

## 流浪與翻譯：三毛的作家與譯者身分研究

卓加真

三毛是臺灣 1970—1980 年代極受歡迎的作家，她以《撒哈拉的故事》（三毛，1976）、《哭泣的駱駝》（三毛，1977a）、《萬水千山走遍》（三毛，1981）等書，自傳式描寫流浪沙漠的故事，以及在中南美洲旅遊踏查的見聞，因而在當時的年代，創造出流浪文學的文化現象。身為女性遊走在各種不同的文化之間，三毛的生活經驗即是一種翻譯。在流浪散文書寫之外，她也翻譯了丁松青（Barry Martinson）神父的三本書，以及阿根廷漫畫家季諾（Quino）的漫畫《娃娃看天下》（*Mafalda*）（季諾，1974／2014）。本文參考 Berman（1995/2009）所提出之譯者研究方法，從翻譯立場（position）、翻譯計畫（project），與翻譯視域（horizon）面向，探討三毛的作家身分、譯者意識，以及其翻譯計畫。透過分析三毛的流浪書寫與翻譯作品，呈現譯者及其譯作所反映的時代剖面。三毛因流浪書寫而一舉成名，造成華語文壇上的三毛旋風，讓她進而以 Lefevere（1992）所說的贊助者（patronage）身分，主導、甚而改寫（rewrite）接下來的翻譯計畫。在三毛的書寫與譯寫中，歸化與異化的策略交替出現，達到特別的效果。而她改寫原作的翻譯方式，也顯示作者、譯者間另一種密切的合作關係。

關鍵詞：三毛、流浪文學、丁松青、瑪法達、女譯者

收件：2021 年 8 月 31 日

修改：2021 年 12 月 5 日、2022 年 1 月 17 日

接受：2022 年 6 月 21 日

## Wandering and Translating: Sanmao's Writings and Translations

Jia-Chen Chuo

Chen Ping, famously known as Sanmao, was a highly popular female writer in Taiwan during the 1970s and 1980s. In *Stories of the Sahara* and *Far Across the World*, she narrated her life experiences wandering in the Sahara desert and in Middle and South America at a time when traveling was not very convenient and women crossing borders to remote lands were very rare. Accordingly, Sanmao was recognized as the leading figure in wandering literature of her time. As a woman who spoke multiple foreign languages and shuttled among different cultures, Sanmao figuratively lived a life of translation. Translation was her reality as well. In addition to her cross-cultural writings, she also produced Chinese translations of Barry Martinson's English books and Quino's Spanish *Mafalda* comics. Sanmao's fame also enabled her to act as the "patron," as described by André Lefevere, to dominate and rewrite her translation projects. The author of this paper adopted Antoine Berman's suggested translation approaches to reveal Sanmao's translation position, translation project, and translation horizon. This integrated analysis of Sanmao's literary output and her identity as a writer and translator sketches the contours of her era through her translations. Sanmao's domestication and foreignization strategies and her rewriting plans proved particularly effective and demonstrated new levels of cooperation between writers and translators.

*Keywords:* Sanmao, wandering literature, Barry Martinson, *Mafalda*, woman translator

Received: August 31, 2021

Revised: December 5, 2021, January 17, 2022

Accepted: June 21, 2022

## 壹、前言

「每個人……都是一位旅行者。『旅行』都是一種翻譯，帶有一種不完美的對應意涵」（克里弗德，1997／2019，頁7）。古今中外的歷史上，旅行主要為男性的專利，而流浪，更是如此。「浮雲遊子」的飄泊愜意情懷，成就了多少中國文學中的壯美詩句。唐朝王維（2021）被流放到塞外，見到了壯麗的沙漠景象，寫下：「大漠孤煙直，長河落日圓」。杜甫（2021）到四川，面對平野、大江，感受孤獨：「飄飄何所似？天地一沙鷗」。沒有流浪，就沒有這些詩句。

流浪者的原型在文學上一直是個重要主題，他們多半是違反社會常規的人，在旅程中發現自我。令人好奇的是，近代臺灣文學史上，卻未出現標榜流浪的男性。在主流價值觀上，流浪等於流放，偏離主道，這不是大丈夫所當為。在臺灣，「流浪文學」反而是由女性帶領。談到近代的女性流浪，便不能不提到三毛（本名陳平）。自1976年起，三毛的《撒哈拉的故事》、《哭泣的駱駝》、《稻草人手記》和《溫柔的夜》陸續出版（三毛，1976，1977a，1977b，1991a），也造成了「三毛旋風」。三毛身處北非沙漠，她在遠方的異鄉生活透過文字於臺灣當時的社會發酵，讓讀者「進入一種夢幻與現實之間的浪漫境界」（齊邦媛，1990，頁127）。從年輕起，三毛共遊覽超過59個國家，在當時旅遊尚未蔚為風潮的年代，<sup>1</sup>三毛即親身在各個不同文化間遊走，成為Cronin（2006）所說的“translated being”（p. 45），經驗各種文化、思想差異，在各種移動與錯置之間生活，也在某種象徵意義上，體驗一次又一次的文化翻譯。<sup>2</sup>身為流浪人，她以「旁觀者」（outsider）的身分，<sup>3</sup>幽默、自然、坦白地敘說自己的生活故事，因而創造出獨特的書寫風格。

<sup>1</sup> 1973年，三毛在去西班牙途中過境英國，卻因持臺灣護照而遭英國移民局以「偷渡入境」罪名起訴，羈押了14小時才獲釋（三毛，2014b，頁15）。這顯示在當時若以一般身分出國，實為不便。

<sup>2</sup> “Translated being”一詞直覺讓人想譯為「被翻譯的人」，但從Cronin（2006）的說明來看，可將“translate”解釋為「移動」（“translate”字源本有「移動聖物」之意）。“Translated being”或可譯為「移動的人」。

<sup>3</sup> 皮爾森（1986／2000）提出流浪者的身分是旁觀者（頁72）。

隨著全球化社會的發展，後結構主義、多元系統、與女性主義翻譯理論家，越發重視譯者在譯作與翻譯過程中的積極參與角色（Cronin, 2003）。關於三毛，許多研究仍著重於其自傳式的散文寫作成就，對於其少數的翻譯作品之研究，仍是闕如。在蔡振念（2016）所編輯三毛研究資料彙編一書中，列舉 866 筆的研究評論資料，卻僅有五篇與三毛譯文相關的文獻，且均為原作者（丁松青）、譯者（三毛）的序言。本文聚焦譯者研究，採用 Berman（1995/2009）所建議的三個面向，從翻譯立場（position）、翻譯計畫（project），與翻譯視域（horizon），了解三毛的作家身分、譯者意識，以及其翻譯計畫。

## 貳、穿裙子的尤里西斯

法國翻譯學者 Berman（1995/2009）認為，要了解譯文的邏輯，必須從譯者下手，了解譯者的語言能力、職業身分。若譯者沒有留下任何關於翻譯的言論，則從譯者的翻譯立場（translating position）、翻譯計畫（translating project）以及翻譯視域（translating horizon）來討論譯者與其譯作（pp. 58-59）。三毛對語言特別有天分，她能與父母說寧波話與上海話，四川話也說得流利，和臺灣的打掃阿姨則是說臺語，曾短暫在日商公司幫忙，而會說一點日文（三毛，2010，頁 78）。她的外語啟蒙，是從對外國文字的憎恨開始的。在她休學的日子裡，父親規定每三天要背誦一篇英文短篇小說，她曾一面背一面流淚，直到後來習慣之後，才懂得欣賞外文音節與文法變化之美，讓她熱愛語文，因而「一生痴迷忘返」（三毛，1991c，頁 67），一個外語接著一個外語學習下去，進而精通英文、西班牙文、德文等外語。她的留學經歷，先是到了西班牙馬德里大學（Universidad Complutense de Madrid）修習文學課程，接著到德國西柏林自由大學（Freie Universität Berlin）哲學系就讀。短短九個月的苦讀，她從不懂德文進步到取得德文教師資格。在德國一年後，她前往美國伊利諾大學（University of Illinois），主修陶瓷（蔡振念，2016，頁 72）。從她出國留學起，便有許多協助隨行記者、商會訪問的口譯經驗。

然而，她畢竟無法精通所有語言，初到撒哈拉沙漠（The Sahara）時，因不懂沙哈拉威人（Sahrawi）的語言，與鄰居無話可說，看到沙哈拉威民族的落後，三毛感到無法適應。對於這些外語，以及她曾遊歷的國家，三毛（1991b）曾說：「中國是血脈，西班牙是愛情，而非洲，在過去的六年來已是我的根」（頁29）。

在現代，隨著交通的便捷，旅遊成為中產階級可以負擔的活動，旅遊者抒發其見聞、感受、美學體驗的作品，比比皆是。然而，三毛生活的年代，還是戒嚴的臺灣，出國洽公皆須申請，一直要到1978年才開放觀光護照申請。儘管如此，女性還是很少出國。南方朔（2006）認為，自由自在的流浪，乃是人們亙古以來的夢想。或許就是在這樣戒嚴、渴望自由的氛圍中，社會瀰漫著一股對「流浪」的強烈欲求（頁242）。

五四以來，雖然已有女性獨自或跟隨家人出國遊／留學，但真正因海外冒險、旅遊見聞而奠定文壇地位的，恐怕只有以「流浪」為其生命基調的三毛。三毛的作品不僅書寫海外的見聞，也成功塑造當時社會視「流浪」為「浪漫」的風潮。黃雅歆（2016）認為，三毛藉著流浪異國來對抗當時臺灣社會的束縛與壓力（頁312）。這股想出國流浪的渴望，從三毛的撒哈拉沙漠生活開始，在她旅行中南美洲各國之後的巡迴演講達到高潮。根據痲弦<sup>4</sup>（2016）的描述，80年代的三毛熱，已經到了瘋狂的地步，當時他按照《聯合報》報社計畫，為三毛安排一系列演講活動，他擔心三毛像歌手藍儂（John Lennon）那樣，被「愛死了他」的觀眾殺死，因此停止繼續巡迴演講，才讓當時的三毛熱冷卻一些（頁151）。

然而，三毛從未刻意營造這種浪漫的流浪氛圍。親身遊歷各國的她深知異鄉為客有時絕不浪漫。曾經有一位女性讀者寫信給三毛，說她「也想嘗嘗異鄉為客的感覺」。為此，三毛立刻澄清：這個「也」字，其實並不適用於所有人。她說：「國外居，大不易，除了撲捉一份感覺之外，自己的語文條件、

<sup>4</sup> 痲弦，本名王慶麟，知名詩人。曾任《聯合報》副刊主編，與三毛為多年好友。本章標題「穿裙子的尤里西斯」為痲弦給三毛的稱號（三毛，1991a，頁8）。

能力、健康，甚而謀生的本事，都是很現實而不那麼浪漫的事情」（三毛，1991c，頁10）。旅居北非撒哈拉沙漠的時候，三毛（1976）經常軟弱而痛哭：「撒哈拉沙漠是這樣的美麗，而這兒的生活卻是要付出無比的毅力來使自己適應下去啊！」（頁210）。然而，未曾親身經驗過旅行痛苦的讀者，似乎非常享受這種瀟灑流浪漢的身分。<sup>5</sup>

許多讀者認為三毛流浪，是為了在異鄉尋找某種感覺、某種浪漫、某種景色。這樣的印象或許來自於她所填寫的歌詞〈橄欖樹〉。這首至今傳唱不絕於耳的民歌雖由三毛最初作詞，但後來經首位演唱者楊祖珺改寫（廖明潔，2020）。三毛（1991b）曾為此表達聲明，「現在的〈橄欖樹〉和我當初寫的不一樣，如果流浪只是為了看天空飛翔的小鳥和大草原，那就不必去流浪也罷」（頁219）。原歌詞中，三毛寫流浪，是為了小毛驢、為了西班牙的姑娘、為了西班牙的大眼睛。小毛驢、姑娘、大眼睛或許太過庸俗、普通，不若飛翔的小鳥與大草原來得夢幻，但卻是真真實實的萬物原本樣貌，值得靜觀、欣賞。她極少提及自己的行徑是旅行、流浪。三毛（1991c）認為自己只是「浪跡天涯」，而支持她如此作的，「是求知慾，是自信，更是『萬物靜觀皆自得』的對大地萬物的那份欣賞」（頁11）。三毛流浪還有另一個目的，「我離開只是想建立自己」（三毛，1991b，頁169）。自我必須離開熟悉的場域，才能獨立進而找到主體性。這便是皮爾森（1986／2000）所說的流浪者，有意識的踏上旅程去面對未知，進而學習認識自己（頁72）。

在三毛之前的旅行文學多以留學生文學為主流。這種背負著傳統家國思想的留學旅行，與三毛的冒險流浪完全不同。胡錦媛（2006）認為，旅行可看成是一種得與失的藝術，因為有「家」的先驗存在，使得旅行有別於「流浪」（wanderings）、「流放」（exile）、「流離」（diaspora）或「遷徙」（migration），是一種圓形結構，出發離家最終回到象徵「家」的「綺色佳」

<sup>5</sup> 一位讀者（若塵）寫信給三毛，說自己是個「不折不扣的『流浪漢』，一個在陽光下拖著慈悲的影子，默默地一步一步趨向救苦救難的平凡的人」（三毛，1991c，頁60）。這樣的論調也得到其他讀者的迴響（頁98），顯示許多讀者喜歡這種愁苦浪漫。

(Ithaca) (頁 270)。然而，「家」對三毛而言，卻是一種矛盾的存在。「家」所代表的親情固然甜美，但三毛卻是希望逃離「家」，讓自己獨立，不想回到「家」。三毛 (1991b) 認為在臺灣，她「又要被人視為三毛，實在是很厭煩的事情」 (頁 32)。由此看來，三毛可算是一種「異質的存在」 (戴華萱，2018，頁 149)。或許因為不想回家，讓三毛更能全心專注於浪跡天涯的過程中，成為流浪者而非旅行者，但也因此成功地將「流浪」的負面意涵，轉為正面的活動。

在女性總是缺席的傳統旅行歷史來看，三毛主動追求奇異的異國經驗，以神祕的撒哈拉沙漠為背景，在當時絕對是創舉，也為身處島國的臺灣人民，開啟了從未有過的沙漠想像。在故事取材上，她也有自己獨特的作法，時而像傳統女性文學般重視愛情，時而又彰顯女性主體，躍身成為廣闊沙漠中拯救荷西的唯一希望。潘向黎 (1992) 描述當時讀者閱讀三毛作品的感受，如同「走進一個青蔥樹林，撲面而來的是照眼的鮮明和宜人的清新」 (頁 2)。

男性的旅遊書寫，有著長遠的歷史，從荷馬史詩的《奧德賽》(Odyssey) 開始，形成西方文學重要主題之一。然而，女作家所寫的遊記，卻從未形成旅行文學或冒險的傳統。當女性開始走出家庭去旅行、冒險，她們也開始要面對新的挑戰，究竟女流浪者要以什麼樣的方式敘述她的見聞與啟發，才能與男作家有所不同呢？在旅遊書寫的策略上，三毛也創造出自己的風格。

首先，關於流浪地點的選擇，三毛便顯得異於當時的常態。她選擇的不是發達的歐美國家，以供文明進步之考察，而是選擇遙遠、神祕、貧瘠的撒哈拉沙漠。三毛的流浪書寫，多為第一人稱「我」的敘事，她以寫小說、故事的方式，記敘異鄉的生活，迥異於其同時或早期女性作家的旅行敘事風格。<sup>6</sup> 在三毛 (1981) 後來的中南美洲遊記中，甚至將對厄瓜多爾 (Ecuador) 的歷史、文

<sup>6</sup> 臺灣 50—90 年代的女性旅遊寫作代表，大致可歸納如下：1950—1970 年代徐鍾珮，1960 年代鍾梅音，1970 年代三毛，與 1990 年代的席慕蓉 (賴雅慧，2005)。徐鍾珮、鍾梅音以官夫人的身分，在出國不易的年代，得到發達的西方遊歷。她們的遊記偏向以客觀描寫的方式書寫，雖平易近人，卻是中規中矩的逐一介紹景點的書寫方式，比較像是扮演「導遊者」的身分，將異國風情介紹給無法出國的讀者 (李雅情，2007)。

化、生活考察，轉化成一篇虛構的故事，敘說前世印加帝國（Inca Empire）的平凡女子生活。這種寄嚴肅的歷史考察於文學的故事中，實在是另一種創意。

不同於其他旅行作家客觀的描述眼前所見，三毛主觀地書寫異地裡的生活見聞。簡潔、生活化的修辭，讓讀者感受不到一點距離感。她突破傳統遊記紀實的書寫方式（胡錦媛，2006），而非單純描述大自然景觀，讓讀者看到的是一個有故事、有愛情、有生活的敘事者三毛。南方朔（2006）認為三毛與其他女作家的差異，在於她有很強的「自剖自白性」（Confession）（頁241），在讀者面前，揭露自己的內在，滿足讀者窺探的心理。在寫作上，三毛（1991c）主張以踏實的字眼，「寫自己日常生活中所觀察、所體驗、所感動的真實人生」（頁95），對自己的定位，是「以本身生活為基礎的非小說文字工作者」，要求自己以「樸實而簡單的文字，記下生命中的某些歷程」（頁52）。

在三毛的作品中，儘管跨語言的溝通理應占去故事的大部分，她卻能在熟悉（familiarity）與異質（strangeness）之間，分寸拿捏得宜。三毛（1977a）曾分析自己作品中這種美麗與感動的來源，竟然就是因為文化間的「差異」所產生的（頁18）。三毛在行文中，絲毫讓人看不出語言轉換的困難與痕跡。大部分的時候，三毛將與荷西、沙哈拉威鄰居間的對話、故事，以流暢的中文呈現，原來荷西根本不會中文。後來的女性旅遊文學，似乎也有這樣的趨勢，例如，在梁琴霞（1996）的《航海日記》中，也沒有提到如何在語言溝通不良的狀況下，與異性環球航行的各種不便與溝通障礙。她們獨自消化旅途中語言的差異。

在文章中，三毛巧妙運用中、外語言，時而是這些外國人說著流利的中文，時而將讀者帶到雞同鴨講的外語環境裡。偶爾，三毛也喜歡在散文中，夾雜著一些翻譯腔句子，例如，三毛在西雅圖（Seattle）遇到一位以阿拉伯文問候客人的店鋪老闆，便常常喜歡去他店裡，「我的去，<sup>7</sup>純粹為著享受那份安靜的友誼」（三毛，2010，頁150）。這種將動詞名詞化的語法，在三毛的文章中經常出現。<sup>8</sup>然而，三毛故事中的語言差異與外語使用，卻能適當

<sup>7</sup> 引用文字之粗體及底線為筆者強調，以下皆同。

<sup>8</sup> 其他例子如：「她的邀我上夜總會去釣男人那一套……」（三毛，2010，頁165）。



創造出各種效果，例如，三毛故意學沙哈拉威人的口吻，向鄰居抱怨「妳傷害了我的驕傲」（三毛，1976，頁121）。原本她應該氣憤鄰居太過現實，卻因著這樣一句話而幽默化解，沒讓文章成為怒氣的發洩。在〈哭泣的駱駝〉（三毛，1977a）一篇中，女孩們用三毛聽不懂的哈薩尼亞語（Hassaniya）談論沙伊達，文章中偶爾夾雜「哈克」（是的）（頁115）、「水埃呢」（好看）（頁115）、「古司古」（沙漠食物）（頁117）、「娃也達」（男孩）（頁120）。這些外語在文章中扮演著重要角色，表達出三毛、荷西在未知的情況下，受朋友安排與（仇視西班牙的）游擊隊親人共處一室時，那種搞不清楚對方是善意，還是惡意，是陷害，還是友情的懸疑氣氛，這樣的節奏，在三毛的敘事中，靠著夾雜外語，掌握得恰到好處。身為作家，三毛利用翻譯腔、外語音譯達到寫作上的各種效果。

### 參、說中文的娃娃瑪法達

留學西班牙期間，三毛陸續為民間企業訪問團擔任翻譯、口譯工作。然而，她正式的翻譯嘗試，是在1976年開始翻譯阿根廷（Argentina）漫畫家季諾（Quino）<sup>9</sup>的漫畫《娃娃看天下》（*Mafalda*）開始。當時因為摩洛哥（Morocco）發起軍事行動，她與荷西不得不離開西屬撒哈拉，來到加那利群島（the Canarias）。嚴格說來，這套漫畫並不是三毛在撒哈拉沙漠居住時的翻譯作品，但最早由遠流出版公司出版的漫畫封面中，三毛的名字下面有「譯自撒哈拉沙漠」字樣，似乎欲延續「撒哈拉故事」所帶來的知名度。

當時，荷西失業，家中收入僅靠三毛稿費，因此，三毛在翻譯、寫作上多少有著經濟壓力。荷西過世後，三毛曾在演講中說到翻譯《娃娃看天下》一事。原本三毛不太重視她翻譯的這本漫畫（並沒有說明原因），但後來卻非常的重視它，原因是這套譯書已經是他們家庭生活的一部分，「這不能算

<sup>9</sup> Quino 為筆名，本名為 Joaquín Salvador Lavado Tejón。

是寫作，算是家庭生活」（三毛，1991b，頁 159）。應該是這套漫畫翻譯，讓她回想起與荷西共同擁有的平淡日常。雖然花了許多漫漫長夜，二人靜靜在燈下，克制外出亂跑的衝動，「守著一盞燈……那是一個又一個長夜的過程，因為有更愛你們的荷西相伴工作，無語也是天堂」（三毛，2014a，頁 10—11）。

三毛最初接觸到這本漫畫，實在是個意外，這是荷西偶然在書店買的一本書。荷西一向不是愛讀書的人，也是在文具店中臨要付錢的時候，隨手買下這本漫畫書。這個特殊的機緣，讓臺灣的中文讀者很早便讀到這部漫畫，比 2003 年才出版的英文版《瑪法達》早了 27 年。

三毛於 1976 年開始在《聯合報》的副刊上連載《娃娃看天下》漫畫，同年八月由臺北遠流出版社出版成書（賴慈芸，2017，頁 316）。此後未見有該漫畫的任何其他譯本。直到 12 年後（1988 年）才有張清柏的譯本（季諾，1974 / 1988）出現。當時，張清柏仍就讀於輔仁大學西班牙語文研究所，曾翻譯過一些拉美文學作品。<sup>10</sup> 三毛和張清柏都曾提到，季諾的漫畫不是我們一般想像的那樣：只是適合兒童的低俗讀物，讀了恐怕要被人瞧不起的書籍。<sup>11</sup> 漫畫雖以幾個娃娃頭為主角，卻是一本給成人看的書。三毛也說這本漫畫，娛樂的是「成年讀者」（三毛，2014a，頁 7）。英譯者葛漢（Andrew Graham-Yooll）則認為 *Mafalda* 漫畫之所以受到世界歡迎，在於其對當時世界（特別是冷戰時期）的諸多批評（Beckwith, 2021, p. 13）。藉由小孩之口說出，可以技巧性地避開當權者的懷疑，免於遭指控為顛覆政府的言論。

比較三毛、張清柏二人的翻譯觀，三毛譯介此漫畫，是因為想與大家分享這她眼中的「所羅門王寶藏」（三毛，2014a，頁 9）。張清柏則是希望能「拓寬國內漫畫工作者的視野和創作靈感」（張清柏，1988，頁 1）。二人目的

<sup>10</sup> 根據《娃娃看天下》中的譯者簡介，張清柏的主要翻譯作品有《拉丁美洲短篇小說秀作選：馬奎斯》、《群眾》、《神的箭》、《三頂大禮帽》、《二十世紀西班牙詩選》（主譯）、《菲律賓短篇小說精選》等書（季諾，1974 / 1988）。

<sup>11</sup> 三毛曾在序言中提到一位有學問、讀尼采的朋友，看到她在讀漫畫，對她說：「看漫畫書真是沒有深度！笑更是沒有深度的事情」（三毛，2014a，頁 6）。

不同，採取的翻譯策略也因此有異。三毛以其一貫「分享」異文化的觀點出發，如同她的寫作，張清柏則有著學術界嚴肅的文化交流目的。<sup>12</sup>張在譯序中提到自己的翻譯策略是盡量忠於原文，不擅自更改、增減。在真實呈現異國文化的目的之下，張清柏的許多譯註（季諾，1974／1988），著重於客觀的專有名詞、文化詞語解釋，例如：「西班牙 *vehículo* 可做交通工具和傳播媒介解釋」（頁 53）、「在拉丁美洲著名的古巴獨裁卡斯楚名字叫做費德爾，堪稱是反民主的象徵」（頁 61）、「東方三個國王事見聖經新約，其節日為一月六日。在這一天小孩子可得到禮物」（頁 13）、「加里波第（*Garibaldi*），義大利統一運動的著名領袖，游擊戰專家」（頁 64）。張清柏在譯序中未提及參考三毛的翻譯，但在其譯文中，則可見他參考、採用三毛翻譯的影子，例如，在翻譯“*pichirochi*”（愚笨的人）時，使用與三毛完全相同的雙關音譯「比其驢氣」（季諾，1974／1988，頁 78）。

「忠於原文」的翻譯策略，或許在漫畫上是無法完全適用的。*Mafalda* 英譯者葛漢認為，翻譯是一種改寫（*rewriting*），或者，應該說是語言間的轉換（*transfer from one language to another*）（Beckwith, 2021, p. 17），既然是轉換，就一定會有改變（*change*）。在談到自己的翻譯策略時，葛漢說：「很明顯，我該避免翻譯」（*I should avoid translating*）（Beckwith, 2021, p. 17）。三毛（2014a）雖未明言自己的翻譯策略，但從「我們為什麼一定要很嚴肅的過日子呢！」（頁 9）可以看出，她的翻譯目的是希望讀者能「用很少的時間，也去認識一下瑪法達的世界」（頁 9），如果讀者能夠因她的翻譯而得到「幾分鐘愉快的時光」，那麼，她的目的便算達到了（頁 9）。為了配合漫畫中兒童的角色，「童言」可算是她的翻譯策略之一，她試圖以「童言」，呈現書中的高度幽默（頁 9）。瑪法達會說出：「可是……你再講講清楚」（頁 23）的疊字，來翻譯原文“*decime*”（告訴我）。然而，這種「童言」對於成

<sup>12</sup> 張清柏的翻譯目的，或許受當時研究所教師白安茂（*Manuel Bayo*）影響。白安茂認為應該大量將西語文學翻譯成中文，以達到文化交流的目的。他帶領輔大西研所研究生翻譯西語文學作品，張清柏亦參與其中（Chang, 2005）。

人來說，可能並不容易。三毛（1991b）曾回憶道：

在一次半生不熟的宴會上，我被悶得不堪再活，只想發發瘋，便突然說：「大家都來做小孩好不好，偶爾做做小孩是舒服的事情。」……接著必然有那麼一個誰，會說：「好啊！大家來做小孩子，三毛，妳說要怎麼做？」這一聽，原來的好興致全都不對勁了，反倒只是禮貌的答一句：「算啦！」……小孩子要怎麼做就怎麼做好了，問得那麼笨的人一定做不成小孩子。（頁 20）

在充滿政治、衝突、諷刺的社會中，要表現出兒童的純真，可能要像畢卡索（Picasso）一樣，花上一生的時間，也未必做得到。

為了讓讀者得到幾分鐘愉快的時光，三毛的另一個翻譯策略是極少做譯註。在 460 頁的篇幅中，三毛譯註約 12 條，比例為 2% 左右。<sup>13</sup> 她的譯註（季諾，1974／2014）極為簡短，主觀的解釋整則漫畫的笑點，而非針對漫畫中的時事、文化背景、人名加以解釋，例如：「避免受窘，改變話題」（頁 257）、「一提到考試，菲力普笑興全失」（頁 180）、「自討沒趣，只好改變話題」（頁 282）、「為了不做功課，編了那麼多謊話」（頁 337）。三毛對於時事、典故所造成的閱讀理解困難，鮮少加以解釋，而是以歸化的方式，譯成當時臺灣讀者可以了解的說法，讓讀者在閱讀時可以不受干擾，得到片刻歡樂。例如，溜溜球是現在大家都知道的玩具，然而，在三毛翻譯出版的時候（1976 年），溜溜球還不盛行。臺灣雖早在日治時期（1933 年）即舉辦過溜溜球大會，但主要的大流行，還是要到 1998 年才開始。<sup>14</sup> 以下這則漫畫則是只有懂得西班牙文的人士，才能了解其中的語言雙關。“Yo” 在西班牙文中為第一人稱「我」，溜溜球剛好叫做“yo-yo”，三毛當時將“yo-yo” 翻譯成「要、要」，也算是神來之筆，「要」與“yo” 聲音相近，又能照顧到最後一格瑪法達罵菲力普“egocéntrico”（自我為中心）之意（如圖 1、圖 2）。

<sup>13</sup> 張清柏（季諾，1974／1988）在 180 頁的篇幅中，即有約 11 條的譯註，比例為 6%。

<sup>14</sup> 當時由藝人羅百吉代言，曾銷售高達 400 萬顆（陳靖惟，2020）。

圖 1

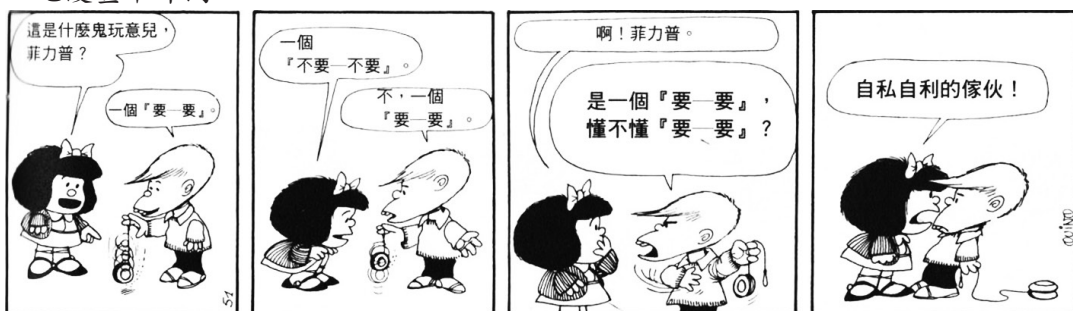
季諾西班牙原文漫畫例一



資料來源：引自 Quino (1993, p. 57)。

圖 2

三毛漫畫中譯例一



資料來源：引自季諾 (1974/2014, 頁 33)。

此外，西語中的“Feliz año nuevo”（新年快樂），三毛則譯成「恭喜恭喜」（季諾，1974/2014，頁 123）。原文中令瑪法達興奮的三王節（Día de Reyes），<sup>15</sup> 三毛則直接譯為臺灣讀者較為熟悉的「聖誕節」（季諾，1974/2014，頁 126）。三位國王的到來，三毛也直接譯為聖誕老公公的到來。儘管這些信息在文化對應上是錯誤的，三毛似乎希望達成 Nida 與 Taber (1969) 所說的「動態對等」，著眼於目標語的讀者。季諾的 *Mafalda* 呈現了 1960 年

<sup>15</sup> 在西班牙文化中，小孩一年可以領二次聖誕禮物，一次在聖誕節，一次在三王節（1月6日）。從 12 月開始，賣場、百貨、郵局便會設置三王專用的郵筒，讓小孩可以將希望的禮物信投入郵筒中。在季諾的漫畫中也出現瑪法達與郵筒。三毛並沒有針對此一文化註解說明。

代阿根廷的中產階級家庭生活，三毛的《瑪法達》則削弱了娃娃們的異國風味，讓瑪法達與她的一群朋友，成為臺灣社會中的鄰家小孩。

三毛的歸化策略非常明顯，譯者化身為老師，教會漫畫中的人物說中文，將這些外國角色帶到臺灣的讀者面前：「我上個月教瑪法達講中國話，她講快一百多頁，她的小朋友也同時講了中文」（三毛，2014a，頁9）。與荷西晚飯後的翻譯工作，是三毛難忘的回憶，那是天堂般的生活，「一同念著每一個格子中的你們，……想出一句又一句中文，苦心的把你們教到會講」（三毛，2014a，頁10）。從「苦心」二字，可以看出翻譯這本西文漫畫的難度不低。譯者自己看得懂，哈哈大笑是一回事，但要將不同語言、不同國家文化、不同時代之幽默傳達無礙，實在困難。根據三毛的回憶，她在八個月中，翻譯了一千多頁，平均一天翻譯四頁，以每頁二行四格漫畫來看，這樣的速度實在不快，可見處理文化典故時頗費心力。也難怪這本漫畫，儘管在全世界暢銷，在臺灣卻是繼三毛的譯本之後，僅出現過張清柏的譯本，且張的譯本則鮮少人知道，已經不再流傳。

三毛在序言中說道：「瑪法達，是高度的幽默，這種幽默，深者見其深，淺者見其純」（三毛，2014a，頁9）。*Mafalda* 一書的英文譯者葛漢曾經定義「幽默」是任何語言皆必要的輕鬆緩解（light relief essential to any language）（Beckwith, 2021, p. 12），<sup>16</sup> 目的是為了在各種場合中紓解嚴肅的氣氛。而且，每個文化／次文化的幽默感不同，用以表達其生活態度、忍受／克服困境的方式也迥異（Beckwith, 2021, p. 12）。Maher（2011）則認為，幽默風格是自我（sense of self）的一部分，是一種表達方式，他舉波蘭（Polska）詩人安東尼·斯沃尼姆斯基（Antoni Slominski）為例，這位波蘭詩人發現自己在移居英國12年後，再也不會說笑話了，也失去了幽默的能力，只能再度搬回波蘭，才又恢復說笑話的能力（頁1）。由於每個文化的笑點不同，因此，翻譯幽默感的挑戰頗大。失去荷西之前的三毛，是遊戲人間、愛玩、幽默的，這可以

<sup>16</sup> 由筆者翻譯，以下皆同。

從此時期的作品中感受得到。失去荷西後的三毛，也失去了幽默的能力。《瑪法達》50週年紀念版中收錄三毛於1980年所寫的譯序，當時她憂傷的寫著：

我的孩子們，再見到你們，我雖然歡喜，我卻悄悄的背過了臉去，不敢跟你們打招呼，因為怕自己眼淚盈眶，因為今日的三毛已不是你們過去認識的那一個人了。（三毛，2014a，頁12）

失去荷西之後的三毛，也曾在《聯合報》的贊助之下，遊歷中南美洲各國，並出版遊記《萬水千山走遍》、《高原的百合花》（三毛，1981，1993a），此時的三毛在書中的敘事口吻，已經與先前的《撒哈拉的故事》完全不同，那個愛遊戲的「認真玩童」已不復見。三毛的《娃娃看天下》翻譯，也是在她人生中最快樂的時候所從事的翻譯，因此顯得特別可貴，任何其他時刻的三毛，恐怕都產生不了這樣幽默的譯作。

個性率直的三毛，在其漫畫譯文中，還有以下特色。首先，三毛對於情緒性的罵人話語，採直接而毫不掩飾的處理方式。瑪法達玩著自製的紙箱噴射機遊戲，一邊噴著水瓶的水，搞得媽媽必須清理善後。三毛翻譯媽媽對瑪法達的憤怒：「妳跟妳的飛箭都去死吧！」（季諾，1974/2014，頁28）。原文“¡Vos y tus vuelos a chorro!”（Quino, 1993, p. 53）（字面直譯：你與你的噴射機）可沒有這麼坦白地說出母親對家事的耐與煩躁。季諾為阿根廷人，幾個中南美洲國家會使用西班牙文中沒有的人稱“vos”稱呼親密的家人、朋友，但三毛譯「去死吧」一詞，則讓人無法感受到這層親密關係（如圖3、圖4）。

圖 3

季諾西班牙原文漫畫例二



資料來源：引自 Quino (1993, p. 53)。

圖 4

## 三毛漫畫中譯例二



資料來源：引自季諾（1974／2014，頁 28）。

這類的例子不少，例如，原文中只是“sopa”（湯），三毛則譯為「臭湯」（季諾，1974／2014，頁 68），“introvertida”（內向），三毛則譯為「混蛋」（頁 89），“viejos”（老的）則譯為「老不死」（頁 374），“¡Eso es el velorio!”（直譯：那是喪禮）則譯為「插你的死人花」（頁 118）。罵人的字句，如：「你是一副蠢相」（頁 159）、「該死的！」、「大笨蛋！」（頁 163）也是常見。如此直白詞語，毫不考慮文以載道的傳統，實為三毛風格。

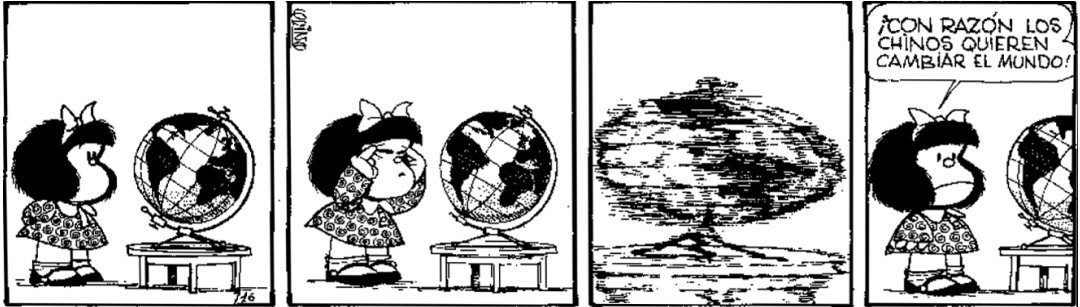
季諾的漫畫中，多次提及中國，時而調侃、時而諷刺。三毛成長於戒嚴時期，1987年臺灣長達38年的戒嚴令才解除。在1968年，柏楊（本名郭衣洞）才因翻譯《大力水手》（*Popeye the Sailor Man*）漫畫，遭指控內容影射兩蔣，因而入獄（陳鈺馥，2020）。也因此，三毛對於任何政治不正確的內容，均特別小心，她不願意任何寫作，因政治因素而造成扭曲。在三毛的漫畫翻譯中，也可看到她對於中國的調侃，例如，原文為「難怪中國人想改變世界」（con razón los chinos quieren cambiar el mundo）（圖 5），三毛硬是在句中加上「鳳眼的中國人」（季諾，1974／2014，頁 349）。

此外，原文提到中國原本很好（圖 6），蘇珊娜說“Pero parece que luego, la vida, las malas compañías, [...] ¡En fin!”（字面直譯：但是後來生活改變，結交了壞朋友），三毛則譯為「中國大陸已被共產黨赤化」（季諾，1974／2014，頁 358），以符合當時臺灣社會反共的氛圍。



圖 5

季諾西班牙原文漫畫例三



資料來源：引自 Quino (1993, p. 225)。

圖 6

季諾西班牙原文漫畫例四



資料來源：引自 Quino (1993, p. 231)。

三毛努力在漫畫中避免涉及太多政治。瑪法達在還是幼稚園的年紀，跟蘇珊娜一起學習語言、閱讀，在讀本中唸到這樣的句子“Ese niño es Fidel” (Quino, 1993, p. 161) (這個小男孩是費德爾)。費德爾剛好是拉丁美洲著名的古巴 (Cuba) 獨裁者卡斯楚 (Fidel Alejandro Castro Ruz) 的名字，因此，蘇珊娜憤怒地說出“¡Ese niño es antidemocrático!” (這小男孩是反民主啊!) (圖 7)。然而，三毛選擇不將這樣的政治涵義譯出，而將這則漫畫轉變成沒有政治意涵的翻譯，將「反民主」譯成「反對做功課」(圖 8)。

圖 7

季諾西班牙原文漫畫例五



資料來源：引自 Quino (1993, p. 161)。

圖 8

三毛漫畫中譯例五



資料來源：引自季諾 (1974 / 2014, 頁 23)。

三毛希望《瑪法達》漫畫回歸到單純、沒有過多政治意圖，是很明顯的。季諾繪製 *Mafalda* (1964-1973) 漫畫的時候，阿根廷正處於貝隆主義 (Peronismo) 與軍政府的混亂時期。季諾本人在 1973 年即移居義大利米蘭 (Milano)，幸而躲過了阿根廷歷史上恐怖的骯髒戰爭 (1976-1983)。<sup>17</sup> 三毛曾於 1981 年 11 月到 1982 年 5 月半年之間，接受《聯合報》贊助採訪中南美洲，其中包括阿根廷。出發前的三毛，是作足了功課的，不可能對阿根廷的時事一無所知。對於這個國家，因為之前曾花長時間翻譯《瑪法達》，三毛應

<sup>17</sup> 這是阿根廷的國家恐怖時期，軍政府對異議份子發動血腥鎮壓活動，手段殘酷。

該是特別有感覺。然而，在三毛（1993a）阿根廷紀行〈情人〉一篇中，卻隻字未提阿根廷這個國家的任何政治、文化背景，而是來到原野，描寫牧場裡的一段短暫戀情。這篇散文與她在遊記中對其他中南美洲國家的文化、社會觀察乃至批評，是非常不同的。是近鄉情怯還是刻意迴避，背後動機令人玩味。

## 肆、清泉夢屋的小王子

三毛書寫異文化見聞的寫作觀，也影響她對於翻譯作品的選擇。她翻譯丁松青神父的三部作品，在形式上都屬於遊記，記敘神父年輕時從美國到墨西哥、再到臺灣蘭嶼、清泉<sup>18</sup>深山中的身、心歷程。此時的三毛，已是知名作家，以 Lefevere（1992）的話來說，三毛是在意識型態、經濟、與社會地位上占主導位置的「贊助者」（patronage），在譯文的形式、主題選擇上，影響很大。根據丁松青神父受訪時的描述（丁松青，個人通訊，2021年5月20日），<sup>19</sup>《蘭嶼之歌》一書賣得最多，贊助者為譯者帶來經濟上的支持。其中，《清泉故事》是最受歡迎的。《清泉故事》出版後，神父收到幾百封的讀者來信，外界開始關注清泉地區，這是他從來沒有過的經驗，藉由三毛的翻譯，神父得以經歷與三毛這位贊助者類似的成名生活經驗。

三毛翻譯丁松青神父的三本作品，順序分別為《蘭嶼之歌》（丁松青，2006／1992b）、《清泉故事》（丁松青，2007／1993）、《剎那時光》（丁松青，2018／1992a）。她與丁松青神父的翻譯因緣，非常特別。1971年三毛遊歷蘭嶼認識神父（當時仍是修士）。這段經歷在《蘭嶼之歌》的〈有這麼一個人〉中有詳細的描述（三毛，1992b，頁8）。此後一別，二人未再有任何聯繫。期間，三毛經歷人生巨大起伏，包括與德裔男子訂婚，結婚前夕未婚夫竟猝死、二度赴西班牙留學、前往撒哈拉沙漠的小城阿雍（Laayoune）定居、與荷西結婚、

<sup>18</sup> 三毛於1984年拜訪新竹清泉部落丁松青神父。本章標題中的「夢屋」為三毛非常喜愛的一間紅磚房屋。在同年寫給神父的信中，三毛請神父將房屋留給已經沒辦法再回到撒哈拉的小王子（意指自己）（三毛，2014b，頁147）。

<sup>19</sup> 筆者於2021年5月20日進行丁松青神父之電話訪談，此節中除另有標註出處外，均根據此電話訪談。

成為暢銷作家、喪夫、返臺定居。1979年冬天，三毛在荷西喪禮結束後返回臺灣，「喪失了生的意志，也喪失了信仰的能力」（三毛，1992b，頁24）。

一日，三毛在電視上看到丁松筠神父，誤以為是丁松青神父，了解原來二人為兄弟之後，經友人居中聯繫，禮貌性地將自己的書《撒哈拉的故事》寄給丁松青神父。神父讀了三毛的書，覺得跟自己當時的寫作經驗非常相似，二人都是將旅遊他方的生活體驗編寫成故事。他想，三毛或許也會喜歡看他寫的故事，於是便將自己寫作完成卻尚未出版的 *Song of Orchid Island* 英文手稿，寄給三毛，不到三週，三毛便帶著皇冠出版社的編輯前去商討出版事宜。三毛表示自己會將書翻譯成中文，以及未來的出版規劃。筆者認為，三毛之所以對丁松青神父的手稿感興趣，除了她認為這是一本「有生命，有愛心，有無奈，有幽默，又寫得至情至性的好文」（三毛，1992b，頁24）之外，也因為神父的書中敘述蘭嶼原住民的風土民情，與她當時所書寫的撒哈拉沙漠、加那利群島中的故事，有異曲同工之妙，像極了「遠方的故事」。<sup>20</sup> 神父描述蘭嶼雅美族的喪禮〈被鬼抓到了〉、神觀〈道多陀的世界〉，與三毛敘述撒哈拉沙漠中的沙哈拉威族的巫術〈死果〉、迷信〈收魂記〉，雖然一個位於臺灣的離島，一個遠在非洲北部，卻同樣吸引當時臺灣讀者的目光與好奇心。三毛這位「贊助者」選擇當時大受歡迎的流浪、旅行主題，為當時名氣遠不及自己的丁松青神父翻譯書籍。

在翻譯與出版的策略上，三毛與出版社均採主導方式。三毛主張以譯者自己的說話方式，讓原作角色說出中文，一如在三毛的寫作中，讓荷西、沙哈拉威人，說出流暢的中文一般。丁松青神父談及自己並非名人，所記述的故事內容也無法引起大眾興趣。<sup>21</sup> 三毛藉自己的名氣、特殊的風格與說故事的技巧，對原文加以改寫，成功銷售丁神父的故事。在原作 *Song of Orchid Island* 的〈後記〉中，記載《蘭嶼之歌》初版三萬本，一售而空。出版社編

<sup>20</sup> 1981年11月，三毛在《聯合報》的贊助之下，前往中南美中國家採訪。隔年五月結束旅行，後在各地巡迴演講，講題為「遠方的故事」，場場爆滿，很受歡迎。

<sup>21</sup> 這也說明何以丁松青神父的譯文出版年，遠早於原作出版年（見參考文獻）。在商業考量下，西方出版社不會出版這類小眾題材，三本書的英文版均由神父自己在臺灣的出版社 Gabriel Press 出版。

輯更是直言不諱：「不是因為書好，而是因為三毛的名氣」（Martinson, 2006, p. 180）。在翻譯與改寫上，雖大部分與原文相同，但也的確有些增減。神父回憶他當時原本想在中文版中加入關於蘭嶼核廢料的段落（在英文版的〈後記〉有敘述），但三毛建議不要加入，她認為神父寫了這麼好的書，如果受這一段政治敏感議題影響，便可惜了，這與三毛翻譯漫畫時迴避政治議題的態度相同。

讀者也可以看到三毛筆下的《蘭嶼之歌》，與神父的不盡相同。雖然原稿的每一個章節都翻譯了出來，但每章的故事，卻是經過三毛刪減譯出。可以明顯看出三毛有意減弱神父關於宗教、神學的思索，而讓《蘭嶼之歌》成為介紹蘭嶼雅美族人特別的風土人情、文化之書。例如，在一開始〈蘭嶼〉這篇，原文提到“priest”（牧師），譯文則改為「翻譯者」（丁松青，2006／1992b，頁33）。原文標題為“Christmas story”，三毛則譯為「快樂的節日」（頁29）。三毛的文學觀也影響她的翻譯觀，她從不認為寫作應該有什麼「使命感」或是「文以載道」，她將寫作看成遊戲，她希望讀者說她的文章「真是好玩」（三毛，1991b，頁200）。

來自美國的丁松青神父，看待臺灣原住民的角度，自然和三毛不同。原文中描述蘭嶼為貧窮落後的相關文字，在譯文中則盡量刪除。<sup>22</sup> 在〈海底世界〉中，神父記述蘭嶼原住民馬浪對臺灣人老馬的批評：

You can never trust Old Ma [...] When I was small, Old Ma was the poorest man on the island. He was even poorer than we were. Then he started that store. Little by little the money we had started going into his hands. When he bought that three-wheeler he made even more money. Now, he is the richest man on the island [...] Sooner or later, the soldiers get our women and the storekeepers get our money. (Martinson, 2006, p. 21)

<sup>22</sup> 賀神父（Father Hans）對初到蘭嶼的丁松青說：“Orchid Island is **still very poor**—some would say **primitive**—with no electricity or plumbing. The people have kept their ancient culture, but they have many **superstitions**. They fear the *Anito*—the bad spirits”（Martinson, 2006, p. 3）。在中文譯本裡，則是整段刪除。

臺灣人到離島利用商業活動，賺取蘭嶼人的錢，玩弄蘭嶼女子，這樣的種族對立衝突，三毛沒有譯出。

在神父所寫的這三本書中，三毛（2014b）給予《剎那時光》最高的評價，認為那是一本鉅作。她甚至認為神父寫了這本書後，可以死而無憾了。其中理由在於，三毛認為透過神父的心靈探索與追尋，也喚醒了譯者與讀者的心靈，這是寫作的精髓。除了書名從《墨西哥之旅》改成《剎那時光》之外，在書中有一個章節名為“Journey to Mexico”，更是由譯者大幅度改寫。然而，一開始三毛並非親自翻譯這本書。她因為母親開刀，只能幫神父看英文稿，而沒有餘力將書譯成中文。幸而當時麥倩宜小姐「毅然對我伸出援手，將中文本的初稿快速的替我整理出來，也不知令她熬了多少個無眠的夜晚」（三毛，1992c，頁 13）。而三毛在修訂中文稿時，「很少去替倩宜換字，只有在涉及感情和沉思部分的用詞，特別是心靈部分的告白」（三毛，1992c，頁 13）的部分，三毛花了數十個長夜加以增減、刪改。

根據神父後來在電訪中的說明，三毛仍不滿意翻譯的版本，也不贊成該書原本分為兩部分的規劃，因此決定自己重新翻譯。在 1985 年寫給神父的信中，三毛（2014b）認為：「皇冠的譯者翻得還可以，只是她抓不到你內心的感覺，而這就是我的工作」（頁 158）。二人針對部分章節加以刪除，花了非常多的時間整理該書。其中或許部分仍留著麥倩宜的文字，但很多是三毛所改過，部分段落也是重新寫過。根據神父的回憶，“Journey to Mexico”這個篇章，三毛一開始不滿意原先的翻譯，之後也請神父乾脆修改原文，神父也重寫過好幾遍，但她始終不滿意，最後乾脆自己來寫。多年後神父才看了中文的稿子，直說三毛將那種浪漫的情懷放入譯文。比對中、英二篇之差異，高達 70% 以上，已成為譯者自己的創作了。

原文中神父與一群美國朋友回到墨西哥跨年，神父描述跨年的狂歡氣氛之外，也描述墨西哥人虔誠的天主教信仰，他們還去參觀瓜達拉哈拉地區（Guadalajara）知名的薩波潘教堂（Basilica of Zapotan）。神父對於古老教堂的巡禮介紹，在三毛的譯筆下，全部轉變成品嘗酒瓶底浸著一條蟲的道地

墨西哥「秋奎拉」(tequila)之後的酒醉模樣，還有安靜詩人個性的露絲單戀西斯哥，而西斯哥卻與奔放自由的泰莉熱舞，這樣的三角戀情。原文中只是駕著古典馬車參加跨年派對，在三毛譯筆之下，竟成了典型的墨西哥婚禮，還有穿著禮服的新娘（丁松青，2018／1992a，頁 157；Martinson, 2018, p. 105）。

原文有一篇名為“Veracruz”，這是墨西哥境內第一個由西班牙人建立的據點。對於神父而言，這不僅是個觀光古城，也是外祖父母移民之路徑。當年外祖父母搭船離開黎巴嫩（Lebanon），就是在這裡上岸的。他想像著自己在岸邊所看到的景色，跟當年外祖父母所看到的沒有太大差異。這段思古念祖之情，對神父而言，有著重大意義，而三毛則是將之刪除，並將篇名譯為「界外」（而非音譯為地名「維拉克魯茲」），或許取其歷史與宗教上的孤獨之意，藉此延伸神父與自己孤單的感覺。與一群人同遊墨西哥的同時，神父看到好友西斯哥與泰莉形影不離、開心成雙，頓時覺得自己是被遺棄的那人，內心益發孤單。摯友西斯哥對神父說：

“Maybe you were lonely,” Francisco added, “and loneliness is like a monster inside of us. Sometimes we can be lonely even when we are with our friends.” Francisco’s comment seemed strange to me then, but there was probably much truth in it. (Martinson, 2018, p. 117)

神父對於孤單的描述，就此結束。三毛對於孤單的詮釋與發洩，於是開始。1979年，三毛喪夫而悲慟不已，之後返臺與父母同住，雖仍寫作不輟、行程滿檔，但仍舊感覺深深的孤獨感。她孀居於加那利群島時，曾寫道：「相思，像蟲一樣的慢慢啃著我的身體，直到我成為一個空空茫茫的大洞」（轉引自陸士清，2016，頁 204）。在〈界外〉一篇中，三毛將其深刻的孤寂感覺，發揮得更勝神父原來的輕描淡寫：

我的心中漲滿了被排斥的孤寂，我雖想快些睡著，可是睡意卻始終不來，所以我控制不住的任憑悲傷及落寞啃噬。……我沉迷在一種不願面對現實的心情裡，但願就如此畫下去，畫下去，直到永遠。那等於

是少年時代由墳場裡玩回家，對著並不愛看的電視機一直看下去一樣的空虛<sup>23</sup>……我的小世界已告結束，噩夢又再開始，我再度迷失，再度孤寂，然後不停地墜落、墜落。（丁松青，2018／1992a，頁 164—170）

三毛（1991b）曾描述自己夜裡思念荷西的狀況：「夜裡常常驚醒，不知身在何處，等到想清楚是躺在黑暗裡，完全孤獨的一個人」（頁 28），她深刻描寫孤獨的感受。在 1984 年一封寫給神父的信中，三毛（2014b）也說道：「我的寂寞感卻比起獨處時更甚」（頁 142）。本章末了，三毛也為神父喝多了龍舌酒的酒醉經驗，「衍譯」出一段反思。回想在臺灣山區服務時，常看到喝米酒酩酊大醉的人，神父總是顯得厭惡、冷淡，認為他們犯了大錯。現在自己有了相同經驗，才知道每個醉漢背後，可能和他一樣有著相同的心事。這些，都是身為譯者的三毛創譯。

三毛主張以譯者自己的說話方式，讓原作角色說出中文。遊走在「忠於原文」與創作之間，她更著重如何將一個外國人的故事，藉由譯者母語的口說出。三毛（2014b）在寫給丁松青神父的信中說道，「我真喜歡將你的書變成中文」（頁 20）。在這個「變成」的過程中，絕對不是只有文字上的轉換，而是將原作者在原文中的「精神再活出來一次」（頁 20）。身為譯者，三毛是用心靈去體會、去翻譯的，連照片的圖說，也不只要求資訊的傳達，而是要將攝影者所捕捉到之「靈魂深處的光華」也譯出來（三毛，1993c，頁 19）。

這樣的翻譯方式，意外地讓譯者自己得到更多的收穫。在這三本譯作中，讓三毛投入最多心力的，是《剎那時光》。身為譯者，三毛投入的程度已達到「狂熱」程度（三毛，1992c，頁 12）。藉著翻譯此書，三毛得以省視自己的生命。三毛說明譯者與原作者之間的默契：

<sup>23</sup> 此處三毛呼應神父在此書稍早篇章〈聖召〉中，提及神父年輕時與同伴舞會、夜遊狂歡回家之後的空虛感。



《剎那時光》這本書帶給我深刻投入的感受，自然來自作者對於自我態度的真誠，某些具體及精神層面和我個人本質上的相互契合、寫作的口氣與取材又與我自己相似。（三毛，1992a，頁12）

透過翻譯工作，三毛也同作者一起省視了自己的生命。

丁松青（2018 / 1992a）神父也同意這本書已經達到「原著者和譯者最高的境界」（頁250）。這本書的翻譯，不同於以往由原著者寫完書，定稿交由譯者獨自翻譯，譯者與作者像是二條平行線一般，若有問題才針對疑問之處澄清討論。《剎那時光》的翻譯，是作者與譯者間不斷的討論、溝通、了解而慢慢達成契合。這本書在丁神父與三毛將初稿細節整理完畢之後，又經過神父整個改寫章節，然後再重新討論翻譯。在翻譯的過程中，三毛會要求神父將書中的內容「念」給她聽，而三毛也同樣將譯出的中文念給神父聽。譯文追求的基調是易懂。對三毛而言，翻譯是一種重新述說、以不同的語言再講一遍。譯者了解、體會原作者的心意與用意，是很重要的：

丁神父，我們看上去國籍不同，語言各異，一生見面的次數又那麼的少，可是你說的話，我怎麼全能那麼方便的就能懂？小王子說，有一些東西，用眼睛是看不見的，那麼有一種語言，是否需要用心靈去聽？我聽了你講的故事，有關那群有血有肉的人的故事，我懂了，照你的意思，用中文再講一遍。（三毛，1993b，頁16）

三毛向來不排斥神祕主義中的精神感應。雖然身為基督徒，她卻不忌諱接觸鬼、神、靈。幫神父翻譯之工作，所要求的不僅僅是足夠的英文和中文程度，還要能與作者有「感應」，不單只有認同，而是有感應。三毛認為，唯有如此才能了解原作者所欲表達之「生命中隱藏的神祕之美」（三毛，1993b，頁20）。

在此書的翻譯上，譯者還扮演著另一個重要的角色，三毛協助原作者更誠實的面對自己。三毛對中文版的部分文稿不甚滿意，因為她發現作者在重要事件的「轉捩點」時，似有隱瞞的加以閃躲。三毛一向推崇自傳體的重要特色：坦白，連她自己的寫作也力求真誠，因此對於作者的隱瞞，她無法接受。

丁松青神父有其考量，不忍母親讀到相關內容而傷心，但三毛說：「母親看的是英文稿，我要它變成中文本時的完整」（三毛，1992c，頁 10）。因此，針對許多原作者語意不清、不願講明的部分，譯者三毛則是一條一條的審問加入。三毛作了超出傳統譯者的工作，將原作「當成比自己的作品還要留意的去分析它」（三毛，1992c，頁 9）。原作者可能陷入情感盲點而無法抽離，譯者則需要冷靜地旁觀作品，細心地分析。旅遊的重要目的之一，是藉由異己（the other）的存在，再次認識自我。身為心靈遊記的譯者，三毛亦透過翻譯丁松青的《剎那時光》，再次探索自我。在 1985 年寫給神父的信中，三毛（2014b）坦承《剎那時光》的第二部分讓她哭了出來（應是描寫內心孤獨的幾篇），「那不是痛苦，而是一種遺憾，一種安靜的時刻」（頁 159）。

在三毛的鼓勵下，神父也越來越知道如何寫故事。三毛教神父如何描寫人物細節，於譯文中有許多這類例子。在《剎那時光》中，神父多年離家後回到美國，與母親在廚房邊準備晚餐、邊聊天。神父在原文中只是淡淡地描寫：“The boiled chicken was delicious. I ate it slowly as I watched my mother and heard her talk about things of the heart”（Martinson, 2018, p. 5），三毛則是生動地加入額外的描述：「說這些話時，母親手中的刀叉正在分割整隻煮好的雞。她將刀子輕輕地切下去，又切下去，拿起被分割的一塊放在我盤中。我看著那把刀發呆」（丁松青，2018／1992a，頁 26）。用刀子切肉是原文中沒有的橋段。三毛卻認為這裡很適合以「切割」的意象，強化母親正在敘述的多重分離感，從丈夫因病離世，到兩個兒子相繼離開自己，前往遠方從事神職。

在一些細節上，譯者的翻譯是任性的，甚至在原作者保守之處，譯者會多加渲染。例如，神父回憶自己在 17 歲時的荒唐生活，提到某個夜裡，他跟幾個朋友到一家小酒吧聊天，三毛譯成「邊吃冰淇淋，邊和女招待打情罵俏」（丁松青，2008／1992a，頁 46），而英文原文卻是 “We were laughing over the different types of ice cream”（Martinson, 2018, p. 17）。除此之外，在《蘭嶼之歌》一書中，二人也針對 “God” 要翻譯成「天主」還是「上帝」有所討論。“God” 一詞的翻譯爭論，自古有之，到了 17–18 世紀更演變為「禮儀之爭」。

利瑪竇（Matteo Ricci）在此一術語的翻譯上，採取文化適應的歸化策略，他從中國古籍中找到「天主」與「上帝」的概念，此後，利瑪竇與普通人講道時，則用「天主」，與文人談話時，則用「上帝」（段春生，2017）。三毛堅持「上帝」聽起來悅耳，而神父卻主張當地蘭嶼人都是說「天主保佑」，而非「上帝保佑」。協調之後，二人於是決定，若是引述蘭嶼當地人的話語，則用「天主」，其餘則用「上帝」。我們無法得知何以三毛認為「上帝」較「天主」來得悅耳，但因此造成譯文中用詞的不一致，也顯示譯者對該書的文學定位，勝於宗教定位。

## 伍、結論

在《溫柔的夜》的推薦序中，張曉風（1991）曾經感性地分析三毛的流行，她認為三毛的風潮說明我們「都曾愛飄逸的雲」（頁9），但三毛透過真實情感的書寫，讓這種飄忽的浪漫情懷，變成「貼向大地貼向人生的落了時的一滴雨」（頁9）。三毛的散文固然是她所留下的最大成就，但她在各種語言、文化之間遊走的經驗，卻是供給她散文題材的養分。她的一生，不論是在散文或是譯作中，都讓讀者看到在跨文化邊境遊走靈魂的痕跡。從譯作的題材選擇到文化詞彙的處理，三毛善於利用異、同，營造不同的氛圍。

荷西對著甫下飛機來到撒哈拉沙漠的三毛說，「異鄉人，走吧！」，三毛（1976）認為這是對她自己很確切的稱呼，因為在這個世界上，她常常要「跑出一般人生活著的軌道」（頁197），而作出無法解釋的事情來。藉著不斷的變換位置（location），三毛與異文化有了一連串相遇（encounter）與翻譯的過程。雖是經常逸出常軌，三毛卻以真誠、寬容的心面對異文化，誠實寫／譯出她眼前的異國世界。三毛譯筆下的瑪法達在漫畫中曾經異想天開想要去聯合國當翻譯員，原因是為了世界和平：「如果有一個國家對另外一個國家的代表說：『你的國家叫人噁心！』我就把它譯成『你的國家真動人！』……這樣就沒有人會吵架了」（季諾，1974／2014，頁241）。相信

三毛也會非常同意瑪法達這樣的翻譯觀。若三毛仍在世，應是持續成為傳達原作美好面向的譯者。

從中南美洲回國之後，三毛終於了解，自己喜歡的原來是旅行中的「出發」（三毛，1993a，頁141）。這不是離開、離別或告別，而是象徵開始的「出發」。在各種文化間的翻譯，原來也是一種出發，在出發之後，經常會有萍水相逢的偶遇，不須強求些什麼，就是隨緣，等待碰撞。從三毛的翻譯作品來看，譯者不能只是轉換不同語言間的文字，還要能夠傳達原作者內心的感覺，要能與原作者的靈魂相契合，將原作者的靈魂，以不同的語言訴說。這是譯者與原作者關係合一的最高境界了。三毛的譯作雖然不多，但她的生活觀、寫作觀與翻譯觀，卻是如此巧妙的結合為一。

## 參考文獻

### 中文文獻

丁松青 (Martinson, B.) (1992a)。《剎那時光》(三毛譯)。皇冠。(原著出版年：2018)

【Martinson, B. (1992a). *Journey to Mexico* (M. San, Trans.). Crown. (Original work published 2018)】

丁松青 (Martinson, B.) (1992b)。《蘭嶼之歌》(三毛譯)。皇冠。(原著出版年：2006)

【Martinson, B. (1992b). *Song of Orchid Island* (M. San, Trans.). Crown. (Original work published 2006)】

丁松青 (Martinson, B.) (1993)。《清泉故事》(三毛譯)。皇冠。(原著出版年：2007)

【Martinson, B. (1993). *Chingchuan story* (M. San, Trans.). Crown. (Original work published 2007)】

三毛 (1976)。《撒哈拉的故事》。皇冠。

【San, M. (1976). *Stories of the Sahara*. Crown.】

三毛 (1977a)。《哭泣的駱駝》。皇冠。

【San, M. (1977a). *The story of the weeping camel*. Crown.】

三毛 (1977b)。《稻草人手記》。皇冠。

【San, M. (1977b). *Daocaoren shouji*. Crown.】

三毛 (1981)。《萬水千山走遍》。皇冠。

【San, M. (1981). *Wanshui qianshan zoubian*. Crown.】

三毛 (1991a)。《溫柔的夜》(典藏版)。皇冠。

【San, M. (1991a). *Tender night* (Collector's Edition). Crown.】

三毛 (1991b)。《夢裡花落知多少》(典藏版)。皇冠。

【San, M. (1991b). *Lost in the dream* (Collector's Edition). Crown.】

三毛（1991c）。《談心》（典藏版）。皇冠。

【San, M. (1991c). *Tanxin* (Collector's Edition). Crown.】

三毛（1992a）。〈工作手記：為《剎那時光》而寫之一〉。載於丁松青，《剎那時光》（三毛譯，頁241—247）。皇冠。

【San, M. (1992a). *Gongzuo shouji: Wei Journey to Mexico er xie zhi yi*. In B. Martinson, *Journey to Mexico* (M. San, Trans.; pp. 241-247). Crown.】

三毛（1992b）。〈有這麼一個人〉。載於丁松青，《蘭嶼之歌》（三毛譯；頁5—26）。皇冠。

【San, M. (1992b). *You zheme yige ren*. In B. Martinson, *Song of Orchid Island* (M. San, Trans.; pp. 5-26). Crown.】

三毛（1992c）。〈剎那時光〉。載於丁松青，《剎那時光》（三毛譯；頁3—15）。皇冠。

【San, M. (1992c). *Chana shiguang*. In B. Martinson, *Journey to Mexico* (M. San, Trans.; pp. 3-15). Crown.】

三毛（1993a）。《高原的百合花》（典藏版）。皇冠。

【San, M. (1993a). *Gaoyuan de baihehua* (Collector's Edition). Crown.】

三毛（1993b）。〈清泉之旅〉。載於丁松青，《清泉故事》（三毛譯；頁3—17）。皇冠。

【San, M. (1993b). *Qingquan zhi lu*. In B. Martinson, *Qingquan story* (M. San, Trans.; pp. 3-17). Crown.】

三毛（1993c）。〈給丁神父的信〉。載於丁松青，《清泉故事》（三毛譯；頁18—21）。皇冠。

【San, M. (1993c). *Gei Dingshenfu de xin*. In B. Martinson, *Qingquan story* (M. San, Trans.; pp. 18-21). Crown.】

三毛（2010）。《永遠的寶貝》（典藏版）。皇冠。

【San, M. (2010). *Yongyuan de baobei* (Collector's Edition). Crown.】

三毛（2014a）。〈代序〉。載於季諾，《娃娃看天下：瑪法達的世界（1）》

(50週年紀念版) (三毛譯; 頁3-12)。皇冠。

【San, M. (2014a). *Dai xu*. In Quino, *Mafalda* (M. San, Trans.; pp. 3-12). Crown.】

三毛 (2014b)。《請代我問候》。皇冠。

【San, M. (2014b). *Qing dai wo wenhou*. Crown.】

王維 (2021年8月1日)。〈大漠孤煙直，長河落日圓〉。讀古詩詞網。

<https://fanti.dugushici.com/mingju/12269>

【Wang, W. (2021, August 1). *Damo guyan zhi, changhe luori yuan*. Chinese Ancient Poetry. <https://fanti.dugushici.com/mingju/12269>】

皮爾森 (Pearson, C. S.) (2000)。《內在英雄》(徐愼恕、朱侃如、龔卓軍譯)。立緒。(原著出版年：1986)

【Pearson, C. S. (2000). *The hero within* (S. S. Xu., K. R. Zu, & Z. J. Kung, Trans.). New Century. (Original work published 1986)】

克里弗德 (Clifford, J.) (2019)。《路徑：20世紀晚期的旅行與翻譯》(Kolas Yotaka 譯)。桂冠。(原著出版年：1997)

【Clifford, J. (2019). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century* (Kolas Yotaka Trans.). Laureate Book. (Original work published 1997)】

李雅情 (2007)。《徐鍾珮鍾梅音遊記散文研究》(碩士論文)。東海大學。

【Li, Y. C. (2007). *The study of Zhong Pei Xu and Mei Yin Zhong's travel prose* [Unpublished master's thesis]. Tunghai University.】

杜甫 (2021年8月1日)。〈飄飄何所似，天地一沙鷗〉。中華古詩文古書籍網。[https://www.arteducation.com.tw/mingju/juv\\_5106e8d53155.html](https://www.arteducation.com.tw/mingju/juv_5106e8d53155.html)

【Du, F. (2021, August 1). *Piaopiao he suosu, tiandi yi shaou*. Arteducation. [https://www.arteducation.com.tw/mingju/juv\\_5106e8d53155.html](https://www.arteducation.com.tw/mingju/juv_5106e8d53155.html)】

季諾 (Quino) (1988)。《娃娃看天下》(張清柏譯)。輔新書局。(原著出版年：1974)

【Quino. (1988). *Mafalda* (Q. B. Chang, Trans.). Fu Xin Book. (Original work published 1974)】

季諾 (Quino) (2014)。《娃娃看天下：瑪法達的世界 (1)》(50 週年紀念版) (三毛譯)。皇冠。(原著出版年：1974)

【Quino. (2014). *Mafalda* (M. San, Trans.). Crown. (Original work published 1974)】

南方朔 (2006)。《新野蠻時代》。聯合文學。

【Nang, F. S. (2006). *Xin yeman shidai*. UNITAS.】

段春生 (2017)。〈高一志的辯護：Deus 漢譯之爭新考〉。《輔仁宗教研究》，35，35—60。

【Duan, P. C. S. (2017). The apology of Alfonso Vagnone: A new study in the controversy of the Chinese translation of *Deus* (God). *Fu Jen Religious Studies*, 35, 35-60.】

胡錦媛 (2006)。〈臺灣當代旅行文學〉。載於臺中技術學院應用中文系 (編)，《臺灣旅遊文學論文集》(頁 269—286)。五南。

【Hu, J. Y. (2006). Contemporary Taiwan travel literature. In Department of Applied Chinese Language, The National Taichung Institute of Technology (Ed.), *Taiwan traveling literature* (pp. 269-286). Wu-Nan.】

張清柏 (1988)。〈譯者序〉。載於季諾，《娃娃看天下》(張清柏譯；頁 1—2)。輔新書局。

【Chang, Q. B. (1988). Yizhe xu. In Quino, *Mafalda* (Q. B. Chang, Trans.; pp. 1-2). Fu Xin Book.】

張曉風 (1991)。〈落實的雨滴〉。載於三毛，《溫柔的夜》(頁 9)。皇冠。

【Chang, X. F. (1991). Luoshi de yudi. In M. San, *Tender night* (p. 9). Crown.】

梁琴霞 (1996)。《航海日記》。晨星。

【Liang, Q. X. (1996). *Nautical diary*. Morning Star.】

陳鈺馥 (2020 年 9 月 2 日)。〈媒體噤聲年代！促轉會揭「大力水手」情治檔案〉。自由時報。<https://news.ltn.com.tw/news/politics/breakingnews/3278789>

【Chen, F. Y. (2020, September 2). *Meiti jinsheng niandai! Cuzhuanhui jie "dali*



*shuishou” qingzhi dangan*. Liberty Times. <https://news.ltn.com.tw/news/politics/breakingnews/3278789>】

陳靖惟（2020年5月31日）。〈3C 取代玩具，溜溜球成童年回憶〉。小世界 Newsweek。 <http://shuj.shu.edu.tw/blog/2020/05/31/3c>

【Chen, J. W. (2020, May 31). *3C replaces toys, yo-yo becomes childhood memory*. Xiao Shijie Newsweek. <http://shuj.shu.edu.tw/blog/2020/05/31/3c>】

陸士清（2016）。〈殞落了，沙漠之星〉。載於蔡振念（編），《臺灣現當代作家研究資料彙編 89：三毛》（頁 199—210）。國立臺灣文學館。

【Lu, S. Q. (2016). Yunluo le, Shamo zhi xing. In Z. N. Tsai (Ed.), *Compilation of research materials of Taiwanese modern and contemporary writers: San Mao (Vol. 89)* (pp. 199-210). National Museum of Taiwan Literature.】

黃雅歆（2016）。〈「女遊」的自我跨越或想像／與書寫位置〉。載於蔡振念（編），《臺灣現當代作家研究資料彙編 89：三毛》（頁 312—330）。國立臺灣文學館。

【Huang, Y. X. (2016). “Nüyou” de ziwo kuayue huo xiangxiang/yu shuxie weizhi. In Z. N. Tsai (Ed.), *Compilation of research materials of Taiwanese modern and contemporary writers: San Mao (Vol. 89)* (pp. 312-330). National Museum of Taiwan Literature.】

癡弦（2016）。〈百合的傳說——懷念三毛〉。載於蔡振念（編），《臺灣現當代作家研究資料彙編 89：三毛》（頁 143—154）。國立臺灣文學館。

【Ya, X. (2016). Baihe de chuanshuo: Huainian San Mao. In Z. N. Tsai (Ed.), *Compilation of research materials of Taiwanese modern and contemporary writers: San Mao (Vol. 89)* (pp. 143-154). National Museum of Taiwan Literature.】

廖明潔（2020年10月27日）。〈集結三毛與李泰祥心血，齊豫〈橄欖樹〉達成藝術歌曲與通俗流行歌曲間的完美平衡〉。放言。 <https://www.fountmedia.io/article/81860>

【Liao, M. J. (2020, October 27). *Jijie San Mao and Li Tai-Xiang xinxue, Qi Yu*

Ganlan Shu *dacheng yishu gequ yu tongsu liuxing gequ jian de wanmei pingheng.*

FOUNT MEDIA. <https://www.fountmedia.io/article/81860>】

齊邦媛（1990）。〈閨怨之外〉。載於齊邦媛，《千年之淚》（頁 109—148）。爾雅。

【Chi, P. Y. (1990). *Guiyuan zhiwai*. In P. Y. Chi, *Qiannian zhi lei* (pp. 109-148). Er-ya.】

潘向黎（1992）。《閱讀大地的女人：三毛傳奇》。業強。

【Pan, X. L. (1992). *Yuedu dadi de nüren: San Mao chuanqi*. Yeh-Chiang.】

蔡振念（編）（2016）。《臺灣現當代作家研究資料彙編 89：三毛》。國立臺灣文學館。

【Tsai, Z. N. (Ed.). (2016). *Compilation of research materials of Taiwanese modern and contemporary writers: San Mao (Vol. 89)*. National Museum of Taiwan Literature.】

賴雅慧（2005）。《女性空間旅行經驗研究——以 1949-2000 年臺灣女作家的旅行文學為例》（碩士論文）。中原大學。

【Lai, Y. H. (2005). *The study of female's space travel experiences: By the examples of travel literature of Taiwanese female novelists (1949-2000)* [Unpublished master's thesis]. Chung Yuan Christian University.】

賴慈芸（2017）。《翻譯偵探事務所：偽譯解密！台灣戒嚴時期翻譯怪象大公開》。蔚藍文化。

【Lai, T. Y. (2017). *Translation detective agency: Pseudo translation decrypted! The translation of the strange elephant during the martial law period in Taiwan*. AZURE Books.】

戴華萱（2018）。〈三毛旋風——以女性讀者的角度探析七〇年代的首波三毛熱〉。《東亞漢學研究》，8，147—156。

【Dai, H. X. (2018). *San Mao xuanfeng: Yi nüxing duzhe de jiaodu tanxi qiling niandai de shoubo San Mao re*. *Sinological Research of East Asia*, 8, 147-156.】

英文文獻

- Beckwith, T. (2021, May 5). *An interview with Andrew Graham-Yooll, translator of the famous Argentine comic strip*. [http://www.tonybeckwith.com/uploads/2/2/8/1/22811614/mafalda\\_interview\\_agy.pdf](http://www.tonybeckwith.com/uploads/2/2/8/1/22811614/mafalda_interview_agy.pdf)
- Berman, A. (2009). *Toward a translation criticism: John Donne* (M. K. Francoise, Trans.). Kent State University Press. (Original work published 1995)
- Cronin, M. (2003). *Translation and globalization*. Routledge.
- Cronin, M. (2006). *Translation and identity*. Routledge.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Maher, B. (2011). *Recreation and style: Translating humorous literature in Italian and English*. John Benjamins.
- Martinson, B. (2006). *Song of Orchid Island*. Gabriel.
- Martinson, B. (2018). *Journey to Mexico*. Gabriel.
- Nida, E. A., & Taber, C. R. (1969). *The theory and practice of translation*. E. J. Brill.

西班牙文文獻

- Chang, L. S. Y. (2005). “Esas nubes que no pasan,” recuerdo y homenaje al profesor Manuel Bayo García [“Those clouds that do not pass,” memory and tribute to Professor Manuel Bayo García]. *Encuentros en Catay*, 19, 37-49.
- Quino. (1993). *Toda Mafalda* [All Mafalda]. Ediciones De La Flor.

