

基于目的论翻译原则的日本电影字幕翻译策略

■文高亮 秦国和

目的论翻译并非泛指以某种特定目的或目标进行翻译的方法,而是特指20世纪70年代的德国开始,在学科化的功能派翻译理论逐渐发展后所形成的翻译原则。在学科化的功能翻译理论出现前,与翻译相关的实践策略基本以原文为中心,翻译行为被理解作为一种不同语言代码之间的转换。在这一过程中,忠实于源语言与原文,在“逐词翻译”(或称为直译)“意义对应翻译”(或称为“自由翻译”)的对立间追求原文与目标语文本的相等效果,被视为翻译的最高价值取向。等值论的传统的翻译理念在70年代末受到欧洲后结构主义的影响,在凯瑟琳·赖斯、汉斯·弗米尔等翻译理论家的推动下产生了很大的变化。凯瑟琳·赖斯率先提出,翻译应该摆脱原文中心论的桎梏,突破对“原文”与“译文”的本质化定义,将翻译行为理解为在源语言文化背景下跨文化地“重现”出来。因此,在翻译时应该根据具体文本的不同而采取不同的翻译方法。功能翻译理论比起等效论更加关注目标语文本传递的信息本身,与译文在社会环境中传播的功能。凯瑟琳·赖斯的学生汉斯·弗米尔在此基础上提出的目的论,后来逐渐演变为德国功能主义翻译理论核心理念,也成为当今各国文本翻译的重要参考原则之一。目的论的翻译方法与早期功能派翻译相比更加强调翻译的目的性,主张“目的决定手段”,即以翻译的目的、即围绕翻译行为的社会关系与交流结果为首要原则。在首要的目的原则外,目的论还包括几条基本原则,本文将在与日本电影字幕相结合的环境下逐一说明。

第一,目标语文本要同时提供目标文化和目标语言中的信息。在外语电影的字幕翻译中,需要翻译的字幕大致有台词字幕、旁白字幕与说明字幕三种。判断这三种形式译文的准确性、妥当性时,应当有所侧重地分别突出在目标语言与目标

文化的表现。首先,台词字幕要求在基本内容外配合演员或声优的情感、语气语调与节奏重音等,将各种不同的情感准确表达出来。如果是真人演出的电影,还需要配合演员口型的实时表现。电影字幕的出现时间很短,观众在看清画面中说话人的表情动作之后,才用余光扫视下方的字幕,因此字幕的翻译尽量要用通俗直白的文字和词汇,以及言简意赅的短句与普通句式将语言与文化信息传达清楚。在《大雄的恐龙》中,大雄看着一只刚出生的小恐龙对朋友们说,“这家伙,是把我当成它的父母了吧”(こいつ、僕のことを親だと思ってるのかな)。“親”在日语中指父母双亲的统称,大雄虽然是男生,但翻译考虑到中国生育孩子的任务一般由母亲承担,孩子在来到世上最先看到的也应该是母亲,因此字幕版翻译为“它好像把我当作妈妈了”。其次,以声画对位的形式出现的旁白字幕不会在画面中出现说话人,没有对声画配合的要求,但叙述的内容却往往是庞大故事世界观的铺垫,行文与理解的流畅与否很大程度上决定着观众对内容的理解。翻译上应注意按照将画面出现的顺序与汉化内容一一对应,避免倒装句或长句断句中译文与画面的不匹配,尽量在转瞬即逝的瞬间以自然化、生活化、口语化的特点带给观众简洁易懂的视听感受。最后,说明字幕在翻译时,需要额外考虑整体画面的排版布局,部分日本电影会遵循日本漫画的体例,将出场人物的基本信息标注在人物下方或侧方,这是中国电影一般不具备的特征。翻译完成的说明字幕可以遵循有效传达信息的要求,如果原文是中国观众一目了然的日汉字或拉丁文、阿拉伯数字字符,则以小字体标注在原字幕侧方即可;如果涉及用平假名拼写的日语词汇,或片假名标注的外来语,则可能需要以更明显的字体标注在相对空旷的位置,或覆盖在原字幕上,方便观众理解相关信息。

第二,目标语文本不以明显可逆性方式提供信息,即无需通过将目标语文本以明显可逆的方式翻译回源语言,只要将不同语言的特色准确地表达出来即可。在将字幕翻译理解为跨文化交际过程的目的论翻译中,目标语与源文本之间的关系并非单纯地由可逆性的文本信息联系。日本电影翻译为中文,已经通过了形式现象和文化定位的复合性理解,使得日本文化环境下诞生的字幕具有了中国的文化背景知识。如果要这样的为新的特定受众而“再生产”出的语篇翻译回原语境,则势必要去除原有的目的语语境与交际目的,每一次翻译都是对重要的内容;而翻译则需要将源语言文化中提供的信息,在目标语语言文化背景下跨文化地“重现”出来。因此,在翻译时应该根据具体文本的不同而采取不同的翻译方法。功能翻译理论比起等效论更加关注目标语文本传递的信息本身,与译文在社会环境中传播的功能。凯瑟琳·赖斯的学生汉斯·弗米尔在此基础上提出的目的论,后来逐渐演变为德国功能主义翻译理论核心理念,也成为当今各国文本翻译的重要参考原则之一。目的论的翻译方法与早期功能派翻译相比更加强调翻译的目的性,主张“目的决定手段”,即以翻译的目的、即围绕翻译行为的社会关系与交流结果为首要原则。在首要的目的原则外,目的论还包括几条基本原则,本文将在与日本电影字幕相结合的环境下逐一说明。

第一,目标语文本要同时提供目标文化和目标语言中的信息。在外语电影的字幕翻译中,需要翻译的字幕大致有台词字幕、旁白字幕与说明字幕三种。判断这三种形式译文的准确性、妥当性时,应当有所侧重地分别突出在目标语言与目标

了呀。”(狸も十八,番茶もではな お,年頃のせいでございます)被翻译为“狸大十八变姑娘,粗茶新沏味也香,殿下您是成长为大姑娘了”,亲切自然,朗朗上口,也是异曲同工之妙。

第三,遵循目标语文本内部的连贯原则,保持文本功能与源语文本的功能相一致,电影是在连续的时间中展开的活动影像,其翻译中的前后连贯、用词与影片风格及内容的连贯要求,远高于可以分多次阅读完成的文学作品。连贯性的原则需要从文本功能与源语文本功能两方面加以注重,从形式上尽可能译文传递的各种信息与语言因素贴合原文。在讲述日本地震十年后震区人民生活的影片《香辣意面》的片头,男女主角玩猜谜游戏时进行了这样的对话:“那,拼命努力的奶油是什么?”(じやあ,一生懸命なバターは何だ。)”“加油吧!”(がんばったか!がんばった!)“那,便秘的奶油呢?(じやあ、便秘のバターは何だ。)”

“拼命地加油吧。”(踏ん張ったふり)ばった。)这里同样利用日语中“一生懸命(いっしょうけんめい)”与“便秘(べんぴ)”的发音,与意大利面奶油(バター)发音的相似性进行翻译,在“奶油”与“加油”之间实现了发音与意义的双关。更难得的是,这个难以翻译的谐音也在片头暗示了整部影片中灾区人民在海啸后鼓起勇气面对灾难带来的伤痛与困难,并坚持不懈努力生活下去的主题,在翻译的功能与实际实际上都是恰如其分的。

第四,目标语文本必须忠实于源语文本,不为了迎合特定观众随意扭曲或增减意思,对观众与其他译者都负起责任,这一点称之为“忠诚原则”。例如《名侦探柯南·世纪末的魔术师》(剧场版)中,阿笠博士向少年侦探团提问“我有很多个孙子,是几岁?”(わしには、多くの孫がいる、何歳か?)这个“冷笑话谜团”的答案是0岁,因为在日语中,“我”(わし)和“鹭”(わし)发音相同,而“很多个孙子”(多くの孫,おおくのまご)也可以写作“多孙(たまご)”,与“卵(たまご)同音,整句话的意思也可以理解为“白鹭有一个蛋,它几岁?”答案显而易见是0。这样的谜题对翻译者而言很难完全照顾到目标语境与原语境之间的关系,此时要将翻译的目的与文本特点相结合,在摒弃机械性语言转换的同时,根据语境决定具体的翻译方法。《名侦探柯南》剧场版中的“阿笠博士冷笑话”本身就是以为了幽默的阿笠博士,以鹭脚的字词游戏逗少年侦探团的孩子开心的段落,它追求的不是观众的发笑,而是对阿笠博士个人亲近和蔼的形象塑造;即使是在日本,一般观众对这样莫名其妙的问题也难以解答,因此翻译上并不加以“转译”,只通过额外的汉字字幕标注即可。

最后,上述五项原则须按其顺序有效,目的原则处于第一位。在所有字幕翻译和标注完成后,如果有中国观众难以理解,即严重不符合中文语言学和思维习惯的地方,那就是需要改正的地方。正如电影是艺术和技术的结合一般,电影字幕的翻译也是摆脱以价值判断为主的经验主义讨论,从每一部电影的实际行动出发进行再创作的过程。翻译在语言学转向之后学科化、理论化,目的论原则更将翻译从机械翻译的阴影中拯救了出来,电影字幕的翻译实践也逐渐更加符合电影本身特质和观影需求,出现了许多表意生动,深受观众欢迎的“神”翻译。

(作者簡介:高亮,硕士,韶关学院讲师,研究方向:中日文化、语言比较研究,日语教育;秦国和,硕士,韶关学院,讲师,研究方向:中日文学、语言比较研究,日语教育,课题:2020年度韶关市哲学社会科学规划课题(G2020007))

《波斯语课》:失语者的控诉

■文/李静

作为人类有史以来规模最大、性质最残酷、毁灭性最强、波及面最广的一次战争,第二次世界大战无疑是20世纪影响最为深远的历史事件,与之相关的影像叙事作为人类一段痛苦的心路历程的旁证,在影史上贡献了众多口碑与票房双丰收的佳作。仅以奥斯卡历届获奖影片为参照,《卡萨布兰卡》(1942)、《桂河大桥》(1957)、《巴顿将军》(1970)、《辛德勒的名单》(1993)、《英国病人》(1996)、《拯救大兵瑞恩》(1998)等均曾囊括奥斯卡多项大奖。此外,《珍珠港》(2001)获得了2002年奥斯卡最佳音效剪辑奖,《朗读者》(2008)则使凯特·温斯莱特终于问鼎奥斯卡影后的宝座。

在有关二战的影片中,纳粹对犹太人的种族大屠杀是书写的一大痛点,这类故事一般以集中营为背景,借助主人公的遭遇控诉纳粹的种种罪恶。新近上映的影片《波斯语课》改编自真人事迹,讲述了一个主人公凭借绝佳的记忆力而在集中营中幸免于难的故事。这部影片延续了近年来西方二战电影反思战争、挖掘人性的传统,探究战争、极权主义对普世道德伦理的颠覆,质问集体罪责中看似“无辜”的个体,其独特之处在于借助反讽的结构表达历史中众多无名遇难者的控诉。

一、反思战争对普世道德伦理的颠覆

用一个词来概括《波斯语课》的主题,那就是“欺骗”。犹太青年吉尔斯在被纳粹军人枪杀之际谎称是波斯人而躲过一劫,因为集中营的科赫上尉正在寻找波斯人以学习波斯语。由此,吉尔斯成为科赫的“波斯语”教师,为了保命他机智地将一个个犹太人的名字改造成“波斯语”单词不断延续自己的谎言,而科赫则通过勤奋的学习,沉浸于战争结束后去德黑兰开一家餐馆的美丽憧憬中。虽然极端仇视犹太人的拜耳下士一直坚定地认为吉尔斯就是一只不折不扣的“犹太猪”,几次三番想要揭穿他的谎言,置他于死地,但幸运的是吉尔斯每次都化险为夷,并逐步获得科赫的信任,在他的保护下也幸免于被转送屠杀的命运。吉尔斯的谎言一直持续到影片结尾,在德国战败后逃往德黑兰的科赫,满心期待地认为自己正在奔向心目中的美好生活,却在机场办理入境时,因为一直喃喃诉说着无人能懂的“波斯语”而被抓获。分析二人之间的关系,可以确定的是吉尔斯是“欺骗者”,科赫是“被骗者”,科赫被捕的结局也是由吉尔斯的欺骗造成的。如果通过故事背景,科赫无疑是“受害者”。但由于战争中德方的非正义性以及集中营的极权主义环境,吉尔斯的欺骗行为从而产生了“正义”属性,身为纳粹军官的科赫受到欺骗则是“罪有应得”。

影片中还有一个令人深思的情节:集中营里还有一个真正的波斯人,吉尔斯的处境马上变得岌岌可危,这时,曾受过吉尔斯患的意大利人马尔科杀死了这名波斯人来保护他。被杀死的波斯人是完全无辜的,影片中的他甚至一句台词都没有,只是由于其存在对吉尔斯的处境构成了莫大的威胁,所以为了保证吉尔斯的绝对安全,他必须死。这就造成了一个悖谬的现象:为了延续谎言而杀死一个完全无辜的人的残暴行为由于谎言对象的非正义属性,而获得了一定程度的合法性与必然性。极端的环境使得一个平凡人可以毫不犹豫地“滥杀无辜”,战争的残酷性与非人性暴露无遗。为使主人公不再因此背负更多的道德枷锁,影片接下来的情节是马尔科被盛怒的拜耳下士开枪打死,可以看作“杀人偿命”的传统正义观的体现,也在一定程度上消解了“滥杀无辜”这一行为的残暴属性。同时,基于视听语言的特殊效果,影片观众会自然地代入主人公吉尔斯的视角,时刻为他的生存与命运担忧,相较于波斯人的死亡,观众更在意的是吉尔斯的安危,即便会为这一事件感到惋惜与残忍,在看到马尔科回头望向波斯人的那一刻,就已暗自默许、接受,甚至期待它的发生。

俄国哲学家别尔嘉耶夫在《论俄罗斯

的命运》一著中曾思考战争的本性,认为:“战争不是恶的源泉,是恶的反映,是内在的恶和病态之存在的符号。”作为人类群体彼此之间矛盾的极端体现,战争本身即是非理性的、不道德的,更以席卷一切之势冲击颠覆着人类社会的普世道德规范。故而,如何在战争这一不道德的情境中以“合理”的方式行不道德之事,就成为每一个个体必然遭遇的伦理悖谬,对极端环境中人性的质询也应当是文艺作品创作的题中应有之义。

二、审视集体之恶中平庸的个体

除吉尔斯之外,影片着墨最多的就是科赫上尉,就人物形象来说,吉尔斯从一开始的胆小畏缩变得勇敢坚强,在符合观众对幸存者成长轨迹预期的同时,又不免落入同类影片叙事僵化的窠臼,而科赫的形象则更复杂、立体、富有层次。他虽然是纳粹军官,却并非毫无人性、残忍冷酷的杀人机器,尽管对下属有点吹毛求疵的严厉,但相较于集中营上校的阴险冷厉、拜耳下士对犹太人的仇视与残杀,他甚至称得上温和良善,唯一一次对吉尔斯暴力相向,是认为吉尔斯欺骗了自己,而他最痛恨的就是被欺骗。他家境贫寒,因为经常饿肚子,所以做了厨师,最大的理想就是在德黑兰开一家餐馆。他加入军队不是出于对法西斯主义的信仰,而是被纳粹军官的风度所吸引,他也不热衷于战争,在纳粹势力如日中天席卷欧洲之时,一心向往的却是战后平静的生活。如果不是战争,科赫完全是一个内敛、温和,甚至有些脆弱的平凡男子,谈起以后可能爱上某个女子,还会有点近乎单纯的羞涩。在影片对授课情形的大量描绘中,不难发现,随着相处时日渐长,科赫对吉尔斯甚至有了关心和友情。最明显的例证就是影片结尾,他在临走前将吉尔斯带出集中营并放走了他,经过两年的学习,科赫自认已经熟练掌握了“波斯语”,吉尔斯早已丧失了利用价值,他完全可以任其自生自灭,却并没有这样做。这些都充分说明他本性中的善良与良知并未完全被纳粹极权所异化,乃至他在机场的惊慌失措、仓皇被捕,甚至会触动观众的怜悯之心,对这个纳粹军官从来没有过人的怜悯。由此带来的问题的是,自称从未杀过任何一个犹太人的、善良的科赫是否在战争中没有罪责?是否可以不被认定为战犯,免于责罚?

汉娜·阿伦特曾这样分析个体在集体罪责中应负的两重责任:其一是个体的直接参与过的罪行,这些罪行应由犯罪者的直接施予者作为独立的个体接受审判、承担罪责;其二,是个体未曾参与过的集体罪行,这些集体罪行应由个体以共同体成员的身份来承担,唯一能够解除这种责任承担的方式,就是个体永久退出作恶的共同体,并与之解除一切协作关系。在彪然无惧的战争机器绞杀下,每一个纳粹军官、士兵都是零部件,保证了机器的正常运转,每一个屈服于强大的极权主义国家意志的个体,都是纳粹的帮凶。因此,作为集中营中主管后勤的上尉,即便科赫从未杀害过任何一个犹太人,他的双手依然沾满血腥。这也是影片没有将侧重点放在描绘集中营内犹太人的苦难遭遇,反而大量展示党卫军看守日常生活的用意所在,这些纳粹军人们会因三角恋情争风吃醋,会在闲暇时去野外聚餐娱乐,也会私下里热衷传播上司的流言蜚语,仿佛与所有的普通人别无二致。越深入广泛地展示这些纳粹分子日常、普通的一面,就越深刻地彰显出“平庸之恶”在人类群体中的无差别性。

体制之“恶”蚕食、吞并个人的历程在《冒牌上尉》(2017)中有极为典型的体现:威利赫罗德本是一个逃兵,在逃亡过程中机缘巧合地穿上了一件上尉的军服,由此,他便假冒上尉一路收编整合溃散的德国士兵,在二战最后两周内成为骇人听闻的“埃姆斯兰德刽子手”。这个故事里,作恶者任何穿进象征权力的上尉军服中的每一个个体,无关身份、信仰,只要助力了体制的运转,无论是合作者、党卫军,还是普通民

众,都难辞其咎。赫罗德一步步“穿上”上尉制服的过程,就是个体生命在极权主义体制中一步步被驯服、扭曲、异化和沦丧的写照。虽然二战早已远去,但德国电影《浪潮》(2008)告诉我们,极权主义从未远去,只要有机会,极端暴政仅需几天的时间就可以出现在任何一个普通人的身边。故而,只有使观众切身地体认负罪者与庸常自我的无二差别,才有可能由人及己,实现个体层面对战争的反思,抑制恶的再生,免于沦为乌合之众的一页。这也正是汉娜·阿伦特对全人类的告诫:必须用理性指导心灵,必须让思考和行动建立联系,必须使得集体之中的个体不是机器而是独立生命意义的主体,必须有正确的判断,做正当的事,只有这样,人类才可以真正从过往的罪孽与灾难中吸取教训。

三、表达宏大历史中失语的遇难者的控诉

《波斯语课》的一个独到之处在于借助镜头语言和情节的反讽结构,为众多历史上没有留下任何印迹的无言的遇难者发声。对科赫而言,波斯语是他自我救赎的途径,代表心中美好的愿景。影片中一个很重要的情节是他用学到的“波斯语”做了一首诗:“风把云送向天边/在那里/处处是渴望和平的灵魂/我知道/我会幸福/随着云飘向的地方。”影片呈现的场景是:窗内,纳粹军官吟诵着和平的诗句;窗外,犹太人在遭受集中营看守残暴的殴打。更充满讽刺意味的是,科赫口中吐出来的每一个单词,其实都是那些被他称作“无名之辈”的人的名字。他所渴望的平静与幸福,装满了无数的鲜血和苦难;他所称赞的优美的语言,字字都是被任意枪杀的遇难者生命的控诉。

吉尔斯可视为纳粹大屠杀的见证者、记录者,他所在的集中营大约关押过两万五到三万人,被他记住的有2840人,更多的人连名字都没有留下就已经消失。乃至他自己也只能是“雷扎”才得以苟活,而不能是“吉尔斯”(影片通篇没有出现过吉尔斯的名字,只在片尾演员表中出现)。历史上仅犹太人被判屠杀的人数就高达六百万人,更遑论还有波兰人、塞尔维亚人、吉普赛人等其他种族,更多不计其数的遇难者从来没有过人的怜悯。由此带来的问题的是,自称从未杀过任何一个犹太人的、善良的科赫是否在战争中没有罪责?是否可以不被认定为战犯,免于责罚?

汉娜·阿伦特曾这样分析个体在集体罪责中应负的两重责任:其一是个体的直接参与过的罪行,这些罪行应由犯罪者的直接施予者作为独立的个体接受审判、承担罪责;其二,是个体未曾参与过的集体罪行,这些集体罪行应由个体以共同体成员的身份来承担,唯一能够解除这种责任承担的方式,就是个体永久退出作恶的共同体,并与之解除一切协作关系。在彪然无惧的战争机器绞杀下,每一个纳粹军官、士兵都是零部件,保证了机器的正常运转,每一个屈服于强大的极权主义国家意志的个体,都是纳粹的帮凶。因此,作为集中营中主管后勤的上尉,即便科赫从未杀害过任何一个犹太人,他的双手依然沾满血腥。这也是影片没有将侧重点放在描绘集中营内犹太人的苦难遭遇,反而大量展示党卫军看守日常生活的用意所在,这些纳粹军人们会因三角恋情争风吃醋,会在闲暇时去野外聚餐娱乐,也会私下里热衷传播上司的流言蜚语,仿佛与所有的普通人别无二致。越深入广泛地展示这些纳粹分子日常、普通的一面,就越深刻地彰显出“平庸之恶”在人类群体中的无差别性。

体制之“恶”蚕食、吞并个人的历程在《冒牌上尉》(2017)中有极为典型的体现:威利赫罗德本是一个逃兵,在逃亡过程中机缘巧合地穿上了一件上尉的军服,由此,他便假冒上尉一路收编整合溃散的德国士兵,在二战最后两周内成为骇人听闻的“埃姆斯兰德刽子手”。这个故事里,作恶者任何穿进象征权力的上尉军服中的每一个个体,无关身份、信仰,只要助力了体制的运转,无论是合作者、党卫军,还是普通民

(作者为苏州大学文学院博士研究生在读,研究方向:中国近代文学、晚清民国词学)

《电影评介》杂志征订信息

办刊宗旨:研究影视 服务影视

投稿邮箱:filmreview@163.com

邮发代号:66-9(半月刊)

国际统一刊号:ISSN1002-6916;国内统一刊号:CN52-1014/J

定价:20元/期;480元/年

编辑出版:电影评介杂志社

地址:贵州省贵阳市宝山北路372号贵州日报社大楼