

翻譯空間：論傅雷的「神似」理論¹

吳錫德

傅雷（1908-1966）是華文世界的翻譯名家，也是當代譯介法國文學卓有成就的重要譯者，一生譯著等身，譯質超群，更是一位從實踐中提煉出理論的翻譯家。他的「神似說」，即「以效果而論，翻譯應像臨畫一樣，所求的不在形似而在神似」（1951），是當前翻譯學重要的研究議題，它是繼嚴復提出「信、達、雅」理論（1898）後一個新的補述觀點。不過，「神似」的說法略嫌含糊籠統，不易掌握。本論文擬以當前最新的翻譯理論論述「翻譯空間」來梳理和對應傅雷的「神似說」，包括在「信達雅」基礎上的重要突破，亦即，文藝美學的要求（即「雅」的操作）以及譯文接受理論的新觀點。最後，本論文試圖以當前翻譯美學以及詮釋學中所強調的「譯者主體性」來補述他的「神似說」從而提供學界一個較清晰明確的翻譯理論和操作模式。

關鍵詞：傅雷、神似、翻譯空間、介入、權力、翻譯美學、貼合、翻譯立場

收件：2008年6月16日；修改：2008年8月8日；接受：2008年10月2日

吳錫德，淡江大學法文系副教授，E-mail: hsideh@ms39.hinet.net。

Space of Translation: On Fu Lei's Theory of "Spiritual Similarity"

Hsi-deh Wu

Fu Lei was one of the most influential translators in the Chinese world as well as the most representative translator of French literature of his time. He emphasized "spiritual similarity," stating that "For the purpose of effect, the translation should be like the reproduction of a painting, demanding spiritual similarity, not formal similarity"(1951). This stance became an important issue for discussion among the Chinese theorists of translation. It served as a supplementary comment to the famous triple principle of translation preached by Yen Fu: Faithfulness, Expressiveness and Elegance. However, Fu Lei's term, "spiritual similarity," seems ambiguous and elusive. This paper aims to discuss Fu Lei's theory and his expansion on Yen Fu's dictum by employing contemporary notions such as "space of translation," the demand of aesthetics (e.g. that of "elegance") and the theory of reader response to the target language. By integrating Fu Lei's idea of "spiritual similarity" and the recent research on "subjectivity of translator" in aesthetics of translation and hermeneutics, this paper tries to shed further light on translation theory and offer a new model of operation.

Keywords: Fu Lei, spiritual similarity, space of translation, intervention, power, aesthetics of translation, surrender to, standpoint of translating

Received: June 16, 2008; Revised: August 8, 2008; Accepted: October 2, 2008

壹、前言

傅雷（1908-1966）是華文世界的翻譯名家，也是當代譯介法國文學卓有成就的重要譯者，一生譯著等身（500萬餘言），譯質超群，更是一位從實踐中提煉出理論的翻譯家。他的「神似說」，即「以效果而論，翻譯應像臨畫一樣，所求的不在形似而在神似」（1951）²，是當前翻譯學重要的研究議題，它是繼嚴復提出「信、達、雅」理論（1898）³之後一個新的補述觀點。傅雷是在重譯巴爾扎克（Honore de Balzac）《高老頭》後，總結提出他的譯述心得「神似」說。這個觀點尤其受到羅新璋的高度認同，在他的〈我國自成體系的翻譯理論〉一文裡闡章論述，認定它是我國自漢唐譯介佛經以降，「案本—求信—神似—化境」的一脈主流（羅新璋，1984，頁 1-19）。之後，劉靖之亦相當應和此一觀點，指出：「過去 80 年裡，我國的翻譯理論始終是朝同一方向，那就是『重神似不重形似』，以便達到翻譯上的『化境』。」（劉靖之，1996，頁 19-20）不過，董秋斯持不同看法，認為中國現有的翻譯理論「是一些供臨時參考的翻譯條例和片段的經驗之談」（董秋斯，1984，頁 25）。香港學者朱純深認為，羅新璋的提法易陷入「誤區」，因為它缺乏世界共性和哲學論理（朱純深，2008，頁 3-24）。孫歌更直指，我國過去的翻譯是「從一種語言裡為我所用地搬運內容到母語裡來的路」，是一種單語的「引進」，而不是那種「貼合」（surrender to 或譯「貼服」）原文，因而感覺到舉步維艱的翻譯之路（孫歌，2000，頁 xxv）。

本論文擬僅就討論傅雷的「神似」說，申論這一觀點是否就是當前後現代翻譯主流理論中所強調的「貼合」說，以及將之放諸「翻譯空間」這項知識交流場域裡，在權力與政治的作用下，以更宏觀的學術思辨來梳理並討論傅雷的翻譯觀及翻譯立場，以及從「空間論述」中分析傅雷翻譯的侷限和他個人的「救贖」。

貳、「翻譯空間」的論述與範疇

眾所周知，翻譯向來不只是一種語際間的溝通。即便只是單純的「輸入」，在邁往譯入語的操作過程中，也充滿了「知識 / 權力」的較勁：為何要譯它？誰來譯？如何譯？給誰看？目的為何？等等，這些因素幾乎會在同一時間點匯集在文本的轉譯操作上。簡言之，翻譯是一項實實在在的文化活動，因此也就是一種意識形態的操作。或者說，翻譯涉及一種社會行爲，是權力的分配、整合和爭奪，最後也可能演變成爲一項高危險的工作⁴。

翻譯從來不會客觀，也無從客觀。

「譯者不可能做到絕對的中立，翻譯必定是在特定的政治、社會、歷史、文化環境下進行的。首先，譯者在一定程度上是上述因素集合體的產物；其次，他在從事翻譯時，環境對他既有影響，又有約制。翻譯的過濾作用在於干預權力，於是便產生了權力的二次分配，譯者擁有的分配權力是一種制約機制，同時可以使他不動聲色的從事意識形態的操縱……」（孫藝風，2004，頁 279）

這當中當然存在著許多誤讀、竄改、挪用、替代等等「不忠實」的操作。簡言之，譯者的活動始終是社會生活的一種功能，同時又對彼時的社會生活產生影響。「譯者的動機與社會文化語境錯綜複雜地交織在一起，翻譯工作的行爲就是在這種語境下進行。因此，若僅僅從某種社會語境的視角內判斷翻譯活動，這是不可能的。」（王文斌譯，2005，頁 17）

翻譯的過程也是一個多重性的論述空間，其內部亦充滿著緊張的關係。「翻譯的政治性存在於它的多重張力與現實政治張力之間的不簡單對等關係之中，在現實政治張力場中，國民、國家、社會制度、階級、種族、性別等，構成了基本的論述和思考框架。」（孫歌，2000，頁 xxiii）因此，「翻譯空間」就是翻譯轉換過程中所涉及到的包含訊息傳播在內的

所有因素及其論述；它包括兩種文本的內容與呈現，即源語的訴求和譯入語的吸納過程。或者說，翻譯活動的主客觀環境具體表現為一種「介入」的行為，以及一種「權力」的競逐現象。

當代知識的「權力」與「制約」的觀念來自傅柯（M. Foucault）「知識考古學」的啟發。「空間」的社會性與權力的意涵由列斐伏爾（H. Lefebvre）所揭示。至於權力競逐與「社會資本」的「場域」概念則由社會學家布迪厄（P. Bourdieu）加以闡述。正是受到這三位法國當代後現代理論家的論述所啟示，比利時裔的美國籍比較文學教授勒菲弗爾（A. Lefevere）於1990年代提出了翻譯研究的「文化轉向」新議題，即翻譯研究不應侷限於翻譯本身，而應把翻譯看作是一種文化發展的策略來研究。他率先把翻譯研究與權力、意識形態、贊助者和詩學結合起來，並提出翻譯就是「改寫」（rewriting），是創造另一個文本形象的一種形式。他指出：「翻譯當然是對原文的改寫。所有的改寫，不論其動機如何，均反映出某種觀念和詩學，並以此操縱文學在特定的社會裡以特定的方式發揮作用。」（Lefevere, 1992, p. vii）

勒菲弗爾強調：翻譯涉及權威和合法性，最終與權力有關。翻譯不僅是開向另一個世界的窗口，翻譯也打開了一個渠道，儘管這樣做往往有些勉強。通過這一渠道，外國文化能滲透進本國文化，並向本國文化挑戰，甚至會顛覆本國文化。因此，國家往往要找一些信得過的譯者來翻譯一些重要的書籍，但稱職與否是另一個問題（郭建中編，2000，頁159-160）。總之，在勒菲弗爾看來，翻譯不僅是一種詮釋，還是一種「改寫」，甚至是「挪用」，因而充滿了政治角力。另外，艾瓦雷茲（R. Alvarez）和維達（M. Vidal）則更明白指出：

翻譯從來也不可能中立的，而是帶有一定的思想，並受制於「權力遊戲」（games of power）；翻譯因而制約了某種社會對某件作品、某位作家、某個文學或某種文化方式的接受（Alvarez & Vidal, 1996, back cover;

引自廖七一，2000，頁 297)。

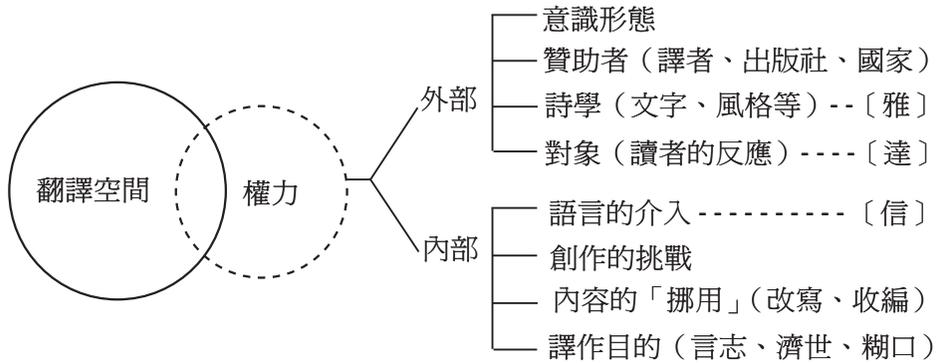


圖 1 翻譯空間的內、外部內容

資料來源：研究者自行整理。

如圖 1 所示，「翻譯空間」就宛如一場知識與文化權力的競技場，所有涉及輸入這些異文化和生產的環節都會牽涉其間，而非只是我們傳統上認定的譯者，或者相關出版的單位或企業而已。它的外部內容包括：意識形態、贊助者、詩學、對象；內部內容（即指譯者本身）則包括語言的介入（當中的主要操作在於確實執行「信」的承諾）、創作的挑戰、內容的「挪用」、還有最根本的意圖——譯作的目的。這些因素都會有著不同的程度，直接或間接影響到譯作的品質及譯本的流通。至於「達」（讀者的反應和接受程度）和「雅」（詩學、文字、風格），則毋寧說是由外部因素來決定，而非傳統上我們一向所認定的是譯者個人的自我要求。

此外，由於受到當代解構論、後現代、後殖民論述的影響，已有許多的學者關注這種跨學門的文化學研究。義大利裔的美國學者韋努蒂 (L. Venuti) 在其《譯者的隱身》(1995) 一書中主張，翻譯應該儘可能「存異」，而非「求同」。他認為，如果我們用通曉慣用的本國語來翻譯，讀者在閱讀時，便常會陷入幻境，以為自己乃是在和「原作」對話，譯者因此而亡於所譯之中。在這種情況下，譯者簡直就像是被原作給「殖民」

了（方夢之，2004，頁 399-400；李爽學，2007，頁 27）！事實上，翻譯本身就是一種「異化」的行為，因為它必須透過另一種「異」的語言文字，另一種「異」的觀點和理解來詮釋，且譯者永遠會是不同於原作者的「另一個」人⁵。因此，所有的譯本皆獨立於原著，所有的譯文也是另一種獨立的文本。

孟加拉裔的學者斯皮瓦克（G. Spivak）更進一步主張，翻譯要主動「貼合」原文。尤其從第三世界知識份子的視角，她深刻體會到，語言在國際上的地位從來就不是平等的。她指出：「（譯者）在個人生活細節裡所體驗的，有關對正確文化政治的深刻認同，有時是不足夠的。語言的歷史、作家所處的歷史時刻，以及翻譯中和用於翻譯的語言的歷史，也必須予以玩味。」（斯皮瓦克，1993，頁 263）如此觀之，翻譯絕對可以稱得上是一種國際文化競逐，充滿著劍拔弩張的角力。語言似乎就是這場文化生死存亡、你爭我奪的角力場當中的一個工具。

參、傅雷的「介入」

從「翻譯空間」的範疇和操作來看，傅雷在從事翻譯活動時，其「介入」的情況是極為深刻的。從他的選書考量、對原文的理解、譯作態度以及譯文表現等，都清楚地留下痕跡。一般而言，譯者的「介入」可區分為外部的選擇（即政治性的介入）和內部的選擇（即藝術性的介入）。翻譯直接涉及「選擇」應無庸置疑，只是過往我們較留意語言和文字上的轉換和操作而已（如「信、達、雅」）。外部的選擇涉及選書及動機；內部的選擇則偏向翻譯立場及譯品的呈現。

一、政治性的「介入」

循著近代中國譯介外國作品的慣例，傅雷也不能免俗的在其譯作完成時，補上一篇「譯者弁言」。這些譯序當然就是譯者「介入」翻譯活動

的一種形態。在譯序中，傅雷若提到該部作品的梗要，也會很技巧地將自己的（政治）立場，即社會批判，透過「微言大義」表露出來。有時，也會在譯序裡談論他的翻譯立場，最著名的就是〈《高老頭》重譯本序〉（1951），在該文裡他提出了著名的「神似」說。

以效果而論，翻譯應當像臨畫一樣，所求的不在形似而在神似。以實際工作論，翻譯比臨畫更難。臨畫與原畫，素材相同（顏色，畫布，或紙或絹），法則相同（色彩學，解剖學，透視學）。譯本與原作，文字既不侔，規則又大異。各種文字各有特色，各有無可模仿的優點，各有無法補救的缺陷，同時又各有不能侵犯的戒律（怒安，2005，頁1）。

1957年，傅雷在刊於《文藝報》的〈翻譯經驗點滴〉裡，幾乎再清楚不過地公告自己的「翻譯立場」：

文學的對象既然以人為主，人生經驗不豐富，就不能充分體會一部作品的妙處。而人情世故是沒有具體知識可學的，所以我們除了專業修養廣泛涉獵外，還得訓練我們觀察、感受、想像的能力；平時要深入生活，瞭解人，關心人，關心一切，才能亦步亦趨地跟在偉大的作家後面，把他的心曲訴說給讀者聽。因為文學家是解剖社會的醫生，挖掘靈魂的探險家，悲天憫人的宗教家，熱情如沸的革命家，所以要做他的代言人，也得像宗教家一般的虔誠，像科學家一般的精密，像革命志士一般的刻苦頑強（怒安，2005，頁11-12）。

事實上，這是相當正常的觀點和態度。從詮釋學的角度看，既然翻譯是一種「詮釋」的過程和結果，譯者自然會有所理解和評論，而最終出現自己的立場。這正是歐洲學者施泰納（G. Steiner）所云：「譯者侵入，提煉，再滿載而歸。」（Steiner, 1975, p. 298）再者，即便沒有對翻譯有過系統思考的人，也會對翻譯有一種特別的概念，對翻譯的意義、作用、目的、形式和方法有一種個人的觀點（許鈞、袁筱一，2001，頁286）除此之外，譯者的立場還有一些非個性的因素，因為譯者總有其歷史的、社

會的、文學的或意識形態上的所屬。法國學者伯曼（A. Berman）指出：

「第一，任何一個譯者都為某種翻譯衝動所驅使，才從事翻譯活動的，不同的譯者以不同的方式受制於這種衝動；第二，任何翻譯都是為了完成一定的任務，達到一定的目的；第三，一定的翻譯環境（周遭對翻譯的認識與看法）也以不同的方式作用於譯者，譯者必將之內化，只是內化的程度不同——這就是他所構劃的翻譯立場。……。一旦確立，譯者就在該立場中找到了自己的位置，從而使他譯出的每一個字都成了一種誓言。」（Berman, 1995, p. 75；引自許鈞、袁筱一編，2001，頁280）。

在此，我們可以回顧一下傅雷早期的翻譯，他「選擇」譯介羅曼·羅蘭（R. Rolland）的《約翰·克利斯朵夫》（1941）等書，還有羅素（B. Russel）的《幸福之路》（1942）、杜哈曼（G. Duhamel）的《文明》（1942）等都有著深刻的社會使命。他希望《約翰·克利斯朵夫》的出版能提振國人的抗敵精神。至於後兩本書，從題目即可看出其意在「指引」社會的意圖（謝天振、李小均，2005，頁93-105）。1949年以後，傅雷幾乎將翻譯的重心集中在巴爾扎克的作品上（他一共譯介了巴氏小說220萬言）。之前他已先譯了《高老頭》（1946）和《亞爾培·薩伐龍》（1947），但似乎只是「探試」階段。坦白說，傅雷捨「新浪漫氣息」的羅曼·羅蘭，就「社會寫實主義」的巴爾扎克，本身即充滿著政治性考量。

中國共產黨建立新中國之初，傅雷的態度是相對保守的，寧可坐鎮書齋，從事譯介，也不願拋頭露臉，爭取政治發言。他本人也承認，最初「他主要考慮政治問題，當時國內的情況，翻譯巴爾扎克最安全。……。他翻了，也很喜歡。」（謝天振、李小均，2005，頁93-115）簡言之，當時的傅雷很具「政治敏感度」，他選擇了符合「政治正確」（politically correct）的路線，也自我做了某些修正和妥協。

二、藝術性的「介入」

翻譯涉及語言藝術的美學操作，譯者的「介入」鑿痕斑斑，而且勢在必行。它是一種積極的創造思維，無論在語文的選定，還是風格的確立，皆昭然若揭，因而，自來即不斷出現「翻譯即創作」的爭議。不過，就實質而言，譯本終究不是完全等同於原文的「異本」，且即便譯本有時也可能優於原著，但翻譯的創造性活動都要受制於原作的制約，亦即，翻譯應是一種「有節度的創作」(limited creation)。而譯者就只能在這個命定了的範圍裡爭取最大的「操作空間」。通常，他就在原文的字裡行間尋找微言大義，或者在譯文裡暗渡陳倉，技巧地置入自身的觀點和認知。不過，他的目的必然是以「藝術性」為優先考量的。林以亮說過：「翻譯工作者在語言工具之外，起碼應具有以下三個條件：常識、判斷力、敏感。」(林以亮，1975，頁202)可見翻譯也絕不是單純的語言轉換而已。余光中做了一個極傳神的比喻，他把譯者當作構思尋句的詩人。他說：

嚴格地說，翻譯的心智活動過程中，無法完全免於創作。例如原文之中出現了一個含義曖昧但暗示性極強的字或詞，一位有修養的譯者，沉吟之際，常會想到兩種或更多的可能譯法，其中的一種以音調勝，另一種以意象勝，而偏偏第三種譯法似乎在意義上最接近原文，可惜音調太低沉。面臨這樣的選擇，一位譯者必須斟酌上下文的需要，且依賴他敏感的直覺。這種情形已經頗接近創作者的處境了(余光中，1969，頁67)。

這位著名詩人兼譯者認為，我們至少也應將翻譯視為一種「有限的創作」(即「有節度的創作」)。為此，創作也應可以視為一種「不拘的翻譯」或「自我翻譯」⁶。他說：

在這種意義下，作家在創作時，可以說是將自己的經驗「翻譯」成文字。不過這種「翻譯」，和譯者所做的翻譯，頗不相同。譯者在翻譯時，也要將一種經驗變成文字，但那種經驗已經有人轉化成文字，而文字化了

的經驗已經具有清晰的面貌和確定的涵義，不容譯者擅加變更。譯者的創造性之所以有限，是因為一方面他要將那種精確的經驗「傳真」過來，另一方面，在可能的範圍內，還要保留那種經驗賴以表現的原文。這種心智活動，似乎比創作更繁複些（余光中，1969，頁 71-72）。



圖 2 翻譯與創作之間的關係

資料來源：余光中（1969）⁷。

由圖 2 所示，翻譯的心智活動較之單純的創作尤為艱辛。首先，譯者必定會受到原文的制約，而且還要在譯入語的世界裡尋找最為對等、最貼切的字句和表達方式，以期忠實傳達原作裡的「經驗」。總之，譯者的藝術性「介入」，主要在於譯文語言的充分掌握、譯品的最佳呈現，以及個人翻譯立場的彰顯。

傅雷是相當重視其譯文表現的譯者，1951 年 4 月 15 日在寫給林以亮的信中提及：「我並不是說原文的句法絕對可以不管，在最大限度內我們是要保持原文的句法的，但無論如何，要叫人覺得儘管句法新奇而仍不失為中文。這一點當然不是容易做到的，而且要譯者的 taste 極高，才有這種判斷力。」又說：「我以上的主張不光是為傳達原作的神韻，而是為創造中國語言，加多句法變化等等，必要在這一方面去試驗。」（怒安，2005，頁 30）傅雷在語言上的嘗試與開創可說相當積極。他試著打破習慣用長句來翻譯，也試著改善他的「對話」譯文，希望能更活潑生動；也擔心自己譯的巴爾扎克「流於公式刻板的語句」（怒安，2005，頁 44）。

此外，在 1963 年寫給羅新璋的信中，傅雷自陳其譯文的目標在於「行文流暢，用字豐富，色彩變化」（怒安，2005，頁 85）。其結果是：「傅譯本超出了原著（巴爾扎克）的語言水平」（陳偉豐，1983，頁 213）。傅雷除了是羅曼·羅蘭在中國的「代言人」，也是巴爾扎克在中國的最佳譯者（金聖華，1995，頁 275-286）。傅雷的中譯本有些還勝過於原文（羅新璋，1984，頁 991）。

羅新璋在〈讀傅雷譯品隨想〉一文裡也直言「傅雷的翻譯觀，本身就含有再創作的思想。翻譯不光是個運用語言的問題，也得遵循文學創作上的一些普遍規律。」（羅新璋，1984，頁 990）而傅雷在給羅新璋的那封信裡也坦言：「任何作品，不精讀四、五遍絕不動筆，是為譯事基本法門。第一要求將原作（連同思想、感情、氣氛、情調等等）化為我有，方能談到逐譯。」（怒安，2005，頁 85-86）在如此高標準的自我要求下，不難理解傅雷的翻譯工作已到了全神投入，甚至「附身」的境界⁸。

事實上，就是這種「投入」及「介入」的精神讓傅雷的譯作自成一格，並樹立起翻譯文學的典範（鄭克魯，2005，頁 226）。但也同時遭人批判，所謂譯文有著濃厚的「傅雷風格」（金梅，2001，頁 444-445）。連羅新璋也指出：「傅譯容易引人詬病的，或許是譯文的風格。」（羅新璋，1984，頁 992）也就是說，傅雷的譯品自成風格，彷彿「性格演員」，讀者一眼便能瞧出其乃出自傅雷之手。或者譯文太典型化，或者分不清出自哪位原作者的作品，不過，這類過度介入的現象亦在所難免。余光中以他親身經驗為例說道：「一位作家如果兼事翻譯，則他的譯文體，多多少少會受自己原來創作文體的影響。反之，一位作家如果在某類文中沉浸日久，則他的文體也不免要接受那種譯文體的影響。」（余光中，1969，頁 73）所幸，傅雷自身亦有此警覺，且對語言變化的敏銳度及探問是持續不斷的。此外，假以他的文學造詣、敬業及博學，依舊贏得讀者的信賴及高度青睞。

此外，傅雷也是一位相當自負的譯者。他在評論好友楊絳的譯作

《吉爾·布拉斯》(*Gil Blas*) 寫道：「覺得語氣輕重和拆句方法仍多可商榷，……。譯者的個性、風格，作用太大了。」(怒安，2005，頁 43-44) 傅雷也說過：「我的(巴爾扎克)譯文的確比原作容易讀。」(怒安，2005，頁 37) 這些或多或少也「洩露」了譯者的意圖(他是在與原作者競賽)及其介入程度。總之，譯者永遠受制於原作，「文學作品的翻譯者還要具有謙虛的態度」(林以亮，1975，頁 211)。傅雷經常拿譯者與音樂家相比擬，音樂演奏者(譯者)的責任就是盡力將樂曲「詮釋」(interpret)得跟原作那樣好，而不是跟他競賽。不過，一名積極的譯者始終都會推陳出新，尋找當中的些微差異(nuance)，以建立起自己的個人風格。

肆、傅雷的翻譯美學：「神似」說

傅雷在「藝術性介入」方面的成就才最爲人們津津樂道。他是在重譯《高老頭》後，從實踐中提煉出「神似」說這項彌足珍貴的譯學論述。不過，我們似乎應將他的這項「神似」說當成一種「翻譯美學」，而不是某項翻譯定理或立場。「翻譯美學」是「在充分認識翻譯審美客體(原文)和翻譯審美主體(譯者)基本屬性的基礎上，剖析客體的審美構成和主體的翻譯能動作用，明確審美主體和審美客體之間的關係，提供翻譯中審美再現的類型和手段，以指導翻譯實踐。」(方夢之，2004，頁 296)也就是說：「翻譯美學理論的任務，就是運用現代美學的基本原理，分析、闡述和解決語際轉換中的美學問題。」(劉宓慶，1993，頁 242)在此，我們要強調的是，正如傅雷在《〈高老頭〉重譯本序》一文裡所闡述的，語際的轉換總是動態、飄浮不定、多義、多值，且多元的，並且會隨著時空變化有所更新替換，其中尤以語言的變化爲最。這也就是何以傅雷在與友人通信中，不時提及自己對語言變化和適用的掌握不足之慮(怒安，2005，頁 44)。

此外，如果我們仔細探究傅雷之所以提出此一論述，歸根究底，還

是基於語言上的考量，也就是在語言和文字方面的特別感悟所致⁹。此外，他也極為重視讀者和閱讀效果，因而特別在意譯文的表達及其藝術效果。他在該序文裡說明了原委：

《高老頭》初譯（1944）對原作意義雖無大誤，但對話生硬死板，文氣淤塞不暢，新文藝習氣既刮除未盡，節奏韻味也沒有照顧周到，更不必說作品的渾成了（怒安，2005，頁3）。

傅雷在與友人的通信和若干文章中，先後多次申論「神似」的意涵。首先，他曾強調並非主張一切「神似」，而捨棄「形似」；其次，他的「神似」是在翻譯過程中碰到不易轉換的地方的一種不得不為之的「權宜之計」¹⁰。

以甲國文字傳達乙國文字所包含的那些特點，必須像伯樂相馬，要「得其精而忘其粗，在其內而忘其外」。而即使是最優秀的譯文，其韻味較之原文仍不免過或不及。翻譯時只能儘量縮短這個距離，過則求其勿太過，不及則求其勿過於不及（怒安，2005，頁2）。

在這段說明裡似乎已見真詮。這段話很容易讓人想起錢鍾書於1963年（1978年修訂）發表的〈化譯〉說：

「文學翻譯的最高標準是『化』。把作品從一國文字轉成另一國文字，既不能因語言習慣的差異而露出生硬牽強的痕跡，又能完全保存原有的風味，那就算得入於『化境』。」他又補述說：「但徹底和全部的『化』是不可實現的理想，某些方面，某種程度的『訛』又是不能避免的毛病。」（錢鍾書，1978，頁83-86）

傅、錢二人熟識，彼此又專治西洋文學，且惺惺相惜。另外，有關翻譯心得彼此亦有書簡往返，自有聲息相通的體悟。我們認為，就時序而言，錢鍾書的「化譯」說應是傅雷「神似」說的補述。兩人皆反對死譯、硬譯，主張可採善譯、輔以意譯。兩人也都力主強化譯入語的表述，傅

雷曾云：「理想的譯文彷彿是原作者的中文寫作！」（怒安，2005，頁3）。此外，兩人也都奉行忠實，要讀破原文。不過，傅雷更明白主張要「貼合」原文，也就是語言學家趙元任所言：「誰翻譯的跟原文最近就是誰翻譯的最好。」（趙元任，1967，頁414）

翻譯操作中的「神似」說，並非源自傅雷，1920年代茅盾和陳西滢皆有提出「神韻重於形貌」的主張。僅因傅雷譯著享譽文壇，他說這些話的影響也就更大一點（陳福康，2000，頁391）。尤其，傅雷身體力行，一生譯介了500餘萬言，因而更具說服力，也是實踐與理論合一的最佳佐證。不過，「神韻」的觀點明顯來自繪畫，研習美術批評的傅雷用來自然貼切。只是，我們發現他的「神似」說毋寧是界定在「語言藝術」的操作與表現，而循以繪畫藝術裡的「風格」說。蓋傅雷曾強調：「風格的傳達，除了句法之外，就沒有別的方法可傳達。」（怒安，2005，頁30）在翻譯的觀點上，一般對「神似」的認知指的是：「必要時擺脫原文語言形式的束縛，如辭彙、語法、慣用法、修辭格等方面的羈絆，在準確理解原文的基礎上，用地道的譯文傳達出原文的藝術境界。」（方夢之，2004，頁69）1963年，傅雷在〈致羅新璋論翻譯書〉裡說得更清楚：「重神似不重形似；譯文必須為純粹之中文，無生硬拗口之病；又須能朗朗上口，求音節和諧；至於節奏與 tempo，當然以原作為依歸。」他還語重心長的提醒：

總之譯事雖近舌人，要以藝術修養為根本；無敏感之心靈，無熱烈之同情，無適當之鑑賞能力，無相當之社會經驗，無充分之常識（即所謂雜學），勢難徹底理解原作，即或理解，亦未能深切領悟（怒安，2005，頁86）。

是以，傅雷明顯較為積極力主深入原文、貼近原著，也較重視譯者的條件與自身藝術的養成。的確，「文學作品的最佳譯者，常常被認為是那些最與原作者『吻合』的人。譯者必須『擁有』原作的神韻，化源語語篇作者的意向為『自己的東西』。」（王文斌譯，2005，頁16）傅雷所提

出的「化爲我有」，實際上已經接近詮釋學裡的「視界融合」(fusion of horizons)¹¹。或者，如錢鍾書說的「脫胎轉世」(transmigration)，即「軀體換了一個，而精魂依然故我」(錢鍾書，1978，頁 83)。總之，譯者融入原文乃宿命使然，問題的關鍵往往在於如何將原著精神轉化爲己有，並讓讀者感同身受。其中關乎一種動態的操作和準則。傅雷的「神似」說恰是足以彌補這道空白，它應是在儘可能「貼合」原文的情況下，一種有節度的創意性操作。既非全然的「歸化」，亦非全然的「異化」。文學翻譯的主要精神，不正是在於求同且存異¹²，在「歸化」中有「異化」，而「異化」不離「歸化」！

文學藝術作品「神韻」的掌握與賞析，往往是經由語言文字的理解、風格的領悟以及美感經驗的共鳴而得以達成。透過譯文的轉換和呈現，有時會捉襟見肘，力有不逮。在此，就得求助於譯者對原文風格的掌握和美感經驗的領悟，來營造另一個新風格，從而捨棄了原文的形式及其原有的風格。而此時「善」(神)和「美」(韻)就會以譯文的可能呈現爲優先考量。當中的「善」(神)便是所謂的「神會」，也是「傳神」。它應是在覓不得語言上對等用語之外，尋找另一種藝術風格的表現，換言之，一種「神似」(貼合)的操作。

理解原文 —— 真 (= 意) —— 形諸文字 (譯文)

領悟風格 —— 善 (= 神) —— 營造 [新] 風格

美學體驗 —— 美 (= 韻) —— 藝術表現

圖 3 傅雷的翻譯觀

資料來源：研究者自行整理。

如圖 3 所示，傅雷的「神似」說應是建立在「吃透原著」和「化爲我有」的前題下，在這一基點上，譯者自然要徹底理解原文，領悟原作風格，並深入進行美學體驗。然後才行諸文字，營造新風格，呈現某種藝術價值的表現。這當中，「意、神、韻」的掌握不僅會超出「信、達、雅」的範疇，更可直指「真、善、美」的善譯境界。誠如傅雷在論及「傳神」的侷限所云：

傳神云云，談何容易！年歲經驗愈增，對原作體會愈深，而傳神愈感不足。領悟爲一事，用中文表達又爲一事。況東方人與西方人思想方式有基本分歧，我人重綜合，重歸納，重暗示，重含蓄；西人則重分析，細微曲折，挖掘惟恐不盡，描寫惟恐不周；此兩種 *mentalité* 殊難彼此融洽交流。同為 *métaphore*，一經翻譯，意義即已晦澀，遑論情趣，不若西歐文字彼此同源，比喻典故大半一致（怒安，2005，頁 84-85）。

在寫給林以亮的信上也直言，「譯者文學天賦比什麼都重要」、「非詩人絕不能譯詩」及「翻譯比起演奏還難」。此點也正如法國詩人、藝評家兼譯者波德萊爾（Ch. Baudelaire）所言，凡事皆需有「神來之筆」（*de chic*）的天份。換言之，「領悟風格」似乎「存乎一心」，即「神會」也。如此也才能營造出另一個「新」風格。

總之，傅雷的「神似」說，除強調要儘可能貼合原文外，似乎也蘊藏著積極的一面，那就是「在最大限度內我們是要保持原文句法的，但無論如何，要叫人覺得儘管句法新奇而仍不失爲中文。」（傅雷，2001，頁 175）質言之，傅雷的「神似」說，基本上就是一項極深刻的「介入」，而且是一種「藝術性的介入」。它既是「信、達、雅」的具體訴求，且要求更主動的深入原文，並擴大到譯文的美學表現（它是隨社會發展而變化的）及藝術創新；它絕不會只是如繪畫「臨摹」般，那樣刻板、被動、無生氣的抄工或拷貝，或者如音樂演奏那種難於「突破」的「詮釋」（*interpretation*）。在此，傅雷不僅展示了他較不爲人知的藝術「介入」，

也交待了他的藝術野心——視翻譯為創作的意圖。

伍、傅雷的侷限和宿命：一個譯者之死

譯者首先必須完全貼服於原文。他必須在文本中苦苦求索，窮其語言盡處，因為那修辭作用的一面會指向文本的靜默，在那裡語言不受限制地散軼開，而文本則以其特有的方式防止它的發生。有人以為這是關於文學或哲學虛無飄渺的言論。可再多強硬的說法也不能迴避這一事實，即翻譯是最親密的閱讀行為。譯者必須付出努力贏取成為親密讀者的權利，否則便不能貼服於文本，不能對其特有的呼喚作出回應（斯皮瓦克，1993，頁 258）。

對照當代文化翻譯研究學者斯皮瓦克這段話，似乎與傅雷的「神似」說遙相呼應。它要求譯者必須完完全全投入原文，即傅雷所說的「吃透原著」、「化為我有」，如此方能譯出原文的精髓。不過，綜觀傅雷的譯介生涯，在瞭解文本的「政治性」意圖上似乎不夠敏感，因而在「文化翻譯」的操作上失去了準頭，尤其在文意的「挪用」（appropriation）技巧上未予以深究，而出現空有文章，卻無以致用的窘境，甚至惹禍上身¹³。蓋任何文本（不論是源語或譯入語），皆有其政治意圖：「如果你只是草草學懂一門語言，以為翻譯就是傳達內容而把別的東西給了讀者，那你便是背叛了文本，且露出了頗為可疑的政治含義。」（孫歌，2000，頁 xxi）在討論到〈近代文學譯介的中文化選擇意向和模式〉，郭延禮歸納出幾項特徵：第一、源語以英、法、美、德、俄為主；第二、譯介對象名著不及 10%；第三、偏好譯介民族主義作品；第四、重視傳統審美情趣，普遍有著本土化現象（即「歸化」）。尤其後項，譯者為適應中國人的欣賞習慣和審美情趣，經常對原文任意刪節和改譯（郭延禮，2007，頁 254-273）。此外，孫歌指出，中國近代翻譯不僅是單語式的「引進」，或做簡單的「挪用」，且多為「不忠實」的翻譯（孫歌，2000，頁 xxiv-xxv）。有趣的是，若拿

嚴復和林紓的譯作相比（只是前者屬文化翻譯，後者屬文學翻譯），前者大致堪稱是「翻譯」（當然也有若干明顯「挪用」情事），後者則純屬「挪用」，但國人看重的卻是後者。這項結果本身就是對翻譯行爲的一大挑戰。我們是否要深入原文，忠實貼切的傳達原著裡的藝術性，甚至如何技巧地轉化文本的政治性意圖？看來這些正是傅雷的重要思考和挑戰。最後，他選擇了「忠於原文」，結果卻受到無情的壓迫。

所有的翻譯都是有目的的行爲，翻譯也絕不是簡單的溝通行爲。「求同」與「存異」之爭，不知困惑了多少世代的譯者。傅雷尤屬代表，他在1951年4月15日寫給林以亮的信上說道：

民族的 mentality 相差太遠。外文都是分析的、散文的，中文卻是綜合的、詩的。這兩個不同的美學原則使雙方的辭彙不容易湊合。本來任何譯文總是在「過與不及」兩個極端中蕩來蕩去，而在中文為尤甚（怒安，2005，頁29）。

之後，1963年4月14日，在寫給梅紐因的信則說：

我儘量嘗試譯得忠於原文，而又不失藝術性，務使譯文看來似中文創作，惜仍然力不從心。翻譯之難，比起演奏家之演繹往昔大師的傑作，實在不遑多讓（怒安，2005，頁82）。

兩文相較，我們不難發現傅雷的困心衡慮，在於如何選用貼切的中文傳達原文裡的藝術性。這正是傅雷的困擾所在，因為他太看重原著的藝術風格了！儘管如此，傅雷還是做到了。他的譯作得到極高度的肯定，且傳頌至今。可是他本人卻付出了極高的代價。首先，他的優質翻譯挑戰了彼時別人的譯作（而他也從不吝於批評別人）；其次，他力主忠實，傳達的是西方的時代精神和先進文明（這些在當時並不完全見容於共產主義新中國）；再者，他堅持以翻譯為志業，以自由主義「知識份子」自居的態度，如此也就一再地壓縮了他的翻譯空間，甚至生存空間（謝天振、

李小均，2005)。

傅雷後期的翻譯（1949年以後），品質不斷提升，但「空間」卻不斷壓縮。之前，他可以隨心所欲地選書，甚至自力出版（開了一家「自己出版社」）。後期，國家機器完全取代了「贊助者」（譯者和出版社），國家的意識形態趨於一統，成了最高指導原則，甚至對於譯文的「挪用」也有一定的「指示」。任何在語言及翻譯上的突破，皆視為次要，甚至「禁忌」。但是，傅雷既不肯被「收編」，納入主流體制¹⁴，又太過堅持文人傲骨，因而被打入批判對象，當然也就形同被處以「緩期死亡」。

當時，傅雷自認為，他唯一能做的就是少管世事，專心譯作，做出溫和的「歸順」，殊不知「翻譯」是何等危險的工作，它輕易地就挑戰到當局的意識形態、當局的知識、當局的美學，甚至國家安全……。因此，他的翻譯活動受到最嚴苛的控管和質疑。他唯一賴以為生的譯稿收入便日益縮減。他曾不只一次向友人吐露，翻譯對他而言，根本就是為了糊口¹⁵。1965年10月26日，他寫信給當時的文化部副部長兼人民出版社的負責人石西民，表面上說的是，自行要求不再翻譯先前簽訂的巴爾扎克小說，實則是發出最沉重的吶喊，同時抱怨他的生計出了問題：「58年春交稿之《皮羅多》，61年校樣改訖後，迄未付印；64年8月交稿之《幻滅》三部曲，約50萬字，至今亦無消息；更可見出版社也拿不定主意。」最後，傅雷終於說出：「所恨一旦翻譯停止，生計即無著落。」（怒安，2005，頁93-94）

讀之，不覺令人鼻酸。傅雷這位可敬的譯者，積極的翻譯大家，他的「翻譯空間」竟會被壓縮到如此地步，從匡世濟民，到舒展才華，淪落到謀生糊口，而且還無以為繼¹⁶！

陸、結語

「翻譯空間」乃是一種「權力」的概念，它包含了許多外部環境因素和內部條件，這些因素和條件或多或少，或直接或間接，都會影響到翻譯作品的流通，甚至譯作的品質。這些也隨著翻譯觀念的演進、學說思考的探索，而不斷地擴增。譯者的「操作空間」自然較集中在「藝術性的介入」，這是傳統的觀點及對譯者的普遍期待。不過，外部的空間（即「政治性的介入」），不僅涉及政治、文化和意識形態，也涉及商業和社會品味等等。此外，後者往往彷彿一個大框架，有時還會牢牢地套住並影響到譯者個人的「藝術性的介入」。簡言之，「翻譯空間」乃是一項不容忽視的因素。

一般而論，嚴復的「信、達、雅」譯事三原則僅涉及譯者個人的條件與視野。傅雷的「神似」說則擴大了某些因素，更加強調譯者的積極作為、譯者的主體性、有節度的創作，甚至譯者的翻譯立場等等。尤其，傅雷的翻譯態度不僅積極，且他本人是相當自覺的。他的「神似說」應可視為一種翻譯美學，它是動態且多元的。它也符合當前文化翻譯理論裡的「貼合」說以及詮釋學裡的「視界融合」理論，從而能夠提供一項參照，以及一種積極的藝術介入模式，讓翻譯過程有了更適宜、更具操作性的模式、手法和態度。簡言之，傅雷的「神似」說的原創性在於：他透過藝術性的介入，從語言的角度探索文字轉換的空間，以及風格的樹立、美感經驗的探求和體驗；他尤其重視翻譯的主體，在於文字和風格；他極為看重源語的掌握，也積極考量到讀者的接受與感受。

任何翻譯都是有目的的社會行爲，是一種目的明確的「介入」，包括適當的「挪用」，以及與原作者之間的某種較勁。傅雷身歷其境，也有過深刻的體驗。再者，任何翻譯本來就是對原作的挑戰，這項挑戰本身就是「翻譯空間」的重要內涵，因為譯本是可以稱得上是「異」於原著的「新作」。傅雷正是透過他的文才、他的藝術敏感度、他的博學、他的真

誠，「製造」出用中文寫作的羅曼·羅蘭和巴爾扎克（還有其它他翻譯過的外國作家）。他不僅成了這些外國作家在華文世界裡的代言人，還可以游移在兩個世界、兩種文化之間。這應就是傅雷在語言翻譯藝術上的具體成就。不過，傅雷的侷限在於他似乎未對語言的敏銳領悟那般小心斟酌，仔細推敲，而輕忽了翻譯過程中外部諸多因素的變化。總之，他忽略了文本的跨文化對話空間的本質，錯估了文本所蘊含的政治性主張，尤其漠視文本的「權力」意涵。只一味地忠於「輸入」西方的文化和文明，以至於受制於外部諸多翻譯空間的掣肘，而無法盡情發揮譯才。

質言之，傅雷生不逢時，他的翻譯經歷言志、濟世、糊口，最後抵於個人的「救贖」（即意志堅定地以翻譯為唯一的志業，並視為個人對生命本質的提升）。他把一生的詩才，寄托在文本的「來生」（afterlife），也寄望於個人的「死後生」（nachleben），也就是說，從另一個側面自我展開，以達成他的理想和影響。

註釋

1. 本論文部分內容曾於2008年5月在南京大學召開的「傅雷誕辰百年紀念暨『傅雷與翻譯』國際學術研討會」上發表。
2. 傅雷係於1951年在《〈高老頭〉重譯本序》（上海平明出版社）中提出此一觀點，收錄在怒安（2005）《傅雷談翻譯》的1-3頁。他因「不滿譯文風格」，重新翻譯巴爾扎克（Honoré de Balzac）這本近19萬言的代表作。第一版係於1946年由駱駝出版社發行。1963年，他又再譯一次，由人民文學出版社發行。
3. 見劉靖之（1996），〈重神似不重形式：嚴復以來的翻譯理論〉，載於《神似與形似》的3-22頁。「信、達、雅」一向被華文譯者視為翻譯最高準則，由嚴復在《天演論》（1898）譯例文中提出。他說：「譯事三難：信、達、雅。」（陳福康，2000，頁105-120）。另據學者推論，嚴復此說應受18世紀英國著名翻譯理論家泰特勒（A. F. Tytler, 1747-1814）的翻譯三原則（《論翻譯的原則》（1790））的啟發：1. 譯作應完全複寫出原作的思想；2. 譯作的風格和手法應和原作屬於同一性質；3. 譯作應具備原作所具有的通順（引自譚載喜，1991，頁163-164）。
4. 十六世紀法國詩人杜雷（Étienne Dolet）因堅持柏拉圖幾句譯文須採意譯，而惹上殺身之禍，於1546年被視作異端給活活燒死（李爽學，2007，頁47）。
5. 即便作者「自譯」其原作，由於兩種語言的表達習慣和文化意涵等語言和文化諸多因

素的迥異，往往也會是一個不同於原作的「新」作品。

6. 余光中此處的說法頗類似普魯斯特的體驗。1904年3月，這位法國20世紀的大文豪在尚未從事創作前，寫信給巴雷斯（Barrès）說：「我還有兩本羅斯金（Ruskin）的書要譯，然後就要嘗試翻譯我自己可憐的靈魂，如果在這期間它還沒死去的話。」（Kriteva, 1998, p. 75）；普魯斯特在《重現的時光》（*Le temps retrouvé*）書裡，談到他自己時說：「這是一部最重要的書，真正獨一無二的書；就通常意義而言，一位大作家並不需要去杜撰故事，既然它已經存在於我們每個人的身上，他只需要把它翻譯出來即可。作家的職責和使命也就是翻譯者的職責和使命。」（Proust, 1989, p. 469）。
7. 本圖源自余光中（1969）〈翻譯和創作〉一文的第72頁。本文作者略作更動，將翻譯與創作之間的關係，改用「近似」（≈）的符號表示。
8. 林以亮曾引述傅雷對他說過的話：「無奈一旦書上了手，簡直寢食不安，有時連打中覺也在夢中推敲字句。」（林以亮，1975，頁207）
9. 根據陳福康說法：「關於翻譯的語言問題，傅雷是在魯迅、周作人以後論述得最好的一位。」（陳福康，2000，頁394）
10. 傅雷在《《高老頭》重譯本序》還特別以加注方式援引了一個例子：「《哈姆雷德》第一幕第一場有句：Not a mouse stirring. 法國標準英法對照本《莎翁全集》譯為：Pas un chat. 豈法國莎士比亞學者不識 mouse 一字而誤鼠為貓乎？此為譯書不能照字面死譯的最顯著的例子。」（怒安，2005，頁2）
11. 伽達默（H.G. Gadamer）認為，譯者總是不可避免地把自己熟悉的世界裡的知識和信仰帶進原文這個陌生的世界。……並且通過擴大我們的視界直到它與陌生世界的視界相會合，以獲得那個陌生世界的知識，從而使兩個視界融合（謝天振，2000，頁75-77）。
12. 「求同存異」之間的「同」與「異」（亦即異國情調的掌握）也是一種動態的標準，它主要隨著社會開放度有所調整。開放伊始，異與同經常對立；開放中期，偏向「求同」（即「歸化」）；全面開放，獨鍾「存異」。若操作不當、認識不清，也會出現致命的傷害。另外，社會的開放度也會與個人的「翻譯空間」成正比；愈開放的社會，譯者的內外部操作空間皆遠遠超過封閉時期。一旦譯者不察，踩到「誤區」，「異國情調」的「度」的掌握也會出現不良的後果（吳錫德，2008，頁1-18）。
13. 1947年4月，傅雷翻譯斯諾（Edgar Snow）的《美蘇關係檢討》，由知識出版社出版，僅印二百本。譯者代序〈我們對美蘇關係的態度〉先連載於《文匯報》。傅雷的觀點非常明確：「抱住了自己的良心，不問對方是誰，只問客觀事實；既不親蘇也不親美，但誰損害了他們的國家的利益，就反對。」為此傅雷受到左派人士的非難。1957年反右運動，又翻出此舊案，批判傅雷走中間路線，親帝反蘇。結果迫使傅雷必須做出「交待」，此事也埋下日後被優先整肅的因子（國家圖書館古籍館，2008，頁103）。
14. 以周作人的例子，當局對他法外開恩，允許他專事希臘文翻譯。因而被納入「體系」，他的希臘文譯作也不會對當局的「權力」構成威脅。同樣的，錢鍾書雖專治古文，也被「要求」擔任中詩的外譯工作（大部分是毛澤東的詩詞），這事對當局還挺有用處的，所以較能免於被迫害的災禍。

15. 1952年4月9日，他寫給極敬重的畫家前輩黃賓虹：「爾來迫於生計，日夜忙於譯書。」（怒安，2005，頁52）；1953年11月9日，寫信給林以亮：「此次重譯（《約翰·克利斯朵夫》）大半是為了吃飯，不是為了愛好。」（傅雷，2001，頁189）
16. 1966年毛澤東發動「文化大革命」，傅雷首當其衝，遭紅衛兵搜查、抄家。夫婦倆俱受批鬥，折磨達三天四夜。9月3日，在人格和尊嚴備受凌辱的情況下，夫婦倆一起懸樑自盡。

參考文獻

- 王文斌（譯）（2005）。B. Hatim & I. Mason著。《**話語與譯者**》。北京：外語教學與研究。
- 方夢之（2004）。《**譯學辭典**》。上海：外語教育。
- 朱純深（2008）。《**翻譯探微**》。南京：譯林。
- 余光中（1969）。翻譯和創作。載於陳鵬翔（主編），《**翻譯史·翻譯論**》（頁66-87）。臺北：弘道文化。
- 吳錫德（2008）。論文學翻譯過程中「異國情調」的操作。《**外國語文研究**》，8，1-18。
- 李爽學（2007）。《**得意忘言**》。北京：三聯。
- 林以亮（1975）。文學作品的翻譯。載於陳鵬翔（主編），《**翻譯史·翻譯論**》（頁196-214）。臺北：弘道文化。
- 金梅（2001）。《**理想的藝術境界**》。深圳：海天。
- 金聖華（編）（1995）。《**傅雷與他的世界**》。臺北：書林。
- 怒安（傅雷）（2005）。《**傅雷談翻譯**》。瀋陽：遼寧教育。
- 孫歌（2000）。前言。載於許寶強、袁偉（選編），《**語言與翻譯的政治**》（頁vii-xxxii）。香港：牛津大學。
- 孫藝風（2004）。《**視角 闡述 文化**》。北京：清華大學。
- 國家圖書館古籍館（2008）。《**潔白的豐碑：傅雷百年誕辰紀念**》。北京：北京圖書館出版社。
- 許鈞、袁筱一（編）（2001）。《**當代法國翻譯理論**》。武漢：湖北教育。
- 郭延禮（2007）。《**文學經典的翻譯與解讀**》。濟南：山東教育。
- 郭建中（編）（2000）。《**當代美國翻譯理論**》。武漢：湖北教育。
- 陳偉豐（1983）。談傅雷的翻譯。載於金聖華（主編），《**傅雷與他的世界**》（頁208-216）。臺北：書林。
- 陳福康（2000）。《**中國譯學理論史稿**》。上海：外語教育。
- 傅雷（2001）。《**傅雷書簡**》。北京：三聯。

- 斯皮瓦克 (1993)。翻譯的政治。載於許寶強、袁偉 (選編)，**語言與翻譯的政治** (頁253-281)。北京：中央編譯。
- 董秋斯 (1984)。**翻譯研究論文集 1949-1983**。北京：外語教研。
- 趙元任 (1967)。論翻譯中信、達、雅的信的幅度。載於陳鵬翔 (主編)，**翻譯史·翻譯論** (頁394-417)。臺北：弘道文化。
- 廖七一 (2000)。**當代西方翻譯理論探索**。南京：譯林。
- 劉宓慶 (1993)。**當代翻譯理論**。臺北：書林。
- 劉靖之 (1996)。**神似與形似**。臺北：書林。
- 鄭克魯 (2005)。略論傅雷的翻譯成就。載於怒安 (著)，傅敏 (主編)，**傅雷談翻譯** (頁225-239)。瀋陽：遼寧教育。
- 錢鍾書 (1978)。林紓的翻譯。載於錢鍾書 (主編)，**七綴集** (1990) (頁83-122)。臺北：書林。
- 謝天振 (2000)。**翻譯的理論建構與文化透視**。上海：上海外語教育。
- 謝天振、李小均 (2005)。**傅雷：那遠逝的雷火靈魂**。北京：北京出版集團。
- 羅新璋 (1984)。**翻譯論集**。北京：商務。
- 譚載喜 (1991)。**西方翻譯簡史**。北京：商務。
- Álvarez, R. & Vidal, C. A. (Eds.)(1996). *Translation, power, subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions, John Donne*. Paris: Gallimard.
- Kriteva, J. (1998). *L'avenir d'une révolte*. Paris: Clamann-Lévy.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary frame*. London: Routledge.
- Proust, M. (1989). *À la recherche du temps perdu, IV, Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard.
- Steiner, G. (1975). *After Babel, aspects of language and translation*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. London: Routledge.

