

琦君作品中的「互文」與「翻案」

メタデータ	言語: 出版者: 大阪市立大学大学院文学研究科: 都市文化研究センター 公開日: 2022-03-25 キーワード (Ja): 琦君, 互文, アダプテーション, 橘子紅了, 梅花的蹤跡 キーワード (En): 作成者: 徐, 叔琳 メールアドレス: 所属: 大阪市立大学
URL	https://doi.org/10.24544/ocu.20220327-009

◇研究ノート◇

琦君作品中的「互文」與「翻案」

徐 叔 琳

◆要 旨

琦君（1917-2006）為台灣五·六十年代的女性作家，其作品中存在「互文」之現象，類似於中國傳統經學所謂的「經傳互文，交相顯發」。經學家通過作「傳」，來解釋「經」中難以為人所理解的部分；更甚者，亦將藏在「經」中隱而不發的內容挖掘出來。而琦君作品中的「互文」現象，便有些類似於此。也就是說，當讀者在閱讀琦君作品時，能從不同的文本中讀出彼此之間的「可參照性」以及「隱而不發」之事。這種現象不僅僅存在於小說與散文之間，散文與散文、小說與小說之間，亦多有此現象發生。

按照作品問世的先後順序，可以分為「先有小說，再有散文」以及「先有散文，再有小說」兩類。在這兩類裏面，我們不僅可以看到作品彼此之間在內容上的互相補足與延伸，甚至可見散文與小說之間的體裁轉換，以及小說與小說之間敘事視角與故事結構上的變化。

而在內部作品之間的互文以外，琦君的兩部小說〈橘子紅了〉與〈梅花的蹤跡〉，又分別為韓國女作家孫素姬的小說〈柿子紅了〉、以及美國電影〈珍妮的畫像〉的翻案之作。前者，琦君先是將〈柿子紅了〉從英譯本轉譯為中文，多年以後，又將此譯作與自身童年經歷結合，寫成了半自傳小說〈橘子紅了〉；後者，則借用〈珍妮的畫像〉的主情節，揉合「梅花」、「錢塘江」以及「中國畫」等元素，改寫出了短篇小說〈梅花的蹤跡〉。

關鍵字：琦君，互文，翻案，橘子紅了，梅花的蹤跡

前言

琦君（1917-2006），籍貫浙江省永嘉縣瞿溪鎮（今浙江省溫州市甌海區），本名潘希珍（真），幼名春英，在散文中則被喚作「小春」¹⁾，為國共內戰時期，隨國民政府遷臺之外省女性作家。

琦君以懷念在大陸故土度過的童年時光之散文，而為讀者所熟知。換言之，她最被認可的，乃是「散文家」的身份，然而琦君在寫作生涯中，所創作的小說作品亦不在少數，有些甚至與散文之間有著密切的關聯。即，在琦君的創作中，作品與作品之間，存在著一種「互文」的現象。

有關琦君作品中的「互文」現象，最早是由張瑞芬在其論文〈琴心夢痕——琦君散文及其文學史意義〉中首先提出：「讀琦君的作品，甚且感覺其間有一種互文性存在，小說〈阿玉〉的故事，本出自〈三更夢書當枕〉（《三更夢書當枕》）文中，小說〈梅花的蹤跡〉，幾可與〈春雪·梅花〉（《此處有仙桃》）並讀。而〈橘子紅了〉中的悲劇旁觀者秀娟，不正是琦君自己嗎？」²⁾張氏在這裏，主要講的是「小說」與「散文」之間的互文性。然在其論述基礎之上，其實「散文」與「散文」之間、「小說」與「小說」之間，亦存有此現象。

本文欲從上述張氏提出的論點出發，並劃分為兩大部分。第一部分首先分析琦君作品裏的「互文」現象；第二部分則針對〈橘子紅了〉與〈梅花的蹤跡〉兩篇小說，在與琦君自身作品「互文」的前提之上，又和其它作家之小說或電影間的「翻案」現象進行討論。

可以說〈橘子紅了〉與〈梅花的蹤跡〉的創作契機或靈感取材，確是源於它者作品，然在翻案作品與被翻案作品間，故事主旨（如不孕、納妾）或敘事情節（如少女的忽然出現又忽然消失）基本一致的情況下，琦君亦能緊扣著自己的親身經歷（或近身見聞）、並將之融入自己的創作這點，便是琦君翻案作品的最大特色。

一、互文

張氏在其論文中雖提到琦君作品有「互文性」存在，然卻並未對其所指的「互文性」之具體定義詳加說明。在漢語境中，「互文」有兩個含義。其一，乃1960年代時，由法籍保加利亞裔學者克莉絲蒂娃（J. Kristeva）提出的「文本互涉」（Intertextuality）概念，指一個文本的作者並非自己創造文本，而是由許多的「先行文本」（pre-existent texts）彙編而成的。她認為一個文本是許多文本的併排，是在一個文本空間中的文本互涉，在其中許多從其它文本而出的表達，彼此相交、中和。³⁾其

二，指的則是中國古典文學上的「互文性」，此間又分為在經學典籍裏，經傳間文義上之互抒、補足；以及在修辭學上，為免文章冗贅，而使用同義詞的手法兩種。

相較於西方「文本互涉」(Intertextuality)概念裏，更加強調作品受複數個外部「先行文本」(pre-existent texts)之影響，張氏在其論文中所指的「互文性」，應是更加傾似於中國經學典籍中所指的「經」、「傳」間，內部文義互抒與補足之義，亦即唐代李延壽所說的「經傳互文，交相顯發。」⁴⁾ 經學家通過寫「傳」，來為「經」作註解補充，例如《左傳》便是《春秋》的註解之作。

「傳」成立在「經」的基礎之上，而「經」雖本為獨立存在之作，卻因其過於晦澀難懂，非「傳」所不能解，因此需「經」與「傳」交互參照閱讀，方可融會貫通。舉例來說，《春秋》裏只簡短寫道：「元年，春，王正月。」而《左傳》裏是這樣解釋的：「元年，春，王周正月，不書即位，攝也。」根據《左傳》我們可以得知，原來《春秋》裏所說的「王正月」指的是先秦「三正」⁵⁾ 曆法中的「周正」，這對接近「經」的成書年代的人而言應是常識，但對於後世的人而言，若無「傳」的補充解釋，則不能知曉當時的曆法制度對史書寫作之影響。

此外我們又可以根據「不書即位，攝也。」這句話了解到，《春秋》之所以不記載魯隱公即位一事，乃因其為攝政之故。而「經」的作者正是通過「微言大義」的寫作原則，以達到對人對事的委婉褒貶。「經」與「傳」相輔相成，「傳」既無法脫離「經」而獨立存在；「經」亦不能沒有「傳」的疏意，惟有將「經」與「傳」相互參照閱讀，方能發掘出原先被隱藏在文本中、更深一層之內容，即所謂的「交相顯發」。

本文所涉「互文」詞句，便是以張氏論點為基礎，環繞中國古典經學之「交相顯發」功能，探討琦君創作中，作品彼此之間的「可參照性」與「可發掘性」。

琦君無論是在進行小說、或是散文創作時，總傾向於將實際認識的人、發生過的事（無論是親身經歷、或是從旁人處得來的靈感）直接借鑒來，僅經稍加修飾後，便反覆改寫成作。因此也造就了其作品的篇幅均較為短小、且只針對少數人物的單一事件進行跨體裁重複書寫之特色。

承然，對於許多作家而言，特定主題的跨體裁重複書寫實乃常事，其原因不外乎是重複「創傷體驗」之類，琦君亦是如此。然而琦君作品有別於其它作家作品的特徵在於，她是「如同測試般，通過不斷地反覆書寫 / 修改作品細節，以求在得以維持住自身『溫柔敦厚』的外界評價的同時，亦能以一種相對『安全』的方式進行創傷體驗。」亦即琦君的重複書寫，某種程度上是一種反覆嘗試，為的是使「外界評價」與「自我需求」最終得以達到兩相平衡。而那些彼此「互文」的作品，或許則可看作是此番嘗試的歷史痕跡。

通過檢視彼此「互文」的作品之間的矛盾 / 差異處，可使我們更加了解作家琦君在進行書寫時的心境變化與寫作策略轉變。

(1) 先小說再散文

由於琦君作品並非皆是先曾於刊物上發表、後再集結成冊，其中亦有不少是未經刊載便直接錄入書中的，加之琦君本人並無在各篇文章中附記其創作時間與地點之習慣，因此本文若無特別說明者，皆以各篇章初收錄之書籍之初版一刷發行年份（即文內所載年份）為基準。

據此，本文將琦君文學創作裏的「互文」劃分為「先有小說，再有散文」以及「先有散文，再有小說」兩大類。

其中第一類共有四個對照組，按照發表先後順序分別為：

1. 〈阿玉〉(《菁姐》，今日婦女半月刊社，1956年，頁001-021)與〈三更夢書當枕——我的讀書回憶〉(《三更夢書當枕》，爾雅出版社，1975年，初版一刷 / 2017年，新廿七印，頁195-216)⁶⁾
2. 〈母親的毛衣〉(《文學雜誌》，第一卷第六期，1957年2月，頁078-082)與〈毛衣〉(《煙愁》，書評書目出版社，1963年，頁071-078)
3. 〈長清流月去無聲〉(《繕校室八小時》，臺灣商務印書館，1968年，頁165-186 / 初刊載於《文壇》第五十三期，1964年11月)與〈三十頭〉(《媽媽銀行》，九歌出版社，1992年，初版一刷 / 2015年，增訂二版五印，頁011-022 / 初刊載於《中國時報·人間副刊》1992年6月3日)
4. 〈莫愁湖〉(《繕校室八小時》，同前，頁141-163)與〈下雨天，真好〉(《紅紗燈》，三民書局，1969年，頁052-058)、〈衣不如故〉(《三更夢書當枕》，同前，頁019-029)

此外，第1、3、4組的互文，包含但不限於標題裏所提到的作品。

1. 從〈阿玉〉到〈三更夢書當枕——我的讀書回憶〉

〈阿玉〉是琦君共七十一篇小說中的第十一篇，也是首篇直接取材自原生家庭經歷的作品。其大意是講，第一人稱敘述者小鶯的姨娘，買了一個與小鶯年紀相仿的使喚丫頭阿玉。小鶯與阿玉非常合得來，因此私下裏時常帶著阿玉跑出去玩，卻也每每害得阿玉因沒有做好姨娘交代的事情，而遭受責罰。有一次，當小鶯正在教阿玉讀書認字時，小鶯的三叔卻正巧掀著簾子走了進來，阿玉因而與小鶯的三叔結識。自此以後，三叔時不時便會帶著她們出去釣魚，隨著進一步的相處，二人之間萌生出了情愫。只是這樣的日子並沒有持續多久，某天小鶯的媽媽忽然哭著對小鶯說，爸爸和姨娘要帶小鶯去杭州讀書；而阿玉身為姨娘的使喚丫頭，自然也是要一起去的，阿玉和三叔生生被拆散開來。到了杭州以後，小

鶯替不識字的阿玉寫信給三叔，雖說是分隔兩地，彼此之間卻仍互通著往來。然而這件事最終還是被發現了，於是姨娘將阿玉掃地出門。回到老家後的阿玉，被迫嫁給一名船夫，從此只能隨著烏篷船，過完她飄泊不定的下半輩子。

在散文〈三更夢書當枕——我的讀書回憶〉裏，琦君將自己從小到大的讀書及寫作經驗，對讀者娓娓道來，其中便有一段是這樣的：「〈二叔〉叫我把他的故事寫下來。原來他心裏有一段非常羅曼蒂克的愛情。他喜歡侍候二媽的丫頭阿玉。阿玉見了他，低垂著眼簾含有說不完的情意，肫肝叔也喜歡她，她理也不理他，肫肝叔說：『她是應當喜歡二哥的，我不配。』從這一點看，肫肝叔是個心地很好的人。我教阿玉認字讀書，二叔也買了整套的偉人故事書送她。肫肝叔說：『還是讓她讀二十四孝吧！那樣她才能死心塌地侍候二嫂，讀新書她就會不甘心，她就會哭的。』他說得一點不錯，阿玉一直忍，也一直哭，後來哭著被嫁給了船夫，全家就在一條烏篷船上飄飄盪盪，二叔對她的愛情也沒個了結。」按時間先後來看，小說〈阿玉〉創作在前，此篇散文則在後。就某種意義上來說，散文中的這段描寫，可以算得上是對小說〈阿玉〉的補註罷。話雖如此，卻並不代表我們可以根據小說與散文之間的互文性，去證明此「事件」的真實性。事實上，散文中的這段描寫以及小說的靈感來源，另有其現實依據，意即散文中與阿玉有關的段落，反而是建立在「小說〈阿玉〉問世」的事實基礎之上，所進行的虛構書寫。至於此論斷的依據，以及「阿玉」與「三叔」（按：散文中為「二（堂）叔」）的人物原型考證，則留待日後另闢論文詳述，此處將不再展開討論。

此外〈三更夢書當枕——我的讀書回憶〉這篇散文，又可與琦君的另外兩篇文章相互參照著閱讀，分別為《琦君自選集》（黎明文化出版社，1975年）所寫的〈寫作回顧（代序）〉（頁 003-018）；以及為《煙愁》所寫的〈留予他年說夢痕——後記〉（頁 229-238）。三篇文章寫的皆是琦君年少時的讀書經歷，以及與創作之間的因緣，亦皆從幼時授業於家庭教師葉巨雄開始，一路回憶至大學畢業、中日戰爭結束後返回故鄉為止。

將這三篇文章放在一起對照，撇去相同的部分不談，可以發現它們彼此之間有的地方互為補充注解，而有的地方卻相矛盾。

互為補充注解的地方在於，〈留予他年說夢痕——後記〉中，當琦君談到童年偷看小說的經歷時，僅提到「我家書櫥裏的舊小說雖多，但櫥門是鎖著的，隔著一層玻璃，可望而不可及。跟我一同讀書的小叔叔，詭計多端的弄來一把鑰匙，打開櫥門，我就取之不盡的偷看起來。」同樣的事件，到了〈三更夢書當枕——我的讀書回憶〉裏，我們纔知原來書櫥裏的那些舊小說，全是小春父親買給二姨娘（按：琦君散文中除「二姨娘」外，

亦可見「姨娘」、「二姨太」、「二媽」等諸多叫法，其所指皆為同一人）的，因為「杭州人言語不通，就整天躲在房裏看小說，父親給她買了不知多少小說，都用玻璃櫥鎖在他（按：她）自己書房裏，鑰匙掛在二媽脅下叮叮噹噹的響。（中略）有一天，肫肝叔設法打開書櫥（中略）我們就躲在穀倉後面，邊啃生蕃薯邊看。」而〈寫作回顧（代序）〉中提到的「堂叔」，正是〈三更夢書當枕——我的讀書回憶〉中，也暗戀著阿玉的那位「肫肝叔」，他是大小春「十歲左右的堂叔，讀書方面是天才，還寫得一手好墓碑。老師卻就是氣他不學好，不用功。他喜歡偷酒喝、偷煙抽，尤其喜歡偷吃母親曬的鴨肫肝。」因此小春都喊他「肫肝叔」。

而矛盾的地方在於，散文〈三更夢書當枕——我的讀書回憶〉中，與阿玉互生情愫的「二（堂）叔」（按：小說〈阿玉〉中為「三叔」），以及偷偷暗戀阿玉的「肫肝叔」這兩個人物，到了〈寫作回顧（代序）〉裏，竟成了同一人：「我家書櫥裏的舊小說雖多，但櫥門是鎖著的，隔著一層玻璃，可望而不可及。一位堂叔詭計多端的弄來一把鑰匙，打開櫥門，我就取之不盡的偷看起來。（中略）堂叔又從城裏寄來幾本甌江青年，與舊的東方雜誌。對我說：這裏面的文章才是新式白話文，才有新思想。」但在〈三更夢書當枕——我的讀書回憶〉一文裏，提及中日戰爭避亂故鄉，為父整理藏書的段落之時，是這樣寫的：「在城裏工作的二叔特別回來幫我曬書，肫肝叔也來了，他還是那副吊兒郎當的樣子，頭髮稀稀疏疏的，竟已像個老頭子了。二叔則顯得越發深沉了。」小春離鄉求學時，亦曾分別寫信給二叔和肫肝叔，而「他們的回信各不相同」二叔勸她讀唐詩宋詞，肫肝叔卻要她讀莊子佛經，文中琦君又以作家視角，如此評價道：「這兩位叔叔一樣有極高天分，一樣的讀了很多書。卻是氣質如此迥異，人生觀如此不同。」此外，我們從〈留予他年說夢痕——後記〉中，亦可明確地看出「跟我一同讀書的小叔叔」與「我暗地裏卻寫了好幾篇白話文，寄給堂叔看」指的是兩個不同的人。綜上所述，在〈寫作回顧（代序）〉裏，應是將兩位叔叔合併為一人寫了。事實上，琦君將兩位叔叔合併起來寫的情況，可能在散文〈風箏〉（《煙愁》，頁 133-137）裏也出現過，只是筆者目前尚未掌握完整的證據。此外，琦君究竟是將「一位叔叔拆成兩個人來寫」抑或「這兩位叔叔確實分別真實存在」，則又各自均有其可以佐證的依據，此間辯證複雜，亦待日後另闢論文詳述。但無論如何，這三篇文章之間的互文現象關係，確是無庸置疑的。

2. 從〈母親的毛衣〉到〈毛衣〉

小說〈母親的毛衣〉講的是第三人稱女主角艾蕙，來臺後的某個冬天，從箱子裏拿出了一件「十六年前」她親手織給母親的毛衣，毛衣早已破舊不堪，但她卻始終捨不得拆掉重補。艾蕙憶起，當年父親喪期結束，為求

學業再赴上海之時，母親送她上船那天的情景。母親擔心她受凍，特意叮囑到上海後，務必買最好的蜜蜂牌毛線，織件毛衣來穿。但艾蕙卻覺蜜蜂牌太貴，只選了較便宜的三羊牌，正當她準備開工時，卻想起送行那日，母親冰涼的手，遂決定改織成兩件背心，母女倆一人一件。寒假返鄉，艾蕙將織好的背心送給母親，母親卻嫌穿不慣套頭樣式，這讓她感到很是失望。但當她想將背心拆了，重替母親改織成對襟時，母親卻又把它收了起來。過年忙碌，艾蕙也不好意思再向母親重提此事，待到她重返上海那日，起床時卻見一件長袖套頭毛衣擺在床邊，緣是母親將艾蕙織給自己的背心拆下，替艾蕙的背心接了兩隻袖子。艾蕙心裏感動，嘴上卻仍使性子埋怨母親，說著眼淚卻再也止不住了，母親見狀便緊緊將她抱住。當時的艾蕙未曾料到，此一去竟是母女倆的死別。回到上海後，她馬上買了一磅真正的蜜蜂牌毛線，趕著幾天夜車織了一件排扣毛衣，寄給鄉下的母親。事後據姨媽說，當初母親收到它時，是多麼地興奮，她總也捨不得穿，生怕弄髒了。因此當這件毛衣再度回到艾蕙手裏時，看起來依然嶄新如初，來到台灣這麼多年，反倒是她自己將這件毛衣給穿舊了。

〈母親的毛衣〉是琦君所有小說中，惟二並未收錄於任何集子的作品⁷⁾。其原因應在於，散文〈毛衣〉僅僅只是將小說中的第三人稱主角「艾蕙」，改成了第一人稱「我」；並將小說中的「十六年前」，改成「廿六年前」而已，其餘部分幾乎隻字未動完全照搬。

3. 從〈長溝流月去無聲〉到〈三十頭〉

小說〈長溝流月去無聲〉原載於1964年11月《文壇》第53期，講述第三人稱女主角婉若，與姑媽、表弟彬如三人一同來到臺灣後，便在某所中學當老師，這一當就是十多年，已經三十九歲⁸⁾了卻仍未婚。只因當年她在大學時代，單戀著教授詞學的男老師心逸，然而心逸早已結婚有妻有女，因此兩人始終保持著欲言又止的曖昧關係。心逸擅畫荷花竹子，送給婉若以她為靈感的仕女圖、並寫下「杏花疏影裡，弄（按：疑「吹」誤）笛到天明」幾個字，還刻了一枚「長溝流月去無聲」印章送她。他們二人曾約好，待心逸回蘇北接出妻女後，便要與婉若一同到臺灣，然而最後一刻心逸卻失約了。

在散文〈三十頭〉裏寫到，小春與母親住在杭州的那段日子裏，母親有位惟一可以談心的朋友沈阿姨。她原是小春父親「以前辦公廳裡沈秘書的妹妹」，小春初次見她時，喊了她「乾娘」（因為按照「杭州人規矩，孩子對母親的朋友，應當尊稱「乾娘」的），然而對方卻很不好意思地讓小春喊自己沈阿姨就好。過年時，小春見沈阿姨沒給自己壓歲錢，失望之餘事後便詢問母親，母親向小春解釋：「她是還沒有出嫁的姑娘，不給孩子壓歲錢的。」小春這才明白，當初自己「喊她乾娘時，她那麼不好意思。」小春喜歡沈阿姨，覺得她很有老師的樣子，

然而父親的門房老陳卻說：「她沒當女老師（中略）她有一段日子身子骨不好，師範沒畢業就在家裡幫兄嫂照顧孩子，倒把終身大事耽誤了。」她曾聽別人在背後喊沈阿姨「三十頭」，後來才知道，原來沈阿姨始終單身，是因為她喜歡著自己哥哥的同事劉秘書，然而劉秘書最終卻奉雙親之命，與別的女子結了婚。過了不久，劉秘書要去美國留學，臨走前他託小春母親替自己轉交一枚印章給沈阿姨，印章上是他親手刻的「秋水盈盈」四個字，乃劉秘書借著古詩「盈盈一水間，脈脈不得語」之句以表情衷。

比照上面兩篇文章可以發現，小說〈長溝流月去無聲〉與散文〈三十頭〉有著相似的情節描寫，就連兩者印章上刻的字句，亦分別出典自宋代陳與義的詞《臨江仙·夜登小閣憶洛中舊遊》：「憶昔午橋橋上飲，坐中多是豪英。長溝流月去無聲。杏花疏影里，吹笛到天明。二十餘年如一夢，此身雖在堪驚。閒登小閣看新晴。古今多少事，漁唱起三更。」以及漢樂府詩：「迢迢牽牛星，皎皎河漢女。纖纖擢素手，札札弄機杼。終日不成章，泣涕零如雨。河漢清且淺，相去復幾許。盈盈一水間，脈脈不得語。」然而小說〈長溝流月去無聲〉的靈感來源，卻不僅止於散文中的這位「沈阿姨」。文中在大學教授詞學、並擅長畫「荷花」的男老師，其形象則是取材自琦君的恩師夏承燾，可以說夏承燾（的職業、喜好、性格與情感經歷）為後來琦君在小說的創作上，提供了相當重要的人物形象模板。

有別於〈三十頭〉裏的「沈阿姨」，琦君在另一篇散文〈壓歲錢〉（《三更更有夢書當枕》，頁031-039）中，卻為我們展現了一位截然不同的「三十頭」，文中沒有提到沈家與父親的職場關係，只說她是「母親的一個朋友，我喊她二乾娘。她排行第二，三十歲還沒結婚，所以大家背地裏都喊她三十頭。（中略）為了瘋癲的父親，寧可讓姐妹們都一個個結婚了，自己終身不嫁，當護士掙錢侍候老人。」而當二乾娘沒有給小春壓歲錢時，小春的反應則是「不由得喊了她一聲：『三十頭，小氣鬼。』」關於兩篇散文裏「三十頭」的形象差異，以及小說〈長溝流月去無聲〉裏「中學女老師婉若」與「詞學男老師心逸」的部份取材，是否分別來源於「琦君」與「夏承燾」各自的「情感經歷」與「畫友經歷」，則可留待日後檢討。

4. 從〈莫愁湖〉到〈下雨天，真好〉、〈衣不如故〉

小說〈莫愁湖〉講述了第一人稱敘述者小珍的姑丈，與女學生產生情愫的故事。某年姑丈到杭州度暑假時，借住了小珍家，而彼時小珍的高中同學舜華，亦客居於此，兩人相處機會多了，從而產生感情。但姑丈出於道德感，隨著他離開杭州，兩人也就斷了音信。然而某天放學，四姑卻出現在小珍家，並帶來了姑丈病重的消息。四姑問小珍是否有個叫做舜華的同學，緣是姑丈在病中寫給舜華的唯一一封信，不小心被四姑發現並攔截

了下來，她知道丈夫定是對這個女學生一見鐘情了，心下雖然生氣，但為了使丈夫的病趕緊好起來，她還是決定讓舜華親自去探視丈夫一趟。然而就在小珍與舜華動身的前一晚，卻傳來姑丈高燒不治的噩耗。

在小說〈莫愁湖〉裏，四姑有抽鼻子的毛病，小珍的繼母⁹⁾時常取笑她「長得這樣難看，就是唸個女狀元也沒用」小珍聽了這話替四姑感到生氣，便總是勸道「你不要老抽鼻子好不好，怪難聽的。」就連小珍的父親也要她注意儀容，然而「父親越說，四姑的鼻子抽得越起頸（按：勁，誤字）」；此外亦有描述「四姑訂婚以後，還跟未婚夫通過信。」小說中的這些細節，我們都可以從散文裏找到與之相對應的情節。例如在〈下雨天，真好〉中，便有「懶惰的四姑一點忙不幫，只伏在茶几上，唏呼唏呼抽著鼻子，給姑丈寫情書。我瞄到了兩句：『下雨天討厭死了，我的傷風老不好。』其實他的鼻子一年到頭傷風的，怨不了下雨天。」的描寫；在〈衣不如故〉中，亦有大姑媽出嫁，二媽得父親命，替她設計嫁衣的情節：「我指著櫥窗裏擺的亮片花邊說『姑媽你看，好好看啊。』她抽了鼻子說：『有什麼好看的，土死了。』我好氣，就說：『你不要儘著抽鼻子好不好，你嘴裏說土死了，心裏正想呢。』」顯而易見，無論是〈下雨天，真好〉裏的「四姑」、〈衣不如故〉裏的「大姑媽」，抑或是〈莫愁湖〉裏的「四姑」，均取材自同一人物。只是小說〈莫愁湖〉的故事，重在描寫四姑與姑丈婚後不幸福，姑丈與年輕女學生墜入愛河；而兩篇散文則分別側重於四姑／大姑媽在鄉下獨守空閨與備婚的描寫。

除此之外，另有一篇小說〈十分好月〉（《文與情》，三民書局，1990年，頁161-169），我們可以將之看作是從〈莫愁湖〉中脫胎而來的。〈十分好月〉的故事篇幅極短，人物細部描寫也相對較少，但情節上卻與〈莫愁湖〉類似。全篇敘事落在中秋夜前夕，姑姑一邊搓著湯圓，一邊期盼姑丈能回家與她團聚。家裏的人都不知姑丈會在何時、搭哪一班船回家，只能殷殷等待著。這時家中傭人阿川叔提到，據說姑丈身邊時常有女學生與他同進同出，敘述者（我）和母親聽了這話相當生氣，讓阿川叔不要危言聳聽。晚上姑丈終於回到家，母親和阿川叔分別說，姑丈果真「不是那種人」、「真不知哪來的謠言」，然而正所謂「無風不起浪、無針不引線」，在敘述者（我）的心中，依舊有一片解不開的疑雲。〈十分好月〉與〈莫愁湖〉同樣是寫姑姑獨自一人留守老家，姑丈則隻身到外地工作去；而姑丈亦同樣與女學生之間產生情愫，無論這樣的關係是否明擺於檯面之上。值得一提的是，小說〈十分好月〉的故事發生在中秋節前夕，倒是又與琦君的另一篇散文〈月光餅〉（《煙愁》，頁121-123）產生了若有似無的互文現象，琦君在散文中借故鄉特產的月光餅，懷念一位只比小春大兩歲的表姑，她幾乎總在小春家裏度中秋節，然與前面幾篇作品不同的是，這位表

姑「婚後夫妻極為恩愛」。有關〈月光餅〉中表姑與前述三篇文章中之姑姑，可能出自同一原型的辯證，亦期待日後補足。

（2）先散文再小說

在「先有散文，再有小說」這個類別中，則有三個對照組，仍舊按時間先後順序排列，依次如下：

1. 〈金盒子〉（《琴心》，國風雜誌社，1954年，頁007-011 / 寫於1949年農曆七月十五日）與〈七月的哀傷〉（《七月的哀傷》，驚聲文物供應公司，1971年，頁135-159 / 初刊載於《聯合報》第七版，1964年，18-23日）
2. 〈海天遙寄〉（《琴心》，同前，頁012-014 / 寫於1949年〈金盒子〉之後）與〈長相憶〉（《琴心》，同前，頁142-160 / 初刊載於《國風》第十二期，1953年8月）
3. 〈談美〉（《溪邊瑣語》，婦友社，1962年，頁023-026）與〈春陽〉（《繕校室八小時》，同前，頁115-125）與〈青山多嫵媚〉（《玻璃筆》，九歌出版社，1986年，初版一刷 / 2015年，增訂初版六印，頁111-112）

1. 從〈金盒子〉到〈七月的哀傷〉

散文〈金盒子〉是琦君的出道作，琦君在文後記載道此作成於「卅八年古曆七月十五夜」，寫此文乃是為紀念自己早夭的親哥哥，同時亦提及「母親因不堪家中的寂寞，領了一個族裏的小弟弟」，小春疼愛弟弟，便把童年時與哥哥的玩具都給了他，唯獨藏著一隻小金盒子，是她無論如何也捨不得的。然而有一次，弟弟發現了小金盒，吵著非要不可，母親不知這小金盒在小春心中的份量，便責罵她都已經長大了還與小弟弟爭玩具，於是小春含淚將金盒子讓給了弟弟，但回過頭來，便見弟弟不知輕重地將之損壞。後來當弟弟長大了些，明白了姊姊愛惜金盒子的心，便與她一起修補盒子上壞掉小鎖。弟弟十歲那年，小春離家外出，而弟弟的來信，便是她唯一的安慰，信中弟弟告訴小春：「自己的身體不好，時常咳嗽發燒，說每當病在牀上時，是多麼寂寞，多麼盼我回家（中略）可是為了戰時交通不便，又為了求學不能請假，我竟一直不曾回家看看他。」直到某一天，「一個電報告訴我弟弟突患腸熱病，只兩天就不醒人事，在一個淒清的七月十五深夜，他去世了！在臨死時，他忽然清醒，問姊姊可曾回來。」民國三十八年來台，琦君寫下這篇文章的那日，正是農曆的七月十五。

小說〈七月的哀傷〉裏的「雲弟」，正是以弟弟為原型寫成的¹⁰⁾。故事以第一人稱敘述者美惠的視角，講述了爸爸與大媽去世，只留下美惠、二房（阿娘）、三房（玉姨），以及從族中領養來的小男孩雲弟，雲弟本是阿娘提議領養的，但真正在照顧他的卻是玉姨。某個夏天的午後，雲弟擅自跑到小河邊游泳，從而被阿娘懲罰，她讓雲弟頂著渾身的濕漉，在七月的大太陽底下罰跪，導致雲弟因感染肺炎而死亡。

對比兩篇文章，散文〈金盒子〉中的弟弟，是在七月酷暑下死於腸熱病的；而小說〈七月的哀傷〉中的雲弟亦是死於炎熱的夏天，死因則是肺炎。散文裏的小春，因為人在外地求學，未能來得及見上弟弟的最後一面；而小說中的雲弟，則是在他最愛的玉姨和姊姊美惠的陪伴下死去的。從散文到小說，琦君將雲弟臨終前的景況作如此描寫，或許是出自於內心深處的遺憾與補償罷。

2. 從〈海天遙寄〉到〈長相憶〉

〈海天遙寄〉初刊載於《中央日報·婦女與家庭版》，現雖因資料缺失而不可詳考刊載日期，然而琦君曾經說過：「卅八年（中略）我試投一篇〈金盒子〉到中副，不久竟被刊出。（中略）我馬上又試投一篇小說體散文〈飄零一身〉（後改名〈海天遙寄〉）到婦女與家庭版。」¹¹ 因此推測〈海天遙寄〉應也是成於1949年。

根據上文又可知，琦君自己是將〈海天遙寄〉歸類為「小說體散文」的，然整篇文章則是模擬「書信」的格式而成，因此我們亦可將之看作是一篇書信體散文，是敘述者（我）寫給學生敏之的一封真切的告白信。通過這篇同時兼具小說與書信性質的散文作品，琦君為讀者帶來了一個無可奈何的三角悲戀故事。

從散文〈信〉中我們可以看到，原來敘述者與中學創辦人的上司似有情感上的曖昧，因此受到上司妻子的懷疑，而這名上司正是敏之的父親。敏之為了守護父母的婚姻，不惜與昔日的恩師撕破臉，對她下達逐客令。敘述者在心灰意冷之下，連夜整裝好行李悄然離去，從此告別了敏之一家人。

而小說〈長相憶〉中的故事情節，則與這篇小說〈書信〉體散文有著高度的重合性，故事裏第一人稱敘事者小美的家庭教師（張老師），在讀大學期間與年輕助教相戀，但男方卻始終未對張老師有進一步表示，之後兩人自然而然便分手了。多年後，當張老師經人介紹到小美家做家庭教師時，才再度與當年的助教重逢，而那人正是小美的父親。當小美察覺張老師與父親之間的曖昧關係後，便寫了一張紙條，讓張老師離開她家，永遠不要再回來。張老師在看過紙條後，決定從此離開小美家，與他們一家人徹底斷絕往來。

兩篇作品在情節上雷同，但敘事的視角卻又迥異。散文〈海天遙寄〉是從一名介入他人婚姻的第三者角度出發，以書信的方式講述自己的冤枉與委屈；而小說〈長相憶〉則是從小女孩旁觀者的視角出發，來看父親與自己老師之間的曖昧關係，並在最後挺身而出捍衛母親的婚姻與家庭。

此外琦君的另一篇小說〈探病記〉（《菁姐》，爾雅出版社，1981年，頁115-139 / 初刊載於《聯合報》第七版，1960年8月18-30日）亦可看作是〈長相憶〉的變形，三部作品之間，互為彼此之參照。〈探病記〉裏子安的妻子若珍，與〈長相憶〉中小美的母親同樣體弱多病，亦同樣是奉

雙親之命結的婚；小說〈長相憶〉是從小說〈書信〉體散文〈海天遙寄〉改寫過來的；而〈海天遙寄〉則又與〈探病記〉一樣，均是以「介入他人婚姻的第三者」為第一人稱敘述者視角出發，刻畫了在愛情中沒有名份且受盡傷害的女子。

3. 從〈談美〉到〈春陽〉再到〈青山多嫵媚〉

散文〈談美〉收錄於《溪邊瑣語》，這是琦君出版的第四本書，亦是她第一本純錄散文的集子。文中談到愛美乃人類的天性，男女皆然。現代女性大都懂得化妝術，有許多方法修飾自己的外貌，然而過分借重脂粉，反有損於自然之美。琦君以自己「在大陸的一個朋友」舉例，說道：「她因幼年失去母親的照顧，鼻樑跌斷墮落，顯得非常醜陋。可是她的性情和藹慷慨，樂於助人，談吐亦極有風趣。」琦君這位友人樂觀且上進，畢業後便「在一個中學執教，初時校長深恐她受學生歧視，誰知不及數週，即獲得全校師生的愛戴了。」這便是小說〈春陽〉中，安老師這一人物的初始醞釀。

〈春陽〉以第一人稱小女孩小璐為視角，來看這位「破相」的級任導師。故事開始，體弱多病的小璐在休學一年後，重踏校園大門，眼看著昔日的同班同學都升上高二了，她卻仍留高一，心中不禁感到若有所失。小璐從前的同學余敏文見了她非常高興，便向她介紹去年新來的訓育主任安老師，而安老師亦是今年高一的級任導師，余敏文對小璐說：「她另一半邊臉上有一個疤痕，連眼皮都有點黑印子，驟眼一望去有點不順眼。去年她做我們的級任導師，起初我們都以為她一定會有怪脾氣。日子久了，才知道她一點也不怪，而且對我們好極了，全班同學沒有一個不敬愛她。」小璐奇怪為何裴校長會請這樣一位破相的老師來，余敏文解釋，安老師其實是裴校長的學生，也是從這所學校畢業的，並且裴校長對她非常好，就連寢室都是對門，余敏文總看到她們二人「晚上面對面坐著，在一盞熟（按：疑，熱誤）光下工作，看上去就像母女似的。」隨著近一步的相處，小璐從安老師處得知了造成她臉上傷痕的真相，原來是安老師幼時「跌進了火盆，待母親發現時，半邊臉已經灼焦了」她的父親則因外頭有人，許久都不曾回家，待他回來時，母親卻因憂急，不久便去世了。而父親當年的外遇對象，正是裴校長。安老師的父親因愧疚，一言不發斷絕了與裴校長的關係，十五年後又因「無法使一個面容殘缺的女兒心理正常」而跑來找已然頗負盛名的教育家裴校長請求幫助。

到了散文〈青山多嫵媚〉時，琦君再度提起這位「破相」的朋友：「我中學時有一位同學，因幼年時失去母親的照顧，跌進炭爐裏，面頰灼傷，留下杯口大的黑疤。驟一看覺得她很醜陋。可是她性情和藹慷慨，樂於助人，快樂又風趣，我們是很好的朋友。（中略）她大學畢業後，在一個中學執教，初時校長深恐她受學生歧視。誰知不

及數週，卻獲得全校師生的愛戴」對比三篇文章後，可發現其相同之處在於，文中人物均是因為有失母親照顧而受的傷，只是在最開始的〈談美〉裏，描寫的是「鼻梁跌斷陷落」，而另外兩篇文章則為「因跌入火盆／炭爐而導致的面頰灼傷」；三者都在中學執教，且因性情和藹樂觀，受到眾人的喜愛。就像琦君在〈談美〉與〈青山多嫵媚〉裏所言，正是因為這位朋友／同學，才讓她懂得「什麼才是真正的美醜」，也或許正因如此，才讓她有了寫下小說〈春陽〉的靈感罷。

二、翻案

「翻案」這一概念源於日本，若對應西方學術界在人文社會學中的批評理論的話，則大致可與「Adaptation」一詞對應，在中文語境上，大抵作「改編」或「改寫」用，目前在中文文學批評界裏，對於「翻案」或「Adaptation」的相關論文較少，至於系統性的論述更是幾乎沒有。

リンダ・ハッチオン (Linda Hutcheon) 在其著作《アダプテーションの理論》中，所給出有關於「Adaptation」的定義甚廣，可分為三大類：其一、「從有形物或作品上論」，指的是媒體間的轉換（如從詩歌到電影）或是體裁間的轉換（如從敘事詩到小說）；其二、「從製作的過程上論」，指的是翻案之行為，包含（再）解釋與（再）創作兩種；其三、「從接受 (Acceptance) 的進程上論」，從此類觀點出發，則「Adaptation」會更接近於「文本互涉」(Intertextuality) 的一種型態，亦即接受者會因隨著翻案作品的變化而產生共鳴，進而喚起對其它作品的記憶，並產生一種類似於「パリンプセスト (palimpsest)」的「覆蓋書寫」體驗。¹²⁾

接著我們再看回至日本，明治維新以後，許多海外作品流入日本，極大程度影響了日本近代文學。彼時最為主流的便是，為使讀者更易接受，於是僅將作品中的故事發生舞台、登場人物更易為日本名字，而情節照舊的小說——即，以黑岩淚香為濫觴的「翻案小說」。身為海外偵探小說愛好者的黑岩淚香，以ヒュー・コンウェイ原著的《暗き日々》(按：論文作者作，暗い日々) 為藍本，寫下了《法庭の美人》(按：論文作者作，法庭美人)，此既非「翻譯」，亦非「摘譯」，乃為「翻案小說」誕生的瞬間。¹³⁾

前言中曾提及，張瑞芬認為琦君〈梅花的蹤跡〉與〈橘子紅了〉兩篇小說，於散文（以及作者人生經歷）頗有互文之現象，張氏所言在理。但倘若我們能將「翻案 (Adaptation)」之概念引入的話，或許能為琦君研究帶來更加多元的面貌。

此外須說明的一點是，與日文語境中的「翻案」一詞相比，英文語境中的「Adaptation」(日語假名作「アダ

プテーション」) 包含定義則更為廣泛。在本文中，是將「Adaptation」借日文「翻案」的漢字一用，翻譯成中文過來使用的。

(一) 從美國電影〈珍妮的畫像〉到〈梅花的蹤跡〉

有關小說〈梅花的蹤跡〉的寫作契機，琦君已在《錢塘江畔》的〈細說從頭 (代序)〉裏說得很明確：「有一回和外子看『珍妮的畫像』電影。散場後在寒冷的夜風中等車，腦子裏轉著電影中一幕幕的情景，我忽然對外子說：『我也要寫一篇古裏怪氣的小說，一個女孩子倏然而來，忽焉而逝。沒有故事，也不是愛情，卻要充滿羅曼蒂克氣氛。』外子笑笑說：『省點精神吧，你那裏寫得出這樣的小說。』我一賭氣，就寫了這一篇。」(頁 05) 這即可證明，〈梅花的蹤跡〉的靈感來源，確是出自於美國電影〈珍妮的畫像〉。然而不僅在當時，除詩人方思發現了這一點，並對琦君說道「你那篇小說很空靈，有點像『珍妮的畫像』。」(〈我的第一本書〉，《琴心》，爾雅出版社，1980 年，頁 206) 以外，直至今日也無人將這兩部作品放在一起比較。美國電影〈珍妮的畫像〉於琦君〈梅花的蹤跡〉的影響，就這樣被諸人視而不見，實為憾事。畢竟雖然琦君事後也承認：「這篇小說內容確實太單薄 (中略) 只是為那一點撲朔迷離的氣氛」但在當時，她仍是「為自己的模仿『成功』而得意」的。(〈細說從頭 (代序)〉，頁 05)

電影〈珍妮的畫像〉(Portrait of Jennie, 1948 年) 的開頭，沒沒無聞的年輕窮畫家埃本·亞當斯 (Eben Adams) 走進一間畫廊，希望自己的風景畫能被收購，然而畫廊老闆斯貝妮 (Miss Spinney) 卻說他的畫裏沒有愛，要他學會如何去愛，儘管如此她仍以個人名義買下了一幅畫以作為鼓勵。走出畫廊的亞當斯，在公園裏遇見了少女珍妮·艾伯頓 (Jennie Appleton)，兩人交談一陣後，珍妮便唱著歌：「Where I come from. Nobody knows; And where I'm going. Everything goes. The wind blows, The sea flows - And nobody knows. (我從哪裏來，沒有人知道，我又要去哪裏，一切的東西隨我而去，風悄然吹過，海波蕩漾，沒人知道。)」最終消失在了公園的雪霧之中。電影裏珍妮不斷提到，希望亞當斯能「Waiting for her to grow up. (等她長大)」，然而「People can't wait for other people to grow up. (人怎麼能等著別人長大呢?)」在感到有些奇怪的同時，他只想將她畫下來。亞當斯每一次見到珍妮，都能察覺珍妮外觀上明顯的成長，然而距離上一次見面，也不過幾天以前而已。與此同時，亞當斯走訪各地，終於查到了珍妮的真實身份，原來她竟活在與自己不一樣的時空之中，並且早已死於廿年代的一場巨浪。亞當斯來到當年珍妮失蹤的燈塔，卻同樣遭遇巨浪，他想解救快要被浪捲走的珍妮，醒來後卻發現僅剩他一人，而惟一能證明珍妮真正存在過的，只有他替珍妮畫的那幅肖像

畫以及一條圍巾而已。

小說〈梅花的蹤跡〉（《琴心》，國風雜誌社，1954年，頁161-178）中的敘述者（我），於1945年中日戰爭結束後，便隨浙江大學回到杭州，在繼續學業的同時，亦跟著國文系擅畫梅花的丘老師習畫。敘述者（我）總覺得丘老師看著西湖雪景的目光，永遠像是在尋找什麼東西似的。她始終帶著這樣的疑惑，直至某日丘老師取出一幅畫和一張女孩子的照片，並講述了一段奇妙的經歷——1930年當丘老師還在之江大學任教之際，某個嚴寒的夜裏，他正為沒有靈感作畫而感到煩躁，一個名叫韓梅的少女突然出現在他面前，她帶著丘老師走到一株梅花前，請求他能替梅花作幅畫。見了韓梅以後的丘老師頓覺靈感湧現，翌日天剛亮，他便畫好了一枝梅花。才剛畫完梅花，韓梅卻「不知何時已站在我（按：丘老師）後面了」他們二人走在獨木橋上，韓梅若有所思地問：「丘先生，您說這水流向那兒？」「我想我總該有個根，我是從那兒來的呢？」她向丘老師提起自己那個臉容「總是陰慘慘」、心靈應是「屬於醜的一面」的嬌嬌，自那以後韓梅每天都會跑去找丘老師習畫。冬季再度降臨，忽然有一天，只見韓梅滿是淚痕、面色蒼白的出現，並對丘老師說：「嬌嬌把我的梅花砍掉了。」「她不喜歡我，因而也討厭那梅花。」隔天韓梅的叔叔頂著風雪交加，跑來告知韓梅失蹤的消息，兩人在雪地裏找了許久，卻始終沒有她的蹤影。直至今日，丘老師已開始懷疑一切皆是當年的一場幻境，然而韓梅的照片與那幅畫，卻似又證明她是真實存在過的。

經過對比後可以看出，兩部作品的男主角均為苦於沒有靈感的畫家，在分別遇見珍妮與韓梅以後，卻忽然靈感湧現；珍妮與韓梅同樣「不知從何處來」又「不知該往何處去」，她們總是沒有預兆地出現，又突然在某天消失得無影無蹤；惟一能證明她們存在的，僅是「一幅肖像畫、一條圍巾」和「一幅梅花畫、一張照片」而已。琦君借用了〈珍妮的畫像〉的主線情節，以及電影中「雪霧繚繞的縹緲」氛圍，並帶入自身經歷後創作出來的，便是這篇〈梅花的蹤跡〉。公孫嫻曾評論道：「我們曉得作者有一位『夏』老師，很多文章提到這位老先生，造成了本書（按：指1954年由國風雜誌社出版的《琴心》）一大特色——寫師生的摯愛。這位老師實際如『春』風。而在『梅花的蹤跡』中卻一變為『丘』老師，自然是給人以『秋』的感覺，那個與梅同在的女孩子又取名『韓梅』。」¹⁴⁾然而事實上，小說中「丘老師」的人物原型，卻是在夏承燾的基礎之上，又參入了琦君另一位老師任心叔的特長，琦君曾在〈三十年點滴念師恩〉中提及「心叔師善畫梅，瞿師（按：夏承燾，字瞿禪）則喜畫荷。」（《青燈有味似兒時》，九歌出版社，1988年，初版一刷 / 2010年，重排增訂二版四印，頁106）至於琦君在小說中，為何非得以梅花作為象徵不可，自有她的理由。

琦君對梅花情有獨鍾這點，在散文〈畫菊〉（《留予他年說夢痕》，洪範書店，1980年，初版一刷 / 2004年，頁035-038）裏表露無遺，文中提到父親有位好友喜歡畫畫，但畫的大多是菊花，某次對方來家中作客，看著小春習大字胡亂塗鴉，便笑說她的字像是自己畫的菊花，小春聞言卻道：「我不要畫菊花，我將來要畫梅花。」琦君不僅喜梅，甚至還曾將自己飽受創傷的身世，寄託到自己塑造出來的「朋友梅君」身上：「寫至此，我不由得想起一個朋友的童年，我姑且稱此人為梅君吧！她幼年失去母親，由伯母撫育長大。伯母沒有孩子，對她愛如己出，所以在初時，她曾享受到充分的母愛，可是不久伯父娶的姨娘生了一個女孩，伯母愛這孩子亦如親生的一般。她對梅君雖一如往昔，但在她三從四德的觀念裡，總覺得對自己丈夫的親生孩子應該更好些，以補償自己不能生育的罪過。」（《童心》，《溪邊瑣語》，頁035-038）在這裏，琦君是將不開心的回憶，從自我本體向外排除，並以旁觀者的視角，去描述過去發生的事件。若說那個聽丘老師講故事的第一人稱敘述者女學生，是作者琦君化身的話；那麼備受嬌母欺凌的韓梅，又未嘗不是二姨娘與小春相處的投射、不是另一個委屈的小春呢？

前文言及，〈梅花的蹤跡〉是借用了〈珍妮的畫像〉的主線情節，以及電影中「雪霧繚繞的縹緲」氛圍，然而琦君在小說的整體氣氛營造上，卻是取材她的親身體驗。在小說裏，女學生曾如此形容丘老師的居所：「有一個下午，天氣奇寒，室內的溫度降到了零下，天空飄起雪來。我們從玻璃窗裡望出去，粉裝玉琢的遠山近水，好像縮小在一隻玲瓏的水晶球裡。」如此景色乃脫胎自中日戰爭時，琦君避亂山中的親見之景：「記得逃避山中時，正值隆冬季節，整個山城被封閉在兩尺厚的皚皚積雪中，我處身其間，像凍在水晶球中的玩偶，有一種凝固的安全感。靜謐、寂寞而安詳。」（《寫作回顧（代序）》）至於丘老師為韓梅所做畫裏題的字：「紅與白，嬌難別。天涯影裡胭脂雪。」則是琦君「三十七年在杭州西湖孤山賞梅時口占的幾句詞」，亦是她三十年來，時時搖曳在夢中的、一枝枝傲岸於冰雪裏的紅梅。（《天涯影裡胭脂雪》，《細雨燈花落》，爾雅出版社，1977年，初版一刷 / 2008年，二印，頁122-124）

（二）從韓國小說〈柿子紅了〉¹⁵⁾到〈橘子紅了〉

〈橘子紅了〉（《橘子紅了》，洪範書店，1991年，頁011-103 / 初刊載於《聯合文學》第三十二期，1987年6月）¹⁶⁾作為琦君寫作生涯晚期、且篇幅最長的小說，可以說此作凝聚了琦君畢生的心血，乃其最具代表性的小說作品。其實〈橘子紅了〉並不能算是嚴格意義上的「翻案小說」，然其問世歷程，卻與英文小說《ドラ・ソーン》（Dora Thorne）傳入日本的經過有些異曲同工。在鄒波的論文〈東アジアにおける《ドラ・ソーン》の翻訳と翻案

一小説の翻訳を中心に一) 提到,《ドラ・ソーン》最早是末松謙澄在英國留學期間,見此作深受當地人歡迎,回國後遂將之以《谷間の姫百合》為名翻譯出版,鄒氏引堀啟子考證,兩作在章節區分上,嚴格與原著保持一致,後者僅將原著登場人物改為日文名而已;而到了菊池幽芳的《乳姉妹》時,已是將《ドラ・ソーン》大幅翻案後之樣貌了。¹⁷⁾《橘子紅了》的創作契機,亦與英文原著小說《ドラ・ソーン》先是被翻譯成《谷間の姫百合》、再被翻案成《乳姉妹》的曲折歷程頗有相似之處。

1965 年琦君與謝冰瑩、蓉子等人,應韓國《女苑》雜誌社之邀,組成「中國女作家大韓民國訪問團」代表臺灣省婦女寫作協會訪韓¹⁸⁾,並結識了韓國作家孫素姬,回國後琦君不僅寫下〈介紹韓國女作家孫素姬女士〉(《讀書與生活》,三民書局,1978 年,初版一刷 / 2010 年,二版三刷,頁 101-105)一文,甚至在文末將孫氏的短篇小說〈柿子紅了〉(頁 106-119)從英文轉譯為中文,介紹給臺灣讀者。莊宜文在其論文〈從個人傷痕到集體記憶——《橘子紅了》小說改寫與影劇改編的衍義歷程〉中引述了與琦君相熟晚輩符立中的話,言琦君因不懂韓文,而只得將〈柿子紅了〉自英譯本轉譯為中文,若非這篇小說令她有非譯不可的理由,她是不會鼓起勇氣的,或許是這篇小說實在與琦君的身世有著相似之處。¹⁹⁾

在孫素姬的〈柿子紅了〉中,女主角寶蓓已在尼庵住滿一百零一天了,她之所以如此,是為祈得屬於自己的孩子。寶蓓今年三十四歲,丈夫杜揚安四十,兩人結婚已經十五年,非常恩愛,唯一的遺憾就是沒有孩子。這讓寶蓓相當有罪惡感,於是她安排了一個女孩與丈夫過夜,女孩很快就有孕並生下一名男嬰,而丈夫對自己的態度也漸漸與以往不同。寶蓓感到傷心,便獨自一人來到尼庵,祈禱能有屬於自己的孩子,她走到七星堂石塔邊的柿子樹下,忽然「動了個念頭,想數數樹上的柿子。假若柿子的數目超過了一百個,那就是一百天的祈禱已經靈驗,她不久就會懷孕了。如果不到一百個呢,她就永遠不會生育了。可是她沒有勇氣數,她總覺得這個念頭既傻又冒險。」後來丈夫帶著女孩與男嬰來探望寶蓓,寶蓓注意到女孩「手上戴了個瑪瑙戒指」丈夫也給了寶蓓一枚一樣的,但她卻「顯得沒有太多興趣的樣子」,眼看從前的日子再也回不去了,寶蓓索性關上大門、讓丈夫忘掉自己,並發誓「今生永不再走下這座佛堂」了。

早在琦君訪韓的前一年,即 1964 年 2 月的《皇冠》第二十卷第六期(總號 120)雜誌²⁰⁾上,她便首先發表了短篇小說〈梨兒〉,後收錄於小說集《錢塘江畔》(爾雅出版社,1980 年,頁 097-102)裏,並在書的開頭〈細說從頭(代序)〉中寫道:「(梨兒)故事的藍本。是臺北市一間有名食品店老闆娘的真實故事,由外子同事告訴他,他再轉述給我聽的。」(頁 04)

〈梨兒〉與〈柿子紅了〉情節相似,講的都是太太生不出孩子,主動給丈夫討年輕姑娘傳宗接代的故事。年輕姑娘阿菊剛進門不久便懷孕,太太把阿菊「捧得像個麵粉捏的人兒似的,碰都不敢碰一下」孩子之所以起名梨兒,是因為他簡直是用鮮甜嫩白的梨子養出來的「他媽媽懷他十個月,就整整吃了十個月的梨」而這梨子正是丈夫拖人從日本買來的。梨兒出生那天,護士第一個便向太太報喜,太太自知該心滿意足的同時,卻「不知怎麼的,這時心裏忽然覺著真不是味兒」她看向丈夫,只見「丈夫一雙眼睛望著阿菊微低著的粉嫩臉蛋兒,咧開嘴只是笑。謎縫眼兒眯得跟喝醉酒似的。」想起他從前也是這樣望著自己的。

琦君或許是見孫素姬〈柿子紅了〉小說裏的情節,同時與「過去發生在自己原生家庭」以及「從丈夫處聽來食品店老闆娘的事件」相似,且均分別以柿子 / 梨作為象徵物,暗喻了「數量無法過百的願望破滅」以及「與丈夫的心漸行漸遠(分離)」,莊氏將〈梨兒〉、〈柿子紅了〉與琦君從前同樣以原生家庭為藍本的兩篇小說〈阿玉〉、〈七月的哀傷〉放在一起參照,並表示〈橘子紅了〉乃是琦君在漫長的積累與醞釀,水到渠成後誕生的作品,是「讓〈阿玉〉中的婢女與〈梨兒〉中的怨婦換裝同台演出,又套用了〈柿子紅了〉的篇名及意象,以喜氣題目寫悲淒故事。小說中大媽習慣成雙地數算橘子,寄託她對雙雙對對的渴望,橘子由青轉紅、熟透到落盡,秀芬也由青澀、成熟、懷孕到死亡,以此象徵女性的成長與生育。」²¹⁾

而有關孫素姬〈柿子紅了〉與琦君〈橘子紅了〉兩篇小說的事件 / 情節分析,以及兩者之異同比較,可參閱辜韻潔〈無可奈何花落去——試比較〈橘子紅了〉與〈柿子紅了〉〉(《新生代論琦君 琦君文學專題研究論文集》,桃園:國立中央大學中文系琦君研究中心,2006 年,頁 145-158)辜氏在其論文中指出,〈柿子紅了〉與〈橘子紅了〉的相同點在於「正妻均因未能生育,而感到有愧於夫家,遂主動為夫尋妾,且兩作中之家庭均家境富裕並信仰佛教」;相異點則在於「敘事視角(〈橘〉藉旁觀者第一人稱來描述整起事件的始末而〈柿〉則是以模糊的「外在式敘事者」角度來講故事)以及祈求主體(〈橘〉中大媽不求能有自己所出的孩子;而〈柿〉中的寶蓓卻在妾已生下孩子之後,仍殷切地希望能有自己的親生孩子)」。

除此之外,尚有一點要補充的是,琦君之所以使用「橘子」作為小說中的象徵物,乃因甌柑為其故鄉永嘉的特產,在散文〈甌柑〉(《煙愁》,頁 089-092)中,琦君向讀者介紹了這種水果,並寫道:「我家老宅旁是一大片柑桔園,綠油油茂密的枝葉,顯得一番蓬勃氣象。結子以後,扣子似的小柑小桔,更散發著陣陣清香。我小時候就喜歡幫長工們摘去結得太多的果子,一枝上只剩若干枚,讓它們長得碩大無朋。所以『潘宅的柑桔』,成

了我鄉間聞名的特產。而摘下來的小柑桔，曬乾了泡茶喝，可以治療胃氣痛。」這便是小說中，六叔曾告訴秀媽：「要把每一枝上小的橘子摘掉，剩下大的，才會長得又大又甜。」以及「曬乾了可以泡茶喝，很香。大媽心氣痛起來，一喝橘茶就好。」的靈感來源。

結論

琦君的作品與作品之間，不論體裁，均處處可見「互文」之現象。按體裁文類的發表順序，可分為「先有小說，再有散文」以及「先有散文，再有小說」兩類，而在各個對照組中，亦有散文與散文互相補充注解；以及在主情節架構不變的情況下，將 A 小說稍加變動，改寫成 B 小說的情況。

在「先有小說，再有散文」類中，從首次直接取材自原生家庭經歷的小說〈阿玉〉(1956)，再到後來的散文〈三更夢書當枕——我的讀書回憶〉(1975)，可以看作是琦君通過體裁，以在「外界評價」與「自我需求」之中找尋平衡點的初次嘗試。而前者散文與另外兩篇散文〈寫作回顧(代序)〉(1975)以及〈留予他年說夢痕——後記〉(1963)則又是琦君在同一體裁內的反覆試驗。

小說〈母親的毛衣〉(1957)與散文〈毛衣〉(1963)的內容完全一致，琦君後來卻選擇將前者的第三人稱小說體裁改為第一人稱的散文，或許是反映了這種「母女互為彼此著想、且又是兩人此生最後一次相見」的感人情節，於琦君而言是可以被納入「溫柔敦厚」範疇的。

小說〈長溝流月去無聲〉(1964)與〈三十頭〉(1992)、〈壓歲錢〉(1975)兩篇散文之間的「互文」關係，比較不似上述幾組，有明顯的「尋找平衡點」之情況。三者的共同點雖僅有「年過三十仍未婚的女性」人物而已，但從琦君反覆以此類型人物為主角進行書寫來看，或可反映此乃琦君較為關心的主題之一。

對比小說〈莫愁湖〉(1968)與散文〈下雨天，真好〉(1969)、〈衣不如故〉(1975)可發現，小說的著重點在於「婚後的不幸福」，相比之下散文寫的則是「女方婚前對婚姻的憧憬」，而後來的小說〈十分好月〉(1990)雖然姑姑與姑丈間的婚姻看似美滿，卻仍舊籠罩在姑丈不忠的謠言的陰影之下。

在「先有散文，再有小說」類中，散文兼出道作〈金盒子〉(1949)雖同時寫了自己分別與親哥哥和義弟之間的深厚情感，以及兩人因病早夭的始末。然而琦君後來卻僅單獨為義弟作了小說〈七月的哀傷〉(1964)，其原因或許在於，比起於收養的義弟而言，親哥哥的死，是琦君無論過了多長時間，也依然無法直面的創痛罷。

小說〈書信〉體散文〈海天遙寄〉(1949)可看作是小說〈長相憶〉(1953)和〈探病記〉(1960)初始底本。〈海天遙寄〉和〈長相憶〉乃從兩個立場截然相反的人物視角，來嘗試針對同一事件的敘事描寫；而〈海天遙寄〉和〈探病記〉則是相同事件在不同體裁上的書寫嘗試。

散文〈談美〉(1962)、小說〈春陽〉(1968)、散文〈青山多嫵媚〉(1986)組與「三十頭」故事一樣，較難從時間順序上做出規律性的推論，目前惟一可以確定的是，「毀容卻心地善良的女教師」亦是琦君在進行創作時，所關注的人物類型之一。

此外在「互文」的基礎之上，若將「翻案」之概念引入的話，則琦君的〈橘子紅了〉和〈梅花的蹤跡〉兩篇小說，又可看作是韓國小說〈柿子紅了〉和美國電影〈珍妮的畫像〉的「翻案」作品。

作為美國電影〈珍妮的畫像〉翻案之作的〈梅花的蹤跡〉(1954)，琦君在維持了電影中「少女忽然出現又忽然消失」的主線劇情、以及男主角畫家身份的同時，又加入了諸如「梅花」、「中國畫」、「錢塘江」等中國元素進去。此外，與原電影中的「懸疑」氛圍不同，〈梅花的蹤跡〉的整體氛圍充滿了東方式的「虛無縹緲」之感。

作為韓國小說〈柿子紅了〉翻案之作的〈橘子紅了〉(1987)，琦君在維持了前者正妻不孕、並主動為丈夫討妾的主旨以及果實的暗喻象徵之上，亦將自己原生家庭所發生的事情融入故事之中，並與小說〈黎兒〉(1964)產生互文，足證明琦君的寫作功力，在其生涯晚年已臻至成熟。

琦君一生創作小說七十一部、散文更是因數量過於龐大(其中亦有不少改寫、拆篇、合併者)，以致直到目前為止，始終都沒有明確的統計。彼此間「互文」之作品不過是琦君為數眾多作品裏的其中一部分。而這些彼此「互文」的作品，大多涉及琦君的原生家庭、其部分內容或有與外界「溫柔敦厚」之評價相抵觸之恐，從而造成了琦君在日後創作上的細節修改。

最後須說明的是，有關琦君作品中的「互文」現象，只能說其寫作時間的先後，確實在某種程度上影響了琦君在故事內容上的取捨以及基調選擇(「溫柔敦厚」的外在評價，抑或「創傷體驗」的自我需求)，但卻很難規整出能套用至其所有作品的統一準則。

而除體裁轉換外，琦君的同一部作品亦有被反覆收錄於書中的情況，隨著每次的收錄，琦君又會對作品細節加以更動(如注 8 的將「繼母」改為「孀母」之類)此情況並不在少數，此部分將留待日後深入分析，並與「互文」現象進行整合，以完成更加詳細的比較說明。

【注】

1. 「小春」乃散文中，家人朋友們對她的稱呼，在接下來與散文有關的引文裏，「小春」這個名字將反覆出現。而筆者在進行相關的論述時，亦加以沿用，為的是使「散文中的小女孩小春」與「作家琦君」有所區別，以免產生混淆。
2. 張瑞芬：〈琴心夢痕——琦君散文及其文學史意義〉，李瑞騰 主編：《永恆的溫柔 琦君及其同輩女作家學術研討會論文集》（桃園：國立中央大學中文系琦君研究中心，2006 年），頁 059。
3. 李麗娟：〈文本互涉與聖經詮釋〉，《輔仁宗教研究》第十九期（台北：輔仁大學，2009 年秋），頁 152、155 參照。
4. 李延壽（唐）：《南史》，《四部備要》（聚珍仿宋本）（中華書局，1921-1934 年），卷 71，列傳（司馬筠），頁 6。
5. 所謂「三正」指的是：「春秋戰國時代有所謂夏曆、殷曆和周曆，三者主要的區別在於歲首的月建不同，所以又叫作三正。周曆以通常（按：疑，通常以誤）冬至所在的建子之月（即夏曆的十一月）為歲首，殷曆以建丑之月（即夏曆的十二月）為歲首，夏曆以建寅之月（即後世通常所說的陰曆正月）為歲首。」王力主編：《中國古代文化常識》（北京：北京聯合出版公司，2014 年初版 / 2021 年第 20 刷），頁 054。
6. 有關本論文內所有的琦君作品出版物，若引用參照非「初版一刷」者，將於符號“/”後特別註明。
7. 另一篇未被任何集子收錄的小說為〈聖誕夜〉（《文壇》，三十一號，1963 年 1 月，頁 062-065）講的是一群本性善良卻因一念之差誤入歧途的女囚犯在監獄中的故事。
8. 到了 1973 年收錄於多作家合集《她們的世界》（純文學出版社）時，改為「三十四歲」；然而 1981 年收錄於《菁姐》（爾雅出版社）時，又改回至「三十九歲」。
9. 到了 1980 年收錄於《錢塘江畔》（爾雅出版社）以後，改為「孀母」。
10. 李瑞騰、莊宜文 主編：《琦君書信集》（台南：國立台灣文學館，2007 年），頁 275 參照。原文為：「你信中告知我喜歡《菁姐》一書中的〈七月的哀傷〉，使我很感動。因為這篇完全是我的弟弟真實的故事。（1999 年 11 月 27 日致楊美玲）」
11. 琦君：〈我的第一本書〉，《琴心》（台北：爾雅出版社，1980 年），頁 203。
12. リンダ・ハッチオン (Linda Hutcheon): 《アダブテーションの理論》（京都：晃洋書房，2019 年，初版三刷），頁 010-011 參照。
13. 梶山秀雄：〈翻（アダブ）案（テーション）小説とは何か？——『アンジェリーナ・フルードの謎』をめぐる変奏、あるいは変装の主題〉，《島根大学外国語教育センタージャーナル》卷十二，（島根：島根大学，2017 年 3 月），頁 019、註 7 參照。原文為：「その際に主流となったのが、当時の読者に馴染みやすいように、舞台や登場人物を日本名に置き換えて、あらずじだけを追った小説——すなわち、黒岩涙香を嚆矢とする翻案小説であった。」「これが翻訳でもなく抄訳でもない翻案小説の誕生の瞬間である。」
14. 公孫嫻：〈琴心〉，後收錄於《琦君的世界》（隱地 編），（台北：爾雅出版社，1980 年），頁 110。
15. 有關孫素姬小說〈柿子紅了〉的初刊載年月、刊載雜誌、是否被收錄於書中、以及又是收錄於何書等，均查無資料。琦君在〈介紹韓國女作家孫素姬女士〉（《紅紗燈》，台北：三民書局，1969 年），頁 203 中僅 簡短一句：「『柿子紅了』的英譯刊於韓國一九六五年六月號英文版筆會雜誌。由我轉譯為中文，刊於林海音女士主編的純文學雜誌創刊號（民國五十六年元月）。」而已，至於頁碼則無詳加說明。
16. 陳雅芬：〈琦君小說研究〉（台北：台北市立師範學院，2003 年），頁 347 參照。
17. 鄒波：〈東アジアにおける《ドラ・ソーン》の翻訳と翻案—小説の翻訳を中心に—〉，《日本学刊》（香港：香港日本語教育研究会，2018 年 8 月），頁 025、034。原文為：「『谷間の姫百合』は（中略）原作の趣意は概ね変えられてはいない。各章の区切りも厳正に原作と一致させている。（中略）『『谷間の姫百合』を『ドラ・ソーン』と比較して読めば、最も顕著な相違点が、登場人物の名前が日本風に変更された点である。』『『ドラ・ソーン』に基づいて大幅に翻案された『乳姉妹』は家庭小説の典型を作り、大きな反響を呼んだ。」
18. 周芬伶 編選、封德屏 總策劃：《臺灣現當代作家研究資料彙編 v.12 琦君》（台南：國立台灣文學館，2011 年），頁 066-067 參照。
19. 莊宜文：〈從個人傷痕到集體記憶——《橘子紅了》小說改寫與影劇改編的衍義歷程〉，《永恆的溫柔 琦君及其同輩女作家學術研討會論文集》（桃園：國立中央大學中文系琦君研究中心，2006 年），頁 414 參照。
20. 同註 16，頁 345 參照。
21. 同註 19，參照。

（大阪市立大学大学院文学研究科 UCRC 研究員）

【2021 年 8 月 27 日受付 / 2021 年 11 月 5 日受理『都市文化研究』編集委員会】

琦君作品における「互文」と「アダプテーション」

徐 叔 琳

台湾五・六十年代の女性作家である琦君(1917-2006)の作品には、「互文」という現象が存在し、中国の経典におけるいわゆる「経伝互文、交相顕発」である。「交相顕発」とは、経学者は「伝」を書くことを通じ、「経」における理解しづらい部分を解釈するということである。更に、「経」には直接に書かれていない(隠されている)部分を、掘り出すこともできる。琦君の作品における「互文」現象は、それと類似する。つまり、読者が琦君の作品を読む際、それぞれの作品の中に、「重なり合う部分」や「隠されていること」を見つけられるということである。このような現象は、小説と散文の間にだけでなく、散文と散文、小説と小説の間にも存在している。

本稿では、小説から散文への「互文」と散文から小説への「互文」の二種類に分けて分析した。二種類とも、互いに補足注釈と新たな展開があるだけでなく、ジャンルの転換や、小説間における語り手の視点(人称)、および構造の変化など様々な現象が見られている。

また、琦君作品の間における「互文」現象以外にも、小説「橘子紅了」と「梅花の蹤跡」が、それぞれ韓国の女性作家孫素姬の小説「柿子紅了」とアメリカ映画「ジェニーの肖像」の翻案作品であると考えられる。「橘子紅了」は、琦君がまず「柿子紅了」の英訳本を中訳した上で、そこに自分自身の子どもの時代の経験を結びつけて創作した半自伝的中編小説である。「梅花の蹤跡」は、映画「ジェニーの肖像」に見えるヒーローとヒロインの設定を借り、さらに「梅花」、「銭塘江」、「中国絵画」などの要素を結びつけて翻案した短編小説である。

キーワード：琦君、互文、アダプテーション、橘子紅了、梅花の蹤跡