

中國冷門電影字幕組的非正式流通^{*}

林玉鵬^{**}

摘要

本研究以 Roman Lobato (2012) 的非正式流通 (informal distribution) 研究, 以及 Henry Jenkins、Sam Ford 和 Joshua Green (2013) 等人所提出的擴散媒介 (spreadable media) 概念, 分析中國冷門電影字幕組對於藝術電影網絡的流通實踐。研究發現, 這類冷門電影字幕組的運作, 並不像一般字幕組的層級明顯, 工作方式和成員彼此間的關係也較為鬆散。其傳播流通則是以反正典 (counter-canon) 做為選片基準, 這個基準補足了正式機制 (影展) 的不足, 也有助於非主流電影 (或冷門電影/藝術電影) 的整體網絡流通。此外, 非正式流通也促成影迷產生能動性, 完成影像實踐。

關鍵詞：字幕組、冷門電影/藝術電影、非正式流通、影迷、擴散媒介

^{*} 本研究論文感謝評審寶貴的意見, 也謝謝接受訪談的兩位字幕組成員。

^{**} 林玉鵬為英國諾丁漢大學電視與電影研究博士, E-mail: sahala1011@gmail.com。

投稿日期: 2019/05/23; 通過日期: 2019/12/09

壹、研究動機與研究問題

射手網陪著我度過 15 年了。

我所希望射手網具有的價值，就是能令更多人跨越國家的樊籬。

了解世界不同的文化。

如果這個網站有幫到人，我就已經很滿足了。

但是，需要射手網的時代已經走開了。

因此，今天，射手網，正式關閉。

射手網，2014 關站宣言

上述這段話是中國最大的字幕網站——射手網，於 2014 年關站時留給使用者的告別文字。在射手網宣佈關站幾小時前，另外兩個較具知名的中國字幕組——人人字幕組和 TLF 字幕組也宣布關閉，因而引起一番熱議。有論者開始思考，是否字幕組的時代即將結束。因為難以迴避的版權問題，致使字幕組的未來存在很大的不確定性（人民網，2014 年 12 月 25 日；時光網，2014 年 11 月 23 日）。再者，合法管道採取同步播出的策略，似乎使得字幕組的生存空間愈來愈小。¹

然而，字幕組並未消失，且似乎有更為活躍和多元的趨勢。相對應的報導能見度也能提高，例如端傳媒以「隱身英雄」形容字幕組的辛勞和文化中介角色（魏晨，2016 年 10 月 18 日）。除了將報導焦點放在戲劇、動畫較為受注目的文本字幕組，也有開始注意到較為小眾、分眾的字幕組，例如有媒體報導俄語字幕組——涅瓦字幕組的存在。字幕組的創立成員在接受媒體訪談中表示，翻譯一方面能了解俄羅斯，另一方面也能獲得快樂（張無忌，2017 年 8 月 21 日）；也有報導提及專譯航空紀錄片的 ACI 字幕組，例如最有名的《空中浩劫》紀錄片系列（郭詠昕，2016 年 12 月 19 日）。整體而言，主流文本（戲劇或動畫）字幕組受到的關注還是較多，也反映在學界研究字幕組的生態上。較為大規模和受歡迎文本（日劇、韓劇或動畫字幕組）的字幕組，常是研究焦點之所在（Denison, 2011; Lee, 2010, October, 2011; Meng, 2012），而對於小眾字幕組著墨較少。事實上，小眾字幕組規模雖小，但也逐漸形成字幕組生態的特色之一，不容忽視。

本研究即試圖將研究焦點放在這類「非熱門」文本字幕組——冷

門電影字幕組做為主要研究對象。冷門電影指涉範圍甚廣，在本研究中，此類電影與「藝術電影」、「另類電影」、「小眾電影」相同意義，皆指涉相對於好萊塢電影的非主流電影，並且在中國（以及華語地區）較缺少正式影音商品出版管道，或是院線上映的機會。本研究一方面探討字幕組的內部運作以及與其他字幕組之間的互動，另一方面也藉此突顯文本和字幕組間的關係，並連結至觀看「冷門／非主流電影」的整體流通網絡（包括非正式和正式）。

因此，本研究試圖研究下列問題：小眾／冷門字幕組，內部的運作為何？又如何流通於非正式網絡？而流通的過程，是奠基於這些非正式流通者選擇文本的價值。選取的價值為何？又對於整體的傳播流通網絡，和其做為影迷的意義為何？

貳、研究視野（一）：非正式流通和擴散媒介

正如前言所提及，字幕組一直處於版權灰色模糊的定位，可以輕易地視其為盜版之一，但就其流通的性質和意義，以「非正式流通」（informal distribution）的視野理解，更能貼近字幕組流通上深層的意義。

澳洲學者 Ramon Lobato 近年來對於「非正式流通」較有系統化的整理和主張。他一方面認為非正式流通應為整體媒體流通一部分，不應忽視它的存在，另一方面則試著以這個詞彙取代「盜版」這類具負面價值的用語（Lobato, 2012, 2015）。

Lobato 以非正式經濟的觀點做為非正式流通的討論基礎。所謂的「非正式經濟」（或是地下經濟），通常意指發生在資本主義經濟裡，但卻不在國家管制範圍內的經濟生產與交換（Lobato, 2012, pp. 39-40）。在這個定義之下，地下經濟就是無法測量、課稅和管制的經濟活動。Lobato 認為電影產業也具備相似的特性。Lobato 在討論電影的「非正式性」時，試圖歸納了五項電影的「非正式經濟」特性，包括：(1) 突破時空的限制（不像電影正式發行的地區差異）；(2) 地下式的傳佈，包括平行輸入等；(3) 不透明的財務會計制度；(4) 參差不齊的影像品質；(5) 非戲院空間的觀影經驗（同上引，pp. 43-47）。然而，Lobato 也坦承在非正式系統裡，並沒有真正的通則能一體適用（同上引，p. 43）。

事實上，在地下經濟的討論裡，隨著時間和空間的推移，不同生

產和流通體系之間的正式和非正式性流通是流動的（Lobato, 2012, pp. 39-40）。也就是說，正式經濟和非正式經濟都有可能角色互換。Lobato 指出，所謂的非正式性（informality）不應該只是犯罪和惡行，它有時反而是跨國公司做為核心策略的基礎（同上引，p. 41）。非正式經濟和正式經濟間的互動關係，即成為 Lobato 討論非正式流通論述的重要命題。這個關係有許多等級上的不同，而非一個固定的關係，有可能是抵抗、日常生活等，仍需依據現實的脈絡而定。也就是說，非正式電影經濟是和電影產業不斷地互動、相互介入（同上引，p. 49）。

這個命題放在數位時代下的電影流通，更容易看出兩者間的交互關係。Lobato 指出，網路是電影流通的「灰色地帶」（grey zone），能突顯數位時代線上流通的非正式和正式流通的曖昧性。他以線上串流（online video）、外部連結網站（linking sites）和網路儲存空間（cyberlockers）為例，這些服務利用了既有的「合法正式」基礎結構，同時又有非正式（在法律上為模糊地帶）用途。而這些非正式服務，常是正式服務的「前商業化」模型（同上引，p. 98），串流音樂或是線上觀看，都是類似的例子。

在討論完電影流通之後，Lobato 更試著將研究範圍擴大，將非正式經濟（和流通）的觀點帶入「媒體經濟」裡。在 Lobato & Thomas（2015）合著的《非正式媒體經濟》（The Informal Media Economy），便是以此觀點，從正式媒體經濟和非正式媒體經濟之間的關係切入，分析媒體產業的運作。

除了以流通觀點分析，Lobato 進一步指出，盜版一詞具有強烈的負面價值指涉。在許多國家裡，影音非正式流通的方式幾乎就是正式流通（例如古巴、厄瓜多）（Lobato, 2012, 2015），試問要如何用盜版去評價？他認為，在學術上使用「非正式流通」較為中性，也不會有價值上的指涉。他認為「盜版」一詞，即是以智慧財產權為中心的用語，具備特定的意識形態，應予以重新思考（Lobato, 2015, p. 123）再者，盜版具有異質性，若都以單一中心為主的用語，恐怕很難用這個具意識形態的用語，去概括描述一切現象。因此他建議，「非正式」一詞可以較為中性地描述這個現象（同上引，p. 131）。

不過必須指出的是，雖然 Lobato 明確地點出正式流通和非正式流通之間的關係，以及必須正視非正式流通也是整體流通網絡的一部

份，他仍把這層關係大部份放在產業和經濟上的連結，較少著墨非正式文化流通的文化價值。本研究試圖將這個 Lobato 未受重視的部份，連結至 Jenkins, Ford, & Green (2013) 所提出的「擴散媒介」(spreadable media)。

擴散媒介實則奠基於 Jenkins 著名之「匯流文化」(convergence culture) 的概念，進一步認為閱聽人可以藉由不同平台參與文本世界(賴玉釵，2016，頁 196)。擴散媒介的核心在於，不僅關注媒體內容如何散佈，也同時關注媒體內容散佈的原因。並進而討論媒體內容如何透過社群媒體、串流或是虛擬網絡散佈以產生價值。Jenkins et al. (2013) 提出了這一論點傳達了可擴散性的精神：

可擴散性 (spreadability) 意指，當流行文本內容進入不同的利基社群時，大量的內容會不斷重新地定位。當文本按照通用模式被生產時，它不會完全符合任何特定觀眾的需求。相反地，觀眾必須改造文本，以更符合觀眾自身的利益。隨著素材的流通，它可以通過各種形式的擷取並重新混合，或通過正在進行的對話，和跨平台的各種形式進行重新生產。這種重新利用和再循環的持續過程正在打破原有的生產和消費之間的界限 (p. 27)。

在這層意義上，閱聽人的角色並非只是單純作為被動的「擴散媒介」，而是較為主動地具有價值而做出選擇、決定 (Jenkins et al., 2013, p. 21)。這個生產的意義上模糊了生產和消費的角色，並且連結了擴散媒介的二個特質——內容策展 (curation) 和有意義的參與 (meaningful participation)。事實上，這二個特質是同時發生的，閱聽人透過自身的價值去傳佈他所喜愛的內容，這個價值承載即為策展的價值，再經由策展的過程中，生產出意義。也就是說，可擴散性將聽人定位於「有生產力的角色」，不一定是產製實體產品，而是可能生產出價值。這個價值，同時有經濟和文化上的意義 (同上引)。雖然 Jenkins et al. (2013) 的研究文本往往是「流行文本」或是「受歡迎的文本」，然而在擴散媒介的討論裡，他們也同時注意到獨立媒介的出現，提及擴散媒介在非營利組織和獨立作品的應用 (賴玉釵，2016，頁 201)。

最重要的是，Jenkins et al. (2013) 一方面強調草根閱聽人的角

色，但另一方面也指出，這樣的傳播無可避免地會觸及到未授權的問題，他們對於「盜版」一詞有所保留，並未過度刻意強調它的合法性問題。也就是說，「擴散媒介」大部份都是在「非正式流通」的過程發生。可以反映出這類由草根閱聽人所發起的非正式傳播，藉由擴散媒介的效應，以展現整個過程所發揮的價值。

因此，本研究透過非正式流通和擴散媒介的結合，更能清楚地界定字幕組在整體流通網絡上的意義，特別是閱聽人如何透過文本生產出整體傳播網絡的價值。從擴散性檢視字幕組的流通過程，再從字幕組成員選取流通的價值選擇，分析在此非正式流通中，對於整體流通及文本本身，所生產的價值為何。

參、研究視野（二）：影迷身份

在非正式流通和擴散性媒介的研究視野之外，必須考量字幕組成員，同時也是具備影迷（*cinophile*）身份的草根閱聽人。就歷史的觀點，影迷（或稱影痴）有兩層面的意義，第一層面較具菁英的意義，指具有論述和實踐的影迷，源始於法國脈絡，以新浪潮的導演為代表，或稱「完美的觀眾」（*perfect audience*）。另一方面，則是較為一般的觀點，影迷代表著觀影經驗所引發的特殊情感，也就是對於電影的愛。前者明顯地帶有菁英和歐洲脈絡，後者的解釋則比較能做為普遍應用的概念（*de Valck & Hagener, 2005*）。

即便如此，影迷的研究大部份以歐洲研究為主。亞洲脈絡的影迷研究並不算多，具代表性的為 *Kim (1998)* 的韓國影迷研究。她特別指出韓國影迷的發展不同於西方脈絡，自 90 年代早期開始，喜愛電影或是對於電影的渴望是青年文化的特徵之一。她認為韓國的觀眾是影迷和影狂（*cine-mania*）的混合體，後者是指觀看大量電影的影迷（同上引，p. 82）。她指出，影迷的成長，以及各式主題影展的出現，和 90 年代韓國的認同團體出現有很大的關係。影迷文化有助於認同和主體形成、影展政治的形成。影迷可以在影展找到想看的電影。影展（依這些主題和認同）鼓勵和邀請影迷可以分享自己的想法。她進一步指出，影展的形式開拓了一個讓影迷、學者、策展人、行動者共同分享的空間（同上引，p. 89）。

在 *Wong (2011)* 研究中也有提到香港電影節的形成過程和影迷間的關係。1960 年代間，香港影迷文化開始萌芽，自辦電影雜誌，從

他們所看過的歐洲藝術電影，去試著理解香港電影。1970 年間，更多的相關影迷組織出現，例如展演電影的場地和電影雜誌等，因而孕育出許多知名電影人士。由於這個時期的影迷文化，和殖民文化、多元的電影產製交互作用，於 1977 年誕生了香港電影節。

就影迷的定義來看，韓國和香港的脈絡剛好回應影迷指涉的兩個意義。影展作為這類「正式機制」的出現，提供觀看的空間，回應影迷的需求，同時也是影迷的實踐方式。影展成為影迷賴以朝聖、得以觀賞那些排除在商業映演之外的電影、導演（de Valck, 2008, p. 182）。

然而，隨著科技發展，影迷的實踐方式變得更多元。除了原本的影展，錄影帶店、家庭電影院、藝術電影院、盜版影像（bootleg）或 DVD 的出現，都成為新型態的影迷的特色（Behilil, 2005; de Valck, 2008）。雖然這類觀影方式無法完全取代「去電影院看電影」的經驗感，但在家看 DVD 或是錄影帶的經驗，反而提供了最佳看電影的狀況。無論觀影形式如何，基本上都是對電影這類藝術形式的愛（Behilil, 2005）。

事實上，新影迷的型態，透過科技的民主化，達成某種程度的去菁英化的品味偏好（de Valck, 2008, p. 184）。中國的影迷文化正可代表新影迷的型態，除了科技的發展，審查制度和配額系統的限制也是原因之一。因此影迷和非正式流通發展的關係密切。Li（2012）指出在 1990 年代晚期，影迷文化隨著中國盜版錄影帶／影像出現，基本上就是和盜版一起發展。實體盜版 VCD 和 DVD 的流通、各地盜版影迷俱樂部的成立，業餘影迷刊物的發行，都構成了中國的影迷文化。有些較為積極的影迷甚至開始拍攝自己的作品。字幕組的出現，無疑地也是新影迷的一種實踐，在本研究中，冷門電影字幕組如何透過非正式流通進行影迷實踐，則是另一個關注焦點。

肆、文獻回顧

在以往的字幕組（或業餘字幕）研究，雖然沒有明顯提出「非正式流通」視野的觀察，但在其分析脈絡上，仍會著重字幕組和正式流通間的關係。最常見的就是和產業本身的關係，較為簡略的談法就是市場的因素關係。Jenkins（2004, August 10）在〈當盜版成為促銷〉（When Piracy Becomes Promotion）一文即提到這個觀點。他認為盜

版動畫錄影帶（錄影帶時期的字幕組作品）在美國為其之後的市場打下基礎，有助於「促銷」之後的正版發行。這個推論可能過於簡化，也太理所當然，不過可以視為是西方脈絡下主要在思考這類關係上，比較優先考量到的因素（產業和市場）。

研究日本動漫字幕組的學者 Lee (2011) 通過深入訪問日本動漫的字幕組（英語），認為字幕組是參與式迷文化的一部分，但也反映一種失衡的文化全球化現象（同上引，p. 1136）。這些文化生產消費者（prosumer）打破了時空限制，發揮他們的熱情與集體智慧（免費勞動）為了傳佈貢獻心力。Lee 認為「字幕組發展出一種新的動漫發行模式」（同上引，p. 1141）。然而，這種模式，卻模糊了版權內容與知識自由流通之間的界限（同上引，p. 1143）。Lee 也點出產業與動畫字幕組之間的複雜關係，因為雙方所採取的策略其實互不相容（同上引，p. 1146）。此外，Denison (2011) 則是研究日劇（dorama）為主題的字幕組（英語）。她也特別指出產業和粉絲之間的關係，這種關係隨著時間的推移而發生變化，並不像以往會有「產業會對字幕組保持友善的態度」（同上引，p. 462）。Denison (2015) 的研究，另一個重要觀點是這種非正式流通過程中，字幕組與其粉絲的密切互動。她表示，這些字幕組的「觀眾」或「粉絲」可以直接與他們對話，並同時密切關注（policing）字幕組的活動和實踐，特別是關於他們的計劃和翻譯品質，這些都反映了字幕組和觀眾之間的互動模式（同上引，pp. 68-69），也是一種思考字幕組本身的非正式流通和非正式觀眾之間的互動關係。

上述的討論和分析是來自於英語世界裡的字幕組研究，比較聚焦於和產業的關係。至於非英語的字幕組研究，由於牽涉全球傳播流通文化的權力不對等，因此是全球和在地間的權力拉扯和辯證為討論方向之一。Meng (2012) 的研究，側重於中國的字幕組和西方國家的關係。研究指出，中國的字幕組有三個特點：第一，字幕組本身就處在國家默許和市場的灰色地帶；第二，與商業媒體形成鮮明對比的是，它是以去中心化的方式組織並無償散佈內容；第三，通過這種非正式的流通，西方媒體產品得以不斷強化西方為主要的文化商品與意識型態，但又有損商業媒體的邏輯（同上引，p. 468）。顯然，Meng 分析的角度，涉及全球和國家媒體消費之間的權力關係。她認為，這個數位網絡不僅使媒介內容跨越國界，而且也「問題化和重新配置原本

的二分法：全球／在地，商品／公共，消費者／生產」（同上引，p. 468）。

Meng 進一步指出，中國的字幕組有助於「擾亂全球媒體產業原本所維護的網絡秩序，並對版權的兩個基本假設提出挑戰：固定文本和單一作者身份（Meng, 2012, p. 473）。通過再流通，中國的迷字幕組「破壞」了原有的作者身份，這意味著閱聽人將文本視為共享體驗，而不只是固定產品（同上引，p. 474）。中國字幕組的成員強調的是再流通與集體創作過程，認為最終的文本和原始的文本已無關聯。這樣的運作某種程度已挑戰了全球媒體產業秩序（同上引，p. 475）。此外，Meng 也指出由於字幕不在受到媒體產業環境嚴控監管的範圍，因此中國的字幕組可以隨時回應閱聽人的喜好和需求（同上引，p. 479）。然而，雖然中國的迷字幕組挑戰了版權制度和全球媒體行業的傳統商業模式，但並沒有挑戰或威脅中國的政治情勢。

另一個非英語的例子是巴西的劇迷字幕組研究。Monique Vandresen 討論了美國電視劇 *Lost* 的劇迷字幕組之間的關係，及其對發行和近用的影響；她將字幕組視為「文化產業裡的内容交換活動」（Vandresen, 2012, p. 628）。她認為這種由迷字幕組發起的非正式流通，壓縮了「正式發行窗口」，並在某種程度上挑戰權力和等級制度（全球發行體系）（同上引，p. 628）。她也發現，這些群體的參與，主觀上來說，是挑戰「類民主式的全球文化」的一種方式（同上引，p. 632）。Vandresen 認為，迷字幕組流通且近用流行文化，事實上提供了某種流通的解決方案，並挑戰傳統廣電系統的力量。換句話說，這種非正式的流通，重塑觀眾可透過網路，達成參與「公共媒體」流通的角色，也就是從「許可文化」（permission）轉向「自由文化」（同上引，p. 630）。Meng（2012）和 Vandresen（2012）的研究反映了不均衡的全球傳播現象，以及這些字幕組的流通機制，聚焦在以發展中國家盜版行為為背景脈絡的討論，這樣的研究取徑擴大了對全球文化霸權關係的挑戰。此論點對於理解不均衡的全球分佈有很大的幫助，尤其是在採用新技術的「新場景」（基於網際網路的字幕組實踐）中。

相較於前兩個非英語字幕組的研究都談到了流通權力不平等關係，Hu（2014, 2016）的中國字幕組研究再度拉回了正式和非正式的文化經濟間的拉扯。她指出在一些較具知名且製作水準精良的字幕

組，正式影音平台會主動尋求和這些字幕組合作。較為著名的是愛奇藝和 TSKS 韓劇字幕組合作，而由於 TSKS 字幕組本身的優異表現，致使最後韓國電視台 SBS 直接授權給 TSKS 字幕組翻譯，從正式／非正式的文化經濟觀點觀之，兩者之間的關係由原本潛在的敵對關係轉變為積極正面的合作關係。

因此，英語世界和非英語世界的研究對於所謂正式與非正式流通間的關係，著重不同的焦點。英語世界的字幕組研究，對於正式流通的關係，聚焦於字幕組和產業的回應，或是更進一步討論字幕組和市場的關係；至於非英語世界，則是較偏重於結構層面的討論。兩者皆較少聚焦於流通對於整體文化的影響。再者，在文本的討論上，仍是以熱門文本為主要研究對象，較缺乏小眾為主的字幕組之相關學術研究。

伍、研究方法

本研究採用網路民族誌 (online ethnography) 和深度訪談，以理解冷門字幕組的樣貌。網路民族誌又有論者稱「虛擬民族誌」(virtual ethnography) (Hine, 2000)，或是「數位人類學」(digital anthropology) (Horst & Miller, 2012)，意指研究者的田野調查可以從網路上搜集資料，進而分析這些互動文本的文化特性 (Beneito-Montagut, 2011, pp. 716-717)。Hine (2000) 也指出，網際網路就是文本的集結，研究者的任務就是去理解這些文本代表的意義 (同上引, p. 50)。網路民族誌中的觀察和文本詮釋，可做為整體研究中的第一手資料。

隨著數位科技的發展，網路民族誌漸漸廣泛地被應用在傳播學門研究上，在非正式流通或盜版研究上也常見到。以字幕組研究來說，Meng & Wu (2013) 即是使用網路民族誌分析中國字幕組的網路互動。他們解釋了中國的網際網路作為公有地和商品化之間的緊張拉扯特性。Li (2017) 則是從網路民族誌研究方法的角度，討論如何運用於中國字幕組的研究。

至於深度訪談，有助於理解傳播現象更深層的意義。透過訪談，研究者可以理解和重構研究者並未參與事件的經驗 (Rubin & Rubin, 2005, p. 3)，以及能填補「歷史的空白」(historical blank) (同上引, pp. 3-4)。此外，針對較為特殊的研究主題，透過訪談以獲得資

訊也是較為有用的研究方法 (Hesse-Biber & Leavy, 2011, p. 95)。在本研究中，由於「非正式傳播」的地下特性，以及較為缺乏官方歷史的記載，因此深度訪談正可彌補這個缺點，從個人經驗的訪談以獲得對於這類「地下歷史」的完整輪廓。例如 Lobato 訪談墨西哥的街頭盜版攤販 (Lobato, 2012, p. 86)，或是 Anna Cristina Pertierra (2012) 訪談超過 40 名在古巴非正式傳播流通的使用經驗，以分析古巴的媒體發展樣貌。

本研究以中國冷門電影字幕組為研究對象，² 透過網路民族誌觀察該字幕組 2012 與 2016 年間在網路上的表現，包括發表的文章和電影字幕（主要在豆瓣），以及該字幕組和其他字幕組的互動及發言。這個部份包括該組的兩位主要核心成員，同時也是主要的訪談對象——Jack 和 Tom。³ Jack 為該字幕組的主要成員。自高中畢業後，即投入翻譯與分享字幕的活動，至今已經超過十年，翻譯超過一百六十部電影。本身並非電影專業科目的學生，他坦言當年是受到中央電視台《第十放映室》節目和一個專門提供冷門電影的論壇——「心中的陽光」的影響，前者主要介紹世界著名的導演，以及透過對於電影文本、導演和演員的解說，引領觀眾理解電影。後者則是提供非主流／小眾電影「種子」的論壇。兩者對於 Jack 小眾電影的啟蒙有很大的幫助，因而才開始對冷門電影感到興趣。至於投入翻譯字幕的關鍵，則是深受前輩無私分享精神的影響。於 2012 年所成立字幕組，也是秉持這個精神，提供另類、冷門、少見的影像相關資訊，並且翻譯字幕。Jack 算是在這個「自製字幕」領域中，非常具代表性的人物。Tom 則是在該字幕組成立後加入的成員，也有協助來源和翻譯的部份。因此，本研究將透過分析冷門電影字幕的成員和互動，以深入和呈現此「非正式流通」的動態。

陸、研究發現

一、以共享精神／社會性為主的運作

此冷門字幕組成立於 2012 年，成員約有 10 位，整個運作到 2015 年時，由於 Jack 覺得自己已翻譯多年，以及對於版權問題有所顧忌，所以選擇暫時休息。不過 Jack 強調偶爾字幕組仍然存在，只是沒有更新。該字幕組成立以來，即抱持著四大原則：(1) 強調字幕可

以自由地編輯；(2) 強調集體工作協同完成字幕；(3) 主張並遵守創用 CC (Creative Commons) 精神；⁴ (4) 成員可以和其他字幕組合作，但必須要註明本字幕組的名稱。在成立之初，字幕組即被成員定位為分享的社群，避免陷入大型字幕組在公有地和商品化之間的兩難 (Meng, 2012)。這個共享精神可以從其運作和流通的流程體現。

由於冷門電影字幕組的定位不同於熱門文本字幕組，並不熱衷於文本發布的競爭，所以在找尋組員、工作條件上較為寬鬆。就 Jack 的字幕組而言，他採取的作法並非面試徵選，而是「有能者居之」，熟悉主流語言之外的語言是較受歡迎的。至於工作的要求也較彈性、量力而為，沒有時間的壓力。主要還是憑藉對於電影的熱愛，平日討論以網路為主，不用特別見面。至於翻譯的品質，則直接交給觀眾做為評價 (Jack 和 Tom 訪談，2015 年 8 月 3 日)。

對於 Jack 的字幕組而言，流通過程中，最困難的步驟是取得片源。不如熱門的影視文本有較多來源。英語系私人種子 (private torrent, 以下簡稱 PT) 論壇會是主要來源之一，由於這類分享網站幾乎包括各式冷門影片，所以冷門電影字幕組有很大的比例是依靠此來源。然而，由於不見得自己喜歡或想要分享的影片都會出現在 PT 論壇裡，因此在來源取得上多了「自行花費」購買「合法」的實體正版 DVD 或錄影帶的選項，購買後再自行轉檔上傳。購買的管道會先從淘寶開始尋找，接下來則是 Amazon 販售二手品的「marketplace」，尋找特別的絕版品。若真的有極度冷門，但又確定有出版過的影音產品，會試著去出產國的網站搜尋，部份中亞、東歐的影片，即是從這管道獲得。另外的管道則是尋求「國際協助」，透過不同國家的網友 (並非全然是影迷) 幫忙協尋影片 (有的則是主動提供協助)，再請他們幫忙帶回中國，或是直接上傳到網路空間分享，也就是說，尋找片源的網絡基本上遍及全球。事實上，Jack 表示他非常享受這個「尋找過程」：「有時尋找冷門電影的過程，比起觀賞電影，更有樂趣。」 (Jack 和 Tom 訪談，2015 年 8 月 3 日) Jack 曾將此尋找過程／購買方式整理成一篇心得在微博上公開，但很可惜地，該文章已被移除。

在這個找尋影片來源的過程之後，則是較為科技導向和集體的工作過程。為求上傳方便，他通常會將影片壓製成 AVI 或 MP4 格式，讓影片檔案變得比較小。這個部份牽涉到軟體的運用、字幕的時間軸

調整等，也是字幕組通常關鍵的技術之一。也就是說除了字幕翻譯之外，還是得面對這類科技層面的問題。在大型字幕組裡，這類問題通常是以精確專業的分工解決，但在這類冷門字幕組裡，由於成員不多而且不固定，因此協同解決問題便顯得非常地重要。在該冷門字幕組的頁面上，就有一篇有關字幕技術的文章，內容包括解說時間軸如何調整和字幕的軟體應用等。在該頁面最後特別註明，「這麼大費心力地解決技術上的問題，是希望觀看者能完全地享受觀看電影的樂趣，不被打斷（Jack，2014年10月19日）」。這類文章是提供給組內成員的「字幕教學」指南，但也可被解釋為公開分享給任何有志於從事字幕製作的同好。

當影片和字幕完全壓製和製作完成後，字幕組就會將成果上傳至網路空間，當時較常使用百度做為主要的流通平台。Lobato & Tang（2014, p. 426）曾指出，這類網路空間的優勢在於易於使用，而且是過程匿名，對於字幕組使用較為便利。而整個流通過程，也在字幕上傳後正式啟動。

這整個流通的過程發生在不同的平台裡，如同 Jenkins et al.（2013）所討論的「可擴散性」，即便傳佈的範圍和規模無法像流行文本這麼歡迎。小眾文本不見得一定透過跨媒介的平台完成，重點還是在閱聽人本身的力量。誠如前段所言，在字幕完成上傳後，流通過程隨即啟動，這個部份分為內部網絡和外部網絡。

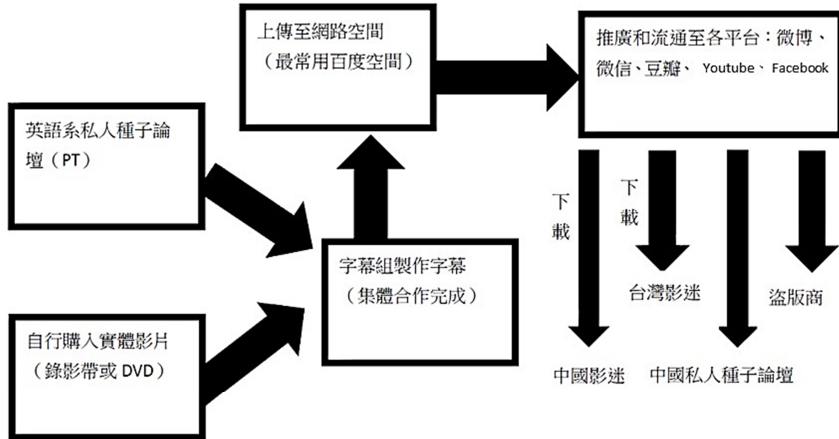
內部網絡泛指中國的社群媒體。在這個流通網絡裡，成員包括其他的字幕組，以及微博上喜愛此電影的影迷。他們透過留言或是類似互推的方式讓這部影片流通。

至於外部網絡則較為特殊，由於可擴散性因素，流通並不會僅限於微博，而是可能同時外溢到中國境外，且同樣有中文資訊流通的社交平台，例如臉書和 Youtube，臺灣的使用者帳戶有時會順勢分享字幕的連結和影片。再者，外部網絡也包括了中國自身的 PT 論壇，或是會有中國盜版商直接將其字幕用於其所盜版的 DVD 上直接販售。對於前者，Jack 是抱持較為樂觀的態度，認為字幕能流通，為他人所分享總是好的。至於後者，Jack 和 Tom 對於這類盜版商非常不能認同，認為是「偷」了他們的字幕，違反了他們所主張的創用 CC 原則。就目前所發布的字幕裡，雖然還沒有明顯地遭盜用，但 Jack 提到，他們所寫的一部波蘭電影《逃離「自由」電影院》（Escape from

the 'Liberty' Cinema, 1990 年, 波蘭) 的文字簡介, 的確遭到盜版商挪用 (Jack 和 Tom 訪談, 2015 年 8 月 3 日)。這類被盜版商盜用的狀況, 無論是熱門或冷門文本的字幕組, 是一定會碰到的問題, 而由於其本身灰色地帶的屬性, 幾乎是只能以憤怒或無奈做為回應 (Meng & Wu, 2013)。在此也可看出著作權制度的弔詭。字幕組會聲稱字幕為其作品, 並反對未授權的商業用途 (Lee, 2010, October, p. 246), 但實際的情形卻又是字幕和影片是很難分開, 很難迴避影片本身涉及的著作權爭議。(Jack 和 Tom 訪談, 2015 年 8 月 3 日; Denison, 2011)。

因此, 整體的「非正式流過程」就如同圖 1 所示: 字幕組憑藉自身能力和私人的跨國網絡尋找片源, 再藉由協同合作的方式製作字幕, 將影片和字幕同時上傳至網路空間, 之後流通至各網路平台。即便是小眾文本, 仍有其可擴散性, 可以成為各式「非正式流通」來源。然而, 在這些非正式流通裡, 字幕組最無法忍受盜版商的偷竊, 認為有侵犯權利之嫌, 但面對這樣的局面也無法做更多的反制措施。

圖 1：字幕組發起的「非正式流通」



至於組內的成員運作, 在以共享為前提之下, 組員內是沒有任何階級高低, 沒有階級的, 所有的成員皆可以提出任何的翻譯計畫, 只要他認為這部電影符合「冷門電影」的價值。此外, 任何成員也可以隨時退出任何翻譯計畫。而整個字幕製作和翻譯的流程, 具有共同協作、高度的「社會性」存在 (Ito, 2010, February; Mendes Moreira de

Sa, 2014)。如同 Crisp (2015) 在描述線上分享論壇成員合作的「社會性」：

準備或釋出一部電影絕非個人的功勞，流通過程代表了所有成員，或多或少所貢獻的心力，雖然可能會有程度的不同。因此，分享檔案在這個脈絡裡，無疑地是個社會活動 (2015, p. 144)。

此外，不同字幕組間可能互推文以增加分享電影的流通，也是社會性的展現，如圖 2 所提，Jack 將自己曾經的譯作上傳至自己的微博，同時也推另一部由其他冷門電影字幕組所上傳的相似題材電影，這類字幕組互相推薦冷門／藝術電影，以達成更多的流通。這類合作方式和社會性的流通在這些字幕組裡很常見，但並不代表這些字幕組彼此之間的「感情」很好，不同字幕組之間的私人恩怨、爭議仍舊會發生。

圖 2：Jack 介紹自己的字幕，並推薦類似脈絡的電影
(其他字幕組製作)



二、非正式流通所創造的「反正典」（counter-canon）價值

在分析該冷門電影字幕組的非正式流通過程之後，本文將進一步探討這類流通對整體流通網絡的文化影響。在這個過程中，如何決定要翻譯的電影即關係著該字幕組所欲傳達的理念和價值，也正如「擴散媒介」的概念一再強調的，由草根力量閱聽人所生產的價值（Jenkins et al., 2013, p. 7）。也就是說，可擴散性將閱聽人定位為「有生產力的角色」，但其所生產的不一定是實體產品，而是在擴散過程中其自身的角色所生產的意義。對於冷門電影的字幕組而言，流通過程所產生的價值，在於提供對藝術電影的另類接觸，遠離「機制（institution）／正典（cannon）的藝術電影」（例如：各式影展、學院式的教育和經典藝術電影／導演）的選取價值。因此，本研究中的字幕組和其他字幕組，將自己標榜為「滄海遺珠的電影」字幕組，某種程度反映了他們對於藝術電影的立場。

回應本研究訪談的第一個問題——「你對藝術電影有什麼看法？」Jack 提及：「談到藝術電影時，我們總是提到新浪潮、奧森·威爾斯、庫柏力克等名導演或著名的電影運動。」（Jack 和 Tom 訪談，2015 年 8 月 3 日）在某種程度上，他們仍尊崇這些在藝術電影裡的名導演或經典電影。例如 Jack 非常推崇高達這位法國新浪潮電影的導演。而另一個字幕組則在美國知名 DVD 發行公司——Criterion Collection 即將出版經典藝術電影《牯嶺街少年殺人事件》（楊德昌，1991，臺灣）DVD 時，特別發行了一份電子報，討論關於這部電影的歷史，介紹該片的正式和非正式流通版本。此外，他們也舉辦相關活動讓影迷有機會獲得「正版 DVD」。也就是說，他們對於名作和導演，仍認為有其重要性，也會詳加推廣。

然而，Jack 明白地指出他對目前的狀況仍不滿意。他認為學術電影教育過於僵化，就像過濾器一樣，篩選掉許多具有美學價值但卻沒獲得關注的電影。他們表明「藝術電影應該要有多樣性，而不僅局限於學術和制度的討論，同時也較不喜歡主流影展等建制化機構的運作（Jack 和 Tom 訪談，2015 年 8 月 3 日）」，這種態度反映了他們不拘泥於機制／學界對於何謂藝術電影的定義和價值。事實上，其他冷門電影字幕組所標榜的「冷門」，基本上即是這個範疇，強調的是「被忽視的作品」，而非傳統受歡迎的作品。這些字幕組認為，「被忽視的電影」具有其美學價值，因此這是值得推廣、並且具有價值的

流通。

（一）被忽略的導演和作品

如前段所提及，藝術／冷門電影的討論不著重正典化，亦即討論特定名導演或作品是否為正典，而是更著重尋找「遺珠之憾」。冷門電影字幕組所關注的目標是他們認為有美學價值，但又被忽略的導演。例如本研究中的冷門電影字幕組和另一個字幕組都選擇了法國導演 Chris Marker 的紀錄片，作為他們的翻譯與流通的作品之一。Chris Marker 是法國新浪潮的成員，於 2013 年去世。與 Jean-Luc Godard，François Truffaut 和 Eric Rohmer 不同，Chris Marker 始終保持低調。從 1950 年代開始，陸續拍攝許多電影和紀錄片，並參與了許多電影聯合製作的計劃，因此是法國電影史上的先驅（Cooper, 2008, p. 2）。事實上，他的作品涉及電影、攝影和藝術，並且富有詩意、幽默、分析性、政治性和哲學性，反映了世界的複雜性，（Petersens & Blazwick, 2014, p. 4）。倫敦的白教堂畫廊在 2014 年曾為 Chris Marker 舉辦大規模回顧展，然而，在華語脈絡下的藝術電影討論，並不像重視法國新浪潮的其他導演一樣，重視 Chris Marker 的作品。⁵雖然 2012 年的臺北金馬國際電影節曾播映 Chris Marker 的電影，但也只播映最著名的作品。另外，還有一張 DVD 出版：《堤》（Le Jette, 1962 年，法國），這是 Chris Marker 在臺灣最著名的作品。總體而言，華語脈絡下的藝術電影討論中，他的名聲低於其他新浪潮導演。

此冷門電影字幕組曾翻譯 Chris Marker 的紀錄片《久美子的祕密》（Le Mystère Koumiko, 1965 年，法國），這是一部在華語電影世界裡較被忽視的紀錄片。他們所發佈的片源來自一個未知的、低畫質的 VHS 錄像帶轉檔（帶有英文字幕），經由 P2P（Peer-to-Peer 的簡稱，是一種網路技術，無中心伺服器，使用者之間可彼此交換資源）網絡流傳多年（圖 3）。該冷門電影字幕組除了翻譯為中文字幕外，也試著以線上策展的方式，提供簡單的劇情簡介，並以「論文電影」（essay film）概念⁶，簡介此部電影，試著和在地（中國）脈絡連結，提供閱聽人初步瞭解以及延伸閱讀的可能。

圖 3：Le Mystère Koumiko，來自本研究字幕組網頁的截圖

【中字】久美子的秘密 Le Mystère Koumiko (1965)

2012-08-26 22:28:17

<http://movie.douban.com/subject/1762808/>



事實上，在正規的電影研究裡，論文電影的研究取向較為少見，冷門電影字幕組試圖提供新的論述，讓閱聽人能進一步思考。也就是說，這些業餘愛好者，雖然不像專業人士或學者一樣，針對電影進行深入的學術討論，但確實發揮他們既有的知識和熱情來拓展一般閱聽人對該領域的認識。Jenkins et al. (2013) 等人的「擴散媒介」也曾提到中國字幕組藉由融合在地脈絡，以生產出具當地特色的字幕（賴玉釵，2016，頁 21），雖然這個冷門電影字幕組很難在字幕上「加入在地脈絡」，但他們從介紹、連結和知識體系上介入，亦可產生新的策展價值。推廣 Chris Marker 紀錄片的文章與活動，顯示了這些字幕組不僅只是發布他們想流通的電影，也希望有機會介紹他們對電影的觀點，並為觀眾提供新的訊息與論述。

（二）少見的類型電影

第二種非正式流通所創造的「反正典」價值，則是推薦或推廣在

一般華語電影情境較少談及或出現的類型。這樣的類型，有可能是以西方為主的電影史所長期忽略的，也可能是由於類型本身觸碰較為敏感和禁忌的話題。然而，在冷門電影字幕組的選取中，由於其非正式流通的特質，類型的選擇就會比較寬鬆，更由於小眾的特性，雖然有中國的政治審查，但也容易遊走在邊緣間。這裡以此研究的冷門電影字幕組較為喜愛的「粉紅電影（pingu）」為例，透過該字幕組致力於此類型的介紹，使得粉紅電影的類型特性與相關導演能夠在藝術電影的範疇中受到更多關注。

粉紅電影是一種非常特殊的電影類型，始自 1960 年代中期的日本。Jack 對這一類型非常感興趣，並翻譯了幾部粉紅電影和一部相關紀錄片。粉紅電影一詞泛指日本戲劇電影中的裸露或性愛。從 1960 年代開始，粉紅電影主要由小型和獨立的電影製片廠製作，但在 1970 年代，兩個主要的製片廠——日活和東映——加入了這一製作，並很快在 1970 年代成功引領新的潮流。

在西方學術界討論中，粉紅電影不如傳統藝術電影受歡迎，但近年越來越多的學者開始討論這一類型。例如，由 Abé Markus Nornes 編輯的 *The Pink Book* (2013) 一書，收集了一系列關於粉紅電影的學術文章。在引言中，Nornes 表示，粉紅電影的作品相當重要，因為：(1) 電影研究對於這一類型的電影所知不多，因此必須進一步研究它的歷史；(2) 其電影產業規模不容忽視；(3) 在日本傳統的電影工作室系統崩解後，它成為日本電影製作人（從編輯到導演）的培訓基地；(4) 在有限的預算和限制中，導演的想像力可以自由發揮；(5) 這種異常的自由度得以在粉紅電影裡進行令人訝異的政治挪用；(6) 粉紅電影是得以研究性再現的豐富場域，特別是性與政治的交會；(7) 它處於大多數戰後電影審查戰的先鋒 (Nornes, 2013, pp. 4-6)。此外，Hayashi (2010) 的文章探討了粉紅電影的全球流動軌跡，研究西方如何「發覺」粉紅電影，然後通過地緣政治關係，進一步接受藝術電影和粉紅色電影的類別。簡而言之，粉紅電影在西方逐漸受到關注，並塑造了新的學術領域。

然而，在華語脈絡下的藝術電影討論，很少提及這類型的電影，誠如前所提，可能是由於敏感素材（裸露與性）。在此類型唯一較為重視的導演——若松孝二，臺灣電影發行公司和影展都曾關注；然而，近年臺北金馬國際電影節選擇播映的電影，是若松孝二自 2008

年以來所製作的電影，而不是他 1970 年代的早期粉紅電影作品。至於文字或研究的相關描述，Jack 認為，到目前為止，唯一一篇比較好的文章，發表在一篇網路雜誌的報導（Mono 貓弄，2016 年 11 月 6 日），但它的目的只是「解釋粉紅電影是什麼，而不是系統地將這種類型電影介紹到更廣泛的中文語境中」（Jack 訪談，2015 年 10 月 28 日）。因此，Jack 解釋了，為什麼他為粉紅電影製作字幕：「想宣傳這種類型的電影，因為它沒有得到太多的關注」。他說：「英文的私人種子網站對這一類型電影非常感興趣。我想這可能是因為他們想要尋找新奇事物。但是，很諷刺的是，一些網站仍混淆這種類型。這個定義在英語國家似乎仍然含糊不清。」（Jack 訪談，2015 年 10 月 28 日）此字幕組共翻譯了五部粉紅電影，其中三部是來自同一個導演：足立正生。這三部電影是《銀河系》（1967，日本），《性地帶》（1968，日本）和《性區》（1969，日本）。

這三部電影最初的流通方式，是以畫質較差的 VHS 轉檔後，透過 P2P 網路流通出去的。然後，在 2013 年，義大利電視台——Radiotelevisione Italiana S.P.A（RAI）製作了足立正生專題，播放了他的五部電影的高畫質版本。這些高畫質版本很快就再度透過 P2P 網絡流通，取代了原來的低畫質版本。Jack 即時獲得這些素材，並通過字幕組將它們翻譯成中文字幕（圖 4）。

除了在既有的字幕組網頁上推廣粉紅電影，Jack 也在豆瓣電影資料庫留言評論這些發布的電影，試圖回應其他閱聽人。通過這一行動，Jack 試圖增加這種類型電影的可見度，並在其他平台上留言討論。Jack 研究這類電影及其導演方面的努力和熱情是顯而易見的，這也涉及他對電影的反思。更重要的是，Jack 希望鼓勵更多人對這類電影產生興趣，並進一步引發討論。雖然在豆瓣網站上的留言數並不多，在更廣泛的中文脈絡中，Jack 顯然是目前這類電影最多產的推廣者。他運用不同平台去影響和增加這個類型的能見度，在擴散媒介的流程中，盡其所能地產生文本價值的意義。

圖 4：Sei chitai（性區）的截圖



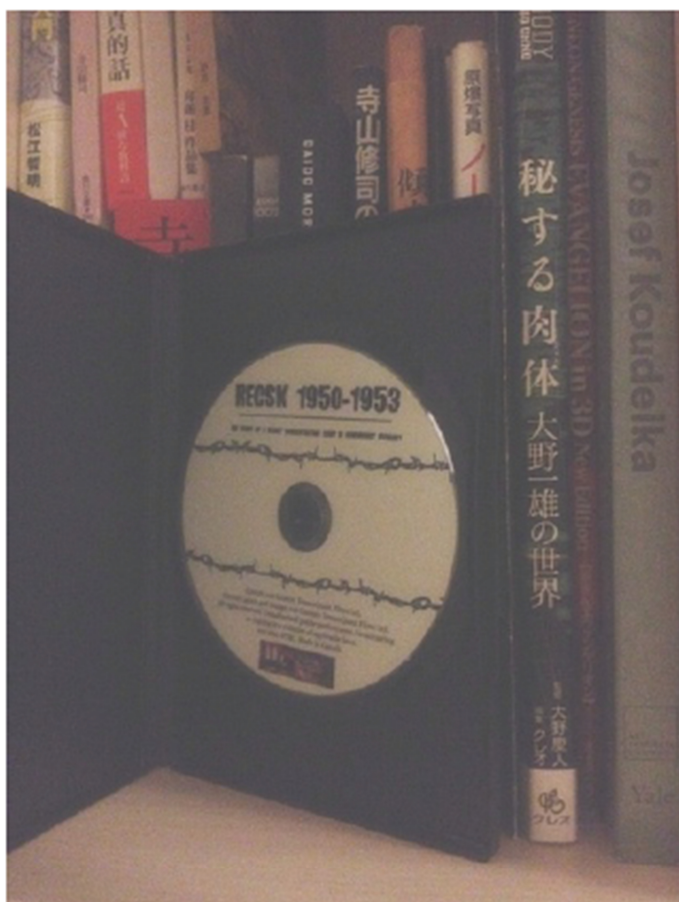
（三）尋找邊緣的藝術／冷門電影

至於第三種價值，則是更明顯針對以西方為主流的藝術電影論述。主流藝術電影的正式播映管道（例如影展），長期過度重視西方主流的藝術電影，以致忽略其他地區的藝術電影。例如，2012 年至 2015 年臺北金馬國際電影節的播映電影顯示，中東、東歐、東南亞和拉丁美洲為主的電影只佔總數 364 部電影的 35 部而已。這些數據顯示，電影節仍較關注主流藝術電影（特別是西歐，美國，日本和韓國）。然而，對 Jack 和其他冷門電影字幕組而言，來自「其他」國家的珍貴藝術電影，也是字幕組關注的焦點。

以此字幕組為例，Jack 對東歐藝術電影非常感興趣，特別是來自以前的共產主義國家。在 2011 年，Jack 和 Tom 在廣州合作策劃了一個小型電影活動，主題是基拉穆拉托娃（著名的蘇聯導演），該活動獲得積極的反饋。之後 Jack 持續在字幕組工作，特別對推廣東歐國家作品有極高的熱誠。Jack 在其字幕組的網頁上設計了一個欄目：「東歐計畫」。該欄目包括他從網路上收集到的許多蘇聯和波蘭電影海報，和當代東歐導演名單。他還試圖挖掘被忽視的東歐電影史。他建立了「日蘇計畫」，試圖翻譯由日本 DVD 公司（一家專門發行俄羅斯電影的日本 DVD 公司）——IVC 發行的一些罕見蘇聯電影的字幕，如《My-My》（Yuri Grymov, 1988，俄羅斯）。再者，此字幕組也從較不主流的國家挖掘值得介紹的藝術電影。分析他們網站中所有

發佈的字幕檔案（總共 80 個），可以發現其中 29 部電影來自東歐國家（主要來自前蘇聯，但也來自匈牙利、南斯拉夫、拉脫維亞和斯洛伐克）。另一個值得注意的是，這個字幕組也翻譯了一些東南亞國家藝術電影的字幕，這在華語脈絡的背景下顯得特殊。這些東南亞電影大多來自泰國、越南和柬埔寨，通常這些電影很少在華語脈絡裡的藝術電影領域被討論。例如 Jack 曾在他的個人豆瓣上，介紹一部少見的匈牙利紀錄片《賴奇克》（Recsk, 1983，匈牙利），同樣地也提供影片介紹（圖 5）。

圖 5：《賴奇克》DVD 的圖片



除了提供確切的電影資訊，並共享 DVD rip 的下載鏈接外，Jack 還解釋了他如何獲得這部電影的 DVD。如同前述，他仍是憑藉著合

作的過程，一開始只有一個來自網路的 TVrip 文件；然而，他發現這部紀錄片有在亞馬遜的加拿大網站販售。一位住在美國的中國網友承諾幫 Jack 買到這張 DVD；2013 年這位網友的親戚回到中國後，將 DVD 寄給 Jack。Jack 在 2016 年看過這部電影後，就決定通過網路進行推廣與宣傳，開啟了這段非正式流通的旅程（Jack，2016 年 7 月 4 日）。

三、文本之外—影迷的實踐

除了文本解讀和流通，因而產生的非正典價值，非正式流通也帶給影迷自身能動性的實踐。前述提到在過往亞洲脈絡下，影展和影迷之間呈現相互構連的關係，互相滿足需求。而新影迷的實踐，更因為新科技的發展，而趨於多元。就字幕組而言，製作字幕、上傳並分享，的確是透過科技表現「對於電影的愛」。然而，離線的實踐更值得關注與分析。以 Jack 為例，他在長期翻譯許多部電影字幕後，認為「能和電影充份溝通，還是得要有自己的作品」，因此也開始陸續從事創作，創作完成的感覺，讓他覺得「字幕翻譯已匯流到自己的影像創作之中，翻譯字幕的經驗成了自己影像作品中不可或缺的部份」（Jack 訪談，2015 年 10 月 28 日）。

也就是說，透過「直接地」和影像溝通，正是他目前的影像實踐方式。事實上，這類影迷實踐方式，如前所述，在盜版 DVD 興盛時期也曾出現。販售盜版的小販，透過自己販賣的盜版 DVD，獲得電影知識後轉為業餘的影像工作者。有一些電影俱樂部的影迷還會彼此交換和討論自己的作品（Li, 2012）。Jack 的實踐不僅只是創作，而是進一步地將自己創作投稿於一些小型／獨立影展，獲得不錯的迴響。就 Jack 例子而言，影迷和影展的關係，已不再僅是提供影迷「想看電影的欲望」，反而更進一步成為實踐創作的空間。

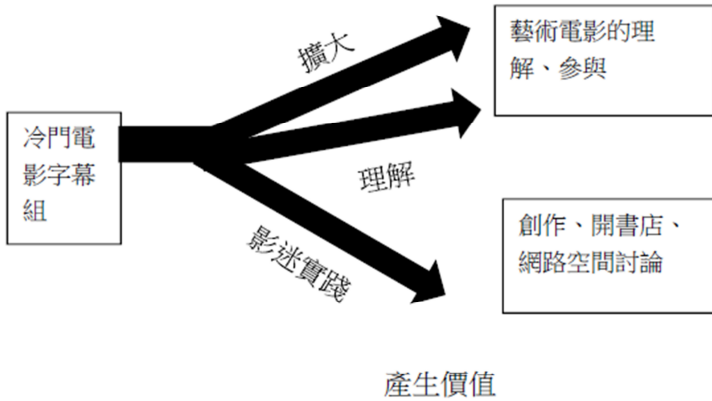
另一個則是影迷聚集空間的再延伸，網路對於中國影迷是很重要的文化消費空間。而這個空間因為社群媒體的興起，讓影迷更多元的想像可實踐於此。Jack 在字幕組發布的文章，內容包括個人式的隨想、心得，幾乎也都發布在豆瓣。對他而言，豆瓣有著獨特性——「相對於其他的中國社群媒體，例如百度對於谷歌、優酷對於 Youtube，但豆瓣並沒有相對於的西方社群媒體」（Jack 訪談，2015 年 10 月 28 日）。

此外，豆瓣龐大的電影資料庫易於吸引有同樣喜好、理解性高，或是高學歷的網友，這也是 Jack 選擇在豆瓣活動的原因。透過這類非正式流通，同好影迷也可以在「合法」的網路空間（或社群媒體）裡聚集、流通。學者 Kokas (2014, p. 150) 曾指出，豆瓣這類的討論區是一種「混合的公共領域」，他認為有三個關鍵因素：第一，豆瓣對於那些未流通（或是未上映）的好萊塢電影，提供使用者聚集意見的空間；第二，藉由豆瓣，使用者可以在個人網頁，透過數位展覽的方式，表現他們對於內容的偏好與品味；第三，豆瓣允許使用者在既有的法律規範下討論電影，但又不至於因為看這些未授權的影片，而破壞法律規範。雖然 Kokas 的研究是解釋美國影視作品和豆瓣、影迷間的關係，且用公共領域描述可能過於樂觀，但所呈現的現象，應用在冷門電影字幕組，並不會相差太遠，而由於這些冷門電影的利基（或是影迷支持）較為少數，反而替其能在豆瓣創出的更大的空間，更能在此「灰色空間」談論「非正式流通的電影」。

冷門電影字幕組透過非正式流通過程，所產生的價值呼應了 Jenkins et al. (2013) 等人的「擴散媒介」的概念。「擴散媒介」適用於中國冷門電影字幕組的發展過程，他們通過選擇流通哪些藝術電影，這個流通價值的實踐，對藝術電影的概念，賦予了新的意義。也就是說，如圖 6 所示，由這類字幕組發起的這種非正式流通，仰賴他們對藝術電影方面的知識（如何選擇電影）與熱情。這個過程擴散並補充藝術電影的概念，並創造價值，這使藝術電影的概念更廣泛，使看不見和被遺忘的藝術電影類型，在中文脈絡的藝術電影迷群裡被看見。如果沒有 Jack 他們的努力，這些電影可能永遠不會被翻譯成中文字幕版本。這條路徑鼓勵對主流藝術電影的概念與框架反思，而不是抵制現有藝術電影。它還揭露了正式和非正式流通之間的相互作用。

而這種正式和非正式流通之間的關係，類似於 Crisp (2015) 討論的東亞電影裡的非正式傳佈和正式流通之間的交集。在 Crisp 的論證中，正式與非正式流通之間的交集猶如一種共生 (symbiosis) 的關係，這意味著非正式和正式的流通可以透過社會網絡的效應互惠互利 (同上引, p. 165)，此網絡將實現「擴大東亞電影參與」的可能性 (同上引, p. 162)。同樣地，字幕組的流通具體目標並非挑戰主流藝術電影，也不是意圖強化主流藝術電影的正典化脈絡。而是盡可能地擴大藝術／冷門電影的參與。

圖 6：通過粉絲字幕組的實踐，在非正式流通過程所產生的新價值



如前所提，選擇流通的電影可分成三大方向，試著建立不同於「正典化的藝術電影」的方向。首先，他們尋找被忽略的導演；第二，他們更專注於在華語脈絡下，較少討論的藝術電影類型；第三，他們選擇了較為邊緣的藝術電影，也就是「非主流的藝術電影」，這些電影大多來自東歐或拉丁美洲，而不是傳統或主流定義下的「藝術電影」。以上三種方向豐富、補充和擴大了傳統／主流藝術電影的定義。這類字幕組的非營利性質分享的特質，具備更高的獨立能動性，而這種線上分享所產生的價值，是不能僅用貨幣形式衡量（Schwarz, 2014, p. 148）。

若以更大的流通脈絡思考，可回到前述的「異質性」，對於以往大部份學者所討論的非正式流通，所指涉的對象仍是好萊塢或美國影視商品，雖然非正式流通讓一些較難取得正版影視資源的國家有機會接近「跨國娛樂內容」，但事實上卻也是強化了好萊塢在全球市場的主導，即便未來創造出一個較為合法的娛樂環境，但相對而言也會要求更多的好萊塢產品（Wang & Zhu, 2003, p. 118）。香港學者彭麗君也指出，盜版好萊塢電影和香港電影，實在很難算是「挑戰霸權」（Pang, 2006, p. 109）。因此，「非美國／好萊塢（或是非西方主流）」的文化內容流通，能顯示全球流通的權力關係，雖然有學者認為這是一種「反流通」（counter-flow），但反流通的本質仍要更進一步地詢問——是否仍承載著主流意識型態文化價值（Mattelart, 2016）？就冷門電影字幕組的流通而言，的確提供了「反流通」的現

象思考。前述所提的「反正典價值」，事實上有兩層面意義；第一層是對美國或主流影視產品的放棄；第二層則是也不順從以歐洲為主的藝術電影正典，提供文化想像，即便是小眾文化，但也無法否認這類「另類全球流通網絡」帶來的文化流通意義。

因此，中國藝術電影迷字幕組找到非正式網絡的價值，在於促進藝術電影流通與共享精神，而非經濟價值交換。然而，分析其流通和推廣的過程顯示，作為電影流通的字幕組，開始透過非正式的線上流通對社群媒體發揮影響力。正如 Vanessa Mendes Moreira de Sa 所指出（2015, p. 61）：閱聽眾在與朋友互動時，透過社群媒體宣傳、討論和分享。這種分享過程是出於社交和情感目的，而非經濟驅動。換句話說，對於這種類型的字幕組，推廣不僅提供超越「主流機構藝術電影」的價值，某個程度上具有社會意義，其中包括與其他電影／粉絲字幕組在社群媒體上的知識交流（特別是對藝術電影的熱情）。這種以分享評論和意見的方式，來進行網路上的電影流通，是非正式閱聽眾維持為其公共存在的意義（同上引，p. 861）。

這個價值生產的過程也呈現了閱聽人的能動性，這種能動性是在流動的網絡，且沒有嚴格的組織和階層架構，以集體智慧實現特定目標。以本研究的字幕組為例，特點是鬆散的組織結構。該組織沒有階層制度，人員可以自由退出，也無固定的組織規則。主要依賴組織間成員的熱情與夥伴的信賴關係，共同尋找並推廣另類的藝術電影。

柒、結論

本文探討冷門電影字幕組透過非正式流通所進行的文化實踐。冷門電影字幕組基於對冷門電影的偏好，因其少見於主流發行管道，因此有別於主流文本字幕組，不求競爭，而以鬆散和彈性形式的運作，仰賴團體互信與自主分工。在非正式流通裡，所產生的合作、分享的社會性，進而回饋到文本，以及影迷（字幕組）自己身上。他們所選擇流通的另類電影類型和文本，不同於與臺灣和中國主流藝術電影的選擇，因而擴展並補充當代對於藝術電影的定義與視野，這再現了正式和非正式流通之間的關係。更準確地說，非主流的迷自發的字幕組在中文情境下的共同創作與實踐，擴展了另類藝術電影的領域和定義。

在網際網路時代與傳統媒體的時代的比較，非正式的線上流通具有更多不受國界限制的能動性，甚至可在此過程中產生更多文化和社會的交流。雖然分享和協作是這一時期的精神，但是，這種分析應該避免「歡慶式」的結論。非正式流通一直以來便是具有爭議的議題，其複雜性也牽涉到與電影節主辦方、電影發行商、版權擁有者等正式流通管道之間的互動。如前所述，Crisp (2015, p. 161) 認為正式流通管道與非正式流通之間呈現「共生」的關係，本研究也顯示，字幕組擴充了「冷門電影」（或藝術電影）的文化價值，也對整體流通網絡產生某種程度的價值，因此彼此間呈現的關係是互蒙其利。雖然字幕組在網路時代裡，應該被視為流通網絡的其中一個參與者，但必須注意的是，它仍舊不應該視為「與正式的代理商或影展有著平起平坐的地位」。也就是說，雙方（正式／非正式）權力並不是平等的關係。

因此，在未來的研究裡，字幕組的文本、流通間的權力關係仍可以再持續探究，不同文本的非正式流通，對於正式流通的意義，以及也可以思考，在流通過程中，字幕組所要傳播的對象（或是字幕組的迷），與扮演的角色。

註釋

- 1 例如合法電視頻道緯來日本台同步日劇播出、合法串流影音平台 KKTV 也有同步日劇、韓劇的播出。
- 2 基於遵守研究倫理，此研究對象——字幕組名稱和成員皆採匿名。
- 3 研究者所進行研究的這段時間（2012-2015），整體的冷門電影字幕組數量並不多，大致上 10 個左右。Jack 和 Tom 為此研究受訪者的化名。
- 4 創用 CC (Creative Commons) 為非營利組織，主張創作者可以透過數種核心授權方式，讓著作物更能廣為流通和共享。
- 5 華語脈絡意指以華語為主要使用國家的討論脈絡。
- 6 論文電影意指影像類型與作者之間的辯証關係，作者透過影像論述的方式，主觀性地和主題及影音本身進行雙向的討論（江凌青，2015；陳琬尹，2015）。

參考書目

- Jack (2014 年 10 月 19 日)。〈且看 5 共中字是如何製成 (附第 31 話字幕)〉，《豆瓣文章》。取自
<https://site.douban.com/120470/widget/notes/9458401/note/434886380/>
- Jack (2016 年 7 月 4 日)。〈一碟一故事之《賴奇克》：感谢远方代购的朋友〉，《豆瓣文章》。取自
<https://www.douban.com/note/568232420/>
- Mono 貓弄 (2016 年 11 月 6 日)。〈深度 | 粉紅電影史與百年「日活」羅曼情色類型的回歸〉，《迷影》。取自
<http://mmono.com/g/meow/830514/>
- 人民網 (2014 年 12 月 25 日)。〈「字幕組」時代終結 視頻網站轉型路在何方?〉，《人民網》。上網日期：2016 年 5 月 20 日，取自 <http://ip.people.com.cn/n/2014/1225/c136655-26273180.html>
- 江凌青 (2015)。〈從雕塑電影邁向論文電影：論動態影像藝術的敘事傾向〉，《藝術學研究》，16: 169-210。
- 郭詠昕 (2016 年 12 月 19 日)。〈法網陰影下的內地字幕組〉，《大學線》。取自 http://ubeat.com.cuhk.edu.hk/127_subtitle/
- 時光網 (2014 年 11 月 23 日)。〈字幕組時代謝幕了嗎?〉，《時光網》。取自 <http://news.mtime.com/2014/11/23/1534335.html>
- 胡綺珍 (2009)。〈中國字幕組與新自由主義的工作倫理〉，《新聞學研究》，101: 177-214。
- 陳琬尹 (2015)。《論述機器：高重黎的電影 (1984-2010)》。臺南藝術大學動態藝術與影像美學研究所碩士論文。
- 賴玉釵 (2016)。〈跨媒介敘事與數位傳散策略：評析《擴散媒介：網絡文化、創建價值及新義》〉，《新聞學研究》，128: 195-206。
- 魏晨 (2016 年 10 月 18 日)。〈糾結的字幕組：「隱身英雄」遊走法律邊緣〉，《端傳媒》。取自
<https://theinitium.com/article/20161018-international-Fansub/>
- 張無忌 (2017 年 8 月 21 日)。〈中國「字幕組」：一個神秘的存在〉，《FT 中文網》。取自
<http://www.ftchinese.com/story/001073820?full=y&archive>
- Behilil, M. (2005). Ravenous cinephiles-cinephilia, internet, and online

- film communities. In M. de Valck and M. Hagener (Eds.), *Cinephilia: Movies, love and memory* (pp. 111-124). Amsterdam, NL: Amsterdam University Press.
- Beneito-Montagut, R. (2011). Ethnography goes online: Towards a user-centered methodology to research interpersonal communication on the internet. *Qualitative Research*, 11(6), 716-735.
- Cooper, S. (2008). *Chris Marker*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Crisp, V. (2015). *Film distribution in the digital age*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- de Valck, M. (2008). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam, NL: Amsterdam University Press.
- de Valck, M., & Hagener, M. (2005). Down with cinephilia? Long live cinephilia? And other videosyncratic pleasures. In M. de Valck & M. Hagener (Eds.), *Cinephilia: Movies, love and memory* (pp. 11-26). Amsterdam, NL: Amsterdam University Press.
- Denison, R. (2011). Anime fandom and the liminal spaces between fan creativity and piracy. *International Journal of Cultural Studies*, 14(5), 449-466.
- Denison, R. (2015). Redistributing Japanese television drama: The shadow economies and communities around online fan distribution of Japanese media. *The Velvet Light Trap*, 75, 58-72.
- Hayashi, S. (2010). The fantastic trajectory of pink art cinema from Stalin to Bush. In K. Schoonover & R. Galt (Eds.), *Global art cinema: New theories and histories* (pp. 48-61). New York, NY: Oxford University Press.
- Hesse-Biber, S. N., & Leavy, P. (2011). *The practice of qualitative research*. New York, NY: Sage.
- Hine, C. (2000). *Virtual ethnography*. New York, NY: Sage.
- Horst, H. A., & Miller, D. (Eds.). (2012). *Digital anthropology*. London, UK: Bloomsbury.
- Hu, K. (2014). Competition and collaboration: Chinese video websites, subtitle Groups, state regulation and market. *International Journal of Cultural Studies*, 17(5), 437-451.
- Hu, K. (2016). Between informal and formal cultural economy- Chinese subtitle groups and flexible accumulation in the age of online viewing. In Iwabuchi, E. Tsai, C. Berry (Eds.), *Routledge handbook of East*

- Asian popular culture*. Abingdon, UK: Routledge.
- Ito, M. (2010, February). *Amateur media production in a networked ecology*. Paper presented at the Computer Supported Cooperative Work, Savannah, GE. Retrieved from http://www.itofisher.com/mito/publications/amateur_media_p_1.html
- Jenkins, H. (2004, August10). When piracy becomes promotion. Retrieved from <https://www.technologyreview.com/s/402969/when-piracy-becomes-promotion/>
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable media*. New York, NY: NYU Press.
- Kim, S. (1998). Cine-mania or cinephilia: Film festivals and the identity question. *UTS Review*, 4(2), 174-87.
- Kokas, A. (2014). American media and china's blended public sphere. In J. Holt & K. Sanson (Eds.), *Connected viewing* (pp. 144-157). Abingdon, UK: Routledge.
- Lee, H. K. (2010, October). *Cultural consumer and copyright: A case study of anime fansubbing*. Paper presented at ESA Research Network Sociology of Culture Midterm Conference: Culture and the Making of Worlds. Retrieved from <https://ssrn.com/abstract=1692160>
- Lee, H. K. (2011). Participatory media fandom: A case study of anime fansubbing. *Media, Culture & Society*, 33(8), 1131-1147.
- Li, D. (2017). A netnographic approach to amateur subtitling networks. In D. Orrego-Carmona, Y. Lee (Eds.), *Non-professional subtitling* (pp. 37-62). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Li, J. (2012). From d-buffs to the d-generation: Piracy, cinema, and an alternative public sphere in urban China. *International Journal of Communication*, 6, 542-563.
- Lobato, R. (2012). *Shadow economies of cinema: Mapping informal film distribution*. London, UK: BFI.
- Lobato, R. (2015). The paradoxes of piracy. In L. Eckstein & A. Schwarz (Eds.), *Postcolonial piracy: Media distribution and cultural production in the global south* (pp. 121-134). London, UK: Bloomsbury.
- Lobato, R., & Tang, L. (2014). The cyberlock gold rush: Tracking the rise of file-hosting sites as media distribution platforms. *International Journal of Cultural Studies*, 17(5), 423-435.

- Lobato, R., & Thomas, J. (2015). *The informal media economy*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Mattelart, T. (2016). The changing geographies of pirate transnational audiovisual flows. *International Journal of Communication*, 10, 3503-3521.
- Mendes Moreira de Sa, V. (2014). The collaborative productive of amateur subtitles for pirated TV shows in Brazil. In M. Fredriksson and J. Arvanitakis (Eds.), *Piracy: Leakages from modernity* (pp. 285-306). Sacramento, CA: Ltwin Books.
- Mendes Moreira de Sa, V. (2015). From Orkut to Facebook: How Brazilian pirate audiences utilize social media to create sharing subcultures. *International Journal of Communication*, 9, 852-869.
- Meng, B. (2012). Underdetermined globalization: Media consumption via P2P Networks. *International Journal of Communication*, 6, 467-483.
- Meng, B., & Wu, F. (2013). Commons/commodity: Peer production caught in the web of the commercial market information. *Communication & Society*, 16(1), 125-145.
- Nornes, A. M. (Ed.). (2013). *The pink book: The Japanese eroduction and its contexts*. [DX Reader version]. Retrieved from <http://hdl.handle.net/2027.42/107423>
- Pang, L. (2006). *Cultural control and globalization in Asia – copyright, piracy, and cinema*. Abingdon, UK: Routledge.
- Pertierra, A. C. (2012). If they show *prison break* in the United States on a Wednesday, by Thursday it is here: Mobile media networks in twenty-first-century Cuba. *Television and New Media*, 13(5), 399-414.
- Petersens, M., & Blazwick, I. (2014). Forward. In C. Darke & H. Rashid (Eds.), *Chris Marker- A grin without a cat* (pp. 4-5). London, UK: Whitechapel Gallery.
- Rubin, H. J., & Rubin, I. S. (2005). *Qualitative interviewing: The art of hearing data*. New York, NY: Sage.
- Schwarz, A. J. (2014). *Online file sharing*. Abingdon, UK: Routledge.
- Wang, S., & Zhu, J. H. (2003). Mapping film piracy in China. *Theory, Culture & Society*, 20(4), 97-125.
- Wong, C. H. Y. (2011). *Film festivals-culture, people, and power on the global screen*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Vandresen, M. (2012). 'Free culture' lost in translation. *International Journal of Communication*, 6, 626-642.

附錄

訪談對象	訪談日期	方式
Jack 和 Tom	2015.08.03	面訪
Jack	2015.10.28	電郵採訪

Informal Distribution of Subtitle Groups in China for Alternative Art Cinema

Yu-Peng Lin*

Abstract

This study investigates subtitle groups in China for alternative art cinema using the frameworks of informal distribution, proposed by Ramon Lobato (2012), and spreadable media, proposed by Henry Jenkins, Sam Ford, and Joshua Green (2013). The practices of these subtitle groups feature organizational operation and distributive value. This study found that these subtitle groups operate in a loose manner and their material is distributed in accordance with the characteristics of a counter-canon. Such distribution not only compensates for the shortcomings of institutional art cinema but also promotes the success of the entire distribution network; this informal distribution strengthens the entire distribution network of art cinema. Such informal distribution also gives cinephiles agency to achieve the practice of image.

Keywords: subtitle groups, nonmainstream art cinema/art cinema, informal distribution, cinephilia, spreadable media

* Yu-Peng Lin is Doctor of University of Nottingham, UK.