

445374

翻譯論集

翻譯論集



譯論集 ation

劉靖之主編

生活·讀書·新知三聯書店

一九八一年·香港

論撰者：

嚴復	魯迅	瞿秋白	林語堂	趙元任	胡適	傅雷	陳康
林以亮	劉殿爵	余光中	思果	鄒嘉彥	董橋	朱光潛	董樂山
黃雨石	劉紹銘	劉靖之	陳祖文	高克毅	余也魯	張樹柏	林文月
葛傳槩	錢鍾書	韓廸厚	梁實秋	伍蠡甫	雷海宗		

書名 翻譯論集

作者 嚴復 魯迅等

主編 劉靖之

執行編輯 林毅

裝幀設計 尹文

出版發行 生活·讀書·新知 三聯書店香港分店
香港域多利皇后街九號

JOINT PUBLISHING CO. (Hong Kong Branch)
9 Queen Victoria Street, Hong Kong.

印刷 中華商務聯合印刷(香港)有限公司
香港九龍炮仗街七十五號

版次 1981年8月香港第一版第一次印刷

定價 精裝本 港幣四十元

平裝本 港幣二十五元

國際書號 精裝本 ISBN 962·04·0080·1

平裝本 ISBN 962·04·0081·X

或謂譯事難於創作佳哉斯言殆創作者時
難亦有時易譯了則多時不難凡身歷其境
者莫不深曉此理力庸贅論故與其於譯事
比創作難對不如謂譯事比創作苦也或有時
而甘則必經百折衡量匠心獨運異有所得則
感一時快慰而已百餘年來自嚴復以降翻譯
之高名輩必其經驗之佳兩時見於所論述今
劉靖之君遂論翻譯之有裨到筆者凡三十餘
篇蒐集成書蔚為大觀誠譯者之最佳參
考資料矣或問譯事可教乎余答曰可教
吾雖非所知而子學而能則絕無疑義是
書之成亦自學翻譯者之明炬乎

賴活名識





重神似不重形似

嚴復以來的翻譯理論
(代序)

劉靖之

嚴格的來說，中國的翻譯理論始自嚴復《天演論·譯例言》^①。在這篇短短的《譯例言》裏，嚴氏開宗明義地提出“譯事三難信達雅”。所謂“三難”，大概是從《周易》和孔子的話得到啓發。《易·繫辭》：“修辭立其誠”；《論語·衛靈公》：“子曰：辭達而已矣”；《左傳》（襄公二十五年）引孔子說：“言之不文，行而不遠。”嚴氏認為翻譯亦應如此，因此說“三者乃文章正軌，亦即為譯事楷模，故信達而外，求其爾雅”。根據這三個原則，嚴氏摸索出一套方法，以求達到信、達、雅的效果：

西文句中名物字。多隨舉隨釋。如中文之旁支。後乃遙接前文。足意成句。故西文句法。少者二三字。多者數十百言。假令仿此為譯。則恐必不可通。而刪削取徑。又恐意義有漏。此在譯者將全文神理。融會於心。則下筆抒詞。自善互備。至原文詞理本深。難於共喻。則當前後引視。以顯其意。凡此經營。皆以為達。為達即所以為信也。

嚴氏還認為“用漢以前字法句法，則為達易；用近世利俗文字，則求達難，往往抑義就詞，毫釐千里。審擇於斯二者之間，夫固有所不得已也。”至此，嚴復完成了他那套“信達雅”的翻譯理論。

在過去八十餘年裏，絕大多數翻譯工作者或多或少地都本着“信達雅”這套理論來從事翻譯，並在這套理論基礎上發展他們自己的見解，如林語堂的忠實、通順、美的三個標準以及句譯和“總意義”的原則；趙元任對“信”的幅度的深入探討；胡適的“我們要想一想，如果羅素不是英國人，而是中國人，是今天的中國人，他要寫那句話，該怎樣寫呢？”這句富於啓發性的話；傅雷的“重神似不重形似”的美學觀點；林以亮的“譯者和原作者要達到一種心靈上的契合，這種契合超越了空間和時間上的限制，打破了種族上和文化上的樊籠”的標準；錢鍾書的“文學翻譯的最高標準是‘化’”的境界。雖然如此，嚴復的翻譯理論還是遭受一些人的非議，如瞿秋白曾這樣批評道：

嚴幾道的翻譯，不用說了他是：

譯須信雅達，

文必夏殷周。

其實，他是用一個“雅”字打消了“信”和“達”。最近商務還翻印《嚴譯名著》。我不知道這是“是何居心”！這簡直是拿中國的民衆和青年來開玩笑。古文的文言怎麼能夠譯得“信”對於現在的將來的大衆讀者，怎麼能夠“達”！②

瞿秋白主要是反對嚴復的“用漢以前字法句法，則爲達易”的觀點，對“信達雅”還是深信不疑的。由此可見，嚴復在十九世紀末、二十世紀初根據《易經》和孔子有關辭令的原則所悟出來的翻譯理論一直在影響着中國的譯壇，而傅雷的“神似”和錢鍾書的“化”也就是“信達雅”的種子經過八十年來的孕育所開出來的花朵。

一九三二年，林語堂發表了他那篇著名的《論翻譯》，林以亮稱之爲“這一類著作中最有份量的文章之一”③。林語堂在這

篇文章裏爲翻譯定下了三個標準：忠實標準、通順標準、美的標準。他承認“這翻譯的三重標準與嚴氏的‘譯事三難’大體上是正相比符的。忠實就是‘信’，通順就是‘達’，至於翻譯與藝術文（詩文戲曲）的關係，當然不是‘雅’字所能包括。倘是照桐城吳進士‘與其傷潔，毋寧失真’衣鉢真傳的話爲原則，爲叫起來方便起見，就以極典雅的‘信、達、雅’三字包括這三方面，也無不可。”^④他認爲“信、達、雅”包括三個問題：譯者對原文方面的問題、譯者對中文方面的問題、翻譯與藝術文的問題。在這裏，林氏把嚴氏的理論向前推進了一步：

其實，翻譯上的問題，仍不外乎譯者的心理及所譯的文字的兩樣關係，所以翻譯的問題，就可以說是語言文字及心理的問題。倘是我們要於此問題得比較客觀的解決，自當以語言文字心理的剖析爲立論根基。必先明語言文字及行文心理的事實，然後可以做譯者標準應如何態度應如何的結論。^⑤

這一段話十分精彩，林語堂將嚴復的翻譯理論從純文字的技巧提升到文藝心理的高度。其實除了譯者的心理和所譯的文字這兩個問題外，讀者的心理也是十分重要的。譯文“信”否只有譯者自己和譯評家知道，一般不懂外文的讀者是無法得知的。但譯文之“達、雅”却關乎譯者駕馭文字之能力和讀者的感受。假若譯文的水準高、讀者感到閱讀這種譯文是一種享受，那麼就正如林以亮所說的那句“得到的則是一種新奇的美感經驗”^⑥。

林語堂認爲忠實的程度大致可分爲四等：直譯、死譯、意譯、胡譯，但這四個名詞都不妥當。死譯和胡譯不值得討論，直譯和意譯亦易引起誤會，林氏因此提議用“字譯”和“句譯”來表示兩種不同的翻譯態度。他說“字譯”不通，“句譯”才是正確的方法和標準，因爲“句譯家對於字義是當活的看，是認一句爲結構有組織的東西，是有集中的句義爲全句的命脈；一句中的字義是互相連貫互相結合而成一新的‘總意義’，此總意義須由活看

字義和字的聯貫上得來。”因此，林氏下結論說：

譯者對於原文有字字了解而無字字譯出之責任。譯者所應忠實的不是原文的零字，乃零字所組者的語意。

這便是林氏的“忠實的第一義”；“忠實的第二義”是“譯者不但須求達意，並且還須以傳神爲目的。譯成須忠實於原文之字神句氣與言外之意”^⑦；“忠實的第三義”是“絕對的忠實之不可能”，因爲“凡文字有聲音之美，有意義之美，有傳神之美，有文氣文體形式之美。譯者或顧其義而忘其神，或得其神而忘其體，決不能把文義文神文氣文體及聲音之美完全同時譯出。”林氏把翻譯之難形容得多麼透徹！二十年後，傅雷用更簡潔、更抽象的觀念來表達這種理論：

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。^⑧

而林語堂所說的“無論何種語體於未經‘國化’以前都是不通，不能以其翻譯而爲例外”，傅雷在二十年後亦呼應道：“理想的譯文彷彿是原作者的中文寫作”。六十年代初，錢鍾書更直截了當地主張“文學翻譯的最高標準是‘化’”^⑨。因此可見，我們的翻譯理論的發展，自嚴復以來一直是一脈相承的。

在評論忠實與通順之後，林語堂繼續探討譯文之美的問題，他說：

理想的翻譯家應當將其工作做一種藝術。以愛藝術之心愛他，以對藝術謹慎不苟之心對他，使翻譯成爲美術之一種。

林氏認爲譯文“應以原文之風格與其內容並重”，若做不到這一點不如不譯。他還引用克羅斯的一句話來結束《論翻譯》：“真正的藝術作品是無法翻譯的，只能重新創造”^⑩。

林語堂的這篇文章內容十分豐富，說理服人，可以說在翻譯問題上起到了承前啓後的作用。他將嚴復的“譯事三難”的理論繼承下來，加以發展，不僅奠下了我國翻譯理論的基礎，還啓發

了後來的翻譯工作者。五十年代和六十年代的翻譯理論基本上沒有超出嚴復和林語堂這兩位大師所討論過的範疇，所異者只是表達的方式而已。

趙元任和胡適在翻譯方面的聲譽雖然不及他們在其他學術研究那麼顯著、出名，但作為語言大師的趙博士和作為白話文的提倡者胡適博士，在翻譯上的見解亦是值得加以留意的。趙元任顯然地全盤接受了“信、達、雅”的理論，在他的《論翻譯中信、達、雅的信的幅度》一文裏，他從各種角度來探討翻譯裏“信”的幅度，如情況、狀態、借用語、範疇、音調、節律等等，進一步確定了在翻譯裏這些因素對譯文的“信”的影響。趙氏是以語言觀點來看待這個問題的，因此認為“信”的幅度在譯文中是隨着情況和狀態之不同、音調和節律之相異而有所變更，“信”的幅度是相對的，不是絕對的。就拿詩歌翻譯來說，為了達到節律和用韻的“信”，“一切別的幅度就管不到了”；假如要使別的幅度“信”，節律和用韻就不“信”了，這是很難兼顧的。一般來講，譯者在譯詩歌時，尤其是一首歌的歌詞時，情願保存節律的“信”，否則詩和歌就不倫不類了。譯文裏“信”的幅度此消彼長，視情況而定、視需要而定。

胡適也是支持“信、達、雅”的。他說翻譯文章的人有三重責任：向自己負責；向讀者負責；向原作者負責。他對翻譯的要求主要表現在下面這段話裏：

嚴又陵說好的翻譯是信、達、雅，嚴先生說的是古雅，現在我們如不求古雅，也必須要“好”。所謂好，就是要讀者讀完之後要愉快。我們要想一想，如果羅素不是英國人，而是中國人，是今天的中國人，他要寫那句話，該怎樣寫呢？^①

換句話說，譯文必須是中文。那麼“信”的程度又如何？胡氏說：

寧願譯百分之七十五讓讀者能看懂，而不譯百分之一百讓讀者看不懂。這百分之七十五是有伸縮性的，可以百分之七十六，也可以百分之八十。^⑫

這實在是老實話，而老實話不是人人敢說的。有誰敢說他能做到百分之百？看來到目前為止，譯壇上還沒有這麼一位“完人”。

傅雷一向不大談翻譯理論，可能他認為這門學問重在實踐，空談無用。到目前為止，我們只知道他有限幾篇有關翻譯觀點的文章，包括《翻譯經驗點滴》和《高老頭》重譯本《序》。從他給林以亮和羅新璋的兩封信看來，他在致友人的書信可能大談他的翻譯理論，可惜這些書信為數有限，相信有些在六十年代已失佚、有些則有待收信人公佈於世。就算這僅有的四篇，傅雷均以隨筆的形式來寫，篇幅雖短，但內容十分豐富，佳句甚多，如《〈高老頭〉重譯本序》裏的精彩句子：

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。^⑬

這種“格言”式的句子總結了從嚴復提出“譯事三難”以來五十年在翻譯上所取得的經驗^⑭，包括了較“信、達、雅”和“翻譯的三重標準——忠實、通順、美”更多的內涵，把翻譯納入了文藝美學的範疇。同年同月，王以鑄寫了一篇《論神韻》的文章，裏面有這麼一段話可以拿來作傅雷的“格言”的注解：

……既然說是語言的精細微妙的地方、語言的神韻、或是借王國維先生的話來說，語言的“境界”，那麼它就不會是表面上的東西，而是深藏在語言內部的東西；不是孤立的東西，而是和包括它的全體、和作者本身、甚至和作者的時代背景交織在一起的東西。這種東西不是在字面上，而是在字裏行間。與其說我們要了解它，勿寧說我們要感覺到它更恰當些。由於我們把捉住了語言的nuance^⑮，那麼我們才得以體會到語言的感情。到了這個地步，

譯者才有可能把原文的神韻毫無遺憾地發揮出來。⑯

傅雷自己對“神似”的看法是這樣的：

兩國文字詞類的不同，句法構造的不同，文法與習慣的不同，修辭格律的不同，俗語的不同，即反映民族思想方式的不同，感覺深淺的不同，觀點角度的不同，風俗傳統信仰的不同，社會背景的不同，表現方法的不同。以甲國文字傳達乙國文字所包涵的那些特點，必須像伯樂相馬，要“得其精而忘其麤，在其內而忘其外。”而即使最優秀的譯文，其韻味較之原文仍不免過或不及。翻譯時只能盡量縮短這個距離，過則求其勿太過，不及則求其勿過於不及。⑰

傅雷在翻譯上所要達到的境界，使“信、達、雅”和“忠實、通順和美的標準”看來過於簡單，而且有種“搔不到癢處”的感覺。譯文“神似”原文便是最高的境界、是錢鍾書所說的“化”的境界。

五十年代初，傅雷在致林以亮的一封信裏大談翻譯問題。可能由於他早年在巴黎學藝術史，他總是喜歡將翻譯提升到美學的高度來談論。他給林以亮信中寫道：

方言中最colloquial的成份是方言的生命與靈魂，用在譯文中，正好把原文的地方性完全抹煞，把外國人變成中國人，豈不笑話！……

其次是民族的mentality相差太遠。外文都是分析的、散文的，中文却是綜合的、詩的。這兩個不同的美學原則使雙方的詞彙不容易湊合。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。

這種對中、外文字的分析是十分客觀的、中肯的，與瞿秋白、魯迅的觀點大不相同。傅雷亦注意到“創造中國語言”，他在信裏寫道：

老舍在國內是唯一採用西洋長句而仍不失為中文的唯一的作

家。我以上的主張不光為傳達原作的神韻，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。

在《致羅新璋論翻譯書》裏，傅雷重複了他的翻譯主張：“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；至節奏與tempo，當然以原作為依歸。”他還諄諄勸導謂：

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，無適當之鑒賞能力，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，亦未必能深切領悟。

而這些要求，是為了要達到“神似”之目的。

林以亮在他那篇《翻譯的理論與實踐》文章裏就翻譯工作者所應具有的三個條件加以討論，這三個條件是：對原作的把握、對本國文字的操縱能力、經驗加上豐富的想像力。他說這是根據林語堂《論翻譯》一文裏的三個原則，只不過第三項修正了一下。林以亮舉出大量的實例來證明他的論點。筆者曾統計過，在這篇文章裏，林以亮共舉大、小譯例三十二個之多！從這些譯例，我們可以看到即使最有經驗的、最有修養的翻譯大師亦會誤解原文之涵義、亦會感到用中文表達原文之困難；亦使我們瞭解到經驗與豐富的想像對翻譯工作者是多麼重要，翻譯者的人生觀和對文學境界的體會和理解力的重要性等等。林以亮認為譯者應用判斷力和創造力來選擇適當的風格和形式，甚至創造一種特殊的文體來傳達原作的精神和風格。

……譯者和原作者達到了一種心靈上的契合，這種契合超越了空間和時間上的限制，打破了種族上和文化上的樊籠，在譯者而言，得到的是一種創造上的滿足；在讀者而言，得到的則是一種新奇的美感經驗。^⑮

在這一段文字裏，林以亮一如林語堂和胡適，把翻譯過程和翻譯的文字分爲幾個不同的領域和層次：譯者和原作者之間心靈上的契合、譯者的創造上的滿足、讀者的美感經驗。林語堂的三重標準是互相孤立的，而林以亮的三個層次是相互關聯的：重新創造所需要的默契、創造的滿足、美的感受。從翻譯理論上來講，從林語堂到林以亮代表了兩個時代，表現了翻譯理論因不斷實踐而得到進步。

錢鍾書多才多藝，雖然對翻譯有他自己獨特的見解，可能涉及面太廣，不大抽得出時間來搞翻譯。他的《林紓的翻譯》一文寫於一九六三年，一九七八年略作修改，收入《舊文四篇》裏^⑩。這篇文章雖然是論林紓的翻譯，但文章開始的兩大段却是泛論翻譯的“譯”、“誘”、“媒”、“訛”、“化”。這幾個字來自《說文解字詁林》，運用到翻譯上甚爲別緻，但又貼切。錢氏說：

“譯”、“誘”、“媒”、“訛”、“化”這些一脈通連、彼此呼應的意義，組成了研究詩歌語言的人，所謂“虛涵數意”（manifold meaning），把翻譯能起的作用、難於避免的毛病、所嚮往的最高境界彷彿一一透示出來了。文學翻譯的最高標準是“化”。把作品從一國文字轉變成另一國文字，既能不因語文習慣的差異而露出生硬牽強的痕迹，又能完全保存原有的風味，那就算得入於“化境”。

對錢氏來講，“化”便是文學翻譯的最高標準，“譯本對原作應該忠實得以至於讀起來不像譯本，因爲作品在原文裏決不會讀起來像經過翻譯似的。”這種見解與傅雷的十分接近，傅雷認爲翻譯應“神似”、“譯文彷彿是原作者的中文寫作。”堪稱英雄所見略同矣！

錢氏對上述那幾個字的闡釋是這樣的：

“訛”——從一種文字出發，積寸累尺地度越那許多距離，

安穩到達另一種文字裏，這是很艱辛的歷程。一路上顛頓風塵，遭遇風險，不免有所遺失或受些損傷。因此，譯文總有失真和走樣的地方，在意義或口吻上違背或不盡貼合原文。那就是“訛”，西洋諺語所謂“翻譯者即叛逆者”。

“翻”——中國古人也說翻譯的“翻”等於把繡花紡織品的正面翻過去的“翻”，展開了它的反面。

“媒”和“誘”——說明了翻譯在文化交流裏所起的作用。它是個居間者或聯絡員，介紹大家去認識外國作品，引誘大家去愛好外國作品，彷彿做媒似的，使國與國之間締結了“文學姻緣”。

“化”——文學翻譯的最高標準是“化”，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，於是“媒”或“誘”產生了新的意義。

怎樣的“新的意義”？錢氏認為翻譯本來是幫助那些不懂外文的人去讀原著，但可能反而誘導人們去學外文。錢氏說：

這樣說來，好譯本的作用是消滅自己；它把我們向原作過渡，而我們讀到了原作，馬上擲開了譯本。勇於自信的翻譯家也許認為讀了他的譯本就無需再讀原作，但是一般人能夠欣賞貨真價實的原作以後，常常薄情地拋棄了翻譯家辛勤製造的代用品。例是壞翻譯會發生一種消滅原作的效力。拙劣晦澀的譯文無形中替作品拒絕讀者；他對譯本看不下去，就連原作也不想看了。這類翻譯不是居間，而是離間，摧滅了讀者進一步和原作直接聯繫的可能性，掃盡讀者的興趣，同時也破壞原作的名譽。

錢氏的這一段話論盡好翻譯和壞翻譯對讀者所能起的作用，也道出從事翻譯工作之甘苦。其實若能仔細冷靜地分析一下，翻譯者之能夠忘我地投入這種“誘”和“媒”的工作，除了要介紹外國作品給中國讀者、“創造”中國新的白話語言之外，“心癮”也是不可忽略的推動因素。這種“心癮”雖不能與“創作的衝動”相提並論，但也是類似的“文藝心理狀態”。作曲家、小說家、

詩人以及各種各類的作家都有着創作的衝動和痛苦，以及作品完成後的滿足感，翻譯家又何嘗不是如此！否則林以亮也不會語重心長地說“在譯者而言，得到的是一種創造上的滿足”。

上述各家之“翻譯論”都集中於翻譯之標準和要求，除傅雷和林以亮提及通過翻譯創造更豐富的中國語言和文體外，其他各家不大觸及這個問題。這幾位從翻譯出發，伸引至文學、語言、美學等各種問題；從原著出發，研究如何以最適當的途徑來用中文表達原文的風格、內涵、精神、神韻，嚴復是這樣，林語堂、胡適、趙元任、傅雷、林以亮、錢鍾書亦是這樣。但瞿秋白和魯迅代表了另一種翻譯觀點，他們強調要“創造中國現代的新的語言”、要求翻譯者應用“絕對的正確和絕對的中國白話文”。魯迅主張“寧信而不順”，瞿秋白主張翻譯必須用白話文。

一九三一年十二月五日，瞿秋白寫信給魯迅，祝賀魯迅譯的《毀滅》出版^②。在讚賞魯迅譯文“非常忠實”之餘，大談中國現代語言之貧乏、通過翻譯創造白話文等問題。瞿秋白的白話文寫得十分流暢、推理清晰明瞭，但他却大事攻擊中國現代語過於“窮乏”：

翻譯——除出能夠介紹原本的內容給中國讀者之外——還有一個很重要的作用：就是幫助我們創造出新的中國現代言語。中國的言語（文字）是那麼窮乏，甚至於日常用品都是無名氏的。中國的言語簡直沒有完全脫離所謂“姿勢語”的程度——普通的日常談話幾乎還離不開“手勢戲”。自然，一切表現細膩的分別和複雜的關係的形容詞、動詞、前置詞，幾乎沒有。宗法封建的中世紀的餘孽，還緊緊的束縛着中國人的活的言語（不但是工農羣衆）。這種情形之下，創造新的言語是非常重大的任務。……翻譯，的確可以幫助我們造出許多新的字眼，新的句法，豐富的字彙和細膩的精密的正確的表現。因此，我們既然進行着創造中國

現代的新的言語的鬥爭，我們對於翻譯，就不能夠不要求：絕對的正確和絕對的中國的語文。這是要把新的文化的言語介紹給大眾。

這種論調似乎過於偏見，傅雷的觀點“外文都是分析的、散文的，中文却是綜合的、詩的”遠較客觀、中肯。董橋在他的《翻譯與“繼承外國文學遺產”商兌》一文對瞿秋白貶低中文的偏激言論予以批評，董橋說：

瞿秋白這種說法，顯然是既牽強又武斷；從學術研究觀點上講，更是非常冒險的立論。不同的民族有不同的文化背景；這些背景，既影響一個民族的人情世故，也影響一個民族的語言思想、進而產生自己獨有的不少情緒、感受和感想。^{②1}

其實，瞿秋白的文字技巧相當好，修養亦夠，寫出這麼偏激的言論可能是由於求變心切，將中文一筆抹殺。任何一種語言都是難以“創造”的，在科技領域裏我們有創造、有發明，但在文藝領域裏我們只能創作、移植。在語言方面來講，我們唯有依靠演變、吸取營養、變化、豐富的手法來改進我們的表達方式和表達能力，翻譯外文作品只不過是許多途徑之一種而已。

瞿秋白對翻譯的意見是：

翻譯應當把原文的本意，完全正確的介紹給中國讀者，使中國讀者所得到的概念等於英、俄、日、德、法……讀者從原文得來的概念，這樣的直譯，應當用中國人口頭上可以講得出來的白話來寫。為着保存原作的精神，並用不着容忍“多少的不順”。相反的，容忍着“多少的不順”（就是不用口頭上的白話），反而要多少的喪失原作的精神。

瞿秋白的“概念”觀事實上即是傅雷所講的“神似”；他的“用中國人口頭上可以講得出來的白話”也就是傅雷所講的“理想的譯文彷彿是原作者的中文寫作”；他的所謂“直譯”，決不是某些人誤解的那樣“硬譯”或“死譯”，也不是狹義的“意譯”，

而是將原文的內涵、風格、神韻、精神用中文表達出來。這樣看來，瞿秋白的翻譯理論與本文所例舉的其他幾位翻譯家的大同小異，不同的只是瞿秋白強調堅持要用絕對正確的白話文而已。

魯迅於同月二十八日回信給瞿秋白，發表對翻譯的看法。他說：“我是至今主張‘寧信而不順’的”，因此認為“倘若永遠用着糊塗話，即使讀的時候，滔滔而下，但歸根結蒂，所得的還是一個糊塗的影子。要醫這病，我以為只好陸續吃一點苦，裝進異樣的句法去，古的、外省外府的，後來便可以據為己有”。²²正因為這種見解，魯迅把應譯為“……甚至於比他自己還要親近”一句譯成“……較之自己較之別人，還要親近的人們”，²³難怪林以亮說這種譯法，“讀者就會大受其害了”。²⁴

瞿秋白既不同意魯迅的“寧信而不順”，亦不同意趙景深的“寧錯而務順”。瞿氏認為若用真正的、絕對的白話文來翻譯，根本就沒有“順”或“不順”的問題，問題在於譯者是否用這種白話文。他說：

翻譯的時候，應當用這種絕對的白話文：一方面和原文的意思完全相同（“信”），別方面又要使這些句子和字眼是中國人嘴裏可以說得出來的（“順”）。“信”和“順”不應當對立起來，不應當說：要“順”就不能夠“信”，要“信”就不能夠“順”，或者：要“順”就不能夠不容忍一些不“信”，要“信”就不能夠不容忍一些“不順”。²⁵

瞿秋白也不同意魯迅“裝進異樣的句法”，然後“據為己有”。瞿氏認為“要注意到怎麼樣才能夠‘據為己有’，若‘異樣的句子’不順口也是不行的”，並說這種譯法是不負責任的態度表現，會形成“一種非驢非馬的騾子話”，半文不白的新文言”。

自嚴復以來，我國的翻譯理論經過了幾個成長期，從“信、達、雅”開始，經過“字譯”和“句譯”，直譯、硬譯、死譯和