

國立臺灣師範大學翻譯研究所

碩士論文

A Thesis Presented to  
The Graduate Institute of Translation and Interpretation  
National Taiwan Normal University

指導教授：李根芳 博士

Thesis Advisor: Dr. Ken-fang Lee

橫跨時空——臺灣影視字幕規範探究

Through Time and Space:  
The Techno-Cultural Norms of Subtitling in Taiwan

研究生：章晉唯

By Jin-Wei Chang

中華民國一〇三年七月

July 2014



## 致謝辭

撰寫論文的過程承蒙大家的照顧。感謝根芳老師的指導和支持，爲我解答了許多疑惑，並放手讓我書寫。感謝慈芸老師和裕敏學姊指導，提供了許多論文修正的方向。翻譯所中所有朋友、同學和學長姊弟妹在三年間都給予我莫大的支持與協助，在此致上由衷的感謝。

書寫論文是一段漫長、掙扎的旅程，質疑像是菌絲深入每個角落，吸去每一字的養份。論文是否成了晶透的蟬殼，抑或成了林中的冬蟲夏草，我不知道，只知道寫完了。



## 摘要

過去字幕翻譯論文多半以文字語言為重，對於字幕本身的研究相對較少。本論文跳脫了語言為主題的研究框架，旨於呈現臺灣影視字幕規範的成因和流變，建構字幕社會面及科技面的背景脈絡。並以此為本，經邏輯演繹修正既有字幕翻譯中的時空限制概念，重新闡明現代字幕功能、目的和角色。

規範（Norm）的概念本身來自描述性翻譯研究，反映的是在特定脈絡下，一群人對於一件事該如何執行的概念和價值觀，從觀察由規範所產生的人類規律行為，研究者得以去捕捉、形塑行為背後的背景，乃至從更大的社會脈絡框架探討規範成因。本論文呈現各年代影視字幕文本，鋪陳出 1980-2014 年的字幕規範變化，並與既有研究的字幕翻譯時空限制概念對照，重新審視字幕功能、目的和角色，梳理、辯析其中矛盾之處，闡明在臺灣脈絡下，影視文本翻譯的特殊之處。

關鍵字：字幕翻譯、影視翻譯、規範、時空限制



## Abstract

This thesis re-examines the purpose, function and role of subtitles, as well as their time-and-space constraints through observing the constantly changing techno-cultural norms influenced by the social and technological backgrounds of subtitling in Taiwan.

The concept of norms applied in descriptive translation studies is borrowed from sociology and psychology. Norms originate and persist within a social background and technical constraints and their observation can explain the general values, ideals and accepted patterns of behavior shared by society. This thesis describes the changing techno-cultural norms of subtitling in Taiwan based on a collection of audiovisual texts from 1980-2014 and analyzes the social and technological factors. Results show that the concept of time-and-space constraints and the purpose, function and role of subtitling currently held in subtitling studies are no longer applicable for the norms and practices under Taiwan's present socio-cultural context.

Keywords: subtitling, audiovisual translation, norm, time-and-space constraints



# 目錄

|                          |    |
|--------------------------|----|
| 第一章 緒論                   | 1  |
| 1.1 研究動機                 | 1  |
| 1.2 研究方法和理論基礎            | 2  |
| 1.2.1 研究方法               | 2  |
| 1.2.2 理論基礎               | 2  |
| 1.3 研究範圍                 | 4  |
| 1.3.1 影視的定義              | 4  |
| 1.3.2 字幕的定義              | 5  |
| 1.4 研究目的與價值              | 6  |
| 1.5 研究章節和架構              | 7  |
| 第二章 文獻回顧                 | 9  |
| 2.1 時空限制的相關研究            | 10 |
| 2.1.1 空間限制               | 10 |
| 2.1.2 時間限制               | 11 |
| 2.1.3 現有的翻譯原則            | 15 |
| 2.2 字幕翻譯研究的窠臼            | 16 |
| 2.3 結語                   | 18 |
| 第三章 臺灣社會和字幕規範            | 21 |
| 3.1 臺灣歷史背景下的字幕           | 22 |
| 3.1.1 語言政策               | 22 |
| 3.1.2 商業影響               | 24 |
| 3.2 字幕和臺灣觀眾              | 26 |
| 3.2.1 屏障「異國性」的字幕         | 26 |
| 3.3 結語                   | 28 |
| 第四章 科技發展背景               | 29 |
| 4.1 螢幕上的文字和人的關係          | 29 |
| 4.2 字幕製作技術發展             | 31 |
| 4.2.1 影視字幕製程和形式演變        | 31 |
| 4.2.2 字幕組和商業影視作品形式技術上的應用 | 33 |
| 4.3 結語                   | 38 |

|                        |    |
|------------------------|----|
| 第五章 臺灣字幕規範演變和字幕翻譯原則探討  | 39 |
| 5.1 臺灣字幕呈現樣貌的演變        | 40 |
| 5.1.1 早期至 1990 年代的電視字幕 | 40 |
| 5.1.2 早期至 1990 年代的電影字幕 | 44 |
| 5.1.3 2000 年後的字幕       | 47 |
| 5.2 技術限制 vs. 傳統        | 49 |
| 5.3 探討字幕限制、原則和角色       | 51 |
| 5.3.1 時空限制的反思          | 52 |
| 5.3.2 字幕功能、目的和角色       | 56 |
| 5.3 結語                 | 60 |
| 第六章 結論                 | 63 |
| 6.1 中外字幕研究的時空對話        | 63 |
| 6.2 總結和探討              | 64 |
| 6.3 研究限制和未來研究建議        | 65 |
| 參考資料                   | 67 |
| 附件一 臺灣字幕翻譯相關碩士學位論文表    | 73 |
| 附件二 公視翻譯字幕規定           | 77 |
| 附件三 環鎂公司翻譯規定           | 85 |

## 圖表目錄

### 第二章

|       |                            |    |
|-------|----------------------------|----|
| 表 2-1 | BBC《線上字幕編輯準則 V1.1》——標準字幕時間 | 13 |
|-------|----------------------------|----|

### 第四章

|       |                |    |
|-------|----------------|----|
| 圖 4-1 | 字幕同步呈現簡訊文字於螢幕  | 30 |
| 圖 4-2 | 字幕組的特效譯文字幕     | 34 |
| 圖 4-3 | 內嵌漫畫式英譯字幕      | 36 |
| 圖 4-4 | 漸層美工英譯字幕       | 36 |
| 圖 4-5 | 右上角的字幕組動畫標誌    | 37 |
| 圖 4-6 | 字幕組名試圖融入影片     | 37 |
| 圖 4-7 | 上方跑馬燈聲明，下方雙語字幕 | 37 |

### 第五章

|        |                        |    |
|--------|------------------------|----|
| 圖 5-1  | 中視白色手寫字                | 40 |
| 圖 5-2  | 中視黃色黑邊手寫字              | 40 |
| 圖 5-3  | 臺視白色黑邊印刷字              | 41 |
| 圖 5-4  | 臺視黃色黑邊印刷字              | 41 |
| 圖 5-5  | 臺視黃色電腦明體字幕             | 42 |
| 圖 5-6  | 中視黃色電腦明體字幕             | 42 |
| 圖 5-7  | 華視黃色電腦明體字幕             | 42 |
| 圖 5-8  | 臺視 90 年代初較大的楷體字幕       | 43 |
| 圖 5-9  | 臺視 90 年代末較小的楷體字幕       | 43 |
| 圖 5-10 | 中視楷體字                  | 44 |
| 圖 5-11 | 華視白色楷體字                | 44 |
| 圖 5-12 | 電影手寫字幕例一               | 45 |
| 圖 5-13 | 電影手寫字幕例二               | 45 |
| 圖 5-14 | 電影白色中英印刷字例一            | 45 |
| 圖 5-15 | 電影白色中英印刷字例二            | 45 |
| 圖 5-16 | 電影 90 年代較大的中英印刷字       | 46 |
| 圖 5-17 | 螢幕 4:3 比例下 17.5 字字幕    | 48 |
| 圖 5-18 | 單行 18 字淡藍色字幕           | 48 |
| 圖 5-19 | 螢幕 16:9、4:3 螢幕和字幕彈性示意圖 | 53 |
| 圖 5-20 | 坊間單行 16 字字幕運用空間範圍      | 53 |

|                         |    |
|-------------------------|----|
| 圖 5-21 字幕閃躲原著字幕         | 56 |
| 圖 5-22 字幕覆蓋原著字幕         | 56 |
| 圖 5-23 字幕配合鏡頭焦點         | 57 |
| 圖 5-24 字幕配合構圖焦點         | 57 |
| 圖 5-25 《百萬種硬的方式》英文預告片截圖 | 59 |
| 圖 5-26 《百萬種硬的方式》中文預告片截圖 | 59 |

# 第一章 緒論

三月，日本字體設計師小林章來台。隨他走一趟臺北，才首度發現了臺灣生活周遭文字字體的細膩之處，舉例來說，原來門牌號碼是斜體，原來交通路牌是黑體，原來水溝蓋上印有古體字。日常生活有著多少事，我們視之理所當然，看似微不足道，但論其來源都有一番學問和歷史，唯獨澄心清意，才能如大夢初醒一一體會。影像上的文字也是如此，而我指的就是字幕。

美國導演 Martin Scorsese 曾說過：電影是關於什麼在景框內，什麼不在<sup>1</sup>。臺灣的中文字幕從我出生以來，便一直在景框中。有影像的地方，就有字幕。國內、國外的作品，電視上、電影院內的作品，字幕不曾缺席。字幕過去確實從來不美，但其樣貌一直在變。也許細微，也許看似無關緊要。但字幕也擁有力量，擁有美感，擁有存在的理由。而且，字幕一直在景框中。這本論文要談的便是字幕的角色和變化。

## 1.1 研究動機

影視文本中的字幕翻譯是相當複雜的翻譯行為，字幕不只必須顧及文字，取代話語，更必須和影像、聲音等等符號互動產生當下情境的意義。和傳統翻譯相比，影視翻譯過去都被稱為「受限」(constrained)的翻譯 (Titford, 113)，隱涵著許多挑戰。但關於字幕本質、時空限制、翻譯原則等等最根本的概念，卻無更深入的討論。

過去文獻和對於字幕的建議，和現實生活中字幕的樣貌已有所落差，標點符號或文字字數的規定都有所出入。時代確實已經不同了，硬體也大大變化，過去對於字幕的詮釋和建議也許需要重新再次審視。例如：螢幕大小不同了，字幕限制是否要改變？電腦化對字幕有什麼影響？新興的字幕組對於字幕概念又有什麼影響？字幕的角色在臺灣觀眾眼中又是如何？諸多的問題浮現，因此引起筆者極大的興趣，想從字幕歷史的脈絡重新了解字幕在臺灣扮演什麼角色，現在有了什麼轉變，並遙想未來字幕於影視文本中的樣貌。

---

<sup>1</sup> 筆者譯，原文為 Cinema is a matter of what's in the frame and what's out.

## 1.2 研究方法和理論基礎

本論文主要是描述性研究，藉資料收集和整理鉤勒出歷史背景，呈現出字幕主要規範的演變，再審視衍生出的字幕翻譯限制和原則概念。以下從研究方法和理論基礎兩方面來說明。

### 1.2.1 研究方法

規範是建立在描述性研究之上，藉著收集、呈現資料，再從結果分析、解釋其中的關聯。Fawcett 指出，字幕翻譯規範來源其實可分為技術層面和社會文化層面（145-146）。因此，研究者會從科技技術和社會文化角度切入，說明科技技術、社會文化和字幕的關係，並呈現和字幕相關的歷史背景和歷時性演變，再以此觀察為本，分析、演繹字幕規範的現況和字幕在影像中的角色，同時重新審視字幕翻譯中的限制和原則的根本概念。

### 1.2.2 理論基礎

影視字幕翻譯規範探討其實可衍生為技術（形式、格式）層面和語言層面。本論文主軸是藉爬梳字幕的科技技術和社會文化的歷史背景，並觀察、探討臺灣字幕技術層面如字型、大小、字數限制、行數限制、上字同步等字幕規範長時間的演變。接著再由此為出發延伸去審視過去定義的限制和原則的根本概念。

規範（Norm）是從社會科學引借而來的概念，指的是在特定脈絡下，一群人對於一件事該如何執行的概念和價值觀。在翻譯學門中，規範可以應用於分析「翻譯行為的獨特性和限制」（Karamitroglou, *Investigation of Norms* 15）。翻譯學門描述性研究中，Toury（1995）他對於規範的定義是如此：

社會學家和社會心理學家長久以來認為，規範反映著社會所共識的一般價值和想法（對和錯、適當和不適當），並化為適合應用於特別情境的行為指示，在特定行為層面中，明確指出何為規定、禁忌，以

及何者能受人接受並允許<sup>2</sup> (55)。

法則(law)是規範推到極限的具體面貌,規範則是介於規則、法則(law/rule)和慣習(idiosyncrasies)之間,並常和傳統(convention)一詞比較。一般而言,「傳統」僅止於價值、偏好概念,規範則是較具體的概念,兩者中間有所交疊。傳統的確可以提升至規範,而規範也未必是具體的規定。總而言之,其實兩者差別並不大,「傳統和規範是一體兩面的事」(Karamitroglou, *Investigation of Norms* 18-20)。初步的規範是一種依概率出現的行為,在眾多選擇之中,選出最符合當下背景的行為做法。規範本身涉及了人的選擇,因此規範並非放諸四海皆準的規定,反而會不斷的變動。

規範源自於各種文化和非文化限制。舉凡社會、感知、心理、技術和文化等等都會有各式各樣、不同程度的限制,各衍生出的規範將彼此相連、牽引,其中關係會有一定的邏輯關係。規範亦是一種相對的概念,代表著異質的社會條件中,依據不同的人、事、環境在多樣的規範拉扯下形成對特定行為的喜好標準。當社會中規範成立、作用時,就能在同一種社會情境中辨別出人的「規律行為」(Toury 55)。研究者討論時,並不是就規範本身抽象、變動的樣貌去討論,而是藉由觀察實際行為樣貌,去捕捉、形塑行為背後的規範,乃至從更大的社會脈絡框架探討規範成因。

規範要生效(valid)有兩種基本的看法:一方是強調規範經由有權者(authority)成立,關係是由上對下。另一方則說規範本身受人承認就代表規範生效,換言之沒有所謂無效的規範,只有存在和不存在的分別。規範可以由時間角度區分「以前」較普遍的規範和「現在」較普遍的規範,兩種不同規範彼此不衝突,可同時並存於同一個社會情境之中,依人的選擇而存在(Chesterman 56-57)。

但必須注意的是,在採用 Toury 對於規範的定義時,並不代表字幕翻譯限制完全能符合 Toury 於翻譯行為規範的分類。因為 Toury 分類時是在分析「翻譯」行為,但影視字幕翻譯是「影像」、「上字幕」和「翻譯」的綜合行為。字幕訊息整合雜揉的特質,不適合直接和傳統翻譯行為混為一談。

---

<sup>2</sup> 筆者譯。

簡而言之，本論文「規範」所採用的是 Toury 於翻譯描述性研究的定義，並推衍至 Fawcett 的說法：影視字幕翻譯規範探討其實可衍生為技術層面和社會文化層面。本論文主軸是就臺灣「科技、文化」背景，觀察、探討臺灣技術層面的字幕規範，如字型、大小、字數限制、行數限制、上字同步等規範長時間的演變，釐清字幕在影像中的角色。最後藉此觀察出的結果，重新去檢視字幕翻譯中的限制和原則。

### 1.3 研究範圍

再進一步討論之前必須先定義各名詞所代表的意義，以釐清本論文所討論的「影視字幕規範」為何，將研究範圍明確劃分出來。翻譯學門中，常會將「字幕翻譯」納入在「影視翻譯」的框架下，但本篇重點是在字幕技術面向，甚至不直接關係到「翻譯」的過程和其中的語言、符碼轉換規範，而是從字幕本質上去探討字幕在螢幕上表現出的規律行為。

#### 1.3.1 影視的定義

翻譯學門中，「影視翻譯」一詞中幾經各種變化，如影片／電影翻譯（film/cinema translation）、螢幕翻譯（screen translation）、字幕翻譯（subtitle translation）等更迭。而影視翻譯（audiovisual translation）是目前較為接受的說法，定義為「將多模式與多媒體文本轉換為另一種語言和（或）文化的翻譯」（Baker & Saldanha 13），是一種具多模式（multimodal）、多媒體特性（multimedial）的翻譯。

華語研究談到 audiovisual 一般來說會用「影視」一詞代之。Audiovisual translation 其實廣泛包括電視、電影、錄像媒介、歌劇和戲劇等範疇（蔡宗樺 6；O'Connell 123）。Gambier 認為 audiovisual 包含「視」（visual）、「聽」（audio）兩元素，並將影視翻譯劃分為十種類別：字幕、同步字幕、配音、口譯、旁白、敘述、評論、多語傳播、台上字幕、同步翻譯（"Audio-visual Communication" 276-77）。但是根據教育部重編國語辭典定義，中文影視一詞的意思是「電影和電視節目的合稱」，在中文恐有誤導之嫌。不過，另一位研究者 Karamitroglou

對於 audiovisual translation 的定義相對之下，就較適合中文詞「影視」的意思。Karamitroglou「定義的影視翻譯不包括劇場和歌劇，而主要是傳統電視、電影和錄像（video）等三種媒介」。Karamitroglou 定義下，範圍包括所有「紀錄下的視聽素材」，包括短片、紀錄影片等，但其中亦不包括對於影像「即時」的翻譯，如多語即時新聞、同步字幕和口譯等（2）。

即使如此，筆者認為仍不該將中文的「影視」和 audiovisual 混為一談，audiovisual 恐怕以「視聽」二字對應之比較妥當，並能完全反應所為「視」和「聽」的特質。因此，本篇論文將討論的「影視字幕」，僅限於電影、電視、電腦、網路和各種光載體（如 DVD）的類比和數位錄像中所出現的字幕。

### 1.3.2 字幕的定義

《Routledge 翻譯研究百科全書》（*Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2008）將字幕定義為「重疊在影像上的一小段書面文字（subtitles 或 captions [美]），通常位於影像下方，與視聽文本同時投映、播放或播送<sup>3</sup>。」（Baker & Saldanha 14）。翻譯字幕分為語內和語際，語內是來源語和目標語屬同一個語言，語際則是不同語言，雙語字幕（一行語內一行語際、或雙行語際字幕）在臺也屬常見，各有一行的空間。另外，字幕分為開放和隱藏，意即直接和畫面重疊播放，以及應個人需求選擇的隱藏式字幕。（Gottlieb, “Translating People” 104）。

傳統上，字幕歸為「翻譯」學門，要站在兩大主要特性之上：符碼和（或）語言轉換。除了符碼和語言兩大主要轉換面向之外，多模式（multimodal）也是字幕翻譯的普遍承認的特性之一。影視字幕翻譯本身就包含影像、聲音和字幕等數種符號模式，藉語言和非語言交互之下產生意義（張裕敏 251）。字幕譯者必須統整同步的符號模式，找出恰如其分的翻譯。因此，字幕翻譯即是利用文字，綜合影像、聲音等多模式的表達形式，和一般傳統的翻譯研究有所區別（Gambier, “Multimodal and Audiovisual” 3）。

不過，本篇論文只借用翻譯學門在《Routledge 翻譯研究百科全書》對字幕的基本定義：「字幕是重疊在影像上的一小段書面文字，通常位於影像下方，與

---

<sup>3</sup> 筆者譯。

視聽文本同時投映、播放或播送」。字幕的功能形式已經改變，「語內和語際」及「符碼和語言」等針對翻譯學門的分類已經無法解釋一些新形式的字幕，例如，螢幕上字幕代表的是影像中角色手機顯示的訊息時，是由觀眾看不到的書面文字轉為書面文字，概念上來源語和目標語亦是同一個語言，這樣的字幕在本國語境下，不見得能納入傳統翻譯的討論。因此，本論文的「影視字幕規範」是專指重疊在影片上的書面文字之技術（形式、格式）規範。

## 1.4 研究目的與價值

本研究的目的有二：一、建立社會及科技的背景脈絡，並呈現字幕規範成因和流變。二、藉對規範的分析和觀察，辯明臺灣字幕傳統以及字幕角色，以此來反思、重新審視字幕翻譯限制和原則的根本概念。

字幕在臺灣和其他國家呈現出的樣貌相當不同，有其歷史背景值得爬梳。近二十年，科技技術進步，字幕規範也隨之在近五年間快速變動。藉由背景科技技術和社會背景脈絡的觀察和敘述，研究者將試圖鋪陳出字幕規範的成因、流變和當前的景況，並以此來定位、解釋臺灣字幕的傳統，以及其角色、目的和功能。

字幕研究自 1989 年區劍龍〈香港電視字幕初探〉一文，就將字幕目的明確定義為「輔助」聽力不足和外語能力不足的觀眾（336）。但在臺灣國內外影像都採開放式字幕的傳統下，其角色、目的和功能是否真為如此？

另外，字幕規範最顯著和翻譯相關的要素即是「字數限制」，其原因往往歸因於「時空限制」的技術問題，但時空限制是否真是純粹技術上的問題？Fawcett 於 2003 年曾質疑翻譯中的技術規範究竟是屬於「技術限制」抑或是「傳統」。研究中他舉出過去學者指出的兩種技術限制為例：字數和停留時間以及上字時間同步的程度。他依據不同國家的處理方式判斷，停留時間和上字時間同步的程度事實上是各國文化的選擇。其追根究柢並非是完全的科技限制，而是屬於綜合「科技、文化」（techno-cultural）因素的「傳統」（146-148）。那假若現今時空限制只是傳統，而非技術限制，對於字幕翻譯的原則又會有何影響？字數限制和時空限制實際的關係又究竟為何？

本研究價值有三：一、本研究跳脫語言為主題的研究框架，從字幕科技技術和文化社會脈絡探討字幕。二、本研究整理、並呈現字幕於電視、電影等等傳統媒介中歷時性的規範演變。三、本研究修正既有字幕翻譯的時空限制概念和字幕功能、目的和角色。

## 1.5 研究章節和架構

本論文研究章節和架構如下：第一章為緒論，闡述研究動機、研究方法和理論基礎、研究範圍、目的和價值，並呈現論文章節和架構。第二章文獻回顧首先將聚焦在字幕規範中最關鍵的「時空限制」和從中衍生的原則，歸納目前研究結果，其次則會回顧過去字幕研究，點出研究方法和面向兩點侷限，突顯本論文在字幕翻譯研究中的定位。第三章從社會文化背景切入，討論開放式字幕在臺灣社會的定位以及特殊性。第四章從科技技術背景切入，說明科技改變人和人的交流，字幕形式和製程更迭引起的波瀾。第五章為臺灣字幕規範演變和字幕翻譯原則反思，會先呈現過去字幕樣貌的變化，接著以此為本，探討過去由此衍生出的字幕翻譯限制、原則和角色。第六章為結論，總結全論文論點，將臺灣和國外字幕研究綜合對話，並指出研究限制和未來研究建議方向。



## 第二章 文獻回顧

字幕翻譯在翻譯學門向來是歸於影視翻譯研究中的一環。1990 年代是影視翻譯研究所謂「黃金年代」。那段時間中，科技和社會發展飛快，資訊傳遞更為方便，字幕和配音的重要性也隨之提高，其中規範（norm）也漸漸浮現。規範探討其實可分為技術層面和社會文化層面（Fawcett 145-146）。因此，就過去所認為，字幕翻譯的技術層面簡而言之是體現在上字速度、觀眾閱讀速度、源語說話速度、字幕和影像搭調與否等等，而社會文化層面則反應在語言表現、粗話、用韻、文化詞轉換等等兩者之上。換句話說，「字幕翻譯本身獨特之處就在於涉及兩個層面：（1）符碼的改變。（2）語言的轉換。」（楊承淑 50）。但其實，所謂上字速度、觀眾閱讀速度、源語說話速度、字幕和影像搭調與否等所謂字幕技術層面，其技術本身反映出的規範與社會文化仍然不無關係（Fawcett 146-148）。換句話說，要討論字幕的技術層面規範的成因，依舊應從科技技術背景和歷史社會背景兩方面去分析。

1990 年代，國外學者受文化轉向風潮影響，提醒研究者當前影視翻譯研究多限於語言和技術性層面，少見從文化、社會切入的研究。臺灣影視翻譯研究則多討論語言表現，字幕本質概念性、技術性演變等等研究仍相對缺乏。尤其對於字幕技術和歷史的探討，在翻譯學門中往往受到忽略。影視字幕翻譯本質複雜，不但涉及科技、語言、影像、聲音、文化、社會等諸多面向，範圍依不同學者定義更可涵蓋電影、電視、歌劇、劇場等，其研究面向、方法和脈絡實際上相當廣闊。因此，本章將藉文獻探討突顯出本論文的研究目的、價值和定位。

臺灣影視字幕翻譯研究至今有兩個主要問題，一是字幕的時空限制論述並不明確。二是影視字幕翻譯研究論述範圍和方法的侷限。第一點上，其一部分原因就是字幕的技術和傳統並未妥善討論。影視字幕翻譯本質涉及多符號、多模式概念，是在「字幕」、「影像」、「語言」等等多重框架下的翻譯行為。其衍生出來的策略和原則和傳統筆譯有相當大的區別。字幕的本身特質以及其功能、目的和限制直接影響著語言處理策略和方式。

過去臺灣研究尚缺乏上述研究，字幕特質的討論付之闕如。多數研究專注於語言上的表現和策略，多未納入多模式、多符號的脈絡，字幕本身的探討亦停留在相對早期的概念。近三十年內科技快速發展、思想交流頻繁、社會（觀眾）也已大幅轉變，字幕、影像、聲音等等已同為作品元素的一環，要討論影視文本就必須正視各符號的互動關係，納入更大的脈絡。以下以過去研究為基礎，歸納目前字幕研究截至此時的結果。

## 2.1 時空限制的相關研究

綜觀臺灣目前字幕翻譯研究，不難發現以主題式的相關研究居多。影視文本的翻譯策略研究討論文本和主題，往往本著於溝通原則，並採取「精簡」、「簡化」的語言策略，且以官方版本為主（司徒懿 27）。但是除了語言面向，研究字幕翻譯還需考量字幕符碼轉換的問題（楊承淑 50）。符碼轉換的主軸追本溯源便是「時間和空間的技術限制」，在時空限制之下，最直接反應在語言上的限制即是「字數限制」。儘管影視翻譯研究近年數量漸漸增多，時空限制的討論尚屬罕見，亦稱不上深入。

國內字幕討論技術性字幕問題通常是以「限制、特性」（如時間限制、空間限制、字數限制）論之，所衍生反映在文字上的常規通常稱之為「原則、通則」（如溝通原則、簡化原則、精簡原則）。區劍龍提出時間（速度）和空間限制（337），鉤勒出相對應的文字通則，研究者在字幕限制討論上，大多以此為本。

### 2.1.1 空間限制

空間限制研究向來會和字數限制合併討論，並以字數作為量測標準。國內空間限制的討論可見到援引的文章不脫下方說法：李啟指出「國內通用字幕規格，以公共電視為例是 11 x 2 格」（23）。區劍龍將空間限制定義為「（電視）螢光幕大小有限，一般只能印出一行中文字幕……因此譯者必須在每行十三個字內，將原文完整譯出」（337）。字數的規定又因每家電視台而不同，例如 HBO 是 2x14 字，緯來是 2x12 字，民視是 2x13 字（黃珮珊 6）。國外研究而言，若排除時間限制，兩行字幕可容納 70 個英文字母（Golliieb, "New University Discipline" 164），

換算成中文，約一行 35 字母，半形轉換全形下，換言之也就是 17-18 中文字。

另外，從字幕所佔螢幕比例來劃限字幕空間是以字數量測之外的另一種角度。Karamitroglou 於 1998 年提出〈歐洲字幕標準提議〉(A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe) 將字幕空間／設計明確分為以下面向：於螢幕上的位置、行數、字數、字體和文字間距、顏色和字幕背景（上框、陰影等）。其中提到左方、右方和下方必須留下 1/12 的螢幕邊界，減少觀影目光移動距離。文中亦提及，一行字要符合上述 35 字元左右的限制，若提升到 40 字元（中文約 20 字），字體勢必變小，將增加閱讀難度（Karamitroglou）。研究尚有提及 DVD 字幕至多可占 20% 的畫面空間一說（Georgakopoulou 22），但這項說法並未有其他研究支持。美規中，電視字幕大小不能小於全畫面的 1/25（4%），擺置需配合畫面比例，若影片可能被轉為錄影帶，必須將字安排在電視字框內（Pincus 295）。值得注意的是，此規範是在底片為 16:9，畫面可能會剪輯為 4:3（1.33:1）的情況下。

由此可知，空間限制的說法仍眾說紛云，和字幕字數的關係也不算明確，各說法間字數以中文字來看差距相當懸殊，彈性大至四到五字以上。

### 2.1.2 時間限制

字幕「簡縮」的原因不是因為符號或科技問題，最主要是因為（平均）對白速度快於閱讀速度（Gottlieb, "Multidimensional Translation" 19）因此，時間限制主要是源於「觀眾的閱讀速度」，以及「字幕——話語同步」的原則（區劍龍 337-338）。「字幕——話語同步」原則意思是指字幕和對白要同時出現、同時消失。字幕停留過久或過短，都會造成困擾。根據〈歐洲字幕標準提議〉，字幕時間會比口說聲音慢 0.25-0.5 秒（人腦需要時間讓眼睛移動到下方等待字幕）。當說話者聲音結束後，字幕滯留時間必須低於 2 秒鐘（Karamitroglou）。但是，Fawcett 指出字幕是否和聲音同步在不同國家仍有不同的看法（148）。以臺灣字幕而言，李敏在〈淺談電視翻譯字幕的製作〉提到字幕呈現與聲帶的時間配合是「立即雙語輸出（simultaneous bilingual output），因此兩者應緊緊相扣，亦步亦趨……常見製作不良的字幕，往往話還沒說字幕已現，或話已說完字幕尚未現。」

(24) 由此可知，臺灣在話語同步的傳統上是聲音和字幕出現時間完全同步。

至於「觀眾閱讀速度」方面，張裕敏《影視翻譯教學：課程設計與教案範例》中提到，「每個畫面的字幕通常最多停留 6-8 秒」且「中文字幕一般最多停留 8 秒，若字幕出現時間小於 1 秒則併入畫面處理」，文中並指明字幕的字數限制是來自「字幕停留時間和觀眾閱讀速度」上 (251)，因此要從時間討論字幕字數限制時，必然要先參考中文閱讀速度的實證研究。

沈有乾透過特殊照相機研究中文閱讀的眼球運動，平均來說，實驗對象每次眼停時間為三分之一秒，一次注視約能讀到二個中文字 (Miles & Shen 362)。沈有乾兩年後的研究指出受測者閱讀速度每秒約 5-7 個字 (Shen 183)。Sun, Morita & Stark 則於研究中指出，橫向閱讀速度實驗結果為每分鐘 580 中文字 (505)。但反觀蔡介立等人〈眼球移動測量及在中文閱讀研究之應用〉中，數據指出橫向閱讀速度平均則為 753 字／分鐘 (96)。雖然上段三研究可引為參考 (依數據換算成平均每秒閱讀字數分別為 6 字、9.66 字、12.55 字)，但是有四點需要考量。首先，沈有乾的研究發表於 1925 年及 1927 年，Sun 的研究亦是於 1985 年，三研究年代較為久遠。其次，必須注意沈、Sun 和蔡的研究對象。沈兩次實驗對象分別是 11 位和 13 位中國留學生 (Shen 159)，Sun 的研究對象是 12 人，其中四名是習慣閱讀中文的人，其他八名則是在美國已有一段時間，大多只看英文為主 (503)。蔡研究於 2005 年發表於研討會，尚無法確知受測者背景，但憑閱讀速度判斷，亦應該是相當習慣閱讀的人。字幕的目標觀眾為一般大眾，閱讀時間的受試者必須審慎考量。再者，上述三報告的中文閱讀皆以文章為測量素材，而非閃爍的字幕，速度數據必須考量到文章預視等閱讀習性。最後，則是必須考量到影視文本的本質，閱讀不能奪去觀眾全部的注意力，還必須顧及同時間影像和聲音等符號的感知空間。因此，也許不能直接將閱讀速度數據套用到字幕閱讀，只能大略引為參考。

若中文字幕於影視文本中的「閱讀時間」無法精確定義，也許就必須進一步參考國外字幕閱讀時間的規定。不過，中文字幕研究以國外字幕研究數據佐證時，word 和 character 轉換之間經常混而談之。因此在討論時間限制之前，必須先釐清中英閱讀速度的差異問題。中英閱讀速度的討論中，陳佩真在《電視字幕對於語言理解的影響——以「形系文字」和「音系文字」的差異性為切入點》一文中，

提到閱讀形系文字比閱讀音系文字迅速的說法(63)，但可惜此說法並不足為信，亦不適用於中、英文對比<sup>4</sup>。根據 Sun 等人實證研究中，中文和英文閱讀速度若同以字數來計算，中文字數為英文字數的 1.5 倍。文中推判 1.5 倍約等同於中英翻譯的字數差，由此可以推測，在相同資訊量的平均閱讀速度上，中文和英文差距其實不大(504)。

過去國內外研究學者提出不少字幕停留的建議數據。李敏指出，根據非正式的實驗，發覺字幕停留時間低於 1.5 秒會造成視覺不適(24)。區劍龍提出，每一長句應停留至少三秒，短句也不應低於兩秒(337-8)。Karamitroglou 則指出，英文單行留在螢幕上最長時間 3.5 秒，雙行可長至 6 秒，單字字幕(word)最短時間為 1.5 秒。他也指出，以一般 14 歲至 65 歲的正常人來看，平均每分鐘可以讀 150 個到 180 個字(word)，約每秒可讀 2.5 個至 3 個字<sup>5</sup>，轉換成中文字(character)每分鐘約 225 字至 270 字，每秒約 3.75 至 4.5 字。

另外，由 BBC 製作人 Gareth Ford Williams 匯整編輯的 BBC《線上字幕編輯準則》(*Online Subtitling Editorial Guidelines V1.1*)是至今最精確定義字幕停留時間的規定(表 2-1)。規定在明訂標準時間之前，還明確分三小節敘述：總論、短於標準時間的特例、長於標準時間的特例。總論主要分三點：一、字幕要考量到失聰和聽力不足的觀眾，必須顧及觀眾同時間觀看影像資訊和字幕的需求。二、標準時間是供參考的標準，但視情況有一定彈性，不需照本宣科。三、字幕一定要播放足夠的時間，以供觀眾閱讀。「一分鐘通常不得超過 140 英文字，特殊情況，例如插入式字幕下，至多不得超過 180 英文字」。(7)。

表 2-1 BBC《線上字幕編輯準則 V1.1》——標準字幕時間

| 字數和時間關係                         | 例子            |
|---------------------------------|---------------|
| 1. A short and familiar word or | <b>Hello.</b> |

<sup>4</sup> 陳在文中其實是將「拼音」混淆成「音系文字」，她論文證明的論點採用賴慶雄《認識字詞句》(1990)一書的說法：「根據日人石井勳在東京『朝日新聞』的報導：日本名古屋與神戶間的高速公路通車前，曾做過一項試驗，使用羅馬字做道路標示，讀起來要花十多秒，用日本假名要數秒，漢字只要一秒的幾分之一就清楚的感知，所以最後便決定採用漢字做路標。」

<sup>5</sup> 此段文字在黃蘭麗(2006)和司徒懿(2010)皆誤植為方梓勳說法(Fong 94)，實為方引用 Karamitroglou 提出的標準規範。因此，兩人於引用時，不慎將外語單字(word)和中文字(character)混淆並談。

|                                                           |                                                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| phrase - 1.12 to 2 seconds.                               | or: <b>Excuse me.</b>                                                                                           |
| <b>2.</b> Up to half a line - 2 to 2.12 seconds.          | <b>Where do you live?</b><br>or: <b>See you tomorrow.</b>                                                       |
| <b>3.</b> One line - 2.12 to 3 seconds.                   | <b>How long will it take us to go home?</b><br>or: <b>He's got a real headache.</b>                             |
| <b>4.</b> One line and a little bit - 3.12 seconds.       | <b>How long will it take Johanna to go home?</b>                                                                |
| <b>5.</b> Up to one and a half lines - 4 to 4.12 seconds. | <b>It is important to tell her about the decision we made.</b>                                                  |
| <b>6.</b> Two lines - 5 to 6 seconds.                     | <b>I think it would be a very good idea to keep dangerous dogs on a leash.</b>                                  |
| <b>7.</b> Two lines and a little bit - 6.12 seconds.      | <b>How long will it take the whole cast to come home by taxi to Duals, North Dyfed?</b>                         |
| <b>8.</b> Two and a half lines - 7 seconds.               | <b>The best thing about going abroad is that you don't have to put up with the British weather.</b>             |
| <b>9.</b> Three lines - 7.12 to 8 seconds.                | <b>What will the City do about the Tory Government's humiliating defeat in the House of Commons last night?</b> |

\*0.12 是以一秒 24 格為基準，也就是一般 1 ½ 秒

BBC《線上字幕編輯準則V1.1》是筆者找到最全面，也是最完整的實作需求的基礎規定。其特殊性有二：其利用約略的句長而非字數或字元數來訂定時間和空間標準，符合英文本身的語言特性。另外，規定中一再強調句子和時間的關係是相對、具有一定彈性，而非絕對。參考上述研究，在無實證研究能佐證字數閱讀時間限制的情形下，目前仍只能總結以下時間限制兩項前提：

一、字幕需隨話語時間同步：故對白聲音長度（完全同步，或加上提前或延遲時間）即為第一時間限制。以臺灣而言，傳統上是「開始時間」完全同步，結

束時間則維持一定彈性。

二、觀眾閱讀速度和字幕停留時間限制：此為第二時間限制，也因此出現技術上的「字數限制」。但必須注意，此字數限制不能和空間限制混為一談，例如，不考量眼球移動距離、字幕閃動的閱讀時間誤差、空間限制等等的情況下，假設觀眾四秒鐘能看十八個字，一句長達四秒鐘的話不論譯成整句十八字長的字幕，或切成兩、三句總合為十八字長以下的字幕都是合理選擇。而且，根據過去研究，包括李敏、Karamitroglou、BBC的規定，應可判斷字幕最短的適當停留時間為1.5秒鐘，低於1秒鐘的文字則併入上下畫面處理。

由此總結，字幕翻譯規範研究中，不論「時間、空間限制」和「字幕限制」至今確切範圍都未辯明。國內外各項數據雖未有實證研究（Fawcett 146），但過去研究因應時空限制以及字幕翻譯的特性仍匯整出一套翻譯原則。

### 2.1.3 現有的翻譯原則

影視文本特質和傳統翻譯不同，字幕亦有其慣例及限制，翻譯學門針對字幕翻譯發展出諸多策略以及原則。蔡宗樺於《字幕翻譯中的文化詞語和語言幽默翻譯策略：以美國喜劇影集〈六人行〉為例》參考區劍龍、秦佩佩、陳月霞、黃珮珊、黃蘭麗、Roffe & Thorne 和 Gambier 等人研究列出八項原則：精簡原則（字型、字數、語法、修辭）、標點符號、數字、配合畫面與角色、粗話禁忌的處理、易讀性（流暢、刪去重覆和停頓、不處理感嘆詞）、語序的配合、適當增譯。（11-15）胡琦君《從卡通〈辛普森家庭〉第一季影集探討俚語的字幕翻譯》則綜合李運興、區劍龍、周兆祥、秦佩佩、陳家倩、葉慧芳等人研究歸納出六項原則：字詞和句式簡明、以觀眾拉受能力為依歸、顧及畫面內容、選取主要訊息，必要時刪除次要訊息、適當增補與刪減字詞、譯者應具備雙文化修養。筆者參考上述研究，並配合張懿萱《同步口譯與字幕翻譯簡化策略之研究》簡化原則的分類和研究（25-29），統整字幕因應時間空間限制和影視文本特性而衍生出的字幕翻譯原則如下：

一、觀眾中心：影視文本的目的是服務觀眾，強調溝通功能，因此必須以目標觀眾閱聽能力、目的為主要考量。

二、精簡原則：精簡原則即是字幕語言在「有限情況達最大溝通效果」，因應影視文本各種因素適度簡化。簡化策略可分為語言簡化和內容簡化，語言簡化又分為語彙簡化和語法簡化，其範圍包括簡單句、刪減、重覆省略、文化轉換等等。

三、語言風格與規範：流暢、口語化、善用習語和成語、考量語序，並適當增譯，維持易讀性，注意粗話和禁忌語規範。

四、運用格式壓縮空間：標點符號省略或以半形、善用阿拉伯數字。

五、顧及影像元素：顧及畫面和聲音等影視文本元素的互動。

其中二和三語言精簡原則、風格與規範之間有範圍有所重疊，表現在字幕上有時不見得具清楚的分界。語言原則中，必須視各種情況、觀眾和文本改變著重之處，運用時沒有絕對的優先順序（William 3）。基本上，過去影視字幕翻譯的研究不脫此五個範疇。研究時往往專注於語言層面的問題，但近年慢慢有將語言外、非語言的角度拉進論述之中。接下來，以下就來討論影視字幕翻譯研究論述範圍和方法的侷限。

## 2.2 字幕翻譯研究的窠臼

臺灣翻譯字幕相關學位論文至 2014 年初共計 50 篇（詳見附件一）。2000 年前共計 3 篇，2000-2010 年共 27 篇，但從 2011-2014 年初三年多的時間便增加了 20 篇，影視翻譯學位論文近年數量快速增加。另外，在《英語教學》收錄了李敞〈淺談電視翻譯字幕的製作〉一篇，《編譯論叢》內則收錄有楊承淑〈同步口譯與字幕翻譯之簡化原則〉、高煥麗〈從語境觀點探討字幕翻譯理解：以連接詞的縮減為例〉二篇。而《翻譯學研究集刊》中則收錄了張裕敏〈影視翻譯教學：課程設計與教案範例〉。筆者能力所蒐羅的臺灣字幕翻譯相關研究總計 54 篇。

整體研究雖有一定份量，但多半是碩士學位論文，而其中論文的分析的方式和角度都有所侷限。司徒懿《當花邊不敵流言：〈花邊教主〉官方及網路字幕組

譯文比較》中統計了截至 2009 年的 19 篇學位論文<sup>6</sup>，他指出 2003 年以降多為單一文本評析或就單一文本作特定主題的探討（26）。研究以文本「官方版本」為主、字幕翻譯規範「時空限制」，文字策略上的「精簡原則」、目的多為「傳達原文的溝通效果」為過去研究的主軸（27）。2010 年至今的翻譯研究學位論文（詳見附件一）其實大致不脫此限，依特定主題比較分析不同文本，或歸納單一或多文本「語言翻譯策略」為大宗。呂孟哲《運用語用標記理論評量文字遊戲翻譯效果：以〈慾望城市〉為例》中的文獻回顧中提出類似的評論。他在論文中搜羅了 257 篇論文，並分為基礎型、個別型、主題型三種研究主題的演變。其次則提到研究「溝通翻譯理論掛帥」的特點，主要以「功能對等、溝通翻譯及目的論三種理論作為擬定研究策略基礎」。最後則提到字幕研究「無法吾道一以貫之」、「字幕效果難以量測」兩項研究困境（15-17）。

雖然兩人提出了字幕翻譯目前的限制和困境，並試圖擴大研究主題範圍，但字幕翻譯研究除了少數近年的論文之外，仍大多未將影像、多模式特性納入分析框架之中。反觀近年，高煥麗《從語境觀點探討字幕翻譯理解：以連接詞的縮減為例》一篇藉由探討連接詞在字幕中的作用，擴大推衍討論字幕翻譯產生意義的本質。文中討論指出，連接詞並未有效增加、減少可讀性，判斷逗點和斷句也許代替連接詞的功用（184），其實即符合中文特色。結論中她指出符碼互動（semiotic interaction），也許是字幕翻譯產生意義的主軸，字幕獨特之處不止於文字層面，而必須去探討更大的脈絡（185-186）。張裕敏的《影視翻譯教學：課程設計與教案範例》是臺灣首篇從教學角度切入專文，從教學面向切入更解析了字幕翻譯技術和語言、文化、社會的必備的知識，突顯影視翻譯討論「言語行為（speech act）是重心，而意圖與效果（intentions and effects）遠比獨立詞彙還重要」（257）。換言之，影視文本研究時，也許必須先釐清目的、意圖和效果，並考量到字幕、影像等符碼互動產生意義的方式。

臺灣影視字幕翻譯雖然漸漸受到重視，研究面向和方法偶有所創新，但綜觀而論，還是過度侷限於語言文字之上。筆者針對多數學位論文提出兩點共有的問

---

<sup>6</sup> 包含兩篇單純討論配音翻譯的論文：《電視卡通影集國語配音產製流程研析—以迪士尼頻道〈酷狗上學記〉節目為例》和《迪士尼動畫電影配音翻譯歐化現象研究》。

<sup>7</sup> 《以溝通翻譯法原則翻譯〈日經大預測 2004 年版之研究〉》和《文字遊戲中譯之可能性—以德語雜誌廣告為例》兩篇恐為誤植。

題：

一、文本分析方法和基礎原則有所矛盾：字幕翻譯文本研究多會交代字幕特性、限制，乃至影像、多符號模式特色，可是鮮少研究在文本分析時標注字幕時間碼，同時截取畫面，重新建構畫面和聲音多符號的情境。不論以溝通、功能、目的等等理論為主的文本分析中，影視文本的特性和限制其實都必須完整納入討論，多符號互動才能藉此整合，其文本最終達到的效果和目的才能更為妥善地討論。舉例來說，Baldry & Thibault 《多模式錄像和文本分析》(*Multimodal Transcription and Text Analysis*) 一書即提出了多模式文本分析方法的模組。書中利用符號學將符號書寫分類，能用來討論、分析、評價符號產生意義的過程和效果。此分析方法更適用於多模式文本如漫畫、圖畫書、廣告、影像等等分析之上。

二、多媒體、多符號模式的字幕翻譯至今較少放入其他脈絡分析（諸如符號學、美學、電影語言、社會學、產業等等），也較少跳脫語言的框架。傳統筆譯學門已納入跨領域、跨文化的研究之中，並尋求各種研究切入方向。字幕翻譯在翻譯學門亦是相當特別的一環，亦值得從各角度探索。除此之外，臺灣字幕習慣中，觀眾對於外來文化的接受度，字幕在歷史中的特殊定位和影視傳統標準在世界上堪為異數，值得細究，甚至有機會從各角度挑戰、修正、豐富既有的字幕翻譯論述。

## 2.3 結語

影視字幕翻譯是多媒體、多模式的特殊翻譯行為，含有多項技術限制和傳統。藉文獻討論，本章將目前字幕技術相關研究整理後，發現過去影視字幕翻譯多半著重於語言的討論，對於字幕本身角色、功能、目的等等特性並無深入的探究。臺灣字幕淵源甚久，開放性字幕的本質讓字幕在社會上的定位就已有其特殊性，近三十年間由於科技進步，字幕變化更劇烈，各媒介字幕樣貌變得更多元，字幕影像的互動關係似乎必須從更大的社會、科技角度去論述。

因此，本論文便期以規範為主軸，從觀察角度以邏輯去形塑、分析字幕出現的前因後果，由社會和科技角度切入，並從字幕規範的轉變再次去審視時空限制和字幕本質，試著去釐清影視字幕語言之外的技術限制，或是傳統規範。藉此了

解字幕在現代的定位和目的之後，期盼字幕翻譯語言的原則便能因此更加明確，也望能擴大字幕翻譯研究的廣度。



### 第三章 臺灣社會和字幕規範

規範一部分源自於社會。社會的各種制度、傳統和文化無形影響了眾人對於一件事的看法。國內外對字幕翻譯而言，其實仍然以「原作」為依歸，在溝通原則下，會不斷強調原作效果、不要干預原作畫面，「字幕」在這樣的背景下，往往成為「外來的」、「侵入的」、「汙染」影像的他者。尤其當文字溝通已成生活一部分，出現在 PDA、或即時通訊之上，美國大眾卻普遍對於字幕仍存有偌大的敵意（Rich, 166），字幕隱涵的「異國性」（foreignness）便值得拿來探討。字幕此時代表的已不只是聲音轉換為文字的溝通元素，而是象徵著異國文化。

社會對字幕態度其實涉及層面相當複雜。據 O'Connell 研究指出，整體而言，富有、（文化強勢）大國會傾向使用配音，相對較小的國家會傾向使用字幕，其中涉及語言權力和政治關係。其實，字幕和配音的選擇與來源語和目標語關係、目標觀眾、產業預算、文本類型、習慣和新趨勢等等都息息相關（127-28）。

臺灣開放式字幕規範和其他國家相比其實相當特別。影片字幕不僅是臺灣觀看影像的習慣，亦是特色，不但和使用配音的國家有別，和歐陸大多字幕國家也不盡相同。臺灣是一個多語言的社會，從日治時期開始皇民化教育，全民歷經臺語日文交雜的教育，以至漸漸只學日文，達皇民化之目的。隨後乃至國民黨政府來台，訂立中文為國語，自此之後，政府強制推廣中文，影片不論語言、節目類型（甚至新聞採訪片段）都上有中文字幕。演變至今，配音僅出現於卡通和韓劇，且配音的節目仍有上字幕，這一切全始於政府的語言政策。本土意識抬頭的時代，本國多語族群共融特色浮現，電影、電視本國語言越來越多元，中文字幕儼然成為全民觀眾影像溝通的主要媒介。觀眾在四、五十年的政策下，養成了觀看字幕的習慣，更覺得字幕成為了影片上必要的、不可缺少的語言符號（劉幼琍、楊忠川 123）。臺灣在特殊的社會和政治環境動盪之下，培養出一群特別的觀眾群。面對影視作品無論在討論翻譯策略、產業等領域時，必然要了解開放式字幕出現、流通的前因後果，以及觀眾長期培養出對於字幕的概念，才能從此去分析、釐清字幕在臺灣的定位，以及未來的趨勢。本章的目的即是在此前題之下，和國內外研究的字幕結論相互比照，分析臺灣翻譯字幕的特殊之處。

### 3.1 臺灣歷史背景下的字幕

臺灣字幕在世界是特殊的文化現象。主要有兩項原因，一是政府語言政策的推行，二是商業因素的影響，兩者交互作用下，培養出了觀眾的觀影習慣。以下就從政策和商業因素方面來討論字幕的歷史背景。

#### 3.1.1 語言政策

臺灣字幕不論語際或語內都很普遍，臺灣實施開放式字幕有其歷史和政治因素。「三台自開播以來，由於種族、語言背景的關係，一直採用開放式字幕。……此外政府為提倡國語以及提高中文的識讀率，特別在廣播電視法第十九條中規定『外國語言節目，應加映中文字幕或加播國語說明，必要時新聞局得指定改配國語發音』。」（劉幼琍、楊忠川 111）文化部電影法第二十三條也規定：輸入之外國電影片在國內作營業性映演時，應改配國語發音或加印中文字幕。細究規定能看到法律僅規定僅只針對外國語言節目和外國電影，現行語內、語際開放式字幕的運用之緣由，必須回溯到國民黨政府語言政策。

日本統治臺灣後期因皇民化運動的強硬日語政策，當時臺灣中、小學生只學習日文，在家庭裡仍是以方言為主（蘇蘅 221），對於中文相較來得陌生。1945年，臺灣省行政長官公署成立，隨即於1946年組成臺灣省國語推行委員會，積極推行北京話。初期政府仍允許國台語對照學習，但相較於日本統治臺灣四十二年才在皇民化運動禁止臺灣人使用母語，國民黨政府治台十一年後，也就是1956年便禁止各級學校使用方言，統一語言的手段相當霸道（薛雲峰 25）。在方言遭受打壓的社會環境中，與影視翻譯最相關的，就是廣電法和電影法的規定。

廣播電視語言政策分為三個階段：1962年至1972年相對開放期、1972年至1987年解嚴緊縮期、1987至今鬆動期（蘇蘅 248-267）。1963年頒布「廣播及電視無線電台節目輔導準則」，第三條寫「電台對於國內廣播，其播音語言應以國語為主，方言節目時間比率不得超過百分之五十，如分設國語與方言兩廣播部份，其方言節目時間整比率，合併計算仍以不超過百分之五十為限」。電影方面，1959年教育部規定電影放映國語片不准加用台語說明，違者予以糾正或

勒令停業。1972 教育部函令三家電視台「閩南語節目每天每台不得超過一小時」。1976 年行政院公佈「廣播電視法」，規定「播音語言應以國語為主，方言應逐年減少」。電影只補助國語片，利用市場邊緣化方言電影，廣播則嚴格審查內容，電視因傳播力強，因此控管最為嚴格（謝麗君 47）。

在此壓抑方言的背景下，節目不論臺語、客語，一方面增進中文識讀，一方面爲了推廣到各觀眾群，影片大多有加入字幕，如 2013 年南藝大尋獲的《薛平貴與王寶釧》（1955）便是客語配音、配唱，中文字幕的臺語片，也間接反映了當時多語的社會背景。不過，臺閩、中文字幕在溝通上從來不是社會上各語言的橋樑，反而是中文強迫教育的工具，成爲語言變形的樞紐。舉布袋戲爲例，陳龍廷於《臺灣布袋戲的口頭文學研究》（2006）論文中說明了臺灣字幕習慣的特殊性，以及中文主體的書寫字幕文化衝擊了臺語布袋戲表演的現象。字幕對布袋戲的影響有三：「（一）華語字幕的送審限制，使得早期布袋戲主演傾向使用文言文表演。（二）布袋戲主演放棄臺語表演，而另聘卡通片配音員以華語表演。（三）布袋戲臺語口白完全配合華語語法的字幕，甚至改變臺語的語法。」尤其是第三點的現象，尊中文貶方言的社會環境下，新一代編劇已缺乏臺語創作能力，只能以中文思維來編劇，劇本化的產業發展結果，視覺的中文字幕凌駕了口語的臺語，語言與文字一對一的關係影響了原本布袋戲口頭表演的自由性（168）。字幕在此時扭轉了語言輔助的功能，反而喧賓奪主拿到了主宰的語言權。其中問題「莫過於以往缺乏有效的、有系統的書面文字，作爲紀錄語言的載體，以至於一昧[sic]屈就『漢字』，因而模糊臺語和華語是不同的語言系統의 清楚界線，」（165）於是，長時間在語言霸權的影響下，代表中文的閱讀字幕變得更爲崇高，代表臺語、客語等方言的聲音符碼相對成爲了相對不正統、較低階的語言。

字幕在臺灣除了是習慣之外，長期更象徵影視節目中書寫文字並非完全僅止於輔助口說語言的概念。過去，字幕在研究中的地位都被認爲是輔助性質，「觀眾要看的是畫面不是字幕」（區劍龍 336），而且字幕「不僅會遮住節目播放中的部份訊息，破壞電視節目整體美感」（劉幼琍、楊忠川 111）。理論上優秀的字幕翻譯就是「隱形」的翻譯。其實在臺灣脈絡下，字幕不論從語言、政治面向來看，從來就不是以「隱形」、「輔助」爲依歸，中文字字幕從頭到尾就是具有教育、政治意義的工具。從這一點來看現在臺灣字幕的特殊現象就獲得了解釋。臺

灣社會並不是依賴視覺字幕、輕忽聽覺能力，而是在政治推廣中文之下，形成了觀眾對字幕全面的需求和習慣。字幕於影視作品中的地位不見得低於聲音語言的符碼，更代表著具有地位、具有特定功用的書寫語言，並長時間存在於螢幕之上。在此背景下，觀眾無意識養成了看影片同時閱讀字幕的習慣，隨時代推進，這樣的政策和產業選擇目前也沒有因此更改。

1997年劉幼琍和楊忠川於《廣播與電視》期刊雜誌發表了〈傳播科技的另一種選擇——我國隱藏式字幕的政策研究〉一文，文中討論了國內外隱藏式字幕發展的狀況，並以問卷調查出聽障者對隱藏式字幕的態度大多表示支持。無線電視台則有五點疑慮：成本增加、人力增加、設備增加、打字速度與準確性和國內觀眾反彈。整體而言，三台對於隱藏式字幕保持被動態度，若有政策和法規則會盡量配合。有線電視、衛視和其他節目供應者在商言商，態度又比三台和公視更為保留，有衛星電視業者更表示，政府對不同媒體要求不能相同。電視機和字幕機製造商對隱藏式字幕都表示贊成，因為能帶來商機，但希望政府政策明確、規格統一。專家學者則樂見增加閱讀人選擇，以社會教育功能而言，消費者的反應則需要溝通和教育。該文結論更建議政府隱藏式字幕推行的必要，以及呈現相關面向的參考（109-140）。特別的是，專家也肯定字幕在電視傳播的教育功能，表示「媒體不應只是傳播視覺，更應該用字幕來表達深度意涵」（125）。

這篇文章一方面證明了如前所述，本國語言相關全面的改革，全是由政策導向，一般電視台、製造商對於語言相關的改變，都抱持著由政府政策為導向的被動配合；二方面也暗示了字幕如此背景下特殊的定位。臺灣開放式字幕服務的觀眾不是聽障人士，目的亦不全然是輔助溝通和理解。字幕的目標觀眾是一般大眾，目的主要是配合政府政策推動國語教育，增加識讀率，但也不諱言，字幕在當時代，也成為應因多語社會的語言橋樑。不過，即使至今，這樣僵化、捍衛某種文化主體意識的字幕傳統其實也尚未改變。

### 3.1.2 商業影響

國語推行政策反映在影視作品其實有兩個層面，也就是字幕和配音。兩者都是語言推行的強大力量。但仔細看臺灣影視作品，除了專為兒童為主的節目和卡

通，其他節目至今大多以字幕溝通方式為主。為什麼會造成這樣的情形？主因除了上述長期政策養成的習慣之外，另一項不可不提及的是考量到成本的商業因素。

早期因國民黨政府語言政策考量，配音也是推行國語運動的工具。當時演員無法順暢說出標準國語，再加上聲音都是事後配音，角色多以廣播界名播音員代言。1950年代至1990年代卡通、美國影集、電影的配音十分受到社會歡迎。1993年產業和有線電視開放之後，有線電視除了本土頻道外，境外衛星頻道因競爭節目增加配音和字幕，尤其卡通頻道，配音產業製作量變多，加入許多配音新血，也成為代理版權識別方式（郭如舜 11）。但實際上，製作和配音費用緊縮，人才減縮之下，配音員不得已去配不適合聲音的角色，品質也隨之下降，導至配音產業惡性循環（蘇倚玉 11）。以2000八大電視台引進韓劇為例，佟紹宗表示戲劇台是因為外語節目比例有一定限制，因此將外劇配成國語充數，為節省成本而濫用配音、配音行情甚至有一集300元的低廉情況（同上 29）。再加上臺灣影片都上有字幕，除了收視群為兒童、青少年的卡通節目，臺灣本身的市場無法給配音員良好的待遇（同上 10），配音製作費大大高於字幕製作（黃佩珊 15），面對種種市場不利的情況，配音自然漸漸受字幕所取代。

近年卡通配音產業在「創譯」一門重新找到了一塊出路。創譯之始目的一是為提升大眾配音翻譯的觀感，二是提升電視台競爭力，三是提升臺灣觀眾對美式卡通的接受度。翻譯時以娛樂目的為依歸，並重新定位了目標觀眾群，在不違背視覺原則下進行創作，採用大量在地文化和特色，希望在娛樂效果超越英文原版，最明顯的例子是利用口音、說話方式重新塑造角色形象，此舉也受到市場極佳的回響（游鈞雅 15-16），但目前對真人影視作品配音和字幕而言，臺灣觀眾仍普遍傾向接受開放性字幕的表達方式。

政府強勢語言教育推動的背景之下，影視產品中字幕書寫符號比起聲音符號在多語社會中更有優勢，產業也慣於傾向被動配合的經營模式，再加上字幕比配音成本要來得低廉，演變成主要由字幕作為影視作品溝通的工具。經過六十多年的字幕薰陶，臺灣觀眾已養成了觀看字幕的習慣，開放式字幕也成為社會上的重要規範。和國外的觀影習慣相比之下，當前觀眾對字幕的概念，尤其是「異國性、外加」的感受不盡相同。

### 3.2 字幕和臺灣觀眾

黃明月在她研究中指出，在人口變數如性別、年齡、教育、職業與專業領域上，字幕的類型、大小、顏色、位置、字體及字幕呈現方式並沒有顯著相關。但她也提及，字幕閱讀的習慣與觀眾偏好、需求有相當大的關係(Hwang, 161-162)。臺灣影視作品向來都有開放式字幕，觀眾對字幕的觀感和高接受度是臺灣歷史脈絡政策和商業影響長期所培養而成，也由於節目一律擁有字幕，其實在觀眾眼中字幕未必是銀幕上的汙點。臺灣觀眾接受了字幕為存在於影片上的作用，字幕不見得是「必要之惡」，而僅是影像上一個單純表意的符碼和工具。如此來說，字幕在臺灣仍是異國性、外加的嗎？

#### 3.2.1 屏障「異國性」的字幕

「就我們而言，所有字幕都是汙染。」Nornes 曾這麼說(17)，令人聯想起「翻譯就是背叛」的這句話。對不習慣看字幕的觀眾而言，字幕是將視覺畫面和聽覺聲音享受，額外多加了煩冗的「閱讀」。字幕本身就是對原作的侵入，字幕在語言意義上的精簡，將異國文化轉換融入本國文化表達方式，又舉起異國體驗的標語，不但褻瀆了原作本質，更是一種汙染(Nornes 18)。「我們立場一旦是『字幕侵犯了影片視覺空間』，結果或多或少，我們就會追求將字幕置於最少妨礙、最不突兀之處……字幕源於必要之惡，是被視為事後添加之物，而不是影片自然的元素之一」(Sinha 174)。對於字幕的反感，最顯著的例子就是美國的觀眾。

1985 年黑澤明的《亂》(Ran, 1985) 在美國上映，製作公司相信觀眾會喜歡影片，為了吸引觀眾，他們於預告片中避開日文對話，所以就不需上字幕，這樣的策略隨即成為美國推行外語片的慣用手法(Rich 157-160)。不只戲院，這樣的手法影響了各產業，相信只要先抓住觀眾，讓觀眾進到影院，他們便會接受字幕。Rich 研究指出，如此情況延伸到了 1990 年代，甚至 2000 年代，美國觀眾非但仍不喜歡配音的效果，也不願意觀看上了字幕的電影(161)。兩者皆不是的情況下，美國電影業者發展出一套特別的解決辦法。他們選擇將熱門外國電影重拍成英語版的電影，並視改編程度請演員用口音表現(143)，如瑞典電影

《龍紋身的女孩》(*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011) 翻拍的美國版本就是最明顯的一例。

字幕電影的壓抑，其實反映了美國對「異國」文化的態度。儘管 Nornes 一再表達對字幕的負面看法，Giannetti 也提出電影是娛樂、閱讀是一種勞累的行爲 (233-5)，似乎指出美國觀眾的偏好不只是「恐外」(xenophobic) 下的結果，但 2000 年之後，PDA、電腦上文字的交流越見頻繁，日常生活以文字讀寫交談已成習慣，拒絕在觀影時以字幕交流、溝通的現象與此便有所矛盾 (Rich 164-166)。因此，美國

好萊塢近年出現的創意字幕，在這樣的背景之中，可說是吸引美國觀眾接受異國文化、觀看字幕的嘗試。

創意字幕其實是在全球化背景和電影寫實風格講求人物說本國語言，再加上科技進步、人與人溝通方式改變 (詳見第四章)，面對美國觀眾排斥字幕的轉圜。一方面，創意字幕的生成是原作創意的一部分，讓閱讀字幕成爲一種趣味，成爲一件電影作品的一部分 (而實際上的確也是創作的一部分)，呈現一種幻覺，消弭了字幕「異國性、外加」的特性，也就是傳統上隔閡、中介於影片和觀眾之間的本質。二方面藉此沖淡異國語言理解上的排斥感，同時試圖保留全球化的現實。近年美國電影、電視創意字幕的應用相對於以往逐漸增多，成爲電影一種詼諧、漫畫式的表現方式。

反觀長年開放性字幕在臺灣，觀眾對於字幕並未擁有任何排斥心理，其對於字幕的看法似乎無法以如此角度切入。不過，Amresh Sinha 博士提出了另一個字幕的觀點似乎可以作爲參考。他指出字幕翻譯在溝通翻譯的目的下，其實是將異國的語言轉換成本國能接受的語言，也就是歸化 (Venuti 所提出的 domestication)。從這樣的角度來看，「影像」的異國性其實才是最爲強勢元素，而「字幕」的力量，反而是站在一種熟悉、本國語言的立場上，對原作進行強勢的文化扭轉，鞏固本國語言文化特質 (172-180)。以臺灣字幕爲例，臺灣字幕就是本著於中文本位的立場，自 1949 年在臺灣鞏固中國文化的工具，用來排除台語、客語等方言。而在現代商業電影畫面和聲音之中，多以西方 (美國) 文化爲主體，中文字幕大都採用歸化、熟悉化的翻譯技巧，由此角度來看，字幕似乎

可說是介於影像口說語言和觀眾之間，成為扭轉異文化力道的一道屏障。

### 3.3 結語

字幕從充滿強勢力量的語言霸權工具(中文打壓方言),如今角色慢慢移轉。字幕在銀幕上在現代科技進步下,善盡螢幕上影像的中介者的職責,一方面形式上受囿傳統字幕(輔助)概念,在螢幕上躲躲閃閃,唯恐干擾到影像和觀眾的連結,二方面藉著詮釋將強勢異國的文化力量扭轉,某方面來說,守護著、銜接不同的文化。在複雜的國族認同和殖民背景下,相對於本土方言,中文中心文化在臺灣最終仍難歸於「異國性」(foreignness)的一環。影像中的字幕不但並非象徵外來的異質文化,其外加的本質在長期存在下變得對觀眾來說亦不再那麼突兀。中文字幕出現在國內影像(台語、客語、華語、原民語、日語語言結構)和外國影像,彷彿單純承載著、翻譯著、象徵著口語聲音經詮釋後的意義,權力關係已在時代轉換下沖淡。

時至今日,字幕語言華語本位的中心也逐漸鬆動。林嘉倫《試析美國喜劇電影中文字幕的台式中文現象》以及眾多探討幽默、歸納喜劇片策略、青少年用語的論文都曾探討過不少台式中文(中文混入台語)的表現。「使用台式中文,對於臺灣觀眾來說,聽起來格外有親切感與認同感,這種情形在青少年流行詞語中更是非常普遍的。如此,亦能提高觀眾對影片的興趣和吸引力」(簡嘉利 34)。字幕語言教育功能,已經不如以往來的彰顯,其娛樂效果和感染力在觀眾心中,反倒成為字幕在螢幕上除了語言輔助外的目的。

無論如何,臺灣目前社會仍承襲了國內外影片都上開放式字幕的歷史背景。開放式字幕的初衷並非為了服務聽障觀眾,而是為了服務(同化、教育)多語社會大眾。於此背景之下,開放式字幕非但未造成「異國、附加」的排斥感,在觀眾心中更維持著螢幕上重要表意符號的形象,其功能不僅止於「輔助」功能,更包含扭轉、屏障文化的重要特質,以及不可抹滅的娛樂、感染效果。

## 第四章 科技發展背景

從翻譯角度來看，影視字幕的規範不只侷限於社會和語言的範疇，而是關於影像、聲音和文字等多元符號的互動。近二十年間，科技大幅進步，視覺、聽覺的多元符號呈現和交流的方式已然大幅改變。Gambier 在〈視聽翻譯研究近期發展〉(Recent Developments and Challenges in Audiovisual Translation Research) 一文中提到：「1990 年代，類比技術轉向數位化，產品更快、更有彈性、更壓縮。對螢幕上的文字、影音、電影製作等面向造成巨大的影響」(25-26)<sup>8</sup>。DVD、藍光、網路等新格式包含多種字幕、配音等語言選擇，在大眾觀影習慣已改變之餘，未來手機和網路字幕等新興媒介影響更不可小覷 (Díaz-Cintas 10)。科技正迅速改變生活以及觀看的方式。

科技進步對於字幕的影響可分為兩個層次。其一是科技改變了人類與影像、文字的關係：台灣以往字幕都是開放式字幕，某方面來說，過去觀眾是被動地承受著字幕的訊息，可說是全盤接受著字幕在畫面上的灌輸，抑或是輔助。但九零年代之後，影像錄製載體上，DVD、藍光提供多樣語言選擇，字幕可開可關，甚至能由觀眾選擇評論版的聲道和字幕。隨網路字幕廣為流通，翻譯字幕品質或風格的選擇也增加了。除此之外，電影院、電視、電腦、平板電腦、手機等媒介改變了觀看影視作品的習慣，再加上 wifi、簡訊、即時訊息、社群網站、動態圖片等等資訊交流方式，螢幕上的文字的應用和選擇與以往已不可同日而語。字幕製作技術層面的突破是第二個層次：1980 年代中期至 1990 年代電腦化打破了舊有的軟硬體規格限制，自此之後，字幕製作和形式呈現不再有限制。以下就從這兩個層面切入，再以商業作品和字幕組為例，說明科技影響下字幕的樣貌。

### 4.1 螢幕上的文字和人的關係

早期螢幕上的字幕都是開放式字幕，不然就是沒有字幕，觀眾並沒有選擇的權力。1970 年美國公共電視台開始開發隱藏式字幕的技術(劉幼琍、楊忠川 116)，

---

<sup>8</sup> 筆者譯。

從此出現了開放式字幕和隱藏式字幕的分別，給觀眾選擇是否收看字幕、收看哪一種字幕的權利。視聽產品方面，數位化壓縮技術的突破，相同大小載體能含納的資料更多時，影像畫質便變得更好、字幕檔也能更多。「DVD 字幕拜科技之賜，目前一片最多可以有三十二種字幕（包括各種語言、同語言目標對象不同：年輕人、聾啞人士、觀看速度較慢的年長者等）」（Gambier, “Development and Challenges” 26）。

藍光發明之後，容量更高，字幕能配合需求的選擇就能更多。此外，網路外掛字幕的進步更是最不容小覷的發展。舉凡 Youtube（創立於 2005）和 TED（創立於 2006）等影音網站今日都有線上外掛字幕系統。網路字幕組崛起，給予觀眾除了字幕的選擇之外，更有版本和風格的選擇。觀眾可以選擇不同字幕組提供的字幕，各字幕組不論在形式、內容、品質、單語雙語都有各版本支持者。字幕和觀眾的關係與過去相比已有能主動選擇的權利。對於字幕的期盼，也就各有所好。

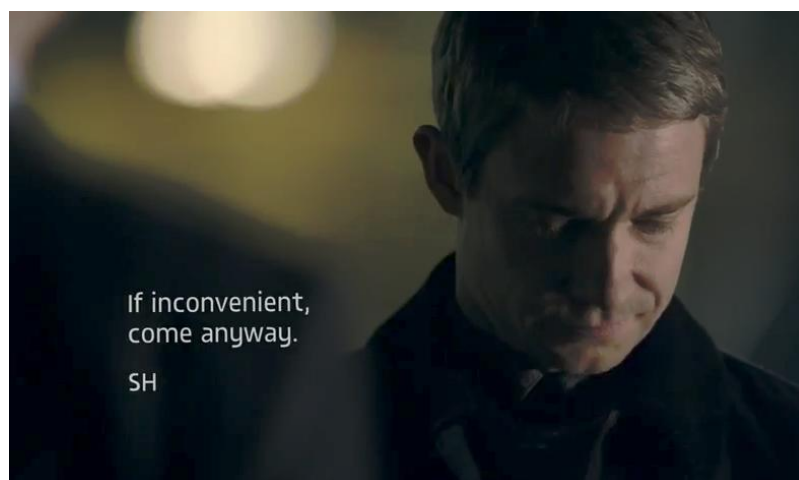


圖 4-1 字幕同步呈現簡訊文字於螢幕。Paul McGuigan 等人導演，《新世紀福爾摩斯》，第一季第一集 00:38:17 畫面，臺北：得利影視，2010，DVD。

此外，人與人之間溝通方式已經改變，展現出書面形式的語言交流。簡訊、Facebook、Line 等文字通訊方式也開始轉為以字幕呈現在螢幕上，讓觀眾可以同時看到訊息和角色的反應（如圖 4-1）。隨書寫文字在日常生活變為溝通交流重要的一環，字幕在螢幕空間中的呈現上，不論位置、大小、顏色、字型、動畫模式等等表現形式都設計成和生活中所有連結。觀眾越來越習慣字幕交流、接受訊息，對於文字表達方式、風格、娛樂性和作品的整體契合度就越在乎。如今能

夠談到文字以外的形式的範疇，就是因為科技發展之後，字幕製作方式已電腦化，過去所謂的限制現在已儼然成為創作上的選擇。因此若要了解字幕製作的科技背景以推論規範形成的原因，勢必要從製程技術著手探討。

## 4.2 字幕製作技術發展

科技對影視字幕的影響主要反應在字幕製作過程以及字幕設計形式之上。製作過程和產業密不可分，影響了翻譯、上字幕（spotting）等等慣有的工作形態。字幕設計形式則影響了字幕在影像上呈現的各個層面：大小、字型、字數等，甚或清晰度和美感等等。

字幕製程和產業密不可分，業界漸漸實行標準化分工，考量最低成本和最高效益，各國間製作格式更可交流。以英文為中介語言，沿用分句和時間軸的方式也漸漸出現。（Díaz-Cintas 10）DVD 的模板檔案（template）出現是影響歐美電視、電影字幕製程的關鍵，也算是在產業結構中的特殊產物。模板檔案內含斷句和時間軸，譯者不需再考量上字的問題，只需處理有限時間內的語言，成本也相對減少（Georgakopoulou 30-31）。但這樣的設計必然影響翻譯過程，因為譯者所面對的限制變得更具體，變化也相對變少。時間固定後，字數、流量等勢必也固定了。從影視字幕角度看來，製程實質上促成並箝制了影視字幕的翻譯方式。

隨著網路時代來臨，製作軟體問世之後，製作字幕的權利便交到了大眾手中，從翻譯到上字幕可一人包辦。業餘的字幕製作者藉各種軟體自行製作字幕。在此同時，受到科技和網路包羅萬象的字幕形式運用衝擊，新一代的字幕形式的表達形式也慢慢出現在商業作品之中。以下先從製作的角度說明電視、電影、DVD、網路字幕組製作的方式，接著探討電腦化下，字幕組和商業影像作品字幕形式的利用和突破，了解字幕在形式上目前活用的功能和樣貌。

### 4.2.1 影視字幕製程和形式演變

從製作面來看，字幕可劃分為內嵌字幕和外掛字幕兩種。內嵌字幕指的是「不可更動」並依附在影像上的字幕，如以前的電影字幕，字幕直接打印或雷射燒在

底片上。外掛字幕則是字幕獨立在影像之外，播放時兩者以人工、機器或軟體交疊，如電視字幕機的字幕。兩者的製作方式不同，也影響著字幕翻譯的過程。

早期影視字幕最初形式上主要是以歪扭的手寫字幕為主。以電視為例，《臺視二十年》寫道：

……為兼顧各階層的人都能看得懂……大部分的節目都加上了字幕。重疊方式的白色字幕播出，在電視播映有很多的缺點，同時用手寫的字幕，也會因人而異……民國六十年八月，臺視從英國的 EDS 公司，購買了兩部滾動式字幕機，字幕改為用打字機打，而在白色字型上，可加黑色陰影……到了民國六十五年九月更把字幕完全納入加邊及加顏色的裝置，使得字幕播出更見顯明」(臺視 189-190)。中視於 1984 年「率先啟用『電視中文字幕電腦作業系統』……以特製之轉接器將電腦連接電視系統後將字幕加邊加色，每個中文字以 24 x 24 像素組成仿宋體(中華民國電視學會，第四輯 132)。

外語節目採用的是外掛字幕的方式。技術有限的時代，翻譯和播放是一項相當辛苦的過程。「翻譯、導播、按鈕採取分工」，稿件翻譯完成後，「翻譯稿交到電影組的同人去對看照片斷句，交繕並核對字幕，然後於播出時坐在主控組放映室值機工程同人旁邊，眼觀畫面，耳聽發音，嘴喊口令，由值機工程人員操作字幕更換及疊映開關按鈕。」(臺視 95)。到 1980 年代字幕電腦化，字幕才由非人工，由電腦自動依時間設定放上字幕。

電影播映上字幕也是呈現手寫字、印刷字以及最後電腦化這樣的趨勢，早期都是以內嵌字幕為主。電影製作基本分為底片、聲片和字幕片，在後製階段印製拷貝時，將三者合在一起沖印，字幕有時會因為對焦是以底片為準而較為模糊。另一種做法則是將字幕印製在底片上，早年是用銅版打印，費時耗工，品質也較不穩定。後來雷射燒技術成熟，製作速度增快，品質、格式也相對多樣化和穩定。

DVD 字幕是以圖檔儲存。DVD 檔案中的 VOB 檔可以包含視訊、音訊及字幕本身的檔案，而章節、音訊和字幕等等的資訊則是放在 IFO 檔中。所以播放時根據 IFO 檔的資訊，分辨章節、音訊和字幕流該在什麼位置，和視訊流交疊播放。因此字幕和視訊分開製作，屬外掛字幕。

現代製程不論電影或電視都類似：譯者翻譯和分句，交由技術人員上字幕校對時間軸（spotting），最後再交由播放人員播放。現代數位化製程中，電影採用的方式其實仍保有上述兩種方法：一種是採內嵌字幕，將母片交給字幕公司，由字幕公司後製放上字幕，直接轉為數位 DCP（Digital Cinema Package），也就是數位電影檔案。一種則是採用外嵌字幕，字幕和影片分開，以投影或軟體透過時間軸檔案同步交疊放映。網路的字幕製作方式也大致相同。內嵌字幕可直接和影片結合壓製，而外嵌字幕以往要靠軟體外掛，現在如 Quicktime、KMplayer、VLC 等播放軟體都已內建直接掛載字幕的功能<sup>9</sup>。內嵌和外掛字幕檔的製程可以採分工進行，也可以全由個人一手包辦。目前各產業不論是官方公司或字幕組，製程上仍舊以較有效率的分工為主。

簡短回溯這段歷史，字幕形式如「文字（字體、大小、斷句、組合）、空間（空格、加框、上字位置、雙行字幕）」（楊承淑 53）、顏色等，早期皆受限於科技和製程發展。但是在重視影視文本功能、目的和效果導向的現代，每一部影片形式、內容、需求都有所不同時，會需要不同字幕的處理方式（Williams 3）。應因觀看影像和字幕的媒介規格未來可能會變得更為靈活，製作科技進步，字幕形式、製作方式更為自由之後，字幕更有可能探索更符合大眾需求的設計和策略。其中最顯著的例子即是字幕組的出現。字幕組是業餘愛好者出於熱情的字幕翻譯，參與者大多皆原是消費者，而非專業譯者。組成之初個人語言能力、傳統字幕規範概念都相當不足，但在累積經驗、品質逐漸精緻化的同時，卻展現出字幕語言和形式有別於傳統的面貌。這股力量正不知不覺影響著商業公司電影的作品，一方面商業公司授案的譯者持續關注字幕組語言上的突破，另一方面商業公司也漸漸開始利用多元化的內嵌字幕形式，探索字幕敘事的表達形式。

#### 4.2.2 字幕組和商業影視作品形式技術上的應用

粉絲字幕（fansub）從 1980 年代初期就已出現（O'Hagan）。Nornes 從日本

---

<sup>9</sup> 近期興起的網路格式，主要流通的字幕檔案格式有 SRT（Subrippter）、SSA & ASS（Sub Station Alpha & Advanced Sub Station Alpha）等。SRT 為最簡易的文字字幕格式，檔案格式相當小。SSA 檔案格式則是為了解決 SRT 過於簡單的字幕類型而開發的高階字幕格式。除了能更改大小、顏色和位置，更能製作動態文字和浮水印等複雜功能。ASS 則是修改 SSA 後的版本。多數網路字幕形式比起以往各種字幕都更具易取得、易修改的特性。

動漫作品翻譯對粉絲字幕的現象，提出「濫用字幕」的批判（17）。波蘭學者 Bogucki 研究指出，多數網路字幕製作人在影像細緻度和翻譯專業度尚無從和正式出版品相比，且資訊和官方有落差的情況下，字幕品質無法預期，勢必無法用以學術研究（57），臺灣薛怡心在《情色用語之翻譯問題：以影集「慾望城市」字幕譯文為例》論文中，對於字幕組譯文也是保持相同評價（16-17）。不過 2010 年，司徒懿研究中就已表示「透過實際譯文比較，可發現官方譯文品質未必高於網版譯文……網路譯者無傳統翻譯觀包袱，譯者不再是隱身於原文的沉默者，而能以文字或網路符號抒發個人感想……。」（123）由此可見，網版譯文隨時代變遷品質已慢慢提升。過去粉絲字幕品質仍備受抨擊，但現今較有組織的字幕組（fansub groups）不論成員組成、作品品質、表達方式已全然改頭換面，字幕組作品廣為流通，對社會的影響力已不如同日而語，某方面而言，促使商業影視作品在全球化的浪潮下，重新審視、活用字幕的功能。簡而言之，翻譯字幕組對產業、社會大眾對字幕的感受、容忍度和字幕整體的應用方式不啻乎是一項衝擊。

字幕組的字幕製作基本上沒有一致規範可言，各字幕組有自行的規定，又因字幕組下的製作團隊（譯者、校正者、校對時間軸的人等等）有所不同，而都有不同的面貌。



圖 4-2 字幕組的特效譯文字幕。Paul McGuigan 等人導演，《新世紀福爾摩斯》，第一季第一集 00:24:33 畫面，TLF 字幕組，2010，MKV。

舉例來說，圖 4-2 是《新世紀福爾摩斯》（*Sherlock*, 2010）影片中浮出的著作者字幕，用來表達福爾摩斯所看到的資訊和他腦中的思緒。字幕組在翻譯時調整了字幕出現的位置、大小、角度、字型和動畫，直接置於該字幕下方，從畫面浮出，同步達到原作的效果，字幕原作和譯作分野頓時不如傳統字幕那麼明顯。

作品也會隨字幕顏色改變字幕顏色，例如假若螢幕上的文字為黑體字，字幕也會改為黑體字。字幕試圖融入文本表達形式時，往往會利用形式的更動降低字幕的「異質」感，並與原文英文字幕平行並置。字幕組無形擺脫了傳統形式的嵌制，而呈現了另一種翻譯的表現形式。

字幕形式隨製作電腦化，變得更為自由，利用影像合成，譯文嵌入於原影片中，彷彿只是原影片後製的字幕，觀眾在字幕和原作之間將越來越無法分辨何者為著作者字幕（**authorial title**），何者為譯文字幕。如果字幕從美學角度能融入原作畫面，那是否更能幫助觀眾流暢進入原作影像的世界？若譯者和字幕製作公司能利用風格、排版的美感安排，是否能使翻譯字幕更「隱形」於原作之中，更符合目前業界所追求的翻譯標準？

變化的字幕形式是字幕組唯一的特例嗎？其實不然，字幕翻譯形式上的創新也不乏出現在商業作品之中。其實仔細反思，《新世紀福爾摩斯》本身以英文的動畫字幕表現查網頁、簡訊、偵探的思緒，就是字幕組影響字幕形式最有力的證據。Pérez-González 從科技決定論（**technodeterminism**）和社會再建構（**cultural reconstitution**）角度討論粉絲字幕和業界關係，並以《新世紀福爾摩斯》中著作者字幕（**authorial titles**）的出現和應用為例。他指出從科技決定論和社會再建構來看，「科技和文化變化的辯證關係都指向類似的方向：兩者都認為電影製作者和觀眾關係將重新討論，朝向共同創造（**co-creation**）的社會架構，並承認在自行流通的文本脈絡下，非專業譯者變形字幕（某方面來說是表現式的字幕）的製作方式於符號上的表達潛力<sup>10</sup>。」（12）。簡而言之，他將業餘字幕製作者注解／整合、流通的過程，解讀為具有解構電影字幕系統的傾向。業餘字幕製作者（一般人）所製作的字幕強調著視覺效果，作品在網路上散佈時會衝擊觀眾和專業製作者對於字幕形式的接受度，而符合商業作品文本目的和效果的主題化、特效字幕，就有可能重新形成商業媒體的字幕傳統（18）。也就是因此，商業作品中著作者字幕活用形式的現象即佐證了業界對於跨地域製作者、消費者關係變動的妥協和調適（19）。

---

<sup>10</sup> 筆者譯。



(左)圖 4-3 內嵌漫畫式英譯字幕。Jeff Wadlow 導演,《特攻聯盟 2》,00:41:12 畫面,臺北:美商環球,2014,DVD



(右)圖 4-4 漸層美工英譯字幕。Guillermo del Toro 導演,《環太平洋》,00:36:10 畫面,臺北:美商華納兄弟,2013,DVD

過去研究中字幕形式契合影片風格,化成影片中表達元素的討論也不少。McClarty 將字幕翻譯和電影語言連結,舉《貧民百萬富翁》(*Slumdog Millionaire*, 2008)、惡霸電視先生(*La Antena*, 2007)等片為例,並試圖從美感、影像語言討論創意字幕效果。Foerster 舉《決戰夜》(*Night Watch*, 2004)為例,討論傳統和所謂「創意字幕」(美化、風格化字幕)的效果。她舉出《決戰夜》國際版原文英譯字幕所做出的創意字幕。最後說明了字幕形式策略和其他翻譯一樣需隨文本改變。傳統翻譯方式必須重新思考。另外,有更多創意空間,就代表更應該釐清傳統字幕翻譯的實行方式,以成功突破傳統表達方式(96)。具有風格和創意的翻譯字幕層出不窮,如《貧民百萬富翁》英譯字幕的活用文字位置,並改變字體和背景顏色;《特攻聯盟 2》(*Kick Ass 2*, 2013)中一段廣東話的場景,配合電影美漫風格,而用漫畫對話框增添趣味性(圖 4-3);《玩命關頭 6》(*Fast and Furious 6*, 2013)的西翻英字幕和《環太平洋》(*Pacific Rim*, 2013)的日翻英字幕在字型、顏色、動畫上的活用,增添影片色彩(圖 4-4)。儘管舉證歷歷,但目前創意字幕的利用僅限於電影創作者的巧思,包括《決戰夜》、《貧民百萬富翁》、《特攻聯盟 2》、《玩命關頭》、《環太平洋》等等例子都是建立在內嵌英譯字幕的情況,電影字幕是爲了服務英文閱聽大眾,利用字幕風格、美感,試圖讓排斥閱讀字幕的觀眾(美國觀眾爲主)接受字幕。

因此,回到《新世紀福爾摩斯》翻譯字幕組的例證,翻譯字幕形式的突破目前只在字幕組中出現。字幕是出自字幕譯者之手,而非作品原作者所製作,其目的是在服務翻譯的目標語觀眾,並利用形式,輔助目標語觀眾接近原作品觀影經

驗，或者增添目標語觀眾觀影樂趣。一方面，翻譯字幕更融入原作品之中，達到溝通的效果，較不破壞畫面。從另一方面來看，翻譯字幕不再笨拙地試圖「隱形」、邊緣化（畫面下緣）自己的功效，而肯定了翻譯字幕在螢幕上的角色。字幕組在形式上的創新主要有二：同一作品多形式版本字幕和自由文字設計及格式。



（左）圖 4-5 右上角的字幕組動畫標誌。Mark Cendrowski 導演，《宅男行不行》，第 7 季第 24 集 00:05 畫面，伊甸園字幕組，2013，RMVB

（中）圖 4-6 字幕組名試圖融入影片。荒木哲郎監製，諫山創原創，《進擊的巨人》，第 8 集 01:08 畫面，動漫國 x 惡魔島字幕組，2013，MP4

（右）圖 4-7 上方跑馬燈聲明，下方雙語字幕。Mark Cendrowski 導演，《宅男行不行》，第 7 季第 24 集 00:41 畫面，圣城家园字幕組，2013，RMVB

同一作品多形式版本字幕是字幕組在同一個檔案中，附入不同的字幕語言組合的版本選擇。以 TLF 字幕組的《新世紀福爾摩斯》為例，附有英文字幕、簡體中文字幕、繁體中文字幕、簡中英語雙語字幕以及 ssa 動畫中文字幕五個版本，能依觀眾依不同需求選擇。字幕組字體設計及格式基本上是完全自由的。

語言上傳傳統規範各字幕組有自由的處理方式，字幕組換行設定大都是設定為字幕空間不夠，超出畫面就會自動換行，並未有翻譯上明確的字數限制，以螢幕排滿為基準。翻譯時據筆者觀察，基本上是根據完整句原則或角色說完整的一句話，以及話語同步（具彈性）為準，而非根據空間、觀眾閱讀時間等等限制而訂，但同樣的各字幕組、各譯者情況不一定一致。字幕顏色主要以藍、白、黃三色為主，字體有無陰影陰影、有無邊皆可，位置大多無特殊情況以下方為主。注解其他內容可位於其他位置（如畫面上方，疊於字幕上方、下方或同行）（司徒懿 36-38）。字幕組聲明、標誌、可以動畫形式如跑馬燈、淡入淡出處理，也會利用美術設計試圖融入原劇作（圖 4-5、4-6、4-7）。

### 4.3 結語

科技滿足了觀影對語言選擇的需求，也開啓了對螢幕上文字的想像。現實中，圖像和文字的互動變得更為頻繁，人和文字的關係改變，進而影響了觀眾對於文字的看法。開放式、隱藏式的翻譯字幕給予觀眾主動的選擇權，隨網路時代發展，不只開放、隱藏，甚至字幕的版本、字型、風格都有了更多的選擇。除此之外，一般大眾生活中使用文字交流的機會更多了，觀眾對於文字交流的接受度更高，無形中也改變了字幕在螢幕上的活用和呈現。

字幕製程電腦化對於字幕形式的影響最為巨大，從字幕組能看到最廣泛的運用方式。字幕組靈活放上字幕、加入註解，干涉、改變影視文本樣貌，其實刺激了傳統固守的字幕翻譯觀念，隨字幕組在現代影響力越來越強，翻譯、影像品質可比官方商業作品時，業界便就此受到影響，利用其專業優勢，發展出更為技術性、更專業的表現形式，一方面更能喚起觀眾認同，一方面也是去調整，回應觀眾對於字幕的期待。字幕組跨地域的特質以及製作者和觀眾模糊的分界實質上衝擊著商業作品對於字幕的態度。翻譯字幕的形式功能也因此更得到彰顯，字幕無論目的是為了「隱形」於原作中，成為原作的一部分，或是為了「表達」，增加影片的娛樂性，在在突顯譯者、製作者的自主性，更多形式上針對需求的創意都漸漸從商業作品和字幕組中浮現。

就臺灣的字幕而言，科技發展影響了社會層面，不論是字幕組或是商業作品，都一再映證傳統、過去傳統規範慢慢鬆動，以符合現代觀眾的需求及期待。了解了社會和科技於現代社會的影響，釐清觀眾對字幕的期待和觀感之後，便能進一步爬梳臺灣字幕規範的演變和現今的樣貌，並在此脈絡下重新去釐清字幕翻譯限制和原則，以及現代字幕的功能、目的和角色。

## 第五章 臺灣字幕規範演變和字幕翻譯原則探討

回顧前幾章，臺灣文化和歷史曲折糾葛，再加上科技限制影響，字幕呈現出和世界各地相當不一樣的面貌。字幕在台灣從初始就並非輔助的工具，而是配合語言政策、推行強勢文化的符號。臺灣不論國內外語言的影片都上有開放式字幕，長期形塑出觀眾對於字幕的固有概念和觀影習慣。於此背景下，我國字幕無法完全以字幕象徵「異國」、「附加」符號的角度視之，反而是相當具有目的性，重要性不亞於影像的符號。另外，隨科技進步，製程改變，字幕的形式越見多元，再加上人和螢幕上文字的關係和以往已大不相同，不論是翻譯字幕或是著作者字幕都在探索著各種應用、表達方式，利用字幕來形塑作品風格。

臺灣字幕格式從古至今字數、大小、雙語單語字幕、佔螢幕比例等等規範都歷經變化。規範一方面反映出科技技術進步，一方面也呈現了長期培養出的觀眾、製作者對於字幕的期待。臺灣字幕在螢幕上的定位充滿矛盾和衝突，雖然現實中擁有影響社會的力量，卻又礙於「不得喧賓奪主」等等字幕實作和研究所提出的根本概念，地位相對邊陲。時空限制反映出的字數、流量也漸漸和過去提出數據相違。字幕翻譯功能和目的舊有的定義概念顯然已不盡能解釋臺灣社會的需求和期待。

不只是概念上，實際翻譯的原則和方法在近十年間都未因影視規格改變而適度思考和調整。以「公視基金會翻譯人員作業準則」為例，原始檔案建立於 2002 年，規定至 2014 年一月重新更新（附件二），但細究更動內容，除了在 VHS 改成 DVD 等規格上的更動以及單行字數增加一字之外，從第七點之後，包含格式、斷句併句（完整句原則）、句序、譯名、數字和標點符號處理、精簡（去冗字、避免直譯）和對話處理等等基本原則十年間並無額外的補充和修正。由此可知，於此十年間翻譯方法並未隨著字幕格式的規範有所更動。

本章將呈現從 1950 年代至 1990 年代初期字幕投射出來的樣貌，再從現代字幕、電視公司規定和翻譯準則來探討字幕現今在臺灣變化脈絡，並嘗試藉此探討現有的字幕翻譯限制和原則，以及字幕的功能、目的和角色。

## 5.1 臺灣字幕呈現樣貌的演變

臺灣過去字幕主要呈現在電影、電視和近年的 DVD 上。其中，時間和空間是最關係到翻譯、字幕作業、螢幕呈現和觀眾閱讀的關鍵限制，也是字幕最為顯著的變化指標。對於時間和空間的概念，主要反應在字數呈現上，因此下述字幕規定的討論亦會扣著字數為論述重點，其他字幕格式為輔，分為電視、電影和 DVD 三個產業面向討論，而同一時期、同一產業，因各節目、各公司製作方式、時間、經費關係，字幕樣貌也不盡相同，但大致上走向都是往電腦化、規格化發展。

### 5.1.1 早期至 1990 年代的電視字幕

根據筆者整理，電視字幕這段時間的轉變大致可以分為三個時期：一、早期至 1985 年是手寫字和印刷字轉變期，字數規範臺視、中視約為 11-12 字、華視最高可達 13 字。二、1985~1990 年電腦化時期，因技術、規格限制，三台字數限縮到 11-12 字，字型都是明體。三、1990 年以降，字數仍 11 字到 12 字限為標準，但形式日漸多元。1995 年後三台字型明顯改變成楷體，字體大小趨向一致。截至 2000 年代初期除了少許例外（如有線電視 HBO 字數規定 2x14），規範大致都如 1980-90 年代，不出 11-13 的範圍，例如黃珮珊 2001 年論文提及「緯來是 2x12 字，民視是 2x13 字」（6）。公視 2002 年「公視基金會翻譯人員作業準則（翻譯／審稿工作備忘錄）」中也明訂翻譯每行最多可容許 12 個字（詳見附件二）。



（左）圖 5-1 中視白色手寫字。楊佩佩製作，《一加一不等於二》，中國電視公司，1984，Youtube Video，2014 年 5 月 31 日截取自〈1983 中視 一加一不等

於二 寇世勳 潘迎紫 雷威遠 樊日行 馬之秦 劉林 洪濤〉04:49 畫面

<<https://www.youtube.com/watch?v=gZkRtMogEeE>><sup>11</sup>

(右) 圖 5-2 中視黃色黑邊手寫字。項揚製作,《秋水伊人》,中國電視公司,1984, Youtube Video, 2014 年 6 月 1 日截取自〈1984 中視 秋水伊人 潘迎紫 周紹棟 寇世勳 李黛玲 趙學煌〉03:07 畫面

<<https://www.youtube.com/watch?v=ME3AwZMF2Nk>>



(左) 圖 5-3 臺視白色黑邊印刷字。朱朱製作,《秋水長天》,臺灣電視公司,1980, Youtube Video, 2014 年 6 月 1 日截取自〈1980 台視《秋水長天》片段 1 蕭芳芳劉德凱〉00:35 畫面

<<https://www.youtube.com/watch?v=649Dd9vCrgk>>

(右) 圖 5-4, 臺視黃色黑邊印刷字。楊佩佩製作,《倚天屠龍記》,臺灣電視公司,1984, Youtube Video, 2014 年 6 月 2 日截取自〈1984 年台視連續劇 倚天屠龍記 - 唐美雲(飾丁敏君)片段〉04:51 畫面

<[https://www.youtube.com/watch?v=Wj11evm\\_6BY](https://www.youtube.com/watch?v=Wj11evm_6BY)>

第一個時期是早期至約 1985 年左右。早期電視頻道只有老三台(臺視、中視、華視),因此便以三台字幕變化為例討論。電視最早期字幕早期都是手寫的白色無邊字幕,重疊於影像上,缺點是手寫字字跡因人而異,效果較差,再加上白色字幕和畫面重疊,觀看十分不模糊。1985 年以前,白色手寫字不時在三台連續劇節目中都仍看得到,會依製作單位、技術和經費選擇。以中視《一加一不等於二》(1983)節目為例(圖 5-1),當時影片字幕據觀察最長為 11 字,畫面句子全句為「讓我跟我老婆去逍遙一下」,最後「一下」兩字和畫面白衣交疊,變得模糊不清,可見得當時字幕的缺點。同一時期,也有出現黃色黑框的手寫字幕(圖 5-2)。在 1980~1985 年間,中視節目大多以手寫白字和黑邊黃字居多,依製作單位選擇,兩者字數規範仍大都為 11 字,黑邊黃字相較於白字效果較佳。

<sup>11</sup> 據筆者考證,中視《一加一不等於二》是 1984 年節目。

華視則多為黑邊黃字，字數上較友台來得多，如：華視 1985 年《俠客行》有看到手寫的單行 13.5 字的字幕。臺視成立較早，當時相較友二台（中視、華視）有更多的經驗。當時字幕僅有少量手寫字，大多已採用印刷字。字幕品質與友台相比之下更為穩定，早期以黑邊白字為主，後期以黑邊黃字字幕為主（圖 5-3、5-4），單行以 11 字為限，但字體的大小顯然經過一段時間摸索，螢幕上字體大小各異，排版線性整齊度也隨時間漸漸改進。由 1980~1985 年電視字幕呈現出的特色，可以發現大致最高以 11-12 字限為普遍規範，最多可以兩行字幕呈現，顏色主要早期以白色為主，後期以黃色為主，字體大小不一，位置偏下方，字幕依各台製作技術和經費而呈現出不同的樣貌。整體而言，當時的趨勢是字體陸續由白色改成黃色，字體形式的更動以易讀、夠大、清晰為主要訴求。

第二個時期 1985~1990 年是字幕的轉捩點。因為各公司節目製作方式、製作時間不一，1984-86 年各節目採用的字幕有些仍維持手寫，有些則已使用了電腦化的字幕。中視率先採用蘋果電腦製作字幕。「1984 年 5 月 20 日，中視率先啟用『電視中文字幕電腦作業系統』慶祝第七屆正副總統就職及公共電視節目開播，使用的電腦是國產 16 位元個人電腦。」（中華民國電視學會電視年鑑編纂委員會，第四輯 132），從此之後開啓了電腦字幕的時代。



（左）圖 5-5 臺視黃色電腦明體字幕。Lee David Zlotoff 導演，《百戰天龍》，ABC，1985-1992，臺灣電視公司，1986-1989，Youtube Video，2014 年 6 月 2 日截取自〈懷舊 馬蓋先 百戰天龍 中文配音 火祭 part 1〉04:23 畫面

<<https://www.youtube.com/watch?v=DajfayjRnP4>>

（中）圖 5-6 中視黃色電腦明體字幕。李芷麟、王中強、陳光陸製作，《芳草碧連天》，中國電視公司，1987，Youtube Video，2014 年 6 月 19 日截取自〈1987 中視 芳草碧連天 郎雄 曾千榕 戈偉家 劉林 孟元〉05:49 畫面

<<https://www.youtube.com/watch?v=QPZbejqVuUc>>

（右）圖 5-7 華視黃色電腦明體字幕。鄧育昆、鄧育慶製作，《碧海青天夜夜心》，

中華電視公司，1986，Youtube Video，2014 年 6 月 19 日截取自〈1986 華視 碧海青天夜夜心 林在培 王萊 秦風 陳秋燕 范鴻軒 張正藍〉10:34 畫面

<[https://www.youtube.com/watch?v=wkj\\_uRhuUxE](https://www.youtube.com/watch?v=wkj_uRhuUxE)>

華視，臺視等友台隨即跟進。華視為因應資訊和電腦播映時代來臨，其字幕「採用電腦中文字幕，於七四年(1985)二月間，共購置 2100 型個人電腦八部，以六部製作中文字幕，二部作為主控播出字幕用，各種節目畫面播出的中文字幕，生動清晰。」(中華電視公司)。臺視隨即也於 1986 年 6 月 26 日，「與聯大資訊簽約，訂購 Altos 886 與 Altos 686 電腦主機及其周邊設備，供電腦字幕系統使用。8 月 1 日，Altos 886 與 Altos 686 安裝及測試作業完成。9 月 1 日，臺視啓用電腦字幕系統，首先運用電腦字幕的節目是卡通《小頑童》。」(中華民國電視學會電視年鑑編纂委員會，第五輯 149)

此時期三台的字型和字數大致相同，同樣為細瘦黃色明體字幕，字與字之間的間隔稍開，主要以 11-12 字為限，可採雙行(見圖 5-5、5-6、5-7)。直至近 1990 年，臺視的字幕和兩友台已有明顯不同，字和字間隔較緊密，但整體而言，都依然採用黑邊的黃色明體字。



(左) 圖 5-8 臺視 90 年代初較大的楷體字。Rod Hardy 導演，《新虎膽妙算》，NBC，1988-1990，臺灣電視公司，1991，Youtube Video，2014 年 6 月 3 日截取自〈懷舊 新虎膽妙算 中文配音 作戰演習 pt 1\_5〉03:20 畫面

<<https://www.youtube.com/watch?v=d4BU34fLNTg>>



(右) 圖 5-9 臺視 90 年代末較小的楷體字。林福地導演，《布袋和尚六月雪》，臺灣電視公司，1998，Youtube Video，2014 年 6 月 20 日截取自〈1998 年台視連續劇 布袋和尚之六月雪 - 楊懷民選段〉07:59 畫面

<<https://www.youtube.com/watch?v=PsFOuu0iHH4>>



(左) 圖 5-10 中視楷體字。余蒨蒨、余威德、胡秀蘭導演，《君子蘭花》，中國電視公司，1999，Youtube Video，2014 年 6 月 20 日截取自〈1999 中視 君子蘭花 涂善妮 楊慶煌 崔佩儀 江宏恩 孫鵬〉03:16 畫面

<[https://www.youtube.com/watch?v=Af1\\_vC9khrE](https://www.youtube.com/watch?v=Af1_vC9khrE)>

(右) 圖 5-11 華視白色楷體字。華視新聞網，《攔截最前線-陸軍飛彈巡禮》，中華電視公司，1998，Youtube Video，2014 年 6 月 20 日截取自〈陸軍飛彈部隊 (1998)〉05:16 畫面<<https://www.youtube.com/watch?v=tNDqSDTJRI4>>

第三個時期 1990 年代，臺視率先改變字體大小和字型，採用了楷體，字幕偏大，一行最多容納 11 字（圖 5-8）。至近 2000 年時，中視和華視也先後將字幕改成楷體字，臺視亦將原本偏大的楷體修改成較小的字幕，三台在字數都採以雙行 12 字限。臺視中視用得是黃色黑邊楷體字幕，華視則改成了白色黑邊楷體字幕（圖 5-9、5-10、5-11）。但大體而言字數、排版的規定沒有太大幅度的更動。字幕製作技術雖然已經電腦化，字幕品質清晰穩定、規格可自訂，但三台仍以 11-12 字規定為限。

### 5.1.2 早期至 1990 年代的電影字幕

電影字幕變化和電視相當不同，字幕品質和電影本身的資本也有相當大的關係。根據筆者觀察，電影字幕從過去手寫就明顯受到空間限制影響，一行中能寫的字數有其限制。中期製作方式改變後，利用印刷字排版，字幕可排滿下緣，有時甚至上達 20 字。一直到 1990 年代，字幕漸漸出現固定的字數規範，技術和品質也更為穩定。



(左)圖 5-12 電影手寫字幕例一。張英導演，《大俠梅花鹿》，萬壽影業，1961，Youtube Video，2014 年 6 月 1 日截取自〈大俠梅花鹿之龜兔賽跑〉00:46 畫面  
<<https://www.youtube.com/watch?v=JmT9JZDnTjY>>

(右)圖 5-13 電影手寫字幕例二。辛奇導演，《燒肉粽》，00:12:48 畫面，1969，台聖，2012，DVD

電影字幕早期多以手寫字為主，手寫字和電視字幕一樣有品質不穩定的情形，特色是字幕會受到底片空間所限制，字數、書寫習慣、用字用詞因人而異。以台語片為例，如《大俠梅花鹿》(1961)以中文字書寫台語發音「看要誰人代先到，咱著來比賽」(圖 5-12)。《燒肉粽》(1969)一行 15 字，名字加入私名號，但有趣的地方是，此時台語台詞是舊有的台語用法「真有緣」(有人緣、好相處)，中文便直接照意思「翻譯」成中文討人喜歡，無形呼應字幕作為語言教育的背景(圖 5-13)。



(左)圖 5-14 電影白色印刷字例一。李行導演，《養鴨人家》，00:39:01 畫面，1965，台聖，2004，DVD

(右)圖 5-15 電影白色印刷字例二。李嘉，《飄香劍雨》，六福影業，1977，Youtube Video，2014 年 5 月 13 日截取自〈飄香劍雨 (1977) (02)〉02:56 畫面  
<<https://www.youtube.com/watch?v=ChcE9C2zt3k>>

電影字幕印製技術提升後，資本充足的電影能以印刷字呈現電影字幕，當年

慣用的字幕顏色是白色，中英字幕呈現，字數看字型大小和銀幕寬度而訂，字型小的電影甚至會排滿畫面，例如《養鴨人家》(1964)可上達單行 18 字(圖 5-14)，《飄香劍雨》(1977) 等等電影也有 20 字的情況(圖 5-15)。在早期慣於將 16:9 銀幕裁切成 4:3 在電視播放的年代，若字幕太長，橫跨寬銀幕，電影在電視上播放時，字幕往往會遭到邊框切去。這類印刷字的時代從 1960 年代一直沿續到 1990 年代。



圖 5-16 電影 90 年代較大的中英印刷字。楊德昌，《牯嶺街少年殺人事件》，楊德昌和中央電影，1991，Youtube Video，2014 年 6 月 4 日截取自〈A Brighter Summer Day: Climax〉01:25 畫面

<<https://www.youtube.com/watch?v=MT4rLqSXbrI>>

1980 年六月，教育部發布「中文書寫及排印方式統一規定」，自此字幕方向從由右至左，改為由左至右。以《牯嶺街少年殺人事件》(1991)為例(圖 5-16)，字幕選擇的印刷字偏大，包含中英文，中文單行、英文雙行，基本上符合 13 字限，字幕方向由左至右，口語中的贅字會受到省略。此例中的字幕因中文字幕含英文字，而特例擴增至 13.5 字，代表字幕仍有一些彈性。據觀察 1990 年到 2000 之間，外語片字幕維持淡黃色字幕，字型修小，字數限制依字幕公司而訂，因為螢幕概念上較寬，大約保持 13 字至 15 字之間，雷射上字技術引進後，取代了打版，疊像的技術，字幕品質更為穩定。以福相公司為例，1995 年福相公司使用了 35mm 中文雷射字幕機，直接將中文字幕雷射燒在 35mm 的底片上，1998 更引進投影字幕同步播放系統，字型、大小、顏色都能調整。

### 5.1.3 二千年後的字幕

根據筆者整理，2000 年至 2014 年間的的字幕變化相當大。約 2000 年至 2005 年時，各媒介間字幕規範相對接近。電視、電影和 DVD 三大主要影視媒介彼此影響下，拉近了無形的字幕字數的規定。以電視和電影字數為例，字幕整體而言朝 13-15 字限靠攏。三台電視字幕從 1990 年代傳統單行 11、12 字增加到了 13 字，有線電視台則有大於 13 字限的規定，而電影和 DVD 字數則維持固定範圍從 13-16 字都有，依發行公司而定。而近十年間（2005-2014），隨著液晶寬螢幕電視面板價格降低，市場於 2004-2005 年開拓（光電科技工業協進會 3-11），再加上數位化的趨勢，拉近電視和電影規格，電視字幕規範大都慢慢一致走向 13-15 字的規範（除了少數有線電視台之外），電影和 DVD 產業單行字數限制則擴增到 15-18 字範圍。以下就 2000 年後的字幕規範趨勢仔細探究。

現今電視字幕和 2000 年初的外觀面貌已相差甚遠。2000 年代有幾個先後趨勢，一是顏色一律改採白色，二是皆改用了較小、間距較緊密的字型。如臺視在 2000 年代初期先將原本的黃色楷體字換成白色，並大約在 2003-04 年之間換成了字型較小的白色圓體和黑體。中視則晚至於 2009 年將大多節目換成較小的白色粗黑體，華視也隨即跟進將大多節目字型改成粗黑體。字幕更換為粗黑體字幕其實符合王天津和侯東旭《中文字型與字體大小對閱讀與搜尋作業績效影響之研究》（1996）的研究成果，研究指出考慮到閱讀時間和準確性而言，在細明體、楷書、斜字細明體和粗黑體中，以粗黑體為最適當的選擇（14）。不過，電視字幕也仍會視節目需求和基調，使用不同的字體，如中視《大陸尋奇》仍使用楷體字型字幕。

此外，電視字數限制在 2005 年至今大都擴增到 13 字以上，在字體換小之後甚至高達一行 15 字，相較於 1980-1990 年代的字數明顯有所增加，例如：公視 2002 年 4 月製定的翻譯人員作業準則於 2014 年 1 月 8 日有所修正，將原本的 12 字擴增至 13 字（見附件二）。臺視現今的規定以一行最多以不超過 15 字為作業原則。臺視公司規定尤其特別的是目前已取消標點符號的使用，包括逗點、問號等等，唯一會用的只剩「...」刪節號<sup>12</sup>。中視則指出，因應數位 HD 電視畫

---

<sup>12</sup> 筆者於 2014 年 5 月致信於臺視，臺視回覆如下：「節目部並無您所謂的「編輯/翻譯準則」，

面比例，更換了字幕系統，字數限制亦提高到了 15 字<sup>13</sup>。負責有線電視字幕製作的公司多以 14-16 字為原則，如環鎂字幕公司現今本身的規定也是一行 16 字以內為原則（見附件三）。換言之，由 1980 年起至 2000 年維持了二十年的單行 11-12 字的字幕傳統，在近十多年間變為 13-15 字限。字型也從明體、楷體，增加了黑體和圓體等字型的運用，電視字幕整體的風貌明顯改變。

電影字幕在 2000 年代字幕約為 13-16 字左右，在接近 2010 年，字幕字限最低大都擴增至單行 15 字限，少見以 13-14 字為單行字限的規定。據筆者詢問福相數位電影公司所得回覆資訊，如今 2014 年的規定為：「每一行中文字幕含標點符號 15 字以內（盡量不超過 16 字），但國片因導演多半希望不要因字幕蓋掉太多畫面，通常字體會略小，所以一行可以允許更多字元」。福相公司也表示通常字幕格式上未有制式規定，多半是片商和字幕商的默契，或以口頭提醒為主，但主導權仍在片商端，字幕公司基本上維持彈性配合要求。



（左）圖 5-17 螢幕 4:3 比例下 17.5 字字幕。Lee David Zlotoff 導演，《馬蓋先》，第一季第一集 16:48 畫面，1985，得利影視，2010，DVD



（右）圖 5-18 單行 18 字淡藍色字幕。Federico Fellini 導演，《八又二分之一》，01:32:04 畫面，1963，天禾豐，2013，DVD

另一個在此時期值得關注的變化是 DVD 的字幕規範。DVD 發行公司字幕如

---

我們詢問了相關作業人員，以下資料回覆您，請您參考：1.目前字幕一行最多以不超過 15 個字為作業原則，但仍會視節目實際狀況做調整。2.數字部分，也會考量節目屬性，可能用阿拉伯字，也可能使用國字數字呈現。3.目前已取消標點符號使用，符號的部份只剩...的符號會使用。4.所有上字前置作業，均會以半形做字幕的編打作業。」

<sup>13</sup> 筆者於 2014 年 5 月致信於中視，中視回覆節錄如下：「中視最近更改新字幕系統，也因應數位化 HD 畫面比例的關係，可以擴充到一行 15 字左右，故中視有增加每行字數。」

電影字幕規定一般，各公司各有不同的規定，但大致而言，字數限制皆落在 13-16 字，通常可用雙行，顏色和字型早期變化不大，多為隸書體和黑體、顏色白色或淡黃色為主。不過，此規定維持至 2010 年左右已有所鬆動，和電影字幕相同，已少見 13-14 字限的作品，字幕單行大多已擴增至 15 字以上，如 2010 年，得利發行的《馬蓋先》出現了單行 17 字的黑體字字幕，尤其特別的是，這部作品仍是舊式螢幕 4:3 的比例，而字幕單行字數仍然超出以往許多（圖 5-17）。天禾豐出版的《八又二分之一》DVD 也是相當不一樣的例子，字幕單行「最讓我厭惡的是你將她攪進了我們的生活」，字數不但高達 18 字，楷體字字幕的顏色更和市面相當不同，於黑白片中採用淡藍色（圖 5-18）。

總結而言，在科技進步和觀眾對於字幕概念已經改變的今日，電視字幕隨時代調整到了 13-15 字的規範，電影和 DVD 產業單行字數限制則到了 15-18 字的範圍，字型、顏色等等規格則依公司、節目、文本而各異，並無一定的標準和趨勢。不過，在電影、DVD、電視等螢幕比例已近相同的時代，筆者認為，未來字幕字數限制上有機會漸漸變得越來越一致。

## 5.2 技術限制 vs. 傳統

縱觀 1980 年至今的字幕形式上和技術上的變化，其實可以發現字幕固定的趨勢，包括字體越來越小，越來越緊密，字型變得更清晰明白，字數明顯增多。過去，字幕字數和形式上的限制往往理所當然視為科技技術上的限制。隨字幕電腦化、寬螢幕平價化、數位 HD 電視成為趨勢，電視字幕也得以調整。科技決定字幕規範的論述看似沒有問題，但事實上，在時間點上有諸多不合理之處。

字幕電腦化在 1985-1990 年之間，而在 1990-1995 年已出現不同字體大小、字型、間距等等的選擇，換言之，螢幕上能呈現的字數在電腦化那一刻就已經有所彈性，而規格其實是由人所自由製訂的。自 1980 年前的電影中就曾看到寬螢幕橫向 20 字的字幕。依據 1964 年《養鴨人家》從 16:9 寬螢幕裁切成 4:3 的畫面來看，印刷字體大小於螢幕上留邊後約可放入約 14-15 個中文字，但是三台直至字幕技術電腦化的 15 年至 20 年後，待寬銀幕普及後，字幕字數才增加到 13 字以上。反觀 HBO 電視台早在 2001 年寬螢幕電視未普及的年代，字幕就已擴

增到單行 14 字。現在有線電視台以及與之合作的字幕公司也在傳輸技術、螢幕比例（4:3）未改變的情況下，將字幕限制調到了 15-16 字限，尤有甚者，臺灣 AXN 電視台根據筆者 2014 年觀察，在仍為 4:3 播送技術下，字幕上限也已高達至少 18.5 個字。

DVD 的 16:9 的寬銀幕影像格式流通早期（約 2001-2004 年間），字幕往往維持 13 或 14 字限，如 2004 年威翰發行的《臥虎藏龍》DVD 便是其中一例。但到了又十年後的今日，在 DVD 畫面比例和字幕技術並未額外提升的情況下，字數限制此時已上修到 15-18 字。從另一個角度再舉一個例子，字幕字數限制現今已經鬆綁，而得利影視發行翻譯的《馬蓋先》電視影集，在 4:3 的螢幕範圍中仍套用了 17 字限的字幕規範，不啻和過去堅守 4:3 螢幕規格下的 11-13 字限大相逕庭。

由此判斷，即使各公司以畫面比例、HD 數位化技術作為字幕單行字限的理由（如三台皆應因數位化提高字幕字數），字幕電腦化、DVD 普及、寬螢幕普及、電視數位化等等技術限制對於字幕規範未必具決定性的影響，反而是技術背後，社會（製作者和觀眾）對於字幕長期培養出的「概念」才是決定規範變化的關鍵。換言之，字幕規範所謂技術限制在 1980 年代中期就已突破，規範並未鬆動的主因是觀眾、製作者對字幕規格上的概念，字幕格式規範雖源於技術，但其實是一項習慣和傳統。

依上一節資料來看，電視、電影和 DVD 字幕大約要到 2005 年後，字幕習慣和傳統才出現全面的轉變，電視從 13 字限在五年之內最高上達 15 字限（有線電視甚至更高），電影和 DVD 則從 13-16 字限變成 15-18 字限。換言之，從 1985 年起，字幕字數限制在沉澱 15 年後才增加一字變為 13 字，但在 2005 年後至今，整體字幕字數規範卻在短短數年發展中，增加了整整兩字的彈性空間。在 2005 年至 2014 年之間，字幕概念上究竟受到了什麼衝擊？

據筆者判斷，2005 年後字幕概念主要受到兩大力量的拉扯，其中之一就是 DVD 載體的流通。DVD 的觀影過程影響了大眾對於傳統字幕概念，觀眾原本習慣電視 13 字的字限，慢慢受 DVD 中 13-16 字紛雜的規範衝擊。DVD 自 1995 年規格確定之後，一直到 2000 年後，價格才拉低而平價化。以播放器為指標，光

電科技工業協進會（PIDA）《光電科技產業動態調查報告》（2004）中指出，因 DVD 播放機價格平價化，2003 年「全球各類型 DVD 播放機出貨量達到 8,170 萬台，相較於 2002 年，成長了 39.7%」，但預計 2004 年市場會飽和，2005 開始衰退（12）。資策會《台灣數位生活消費需求調查報告—家庭娛樂篇》（2006）中也顯示，家中所擁有的電子產品調查中，臺灣平均 92% 的家庭擁有 DVD/VCD 播放器（引自陳貴興 5）。觀眾習慣以 DVD 形式觀看影視作品是 2005 年後為重要趨勢。

其二即是網路字幕組漠視傳統字幕規範對產業的衝擊。字幕組大多成立於 2001-03 年間，尤其電影和美劇字幕組對於兩岸流行文化和視聽影響衝擊更大。TLF 字幕組成立於 2001 年，而中國國內最早創立、影響最大的字幕組人人影視字幕組（YYeTs）和伊甸園字幕組（YTET、YDY）皆正式成立於 2003 年。社會對於業餘翻譯品質一方面具有一定容忍度，二方面字幕組發展成熟後，翻譯語言水準、娛樂性更媲美、甚至超越官方版本（司徒懿 123）。唯獨在規範上，字幕組各自擁有自己自由的規範，包括字型、大小、顏色、單行雙行、字數、標點符號、特效等等，都由譯者或字幕組自行規定和選擇（詳見第四章）。2005-2010 年之間，字幕組網路分流和翻譯規模快速成長，例如，人人影視便於 2006 年集資建立了自己字幕組分享的論壇。同年，警靈風軟字幕組更因翻譯《越獄》（Prison Break, 2005-2009）電視影集首度受到主流媒體關注，美國紐約時報記者 Howard W. French 特別引為報導，當時字幕組《越獄》作品流通之廣，對於社會觀影習慣的影響力可見一斑（胡綺珍 184）。

DVD 和網路字幕組影響力之下，2005-2014 年間，社會對於字幕字數和形式的概念（可謂容忍度）越來越高。實質製作形式和技術在 1985 年至 1990 年早已突破，至近十年，字幕才於概念上打破了以往的限制。所謂字幕技術上的限制，實際上是思想概念和習慣上的箝制。字幕傳統和慣例轉變之後，策略和原則也應重新檢視。

### 5.3 探討字幕限制、原則和角色

字幕組社群以及社會整體對字幕的需求和期待，形塑出了現代臺灣字幕規範。

即使各媒介螢幕比例、字幕技術都幾無差別，現代的規格規範仍出現相當大差異。由此可知，字幕規定本質上是傳統的概念，而並非實際科技規格上限制，其實許多數據、概念和原則都值得再次反思、修正。其中研究中最常提及的就是時空限制和字幕的目的、功能與角色。

時間、空間的限制以及適當增刪內容、運用熟語等等原則，是自區劍龍以降各華語字幕研究中向來會提及的重點，不過，其中相關字數限制和時間的討論其實皆並非出自實證研究。而在此限制之下延伸出的原則，本身亦有其模糊之處，例如：一方面字幕要力求精簡，但在時間空間許可下，一方面又要適當增補字詞。李敏於《淺談電視翻譯字幕的製作》在規範中對於字數的限制是以「規格」視之（23），而並非未採以空間、時間限制的說法，其實於概念上較為合理。另外，李敏雖然認為字幕本身功能特性仍是輔助性的添加物，但已提出字幕並非僅為不懂外語的人而設，正視字幕感官涉入（*sensory involvement*）的價值（24）。字幕除了從語言輔助角度來看之外，在臺灣向來有另一層的功能，如教育、輔助多語社會、鞏固文化、感染觀眾等等，長期下來字幕在螢幕上的角色絕非處於影像邊陲，反而可說是成為影像中的一項具目的性的表意元素，並以形式試圖和影視文本配合。

以下分為兩小節，討論在現今社會條件和科技技術下，字幕時空限制和字幕功能和目的，釐清時空限制和翻譯的關係，以及字幕功能與目的在臺灣脈絡下的定位。

### 5.3.1 時空限制的反思

字幕的時間和空間限制是字幕翻譯相當重要的一項特性。其中空間限制是指螢幕上空間的限制（區劍龍 337）。根據第二章的回顧，要討論空間限制，必須考量到現代的螢幕和字幕比例。討論時間限制，就必須明晰時間和閱讀字數的關係。但是時空限制和字幕關係是否真的如此絕對？

其實所謂空間限制和字幕字數的關係是相對的，和字體大小、螢幕大小、觀眾眼動距離是否造成閱讀不便息息相關。舉例來說，IMAX 螢幕為求臨場效果，螢幕大、觀眾和螢幕距離短，若字幕橫跨視野的距離稍微超出了視線範圍，人要

閱讀字幕時，眼動距離就會增加，閱讀上就更為困難。反之，13 吋的電腦螢幕較小，一般人正常觀看影像時，即使字幕排滿了下緣，視線從螢幕最左到最右和 IMAX 大螢幕相比之下，較不會有閱讀上的困難。由此可知，隨著螢幕空間、字體大小、觀眾眼動距離不同，所能放上影像的字數限制也就因此不能一言斷定。上一節《馬蓋先》字幕的例子便證明同樣在 4:3 螢幕的空間中，字數的限制確實不如傳統所想毫無彈性可言。依筆者經驗建議，空間的彈性比例應可以 4:3 螢幕為「基準線」，在一定範圍延伸或縮短（圖 5-19）。螢幕越小，觀眾距離越遠，字幕所能運用的空間就能拉更長（紫色區塊），例如應用在 DVD、16:9 電視、電腦螢幕等等，亦符合目前的規範（圖 5-20）。螢幕越大，觀眾距離越近，字幕能運用的空間就必須縮限（綠色區塊，依照 Karamitroglou 建議在 4:3 比例中留下 1/12 的邊框），例如螢幕較大的電影院、IMAX 影廳等等。當然，字體大小、螢幕大小、觀眾眼動距離（視線範圍、視角）等關係尚待實證研究尋求最適當的觀影比例。

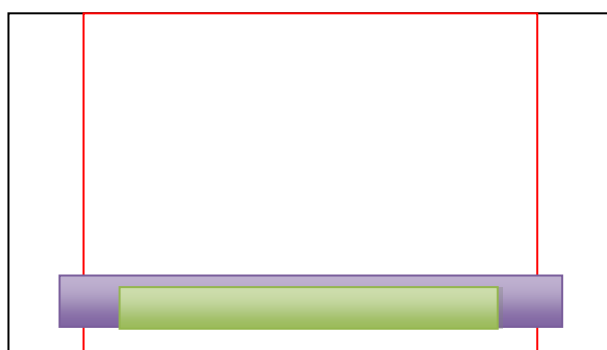


圖 5-19 螢幕 16:9、4:3 和字幕可運用空間的彈性



圖 5-20 坊間單行 16 字字幕運用空間範圍。Matthew Vaughn 導演，《X 戰警：第一戰》，00:29:06 畫面，得利影視，2014，DVD

長久以來，為了令觀眾看字幕一目瞭然，譯者奉行著「精簡原則」。譯者壓

縮譯文字數、節省空間、採用完整句、熟語和口語化。但在節省空間之下，總是會再補充「時間空間許可，適當增詞以幫助觀眾理解」。究其原因，就是因為字數和空間並非是絕對關係。空間其實只影響了字幕完整語素的分配、斷句以及兩行字幕的使用。考量到中文語言的特色，文句需調整句式、配合雙行排列或斷句的機會已大大減少。中文語言特色就是相對句短，組成重意合，連詞實非絕對必要。高煥麗亦再次於影視文本研究中證實，連接詞省略和不省略並不造成偏好影響（178），連接詞也並未有效增加、減少可讀性（184）。翻譯時若能符合完整句原則，15-18 字數的彈性空間其實幾乎不會造成單行中文句子字數空間不足的問題。

其實觀眾閱讀時間和字幕停留時間才是決定語言字數上限的關鍵因素（張裕敏 251）。不過，在進一步討論之前必須先思考，減少字數、節省空間是否就必能達到減少閱讀時間的目的？答案應是否定的。翻譯字幕其實現今最大的目的是要縮短閱讀、理解語言資訊時間，而非省去空間，減少字數。由此角度看來，「時間空間許可，適當增詞以幫助觀眾理解」就未必不合理。其實，與其說減少字數，不如說增進可讀性（*readability*）和易讀性（*legibility*）才是字幕最重要的目標<sup>14</sup>，字幕的語言和一般語言的差別就在於，字幕的可/易讀性要求比一般文類要強，無論是精簡、減少字數、節省空間、簡化策略、句型簡化、完整句、口語化、善用熟悉語詞和成語等等，其實背後都是為了增進可/易讀性，減少閱讀時間，而並非完全受限於空間或字數限制。可/易讀性強的文句，並不一定等於是字數（以螢幕來說是字元數）較少的文句。在此前題之下，字數和閱讀時間關係具一定彈性。

語際翻譯時間和字數若要訂定標準，依筆者經驗並參考中外字幕研究、中文閱讀速度和業界規定，臺灣影視文本中文翻譯標準流量也許能大致以每秒 4 字為基準，最短字幕停留時間為 1.5 秒，以此字數量為上限，例如 4 秒時間至多翻到單句 16 字，或高達 16 字的字幕至少要停留 4 秒鐘。中文字幕停留時間最多為 6-8 秒（張裕敏 251），也就是 24-32 字，相當於雙行 12-16 字字幕。另一方面，語內翻譯而言，中文正常語速每秒約三個音節，也就是三個字（Pellegrino, Farinas

---

<sup>14</sup> 易讀性（*legibility*）在英文大多著重於印刷格式（如字體、大小等等），但此處指的是中文易於辨識的字詞和書寫方式。

& Rouas 162)，其實一般來說，已低於平均閱讀速度，由此可推斷語內翻譯字幕通常較少遭遇閱讀時間不足的問題。

總體而言，時間和空間是「上限」的概念。空間上限已幾乎不會影響影視翻譯語言單句的排列。時間主要是話語同步，劃限了一定的時間上限。在那範圍中，譯者除了語言可/易讀性、字數、停留時間、觀眾閱讀速度之外，其實最後也必須考量影像資訊量，利用如簡化、口語化、熟語化等文字策略，下修閱讀難度和語言資訊承載量。

綜合上述討論後，便能重新檢視現有翻譯五項原則：觀眾中心、精簡原則、語言風格與規範、運用格式壓縮空間和顧及影像元素。五者之中，精簡原則就首先受到了挑戰，話語同步和觀眾的閱讀速度許可之下，例如加入感嘆詞、連接詞等等，實際上難以區分 8 字的字幕和 10 字的字幕效果何者為佳。過去精簡原則亦包含減少冗語，如：「為什麼」改為「為何」，「如果」「能夠」改為「如」「可」，少用虛詞，如：「了」、「的」、「是」、「當」等等（詳見附件二），但其實去除空間考量，以較口語習慣、冗贅的語言表達未嘗不可。

此外，運用格式壓縮空間在現代影視文本翻譯中非為必要原則，標點符號全形半形的差別亦難以辨其效果優劣，究竟是全形標點較適宜，抑或是半形標點，又抑或是標點全部省略，改用空格？依筆者建議，空間已不是首要考量的情況下，只要符號清楚、易懂，標點運用全形亦無不可，歌詞甚至可用「♪」符號，代替傳統上用於旁白、歌詞、強調、口音等等各項功能的半形括號「”」。

其他問題甚至可衍伸到風格上的表現，例如究竟重覆的語詞是否算是多餘、冗贅，抑或能呈現另一種表現效果？例如：「痛痛痛痛痛痛…」取代「痛…」，或者如「不不不不不！」的字幕。此類型的字幕仍保持閱讀時間短，可/易讀性佳，唯一牴觸的就是字幕不得「遮擋太多畫面」舊有的慣習。但是，若觀眾觀賞的影片類型適合，這樣的字幕效果也許就比保守的翻譯來得具娛樂性、和畫面及聲音配合有其優點。

總而言之，空間和時間造成的上限，在目前科技技術、字幕規範和中文特性之下，並非現今字幕翻譯譯者真正會面臨最大的問題。因此，過去僵硬的影視翻譯應該重新保有一定彈性，更注重影視文本和文字的配合、作品資訊流量的平衡，

甚至是風格表現。站在翻譯者和字幕製作者的角度，則應進一步思考文字和字幕形式上的其他綜合效果，以及字幕本質上功能、目的和角色究竟為何。

### 5.3.2 字幕功能、目的和角色

譯文字幕功能和目的過去主要爲了兩個原因：輔助聽力不足的人，以及輔助外語能力不足的人(區劍龍 337)。也就是說，過去字幕強調的是站在觀眾角度，協助影像語言的傳達和轉換，不可喧賓奪主，成爲原作的橋樑。最顯著的例子就是「字幕位置」。在位置的安排上，基本上反映了每一家公司對於「譯文」、「原作」關係的看法，根據服務觀眾以及減少干擾爲本，利用位置閃躲、並置、重疊傳達出現代字幕在形式上的功能。

但事實上，臺灣的字幕長期都具有輔助之外的目的，甚至至今日，字幕所扮演的角色一直都和過去研究所認爲的角色不盡相同，字幕對社會的影響力和其他國家相較下來得更爲顯著。而近年字幕呈現出來的現象，與其說是閃躲、輔助，不如說是試圖在影像畫面上整合整體作品的表現。以下試以四個台灣 DVD 例子比較，探討上述的觀點。



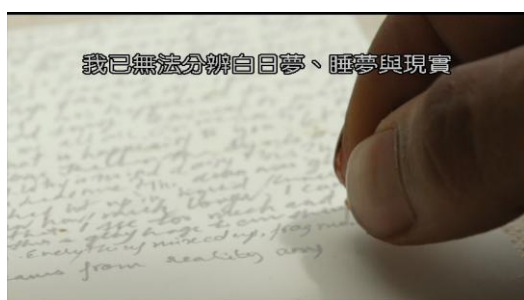
(左)圖 5-21 字幕閃躲原著字幕。Harold Ramis 導演，《老大靠邊閃》，00:02:19 畫面，美商華納兄弟，2006，DVD



(右)圖 5-22 字幕覆蓋原著字幕。Paul McGuigan 等人導演，《新世紀福爾摩斯》，第二季 00:09:20 畫面，臺北：得利影視，2010，DVD

首先先來看翻譯字幕與原著字幕的關係，以《老大靠邊閃》(1999)爲例，影片此時旁白在解說故事背景，字幕便翻譯旁白所述的聲音，畫面中上翻譯時有注意到演員的名字，字幕爲避開原文字幕而移到了上方，但卻意外遮擋到畫面構圖重點(圖 5-21)。翻譯人員有注意到字幕和畫面上文字的關係，但是卻忽略了

畫面影像本身的構圖，遮擋住畫面的人臉。雖然字幕有試圖和影像配合，卻輕忽了文字和影像的關係，干擾了作品的效果。右圖的例子則出自得利影視於 2011 年出版的《新世紀福爾摩斯》第二季，中文字幕直接蓋上 14 hours earlier 的英文字幕，在眾多作品中為一異數（圖 5-22）。姑且不問例子是否為上字幕設計的錯誤，或是積極和影像配合的策略。概念上，字幕之所以能蓋過英文的字幕，代表著字幕本身是為服務「中文」為母語的觀眾，字幕無需為了畫面上不影響閱讀的英文字幕閃躲，破壞影像的構圖美感和平衡。



（左）圖 5-23 字幕配合鏡頭焦點。李安導演，《少年 Pi 的奇幻漂流》，01:26:16 畫面，得利影視，2013，DVD



（右）圖 5-24 字幕配合構圖焦點。Matthew Vaughn 導演，《X 戰警：第一戰》，00:25:17 畫面，得利影視，2014，DVD

接下來兩個例子則是鏡頭語言和字幕配合的實例。《少年 Pi 的奇幻漂流》影片中，主角在用幾不可視的鉛筆寫日記，英文字跡和文字實際上無法清楚辨視，因此主角的聲音同步以旁白方式讀出鉛筆所寫的內容（圖 5-23）。此時，字幕卻為考量畫面上方失焦，下方為視覺重心的構圖，將字幕移至上方，以達到畫面最高效益。《X 戰警：第一戰》中的畫面，鏡頭運動隨人物走位和目光由右方移向左方，慢慢揭露出左方的照片以及照片下邁阿密的地名，角色台詞為 I'm looking for my creator，意即照片中中間的人（圖 5-24）。字幕考量到螢幕設計的視線重心，將字幕移到上方，拉近字幕和照片的距離。

其中值得討論的是字幕、影像和原語字幕的關係，以及字幕最終的功能和目的。無論是開放式或隱藏式字幕，皆經常看到影片翻譯字幕閃躲原文字幕的情況。開放式字幕為服務多語觀眾，閃躲原文字幕有其考量。但假若 DVD 隱藏式字幕功能和目的是為了服務「中文為母語的觀眾」，那遮蔽「原文字幕」、或畫面招牌或看板文字，只要能產生原文字和字幕的連結和對應，對於觀眾理解並不會造成

問題，對於畫面破壞的比例亦會相對減少，也較不會造成如《老大靠邊閃》一般值得商榷的例子。隱藏式字幕經常爲了「尊重」畫面原文字幕而閃躲，但往往忘了其中文字幕本身服務的對象是只懂得中文的觀眾，亦忽略影像本身的構圖重心。上述例證處理方式有異的原因，就是因爲對於字幕功能和目的感到模糊，製作者（譯者、上字幕者）不確定自身服務的對象的需求爲何，不確定字幕和影像的關係，在遇到同樣是文字的情況，感到「原作文字」和「譯文」的衝突，選擇躲避到其他的位置。但其實，如《福爾摩斯第二季》的例子，DVD 翻譯中文字幕在觀眾眼中，才是畫面中唯一表意的文字，英文字在觀眾眼中只是譯文解釋的符號。甚至譯文才是在螢幕上實質的符號，原文字幕只居於象徵和譯文連結的從屬地位。

影片本身就是多符號的表現媒體，包含聲音、語言、畫面等等。影片要產生意義必須和觀眾連結，不論是聲音、情境或語言。當原語言不能和觀眾產生連結，就不會產生有效溝通的意義。譯文雖然是自原文聲音、原文文字翻譯而成，但其在畫面上的力量實際上意義產生功能已然大於原文聲音和原文文字。觀眾所連結的、受到共鳴的不是原作中的語言意思，而是來自於翻譯字幕。換言之，字幕本身在影像上早已強勢剝奪了原作語言產生意義的功能，語言上喧賓奪主的地位早已成局。釐清這一點後，譯者或製作公司該去思考的，則是當下畫面、音效和譯文語言和形式產生的契合文本的最佳效果，以達到最佳溝通目的，甚至可以考量當下構圖重點，選擇遮擋部分次要的原文文字和畫面以及更動字幕位置，以期和畫面配合，如《少年 pi 的奇幻漂流》就是注意到構圖和鏡頭的設計，爲了不影響畫面聚焦重點，而將字幕移到上方。而在《X 戰警：第一戰》的例子裡，也是因爲鏡頭重點由演員視線和運動鏡頭帶到左上方的照片，觀眾視覺中心在左邊偏上，考量到觀眾眼睛和字幕距離，字幕移到上方，方便觀眾閱讀。字幕利用形式配合畫面儼然成爲了積極、主動的表意策略。

臺灣字幕的功能與目的和國外相比，向來更有其特殊定位，本身的力量以及觀眾的接受度也相對有利，不論在語言上或形式上，影片中翻譯字幕都可試圖如第四章中字幕組所做出的字幕形式嘗試。字幕積極突顯風格、發揮創意，利用顏色、大小、位置、動畫、構圖製造出翻譯字幕爲原作一部分的幻覺。隨著製程改變、形式限制開放，字幕翻譯的最佳效果，也許能從形式上找出更「不干擾原作」、

更「隱形」的方式。以下便是一組相當特別的例子。



(左)圖 5-25 《百萬種硬的方式》英文預告片截圖。Dir. Seth MacFarlane. *A Million Ways to Die in the West Official Red Band Trailer #1 (2014)* –Seth MacFarlane Movie HD. Universal, 2014. Web. June 12, 2014. Youtube. Access:

<<https://www.youtube.com/watch?v=CXxqG4aqwY4>> (00:04)

(右)圖 5-26 《百萬種硬的方式》中文預告片截圖。Seth MacFarlane 導演，〈【百萬種硬的方式】限制級鹹濕預告-6月6日全台硬起來〉，環球影片，2014，Youtube Video，2014年6月12日截取自 00:33 畫面

<<https://www.youtube.com/watch?v=20lCtrkAKfY>>

製程的改變確實改變了一些現今對於字幕翻譯的概念。上面兩個例子來自環球影業《百萬種硬的方式》(*A Million Ways to Die in the West*, 2014)的英文版和中文版預告片(圖 5-25、5-26)。由於預告片製作是獨立於影片之外，為有利於影片宣傳，影片上的中文字幕翻譯是完全取代了英文預告片上的字幕，以「亞利桑那州, 1882 年」代替了英文的「ARIZONA, 1882」字幕，換言之，影片在影像製作層面就完成了翻譯工作，以中文字幕直接呈現。市場全球化的趨勢下，針對不同市場，新形態的翻譯、製作方法已經慢慢浮現。

總而言之，字幕的功能、目的和角色在臺灣社會中其實相當受到肯定。字幕本質上已經取代了原著影像的語言元素，成為影像產生意義的一環。對觀眾而言，翻譯字幕不論語言或形式都是能產生意義，完成作品整體性的重要元素。字幕在影像上具有相當強勢的力量，在臺灣社會脈絡下更是理所當然的影像元素，不但屏障、扭轉了來源語的陌生異國文化，並適時增添娛樂性和感染力。因此，字幕的功能與目的便是利用語言和形式符號元素去與原作影像合作，即時產生意義，其地位對觀眾而言，不亞於觀影當下其他「原作」中的影像、聲音符號。本著字幕在臺灣本身的功能、目的和角色，去摸索字幕在語言、形式上和影視文本之間的關係，便是字幕翻譯效果值得探究的一部分。

## 5.4 結語

本章爬梳了過去三十年間電視、電影和 DVD 字幕規範的流變。從早期國民黨政策下的開放性字幕開始，字幕在臺灣一直是相當具有重要性的影視表意符號。藉由觀察字幕規範，字幕自早年單純的語言同化、語言輔助之目的，隨概念轉變，展現出充滿不同動機和形式的各式面貌。

臺灣字幕規範從 1980 年代開始快速轉變，1984-68 年電腦化之後，字型大小幾經變化，但直到 2000 年，字幕規範最顯著的指標字數限制卻並未改變。在這段時間產業結構改變，有線電視台陸續創立。而 2000 年至 2005 年，字數限制多增加為 13 字上下。此時 DVD 和網路字幕組也始積極發展，DVD 字幕約落在 13-16 字限，網路字幕組則無特定限制，在網路和 DVD 播放器平價和普及之下，兩者明顯衝擊了字幕樣貌。結果反應在 2005 年後至今日，無線有線電視、電影和 DVD 等產業上不論畫面規格、字幕系統有無改變，原先的字數規範都大大擴增，反映了社會對於字幕的概念在近十年內大幅改觀。由此可見，字幕規範的變化並非全然是科技限制的關係，真正的關鍵依舊是社會（包括觀眾和製作者）對於字幕的概念、感受和期待。確定時空限制的概念實質上是「傳統概念」之後，影響字幕的時空限制，以及字幕本身的功能、目的和角色便值得進一步釐清。

時代演變，時間和空間是「上限」的概念，在中文句短的特性下已不再是譯者面臨最大的挑戰。空間上限已幾乎不會干擾影視翻譯中文單句的呈現，完整單句呈現上已幾乎不需斷句、分行。時間層面上，主要是源自於話語同步原則，劃限了一定的時間上限。實作上而言，筆者建議以每秒 4 字為基準，最短字幕停留時間為 1.5 秒，並以此字數量為標準，視情況彈性修正。在那範圍中，譯者其實必須考量影像資訊量和文字可/易讀性，利用如簡化、口語化、熟語化等文字策略，下修閱讀難度和語言資訊承載量。

承此，過去研究所提出的精簡原則和運用格式壓縮空間原則則必須修正。減少虛詞和冗詞的策略，其實是能保有一定的彈性空間，善用虛詞和冗詞反而能突顯口語化等語言風格。而格式壓縮空間在空間限制已鬆動的情況下，其實已是非必要的策略，標點符號的運用上也建議能採用更直覺、更不易混淆的符號。

除此之外，從觀察規範，研究者發現字幕本身的功能、目的和角色在臺灣承襲了開放性字幕輔助之外的功能和目的。譯文字幕本質上奪去了影像中語言的元素產生意義的力量，包括台詞等聲音和畫面上的文字，並能積極、主動和影像元素對話、互補，重新在觀影當下創造出新的影視文本。「原文」的地位在影視文本中反而不比「譯文」，因為字幕的觀眾不見得理解原文的聲音和文字，真正產生意義的當是譯文字幕和影像元素。在這樣的前題之下，字幕有權遮蔽原文的字幕或景象中的文字，積極配合畫面。隨著社會對於字幕角色越來越清楚，製程也有跨界、跨地域整合的趨勢，翻譯字幕形式在影像上的「融合」和「替代」也許便是新時代影視文本的趨勢。



## 第六章 結論

本論文跳脫語言為主題的研究框架，建構了臺灣字幕社會及科技的背景脈絡，並呈現電視、電影、DVD 等字幕規範成因和流變。藉由對規範的觀察和分析，明晰臺灣字幕傳統規範以及字幕角色，並以此為本，經過邏輯演繹修正了既有字幕翻譯研究中的時空限制之概念和字幕功能、目的和角色。

本章分為三小節，先回溯中外字幕研究，並針對前面章節呈現的資料和推論進行歸納、探討和反思。接著在第二小節闡述研究限制和未來研究建議。

### 6.1 中外字幕研究的時空對話

為何要建構臺灣字幕論述？臺灣和外國字幕研究本質上在技術發展、目標觀眾和語言特性根本基礎上相當不同，其衍出的根本理論、規範和原則亦來自相異的時空背景。研究能互相補足參考，但並無法完全套用。

舉例來說，即使是眾所周知的時空限制，臺灣和國外研究的論述以及實際操作上有各自著重之處。國外研究中，Titford 於 1982 年提出了空間和時間同步限制的觀點之後，多數研究也同意並衍生時間和空間的說法，如 Fawcett、Mayoral, Kelly & Gallardo 等。Gottlieb 於 1992 年就明確定義：語際翻譯字幕上，空間限制來自電視螢幕大小，時間限制則來自閱讀比說話速度慢的緣故。他並指出空間實際上不是簡化的原因，時間才是。因此，慣例上歐洲電視字幕相關部門對話會縮減約三分之一的比例。但他也不諱言，閱讀時間有增快的趨勢，並會影響相關縮減的比例（"University Discipline," 164-5）。承此，國外大部分字幕研究都多會引用時間、空間為字幕翻譯的限制<sup>15</sup>。到 2005 年研究，Gottlieb 也再次明確表示「文字縮減的『必要』並非因為符號或技術所造成的，唯一的原因就是觀眾閱讀速度比原始對話（平均）節奏慢。」（"Multidimensional Translation," 19）話語速度的時間和字幕的流速考量，向來是國外翻譯的重點。

---

<sup>15</sup> 主要以歐洲字幕研究為多。

中文字幕研究中，時空限制從 1993 年區劍龍提出後，簡縮的原因有一部分卻和歐洲字幕研究不盡吻合。區劍龍提到中文字幕速度限制沒有定論，空間則以 13 字為限（337-338）。中文字幕研究「空間限制」和字幕單行、雙行字數的字限向來是字幕翻譯時最主要的考量。由此看來，中外對於字幕時空限制早期著重的方向就有所不同。細究緣由，概念的差異來自於技術發展脈絡和中外語言特性。中文電視字幕規格在 11-13 字的同一時期，歐洲單行字幕已可達 35-40 字元，以同一畫面所能承載的文字量來看，以英文為例可承載 70-80 字元<sup>16</sup>，換算約相當於 13-14 英文字左右（words）。由此可知實際上，中文字幕翻譯能運用的字數，要比正常翻譯轉換要來得更少。因此，中文字幕翻譯時最著重的關鍵，其實自始便是嚴苛的空間限制，需要在精簡、斷句、詞句分配上格外下功夫。再者，字幕在精減「字數」的空間要求下，似乎也順勢解決了時間而形成的字數上限。時間和字幕流量等等概念相對來說，並未在中文字幕翻譯中成為關鍵問題。

因此，雖然時間和空間的技術上限是一致的，但各文化中技術的規範、規定以至於翻譯的原則和策略實際上發展、著重皆有所差異，更遑論目標觀眾和語言上的差別。若要釐清臺灣字幕翻譯的技術、概念，有必要從整體脈絡視之。

## 6.2 總結和探討

字幕在臺灣背景下的開放式字幕，是一股長期存在並不斷影響社會和影像詮釋的力量。字幕的初衷從來不是服務外語能力不足和聽力不足的觀眾，而是服務（同化、教育）的多語社會大眾。由此來看，臺灣字幕不僅並未造成排斥感，在觀眾心中更形成其在螢幕上表意地位。時間飛逝，科技技術提升，文字和人的溝通關係改變，製程和形式也變得更開放、更自由，字幕組便是其中最明顯的例子。字幕組在跨地域、自由的網路世界中，運用形式的表現方式一時百家爭鳴。而字幕組對商業作品影響以及互動證明字幕概念的變化，製作者、觀眾的角色也不再涇渭分明。最終，一切都反映在字幕規範之上。

透過對於規範長時間的觀察，證實了字幕限制並非完全是技術上的問題，而是一項傳統概念。隨著時間的推演，這樣的傳統也許還會不斷的變化、妥協和衝

---

<sup>16</sup> 英文平均字元數是 4-5 左右。

撞。過往明確、不變的時空限制概念因此出現其矛盾之處。以現在的規範而言，空間限制並不會影響到字數，其規格與螢幕大小、字體大小、觀眾眼動距離（視線範圍、視角）等對應關係更尚待闡明。時間限制方面，由於話語同步原則，言語劃限了一定時間，在那段時間中，字幕停留時間、觀眾閱讀速度、文句可讀性和字數四者關係息息相關，除了考量到時間和標準字數的關係，最後也必須考量影像資訊流量的負荷，利用策略下修閱讀難度。

但是如此說法並不代表字幕翻譯毫無空間限制。空間限制是一個客觀事實。影像的景框確實讓空間有所限制，唯獨影片上的空間乃至於字數的關係其實並非絕對。時間層面上，亦並非否定「字數」作為字幕停留時間、觀眾閱讀速度的指標。閱讀時間和字數間有一定的標準（平均）時間，但其中必然有一定的彈性時間。無論如何，本論文之旨是指出研究者必須正視空間規格，以及時間與字數限制的範圍與彈性。

字幕的功能、目的和角色原本主要為教育和同化社會，此目的淡化之後，其權力關係的轉變也並未如過去研究一般回到「輔助」語言的邊陲角色。字幕仍承襲了開放式字幕的本質，語言上摒障、邊緣異國文化，並強化在地文化特質。翻譯層面上，字幕譯文剝奪了原作言語、書面文字的表意功能，轉而成為影視文本中產生意義的元素，字幕的地位此時不亞於原作中的言語和文字。科技技術進步之下，字幕積極利用形式和影像互補、對話，在觀影當下等同重新創造出新的影視文本。影像和字幕的配合關係越來越受到重視。臺灣本身文化背景脈絡其實給予字幕角色相當大的權力空間，不只是語言上有其摒障的功能，其實形式上亦有相當大的發揮空間。製程若隨跨地域整合改變，或者翻譯公司意識到其字幕形式上的發揮空間，了解影視文本根本上的功能、目的以及觀眾的期待，翻譯字幕也許有機會呈現出更不同的樣貌。在政策和社會改變之前，字幕在臺灣其實本身已經是螢幕上不可或缺的角色，若能正視其表意功能，勢必能在形式上更融入、強化、增進原影視文本的效果。

### 6.3 研究限制和未來研究建議

本論文的研究限制有二：一、本論文是採以規範為主軸，根據資料觀察和邏

輯演繹推論出的結果，字幕空間和時間關係實際上許多概念還需要實證上的研究佐證。二、本論文的文本蒐羅不易，電視和電影字幕文本變化的時間點、形式無法完全精確，只能就觀察出的情形判斷。尤其電影字幕無法找到老膠卷證明，甚為可惜。現代數位電影影片也因版權而無法就實體字幕進行分析和比對，只能憑筆者個人觀察和經驗，或以官方 DVD 為分析標準。此外，各公司的字幕規定亦不易取得，有些公司既無特定的紙本字幕規定，而單憑印象和經驗製作字幕，難以分析和研究。因此，此結果待未來研究以其他方式補足。另一點值得注意的是，本論文並未從文本類型的方向切入討論字幕形式應用的方式。而文本確實會影響目的、功能和策略，字幕依據不同文本其角色也會轉移，不論形式或語言上的處理都勢必受到影響。

空間和時間限制基本上是「上限」的概念，空間的上限就在實體螢幕的範圍，時間上限就是話語同步的語言流量，和觀眾閱讀時間和字幕停留時間。「字數」不論在時間或空間上都保有彈性，但是畫面、聲音和字幕所承載的資訊量對觀眾負荷的理想上限，以及翻譯、上字幕策略的配合，還待未來研究去思考。

未來字幕研究期待能納入更大的背景脈絡，考量字幕本質功能、目的和臺灣社會、中文（或臺灣中文）語言特性、目標觀眾等等性質，並重新以實證研究探究空間、時間和字幕文字的對應關係。面對多符號、多模式的影視文本，影像和字幕的交流作用可能亦必須納入研究的重點，舉凡電影語言（剪接、鏡位、顏色調性等等）以及各種符號產生意義、相互配合的方式，也許可以是字幕討論的方向。新類型的創意字幕（creative subtitling）是在字幕形式上較新的一環，在翻譯學門上，也許亦值得從字幕組或商業作品的應用為例，去探討創意字幕的優缺點。傳統筆譯的研究面向已朝各分支發展，而影視翻譯研究大多侷限於語言文字策略的面向，其實字幕翻譯包含的層面甚廣，也許都更待未來研究者進一步摸索。

## 參考資料

- Baker, Mona and Saldanha, Gabriela. (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2nd ed. London: Routledge, 2008. Electronic.
- Baldry, Anthony and Paul J. Thibault. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox, 2005. Print.
- Bogucki, Łukasz. "Amateur Subtitling on the Internet." *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Ed. Jorge Díaz-Cintas and Gunilla Ande. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 49-57. Print.
- Chesterman, Andrew. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1997. Print.
- Díaz-Cintas, Jorge. "Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential." *New Trends in Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Ed. Jorge Díaz-Cintas and Gunilla Ande. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 1-18. Print.
- Fawcett, Peter. "The manipulation of language and culture in film translation." *Apropos of Ideology*. Ed. Marià Calzada Pérez. Manchester: St. Jerome, 2003. 145-163. Print.
- Foerster, Anna. "Towards a creative approach in subtitling: a case study." *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*. Ed. Díaz-Cintas, Jorge, Anna Matamala and Josélia Neves. Amsterdam: Rodopi, 2010. 81-98. Electronic.
- Fong, Gilbert Chee Fun "Let the Words Do the Talking: The Nature and Art of Subtitling." *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Ed. Fong Chee Fun, Gilbert and Au Kim Lung, Kenneth. Hong Kong: Chinese UP, 2009. 91-105. Print.
- Gambier, Yves. "Audio-visual Communication: Typological Detour." *Teaching Translation and Interpreting 2*. Ed. Cay Dollerup and Annette Lindegaard. Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1994. 275-283. Print.
- Gambier, Yves. "Multimodal and Audiovisual Translation." *Proceedings of the*

- Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios, Copenhagen 1-5 May 2006. Ed. Mary Carroll, Heidrun Gerzymisch-Arbogast and Sandra Nauert. Unpublished conference proceedings. Web. 13 Jan. 2014.
- Gambier, Yves. "Recent Development and Challenges in Audiovisual Translation Research." *Between Text and Image*. Ed. Delia Chiaro, Christine Heiss and Chiara Bucaria. Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 2008. 11-33. Print.
- Georgakopoulou, Panayota. "Subtitling for the DVD Industry." *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Ed. Jorge Díaz-Cintas and Gunilla Ande. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 21-35. Print.
- Giannetti, Louis. *Understanding Movies*. 12th ed. Boston: Allyn & Bacon, 2011. Print.
- Gottlieb, Henrik. "Subtitling -- A New University Discipline." *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*. Ed. Cay Dollerup and Anne Loddegaard. Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1992. 161-170. Print.
- Gottlieb, Henrik. "Subtitling: People Translating People." *Teaching Translation and Interpreting 2*. Ed. Cay Dollerup and Annette Lindegaard. Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1994. 261-274. Print.
- Gottlieb, Henrik. *Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics*. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation, Saarbrücken, 2-6 May 2005. Ed. Heidrun Gerzymisch-Arbogast and Sandra Nauert. Unpublished conference proceedings. Web. 13 Jan. 2014.
- Huang, Ming Yueh. "The Effects of Television Captions on Adult Learning in the National Open University in Taiwan." Doctoral dissertation. University of Texas at Austin, 1991. Print.
- Karamitroglou, Fotios. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1994. Print.
- Karamitroglou, Fotios. "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe." *Translation Journal* 2.2 (1998): n. pag. Web. 13 Jan. 2014.

- McClarty, Rebecca. "Towards a Multidisciplinary Approach in Creative Subtitling." *MonTI* 4 (2012): 133-153. Electronic.
- Miles, Walter Richard and Eugene Shen. "Photographic Recording of Eye Movements in the Reading of Chinese in Vertical and Horizontal Axes: Method and Preliminary Results." *Journal of Experimental Psychology* 8.5 (1925): 344-62. Print.
- Naficy, Hamid. "Epistolarity and Textuality in Accented Films" *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Ed. Atom Egoyan and Ian Balfour. Cambridge, MA and London, England: MIT P and Alphabet City Media, 2004. 131-51. Print.
- Nornes, Abé Markus. "For an Abusive Subtitling." *Film Quarterly* 52.3 (1999): 17-33. Electronic.
- O'Connell, Eithne. "Screen Translation." *A Companion to Translation Studies*. Ed. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. 120-133. Print.
- O'Hagan, Minako. "Middle Earth Poses Challenges to Japanese Subtitling" *Globalization Insider* 12.1.5 (2003): n. pag. Rpt. in TranslationDirectory.Com. n.p. n.d. Web. 5 Jun. 2014. <<http://www.translationdirectory.com/article441.htm>>
- Pellegrino, François, "Automatic estimation of speaking rate in multilingualspontaneous speech. " Proceedings of International Conference on Speech Prosody, Nara, Japan 23-26 March 2004. Ed. Bernard Bel and Isabell Marlien. N.p.: n.p., n.d. 517-20. *ISCA Archive*. Web. 26 Jul. 2014. <[http://www.isca-speech.org/archive\\_open/sp2004/sp04\\_517.html](http://www.isca-speech.org/archive_open/sp2004/sp04_517.html) >
- Pérez-González, Luis. "Co-creational subtitling in the digital media: Transformative and authorial practices." *International Journal of Cultural Studies* 16:3 (2013): 3-21. Electronic.
- Pincus, Edward , 《電影製作手冊》, 王瑋和黃克義譯, 台北: 遠流, 1992
- Rich, B. Ruby. "To Read or Not to Read: Subtitles, Trailers, and Monolingualism." *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Ed. Atom Egoyan and Ian Balfour. Cambridge, MA and London, England: MIT and Alphabet City Media, 2004. 153-69. Print.
- Shen, Eugene. "An analysis of eye movements in the reading of Chinese." *Journal*

- of Experimental Psychology* 10.2 (1927): 158-83. Print.
- Sinha, Amresh. "The Use and Abuse of Subtitles." *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Ed. Atom Egoyan and Ian Balfour. Cambridge, MA and London, England: MIT and Alphabet City Media, 2004. 171-90. Print.
- Sun, Fuchuan, Michon Morita, and Lawrence W. Stark. "Comparative Patterns of Reading Eye Movement in Chinese and English." *Perception & Psychophysics* 37 (1985): 502-6. Electronic. Web. 13 Jan. 2014.
- Titford, Christopher. "Sub-titling: Constrained Translation." *Lebende Sprachen* 27.3 (1982): 113-116. Print.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: J. Benjamins, 1995. Print.
- William, Gareth Ford. "Online Subtitling Editorial Guidelines V1.1." *BBC*. 5 Jan. 2009. Web. 22 Apr. 2014
- 王天津、侯東旭，〈中文字型與字體大小對閱讀與搜尋作業績效影響之研究〉，《高雄工學院學報》第三期，1-15 頁，1996
- 中華民國電視學會電視年鑑編纂委員會，《中華民國電視年鑑第四輯：民國七十三至七十四年》，臺北市：中華民國電視學會，1986
- 中華民國電視學會電視年鑑編纂委員會，《中華民國電視年鑑第五輯：民國七十五至七十六年》，臺北市：中華民國電視學會，1988
- 中華電視公司，〈華視台史館工程技術——播映系統〉，《華視台史館》網頁，中華電視公司，更新日期不明，截取於 2014.6.10。
- 司徒懿，《當花邊不敵流言：〈花邊教主〉官方及網路字幕組譯文比較》，台灣師範大學翻譯研究所碩士論文，2010
- 光電科技工業協進會，《光電科技產業動態調查報告》，臺北市：行政院國家科學委員會，2004
- 李敏，〈淺談電視翻譯字幕的製作〉，《英語教學》第十三卷第一期，23-26 頁，1988
- 呂孟哲，《運用語用標記理論評量文字遊戲翻譯效果：以〈慾望城市〉為例》，台灣師範大學翻譯研究所碩士論文，2010
- 林嘉倫，《試析美國喜劇電影中文字幕的台式中文現象》，輔仁大學翻譯學研究所碩士論文，2007

- 胡功澤，《翻譯理論之演變與發展——建立溝通的翻譯觀》，台北：書林，1994
- 胡綺珍，〈中國字幕組與新自由主義的工作倫理〉，《新聞學研究》第一〇一期，177-214，2009
- 高煥麗，〈從語境觀點探討字幕翻譯的理解：以連接詞的縮減為例〉，《編譯論叢》第五卷第二期，153-200 頁，2012
- 區劍龍，〈香港電視字幕初探〉，《翻譯新論集》，台北：臺灣商務，335-46 頁，1993
- 秦佩佩，《英-中字幕翻譯的精簡原則》，輔仁大學翻譯學研究所碩士論文，1997
- 郭如舜，《電視卡通影集國語配音產製流程研析——以迪士尼頻道「酷狗上學記」節目為例》，世新大學傳播研究所碩士論文，2003
- 陳月霞，《論感嘆詞之字幕翻譯》。輔仁大學翻譯學研究所碩士論文，1996
- 陳佩真，《電視字幕對語言理解的影響——以「形系」和「音系」文字的差異為切入點》，台北：秀威資訊，2008
- 陳家倩，《從〈黑色追緝令〉探討粗話的電影字幕中譯》，輔仁大學翻譯學研究所碩士論文，2004
- 陳貴興，《台灣 DVD 影片行銷研究》，輔仁大學經營管理碩士學程碩士論文，2008
- 陳龍廷，《臺灣布袋戲的口頭文學研究》，成功大學台灣文學研究所博士論文，2006
- 張懿萱，《同步口譯與字幕簡化策略之研究》，台灣師範大學翻譯研究所碩士論文，2011
- 張裕敏，〈影視翻譯教學：課程設計與教案範例〉，《翻譯學研究集刊》第十四輯，247-69 頁，2011
- 黃佩珊，《日譯中字幕翻譯與配音翻譯之比較》，輔仁大學翻譯研究所碩士論文，2001
- 黃蘭麗，《〈再見列寧〉電影字幕翻譯研究》，輔仁大學翻譯研究所碩士論文，2006
- 游鈞雅，《創譯於配音翻譯上之應用：以《探險活寶》為例》，輔仁大學跨文化研究所碩士論文，2013
- 楊承淑，〈同步口譯與字幕翻譯之簡化原則〉，《編譯論叢》第一卷第一期，43-70 頁，2008

- 劉幼琍、楊忠川，〈傳播科技的另一種選擇——我國隱藏式字幕的政策研究〉，《廣播與電視》第三卷第二期，109-40 頁，1997
- 臺灣電視公司，《臺視二十年：中華民國五十一年至七十一年》，臺北市：臺視公司，1982
- 蔡介立、顏妙璇和汪勁安，〈眼球移動測量及在中文閱讀研究之應用〉，《應用心理研究》第二十八期，91-104 頁，2005
- 蔡宗樺，《字幕翻譯中的文化詞語和語言幽默翻譯策略：以美國喜劇影集〈六人行〉為例》，台灣師範大學翻譯研究所碩士論文，2008
- 鄭靜宜，〈不同言語速度、發語單位和發語位置對國語音段時長的影響〉，《南大學報》第三十九卷第一期人文社會類，161-85 頁，2005
- 謝麗君，《戰後台灣之語言政策之政治分析（1945-1997）》，臺灣大學政治學研究所碩士論文，1997
- 薛怡心，《情色用語之翻譯問題：以影集「慾望城市」字幕譯文為例》臺灣師範大學翻譯研究所碩士論文，2009
- 薛雲峰，《電視傳播與族群語言的傳承——以公共電視的客家節目為例》，臺灣大學新聞研究所碩士論文，2000
- 簡嘉麗，《從〈柳丁攔來亂〉影片探討青少年文化用語的字幕翻譯》，長榮大學翻譯學研究所碩士論文，2013
- 蘇蘅，〈語言（國／方）政策型態〉，《解構廣電媒體：建立廣電新秩序》，鄭瑞城等合著，臺北市：澄社，1993
- 蘇倚玉，《台灣配音產業經營模式分析》，世新大學傳播管理學研究所碩士論文，2009

## 附件一 臺灣字幕翻譯相關碩士學位論文表

| 論文名                                                | 作者  | 年代   |
|----------------------------------------------------|-----|------|
| 《論感嘆詞之字幕翻譯》                                        | 陳月霞 | 1996 |
| 《英——中字幕翻譯的精簡原則》                                    | 秦佩佩 | 1997 |
| 《從溝通理論談影片字幕與配音翻譯之異同——以卡通影片〈Sauerkraut——酸菜鎮上一家親〉為例》 | 葉慧芳 | 1999 |
| 《日譯中字幕翻譯與配音翻譯之比較》                                  | 黃珮珊 | 2001 |
| 《〈窈窕淑女〉歌詞的譯本比較評析》                                  | 趙彩汎 | 2004 |
| 《從「接受理論」探討台灣電影之字幕翻譯——以〈飲食男女〉為例》                    | 本田桃 | 2004 |
| 《從〈黑色追緝令〉探討粗話的電影字幕中譯》                              | 陳家倩 | 2005 |
| 《〈再見列寧〉電影字幕翻譯研究》                                   | 黃蘭麗 | 2006 |
| 《試析美國喜劇電影中文字幕的台式中文現象》                              | 林嘉倫 | 2007 |
| 《〈長日將盡〉小說及電影字幕譯本比較》                                | 蔡丹婷 | 2007 |
| 《〈王牌冤家〉電影字幕翻譯研究》                                   | 謝漢聲 | 2008 |
| 《字幕翻譯中的文化詞語和語言幽默翻譯策略：以美國喜劇影集〈六人行〉為例》               | 蔡宗樺 | 2008 |
| 《從卡通〈辛普森家庭〉第一季影集探討俚語的字幕翻譯》                         | 胡琦君 | 2008 |
| 《宮崎駿〈神隱少女〉字幕翻譯等效研究》                                | 方靜雯 | 2008 |
| 《從台灣電影之方言與文化詞的英譯檢視字幕譯者的角色——以侯孝賢的電影為例》              | 楊美櫻 | 2008 |
| 《從「語用對等」角度探討情境喜劇幽默成分的翻譯——以〈六人行〉字幕英翻中為例》            | 盧珮文 | 2008 |
| 《情色用語之翻譯問題：以影集〈慾望城市〉字幕譯文為例》                        | 薛怡心 | 2009 |
| 《電影字幕中的粗話翻譯策略：以美國電影〈男孩我最壞〉為例》                      | 羅玉潔 | 2009 |
| 《探討日本電影〈花田少年史〉之翻譯——對照中文字幕翻譯與台語配音翻譯》                | 謝慧萱 | 2009 |
| 《台灣動畫字幕翻譯策略探討：從兒童文學的角度分析語言使用的適當性》                  | 程南豪 | 2009 |
| 《從影集〈六人行〉第十季探討幽默之字幕翻譯策略與實例》                        | 朱育萱 | 2009 |

|                                               |     |      |
|-----------------------------------------------|-----|------|
| 《從宗教寓言到通俗動作片：談《駭客任務》字幕翻譯》                     | 詹豐造 | 2009 |
| 《當花邊不敵流言：〈花邊教主〉官方及網路字幕組譯文比較》                  | 司徒懿 | 2009 |
| 《電視影集中文學修辭技巧之中譯研究：以〈慾望城市〉為例》                  | 蔡函岑 | 2009 |
| 《運用語用標記理論評量文字遊戲翻譯效果：以〈慾望城市〉為例》                | 呂孟哲 | 2010 |
| 《字幕翻譯的語言及非語言明朗化模型——以李安的三部中文電影為例》              | 楊雅琪 | 2010 |
| 《海軍英語記錄片中譯探討——以探索頻道 1995 至 1997 年三部海軍艦艇記錄片為例》 | 李永悌 | 2010 |
| 《歐美影集中專業術語之字幕翻譯策略》                            | 榮莒苓 | 2010 |
| 《電影字幕幽默成分之翻譯方法》                               | 謝宜瑾 | 2010 |
| 《同步口譯與字幕翻譯簡化策略之研究》                            | 張懿萱 | 2010 |
| 《字幕翻譯與雜誌文本翻譯之簡單化差異：語料庫翻譯研究》                   | 曾國彰 | 2011 |
| 《電影字幕翻譯策略研究以〈玩美女人〉為例》                         | 區國銓 | 2011 |
| 《電影字幕翻譯策略與人物角色風格的影響——以德國電影「少年鱷魚幫」為例》          | 江艾芸 | 2011 |
| 《影視作品〈南方四賤客〉三種中譯文版本之比較研究》                     | 林稚傑 | 2012 |
| 《德國電影兩岸中文字幕翻譯之比較研究——以〈錫鼓〉為例》                  | 吳宗聖 | 2012 |
| 《電影字幕中的詩歌翻譯：以〈春風化雨〉、〈瓶中美人〉、〈璀璨情詩〉為例》          | 盧萱  | 2012 |
| 《從諾德功能理論看電影字幕翻譯策略——以德國電影〈沒有耳朵的兔子〉為例》          | 陳弘偉 | 2012 |
| 《禪宗翻譯：以〈達摩祖師傳〉的英文字幕為例》                        | 李宜芳 | 2012 |
| 《戲仿效果的翻譯——以英國喜劇〈脫線一籬筐〉為例》                     | 陳繪茹 | 2013 |
| 《法律用語之翻譯問題：以影集〈Drop Dead Diva〉字幕譯文為例》         | 何季鴻 | 2013 |
| 《從藝術紀錄類影片探討文化語彙之字幕翻譯策略——以調色盤系列為例》             | 劉彥德 | 2013 |
| 《Pride and Prejudice 字幕翻譯研究》                  | 唐依伶 | 2013 |
| 《電影中雙關語與慣用語之字幕翻譯策略：以三部台灣電影為例》                 | 朱正揚 | 2013 |
| 《電影字幕翻譯探討：〈駭客任務三部曲〉語言與非語言符號的翻譯策略》             | 王郁翔 | 2013 |
| 《從語用學角度分析哈利波特電影字幕翻譯》                          | 江芷羚 | 2013 |

|                                   |     |      |
|-----------------------------------|-----|------|
| 《從〈柳丁搗來亂〉影片探討青少年文化用語的字幕翻譯》        | 簡嘉莉 | 2013 |
| 《字幕翻譯簡化策略：以影集〈醜女貝蒂〉為例》            | 曾琮淇 | 2014 |
| 《從觀眾為中心的視點看〈髮膠明星夢〉字幕英譯中》          | 林倩如 | 2014 |
| 《從功能翻譯理論看餐飲類影視的字幕翻譯方法——以〈原味主廚〉為例》 | 高巧璇 | 2014 |
| 《影視字幕翻譯策略探討：以〈陣頭〉為例》              | 楊雅竹 | 2014 |



## 附件二 公視翻譯字幕規定

**研究聲明：**以下文件於 2014.05.20 得到公視相關單位授權許可，方附於論文中  
引為研究參考，純粹為研究用途，切勿任意引用、流通、散佈。

原檔案名：(20140108 修改)2002 年 4 月翻譯備忘錄

### 公視基金會翻譯人員作業準則 (翻譯/審稿工作備忘錄)

#### A 基本原則

1. 接到影帶及稿件後，敬請先檢查內容是否完整無缺，若有任何遺漏，請務必立即通知本組人員。  
例如:腳本或影帶上是否清楚交待了受訪者的姓名及頭銜。
2. 藝術表演類影片，片中的歌曲若是了解影片的必要內容，但卻無歌詞，而且聽譯範圍太大難度過高，請務必立刻通知本組處理。
3. 腳本與 VHS 影帶 DVD 的內容若有出入，請以 VHS 影帶 DVD 為準。
4. 建議您著手翻譯前先看一遍影帶，根據敘述者/劇中人的語氣，估計中譯字數多寡與斷句點，將來上字幕時，譯文才能扣緊畫面。  
→請特別注意何處有停頓，因為停頓之後的句子中常需補上主詞語意才會完全  
例如:母親很急//忙著找失蹤的孩子  
(兩句中中間若停頓斷句法不同且第二句譯文中應補上主詞:  
她忙著找失蹤的孩子)
5. 看影帶時，請檢查腳本上是否有缺漏或訛誤的句子。若有，請依影帶作聽譯，並以鉛筆將正確的句子修補在腳本上。譯完務請核對影帶內容，避免漏譯的情形。
6. 片頭部份  
→凡系列影集,除標明原文片名並譯出外,請加註:本系列影集共 xxx 集,完整呈現方式如下  
例如: \*(片名 Evolution+ 下方一般橫書字幕)

人類演化新世代//第一集

(本系列影片共有八集)

➔這份片名完整資料請根據影片中片名出現的正確位置夾於稿中

➔片頭(或片尾)工作人員名單,敬請譯出其中導演,剪接,攝影,劇本,及主角名字。

7. **翻譯每行最多可容許 1213 個字**。旁白對話多而緊密時，一個畫面最多可以同時出現兩行字幕，請打在同一行，並請在適當斷句處加上半形之「//」〔**雙斜線**〕表示分行，以利字幕人員作業，「//」以出現一次為限。請盡量避免將完整詞彙從中拆開，致使文意語氣中斷或不自然。

例如：自余束髮以來即追隨總理革命無時不為掃除三民主義之障礙建設民主憲

政之國家艱苦奮鬥

宜斷句為：自余束髮以來//即追隨總理革命

無時不為//掃除三民主義之障礙

建設民主憲政之國家//艱苦奮鬥

8. **斷句及併句：**

➔以最大字組為斷句處

例如：他們工作辛苦，待遇//微薄，而且失去了根

宜斷句為：他們工作辛苦//待遇微薄，而且失去了根

➔每次出現的字幕(不管單行或雙行)，意思應儘量完整且連貫。

例如：偉大的佛羅倫斯三才子//除了布魯內萊斯基和馬薩其奧

第三位多納太羅//他被視為那個世紀

最偉大的藝術家

宜斷句為：偉大的佛羅倫斯三才子

除了布魯內列斯基和馬薩其奧//第三位就是唐那太羅

他被視為那個世紀//最偉大的藝術家

9. **原文句序與譯文句序**

➔除非絕對必要，不調動原句的句序

|                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Just charting the connections between security and cyber-crime               | has been a |
| full-time job for specialists like Richard Power of the Computer Security in |            |
| San Francisco.                                                               |            |

|           |      |
|-----------|------|
| 不當調動原句序譯文 | 理想譯文 |
|-----------|------|

|                                                       |                                                      |
|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| 理察鮑爾任職於舊金山的//電腦安全機構<br>他專門負責繪製有關<br>安全與網路犯罪之間//關連性的圖表 | 理察鮑爾專門負責繪製<br>安全與網路犯罪//之間關連性的圖表<br>目前任職於舊金山的//電腦安全機構 |
|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|

→若須調動時，則以兩行字幕的方式處理(以方便後製人員聽帶子上時間碼)，原文與譯文句序差距不可過大

例如:雖然他很想去//還是回絕了對方的邀請

→配音稿的彈性較大，以合乎中文語法為首要原則，請參考「D:配音稿」中的說明

10. 影片中若出現招牌、標語、信箋、報紙標題…等之文字特寫，請於適當位置提供中文翻譯並標出時碼(Time Code)。

11. 請務必閱讀腳本上影像欄中的資料(有別於對白欄)

→若是必須加在畫面上的文字，則請務必翻譯。

→~~VHS 影帶~~ DVD 若是無任何英文字幕的國際版，更要注意腳本上的指示，在譯稿中標明何處上片名及必要的附加文字翻譯(例如地名、年代、曲目)。

12. 譯名問題

→人事地物及術語等，請勤查字典，盡量依官方單位或約定俗成的譯法，如 GATT 譯作「關稅暨貿易總協定」或「關貿總協」，Claire Lee Chennault 譯作「陳納德」。中央圖書館參考室有許多工具書可利用，可試參考室專線 2314-7322 查詢。

→國內外地名、舞蹈名詞、音樂名詞等可先參考國立編譯館編定的標準譯名,比較對照不同的譯名後,請採用最普遍且正確的譯名。

→亞洲地區(例如中國、日本、東南亞)之人名、地名及機構名稱請務必仔細查對後再譯。

例如: **Bulan Bintang Party** 不宜音譯為「布朗賓堂黨」而是「星月黨」

→英文稿中若出現法語、德語等其他語文的名詞時應仔細查對後再譯，不宜直接音譯了事

例如:Aid Al-Adha 宰牲節(忠孝節)

13. 人物譯名

→影片中出現的中國人，若查過資料後仍無法確定名字，請於第一次出現時註明是譯音。 例如:張文賓(譯音)

→同一人出現第二次，或可逕譯 last name 即可。

- ➔有別名或小名者，第一次出現時，請以（ ）註明。
- ➔兒童戲劇中角色的人名可較有彈性(可視影片類型改為較中國味的名字)。
- ➔一般影片中的人物則以音譯為主，原則上不調換名字和姓氏的次序。

例如:John Monet，譯成「約翰莫內」，不譯成「孟約翰」。

#### 14. 各專業領域的內容請務必先閱讀有關該主題的文章

並勤查專書、網際網路或請教專家。

例如:a)歷史類→史實內容、人名、地名

科學類→專有名詞、各種原理解說

藝術類→畫作名稱

文化類、宗教類→背景

b)引文務必準確(例如:聖經引文，名作引文)

15. 沙翁名劇等已有現成中文譯本的影片，不可照抄譯本中的字句。

16. 數字請使用阿拉伯數字，並以半形處理，如「1997年」、「200億美元」；習慣使用國字者，如「中國五千年歷史…」，則從習慣。標點符號宜使用半形。

另外，「五〇年代」也可打成「50年代」，但不打成「五 0 年代」。

#### 17. 標點符號:

➔每一行行尾不需要逗點或句點，但可視需要加上？或！

錯誤例子: 本屆世界盃結束後，//當地居民瘋狂慶祝了兩天兩夜。

(不需要加逗點及句號)

➔引述某人說話，請用引號「」或半形皆可，但務必要成雙且前後不要留空格。

➔直書字幕中(請參考 C:直書字幕項目中的說明)，若出現引號，請依中文直書的習慣，一律以全形「」為主。

18. 多集數的系列影片請務必附加譯名中英譯名對照表(包括人名、地名等所有專有名詞，有別於配音人物表)。

#### 19. 融會貫通後，譯出精意，避免直譯

電視文字力求通順簡潔達意，每句內容須消化後再譯出，勿照字面逐字直譯，少用虛字，如“了”、“的”、“是”、“當”…等，能省則省。代名詞“他們”、“你”、“他”、“它的”、“我們”…等，因觀眾無法再回頭去看“他們”是誰，請視情況以直接指明為宜。

例如：

宜譯為：

作為一個畫家//波拉克是主掌了情況

在繪畫方面//波拉克能主宰一切

他不斷地推進他的技巧

技巧不斷精進

但是他似乎不能為//他自己的生計負起責任

但他似乎不會處理//自己的生計

20. 某些名人傳等影片中,人物關係應仔細查對後再翻譯,特別是 aunt (姑媽,姨媽,

舅媽),uncle 等這些詞

21. 電腦打不出某中文字時,請於稿中標明需造字,呈現方式如下:  
\*\*\*配音及 TC 請注意,下行“魚印”需造成一個字  
“魚印”魚在下面盤桓//搜尋殘羹碎屑
22. 兩個人物快速對白,須以雙行字幕處理時,請在每個人物的對白前加上「-」記號。  
例如: -為什麼不能去啊//-我說不行就是不行
23. 多國語文的影片,譯文中以 Space 隔開各段落並標明原帶中是第三外文,以幫助配音 及上 Time Code 人員作業

## B 特殊要求

1. 請務必檢查譯文,避免出現錯別字
2. 片名  
➔若本組未告知片名,請發揮創意提供二、三個譯名。  
➔小片名也必須翻譯,用詞須如大片名一樣講究。

### 3.格式

於每篇中文翻譯開頭請加上下列文字

中英片名:

集數:

譯者:

檔名:(以英文大片名〔最多四個字,不用冠詞〕+集數組成)

例如:Islam Rising 回教世界 第一集

檔名→Islam Rising#1

4. 請於片尾標明您的姓名:翻譯: XXX。請於最後一行標明「謝謝觀賞」或「未完待續」。
- 5.敬請多觀賞各類型節目,並注意其橫書、直書及各類型特殊字幕的處理方式,並應用於譯稿中。

## C 直書字幕

1. 有受訪者時,請譯出其「頭銜/身分」及「姓名」  
➔先打出身份再打出姓名,次序不可顛倒  
➔即使影帶上的 caption 沒有打出身份也要設法從前後文內容或透過其他管道找出受訪者的身份。

➔請依影帶標出時碼〔time code〕(不等於腳本上的 tc)，最前面附加「\*」號，並括號註明「直行字幕」(第二次後可免加此註明,直接給 tc 及直書資料即可)，一行以八個字為限，可容許兩行。

➔例如：\*（直行字幕 04:23:20）

「甘迺迪傳」作者//魯道夫沙波

2. 每次人物重回畫面時，都要重新於稿中交待 TC 並重打直書字幕內容

3.當受訪者一整段只出現聲音時,直書字幕請標明“聲源”,但若是受訪者聲音先 in 之後再入鏡頭,則只需於入鏡頭那一刻上直書字幕即可

例如:

|      |                                                                                                                            |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 席拉吉奇 | <p>*直書 212410</p> <p>聲源/哈佛大學//席拉吉奇</p> <p>透過電子媒體//能露面時間非常的短</p> <p>我用盡各種手法//來吸引他們的注意力</p>                                  |
| 卡波   | <p>外長先生</p> <p>請容我先請教一個//似乎無關緊要的問題</p> <p>*直書 022324</p> <p>節目主持人//卡波</p> <p>這到底關美國人什麼事?</p> <p>為什麼要西方出面//來幫助制止這場流血事件?</p> |

4.若接到的 **VHS**DVD 上無 TC，請在著手翻譯的同時， 通知本組人原補寄有 TC 資料的影帶，再於譯稿中補齊資料後交稿。

## D 配音稿(請參考附錄樣本)

1.譯稿最前面請加上「本事」，介紹故事大綱(記錄片可免)

2 稿首請附「人物表」(附加性別，視情況加註年齡)

\*戲劇節目請加上人物原文姓名、中文譯名及中文簡稱對照表

3 務必講求口語化(例如:少用「若」→應改成較口語的「如果」)

4 譯文的字句長短，請儘量符合原文的音節長短，以利配音作業。

5 依原文句序不合中文句法時,譯文中請做適當調整(請參考一般原則中第六點之規定)

6 每段對白之前,請註明是誰在講話,vocal 音效亦需譯出。

7 譯文請依口語習慣,儘量白話、通順,符合該角色講話應有的口氣和字彙。

例如:漁民對白不宜用「克紹箕裘」這類用語

例如:

宜譯為:

但事實並非如此

可惜錯啦

會讓你得瘋病

這會讓人抓狂

我希望不會得這病

我可不想抓狂

8 原文中的同位語,在譯文中常須補上一些字,語意才會完整

例如:

He was a victim of that outlaw program, Back Orifice, a few lines of program code created by a group that includes these elite hackers.

他就是非法後門程式//Back Orifice 的受害者

由一群人寫的幾行程式碼//作者包括這兩名駭客高手

原譯前後句子無法串連

宜改成→那是一群人寫的幾行程式碼//作者包括這兩名駭客高手

9. 配音稿一律採兩欄式表格形式(無法打表格者則仍以兩欄方式呈現即可,即可以沒有表格線):

第一欄為人名,第二欄為對白內容及直書等其他附加資料。

10. 多集數的系列影片請務必附加譯名中英譯名對照表(包括人名、地名等所有專有名詞,有別於配音人物表)。

## F 交稿

1. 若有任何疑問、不確定或棘手處,於交稿時附上便條告知本會人員頁數段落,切勿任意自譯交差,致生謬誤。
2. 所有交付之影帶、劇本及相關資料均屬著作權保護範圍,敬請完全交還,切勿留存或外流。
3. 請全力配合在預定時間內交稿,以利字幕或配音等後製工作。  
請利用電腦處理文稿,請用 e-mail 或磁碟片交稿,  
~~磁片上請清楚標明每一個檔名及內容,以利後製作業。~~

## G. 附錄: 配音稿樣本

片名:My beautiful House#4 我愛我家

第四集

翻譯:如鷹

檔名:My beautiful House#4

【大綱】

十歲的瑪琳娜的家住在希臘雅典。瑪琳娜每天放學回家第一件事就是餵她的烏龜「星期天」。

她也很喜歡希臘的熱門歌手，牆上貼滿他們的照片；另外她也學樂器和水上芭蕾。瑪琳娜喜歡和她的好朋友、還有弟弟佛蒂斯一起玩遊戲，自己演希臘神話的英雄故事。

【人物表】

Marianna(M) 瑪琳娜(女，十歲)

Photis(P) (弟弟)佛蒂斯(男，四歲)

Helena(H) (好朋友)海蓮娜(女，六歲)

|            |                                                                                                                            |
|------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 人物         | 對白及直書字幕(紀錄片時才須加上)                                                                                                          |
| 瑪琳娜<br>(M) | *(直書字幕015301)<br>北歐學生//瑪琳娜<br><br>你好!我叫瑪琳娜<br>今年十歲<br><br>*(片名: My beautiful House#4+下方一般橫書字幕)<br>我愛我家//第四集<br>(本系列影集共有六集) |
| 佛蒂斯<br>(P) | 我是她的小弟                                                                                                                     |
|            | 翻譯:如鷹<br>謝謝觀賞                                                                                                              |

## 附件三 環鎂公司翻譯規定

研究聲明：以下文件於 2014.05.28 得到環鎂公司相關人員授權許可，方附於論文中引為研究參考，純粹為研究用途，切勿任意引用、流通、散佈。

### 譯稿說明事項

1/8/2014

#### 一. 節目翻譯格式：

- 檔案以 6 位數字編號為檔名，檔案格式存為純文字檔。例:414196.txt
- 單行不超過 16 字，雙行不超過 24 個字（含標點符號），並以雙斜線（//）區隔上下行，每句最多出現兩行。
- 兩人對話如以雙行並置，每行開頭無須加上分號
- 請使用半形標點符號，行尾除了問號以外，一律無須加註標點
- 引號請用半形的英文雙引號，盡量避免使用冒號、分號或刪節號
- 文內或行尾請勿出現空格或空行
- 片尾請打上“翻譯:環鎂影視翻譯公司”

#### 二、固定規格

1. 英制單位統一譯為 呎、吋、哩  
公制單位則為 公尺、公分、公釐、(公)克、公斤、噸
2. 數字寫法可以阿拉伯數字與國字並用，以節省字元。例如：35 萬 4 千、5 億、17 世紀  
西元年份與分數寫法請採用阿拉伯數字，例如：1993 年、50 年代、3/4、1/28、19%
3. 人稱代名詞請區分性別「他」或「她」；動物代名詞請用「牠」，植物或無生物則用「它」
4. 畫面出現英文字幕時，只要同時間沒有旁白，請翻譯並加上括弧以示區隔，唯獨節目標題不必加註括弧。如英文字幕出現同時有旁白進行，只需翻譯旁白即可。

## **Discovery Networks Asia Pacific**

### **Subtitling Guidelines**

1. No mistranslation is allowed.
2. Correct usage of the target language is a must.
3. Translation should follow strictly according to the low resolution files and English transcripts provided, when there is discrepancy between the two, translation should always follow the low resolution files.
4. A sentence must be divided properly if it has to appear in two lines on screen. For example, a word or a phrase should not be divided into two separate lines.
5. Each set of subtitles should end in an appropriate manner.
6. Consistency: Translation must be consistent for the same scenes and openings in a series. Names of the characters appearing in different episodes should also be consistent.
7. Non-translated words are not allowed.
8. Always use neutral terms.