台灣文學研究學報第三十四期
2022 年 4 月，頁 279-303
國立臺灣文學館

誰才是作者？

各譯／異其趣的後現代翻譯美學——以楊牧、傅浩為例

張崇旂
香港教育大學文學與文化學系助理教授

摘要

自傳統以來，文學閱讀與詮釋總以作者為中心，因為作者被視為文本的創造者和詮釋者。在作者獨大的同時，譯者的重要性常被忽略，因為傳統翻譯理論認為，譯者充其量只是個模仿者，透過翻譯試圖捉取原文的精髓。然而，自 20 世紀八〇年代以來，這種以作者為導向的翻譯觀遭遇挑戰。本文討論翻譯美學的轉變，以及作者和譯者角色的變化。除了文學及翻譯理論的探討之外，文中並舉詩人楊牧與學者傅浩的葉慈詩歌中譯為例，討論翻譯美學轉向的意義。傅浩與楊牧的譯文，證明作者與譯者之間的動態關聯。傅浩的譯文彰顯原文的參考價值，而楊牧的翻譯則強調譯者的創造力量，印證後現代重視多元、尊重差異的文化特色。

關鍵詞：作者、譯者、翻譯美學、楊牧、傅浩

Who Is the Real Author?

Translating amid Differences in Postmodern Translation Aesthetics: Lessons from Yang Mu and Fu Hao

Chang Tsung-Chi

Assistant Professor
Department of Literature and Cultural Studies
The Education University of Hong Kong

Abstract

Traditionally, authors dominate literary reading and interpretation, as they are considered to be the creators and thus sole interpreters of the textual meanings of their works. While authors are highly regarded, the importance of translators is unfairly downgraded because they are simply regarded as imitators who manage to get at the original meaning of the source language. However, this author-centered emphasis on translation has met with several challenges since the 1980s. This paper discusses the role played by authors in the transformation of translation aesthetics. Apart from relevant literary and translation theories, Yang Mu's and Fu Hao's translations of W. B. Yeats's poetry are included to discuss this change and its implications. Their renditions attest to the dynamic relationship between authors and translators. Fu's translation reinforces the original text's value, whereas Yang's rendition highlights the translator's creative potential, echoing postmodernist culture's respect for diversity and difference.

Keywords: the Author, the Translator, Aesthetics of Translation, Yang Mu, Fu Hao

誰才是作者？

各譯／異其趣的後現代翻譯美學——以楊牧、傅浩為例

一、前言

文學的意義與詮釋，向來與作者密切相關。一般讀者閱讀文本的時候，總是習慣追問作者的原意為何。例如，他們會試圖找出作者對創作該文本所提出的主張，並據以作為詮釋作品的根據。這一點也說明為何作者（author）總被視為其作品的權威（authority），充分掌握作品意義的決定權。這種以作者為中心的閱讀方式影響深遠，長期主宰文學的詮釋。這也是為何 20 世紀初期的新批評（New Criticism）學者對此大加撻伐，稱之為「意圖謬誤」（intentional fallacy），因為對於新批評論者而言，文學詮釋必須以文本為中心，而不是去推想作者可能的想法和創作的目的。[1]

事實上，獨尊作者的情況，同樣發生在翻譯活動。長久以來，翻譯研究總是圍繞著忠實（faithfulness）的概念討論。也就是說，譯文成功與否，經常要看譯者是否能夠有效再現（re-present）原文的意義。用翻譯家嚴復的話來說，信、達、雅等譯事三原則中的「信」（譯文是否忠於原文）是翻譯的關鍵。然而，在強調譯文必須忠於原文的同時，作者的地位再次被凸顯，因為這樣的翻譯觀背後所強調的是一種以作者為中心、超越的意符（transcendental signifier）概念，並以之作為個別翻譯意指（signified）的核心。這個超越的意符以作者為中心，只要任何譯者偏離了這個意指系統（system of signification）的中心，便容易遭到批判。正因如此，作者的地位穩如泰山。相較之下，譯者的身分則始終受到漠視。有鑑於翻譯者長期以來妾身未明，往往為普及大眾所忽視，越來越多的當代翻譯

1 M. H. Abrams and Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms.* 10th International ed. (Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2012), p. 175.

批評家從文化理論的觀點為文批判，試圖為翻譯研究尋找新的思考方向。例如，美籍義大利翻譯學者偉努提（Lawrence Venuti）便從譯者文化身分的角度出發，重新思考翻譯者在文化翻譯中的角色以及地位。

自從 20 世紀九〇年代以來，以作者為中心的翻譯美學遭遇前所未有的挑戰。以德希達（Jacques Derrida）為首的解構思潮質疑文本終極意義的存在，並代之以差異（differ）、延異（defer）、播散（disseminate）、嫁接（graft）、邊緣（margin）等去中心化（de-centered）的觀點，企圖打破西方行之有年的形上學傳統，揭露歷史、哲學與文化不連貫（discontinuity）與不確定（uncertainty）等特性。影響所及，作者不再是文本闡釋的唯一關鍵，因為單一、終極的原文意義不復可尋，翻譯的重心也逐漸轉向譯者，強調多元差異的翻譯美學也於焉產生。本文探討上述的翻譯美學轉向，文中除了翻譯理論的辯證以外，並舉詩人楊牧（1940-2020）和學者傅浩（1963-）翻譯的葉慈詩歌為例，說明作者、譯者與翻譯之間錯綜複雜的關係，並探討由作者轉向譯者，強調各（譯）異其趣的後現代翻譯美學。

二、作者的角色與地位

後結構主義論者在面對西方歷來強大的目的論（teleology）真理中心傳統時，顯得十分積極且勇於挑戰。思想家如羅蘭巴特（Roland Barthes）、拉岡（Lacan）、傅科（Foucault）及德希達（Derrida）等分別從符號學、心理學、社會學及哲學的角度出發，大力倡導排斥威權，瓦解中心的多元策略。面對作家（author）長久以來所占據的威權（authority）地位，巴特提出一種可寫式文本（writerly text）的概念。不同於可讀式文本（readerly text）的是，文學閱讀再也不是一種照單全收的被動式閱讀，而是一種強調讀者積極參與、共同創造意義的有效活動。讀者而非作者構成詮釋意義的主體，充分享受文本遊戲的歡樂。[2]

2 Roland Barthes, “From Work to Text.” *Image, Music, Text*. trans. Stephen Heath. (London: Fontana, 1977), pp. 156-158.

巴特（1968）甚至大膽提出「作者之死」（the death of the author）的概念，強調在當代的閱讀活動中，作家應該退居幕後，不再扮演意義中心的角色。作家即是文學作品意義中心的觀念在巴特看來只不過是種一廂情願的幻覺，因為從後結構的角度觀之，意義總是在一種不斷遊移的過程之中。就像德希達「播散」（dissemination）一詞中所揭櫫的道理，在後結構體系當中沒有所謂永恆不變的真理中心，一切意義充其量只不過是某種詮釋下的產物，總是處在不斷的變動狀態底下。事實上，巴特所提有關「作者之死」的概念可上溯至尼采，因為尼采在相對保守的 19 世紀便語不驚人死不休地斷言「上帝已死」（the death of God），而這類型的顛覆精神更由後結構主義者發揚光大。巴特認為，作者之死突顯出讀者地位的重要，因為讀者才是文本意義的終點。換言之，巴特表明他反對作者全然掌握詮釋作品意義的現象，嚴厲批判作者長期占據如上帝一般的威權地位。在提出「作者之死」之際，巴特特意強調讀者的重要性。巴特認為，所謂的文本，並不是由一個像神一般的上帝（Author God）所創造掌控的一堆文字，而是由各式各樣的書寫所混合集結而成的一種多重空間。作者絕對無法解釋文本中的所有細節，也正因如此，傳統所賦予作者的至高權威實際上過度簡化了文學創造活動，同時也限制了作品的詮釋空間。[3]

除了巴特以外，另一位討論作者角色的代表人物是法國哲學家傅科（Michelle Foucault）。在〈作者為何？〉（“What Is an Author”）（1969）一文裡面，傅科主張作者並非是個超越時間、空間的永恆的客觀存在，而是經由歷史所建構而成的主觀產物。因此，作者無法提供永恆不變的真理法則，因為作者的角色會隨著不同的時間、文化而有變異。簡言之，傅柯認為，作者在文學閱讀中只不過扮演串聯讀者與文本的被動功能，他同樣反對作者作為意義生產中心的傳統謬論。作者在他的眼中，只能看作是一種文化建構的產物。然而隨著經濟條件的改變和社會環境的變化，被建構出來的作者觀念必然隨之移轉。對傅科來

3 Roland Barthes, “The Death of the Author.” *Image, Music, Text*. trans. Stephen Heath, p. 146.

說，關於作者的身分長久以來存在著一種弔詭（paradox）。作者通常被視為創意的活水源頭，但是，當作者的功能和重要性被無限擴大時，他們變成文本閱讀唯一的憑藉，於是一言堂式的單一詮釋便自然產生。結果是，作者成為一種具有「意識形態的人物」（ideological figure），阻礙文本意義的播散（proliferation of meaning）。[4] 換言之，儘管兩人的切入角度不盡然相同，傅科與巴特卻同樣認為，作者絕非如上帝般至高無上的權威，握有決定文本意義的生殺大權，兩位思想家均強烈質疑作者的重要性，反對將作者視為意義產生的中心。

翻譯究竟能不能在不同語言、文化的轉換當中，全然表現原文作者思想的精髓，這個問題其實一直困擾著歷來的翻譯批評家。傳統的翻譯研究討論當中，有所謂直譯（literal translation）派與意譯（faithful translation）派兩方的爭論。兩個陣營各有不少的支持者。不過，大體上而言支持意譯的一派似乎略勝一籌。譬如說，羅馬文學家西塞羅（Cicero）、著名的聖經翻譯家聖傑洛姆（St. Jerome）都贊同意譯派的論點。[5] 另外，17 世紀的英國詩人兼文學評家德萊頓（John Dryden）也是意譯的擁護者。德萊頓認為，直譯的結果讓譯者綁手綁腳，所以是一種極為愚蠢的翻譯方式。[6] 關於到底應該如何翻譯，美國學者奈達（Eugene A. Nida）曾經提出「等效」（equivalence）翻譯的概念，藉以探究文本在語言轉換之間的效果。奈達所提出的等效翻譯可分成兩種類型：「形式等效」（formal equivalence）與「動態等效」（dynamic equivalence）。奈達的「形式等效」所強調的是訊息本身的形式與內容，強調接受語（receptor language）的訊息能與原文語（source language）應該盡可能一致。相較之下，「動態等

4 Michel Foucault, “What Is an Author?” *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. ed. Josué V. Harari. trans. Josué V. Harari (London: Methuen, 1979), p. 159.

5 Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Application*. 2nd ed. (London: Routledge, 2008), pp. 19-20.

6 同註 5, pp. 25-26.

效」主張譯文與譯文讀者之間的關係，應該要相當於原文與原文讀者的關係。[7] 換句話說，「形式等效」基本上比較接近傳統的直譯觀念，強調原文與譯文之間字與字、詞與詞的單向對應關係。相較之下，「動態等效」則與傳統的意譯觀念雷同，重視譯文能否再現原文給予讀者自然且直接的閱讀經驗。然而，不管是奈達的「形式等效」或者是「動態等效」的論點，其中的思考重心都還是圍繞著原文與原作者打轉，因為翻譯的目的主要在於捕捉原作的神韻。也就是說，作者仍然是翻譯活動的真正主角，而譯者充其量不過是個沒有生命、缺乏創意的配角。

三、翻譯美學的後現代轉向

傳統以來，翻譯活動大多以「來源語」（source language）作為討論的重心。但是，自從 20 世紀八〇年代以降，諸如赫門斯（Theo Hermans）、列夫維爾（André Lefevere）、以及巴斯奈德（Susan Basnett）等翻譯學者視翻譯文學為文學系統裡面的一個次要系統。這些學者更想瞭解的是，經過翻譯之後的文本，到底會對「目標語」（target language）的文學系統產生何種影響。換言之，傳統以語言分析為導向的翻譯研究方法已經無法滿足他們的需求，以「來源語」為中心的方法也不符合他們的思考重心。這一群學者通常被稱為文化學派的翻譯理論家，他們普遍有興趣的議題是：「掌控翻譯生產與接受的典範（norm）與限制」為何？[8] 赫門斯於 1985 年出版「文學的操控」（*The Manipulation of Literature*）一書，這本書代表翻譯研究從「來源語」轉向「目標語」導向的觀點。書中所有論文皆視翻譯文學為各國文學系統當中的次要系統，並討論翻譯文學對「目標語」文學系統造成的改變。總而言之，自 1980 年代以來，作者與來源語在翻譯研究方面的重要性漸次式微。文化翻譯學者更在乎的是，翻譯活動進行時的歷史情境、原文作品是如何被操控、以及翻譯文本對目標語文化

7 Eugene A. Nida, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating* (Leiden: E.J. Brill, 1964), p. 159.

8 Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories* (London: Routledge, 1993), p. 73.

系統的影響等等問題。《文學的操控》當中收錄了一篇由比利時籍學者列夫維爾所寫的〈為何浪費時間在重寫上？重寫在另一個典範的角色問題〉（“Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm”）。在這篇文章裡面，列夫維爾解釋他所謂翻譯是一種重寫（rewriting）的概念，他並於後來出版的專書《翻譯、重寫和文學名聲的操控》（*Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*）（1992）裡進一步闡明這個觀念。列夫維爾不再關注原文作者的想法，也不在意譯文是否能夠精確傳達原文的意旨。反之，他關心的是，究竟有那些因素長期控制翻譯文本的生產、接受、以及排斥。列夫維爾認為，重寫指的是翻譯文本在目標語文化情境裡的重新詮釋，其受制於目標語境當中特定歷史文化、政治經濟層面的影響，並且造成譯者或當權者的意識形態（ideology）、詩學（poetics）、以及贊助機制（patronage）等三項因素的支配，故使得譯文難以忠實反映原文的意義。[9] 換言之，翻譯是重寫文本的一種形式，就像文學傳記、文學批評一樣，翻譯是一種對原文的改寫與創造。透過翻譯，原文作者、原文文本、以及原作的形象都被重新打造，並反映出翻譯背後特定的意識型態與詩學。重寫讓原文的生命得以延續，故具有極大的影響力。[10] 列夫維爾的重寫理論頗有建樹，幫助翻譯學者注意到翻譯活動與其他文化社會因素之間錯綜複雜的交互關聯，也讓更多人注意到翻譯與譯者的個人因素和社會文化氛圍密切相關，同時也提高譯者在翻譯活動中所扮演的角色。重寫的概念，也啟發筆者探究文學譯者個別的詩學與翻譯觀，以及其對譯文造成的影響，相關論點將於底下葉慈譯文的部分加以討論。

以作者為中心的翻譯觀，自八〇年代以來有了極大的轉變，主要是因為來自解構學派翻譯論者的質疑與批判。傳統以原文為導向的翻譯理論總是先驗地假設，原文背後潛藏的意義乃是顛撲不破的原意，其中並蘊涵不容挑戰的真理，而

9 André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (London: Routledge, 1992), pp. 16-26.

10 Susan Basnett and Andre Lefevere, *Translation, History, and Culture* (London: Pinter Press, 1990), p. 8.

譯者的工作便是想盡辦法讓譯文忠實地接近原文。但是，解構學派翻譯學者反對將原文與真理掛勾，同時也不贊同將譯文的地位邊緣化。以德希達為首的解構翻譯理論思潮，受德國思想家班雅民（Water Benjamin）的影響甚鉅。雖然班雅民並非以翻譯理論見長，他為自己的翻譯作品所寫的一些序言介紹卻成為日後翻譯理論探討的重要文本。例如，班雅民為翻譯波特萊爾詩集所寫的〈譯者的天職〉（"The Task of the Translator"）一文，就成為翻譯研究的經典之作。從文章的標題不難看出，班雅民思考的重心已經由作者轉移至譯者。另外，有別於以往主流的翻譯討論均焦距在如何讓譯文能盡可能與原文趨於一致，班雅民質疑原文所代表的完整性。對他而言，不管譯文再怎麼忠於原文，都無法百分之百傳達原文的意義，永遠不可能等同於原文。班雅民認為，翻譯活動不應該受到「忠實」概念所左右。他指出，譯文並不是要去複製或傳達原文的真義，而是與原文之間維持一種和諧互補的關係。[11] 換言之，對於班雅民而言，原文與譯文之間不應該存在主從對立的位階（hierarchy）關係，因為不管是原文或者是譯文，都是「一種更高階語言可資辨識的碎片，就像兩者皆為同一花瓶的碎片」。[12] 班雅民針對原文與譯文關聯的見解，對解構學派翻譯論者頗有啟發，因為解構派學者亦主張打破原文對意義的壟斷，認為翻譯活動並非是為了複製原文的意義。反之，透過每一次的重讀和重譯，翻譯的目的在於替原文注入一股新的源頭活水，創造並激發出新的詮釋，藉此活化原文，進而使原作品的生命得以延續。在一篇名為〈巴別塔之旅〉（"Des Tour de Babel"）的評論文章裡面，德希達（Jacques Derrida）認為，上帝在打破人類共通語言的時候，亦同時「把翻譯強加於人類身上」。[13] 所以說，翻譯的必要性與正當性在德希達的論述中得到強化。依德希達之見，原

11 Walter Benjamin, "The Task of the Translator." *Illuminations*. trans. Harry Zohn. (New York: Schocken Books, 2007), pp. 78-79.

12 同註 11, p. 78.

13 Jacques Derrida, "Des. Tours de Babel." Trans. Joseph F. Graham. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. eds. Rainer Schulte and John Biguenet. (Chicago: University of Chicago Press, 1992), p. 222.

文在文本創造之初便先有譯文的需求，所以說，譯文弔詭地成為原文的債主。與此同時，原文與譯文的傳統主從關係卻意外得到翻轉。[14] 由這一點看來，譯者不需要對翻譯工作感到過度悲觀，因為譯文不用局限在呆板複製原文意義。反之，翻譯活動其實是可以再造意義，並有效延續原文的生命。換句話說，原文作者未必優於譯者，因為如果從解構的角度來看，原文若是無法透過譯文傳達訊息，便不能為廣大讀者所認識，其影響力當然也相對受到限制。影響所及，譯者與作者的重要性便逐漸趨於一致，至少譯者不需要再被視為是個沒有聲音、毫無創造力的隱形人，不用再淪為作者的附庸。其實，同樣的道理亦可見於藝術美學的範疇，例如，學者劉千美便指出，雖然著名的藝術作品均有其獨特的藝術性和市場吸引力，但若從藝術作品的物質性與真實存在的角度來看，無論是原作品或者是仿製之作同樣具有其藝術價值。很多人甚至是透過藝術品仿作才得以欣賞藝術之美。[15] 長久以來，我們總認為作者具有獨特的創作天賦，而譯者只能機械性地複製作者的原意。班雅民的論點卻讓我們了解到，翻譯不只是一種呆板複製原文的工作，它也是一種創作。關於這一點，詩人余光中便曾指出，有靈感的翻譯其實也是一種創作，至少是一種「有限的創作」。[16]

德希達的解構論點，在 20 世紀七〇、八〇年代以來逐漸引起注意、蔚為風潮，並於九〇年代開始成為學術界眾多人文學科廣泛援引的西方理論。德希達的解構理論致力於消解西方哲學傳統以來的二元對立（例如聲音與書寫、精神與物質等）思想，反對邏輯中心主義（logocentrism）。傳統以邏輯中心主義為基礎的結構主義強調萬物既有的穩定結構，一切事物皆有其恆常不變的終極意義。但是，德希達卻主張，所謂的意義經常處於不確定的狀態，隨時不斷會產生新的「延異」（difference）。對他來說，「延異」是多種因素交互關聯的差異，是差異、

14 同註 13, pp.227。

15 劉千美，《藝術與美感》（台北：台灣書店，2001.11），頁 13-15。

16 余光中，《余光中談翻譯》（中國北京：中國對外翻譯出版公司，2007.07），頁 34。

痕迹（trace）的遊戲，所以意義是個不斷發展變化的過程。[17] 因此，若從解構的角度來看翻譯，原作與譯作、作者與譯者的關係都有所變化。正因為原文的意義無法確定，傳統作者的絕對權威受到挑戰。相對而言，譯者則有相當程度的自由可以自行尋找文本的意義。如此一來，原文與譯文、作者與譯者等等二元對立結構便告鬆動、瓦解。作者與譯者再也不是建基於優劣之分的位階（hierarchy）關係，原作與譯作也不再只是一種模仿，反而比較像是建立在彼此相互依存的平等互補共生關聯。正如班雅民所主張，如果沒有了譯文，原文便無法存在。對德希達等解構主義論者而言，原文的生命不是由原文的特點所決定，而是取決於譯文的特性。換言之，文本的意義是由譯文而不是原文來決定。德希達甚至語不驚人死不休地指出，「是翻譯文本在書寫我們，而不是我們在書寫翻譯文本」。[18] 於是，在解構主義者的眼中，譯者是創造者，翻譯後的文本則創造出新的意義，賦予原文作品新的生命力。這樣的翻譯觀點，實際上與後現代強調差異、重視個體、尊重多元、悅納異己的精神相通，反映其挑戰傳統、解構權威的美學思想。[19]

四、變異的美學：以葉慈的詩歌〈第二次降臨〉中譯為例

葉慈（W. B. Yeats）（1865-1939）無疑是 20 世紀愛爾蘭文學以及當代世界文壇的重要詩人、劇作家與散文評論家。他年少時期便展露過人的創作才華，早期作品摻雜愛爾蘭神話與浪漫主義風格，中期作品多與國族政治思考相關，而晚期作品則極具神秘主義色彩。由於在詩歌創作上卓越的成就，葉慈於 1923 年獲頒諾貝爾文學獎，成為迄今愛爾蘭四位諾貝爾文學桂冠當中第一位獲獎者。葉慈於 1921 年出版詩集《麥克爾 · 羅巴蒂斯與舞蹈者》（*Michael Robartes and the Dancer*）（1921），裡面收錄的詩歌常結合歷史與象徵，娓娓道出詩人對於個人

17 Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*. trans. Alan Bass. (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p.26.

18 Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, p. 145.

19 Zygmunt Bauman, *Postmodernity and Its Discontents* (New York: New York University Press, 1997), pp.121-23.

和國家在歷史洪流中的存在思考。詩集裡面有一首名為〈第二度降臨〉（“The Second Coming”）的詩，詩人從 20 世紀初期愛爾蘭歷史文化的角度，再思基督教故事裡面耶穌基督將於末世再次降臨人間的傳說，並重新探討該傳說的當代意義。在底下的部分，筆者將以傅浩與楊牧兩位譯者中譯葉慈詩歌的兩個譯本為例，評析作者與譯者、原文與譯文等議題在當代翻譯美學轉型之中的時代意義。筆者之所以會挑選這兩個譯文，主要是因為兩位譯者的學養豐富，其翻譯成果質量均豐，向來備受肯定。在當今的華文文化地區，傅浩與楊牧的譯文無疑是最流通、且深具影響力的兩個譯本，具有相當程度的代表性。

前述列夫維爾的重寫理論，提醒我們注意譯者的詩學與翻譯觀對譯文產生的影響。對楊牧來說，詩歌不僅表達詩人的內在情感，同時也是理性思維的產物。楊牧的感性詩學強調真誠、自然、多變的特性，所以詩歌類似於自然的身體律動：「詩是舞蹈，給出一種最可靠的表達方式……而那舞蹈正如牆上繪畫的形象所渲染，有時竟是大家攜手迎合天然的節奏……劇烈的衝突轉而一起埋沒於激揚，悠遠的旋律」。[20] 換言之，楊牧的詩學重視詩歌的音樂舞蹈特質，刻意強調其獨特的聽覺與觸覺形象，試圖藉由文字捕捉詩人所感知的情緒、韻律和節奏。然而，對楊牧來說，詩歌感性的特質，並非流於亂無章法的濫情，因為詩歌同樣具有理性嚴謹的內在邏輯。在〈抽象疏離上〉一文裡面，楊牧指出：「我自覺地開始寫詩，不但在篇幅裏驅遣文字以追摹心情和感性的痕跡，並且完全有意地嘗試將那些文字一組一組規劃，界定在不移的形式當中，遵守我心目中想像的詩的紀律……」。[21] 學者黃麗明指出，楊牧的詩歌與譯作經常具有跨文化的多元角度，並經由他者、局外人的位置反思台灣本地的歷史文化議題。[22] 總而言之，無論是在楊牧的詩歌創作或是翻譯的詩歌裡面，都可見證其集理性與感性於一體，懷抱

20 楊牧，〈詩人穿燈草絨的衣服〉，《奇萊後書》（台北：洪範書店，2009.04），頁 21-22。

21 楊牧，〈抽象疏離上〉，《奇萊後書》，頁 219。

22 黃麗明著，詹閔旭、施俊州譯，曾珍珍校譯，《搜尋的日光；楊牧的跨文化詩學》（台北：洪範書店，2015.11），頁 224-226。

世界並反芻故鄉的情操。

葉慈一直是楊牧鍾愛的外國詩人，並具體展現在他所編譯的《葉慈詩選》一書。楊牧認為，葉慈「立足於他的喀爾特定位」，藉由「族群共同的記憶、經驗、向往，擴大為全人類全體的文明懷抱」。[23] 為能重現葉慈詩歌裡面豐富、綿密的語言意象，楊牧的譯文用字古典、語氣雄渾、風格玄妙。事實上，這樣的翻譯取向與楊牧的翻譯觀點並無二致。在〈詩關涉與翻譯問題〉一文裡面，楊牧便曾援引鳩摩羅什有關漢譯佛經的論點：「但改梵為秦，失其藻蔚，雖得大意，殊隔文體」。[24] 換言之，楊牧主張翻譯不只傳達原文大意，而是能兼顧原文的文體，再現原文的文字風格。這也說明了為何楊牧的葉慈詩歌譯文經常以獨特的文言語體表現，嘗試捕捉原文的神韻風采。

傅浩本身為中國作家，更是一位傑出的翻譯家。傅浩曾指出，儘管葉慈早期的詩富有浪漫主義與神話色彩，其內容大多源自現實生活當中內心世界與外在世界的強烈衝突。[25] 因此，葉慈常透過詩歌反思人生並尋找心靈的慰藉。這種與真實世界連結的傾向，到了葉慈中後期的詩作更加明顯。傅浩認為，葉慈擅長在想像中創造真實：「葉慈所關心的不在於再現事實，而在於構造真實——一種比現實本身更一致的現實的視景」。[26] 弔詭的是，詩歌雖源自虛構，卻能建構出更高一層的真實世界。此外，傅浩呼應當代英國詩人唐納德．戴維（Donald Alfred Davie）的看法，認為詩歌的特點乃是對普遍真理的探索。正因為詩歌訴諸人類普遍經驗與共通情感，儘管語言媒介有其差異，好的詩歌充分具有可譯性。[27] 談到譯詩的原則與方法時，傅浩則強調忠於原文至關重要。在〈我的譯詩原則和方法及作為譯者的修養觀〉一文當中，傅浩指出：

---

23 楊牧，〈英詩漢譯及葉慈〉，《譯事》（中國香港：天地圖書公司，2007.05），頁 40。

24 王靖獻（楊牧），〈詩關涉與翻譯問題〉，《中外文學》21 卷 4 期（1992.04），頁 7。

25 傅浩，〈早期的葉慈：夢想仙境的人〉，《國外文學》1991 年 3 期（1991.09），頁 205-206。

26 同註 25，頁 212。

27 傅浩，〈論詩之可譯〉，《詩刊》1990 年 2 期（1990.02），頁 60。

> 以準確為唯一標準，奉原文為圭臬，以模擬為能事，述而不作，於規矩中求自由，不指望像有人主張的那樣「超越」原文……翻譯一如打靶，原文原意即靶心，越接近靶心則得分越高，理想的譯文為「得中」，這也是《易經》的最高理想。所謂「勝過原文」，其實為過，過猶不及，都是脫靶。[28]

將翻譯類比為打靶的比喻，具體說明傅浩對於譯文緊貼原文意義的要求。任何偏離原文的翻譯，都是脫離靶心的過失，應當極力避免。這樣的翻譯理念，將會具體表現在底下關於傅浩所做譯文的相關討論。

〈第二度降臨〉一詩共分為兩個部分。第一個詩節具體描繪出現代文明世界的亂象，這些混亂似乎指涉詩人眼中 20 世紀初期愛爾蘭的社會現況。這時候的愛爾蘭仍在英國的殖民統治之下，國族運動與武裝暴動搞得全國沸沸揚揚、人人惴惴不安，到處是一片烏煙瘴氣。該詩節的原文與譯文如下。

> Turning and turning in the widening gyre
> The falcon cannot hear the falconer;
> Things fall apart; the center cannot hold;
> Mere anarchy is loosed upon the world,
> The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
> The ceremony of innocence is drowned;
> The best lack all conviction, while the worst
> Are full of passionate intensity.[29]

---

28 傅浩，〈我的譯詩原則和方法及作為譯者的修養觀〉，《說詩解譯：中外詩歌與翻譯論集》（中國北京：中國傳媒大學出版社，2005.01），頁 144。

29 Richard J. Finneran ed., *The Yeats Reader: A Portable Compendium of Poetry, Drama and Prose* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002), p. 80.

盤旋盤旋在漸漸開闊的螺旋中，
獵鷹再聽不見馴鷹人的呼聲；
萬物崩散；中心難再維繫；
世界上散布著一派狼籍，
血污的潮水到處氾濫，
把純真的禮俗吞噬；
優秀的人們缺乏信念，
卑劣之徒却狂囂一時。[30]

盤盤飛翔盤飛於愈越廣大的錐鏇，
獵鷹聽不見控鷹人的呼聲了；
舉凡有是者皆崩潰；中央失勢；
全然混亂橫流於人世之間；
血漬陰暗的潮水在橫流，到處
為天真建置的祭儀已告沉倫；
上焉者再無信念，下焉卑劣
滿滿充斥貴張激情。[31]

從上面所引述葉慈的原文和兩個譯本來看，我們會發現幾個與翻譯相關的有趣現象。首先，不管是傅浩或者是楊牧的翻譯，大體上都能掌握貼近原文的微言大義，準確傳達葉慈身處國家社會動盪不安時期所感受到的惶恐。但是，兩個譯本之間仍然存在明顯的差異。就文字的選取而言，傅浩的翻譯較為中規中矩，他似乎頗為在意譯文與原文之間字詞的對應，務求譯文能夠盡可能貼近原文的字面意義。例如，第一行的「盤旋」「盤旋」「在」「漸漸開闊的」「螺旋」等字詞便緊緊

30 傅浩編譯，《葉慈詩選》（台北：書林出版公司，2000.04），頁 217。
31 楊牧編譯，《葉慈詩選》（台北：洪範書店，2002.09），頁 127。

跟隨原文裡面的 “turning” and “turning”“in” the “widening”“gyre” 等用字。類似的例子還可見於緊接著底下幾行，例如第五、六行的「血污的潮水到處氾濫，／把純真的禮俗吞噬」（“The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere / The ceremony of innocence is drowned”）。

事實上，傅浩的譯文不只是在字詞的選取與順序上盡量順從原文，就連標點符號的使用上亦與原文一致。換句話說，「等效翻譯」的概念似乎是傅浩在翻譯時的核心原則，所以我們處處可見譯文忠實呼應原文的努力。相較之下，楊牧的翻譯雖然同樣顧及原文的意涵，但在譯文字詞的選取上則較為自由灑脫。例如，第一行譯文的「盤盤飛翔盤飛於愈越廣大的錐鏇」雖然仍以原文為本，卻非亦步亦趨地緊貼原文。「飛翔」、「盤飛」、以及「愈越廣大」等詞彙均與原文相關，但卻又溢出於原文之外，表徵譯者對原文的個人理解與詮釋。詩中第三行亦可見類似的譯文差異。傅浩的譯文「萬物崩散；中心難再維繫」顯然仍舊緊貼著葉慈的原文 “Things fall apart; the center cannot hold” 翻譯。然而，楊牧卻跳脫原文直譯的方式，採取較為主觀的意譯處理譯文。楊譯裡面的「舉凡有是者」與「失勢」等詞彙均可見其個人獨具的發明。另外，相較於傅浩譯文裡面平實中肯的文字風格，楊牧的譯文偏好使用文言古字。例如，傅浩在譯第一節最後兩行時將之直譯為「優秀的人們缺乏信念，卑劣之徒却狂囂一時」，但楊牧卻用「上焉者」、「下焉」、「賁張激情」等字詞詮釋詩裡面 “the best”、”the worst” 和 “passionate intensity” 等概念。

若是就詩的形式來看，我們也會發現兩位譯者的不同。葉慈的詩行採用不少聯讀句（run-on lines）的結構，所以詩的意義與結構常由某一行延續到下一行（例如〈第二度降臨〉第一節的第一、二行，第五、六行，和第七、八行皆是如此）。傅浩的譯文鮮少按照原文聯讀句的結構翻譯，例如他在第五行以及第七行的結尾處均自行加上一個逗號，用以表達前述意義的結束。楊牧的翻譯則保留原文聯讀句的形式，再現詩行裡面特意強調彼此相連的意義。這或許跟楊牧不僅是個譯者，同時也是位經驗豐富的創作詩人有關。因此，他比較會注意到詩人對於

詩歌結構的安排，並且在翻譯的時候關注這一方面的特意安排。類似的情況還可見諸〈第二度降臨〉的第二個詩節。

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of *Spiritus Mundi*
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.
The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beasts, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born?[32]

確乎有某種啟示近在眼前；
確乎「再度降臨」近在眼前。
「再度降臨」這幾個字尚未出口，
驀地一個巨大形象出自「世界靈魂」，
闖入我的世界：在大漠的沙塵裡，
一個獅身人面的形體，

32 Richard J. Finneran ed., *The Yeats Reader: A Portable Compendium of Poetry, Drama and Prose*, p. 187.

目光似太陽茫然而冷酷，
正挪動著遲鈍的腿股；它周圍處處
旋舞著憤怒的沙漠野禽的陰影。
黑暗重新降臨；但如今我明白
那兩千年僵臥如石的沉睡
已被一隻搖籃攪擾成惡夢，
於是何等惡獸—它的時辰終於到來—
懶洋洋走向伯利恆去投生？[33]

想當然是某種啟示即將到來了，
想當然二度降臨，即將到來。
二度降臨！話尤未了只見
一釋自神氣約集之龐然大物
震撼我的視域，在荒原沙漠一個
角落那東西以獅身人首的樣子，
空洞無表情之凝望一若驕陽，
正移其遲遲之臀股雙腿，四周
憤懣的荒漠鳥影交交狂轉。
黑暗又已下墜了。這一次我領悟
二十輪百年積歲沉沉巨石之大夢
已被一張搖籃撥進了陰魂惡魘，
然則何方淫獸？時間終於到了，
正萎靡挪步向伯利恆等待臨盆？[34]

33 同註 30，頁 217。
34 同註 31，頁 127、129。

正如上述關於前一詩節的討論，兩段譯文都能清楚掌握原文意義，精準再現葉慈詩歌原文的旨趣。然而，相較之下，傅浩的譯文似乎以「忠實」（faithfulness）為準繩，務求譯文能夠貼近原文意義。例如，前兩行裡面用「確乎」來解釋原文中的 “surely”，第三行則用「這幾個字尚未出口」詮釋原文裡的 “hardly are those words out”，兩者皆可見傅浩採取直譯的翻譯策略。

相較之下，楊牧卻以「想當然」和「話猶未了」等譯文來傳達原文意義。楊牧顯然比較不拘泥於原詩裡頭的字面意義，而是在翻譯的同時加入個人的詮釋，並大量採用文言的用語。有鑑於此，學者王家新便從「創造性改寫」的角度分析楊牧的葉慈譯文。[35] 此外，「想當然」三個字的安排也呼應原文 “surely” 肯定而延長的聲音效果。在〈詩關涉語翻譯問題〉論文當中，楊牧曾指出，翻譯詩歌的難處，在於除了「信實通達和爾雅」的基本要件以外，還必須顧及原詩的「技術之美」與「聲色特徵」。他更舉翻譯莎士比亞與葉慈作品為例，說明譯者再現原文聲調的挑戰。[36] 由此可見，譯者楊牧十分重視譯文重現原文的聲音效果，但也坦承這是一件艱鉅的任務。然而，楊牧的譯文未必比傅浩的譯作來得高明，只能說是一份原文，各自表述，各有各的出發點與特色。例如，楊牧用「神氣約集」來翻譯第二個詩節第四行裡面的 “*Spiritus Mundi*”，雖然文字高雅脫俗，卻容易造成讀者不解其意。傅浩則用一般讀者易懂的「世界靈魂」來迻譯原文，清楚傳遞詩行裡面的訊息。

假若由詩歌的形式視之，第二個詩節亦清楚表現兩位譯者的不同。楊牧似乎頗為重視葉慈原詩裡的結構安排。例如，他在譯文的第三行到第九行（「話尤未了只見／……憤懣的荒漠鳥影交交狂轉。」）大體上遵循原文的結構與斷句，其試圖保留原詩行韻律與節奏的努力昭然若揭。但是，傅浩在相同段落的譯文裡面雖然偶爾保留原文結構，（例如，第八行到第九行遵照原文聯讀句的安排。）卻大量添加原文中所未見的標點符號，同時也改變原文詩行裡面的節奏。其實，傅

35 王家新，〈我們怎能自舞辨識舞者〉，《世界文學》2015 年 5 期（2015.10），頁 282。

36 王靖獻（楊牧），〈詩關涉與翻譯問題〉，《中外文學》21 卷 4 期，頁 14-16。

浩在其譯本的序言裡面就明確指出，他的「譯文以忠實為務，即盡量做到在內容和風格上貼近原文」。[37] 然而，從上面的對比分析可知，在內容方面，傅浩的確做到忠實翻譯。至於在風格的表現上，其譯文與原先設定的標準顯然還有些許落差。

有趣的是，在評論楊牧翻譯的葉慈詩歌時，傅浩認為楊譯「文白夾雜，詰屈鰲牙，令人難以卒讀，誤譯也不少」。[38] 類似的看法，雖不無道理，卻有失公允，因為楊牧的翻譯，並非局限於表面的文字對應，而是將之昇華為一種文學藝術。就像楊牧在曾珍珍的採訪裡面所言：「翻譯絕對不僅止於一種應用技術，凡涉及到人文的層次，它更是一種藝術，所涉及的不只是字彙或句構的轉譯而已」。[39] 若從創造藝術的角度來看，楊牧的翻譯便有不同的評價。詩人吳潛誠就認為，楊牧的葉慈譯文「不但克服了忠實傳達原著之意義的困難，而且還散發出獨特的文字魅力」，跟楊牧自己的詩作相比，毫不遜色。[40] 另外，曾珍珍在〈譯者楊牧〉文章裡面，同樣讚賞楊牧譯詩獨具的巧思和創意。他舉楊譯的「島湖因尼斯夫莉」（“The Lake Isle of Innisfree”）和「航向拜占庭」（“Sailing to Byzantium”）為例，論證楊牧的譯詩「在語言的韻致和律動上，較諸原詩工巧有過之而不及，整首詩隨機應變的譯法證明詩人譯詩絕非意譯而已；作為譯者，楊牧是原作詩人的知音，同時也是地位對等的挪借者、改造者」。[41] 換言之，楊牧的翻譯提醒我們，譯無定法，隨文釋之。這也難怪班雅民在〈譯者的天職〉裡面意有所指地認為，好的譯者必須要是個詩人，始能看透那「神秘」（the mysterious）、「深不可測」（the unfathomable）、「詩意化」（the poetic）的語言，並重新「再造」

37 同註 33，頁 15。

38 傅浩，〈葉芝在中國：譯介與研究〉，《外國文學》2012 年 4 期（2012.07），頁 55。

39 曾珍珍，〈雝雝和鳴——楊牧談詩歌翻譯藝術〉，《人籟論辯月刊》57 期（2009.12），頁 40。

40 吳潛誠，〈假面之魅惑——楊牧翻譯《葉慈詩選》〉上、下，《中國時報》，1997.04.02-03，27 版。

41 曾珍珍，〈譯者楊牧〉，陳芳明主編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》（台北：聯經出版事業公司，2012.06），頁 141。

（reproduce）原文。[42]

事實上，楊牧在《一首詩的完成》一書中便曾經談到他個人對於詩歌形式與內容安排的見解。楊牧認為，詩歌的形式與內容必須互為調和，並彼此照明，這也難怪他在翻譯詩歌的時候不僅會注意到詩的內容，同時還會考慮到詩的形式表現。[43] 另外，長期創作詩歌的經驗也讓楊牧在翻譯時帶出更多個人詮釋的味道，故其譯文比較不受原文字詞的束縛，這也證明前述有關翻譯往往帶有某種程度重新創造的論點。分析比較傅浩與楊牧的譯文讓我們更加了解文學與翻譯在後現代文化情境中的變化。在兩位譯者的筆下，作者與原文當然還是意義與詮釋的重要參考。但值得注意的是，兩位譯者都在譯本的簡介部分以深入淺出的方式介紹葉慈、導讀其作品與並介紹相關的愛爾蘭文化背景，充分顯現出對原作者及其創作的熟稔。[44] 大體而言，兩人均具備文學翻譯家的優良條件，除了熟悉兩種語言與文化之外，對於音韻和節奏也極其敏感，屢屢表現譯文的巧思與創意。[45] 事實上，學者古添洪曾以葉慈的〈二度降臨〉為例，對比楊牧詩集《時光命題》後記中關於世紀末的觀點，說明葉慈對楊牧創作的影響。[46] 換言之，翻譯葉慈不僅增添譯入語的社會文化想像，同時也豐富楊牧身為創作者的生命內涵。

然而，在翻譯活動當中，作者與原文絕對不是無法鬆動的兩個因素，因為個別譯者擁有一定程度的解讀與詮釋空間。這個道理，就像讀者反應理論（reader response theory）學者所揭櫫的理念，強調讀者詮釋文本的重要性。對這些學者來說，文本與讀者這兩個要素構成文本意義的核心，作者則不是他們考慮的唯一

---

42 Walter Benjamin, “The Task of the Translator.” *Illuminations*. trans. Harry Zohn. ,pp. 69-70.

43 楊牧，《一首詩的完成》（台北：洪範書店，1989.02），頁 136。

44 傅浩編譯，《葉慈詩選》頁 15；楊牧編譯，《葉慈詩選》，頁 v-xvi。

45 黃國彬，《翻譯途徑》（台北：書林出版公司，1996.12），頁 43。

46 古添洪，〈楊牧與葉慈——文學小檔案〉，《新地文學》10 期（2009.12），頁 314。古添洪表示，這個想法得益於賴芳伶的《新詩典範的追求》關於楊牧詩作的論點，類似的例子也見諸賴芳伶專書其他部分。例如，賴芳伶認為，因為受到葉慈浪漫詩風的影響，楊牧詩作〈俯視〉與〈仰望〉都充滿「高度的想像與理想的追逐色采，同時又伴隨著無比的孤獨感」（頁 294）。此外，學者須文蔚在探討「楊牧學」的論文裡面，也點出楊牧翻譯詩歌與其文學創作的互文特性（頁 229）。見賴芳伶，《新詩典範的追求——以陳黎、路寒袖、楊牧為中心》（台北：大安出版社，2002.07）。

重心。或者，從另一個角度來看，作者已經不是草創文本、決定文本意義的那位權威人士，而是包括原作者、讀者、譯者等閱讀文本的所有參與者。正因為有這些參與者不斷開拓文本可能的意義，才使得文本生命得以延續開展。傅浩與楊牧的譯文提醒我們，儘管譯者的心中仍有所本，但原文作者以及原文作品絕對不是翻譯活動的唯一考量，因為譯文最後的成果同樣受到譯者的主觀認知、譯者的文字風格、譯者創造性的詮釋等因素影響。

五、結語

由於受到德希達解構思潮的啟發，後現代主義懷疑絕對真理、反對中心獨霸、強調個別差異。[47] 如果從翻譯實踐的角度來看，後現代思想所衍生的是一種尊重差異、多元共生的翻譯美學。影響所及，傳統文論裡面的作者地位便告瓦解，取而代之的是強調譯者的主觀詮釋與個人色彩。換言之，後現代翻譯觀認為，在精準掌握原作意義的同時，譯者應有個人的詮釋空間和角度。若從班雅民的話來說，作者與不同譯者之間應該是平起平坐，因為他們都不過是拚湊原文瓦罐碎片的一分子，彼此唇齒相依、共生共存。然而，在作者中心瓦解之際，譯者也並非毫無限制。誠如列夫維爾所言，譯者通常受到意識形態和詩學等因素的制約，所以譯作經常是多重因素折衝協調之後的產物。在實際的翻譯過程當中，原文還是不可或缺的參考要素，只是譯者未必要亦步亦趨地跟隨原文照本宣科，而能在趨近原意的原則下另闢蹊徑，再造新意。

傅浩與楊牧的葉慈譯文，見證作者與譯者之間的動態關聯。原文固然重要，但譯者在傳達原作意旨的時候，有相對的詮釋與創造空間。傅浩的譯文印證原文的參考價值，而楊牧的翻譯則凸顯譯者打破傳統的創造力量，呼應去中心、反權威、重視個人、尊重差異的後現代特色。本文透過分析楊牧翻譯的〈第二度降臨〉，再現詩人譯者的創造性翻譯美學。楊牧尚有數十首葉慈譯文，仍有待研究

47 Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations* (New York: Guilford Press, 1991), p. 12.

者繼續深究並為文探討。除此之外，楊牧與葉慈在詩歌創作方面的觀念啟發及其互文影響，有助於我們了解詩歌的本質以及詩歌翻譯的跨文化挑戰，也是值得進一步研究闡明的議題。

總而言之，作者曾經獨霸文學意義的生產長達數百年之久。但是由於受到當代解構思潮與文化批評理論的影響，翻譯早已不再為作者與原文所壟斷。事實上，當代文學閱讀與文本翻譯早已擺脫以作者為中心的傳統，將重心漸漸轉向讀者與譯者。譯者不再只是扮演複製原文意義的角色，他／她同時也是一位創造者。巴特、德希達與偉努提等人的理論為翻譯研究指引出新的方向，傅浩與楊牧的翻譯實例則清楚證明後現代翻譯美學的轉向。

參考資料

一、專書

余光中，《余光中談翻譯》（中國北京：中國對外翻譯出版公司，2007.07）。

陳芳明主編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》（台北：聯經出版事業公司，2012.06）。

傅　浩，《說詩解譯：中外詩歌與翻譯論集》（中國北京：中國傳媒大學出版社，2005.01）。

———編譯，《葉慈詩選》（台北：書林出版公司，2000.04）。

黃國彬，《翻譯途徑》（台北：書林出版公司，1996.12）。

黃麗明著，詹閔旭、施俊州譯，曾珍珍校譯，《搜尋的日光；楊牧的跨文化詩學》（台北：洪範書店，2015.11)。

楊　牧，《一首詩的完成》（台北：洪範書店，1989.02）。

———，《奇萊後書》（台北：洪範書店，2009.04）。

———，《譯事》（中國香港：天地圖書公司，2007.05）。

———編譯，《葉慈詩選》（台北：洪範書店，2002.09）。

劉千美，《藝術與美感》（台北：台灣書店，2001.11）。

賴芳伶，《新詩典範的追求——以陳黎、路寒袖、楊牧為中心》（台北：大安出版社，2002.07）。

André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (London: Routledge, 1992).

Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories* (London: Routledge, 1993).

Eugene A. Nida, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating* (Leiden: E. J. Brill, 1964).

Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*. trans. Alan Bass. (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Application*. 2nd ed.(London: Routledge, 2008).

Josue V. Harari ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* trans. Josue V. Harari. (London: Methuen, 1979).

M. H. Abrams and Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms*.10th International ed.(Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2012).

Rainer Schulte and John Biguenet eds., *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

Richard J. Finneran ed., *The Yeats Reader: A Portable Compendium of Poetry, Drama and Prose* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002).

Roland Barthes, *Image, Music, Text*. trans. Stephen Heath (London: Fontana, 1977).

Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations* (New York: Guilford Press, 1991).

Susan Basnett and Andre Lefevere, *Translation, History, and Culture* (London: Pinter Press, 1990).

Walter Benjamin, *Illuminations*. trans. Harry Zohn. (New York: Schocken Books, 2007).

Zygmunt Bauman, *Postmodernity and Its Discontents* (New York: New York University Press, 1997).

二、期刊

王家新，〈我們怎能自舞辨識舞者〉，《世界文學》2015 年 5 期（2015.10），頁 280-299。

王靖獻（楊牧），〈詩關涉與翻譯問題〉，《中外文學》21 卷 4 期（1992.04），頁 6-21。

古添洪，〈楊牧與葉慈——文學小檔案〉，《新地文學》10 期（2009.12），頁 313-317。

傅　浩，〈早期的葉慈：夢想仙境的人〉，《國外文學》1991 年 3 期（1991.09），頁 208-217。

———，〈葉芝在中國：譯介與研究〉，《外國文學》2012 年 4 期（2012.07），頁 52-59。

———，〈論詩之可譯〉，《詩刊》1990 年 2 期（1990.02），頁 59-61。

曾珍珍，〈雝雝和鳴——楊牧談詩歌翻譯藝術〉，《人籟論辯月刊》57 期（2009.12），頁 40-46。

三、報紙文章

吳潛誠，〈假面之魅惑——楊牧翻譯《葉慈詩選》〉上、下，《中國時報》，1997.04.02-03，27 版。