

# 世界 电影

WORLD CINEMA

2015/03

重新思考改编研究

国际电影节的产业化价值梳理

产业融合中的漫威制片厂和交易故事

《少年时代》电影剧本

《利维坦》电影剧本

# 世界 电影

WORLD CINEMA

全国中文社科核心期刊



## 封面人物

俄罗斯导演

安德烈·兹维亚金采夫

主 管 中国文学艺术界联合会

主 办 中国电影家协会

主 编 徐建生

编辑部主任 曹祎娜

责任编辑 吉晓倩

美术编辑 一 岸

监 印 张玉民

编 辑 者 《世界电影》编辑部

出 版 者 中国电影出版社

地 址 北京北三环东路22号

邮 政 编 码 100029

电 话 (010)64296284

网 址 <http://sjdy.chinajournal.net.cn>

邮 箱 [sjdy@chinajournal.net.cn](mailto:sjdy@chinajournal.net.cn)

印 刷 者 北京鑫丰华彩印有限公司

设 计 红金牛数据技术有限公司

发 行 者 全国各地邮局

刊 号 CN11—2023/G2

邮 发 代 号 2—473

2015年第3期

2015年6月5日出版

双月刊

本刊名已在国家商标局注册  
本刊文章未经许可不得转载

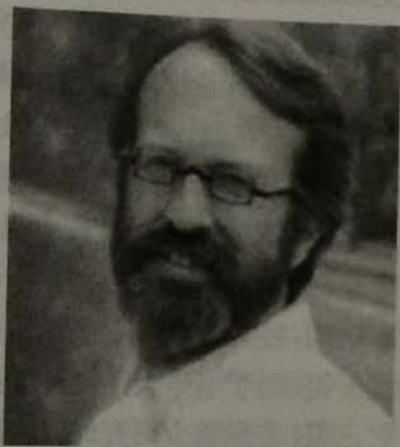
访谈录 | INTERVIEW

## “可见的”字幕\*

——亚伯·马尔库斯·诺尼斯教授“abusive”电影翻译研究访谈  
文/苏状

苏状(以下简称“问”)：一直以来很仰慕您在亚洲电影和纪录片领域的学术贡献，在您的电影研究历程中，您还同时将一部分兴趣投向电影翻译研究，是什么让您产生了这种特别的关注？

亚伯·马尔库斯·诺尼斯(以下简称“答”)：上世纪80年代，当时我还是一个研究生，大约就在这个时候美国兴起了一股日本动漫热，并带动一批动漫迷开始自主为日本动漫进行字幕翻译。由于这些从事字幕翻译的粉丝们大部分都出身于工程技术、自然科学以及计算机科学的学科背景，这样，他们就可以制作自己的字幕翻译软件。更为重要的是，他们都是业余爱好者，这就使得他们摆脱了专业字幕工作者的各种金科玉律，而尝试一些实验性的翻译探索。目睹到这些，我非常兴奋，我认识到，电影翻译，无论是以字幕形式还是以配音形式出现，都是电影和观众之间最为重要的中介，没有翻译将没有国际电影。但是，传统上大部分电影翻译都不尽如



亚伯·马尔库斯·诺尼斯

\*亚伯·马尔库斯·诺尼斯(Abe Markus Nornes)：著名电影学者，美国南加州大学影视与批评研究学系博士，现为美国密歇根大学亚洲电影、语言与文化系教授，银幕艺术文化系主任，日本山形国际纪录电影节顾问、协调者，中国云之南纪录影像展首席评委。主要致力于亚洲电影、纪录片和电影翻译研究。学术成果广泛：《走向“Abusive”字幕：对电影翻译机制的一种阐释》(1999)、《日本纪录电影：从明治时期到广岛时期》(2003)、《电影巴别塔：翻译全球电影》(2007)、《重压的森林：小川绅介和战后日本纪录片》(2007)。电影字幕译作有《电影资本》(饭冢敏夫与小川绅介导演，1990)、《正午的星星》(佐藤真导演，1998)、《阿贺的记忆》(佐藤真导演，2004)、《疏水》(能势克男导演，2012)等等。苏状(1978—)：东华大学人文学院副教授，复旦大学视觉文化研究中心研究员。本文系上海社科基金青年项目“城市公共屏幕的公共传播研究”成果之一，编号[2013EXW002]。——编者

人意,电影翻译工作者也一直不为人所知,所以当时看到这些日本动漫翻译就让我感觉耳目一新。随之我又发现当时在美国针对电影字幕翻译的文化研究还为数寥寥,这样,我就开始着手我的电影字幕研究。

问:与传统上对翻译进行的语言学研究不太一样,您更多地是从文化和美学角度来探讨电影字幕翻译问题?

答:是的。当我开始从事电影翻译研究的时候,我发现以往的电影字幕研究著作主要是从语言学、社会科学和生物学的视角展开的,他们关注观众阅读和理解字幕的速度和效果,为此,他们诉诸传感器和追踪仪器对观众的视网膜和注意力进行实验调查,以确认他们阅读电影字幕时眼球的移动方式,这是非常有趣和具有实际意义的研究方法。不过,就我而言,一直以来,我的电影研究是深植于后结构主义理论,特别受德里达、巴特、福柯这些法国后结构主义理论家的影响。而在我决定从事电影翻译研究的时候,正值英国文化研究在整个西方世界日渐产生巨大影响,这也构成了我的研究的又一理论视角。基于这两种理论背景,我特别关注电影字幕产生的历史及文化因素:是谁在翻译?翻译与原文、译文以及与电影导演、发行人和观众之间的关系是什么?即为什么电影字幕是我们看到的这个样子?在这个追问中,我发现了传统电影字幕的很多“不可见”的问题,对之展开批判,并同时开始倡导一种新的“可见”的字幕翻译观念。

问:刚才您提到了劳伦斯·韦努蒂<sup>①</sup>关于翻译的“不可见性”问题,那您能否具体谈一谈,对于电影翻译来说,这种“不可见”的东西是什么?

答:在做这个研究时,让我感到震惊的是,电影翻译工作者的翻译非常重要,但是一直以来他们的角色却是完全不可见的,甚至没有人给他们奖励,他们的存在是被压制的。而另一方面,电影从原剧本,到剧本的演员台词,再到译文的翻译,可以说经历了重重转变,从这个角度来说,翻译家同时也是编辑。传统电影翻译观念认为,翻译的好坏在于观众读起来是否自然顺口,这使得大部分翻译者将电影的原文做了很多“归化”处理,任何看起来很难翻译或不能翻译的内容就被忽略或缩减掉了,这是大部分电影翻译的普遍现象。我们拿法国新浪潮电影的奠基者让-吕克·戈达尔的电影的翻译为例,特别是他在上世纪六七十年代所拍摄的政治电影,这些电影中经常引用卡尔·马克思或艾米莉·勃朗特的哲学和文学话语,并通过演员在电影中表达,但是翻译者却没有配上相应的字幕,因为这要求翻译者自身具备深厚的哲学和文学功底,这就增加了翻译的复杂性和难度。同时,国外的电影发行商为了赢利,也喜欢简单的字幕,因为简单的字幕容易懂、受众广,而马克思的哲学观点,只局限于少数知识分子,即我们所说的小众市场。更加不可忽视的原因在于,如果戈达尔的电影在美国,你就不能直接翻译

<sup>①</sup>劳伦斯·韦努蒂:解构主义翻译思想倡导者与异化翻译理论提出者,强调抑制英语国家“暴力”的“归化”翻译文化,突出翻译作品中外国文本的外来身份。代表理论著作《翻译的不可见性》(1995)。

里面的共产主义话语，而应该将其转换成某种可以接受的表达方式。以上说到的这些文化、经济和政治因素，我认为在任何形式的电影翻译中均有或多或少的体现，但是这些因素却隐藏在传统电影翻译之中不为我们所知，这就是电影翻译的“不可见性”。可是，我认为电影翻译不应该这样，我更倾向于一种复杂的、将观众引向电影原文本语言和异国文化的翻译，翻译者及其翻译之道应该被我们看见。

问：由于上述这些原因，您认为过去和当下很多电影翻译都是“堕态”（corrupt）翻译，能进一步说明这种“堕态”翻译的主要特征是什么吗？

答：像我刚才所说的，那种总是想着获取最大的市场收益，并为此总是把字幕中规中矩地安置在银幕最下端居中的字幕框内，总是使用看起来现代、干净、容易识别但却不会引起过多注意的赫维提卡<sup>①</sup>字体，总是遵循标准的字幕颜色、大小和显示方式等等，这些简单易懂、普遍使用的字幕可以让观众顺利阅读字面意义，继而进行意义的再生产，但实际上，他们再生产的意义大多背离了原语言文化，而陷于目标译文的自说自话。我认为所有这些隐藏着各种“不可见性”的目的因素，对待所有电影都遵守传统规则、采用统一标准的字幕翻译都是堕态翻译。

问：与“堕态”翻译对应，您提出了您的电影翻译观点，即“abusive”<sup>②</sup>翻译。我不得不为这个“abusive”加上引号，因为它本身是贬义，可却是您积极倡导的翻译理念。

答：是的。我们会在语言学中使用“abusive”这个词，它在英语中也是贬义词，但在字幕翻译这个层面，我使用它却具有一种讽刺意味的积极意义，这个意义并不像“暴力”、“侵略”、“滥用”这几个极端而强烈的贬义义项，而只是表达一种对传统字幕翻译的质疑、挑战和争论，这种争论必然引起传统字幕翻译者的愤怒、抓狂和抵制。受

<sup>①</sup>赫维提卡（Helvetica）：一款使用非常普遍的西文无衬线字体，是现代字体的典范，也是西方电影字幕的常用字体。

<sup>②</sup>这里遵照诺尼斯教授本人的意思，对abusive不做翻译，他认为虽然abusive有暴力、侵略、滥用等义项，但都还不够贴切。在其专著《电影巴别塔：翻译全球电影》中，诺尼斯教授指出，此abusive翻译观念受到菲利普·E.里维斯在《翻译效果的测量》（*The Measure of Translation Effect*）中提出的abusive概念的启发，里维斯原文有：“translation when it occurs has to move whatever meanings it captures from the original into a framework that tends to impose a different set of discursive relations and a different construction of reality.”而诺尼斯教授在其著作中为abusive给出了如下的定义：“Put more concretely, the abusive subtitler uses textual and graphic abuse—that is, experimentation with language and its grammatical, morphological and visual qualities—to bring the fact of translation from its position of obscurity, to critique the imperial politics that ground corrupt practices while ultimately leading the viewer to the foreign original being reproduced in the darkness of the theater.”见于：Abe Markus Nornes: *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. University of Minnesota, 2007: pp.176—177.

到挑战的对象之一是传统的字幕翻译者，他们痛恨“abusive”翻译并贬斥它；另一个受到挑战的就是观众，因为他们已经习惯了传统的字幕，一旦看到这种新的字幕形式会感到不适；然而最受挑战的恐怕还是我们自己的语言，所以问题核心在于，当翻译者面对难以翻译的挑战时，他们不应该放弃或删减，而应选择对我们的语言进行挑战性的处理：突破规则，拥抱游戏（一种积极意义上的语言游戏）。基于德里达的“延异”（différance）和巴特的“直接意指”（denotation）和“含蓄意指”（connotation）理论，我们无法锁定任何一个意指，在作者、原文、读者和译文之间往往存在着多重语境差异。如果你认可这种意义的滑动，那就会从传统的语言规则中解放出来，并由此改变你对翻译的观念，即一方面你仍须正视原语言的文化复杂性，而另一方面你可以尝试各种语言性和视觉化的创新方法以更好地联结电影与观众，这样就使得“不可见”的堕态翻译变为“可见”的“abusive”翻译。

问：您在《电影巴别塔：翻译全球电影》中界定“abusive”翻译时也特别提到了形象的、视觉的特征，这是由电影字幕的特殊性决定的吧？

答：是的，我曾指出“abusive”翻译可以尝试探索将视觉化方法运用到字幕翻译当中，但图像化特性并不是电影字幕的特权，书籍排版也可以做到这种了不起的图像效果。

如著名学者戴从容教授翻译乔伊斯的《芬尼根的守灵夜》（见图1），就使用了不同大小、形状和字体的排版，但是，电影字幕和电影影像要共存于每一个视框之中，这就要求必须注意字幕的大小、颜色、字体、位置、显现方式与影像在视觉画面上的构图关系；同时，在阅读戴从容的翻译时，我们可以随意地停止、回看、重读、减速、加速甚至略过，但是字幕则要受制于电影的线性叙事时间和每一视框的字幕显示速度；此外，文学翻译的对象是原书的文字，而电影字幕的翻译则更多依照音频和声音。鉴于字幕与电影在空间、时间、声

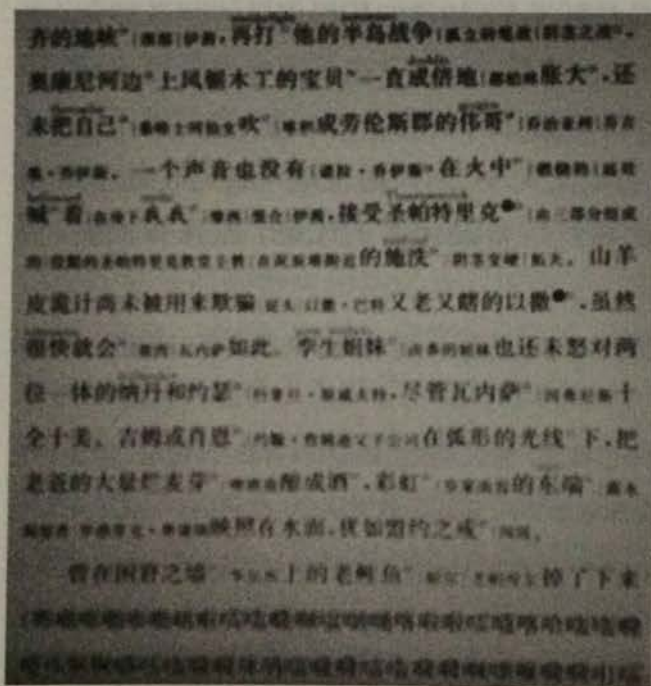


图1.《芬尼根的守灵夜》：戴从容译

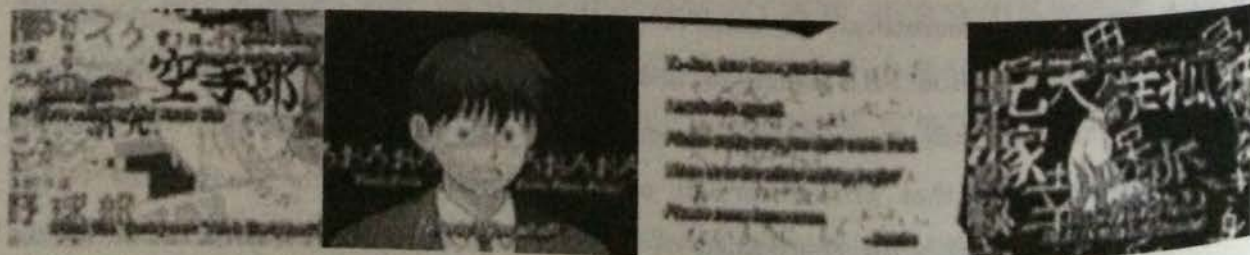


图2.日本动漫《乱马 1/2》：业余字幕爱好者的字幕翻译



图3.《摩洛哥》：字幕左右位置

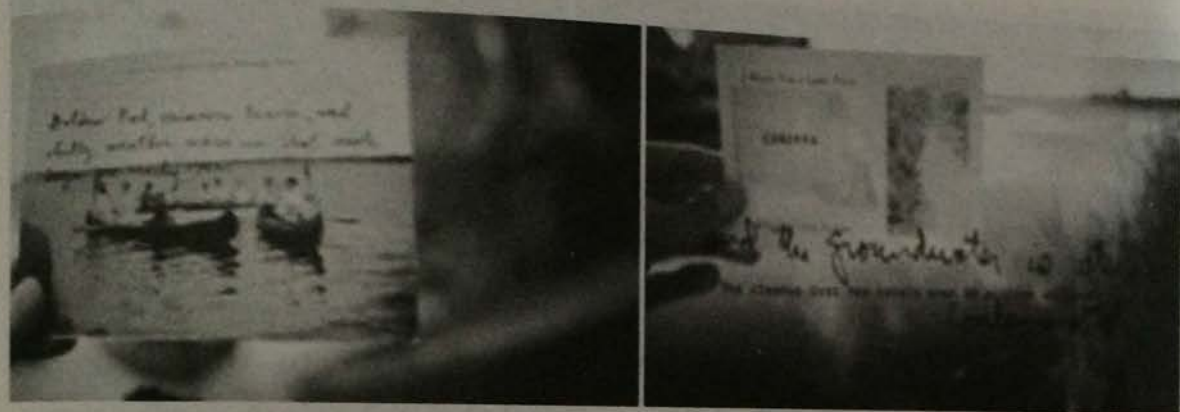


图4.《佛蒙特作别索尔仁尼琴先生》：字幕内外位置

音上的特殊关联,我想“abusive”电影字幕翻译要考虑到更多、更复杂的影响因素,也因此有了更多、更灵活的图像视觉处理方法。

问:那您能从历史或当下的电影字幕实践中,举一些具有代表性的字幕图像化例子吗?

答:最典型的例子就是日本动漫,日本动漫字幕翻译者总是想方设法使用所有可能使用的字体、颜色、尺寸、位置、动态显现方式等,有时甚至让字幕充满整个银幕。(见图2)特别值得一提的是,对于自己所深心仰慕的日本文化,日文字幕翻译者总觉得仿佛是欠了人情,他们特别重视那些看起来难以翻译的字幕,他们会采用在相应位置进行动画显现的注释字幕,如果观众对这个注释感兴趣,还可以进一步暂停视频点击阅读注释,这些都是非常具有创意的字幕形式。

电影有时也采用这种有创意的字幕显示技术。在日语版字幕电影《摩洛哥》(Morocco, 1930)中,翻译者特别注重字幕的方向位置与电影画面的构图关系,当场景中左侧演员说话时,字幕纵向出现在银幕右侧,反之亦然。(见图3)同样,在实验纪录片电影《佛蒙特作别索尔仁尼琴先生》(Vermont Says Goodbye to Solzhenitsyn, 2012)中,字幕的位置提示出不同的叙事时间,电影画面采用画中画形式,内部的画面是导演在索尔仁尼琴逝世纪念日拍摄的老照片,当电影讲述历史时,导演把字幕放置



图5.《速度与激情》  
动画旋转字幕



图6.《怒火救援》  
动画字幕: 渐隐渐显、变大变小

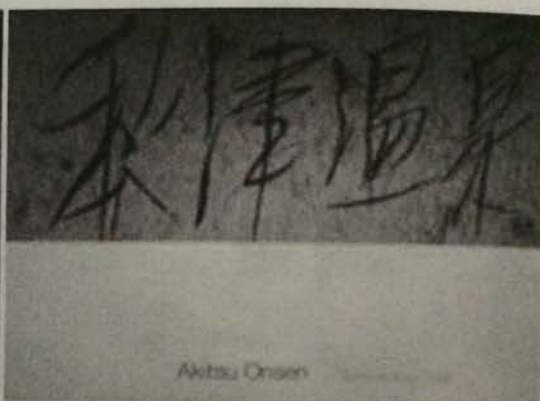


图7.《游小姐》; 图8.《秋津温泉》: 影前“纸景”书法字幕



图9.《满山红柿》: 影前书法字幕

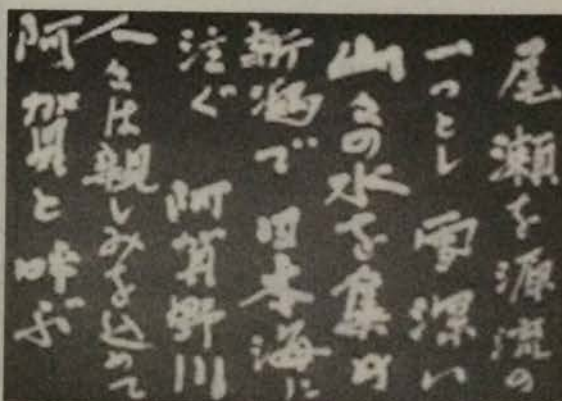


图10.《满山红柿》: 场间书法字幕

在老照片里,而讲到现状时,则把字幕安置在正常银幕的中下部。(见图4)

有时,动画特技被运用到字幕显现方式之中,如近年的一些畅销电影,在动作片《速度与激情》(*Fast Five*, 2011)中,你会看到字幕像飞驰的汽车一般穿梭或旋转于银幕,凸显了速度的主题,且字幕并不局限于银幕底部中端,而是出现在银幕的任何地方。(见图5)另一个例子是《怒火救援》(*Man on Fire*, 2004),这部电影字幕以渐显或渐隐的方式出现或消失于银幕的不同位置,有时还根据说话者音量变化而变大或变



小。(见图6)这些都精彩。

问：我还发现，无论是默片时代还是有声片时代，电影的场间字幕或者电影影前字幕还特别注重书法的艺术效果，尤其是在东亚电影中。我知道您对此也有过研究，所以在此还想听听您的高见。

答：我们经常看到书法艺术作品出现在东亚电影中，无论是剧情书法还是非剧情书法<sup>①</sup>。对于非剧情书法，一种是将各式具有图案的纸张作为背景融入镜头中，即汤姆·拉麦尔所称的“纸景”<sup>②</sup>，比如沟口健二电影《游小姐》(Miss Oyu, 1951)和吉田喜重电影《秋津温泉》(Akitsu Springs, 1962)的影前字幕(见图7、8)；但大多数是将书法直接呈现在空白银幕上，如小川绅介纪录片《满山红柿》(Red Persimmons, 2001)的影前字幕和场间字幕(见图9、10)。而我们一般不会将剧情书法翻译成字幕，所以暂时先不作讨论。

我认为电影字幕中之所以经常运用书法艺术，除了因为书法是东亚独特的文化艺术之外，一个重要的原因在于，书法的白色宣纸背景从技术上说比较易于转换到电影银幕上。此外，我觉得书法和电影带给我们的艺术体验比较相似，根据纳尔逊·古德曼关于“自来艺术”和“他来艺术”<sup>③</sup>的艺术理论，我认为书法和电影都是介于二者之间的一种艺术状态，他们具有视觉图像性，同时又是线性叙事，都是在当下的空间表达过去的事情，特别是还让我们感受到与身体相关的动作和表演，你会从一幅书法作品中看到书法家创作时运笔的轻重缓急和身体移动。书法艺术融入电影之中无疑让图像与文字更加具有亲近性，让整个电影画面更具魅力。然而我对书法的关注主要还是缘于我对字幕的研究，在日本，习惯上称可移动的字为“katsuji”<sup>④</sup>，即“活字”，有生命力的字，

①这里的剧情书法(Diegetic Calligraphy)可以理解为电影剧情展开中作为场景背景出现的书法；非剧情书法(Non-Diegetic Calligraphy)可理解为电影剧情展开之前、之中或之后作为附加文本出现的书法。

②纸景(Paperscape)：汤姆·拉麦尔所提出的电影中的“纸景”，是指把书法放在某些具有图画图案的纸张上作为背景，然后再融入电影镜头，一般来说，电影拍摄中会使用很多可移动的图案图像。相反，直接将书法摄制在电影胶片上的，诺尼斯教授称之为“屏景”(Screenscape)。

③纳尔逊·古德曼在《艺术的语言》(Language of Art)一书中将艺术做了自来艺术(Autographic Art)和他来艺术(Allographic Art)的区分。自来艺术是指在单一阶段内，且最好只由一位艺术家创造出来的艺术，代表为绘画、雕塑、文学；他来艺术是经过多阶段多人创造的，初期创作和最终成型之间有着时间和空间上的分离，代表为戏剧或音乐。

④在日本，他们常常对比书道(Shodo or Calligraphy)和活字(Katsuji)，前者是用毛笔、墨汁和纸写成，而后者则是通过金属字模、铸模等做成。但是在诺尼斯教授这里，他只是使用“katsuji”的字面意义：“ji”表示字符或字母；“katsu”表示“生动的”、“逼真的”甚至“复活”。这样对比书法、abusive字幕和赫维提卡三种字体，他认为书法是最具有生命力的活字，abusive字幕其次，赫维提卡则相对缺乏这种生命力。

我想用这个词来形容书法和字幕有一种无意中的恰当。按照这个词的字面意义,书法最能体现这种“活字”的生命。同样的道理,较之机械印刷的赫维提卡文字,我所倡导的“abusive”字幕,也是更具生命力的文字,也同样与电影图像联系更为紧密。

问:苏珊·朗格在《情感与形式》(*Feeling and Form*)中曾说,“当歌词配上了音乐以后,再不是散文或者诗歌了,而是音乐的组成要素。”这是不是也适用于字幕和电影的关系?我想上述这些电影字幕的图像化改变不是随意而为的,变化的字幕和电影影像总是有着某种关联。而这种关联会让一般“视而不见”的字幕变得“可见”,并辅助观众更好地理解影片的叙事和意义,有时还可以提示观众以一种崭新的视角去观看和理解影片。如在郑明河导演的纪录片《姓越南南》(*Surname Viet Given Name Nam*, 1989)的翻译中,导演使用了多元的、特殊的字幕显现方式,特别是被访者的字幕经常是一些不完整的句子,而字幕的停留时间经常短于演员的说话时间。

答:在某种意义上说是这样的。电影字幕虽然表面看来是冷冰冰的,与电影图像毫无关联,但实际上电影字幕是与视频、声频交互作用、密切相关的一种有生命的“活字”,它们是镜头不可分割的要素,而不仅仅是对影像的图层叠加,字幕与画面共同构成具有深刻

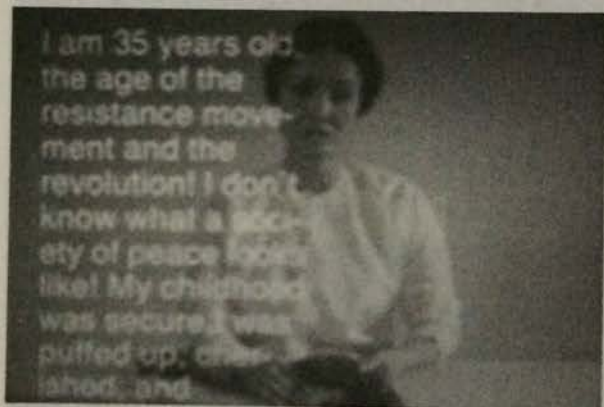


图11.《姓越南南》  
叠加字幕显示速度快于被访者的语速

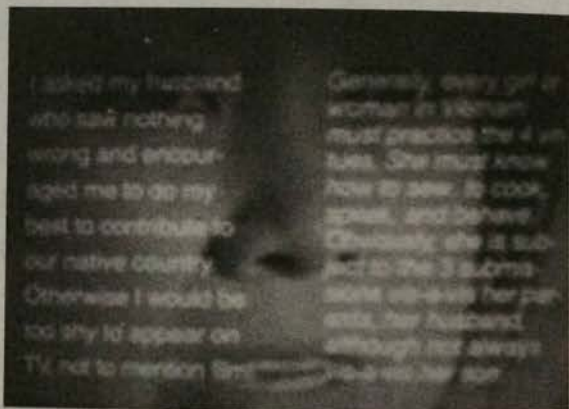


图12.《姓越南南》  
左边是被访者字幕;右边是旁白字幕

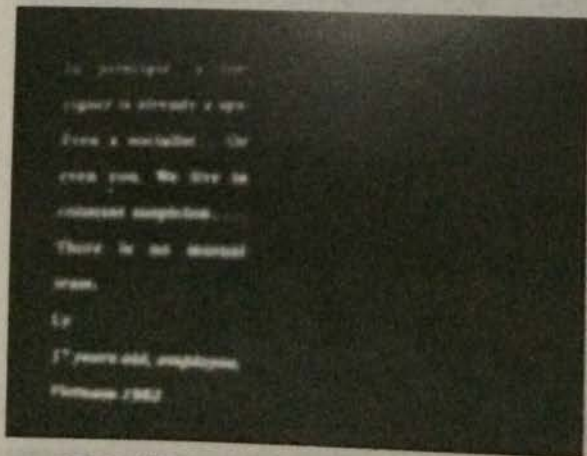


图13.《姓越南南》  
场间字幕:被访者说话内容概括介绍



图14.《姓越南南》  
正常字幕:电影音乐歌词

内涵的图像文本。上述的那些例子，即字幕与图像的亲近都或多或少起着提示、强化、解释、推进意义理解的作用。您提到的电影《姓越名南》，导演郑明河的很多影片都在实践她所信奉的后结构主义语言理论，她认为说者和听者没有一一对应的对话，纪录片中的采访最初是以越南语记录的，之后被翻译成法语并成书出版，再之后法文版又被翻译成英文版，最终她才将一部分对话放置在她纪录片的银幕上。导演本人深刻体会到并试图通过纪录片去强调语言多元角色、多层转变中的复杂和不对应关系，这是以往堕态翻译所极力规避的，但是郑明河却通过这种特殊的字幕处理使之变得可见。（见图11、12、13、14）

问：除了这种视觉化处理，您在关于“abusive”的界定中还提到一些更为隐性的、创新的语言运用。如使用括号、省略、篡改、转移、碎片、拒绝翻译等等。大家都知道，您曾担任过日本佐藤真导演纪录片的字幕翻译，并深受导演认可。所以这里还要请您就您的翻译工作谈谈“abusive”字幕更为复杂的语言翻译处理问题。

答：一直以来，我关于电影翻译的著作《电影巴别塔：翻译全球电影》会被部分读者误解为只探讨一些字幕的视觉性处理，“abusive”等同于视觉景观，但事实上我的宗旨是要说明电影语言的翻译问题，为此，可以采用一些视觉化策略，但是你同样可以通过放置在银幕底部中间的普通的赫维提卡字体实现“abusive”，这正是我在翻译佐藤真导演电影时所努力尝试的。他的《正午的星星》(Mahiru no hoshi, 1998)是一部关于几位患有智障的艺术工作者的故事，其中一位艺术家的电影台词有两个明显的特征：一是喜欢不断地重复同一句话，一是总喜欢谈性。传统的翻译中，即便演员台词有重复，字幕也很少做重复，可是对于这个艺术家，重复才是他的真实存在。而对于后者，许多字幕翻译者通常会排斥或删减关于性的语言符号，但这同样违背这位艺术家的存在状态。我认为这些非常重要，于是我在翻译时虽然使用看起来很普通的字幕，但是却尊重并保留了他的这种重复和与性有关的言辞。而在另一部电影《阿贺的记忆》(Memories of Agano, 2004)中，也有一个棘手的翻译问题，就是方言，导演后来有意不将这些方言翻译成日语字幕，所以即便是日本观众也无法听懂，而在我的英文版翻译中，同样是运用看似普通的字幕视觉形式，但是却使用一些括号、省略、碎片、篡改等语言翻译手法，这些语言策略会提醒观众去关注并辅助其理解方言的意义。（见图15、16、17）

问：一直以来，从我个人角度来说，我偏爱字幕胜于配音，即使阅读字幕不像听配音那样轻松，甚至对于观众是一种侵扰。请问您是如何看待这个问题的？



图15.《阿贺的记忆》括号字幕



图16.《阿贺的记忆》省略号字幕



图17.《阿贺的记忆》碎片字幕

答：过去，我一直认为人的理解和接受方式与其成长经历和环境密切相关，如果你成长于一个配音文化的国家，你就喜欢电影配音；反之亦然。一些国家如日本就是典型的字幕文化国家，而意大利和德国就是配音文化国家。但是近来，我的看法有了一些转变，这是因为我受到本雅明在《翻译的任务》(The Task of the Translator)中所提出的语言的“整体意指”(intention)的影响，语言的“整体意指”是所有语言最为内在神秘的部分，它不是存在于任何单一语言之中，而是通过各种语言互补的意指来实现的。翻译是显现语言“整体意指”最重要的纽带，其任务就是发现原文语言和目标语言的共同性，使各种语言的联系更加紧密，并最终通向“整体意指”。基于此，我思考电影字幕和配音的关系，我们知道一个真正喜欢电影院的人就会偏爱字幕，即便是在配音文化国家。具有反讽意义的是，虽然配音也是翻译过来的，而且看似与听觉相关，但实际上，配音无关电影听觉，它只是以一种简单有效的方式传达意义，而不是真正的电影语言，而字幕却让观众倾听到演员的原声，所以字幕才是真正关涉电影的声音。当然字幕也表达意义，但不可忽视的是，字幕还关涉到另一个深入的层面，是观众为之长时间沉浸其中的那种东西，即本雅明所说的联结原语言和目标语言的“整体意指”。所以，字幕一方面保留了电影原语言的纯粹性，一方面又辅助电影原语言与观众语言交互生成电影的“整体意指”，进而实现了电影语言的纯粹性，让电影更成其为电影。

问：但是“abusive”字幕是不是也同时增加了观众阅读和理解的难度？

答：我前面曾说过，当观众第一次看到“abusive”字幕时，会很吃惊并且不知所措。但如果你看多了，你就会感觉这样的字幕可以接受并且很有意思。即便是对于日本观众，最初观看“abusive”字幕也是很不适应的，但是现在日本观众如果看不到“abusive”字幕会感觉电影很不完美。我觉得这种接受心理在任何国家地方都是一样的，人类的思维力和理解力是有弹性的。

问：那您觉得要做到“abusive”电影字幕翻译，翻译者需要具备什么素质？

答：首先，我想电影字幕翻译者要放弃那种对传统语言规则和翻译观念的根深蒂固的奴性，并且抵制各种市场、审查和利益的得失权衡，此外，他们不应只是参照演员的台词、声频，将字幕视为一种传达意义的容器，而是要回归剧作家的原文。电影翻译者也应该像对待海明威文学经典翻译那样，对电影的原语言文化报以最大的尊重。

问：从上述这些关于“abusive”字幕的谈论中，我感觉电影字幕可以“大有作为”。不过目前大家看到的这种“abusive”字幕还为数不多，所以最后想请您谈一谈“abusive”电影翻译的未来。

答：从上世纪90年代以来，我们的电影字幕翻译已经有了一点改观，这种转变早期出现在日本动漫、电视节目中，接着，就出现在一些纪录片、艺术片和实验电影中，近年，在某些畅销电影中也会看到。我想文字文本是视觉文化的一个最为重要的构成，并越来越与影像完美地结合在一起。所以让我们期待看到更多的“abusive”字幕运用到畅销乃至获奖电影之中。