

内容简介

有鉴于当下翻译研究所面临的新动向、新契机和新挑战，复旦大学文学翻译研究中心推出《复旦谈译录》（第一辑），精选25篇由中心翻译研究者撰写的论文，从“中国文学走出去的契机与反思”“翻译模式与理论的构建”“翻译文学与批评新进展”“跨学科视野中的翻译”“译者雅言与雅集”五个专题，对文学界以及海内外译者所困惑的种种翻译问题做出独立思考和探求。

《复旦谈译录》中文名字为主编讨论拟定，英文名字 Translogopoeia 为纽约市立大学李圭（Kyoo Lee）教授惠赐，期许在这个呼唤交流的空间里，研究者、译者和读者在讨论翻译的过程中感受到思想诗意。

翻译的伟大主旨就是把许多语言融合成一种真正的语言。如果世上一切思想为之奋斗的终极真理能够轻松地，甚至无声地被保藏下来，如果真有这种真理的语言，那么它就是真正的语言。

哲学家、文学家
瓦尔特·本雅明

世上最重要的事莫过于翻译了。所有译者都有权讨论翻译，译者的地位绝不是次要或从属的。原文是第一债务人、第一请愿人，从产生的那一刻开始就需要翻译，请求翻译。

哲学家
雅克·德里达

在翻译中，思想著作被置换成另一种语言的精神，因此变形在所难免。这种变形可能会充满创造力，它会对问题的本质投以新的光芒。

哲学家、教育家
马丁·海德格尔

《复旦谈译录》是一批翻译实践者和翻译理论研究者对翻译进行认真思考与大胆探索后的真知灼见，圈外人读之，可以感受到译事的艰难与乐趣；圈内人读之，可以获得思想上的启迪与继续求道的动力。

上海外国语大学高级翻译学院副教授
《霍比特人》中文版译者
吴刚

在复旦，翻译与前卫诗学 2.0 版交汇。21 世纪各色文学思潮兴起，急需我们在更深层结构上大力多方推动“本土”与域外、创作与“理论”的诸语言间双向或多向的交流，《复旦谈译录》为此提供了一个高端的跨语言服务平台。它着眼于华文语境探索而兼蓄其他。特别是今日伪包容性和空洞的多样性肤浅地合流，使人们时常不知所以时，《复旦谈译录》内中观点争鸣的创造性和跨学科性昭显了翻译，尤其是作为一门本身具有高度创新性的研究何以在今天至关重要。

纽约市立大学哲学系教授
李圭（Kyoo Lee）

微言传媒
-willsense-

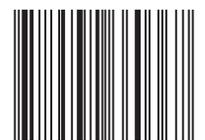
出版统筹：陈逸凌
出版策划：微言传媒
责任编辑：陈启甸 朱静蔚
策划编辑：周青丰 王卓娅
特约编辑：李志卿
装帧设计：阿龙 苗庆东 许艳秋



关注上海三联书店官方微信
微信ID: sjpc1932

上架建议◎社科·翻译理论

ISBN 978-7-5426-6036-7



9 787542 660367 >

定价：88.00 元



TRANSLOGOPOEIA

A Fudan Journal of Translation Studies I

复旦谈译录

第一辑

范若恩 戴从容 | 主编

复旦大学文学翻译研究中心 | 主办

第一辑

范若恩
戴从容
主 编

主编简介

戴从容，比较文学与世界文学专业教授，现任复旦大学中文系副系主任，爱丁堡大学孔子学院院长，复旦大学文学翻译研究中心主任等。专注于爱尔兰文学的研究以及翻译研究和实践。著有《当代英语文学的多元视域》（2016）、《乔伊斯、萨义德和流放知识分子》（2012）、《自由之书：〈芬尼根的守灵夜〉（2007）等，译著有乔伊斯的《芬尼根的守灵夜》（第一卷，2013）、《知识分子都到哪里去了》（2005）、《意识形态与文化身份：现代性和第三世界的在场》（2004）等，在国内外各级期刊发表论文70余篇。

范若恩，复旦大学外文学院副教授，现任复旦大学文学翻译研究中心兼职研究员。研究方向为英国文学、比较文学和翻译研究。著有《麻木的群氓》。译作、诗歌与散文作品散见于《文学》《新民晚报》《澎湃新闻》《中华读书报》和 *POUI* 等。在《外国文学评论》《中国比较文学》等权威或核心期刊发表论文章多篇。

上海三联书店



Willsense

A Fudan Journal of Translation Studies 1

TRANSLOGOPOEIA

复旦谈译录

TRANSLOGOPOEIA

A Fudan Journal of Translation Studies I

复旦谈译录 第一辑

第一辑

范若恩
戴从蓉
主 编



关注上海三所书店官方微信
微信ID: sjpc1932

上架建议◎社科·翻译理论

ISBN 978-7-5426-6036-7



9 787542 660367 >

定价: 88.00 元



上海三所书店

复旦谈译录

第一辑

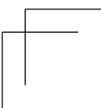
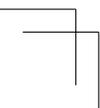
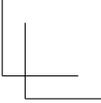
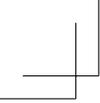
TRANSLOGOPOEIA:

A FUDAN JOURNAL
OF TRANSLATION STUDIES I

范若恩 戴从容 主编

复旦大学文学翻译研究中心 主办

 上海三联书店



目 录

序

陈思和 | 为《复旦谈译录》而作 / 1

中国文学走出去的契机与反思

陈思和 | 对中国文学外译的几点看法 / 003

谢天振 | 中国文学走出去 / 016

——问题与实质

王建开 | 从本土古典到域外经典 / 033

——英译中国诗歌融入英语（世界）文学之历程

陶友兰 | 经典的通俗化 / 054

——论《论语》当代英译走向民间之良策

海 岸 | 翻译与传播 / 080

——中国新诗在英语世界

翻译模式与理论的构建

陈德鸿 | 在三门通用语的阴影下 / 099

——翻译在东亚的重新定位

杨乃乔 | 比较诗学的翻译与译者诗学的操控 / 122

——兼论 21 世纪后孔子时代的中国知识分子

杨承淑 | 译者与赞助人 / 158

——以林献堂为中心的译者群体

邹振环 | 西学汉译文献与中国翻译史研究 / 215

戴从容 | 实验性文学的实验性翻译 / 245

——从《芬尼根的守灵夜》的中文翻译说起

王柏华 | “栖居于可能” / 261

——翻译狄金森有几种方式？

高天忻 | 阐释学对翻译理论的意义 / 284

——从施莱尔马赫、弗里茨·帕埃谱克到史托策

翻译文学与批评新进展

王宏志 | “人的文学”之“哀弦篇” / 299

——论周作人与《域外小说集》

- 洪昔杓 | “译述”的翻译惯习和现代翻译惯习的冲突 / 345
——1930年代初《阿Q正传》的韩文翻译及对其反应
- 李 征 | 翻译词“文学”考 / 372
——艾约瑟《希腊为西国文学之祖》与近代中国、日本
- 金 雯 | 感伤主义的跨国之旅 / 388
——《苦社会》与林纾的译作《黑奴吁天录》
- 姜 倩 | 20世纪科幻小说在中国的译介与发展 / 416

跨学科视野中的翻译

- 陈引驰 | 印度佛教故事口传入华之途径与口语交际 / 439
- 马克·诺恩斯 | 对《呼吁野性字幕》一文的思考或影视翻译中
亏欠的多模态 / 464
- 纪 萌 | 基于数字化多语言数据库对早期汉语科学
翻译的研究 / 505
- 刘敬国 | 译者的神化 / 532
——对玄奘翻译成就和影响力的重新审视
- 范若恩 | “猪猡般的”群众与改写之改写 / 546
——莎士比亚、阿里斯托芬与17—19世纪英国文学中的
群氓

译者雅言与雅集

- 朱 静 | 心与心的对话 / 585
——谈我对 *À l' Orient de tout* 一书的翻译
- 包慧怡 | 解谜与成谜 / 602
——诗歌翻译漫谈
- 赵英晖 | 不只是互文理论家 / 616
——《克里斯蒂娃自选集》译者前言

附 录

- 英文标题与摘要 (English Titles and Abstracts) / 635
- 复旦大学文学翻译研究中心简介 / 660
- 复旦大学文学翻译研究中心大事记 / 664
- 征稿简则 (Call for Papers) / 667

对《呼吁野性字幕》一文的思考 或影视翻译中亏欠的多模态*

马克·诺恩斯**

吴娟娟 译

1999年，我在《电影季刊》上发表了一篇名为《呼吁野性字幕》的文章。数年后，这篇文章可谓声名远播。有人称赞它影响深远，也有人批评它言辞激烈。该文后来与本雅明和德里达的文章一起，收录于劳特利奇出版社的《翻译研究读本》^[1]，现在已成了世界各地的常用教学素材。然而，我很遗憾地发现这篇文章实际上被严重地误读和歪解了。大部分原因，是读者不求甚解，读得并不仔细。但部分也与让读者对核心论点视而不见的学科问题有关。同时，我承认自己也有一些责任，特别是在文章的语言层面。我的一位密歇根大学的同事就说这语言

* 原文被译为日文，“《濫用的字幕のために》再考”（松本弘法译），刊载在《翻訳通訳研究の新地平》（东京：晃洋书房，2017）。

** 马克·诺恩斯（Markus Nornes），密西根大学银幕艺术与文化系亚洲电影学教授。

[1] Markus Nornes, “Toward an Abusive Subtitling: Illuminating Cinema's Apparatus of Translation”, in Lawrence Venuti, ed., *The Translation Studies Reader*, London: Routledge, 2004, pp. 447-468.

就像是“小男孩写的东西”。因此，时隔十五年，我想再来谈下这篇文章，并说说我后来的一些思考。

我先引导读者梳理一下文章的基本观点，这些观点也是我随后在2007年出版的著作的理论支柱。我在《呼吁野性字幕》的开篇描述、分析和批评了传统的字幕翻译，展示了归化翻译如何消除了文化和意识形态的差异，以及追求利润最大化的渴望如何促使字幕翻译奉行规避争议、缓和语气、化难为易的准则，并置译者于无能为力甚至可怜的境地。无论剧本如何华丽丰盈、创意迭出，翻译过来的字幕语言总是枯燥而平淡，纯粹只为传递原字幕的(最简单的)意思。因而，我大力呼吁重新定义忠实性这一概念，这也恰好推动着字幕翻译新形式的涌现。

一、腐化的字幕翻译

该文章一共三部分。在第一部分，我就称传统字幕翻译是“腐化的”。我的批评比较复杂，但我想指出最大的问题也许是资本主义本身。电影工作室和发行商一味追求利润，给电影翻译造成巨大的压力，使字幕翻译比任何形式的翻译都要堕落、变味。我呼吁读者承认一个严肃的问题，即当电影各种各样，字幕翻译的处理方法却只有一种时——若照搬哈利·波特系列的字幕翻译方式来处理戈达尔执导的极其复杂的电影的字幕，显而易见，是行不通的。上帝不允许深沉的思考，改变下措辞就会赶走一个付费的观众。

为了让对那篇文章不甚熟悉的读者清楚我的观点，我从特伦斯·马立克的影片《细细的红线》(1999年)中截取简短的10

秒作为说明。《细细的红线》是一部雄心勃勃、对战争的意义进行哲学性探究的作品。表面上，它再现了瓜达尔卡纳尔岛战役。马立克大体上采用了好莱坞战争片的常用模式：一群来自社会各行各业的人组成一支队伍，在英雄人物（某种意义上）的带领下，履行一次重要的使命。就种族和地理层面来说，这个队伍就是一个民族的缩影。故事在行动与休息，安全与危险，白天与黑夜，对话与战斗中交替推进。队伍内发生冲突，有的人牺牲了，有的长大成熟了。总之，每个人都变了。

这部作品不同于其他战争片的地方，是我们可以不断地进入这些士兵的头脑，听到他们的所思所想；这些士兵时常就生死问题发问。与其说马立克是想讲述瓜达尔卡纳尔岛战役的故事，倒不如说他是就现代战争发出最深刻的叩问。大部分战争电影都只囿于一个观察者的视角，但马立克采用内部叙述，即画外音的方式，来思考战争的意义。观众几乎可以在所有角色之间来回穿梭，甚至包括最关键时刻的一位日本兵的尸体。在进入电影行业之前，马立克在哈佛大学研究哲学。《细细的红线》是他最富哲思的作品。

首先，我们不禁要问，“シン・レッド・ライン”是否很好地翻译了电影的标题。标题取自詹姆斯·琼斯的小说原著，该小说被认为是英语世界中描写战争文学的最佳典范。小说的标题来源于吉卜林的一首名诗。在这首诗里，细细的“红线”指的是英国士兵，或者说是早期美国人所称的“红衣军”（红外套）。

だから、トミーはどいつも同じ、“トミー、元気かい？”

太鼓が鳴り始めると“薄い赤の列の勇者達”

太鼓が鳴り始めると、何と、太鼓が鳴り始めると

太鼓が鳴り始めると“薄い赤の列の勇者達”だ。

Then it 's Tommy this, an ' Tommy that, an '
“Tommy, 'ow 's yer soul?”

But it 's “Thin red line of ' eroes” when the drums
begin to roll,

The drums begin to roll, my boys, the drums begin
to roll,

O it 's “Thin red line of ' eroes” when the drums
begin to roll.

（所以，这个人 是汤米，那个人也是汤米，“汤米，
你还好吗？”

鼓声敲响的时候，英雄们排成了细红线，

鼓声响起了，我的孩子们，鼓声响起了，

哦，鼓声敲响的时候，英雄们排成了细红线。）

现在以英语为母语的人可能很少有熟悉这首诗的了，但琼斯的这个标题含义深刻、耐人寻思，让人联想起各种隔离线：隔离着日本兵和美国兵，合法和混乱，生与死。对绝大多数日本观众能明白这个直译，特别是“シン”（细的）这个词，我表示怀疑。有谁能理解这种直白的翻译？绝大部分影片都采用了这种处理方式。我被告知，这样处理纯粹是为了公关——这也说明，这不过是资本主义渗入翻译过程的方式之一。

我们还是回归到这10秒钟的电影片段。一位年轻的美国上等兵刚完成他的第一次杀人。发现几个日本兵正在往一座桥上运机关枪后，他开枪打中了其中一人。他即震惊又兴奋，向身边的一位同伴呼喊，与此同时，通过画外音，我们也听到了他的内心独白——他在反思这杀人的行为。（户田奈津子的翻译字幕紧跟着英语原声。）

1. 上等兵多尔：I got him! I got him! やった! やったぞ!

我射中他了！我射中他了！

2. 上等兵多尔（画外音）：I killed a man. 人を殺した

我杀人了。

3. 上等兵多尔：Hey Queen! クイン

喂！奎因！

4. 上等兵多尔：Queen, you there? 返事しろ！

奎因，回答！

5. 上等兵多尔（画外音）：Worst thing you could do. Worse than rape. 人を殺した レープより悪い

原英文：我做了坏透顶的事。坏过强奸。

日文：杀人了，比强奸还可恶。

6. 上等兵多尔：Queen! You see those Japs leavin'that left ridge? 敵が峰づたいに逃げてった

原英文：奎因！你看到小日本从左边山岭那逃走了吗？

日文：敌人从山里逃走了。



图1 译者忽略了《细细的红线》中最为关键的一句台词。

7. 上等兵多尔 (画外音): I killed a man. Nobody can touch me for it. おれは人を殺した

原英文: 我杀人了, 谁都管不着。

日文: 我杀人了。

8. 二等兵奎因: I can't see much of nothin!! 見えない

我没看到!

9. 上等兵多尔: Well get your fucking head up and look around! 頭を上げて よく見ろ!

原英文: 抬起你他妈的头, 仔细看!

日文: 仔细看!

10. 上等兵多尔: I'm serious! 本当だぞ!

我说真的。

11. 上等兵多尔: I counted seven Japs leavin' that left-hand grassy ridge. 日本兵が7人 逃げてった

原英文: 我数了下, 七个小日本从长满草的山岭左边逃走了。

日文：7个日本兵逃走了。

12. 上等兵多尔：I got me one of 'em! 1人殺（や）

つた!

我杀了其中一人。

我们仔细看下这段翻译。译者对原剧本最明显的改动是将具有种族歧视意味的英语名词“Jap”（小日本）中和成了中性化的“敌人”和“日本兵”。整部影片都采取了这种手法。现今，日本人可能都知道“小日本”的含义，也知道这个词具有侮辱性，跟第二次世界大战有关。户田奈津子还在第九行去掉了“他妈的/fucking”这词。如此净化这部电影，意图何在？

影视翻译一直要电影审查，但从依法审查到译者加之个人价值判断于影片之上存在一个宽广多样性的谱系。日本政府的审查机构非常重视电影字幕的翻译，但并不要求提前提交草案；除了成人影片，审查机构^[1]也很少挑影片的毛病。但《细细的红线》中暴力镜头较多，有可能会被评为成人级影片。因此，为了不冒犯日本观众，译者或发行商故意这样翻译。字幕制作者常宣称观众接受不了攻击性的言语，观众是得罪不起的。但也有另一种很可能的假设，即对观众缺乏信任。当翻译未受法律审查时，驱使译者（或驱使发行商要求译者）中和、美化影片

[1] 日本政府审查机构，即日本映画伦理管理委员会（Eiga Rinri Iinkai，简称 Eirin for short），会审查配音，但不看字幕。（详见网站：<http://www.eirin.jp/examination/>）。很显然，他们更加关注口头语言，而不是书面的字幕。引起审查机构注意的一些例子：“Eiga ‘Rū Riido / Berurin’ (Konshūmatsu 27 nichi Kōkai) Jimaku Naiyō nomide PG12 Shiteini!”《网络影片话题》（2008年9月26日）。详见http://www.cinematopics.com/cinema/news/output.php?news_seq=7587；2016年6月10日获取；“Toda Natsu-ko, ‘Koi no Wana’ Tōkuibento de Eirin ni Monoōsu!?” Chiketto PIA（2008年3月28日）。详见<http://ticket-news.pia.jp/pia/news.do?newsCd=200803280002>；2016年6月10日获取。

原声中粗俗话语的，往往是对卖不出去票的恐惧。

用“日本兵 /Japanese soldier”代替“小日本 /Jap”也是归化翻译的一种形式。“小日本 /Jap”不仅是一个外来语，而且是以片假名(用来标注外来语的日本文字)的形式呈现的。译者通常采取这种手法来处理外来事物。当一种观点、态度或文化习俗唤起不可译性这一幽灵时，字幕译制者往往选择剔除这种具有异国情调的外来性，将其转变成文化同一性。

这个片段也表现了传统字幕翻译中另一种更为重要的趋势。以第五句台词为例。它实际上只截取了原台词的一半，另一半被替换掉了：杀人了，比强奸还可恶(人を殺したレープより悪い)这可能是因为原句——“坏透顶的事。坏过强奸”(Worst thing you could do. Worse than rape)有些模棱两可。由于译者替换掉了前半句，显然，这无关时间与空间。什么比强奸还坏呢？答案是显而易见的，但是传统的字幕翻译者不喜欢这种模糊不清。不同于许多电影制片人，尤其是像马立克这样把电影作为艺术的制片人，传统的字幕制作者认为观众不喜欢含蓄，理解不了任何的隐含之义。但是，在这部影片中，“坏透顶的事”这一句非常重要，两句话结构上的重复更强调了其关键性(两句都以“坏”“worst”字开头)。它之所以举重若轻，是因为它在这简短的一幕的中心，也在整部影片的中心，就暴力问题设下了一个哲学性的疑问。

这个哲学之问在第七行继续展开。原台词为“我杀人了，谁都管不着”，翻译为“我杀人了 / ‘おれは人を殺した’”。这里是有时间停顿问题的。语速很快，译者不得不忽略掉半句。但这里的选择是很重要的。户田奈津子故意去掉了“谁都管不着”这半句。而这半句恰好是整部影片中引人思考、富有诗意

的台词之一。正是这些台词，将《细细的红线》这部简单的战争影片上升到了探究、追问现代生活最深奥的问题的层面。“Touch me for it”很口语化，也饱含诗意，却被字幕翻译者完全忽略了。尤为重要的是，这个表达也呼应了标题“细细的红线”。在日军与美军对峙的前线，上等兵多尔认识到人类文明的准则已轰然倒塌，在枪弹雨林中，善与恶之间的界限即使没有完全消解，也已是模糊不清。他发现自己处于一种超越此间世俗的境地——在我们这个世界上——杀戮已不再是谋杀。《细细的红线》是我能想到的唯一一部当一位士兵初次结束别人的生命时，观众能进入他思想的影片。可惜的是，字幕翻译者只给出了最直接的表层含义——我杀人了（おれは人を殺した），——而不是那或隐或现的哲学探寻。即使不说这种译法破坏了整个影片，也完全破坏了这幕场景。

我想强调的是，问题不仅仅在于《细细的红线》里的误译，而在于字幕翻译被一套腐化的翻译理论所操纵。一味地追求直接、肤浅、简单，规避模糊性和复杂性即是我称之为“腐化的”字幕翻译的标志。翻译的内隐理论重视语言表达的极简意义，剥离其实质内涵和异国情调，追求一般性原则的驱动力被无限放大，使字幕翻译成为资本主义分配制度中追求剩余价值的工具。

二、有声电影

《呼吁野性字幕》的第二部分探究了这些传统而腐化的字幕翻译是如何形成的。可以说，是一个很有趣的发现，让我有了

这样的观点。

在1999年的那篇文章里，我追溯了字幕翻译的产生，并发现了在现今的做法成为约定俗成之前，存在一种非常不一样的景象。当时世界各地的字幕翻译者所做的字幕翻译只有现今翻译者所做的三分之一。这表明了一种不同的翻译理念，深深根植于当时的历史：即从无声电影过渡到有声电影。当我实际上分析有声电影时代的字幕翻译时，我发现译者很尊重副语言和言语的物质特性，字幕因此很成功。例如，当演员说话的这一行为要比说话的内容更为重要时——比如说一个很戏剧化的情景——字幕就会停止，直接让观众在电影院里欣赏到声音同步这一新现象。毕竟，“观众”也是“听众”。当电影原声本身很有趣时，字幕停止，观众就能享受到有声电影里说话的乐趣。

有声电影时代的字幕翻译让国内的观众能够以习见的方式观看外国影片，同时也凸显了语言的物质维度(视觉和听觉)。但20世纪30年代后，这种方式被以规则为基准的阐释学取而代之。翻译随即变成了简单地抓取文字背后的“基本”含义并将其转输为国内语言，以供复制、再生产。

这个发现让我得出了一个结论：20世纪30代的字幕翻译是如此不同，这一事实给当今字幕翻译习惯性做法背后的“自然”提出了质疑。换句话说，字幕翻译不一定得是今天这个样子。一些学者注意到在有声电影中字幕的数量较少，由此创作了字幕翻译发展史，到最后，字幕翻译中的糟粕被逐渐摒除，只剩下那些闪耀着近乎完美光芒的翻译。因而，这种本质上对电影翻译进行黑格尔式的周期划分的做法会导致字幕翻译上的民族主义也就不足为奇了；译者奉行沙文主义(我们国家翻译的字幕最好)已然成了国际现象。在《呼吁野性字幕》这篇文

章里，我拒绝这种做法并为字幕翻译创造了一种新的历史：字幕翻译产生之初时的处理方法为现今的字幕翻译提供了思路。影像文化改变了，字幕翻译也应当随着改变，这看起来似乎理所当然。而且由于翻译策略本身受时代影响，总是不断改变，妥协于并固守某些特定的翻译方法显然很不明智。电影日新月异，字幕也在不断变化。

三、野性转向

这样，就到了《呼吁野性字幕》这篇文章的论证关键了。既然字幕翻译奉行的神圣准则绝非自然和自动，那我在文章的后部分就提出了全新的字幕翻译策略。受翻译研究中一篇经典文章的启示，^[1]我称这种全新的策略为“野性的”。我注意到在20世纪90年代，业余的字幕翻译者打破行业内被奉为至宝的翻译准则，并大获成功。就如基于计算机、非线性的编辑系统里五花八门的工具，他们的翻译策略也各种各样：屏幕上呈现着不同字号、颜色和字体的字幕，字幕的位置也不尽相同，有时屏幕上还会显示一些动漫、注释，甚至译者介绍。优秀的翻译会玩味语言，也明确地展示对源语言所蕴含的文化差异的热爱。观看之初，观众可能会觉得突兀或震惊，但一旦习惯了这种处理方式，就会渴望有更多这样的字幕。

20世纪八九十年代，动漫迷之所以可以做这种标新立异的字幕，是因为他们终归是业余爱好者，是外行。他们做字幕翻

[1] Philip E. Lewis, “The Measure of Translation Effects”, in *The Translation Studies Reader* 2nd ed, ed. by Lawrence Venuti, London: Routledge, 2004, pp. 256-75.

译纯粹出于爱好，而非谋利挣钱。这就意味着他们不受电影市场腐化力量的控制，相反，他们更加在乎翻译文本的复杂性，尤其重视文化差异。当意识到打破规则可以制作出更好地翻译时，他们就选择放弃了这些成规旧俗的规则。

《呼吁野性字幕》在结尾部分指出，我们生活在一个文本—图像关系非常复杂的时代（一打开电视，你就会明白我的意思），人们也愿意看到更加复杂的字幕。因此，野性字幕的时机已然成熟。实际上，过去这些年制作的影片，也证明了这点。现在，即使是好莱坞制作的大片，创造性的字幕也不在少数了，如《守夜人》（*Night Watch*, *Ночной дозор*, *Nochnoy dozor*），《火线救援》（*Man on Fire*），《贫民窟的百万富翁》（*Slumdog Millionaire*），《速度与激情》系列（*Fast and Furious*）等都是很突出的例子。动漫粉丝制作的翻译字幕已遍布全世界，扩展到各种电影类型，在大部分语言里都能找到其影子。从2000年开始，亚洲电影的碟片分销商开始在商业发行中使用这些“野性的”字幕，这显示了该种风格的字幕在观众之间被正常接受的程度。更加有趣的是，如维基百科等高度资本化的网站，也开始做一些准职业化的努力：通过众包的形式，^[1]与翻译爱好者合作（或剥削翻译爱好者，这取决于你的理解）。

总之，这些例子给了我启发，于是，我提出：

对忠实性的全新理解，不仅忠实于电影语言的各

[1] 中国粉丝字幕的逐步商业化参见：Wang Dingkun, *Chinese Subtitling: The Application of English-Chinese Translation Techniques in the Audiovisual Medium in the Light of Current Research*, diss., The Australian National University, 2014。关于维基的历史可参见 Cheung, Gloria. “Passion or Piracy? China Fans are Hard to Label”, in *Variety* no. 3 (August 18, 2015), pp. 74-75。

种视觉和听觉特性，也忠实于剧本的语言和文学风格。这并不仅仅是一次简单的试验……凡是翻译，失真不可避免，但野性的字幕翻译秉承尊重原文的立场，打磨语言本身，向观众释放劳伦斯·韦努蒂所称的“剩余的”意义，即那些超越了叙事型对等创作的，且只在接受国产生的文本和电影效果。这种新的忠实性概念，既关注电影语言的各种视觉和听觉特性，也忠实于剧本的语言和文学风格。^[1]

在德国浪漫主义思想家施莱尔马赫等的启示下，我认为我们已经进入到了一个全新的时代，在这里，规则可以改变，或者可以更加灵活，字幕翻译也可以更加复杂，但不主导外国市场。我引用了歌德的话，“翻译的目的是达到与原文的高度一致性，译文与原文的关系不是相互取代，而是相互映照而存在”。野性的字幕翻译尊重外来文本，注重体验异国情调，也注重翻译这一过程的体验。

五、野性之后

这即是该文章的基本观点。文章出版于1999年。我之后将其分解，将内容零散地编织在2007年出版的《电影巴别塔》这本书里。有意思的事情发生了。因为学科的不同，这篇文章的接受情况大为相异。可以预见的是，电影研究学者不会留意这

[1] Markus Nornes, “For an Abusive Subtitling,” 464.

篇文章；因为在电影研究这个圈里，劳伦斯·韦努蒂的《译者的不可见性》一文影响深远，但考虑到字幕译者的高度可见性（犹如配音员的可听见性），他的这篇文章也具有讽刺意味。诚然，许多研究外国电影的研究者并不懂外国的语言，他们的分析评论和教学因此也只能依靠于字幕翻译者。^[1]某部影片的多语言版本能引起电影研究界的强烈关注，^[2]是衡量译者不可见性的一个标准。但这只不过是随着声音的发出而进行的好奇又短暂的实验。但它涉及一个翻译脚本与不同演员及同一个摄影棚的工作人员之间的平行制作。我怀疑正是新电影的这种制作方式促使了电影研究界对这种好奇的注重和赞美，译者的不可见性致使这些研究者看不到翻译或配音的影片与原影片是一样富有新意的。因此，1930年约瑟夫·冯·斯坦伯格与玛琳·黛德丽制作了两部电影后——《蓝色天使》（*Blue Angel, Der blaue Engel*, 1930）和《摩洛哥》（*Morocco*, 1930）——关于前一部多语言版本的影片，记录很多，而《摩洛哥》的不可见译者都被忽略了，只有我留意了它的日文译者。

对比下来，《呼吁野性字幕》在翻译研究领域倒是反响不俗。稍加修改后，便重印于劳特利奇的《翻译研究读本》，一起出版

[1] 现今的状况比 21 世纪初之前好多了。在《电影巴别塔》的导言部分，我比较详细地介绍了影片译者的不可见性。

[2] 这一研究从芬深德奥的雄文开始：“Hollywood Babel,” in *Screen* 29, no. 2 (1988), pp. 24-39; this was followed by a lot of impressive work, such as Betzu, Mark. “The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema,” in *Camera Obscura* 46, no. 1 (2001), pp. 1-45; Natasa Durovicová, “Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933,” in *Sound Theory / Sound Practice*, ed., Rick Altman New York / London: Routledge, 1992, pp. 138-153; Garnarcz, “Made in German: Multiple-Language Versions and the Early German Sound Film,” in “*Film Europe*” and “*Film America*”: *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, eds. Higson, Andrew and Richard Maltby, eds., pp. 249-273; Alastair Phillips, *City of Darkness, City of Light: Émigré Filmmakers in Paris, 1929-1939*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

的还有尼采，斯皮瓦克，阿皮亚和德里达等论翻译的文章。相应的，翻译研究领域对这部书的评论也相当不错。正如列在那篇文章后的参考文献所展示的，我在文章里追溯了翻译理论的悠久历史，因此，在翻译研究领域反响热烈也不是特别奇怪。在我做这个原创研究的时候，电影翻译研究在翻译研究中还是一个新的领域，但现在，电影翻译研究的成果层出不穷，相似语言或学术有交叉的学者群体对电影翻译研究也是兴趣盎然。

相比之下，视听翻译研究专家(他们自己称为 AVT)自成一派，与更富文学传统的翻译研究脱离开来。大部分试听翻译研究者对《呼吁野性字幕》这篇文章保持沉默；即使有些讨论，我也不得而知。但我文章中的观点正是切中他们的研究要点的，我原本想着会在他们中间引起强烈反响及严厉评论。有些视听翻译研究学者认同这本书，但却忽略了论证的核心，几乎总是引用我那关于动漫粉业余字幕译者的两小段。这让我失望而困惑，但最近，我对这个问题进行了一些思考。

西方翻译理论历史悠久，一直追溯至古希腊时期。那时候，许多作家或哲学家本身就是翻译家，他们创作了诸多介绍自己翻译作品的文章。但直到20世纪80年代，翻译研究才作为学术领域出现。翻译研究是跨学科的，尽管大部分都是人文学科——如比较文学，历史，哲学和符号学等等。相比之下，试听翻译研究兴起于20世纪90年代，在新世纪初发展为一门独立学科，并以通晓多语言的欧洲为中心。2007年，随着《全民媒体》这本著作的出版，AVT(试听翻译)被宣布成为“一门真正意义上的独立学科”。^[1] 但该学科一直被语言学家，心理学家，传播学者和翻译工作者主导。AVT(试听翻译)本质

[1] Diaz Cintas et al., eds, *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, Amsterdam: Editions Rodopi, 2007, pp. 2, 11.

上属于社会科学——因此，喜欢采用首字母缩略词——容易受产业需求的影响，并在资助机构的欲望驱使中摇摆不定。它弃自我原则于不顾，也很少援引翻译理论悠久的哲学传统。当不得不援引一二时，学者专家常常会奔向雅各布森等人的著作，慌忙不迭地寻找解释性的条目，而不是那些可能会挑战其假设和基础的理论。^[1] 试听翻译是指导性的，以问题为导向，受数据驱动。这意味着它本身就是规范性的。

这大概就是 AVT (视听翻译) 学者倾向于只将《呼吁野性字幕》与动漫粉业余字幕译制相联系的原因吧。只关注业余字幕译制，他们就大方地逃过了我对字幕翻译产业传统和规范的批判。我要讲清楚一点，实际上，《呼吁野性字幕》研究的对象并不是动漫。我提及动漫粉业余字幕翻译和有声电影时代的字幕翻译的目的，是为了辩论主流的字幕译制既不自然也不自动。文中列出的这些特例，旨在说明传统字幕译制一刀切的做法，实则是为谋取暴利，而非为了观众和艺术家。简单地将野性字幕与业余译制画等号，试听翻译研究者将自己置于批评之外。

六、刺激感官的字幕

但我也该负些责任。文章的语言激愤无比，这让我在多年后仍深感悔意。咄咄逼人的语言自然会吓跑很多专业译者。甚至是那些原本翻译得“很野性”，对我的项目也很同情的字幕翻译者，也都会曲解我的文章，或者直接拒绝。毕竟，谁想被称

[1] Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Lawrence Venuti, ed., *The Translation Studies Reader*, New York: Routledge, 20012, pp. 126-132.

为是“腐化的”呢？当然，那篇文章本该是一篇激烈的辩论文，而我把它写得很单调。然而，它终究受当时创作语境的影响。20世纪90年代初期，我在南加利福尼亚大学电影学院参加研讨会，该文章即是我在研讨会上发表的论文。当时的电影研究领域被电影结构主义和法国理论所主导。引人注目的语言能给作者带来好处，激愤挑衅的行为也会带来回报。但，现在，我很后悔：我为我文章里的暴力而后悔。^[1]

因此，自此刻起，我将改用“明理清晰”（*sensible*）和“刺激感官”（*sensuous*）这两词。^[2]

当初我选择用“腐化”（*corrupt*）这个词，主要考虑到它多样且相互重叠的意义。首先，它将注意力导向语言转化过程中支撑电影转变的价值观念。若从电影原声到字幕这一不可避免的转化过程是腐化的，那么与忠实性有关的传统观念都将自动地至于批评声中。“腐化”这个词本身就激发了一种反动立场，很难去辩护（正如《细细的红线》这个例子所展示的一样）。为了让读者接受文章后半部分提出的其他可行方法，我采取了这种策略。

与此同时，原来用的这个词也凸显了资本产生的腐化影响。在这个时代，毫无疑问，利益驱动和不可见性观念是紧密相连的。^[3] 金钱对电影翻译的影响尤为重大。正是这种想要吸引大众受众的渴望，催生并滋润了传统的字幕译制，让原本失声，

[1] 一些作家提议我用别的词代替，如“*deco-titles*”和“*creative subtitles*。”但这两个词都没有理论立场，因此，我不是特别感兴趣。

[2] 我一直在寻找合适的词汇，因此耽搁数年后，我才开始写下这些思考。最终还是没找到合适的替换词。我在日本坦普尔大学的一个讲座上讲了这篇文章。我想听取听众们的建议。第一个举手的同学向我提议了“*sensitive*”或“*sensuous*”。特此致谢 Melek Ortabasi。

[3] 参见 Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* London: Routledge, 1998。

消除其语言和文化的他异性，并置编剧的巧妙安排于不顾。但“腐化”这个词并未对那些热衷于这种译制模式的读者或观众造成很大的影响，相反，他们在表示震惊之后，便对我的这种观点置若罔闻了。这些观众可能也会觉得用“明理清晰”这个词来表达文中积极的内涵更为合适。同时，它也暗示了对“常识”和“约定俗成”的盲目坚持。我希望追求“明理清晰的”译者能够重新考虑所谓的常识后面潜藏的设计，并能被“刺激感官性”（*sensuousness*）所蕴含的自由奔放的可能性所吸引。

我仍旧赞成文章第一部分的论点；但“明理清晰”这个新词表明了我思想中的两点重大变化：第一，易懂且流畅的翻译字幕其内在并不腐化。当语言没有特殊含义且毫无特点时，将字幕译制得明理清晰是非常明智的。与《细细的红线》不同，大部分大众喜欢的电影既不追求哲学探寻，也不会使用在语言上独具匠心、精磨细琢的剧本。比方说，在《速度与激情》这一系列电影中，范·迪塞尔的语言非常平实，整个系列最耐人寻味的台词只有一句：“我没有朋友，只有家人”，但也不那么富有哲学意味。对这些直白平实的电影剧本，传统的字幕翻译做得平白易懂，我没有任何疑问。

回到 20 世纪 90 年代，当我将所有传统字幕翻译贴上“腐化”的标签时，我实则夸张了。一方面，在《速度与激情 5》（2011 年）的早些时候，的确，有些地方需要这种富有刺激感官的翻译字幕。当整个小组在国外，耳边外国语言之声不绝于耳时，字幕在屏幕上忽上忽下，模仿赛车的场景。在赌博那一场景中，字幕充斥着整个屏幕，字号大小不一，有些字幕甚至被字母的移动所“擦除”。这个效果是为一些外语版本设立的。在这样的情况下，明智、严肃的字幕翻译就非常不合适。同样

的，即使是最不出众的剧本也会包含一些文化差异，给译者形成挑战。因此，刺激感官的字幕翻译就变得非常必要了。

在这点上，我和劳伦斯·韦努蒂的观点可能有些分歧。韦努蒂提倡异化翻译，倡导在目标语中保持异国情调。我同样赞赏那些能让读者接触到外国文化的翻译，但就我们研究的对象，即文学和电影而言，则完全是另一番景象。就文学来说，译本意味着源文本被整个替换了。就电影来说，值得高兴的一点是，字幕片实际上将观众带入到国外原版电影及其文化和语言环境。制作精良、明理清晰的字幕确实会消抵图像和原声，特别是涉及字幕切入/切出的时间点，语言压力，奇言妙语，表情手势等方面的时候。对于常规的语言行为，字幕译者不一定要偏离常规、另辟蹊径，因为字幕片本身就充满着异国情调。

其次，我也后悔在文章中那样讽刺字幕译者和翻译。当事实并不是非黑即白如此简单时，我就一股脑儿想要争辩。现在，我思考的更多的，是局限性和创造性这两者之间强有力的双向关系。这种关系包括三个层面。局限性的前两种形式是外界强加的，而第三种形式则是内外相互作用的结果。

第一，娱乐业和字幕译制行业认为字幕译制的目的是获取剩余价值，因而大力地推动、提倡明理清晰的字幕。提高语言水准至小学以上的水平就会赶走付费观众，这种观点实际上严格地限制了字幕译制专家的创造热情和动力。

第二，媒体自身时间和空间的局限也束缚了字幕翻译。这即是说，技术和生物的相互作用造成了一些不可避免的局限。技术层面是不灵活的，因为投影仪的速度不能随意更改，设置在电子放映系统里的时间编码也不能随意改变。同样的，一部电影的屏幕宽度也是固定不变的。这些冷冰冰的技术仪器与活

生生的观众的感觉器官和大脑相互作用。试听翻译研究下的一个小学科曾研究过这个问题。被试者被要求与眼动追踪设备相连接，或做一些理解方面的问卷调查。但是，他们倾向于认为所有观众的主动性都一样。实际上，生物层面的差异非常之大，作用也很大。很显然，与小孩相比，成年人阅读速度快，且能消化、理解更加复杂的观点。此外，一部电影的目标受众与非目标受众相比，能更快地处理电影信息。因此，影响阅读行为的其他因素，如阶级，教育，种族等都必须考虑入内。然而，人类认知也有不可否认的局限性。眼睛与大脑的合作有时会中断。我们只能以这样的速度阅读。

第三，也是最后一层局限是意识形态上的，作用于两个方面。一方面是审查制度。语言是审查的对象之一。有时会有法律明确规定公众移动图像媒体的言语内容或形式。译者要么遵守法令，按部就班，要么独辟蹊径，不断变通。另一方面，意识形态上的约束也可能是来自译者内部、完全无意识的自我审查行为。这种约束更加无形，影响更加深远。它与自我抑制有关。户田奈津子就具有种族主义意味的词“小日本(Jap)”的自我审查就是很好的例子。她认为这种词汇色彩太强烈，不适合于做字幕。

这里，明理清晰字幕的准则规范就通过意识形态的召唤得以内化。的确，明理清晰字幕的理智性最终是意识形态的问题。它的规范和准则对这些译者和他们的雇主来说，再自然不过了。但是，正是通过将不可见性的价值，文化、国家和语言上的沙文主义，以及好莱坞连续系统的审美规范自然化，这些准则才得以建构起来。

所有译者都在这三层束缚下创造性地工作，只不过有些译

者更加努力，更富创意。但追求明理清晰的字幕译者往往会靠近约束标准——维护并遵守既定的准则。对他们来说，追求刺激感官的字幕译者特别的足智多谋、专注敬业——本身就是敏感的创造者或作家——他们对这些限制既害怕又失望：失望于传统字幕翻译的桎梏；而害怕的是，如果不守成规，太过变通，就会受到雇主和观众的冷落。

这就让我想到了“以刺激感官为主的字幕制作”，我相信它既能澄清也能恰到好处地处理我在《呼吁野性字幕》中提出的问题。我最感兴趣的，是那些能让观众接触到外国电影中的异质性、他者性、语言的特性（尤其是文学性），并最终感受到影片呈现的影像和声音的字幕。当我提到“刺激感官”这个词时，我并不涉指其色情含义。色情只是“感官愉悦性”这个词的一种意义。我所说的“刺激感官的”字幕密切地关注节奏、韵律、言语的声量和力量、句法结构、头韵、嗓音的颗粒感、身体的空间位置关系——甚至是沉默无声的状态，正如我下文所举的最后一例。

在这篇文章的剩下部分，我将列举四部影片，从多维度探讨刺激感官的字幕制作，并阐述我思想上的转变。这些例子由最初级的影片开始，渐次复杂起来。但在举例之前，我想指出很重要的一点：刺激感官的字幕制作有时会在字幕的可见性——即字幕的位置，字体或颜色上面下功夫。可能也会在影片需要的时候，在动画的力触觉上进行实验，但这实验很少进行，或者只局限于像动漫或粉丝字幕制作之类的亚文化领域。因此，在我所举的例子中，除了第一部影片在字幕颜色上有革新外，其他追求刺激感官的影片字幕都采用了明理清晰的字幕

常用的视觉和版式规范。这即说明，追求刺激感官的字幕译制者是在传统的字幕制作规范下创造他们刺激感官的字幕的，只不过有些译制者比其他人更加的明显或不明显(刺激感官的字幕翻译)。

七、多语言的翻译

追求明理清晰的字幕译者所遵循的那些规则使他们无法表现语言的多样性。在过去，影片译者通常会在翻译中消除方言；但近来，用斜体表示语言差异的做法非常普遍了。我举的第一个例子，雅丝敏·阿莫执导的《中国眼睛》(《单眼皮》，2004)是一部多语言的影片，给观众带来不小的挑战。《中国眼睛》是马来西亚第一部真正意义上的多语言影片，在它之前，所有的电影都用马来语拍摄。但在这部影片里，雅丝敏给马来西亚五花八门、令人困惑的语言环境打开了一扇影视的闸门。故事主要讲述了一对年轻恋人的甜蜜爱情故事。男主人公是一个华裔男孩，他说着普通话、粤语、英语和马来语；女主人公会说马来语、英语、阿拉伯语及粤语。除这些语言外，他们的一个朋友还会说闽南语，男主人公的仆人说几乎消失的巴巴-马来语(汉语皮钦语的一种，可追溯至数世纪之前)。除此之外，影片中穿插着粤语、捷克语和泰国语的歌曲。自然而然，因说话人的不同，每个场景都混杂着不同的语言。

无论译制版的目标语言是哪种，该影片最初的字幕都是明理清晰型的，因而，原声带中不可思议的语言多样性、异质性

都被清除殆尽。但在2014年，京都大学的学者组成了一个团队，由山本裕之带领，重新翻译了这部影片。他们用红色表示汉语、粤语和闽南语，用绿色表示马来语、巴巴-马来语和阿拉伯语。英文台词和歌词则用传统的白色表示。

这个例子让我们对译者和观众都做出思考。比如说在《中国眼睛 / 单眼皮》这部影片中，多种多样的语言给译者形成了不小的挑战。但译者的处理方法却非常简单。我这里想强调一下译者是如何协调自由与限制的。首先，整个团队由学者组成，每个人都有稳定的学术工作，这一点很重要。他们做翻译，只是将其作为自费项目的组成部分，这就意味着他们基本上可以想怎样翻译就怎样翻译。而专业译者则往往受制于制片人、发行人和技术工作人员（他们或许具备，或许不具备外国语言技能——通常而言并不具备），容易受到他们的欲望、冲动的影响。如果不是额外追加费用，翻译公司很少会考虑在字幕的颜色上下点功夫。在这点上，学者和粉丝字幕译员有很多相同点。

京都大学的译者们也必须在两个极端之间寻求平衡的路径：一端是平实易懂，以白色为主的，明理清晰的翻译字幕，而另一端是电影原声中令人摸不着头脑的多种语言组合。他们首次制作了一个用颜色来区分语言的版本；但他们觉得这会引起观众的感官超负荷。换句话说，他们认为这太复杂，已达到人类认知的极限了。最后，他们只用了红绿两种颜色，即代表马来西亚国家的颜色。^[1]

此外，作为东南亚的研究者，京都大学的这些字幕译者

[1] 西方观众可能会觉得这种颜色设置不讨人喜欢，因为红绿两种颜色很自然让他们想起圣诞节；但日本观众不会有任何问题，这也表明了字幕的文化特性。

之所以会对这部电影兴趣浓厚，是因为它以特有的方式，捕捉到了马来西亚人日常的生活。在这一点上，这些译者与这部电影的外国观众有很多共同点。不同于《细细的红线》或《盖世五侠》，雅丝敏导演的《中国眼睛 / 单眼皮》的目标受众是对马来西亚极其感兴趣的观众。2015年，新译制的字幕片在东京的马来西亚电影节上首映，满堂观众很多是导演的粉丝和对东南亚文化着迷的人们。

在问答环节，主持人问观众觉得这次尝试怎么样，支持之声不绝于耳。观众了解并欣赏这些翻译技巧，让他们能聆听到电影中各语言的交响曲。^[1]译者也知晓观众可以接受这样的尝试，能够接受打破规则的做法。^[2]

而往往，那些只追求明理清晰的译者及其雇主对观众就没有这样的信任了。

八、不透明性的翻译

纪实电影制片人跟译者有几分相似。世界即是源文本；他们再在新文本里重现世界，嵌入新结构，称之为纪录片。因为

[1] 处理影片中方言的另一种同样明显，但更富实验性的策略，可以参见我关于佐藤真的《阿贺的记忆》的字幕翻译说明，详见《电影巴别塔》，第184—186页。字幕片可以在《佐藤真电影全集》套装里找到。

[2] 同样地，全球的动画粉丝群体都重视以感觉美为主的字幕给他们指明的文化特性，并让业余译者解决问题。这种字幕已经被极度的自然化了，因此，即使是商业发行商也会采用这种字幕，因为观众已经开始拒绝传统的、明理清晰的字幕了。从这个角度来看，很可能《速度与激情5》的好莱坞制片人采用了动画字幕，好让外国语言能合年轻的美国观众的胃口。这些美国年轻观众可从来都不会听着外语还能全然陶醉于动画图像。

观众来自不同的时空，电影制片人就可以主观能动地调整源文本以适应观众。一些制片人将自己隐藏起来，尽可能“真实”而“透明”地重现过去生活的时间和空间。这种最“纯”的形式被称为直接电影，采用不被察觉的观察者方式，不需要叙述也无须说明；电影制片人是“不可见的”，仅仅呈现摄像头前发生的事情。这种方法在记录方式中最为平实和直接，因而也要求字幕翻译同样平实和明晰。该方法最负盛名的执行者无疑是雷德里克·怀斯曼。但是，这种纪录片也同样包含文化差异和语言压力(如2014年拍摄的《国家美术馆》中乔·夏普科特的现代主义诗歌，或者2013年的《在伯克利》中天体物理学家不断说出的行话)，这些都是那些刺激感官的译者应该发挥天赋的地方。

但并不是所有的纪录片制片人都会将自己隐藏起来。许多制片人就像写一篇自传性的随笔一样，会展现其干涉的痕迹。一些制片人甚至直接出现在片子里，如克罗德·兰兹曼和迈克尔·摩尔。有些制片人以明显而实验性的风格呈现这个世界，很多制片人用这些美学策略让观众接触、体验到差异性。这种类型的制片人必定要求片子的字幕要刺激感官。我翻译的佐藤真执导的《阿贺的记忆》(*Agano no kioku*, 2004)即是一个很好的例子。在这部影片里，我采用了片段式的翻译策略。

佐藤的这部电影是《阿贺的生活》(*Aga ni ikiru*, 1990)的续集。《阿贺的生活》记录了遭受第二水俣病(一种汞中毒)折磨的老人们的生活。第一部片子具有强烈的政治使命——对企业渎职违法、造成骇人听闻的悲剧表示抗议，谴责政府在处理这件事情上能力不足、残忍无情——所以佐藤以非常直接的方式



图2 《阿贺的记忆》(2004年)里非常美感的字幕采用了片段式翻译策略。

拍摄了这部影片，并采用了日文语内字幕。原因是新潟地区大部分人都说方言，外人很难理解。若没有这些字幕，大部分日本观众观影的时候可能会茫然不知。第一部纪录片的字幕也是我翻译的。明理清晰的翻译无法传达影片中方言的涵义，对此我很失望，这直接激发了我写《呼吁野性字幕》这篇文章。

但十年后，导演想让观众去欣赏这些人们生活的其他方面——当初他拍摄的那些对象很多都已过世了，因此，他想捕捉的这种“其他方面”只依稀地存在于现实世界里。这就促使他采取了一种实验性的记录风格：聚焦着田野的长镜头，古城墙上跳跃的光影，唱着歌的人们。这一切都将观众直接带入到那些人们生活 and 死去的地方。这部纪录片很精彩，也很重要；但我主要想讨论一下佐藤对语言超凡独特的处理。导演想让观众

更多地关注人们说话的方式，而不是说话的内容。因此，在续集里，他没有采用日文字幕。观众的理解程度取决于他们来自于哪里，但绝大部分观众还是不得不借助语境和抓取到的几个词汇来猜测人们在说什么。

佐藤邀请我给第二部影片做字幕翻译。但这部即使是日本国内的观众都不甚理解的作品，我怎么能翻译呢？标准的字幕会使每一句话——每个人——都表达的不言自明、透明无比。但如此就会将这部纪录片彻底变成一部新影片，一部极其直白的翻译版，与隐晦模糊、令人思索的原影片相去甚远。这些年来，我与佐藤分享有关字幕译制的想法，并在他于1998年拍摄的《艺术家在仙境》（《正午的星星》，*Mahiru no hoshi*）里进行了一些实验。我对佐藤说，如果能以一种注重感觉美（*sensually*）的方式来翻译，我才会考虑接受《阿贺的记忆》这个挑战。由此，我们开启了令人兴奋的合作之旅。

通过采用片段式翻译的方法，我解决了翻译连日本人都不懂得日文这一问题（图2）。翻译工作开始时，我将影片放给来自日本不同地区的人们看，并在每个场景结束时询问观众看懂了什么。一位来自日本北部农村地区的观众理解影片的大部分内容。但来自日本其他地区的观众对影片中一些场景的理解则大不相同，对片中不同发言人的理解就更不一样了。没有标准的日文字幕，许多的场景对观众来说完全是不透明的，让他们摸不着头脑。我仔细地将观众理解的内容和程度记录下来，这也成为我翻译的源文本。

当影片中人物说的话辨识度很高时，字幕也会很清晰、明白易懂（例如有几个场景人们说着很标准的日语）；但当很难理解人物在说什么时，我就会采用句子片段、单个词汇，甚至是

我自己加在括号里的旁白，来试图复制大部分日本观众在观看影片时的感受。就如处理一部书一样，我添加了一份介绍问题和翻译策略的译者前言，好让观众在心理上做好准备，期待在影片中发觉一些奇特和富有美感的東西，并鼓励他们以开放的心态阅读字幕。导演只是半开玩笑地说，他觉得《阿贺的记忆》里的翻译要比原影片都好很多。^[1]

这个例子暗示了字幕制作中的一个根本问题：恩惠之债（debt）。翻译研究专家曾提出了“亏欠”（debt）这个概念，准确地描述了译文与原文之间存在的价值关系。莎士比亚的剧作或者《圣经》即是案例，它们在作者心中激起对初始文本的深刻感激之情——因此，译者觉得要对原作者（分别是吟游诗人和上帝）负责，并小心翼翼地翻译、创作。电影译者也往往表示受惠于目标观众和其文化。但就我来说，我更加渴望传达导演的艺术和道德志向，因而不得不将受众的理解和传统的观影乐趣放在第二位。同时，因为这是一部纪录片，我的这种恩惠之债最终强烈地系于影片所捕捉、呈现的人性。

九、歌谣叛逆的翻译

“歌谣的叛逆”是园子温执导的说唱剧《东京暴走族》(2014)里具有自反性意味的台词。唐·布朗翻译的字幕极其具有感觉美（sensuous），令人叹服。这部影片的制片厂（日活株式会社，世界上历史最悠久的主流制片厂之一）接受并鼓励那些不断创新、颠覆传统的翻译，让观众获益匪浅。影片讲述了发生在东

[1] 所有这些影片都收录在《佐藤真电影全集》里，可以通过亚马逊或其他途径购买。

京街区的地盘争斗。这些“暴走族”都有自己的名称，如新宿 Hands (シンジユク H A N D S) 池袋 WU-RONZ (ブクロ WU-RONZ) 以及练马 FUCKERZ (練 MOTHA FUCKERZ)。最后一个暴走族实际上是个说唱乐队，头目是一个弯腰驼背的说唱歌手，跟史诺普·道格一样，梳着两条小辮。实际上，所有演员都是真正的说唱歌手，他们做着自己擅长的事情，而那些专业演员则尽可能地跟上节奏。这部说唱剧标新立异、精彩纷呈。想象一下《西部故事》(1961)的嘻哈版：光着膀子的明星们，光怪陆离的特效，拎着棒球棒、武士刀和机关枪的帮派混战，多么精彩啊。

然而，真正让该影片与众不同的，是它的剧本，从头到尾都是说唱词。日语里混杂着美国黑人英语的俚语、言语方式和副语言。布朗翻译的字幕也承袭了这种风格。影片开头即有一个很典型的例子：

- 111 MEGA·G: 編み上げのブーツに迷彩
Laced-up boots and camo
- 112 MC 漢: ルーズでも警戒
Never slip tho
- 113 MEGA·G: ニュースにできないこのツールをケータイ
Won't go on your news show
- 114 MC 漢: ここはメヂアも警戒するよう
なエリアだ
Media been scared of this area
- 115 MEGA·G: 目に余るほどの不都合が絵に



图3 《东京暴走族》的字幕回转于美国黑人英语与日语说唱乐之间，这些字幕被改变成了相互联结的亚文化中的语言。

- なる
 Don't wanna show reality to ya
- 116 MC 漢: シンジュク クリミナル
 TOKYO 日の丸
 Shinjuku criminals
 Tokyo rising sun
- 117 MC 漢: 首を長くして待つ 成功か
 天罰
 Success of retribution
- 118 MEGA・G: 生きるのは痛い絶対そう
 Living your life hurts
- 119 俺たち町を漂う冷たい熱帯魚^[1]
 We're the Cold Fish of these streets

[1] 这是布朗挑选的一个内部笑话。《冰冷热带鱼》(Tsumetai nettaigyo, 2011)是园子温之前导演的一部作品。许多明理型的译者会称这个翻译与影片情节毫无关联，因此会趁机将标题缩短，不翻译。但布朗将他翻译出来了，因为他知道当园子温的目标受众将说唱者的自夸自擂与原影片中无耻的连环杀手联系起来的时候，他们自会心领神会。

作为一名说唱乐的狂热粉丝，布朗从一开始就知道他想将翻译字幕做得很有感觉美，日活也允许他进行这样的尝试。当布朗将初稿交给片中两位说唱家去做编辑时，他们觉得他翻译得有点过头了，并建议他稍微收回点。无论如何翻译，都与原文有一定差异，首当其冲是大量的押韵无法一一译过来。但布朗竭尽全力，尽量保留了押韵。影片原声是非正式语言，充满各种俚语，因此，布朗采用非传统拼写和语法来表明这一点——这种形式很少被追求明理清晰的字幕译者所采用。此外，该影片的视觉和语言风格是对美国黑人嘻哈文化的借用和致敬，而布朗将这种文化带回到了影片之中——字幕中散落着美国黑人的街头俚语和脏话。影片中有不少这样的例子：

- 0991 TOKYO で大変な事が起きてるんだよ!
Bad Shit's going down in Tokyo!
- 0735 縄張り仕切ってる場合じゃねんだ mother
fucker
Fuck running your turf, muthafacka!
- 1063 コトの事情も知らず
Y'all don't know shit
- 1093 うまいことやってるもんだぜ。
His game's airtight
- 0680 あれ家来ちゃん、戦わないの?
Hey, soul boy.
Time to fight.
- 0473 Homie こいつらいつも通りいる
My homies

They always kickin' it

0675 お前には恨みがある

You and me got beef

局限于明理清晰型的(*sensible*)字幕译者因受常识左右, 会选择避免污言秽语(既是要应对审查, 也可能仅仅是认为观众无法接受字幕中出现这样的野性言语)。^[1] 举例来说, 伊夫·甘比尔就呼吁译者尊重“我们文化中书面语言的神圣性, 尽管作家的使命之一是打破某些禁忌, ……但译者必须尊重那些标准规范(如果书面语中出现了那些被认为是粗俗、无礼的言语, 译者要尽量避免)。”^[2] 问题的要点在于“规范”这个词。与其他要求清除一切污言秽语的专家一样, 甘比尔在推广他自己的语言价值观(几乎与来自占主导地位民族的中产阶级的观点如出一辙), 采取明确的防御立场, 以保护他自己的价值观的“神圣性”不受他者的污染。相反, 布朗意识到这种粗俗的语言本身就是影片源文化的和目标受众(国内或国外的嘻哈粉)的一部分。正如我在《电影巴别塔》中所提出的, 只有穿越语言的界限,

[1] 参见 Daina Krasovska, “Simultaneous Use of Voice-Over and Subtitles for Bilingual Audiences”, in *Translating Today 1* (2004), pp. 25-27; Rachel Lung, “On Mis-translating Sexually Suggestive Elements In English-Chinese Screen Subtitling”, in *Babel 44*, no. 2 (1998): 97-109; Serenella Massidda, *Audiovisual Translation in the Digital Age*, New York: Palgrave, 2015; Okaeda Shinji. *Sūpā Jimaku Nyumon: Eiga Honyaku no Gijutsu to Chishiki*, Tokyo: Baberu Puresu, 1988, Pp. 32-33; Ōta Naoko. *Jimakuya ni*,” wa Nai, Tokyo: Idarosu Shuppan, pp. 64-65. For a survey of the problem of obscenity and censorship, 参见 Gabriela L Scandura, “Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling”, in *Meta: Translators' Journal 49*, no. 1 (April 2004), pp. 125-134.

[2] Y. Gambier, “Audio-Visual Communication: Typological Detour”, in *Teaching Translation and Interpreting 2*, C. Dollerup, et al, eds., Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1994, pp. 275-283.

一部影片才是完整的。^[1]这说明存在一种刺激感官为原则的字幕译者所认可的目标语中的特定目标语，无论它是《东京暴走族》里嘻哈群体的言语，还是《细细的的红线》和《阿贺的记忆》那些受过良好教育的精英观众的语言。

十、翻译沉默

我想再次强调一下，《东京暴走族》里以刺激感官为主的字幕不同于传统字幕，与动画粉丝译制的字幕也不一样。但这种创新非常的明显（非嘻哈粉观众可能会觉得很极端）。再举最后一个例子，它的字幕做得非常优美、丰满——绝对美感，但不“野性”。这个例子即是王兵执导的《和凤鸣》（*Feng Ming: A Chinese Memoir*, 2007），秋山珠子译制了影片的日语字幕。日语翻译是如此精致和微妙，让我意识到用“野性的”这一词是多么的不合时宜、令人尴尬。^[2]

《和凤鸣》是和《公民凯恩》一种类型的讲述型纪录片，整部影片就是一个长镜头，形式极简，但规模宏大。主人公和凤鸣老人讲述着她的人生故事、她的婚姻以及在20世纪50年代反右运动中逝去的丈夫。这是一部与众不同的口述史。凤鸣端坐在镜头前，导演安静得像记录这一切的摄像头。她的呈现风格并不特别吸引人，但她的叙述却令人震惊、感人至深。发生在

[1] Nornes, *Cinema Babel*, p. 248.

[2] 这些例子取自一个给予我灵感的讲座“被限制裹挟的自由：谈谈中国的独立纪录片字幕翻译”（“不自由が強い自由 — 中国インディペンデント・ドキュメンタリー映画の字幕翻訳を通して”）。她在2015年4月25日在日本立教大学举行的“字幕翻译与异文化交流”工作坊中宣读了这篇论文。

毛泽东时代动荡的反右运动中的爱情故事凄美无比。简单的拍摄意外地凸显了故事的讲述。影片的镜头只有老人在讲述她故事时肩部和头部的特写。虽然影片长达三个小时，但导演拍摄后很少剪辑。甚至当凤鸣离开去洗手间时，镜头仍对着这张空的椅子。

影片的魅力主要来自说出的语言，因此，其中的空白无声给译者形成不小的挑战。这里也用不上所谓的多模态翻译——影片译者常用来解释言语的副语言，如手势和其他声音和视觉效果。^[1]王兵执导的这部电影基本上就是一个女人自己对着镜头说上三个小时。因此，影片的意义和效果——凤鸣的讲述里那个激情四溢、富有感染力的世界——几乎全部产生于她的话语之间。这就意味着影片的成功与否系于译者字幕的好坏。用刺激感官的字幕译制 (*sensuous subtitling*) 方式来处理，让这部影片更加引人入胜了。

有一个场景特别让我注意到英语和日语字幕的差异，这种差异差不多可以区分明理清晰型和感觉优美型这两种翻译 (*sensible and sensuous*)。这个场景的镜头延伸得很长，太阳

[1] 参见 Luis Pérez-González, “Multimodality in Translation and Interpretation Studies,” in *A Companion to Translation Studies*, Sandra Hermann, et al., eds., Chichester: Wiley-Blackwell, 2014, pp. 119-131; Melek Ortobasi, “Indexing the Past: Visual Language and Translatability in Kon Satoshi’s Millennium Actress,” in *Perspectives 14*, no. 4 (2006), pp. 278-291; Christopher Taylor, “Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films,” in *The Translator 9*, no. 2 (2003), pp. 191-205; Christopher Taylor, “Multimodal Text Analysis and Subtitling,” in *Perspectives on Multimodality*, Eija Ventola, et al., eds., Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2004, pp. 153-172; Christopher Taylor, “Pedagogical Tools for the Training of Subtitlers,” in *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Jorge Cintas, et al., eds., London: Palgrave, 2009, pp. 214-228; Yves Gambier, “Multimodality and Audiovisual Translation,” in *Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings* (MuTra, 2006), online: http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf (accessed June 10, 2016).

下山了，凤鸣渐渐笼罩在一片昏暗之中。这时她正在描述在中国历史上令人十分沮丧的时刻里她和她丈夫的恋情：

<p>1. A: 我们也感到在这个苦难中…… (pause) B: この苦しみの中で経験した— (Direct English Translation: Amidst all the pain and suffering we experienced...)</p>	<p>1-2 C: in the midst of all that hardship, our love seemed sweeter than ever.</p>
<p>2. A: ……的爱情 (de ai qing) B: 二人の愛には— (...love)</p>	
<p>3. A: 特别甜蜜。一种特殊的甜蜜。 B: 特別な甘美さがあった (It was very sweet. It had some kind of special sweetness.)</p>	<p>3-4 C: It was sweeter than anything we'd ever known.</p>
<p>4. A: 过去未尝过 F 的甜蜜。 B: かつて感じた事のない甘美さだ った (It was a sweetness we had never known before.)</p>	

首先，我们来看一下第一段话(第一二行)。英语字幕用了
一个长句子(第一二行)：“**In the midst of all that hardship, our
love seemed sweeter than ever** (在苦难之中，我们的爱情更加
甜蜜。)”从语义上来说，是正确的。但是，在这句话中间，在
“我们也感到在这个苦难中……”这半句话的后面，有个很重要的……停顿……在这无声的停顿片刻，凤鸣小心地选择了她要
说的下一句话，这就是“爱”(“的爱情”)这个词。日语字幕在
这里停顿了，并用了两行字幕(1.A. 和 2.A.)。

《和风鸣》的时间节奏是很温和、缓慢的。和风鸣的讲述方式近乎低沉，说话速度和音量几乎保持不变。加上都是长镜头，影片显得更加漫长而悠缓。相比之下，她的故事却非常悲惨，感情浓烈。字幕该在何时停顿本身就是多模态艺术，它既配合话语，也与视觉上的副语言，如手势等相得益彰。就这个例子来说，英语字幕制作者显然是顺应影片本身的长镜头的风格而设置字幕停顿的；原因可能是译者与导演密切合作，而导演本身是非常清楚影片的形式风格的——这个长镜头持续了整整50分钟。英语字幕非常冗长，甚至有时候主人公停止说话了，英语配音和字幕还没停止。而日语字幕，则要简短，紧紧贴合凤鸣的叙述节奏。她开始说话时，配音和字幕也开始，她停止说话时，配音和字幕也就停止了。在这样的时刻，时间的把控就起着举足轻重的作用。

秋山珠子一边放着英语版的影片光盘，一边听着她自己的翻译版本，随后，她发现了两个版本在时间把控上的差别。就上面提到的这个场景，她说，英语版的没有“翻译出凤鸣的无声状态”。也许没有说话，但这个无声的片刻是充满意义的。珠子请观众体验这种无声状态并思考这种空白的重要性。正是因为她注意到了凤鸣说话的节奏，她才能做到这些。

这一幕也展现了日语和英语在时间点把控上的另一重要差别。凤鸣经过思考选择了“爱情”这个词后，三次强调他们的爱情很甜蜜：“特别甜蜜。一种特殊的甜蜜。过去未曾尝过的甜蜜。”坚持长镜头配长字幕的英语译者注意到了这种重复，但她去掉了一个“甜蜜”，并把剩下的两个“甜蜜”分散在两句长长的字幕里。秋山珠子注意到在凤鸣说出“爱情”之后，这三个“甜蜜”一个接一个地层叠起来。因此，在她的日语翻译

里，她重现了这种层叠，创造出一种凤鸣话语中凸显的强调。换言之，英语翻译版本明理清晰地传达了原文意思，但日语翻译却在感官上（*sensuously*）表现了这个老人的内心世界。

再看一下最后一句字幕，主要是一朵花的隐喻。中文用的是“绚丽”，英语直接翻译过来就是“盛开得很灿烂。It bloomed floridly.”，日语直译则是“豪華絢麗（*gou ka ken ran*）*Gôkakenran.*”

绽放的特别绚丽（*xuàn lì*）

豪華絢麗（*gou ka ken ran*）に咲いた

It bloomed floridly.

如此细致微妙的场景，用豪華絢麗（*gou ka ken ran*）这个词的话，有点太浓墨重彩了。于是秋山珠子选择了“艶やか”这个词，为何要用这个词？她做出了如下解释：

日语中关于花的说法有很多。如著名的能剧作家世阿弥就有一句名言“*If it is hidden, it is the Flower.*”（“秘すれば花”隐秘的是花。）你可以这样理解，“将某些东西隐藏起来，你就可以在人们心中激起一些不曾预料的情感”。另一句俗语是“玫瑰都带刺”。在日语中，提到“花”这个名词，人们就会立即产生这些自相矛盾的联想。另一方面，花“美妙无比”，但花会凋谢，会留下“空白”，我之所以将“花”——连同它的双重意义——放在谓语位置，是因为我相信只有较短的字幕，才能抓住这对夫妇悲剧而浓情的爱。

秋山珠子也强调这个日语字有两种完全不同的读音，每种读音的含义也不相同。读“Adeyaka”的时候，暗指艳丽华美，有点轻微的性暗示；读“tsuyayaka”的时候，是指精致、润泽的美。追求明理清晰的字幕译制者一定会选择采用跟中文汉字差不多的日语假名来翻译，并固定下它的读音和隐含意义。^[1]但珠子坚决不采用假名批注的方式。她的这种做法不落窠臼，体现了她对这个老女人和其语言的洞察，也指明了一条新的途径，即对观众的目标语言保持敏感。受世阿弥的启发，她在翻译里将观众自己能够采摘到的花朵隐藏开去。无论花是华丽还是精美，只要能打动观众的心，就会在他们的心里唤起老女人的话里潜藏的情感。这就是刺激感官的好翻译，好字幕。

十一、结语

我的这些想法归结起来是五点。第一，《呼吁野性字幕》谈的不是动漫，而是主流：主流的字幕翻译方法是如何形成的，主要包括哪些策略(产业的，本体论的，哲学上的，政治上的，道德上的)。很有争论性的，它也涉及主流字幕翻译的可能性，以及实际上如何发展等问题。

第二，虽然我将“透明易懂”的字幕翻译称为“腐化的”，并全盘地进行谴责，但我近来在适宜性这方面进行了更多的思考。毕竟，我们探讨的是翻译。当源语言朴实无华时，翻译的字幕可能也应当如此。而同时，秋山珠子的翻译又向我们展示了刺

[1] 太田直子在《字幕组蹲在角落中呼喊日语正在发生着变化》中谈及假名和字幕的关系。《字幕组蹲在角落中呼喊日语正在发生着变化》，东京：光文社。

激感官 (sensuousness) 是译者在翻译过程必须坚持的立场, 即使是看起来很传统的字幕翻译也可以——而且应当——使每一处翻译达到刺激感官的极致。刺激感官不一定就等同于可见性或者不透明性。

第三, 以明理清晰为标准的字幕常常理所当然地认为大众的阅读技能较差, 阅读速度很慢, 观众很容易被惹怒, 也不能处理复杂的词汇或句子结构, 不能理解高深的思想或模糊歧义。相反, 以刺激感官为参照的译制者则能认识到观众的特殊性, 要具体情况具体分析: 如果目标观众水平较高、思想成熟, 那么字幕就翻译得复杂高深一些; 如果目标观众是小孩子, 字幕则做得简短明了。他们懂得一部电影的目标受众总是有限的, 有时候这些受众还会有自己的“目标语”。正是这种“目标语”成了刺激感官的字幕的源泉。

第四, 正如我在上文提及的一样, 影视翻译研究的重要概念之一是多模态, 即字幕制作者除了用语言表达之外, 还可以联合利用声音和视觉图像如手势等。然而, 我认为还有一种多模态, 即亏欠上的多模态, 它贯穿于形形色色的元素之中: 编剧, 导演, 演员, 源文化和源语言, 影片原声, 视觉痕迹, 目标语言和文化的目标, 主导性的目标语言和文化以及资本。^[1] 明理清晰型的译者关注更多的是后两者, 而刺激感官的译者则关注所有这些元素。其次, 这些元素之间的等级层次是灵活、不固定的。但通常而言, 编剧排在第一位(而像《和凤鸣》这样的纪录片, 叙述者居于首位)。译者应当对编剧和产生这个剧本的文化负责, 当某个地方呈现不可译性的时候, 翻译规则就需

[1] 我将后面这些词汇擦除, 是因为这种亏欠是错位且令人遗憾的。

要调整；这时，外来文本就给译者提出挑战，究竟怎样翻译，才能保持观众的兴趣？将字幕做得刺激感官是一种技巧，但一旦进入文本，它就成了一种策略。

第五，视听翻译是一个非常复杂的领域。译者总是不断游走于五组关系之中：

商业和剩余价值 \rightleftharpoons 艺术和文化

大众 \rightleftharpoons 小众的目标观众

“常规的”言语 \rightleftharpoons 实际观众及目标语目标 (TTL)

人类认知的局限性 \rightleftharpoons 人际交流的复杂性

产业，媒体和意识形态的局限 \rightleftharpoons 电影制片人及译者的创新

它们的决定性区别在哪里呢？追求明理清晰的译者一般偏向左边，而以刺激感官为标准的译者则偏向右边。前者看重的是电影的发行体系，渴望吸引最大量的观众，因此，他们将与客户理解程度相关的规则与意识形态上的不可见性联系起来，消除语言、文化差异，摒弃审美感知。相反，后者虽然必须面对并处理来自内部和外部的各种限制，但她/他会采取策略，竭尽所能，不断尝试各种可能性。看一下那些最成功的翻译字幕，我们往往会发现很难将译者归为是追求明理清晰型的，还是刺激感官的。许多以明理易懂为指南的译者也会关注语言的物质特性和异国情调。问题在于他们与指导他们翻译行为的准则之间的关系。他们很明确地遵循那些让他们自我审查其创新、感性冲动的规则吗？还是他们也不断尝试，挑战束缚自我的局限？在这种不确定的情况下，只是程度的问题。

“野性的”这个词来源于菲利普·刘易斯的一篇文章，它深

刻地影响了我的这篇《呼吁野性字幕》。^[1]但“野性的”这个词并不能准确地表达我的想法。刘易斯的兴趣点主要在不可译性，但我关注的范围更为广阔。我必须扩展我的研究范围，因为电影让时间和空间都参与进来，电影中的图像和声音也让观众沉浸于并体验异国风味。总而言之，我之前用的“野性的”这个词是不合适的——“刺激感官的”（*sensuous*）字幕才是完美的——因为这全是出于对电影的真爱。

[1] Philip E Lewis, “The Measure of Translation Effects”, in *The Translation Studies Reader* 2nd ed, Lawrence Venuti, ed., London: Routledge, 2004, pp. 256-275.

图书在版编目 (CIP) 数据

复旦谈译录. 第一辑 / 范若恩, 戴从容主编.

—上海: 上海三联书店, 2017.9

ISBN 978-7-5426-6036-7

I. ①复… II. ①范… ②戴… III. ①翻译—研究 IV. ①H059

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第189924号

复旦谈译录 (第一辑)

主 编 / 范若恩 戴从容

责任编辑 / 陈启甸 朱静蔚

特约编辑 / 李志卿 王卓娅

装帧设计 / 阿 龙 许艳秋 苗庆东

监 制 / 姚 军

责任校对 / 王卓娅

出版发行 / **上海三联书店**

(201199) 中国上海市闵行区都市路4855号2座10楼

邮购电话 / 021-22895557

印 刷 / 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

版 次 / 2017年9月第1版

印 次 / 2017年9月第1次印刷

开 本 / 889 × 1194 1/32

字 数 / 495 千字

印 张 / 21.25

书 号 / ISBN 978-7-5426-6036-7 / H · 66

定 价 / 88.00元

敬启读者, 如发现本书有印装质量问题, 请与印刷厂联系0539-2925680。