

閱讀村上春樹的多種方法： 以《發條鳥年代記》的中、英譯本為例

張明敏*

摘 要

日本作家村上春樹自一九七九年開始寫作，至一九八七年以《挪威的森林》一書創下日本暢銷紀錄，並進而掀起全球性的「村上春樹現象」，目前全球已有三十多國出版村上春樹作品的譯本。透過翻譯，村上春樹的小說跨越了國界，呈現在各國讀者面前。然而許多讀者在閱讀譯本的同時，卻不禁產生這樣的質疑：「我們到底在讀村上春樹，還是在讀賴明珠（或其他譯者）？」

本文即根據這一質疑做為起點，嘗試以比較文學中跨文學、跨文化的研究角度，通過對村上春樹《發條鳥年代記》此書之中、英譯者與譯文的討論分析，來探討在全球化時代中，譯者所扮演的角色和選取翻譯策略的文化背景。此外，本文期以藉由村上春樹本書之華語、英語共四名譯者的對照、比較，能為華語地區的譯者和讀者，在翻譯、閱讀全球性暢銷書時的一個另類的視角，希望讀者能閱讀到百分之一百二十的村上春樹。

關鍵詞：村上春樹、翻譯、翻譯者、賴明珠、林少華

* 輔仁大學比較文學研究所 博士生、清雲科技大學應用外語系 兼任講師

Many Ways of Reading Haruki Murakami

Chang, Ming-Min*

Abstract

In 1979, Japanese writer Haruki Murakami published his first book in Japan. Eight years later, his *Norwegian Woods* became a record-breaking bestseller. Since then, Haruki Murakami won his fame all over the world, his works have been translated and published over thirty countries. However, by reading Haruki Murakami's translated copies, many foreign readers spoke out their doubts and confusion: "Are we reading Haruki Murakami, or are we reading Jay Rubin (or any other translators)?"

To keep this in mind, this paper is trying to use *The Wind-up Bird Chronicle* as an example to analyze its different translators. And the traditional method of studying translators and translated works in the field of comparative literature is used in this paper. By doing this, I hope to examine how different translators choose their strategies to translate Haruki Murakami and why. Furthermore, by comparing Chinese and English translators and their translated works, this paper tries to provide an alternative perspective for foreign readers to appreciate Haruki Murakami's original works.

Keywords: Haruki Murakami, Translation, Translator, Ming-Ju Lai, Shao-Hua Lin

* Ph.D. student of Graduate Institute of Comparative Literature, Fu-Jen Catholic University; lecturer of Department of Applied Foreign Language, Ching-Yun University

閱讀村上春樹的多種方法： 以《發條鳥年代記》的中、英譯本為例

張明敏

1. 村上春樹作品的翻譯與全球化

日本作家村上春樹於一九八七年出版的《挪威的森林》，在日本創下了史無前例的暢銷紀錄，引發了「村上春樹現象」¹，進而掀起全球性的熱潮，世界各國於九〇年代開始翻譯村上春樹的小說，目前已有三十多國出版村上春樹的譯作。

全球絕大多數的外國讀者都是透過譯作理解村上春樹的故事，華語世界的讀者也不例外。在台灣，自從九〇年代初期著作權法確實執行後，村上春樹小說的譯者以賴明珠為主；而在大陸，村上春樹的譯作幾乎全部出自林少華的譯筆。而不論是台灣的賴明珠，或是中國大陸的林少華，都被冠上了「村上春樹的中文代言人」的稱號，台灣的賴明珠更被出版社封為「村上作品的首席譯者加代言人」²。

相對的，在英語世界，村上春樹作品的譯者目前為止共有三位，都是美國人，但是在譯本的封面上都不見他們的名字，套用美國學者韋努蒂（Lawrence Venuti）的說法，這樣的譯者是隱形的。儘管近年來西方譯者地位已有提高的趨勢，但在二〇〇五年出版的村上春樹英譯本 *Kafka on the Shore*（中譯書名為《海邊的卡夫卡》），譯者的名字仍然沒有出現在譯本的封面上。

值得注意的是，村上春樹的美國譯者以及編輯都非常主動積極，不但常和村上春樹書信往來，也經常會面討論翻譯細節。反觀華語譯者林少華和賴明珠，

¹ 《挪威的森林》（上、下冊）於一九八七年聖誕節期間出版上市，短期內即在日本締造上下兩冊售出四百萬本以上的暢銷紀錄；根據某些學者估計，該書至今已於日本及世界各國銷售達千萬冊。一九八九年，「村上春樹現象」一詞被編入日本《朝日 Key Word 1990》（朝日新聞編）一書中。

² 參見時報悅讀網：村上春樹電子報 www.readingtimes.com.tw/newsletters/paper006.htm。此外，〈日本文摘〉月刊於一九九七年九月推出「村上春樹專輯」，亦稱「賴明珠堪稱台灣的村上春樹代言人」（頁98）。

當然也會和作者通信討論，但他們卻是翻譯了十幾年村上春樹的作品後，才分別在二〇〇三年的一月和十一月首度到東京和作者碰面。在這裡，饒富趣味的是，台灣和大陸的譯者都很受讀者歡迎，被出版社稱為村上春樹的代言人，但他們反而在作者前隱形了。而美國譯者的名字雖然沒有出現在譯本封面，事實上，他們之於作者是非常重要的存在，這可以說與全球出版體系生態有相當直接的關係。

英國學者湯林森（John Tomlinson）在《文化帝國主義》一書中指出，當某些書籍在最具有優勢、最有錢的國家當中流通，首先是以商業標準為依據，亦即以市場需求做為出版的考量；此外，這些著作通常被視為代表某項特定問題的「全球性辯論（對話）」（1999: 28-9）。雖然湯林森的論點乃針對學術書籍、期刊而言，但應用在通俗、大眾取向的書籍也言之成理，亦即在具有優勢的國家流通的暢銷書，也就預設了引發全球性話題流行的可能性。因此，或許對於在八〇年代日本經濟極盛時期，急欲理解日本社會的各個國家來說，翻譯村上春樹的作品似乎是能兼顧全球性對話與商業利益的一種投資。

而村上春樹在美國的主要譯者之一，哈佛大學日本文學教授魯賓（Jay Rubin），他在《村上春樹與文字的音樂》³一書最後附錄了一篇〈翻譯村上〉（2002: 273-289）的短文，與讀者分享他自一九八九年開始接觸村上春樹作品，以及日後翻譯其作品的經驗感想。魯賓在文中表示：

在翻譯村上春樹時，我把自己視為在創作和傳佈的全球化過程中的一份子（有人可能認為這是出版產業機制的一個齒輪）。（2002: 282）

身為日本文學學者的魯賓，特地強調他寫下翻譯村上春樹的經驗，是以「譯者」的身份發言，因為他很清楚整個出版體系的運作—出版業者考慮的就是銷售量、就是賣書。（2002: 281）以《發條鳥年代記》為例，為了配合出版社與村上春樹簽定的合約，魯賓大砍原著篇幅刪掉了大約兩萬五千字，因為編輯認為原著篇幅太長不可能暢銷，「會阻礙村上春樹在美國的發展」（Rubin, 2002:

³ 魯賓的原書名為 *Haruki Murakami and the Music of Words*，時報出版社的譯本為《聽見 100% 的村上春樹》（周月英譯），2004 年出版。魯賓此書中之許多見解都已發表於 2000 年藍燈書屋（Random House）出版集團 *Translating Murakami: an email roundtable* 的討論之中。

275)。出版業界以商業利益為考量，這和學者的立場是相互衝突的。

至於村上春樹的華語譯者，不論是賴明珠或林少華，對於村上春樹的作品幾乎都是照單全收、一字不漏地翻譯。此外，華語世界的譯者或編輯，並不像美國譯者和編輯那樣積極主動。我們或許可以這樣問：華語譯者、編輯乃至於整個華語出版體系，是否有像魯賓那樣參與全球化的自覺呢？而在全球化的浪潮中，華語翻譯是否受到重視呢？由於隨著中國經濟崛起，華語即將成為國際強勢語言，因此村上春樹與華語譯者的互動，是值得觀察注意的現象。⁴

2. 作者與譯者 VS 牧羊人與野羊

若非透過翻譯，村上春樹的小說無法普及到世界各國，譯者的重要性是不言而喻的。而根據華語譯本讀者在網路上的討論，很多人在閱讀村上春樹的譯本時都曾產生類似的反應與疑問：他們到底是在閱讀村上春樹？還是賴明珠或者林少華的村上春樹？有些讀者認為，他們是因為賴明珠的譯本而喜歡上村上春樹，或是因為林少華而迷戀村上春樹。雖然美國讀者並不太注意譯者⁵，但也有讀者表示都是因為伯恩保（Alfred Birnbaum）的譯文，才讓他們聽見村上春樹的聲音。

學者楊曉榮指出，許多讀者混淆了原作和譯作，把譯者的文字當成了原作者的文字，這可能是讀者「有意為之」的混淆。（2005: 47）由於語言能力的限制，大部份的讀者無法閱讀原作而必須依賴譯本，並且時常會在腦海中浮現到底在閱讀作者還是譯者的疑問，筆者認為讀者的心情說是「無可奈何」應該更為恰當。而在原著作者的眼中，對於這樣的混淆有何感覺呢？

捷克作家米蘭昆德拉在《小說的藝術》一書〈六十七個詞〉中，提到他的《玩笑》的各種語文譯本被譯成了各種面貌，例如法國譯者修飾了他的風格，甚至可以說重寫了他的小說，讓他不得不花費「生命中的整整一個時期，完全用在對我能閱讀的三四種外語的新舊小說譯本進行閱讀、檢查、修訂……」（昆德拉，2004: 151-2）。昆德拉於是從《玩笑》中選了六十七個詞，自己為這些關

⁴ 目前筆者已針對此問題進行研究，將於未來提供進一步的整理報告。

⁵ 根據美國亞馬遜網路書店《發條鳥年代記》英譯本的讀者回應，筆者統計共有二〇九則，但其中只有十二則提及譯者，而這十二則之中有半數以上是來自英、法、加拿大等國讀者的回應。

鍵詞做了詳盡的注釋，作為閱讀他小說的必備參考工具。

昆德拉對於自己譯本的品質有一定的要求，而緊盯著譯者的原作者，正如他自己形容的：「就像跟在一群野羊後面跑的牧羊人」（2004: 152）。對於昆德拉來說，原作者是「牧羊人」，是權力的操控者，譯者則是受制約的「野羊」。昆德拉這樣積極監控的目的，應該是希望盡可能減少譯本讀者誤讀他的作品的機率，然而譯者的自主性也就相對降低，幾乎逃不出牧羊人的掌控。

相對於昆德拉要求譯本的絕對忠實，村上春樹對於譯者、譯本雖然不至於說是「放羊吃草」，但他的態度可以說是相當放任的。這或許是因為村上春樹本人也是一位翻譯者，能夠將心比心，而能對自己的譯者非常寬容。雖然村上春樹曾表示，他在美國擔任駐校作家時，使用自己作品的英譯本和學生座談，多少還是會發現有些地方不太對勁，不過他並不生氣，卻覺得自己也會有些意外收穫，因為有些譯文的詮釋方式會讓他覺得感動而有趣。（河合隼雄，1996: 51）

對於自己的譯本的譯文，村上春樹認為：

我不太操心語文表達層面的細節，只要故事層面上的大事不失誤，翻譯也就八九不離十了。如果作品本身自有力度，自然不會被一些錯誤所限。只要能看到作品被翻譯，我並不擔心這些細節。（2000: 82-3）

事實上，村上春樹在談論當代日本小說的創作時曾經強調，「語言」對於文體創造的重要性：「怎樣的小說也好，語言不成也就寫不出來。全部的文體、我寫的東西也好，也是因為語言這一點，令文體上有所差別。」⁶村上春樹還指出，當代日本作家「重構日本語言」⁷，對於日本文體革新有舉足輕重的影響。然而值得注意的是，一旦涉及翻譯，日語被譯為外文時，「語言」就不再是村上春樹重視的重點，取而代之，他重視的是「故事」。村上春樹在寫給台灣和中國讀者的信中，都強調他在譯本中要傳達的是「故事」：

小說這東西，並不是對一個問題給予一個具體結論的東西。我想做的

⁶ 村上春樹《這個十年》，轉錄自香港作家湯楨兆的譯文，參見 www.geocities.com/SoHo/palette/3764/local/trans003.htm。

⁷ 參見 McInerney, J. *Roll Over Basho: Who Japan Is Reading, and Why*. The New York Times Book Review, Sep. 27, 1992.

是，把你所有的問題，和我（或其他什麼人）所有的問題，通過所謂故事這個強有力的通道直接聯繫上。⁸

村上春樹顯然不是像昆德拉那樣緊盯、監控著譯者的「牧羊人」。在重視故事的傳遞重於翻譯語言精確與否的情況下，無庸置疑的，村上春樹的譯者擁有較高的主體性和自由度；換言之，他們有更大的發揮空間。在傳統的翻譯批評中，常見的批評方法大致包括誤譯評析、佳譯賞析、譯文比較等，或者運用語言學的定量定性分析、語義分析等。⁹不過，如果原著作者本人並不重視「語言表達層面的細節」，那麼以語言為批評對象的翻譯評論，似乎就失去了它的意義。

在翻譯活動之中，譯者就是主體¹⁰，譯者所翻譯的材料是客體。譯者是翻譯活動的發動者和行動者，具有很多不依賴客體而存在的獨立性；客體也有不依賴主體意志而存在的獨立性，它在沒有成為譯者活動客體之前就已經是存在的實體。因此，主體作為一種實體存在，具有雙重屬性：即它不僅具有作為主體的主動性、能動性和創造性，同時也具有作為實體存在的被動、受動和消極的一面。也就是說它也受著外界的制約，也受著客體本身的制約。翻譯工作者的主體性也是一樣，它規定了翻譯者在翻譯活動中的主觀能動性與創造性的性質，也規定了他受制約的被動性性質。（呂俊、侯向群，2001: 236-7）

以前的翻譯批評，大多是討論翻譯主體的被動和受制約的一面，就像是昆德拉所說的「被牧羊人趕著跑的羊」；至於羊兒的主體性，在過去的翻譯批評中大多被忽略掉了。因此，從譯者來探討村上春樹的翻譯，並根據村上春樹本人對於自己作品應該如何被翻譯的見解，提供了本文的翻譯批評的方向：在討論《發條鳥年代記》的譯文時可以不必字斟句酌挑出，而可以專注於討論譯者如何傳達故事的方式。

3. 《發條鳥年代記》及其譯者們

⁸ 村上春樹〈給台灣讀者的一封信〉（賴明珠譯），參見 2000/10/06 中國時報人間副刊。

⁹ 華語地區翻譯批評方法、標準之說明解析，近年來在中國大陸已出版許多專書，例如姜治文、文軍所編之《翻譯批評論》（1999）、楊曉榮著之《翻譯批評導論》（2005）等，內容皆相當詳實。本論文則主要參考楊曉榮所著一書。

¹⁰ 本文中論及的翻譯的主體與主體性，主要引用自呂俊、侯向群編著之《英漢翻譯教程》（2001）pp.52-60, pp.233-263 介紹之內容。

3.1 關於《發條鳥年代記》

村上春樹以《發條鳥年代記》¹¹（ねじまき鳥クロニクル）獲得讀賣文學獎。而諾貝爾文學獎得主大江健三郎是當時的評審委員會主席，他極為讚賞《發條鳥年代記》，稱之為美麗、重要的作品。（Rubin, 2002: 235）

村上春樹於一九九一年起，先後受邀在美國新澤西州普林斯頓大學等校擔任駐校作家，一共在美國旅居了四年半。在這段期間，村上春樹完成了中篇小說《國境之南、太陽之西》，以及長篇巨著《發條鳥年代記》。

《發條鳥年代記》在村上春樹的小說寫作過程中，至少具有三個特色：其一，全書共三部都在美國完成；其二，他開始寫夫婦的題材；¹²其三，寫完不久後他即啓程返回日本定居。（河合隼雄，1996: 82）這些都是造成《發條鳥年代記》的內容及風格產生變化的因素。譯者魯賓認為，《發條鳥年代記》可能是村上春樹寫作生涯中最大的一次轉折。（2002: 205）

《發條鳥年代記》為一長篇巨著，它是以一九八六年的短篇〈發條鳥與星期二的女人們〉為基礎而延伸發展的故事。《發條鳥年代記》的日文版共有三部，第一、二部於一九九四年四月同時出版，第三部於一九九五年八月出版。不過初版之後，村上春樹曾多次進行修訂。（Rubin, 2002: 276）在華語譯本方面，賴明珠的譯本跟村上春樹一樣分為三部，林少華則將三部合為一冊，約達七百頁左右。賴明珠的書名為《發條鳥年代記》第一部鵲賊篇、第二部預言鳥篇、第三部捕鳥人篇，共分三冊出版。¹³林少華濃縮為一冊的書名為《奇鳥行狀錄》，裡頭的三部名稱分別為賊喜鵲篇、預言鳥篇、捕鳥人篇。

至於英譯本方面，「發條鳥」（ねじまき鳥）被譯為“Wind-up Bird”，這是由伯恩保（Alfred Birnbaum）首先譯出，他是根據刊登在日本《新潮》雜誌的短篇〈發條鳥與星期二的女生們〉（一九八六年一月）而翻譯。伯恩保的英譯譯文 *The Wind-up Bird and Tuesday's Women* 首度刊登於一九九〇年十一月二十六日之《紐約客》周刊。後來，《發條鳥年代記》的第一部還在日本連載期間，村上春樹即要求哈佛大學日本文學教授魯賓進行翻譯，並於一九九八年正式出

¹¹ 雖然海峽兩岸中文譯本譯名不同，為了方便討論，本文中使用的賴明珠所譯之《發條鳥年代記》。本文中討論的其他村上春樹作品，也以賴明珠的譯本書名為本。

¹² 村上春樹稍早之前完成的《國境之南、太陽之西》，男主角也是已婚，但是男主角的婚姻生活、與妻子的關係，並不是這部小說的重點。

¹³ 賴明珠原來錯譯為「刺鳥人篇」，後來的版本才更正為「捕鳥人篇」。參見《聽見 100% 的村上春樹》（周月英譯）之〈譯者序〉，p.9。

版，書名為 *The Win-up Bird Chronicle*，而其中有兩章曾經單獨發表在《紐約客》周刊。二〇〇三年，英譯本獲得紐約日本協會頒發的 Noma Award for the Translation of Japanese Literature。

3.2 《發條鳥年代記》之譯者

村上春樹每部作品的英譯本都只有一個版本、只有一個譯者（合譯本除外）。雖然英語系國家的讀者無法比較同一原作的不同譯本，但是在閱讀不同譯者所譯的不同小說之後，讀者自然而然仍會偏好某位譯者或某本譯作，有的讀者甚至表示讀完《尋羊歷險記》等譯本後，「我對村上春樹有點好奇，但卻渴望進一步了解譯者伯恩保（Alfred Birnbaum）」¹⁴。在華語世界裡，也有許多讀者有類似的回應。例如「如果我的第一本村上春樹不是賴明珠翻譯的話，我會愛上村上春樹嗎？」¹⁵「村上春樹的作品近年來十分流行，深受我國讀者喜愛，譯者林少華功不可沒。」（楊曉榮，2005: 52）雖然這些或許是讀者的主觀見解，但譯者的重要性的確不容忽視。下面就分別簡介村上春樹《發條鳥年代記》的兩位華語譯者（賴明珠、林少華）及兩位英語譯者¹⁶（魯賓、伯恩保）之背景及翻譯策略、特色。

3.2.1 賴明珠

一九四七年生於台灣苗栗，中興大學農經系畢業，曾就讀日本千葉大學。於日本深造返台後，賴明珠一直從事廣告企畫撰文工作，並翻譯日文作品。

賴明珠應該是本文討論的四名譯者中，最早翻譯村上春樹的一位，也是翻譯村上春樹作品唯一的女性譯者。賴明珠於一九八五年起向出版社推薦村上春樹，開始翻譯他的作品，她選譯的「村上春樹的世界」特輯，刊載於一九八五年八月的《新書月刊》，是在台灣首度登場的村上春樹譯作。（藤井省三，2004: 64）村上春樹雖然已是日本知名作家，但當時在台灣還沒有知名度，賴明珠卻

¹⁴ Wendy Lesser, *The Mystery of Translation*, *The Chronicle Review*, Volume 49, Issue 5, Page B7, 2002/09/27。引自 <http://chronicle.com/free/v49/i05/05b00701.htm>。

¹⁵ 見「村上春樹的網路森林—對話空間 34, 賴明珠=村上春樹(2000/03/10)」, www.readingtimes.com.tw/authors/murakami/chatroom/chat0034.htm。

¹⁶ 雖然《發條鳥年代記》的英譯者為魯賓，但《發條鳥年代記》是由短篇〈發條鳥與星期二的女人們〉改寫而來，其英譯者為伯恩保，由於前幾段的日文相差不多，仍能差強人意地提供比較的基礎。

主動、積極接洽出版事宜，根據時報書系的彭蕙仙表示，賴明珠個性一向隨性，「對這件事卻鏗而不捨」¹⁷。過去二十年來她幾乎只譯村上春樹的作品，最近亦翻譯了其他日本作家的作品，例如谷崎潤一郎的《春琴抄》（聯合文學出版，2004）等。

儘管以時間而言，賴明珠最早翻譯村上春樹，但直到二〇〇三年十一月，她才和時報出版社的叢書主編葉美瑤一起到東京和村上春樹見面。在〈到東京見村上春樹〉一文中，賴明珠寫道：「經常讀他的作品，對他似乎已經很熟了，他總是把想法和感覺傳達得那麼細微而確實，讓你錯覺已經很了解他，見不見面似乎不太重要。然而最近讀了他的《翻譯夜話》提到他去見作者，並表示趁作者在世時能見面是很可貴的。」¹⁸

賴明珠以村上春樹的譯者而聞名，但她行事相當低調，雖然也常受邀在報章雜誌寫些日本文學相關的文章，但她對於自己的日文能力卻沒什麼自信。賴明珠曾於一九九八年表示，她多次想要提筆寫信給村上春樹，卻都沒有寫成，因為她怕村上春樹看到她的信會說：「這個人的日文這麼爛也敢翻譯小說？」¹⁹

在上述同一篇文章中，賴明珠也表示：「大概是因為我自己很弱很弱，所以總可以順著原作者意思一路翻譯下來，沒什麼自我。」²⁰結果，這形成了賴明珠最明顯的翻譯風格，亦即她亦步亦驅地追隨村上春樹的日文語順。也因此，有些讀者批評賴明珠的譯文像是「翻譯機」翻譯出來的。這樣的譯法造成什麼效果，以下將在「譯文對照」一節中進一步分析。

事實上賴明珠曾表示，因為她長期從事廣告文案工作，「對於文句方面的推敲非常在意」²¹。她表示翻譯時最好「儘量保留日文特色」：

本來日文和中文就具有不同特性。一般說來日文比較優雅柔和，中文比較簡潔有勁。日文作品翻譯成中文時，最好儘量保留日文特色，如果只以中文的標準來評斷譯得好不好，可能不一定適當。……我在

¹⁷ 參見「村上春樹的網路森林」，彭蕙仙〈遇見 100% 的翻譯者〉，www.readingtimes.com.tw/authors/murakami/biog008.htm，原載於《中時晚報》，一九九七年七月。

¹⁸ 全文詳見 www.readingtimes.com.tw/books/book_detail.asp?pclassid=AC&prodid=AI0941&descid=37180。

¹⁹ 「村上春樹的網路森林—村上春樹譯者：賴明珠」，www.readingtimes.com.tw/authors/murakami/biog008.htm。

²⁰ 同上註。

²¹ 〈翻譯村上春樹的心情〉，銀河網路電台，www.iwant-radio.com/bo/981120nrbo.html。

翻譯村上春樹的小說時儘量不用成語，希望保持他的用意和文意，讓中文讀起來仍能感覺到村上的特色。²²

一般說來，賴明珠的翻譯特色包括：1. 幾乎完全按照村上春樹的日文語順。2. 經常直接延用中日同形漢字，亦即所謂的「假朋友」²³，這在華語上造成一種特殊的閱讀效果（例如「無血開戰」、「一生懸命」等）。3. 日文中的外來語，通常直接採用音譯，例如「西那蒙」（cinnamon，肉桂）等。而台灣學者李孟紅曾以賴明珠所譯《海邊的卡夫卡》為例，則歸納四點翻譯問題如下：1. 同形漢字詞彙的直接翻譯，2. 直譯所引發的閱讀障礙，3. 句子中主語常被省略，4. 譯文中常出現贅詞。（2003: 15-1）事實上，這些問題也同樣可在《發條鳥年代記》的譯本中發現。儘管如此，在網路上還是有許多讀者喜歡賴明珠的譯本。不過香港的評論者陳寧指出，與其說賴明珠的譯文好，倒不如說是她「早著先機，率先以她的譯筆確立了村上春樹在中文讀者心中的面貌」，而這種筆調一旦確立了，就很難擺脫或修正。²⁴

3.2.2 林少華

一九五二年生於中國吉林長春，吉林大學外文系日文專業、吉林大學日本文學碩士，日本大阪市立大學進修，現任教於青島中國海洋大學東語系。林少華翻譯作品範圍很廣，包括芥川龍之介的作品，乃至於最近的暢銷書《從世界中心呼喊愛情》。

林少華在一次訪談²⁵中談到，他是經人引薦而開始翻譯村上春樹的小說。《挪威的森林》在日本剛出版時，林少華正在日本從事中日古詩研究，興趣並不在翻譯。不過後來經人推薦，林少華才自一九八八年開始翻譯村上春樹的作品，上海譯文出版社推出的村上春樹全作品系列，就是林少華一手包辦的。

根據大陸學者王向遠的分析，中國和日本於一九七二年邦交正常化後，進

²² 引自 www.cunshang.net/book/norwood.htm。

²³ 這一詞是由法語 *faux amis* 而來，原指在歐洲各國語言中，一些同源但並不完全同義的詞。參見許余龍《對比語言學》（上海外語；2003, 343）

²⁴ 香港經濟日報，2003/7/22 評《海邊的卡夫卡》，轉引自 www.joetsang.net/jtblog/2003_07_01_archive.html。

²⁵ 參見北京晚報，孫小寧〈莊周夢蝶——林少華 vs 被翻譯的村上春樹〉，www.creader.com/news/200106280012.html。

入八〇年代湧現了許多「強大實力和陣容」的翻譯者，其中也包括林少華。王向遠認為：「總體而言，這段時期（中國）的日本文學翻譯在語言、語體、譯法等技巧、技術層面上的問題已基本解決……儘管每個成熟的譯者都有自己的風格，但是由於現代漢語已經完全成熟和定型，大凡優秀的譯文一定是合乎現代漢語的句法和用詞規範的譯文……以前那種文白夾雜、日文化的句式已不多見。」（2001: 244）

由此可以看出大陸方面對於日文翻譯的批評基準，明顯排斥日文化句式而要求「合乎現代漢語的句法和用詞規範」。而學者楊曉榮對於林少華所譯《挪威的森林》等作品更是讚譽有加：「這些作品的語言流暢自然，毫無生硬之態，娓娓道來的敘述令人只感到作品語言的美和蘊含於其中的精闢哲理。村上春樹的作品近年來十分流行，深受我國讀者喜愛，譯者林少華功不可沒。」（2005: 52）

至於林少華本人，也對自己的翻譯充滿了自信：

我在翻譯方面比較注重文字美，我覺得文學作品一個最重要的功能是能給人以美的感受，在理解原文意思的基礎上，使人能產生美的連想，如果一部文學作品讓人讀起來不覺得美，就不是一部好的作品。因此我在翻譯當中，盡可能想辦法把它翻譯得美一些。中國文字同其他國家的文字相比，最主要的特色是講究裝飾性，這也是漢字的優勢，我們為什麼不發揮這個優勢呢？²⁶

在村上春樹寫給中國讀者的一封公開信中，他把寫作小說比喻為「造房間」，如果小說寫得好，這個房間可以從他所在的場所遠游到別的地方。²⁷對譯者林少華而言，他認為自己的任務就是要使村上春樹所謂的「房間」排除語言的障礙，遠游到每一個人面前，不過他必須把建築材料由日語換成漢語；此外林少華也認為，文學翻譯更需處理藝術再現的問題：「在技術操作上置換（房間）一磚一瓦的同時，還要在藝術上使其保持整體搬遷的效果。」²⁸此即林少華的

²⁶ 參見 www.cunshang.net/book/norwood.htm。

²⁷ 參見〈村上春樹致中國讀者的信〉（林少華譯），北京青年報，2001年9月11日，轉引自 <http://edu.shangdu.com/1/2001-09-11/100017508700211.html>。

²⁸ 林少華，〈聽譯者解讀村上小說〉，中華讀書報，2001年9月27日，引自 www.people.com.cn/GB/wenyu/66/134/20010927/571277.html。

翻譯觀點。

由於林少華專攻日本古典文學，對於歐美文化並不熟悉，因此在村上春樹小說中經常出現的歐美人名、歌名、電影名稱等，就時常發生誤譯的情形，例如把《越戰獵鹿人》(Deer Hunter)譯為《親愛獵人》(Dear Hunter)²⁹。林少華也承認自己對搖滾樂、爵士樂不是很熟悉，不過以前譯錯的地方，「想重新來過都很困難」。³⁰

3.2.3 魯賓 (Jay Rubin)

魯賓為哈佛大學東亞系日本文學教授，美國芝加哥大學日本文學博士。魯賓表示，若不是透過村上春樹的第一位英譯者伯恩保的譯本在美國發行、引起美國出版社的興趣，他或許不會接觸村上春樹的小說。因為魯賓專攻日本明治時代(1868-1911)文學，長期研究明治後期自然主義派回歸日常生活的書寫，以及反自然主義派代表作家夏目漱石(1867-1916)的小說，魯賓並不常閱讀當代日本的暢銷作品。直到一九八九年，美國一家出版社請魯賓試讀《世界末日與冷酷異境》日文本，徵詢魯賓該書是否有翻譯出版價值，他才開始閱讀村上春樹的作品。(Rubin, 2000: 99)

魯賓指出，他和伯恩保欣賞的村上春樹作品，幾乎是完全不同的。例如Knopf出版社準備出版村上春樹短篇小說選集《象的消滅》時，要求兩人自行挑選村上春樹的短篇作品，結果兩位譯者各交出八、九篇的原稿，竟完全沒有重覆。(2000: 101)這一點，除了顯示兩位英譯者的興趣取向不同，此外，身為學者，魯賓表示他在選譯作品時，還是不免刻意評斷該作品可能在文學史上佔有的意義和重要性，(2000: 101)這些都是造成兩位英譯者選擇村上春樹作品有所不同的可能因素。

而在魯賓著手英譯村上春樹的《發條鳥年代記》(*The Wind-Up Bird Chronicle*)時，這部共有三部、寫作時間橫跨三個年頭的小說還在雜誌上連載當中。魯賓表示，對於教授、學者來說，翻譯正在連載的小說是一種「賭注」，因為大多數學者在翻譯外國文學作品時，都會選擇已故或已具有文學地位的作家。(2000: 102)然而魯賓為什麼會做這樣的「賭注」？魯賓強調，他並非評

²⁹ 在日文的外來語中，deer和dear的表記方式完全相同。

³⁰ 見〈迷戀村上春樹由他而起〉，<http://culture.netbig.com/topic/935/20001031/77780.htm>。

比所有日本當代作家後才選上村上春樹，而是因為村上春樹是世上唯一一位作家，能透過作品直接而深刻地打動他。(2000: 102)

至於翻譯的過程，英譯者不得不配合出版社的要求，而把個人的興趣和期望置於次要的地位。例如《發條鳥年代紀》日文版共有三部，但英譯本卻合為一部，總共刪減了近兩萬五千字。魯賓認為，英譯版雖比日文版簡潔、緊湊，但這樣大幅裁減卻可視為對原作的扭曲，多少促使日本小說「美國化」³¹，不過這也是無法避免的。

而在翻譯方法上，魯賓大致較偏向直譯。不過魯賓指出，英文和日文存在許多不同，就連村上春樹這樣美國化的日本作家，要想逐字將他的日文譯為英文是不可能的。(Rubin, 2002: 286) 魯賓形容日文和英文的差異之大，就好比處理日本語文的是左手肘，而不是腦部的任何一部份。³²因此魯賓認為，這使得日本文學作品風格大體而言都有些僵化，但外國譯者尚未找到翻譯日文的好方法。然而魯賓指出譯者主觀的處理譯文的重要性，它使譯者對文本意義持續不斷的批判質疑；對魯賓來說，如果譯者自認為是被動的翻譯工具，只需負責將一組文法結構轉換成另一組的話，如此一來，讀者讀到的譯文只是沒大腦的垃圾而不是文學。(Rubin, 2002: 287)

3.2.4 伯恩保 (Alfred Birnbaum)

伯恩保是村上春樹英譯叢書的第一位譯者，魯賓形容他是「為英文讀者發掘了村上春樹」的伯樂。(2002: 189) 伯恩保生於一九五七年，五歲時隨外交官父親旅居日本多年，後來返回美國求學，畢業於南加大 (University of Southern California)，之後又回日本於早稻田大學修讀碩士。

對於日本文學，伯恩保個人非常不喜歡日本的「私小說」³³，他認為傳統的私小說是很「潮濕」的。不過他認為，雖然村上春樹小說的主角也都是男性第一人稱的「僕」，也算是私小說，但村上春樹的寫作方式是乾燥的、淡然的。(加藤幹郎，1989: 50) 伯恩保指出，當代日本的文體大都傾向於國外流行音樂或是翻譯文學的「輕」(lite) 文體；這和前輩作家重視氣氛描寫、文章中充

³¹ *Translating Murakami: an email roundtable*, Dec. 20, 2000, 10:21pm.

³² *Translating Murakami: an email roundtable*, Jan. 9, 2001

³³ 「私小說」一詞約於一九二〇年左右確立，這類小說以第一人稱敘事。而在日文中，「私」、「僕」、「俺」等皆為第一人稱稱謂，相當於中文的「我」，但「僕」、「俺」一般皆限男性使用。

滿悲痛的沈默的特點相形之下，當代日本小說家的文體確是較接近翻譯。(青山南，1996: 43)

伯恩保在翻譯村上春樹的同時，已計劃介紹十位當代日本作家的作品給美國讀者，後來即發展為《猴腦壽司》(*Monkey Brain Sushi: New Tastes in Japanese Fiction*, 1991) 一書³⁴，(加藤幹郎，1989: 46) 包括村上春樹、山田詠美等人的作品。伯恩保在序言中指出，《猴腦壽司》收錄的都是大多數日本人真正在閱讀的小說。(1991: 4)

由於伯恩保翻譯村上春樹是以在美國或英國發表為目標，因此他的譯文乃忠於英語、盡可能譯為自然的英語，他亦不諱言美國的商業出版社是要求譯文通順流暢的。(Birnbaum, 2003: 4) 伯恩保認為，村上春樹的作品被大多數日本讀者評為具有現代感，那是因為村上春樹以一般會話的口語直接書寫；但譯為英文時，伯恩保則選擇以簡潔的英語來處理。(加藤幹郎，1989: 49) 也可以說，伯恩保的翻譯是較傾向於意譯，是以英語為主要考量基準的。

4. 譯文對照

4.1 ねじまき鳥と火曜日の女たち

その女から電話がかかってきたとき、僕は台所に立ってスパゲティをゆでているところだった。スパゲティはゆであがる寸前で、僕はFMラジオにあわせてロッシーニの「泥棒かささぎ」の序曲を口笛で吹いていた。スパゲティをゆであげるにはまず最適の音楽だった。

電話のベルが聞こえたとき、僕はよほどそれを黙殺してそのままスパゲティをゆでつづけようかと思った。スパゲティはもう殆んどゆであがっていたし、クラウディオ・アバドはロンドン交響楽団をその音楽的ピークに持ちあげようとしていたのだ。³⁵

(1) The Wind-up Bird and Tuesday's Women

I'm in the kitchen cooking spaghetti when the woman calls. Another

³⁴ 此書亦由講談社國際出版部出版，但在美國發行。

³⁵ 村上春樹『村上春樹全作品 1979-1989 (8)』東京：講談社，1991, pp.141。

moment until the spaghetti is done; there I am, whistling the prelude to Rossini's *La Gazza Ladra* along with the FM radio. Perfect spaghetti-cooking music.

I hear the telephone ring but tell myself, Ignore it. Let the spaghetti finish cooking. It's almost done, and besides, Claudio Abbado and the London Symphony Orchestra are coming to a crescendo.³⁶

4.2 ねじまき鳥クロニクル 第一部 泥棒かささぎ編

(火曜日のねじまき鳥 六本の指と四つの乳房について)

台所でスパゲティをゆでているときに、電話がかかってきた。僕はFM放送にあわせてロッシーニの「泥棒かささぎ」の序曲を口笛で吹いていた。スパゲティをゆでるにはまずうってつけの音楽だった。

電話のベルが聞こえたとき、無視しようかとも思った。スパゲティはゆである寸前だったし、クラウディオ・アバドは今まさにロンドン交響楽団をその音楽的ピークに持ちあげようとしていたのだ。³⁷

(1) Tuesday's Wind-up Bird/ Six Fingers and Four Breasts

When the phone rang I was in the kitchen, boiling a potful of spaghetti and whistling along to an FM broadcast of the overture to Rossini's *The Thieving Magpie*, which has to be the perfect music for cooking pasta.

I wanted to ignore the phone, not only because the spaghetti was nearly done but because Claudio Abbado was bringing the London Symphony to its musical climax.³⁸

(2) 星期二的發條鳥，關於六根手指和四個乳房

我在廚房正煮著義大利麵時，電話打來了。我正配合著FM電台播放

³⁶ Murakami, H. *The Elephant Vanishes/ Stories by Haruki Murakami*, translated by Alfred Birnbaum, NY: Vintage Books, 1994, p.4.

³⁷ 村上春樹『ねじまき鳥クロニクル：第一部 泥棒かささぎ編』東京：新潮社，1997，p.11。以下引用本書の頁數均作「村上春樹，p.(頁數)」。

³⁸ Murakami, H. *The Wind-up Bird Chronicle*, translated by Jay Rubin, London: 1998, p.5. 以下引用本書的頁數均作「Rubin, p.(頁數)」。

的羅西尼的「鵲賊」序曲吹著口哨。那是煮義大利麵時最恰當不過的音樂了。

我聽到電話鈴時，也想過不要理會它算了。因為義大利麵差一點就快燙熟了，而且克勞迪奧阿巴多（Claudio Abbado）這一刻正要把倫敦交響樂團帶上那音樂的最高潮。³⁹

(3) 星期二的拧发条鸟、六根手指与四个乳房

在厨房煮意大利面条的时候，一个电话打来。我正随着调频广播吹口哨，吹罗西尼的《贼喜鹊》。这首乐曲特别适合用来煮意式面条。

听得电话铃响，我本想不予理睬。一来面条正煮在火候上，二来克勞迪奧阿巴多正准备将伦敦乐团驱往乐章的峰巔。⁴⁰

4.3 4.1-4.2 譯文綜合討論

以上節錄了 4.1(1) 及 4.2(1) 兩種英文譯文，它們的日文原文 (4.1、4.2) 雖然在用字上有些不同，但內容幾乎如出一轍。儘管村上春樹獨特的日文翻譯文體，讀起來常像是翻譯自英文的譯文，不過正如魯賓所說，村上春樹的寫作風格接近英文，但要把村上「譯回」英文，對英譯者來說反而是個難題，因為在英譯過程中，「村上春樹風格中清新可喜的此一最重要特質，就是在翻譯中會失去的那個部分。」（Rubin, 2002: 288-9）這也就是在翻譯村上春樹作品中，最明顯的不可譯的部份。

魯賓指出，爲了彌補翻譯村上春樹時流失的部份，伯恩保在英譯中會採用誇大時髦的措詞（2002: 289）。例如村上春樹使用「音樂的ピーク(peak)」描述交響樂團的演奏達到高潮，伯恩保譯之爲 *crescendo*（音樂術語「漸強」，亦表「高潮」），魯賓則譯爲 *musical climax*，在這裡明顯可以看出兩人譯文風格的差異。

在《發條鳥年代記》日文原著中，村上春樹使用的敘事時態是過去式，伯恩保的譯文使用現在式，魯賓則是用過去式。而由魯賓和村上春樹針對時態的

³⁹ 村上春樹《發條鳥年代記：第一部 鵲賊篇》（賴明珠譯）台北：時報出版社，1995，p.7。以下引用本書的頁數均作「賴明珠，p.(頁數)」。

⁴⁰ 村上春樹《奇鳥行狀錄》（林少華譯）上海：上海譯文出版社，2002，p.5。以下引用本書的頁數均作「村上春樹，p.(頁數)」。

討論，可以看出美國譯者介入翻譯過程之深。例如魯賓譯《發條鳥年代記》時會打電話直接問村上春樹：「這裡用現在式，為什麼是現在式呢？」「這裡英語也用現在式好嗎？」儘管村上春樹表示有時用現在式是「為了說話的調子」、「提高小說整體的張力」，因此可以不必刻意理會；但魯賓還會鍥而不捨：「那麼英譯也該加入這種變化，對嗎？」（河合隼雄，1996: 41）

過去式與現在式的敘事表達，會帶給英譯本的讀者不同的閱讀感受，但華語讀者對於時態的使用並不特別敏感。至於村上春樹的翻譯文體特色，在華語譯文中也很難保持，如果像林少華堅持發揮漢語「裝飾性」的優勢，村上春樹的文體特色更是流失殆盡。以 4.2(3) 林少華的譯文為例，「麵條正煮在火候上」是道道地地的華語，一絲日文味都沒有，難免讓人腦海浮現北方人正在家裡下麵的畫面。而賴明珠的譯文則是「義大利麵差一點就快燙熟了」，它沒漏掉日原文本的每一個詞語，語氣接近台灣人的口語表達，而煮義大利麵（而非「麵條」）的畫面容易讓人感受到西化的生活方式。

而在畫底線的第二句中，比較賴明珠所譯「帶上那音樂的最高潮」，林少華的「驅往樂章的峰巔」，雖然林少華選用「峰巔」可說是直接譯自「peak」，但是賴明珠連「那」（その）都沒有省略，更是一路直譯到底。

儘管楊曉榮認為對一般讀者來說，林少華譯本中的語言「就是村上春樹的語言」，他表示這就是許多譯者期望達到的效果：「譯者隱去（至少不要造成障礙），讓原作者現身。」（2005: 52）不過筆者認為並非如此：林少華所使用的流暢華語，例如上列「麵條」之例，反而限制了華語讀者的想像力，在某種程度上遮蔽、壓抑了原作者的語言。若以史碧娃克（G. C. Spivak）的理論來說，這樣的翻譯方法把富有修辭力量的「靜默」消滅掉了。（183）

譯者首先必須完全貼服（surrendering）於原文。她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語言的靜默，在那裡語言不受限制地散軼開來，而文本則是以其特有的方式防止它的發生。（183）⁴¹

如此看來，賴明珠的直譯法雖無法將村上春樹的翻譯文體譯出，她那不流

⁴¹ 中譯引自許寶強等編《語言與翻譯的政治》，p.283。

暢的譯筆更是時常為人詬病，但她的翻譯幾乎完全「貼服」日文原文，這樣日語化的華語譯文，或許可以提供讀者想像、模擬日文的機會，在某種程度上能讓原作者現身，也能達到史碧娃克所重視的效果。

4.4 もし僕に何か強みがあるとしたら、それは失うべきものがないという点だった。たぶん。⁴²

- (1) 如果我有什麼強的地方的話，那就是我沒有可失去的東西這一點。大概。⁴³
- (2) 如果说我有优势的话，优势即是我没有可以失去的东西，想必。⁴⁴
- (3) If I had anything in my favour, it was that I had nothing to lose. Probably.⁴⁵

4.5 満州国の中国人高級官僚たちは、無用な混乱と流血を避けるために、新京市を非武装都市として無血開戦することを主張したが、関東軍はこれを退けた。⁴⁶

- (1) 滿州國的中國高級官僚們，爲了避免無益的混亂和流血，主張將新京市以非武裝都市做無血開城，關東軍對這退讓了。⁴⁷
- (2) 満州国の中国高官为避免无谓的混乱和流血，主张新京作为非武装都市和平打开城门，但被关东军一斥了之。⁴⁸
- (3) In order to avoid needless chaos and bloodshed, the high-ranking Chinese bureaucrats of Manchukuo argued that Hsin-ching should be declared an open city and surrendered without armed resistance, but the Kwantung Army rejected this.⁴⁹

4.6 彼の言葉はその物語のある世界の迷路の中に呑み込まれて消えてしまったのよ。その物語から出てきたものが彼の舌を奪って持って行ってしま

⁴² 村上春樹，第三部，p.49

⁴³ 賴明珠，第三部，p.32

⁴⁴ 林少華，p.406

⁴⁵ Rubin，p.356

⁴⁶ 村上春樹，第三部，p.115

⁴⁷ 賴明珠，第三部，p.78

⁴⁸ 林少華，p.445

⁴⁹ Rubin, p.399

ったのよ。そしてそれは、その数年後に私の夫を殺すことになった。⁵⁰

(1) 他的語言被吞進那故事所擁有的世界迷路之中而消失了。從那故事裡出來的東西奪去了他的舌頭。而且那個，在那幾年後又殺了我的丈夫。⁵¹

(2) 他的語言被那個故事世界的迷宮所徹底吞噬了，那個故事里出來的東西把他的舌頭劫走了。几年后，它殺死了我的丈夫。⁵²

(3) His words were lost in the labyrinth, swallowed up by the world of the stories. Something that came out of those stories snatched his tongue away. And a few years later, the same thing killed my husband.⁵³

4.7 4.4-4.6 譯文綜合討論

在 4.4 畫有底線的「失うべきものがない」一句，正是英文 have nothing to lose 的日文直譯。像這樣的日文，對日本讀者而言相當新鮮，這就是村上春樹文體的特色之一；然而譯為英文後，則是相當常見的表達方式。華語的兩種譯文，則大同小異地譯為「我沒有可失去的東西」，不過一般華人則有「反正我沒什麼好損失的」這樣的說法，或許也是源自於上述英文的說法。

比較 4.5 的三組譯文，很容易可以看出賴明珠的誤譯。4.5(1) 底線部分的「關東軍對此退讓了」，是從日文的漢字望文生義而來，意思幾乎和原文完全相反。同樣在 4.5(1) 的「將新京市以非武裝都市做無血開城」，讓人覺得不知所云；而 4.5(2) 林少華的「新京作為非武裝都市和平打開城門」則譯得很明確，以「和平」意譯日文的「無血」，也可以點出整句的訴求重點。

4.6 底線部分的日文「彼の言葉はその物語のある世界の迷路の中に吞み込まれて消えてしまったのよ」，不論是賴明珠的「被吞進……」或林少華的「所吞噬……」，都可以說是大家已經習以為常的中文翻譯腔。而在 4.6(1) 中，賴明珠直接延用日文漢字的「迷路」而不使用正確的中文意義—「迷宮」，由於賴明珠的譯文中常見這類把日文漢字原封不動搬進譯文的例子，又如 4.6(1) 中把「それ」直譯為「那個」（林少華譯為「它」，魯賓則譯為「the same thing」），

⁵⁰ 村上春樹，第三部，pp.191-2

⁵¹ 賴明珠，第三部，p.129

⁵² 林少華，p.489

⁵³ Rubin, p.444

很難不讓人覺得賴明珠是刻意如此。至於 4.6(3)「His words were lost in the labyrinth, swallowed up by the world of the stories.」，雖然和原文的出入並不大，但卻是魯賓難得出現的誤譯。

5. 結語

由於不懂日文，大部分的外國讀者無可奈何地必須閱讀村上春樹的譯本。對於這樣不得不依賴譯本，並且被強迫接受翻譯者翻譯的不同習慣，以及譯本中層出不窮的各種狀況，讓有些人不得不發出：「通過譯本，讀者永遠是輸家」⁵⁴的感慨。然而一位台灣讀者在網路上的發言，卻提供我們另一種思考面向：

一直聽人家說，賴明珠的翻譯，跟村上的日文原文還是有差異的。不過對於我們這些不懂日文的人，她的翻譯，看著看著也看出一定的風格：那或許是百分之八十的村上，百分之二十的賴明珠。⁵⁵

事實上，就算外國讀者能和日本讀者一樣直接閱讀日文原作，由於每個讀者對文本的詮釋不同，未必每個人都保證能感受到百分之百的村上春樹。筆者認為，外國讀者若能透過閱讀多種譯本，不但不是輸家，反而可以說是贏家。借用德國學者本雅明（Walter Benjamin）「瓦瓶碎片」的著名比喻來說，閱讀的譯本和譯文的語言愈多元化，更能發揮相互補充的功效，讀者愈能接近原作者意圖。如此，譯本的版本愈多，譯者採取的翻譯策略與方法愈多樣化，對於譯本的讀者而言非但不是壞事，或許還可能閱讀到百分之一百二十的村上春樹！

⁵⁴ 引自「對話空間 19,1999/04/28,發言人：小樂」，見 www.readingtimes.com.tw/authors/murakami/chat0019.htm。

⁵⁵ 引自 2girl.net/7/bbs/topic.cgi?forum=86&topic=11&show=25。

引用書目

1. 村上春樹《發條鳥年代記》原作及中、英文譯本

村上春樹。《發條鳥年代記：第一部 鵲賊篇》。(賴明珠譯)。台北：時報出版社，1995。

村上春樹。《發條鳥年代記：第三部 刺鳥人篇》。(賴明珠譯)。台北：時報出版社，1997。

村上春樹。《奇鳥行狀錄》。(林少華譯)。上海：上海譯文出版社，2002。

Murakami, H. *The Elephant Vanishes/ Stories by Haruki Murakami*, translated by Alfred Birnbaum, NY: Vintage Books, 1994.

Murakami, H. *The Wind-up Bird Chronicle*, translated by Jay Rubin, London: 1998.

村上春樹、『村上春樹全作品 1979-1989 (8)』、東京：講談社、1991。

村上春樹、『ねじまき鳥クロニクル：第一部 泥棒かささぎ編』、東京：新潮社、1997。

村上春樹、『ねじまき鳥クロニクル：第三部 鳥刺し編』、東京：新潮社、1997。

2. 專書

王向遠。《二十世紀中國的日本翻譯文學史》。北京：北京師範大學出版社，2001。

呂俊、侯向群編著。《英漢翻譯教程》。上海：上海外語教育出版社，2001。

許余龍。《對比語言學》。上海：上海外語教育出版社，2003。

許寶強、袁偉選編。《語言與翻譯的政治》。北京：中央編譯出版社，2001。

湯林森。《文化帝國主義》。(馮建三譯)。上海：上海人民出版社，1999。

楊曉榮。《翻譯批評導論》。北京：中國對外翻譯出版，2005。

魯賓。《聽見 100%的村上春樹》。(周月英譯)。台北：時報出版社，2004。

Birnbaum, Alfred (ed.) *Monkey Brain Sushi*, Tokyo: Kodansha International Ltd., 1991.

Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Harvill Press, 2002.

Spivak, G. C. *Outside in the Teaching Machine*, London and NY: Routledge, 1993.

青山南、『英語になったニッポン小説』、東京：集英社、1996。

河合隼雄、村上春樹、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、東京：岩波書店、

1996。

村上春樹、『翻訳夜話』、東京：文芸春秋、2000。

ジェイ・ルービン (Jay Rubin)、「象のつくり方」、『翻訳と日本文化』、(芳賀徹 編)、東京：山川出版社、2000年。

3. 期刊及研討會論文

李孟紅〈從村上春樹《海邊的卡夫卡》探討日中翻譯易見的問題〉，第八屆口筆譯教學研討會，台灣翻譯學會，12/21/2003，pp.15.1-15.33。

張明敏。〈翻譯語境中的村上春樹〉。《全球化與在地化—語言、文學、文化》(台北：東吳大學外國語文學院 2004 年校際學術研討會，2004 年 3 月 27 日)：25-44。

藤井省三。張季琳譯。〈村上春樹與東亞：作為都市現代化標誌的文學〉。《Ink》(台北，2004 年 4 月)：60-64。

McInerney, J. *Roll Over Basho: Who Japan Is Reading, and Why*. The New York Times Book Review, Sep. 27, 1992.

加藤幹郎、「アルフレッド・バーンバウム(Alfred Birnbaum)との対話『蟬のダンス』」『翻訳の世界』、1989 年 3 月号。

アルフレッド・バーンバウム、(Alfred Birnbaum)「村上春樹を訳す」『e とらんす』、東京：2003 年 7 月号。

4. 網路資源

2girl.net/7/bbs/topic.cgi?forum=86&topic=11&show=25。

<http://chronicle.com/free/v49/i05/05b00701.htm>。

Wendy Lesser, *The Mystery of Translation*, The Chronicle Review, Volume 49, Issue 5, Page B7, 2002/09/27。

<http://culture.netbig.com/topic/935/20001031/77780.htm>。

〈迷戀村上春樹由他而起〉

<http://edu.shangdu.com/1/2001-09-11/100017508700211.html>。

〈村上春樹致中國讀者的信〉(林少華譯)，北京青年報，2001年9月11日
www.creader.com/news/200106280012.html。

孫小寧。〈莊周夢蝶——林少華 vs 被翻譯的村上春樹〉
www.cunshang.net/book/norwood.htm。
www.geocities.com/SoHo/palette/3764/local/trans003.htm。

村上春樹。《這個十年》，轉錄自香港作家湯楨兆的譯文
www.iwant-radio.com/bo/981120nrbo.html。

〈翻譯村上春樹的心情〉，銀河網路電台
www.joetsang.net/jtblog/2003_07_01_archive.html。

陳寧。〈評海邊的卡夫卡〉。原載香港經濟日報，2003/7/22。
www.people.com.cn/GB/wenyu/66/134/20010927/571277.html。

林少華。〈聽譯者解讀村上小說〉，中華讀書報，2001年9月27日。
www.readingtimes.com.tw/authors/murakami/biog008.htm。

〈給台灣讀者的一封信〉(賴明珠譯)，原載2000/10/06中國時報人間副刊。

彭蕙仙。〈遇見100%的翻譯者〉。

〈村上春樹譯者：賴明珠〉
www.readingtimes.com.tw/authors/murakami/chatroom/chat0034.htm。

〈賴明珠=村上春樹〉(村上春樹的網路森林—對話空間34, 2000/03/10)
www.readingtimes.com.tw/books/book_detail.asp?pclassid=AC&prodid=AI0941&descid=37180。

賴明珠。〈去東京見村上春樹〉
www.randomhouse.com/knoph/authors/murakami/desktop_1.html

Translating Murakami: an email roundtable