

※ 中國翻譯史專輯（下）※

譯者的消失與僭越—— 晚明耶穌會傳教士與二十世紀 華人作家的非母語書寫

何致和^{*}

一、前言

一個翻譯活動的完成，必然至少包括兩個文本和兩位書寫者。在來源語那端的是「原文」與「作者」，在目的語這端的是「譯文」與「譯者」。傳統翻譯理論向來把「主」、「從」關係視為這兩端最明顯且不可逆反的特質，原文與作者具有至高無上不容輕怠的權威性，握有一切屬於創造性的自由。而譯文與譯者只是為了前者服務，其首要美德就像傳統社會對婦女的要求一樣，必須把忠實放在第一位考量。

這當然是一種以原文與作者為主體的權力關係。傅柯 (Michel Foucault, 1926-1984) 告訴我們權力無所不在，世界上不存在一種不受權力影響的論述，到處都有權力或多或少的複雜節點。在由無數規範或條例所鑄成有形無形的翻譯論述中，必須服膺「規訓」與總是受到「懲罰」（批判）的永遠是譯文與譯者那一方。傅柯標明「論述」的特性是重視「真」與「偽」的區別，而翻譯論述所頻繁討論的「忠實」與「背叛」，明顯是一種以原文為真理的真偽之辯。在這種權力關係的約制之下，譯者永遠是僕人，譯文始終是為了原文與作者服務，他們的主體性不被重視，無法與作者一樣享有不受限制的創作自主權。

然而，這種權力關係真的牢不可破嗎？有權力必有抵抗。傅柯在後期的著作中

^{*} 何致和，輔仁大學跨文化研究所比較文學博士候選人。

強調主體，不失作為抵抗的一種最有效形式。同樣地，晚近翻譯理論亦強調譯者的主體性暨譯文的創造性。作者已死，原文多義且晦昧。藉由原文與作者主體地位的消解，譯者不再隱形，開始奪回翻譯目的、翻譯策略選擇，以及對作品的理解和闡釋等權力。

作者與譯者主體地位的消長，固然與翻譯權力的流動息息相關，但主體的強化與突顯，卻未必是譯者獲得權力的唯一方式。在傳統翻譯威權論述之下，譯文被要求看起來像原文，譯者的主體性在此種翻譯活動中遭到壓縮，甚至連譯文的著作權也無法聲張。最極端的狀況是，連姓名都被排除在文本之外，產生「譯者不見」的怪異現象。表面看來，譯者的名字完全退出文本，似乎代表主體與權力地位的徹底淪喪，但實際的狀況並不一定完全如此。在這場關於翻譯權力的競爭中，譯者名號的消失，在某種特殊狀況之下，反而會讓譯者與作者之間的權力關係產生更大的質變。那些「不見」的譯者並沒有隱形或缺席，他們只是換了一個形式繼續在場。當譯者的主體地位被刻意排斥而看似消亡之時，他們卻悄悄改變了位置，實質上僭越了作者的存在。

話說回來，「譯者不見」的案例比比皆是，卻不一定能產生上述的僭越情況。傳統翻譯論述要求譯者隱形，要求譯文能做到讓讀者產生一種錯覺，以為譯文即為原文，而非翻譯之作。然而，無論再怎麼努力掩蓋遮飾，我們都知道那「只是錯覺」而已。譯者雖然被人用各種方法遮蓋，但這就像用布巾蓋住桌子一樣，我們雖然看不到桌子，卻知道它始終好好待在那個地方。不過，翻譯史上倒出現過兩種翻譯案例，譯者的不見造成「真正的錯覺」，讓人真的以為譯文即為原文，是直接出自作者的手筆。第一種案例是明代來華耶穌會士的翻譯著書活動，第二種案例則是二十世紀使用外語書寫創作的華人作家的作品中譯文本。此兩種類型的書寫活動雖間隔三百年，卻具有一個共同點，這些作者都可歸屬於「非母語書寫」(non-mother tongue writing) 的族群¹。

¹ 母語是個體從小直接自家庭或社群獲得的語言，它是一個人的「第一語言」(first language, L1)，但這個「第一」卻極可能是複數的，範圍可涵蓋官方語言在內的諸多本國語。「非母語」是「第二語言」(second language, L2)，多屬於異國「他者」的語言，並不是一個人出生後最早接觸、學習與掌握的一種或多種語言。關於「非母語書寫」之定義與範圍，學界目前似無明確界定。基於此類書寫本身明顯之雙語言與雙文化特質，本論文試將此書寫定義為：「成年後移居異國，並改用異國語書寫的創作行為。」並以此為接下來的討論依據。

隨著翻譯研究的蓬勃進展，譯者的主體性已成為顯學，普遍受到翻譯論述的關注。本文企圖另闢蹊徑，希望藉由上述這兩種案例所共同呈現的「非母語書寫」特徵，以比較文學方法，描述當翻譯與非母語書寫相遇之時，譯者與作者的權力地位關係所產生的微妙轉變。

二、耶穌會傳教士的非母語書寫

晚明耶穌會傳教士來華，有鑑於天主教中文經典匱乏，不如佛經，為方便傳教而開始大量著書立論。自羅明堅 (Michele Ruggieri, 1543-1607) 於萬曆十二年在廣州初刻《天主聖教實錄》(1584) 以降，投入用中文著書翻譯的基督新舊教傳教士賡續不絕，他們傳遞到東方的不只宗教教義，也包括了文學、哲學與科學，為封固已久的東方中國文化源源注入來自西方的活水。

從文學和語言學的角度來看，這些來自歐美的傳教士，尤其是早期的利瑪竇 (Matteo Ricci, 1552-1610) 與高一志 (Alfonso Vagnoni, 1568-1640)，他們把西方典籍轉化成中文的行為，可說是一種廣義的非母語書寫²。「廣義」的原因不在於「非母語」，這些金髮碧眼的白種人傳教士的母語當然不可能是中文，無論用最寬鬆或極嚴苛的標準評斷，這種語言對他們來說都是經過習得而來的「第二語」³。廣義的原因是發生在「書寫」兩字。對一般人來說，「書寫」是個再簡單也不過的詞彙，雖由兩個字組成，其實卻可以濃縮成一字「寫」，便足以表明其作為介於作者與作品之間的這個動詞的意義。「寫」這個字在我們的觀念中具有一種強烈的直接性，這個動作非得透過作者親手才得以實踐與完成。也就是說，當我們說利瑪竇與高一志的著書立論活動是某類「書寫」行為時，立刻會讓人聯想起這兩位傳教士親手拿起毛筆，一字一字在宣紙上寫下楷體中文的畫面。

² 本文所謂嚴格定義下的非母語書寫，乃指書寫者所使用之語言文字為其成年後始習得並進入該語境之語言。在天主教勢力影響下，中世紀西方學子自幼就得學習拉丁文，此種語言是老師授課、評論文章、講解用的語言，亦是學生在課堂上、課間休息時使用的語言。因此拉丁文雖非西方各國人民之母語，卻可當成某種形式的「官方語」，不符合本文之非母語定義。參見瓦克 (Françoise Waquet) 著，陳綺文譯：《拉丁文帝國》(Latin Ou L'Empire D'Un Signe) (臺北：貓頭鷹出版社，2007年)，頁 22-65。

³ 當年耶穌會傳教士來到中國，幾乎都得先在澳門停留學習幾年中文，而後始得轉赴內地傳教。

當然這只是一種想像，真實的情況恐怕不一定如此。在利瑪竇與高一志的「著作」中，儘管印刷文本上與他們的名字相連的動詞有「撰」、「述」、「譯」、「手授」、「撰述」等幾種，但我們很難判定是否為利、高二人自己拿筆寫下的。反之，想證明他們沒有親自動筆倒十分容易。以高一志《達道紀言》(1636)為例，韓雲在〈達道紀言序〉中便言明：「此書則則聖高先生時以語余，余手紀之者。」傳教士欲以中文著書立論，方法大概只有兩種：一為自行提筆書寫，然後請人校訂；二為以口說方式，請人即時記錄下來。

「口說」與「書寫」，在另一位耶穌會士，二十世紀美國口說傳統專家昂格博士 (Walter Jackson Ong, 1912-2003) 的眼中看來，是兩種截然不同的形式。他認為今天學者們習慣將口說傳統冠上「口語文學」的稱號，事實上這是一種以「文字」為中心的霸權思考⁴。然而，我用「廣義的書寫」看待耶穌會士包括口述在內的著書行為，並非蹈常襲故把文字霸權硬壓在口說傳統之上，而是這些耶穌會士的口說著書活動，與昂格所謂與文字無涉的「純口說藝術形式」(purely oral art form) 並不能一概而論。同樣以高一志的《達道紀言》為例，他當著韓雲的面所「時以語之」的話語，並非來自空穴，而是有所本⁵。雖說證道故事本為口述文學，但先於高一志的「口說」，西方世界就已存在許多由口述轉成的文字，以拉丁文為書面形式呈現的「文本」必然汗牛充棟。其次，當韓雲一獲則聖先生口授，勢必刻不容緩，得趁記憶猶新之際，甚至在當下即時記之為文字。高一志口說的目的是為了立下文字，韓雲讓他在語言轉換上省了不少功夫。若我們不考量介於口說與書寫之間的那一點點時間差，便可說高一志的口說與文本的書寫是在同時間發生的。無論從來源性、目的性與時間性來看，高一志的「口說」都比較接近以文字為中心概念的「書寫」，

⁴ 昂格批評西方過於重視書寫，而未正視口述傳統的重要性。昂格指出，英語的「文學」(literature) 一字，源於拉丁文的 *literatura*，其字根 *littera* 的意思為「字母」，因此「文學」一詞本質上即帶有「書寫」(writing) 之意。因此他認為「文學」一詞無法涵蓋「純口說傳統」(purely oral heritage)，例如傳統口語故事 (traditional oral stories)、格言 (proverbs)、祝禱詞 (prayers)、套語 (formulaic expressions) 等相關用語。參見 Walter Jackson Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London and New York: Methuen, 1982), pp. 10-11。

⁵ 《達道紀言》刻於 1636 年，其結構特色與文章內容皆極近似西方軼事中的次文類「克雷亞」(chreia)。「克雷亞」類屬「記言」亦同屬「記事」，短小而雋永，言近而旨遠，內容多源自古希臘與古羅馬人的傳記。參見李爽學：《中國晚明與歐洲文學——明末耶穌會古典型證道故事考證》(臺北：中央研究院、聯經出版事業公司，2005 年)，頁 128-131。

而非昂格所言不能被書寫收編的純口語型式。

是故明末耶穌會傳教士的著書活動，無論採用何種方式成書，以「書寫」一詞冠之應無不妥。不過在開始接下來的討論之前，我們還得再對這「書寫」兩字稍加限定，如此才能讓分處不同世紀的耶穌會士與現代華人非母語書寫者，具有符合比較文學學科意義的研究基礎。由於「書寫」兩字能包含各種類型的寫作行為，範圍可以大到等同於人類所有文字記錄的總和，因此本文所提到的「非母語書寫」中的「書寫」(writing)一詞，必須被限定為「文學創作」(literary creative writing)，才不至於造成研究範圍與對象的無限擴大。

如此一來，當我們把利瑪竇與高一志等耶穌會傳教士的著述活動，視為廣義的非母語書寫時，也就等同承認他們來華後的著書活動是一種文學創作，同時具有「文學性」與「創造性」的雙重特質。關於「文學性」的部分應無爭議，因為無論從西方文學傳統，修辭學理論，以及此類著作在中國文學史中所占地位與潛在影響來看，都不容我們懷疑耶穌會士的這些著述不是文學作品。然而，一說到「創造性」，恐怕難免就會引起一點問題。明代耶穌會傳教士來華後的著書活動是以翻譯為主，而十八世紀德國文史學家施萊格爾 (August Wilhelm Schlegel, 1767-1845) 早在一八〇三年便說過「翻譯即為書寫，是一種新的創造」⁶，著名翻譯理論家斯坦納 (George Steiner, 1929-) 亦認為，真正的翻譯是不可能的，因為最初的意義往往已經無可尋覓，而且譯文本身都要受到譯者自身的文化信仰、知識和態度的浸染，因而翻譯只能是一種譯者的再創造⁷。翻譯本身即具有創造性，在今天雖不一定已深植人心，卻畢竟不是什麼嶄新的觀念。我們當然可以貪圖方便，承認耶穌會傳教士的翻譯活動是一種新的創造，以符合上述「非母語書寫」的定義。但是這樣一來，把翻譯納入非母語書寫的結果，將會使本文另一邊的二十世紀華人非母語書寫族群的範圍，因現代旺盛的翻譯活動而瞬間擴大，過度膨脹到失去比較研究的意義。

因此，光憑翻譯作為明代來華耶穌會士「創造性」的證據，並不適合作為不同世紀非母語書寫的比較基礎。我們必須確立利瑪竇與高一志等人的創作性主體地位，或至少在他們的譯作中找出屬於嚴格意義下的「創作」部分，才可以使後續的

⁶ 參見 André Lefevere, ed., *Translation/History/Culture: A Sourcebook* (London and New York: Routledge, 1992), p. 17。

⁷ 參見趙穎主編：《當代西方翻譯理論導讀》（成都：西南交通大學，2010年），頁195。

研究在合理的基準之下進行。關於這點，最理想的範本可說是高一志的《聖母行實》(1631)。在該書的卷二與卷三部分，不只一次出現「余」這個第一人稱、足以代表作者的創作性主體地位的代名詞⁸。當然，單憑一部《聖母行實》並不能無限上綱，不足作為所有耶穌會士翻譯活動的創造性證明。不過我們至少已找到了一個得以出發的共同點，可以暫時停止關於非母語書寫定義問題的討論。

三、消失的作者與譯者

耶穌會傳教士來華後的非母語書寫活動，基本上是「以我華文，譯彼師授」的翻譯行為。姑不論其背後以傳教為目的宗教色彩，翻譯行為本身即牽涉兩種語言與兩種文化。前文說過，一個翻譯活動的完成，必然至少包含兩個文本和兩位書寫者，在來源語那端的是「原文」與「作者」，在目的語這端的是「譯文」與「譯者」。無論利瑪竇、高一志或其他在明清兩代從事翻譯著書活動的基督宗教傳教士，不管他們翻譯的方式是忠於原文或夾譯夾述，都必定具有上述「雙文本、雙書寫者」的基本要素。

但是，今天我們研究晚明耶穌會士的翻譯文學，卻常常遇到原文與作者皆不見的麻煩。利瑪竇「譯寫」的《畸人十篇》(1608)，所依據的原文底本為何書？原作者是誰⁹？高一志的《聖母行實》又是譯自哪一位作者的原文？金尼閣(Nicolas Trigault, 1577-1629)的《況義》(1625)雖譯自伊索寓言故事，但歐洲收錄伊索寓言故事的著作難以勝數，要如何才能知道他翻譯時依據的是哪一個版本？異於當時十七世紀歐洲的出版習慣，晚明耶穌會傳教士來華著書，常常不列原文與原作者，

⁸ 高一志在《聖母行實》卷二中寫道：「以聖母功德之至，冠絕諸品神聖，則終日之榮，又當何如哉。余於上卷中業詮其略，茲特揭數端補所未及云。」在卷三提及發生在十六世紀末葉義大利的一件聖母畫像流淚神蹟時，特別說到自己也是目擊者：「余時親見一童，生來無舌。一至聖像臺下，輒眩暈在地。立時張吻，舌從根生出。又，余友亦述一人，僅存雙臂無手……。」此為高一志明顯的「創作」痕跡。見高一志撰述：《聖母行實》（合肥：黃山書社，2005年），卷2、3，頁29a、68a。

⁹ 《畸人十篇》為一翻譯性改寫作品，其中有部分「底本」可能出自西班牙人伊斯迪拉(Diego de Estella, 1524-1578)的《浮世論》(*Tratado de la Vanidad del Mundo*)。參見李爽學：〈歐洲中世紀、耶穌會士、宗教翻譯：我研究明末耶穌會翻譯文學的回顧前瞻〉，《編譯論叢》第2卷第2期（2009年9月），頁173。

僅標出自己的名字並在其下連上一字「撰」、「述」、「授」之類的動詞。我們每翻開一篇明末來華傳教士的中文印刷刻本，幾乎就得遭遇一次關於原文與作者的考證難題。構成翻譯活動基本的「原文、作者、譯文、譯者」四元素，在晚明耶穌會士的翻譯活動中似乎缺了一邊。也就是說，作者消失了。

這個問題我們暫且不表，先來看看現代華人非母語書寫的情況。非母語書寫與一般書寫的最大差異，在於其必然涉及兩種語言與兩種文化。作者書寫所使用的語言，並不是他從小到大習慣使用的本國語，而是成年後才學習得來的第二語。然而，這些華人非母語書寫作家（以下簡稱「非母語作家」）雖使用不同外語作為書寫語言，他們所寫的故事卻幾乎都是中國的。林語堂的《京華煙雲》(*Moment in Peking*, 1939)、張愛玲《秧歌》(*The Rice-Sprout Song*, 1955)、哈金《等待》(*Waiting*, 1999)……這些小說情節背景沒有一個發生在外國，全都是母國的人與事。就某種程度上來說，此類作者有部分特質與譯者近似。當其他同樣書寫本國人物故事的中文作家，必須靠他人翻譯才能讓自己的作品做跨語境的傳遞，這些非母語作家卻自己換語書寫，省去了委人翻譯的麻煩。無論是站在文化翻譯的立場，或憑這些非母語書寫作品中經常出現的中式成語或俗語西譯案例，我們都有足夠的證據可以把這些非母語作家的書寫視為是一種翻譯。作者本身也是譯者，或說，非母語作家是先透過扮演譯者這個角色，而後才取得作者的資格。也就是說，在這個以異國讀者為受眾的「正向」創作過程中，「譯者」這個角色曾經存在過，最後才隨著作品的完成而消失。

譯者的身分固然「曾經」存在於非母語作家的創作過程，但我們也必須承認，「創作」畢竟還是這個正向過程的主要成分。在這個過程中挑明點出譯者的位置，其實是經過放大的，有點像拿著放大鏡或顯微鏡觀察後的結果。就創作與翻譯的比例來看，非母語書寫的正向創作過程，或許不是研究譯者這個角色的最佳材料。但是，若我們循著這樣的創作方向，觀察非母語書寫文本的流動，便能發現一個既有趣又絕對適合作翻譯研究的現象——這些非母語作家以外文書寫，創造出的外文作品傳遞至異國受眾並廣獲好評後，每每會引起母國出版商與讀者的注意，進而通過翻譯，把這些母國作家的外文作品譯回母國文字。這可說是一種出自於文化動機或商業因素的鮭魚回游。儘管這些非母語作家不見得個個都可以或願意衣錦返鄉，但他們的作品，以外文形式呈現的文本，卻戴著他們的光環，打著他們的旗號，以好幾種不同翻譯的方式轉為中文，逆向傳回到母國讀者的手上。

正如明末耶穌會傳教士譯述的印刷刻本，這些當代非母語作家的著作，在通過翻譯以中文印刷成書後，本來應該再穩固也不過的「原文、作者、譯文、譯者」四元素，竟也出現了部分缺席的現象。黎錦揚《花鼓歌》(*The Flower Drum Song*, 1957) 中譯本於二〇〇二年由瀛舟出版社出版，但無論在封面、封底或版權頁上，我們都找不到譯者的名字。辜鴻銘《中國人的精神》(*Spirit of Chinese People*, 1915) 最新的中譯本是稻田出版社一九九九年印行的版本，但同樣我們無法在上述這幾個地方發現譯者的大名。最經典的例子，可說是林語堂的《京華煙雲》，在我所找到的十二個繁簡字中文譯本中，其中竟有七個版本不見譯者，比例超過一半。

須先言明，上述譯者在文本逆向傳遞過程中消失的現象只是特例，在其他多數非母語書寫作品的譯本上，我們還是可以看見譯者的姓名。然而，當非母語書寫與翻譯相遇，竟造成了一種特殊的狀況。譯者是否掛名，與其是否真實存在，兩者之間並不一定具有直接關係，在這之間仍存有很大的辯證空間。

四、被隱形還是被消滅？

譯者之所以從某些非母語作家的中文譯本上消失，固然是出版商刻意操作的結果，底下卻暗藏了許多值得深究的問題。出版商隱藏譯者的動機很單純，他們認為這些非母語作家的母語本來就是中文，譯者的出現只會讓同屬一國人的作者與讀者產生隔閡。基於市場考量，以及長久以來譯者在出版史與著作法權上始終低居不上的弱勢位置，讓出版商人有恃無恐，過河拆橋，企圖不留下一絲翻譯的痕跡。

譯者的姓名被排除在他所親筆翻譯出來的文本之外，在華人非母語書寫作品的翻譯中雖是特例，但在英美的翻譯史上，這種現象卻屢見不鮮，直到今日仍有出版外文翻譯書籍的商人想用各種辦法把譯者排除在書封和廣告之外。「贊助人」的力量，被比利時翻譯研究專家勒菲弗爾 (André Lefevere, 1945-1996) 視為決定譯者翻譯策略以及譯文呈現風貌的主要影響原因之一¹⁰。而美國天普大學 (Temple University) 英文教授韋努蒂 (Lawrence Venuti, 1953-) 也注意到這種現象，感嘆譯

¹⁰ 勒菲弗爾曾指出，翻譯為文學作品在目標語境環境中所呈現的形象，主要取決於兩個因素，其中以譯者的意識形態最為重要。而譯者的意識形態，有時是出於譯者自身的認同，有時卻是被「贊助人」所強加的。參見 André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (London and New York: Routledge, 1992), p. 41。

者身分微不足道，以及長久以來的被忽略與被要求「透明」¹¹，便在一九九五年出版《譯者的隱形》(*The Translator's Invisibility: A History of Translation*)一書，提出了「異化翻譯」的主張，批判長期以來譯者如「影子般存在」的事實。他認為，譯者被要求做到譯文流利透明，讀起來像是作者原創，以至於譯者隱形不見，既沒受到文學評論者的重視，也沒受到法律地位的合理對待。

「讓譯文讀起來像原文」，雖說是當今翻譯的權威話語，雖說讀者「可能」會對譯文產生原文的錯覺，但在作者畢竟是外國人的情況下，譯者只是變得略為透明而已，由於原作者與讀者國籍身分的差異，沒有人會誤把本國語譯本當成是外國作家的原作。然而，在華人非母語書寫作品逆向翻譯回本國的活動中，由於這些作家皆是在成年後才換語書寫，中文能力絕不亞於外語能力，對中國文化與社會的認識也不會輸給其他本國人民。若沒有經過刻意提醒，沒有採用韋努蒂所揭櫫的種種異化翻譯手段讓譯者「顯形」¹²，本國讀者絕不會想到這些和自己同文同種作家的作品，居然還需要透過另一個人的翻譯才能傳遞到自己手裏。在未經細察的情況下，本國讀者恐怕真的會以為（而非錯覺）中文版的《京華煙雲》與《中國人的精神》是林語堂和辜鴻銘直接以中文親筆書寫而成。可以這麼說，在上文所提及的幾個特殊案例中，出版商人刻意遺漏譯者名字，並不是將譯者隱形，而是直接把譯者消滅了。

在華人非母語書寫的翻譯活動中，譯者被出版商人消滅固然是極端手段造成的結果，背後往往還牽涉複雜的版權問題。但我們若再繼續探索另外三種合乎版權規範，書封上也有標示出譯者姓名的翻譯形式，便會發現此類譯者在同文同種的作者的陰影底下，好像也都擺脫不了隱形或消失的命運。

第一種形式是，出版商簽下這些非母語書寫作家原文版權後，交由譯者翻譯，

¹¹ 韋努蒂以「隱形」(*invisibility*)作為術語，用來描述當今英美文化中譯者的處境與活動。他所說的隱形是指兩種相互影響的現象，第一種是譯者操縱譯文所形成的效果，第二種是譯文閱讀與評價習慣。他認為，大多數譯文只求讀來通順，剔除了原有語言與文體的特徵，讓人產生這就是原文的錯覺，結果譯文就變得「透明」了。參見 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (New York and London: Routledge, 1995), pp. 1-2。

¹² 韋努蒂認為譯者應與作者共享著作權，為做到這點，最好的辦法就是通過異化翻譯的各種手段讓自己「顯形」。包括在譯作上標明譯者的「著者」身分，利用譯作的前言、後記以及相關文章、講座、訪談等活動，闡明與強調譯者在翻譯過程中的「勞動投資」(*labor investment*)。出處同前註，頁 311。

書封上作者與譯者並列。這是最常見的情況，讀者也不致於產生誤解，而會把此類譯本視為一般外文翻譯書籍。然而，讀者看不到的是，翻譯華人非母語書寫作家作品的譯者，其實與翻譯外國作家作品的譯者不同，這些譯者在譯稿完成後，往往還得送交也擅長中文寫作的原作者審閱。儘管譯文並非出自原文作者之手，但原文作家卻對譯文享有絕對改稿權，而且他們多半不會也沒時間和譯者討論，便恣意修剪添補譯文。在此情況下，儘管譯者的名字上了書封，但譯文在經過原文作者的干預後，已不再完全是譯者的「原創」。就實質而言，具有百分之百純度的譯者已經消失不見了。

第二種形式是原文作者與譯者合譯，兩人名字並列於「譯者」的欄位之內。哈金的《好兵》(*Ocean of Words*, 1996) 的中文譯本是為一例，他的名字在書封上出現兩次，第一次身分是作者，第二次身分是譯者，與另一位譯者卞麗莎（哈金之妻）的名字並列。這樣的案例目前雖然不算多，但至少已誠實反映出上述原文作者干涉譯文的事實。原文作者不放心自己作品譯回母語的品質，既然遲早都要審閱修改譯文，不如從一開始就參與翻譯¹³。

這種合譯的模式其實是有困難度的，因為原文作者與譯者必須面對面直接溝通。與一般常見把一本書拆成數部分，交由不同譯者在不同地點翻譯的做法不同，此類合譯行為往往是在同一個地點發生的，兩位「譯者」之間的關係必然相當親密。這種模式雖然少見，卻不是什麼新穎的創舉。回顧晚明耶穌會士的翻譯活動，此類合譯行為屢見不鮮。《幾何原本》(1605) 的利瑪竇和徐光啟，《達道紀言》的高一志與韓雲，他們或為師徒，或為摯友，親密程度可想而知。只不過，親密關係並不代表話語地位的平等。帶有「原創」性質的那一方，永遠居於主導地位，擁有修剪增補的權力。因此，那位不具原創性的譯者，正如同上述譯文遭到原文作者介入審訂的譯者一樣，在具有作者與譯者雙重身分的原文作者的光環底下，很難讓人注意到他在翻譯過程中的貢獻度。不具作者身分的譯者，在作者親自參與翻譯之後，他們往往會被忽略或視而不見。也就是說，他們和前兩類譯者一樣消失了。

第三種情況是，非母語作者親手把自己的外文創作翻譯回中文。一般說來，

¹³ 哈金自承，在《好兵》出版之前，他也曾介入其他譯者（金亮和王瑞芸）的翻譯，但最多只能改兩遍。《好兵》是由卞麗莎先翻譯出初稿，再由哈金做「基本琢磨之功」，以力求再現英語原文的面目。參見哈金 (Ha Jin) 著，卞麗莎、哈金譯：《好兵》（臺北：時報出版公司，2003 年），頁 9。

翻譯雖以「他譯」為主，但「自譯」並非絕無僅有。貝克特 (Samuel Beckett, 1906-1989) 以英法互譯，納博可夫 (Vladimir Nabokov, 1899-1977) 以俄英互譯，泰戈爾 (Rabindranath Tagore, 1861-1941) 以印英互譯，他們都屬於非母語書寫者，既然可以掌握兩種語言，那麼翻譯當然也可以不假手他人，靠一己之力就能完成。華人非母語作家盛成在一九二八年在巴黎以法文出版 *Ma mère* 震動法國文壇，五年後又親筆以中文發表《我的母親》，算是華人非母語書寫作家自譯首例。不過，若從自譯作品數量、歷時時間和文類式樣來看，華人作家自譯最典型的代表非張愛玲莫屬¹⁴。

自譯作品因為創作主體和翻譯主體的合一，就理論部分的研究而言極其複雜，迄今仍缺乏準確而統一的理論概念。但我們可以確定的是，與翻譯他人作品相比，「自譯者」的自由度更高，他有權以任何方式修改原文的任何部分，不像「譯他者」受限於忠實而必須再現原文的特點與弱點。然而，由於譯者與作者為同一人，出版商人為了方便和不想造成隔閡，甚至可能出於作者本人的心態，此類譯作的封面或版權頁上只會出現一個名字，不會出現「譯」字。在張愛玲的《秧歌》與《赤地之戀》中文版書封上，我們只見「張愛玲著」，而會以為這兩本書皆為張愛玲的「原作」，不知道張愛玲用中文母語寫下的文字，在這個時候居然已經變成了「譯文」¹⁵。換句話說，張愛玲的「譯者」身分，不但已被自己的「作者」身分給消解抹除了，而且程度上甚至比前面提及的幾種翻譯模式還要徹底。

由上述種種情況可知，當今華人非母語作家用外語書寫的作品，一旦翻譯回母國語文，譯者不是被隱形，就是自動消失。無論採用何種翻譯模式，在出版商（贊助人）與原文作者雙重勢力之下，這些譯者在文本傳遞過程中的處境受到擠壓，即使說他們已完全被「消滅」，似乎一點也不為過。

¹⁴ 張愛玲一生翻譯過自己的十四個作品（不含劇本和未發表的作品），其中包括散文、短篇小說與長篇小說，超過她當譯者翻譯他人作品的數量。參見陳吉榮：《基於自譯語料的翻譯理論研究——以張愛玲自譯為個案》（北京：中國社會科學出版社，2009年），頁5-6。

¹⁵ 張愛玲在一九五二至一九五五年居住香港的這幾年間，分別用中英文完成《秧歌》與《赤地之戀》這兩部長篇小說。關於這兩部小說究竟是先有英文版還是先有中文版，目前仍眾說紛紜。有一說法是，無論《秧歌》或《赤地之戀》，張愛玲都是先用英文創作，而後才自譯成中文；另一說法是，《秧歌》先有英文後有中文，而《赤地之戀》則反之。參見應鳳凰：〈五〇年代女性文學及其傳播模式〉，《臺灣文學傳播全國學術研討會論文集》（臺中：國立中興大學臺灣文學研究所，2006年）。

五、譯者的僭越

但譯者真的就這樣被消滅了嗎？譯文真的能夠完全做到隱形嗎？若依韋努蒂對翻譯歷史與現實所抱持的悲觀態度，好像頗有這種可能性。但是，無論是上節對各種非母語書寫文本翻譯模式進行的推論，或韋努蒂所提出的異化翻譯主張，都明顯具有太聚焦於表象，與太強調二元對立關係的問題。韋努蒂的「異化」(foreignizing method) 與「歸化」(domesticating method) 翻譯概念，乃是受到德國神學與哲學家施萊爾馬赫 (Friedrich Schleiermacher, 1768-1834) 的啟發。施萊爾馬赫在一八一三年的一次演講中指出：「翻譯方法只有兩種：譯者若不是儘可能讓作者安居不動，把讀者領向作者；就是儘可能讓讀者安居不動，把作者領向讀者。」¹⁶ 在韋努蒂看來，前者即為歸化法，是一種從民族中心主義出發，讓原文屈從於目的語文化價值觀的翻譯方式；至於後者則為異化法，偏離民族中心主義，目的語的文化價值觀受到壓制，突顯的是原文的語言和文化差異。譯者之所以隱形，在他看來，主要理由是因為歸化法大行其道的影響。

然而，翻譯基本上是發生在不平等的權力關係中，無論哪一種翻譯策略，往往都是對外國作品的重新建構，並且在此建構過程中使之配合本國固有文化、信仰與社會價值觀。明末耶穌會士的翻譯就是最顯著的例子。利瑪竇來華後改穿儒服，結交中國傳統士大夫，確立「合儒易佛」路線。他第一本非母語書寫或翻譯作品是《交友論》(1595)，內容幾乎未提宗教，在原典的選擇上也超出基督教文本範疇，引用了許多古希臘羅馬的典故¹⁷，這樣的做法當然是一種計之權宜的歸化策略。高一志譯《聖母行實》，文字練達通暢，中國讀者讀來並不覺滯礙，但其內容涉及的卻是中國民眾所不熟悉的耶穌之母，而且在提及聖寵與三位一體時，並沒有轉化或掩蓋譯文，而是以「額辣濟亞」(Gracia)、「費略」(Filio)、「斯彼利多」(Spiritus) 等明顯異化策略加以直譯。概觀當今所存明末耶穌會譯籍，可說這些傳教士所採取的翻譯策略，是透過歸化翻譯（文化與社會價值觀符合儒家思想），實踐其異化目的（帶領讀者接近天主教義）。施萊爾馬赫對翻譯的二元化見解，並不適用在明末耶穌會士的翻譯活動上，因為他們沒有讓作者或讀者任何一方「安居不動」。他們是以譯

¹⁶ Lawrence Venturi, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, pp. 19-20.

¹⁷ 李爽學：《中國晚明與歐洲文學——明末耶穌會古典型證道故事考證》，頁 149-152。

者的身分，站在作者和讀者中間，透過歸化與異化共濟並用的手段，讓作者和讀者一起往中間移動。或因如此，在當時的人眼中看來，這並不是譯作，而是利瑪竇、高一志等人的原創。可以說，在原文與作者皆未被講明的情況下，這些耶穌會士譯者已產生質變，僭越了作者的地位。

同樣地，在華人非母語書寫作品翻譯回中文的過程中，譯文不僅無法隱形，譯者也沒有消失。他們的名字雖然不見得出現，然就實質而言，他們不但沒有被消滅，甚至還像明末耶穌會士那樣，非正式性地悄悄僭越了作者的位置。

以林語堂的《京華煙雲》為例，此書原文出版七十年來雖有十幾個中文譯本，卻幾乎沒有出版商取得版權，多為盜印。按林語堂之女林太乙的說法，這是「一群濫譯者將這部小說譯成中文」¹⁸。我們知道翻譯是一種再創作，譯者的譯文不一定非得要經過原作者認同不可。一般翻譯文學是由作者與譯者共同列名，讀者很清楚他們所閱讀的是譯者的文字，不致發生混淆。然而，當讀者遇到像《京華煙雲》這樣的非母語書寫作品譯本，在譯者姓名被出版商刻意抹除的情況下，就很容易誤把譯文認為是直接出自林語堂手筆的原文。十幾個版本，有十幾個林語堂，每個林語堂的文字句法皆大不相同。本來鞏固無比的原作者地位，已非自願性地被各個版本的分身消解，面貌變得模糊難辨。此時我們才發現，原本我們以為已被消滅的譯者其實始終存在，他們只是被迫戴上林語堂的面具，僭越了作者的位置而成為實質的存在。

原文作者的面貌難辨，同樣也發生在作者干預或參與譯者翻譯活動的情況。華人非母語書寫的主要特徵，是以外國讀者為預設接受對象，作品內容處處可見作者所刻意強調或製造的文化差異與異國情調。前文曾言，非母語作家在這個以異國讀者為受眾的正向創作過程中，或多或少曾扮演了譯者的角色，而這位譯者所採取的翻譯策略，明顯偏向於韋努蒂所說的「異化」。戴思杰在《某夜，月未升》(*Par une Nuit où la Lune ne s'est pas Levée*, 2006) 這部小說中，破天荒把敘事者的重任交由故事中的一位法國女性來扮演，模擬外國人的視角來觀看八〇年代的北京與中

¹⁸ 林語堂當時中意的譯者唯有郁達夫一人。他寫信託郁達夫翻譯此書，預先附上五千美元支票，還費了很大功夫將原著所引用的出處、人名地名以及中國成語註解得詳詳細細，前後註成兩大冊寄去郁達夫當時所在的新加坡。但郁達夫因私事纏身，並未完成《京華煙雲》的翻譯工作。參見林太乙：《林語堂傳》（臺北：聯經出版事業公司，1989年），頁195。

國¹⁹。故事中，這位年輕的法國女子來到北京，看到北京餐館的菜色內容而被嚇得花容失色。嚇到她的是什麼東西？此段敘述法文原文為：

Deux modestes restaurants se faisaient face: “La Cuisine de Pékin”, à droite, dont la carte m’horrifiait: scorpions grillés, intestins de porc sautés à l’huile. . . , et “La Cuisine de la Capitale”, à gauche, avec scorpions grillés, intestins de porc à la vapeur. . . (p. 57)

中文版譯本將這段文字譯為：

那裏有兩間面對面的餐館：右邊是「北京館」，菜單叫我看了就怕：香烤蝎子、油炸肥腸……左邊則是「京城館」，菜色有香烤蝎子、清蒸下水……（頁 51）

中國人吃炸蝎子，吃豬的內臟腸子，在西方人眼中看來自然是驚心動魄。對中國食物的敘述，向來是華人非母語書寫作家喜歡在小說中運用的元素，藉由食物與飲食習慣的描寫以向異國讀者呈現中西文化的差異。然而，書寫上明顯的異化策略，在經過逆向翻譯回中文後，卻還原成國人再熟悉不過的菜名「香烤蝎子」、「油炸肥腸」和「清蒸下水」。烤蝎子一旦冠上了「香」字，豬腸子以美化過的「下水」一詞替代，食物的恐怖性就完全消失了。譯文讀不出原文那種駭人怪異的感覺，也無法突顯出那位法國女性敘事者的觀點。原文中明顯存在的作者意圖，在譯文中已被削減弱化了。麻煩的是，戴思杰是那種十分在乎自己作品中文譯本的非母語作家，他會不厭其煩一字一句檢查譯者的文字，因此我們很難判斷原文意圖的弱化，是出自譯者還是作者自己的手筆。合理的懷疑是，當非母語書寫文學在翻譯回作者的母語之時，與帶有「異化」性質的創作過程相反，無論出版商、作者與譯者，可能都一起掉入了「歸化」的陷阱中。他們或許認為，原作雖以外語寫成，但作品本身是中國的故事，因此不可以讓譯文看起來像譯文。韋努蒂可能沒有想到，當歸化翻譯策略應用在非母語書寫作品之上時，被隱形的不是譯者，而是作者自己。關鍵原因，乃發生在讀者設定上的不同。

作者的面貌模糊了，意圖被譯文淡化了，而這個模糊淡化的力量，竟是來自

¹⁹ 在眾多經歷文革磨難，而後僑居歐美改以非母語書寫揚名文壇的「知青」中，戴思杰可說是最早走出文革的一位。他以當年下放地四川雅安為背景，寫出成名作《巴爾扎克與小女裁縫》(*Balzac et la Petite Tailleur Chionise*)後，第二部小說《釋夢人》(*Le Complexe de Di*)便脫離了文革，把時間點設定在二千年的中國。《某夜，月未升》是他第三部以法文創作的小說。

出版商人希望能隱藏或消失的譯者。德齡(1886-1944)一九一一年在國外出版《我在慈禧身邊的兩年》(*Two Years in the Forbidden City*)，在美國書市創下佳績²⁰。德齡此書主要描寫慈禧太后的日常生活，旨在替這個西方人眼中難以理解的頑固女人除魅。為達此目的，她除了側寫慈禧一人，還得在書中細細描繪與解釋中國的傳統習俗、工藝器物、飲食文化和官場禮儀，而且大量在正文中以括號夾註加以補充說明。但在中文譯本中，這些說明性質的文字，由於內容多是中國人早已熟稔知悉的東西，因此大都被譯者刪去或簡化了²¹。在這刪減的過程中，譯者連帶也抹除了作者觀看這些事物時的情緒。如原書第六章，當德齡隨慈禧太后至頤和園長住時，她曾對廂房窗邊的「炕」(kong)用整整一段文字做了非常詳細的描述，還說「炕是一種非常古怪的東西」(These kongs are very curiously built.) (頁158)。可是到了中譯本，只簡化成短短兩句：「窗下是磚砌的炕，上面鋪著木板。前部有一個洞，冬天可以生火……。」(頁21)連同譯文的簡化，作者在原文中直述古怪觀感的這句話，也一併被抹除消去了。這樣的歸化式翻譯看似理所當然，實際上卻對作者造成不少傷害。德齡公主從九歲到十七歲的青春時光都在外國度過，返國後觀看故國事物，在理解與認知上皆帶有雙重文化色彩。從她的原文作品，我們可以看出她兼具東西方文化涵養，但在歸化之後的譯文中，她卻被弱化成一個極為平庸乏味的作者。

儘管許多非母語書寫作家積極參與自身作品的翻譯工作，但原文明顯的意圖性與讀者取向性被譯文弱化的情況卻一樣發生。弔詭的是，弱化不一定是譯者造成的，有時可能是參與審稿與合譯的作者自己弱化了自己。當然，從自譯理論觀點來看，作者這時的身分已不是作者，而是貨真價實的譯者。

自譯定義本身並不複雜，卻一直被翻譯理論邊緣化，在二十世紀六、七〇年代，自譯還只是作為一種翻譯現象在翻譯理論研究中使用。關於華人非母語書寫作家翻譯自己作品的行為，我認為可以引用斯洛伐克翻譯理論家波波維奇 (Anton Popovič, 1933-1984) 對自譯的界定：「由作者本人將原作變成另一種語言的翻譯，不可被認為是源文本的變體，而是真正的翻譯。」²² 波波維奇強調的是「原文」或

²⁰ 此書中文譯本有另一譯法：《清宮二年記》。

²¹ 參見德齡公主 (The Princess Der Ling) 著，宋雲嘉譯：《我在慈禧身邊的兩年》(*Two Years in the Forbidden City*) (北京：中國書籍出版社，2006年)。

²² 轉引自陳吉榮：《基於自譯語料的翻譯理論研究——以張愛玲自譯為個案》，頁185-186。

「原文」地位的不可置換性，暗藏了原文與譯文發生時間先後的概念。以張愛玲一九五二年至一九五五年在香港密集的非母語書寫與自譯活動為例，即使《秧歌》和《赤地之戀》先有英文稿還是中文稿尚有爭議，但可以肯定的是，同一部作品的中文與英文兩種語言之間，必然存在原文與譯文的關係。假設張愛玲是先以英文寫下 *The Rice-Sprout Song*，那麼她在「創造」《秧歌》這部作品時，儘管她可以基於兼具創作主體與翻譯主體雙重身分，而在「中文化」的過程中獲得最高的自由度，可以恣意刪減、增添甚至改寫，但是在整個過程中，她還是必須時時參照具有原文地位的 *The Rice-Sprout Song*。在此情況下，就算用中文書寫的張愛玲有像齊天大聖一樣的七十二變，她也難逃「原文」這個如來佛的手掌心。因此，儘管我們以為中文版《秧歌》是張愛玲的原作，但那個列在書封上的張愛玲的作者身分，其實早已被身為譯者的張愛玲給僭越取代了。

六、結語

明末耶穌會士的立論著書活動，與二十世紀華人移民作家的換語寫作，都可說同樣屬於廣義的非母語書寫。我們置身在中文母語語境之中，觀看此類文本在不同語言之間的流動，不得不承認它們的確極適合作為翻譯研究的對象，特別是作者與譯者之間的關係。

非母語書寫和翻譯活動，皆屬於「雙語言」與「雙文化」的溝通交流行為。當非母語書寫文本被翻譯，或翻譯者本身即為非母語書寫者時，由於作者與譯者的國籍與使用語言，皆同屬於源語或目的語的那一方，因而讓在傳統以「通順」的翻譯原則中已被掩蓋的譯者主體性，在此受到更嚴重的排斥與擠壓，甚至造成「原文／作者；譯文／譯者」關係上的缺漏。韋努蒂所謂「譯者的隱形」，是指翻譯被要求以透明話語來消除自身的次級表述地位，營造一種作者在場的錯覺，從而使人們把譯文當作原文²³。姓名是個人主體地位最基本的表徵，當譯者的姓名仍存在於翻譯文本中時，無論譯文如何透明，永遠只能是一種原文的錯覺。可是，在非母語書寫者與譯者重疊之後所造成的缺漏關係，卻會讓譯者在文本中缺席或在身分上產生質變，進而造成上述錯覺的消除，讓讀者根本不知道譯文的存在。

²³ Lawrence Venturi, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, p. 7.

譯者的翻譯行為雖說與一般作者的創造性活動有所區別，但在近來的翻譯論述中，譯者的主體性已有越來越被強調與突顯的趨勢。在本文所列舉的非母語書寫與翻譯之關係中，表面上譯者的主體地位在不平等的翻譯權力中遭到打壓，然實際上，譯者的主體意識永遠是整個翻譯實踐過程中的主導者。讓譯者從文本中消失，只會讓譯文成為「偽原文」，譯者也就因此僭越了作者的地位。考察明末耶穌會士與當今華人非母語書寫的翻譯過程，我們發現譯者雖然「看似」隱形或消失，但其主體性卻極其強固，實質地位甚至已僭越了作者，在此類跨語言與跨文化傳遞的文本中成為最顯著的存在。