

論瓦特·班雅明的翻譯理論與實踐

鄭惠芬

瓦特·班雅明 (Walter Benjamin) 的〈譯者使命〉 (“Die Aufgabe des Übersetzers”) 一直是翻譯研究中經常被引述的文章。這篇文章雖僅作為翻譯波特萊爾 (Charles Baudelaire) 詩作的序言，對班雅明來說，這篇序言對於他一直以來從事的文學、神學、語言哲學等的思考與研究，更具有宣示作用。或有班雅明的相關評論提到，班雅明的翻譯理論與實踐有其落差，這樣的說法必須從更深層的面向討論。其一，班雅明是在什麼樣的環境與心態下選擇《惡之花》 (*Les Fleurs du mal*) 中的〈巴黎風貌〉 (“Tableaux parisiens”)；其二，班雅明在〈譯者使命〉這篇序言中想表達的究竟何意；其三，班雅明的翻譯實踐與序言的論述究竟有什麼樣的關聯。早在班雅明譯本出現前，《惡之花》已有不同德文譯本出版；其中，象徵派詩人格奧爾格 (Stefan George) 的譯作堪稱當時公認最好的版本。因此，班雅明在 1923 年以譯者之姿嘗試的譯作，選擇的竟是文學家多方嘗試翻譯的文本，他要表達的究竟為何？本文擬以班雅明的波特萊爾相關研究〈論波特萊爾的幾個主題〉 (“Über einige Motive bei Baudelaire”) 為主要輔助工具，比對格奧爾格及班雅明的德譯本，並輔以兩個以學術研究為目的的中文譯本為對照，期能了解並呈現班雅明的翻譯目的及當時讀者的接受現象，並依此重新閱讀〈譯者使命〉這篇作為文學批評準則與語言哲學論述的翻譯序言，檢視其理論與實務間的關係。

關鍵詞：瓦特·班雅明、翻譯理論、語言哲學、波特萊爾、接受美學

收件：2020 年 4 月 16 日

修改：2020 年 7 月 23 日

接受：2020 年 7 月 30 日

鄭惠芬，輔仁大學德語文學系助理教授，E-mail: liviencheng@gmail.com。

筆者由衷感謝兩位匿名審查委員對本文內容提供的寶貴建議與補充，使本文的架構與論述得以更完整的面貌呈現。

Walter Benjamin's Translation: Theory and Praxis

Hui-fen Cheng

Walter Benjamin's "Die Aufgabe des Übersetzers" is one of the most often mentioned and quoted works in the field of translation studies. Published in 1923 as a preface, this article was clearly meant to accompany his Baudelaire translation. Yet as he mentioned in his letters, it was also intended to be a sort of commentary on his language, philosophical and theological studies. In order to shed new light on previous discussions of Benjamin's translation theory and praxis, especially given his theological interests, I propose to address the following three questions: (1) Why did Benjamin choose to translate the "Tableaux parisiens" section of Baudelaire's *Les Fleurs du mal* as a way to make clear his own skills as a translator, even though there were already some other German translations? (2) What are Benjamin's main theological insights with regard to language-philosophy as we find them in "Die Aufgabe des Übersetzers"? And (3), to what degree did Benjamin apply his translation ideas to his Baudelaire translation, even given that there exist some inevitable discrepancies between his own theory and praxis? In order to answer these questions, this study has conducted a comparative analysis of Benjamin's Baudelaire translation and Stefan George's earlier, and already well-accepted, German translation of Baudelaire. To better support my findings, I have included a close reading of Benjamin's later writing on Baudelaire—"Über einige Motive bei Baudelaire"—and two other academic Baudelaire translations into Mandarin, in order to present a wider spectrum of Benjamin's reading of Baudelaire and to revisit Benjamin's translation theory and practice.

Keywords: Walter Benjamin, translation theories, language philosophy, Baudelaire, reception aesthetics

Received: April 16, 2020

Revised: July 23, 2020

Accepted: July 30, 2020

Hui-fen Cheng, Assistant Professor, Department of German Language and Culture, Fu Jen Catholic University, E-mail: liviencheng@gmail.com

壹、前言

瓦特·班雅明 (Walter Benjamin) 的〈譯者使命〉(“Die Aufgabe des Übersetzers”，以下簡稱〈譯者〉) 一直是翻譯研究中經常被論及的文章。這篇文章雖僅作為班雅明翻譯波特萊爾 (Charles Baudelaire) 詩作的序言，但對班雅明而言，這篇文章其實更具有宣示其思想與理念的重大意義。而這樣的宣示，更因與譯本的共同出版，表達了波特萊爾對他的重要影響與意義。或有班雅明的評論提及，班雅明的翻譯理論與實踐有其落差，即如班雅明本人也表示，在波特萊爾的翻譯中，他「只是有些地方」(*nur stellenweise*)¹ 應用了自己的理論 (Tiedemann, 1999, p. 431)。然而，若依此即推論，班雅明的理論與實踐不符，則未免失之簡化與偏頗。因為，文學的翻譯，尤其是詩的翻譯，譯者能夠在翻譯中保留原作的部分總是比失去的還要少。因此，班雅明所說「只在某些地方」應用到自己的翻譯理論，應被視為是負責任的譯者應有的聲明。甚且，我們應該如此解讀：班雅明是試圖「在某些地方」運用自己的理論的。再者，就其理論而言，班雅明的〈譯者〉，如其好友碩勒姆 (Gershom Scholem) 所述，是寫於他「神學研究階段的高潮」，文中充滿對神學與語言哲學的關懷，有如座右銘一般的宣示作用 (Scholem, 1997, p. 153)。依此觀之，吾人自不應以當前的翻譯論述，特別是「直譯」與「意譯」，或「重形式」與「輕意義」等二分原則來看待班雅明理論與翻譯實踐之間的關係，我們勢必應該從更深刻的面向來討論。

為班雅明撰寫生平與著作的學者柏德森 (Momme Brodersen)

¹ 為使讀者區分所引述的德文、法文與英文之差別，本文於引用德文及法文處以斜體表示。

即認為，班雅明撰寫〈譯者〉的目的，在於探討翻譯中能否呈現作者／讀者／作品／理念／表達／接受等概念間的關係：

一篇翻譯的成功與否，既非純然因為語言或風格的對錯，亦非因為單純品味問題，更應關注的是：作者與作品如何被呈現？作品如何被閱讀與接受？在接受的情境中，藝術／美學又扮演著什麼樣的角色？在〈譯者〉這篇序言的開頭，班雅明也提出了類似的問題。（Brodersen, 1990/1996, p. 112）

同樣的，柏德森也表示，班雅明這篇序言雖然在其身後引發了原文設想之外的評價，但我們不應忘記的是，該文寫出的背景，是希望對當時去歷史化的接受美學作出相當的反動（Brodersen, 1990/1996, p. 112）。以柏德森的觀點來看班雅明的譯序，筆者也試圖藉由上述班雅明提出的問題，重新檢視他翻譯波特萊爾《惡之花》（*Les Fleurs du mal*）的脈絡：一，班雅明是在什麼樣的環境與心態下選擇翻譯並出版《惡之花》中〈巴黎風貌〉（“Tableaux parisiens”）；二，班雅明希望以何種方式呈現他的翻譯作品，所呈現的內容是否意欲與當時接受美學影響下的翻譯主張有所區隔？以這樣的問題檢視班雅明的翻譯，筆者對其譯文的觀察便增加了不同面向：譯者對原文作者的研究與興趣；班雅明的文學、語言哲學主張與關懷；這些關懷與其波特萊爾研究間的關聯；選擇波特萊爾出版的翻譯動機；文本在編排中呈現的訊息；譯文中字、句、音韻等呈現的訊息，與其他譯本相比有無特出之處等。在種種觀察後，再度檢視〈譯者〉，筆者也因此發掘到更多相互呼應之處。

為了補充筆者的觀察，本文以班雅明書寫後期對波特萊爾的重要論述〈論波特萊爾的幾個主題〉（“Über einige Motive bei

Baudelaire”，以下簡稱〈論波特萊爾〉）為主要參照對象，以檢視班雅明終其一生對波特萊爾的研究與觀察，並依此檢視班雅明的翻譯實踐。此外，本文亦以德語界重要的波特萊爾譯本，即象徵主義詩人斯特凡·格奧爾格（Stefan George）的德譯本作為主要參照對象，輔以郭宏安的法進中及杜國清的英／法進中的譯注本，期能藉此比對出班雅明譯本特出之處，並依此更深入檢視班雅明在譯本實踐與理論間的深度連結。²

貳、《惡之花》作為第一個翻譯作品的理由

早在班雅明譯本出現前，《惡之花》已有許多德譯本，³其中以格奧爾格譯本堪稱當時最好的版本。在1922年，格奧爾格譯本已出版至第六版。因此，在班雅明譯本出版前，他應已讀過其中幾個譯本。⁴早在1915年於慕尼黑求學期間，班雅明因對文學的興趣，結識了諾格哈特（Felix Noeggerath）及里爾克（Rainer Maria Rilker）等文人，期間並加入以格奧爾格為首的象徵主義詩人菁英圈（Brodersen, 2005, pp. 21-22）。班雅明的好友碩勒姆曾在日記中提及，班雅明曾朗讀過四首《惡之花》的譯詩給他鑑賞，其中即包括格奧爾格譯本和班雅明自己的譯作（Scholem, 1997, p. 23）。

² 國內學者如邱漢平、廖朝陽、胡功澤、陳筱筠、黃士元等均撰寫過班雅明相關研究，對筆者的研究深具啟發。但就筆者所讀，並沒有深入討論班雅明理論與實踐間關聯者，因此，針對諸位學者們的研究，本文未著墨討論。

³ 波特萊爾的《惡之花》很早便開始傳入德語世界，其中以布倫斯（Max Bruns）於1901年出版的翻譯為紀錄中最早的譯本。此外，格奧爾格譯本 *Blumen des Bösen* 堪稱當時公認最好的版本（Brodersen, 1990/1996, p. 110）。

⁴ 在與碩勒姆的書信中，班雅明曾提及，霍夫曼（Hoffman）與褚威格（Zweig）的德譯本已在他的書架上，另外架上也放了格奧爾格的譯本（Benjamin, 1978, p. 171）。

在班雅明完成博士學位後，面對父親的期待與壓力，他陷入尋找教職抑或當自由作家的兩難。在這段擺盪於生活與求職的矛盾期間，班雅明一方面爭取在大學任教的機會，一方面也開始發表幾篇代表他早期學術思想的重要文章，如〈暴力的批判〉（“Zur Kritik der Gewalt”）、〈杜斯妥也夫斯基的《白癡》〉（“‘Der Idiot’ von Dostojewskij”），以及〈歌德的選擇親合力〉（“Goethes Wahlverwandtschaften”）。於此同時，他也重拾前述波特萊爾〈巴黎風貌〉的翻譯，以及於 1920 年開始構思、1921 年完稿的〈譯者使命〉。不過，在經濟蕭條與通貨膨脹的年代，班雅明的學術與出版生涯均不順利。在海德堡的執教資格申請於 1921 年宣告失敗；一份由班雅明主導的期刊《新天使》（*Angelus Novus*）亦在發行前夭折。飽經挫折的班雅明於是試圖以譯者身分出現在文壇，準備許久的譯作〈巴黎風貌〉連同其翻譯序言在幾經波折之後，終於在 1923 年 10 月出版面世（Brodersen, 2005, pp. 25-26; Hirsch, 2006, p. 609）。

綜觀上述，我們可以看見，班雅明對波特萊爾的興趣，雖更多發表在後期書寫中，但他對波特萊爾的深刻印象與研究興趣，卻是自求學時期即已萌芽，而他對波特萊爾詩作的咀嚼，亦與早期對文學、神學、語言哲學的興趣多所結合。因此，在 1923 年選擇已有許多譯本的《惡之花》，應是班雅明長久以來結合閱讀、思考、翻譯試作，並試圖與當代詩學主張對話的積極舉措。柏德森即表示，在班雅明眼中，波特萊爾除了是詩人與翻譯家，更有許多美學與文學面向尚未被好好探究。藉由翻譯，班雅明欲重現的波特萊爾是一位全面的文人，而藉著翻譯，波特萊爾更啟發了班雅明，讓他能夠開啟自己的不同面向（Brodersen, 1990/1996, pp. 110-111）。

以這樣的背景來看〈譯者〉的第一句話，文章之始即開宗明義地提到美學與接受的問題：

面對一件藝術作品或一個藝術形式，因接受者的認識（*Erkenntnis*）而顧慮他們，從未證明有所結果。（Benjamin, 1991a, p. 9）

同樣地，在 1939 年撰寫的〈論波特萊爾〉之中，班雅明仍舊於文章開頭討論作者與讀者間的接受現象。相較於〈譯者〉的書寫方式，班雅明後期的書寫風格有著相當大的轉變。他試圖以一種社會、心理研究的方法分析文學接受中的社會現象，然所關懷的同樣是書寫、表達與接受等文學問題。在〈論波特萊爾〉開端，班雅明即討論波特萊爾身為書寫者如何面對詩學潮流轉變的問題：「波特萊爾所設定的讀者，是在抒情詩的閱讀上有困難的那些讀者」（Benjamin, 1991b, p. 605）。班雅明亦提及，波特萊爾在《惡之花》自序詩〈致讀者〉（“Au Lecteur”）中，一開始就寫出了他所設想的讀者，這群讀者是最不感激的一群（*das undankbarste*），卻又與他自己相似：「波特萊爾渴望被人理解，他把自己的書獻給了與自己相似的人」（Benjamin, 1991b, p. 607）。在一個抒情詩詩人找不到適當表達，也找不到適當讀者的時代，波特萊爾或許一開始就明確知道，他的詩不會獲致立即的成功，而他所設定的讀者，要到他的後世才真正出現（Benjamin, 1991b, pp. 607-608）。

對藝術創作而言，所謂「理想」的接受者或許並不存在於當代，而更多存在於未來，甚或過去。柏德森亦論及 20 世紀初語言與詩學的主要辯論對班雅明書寫的影響。在這個詩學與接受的辯論脈絡中，核心議題即在於，當時的語言發展已不足以再現社會真實的廣度與多元性，此一語言的侷限迫使書寫者只能運用既

有或傳統的詩學形式來勉強應付。這樣的情況尤其表現在自然詩（nature poetry）過渡到城市詩作（city poetry）之間的轉變，因為城市詩作需要非常生動的表現方式，而德國文學其實並不存在，或尚未發展出這樣的形式來表達如此的多樣性（Brodersen, 1990/1996, p. 111）。循著這樣的時代辯論，我們在〈譯者〉與〈論波特萊爾〉間也看見班雅明在兩篇文章中相互的呼應與持續的關注，而波特萊爾的《惡之花》更是貫穿班雅明思想的重要線索。因此，在班雅明翻譯且出版〈巴黎風貌〉時，雖尚未找到社會現象的描述方法，但他對波特萊爾困頓自覺的詩學角色、詩作中欲凸顯的城市元素、當代讀者接受美學的尚未成熟，乃至譯者也可能找不到相應文體以承載原作創作時即已面臨的問題等，均已有深刻的觀察，並以相當特殊的神學及語言哲學的書寫方式，在〈譯者〉序言中有著縝密的探討。除此之外，柏德森亦指出，格奧爾格的《惡之花》德譯本在當時的出現，猶如為後續譯本設立了翻譯標準，這樣的現象自然也影響到班雅明的反應（Brodersen, 1990/1996, p. 111）。因此，若我們將當時盛行的格奧爾格譯本與班雅明的譯本作比較，班雅明所關懷的元素或可更明顯呈現出來。

參、《惡之花》譯本比較

如前所述，在班雅明翻譯《惡之花》的〈巴黎風貌〉前，格奧爾格譯本已為當時暢銷版本。時至今日，該譯本仍占有經典地位，⁵ 因此，在某種程度上，格奧爾格的主張亦代表了當時盛行的

⁵ 德國出版商 tredition GmbH 在出版世界經典系列著作時，針對波特萊爾的《惡之花》即以格奧爾格的譯作 *Blumen des Bösen* 為代表。

接受美學。而他的版本也適足以作為觀察班雅明翻譯主張與實踐的重要對照，據此，筆者將由下列不同面向：前言、編排、單首詩作、詩節、詩行、押韻、詞彙、意象等來作更細緻的觀察。

一、序言與譯本編排方式

在格奧爾格譯本中，譯者以一頁的前言講述他的翻譯策略：

對於這本《惡之花》的「德語化」(*verdeutschung*)⁶版本，我的初衷並非在介紹一位外國作家給大眾，而更多的是要讓大眾體驗到形式所帶來的純粹美好。(George, 2017, p. 7)

在這篇簡短的序言中，格奧爾格提到，《惡之花》雖已存在德語譯本，但「堪稱良好」的德語版本並未問世。因此，與其讓讀者掙扎於翻譯的種種缺失與無法表達中，不如讓讀者先領略到這本詩集是如何征服詩學的嶄新領域，以及作者自作品中透現出來的精神火光。序言中更提及，也是因為這樣的理由，這個譯本以《惡之花》第一部分〈憂鬱與理想〉(“Spleen et Idéal”)之第一首詩〈祝福〉(“Segen”)作為序言詩，目的即不在「忠實的仿作」(*getreue nachbildung*)，而更多在試圖以其譯作為波特萊爾詩作設立一個「德語的里程碑」(*ein deutsches denkmal*) (George, 2017, p. 7)。

格奧爾格這番序言正好明確解釋他的讀者設定與「翻譯」策略。因為理解到無法以現有德語形式完整詮釋波特萊爾，為顧及當代讀者對「讀詩」的某些期待，格奧爾格便以「德語化」(*Verdeutschung*)取代翻譯(*Übersetzung/Übertragung*)一詞為他的譯本定位，更多地在強調譯詩時的形式創造，而非原作中許多深刻難解的問題。因此，特別值得注意的是，格奧爾格雖在譯序

⁶ 依現行德語正字法，所有名詞應作大寫。但本文引用的版本原即維持格奧爾格時代的原本形式，名詞以小寫表示。因此，本文亦依據此版本，保留該文中所有大小寫寫法。

中提到改以〈祝福〉作為序言詩，對於原作中的序言詩〈致讀者〉何以省略的事實與理由，卻隻字未提。可以想見的是，若提及〈致讀者〉，波特萊爾在原詩中想呈現的矛盾、衝突與晦澀的意象，以及藉此凸顯他無法被傳統社會接受的各種問題將一一浮現，而解釋這些問題將更凸顯格奧爾格譯本中許多無法解決的翻譯難題。因此，不論是否刻意為之，該譯本避開種種難解的翻譯問題，以德語單語譯本、詩集小冊的型態呈現，詩作前後沒有註解，目的應多在「考慮讀者」，讓讀者猶如看到作者說著德語一般，忘記翻譯的障礙與兩者間的文化差異，「單純」地領略詩的美感。

觀察現今諸多波特萊爾的研究與翻譯，我們同樣可以看見，〈致讀者〉放在《惡之花》卷首，其實具有舉足輕重的意義。郭宏安在《惡之花》譯後記中提到，整個詩集有一個由詩人刻意精心安排的計畫。因此閱讀時應依照〈憂鬱與理想〉、〈巴黎風貌〉、〈酒〉（“Le Vin”）、〈惡之花〉（“Fleurs du Mal”）、〈反抗〉（“Révolte”）、〈死亡〉（“La Mort”）這樣的順序。其中，「〈巴黎風貌〉將目光轉向外部世界，打開了一部充滿敵意的醜惡畫卷」（郭宏安，2014，頁 469）。在以學術研究等為目的的杜國清及郭宏安譯本中，我們即可看見，每首詩均與原文編號嚴謹對應，舉凡原作因出版年代不同導致詩的順序一有更動，譯本中亦均於註解處詳細記載。然不論原作如何改版，郭宏安及杜國清譯本均將〈致讀者〉置於序言的位置，即第一部分〈憂鬱與理想〉開始之前。相較於格奧爾格譯本刻意將此意義重大的序言詩省略，而改採〈祝福〉取代，筆者以為，格奧爾格迴避原作中書寫者對自我以及對未知讀者自覺性的對話，以避開後續可能引發的種種閱讀上的問題之意圖相當明顯。這也解釋了格奧爾格何以在序言提及，其譯作「並非在介紹一位外國的作家給大眾」，他藉此刻意

忽略與避開的翻譯課題，即「外國作家」所顯示的外來性。

在〈論波特萊爾〉中，班雅明即以獨有的角度，探討〈致讀者〉在波特萊爾思想中的重要性。班雅明提及，這首詩呈現的，是作者與讀者的關係。不過，在班雅明譯本中，因其選擇翻譯的並非《惡之花》全本，而是該詩集的第二部分〈巴黎風貌〉，因此，〈致讀者〉本不在收錄之列。取而代之的，便是班雅明自己撰寫的序言〈譯者使命〉。而在〈譯者〉中，班雅明也以早期浪漫派的主張及賀德林（Friedrich Hölderlin）的翻譯為例，探討語言的外來性與創造性的問題。以此觀之，班雅明在〈譯者〉中的主張似乎已隱隱與波特萊爾的〈致讀者〉相互呼應。

此外，就編排方式而言，相較於格奧爾格的單語譯本，班雅明自始即決定以雙語對照方式出版（Brodersen, 1990/1996, p. 114）。這樣的出版方式似乎刻意與當時的譯作出版常規作出區隔，也同時呼應了他在〈譯者〉結尾所主張：「神聖文本的行間對照版本（*Interlinearversion*）即為所有翻譯的原型（*Urbild*）或理想」（Benjamin, 1991a, p. 21）。

二、意象與字詞選擇

如前述郭宏安（2014）提及，「〈巴黎風貌〉將目光轉向外部世界，打開了一部充滿敵意的醜惡畫卷」（頁 469），筆者以為，這或許也是班雅明何以獨選這個部分作為首部個人譯作，並藉以與其他譯本有所區隔的刻意選擇。在〈譯者〉中，班雅明雖未述明理由，但在〈論波特萊爾〉中，我們可以看到，班雅明即特別以〈巴黎風貌〉為例，舉出波特萊爾筆下處處可見「群眾默默地在場」（Benjamin, 1991b, p. 622），班雅明舉〈巴黎風貌〉中的〈小老太婆〉（“*Les Petite Vieilles*”）及〈致一位擦身而過的

女子〉（“A une Passante”）為例，認為「群眾」（*Masse*）的存在成為這些詩的主調，這樣的瞬間，「只有在大都市裡才能創作出來」（Benjamin, 1991b, p. 625）。

因此，城市與大眾，特別在〈巴黎風貌〉中，以其未顯隱密的方式存在於波特萊爾精心安排的寓言與意象中，成為波特萊爾寓言詩歌的主軸。班雅明在〈論波特萊爾〉提及了這樣的觀察，似乎也相當程度地回溯了他一直以來對波特萊爾的閱讀與理解。值得令人注意的是，在〈論波特萊爾〉論及城市與大眾元素時，班雅明在註解中提到格奧爾格的詩作：

對擦身而過的女子的愛，同樣主題也曾出現在格奧爾格早期的詩歌之中。然他卻錯過最重要的關鍵——人潮（*Strömung*），是那股人潮，將這名在群眾（*Menge*）中載浮的女子帶離他的身邊。（Benjamin, 1991b, Footnote 32）

班雅明以相當隱晦的方式，在〈論波特萊爾〉的註解一隅留下他對格奧爾格象徵詩派的批評。「忽略了人潮」，亦即忽略了「大眾」這個班雅明認為最重要的城市元素，同樣地，這也是格奧爾格譯本所呈現的主要問題。

在〈論波特萊爾〉一文中，班雅明詳細探討波特萊爾詩作中的城市元素，也深刻探討波特萊爾如何在詩作中處處表現出大眾在城市中的驚恐與不安元素：如「震驚」的經驗，以及「在震驚體驗中靈光的毀滅」（*die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis*）（Benjamin, 1991b, pp. 622, 653）。沃林（Richard Wolin）論及班雅明的波特萊爾研究時，亦提到波特萊爾詩作對班雅明的特殊意涵：班雅明藉由波特萊爾的寓言詩歌，看到工業資本主義時代「自我異化的人類」的困境，以及傳統社會大眾在面向現代社會的過

渡時期，在人群中面臨的震驚經驗（Wolin, 1994, p. 232）。

上述所列雖都是班雅明於〈論波特萊爾〉中提出的觀點，但我們若從班雅明的寫作與思想形成的歷程與脈絡來觀察，可以看見，波特萊爾對青年時期的班雅明早已烙下深刻印象。在參與過格奧爾格詩派與嘗試譯詩之後，班雅明自翻譯該文之初應即已不斷思索其中表達與接受的問題。同樣身處社會過渡時期，同樣面臨「自我異化」的困境，班雅明也經歷著書寫的陣痛。以此反觀班雅明與格奧爾格譯作，我們更可看出，班雅明在 1921 年翻譯時已注意並試圖凸顯他在波特萊爾詩作中看到的城市意象，而格奧爾格譯本亦相當明顯地忽略了這樣的意象。

以〈巴黎風貌〉第一首詩〈風景〉（“Paysage”）為例：

為了貞潔地做我的牧歌，我願
 躺在天堂旁邊，如占星家一般，
 並以鐘樓為鄰，邊作夢邊諦聽
 風兒送來的莊嚴的讚美鐘聲
 兩手拖著下巴，從我的頂樓上，
 我眺望著歌唱和閒談的工廠；
 煙囪和鐘樓，這些城市的桅杆，
 還有那讓人夢想永恆的蒼天。〔郭宏安譯本〕（波特萊爾，
 1857 / 2014，頁 236—237）

在這首詩中，我們可明顯看出班雅明與格奧爾格因字詞使用的不同，在意象上產生了明顯差異。為便利讀者理解法文、德文間的字詞對應關係，筆者試圖先以法——德——中對照方式呈現，並以粗底及底線標註關鍵詞，如表 1：

表 1

波特萊爾〈風景〉中德譯本對照表 1

波特萊爾 原本 “Paysage”	格奧爾格 德譯本 “LANDSCHAFT”	班雅明 德譯本 “Landschaft”	杜國清 中譯本 〈風景〉	郭宏安 中譯本 〈風景〉
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde 5	Hoch in der kammer das kinn auf dem arme	Dann werd ich vom Sims meiner luftigen Kammer	兩手拖著下顎， 從我的頂樓上，	兩手拖著下巴， 從我的頂樓上，
Je verrai <u>l'atelier</u> qui chante et qui bavarde; 6	Seh ich die <u>Werkstatt</u> mit lärmendem schwarme	Überm <u>Werkvolk</u> wie's schwätzet und singet beim Hammer	我將眺望在歌唱 饒舌的 <u>工作場</u> ，	我眺望著歌唱和 閒談的 <u>工廠</u> ；
Les tuyaux, les clochers, ces <u>mâts de la cité</u> , 7	Den rauchfang den turm und die <u>wolken weit</u>	Auf Turm und Schlot, die <u>Masten von Paris</u>	煙囪、鐘塔、這 些都市的 <u>桅杆</u> ，	煙囪和鐘樓，這 些城市的 <u>桅杆</u> ，
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. 8	Die mahnenden bilder der ewigkeit.	Und die Himmel hinausseh, mein Traumparadies.	以及令人夢想永 恆的無涯穹蒼。	還有那讓人夢想 永恆的蒼天。
(Baudelaire, 1868, p. 249)	(Baudelaire, 1857/2017, p. 125)	(Baudelaire, 1857/1991, p. 23)	(波特萊爾, 1857 /2016, 頁 150)	(波特萊爾, 1857 /2014, 頁 236)

在第一段詩的後半段 5—8 行，原作透過聲音、工作場、煙囪等讓讀者看到城市與「群眾默默地在場」：

兩手拖著下巴，從我的頂樓上，

我眺望著歌唱和閒談的工廠；

煙囪和鐘樓，這些城市的桅杆，

還有那讓人夢想永恆的蒼天。⁷〔郭宏安譯本〕（波特萊爾，1857 / 2014，頁 236）

在原文第 6—7 行，我們可以聽到閒談與歌唱的工廠（*l'atelier*），看到城市景象：煙囪和鐘樓，城市的桅杆（*les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité*），而所謂的風景，其實是在這些景象之外的遠方，猶如夢想般的穹蒼。短短詩段營造出城市與夢想間的疏離

⁷ 本文引用文字底線加粗處為筆者所標註，乃強調對應法文的重點詞。

感，意象相當明顯。然在格奧爾格譯本中，這些代表都市與人群的詞彙，似乎被刻意隱藏。工廠、城市、桅桿並不存在，取而代之的，如柏德森提及，是一幅田園景象（Brodersen, 1990/1996, p. 111）：

從房間的高處，手臂托著下顎
我眺望著嘈雜的工作間；
煙囪、鐘塔，以及遠方的雲朵（*rauchfang, den turm, und die wolken weit*），
那諭示的永恆景象。〔格奧爾格譯本，中文由筆者自譯〕
（Baudelaire, 1857/2017, p. 125）

在班雅明譯本中，我們可以看見，班雅明的用字與格奧爾格有明顯不同。在第六行，班雅明刻意以複合字「工作人群」（*Werkvolk*）取代原文的工廠／工作間（*l'atelier*）以凸顯工作中大量的人群；為了配合句尾的尾韻，更加入「捶打」（*Hammer*）以強化勞動人群的意象；第七行則將「城市」一詞直接改為「巴黎」，使得詩句成為如下印象：

越過敲打中（*beim Hammer*）歌唱與閒談的工人們
（*Werkvolk*）；
鐘樓與煙囪（*Schlot*），這巴黎的桅杆（*die Masten von Paris*），
〔我〕眺望遠方的天空，我夢想的樂園（*mein Traumparadis*）。
〔班雅明譯本，中文由筆者自譯〕（Baudelaire, 1857/1991, p. 23）

相較於格奧爾格忽略城市的意象，班雅明反以增譯的方式，刻意點出異地的風情與城市中的人群，如此，不但預示本詩後續由詩人刻意鋪陳的，僅能在夢想與眺望中才能得到慰藉的孤寂感，

也能帶領讀者將這份孤獨放置在巴黎與人群中的「異國」，放置在波特萊爾寫詩的當下。

在詩的後半段，詩人將眼光投入城市的人群之後，再度退回自己的寫作世界，在這個段落中，我們仍可以看見，班雅明與格奧爾格的用字策略有明顯且一致的差異，對照如表 2：

表 2

波特萊爾〈風景〉中德譯本對照表 2

波特萊爾 原本 “Paysage”	格奧爾格 德譯本 “LANDSCHAFT”	班雅明 德譯本 “Landschaft”	杜國清 中譯本 〈風景〉	郭宏安 中譯本 〈風景〉
L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre, 21	Machtlos die scheiben <u>bestürmendes</u> toben	Mag gegen's Fensterglas sich <u>ein Orkan</u> verschwenden	「 <u>騷動</u> 」突然猛 擊我的窗玻璃，	暴亂突然地在我的 窗前怒吼，
Ne fera pas lever mon front de <u>mon pupitre</u> ; 22	Lenkt mein geneigtes haupt nicht <u>nach oben</u> .	Ich werde nicht die Stirn von <u>meinem Pulte</u> wenden;	不能使我的頭， 從 <u>書桌</u> 上抬起；	不會讓我從 <u>我的</u> <u>書桌</u> 上抬頭；
Car je serai plongé dans cette volupté 23	Tief versunken in schwär- merci	Denn höchst gebannt in meine Leidenschaft	因為我將在這邊 樂中日夜沉湎，	因為我已然在快 樂之中陶醉，
D'évoquer le Printemps avec <u>ma volonté</u> , 24	Ruf ich nach <u>willen</u> den frühling herbei	Ruf ich den Lenz herauf aus <u>eigner Kraft</u>	我將憑著 <u>意志力</u> ， 喚醒「春天」，	但憑 <u>我的意志</u> 就 把春天喚醒，
De tirer un soleil <u>de mon</u> <u>cœur</u> , et de faire 25	Zieh aus der <u>brust</u> eine sonne und spinne	Und kann <u>mein Herz</u> zu Strahlen werden sehen	從 <u>心中</u> 抽出一個 太陽，以思念	並從 <u>我的心中</u> 拉 出紅日一輪，
De <u>mes penses brûlants</u> une tiède atmosphère. 26	Laue luft mit dem <u>glühen-</u> <u>den sinne</u> .	Und <u>meines Denkens Glut</u> zu lindem Wehen.	<u>燃起的熱焰</u> ，製 造溫暖的氣氛。	將 <u>我的熾熱的思</u> <u>想</u> 化作溫馨。
(Baudelaire, 1868, p. 250)	(Baudelaire, 1857/2017, p. 125)	(Baudelaire, 1857/1991, p. 23)	(波特萊爾, 1857 / 2016, 頁 151)	(波特萊爾, 1857 / 2014, 頁 237)

第 21 行「暴動／騷亂」（l'Émeute）一詞，班雅明譯為颶風（Orkan），格奧爾格則以動名詞「攻擊著的」（bestürmendes）弱化了原詩的意象；第 22 行，詩人疾筆其上的「我的書桌」

(*mon pupitre*)，班雅明忠實譯為「我的案頭／書桌」(*meinem Pulte*)，格奧爾格則似乎更在乎格律的平整，整句僅譯為「不能將我深埋的頭抬起」(*lenkt mein geneigtes haupt nicht nach oben*)。同樣的，在這首詩的結尾，我們可以看到波特萊爾不斷以「我的」強調自我的存在，在一片疏離與狂暴中，作者書寫的堅強意志戰勝了一切，喚醒了心中的春天與溫暖。文中「我」的意象極為強烈，這似乎也與詩的標題「風景」形成了相當強烈的對比。在第 24—26 行，我們可以看見班雅明譯本與格奧爾格譯本的明顯差異：

但憑我的意志 (*ma volonté*) 就把春天喚醒，
 並從我的心中 (*mon cœur*) 拉出紅日一輪，
 將我的熾熱的思想 (*mes pensers brûlants*) 化作溫馨。〔郭宏安譯本〕(波特萊爾，1857/2014，頁 237)
 以自己的力量 (*einger Kraft*) 我把春天喚醒，
我的心 (*mein Herz*) 可見光芒射出，
我思想的熾熱 (*meines Denkens Glut*) 化作柔和的微風。〔班雅明譯本〕(Baudelaire, 1857/1991, p. 23)
 依意志 (*willen*) 我把春天喚醒，
 自胸中 (*brust*) 射出陽光並散出，
 溫熱的風伴隨閃亮的意念 (*glühenden sinne*)。〔格奧爾格譯本〕(Baudelaire, 1857/2017, p. 125)

在〈風景〉的最後三行，我們可明顯看出格奧爾格與班雅明在用字策略上的差異。格奧爾格除了刻意省略「我的」，即原詩中作者不斷凸顯的「寫作中的自己」，格奧爾格亦將這些代表個人元素的重要詞彙：「意志」(*volonté*)、「心」(*cœur*)與「思想」(*pensers*)轉譯為較不具強度的詞彙：「意志」(*Wille*)、

「胸」(*Brust*)與「意思」(*Sinne*)。相較於格奧爾格，班雅明則似乎明顯希望讀者能夠認識到在書寫中掙扎的波特萊爾，用字亦隨著波特萊爾起伏，有時甚或擔心讀者遺漏，而在某些重要的地方予以強調與增譯。因此，我們看到這三個詞不但均加入了「我的／自己的」，詞彙更增強為「力量」(*Kraft*)、「心」(*Herz*)與「思想的熾熱」(*meines Denkens Glut*)，使得這三個詞在尾韻聲響上有非常強烈的韻律感。

三、詩節、詩行、押韻

班雅明在〈論波特萊爾〉中提及，《惡之花》是西方文學史中對全歐產生廣泛影響的最後一部抒情詩作。為了這部作品，波特萊爾投入了近乎畢生的創造才能 (Benjamin, 1991b, pp. 650-651)。每首詩以十四行詩、亞歷山大格律體完成，十四行詩中格律嚴謹，每首分成兩個部分：第一部分由兩段四行詩組成，後一部分則由兩段三行詩組成，每行各有 12 個音節。鄭恆雄 (2016) 在〈杜國清譯《惡之花》導讀〉一文提及，波特萊爾的詩「押韻及格律極為嚴謹，所以聲韻和諧，節奏舒緩，以法文朗誦出來，極富音樂性」，產生「有如咒語般諧和的音韻及迴盪的節奏，代表著象徵主義強調音樂性的特色」(頁 vi-ix)。

如〈風景〉一詩，前兩段詩節的韻腳由 aabb/ccdd 組成，每行 12 個音節 (詳表 1)。在格奧爾格譯本中，我們可以看見，格奧爾格相當注重詩的格律與韻律感。雖然無法做到每行 12 個音節，但每詩行大多維持在 10 個音節，韻腳亦遵循 aabb/ccdd 的方式，精選的用字使詩行讀來有一種簡潔的聲韻感：

Ich will um keusch meine verse zu pflegen

Wie Sterngucker nah an den himmel mich legen
Will hören neben dem glockenturm
Die feierklänge getragen vom sturm.

Hoch in der kammer das kinn auf dem arme
Seh ich die Werkstatt mit lärmendem schwarme
Den rauchfang den turm und die wolken weit
Die mahnenden bilder der ewigkeit. (Baudelaire, 1857/ 2017, p.
125)

相較於格奧爾格譯本，班雅明譯本在格律上則顯得較為凌亂。韻腳雖然維持 aabb/ccdd 格式，然每行詩的音節卻在 10、11、12 間交錯，用字長短不一，使得每行詩讀來較缺乏韻律感：

Ich will um meinen Strophenbau zu läutern
Dicht unterm Himmel ruhn gleich Sternedeutern
Daß meine Türme ans verträumte Ohr
Mit dem Winde mir senden den Glockenchor.

Dann werd ich vom Sims meiner luftigen Kammer
Überm Werkvolk wie's schwätzet und singet beim Hammer
Auf Turm und Schlot, die Masten von Paris
Und die Himmel hinausseh'n, mein Traumparadies. (Baudelaire,
1857/1991, p. 23)

在班雅明的解讀中，波特萊爾的抒情詩，除了形式上遵循抒情詩的格式，卻有著格律聲響以外的訊息。「打從波特萊爾一開始撰寫《惡之花》之時，他就不期待能從群眾獲得直接的回響」

(Benjamin, 1991b, p. 607)。波特萊爾書寫的時代，是一個越來越不利於讀者理解抒情詩的時代。讀者的經驗已出現結構性的轉變，因此，波特萊爾一開始即不期待為當時的讀者接受，他的讀者，要到其身後才出現 (Benjamin, 1991b, p. 607)。對班雅明而言，震驚的經驗對波特萊爾的作品造成了決定性的影響，其中班雅明舉紀德 (André Paul Guillaume Gide) 的評論為例，提及波特萊爾詩作中意象與理念 (*Bild und Idee*)、詞語與事物 (*Wort und Sache*) 之間的中斷性 (*Intermittenzen*)，才是令人感動的地方。為了將這些規律性保留在詩句之外，波特萊爾亦以散文詩的新形態創作《巴黎的憂鬱》 (*Le Spleen de Paris*)。班雅明並引述波特萊爾的論述：

誰不曾夢想過在豪情的日子裡創作一首神奇的散文詩？為了適應心靈的抒情律動、夢想的波瀾起伏，以及意識的震驚 (*Chocks des Bewußtseins*)，這散文詩必須是音樂的，卻不需韻律與押韻，必須夠流暢，夠清澈響亮。(Benjamin, 1991b, pp. 617-618)

從〈論波特萊爾〉，我們可以看見，班雅明看見了波特萊爾在抒情詩與散文詩形式中的過渡與掙扎。波特萊爾面臨的是與抒情詩讀者期待有所落差的窘境，因此，藉著《巴黎的憂鬱》，波特萊爾在散文詩中找到更多表達的自由。在翻譯與出版〈巴黎風貌〉時，班雅明或已關注到作者在書寫與形式上面臨的掙扎，在詩的形式與意象的表達之間，班雅明更多地選擇意象的強調與傳遞。因此，翻譯時雖仍試圖維持十四行詩的形式，在韻腳、詩行，以及音節結構上仍盡量遵守原詩格式，但為了凸顯波特萊爾的城市／群眾意象 (*Bild*)，班雅明在用字上多使用創造或增譯方式，

致使在音韻上較無法顧及十四行詩的韻律感，但在詩的結尾，班雅明不但凸顯了「我」的意象，亦將重點字以其他名詞：「思想」、「心」、「火光」等表示，使之讀來響亮，並與原作展現的個人意志相互呼應。

班雅明在寫給霍夫曼斯塔（Hugo von Hofmannstahl）的信中即提及，他嘗試翻譯的波特萊爾，在音韻上是「天真的」（*metrisch naiv*），因為追求音韻上的對等並非他認為最重要的翻譯問題，對他而言，他更希望有新的嘗試，能夠將波特萊爾的風格作出更好的詮釋。針對此點，班雅明亦在信中表示，他也在譯作的前言（即〈譯者〉）中以「字譯」（*Wörtlichkeit*）一詞作了相當的討論（Benjamin, 1978, pp. 330-331）。相較之下，格奧爾格的翻譯重點似乎都傾注在詩律的節奏與運用上，因此，如柏德森評論，批評家或許會認為，就形式上而言，班雅明的翻譯不如格奧爾格譯本。然而，班雅明更著重的是語言的拓展。班雅明的翻譯雖然在形式上顯出缺點，他展現的長處則掩蓋了這些弱點。就此，與格奧爾格譯本相較之下，班雅明的翻譯其實是更忠實的（Brodersen, 1990/1996, p. 111）。

肆、在理論與實務之間

在寫給霍夫曼斯塔的信中，班雅明提及，從翻譯試作到出版發行，他其實花了九年的時間。這期間他有許多時間可以修改，然而他真正關心的並不在於音韻上的對照，而更多在展現波特萊爾的風格。因此，他念茲在茲的，是翻譯的革新嘗試（Benjamin, 1978, p. 330）。身為作者，波特萊爾自知無法於其當代找到適當

的讀者，但仍堅持完成他的表達理想。相對的，作為讀者的班雅明深刻體會到這一點。而當他必須代表作者，將所感所讀以德語表達時，他也面臨了同樣的難題：他在自己的語言中既找不到相應的表達模式，更無法滿足當代德語讀者的接受期待。因此，如同他對霍夫曼斯塔強調，翻譯波特萊爾，他更想做的不在設立模範，而是將之視為發展自身語言的嚴格訓練（Brodersen, 1990/1996, Footnote 41）。以此脈絡反觀〈譯者〉與班雅明的翻譯實踐，我們可以看見兩者間綿密的印證關係。針對班雅明〈譯者〉內容，僅就前文所舉幾處犖犖大者，供讀者參考：

一、藝術表達形式與讀者接受之間

如前所述，班雅明閱讀的波特萊爾，是深知理想表達形式與當代讀者期待有所落差，卻仍堅持創作的文人。在〈論波特萊爾〉的開頭，班雅明以相當的篇幅探討柏格森（Henri Bergson）與普魯斯特（Marcel Proust）對於記憶與經驗的討論，試圖描繪人的意識（*Bewußtsein*）為保護震驚帶來的創傷而逐漸碎片化的過程與現象。面對體驗帶來的傷害，意識會發揮保護機制，讓記憶（*Gedächtnis*）變得主觀，讓內容喪失其統整性（*Integrität*）（Benjamin, 1991b, pp. 612-615）。以此觀之，憶想（*Erinnerung*）與記憶（*Gedächtnis*）是有所區別的。⁸為了讓人覺察這樣的差異，

⁸ 將已被視為理所當然的詞彙與相應的概念以獨有的論述方式賦予新意，是班雅明在許多論述中經常使用的手法，旨在顛覆人們對某些慣用詞彙的認知，讓人回到該文字被賦予意義之最初。因此，*Gedächtnis* 與 *Erinnerung* 雖為常見詞彙，表示記憶、回憶、與回想，兩詞在一般使用情境中亦經常交互使用，但班雅明在這篇文章中以他一貫且特殊的論述方式，重新賦予這兩個字不同的意涵。而這樣被賦予不同定義的詞彙亦經常出現在班雅明其他論述中，如「經驗」（*Erfahrung*）與「體驗」（*Erlebnis*）等詞，在不同論述中形成互文關係。

我們必須理解人的意識在其中的作用，以便我們有機會突破已被主觀化的記憶之影響，啟動憶想的功能，找回更具整合性的內容。而透過波特萊爾詩作中「自行崩解」的語言（Benjamin, 1991b, p. 617），我們得以找到憶想的途徑。因此，在班雅明的理解中，看到一個書寫中的、認知到自己在崩解的語言中掙扎，卻仍試圖找回許多已逝經驗的波特萊爾，是理解這篇文章的關鍵。這也就是波特萊爾設定的，或許不存在於他的時代的讀者應該看到的。

以這樣的觀察閱讀班雅明的翻譯序言〈譯者使命〉，同樣的救贖美學概念亦以神學與形上學的方式貫穿在他的論述之中。班雅明以認識論的哲學概念論及人的認識（*Erkenntnis*）之侷限，並依此試圖提醒讀者，人的有限認識及在有限認知下使用的語言與作品之間的關係，以此試圖讓讀者理解到，波特萊爾的創作意圖或許有許多是在讀者認知之外，更多有待發掘。

因此，為了補充《惡之花》序言詩〈致讀者〉的位置，班雅明即以〈譯者〉之首，探討詩人在本質的追求與表達形式間的差距，以及讀者期待與表達創造間無法顧及的兩難：

面對一件藝術作品或一個藝術形式，因接受者的認識（*Erkenntnis*）而顧慮他們，從未證明有所結果。不只，與特定群眾或其再現所形成的每個關係都會導入歧途，在所有的藝術理論中，甚至連「理想」的接受者這樣的概念都是虛假的，因為這些概念最終都是以人類存在與本質為前提。因此，藝術自身也是以人的身體與靈魂本質為前提——而人的關注卻不在藝術作品。依此，沒有詩是為某

讀者，沒有畫是為某觀者，沒有交響曲是為某聽眾而作。⁹

(Benjamin, 1991a, p. 9)

如前所述，與其談論能否為德語界設立模範，班雅明藉著翻譯波特萊爾，深感語言更重要的，應在於理解自身語言與表達之侷限。而翻譯更高的任務，亦在於理解這樣的侷限，理解作者最初如何跨越語言侷限從事創作之意圖；以更高的創造力在譯作中表達這樣的意圖，更藉此提升自身語言的發展。因此，這樣的宣告亦似乎開宗明義意欲與格奧爾格譯本考慮讀者、強調詩歌美感的閱讀期待、意在設立「德語的里程碑」(*ein deutsches Denkmal*)的翻譯目的作出明顯區隔。

二、從原文的可譯性看譯作與原文之關係

接續「讀者是否僅限當代讀者」的第一個提問，班雅明繼而提出第二個問題，即原文的可譯性：

翻譯是一種形式 (*Form*)。將翻譯視為如此去理解，也可回過頭來適用在原文 (*Original*) 之上。因為在原文中，其法則即為可譯性 (*Übersetzbarkeit*)。(Benjamin, 1991a, p. 9)

⁹ 此段翻譯及後續關於〈譯者〉一文的中譯主要引自鄭惠芬(2017)博士論文《重讀瓦特·班雅明〈譯者使命〉——觀看字在中英翻譯裡的「逾命」》。本文於此處刻意不使用已為國內外學者長期引用的宗恩(Harry Zohn)英譯本，或以此為主要底本的中文再譯本。宗恩的英譯本出版於1968年，該書題為《啟迪》(*Illuminations*)，由漢娜·鄂蘭(Hannah Arendt)主編，是第一本介紹班雅明的重要英譯選文集。因為這個重要地位，有許多評論與中文再譯本均以此譯本為重要依據。然根據藍道爾(Steven Rendall)於1997年發表的一篇文章“Notes on Zohn’s Translation of Benjamin’s ‘Die Aufgabe des Übersetzers’”，這個譯本有許多忽略之處，其中特別明顯的，是哲學方面(Rendall, 1997)。該譯本或因時代關係，對班雅明這篇以語言哲學作為論述主軸的哲學詞彙有諸多忽略之處，導致其英譯本所呈現的論述，特別是在哲學敘述邏輯方面有許多混淆之處。詳細討論亦請詳鄭惠芬(2017)。再譯本的問題於本文不再贅述。就此，此處所採德進中翻譯，更希望著重的，是班雅明在其他書寫中不斷呈現互文關係的哲學「概念字」與哲學邏輯句式，以作為其他譯本的補充。

所謂的可譯性，不但保存在原文中，更保存在原文創作的源頭：

有些相關概念 (*Relationsbegriffe*) 能夠保留其良好的，或者說最好意涵 (*Sinn*)，若非自始即僅涉及在人的層面。如此，即使人們已將之遺忘，某個難忘的生命或片刻便尚能被提及。因此，若其本質 (*Wesen*) 要求不被遺忘，則與之相關的敘述便不是錯誤的，而只是一種人類無法相應的要求，同時，這或許也涵蘊著一種或可相應的指向：一種神¹⁰的記憶 (*Gedenken Gottes*)。同樣地，即使一段語言的構成對人類來說尚不可譯，其可譯性仍舊留待提及。
(Benjamin, 1991a, p. 9)

在這一段相當奧秘的描述中，班雅明藉讀者認知 (*Erkenntnis*) 的侷限，推論所謂可譯性自始即存在於精神本質 (*Wesen*) 與概念 (*Begriff*) 之中，而某些概念與本質，或許在人的層面還無法找到適切的表達形式。班雅明於此處論及「神的記憶」，猶如〈論波特萊爾〉中論及的「憶想」 (*Erinnerung*)，是一種回到尚未經過人的主觀意識過濾的經驗總體。而這樣的總體，即如班雅明早期論述〈論語言之究竟及論人的語言〉 (“Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”) 中論及的語言之最初，即「純語言」的概念。因此，班雅明在〈譯者〉中，花了相當的篇幅，討論人認知的侷限，藉以闡述人類語言的侷限性，而翻譯的任務，在於找到原作創作時所欲表達的源頭，此即班雅明所謂的原文的「可譯性」。

為了在翻譯過程中保留所有的可譯性，翻譯時必須先釐清一個語言哲學問題：原文與譯作相同，均是一種「形式」，是一種

¹⁰ 在不同宗教脈絡下，*Gott* (即英文 *God*) 一詞會有不同中文譯名。為避免指涉某個特定宗教，本文僅以統一名稱的目的，將之暫譯為「神」。

將精神本質傳遞為具體的表達形式。因此，可譯性既存在於原文，更存在於原文或尚未能適切表達的精神本質裡。翻譯的使命，應是盡量保留這樣的可譯性，直至表達形式更臻成熟。基於這樣的哲學推論，班雅明將翻譯指向原文創作之上的更高源頭，即創作之初的精神本質。以波特萊爾詩作為例，班雅明在翻譯時，更關注的並非僅止於原文的形式再現，而是作者創作之初尚未化為文字的種種思想。依此，班雅明作出了他重要的論述：

翻譯也是如此源自於原文。也就是說，不是那麼地源自其
〔原作的〕生命 (*Leben*)，而更多的是源自其「逾命」
（“*Überleben*”）。¹¹ (Benjamin, 1991a, p. 10)

換句話說，譯作源自的是包括原作，且超越原作本身之創作源頭。

因此，在〈譯者〉中，班雅明著墨更多在討論翻譯的哲學問題，並藉此哲學推論推展他的翻譯實踐。翻譯既應以更高於原作的概念與精神本質為源頭，而翻譯礙於目標語語言發展侷限，能譯出者終究有限，因此，借助早期浪漫派的語言哲學觀點，翻譯除了是對目標語語言本身發展的重要刺激，原作中任何可譯性的保留更為班雅明關切所在。為了維護這一切的創造與未能譯出者

¹¹ *Überleben* 一詞，在德語的一般語境下可譯為「餘生」，即英文的 *survival*。在〈譯者〉的德文版本中，班雅明特別以引號標示，顯示班雅明意欲賦予這個字相當特殊的意涵。我們若將這個字拆解為 *Über-Leben* 兩個部分，即可以看出，班雅明在討論原作生命 (*Leben*) 的脈絡下，對字首 *über-* 應賦予了更多層的意涵。我們可以互文角度，觀察 *über-* 在不同字詞與脈絡下的不同意涵：如猶太教義經常提及的傳統／流傳物 (*Überlieferung*)、浪漫派的「超越」(*überwinden*)、尼采提及的「超人」(*Übermensch*)、乃至「翻譯」(*Übersetzen*) 一詞，字首 *über-* 所含均有「跨越／超越」(*trans-*) 等意涵。因此，筆者亦選擇以一種特殊的標誌方式，將 *Überleben* 譯為「逾命」，以表現「逾」字在「逾」越與「餘」在音響上的雙關效果，並試圖表現 *über-* 此一字首所涵涉的「超越」、「過度」、與「延續」等多義性。此翻譯旨在明顯與宗恩英譯本所譯 *afterlife*，以及其他中文再譯本將之譯為「來生」的譯法作出區隔，目的即在強調，譯作應源於涵括原作並超越原作本身之過去與未來的「逾命」，而非如英文 *afterlife* 所指，代表死後才有的來生。詳細討論請詳鄭惠芬 (2017)。

之保留，翻譯必須跳脫僅尋求再現原文意涵（*Sinnwiedergabe*）的框架，並跳脫在這樣的框架中探討自由與忠實等永遠無法達致和解的二分邏輯。翻譯更應從事的，是要藉助各個時期，各種語言間「彼此相互補充的意向」（*Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen*），而唯有如此，才能達致純語言（*reine Sprache*）之境地：

更要緊的是，對於翻譯的要求，其道理看似近在眼前，但其理由卻隱而未顯，必須從更合理的脈絡來理解。就好像一個容器的碎片……翻譯亦必須，相對於讓自己相似於原文的語意（*Sinn des Originals*），更加熱愛地在自己語言的意旨方式（*Art des Meinens*）中最細節處去建構，以讓人認出二者為同一個容器的碎片，一個更大的語言的碎片。（Benjamin, 1991a, p. 18）

藉此，班雅明將翻譯比喻成哲學家的語言，指出翻譯的使命在尋找最高語言，即純語言。雖仍無法達致，但翻譯的使命即在於讓純語言的種子在其中漸漸成熟。翻譯並不僅在追求與原本相應，因為原本與譯本相同，都會在歷史的過程中不斷孕育、發芽、成長、後熟與凋零。但藉著翻譯活動，藉著互補的概念，我們或許能往純語言更邁進一步。藉著《聖經》中「太初有言」這句話，班雅明從神學的角度來看翻譯更高的目的：

即使在翻譯領域中，亦適用 *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος*，「太初有言」（*im Anfang war das Wort*）這句話。如此，相對於語意（*Sinn*），翻譯必須讓其語言走自己的路，使其不是以再現（*Wiedergabe*）為其意向（*Intentio*），而是以讓語言和諧（*Harmonie*）與互補（*Ergänzung*）為意向……真正的翻譯是透照的，它不遮蔽原作，不遮蔽其〔原作〕光芒，

而是讓純語言，如強化般地透過自己以為媒介，只有更加充滿地照映在原作之上。（Benjamin, 1991a, p. 18）

〈譯者〉所欲強調的，是原文中必須被保留與尊重的可譯性。這樣的可譯性或許尚未能由當代譯者找到解決之道，但藉由不同時期的譯作與彼此互補的意向（*Intentio*），原作藉翻譯的續命（*Fortleben*）及其源自的「逾命」（*Überleben*）得到其「不斷更新之最新且最廣的發展」。因此，在班雅明的哲學架構下，原作與譯作的生命是彼此交融與不斷開展的。透過翻譯，在各個時代、各語言的意旨方式（*Art des Meinens*）都能在相互補充的意向上和諧地運作，原文所指才能如純語言般獲致，而這個終點即班雅明所說的彌賽亞終點（*das messianische Ende*）（Benjamin, 1991a, pp. 11-14）。而這也是班雅明何以挑戰一般詩集以單語譯本出版，並堅持以法德對照本出版的理由。因為，每個值得翻譯的原文，猶如神聖文本一般，原文的可譯性因行間對照版本的方式得以在歷史與語言不斷變遷中被盡可能地保留下來：

面對此文本，翻譯需要有無限的信任，使其如在語言與啟示融合之處，在行間對照版本（*Interlinearversion*）中，在這樣字譯（*Wörtlichkeit*）與自由中無礙地彼此結合。依此，在某種程度之下，所有偉大的書寫，最高者，特別是在神聖文本中，字裡行間存在著他們真實的翻譯。這種神聖文本的行間對照版本即為所有翻譯的原型（*Urbild*）或理想。（Benjamin, 1991a, p. 21）

行間對照版本（*Interlinearversion*）的重要之處，即在保留原文中的可譯性，以彌補譯作因為時代的關係尚無法做到之處。因此，班雅明以這樣的結論作為序言，適足以向讀者說明他將原作置放的高度，也說明了他將原作與譯作視為共同生命體的深刻用意，

更凸顯他與格奧爾格譯本在面對「外來性」時截然不同的翻譯策略與態度。

三、外來性的尊重及對自由與忠實之重新定義

以班雅明與格奧爾格譯本對照後，筆者以為，若以今日的翻譯論述言之，班雅明的翻譯策略或許可稱為較「異化」的處理方式，相對而言，格奧爾格則採取較為「歸化」的作法。然而，單純以「異化」或「歸化」的二分方式，猶如以「直譯」與「意譯」之二分邏輯，終究無法明確描述班雅明與格奧爾格究竟在音韻、字、句、篇章、抑或音響上採用了什麼不同作法。以班雅明譯作而言，他或許比格奧爾格更貼近逐字對譯的形式，但在必要的時候，為了增加城市的意象，他又採用了增譯手法，添加如「巴黎」、「人群」等意象；十四行詩的格律仍被保留，句法上也符合德語的使用習慣，唯一較未遵守者，即詩中應展現的韻律感。因此，所謂的「異化」，亦未如魯迅所謂之「硬譯」，為求展現異國風格，犧牲本國語言習用的依原文句法的逐字對譯。

同樣地，在〈譯者〉中，班雅明亦認為，自由與忠實的二分在翻譯中是一個永遠無法和解的議題：

忠實與自由——根據意涵再現的自由，以及在此過程中對字詞的忠實……這兩個概念似乎無法派上用場。因為在一般使用之中，這兩個概念總是一再出現無法和解的分歧點。

(Benjamin, 1991a, p. 17)

以傳統且籠統的逐字 (word for word) 或逐意 (sense for sense) 標準討論翻譯，依據班雅明的論述，不但「幾乎不可能將原文裡字的語意完全再現」，這樣「跟隨句法的逐字翻譯」 (*Wörtlichkeit hinsichtlich der Syntax*) 甚至會使任何的語意再現

完全成為泡影，甚且威脅至無法理解的境地（Benjamin, 1991a, p. 17）。因此，接續這樣的闡釋與辯論，班雅明對於忠實與自由有了新的定義。為了找出原文更多的可譯性，班雅明注重的，是呈現原文的「陌生性」（*Fremdheit*）。在尋求表達陌生性的過程中，翻譯在譯者自己的語言中亦透過創造與突破而逐漸成長，而這也是語言的最高目的。因此，班雅明便接續其論述，以賀德林的翻譯為例，試圖重新討論自由與忠實的真正意涵：

翻譯的自由，因源自對純語言的追求，而非源自對原文語意的傳達（*Sinn der Mitteilung*），因此，譯者的使命，在於以自己的語言，將已被異地的語言束縛、已被再創作而困在某作品中的純語言再度解救出來。為了這任務，譯者必須打破自己語言腐朽的藩籬：路德，弗司，賀德林，格奧爾格已開擴了德語的界線。（Benjamin, 1991a, p. 19）

賀德林的希臘詩翻譯，在傳統翻譯評論的討論中，經常被歸類為「逐字」（*literal*）的範疇。但這樣的歸類，同樣陷入無法和解的分歧之中。貝爾曼（Antoine Berman）在《外來者的試煉》（*L'Épreuve de l'étranger*）中便提及，賀德林運用的「逐字譯」，並非模糊的逐字翻譯（*vague literalness*）。為了強調古希臘文的詞蘊，賀德林運用了馬丁路德時代的古德語詞彙與德語方言，試圖在翻譯中創造一種古韻，並藉此創造出陌生與融合的衝擊效果（Berman, 1984/1992, p. 168）。從這樣的內涵來看，班雅明所推崇的賀德林，正是藉由外來性的展現，藉由賀德林原本被歸類為「直譯」／「忠實」之一端的刻板印象，重新定義翻譯中的自由與忠實。自由或許涵蓋一般翻譯評論在乎的句式自由，或僅取意涵，使用譯者的語言任意詮釋的自由，也包括因陌生語言帶來的刺激，認識到自己語言的極限，認識到自己固守的語言原來只是

短暫的偶然，從而能回到語言的最初，在其成為形式前尋找種種創造可能的自由。而賀德林的翻譯便成為自由與忠實結合運用的最佳範例。據此，班雅明亦藉此重新定義「字譯」（*Wörtlichkeit*，即英文 *literalness*）一詞：

而正是「字譯」（*Wörtlichkeit*）指出了是「字」而非句，才是譯者的初始元素（*Urelement*），因而句是原作語言前的牆，字譯為其拱廊。（Benjamin, 1991a, p. 18）

如班雅明寫給霍夫曼斯塔信中所提，他的翻譯，在音韻上是「天真的」，而波特萊爾的風格，才是他想藉著翻譯挑戰語言極限的創新動機。他也提及，針對這樣的想法，他在前言中以「字譯」（*Wörtlichkeit*）一詞作了相當的討論（Benjamin, 1978, pp. 330-331）。就此，我們更可發現，班雅明的「字譯」已在他獨有的闡述中產生新意，是一種結合自由與忠實，注重外來性，追求自身語言突破的訓練。這不但是班雅明的理論，更是他翻譯實踐的說明。在前述的譯本分析中，班雅明的用字即特別著重在城市意象與波特萊爾身為書寫者的角色，他的用字，是結合了忠實與自由，在保持原作風格與德語詞彙創新間尋求平衡與融合的，與格奧爾格譯本大相逕庭的刻意作法。

伍、結語

班雅明準備許久的譯作〈巴黎風貌〉在 1923 年出刊之初即遭遇相當的挫敗。譯本僅印行 500 本，之後即無人問津（Brodersen, 2005, p. 26）。挫敗主要緣於當時已出版波特萊爾譯本的作家褚威格在班雅明譯本出版時撰寫的一份負評。該評論指控班雅明的翻譯讓原作的活潑與溫暖「凝結在無韻律的寒冷中」（*unmelodisch*

erfriert) (轉引自 Abel, 2014, Footnote 37)。這樣的評論對班雅明造成相當大的傷害，儘管後續有其他評論試圖挽回班雅明的聲譽，然褚威格的言論終究造成無可挽回的影響。而班雅明也對碩勒姆表示，〈譯者〉遭遇的徹底沉默讓他頭一回對文學界大失所望(轉引自 Scholem, 1997, p. 153)。

班雅明譯本與序言遭遇的冷漠，反映了班雅明當代讀者無法接受此類創新的現象。班雅明的翻譯，如同他挑戰傳統書寫與思考邏輯的翻譯序言，終究無法被當代學術界接受，也因此無法及於當代讀者。反觀班雅明的翻譯理論與實踐，不論成功與否，他對翻譯所堅持的態度與波特萊爾的創作是一致的。身為譯者，為了傳達原作的精神本質，也為了表達他對語言的思考，班雅明並不妥協於當代讀者的閱讀習慣。即使在翻譯策略上與當代文人譯本有明顯差異，也深知在詩的韻律節奏上會挑戰當代讀者，班雅明仍舊以純粹的追求發展他的翻譯理論與實踐。而為了這樣的追求，班雅明的翻譯，如他自己表示，目標並不在取代他人或設立新典範，而是將之視為發展自身語言的嚴格訓練，一種對於語言的更高追求。柏德森認為，就這點而言，班雅明其實做到了 (Brodersen, 1990/1996, Footnote 41)。

正是源於這種開創自身語言的意圖，回答了筆者於本文開頭的提問。青年的班雅明選擇《惡之花》作為獨立翻譯的第一部作品，他特出的、終其一生結合神學和哲學以及文學批評的閱讀視角、對波特萊爾深入的研究、與因之發展出的詮釋方法與救贖美學觀，應是無法令人忽視的主因。波特萊爾以抒情詩完成他對當代讀者的挑戰，這樣的精神正是班雅明對語言哲學思考的最佳典範。因之，以挑戰傳統的詮釋角度與翻譯形式重新翻譯這樣一部

備受關注與挑戰的作品，也正是班雅明對翻譯活動的哲學思考之最佳展現。班雅明以雙語對照版、以著重外來性並呈現原作意象與風格的用字，卻又同時維持原作詩行格律的作法，也正是對傳統翻譯觀中將自由與忠實二分的提問。種種翻譯策略看似平凡，緊密相連的，正是班雅明猶如紅線般貫穿於他書寫中的神哲學基礎與回歸純語言的救贖美學。

也是因為挑戰當代學者的詮釋架構，班雅明的論述既難以為當時學者文人理解，他的翻譯實踐更得不到足夠的評論支持。這不但說明波特萊爾與讀者的關係：「他所設定的讀者，其實要到他的後世才真正出現」，也正是班雅明種種書寫在身後才大放異彩的最佳說明。

參考文獻

中文文獻

波特萊爾 (Baudelaire, C.) (2014)。《惡之花》(郭宏安譯；修訂版初版)。新雨。(原著出版年：1857)

【Baudelaire, C. (2014). *Les fleurs du mal* (H. A. Guo, Trans.; Rev. 1st ed.). Newrain. (Original work published 1857)】

波特萊爾 (Baudelaire, C.) (2016)。《惡之花》(杜國清譯；二版)。臺大出版中心。(原著出版年：1857)

【Baudelaire, C. (2016). *Les fleurs du mal* (K. C. Tu, Trans.; 2nd ed.). National Taiwan University Press. (Original work published 1857)】

郭宏安 (2014)。〈翻譯後記〉。載於波特萊爾，《惡之花》(修訂版初版，頁 468—473)。新雨。

【Guo, H. A. (2014). Notes to readers. In C. Baudelaire, *Les fleurs du mal* (Rev. 1st ed., pp. 468-473). Newrain.】

鄭恆雄 (2016)。〈杜國清譯《惡之花》導讀〉。載於波特萊爾，《惡之花》(二版，頁 iii—xxiii)。臺大出版中心。

【Jeng, H. S. (2016). Introduction to Tu Kuo-Ch'ing's translation of *Les Fleur du mal*. In C. Baudelaire, *Les fleurs du mal* (2nd ed., pp. iii-xxiii). National Taiwan University Press.】

鄭惠芬 (2017)。《重讀瓦特·班雅明〈譯者使命〉——觀看字在中英翻譯裡的「逾命」》(未出版之博士論文)。國立臺灣師範大學。

【Cheng, H. F. (2017). *Rereading Walter Benjamin's "Die Aufgabe des Übersetzers": The "Überleben" of a word in the English and*

Chinese translations [Unpublished doctoral dissertation]. National Taiwan Normal University.】

英文文獻

- Berman, A. (1992). *The experience of the foreign: Culture and translation in romantic Germany* (S. Heyvaert, Trans.; 1st ed.). State University of New York Press. (Original work published 1984)
- Brodersen, M. (1996). *Walter Benjamin: A biography* (M. R. Green & I. Ligers, Trans.; 1st ed.). Verso. (Original work published 1990)
- Rendall, S. (1997). Notes on Zohn's translation of Benjamin's "Die Aufgabe des Übersetzers". *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 10(2), 191-206.
- Wolin, R. (1994). *An aesthetic of redemption*. University of California Press.

德文文獻

- Abel, J. (2014). *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik: "Die Aufgabe des Übersetzers" im Kontext von Benjamins Frühwerk und seiner Zeit* [Walter Benjamin's translational aesthetics: "Die Aufgabe des Übersetzers" in context of Benjamin's early work and his time]. Aisthesis Verlag.
- Baudelaire, C. (1991). *Tableaux parisiens* [Parisian scenes] (W. Benjamin, Trans.). In T. Rexroth (Ed.), *Gesammelte Schriften IV/I* (pp. 22-64). Suhrkamp. (Original work published 1857)
- Baudelaire, C. (2017). *Die Blumen des Bösen* [The flower of evil]

- (S. George, Trans.; 1st ed.). Tredition GmbH. (Original work published 1857)
- Benjamin, W. (1978). *Briefe* [The correspondence] (G. Scholem & T. W. Adorno, Eds.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991a). Die Aufgabe des Übersetzers [The task of a translator]. In T. Rexroth (Ed.), *Gesammelte Schriften IV.1* (pp. 7-21). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991b). Über einige Motive bei Baudelaire [On some motifs in Baudelaire]. In R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Eds.), *Gesammelte Schriften I, Bd. I (2)* (pp. 605-653). Suhrkamp.
- Brodersen, M. (2005). *Walter Benjamin*. Suhrkamp.
- George, S. (2017). Vorwort [Preface]. In C. Baudelaire, *Die Blumen des Bösen* (p. 7). Tredition GmbH.
- Hirsch, A. (2006). Die Aufgabe des Übersetzers [The task of a translator]. In B. Lindner (Ed.), *Benjamin-Handbuch* (pp. 609-625). Verlag J. B. Metzler.
- Scholem, G. (1997). *Walter Benjamin-Die Geschichte einer Freundschaft* [Walter Benjamin: The story of a friendship]. Suhrkamp.
- Tiedemann, R. (1999). Anmerkungen des Herausgebers [Notes from the editors]. In R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Eds.), *Gesammelte Schriften. Supplement I* (pp. 429-457). Suhrkamp.

法文文獻

- Baudelaire, C. (1868). *Les fleurs du mal* [The flowers of evil]. Michel Lévy Frères.