实是加入了当代的思想，故他是以现代性的意识去处理这部电影。兼之，侯孝贤对《海上花》的诠释有别于张爱玲对其的诠释，其所拍摄的情节，均通过他选择认知，故而引出电影与小说之间的差异。虽然电影没有完全忠于原著，但读者有机会从文字的阅读跳跃到视觉的享受，小说里的死人有机会成了活生生的人，这也就引起读者有了更大的想

象空间，由此，也可以更进一步的了解晚清时期十里洋场的风貌。因此，在影像的再现下，《海上花》无疑是比文字更吸引人，也吸引更多阅听人去观赏这部电影，而得到更大的回应和满足感了。

## 参考书目：

1. 陈永健：《三挈海上花：张爱玲与韩邦庆》，上海：上海书店出版社，2007年。
2. 韩邦庆：《海上花列传》，上海：上海古籍出版社，2001年。
3. 韩邦庆著、姜汉椿校注：《海上花列传》，台北：三民书局，1998年。
4. 侯孝贤、朱天文：《极上之梦：海上花电影全记录》，台北：远流出版事业股份有限公司，1998年。
5. 胡适：《中国章回小说考证》，合肥：安徽教育出版社，1999年。
6. 鲁迅：《中国小说史略》，上海：上海古籍出版社，1998年。
7. 孟瑶：《中国小说史》，台北：傅记文学出版社，1986年。
8. 【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花开·国语海上花列传 I》，北京：北京十月文艺出版社，2009年。
9. 【清】韩邦庆著、张爱玲注译：《海上花落·国语海上花列传 II》，北京：北京十月文艺出版社，2009年。
10. 孙玉生：《近代中国史料丛刊（800）·退醒庐笔记》，台北：文海出版社，1972年。
11. 王德威著、宋伟杰译：《被压抑的现代性：晚清小说新论》，北京：北京大学出版社，2005年。
12. 张爱玲：《对照记》，北京：北京十月文艺出版社，2006年。
13. 张子静：《我的姊姊张爱玲》，台北：INK 印刻出版有限公司，2005年。
14. 周芬伶：《艳异：张爱玲与中国文学》，北京：中国华侨出版社，2003年。

15. 朱天文：《朱天文作品集 7·最好的时光》，台北：INK 印刻出版有限公司，2008 年。
16. 朱映晓：《海上繁华：张爱玲与〈海上花〉》，北京：九州出版社，2010 年。
17. 庄仁杰：《晚清文人的风月陷溺—〈品花宝鉴〉和〈海上花列传〉》，台北：秀威科技股份有限公司，2010 年。

### 参考期刊：

1. 范伯群：〈《海上花列传》：现代通俗小说开山之作〉，《中国现代文学研究丛刊》2006 年第 3 期。
2. 黄千芬：〈女性“假面”与主体再现—电影《海上花》赏析〉，《东海大学文学院学报》2009 年第 50 卷。
3. 吕文翠：〈“观”“看”视觉现代性与晚清上海城市叙事〉，《中央大学人文学报》2008 年第 36 期。
4. 姚玳玫：〈《海上花列传》叙事的近代转型〉，《学术研究》2003 年第 12 期。
5. 张入云：〈平淡如何近自然—《海上花》的三个文本〉，《华文文学》2010 年第 101 期。

**参考网站：**

1. <http://www.culstudies.com/plus/view.php?aid=2494>。

**学位论文：**

1. 吕文翠：《现代性与情色乌托邦：韩邦庆〈海上花列传〉研究》，台北：辅仁大学比较文学研究所博论，2004年。