

# 張愛玲的“姘”字練習： 《桂花蒸 阿小悲秋》的文學實驗

張小虹

## 提 要

以張愛玲短篇小說《桂花蒸 阿小悲秋》為主要文本，分別從“語言姘合”、“男女姘合”、“翻譯姘合”三個面向，可以探討語言文字、性別關係與跨語際翻譯實踐所可能展現的交織力量。首先，小說中上海話的此起彼落，洋涇浜英文的翻來覆去，以及各種古典小說詞語的摻雜，是新與舊、中與西、高與低之間的“姘”字練習與文學實驗。其次，重新歷史化與政治化的“上海女傭”的出現，結合阿小與阿小男人的關係，展現出城市空間中男女社交、婚姻形態、家庭組合、經濟生活所給出的一種新形態可能。再次，聚焦於張愛玲自譯該小說的英文版本“Shame, Amah”，並從此翻譯文本中擇選出幾個字作為“文本表面”，可以展現帝國殖民主義在不同地理區域的文化流動，如何將“根源”化為“路徑”。透過此三個部份的分析，能夠有效揭示張愛玲文學書寫中語言姘合、性別姘居與文化翻譯彼此之間互文交織的變化與不確定性。

**關鍵字：**張愛玲 女性主義 解構主義 互文 翻譯

“姘”字有何需要不斷加以習練之處？

“姘，除也。漢律：‘齊人予妻婢姘曰姘。從女并聲。’普耕切”。<sup>1</sup> 在此簡短精要的《說文》解釋中，至少包含了三個部份可供分析。第三部份最為簡單明瞭，處理“姘”的部首(女部)與發音(并聲，普耕切)，眼見為信，耳聽為明，無有爭議之處。然第一與第二部份卻似乎有著表面上可能出現的詮釋差異，恐需進一步加以會通。第一部份將“姘”做“除”解，乃同“屏”(《論語》：屏四惡)與“摒”，乃是棄除之意。第二部份講的則是漢律，齊人不得與妻婢私合，這裏的“齊人”一般解釋為“齊地之人”，不過段玉裁却認為當解釋為“齊民”，即“凡人齊於民也”，就是一般百姓，這句話說的是封建宗法社會明顯的階級之分，士以上皆可娶妾，妻之婢女可納為收房丫頭，但庶人則不得有妾，若與妻子的婢女私合則有罰。秦代《倉頡篇》視所有男女私合皆曰姘，而《說文》此處所引的《漢律》，則將“姘”更進一步特定階級化與罰責化。<sup>2</sup> 故第二部份之“姘”乃取“合併”之義，與第一部份“姘”之“棄除”之義有異，此即段玉裁在《說文解字注》中特別就此強調“姘”的“此別一義也”。<sup>3</sup>

然“姘”之為“棄除”與“姘”之為“合併”，難道真的如此對立不容嗎？若就表面文章打圓場，男女私合無名無分，自是被封建宗法棄除於外、不計算在內，“合併”與“棄除”於是可以先後指向同一件事的發生與結果，而非彼此相互別義。但本文所躍躍欲試的，卻是想要練習如何維持而非抵消“姘”作為“棄除”與“合併”之間的矛盾與張力，並將其理論化為文本“變譯”的動態過程，此處的“變譯”乃指跨歷史、跨文化、跨語際的翻轉調動所造成語言與文化的轉變與多義不確定性，以凸顯語言與文化在“譯—異—易—溢”(翻譯—差異—變易—餘溢)之間的滑動與創造。正如本文的標題乃是以“姘”易“拚”，表面上似乎是採用了“姘”與“拚”的同音異字，企圖展開“別字”可能帶出的趣味幽默或反諷，

1 許慎：《說文解字》(北京：中華書局，1963年)，頁264。

2 《倉頡篇》之說引自《廣韻》卷二、169頁，而《廣韻》此處亦載錄男女之“姘”的另一解釋：“齋與女交，罰金兩曰姘”，乃指男子齋戒期間不得與女子發生性行為，否則課以罰金。

3 許慎、段玉裁注：《新添古音說文解字注》(臺北：洪葉文化事業有限公司，1998年)，頁631。

但若“姘”可同“擗”，“擗”又可同“拚”，“姘與拚古字通也”，現代作為同音異字的“姘”與“拚”，倒又可以是古代文字遞變過程中的同音同字，女部與手部的一分為二，二合為一。<sup>4</sup> 而“姘”與“拚”皆從“并”聲，而形聲的“并”亦可以是象形的“并”，“從二立”，兩人相從相隨，或佇列齊步、比肩同行，給出的正是“姘”與“拚”之間另一個可能的並立相連。換言之，“拚”字練習可以是“姘”字練習，但“姘”字練習又可以不只是“拚”字練習，“拚”只有連合或捨棄（亦是“合併”與“棄除”之間的張力），而“姘”除了斬斷連結或建立連結之外，尚有宗法典律對男女私合性行為之懲戒，尚有封建體制透過階級所掌控管制的婚姻形式，更有沿至當代對“姘”字暗含“不當”的道德評斷與循此道德評斷所可能展開的人身攻訐。“姘”字練習比“拚”字練習之更為多音多義，乃在於其更有可能生動打開與開打語言文字、宗法習俗、法律規範、階級地位、道德評斷在單一字詞上的交織，而得以給出“姘”作為“文本表面”（textual surface）的極度繁複化。此即法國理論家克里絲緹娃（Julia Kristeva）在《字詞、對話與小說》（“Word, Dialogue and Novel”）中所一再強調的，即使小到單一字詞，都可以是“互文”（intertextuality）的交織，都可被視為“文本表面”。<sup>5</sup>

而本文所欲展開的“姘”字練習，將以張愛玲 1944 年 12 月發表於《苦竹》第二期的短篇小說《桂花蒸 阿小悲秋》為例，思考如何有可能在語言的“拚”字練習中也看到性別的“姘”字練習。小說女主角丁阿小，在上海租界洋主人家幫傭，上海話滑溜，但識字不多，偶替洋主人接電話或與洋主人溝通時，則是一口勉強湊合的中式洋涇浜英語（Chinese Pidgin English）。而阿小與阿小男人之間的關係，更常被視為張愛玲筆下“姘居”的另一代表，不像正式夫妻關係的鄭重，卻是“活潑的，著實的男女關係”，勤勤儉儉過著小日子。張愛玲“姘居”一說出自《自己的文章》，原本乃是談論《連環套》中的霓喜與霓喜的男人們，然在《苦竹》第二期刊出《桂花蒸 阿小悲秋》的同時，也轉載了原本發表於 1944 年 7 月的《自己的文章》，讓“姘居”的詮釋方向獲得了更新更有利的支持。但

4 可參考蕭統編的《文選》（下冊）卷四十八（臺北：五南圖書公司，2008 年），頁 1219。

5 Julia Kristeva, “Word, Dialogue and Novel,” in Toril Moi, ed., *The Kristeva Reader* (New York: Columbia UP, 1986), p. 36.

“姘居”作為主題詮釋的方向,往往僅及於人物角色與情節發展,而未能與《桂花蒸 阿小悲秋》作為透過語言文字中介的文本產生進一步交織的可能。故本文的企圖乃是以“姘”之為“文本表面”做出發點,嘗試以《桂花蒸 阿小悲秋》展開“性別文本化”與“文本性別化”的女性主義閱讀,同時談“語言姘合”與“男女姘合”,以及此二姘合所可能帶出的動態“變譯”。主要處理的文本除了《桂花蒸 阿小悲秋》外,亦將包括該小說的張愛玲自譯英文版本與他譯英文版本,以便能從“語言姘合”作為語言文字的變譯能力與“男女姘合”作為性別關係的變譯能力,進一步推向“翻譯姘合”作為跨語際實踐的變譯能力,以求同時得見語言文字、男女關係、翻譯實踐在“變譯”之中求生求存、活潑且著實的强悍生命力。

## 一、開口說話：中文的英文，英文的中文

蔡康永曾在悼念張愛玲的文章中提到過一個小插曲,他自小無意識地都用上海話來讀張愛玲,直到有一天在與朋友的交談中,才赫然發現朋友居然是用普通話在讀張愛玲,而這出現在兩位張迷之間的“驚人”發現,正是透過《桂花蒸 阿小悲秋》中的一小段文字而得以揭露:“嘎? 那你怎麼念《桂花蒸 阿小悲秋》裏講的話? 你怎麼念阿小的兒子呆看天空時,喃喃自語的‘……月亮小來……星少來……’?”<sup>6</sup> 對許許多多只會說“普通話”(“國語”)的讀者而言(包括本文作者),恐怕不僅沒有辦法用上海話傳神地念出“月亮小來! 星少來!”,更可能對中文字面的認知理解出現障礙,不問不查便無法明瞭其言乃指“月亮有點小,星有點少”。而文本中阿小兒子百順的這句自言自語,也立即招來母親阿小的口頭數落,“什麼‘月來小來,星少來’? 發癡滴搭!”<sup>7</sup> 此刻馬上

6 蔡康永:《張愛玲越獄成功!》,陳子善編:《作別張愛玲》(上海:文匯出版社,1996年),頁101。

7 張愛玲:《桂花蒸 阿小悲秋》,《傾城之戀》(臺北:皇冠出版社,1991年),頁134。本文採用的《桂花蒸 阿小悲秋》版本,以收錄於《張愛玲全集》(5)的《傾城之戀:張愛玲短篇小說集之一》的版本為主。

又蹦出另一個只有用上海話念來才傳神才達意的“滴搭”，亦即“做什麼”。而這樣交織在《桂花蒸 阿小悲秋》文本中的上海話（或廣義的吳語）更是錯落有致，“娘姨”是女傭人，“姆媽”是母親，而作為上海話詈詞的“癩三”，也重複被用來當成對自己小孩的暱稱。於是阿小催促著百順“還不快觸祭了上學去”（“觸祭”乃“吃”，貶義詈詞），<sup>8</sup>或是當阿小送串門子的姊妹出門，百順也跟在後面嘟囔“阿姨來白相呵”（“白相”乃“玩耍”）。<sup>9</sup>這些上海話詞語的此起彼落，乃生動活潑地帶出了阿小之為“蘇州娘姨”以及上海之為小說不須言明的時空背景。

而在《桂花蒸 阿小悲秋》中與上海話一樣錯落有緻、生動傳神的，則非中式洋涇浜英語莫屬。<sup>10</sup>教育程度不高的阿小，卻早已練就一身為洋主人哥兒達接電話的本領，撇著洋腔洋調使命必達。“哈囉？……是的密西，請等一等”，<sup>11</sup>此處的中式英語之所以生動傳神，正在於將中式洋涇浜英語最常見的“Missy”（而非慣用的“Miss”），翻譯成了中文“密西”（而非慣用的“密斯”），以破中文對破英文，一看便知洋涇浜。或是阿小為洋主人擋掉不想接聽的電話時謊稱“哥兒達先生她在浴間裏”，英文人稱代名詞的性別倒錯，顯而易見。而小說敘事者也不無調侃地補上一句，“阿小只有一句‘哈囉’說得最漂亮，再往下說就有點亂，而且男性女性的‘他’分不太清楚”。<sup>12</sup>然而阿小卻從不放棄以荒腔走板的“洋腔”，興興奮奮、紅紅火火進行著各種支離破碎的表達，“她迫尖了嗓子，發出一連串火熾的聒噪，外國話的世界永遠是歡暢、富裕、架空的”，<sup>13</sup>這既是她躋身參與外國話世界的興奮片刻，亦是出於生活與工作需要的恬不知恥、無所畏懼。

那究竟什麼是洋涇浜英語？而洋涇浜英語究竟示現了何種跨語言、跨文

8 同上，頁 118。

9 同上，頁 128。

10 一般用法中並不嚴格區分“英語”和“英文”，然本文對 pidgin English 的翻譯統一為“洋涇浜英語”，以凸顯其原以口語溝通為主，而文中用到“英文”之處則較為強調其作為文字的書寫形式。

11 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁 118。

12 同上，頁 121。

13 同上，頁 122。

化、為求溝通(交易)不擇手段的生猛活力? 甚且 pidgin 一詞的本身究竟如何展現了洋涇浜語言的錯綜複雜、莫衷一是呢? 讓我們先來看看張愛玲在《編輯之癢》中如何定義並舉例“洋涇浜”英語。

“浜”這俗字音“邦”,大概是指江邊或海邊的水潭。上海人稱 Pidgin English 為“洋涇浜”英文——洋人雇用的中國跑街僕役自成一家的英語,如“趕快”稱 chop-chop,“午餐”稱“剔芬”(tiffin),後者且為當地外僑採用。……這一種語言是五口通商以來或更早的十八世紀廣州十三行時代就逐漸形成的,還有葡萄牙話的痕跡。<sup>14</sup>

誠如張愛玲所言,洋涇浜英語最早來自做生意時的溝通需要,不論是十八世紀廣州十三行或五口通商,洋涇浜英語乃是摻雜了粵語、上海話、葡萄牙語等的英語,一如 pidgin 一字本就多被視為粵語發音的葡萄牙語 *ocupação* 或英語 *business*。<sup>15</sup> 故凡指向無共通語言前提下所進行跨文化交易過程中語言的權宜表達,就都是 pidgin language,常被翻譯成“皮欽語”(乃是原以粵語發音的 pidgin 再次循英語發音譯為中文)或“別琴語”(循滬語發音譯成中文)。

故整體而言“皮欽語”在中國的歷史發展,多可上溯至十六世紀的葡萄牙—中國沿海交易、十七世紀末的英國—中國貿易等,夾雜中文、英文、印度語、葡萄牙語,詞彙有限,發音在地化(尤其是先後加入粵話與滬話的發音與句法),聽起來幼稚可笑,卻又多能使命必達。而隨著英語的流通,皮欽英語在二十世紀已逐漸式微,並從原本貿易買辦的流通語,轉而成為外國人家中僕傭所使用的溝通語言。<sup>16</sup> 而“皮欽英語”之所以又被稱為“洋涇浜英語”,乃是十九

14 張愛玲:《編輯之癢》,《對照記:散文集三·一九九〇年代》(臺北:皇冠出版社,2010年),頁91—92。

15 pidgin 一字的由來尚有其他諸多猜測,例如來自希伯來語的貿易交換 *pidjom* 等,可參見 Viveka Velupillai, *Pidgins, Creoles and Mixed Languages: An Introduction* (Amsterdam: John Benjamins, 2015), pp. 23–24。

16 Philipp Strazny, “Chinese Pidgin English,” in *Encyclopedia of Linguistics* (New York: Routledge, 2004), pp. 200–201.

世紀中葉後以上海黃埔江支流洋涇浜（英、法租界的界河）來重新命名，更增添了“皮欽英語”從廣州到上海的歷史移動痕跡，從買辦流通語到外國人僕傭溝通語，自然亦是張愛玲在引文中提到的上海地區“洋人雇用的中國跑街僕役自成一家的英語”。在此我們可以《桂花蒸 阿小悲秋》中的“癩三”為例。“癩三”在小說中多次出現，乃阿小在他人面前用以親暱稱呼自己的兒子百順（同鄉的老媽媽亦稱其子“癩三”）。如前所述“癩三”乃上海話詈詞（亦可用作暱語），乃指流浪漢、乞丐、無業游民。但此上海話詈詞的背後，卻也可以有著洋涇浜英語的複雜“根源”（root）與“路徑”（route）。學者考據此語最早源自上海街頭無賴向洋人討錢所喊的 *begsir*（*beg sir*），或來自上海買辦稱無錢之人所創的“empty cents”，再轉成“癩的生斯”或“畢的生司”，又因“生”與“三”在吳語中發音相同，遂出現了“癩三”作為洋涇浜英語的翻來覆去。<sup>17</sup>

如果這些動態的“語言姘合”讓我們看到“中式洋文”與“洋式中文”的相互交織，那《桂花蒸 阿小悲秋》還有更多語言知微入漸的“變譯”。像是一句“冰箱的構造她不懂，等於人體內臟的一張愛克斯光照片”，<sup>18</sup>將冰箱比做內臟的譬喻已是精彩，而英文 *X-ray* 直接音譯為“愛克斯光”也毫不違和，甚且“愛克斯光”作為最初中文化的英文翻譯名詞，更帶著時髦、洋化的現代氣息，非常貼合阿小所身處的上租界。或是文中寫到哥兒達的風流好色，甚至不惜“給半賣淫的女人一點業餘的羅曼斯”，<sup>19</sup>此處將 *romance* 直接音譯為“羅曼斯”亦甚為普遍，更是大量貫穿於張愛玲的各種文學文本。且讓我們再舉一例，小說最後一段描寫被風捲到陰溝邊的小報，“在水門汀闌干上吸得牢牢地”，<sup>20</sup>此處的“水門汀”自是英文 *cement* 的直接音譯，典型中式洋涇浜英語的代表，一個帶有時髦、洋化氣息的都市生活用語，亦為張愛玲文本的慣用語。但此句除了“水門汀”之外，“闌干”一詞亦有蹊蹺，此乃“欄杆”的古語表達，如李白《清平

17 Hanchao Lu, *Street Criers: A Cultural History of Chinese Beggars* (Stanford: Stanford UP, 2005), p. 16

18 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁 131。

19 同上，頁 124。

20 同上，頁 137。

調》中的“解釋春風無限恨，沈香亭北倚闌干”。棄“欄杆”而就“闌干”，乃是讓充滿古典詩意想象的建築形式“闌干”與洋涇浜英語所凸顯的現代建築材料“水門汀”，“並”在一起比肩而行、齊步而走，正是《桂花蒸 阿小悲秋》中所一再出現的“語言姘合”。更有甚者，“牢牢地”中的“地”則又是另一個中文“歐化語法”的顯影，英文副詞-ly 的還魂。一句“在水門汀闌干上吸得牢牢地”，讓樓下陽台上貼著小報的水泥欄杆，又中又西、又摩登又古雅，既是再現元素上的精彩排比（公寓、陽台、水泥、欄杆、小報、秋風），也是語言構詞上的絕妙姘合。

然《桂花蒸 阿小悲秋》中不僅有中文、英文、洋式中文、中式洋文的姘合，更有白話與文言的姘合。這廂以古典語詞“鮮華”來形容大圓臉小眼睛，打扮得像大學女生的阿媽秀琴，“好像她自己也覺得有一種鮮華，像蒙古婦女從臉上蓋著的沉甸甸的五彩纓絡縫裏向外界窺視”，<sup>21</sup>那廂寫到阿小“歸折碗盞”或“杯盞”，<sup>22</sup>用的都是帶有舊小說古典色彩的文言語詞。或這廂的阿小“一壁搓洗，一壁氣喘吁吁的說”；<sup>23</sup>那廂阿小的男人則“旋過身去課子”，<sup>24</sup>或是躲到陽台上“負手看風景”；<sup>25</sup>就連敘事者形容洋主人硬起聲的態勢，也用了類似《紅樓夢》的句子“丁是丁，卯是卯的”來形容，<sup>26</sup>更別說那些散在文本中的各種話本套語、成語、慣用語、諺語等。而更有趣的，則是文中還不時冒現一些吳語的方言詞彙，帶出官話中某些已經消失的古詞，但卻依舊出現在吳語小說《海上花列傳》與《九尾龜》等，既是古典語，又是上海話，仿佛是要再次證明吳語方言更為貼近古漢語，而官話則較多滿蒙方言的混雜。例如，阿小高聲叱喝著兒子，“她那秀麗的刮骨臉兇起來像晚娘”，<sup>27</sup>此處不用“繼母”，而用了吳語的方言詞彙“晚娘”。或是阿小向秀琴解釋洋主人款待女客的固定菜單，“一塊牛肉湯，

21 同上，頁 122。

22 同上，頁 122、133。

23 同上，頁 124。

24 同上，頁 129。

25 同上，頁 131。

26 同上，頁 133。

27 同上，頁 118。

燒了湯撈起來再煎一煎算另外一樣。難末,珍珠米”。<sup>28</sup>“珍珠米”自是彼時上海人口中的玉米,但“難末”卻是上海話中的慣用轉折語,“上海話中較老而又保持到現今的连接詞”,<sup>29</sup>用來表示“於是,然後,這下”。或是阿小嘲笑洋主人的新中國女友,“連哥兒達的名字都說不連牽”,<sup>30</sup>“連牽”又是一個吳語小說的慣用詞彙,表示流暢連續。但《桂花蒸 阿小悲秋》對古雅文言詞彙(亦是吳語方言化的古語)的運用,自是有著高度的自覺與風格策略,小說中更藉由一封鄉下姆媽的來信,極力嘲諷文話套式書信的拙劣,不僅文白夾雜,錯誤百出,更任由阿小的男人用句點胡亂斷句,著實貽笑大方。

當然我們也不要忘記,1944年12月在《苦竹》第一期發表的《桂花蒸 阿小悲秋》,正是寫於《連環套》之後(1944年1月起在《萬象月刊》連載六期後,於7月自動腰斬),而與《桂花蒸 阿小悲秋》同期在《苦竹》轉載的《自己的文章》,原發表於該年7月《新東方》雜誌,正是回應該年5月迅雨(傅雷)《論張愛玲的小說》的批評褒貶。而迅雨在讚賞之餘最不留情面的批評要點,正是針砭張愛玲小說中不知節制、如細菌般蔓延的古典套語。

《傾城之戀》的前半篇,偶爾看到“爲了寶絡這頭親,卻忙得鴉飛雀亂,人仰馬翻”的套語;幸而那時還有節制,不過小疵而已。但到了《連環套》,這小疵竟越來越多,像流行病的細菌一樣了——“兩人嘲戲在一堆”,“是那個賊囚根子在他跟前……”,“一路上鳳尾森森,香塵細細”,“青山綠水,觀之不足,看之有餘”,“三人分花拂柳”,“銜恨在心,不在話下”,“那內侄如同箭穿雁嘴,鈎搭魚腮,做聲不得”……這樣的濫調,舊小說的渣滓,連現在的鴛鴦蝴蝶派和黑幕小說家也覺得惡俗而不用了,而居然在這裏出現。豈不也太像奇蹟了嗎?<sup>31</sup>

28 同上,頁123。

29 錢乃榮:《上海語言發展史》(上海:上海人民出版社,2003年),頁324。

30 張愛玲:《桂花蒸 阿小悲秋》,《傾城之戀》,頁123。

31 迅雨:《論張愛玲的小說》,子通、亦清編:《張愛玲評說60年》(北京:中國華僑出版社,2001年),頁62。

而張愛玲在《自己的文章》中也毫不閃躲地做出回應，她強調《連環套》裏之所以“襲用舊小說的詞句”，乃是“遷就的借用”，用“一種過了時的辭彙”，來表達上海人心目中五十年前浪漫香港的雙重時空距離，但也自承有時難免陷於刻意做作，並謙言“我想將來是可以改掉一點的”。<sup>32</sup> 然緊接著《連環套》後創作的《桂花蒸 阿小悲秋》，寫的是當下上海的“姘居”，而不是五十年前香港的“姘居”，但依舊文白摻雜，套語如珠，例如形容起阿小的臉紅，“她整個的臉型像是被凌虐的，秀眼如同剪開的兩長條，眼中露出一個幽幽的世界，裏面‘沈魚落雁，閉月羞花’”，<sup>33</sup>顯是絲毫不避諱迅雨筆下惡俗濫調之譏，依然故我在新與舊、中與西、高與低之間，進行著各種“姘”字練習的文學實驗。

而《桂花蒸 阿小悲秋》中最為神秘隱藏版的“語言姘合”，乃是出現在最為顯著的小說標題與引文。《桂花蒸 阿小悲秋》以炎櫻的散文(詩)引文開場，“秋是一個歌，但是‘桂花蒸’的夜，像在廚裏吹的簫調，白天像小孩子唱的歌，又熱又熟又清又溼”，<sup>34</sup>以歌對調，又以歌的重複成功帶出深夜轉白晝的溫度與溼度變化。<sup>35</sup> 然此引文之蹊蹺，不僅在於小說以所謂作者好友的真人實文開場，混淆了虛構與紀實、小說與散文的既有分界，更在於“炎櫻”作為真名實姓的本身就已是跨語際的多重“變譯”。<sup>36</sup>“炎櫻姓摩希甸，父親是阿拉伯裔錫蘭人(今斯里蘭卡)，信回教，在上海開摩希甸珠寶店。母親是天津人，爲了與青年印僑結婚跟家裏決裂，多年不來往”。<sup>37</sup> 而 Fatima Mohideen 不叫“摩希甸”而叫“炎

32 張愛玲：《自己的文章》，《流言》（臺北：皇冠出版社，1991年），頁24。

33 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁120。

34 同上，頁116。

35 在本文所採用的張愛玲全集版本，此段引文乃以前後加上雙引號、“桂花蒸”三字加上單引號的方式出現，而全集中所有的對話引言，也都採用雙引號。為配合當前普遍使用的標點符號習慣，本文將雙引號部份調整為單引號，而引號中的引號則以雙引號行之。

36 當然我們亦可將此“炎櫻”與引文當成虛構，而非實有所指。但就彼時張愛玲小說創作上所可能展開的實驗性而言，實有所指恐比純屬虛構更具實驗性。此或可與發表於《桂花蒸 阿小悲秋》之前的《殷寶灑送花樓會》比較，其“後設”實驗的可能更躍然紙上，小說中第一人稱敘事者本人就叫“愛玲”，由她來轉述女同學告知的情史，亦是一種戲耍紀實與虛構的敘事實驗。

37 張愛玲：《對照記》（臺北：皇冠出版社，1994年），頁56。

櫻”的原委，乃出自張愛玲的命名創舉。

我替她取名“炎櫻”，她不甚喜歡，恢復了原來的名姓“莫黛”——“莫”是姓的譯音，“黛”是因為皮膚黑——然後她自己從阿部教授那裏，發現日本古傳說裏有一種吃夢的獸叫做“獾”，就改“莫”為“獾”，“獾”可以代表她的為人，而且雲鬢高聳，本來也像個有角的小獸。“獾黛”讀起來不大好聽，有點像“麻袋”，有一次在電話上又被人聽錯了當作“毛頭”，所以又改為“獾夢”。這一次又有點像“獾母”。可是我不預備告訴她了。<sup>38</sup>

“炎櫻”之名一波多折，從日本古傳說中的小獸到中國古神話中的醜妃，文字旁徵博引之魔力，可見一斑。

然從“炎櫻”到“獾夢”，除了展現其與張愛玲的親暱友誼之外，也間接說明了張愛玲一直為好友扮演著中國文字與文化的翻譯者與詮釋者（甚至命名者）。在《炎櫻語錄》裏張愛玲將好友對自己矮小豐滿身材之自嘲“Two armfuls is better than no armful.”，逗趣地妙譯成“兩個滿懷較勝於不滿懷”（張解釋此翻譯之根據乃“軟玉溫香抱滿懷”）。<sup>39</sup> 在《氣短情長及其他》中寫到獾夢有同學姓趙，一日問起“趙”字怎麼寫，張愛玲將其拆為“走”字與“肖”字為其解說，“‘肖’是‘相像’的意思。是文言，你不懂的”。<sup>40</sup> 而積極學習中文的炎櫻，識不得幾個現代中文方塊字，更遑論文言，但卻又常語出驚人鬧笑話，“中文還不會，已經要用中文來弄花巧了！”<sup>41</sup> 而我們在此繞了一圈說明炎櫻的不識中文，正是要凸顯《桂花蒸 阿小悲秋》開場的引言本身已是“語言姘合”的痕跡，乃是由 Fatima Mohideen 所寫的英文翻譯成的中文，“炎櫻”是此處的刺點，否則無法從流暢詩意的引言文字表面，看到任何所謂英翻中的痕跡。而此段引言為英翻中的另一個脈絡提示，則是出現在《苦竹》第二期的內容編排之上，在

38 張愛玲：《雙聲》，《餘韻》（臺北：皇冠出版社，1987年），頁63。

39 張愛玲：《炎櫻語錄》，《流言》（臺北：皇冠出版社，1991年），頁119。

40 張愛玲：《氣短情長及其他》，《餘韻》（臺北：皇冠出版社，1987年），頁72。

41 同上，頁72。

此我們不僅有《桂花蒸 阿小悲秋》的首刊,也有《自己的文章》的轉載,更有張愛玲翻譯炎櫻的文章《生命的顏色》。而由胡蘭成在 1944 年 11 月創立的《苦竹》封面,一如張愛玲《傳奇》再版與增訂版的封面,都由炎櫻所設計,創刊號中也有張愛玲翻譯的炎櫻文章《死歌》。誠如單德興所言,“20 世紀 40 年代張愛玲的譯作對象大都是摯友炎櫻(Fatima Mohideen)的作品”,<sup>42</sup>當又是另一支持引文為英翻中的參考資料。若彼時炎櫻為張愛玲、胡蘭成設計視覺封面,那此段原本或不應出現在現代小說形式的引文,或許也可被視為另一種文字封面,不是“畫”龍點睛,而是以最簡短的文字給出小說從聽覺到膚覺、從廚房到日常的敘事基調。<sup>43</sup>

然我們兜了一圈說明炎櫻不識中文,又兜了一圈說明炎櫻的中文創作都是透過張愛玲的翻譯,兩人四手聯彈、合作無間,主要的企圖莫非是要再次回到由英文翻成中文、有著身體感官強度的開場引文,一探端倪。炎櫻的署名讓我們得以猜測此段引文恐怕原本乃是以英文書寫而成的句子,而此段引文中的引文,引號中的引號“桂花蒸”,也恐怕正是整篇小說最婉轉幽微、最不疑處有疑的“語言姘合”。<sup>44</sup> 小說題目以“七言”的古法為之,前三字與後四字之間以空格斷開,以示停頓或區隔主標副題,“頗具唱詞的一份跌宕與節奏感”。<sup>45</sup> 後四字“阿小悲秋”之為“語言姘合”,乃在巧妙顛倒了中國抒情文學傳統的“悲秋”主題,不是文人騷客、才子佳人的勞心者(如宋玉、杜甫、歐陽修、李清照、林黛玉等),而是“一個文墨不通的勞力者,從鄉間到城市謀生的小小女子丁阿小”。<sup>46</sup>

42 單德興：《翻譯與脈絡》（臺北：書林出版有限公司，2009 年），頁 127。

43 對其他批評家而言，此段我們殷殷細評的開場引文，或許只不過是一個天真荒謬的“發癡滴搭”、“像極了是一首兒歌：不知所云”（水晶：《天也背過臉去了：解讀〈桂花蒸 阿小悲秋〉》，《張愛玲未完》[臺北：大地出版社，1996 年]，頁 81）。

44 當然我們也不需完全放棄另一種可能的詮釋路徑：一切皆是張愛玲自導自演自寫的移花接木，“炎櫻”乃刻意錯誤導引的真人姓名。但即便如此，引號中的引號“桂花蒸”依舊呈現故人疑竇的語言不確定性。

45 康來新：《張愛玲〈桂花蒸阿小悲秋〉簡析》，施淑等編：《中國現代短篇小說選析》（臺北：長安出版社，1984 年），頁 45。此選集與簡析所採用的小說題目乃《桂花蒸阿小悲秋》，省略了前三字與後四字之間空格。此外，原簡析中的“跌宕”誤植為“跌宕”，引文中已更正。

46 同上，頁 44。

阿小之為阿小，除了“生得矮小”，<sup>47</sup>“瘦小得像青蛙的手與腿壓在百順身上”，<sup>48</sup>恐更是以年幼的排行稱之，看來其不僅不通文墨，甚至連名字都闕如。而小說對上海租界日常的鋪陳，除了夜晚一場蒸熱至極後的暴雨驟至，阻擋了阿小與阿小男人所欲的一夜溫存，次日清晨時氣頓時入秋轉涼外，並無傳統“悲秋文學”的抒情言志特質或任何感傷基調，“阿小悲秋”四字的姘合張力，怕不正在於雅與俗、高與低的置換、貼擠與突梯。

而小說標題前三字的“桂花蒸”既雅緻又通俗，八月桂花香，俗稱桂月，而“桂花蒸”當然不是蒸桂花，而是形容入秋後暑熱不減反增的“秋老虎”天氣，正如小說中一再出現對天氣悶熱蒸騰的抱怨，“過了八月節了還這麼熱”。<sup>49</sup>但蹊蹺的卻是炎櫻引文段落中的‘桂花蒸’乃是以雙引號(引號中的引號)方式出現，不諳中文的炎櫻斷無可能熟稔‘桂花蒸’的典故，想必是張愛玲再次通過雙重的“中文化”(翻譯成能同時與中國文學、中國文化相應的中文)，一如前所舉“兩個滿懷較勝於不滿懷”的巧妙逗趣，乃是以“軟玉溫香抱滿懷”為本的雙重“中文化”翻譯。那我們或可好奇地探問炎櫻所使用的英文原文為何，而張愛玲又是如何巧妙地將其翻譯成既雅緻又通俗的“桂花蒸”呢？我們當然可以大膽臆測炎櫻所使用的英文或為 *Indian summer*，一個既通俗又充滿文學地理聯想的詞彙，或換成世界各地其他各種約定俗成用來形容“秋老虎”天氣的英文詞彙也成，如 *gypsy summer*、*old woman's summer*、*poor man's summer* 等，然重點不在於答案是否可尋可覓可確定，重點在於雙引號所帶出的‘桂花蒸’總已是一個不可考的中英翻譯，一個語言姘合的謎題。

## 二、姘居的年代

在《桂花蒸 阿小悲秋》中穿插藏閃的有中文、英文、中翻英、英翻中、洋式中文、中式洋文與各種文白交織、方言俚語的轉進拉出，而本文之所以用“姘”

47 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁 117。

48 同上，頁 136。

49 同上，頁 116。

而不用“拚”，除了凸顯其既除且合（既棄除原有固定的辭彙意義和語法脈絡，且創造連結新的動態“變譯”）、凸顯其脫規矩、不合法、甚至可能招致的文化貶抑與道德責難，更是企圖與小說所欲展現和語言一樣活潑潑、深具變譯能力的日常“姘居”相互環扣。在過往的批評文獻中，《桂花蒸 阿小悲秋》的詮釋有兩個主要的傾向，第一個傾向較為“去歷史化”，強調阿小之為“地母”原型，“丁阿小於是成了原始類型的女子，具有‘大地之母’的生猛、善感與永恒性”，<sup>50</sup>不僅以強烈的母性情感養護兒子百順，甚至對平日專挑她毛病的洋主人也不遺餘力地包容捍衛，而證諸小說中的表述則是“她對哥兒達突然有一種母性的衛護，堅決而厲害”。<sup>51</sup> 第二個傾向則較為“政治化”，凸顯阿小之為勞動階級的悲哀，如何在殖民與階級的雙重壓迫下存活，並以上層社會/下層階級、物質生活/道德價值、殖民者/被殖民者來開展辯證。<sup>52</sup> 若“地母”之解讀過於仰賴神話原型，而階級之爭辯也易流於意念先行，那本文所欲嘗試的，乃是從上海城市現代性的脈絡—文本（con-text），重新歷史化與政治化“上海女傭”的出現，以阿小與阿小男人的關係，作為一種新形態城市空間中男女社交、婚姻形態、家庭組合、經濟生活所可能給出的“姘合”、“變譯”可能。

首先，就讓我們先從阿小作為“上海女傭”的勞動身分開始談起。張愛玲曾在《寫什麼》中自我調侃，朋友問到她是否會寫無產階級的故事時，她遲疑了一會回答道，“不會。要麼只有阿媽她們的事，我稍微知道一點”，後來才從別處打聽到，“原來阿媽不能算無產階級”。<sup>53</sup> 此處不僅讓我們看見阿媽乃是張愛玲生活經驗中少數能緊密接觸到的勞動階級婦女，也讓我們看見文章中隱

50 康來新：《張愛玲〈桂花蒸 阿小悲秋〉簡析》，施淑等編：《中國現代短篇小說選析》，頁45。

51 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁132。水晶是第一個指出阿小的個性中有著“‘地母’的胚芽”之批評家（水晶：《天也背過臉去了：解讀〈桂花蒸 阿小悲秋〉》，《張愛玲未完》，頁79），更早的一篇則為《在群星裏放光》，並為後續的批評者所遵循，如康來新、邵迎建嚴紀華等。（水晶：《在群星裏也放光：我吟〈桂花蒸 阿小悲秋〉》，《張愛玲的小說藝術》[臺北：大地出版社，1995年（1973）]，頁49—59）。

52 高全之曾對此批評傾向做出嚴正的回應，強調《桂花蒸 阿小悲秋》中緊張的乃是主僕關係，不是殖民者與被殖民者的二元對立，可參見高全之：《張愛玲學》（臺北：麥田出版社，2011年[2003年]），頁118。

53 張愛玲：《寫什麼》，《流言》（臺北：皇冠出版社，1991年），頁133。

含對奉無產階級為圭臬的左翼文學之不以爲然。而在《我看蘇青》一文中，張愛玲也對自家的阿媽做出了動人的描繪：“我們家的女傭，男人是個不成器的裁縫。然而那天空襲以後，我在昏夜的馬路上遇見他，看他急急忙忙直奔我們的公寓，慰問老婆孩子，倒是感動人的”。<sup>54</sup> 而附錄在《我看蘇青》之後的《蘇青張愛玲對談記》（時間：1945年2月27日；地點：張愛玲住家公寓），則更直白帶出張愛玲家中女傭的工作樣態，“我們家的阿媽早上來，下午回去，我們不管她的膳宿，不過她可以買了東西拿到這裏來燒”。而其中一段記述到曾看見個阿媽打小孩的場景，更令張愛玲感受深刻，“小孩大哭，阿媽說：‘不許哭！’他抽抽噎噎，漸漸靜下來了。母子之間，僵了一會，他慢慢地又忘了剛才那一幕，‘姆媽’這樣，‘姆媽’那樣，問長問短起來，鬧過一場，感情像經過水洗的一樣。骨肉至親到底是兩樣的”。<sup>55</sup>

看來不論是在空襲過後急忙奔走探視妻小的裁縫老公，或是哭鬧一場後又纏在母親身旁團團轉的小孩，在張愛玲眼中這勞動階級的夫妻與骨肉親情，不透過言辭達意，反倒更爲直截誠摯，不似中產階級的多所矯飾。當然此處我們並非要對號入座，將張愛玲實際生活中的女傭視爲阿小的原型（小說中阿小的男人確實也是個不成器的裁縫），而是要看到張愛玲如何在生活經驗中得以敏感相應於勞動階級家庭的情感表達模式。然張愛玲與張愛玲家（姑姑、母親與張愛玲的家）中的女傭，並非少數特有的案例，而是隨著清末民初上海城市現代性一路發展所帶來的蓬勃社會文化現象。誠如史料所載，“合城內外，洋場南北，歲有百金，家三四口者，無不雇傭傭婦，大抵皆自鄉間來”，<sup>56</sup>“婦女貪上海租界傭價之昂，趨之若鶩，甚有棄家者，此又昔之所未見也”。<sup>57</sup> 而這批源源不絕、從鄉下奔赴上海尋找幫傭工作的阿媽或娘姨群體，更可被視爲上海最早的職業婦女，“這支氣勢浩蕩的勞動娘子大軍，相信其歷史，遠要悠長過上海

54 張愛玲：《我看蘇青》，《餘韻》（臺北：皇冠出版社，1987年），頁92。

55 張愛玲：《蘇青張愛玲對談記》（《我看蘇青》附錄），1945年2月27日，引自：<http://www.millionbook.net/mj/z/zhangailing/zalj/039.htm>。

56 轉引自李長莉：《晚清上海社會的變遷：生活與倫理的近代化》（天津：天津人民出版社，2002年），頁60。

57 轉引自熊月之：《上海通史：晚清社會》（上海：上海人民出版社，1999年），頁383。

的紡織女工和有‘湖絲阿姐’之稱的繅絲女工”，<sup>58</sup>即便其曖昧的階級地位，並未如紡織女工或繅絲女工一般，獲得嚴格定義下左翼文學的青睞。

而與此同時我們更需要進一步區分張愛玲筆下的“婢”與“傭”，才得以清楚感知阿小之為蘇州娘姨、上海阿媽的特有歷史與社會處境。中國封建傳統的婢女俗制乃是透過人口買賣或嫁娶習俗所建立，如《小艾》中的小艾乃被迫“賣身為奴”的購婢，《鬱金香》中的金香乃陪嫁丫頭。故婢女丫鬟乃金錢交易或婚姻交易的私產，不論是否受到壓迫，皆無人身自由可言。然早期的上海女傭則有著非常不一樣的身分地位，可以透過協助家務勞動獲得薪酬，可以自由選擇或轉換東家，不是婢僕，而是女傭，尤其是在租界洋人家“走做”的娘姨，更是月薪較一般為高，不僅能夠養活自己，甚至還可贍養家人。<sup>59</sup> 故相較於那些被壓迫、被欺凌或被收房做小的婢女丫鬟而言，《桂花蒸 阿小悲秋》中的阿小乃月資雇傭，“勞資雙方彼此利用，有離職的知識與自由”，<sup>60</sup>不再是封建社會主僕關係的絕對權力主宰與隸屬。阿小與哥兒達的“雇傭”關係清楚了當，不包吃，不包住，名義上三千塊一個月。阿小顯然擁有作為“雇傭”勞動階級的人身自由（移動、居住、擇偶）與經濟獨立，即便洋主人口帶揶揄“阿媽，難為情呀！”，<sup>61</sup>責其連數目字也抄不清楚，但亦不敢輕舉妄動，“用著她一天，總得把她哄得好好的”。<sup>62</sup>

58 程乃珊：《領略舊上海老媽子》，2009年5月20日，引自：<http://sh.eastday.com/qtmt/20090520/u1a576838.html>。

59 此外尚有更多跨文本的精彩比較。如水晶在《在群星裏也放光》中比較阿小與魯迅《祝福》、吳祖緝《樊家鋪》裏的幫傭婦（水晶：《天也背過臉去了：解讀〈桂花蒸 阿小悲秋〉》，《張愛玲未完》，頁49—51），以凸顯張愛玲如何不循三〇年代左翼論調的繩墨，刻劃阿小個性的不徹底，“遂有如‘抽刀斷水’，顯得曖昧，不容易界定”（頁51）。後又在《天也背過臉去了》裏比較《桂花蒸 阿小悲秋》與法國小說家福樓拜的女僕長篇小說《一顆簡單的心》（水晶：《在群星裏也放光：我吟〈桂花蒸 阿小悲秋〉》，《張愛玲的小說藝術》，頁71—72）。或阮蘭芳以魯迅《阿金》、張愛玲《阿小悲秋》和王安憶《富萍》的三個文學文本進行比較，觀照進城女傭的不同生活狀態，並認為阿小是其中適應力最強者（阮蘭芳：《向都市遷徙的女性部落：有關上海女傭的三個文本考察》，《文藝理論與批評》，2012年第2期，頁65—70）。

60 高全之：《張愛玲學》，頁118。

61 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁119。

62 同上，頁120。

而小說對這群“勞動娘子大軍”的細膩描繪，乃是從“頭”說起。對門的黃臉婆阿媽“半大腳，頭髮卻是剪了的”。<sup>63</sup> 而“黃頭髮女人”的阿媽秀琴，打扮得像個大學女生，“壯大身材，披著長長的鬢髮，也不怕熱”。<sup>64</sup> 而阿小雖然梳的是較為傳統的辮子頭，但“額前照時新的樣式做得高高的；做得緊，可以三四天梳一梳”，<sup>65</sup>經濟實惠又時髦。而為了凸顯阿小作為上海大都會的勞動階級女性，小說一再強調其趨時的現代感，即便是戰時限水，阿小也不臨水（醬黃大水缸裏的儲水）照鏡，“女人在那水裏照見自己的影子，總像是古美人，可是阿小是個都市女性，她寧可在門邊綠粉牆上黏貼著的一隻缺了角的小粉鏡（本來是個皮包的附屬品）裏面照了一照，看看頭髮，還不很毛”。<sup>66</sup> 阿小作為都市女性的經濟時髦，就連洋主人哥兒達也不得不同意，“這阿媽白天非常俏麗有風韻的”。<sup>67</sup> 而阿小身邊固定來串門子的阿媽、阿姐們，都是阿小的鄉下熟識、經阿小熱心引介而找到鄰近的工作。這群阿媽們勤勤懇懇，話完東家（東家娘）長來話西家短，倒也頗有些“地域同鄉壟斷性同業群體”的小小格局。

但除了雇傭關係與同鄉同業關係外，《桂花蒸 阿小悲秋》中以白描、暗寫手法處理最深刻的，乃是男女親密關係的時代“變譯”。評者早已指出阿小與阿小男人乃“大都市中男女的性關係”、<sup>68</sup>“都市男女狹邪的性關係”。<sup>69</sup> 若上海大都會不僅只是這對“男女性關係”的陪襯背景，那什麼會是“都市現代性”對男女親密關係的歷史與社會建構呢？小說中阿小聽到自家的姊妹秀琴談起“辦嫁妝”，心中嘀咕不悅，“阿小同她的丈夫不是‘花燭’，這些年來總覺得當初

63 同上，頁 116—117。

64 同上，頁 122。

65 同上，頁 117。

66 同上，頁 117。

67 同上，頁 136。此處乃是對比於哥兒達夜裏返家，看到“卸了裝”的阿小與兒子睡在廚房大菜檯上的模樣。

68 水晶：《在群星裏也放光：我吟〈桂花蒸 阿小悲秋〉》，《張愛玲的小說藝術》，頁 52。

69 嚴紀華：《看張·張看》（臺北：秀威資訊，2007 年），頁 85。

不該就那麼住在一起，沒經過那一番熱鬧”。<sup>70</sup> 表面上沒有“花燭”是遺憾少了說媒、辦嫁妝、迎娶、入洞房的一番熱鬧，實際也是點出不合法（國法家規）、沒名分的尷尬，尤其是對好強愛面子的阿小而言，秀琴為辦嫁妝所發的嘮叨，反倒變得像是對阿小沒有明媒正娶的示威。故阿小這廂才罵完兒子百順留級難為情，那廂便自我傷感了起來，“她看看百順，心頭湧起寡婦的悲哀。她雖然有男人，也賽過沒有；全靠自己的”。<sup>71</sup> 三言兩語的描繪，清楚交代了阿小與阿小男人的空間距離，男人宿在店裏，而阿小則帶著兒子租下悶熱如蒸籠的亭子間，獨自撫養照顧。

而阿小的沒有婚姻名分，不僅透過正在籌備“老法”結婚的小姐妹秀琴做出對照，也與洋主人樓上剛搬進來以“新法”結婚的夫妻相互比襯。但小說對阿小與阿小男人的關係鋪陳，卻是異常溫柔體貼，不帶任何武斷的道德價值評判，反倒是舉棋不定是否該返鄉訂親的秀琴在一旁抱怨東來嫌棄西，反倒是樓上的新婚夫妻大吵大鬧要跳樓。兒子百順曉得“阿爸來了姆媽總是高興的，連他也沾光”，<sup>72</sup>阿媽客人們也曉得“阿小的男人做裁縫，宿在店裏，夫妻難得見面，極恩愛的”而紛紛起身告辭。<sup>73</sup> 但阿小的高興不形之於色，而是化為閒話家常的不在意。串門子的阿媽阿姐散去後，“阿小支起架子來熨衣裳，更是熱烘烘的。她給男人斟了一杯茶；她從來不偷茶的，男人來的時候是例外。男人雙手捧著茶慢慢呷著，帶一點微笑聽她一面熨衣裳一面告訴他許多話”。<sup>74</sup> 此處的“熱烘烘”已不再只是小說從開場便一再鋪陳天氣的悶熱難耐而已，或此時熨衣裳的熱上加熱，而更是一說一聽、一熨一笑間蒸蒸然而起的心頭暖意與身體欲望。但當阿小提到秀琴如何在她面驕矜擺出一副沒有金戒指不嫁的排場時，阿小的男人也只能無奈地應“唔”一聲。

70 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁125。此引文中的“熱鬧”，在另外兩個版本中皆改為“熱情”，可參見《張愛玲典藏全集（6）·短篇小說卷二：1944年作品》（臺北：皇冠出版社，2001年），頁16與張愛玲典藏新版2《紅玫瑰與白玫瑰》（臺北：皇冠出版社，2010年）頁210。

71 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁128。

72 同上，頁128。

73 同上，頁128。

74 同上，頁129。

狡猾的黑眼睛望著茶，那微笑是很明白的，很同情的，使她傷心；那同情又使她生氣，仿佛全是她的事——結婚不結婚本來對於男人是沒什麼影響的。同時她又覺得無味，孩子都這麼大了，還去想那些。男人不養活她，就是明媒正娶一樣也可以不養活她。誰叫她生了勞碌命。他掙的錢只夠自己用，有時候還問她要錢去入會。<sup>75</sup>

此處的狡猾不是真的狡猾，反倒更像是迫於經濟困窘的無奈逃避，然男人還有退路來同情阿小，阿小則是委屈難掩，細細思量到了頭也只能推給生來的勞碌命，只能扎扎實實賺錢養活自己和兒子，甚至偶而還要接濟男人來會以存錢。

但阿小的男人連帶阿小的兒子，卻也都因為阿小沒有經過明媒正娶的一番熱鬧，而不被鄉下的家人所承認。“鄉下來的信從來沒有提到過她的男人，阿小時常叫百順代她寫信回去，那邊信上也從來不記掛百順。念完了信，阿小和她男人都有點寂寥之感”。<sup>76</sup> 但就算一時的傷心寂寥難掩，並無礙於阿小和阿小男人的“極恩愛”。全書最動人的一句情話，乃是男人站在阿小身後低聲說道“今天晚上我來”，<sup>77</sup> 此句情話之所以如此動人，不僅在於阿小嫌煩似的繞個彎回答“熱死了”（指她和百順住的亭子間逼仄悶熱如蒸籠），<sup>78</sup> 在於接下來冰箱的隱喻（突突跳著的心，寒浪與熱淚），也在於男人臨走前阿小適時補上的一句“百順還是讓他在對過過夜好了”（心中已有安排兒子留宿他處的盤算），<sup>79</sup> 更在於阿小下工後急於赴約的一再受阻。首先是阿小錯以為洋主人還未離家而苦守膠著，又錯以為有人打錯電話而銳聲斥喝了電話那頭苦苦等她的男人，等到好不容易將兒子百順托給了對門的阿媽，卻又被一場夜裏突如其來的大雷雨擋住了去路，逼著她驚惶遁逃，終究還是退回了洋主人家已然上鎖

---

75 同上，頁 129。

76 同上，頁 130。

77 同上，頁 131。

78 同上，頁 131。

79 同上，頁 131。

的小廚房。

欲望如天候般蒸騰,卻硬生生被大雷雨澆熄,開場引文“又熱又熟又清又溼”的秋歌,此刻頓時也有了肌膚之親的聯想,然逼仄的亭子間平日容得下一對辛苦的母子,今夜卻容不下一對想要溫存的男女。回到小廚房的阿小,悶悶無語。

她把鞋襪都脫了,白緞鞋上繡的紅花落了色,紅了一鞋幫。她擠掉了水,把那雙鞋掛在窗戶鈕上晾著。光著腳踏在磚地上,她覺得她是把手按在心上,而她的心冰冷得像石板。廚房內外沒有一個人,哭出聲來也不要緊,她為她自己突如其來的癡狂的自由所驚嚇,心裏模糊地覺得不行,不行!<sup>80</sup>

此段描繪先從被大雷雨泡溼了的鞋襪側寫,再將白晝熱之蒸騰劇烈翻轉為夜之冰涼(由石地的冰涼到心的冰涼),一熱一冷、一期待一落空之間,突如其來的暴雨帶出的乃是突如其來的“癡狂的自由”。阿小一路走來,走出了自己遷徙的自由、工作的自由、身體的自由、擇偶的自由、未婚生子的自由,但莫不是小心翼翼如走鋼索,積極向上,努力掙錢,決不讓過多的情緒來攪局。然而今夜一連串的挫折沮喪,卻把此刻孑然一身的她逼到了癡狂的深淵邊緣。身邊沒有了兒子、沒有了男人、沒有了同鄉姊妹、甚至沒有了吆喝的洋主人,也就沒有了牢牢拴住現世的安穩妥當。但阿小沒有放聲痛哭,沒有歇斯底里,而是迅速回到日常的實際與穩妥,當機立斷到對門接回了兒子,將棉被鋪在大菜檯上,下面墊了報紙,便也將就睡下。夜裏被樓上新婚夫妻的吵鬧聲驚醒,也只是幽幽然“想起從前同百順同男人一起去看電影”一家三口的和樂親密,便又在雨聲中沈沈睡去。<sup>81</sup> 然小說《桂花蒸 阿小悲秋》中溫柔處理的一家三口,卻也可以是彼時道德掛帥下社會輿論口誅筆伐的對象。自清末民初“這支氣勢浩蕩的

80 同上,頁135。

81 同上,頁136。

勞動娘子大軍”從鄉下進城後，這些阿媽、娘姨、女傭們從穿著打扮到身體欲望，皆成爲社會道德新一波的監控對象。上海竹枝詞曾道：“侍兒心性愛風華，奔走街頭笑未暇。寄語阿郎來訂約，松風閣上一回茶。”寫的正是這群衣飾入時的村婦變傭婦，下了工結伴遊街，甚至利用茶館與相好的男人幽會。光緒五年(1879)的《申報》更是將其數落得面目全非：“鄉間婦女至滬傭工，當其初至時，或在城內幫傭，尚不失本來面目。略過數月，或遷出城外，則無不心思驟變矣。妝風雅，愛打扮，漸而時出吃茶，因而尋拚(姘)頭，租房子，上臺基，無所不爲，回思昔日在鄉之情事，竟有判若兩人者”。<sup>82</sup> 在道德家的眼中，上海女傭最初的墮落總是來自於善於模仿的趨時裝束打扮，接著便是出外吃茶、搭讪相好，最終落入“尋姘頭、租房子、上臺基”的不幸下場。此處的“臺基”指的是19世紀下在上海、蘇杭和天津等地陸續開設、專供男女幽會的“小客寓”，又稱“花客棧”或“轉子房”，取自“藉臺演戲，僅租基地”之由，乃是都會城市空間中最早出現的情人旅館。顯然大城市裏的“臺基現象”並不被視爲社交自由、自主擇偶風潮下的新興城市空間配套，而是被當成男女任意勾宿濫交，嚴重破壞傳統婚姻制度的墮落淵藪。<sup>83</sup> 而當代學者對“臺基現象”誠懇且持平的歷史剖析，或許正是我們得以認真審視阿小與阿小男人所帶出可能衝擊封建宗法傳統婚姻的時代“變譯”。

這種現象的複雜性是在於，首先闖入這一禁區的，是一批處於社會低層的人士，這從小臺基的簡陋和興旺，可以知道它們的常客大都是被上層社會所賤視的階層。19世紀後期隨著城市化和商業化的發展，農民進城謀生的日益增多，大量單身男女流入城市，造成夫妻關係的空隙和尋求愛情的渴望。在傳統的小農生活中，男耕女織，足不出戶，就可以自給自足，生活範圍狹窄，眼界短小，家庭穩定，夫妻關係穩固。農民進城市謀生，擴大了生存空間和社會交往，生活方式的變化，城市生活的刺激，

82 轉引自鄧偉志、胡申生：《上海婚俗》（上海：文匯出版社，2007年），頁44。

83 徐安琪：《社會文化變遷中的性別研究》（上海：上海社會科學院出版社，2005年），頁18。

單身男女的情感饑渴,促使他們突破禮教的約束,追求婚外情的,自由戀愛的,出入公共場所找尋娛樂和消遣的日漸其多,臺基成爲“露水鴛鴦”的棲身之地。<sup>84</sup>

這些在上海等大城市冒現、簡陋而興旺的小臺基,讓我們看到了城鄉移民中女傭勞動階級的辛苦求存,在協助解決上海迫切需要的家務勞動力之同時,也必須解決自身的情感與欲望。城市現代性造成了上海女傭的“離根”(disembedding),脫離農村既有的親屬人際網絡單身入城,已婚的難以維繫既有婚姻,適婚的難以循舊有禮俗安排嫁娶(或小說中阿媽秀琴對回鄉下成婚的百般不願),而城市匿名性與經濟獨立所可能帶來的禮教鬆脫,出現的乃是新的社交空間、新的擇偶模式與新的男女關係之“姘合”變化。

此處我們乃循張愛玲的“姘居”用法,而非當代普遍使用的“同居”,除了在过去“同居”一詞的運用過於廣泛之外(“同居”即同住,家族乃“同居共財”的親屬團體),亦在於“姘居”所潛在蘊含不合禮法的道德價值評斷。“姘”之爲男女私合,自古有之,但“姘”的城市現代性,卻也同時可以牽帶出新國族論述的革命話語。在辛亥革命前後與共產主義革命前後,“姘居”都曾經成爲拒絕甚至對抗封建婚姻制度的身體實踐,自由戀愛、自由擇偶、未婚同居都成爲某種新形態的家庭革命,甚至一度蔚爲城市現代性的時髦風潮。魯迅與許廣平,郁達夫和王映霞,丁玲、蕭紅等革命女作家的以身試法,甚至張愛玲本人與胡蘭成的關係也被部份人士視爲沒有花燭、沒有名分的“姘居”。然這些革命話語卻不會落到阿小們這群上海女傭的身上,“姘居”作爲革命話語的可能,只能圍繞在知識份子或中產階級身上,而這群用勞力換來經濟獨立、用身體拼搏出擇偶自由的上海阿媽們,“姘居”只能是自甘墮落的尋“姘頭”、找“搭腳”、上“臺基”,只能成爲保守道德火力全開的批判對象,責其甘願隨順城市現代性之誘

---

84 劉志琴:《另冊的女性史》,2006年1月21日,引自:[http://jds.ccssn.cn/ztyj/shwhs/201605/t20160506\\_3325826.shtml](http://jds.ccssn.cn/ztyj/shwhs/201605/t20160506_3325826.shtml).

惑，終至成爲城市罪惡淵藪的墮落象徵。<sup>85</sup>

而張愛玲正是拋棄了革命話語，拋棄了傳統保守道德，想要一探現代婚姻形式驟變中的各種“姘合”可能，不僅嘗試詳盡鋪陳辛亥革命所造成封建婚姻的裂變與各種浮動中新形態婚戀自由的主張，更對戰爭所造成婚姻、家庭的流離失所多所著墨，像是短篇小說《等》所呈現因應戰時需要、分居兩年以上重婚無罪的重慶模式等，都讓我們得以瞥見婚姻如何從傳統“合兩姓之好”的“性別政治”，過渡到老法、新法、非法（不合法）的男女關係與各種複雜的“性別政治”冒現。《傾城之戀》中的白流蘇與范柳原，若非一場突如其來的戰爭造成了香港的陷落，到頭來也就只可能是一對“姘居”的男女。而張愛玲對“姘居”最全面的鋪陳，則非《連環套》莫屬，即便該小說連載六期後便中斷腰斬。

現代人多是疲倦的，現代婚姻制度又是不合理的。所以有沉默的夫妻關係，有怕致負責，但求輕鬆一下的高等調情，有回復到動物的性慾的嫖妓——但仍然是動物式的人，不是動物，所以比動物更爲可怖。還有便是姘居，姘居不像夫妻關係的鄭重，但比高等調情更負責任，比嫖妓又是更人性的，走極端的人究竟不多，所以姘居在今日成了很普遍的現象。營姘居生活的男人的社會地位，大概是中等或中等以下，倒是勤勤儉儉在過日子的。他們不敢大放肆，卻也不那麼拘謹得無聊。他們需要活潑的，著實的男女關係，這正是和他們其他方面生活的活潑而著實相適應的。<sup>86</sup>

然“姘居”作爲彼時普遍的現象，落在張愛玲筆下卻又各有千秋。《連環套》中和霓喜先後“姘居”的雅赫雅是個中等的綢緞店主、竇堯芳是個藥材店主，就連後來僅沾著點官氣的英國小吏，也比阿小的男人有著相對較高的社會位階與經

85 除了道德控訴之外，對阿媽性欲流動的呈現亦有尖刻嘲諷的處理，如魯迅筆下的《阿金》，便被寫成一個豪放女阿媽，公開主張“弗軋姘頭，到上海來做啥呢？”（魯迅：《阿金》，《魯迅散文集》[瀋陽：萬卷出版社，2013年]，頁170。）

86 張愛玲：《自己的文章》，《流言》，頁22。

濟能力。而霓喜與阿小的最大差別，乃在於霓喜仍是“男主女從”的“姘居”模式，而阿小的自食其力與經濟獨立，讓她與她的男人（小說中自始至終沒有名姓）更有公平的對待與相對的自主，而得以在勤勤儉儉、聚少離多的日常裏，有著活潑著實的“極恩愛”。<sup>87</sup>

誠如張愛玲所言，在中國“姘居”作為普遍的文化現象甚至多於外國，卻鮮少被認真處理，“鴛鴦蝴蝶派文人看看他們不夠才子佳人的多情，新式文人又嫌他們既不像愛，又不像嫖，不夠健康，又不夠病態，缺乏主題的明朗性”。<sup>88</sup>《桂花蒸 阿小悲秋》顯然是張愛玲繼《連環套》腰斬之後的又一認真嘗試，改變了角色的身分職業與權力欲望關係，擺脫了古典小說妾婢的依賴隨附陰影，而得以給出更具城市現代感性的上海女傭一日生活與更溫柔體貼的一家三口權宜之計。城市現代性為來自鄉村的上海女傭，提供了一個更為自由開放的工作環境與生存空間，阿小不是革命女性，也不是依附於男人而漸漸變得疑忌的自危自私者（如霓喜），“她自己僅僅是需要找人搭夥過日子，並沒有反叛封建禮教的意識，但是她確確實實地踏出了封建牢籠的第一步，這是實實在在的”。<sup>89</sup> 如果“綜觀《傳奇》一書，和諧美滿的婚姻關係，幾乎絕無僅有！”，<sup>90</sup> 那《桂花蒸 阿小悲秋》便是難能可貴的一個婚姻關係之外的“極恩愛”案例，即便有如此之多工作的辛勞、經濟的磨難與空間的困窘，即便阿小依舊不能忘記沒有“花燭”的委屈與失面子。

而與此同時《桂花蒸 阿小悲秋》也給出了阿小與洋主人在種族與階級之外的對比。若阿小和阿小的男人屬較為健康的“姘居”，那小說中對洋主人生活與交友的描繪，則趨張愛玲筆下“高等調情”作為時代變易中另一種類型的

87 《連環套》乃張愛玲處理“姘居”最直接明顯的小說，相較之下《桂花蒸 阿小悲秋》的處理已較為簡略，除了本文另外提及的《傾城之戀》外，張愛玲其他小說也未深入探討男女“姘居”的可能樣態，如《心經》中對許峰儀和女兒同學段綾卿的同居按下不表，《金鎖記》結尾也僅暗示長安與長安男人之間沒有婚姻的曖昧關係。

88 同上，頁 23。

89 高麗君：《上海女傭與城市現代化書寫》，2018 年 10 月 13 日，引自：<https://www.001lunwen.com/biye/199649.html>。

90 水晶：《在群星裏也放光：我吟〈桂花蒸 阿小悲秋〉》，《張愛玲的小說藝術》，頁 54。

男女“姘合”。哥兒達先生愛食生雞蛋，在阿小眼中“簡直是野人呀”，<sup>91</sup>而他的絕活不僅是“一大早起來也能夠魂飛魄散為情顛倒的”，<sup>92</sup>更在於“只要是個女人，他都要使她們死心塌地喜歡他”。<sup>93</sup>他和眾女友們間的“高等調情”有手段有原則，講究時間與金錢的經濟算計，必得銀貨兩訖、毫不虧欠。

他向來主張結交良家婦女，或者給半賣淫的女人一點業餘的羅曼斯，也不想她們劫富濟貧，只要兩不來去好了。他深知“久賭必輸，久戀必苦”的道理，他在賭檯上總是看看風色，趁勢撈了一點就帶了走，非常知足。<sup>94</sup>

而也只有在這個潛在的對比之上，我們才有可能對小說中一再凸顯的“整齊清潔”有更深一步的理解可能。身為女傭的阿小成日忙著清理打掃，有形而下的，也有形而上的，有字義的，也有隱喻的。“她們那些男東家是風，到處亂跑，造成許多灰塵，女東家則是紅木上的雕花，專門收集灰塵，使她們一天到晚揩拭個不了”。<sup>95</sup>甚至哥兒達到頭來“越來越爛污”，染上了病“弄得滿頭滿臉癩子似的東西”，<sup>96</sup>連被單都弄得稀髒。小說倒並非要以此為道德警惕，而是在“姘居”與“高等調情”的對比間，更形凸顯前者的健康與活潑著實。

而小說三次複寫（搭配時間的轉換）樓下少爺搬椅子乘涼與吃了一地的柿子核、菱角花生殼，小報亂飛，最終乃歸結到“阿小向樓下只一瞥，漠然想道：天下就有這麼些人會作髒！好在不是在她的範圍內”。<sup>97</sup>此處的“作髒”除了貼

91 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁 119。

92 同上，頁 119。

93 同上，頁 121。

94 同上，頁 124。雖然小說中對洋主人哥兒達的職業並未著墨，但白天必出外上班（洋行？）一事倒可確定，並不像部份評者以哥兒達居所“有點像上等白俄妓女的妝閣”的形容，就判定“哥兒達是一個從事不名譽賤業的牛郎（男娼）！”（水晶：《天也背過臉去了》，頁 77）；或直指其乃住在上海的白俄，“阿小所以洞察哥兒達為男妓”（高全之：《張愛玲學》，頁 118）。

95 同上，頁 122。

96 同上，頁 125。

97 同上，頁 137。

合阿小的職業本分正在於“她的範圍內”之打掃清理維護,也在於將“整齊”帶往一個新的“感性分配共享”(the distribution of the sensible)秩序、一個對既有宗法秩序的可能“變譯”。阿小的能耐在於能不斷將自己範圍內的混亂作髒,重新整理安排出秩序,但就如所有的家事勞動一般,沒有一勞永逸的“整齊”,也沒有除之不去的“作髒”,只要是在管轄負責的範圍之內,阿小的雇傭型家務勞動所啟動的,不也正是重複中的變易、變易中的重複。張愛玲曾言,“上海人是傳統的中國人加上近代高壓生活的磨練。新舊文化種種畸形產物的交流,結果也許是不甚健康的,但是這裏有一種奇異的智慧”。<sup>98</sup> 而從鄉下來到上海幫傭落戶的阿小,不一樣也是在傳統與現代的擠壓中,實踐著上海各種畸形文化的“變譯”,她的“姘居”生活不被衛道人士的輿論批判所恐嚇,也不攪和偉大理想的革命話語,卻是出奇地健康,活活潑潑地實踐著由生存磨練而來的“奇異的智慧”。

### 三、翻譯的姘合

本文至目前所展開的“姘”字練習,不論是在語言文字上的運作或是在男女關係上的變易,乃是運用並凸顯“姘”的字中之字(字的雙重與分裂)，“姘”的棄除與合併,“姘”的跨語際與穿時代“變譯”。而本文的最後一部份,則將從“姘”字練習的文本翻譯,更進一步推向翻譯文本的“姘”字練習。誠如德希達(Jacques Derrida)在《何謂“適當”的翻譯?》(“What Is a ‘Relevant’ Translation?”)中所一再強調的,任何一個字都有千絲萬縷的神秘危弱連結,任何一個“譯動身體”(translative body)都涉及語言邊界的崗哨檢查與穿越,沒有“逐字”(word-to-word)的翻譯,只有“字逐”(字的放逐、旅行與勞動)的過程。而該文最精彩的部份,莫過德希達以文章標題中“適當”(“revelant”)一字的字中有字為例,展開其從拉丁字源到德、英、法語的出離與回歸,並進入莎士比亞《威尼斯商人》以一磅肉是否等值於借款、以法文的 *relève* 是否等值於英文的

<sup>98</sup> 張愛玲:《到底是上海人》,《流言》(臺北:皇冠出版社,1991年),頁56。

relevant 的質疑,展開關乎翻譯是否可能的哲學思辨。而本文的最後一部份,就將有樣學樣進入張愛玲自譯《桂花蒸 阿小悲秋》的英文版本“Shame, Amah!”,擇選出幾個字的字中有字,一探文本翻譯與翻譯文本之間更多音多義(譯、易、異、溢)的“姘合”可能。

張愛玲自譯的“Shame, Amah!”收錄於聶華苓 1962 年編輯的《中國女人寫的八個故事》(*Eight Stories by Chinese Women*),而後亦有澳大利亞譯者帕頓(Simon Patton)的翻譯版本“Steamed Osmanthus/Ah Xiao’s Unhappy Autumn”,收錄於孔慧怡(Eva Hung) 2000 年編輯的《留情與其他小說》(*Traces of Love and Other Stories*)。然本文此段論及翻譯文本的重點,卻不是放在中、英文版本或不同英文版本之間較為傳統取向的“比較”研究。當前以張愛玲文本為核心的翻譯研究方興未艾,但仍多是以“適當原則”去進行不同文本之間的比較,或論及信達雅、或進行量化分析、或評比出跨語際翻譯的好壞優劣、或凸顯文化情境與預設讀者的轉換,仍多是以“原文”(the source text)與“譯文”(the target text)的交叉比對為方法,較少觸及翻譯可譯性與不可譯性的哲學思考。<sup>99</sup>若以《桂花蒸 阿小悲秋》與“Shame, Amah!”為例,評者多只在人名翻譯、情節發展、角色人物刻劃上做出交叉比對。例如丁阿小變成了 Ah Nee,兒子百順變成了 Shih Fa(皆較易發音),洋主人哥兒達先生變成了 Mr. Schacht,其原本的國籍不明,也被清楚界定為德國人(猶太裔),甚至英文版本還暗示 Ah Nee 的丈夫恐另有他人,遠在澳洲打工,而 Shih Fa 乃收養而非親生等細節更動。

顯然目前這些圍繞在《桂花蒸 阿小悲秋》的翻譯研究乃多是遵循“適當原則”所規範出的“可譯性”、一整套建立在“合宜—屬性—財產—正當性”(proper-property-propriety)連結之上的“可譯性”,再以此“可譯性”為出發,探討不同語言、不同版本間的異同。但對德希達而言,翻譯的弔詭正在於“無不

99 此類翻譯研究中較具政治性或東方主義批判的,乃著眼於《桂花蒸 阿小悲秋》與“Shame, Amah!”兩者在讀者預設上的差異。例如梁慕靈指出,中文版本中對哥兒達先生房間“逆轉的東方主義觀看”,到了英文版本時則大量刪減,由原本的七百多個中文字的描寫簡化為三十多個英文字描寫,“這裏可見張愛玲在面對中國讀者和西方讀者時,對揭露東方主義觀看上的差異”(梁慕靈:《視覺、性別與權力》[臺北:聯經出版公司,2018年],頁120)。

可譯無可譯”(一切皆可翻譯,一切亦皆無可翻譯),永恒在最適當透明的可譯與最幽邃晦明的不可譯之間擺蕩,字逐而非逐字於“間介權宜”(the economy of in-betweenness),<sup>100</sup>而此“間介”所指向的不只是兩種或多種語言之“間”的空間區隔想象(與可能的交叉比對分析),此“間介”更是語言(單一或多種)在時間意義上的流變生成、創造變化,在時間意義上的“去脈絡—文本化”(de-con-textualize)與“再脈絡—文本化”(re-con-textualize)。而也只有在此時間而非空間的意義之上,我們才有可能更進一步理解班雅明(Walter Benjamin)在《譯者的職責》(“The Task of Translator”)中所強調的“餘生”(英文、法文的 survival, 德文的 überleben),不是讓原文殘餘幸存(依舊是原文),而是讓原文有了“來生”(原文的不再“是其所是”),既是死亡也是新生文本身體的創造,而“餘生”之所以可能,正來自於語言文字本身的“餘溢”(excess),因翻譯所啟動的“餘溢”讓原文的存活被強化、被翻新,出現不斷持續存活與死後復生的雙重弔詭。<sup>101</sup>

那就讓我們來看看《桂花蒸 阿小悲秋》與“Shame, Amah!”“間介權宜”中可能啟動的語言“餘溢”與文本“溢譯”(因“譯”而產生的“異”與“溢”本身就總已是語言與理論概念透過同音字所展開的“翻譯”)。首先,讓我們來窺測張愛玲自譯的英文小說標題“Shame, Amah!”。此英文標題的新穎有趣,不僅只是擷取小說中原有的對話“阿媽,難為情呀!”,<sup>102</sup>將其轉換為英文標題,也不僅只是小說作者與譯者乃同一人,自當有更多更動標題或情節內容、人物角色的自由,或更強調自譯做為一種再一次小規模的文字創造,而是“Shame, Amah!”的英文標題,為何可能在“翻譯姘合”的語言創意上而非字面意義上更“忠於原文”。我們可先用另一位譯者帕頓對《桂花蒸 阿小悲秋》的英文直譯標題“Steamed Osmanthus/Ah Xiao’s Unhappy Autumn”為例,此英文標題以分隔號從中切開,而分隔號前後的翻譯皆出現問題。前半部的問題將造成對“桂

100 Derrida, Jacques, “What Is a ‘Relevant’ Translation?” Trans. Lawrence Venuti. *Critical Inquiry* 27: 2 (2001): p. 178.

101 同上,頁 199。

102 張愛玲:《桂花蒸 阿小悲秋》,《傾城之戀》,頁 119。

花蒸”的錯誤理解，將形容八月（桂月）氣候的悶熱蒸騰，當成了蒸熟了的桂花之直喻，“桂花蒸”成了“蒸桂花”。而後半部的問題則是將“悲秋”直譯為 *unhappy autumn*，也完全失去原中文標題對中國抒情傳統“悲秋文學”的搬弄。《桂花蒸 阿小悲秋》作為中文標題的此地無銀三百兩，正在於字中有字、文中有文的“餘溢”，僅就中文字義表面去進行英文直譯，恐是封閉而非開放語言文字的“溢譯”（溢出翻譯）與“譯溢”（翻譯溢出）的創造性可能。

那接著我們可以問，難道張愛玲自己更換的英文標題“*Shame, Amah!*”就能帶出更多“溢譯”與“譯溢”的可能嗎？本文第一段已就《桂花蒸 阿小悲秋》中文標題所可能涉及的“語言姘合”做出討論，並從小說開場由炎櫻署名的引文中加上單引號的“桂花蒸”，猜測推想原中文標題作為“隱藏版”英文翻譯的可能暗示。但顯然張愛玲並沒有將翻譯成中文的“桂花蒸”再反向翻譯回英文，而是選用了“*Shame, Amah!*”當成新標題。此新標題表面上是簡單直截、讓英文讀者易於掌握，但其所涉及的“語言姘合”與文化翻譯，其實並不亞於原中文標題的豐富多層次。“*Shame, Amah!*”除了有祈始句句構與驚歎號的加強外，更帶出了 *Shame* 與 *Amah* 在跨文化理解上可能的驚異之感。首先，*Amah* 一詞究竟有何驚訝詭異可言？*Amah* 乃是小說中“阿媽”的英文音譯，雖然在中文語境裏，“阿媽”在吳語、閩語、客贛語等江南方言中亦指母親或祖母、外祖母（阿嬤），但小說清楚指明的乃是女傭，並無任何語義上的曖昧或擺蕩。

但“阿媽”由中文變成英文 *amah* 時，卻精彩帶出了跨語際翻譯上的曖昧擺蕩。*amah* 在英文中被當成借詞譯語，但其所借或所譯的源頭卻不是中文，而是葡萄牙文或受葡萄牙文影響後的“英一印”（*Anglo-Indian*）詞彙。根據《牛津英文辭典》葡萄牙文 *ama* 乃指保姆、奶媽或女僕。<sup>103</sup> 那究竟是“阿媽”變譯成了 *amah*，還是 *ama*（*amah*）變譯成了“阿媽”呢？當然我們可以假想另一種語言“變譯”的路徑：最早開展海上帝國的葡萄牙人來到中國南方，將南方方言中的

103 Raymond Hickey ed., *Legacies of Colonial English: Studies in Transported Dialects* (Cambridge: Cambridge UP, 2004), p. 574.

“阿媽”直接借用為葡萄牙語 *ama*，而在葡萄牙之後佔領印度的英國人，又將印度一葡萄牙語的“阿媽”*ayah* 直接借用為英文 *amah*（英文 *loan-word* 本身既指不經由意譯轉介的直接借用語詞，卻同時又是德文 *Lehnwort* 借用語詞本身的間接意譯），繞了一圈後又回到中國南方，成了洋腔洋調的中式洋涇浜英文 *amah*。<sup>104</sup> 但麻煩的是葡萄牙語的 *ama*，又可回溯至拉丁字源的 *amma*，亦即母親之義，並在 1839 年以“印一英”詞語的方式，收錄於牛津英文辭典，作為東亞或印度地區的奶媽、女僕之意。這譯來譯去之間所涉及的帝國殖民文化流動與地理區域變譯，確實讓 *amah* 一詞的曖昧擺蕩，得以爆破任何原文（原字）與譯文（譯字）之間穩固確實的起承轉合、先後有序。而若回到《桂花蒸 阿小悲秋》的上海語境，所謂外國“阿媽”與上海“娘姨”的用法之間亦有細緻的差異，取決於聘雇的主人是本國人或外國人。誠如魯迅在《阿金》中所言，“她是一個女僕，上海叫娘姨，外國人叫阿媽，她的主人也正是外國人”。<sup>105</sup> 以此觀之，女傭阿小作為“蘇州娘姨”，更清楚的稱呼乃是在外國人家裏幫傭的“阿媽”，此亦正是小說中洋主人對阿小的稱呼。看來“阿媽”一詞，不論是葡萄牙語的借用、印一英語的譯詞，還是上海洋涇浜的中式英語，都與西方帝國殖民歷史與洋人租界文化有著千絲萬縷的瓜葛，早已不是原汁原味、原地踏步的在地方言俗稱。

若 *Amah* 的跨語際翻譯，讓我們看到了單字中的不簡單，那另一個出現在英文標題的單字 *shame* 呢？英文 *shame* 雖然沒有像 *amah* 一樣有著跨語際“根源一路徑”上兜來轉去的曖昧不確定性，但卻也有其從古英文到現代英文“由內轉外”、“由遮而顯”的變遷更替。古英文的 *scamu* 或 *sceomu* 乃指罪惡或羞辱感，身分、地位或聲譽的喪失（古日爾曼語、古北歐語、古德語等皆類同），多被認為乃來自古印歐語系的字根 *skem-*（掩蓋遮蔽）。而現代英文中的 *shame* 則轉而強化古北歐語的 *kinnroði*（臉頰泛紅），凸顯的乃是 *shame* 作為“臉紅”的外在身體反應。若依文獻所載，希臘時代就曾將 *shame* 區分為壞意義上的

104 Shihan de Silva Jayasuriya, *The Portuguese in the East: A Cultural History of a Maritime Trading Empire* (London: I. B. Tauris, 2008), p. 84.

105 魯迅：《阿金》，《魯迅散文集》，頁 170。

“恥辱、不名譽”(aiskhyne)與好意義上的“謙虛、臉紅”(aidos),那顯然現代英文中的 shame 乃是從前者往後者的移動。雖然此處我們不須回到潘乃德(Ruth Benedict)1946年的《菊花與劍》(*The Chrysanthemum and The Sword*),以文化本質化的方式,將西方文化與東方(日本、中國)文化二元對立成“罪感文化”(guilt culture)與“恥感文化”(shame culture)的差異,但 shame 作為中文“難為情”的英文翻譯,確實有著由重而輕、由內轉外、由遮而顯的畫龍點睛之妙。

《桂花蒸 阿小悲秋》原本就對阿小的臉皮薄、愛面子極盡描繪,而即便中文翻譯成英文時在情節內容上多所刪節,但對此一再出現的描繪重點卻詳盡保留,甚至更透過生動的英文去強化好面子、爭面子、護面子的方方角角,將 shame 提到了標題,當是更形凸顯小說所寄寓的人情互動與面子文化。小說中洋主人稍有揶揄或輕責,阿小“臉上露出乾紅的笑容”,<sup>106</sup>張愛玲自譯的英文版中用 crimson,不當名詞當動詞,傳神表達 Ah Nee 的臉色轉為緋紅。當洋主人對阿小孩子吃剩的麵包起疑心時,“蘇州娘姨最是要強,受不了人家一點點眉高眼低,休說責備的話了。尤其是阿小生成這一副模樣,臉一紅便像是挨了個嘴巴子,薄薄的面頰上一條條紅指印,腫將起來”,<sup>107</sup>英文版本用了 blush 與 red welts 來傳達 Ah Nee 的臉紅,誇張地有如被打了巴掌而出現的腫塊瘀傷,皆是將 shame 內翻外轉,將內心的好面子要強,外顯在面頰上的臉紅,一點眼色就足以傷到臉面紅腫。而動不動就臉紅的阿小甚至在接聽李小姐電話時,也為電話彼端那個死皮賴臉貼上來的女人紅了臉,“笑著,滿面緋紅,代表一切正經女人替這個女人難為情”,<sup>108</sup>英文則是用 flushed with embarrassment 來強調 shame 之為“難為情”而非恥辱或不名譽,<sup>109</sup>一如阿小在外人面前罵兒子,“才三年級。留班呀!難為情哦!”,<sup>110</sup>責其還“有臉”提老師,英文用“Aren't you ashamed?”與

106 張愛玲:《桂花蒸 阿小悲秋》,《傾城之戀》,頁119。

107 同上,頁120。

108 同上,頁121。

109 Eileen Chang, “Shame, Amah!,” in *Eight Stories by Chinese Women*. Ed. Hua-ling Nieh (Taipei: The Heritage Press, 1962), p. 97.

110 張愛玲:《桂花蒸 阿小悲秋》,《傾城之戀》,頁128。

“It’s a wonder you still have the face to say ‘Teacher,’ ‘Teacher.’”來表達。<sup>111</sup> “難為情”的不僅只是阿小、阿小的兒子或李小姐等人,更是整個中國(尤其是上海)面子文化所賴以維繫的人際互動,一整套建立在“界面”、“間臉”(interface)之間敏感幽微的人情世故。看來這個由小說內文對話信手捻來的英文標題,除了帶出 amah 的語言豐富性外,不也同時以 shame 的語意變化與文化會通,成功為《桂花蒸 阿小悲秋》的“情面”互動畫龍點睛,以另一種復活語言“譯溢”與“溢譯”能力的方式,更貼近原中文標題在“語言姘合”上所展現的豐富多譯性。

接下來我們還可以繼續透過另外一個字的字中有字,來開展《桂花蒸 阿小悲秋》與“Shame, Amah!”所可能啟動的“翻譯姘合”:中文“陽台”與英文 veranda 的對應。若就建築形式用語而言,小說中洋主人的高樓層公寓“陽台”,英文翻譯當是採用 balcony 更為貼切。在帕頓翻譯的“Steamed Osmanthus/Ah Xiao’s Unhappy Autumn”中,不論前陽台或後陽台,都一律採用 balcony,而張愛玲其他小說與散文文本中不斷出現的“陽台”,在他譯的英文版本中也幾乎一律翻成 balcony。例如:由安道(Andrew F. Jones)翻譯的 *Written on Water*(《流言》)用 balcony,由金凱筠(Karen S. Kingsbury)翻譯的 *Half a Lifelong Romance*(《半生緣》)也用 balcony,就連最新的英文翻譯 *Little Reunions*(《小團圓》)用的也還是 balcony。但甚為弔詭的乃是張愛玲在自己中文創作的英文自譯或直接以英文進行創作的文本中,一以貫之用 veranda 來指稱“陽台”。例如:張愛玲早期自譯的“The Golden Cangue”(《金鎖記》),姜家新式洋房的樓上陽台,用的英文乃是 veranda 而非 balcony。在 *The Rouge of the North*(後來改寫成中文《怨女》)中,不論是迴廊、戲臺二樓或公寓陽台、頂樓都用 veranda。<sup>112</sup> 在 *The Fall of the Pagoda*(後由趙丕惠翻譯成中文《雷鋒塔》)與 *The Book of Change*(亦由趙丕惠翻譯為中文《易經》)的英文書寫中,也都用

111 Eileen Chang, “Shame, Amah!,” in *Eight Stories by Chinese Women*. Ed. Hua-ling Nieh, p. 104.

112 Eileen Chang, *The Rouge of the North* (Berkeley: University of California Press, 1998), pp. 48, 49, 51, 52, 157, etc.

veranda 來指稱平房的迴廊、公寓陽台或公寓頂樓公共空間，而不用 balcony。<sup>113</sup>

那 veranda 與 balcony 究竟有何之別，到底是張愛玲誤識誤用，還是其他翻譯者粗心大意？嚴格說起來，veranda 與 balcony 在建築形式的用語上有著明顯的差異區分。veranda 或 verandah 多指底樓建築外側的迴廊，而 balcony 則多用在建築物二樓以上凸出於室外的平台，四周多以欄杆維護。若以此觀之，金凱筠(Karen S. Kingsbury)在“Love in a Fallen City”(《傾城之戀》)中將白公館二樓的陽台翻譯為 balcony，而將“Aloeswood Incense: The First Brazier”(《第一爐香》)中姑母梁太太香港半山腰的白房子，“屋子四周圍繞著寬綽的走廊”，翻譯為 veranda，<sup>114</sup>就建築形式的差異區分而言，正適得其份。那為什麼反倒是張愛玲本人，總是不分地面層或樓上、不分迴廊、走廊、陽台、戲臺、屋頂，都一律採用 veranda 呢？或者更精確地問，張愛玲筆下最常出現的公寓陽台，為何不是 balcony 而都是 veranda 呢？一種簡單的辯護方式，當是強調在英文中 porch, decks, patio, gallery, platform, corridor, veranda, balcony 這些半戶外、半室內空間常常混用，而翻譯為中文後的門廊、走廊、迴廊、陽台、露台、騎樓更是多有互通，不必在建築形式規格上去吹毛求疵。而另一種不簡單的辯護方式，則是促使我們回到建築的雜種化與語言的雜語化(creolization)，回到上海租界與語言租界的“華洋雜處”，認真質問為何 veranda 乃是比 balcony 更豐富生動的翻譯姘合，為何 veranda 在犧牲了建築用語精確性的同時，卻更能帶出帝國殖民歷史與語言變譯能力的多彩多姿。

那接下來就讓我們來看看 veranda 一字的字中有字與其所指向跨文化字源的最終不確定性。我們可以先從英文牛津字典的定義著手，veranda (verandah) 乃指房屋地面層外圍的有頂平台，該字出現於十八世紀早期，來自印地語的 varandā，葡萄牙語的 varanda(圍欄、欄杆)。<sup>115</sup> 此解釋本身就呈現了

113 Eileen Chang, *The Book of Change* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), pp. 3, 52, 86, 190, 193, etc.; Eileen Chang, *The Fall of the Pagoda* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), pp. 25, 110, 112, 114, 170, etc.

114 Karen S. Kingsbury, *Love in a Fallen City* (New York: New York Review Books, 2006), p. 129.

115 *Paperback Oxford Dictionary* (Oxford: Oxford UP, 1979), p. 820.

兵分二路的態勢, *veranda* 的字源可以是印地語, 也可以是葡萄牙語, 那究竟是葡屬印度殖民史文化語言互動中印地語影響下的葡萄牙語、還是葡萄牙語影響下的印度語, 則似乎無解。對部份學者而言, 牛津英文辭典所表列的近千個印度起源的英語詞彙中, *veranda* 乃與 *rajah*, *curry*, *coolie*, *pundit*, *jungle* 等同樣被視為十七、十八世紀進入英文的印度詞彙。<sup>116</sup> 但在另一本 1886 年處理英國—印度跨文化語言互動的權威辭典《霍布森—約伯森》(*Hobson-Jobson*), 一方面徹底推翻了 *veranda* 來自波斯文、梵文的任何可能, 另一方面則大量引用早期葡萄牙人在印度探險敘事中就已然出現 *veranda* 的案例,<sup>117</sup> 甚至援引在印度脈絡之外的西班牙文—阿拉伯文傳教士辭典中出現的 *veranda* 用法,<sup>118</sup> 而推斷 *veranda* 乃波斯文、梵文之外的葡萄牙文、西班牙文字源, 即便承認當前英文、法文中所使用的 *veranda* 乃主要來自印度。

莫怪乎不論是從印—英語彙、葡—西語彙或葡—西語彙影響下的印—英語, *veranda* 的字源考掘都衆說紛紜、莫衷一是,<sup>119</sup> 而 *veranda* 字源的歧路亡羊甚至也被當成字源學研究的“試金石”, 亦是對跨文化交易、跨語言繁複互動的最佳隱喻。<sup>120</sup> 而在字源上莫衷一是的 *veranda*, 其在建築形式的源流上亦莫衷一是。若循印—英語彙的脈絡, *veranda* 強調的乃是十九世紀殖民樣式洋樓之迴廊, 或說是英國殖民者對印度熱帶炎熱氣候的不耐, 而在住宅前外加一圈迴廊以遮強光, 也助通風涼爽, 或說是結合了英國維多利亞時代的紅磚鄉村建築與印度熱帶建築的拱廊。而若循葡—西語彙的脈絡, *veranda* 帶出的乃是葡萄牙北方各省自中世紀以降的在地傳統建築, 也包括了西班牙的部份濱

116 N. Krishnaswamy and Lalitha Krishnaswamy. *The Story of English in India* (New Delhi: Foundation Books, 2006), p. 169.

117 H. Yule and A. C. Burnell. *Hobson-Jobson: A Glossary of Anglo-Indian Colloquial Words and Phrases, and of Kindred Terms; Etymological, Historical, Geographical and Discursive* (London: John Murray, 2013 [1886]), pp. 736–738.

118 同上, 頁 22。

119 Sebastião Rodolfo Dalgado, *Portuguese Vocables in Asiatic Languages*. Trans. A. X. Soares (New Delhi: Asian Educational Services, 1988), p. 359.

120 Seth Lerer, *Inventing English: A Portable History of the Language* (New York: Columbia UP, 2007), p. 261.

海地區。<sup>121</sup> 但不論英式殖民或更早的葡式建築樣式, *veranda* 都隨歐洲殖民帝國主義的擴展而遍及世界各地, 成爲最具景觀與權力表徵的“殖民治理空間技術”( *spatial technologies of colonial governmentality* )。<sup>122</sup>

故若回到張愛玲筆下的 *veranda*, 除了極少數地方專指上海或香港的“外廊式殖民地風格建築”( *colonial veranda architecture* ), 多指向洋房二樓或公寓樓上的“陽台”, 乃是將 *veranda* 當成 *balcony* 使用。然我們兜兜轉轉字源學和建築史的來龍去脈, 想要凸顯的莫不正是爲何 *veranda* 遠較 *balcony* 生動複雜, 攜帶更多歐洲殖民帝國歷史的語言變譯痕跡, 一個讓原文與譯文、正本與副本無法區分的基進不確定性。而在當前的張愛玲城市空間研究中, “陽台”多被視爲最能凸顯上海居室空間日常性與建築修辭的邊緣性, 而阿小的後陽台視角更被當成“底層人眼中關照的上海”。<sup>123</sup> 而“黃昏的陽台”更是結合了室內戶外、白天黑夜的過渡性時刻, 構成張愛玲筆下“閹界”( *liminal space* )的特定美學範疇。<sup>124</sup> 而當“陽台”變成 *veranda* 時, 乃是再一次“去文本一脈絡化”與“再文本一脈絡化”, 更強化了“間介權宜”所啟動空間—敘事—語言的曖昧不確定性。透過 *veranda* 一詞的字源學與建築學考掘, 得以“溢譯”與“譯溢”任何有關“本真性”( *authenticity* )與“本源性”( *originality* )的預設, 無法導向任何語言的“對等”比較, 而得以帶出跨語際翻譯實踐的反覆與多重、帶出新文本一脈絡化的生成、帶出“變譯”、“姘合”動態過程中的新“文本生產”。

而本文最後還想嘗試處理兩個張愛玲自譯英文版中有關語言—翻譯姘合與翻譯—男女姘合的後續問題。第一個乃是在本文第一段已詳盡處理《桂花蒸 阿小悲秋》中一再出現的中式洋涇浜英語, 那在小說由中譯英的過程中, 中式洋涇浜英語是否也牽帶出更華洋雜處、更不倫不類的難題。小說中阿小第

121 Paul Oliver, *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World* (Cambridge: Cambridge UP, 1997), p. 424

122 Prita Meier, *Swahili Port Cities: The Architecture of Elsewhere* (Bloomington: Indiana UP, 2016), p. 114.

123 吳曉東:《陽台: 張愛玲小說中的空間意義生產》,《現代中國》2007年第9期,頁140。

124 黃心村:《夢在紅樓,寫在隔世》,沈雙主編:《零度看張》(香港:香港中文大學出版社,2010年),頁108。

一次撇著洋腔接電話，“哈囉？……是的密西，請等一下”，<sup>125</sup>在張愛玲的英文自譯中果然洋涇浜得厲害，“Hello? …… Yes, Missy, please wait a minute.”，<sup>126</sup>看來原本的中文乃是透過對洋涇浜英語的模仿而來，密西乃 Missy，惟 waita 的聲口較無法在中文帶出，卻在英文中恢復了活潑生動。相較於帕頓翻譯的同樣句子，“Hel-lo. Ye-s Mis-s. Plea-se wai-t a moment.”，<sup>127</sup>就僅僅只是以重複使用單字內的分音節，來表達可能的結巴不順暢，顯然徹底失去上海洋涇浜英語的生動妙趣。或是像阿小口中重複出現的“不用提”，張愛玲用“Don't mention.”，<sup>128</sup>當是較帕頓中規中矩且符合英文文法的“Don't mention it.”更貼近原本用驚腳中文“不用提”來取代“不客氣”時所欲暗示阿小的破英語。<sup>129</sup>中文可用“她”代“他”來表達阿小錯用英文代名詞的性別，但此處乃是透過英文本身，來帶出阿小丟三落四、漏了受詞的不合文法。但顛倒過來思考，“Shame, Amah!”中英語流利的洋主人 Mr. Schacht 一句“Take care of yourself. Bye bye, sweet”說得順理成章，<sup>130</sup>但在中文版本哥兒達先生的“當心你自己。拜拜，甜的”，<sup>131</sup>反似驚腳得沒有必要。若是《桂花蒸 阿小悲秋》需要以驚腳中文來反襯“原話語”為洋涇浜英語而非標準英語，那“Shame, Amah!”作為英文版的最大問題，便出現在英文使用上的分裂：Ah Nee 的電話對話使用的是洋涇浜英語，但 Ah Nee 和其他姊妹間的交談使用的卻是標準英語，即便甚為簡單直截。來自翻譯上的考量恐難以避免，全篇若充斥過多洋涇浜英語勢必造成閱

125 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁 118。

126 Eileen Chang, “Shame, Amah!,” in *Eight Stories by Chinese Women*. Ed. Hua-ling Nieh, p. 94.

127 Eileen Chang, “Steamed Osmanthus/Ah Xiao's Unhappy Autumn.” Trans. Simon Patton. *Traces of Love and Other Stories*. Ed. Eva Hung (Hong Kong: Renditions, 2000), pp. 62–63.

128 Eileen Chang, “Shame, Amah!,” in *Eight Stories by Chinese Women*. Ed. Hua-ling Nieh, p. 97.

129 Eileen Chang, “Steamed Osmanthus/Ah Xiao's Unhappy Autumn.” Trans. Simon Patton. *Traces of Love and Other Stories*. Ed. Eva Hung, p. 66.

130 Eileen Chang, “Shame, Amah!,” in *Eight Stories by Chinese Women*. Ed. Hua-ling Nieh, p. 110.

131 張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，《傾城之戀》，頁 133。

讀上的障礙，但讓單一角色出現語言分裂的現象，卻也無法避免一連串不必要的猜想：為何 Ah Nee 只有在講電話時才出現“破英語”？難道是在外國人家幫傭的阿媽奸巧，明明英語說得順溜，卻在接電話時裝出一副“破英語”的樣子嗎？若 Ah Nee 用標準英語說話時，乃是暗自對應到她與阿媽姊妹間所用的乃是普通話或上海話，那 Ah Nee “假”（假借）英文的中文與洋主人“假”（假借）英文的英文又有何別呢？但與此同時“Shame, Amah!” 卻又有著對英文裏中文音聲的極度敏感，除了透過洋涇浜英語的聲口模仿，也巧妙處理英文版本中潛在的中文對話。例如以斜體的 *hong*（音譯中文的“（洋）行”）或 *Wei*（音譯中文的“喂”），<sup>132</sup>來帶出前者乃 Ah Nee 與同為中國人的 Miss Li 在電話中以中文而非英文交談，後者乃是 Ah Nee 男人久候不耐，打來的電話乃是說著中文，而此二處的細膩處理，皆在帕頓翻譯中被徹底忽略。但張愛玲這樣讓英文裏有中文或中文聲口的用心，似乎依舊無法避免 Ah Nee 在洋涇浜英語與標準英語間的分裂，虛虛實實間透露出跨語際翻譯過程中始料未及的姘合弔詭。

而自譯英文版的第二個問題，則是圍繞在本文第二段已詳盡處理的男女關係，那《桂花蒸 阿小悲秋》在張愛玲自譯為英文的過程中，“姘居”是否也出現了或進步或保守的姘合轉變呢？英文版極為明顯的差異，乃是張愛玲對阿小一家三口的改寫，不僅去除了樓上大吵大鬧的新婚夫妻之為對照組，也省去了阿小與男人“極恩愛”的各種描繪，反倒暗示兒子非親生、<sup>133</sup>丈夫另有其人，遠在澳洲打工，<sup>134</sup>原本小說中因為沒有明媒正娶而自輕自謔用之的“寡婦”、“後娘”，反倒成了英文版本中一人獨留上海卻有姘頭的“已婚婦人”、“養母”，但對於其中所涉及的情感（與姘頭的關係）或倫理考量（為何要收養小孩），卻都按下不表。我們在此並非想要追問或考據張愛玲改寫的原由，或是歸因於中文到英文所涉及的文化背景轉換與讀者預設，而是希望在性別政治力道上較弱的英文版本中，重新看到中文版《桂花蒸 阿小悲秋》在男女“姘居”關係上

132 Eileen Chang, “Shame, Amah!,” in *Eight Stories by Chinese Women*. Ed. Hua-ling Nieh, p. 108, 111.

133 同上，頁 104。

134 同上，頁 107。

的激進態度，一個視其比正規婚姻制度更健康、更活潑著實的激進態度，一個已然消失在英文版本中上海阿媽的情欲生活史。如是觀之，“Shame, Amah!”乃是再一次展示了語言姘合與性別姘合的另類交織，絕非僅是傳統意義上由中文短篇翻譯而成的英文短篇。《桂花蒸 阿小悲秋》與“Shame, Amah!”不是原文與譯文意義上的“互文”，《桂花蒸 阿小悲秋》與“Shame, Amah!”都總已是“互文”的“互文”，滿佈“文本表面”的穿插藏閃，以語言的不透明與不確定，豐富著書寫與閱讀的流動開放。

本文從“姘”的說文解字開場，嘗試凸顯“姘”作為“文本表面”的棄除一合併張力，並以此串連“譯一易一異一溢”的同音滑動，讓流動的“譯溢”來取代穩固的“意義”，讓文本交織的意外，來取代任何“斬釘截鐵的事物”。而與此同時“姘”所帶出宗法婚姻的階級控制與道德懲戒，讓原本似乎只局限於“人物角色”與“敘事主題”的分析，也有了性別、語言與文化的“文本”繁複性與“政治”批判力。張愛玲的文學書寫是“活”的，不僅只是她以生動活潑、活靈活現的語言（多語多音）與意象來描摹日常人情，從上海話到洋涇浜英語、從古典詞語到歐化語法的無縫接軌，也必然包括語言無意識本身的歷史與文化痕跡，如何在書寫的過程中被揭露、被開展、被串連。而我們對張愛玲文本的閱讀，就不會只局限在書寫者“意識”層面的文學實驗，而得以同時豐富感受語言文字的歷史動態過程與各種字中有字的書寫痕跡，精彩得見語言文字、男女關係、翻譯實踐在“變譯”之中求生求存、活潑且著實的強悍生命力。看來完不了的“姘”字練習，依舊熱熱鬧鬧在張愛玲的文本裏穿插藏閃呢。

（作者：臺灣大學外文系特聘教授）

## 引用書目

### 一、中文

#### (一) 專書

- 李長莉：《晚清上海社會的變遷：生活與倫理的近代化》。天津：天津人民出版社，2002年。
- 汪仲賢：《上海俗話圖說》。上海：上海大學出版社，2004年。
- 邵迎建：《張愛玲的傳奇文學與流言人生》。臺北：秀威資訊，2012年。
- 孟兆臣：《中國近代小報史》。上海：社會科學文獻出版社，2005年。
- 徐安琪：《社會文化變遷中的性別研究》。上海：上海社會科學院出版社，2005年。
- 高全之：《張愛玲學》。臺北：麥田出版社，2011年(2003年)。
- 陸法言、陳彭年等重修：《覆宋本重修廣韻》，《叢書集成初編》本。上海：商務印書館，1936年。
- 張愛玲：《對照記》。臺北：皇冠出版社，1994年。
- 梁慕靈：《視覺、性別與權力》。臺北：聯經出版公司，2018年。
- 許慎：《說文解字》。北京：中華書局，1963年。
- 許慎、段玉裁注：《新添古音說文解字注》。臺北：洪葉文化事業有限公司，1998年。
- 單德興：《翻譯與脈絡》。臺北：書林出版有限公司，2009年。
- 熊月之：《上海通史：晚清社會》。上海：上海人民出版社，1999年。
- 鄧偉志、胡申生：《上海婚俗》。上海：文匯出版社，2007年。
- 蕭統編、李善注：《文選》。臺北：五南圖書公司，2008年。
- 錢乃榮：《上海語言發展史》。上海人民出版社，2003年。
- 嚴紀華：《看張·張看》。臺北：秀威資訊，2007年。
- 魯迅：《魯迅散文集》。瀋陽：萬卷出版社，2013年。
- #### (二) 論文
- 水晶：《天也背過臉去了：解讀〈桂花蒸 阿小悲秋〉》，《張愛玲未完》(臺北：大地出版社，1996年)，頁67—81。
- 水晶：《在群星裏也放光：我吟〈桂花蒸 阿小悲秋〉》，《張愛玲的小說藝術》(臺北：大地出版

- 社,1995[1973]年),頁49—59。
- 迅雨:《論張愛玲的小說》,子通、亦清編:《張愛玲評說60年》(北京:中國華僑出版社,2001年),頁56—62。
- 阮蘭芳:《向都市遷徙的女性部落:有關上海女傭的三個文本考察》,《文藝理論與批評》第2期(2012年),頁65—70。
- 吳曉東:《陽台:張愛玲小說中的空間意義生產》,《現代中國》第9期(2007年7月),頁130—152。
- 高麗君:《上海女傭與城市現代化書寫》,2018年10月13日,引自:<https://www.001lunwen.com/biye/199649.html>。
- 張愛玲:《我看蘇青》,《餘韻》(臺北:皇冠出版社,1987年),頁75—95
- 張愛玲:《氣短情長及其他》,《餘韻》(臺北:皇冠出版社,1987年),頁65—73。
- 張愛玲:《雙聲》,《餘韻》(臺北:皇冠出版社,1987年),頁49—63。
- 張愛玲:《自己的文章》,《流言》(臺北:皇冠出版社,1991年),頁17—24。
- 張愛玲:《到底是上海人》,《流言》(臺北:皇冠出版社,1991年),頁55—57
- 張愛玲:《炎櫻語錄》,《流言》(臺北:皇冠出版社,1991年),頁119—121。
- 張愛玲:《桂花蒸 阿小悲秋》,《傾城之戀》(臺北:皇冠出版社,1991年),頁115—137。
- 張愛玲:《寫什麼》,《流言》(臺北:皇冠出版社,1991年),頁133—135。
- 張愛玲:《編輯之癢》,《對照記:散文集三·一九九〇年代》(臺北:皇冠出版社,2010年),頁90—92。
- 張愛玲:《蘇青張愛玲對談記》(《我看蘇青》附錄),1945年2月27日,引自:<http://www.millionbook.net/mj/z/zhangailing/zalj/039.htm>。
- 康來新:《張愛玲〈桂花蒸阿小悲秋〉簡析》,施淑等編:《中國現代短篇小說選析》(臺北:長安出版社,1984年),頁43—46。
- 黃心村:《夢在紅樓,寫在隔世》,沈雙主編:《零度看張》(香港:香港中文大學出版社,2010年),頁99—117。
- 程乃珊:《領略舊上海老媽子》,2009年5月20日,引自:<http://sh.eastday.com/qtmt/20090520/u1a576838.html>。
- 劉志琴:《另冊的女性史》,2006年1月21日,引自:[http://jds.cssn.cn/ztyj/shwhs/201605/t20160506\\_3325826.shtml](http://jds.cssn.cn/ztyj/shwhs/201605/t20160506_3325826.shtml)。
- 蔡康永:《張愛玲越獄成功!》,陳子善編:《作別張愛玲》(上海:文匯出版社,1996年),頁98—103。

## 二、英文

### (一) 專書

- Chang, Eileen. *The Rouge of the North*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- . *Written on Water*. Trans. Andrew F. Jones. Co-ed. & Intro. Nicole Huang. New York: Columbia University Press, 2007.
- . *The Book of Change*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.
- . *The Fall of the Pagoda*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.
- . *Half a Lifelong Romance*. Trans. Karen S. Kingsbury. New York: Penguin Classics, 2014.
- . *Little Reunion*. Trans. Jane Weishen Pan and Martin Merz. New York: New York Review Books, 2018.
- Dalgado, Sebastião Rodolfo. *Portuguese Vocables in Asiatic Languages*. Trans. A. X. Soares. New Delhi: Asian Educational Services, 1988.
- Hickey, Raymond, ed. *Legacies of Colonial English: Studies in Transported Dialects*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Jayasuriya, Shihan de Silva. *The Portuguese in the East: A Cultural History of a Maritime Trading Empire*. London: I. B. Tauris, 2008.
- Kingsbury, Karen S. *Love in a Fallen City*. New York: New York Review Books, 2006.
- Krishnaswamy, N. and Lalitha Krishnaswamy. *The Story of English in India*. New Delhi: Foundation Books, 2006.
- Lerer, Seth. *Inventing English: A Portable History of the Language*. New York: Columbia UP, 2007.
- Lu, Hanchao. *Street Criers: A Cultural History of Chinese Beggars*. Stanford: Stanford UP, 2005.
- Meier, Prita. *Swahili Port Cities: The Architecture of Elsewhere*. Bloomington: Indiana UP, 2016.
- Oliver, Paul. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Paperback Oxford Dictionary*. Oxford: Oxford UP, 1979.
- Velupillai, Viveka. *Pidgins, Creoles and Mixed Languages: An Introduction*. Amsterdam: John Benjamins, 2015.

Yule, H. and A. C. Burnell. *Hobson-Jobson: A Glossary of Anglo-Indian Colloquial Words and Phrases, and of Kindred Terms; Etymological, Historical, Geographical and Discursive*. London: John Murray, 2013 (1886).

(二) 論文

Chang, Eileen. "Shame, Amah!." *Eight Stories by Chinese Women*. Ed. Hua-ling Nieh. Taipei: The Heritage Press, 1962. pp. 91 - 114.

———. "Steamed Osmanthus/Ah Xiao's Unhappy Autumn." Trans. Simon Patton. *Traces of Love and Other Stories*. Ed. Eva Hung. Hong Kong: Renditions, 2000. pp. 59 - 91.

Derrida, Jacques. "What Is a 'Relevant' Translation?" Trans. Lawrence Venuti. *Critical Inquiry* 27: 2 (Winter 2001). pp. 174 - 200.

Kristeva, Julia. "Word, Dialogue and Novel." *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986. pp. 34 - 60.

Strazny, Philipp. "Chinese Pidgin English." *Encyclopedia of Linguistics*. New York: Routledge, 2004. pp. 200 - 201.

**Eileen Chang's Practice of the Character *Pin* :  
The Literary Experiment of “Steaming Osmanthus  
Blossoms: A Xiao's Lament for Autumn”**

**Hsiao-hung Chang**

(Distinguished Professor, Taiwan University)

**Abstract**

This essay studies Eileen Chang's short story “Steaming Osmanthus Blossoms: A Xiao's Lament for the Autumn” as a central text, in an attempt to explore the potential power of language. It is interwoven with gender relationships and the translingual practice of translation through three aspects of *pin* (“pairing up”), namely, “linguistic assemblage,” “male-female cohabitation,” and “translative complication.” Part I will focus on the mixture of Shanghai dialect, Chinese Pidgin English, and expressions from classical Chinese novels in this short story as a *pin* exercise of linguistic assemblage and a literary experiment between old and new, Chinese and Western, high and low. Part II will highlight the context of Shanghai urban modernity to re-historicize and re-politicize the emergence of “Shanghai Housemaid.” It will take the relationship between A Xiao and her man as a new form of cohabitation by which we redefine the social, marital, familial, and economic life between the sexes in urban space. Part III will focus on the English version of this short story, “Shame, Amah,” translated by Chang herself. It will highlight several words in the English version and treat them respectively as “textual surfaces” to map out various complications created by the cultural flow of colonial imperialism among different geographical areas, and thus to explore how the “root” becomes “routes.” Through these analyses, the present paper aims to effectively explore the changing and indeterminate

intertextuality of language, gender relationships, and cultural translations disclosed in Chang's literary writing.

**Keywords:** Eileen Chang, feminism, deconstruction, intertextuality, translation