

## 見諸相非相：談班雅明翻譯理論的浪漫性

萬壹遵

班雅明（Walter Benjamin）的著作在臺灣學界可謂顯學，無論是各界大書特書的《機械複製時代的藝術作品》（*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*）或是談翻譯時總是提到的〈譯者的任務〉（“Die Aufgabe des Übersetzers”），都在在表明班雅明的著作在臺灣受歡迎的程度。除了漢娜鄂蘭（Hannah Arendt）等人的大力推薦，這種受歡迎的程度可能必須歸功他的英文譯者哈利佐恩（Harry Zohn）在「雅」方面的努力。然而，有些關鍵性的概念也隨著英譯的雅化而產生改變。在佐恩的英譯版本中，不僅看不到班雅明包裝在「翻譯」概念之中的認識論論述，常被學界拿來討論或引用的“afterlife”概念也和原文的“Überleben”有著本質上的不同。英譯和原文的差異，不僅造成詮釋與解釋的出入，單純只用譯本談班雅明的理論更是一件非常危險的作法。甚至，〈譯者的任務〉一直被無條件地認為是一篇翻譯理論，這個說法其實也值得再三商榷。因此，本論文的目標之一便是要回歸德文原文以凸顯其核心理念。此外，本文也將試圖從班雅明的思想脈絡來理解他的翻譯理論，並針對「譯本與原著的關係」提出哲學性的說明。

關鍵詞：班雅明、德意志浪漫派、藝術批判、譯者的任務、共相

收件：2021年6月8日

修改：2021年8月9日

接受：2021年11月23日

# On the Romantic of Benjamin's Opinion of Translation

I-Tsun Wan

Walter Benjamin's works are still prominent among Taiwanese scholars. Benjamin became famous for his *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, as well as "The Task of the Translator", which is always mentioned when translation is discussed. However, the meanings of some key concepts have also altered with the refinement of the English translation of his work. Not only does the translation contain no mention of epistemology, but the "afterlife" in English and the "überleben" in the original German (which is not emphasized in the translation) are fundamentally different. This naturally leads to discrepancies in understanding. Crucially, it is problematic to only use English translations in discussions of Benjamin's ideas. Therefore, a goal of this paper is to return to an analysis of the original German text to highlight its core ideas. Thus, in this paper, Benjamin's translation theory is investigated by focusing on the nature and context of his thinking and then presenting a philosophical explanation of the relationship between the translated and source texts.

*Keywords:* Walter Benjamin, Deutsche Romantik, Kunstkritik, the task of translator, universality

Received: June 8, 2021

Revised: August 9, 2021

Accepted: November 23, 2021

## 壹、前言

即使臺灣讀者對於班雅明的生平與其作品不算通盤了解，但對於他在《機械複製時代的藝術作品》當中提到的「靈光」（*Aura*）概念，以及被視為重要翻譯理論的〈譯者的任務〉並不陌生。不僅相關的研究論文不算太少，班雅明的名字甚至在哲普的場域裡也占有一席之地。這種受歡迎的程度也許要歸功法蘭克福學派（Frankfurt School）阿多諾（Theodor W. Adorno）等人在戰後對班雅明作品的大力吹捧、漢娜鄂蘭在美國編輯出版的班雅明選集《啟迪》（*Illuminations*）、以及哈利佐恩執筆的班雅明作品英譯。由於臺灣班雅明研究的素材來源仍舊以英譯為主，因此英譯版本在班雅明的接受史中扮演了相當關鍵性的角色。<sup>1</sup>

由此看來，臺灣學界對於班雅明的關注不免帶有「間接性」。這樣的間接性極易導致兩個核心問題：其一，片面吸收，眾說紛云。班雅明的術語彷彿成了某種好用的方法論，在尚未深入探究其思想背景與脈絡的情況下，傾向將其術語符號直接套進各自的論述之中，各取所需；彷彿尼采（Friedrich Nietzsche）藉由查拉圖斯特拉（Zarathustra）闡述自己的話語，又猶如尼采口中柏拉圖（Plato）專用的「蘇格拉底符號學」。

因此，蔡偉鼎（2016）在其論文〈重訪班雅明的靈光消逝論〉中即針對「靈光」的概念進行重構，嘗試從班雅明的歷史唯物論重建所謂的「靈光消逝論」。其二，過度仰賴英譯的「創作」，因此忽略了班雅明的原意。尤其班雅明的德文風格有愈發瀟灑飄逸的跡象，除了需要特別注意他在文中暗藏的細節與巧思，他在文法、句構等形式方面也有不工整的問題。<sup>2</sup> 以本文將探討

<sup>1</sup> 此點可由相關論文的徵引文獻以及援引內容得到印證，在此不再贅述。

<sup>2</sup> 即使是班雅明用字遣詞最工整的作品之一，也就是他的博士論文《德意志浪漫派的藝術批判概念》（*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*），也能見到班雅明典型的文法句構問題，而且幾乎讓人無法正確判讀內容：“die Kritik ist also das Medium, auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht und endlich in sie in dem sich die Begrenztheit des einzelnen Werkes methodisch übergeführt wird”（Benjamin, 2017, p. 67），這也許是班雅明自己在寫作的過程中不斷反覆思索與修改之後導致的，也有可能是在手稿抄錄的時候出了錯誤。詳細情況必須進檔案庫取得其手稿進行比對研究才有辦法一探究竟。

的〈譯者的任務〉一文為例，吾人甚至可以大膽認為佐恩的英譯其實救了（或毀了）班雅明的論述，他的作法雖然有助於推廣班雅明的作品，卻也不可避免地造成受眾的誤解（鄭惠芬，2016，頁 54—62）。<sup>3</sup>

有鑑於〈譯者的任務〉一文在臺灣有愈來愈「必須」被討論的跡象，在間接性不斷開展成間接的間接性之際，實有必要回到班雅明的論述本身，重新理解其思想內涵與思想脈絡，以避免繞著關鍵符號打轉（德語俗諺：繞著熱粥打轉“um den heißen Brei herumreden”）卻無法見其宗廟之美之憾。

若是要談〈譯者的任務〉一文的思想內涵，首先必須曉得該文就性質而言是班雅明為其譯作《波特萊爾：巴黎風貌》（*Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens*）附上的一篇前言，有如嚴復在《天演論》（*Evolution and Ethics*）的譯文前放上的〈譯例言〉。然而，前言的本質終究還是前言，即便嚴復在〈譯例言〉中提到的譯事三難「信、達、雅」在日後得以受人琅琅上口、歷久不衰，但這並不表示班雅明在前言裡提出的想法也同樣適合被當作翻譯理論來看待（例如：直接萃取出「可譯性」、「純語言」、「續命」……等關鍵字作為班雅明的翻譯理論主軸），更何況班雅明的前言與譯作本身沒有直接的交集，所以讀者必須先分別針對前言與譯作進行分析與詮釋，才能討論班雅明是否實踐了他的翻譯理念（鄭惠芬，2020）。因此，所謂的「任務」，顯然並不是某大譯者集其翻譯經驗之大成以作為傳承的用意，更不會／不該是譯界的「定言令式」。而就其內容而言，〈譯者的任務〉比較像是班雅明的隨想、隨筆，雖然班雅明把這篇文章看作是自己信念的展現（Scholem, 1997, p. 153），但是從文中言及的問題意識與論述結構來看，顯然還不足以撐起「理

<sup>3</sup> 承註腳 2，在 2012 年譯自英文的班雅明傳中，可以看到作者（或譯者？）試圖用增補的方式還原班雅明這一段話的意思：“die Kritik ist also das Medium, [das] auf die Unendlichkeit der Kunst [sich] bezieht und endlich in sie in dem die Begrenztheit des einzelnen Werkes methodisch übergeführt wird”（Friedlander, 2012/2013, p. 69），然而這樣的作法其實只解決了前半部份關係子句的問題，效果仍然有限。至於網路德語文學論壇《索書號》（*Signaturen*）則採取完全「修復」的作法，針對意義不明的地方作了較大幅度的變動，成果如下：“die Kritik ist also das Medium, indem sich die Begrenztheit des einzelnen Werkes methodisch auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht und endlich in sie übergeführt wird”（Benjamin, 2018）。這樣的作法使得原本無法判讀的內容重整為文法正確且意義明確的句子，然而內容是否符合班雅明原本的意圖，又是另一個問題。

論」這兩個字。換句話說，〈譯者的任務〉的內容比較偏向班雅明思想與理念的呈現，最重要的仍是隱藏在該文背後的思想脈絡。為了找到這個脈絡，學界普遍傾向「向後」尋找，例如依著德希達（Jacques Derrida）、保羅德曼（Paul de Man）的脈絡，將焦點擺放在班雅明在解構方面的「後現代性」（吳錫德，2006），或是將班雅明當作德勒茲（Gilles Deleuze）的對照組，進行直譯與意譯之間的探討（邱漢平，2014），雖然這樣的論述結果各異其趣，且都各有高明之處，但仍舊是採取將班雅明工具化的作法，對於班雅明本身的思想脈絡較無著墨，也不免放大了班雅明對於翻譯理論的代表性。如果要回到班雅明自身的思想脈絡來談班雅明的文章，也許平行或是「向前」回溯的作法會合適一些。基於此點，邱漢平（2000）與鄭惠芬（2016）都曾分別嘗試用班雅明的著作《論語言與人類的語言》（*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*）以及《德意志悲劇的起源》（*Ursprung des deutschen Trauerspiels*）來解讀〈譯者的任務〉一文。邱漢平（2000）試圖用「凝視」的概念來談所謂的「可譯性」，鄭惠芬（2016）則探討班雅明的書寫手法與實踐。兩位前人的作法不啻為學界提供了更進一步貼近班雅明思想的契機，也說明了〈譯者的任務〉並不單純只是一篇翻譯理論。然而，除了談翻譯和語言，這篇短文究竟還反映出班雅明的何種思想？仍然有待學界更進一步的討論。

其實，若是對德意志浪漫派文學與思想有所研究，應該不難發現〈譯者的任務〉充斥著大量德意志浪漫派的思想，與其說這篇文章是其「語言哲學中明顯以神學為導向的階段高峰」（Scholem, 1997, p. 153），不如說，班雅明語言哲學中的神學成份正是因為他承接著浪漫派的思想才出現的。最有力的證據，當屬班雅明本人畢業於瑞士波恩大學（Universität Bern）的博士論文《德意志浪漫派的藝術批判概念》（*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*），延伸這部著作提出的主張，便能理解班雅明為何要在〈譯者的任務〉中刻意提到浪漫派的「反諷」手法。即便他認為德意志浪漫派關注的重點是藝術批判、沒有將浪漫派的理論延伸到翻譯領域（指的不是

翻譯理論！），但是他也點出了浪漫派的藝術批判和翻譯之間的共同性（Benjamin, 1972, p. 15）。若非對德意志浪漫派有深入且足夠的了解，實難在三言兩語間點出德意志浪漫派思想與自己翻譯理念的關係。胡功澤（2006）曾經嘗試「向前」尋找班雅明的思想脈絡，將浪漫派思想納入翻譯理論的論述。比較可惜的是，該文對班雅明的觀察仍舊堅守翻譯理論的立場，所以並未針對德意志浪漫派或是班雅明對於德意志浪漫派的見解多作論述，除了稍微提到一點他所謂的「德國浪漫主義」，該文的重點還是在闡述班雅明的翻譯理念。至於胡功澤文中重點引述的貝爾曼（Antoine Berman）則是另一個情況。貝爾曼的目的在於營造一條德意志浪漫派的翻譯理論路線，綜觀其著作內容，班雅明只是其中旁徵博引的參考文獻之一，並非主要的研究對象（Berman, 1984/1992）。再者，若要理解〈譯者的任務〉的浪漫性何在，在研究方法上不應透過德意志浪漫派的思想來閱讀班雅明，而是要從班雅明對德意志浪漫派的理解出發，找出他的思想脈絡，印證〈譯者的任務〉之所以被他視為信念呈現的理由。而《德意志浪漫派的藝術批判概念》不只是班雅明的博士論文，也是他最先出版的著作之一，對他的思想脈絡具有一定的建構作用，也因此最適合用來解讀〈譯者的任務〉蘊含的思想脈絡。

基於上述理由，本文首先爬梳〈譯者的任務〉的重要概念。由於臺灣學界對〈譯者的任務〉本身已有相對成熟的研究成果，所以本文第一部分的目的主要在凸顯班雅明文中可能蘊藏浪漫性的地方，尤其是佐恩在英譯版本中忽略、然而卻非常重要的片段。本文在這一部分引用的德文原文段落皆附上筆者的自行翻譯，以方便讀者能再行與英譯版本作對照，在此說明，下文便不再針對譯文來源另行附註。在探討〈譯者的任務〉的核心概念之後，本文將接著論及《德意志浪漫派的藝術批判概念》的核心思想，以探討班雅明的浪漫性何在。值得注意的是：班雅明在他的論文中使用早期的德意志浪漫派來代表整個德意志浪漫派，而且拿許萊格爾（Friedrich Schlegel）的理論來代表早期浪漫派的中心思想，也許班雅明的論文標題改成「許萊格爾的藝術批判概念」會比較適切。不過，既然這篇論文要談的是班雅明對浪漫派的理解，

而不是整個德意志浪漫派對班雅明的影響，所以本文仍以班雅明的說法來探討所謂的「浪漫性」。最後，本文將凸顯班雅明理解的「浪漫性」與〈譯者的任務〉之間的脈絡關係，以具體呈現本文標題所指。一方面希望能藉此補足前人詮釋〈譯者的任務〉時尚未觸及的部分；另一方面則希望能激起更多的研究觀點，尤其是以班雅明本身為研究對象的論述。因為，正如前文所述，〈譯者的任務〉不單單只是一篇劍走偏鋒的翻譯理論，更是班雅明本人的信念呈現。

## 貳、〈譯者的任務〉核心概念

班雅明〈譯者的任務〉開宗明義寫的第一句話非常重要。然而並不是譯文和受眾的關係，而是班雅明在這裡就已經（暗示性地）點出他的主旨，即他想要先從認識論（*Erkenntnistheorie*）的角度去談「翻譯」這件事。所以他的第一句話才會寫成以下形式：「面對藝術作品或是藝術形式時，顧及受眾無益於對藝術作品或藝術形式的認識」（Benjamin, 1972, p. 9）。<sup>4</sup> 佐恩的英譯版本直接忽略了“für deren Erkenntnis”（Benjamin, 1996, p. 253），顯然認為這一部分是過於冗長的贅字，或是佐恩不甚了解德語句構也決定了意義的比重。無論如何，他的作法都掩蓋掉了貫穿〈譯者的任務〉全文的認識論基礎，也造成後面的段落意義無法聯貫，尤其是班雅明對翻譯的定義：「翻譯是一種形式」（*Übersetzung ist eine Form*）（Benjamin, 1972, p. 9），更是沒有受到足夠的嚴肅看待。若是無法理解何謂「一種形式」，又怎麼能討論從班雅明的思想脈絡談論「可譯性」指的是什麼概念呢？畢竟班雅明是這麼說的：

要理解翻譯是一種形式，就必須回溯到原文，因為翻譯的法則就座落在原文裡、包含在原文的可譯性之中。（Benjamin, 1972, p. 9）<sup>5</sup>

<sup>4</sup> 原文為“Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar”（Benjamin, 1972, p. 9）。

<sup>5</sup> 原文為“[Übersetzung ist eine Form.] Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen”（Benjamin, 1972, p. 9）。

針對佐恩的譯文，美國學者倫道爾（Rendall, 1997a）不僅曾提出非常具有建設性的評論，也嘗試重新翻譯了班雅明的文章。雖然倫道爾發現佐恩忽略了原文中「認識」的重要性，因此在他的新譯文中重新將班雅明第一句的“knowledge”強調出來（Rendall, 1997b, p. 151），然而他在隨後的段落中繼續將「形式」翻譯成“mode”（Rendall, 1997b, p. 152），顯然也是只聚焦在翻譯的技術層面，而非鑽研班雅明思想的結果。雖然他自己也自承對此譯法並不滿意，但是提不出具有說服力的解釋（Rendall, 1997a, p. 203）。此外，由於倫道爾對德語文法的誤解，讓他在批評佐恩和保羅德曼的同時也誤解了原文的意思。<sup>6</sup>

班雅明之所以提到形式，是因為他把原文和譯文之間的關係視為共相與殊相的關係，並且有意識地借用柏拉圖理型論（Ideenlehre）的術語來闡釋自己的觀點。這個理念是從他的博士論文發展出來的，重點不是柏拉圖，而是為了解釋絕對藝術與藝術形式之間的關係（Benjamin, 2017, p. 90）。我們在下一節會繼續談論他怎麼使用這個概念來談論德意志浪漫派的藝術批判，在這裡想先確定的是：當班雅明說翻譯是一種形式的時候，指的並不是譯文風格、譯文手法、譯文策略，而是將譯文看作是原文「所指」（Signifikat）的「一種呈現」，正如同原文也是這個「所指」的「另一種呈現」。所以班雅明才會一再強調翻譯的目的並不是為了傳達，也就是說，並不是為了傳達原文的形式（否則只會繞著熱粥打轉），而是為了透過另一種形式讓人更接近蘊藏在原文形式背後的那個——本質的、絕對的、無形的、無界的、無限的——「東西」。因為任何一種人類語言的概念（Begriff）都是從這片有如汪洋大海的「無形」當中武斷抓取出來（begreifen）的有限形式，也因此只是相對的結果，所以人類雖然有辦法直接透過精神與之聯結，卻無法將它透過話語

<sup>6</sup> 舉例來說，倫道爾在指出佐恩的四大缺失時，認為後者將“Treue gegen das Wort”翻成“fidelity to the word”，是完全忽略了“gegen”的結果。雖然“gegen”最常見的用法的确是“against”的意思，但是倫道爾顯然不知道“gegen”還有“gegenüber”的意思，而且還常常表示正面的關係，例如：“Ehrfurcht gegen etwas”、“Achtung gegen etwas”，或是褚懷格（Stefan Zweig）小說《巴爾扎克》（Balzac）被權威的數位德語字典（*Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*）用作舉例的句子：“sie kann trotz aller Treue gegen den geliebten Toten sich nicht einer Bewunderung erwehren für diesen außerordentlichen Menschen.”就這點而言，佐恩的譯法才是正確的。



直接表達出來（就連本文使用的「東西」二字或是代名詞「它」也都只是用來表達的一種形式）。從這個脈絡回頭去看班雅明在〈譯者的任務〉寫下的第一句話，就會發現他想關照的對象從來就不是閱讀譯文的讀者，意也不在探討譯文究竟該不該為讀者服務，班雅明思考的是譯文與人類認知之間的關係。

因為上述的「東西」無所不在（*omnipräsent*），所以就人類的認知而言，它在某種程度上並不存在，或說得更精確一些：人類最多只能透過間接、片面、相對的方式利用人造物再現（*repräsentieren*）這個無形的「它」，也許是透過一個概念、一個偶像、一個譬喻、一個意像，也就是一個形式。若非如此，無形而無所不在的「它」便會因為不可指（*insignifikant*）而融入無意義（*insignificant*）的背景。《聖經》裡上帝禁止造偶像，但人類自造金牛犢來敬拜上帝，或是耶穌對門徒使用比喻來講述天國的道，正好呈現了人類認知的侷限性。然而，當班雅明用上帝的領域來指稱「所指」的領域時，他要談的既不是神學，也不是宗教，而是承繼了德語思想史對語言的哲思。不只海德（Johann Gottfried Herder）在他的《論語言的起源》（*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*）一再強調人類語言之於所謂上帝語言（如果有的話）的不完美（Herder, 1987），克萊斯特（Heinrich von Kleist）也在他的名著《論傀儡戲》（*Über das Marionettentheater*）認為全在／全無的領域只存在於上帝／傀儡的領域（Kleist, 1993, Bd. 2, pp. 338-349），更別說德意志浪漫派如許萊格爾與諾瓦利斯（Novalis；原名 Friedrich von Hardenberg）等人常用的術語。所以，當班雅明在文中看似沒來由地談到上帝，也不過是承襲了這樣的思維而已，並不是非得要解讀成神學或宗教觀，甚至宣稱班雅明作的是「神秘式的翻譯理論」（胡功澤，2006，頁 71—73）。不可忘記，班雅明在這裡要談的仍然是認識論的問題，所以他才會接著又把話題帶回「可譯性」，並且強調所謂可譯性是指「蘊藏在原文之中的特定意義」（*eine Bedeutung, die den Originalen innewohnt*）（Benjamin, 1972, p. 10）能夠藉此表現出來。換句話說，原文不過也是「道成肉身」的一種形式，這個形式的

可譯性就在於能讓無形、無界、全知、全在的「道」（也就是上述的「東西」、「它」）顯現出來，而眾譯文也能因著這個可譯性追隨原文的腳步繼續將「道」傳遍天下，造就班雅明口中原文與譯文之間的「生命關聯」（Zusammenhang des Lebens），或是所謂的「活下來」（Überleben），以達成「延續生命」（Fortleben）（Benjamin, 1972, p. 10）的效果。從這個意思來看，班雅明在文章的後半段忽然插了一句：「太初有道也適用於翻譯的領域」（Benjamin, 1972, p. 18），<sup>7</sup>完完全全是有他的道理的。德語聖經用“Wort”這個字來翻譯希臘文的“Λόγος λόγος”，也就是中文聖經翻譯的「道」。所以這裡的“Wort”不能解釋為「字」，而必須解釋成“Wort”的另一個意思：「話語」，也就是上帝創造天地的話語，說成就成，命立就立，能指和所指完美貼合，而翻譯的任務就在於讓原文的能指儘量貼近所指。作為一種形式的原文雖然有限、甚至死了、或是因為完成「自身歷史的彌賽亞結局」（messianische Ende ihrer Geschichte）（Benjamin, 1972, p. 14）而歸天，但是作為另一種形式的譯文仍然可以活著，並將「道」的生命延續下去，直到「永生」。借用《聖經》中耶穌對眾門徒說的話來表達：「信我的人雖然死了，也必復活」（《聖經和合本修訂版》，1919／2010，約 11：25）。在這個生命的關聯裡，雖然原文和眾譯本們彼此都是獨立的個體，但同時又因著「可譯性」而在班雅明所謂「上帝」的國裡彼此緊密連結在一起。佐恩的英譯將“Überleben”和“Fortleben”兩個概念都翻成“afterlife”，在行文的過程中又曾另外使用“continued life”來替換“Fortleben”（Benjamin, 1996, p. 254），稍微掩蓋掉了背後的因果順序。

班雅明在這裡還帶入兩個重要思維：首先，班雅明用歷史的觀點來解釋「生命」的意思，它既不屬於靈魂也不屬於肉體，而是整個歷史的產物。唯有從歷史的脈絡來看生命，才可以看得出整個「生命的範圍」（Umkreis des Lebens），所以翻譯的目的就在於不斷接續並開展原文作為一種形式所呈現

<sup>7</sup> 原文為“Auch im Bereiche der Übersetzung gilt: ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, im Anfang war das Wort”（Benjamin, 1972, p. 18）。

出來的生命，讓「原文的生命在譯文中不斷地革新，達到最後、最完整的開展」（Benjamin, 1972, p. 11），<sup>8</sup>使原文呈現出來的生命能夠因為盡可能貼合歷史脈絡中的生命範圍而趨近於完整，達到班雅明說所的「聲譽」（Ruhm）。所以翻譯不能只求相似於原文，而是要能不斷革新原文。這個不斷朝向最大化的開展又涉及到班雅明的另一個重要思維，也就是他承襲自德意志浪漫派的進步觀（Progressivität）：只有透過不斷解構再結構的方式，不斷反思原有的形式，再反思反思的形式，然後再反思反思形式的反思，以及反思反思反思的形式，如此見諸相非相，一路升冪，才能不斷趨近於無形、無限的絕對真理。關於班雅明對這個概念的理解，我們在下一節會再詳細解釋；在這裡先將目光聚焦於〈譯者的任務〉。班雅明自己在文中也表示得明白，他認為這個概念其實和認識論是非常類似的（Benjamin, 1972, p. 12）。生命的各種目的性（Zweckmäßigkeit）想要實現的那個目的（Zweck）並不在於自身的領域，而在於更高的領域：

一切合乎目的性的生命諸相，如同這些諸相的目的性本身，它們的目的性終究不是按著生命說的，而是按著生命本質的表達、生命意義的呈現。所以翻譯的目的性終究在於表達出語言彼此之間隱蔽的內在關係。雖然翻譯無法將這個隱蔽關係本身揭露出來，也無法製造出這個關係；但是它可以用起個頭的方式或是密集的方式來實現這個關係，藉此將其呈現出來。（Benjamin, 1972, pp. 11-12）<sup>9</sup>

這個道理之所以可行，原因在於語言與語言之間雖然在「能指」（Signifikant）的層面裡界限明確，如同形式與形式之間彼此分明的關係，但是在「所指」

<sup>8</sup> 原文為“In ihnen [Übersetzungen] erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung”（Benjamin, 1972, p. 11）。

<sup>9</sup> 原文為“Alle zweckmäßigen Lebenserscheinungen wie ihre Zweckmäßigkeit überhaupt sind letzten Endes zweckmäßig nicht für das Leben, sondern für den Ausdruck seines Wesens, für die Darstellung seiner Bedeutung. So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprache zueinander. Sie kann dieses verborgene Verhältnis selbst unmöglich offenbaren, unmöglich herstellen; aber darstellen, indem sie es keimhaft oder intensiv verwirklicht, kann sie es”（Benjamin, 1972, pp. 11-12）。

的領域裡又是彼此交融在一起的狀態，<sup>10</sup>如同一片原始大海，也就是班雅明所說的「會聚」（Konvergenz）（Benjamin, 1972, p. 12）：唯有完整集合各個語言的「欲指」（Intention），在形式上進入「純語言」（die reine Sprache）（Benjamin, 1972, p. 13）的境界，也就是班雅明在談德意志浪漫派時所說的「純形式」，在內容上則進入「真語言」（die wahre Sprache）（Benjamin, 1972, p. 16）的境界，才能徹底表達出整全的「所指」。作者看的是殊相，譯者必須看共相，所以「真譯者的工作」（die Arbeit des wahren Übersetzers）（Benjamin, 1972, p. 15）並不只在於平行補足原文「能指」的「不能指」，而是要透過補足來提升並擴張原文的「能指」，無限趨近於最終的整全（這同樣也是班雅明看到的德意志浪漫派精神，於下一節再繼續說明）。

為了解釋什麼叫作「各個語言彼此先天同源」，班雅明在文中嘗試用德文的“Brot”和法文的“pain”來解釋那個我們用「麵包」這個字想表達的意思，但我們在此不妨使用「火車」和德文的“Zug”以及英文的“train”來說明班雅明的概念。「火車」這個概念的焦點擺在「火」這個字，這是我們從被稱為火車的「那個」凸顯出來一種形式，而“Zug”的焦點則擺在「拉」（ziehen）這個特徵，這是德文在同一個「那個」身上凸顯出來的另一種形式。英文“train”的原意也是「拉」的意思，但不若德文那麼直觀，而是借自古英文或古法文或甚至拉丁文，亦是一種表達形式。雖然三種語言關注的重點不同、表達出來的形式不同，但所指的都是同一個對象。這也是《大般涅槃經》（2002/421）卷32裡「瞎子摸象」這個故事的真意：唯有集合起夠多的瞎子，摸遍大象，才能從他們表達出來的話語形式拼湊出趨近於完整的大象的模樣，也才能進入故事中「王」的視角，「王喻如來正遍知」（頁269）。回到班雅明：班雅明在〈譯者的任務〉文中使用一個個破片來比喻個別的語言，意思是：唯有拼湊起所有形狀不一的破片，才能還原這個容器原有的模樣。其

<sup>10</sup> 在〈譯者的任務〉文中，班雅明使用「意指」（meinen）這個動詞來表達「能指」，用過去分詞「被指的」（gemeint）來表達「所指」，與索緒爾（Ferdinand de Saussure）的術語呈現異曲同工之妙。

實班雅明已經將想法表達得很清楚，而且他也不厭其煩地再三強調語言之間的補足（Ergänzung）關係，甚至明白指出成功的翻譯就是「讓作品傳達出對於補足語言的大嚮往」（Benjamin, 1972, p. 18）。<sup>11</sup> 所以，當劉禾（1995／2002）認為班雅明的「原文」、「譯文」、「純語言」呈現三角關係，並且借道德希達讀班雅明時所用的「互補說」來解讀班雅明，雖然不失其意，但顯然繞過了班雅明本人的說法（頁 20－22）。除此之外，班雅明的破片比喻還有一個常常被忽略的重點，也就是語言破片彼此相加的結果不會等於原貌，而是形成「更大的破片」、「更大的語言」（als Bruchstück einer größeren Sprache）（Benjamin, 1972, p. 18），因為人類的語言只能無限趨近於共相，卻永遠無法完全等同於共相。儘管如此，翻譯仍然可以改變原文的形式，解開原文的禁錮，並在「語言的變化之中」（im Werden der Sprachen）（Benjamin, 1972, p. 19）將所指的共相從一種有限的形式解放出來，例如：用「拉」的概念解放「火車」這個概念，才有辦法趨近於「火車」與「拉」這兩個能指的純語言境界的共同所指。本文的標題雖然借用《金剛經》的「見諸相非相即見如來」，但跟班雅明的說法的確呈現異曲同工之妙：

純語言沒有要意指什麼，也沒有要表達什麼，純語言是涵蓋在所有語言裡的所指，是沒有任何表達的造物之言／道。在純語言裡，一切的傳達、一切的意義、一切的欲指，都落在同一個層面上，並且註定消滅在其中。（Benjamin, 1972, p. 19）<sup>12</sup>

由於各個語言在純語言的境界裡先天同源，所以班雅明最後將譯者的任務定調為：

用自己的語言救贖被革除在陌生語言中的純語言，用重新創作解放被囚禁在作品之中的純語言。（Benjamin, 1972, p. 19）<sup>13</sup>

<sup>11</sup> 原文為“daß die große Sehnsucht nach Sprachergänzung aus dem Werke spreche”（Benjamin, 1972, p. 18）。

<sup>12</sup> 原文為“In dieser reinen Sprache, die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, sondern als ausdrucksloses und schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeinte ist, trifft endlich alle Mitteilung, aller Sinn und alle Intention auf eine Schicht, in der sie zu erlösen bestimmt sind”（Benjamin, 1972, p. 19）。

<sup>13</sup> 原文為“Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien”（Benjamin, 1972, p. 19）。

當然，這樣的翻譯到底可不可行？也是班雅明在文章中反思的部分。如同他在博士論文裡舉了霍德林（Friedrich Hölderlin）當作反思的例子，他在〈譯者的任務〉也用霍德林的翻譯手法來反思翻譯。班雅明認為，霍林德翻譯索福克勒斯（Sophokles）悲劇的手法注重的是句法上字對字的翻譯，而不是句子中意義的翻譯，但如果譯文幾乎不顧及意義，就有可能因為過度擴張而發生「入口坍塌」的危險，將譯者獨自關在沉默之中（Benjamin, 1972, p. 21）。當班雅明刻意提到索福克勒斯的翻譯是霍德林最終的作品時，暗示的是霍德林下半生 36 年都因為精神解離而在內卡河畔小屋的閣樓中度過，彷彿在說意義太過解離的翻譯手法終究不足以撐起譯者的任務。如果將霍德林的翻譯視為譯作內容該有的樣子，那麼它也不會是完美譯作的「模範」（Vorbild），而是理想譯作的「原形」（Urbild）（Benjamin, 1972, p. 21）。就像班雅明同樣在博士論文裡談論歌德時提過的，「模範」都是「相對的原形」（relative Urbilder）（Benjamin, 2017, p. 112），之於原形而言，模範都是如同「殘軀」（Torso）的存在（Benjamin, 2017, p. 114）。換言之，任何一篇譯作都不會是霍德林式的翻譯。再者，由於原形座落於作品之外（Benjamin, 2017, p. 112），被視為原形的霍德林式翻譯甚至也不再屬於翻譯的範疇。那麼，如果回過頭將霍德林式的翻譯視為通往純語言的一種浪漫「形式」呢？除非原文就像上帝的文字那般「能指」與「所指」絕對合一，讓譯者得以對其抱持著絕對的信任進行「行間對譯」（Interlinearversion）（Benjamin, 1972, p. 21），否則破片還是需要具有一定的形式，才能與原文結合成更大的語言。至於人間有沒有原文能像上帝的文字那般適合純粹字對字的翻譯？班雅明在文章的開頭就已經否定了。

## 參、班雅明的浪漫研究

一九一九年，班雅明在瑞士波恩大學完成博士論文《德意志浪漫派的藝術批判概念》的答辯，成功取得博士學位。這篇論文主要的研究對象是德意

志浪漫派早期代表腓特烈·許萊格爾，又因為諾瓦利斯在思想上與許萊格爾相輔相成，所以也兼論諾瓦利斯的想法。班雅明將論文架構分成兩大部分。上半部探討的是「反思」的概念，先借用哲學家費希特（Johann Gottlieb Fichte）的理論來闡釋反思與批判性，再談德意志浪漫派對反思與批判的理解。下半部分探討的則是「藝術批判」的概念，將藝術視為所謂的「反思媒介」來說明藝術批判的任務。最後則再另開篇章談德意志浪漫派的理論與歌德的異同之處。

班雅明開宗明義就表示，要談德意志浪漫派的「反思」概念，就一定要從認識論開始著手，尤其是透過反思將「智性的直觀」（*intellektuelle Anschauung*）的形式轉化為知識或意識的形式的過程。所以班雅明特別徵引費希特的思想，指出費希特將「反思」定義為「形式」的反思：「反思也就是改變形式（而且單純只有改變形式）的形式反思」（Benjamin, 2017, p. 20）。<sup>14</sup> 班雅明認為，這個概念之所以對德意志浪漫派那麼重要，原因再於它可以保證反思過程的無限性，也就是說，每一個反思的結果都會是下一個反思的對象，下一個反思的結果又會是下下個反思的對象，以此類推。然而，費希特和德意志浪漫派的差別在於：費希特最終將無限的反思歸向絕對的我（*das absolute Ich*），而德意志浪漫派的反思則趨向無限的共相：「在反思中，萬物以無限多層次的方式彼此關聯在一起，如同我們今日所說的系統」（Benjamin, 2017, p. 25）。<sup>15</sup> 在此，班雅明再透過許萊格爾的論述來解釋：最初階的反思叫作「意義」（*Sinn*），是思想與被思想之物聯結之後的形式；真正的反思則出現在第二階段，也就是「理性」（*Vernunft*），用來思想第一階段所得的「意義」。所以反思就是「思想的思想」，並且是「形式（F1）變成內容的形式（F2）」。<sup>16</sup> 重點是，第一階段的形式（F1）會在第二階段的反思得到提升，而第二階段的形式（ $F1 \subseteq F2$ ）又會在第三階段的反思（思想

<sup>14</sup> 原文為“Es wird also unter Reflexion das umformende – und nichts als umformende – Reflektieren auf eine Form verstanden”（Benjamin, 2017, p. 20）。

<sup>15</sup> 原文為“[E]s sollte in ihr [Reflexion] alles auf unendlich vielfache Weise, wie wir heute sagen würden systematisch, [...] zusammenhängen”（Benjamin, 2017, p. 25）。

的思想的思想) 得到再次提升。但是從第三階段以後，反思同時包含了〔(思想的思想)的思想〕和〔思想的(思想的思想)〕，一個面向客體( $F1 \subseteq F2$ )，另一個面向主體( $F2 \subseteq F3$ )，所以前一階段的反思( $F2$ )既會是第一階段( $F1$ )的集合，也會是下一階段( $F3$ )的子集，在以為已達整全之後又變成更大的集合當中的其中一個子集，於是每一次的境界提升都會是各階段形式解構再結構的過程：

這就是浪漫派所訴求的無限反思的獨特之處：原本的反思形式會因為面對絕對而瓦解。反思會無限擴張，而在反思中成形的思想會變成無形的思想，並且指向絕對。〔……〕絕對對於自我的理解也是反思式的，它的反思是整全的；低階的反思則只能透過傳達而來的直接接近最高階的反思，一旦反思達到絕對的反思，傳達而來的直接就會讓位給完全的直接。(Benjamin, 2017, p. 31)<sup>16</sup>

隨著反思階層不斷開展，不斷解構再結構，「系統」的維度也會逐漸增加，最後達到「絕對的反思」，呈現出無限多元維度空間，實現「萬物以無限多層次的方式彼此關聯在一起」的境界。從這個德意志浪漫派的核心概念也可以看出班雅明在談「純語言」（見上一節）時的思想雛型。

為了把上述這套認識論的概念與藝術以及藝術批評關聯在一起，班雅明強調，德意志浪漫派關注的並不是無形無限的絕對本質，而是如何對其展開不斷清晰的反思，或是借用班雅明同樣引用的諾瓦利斯的說法：德意志浪漫派關注的是「浪漫化」的過程，或是說「一種質的乘方」(eine qualitative Potenzierung)，這是一種無限趨近於絕對的過程，讓「低階的自身和更好的

<sup>16</sup> 原文為“*In diesem Sachverhalt beruht das Eigentümliche der von den Romantikern in Anspruch genommenen Unendlichkeit der Reflexion: die Auflösung der eigentlichen Reflexionsform gegen das Absolutum. Die Reflexion erweitert sich schrankenlos, und das in der Reflexion geformte Denken wird zum formlosen Denken, welches sich auf das Absolutum richtet. [...] Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß das Absolutum sich selbst reflexiv, in geschlossener Reflexion unmittelbar erfaßt, während die niederen Reflexionen sich der höchsten nur in der Vermittlung durch Unmittelbarkeit nähern können; diese vermittelte muß ihrerseits wiederum der völligen Unmittelbarkeit weichen, sobald sie die absolute Reflexion erreichen*” (Benjamin, 2017, p. 31)。



自身在這個過程中合為一體」(Novalis, 2001, pp. 384-385)。<sup>17</sup>因此，班雅明認為德意志浪漫派把絕對視為「反思的媒介」(Reflexionsmedium)(Benjamin, 2017, p. 36)，也就是共相的概念(Benjamin, 2017, p. 73)。這是班雅明對德意志浪漫派的獨到見解，並認為這個反思的媒介可以是藝術的共相，也可以是「教育、和諧、天才、反諷、宗教、組織、歷史」(Benjamin, 2017, p. 44)……等等的共相。這也符合德意志浪漫派想要涵蓋天下萬物的精神。從這個觀點來看，如果把這個概念放進〈譯者的任務〉的脈絡中，那麼班雅明在談的「翻譯的共相」也會是一種反思的媒介，也就是各個語言形式彼此相互補足、擴張、提升的目標。

如同上文所述，反思是「思想的思想」、「形式的形式」，而就其方法而言，反思的載體是透過語言形成的概念。班雅明認為：

許萊格爾的思想是一種絕對概念式的思想，也就是語言的思想。反思是有意圖的行動，為的是要絕對地理解系統，而最適合這個行動的表達形式則是概念。(Benjamin, 2017, p. 47)<sup>18</sup>

然而，這只是第一階段而已。隨著反思的階層不斷提升，概念與概念之間也會不斷地碰撞，藉此打破單一形式所能掌握的相對殊相，讓概念不會只停留在相對、偶然、片面的程度。在乘方的升幂與降幂之間，原本被包裹在片面「概念」之中的訊息也會有機會得到釋放。德文的概念(Begriff)原意是「抓住」的意思，也就是將原本不斷流變的訊息截斷之後取出的結果。雖然概念有利於人類的理智進行理解與資料分析，但是任何一種概念的產生也都是一種獨斷的恣意妄為，形同施加暴力於本質世界：固定的概念把事物說死了。

<sup>17</sup> 語出諾瓦利斯著名的片段：「世界必須浪漫化，才能找回最初的意義。浪漫化不是別的，正是質的乘方。低階的自身和更好的自身會在這個過程中合為一體，如同我們本身也是這個乘方的過程」。原文為“Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem besseren Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzen-Reihe sind” (Novalis, 2001, pp. 384-385)。

<sup>18</sup> 原文為“Schlegels Denken ist ein *absolut begriffliches*, d. h. sprachliches. Die Reflexion ist der intentionale Akt absoluter Erfassung des Systems und die adäquate Ausdrucksform dieses Aktes ist der Begriff” (Benjamin, 2017, p. 47)。

這也是為什麼諾瓦利斯要用「乘方」（升幕）的作法來實行世界浪漫化的原因：

將高等的意義賦予普通、將神秘的外表賦予平凡、將未知的尊嚴賦予已知、將無限的表象賦予有限。（Novalis, 2001, p. 385）<sup>19</sup>

並且反過來利用「對數」的方式處理「高等的事物、未知的事物、神秘的事物、無限的事物」，使其得到「慣常的表達」（降幕）（Novalis, 2001, p. 385）。<sup>20</sup> 浪漫化的目的在於打破概念的枷鎖，而這正是反思的批判性所在。這也是為什麼德意志浪漫派特別推崇「機智笑話」（Witz）（Benjamin, 2017, pp. 48-50）、「反諷」（Ironie）（Benjamin, 2017, pp. 82-87）、「片段」（Fragment）的原因，他們追求的是某種程度的形式瓦解，藉此永遠不把話「說死」，話語得以「續命」，永遠為形式的流變留一條活路。班雅明強調：「很明顯：對於浪漫派而言，與其說批判是針對一部作品的評判，不如說是用來完美它的方法」（Benjamin, 2017, p. 69）。<sup>21</sup> 雖然批判帶有否定前一階層的意思，但是德意志浪漫派的用意在於結構、解構、再結構，透過批判將反思不斷提升到更高的境界，一步步趨近絕對的共相。班雅明隨後將「批判的任務」的內涵補充得更清楚：

反思愈是封閉、作品的形式愈是嚴謹，就要用更多元、更強烈的方式將形式從自身逼出來，將原先的反思轉化為更高階的反思，並且一路持續下去。〔……〕如此一來，批判就呈現出個別作品與藝術共相的關係，以及個別作品與自身共相的關係。（Benjamin, 2017, p. 71）<sup>22</sup>

<sup>19</sup> 原文為“Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe”（Novalis, 2001, p. 385）。

<sup>20</sup> 原文為“Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck”（Novalis, 2001, p. 385）。

<sup>21</sup> 原文為“Es ist klar: für die Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung”（Benjamin, 2017, p. 69）。

<sup>22</sup> 原文為“Ihre Aufgabe erfüllt die Kritik, indem sie, je geschlossener die Reflexion, je strenger die Form des Werkes ist, desto vielfacher und intensiver diese aus sich herausschleibt, die ursprüngliche Reflexion in einer höheren auflöst und so fortführt. [...] So stellt sie die Beziehung des einzelnen Werkes auf die Idee der Kunst und damit die Idee des einzelnen Werkes selbst dar”（Benjamin, 2017, p. 71）。

這不僅是班雅明研究德意志浪漫派的主軸，顯然也是班雅明思想脈絡中浪漫性的所在。山繆韋伯（Weber, 2007）曾言，班雅明將語言視為一種不斷「告別自我」（taking leave of itself）的過程，「揭露任何一種在當下似乎清楚明白的含義其實都只是永遠趨近的潛在性」（p. 140）。從這點也可以看到班雅明延續了德意志浪漫派對於語言的想法，並且在德意志思想史中扮演承先啟後的角色。

在藝術作為反思媒介的情況中，反思批判的對象就是藝術作品，說得更精確一點，反思批判的對象是藝術作品的形式。正如反思是形式的反思，反思關注的也是形式。班雅明認為，德意志浪漫派的藝術作品理論正是藝術作品形式的理論（Benjamin, 2017, p. 72）。但是浪漫派所指的藝術「形式」並不是啟蒙時期德語文壇大力股吹的創作「格式」與「規則」，而是藝術家面對作為反思媒介的藝術（所指）透過反思所形塑出來的藝術結果（能指）。又因為：

相對於絕對藝術，每個作品必定都是不完整的，也可以說，相對於自己的絕對共相，每個作品都是不完整的。（Benjamin, 2017, p. 70）<sup>23</sup>

所以批判扮演的功能就在於提升作品的完整度，讓作品一步步趨近於無限的共相，這就是「藝術批判的任務」（die Aufgabe der Kunstkritik）（Benjamin, 2017, p. 65）。反思批判的重點在於：

呈現作品與其他所有作品的關係，以及它與藝術共相的關係。〔……〕一方面對作品進行補完、補充、系統化，另一方面則要使其化於絕對。（Benjamin, 2017, p. 78）<sup>24</sup>

這個概念與措詞，顯然與上一節「譯者的任務」如出一轍：翻譯是一種形式的反思批判，透過翻譯的補充，讓原文無限趨近於共相。無獨有偶，班雅明在論述藝術批判的最後，也特別提到諾瓦利斯對翻譯的見解；不過不是為了

<sup>23</sup> 原文為“Jedes Werk ist dem Absolutum der Kunst gegenüber mit Notwendigkeit unvollständig, oder – was dasselbe bedeutet – es ist unvollständig gegenüber seiner eigenen absoluten Idee”（Benjamin, 2017, p. 70）。

<sup>24</sup> 原文為“Kritik, deren Schwergewicht [...] in der Darstellung seiner Relationen zu allen übrigen Werken und endlich zu der Idee der Kunst liegt. [...] Kritik ist also [...] einerseits Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes, andererseits seine Auflösung im Absoluten”（Benjamin, 2017, p. 78）。

帶出什麼浪漫派的翻譯理論，而是為了說明藝術批判和翻譯之間的類似之處——這個類似之處顯然也是〈譯者的任務〉一文的思想起源。

特別的是，班雅明在文中一再強調客體的重要性。首先，他在論文中特地強調批判的雙向性，也就是說，我們對作品的反思同時也是作品對自己的反思：

假如批判是為了認識藝術作品，那麼它就會是藝術作品的自我認識；  
假如批判是為了評論藝術作品，那麼它就會是藝術作品的自我評論。

(Benjamin, 2017, p. 66) <sup>25</sup>

基於此點，班雅明認為德意志浪漫派的訴求並非只有絕對主觀。所謂的認識並不只是「人對物」的認識，同時也是「物對人」的傳達：「人類認識到的本質，都是本質自我認識後反映在他心中的諸相」（Benjamin, 2017, p. 57），<sup>26</sup> 所以主體要透過不斷的反思才能在試圖貼合客體的範圍（Benjamin, 2017, p. 59）。同理，如果客體的反思不夠清晰，人一樣無法進行太多深入的反思，這個情況也就是班雅明所說的「劣等事物的不可批判性」（Unkritisierbarkeit des Schlechten）。筆者認為這和他後來在〈譯者的任務〉中提出的「可譯性」也有相應之處，因為可譯性也不只取決於譯者的主體，而更多取決於原文（見上一節）。

延續著這樣的思維，班雅明也認為浪漫派在談的藝術批判並不只是主觀唯心的批判，而更多是客觀唯物的批判。班雅明以作為許萊格爾中心思想的反諷理論為例：作者對題材的反諷是「主觀的反諷」（subjektivistische Ironie），而客觀的反諷則來自作品本身的一種客觀因素（ein objektives Moment am Werke），這種反諷是對形式的批判（Benjamin, 2017, pp. 83-84）。班雅明認為，只有形式的批判才能讓作品趨近於藝術的共相：

不僅不會破壞被它攻擊的作品，反而能讓其接近無可摧毀的狀態。用反諷破壞作品特定的表達形式，讓個別作品的相對整體能更深層地回

<sup>25</sup> 原文為“*Sofern Kritik Erkenntnis des Kunstwerks ist, ist sie dessen Selbsterkenntnis; sofern sie es beurteilt, geschieht es in dessen Selbstbeurteilung*”（Benjamin, 2017, p. 66）。

<sup>26</sup> 原文為“*Demnach ist alles, was sich dem Menschen als sein Erkennen von einem Wesen darstellt, in ihm der Reflex der Selbsterkenntnis des Denkens in demselbigen*”（Benjamin, 2017, p. 57）。

到藝術的整體、共相作品的整體，但是個別作品的整體並不會消失不見，而是與藝術的整體產生完全的關連。因為個別作品的整體和藝術的整體之間只有程度的差別而已。透過反諷和批判，個別作品的整體就能隨時遁入藝術的整體。（Benjamin, 2017, p. 86）<sup>27</sup>

如同本文上一節談到「那個」可以有不同的說法，可以是「它」、「道」、「共相」、「所指」、「上帝的話語」、「上帝的領域」，德意志浪漫派和班雅明也都習慣透過不同的稱呼來表示無形無限的絕對（畢竟只有集合起無限多的相對殊相，才能無限趨近於這些概念的共相）。除了上述引文裡的「共相作品」，班雅明在引文之後還密集地推疊了其他概念來指稱見諸相非相之後的「那個」，例如「永遠的形式」（ewige Form）、「形式的共相」（die Idee der Formen）、「絕對形式」（absolute Form）。重點是，唯有處在無限趨近於共相的過程中，作品才能夠「活下來」（Überleben），在片面的反思形式一次又一次被消去之後，變成無可摧毀的存在（Benjamin, 2017, p. 86）。這個說法顯然是〈譯者的任務〉文中「活下來」的想法來源。

班雅明在論文中最後要處理的重點是藝術的共相，認為這是德意志浪漫派藝術理論的最高宗旨，也算是班雅明為全篇論文所作的總結。如上文所述，德意志浪漫派所說的藝術的共相同時也是形式的共相：

一切的藝術表達形式都涵蓋在其中，彼此關聯，彼此互補，彼此交融，結合成絕對的藝術形式。（Benjamin, 2017, p. 87）<sup>28</sup>

為了達到這個看不到的共相境界，必須透過反思不斷批判所有看得見的形式殊相（Benjamin, 2017, p. 91），換句話說，唯有透過藝術批判見諸相非相，才有可能見到藝術的如來。這也是許萊格爾在其著名的〈片段 116〉（“Atheäum-Fragment, Nr. 116”）所提出的「進步的共相文學」（progressive Universalpoesie）：

<sup>27</sup> 原文為“Sie zerstört nicht allein das Werk nicht, das sie angreift, sondern sie nähert es selbst der Unzerstörbarkeit. Durch die Zerstörung der bestimmten Darstellungsform des Werkes in der Ironie wird die relative Einheit des Einzelwerkes tiefer in die der Kunst als des Universalwerkes zurückgestoßen, sie wird, ohne verloren zu gehen, völlig auf diese bezogen”（Benjamin, 2017, p. 86）。

<sup>28</sup> 原文為：“In diesem hängen alle Darstellungsformen stetig zusammen, gehen in einander über und vereinigen sich zur absoluten Kunstform”（Benjamin, 2017, p. 87）。

浪漫文學是一種進步的共相文學。它的命定不僅在於結合所有彼此分別的文學類型，也不僅在於將文學和哲學與修辭學連結在一起。它想要將文學與散文、才氣與批判、藝術文學與自然文學彼此摻合在一起或融合在一起，讓文學生命化和社會化，讓生命和社會文學化，讓機智笑話具有文學性，用各種含量純的建構素材填滿藝術的形式、餵飽它、再用幽默的激盪讓它活過來，這也是浪漫文學應該作的。它包含了具有文學性的一切，可以是內部集合著眾多系統的最大系統，也可以是創作中的孩子在不具藝術性的歌聲中吐出來的一聲嘆息、一個吻。  
 (Schlegel, 1967, p. 182) <sup>29</sup>

在德意志浪漫派的研究中，〈片段 116〉一直被視為是德意志浪漫派的綱要，主要的原因在於它是眾多〈片段〉中較完整的一個，而且也清楚地將浪漫派的文學精神定義為共相文學。透過〈片段 116〉，班雅明想強調並總結「進步」的意涵。如同他在全文不斷強調的，批判為的不是全然的毀滅，而是為了先解構再結構，然後再解構再結構，持續擴大發展並提升文學的形式。所以浪漫派的進步觀不僅僅是直線地「活下去」和「延續生命」而已，更是一種「充實的過程」(Erfüllungsprozeß) (Benjamin, 2017, p. 92)，直達共相的「絕對反思」。拿這個一步步擴大的進步觀去看〈譯者的任務〉，不難發現班雅明用破片的比喻想表達的思想。每一個翻譯都像一次藝術批判，一方面將共相從前一階層的片面形式(原文)解放出來，同時也對共相進行一次片面的形式結構。如此一來，翻譯的確也是實現「共相文學」的手法之一。

<sup>29</sup> 原文為“Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beselen Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang” (Schlegel, 1967, p. 182)。

## 肆、浪漫的〈譯者的任務〉

為了方便讀者將班雅明對德意志浪漫派的理解與他所談的翻譯連結在一起，本文在上一節已將〈譯者的任務〉的核心概念直接放在班雅明的浪漫派研究的脈絡下檢視。但這並不表示兩者之間的關聯性僅止於此，也不表示〈譯者的任務〉展現的浪漫性只是班雅明將德意志浪漫派的精神內化之後的結果。本文在這裡另外再提出兩個觀點，試圖凸顯兩者之間的關聯。

第一，當讀者讀完《德意志浪漫派的藝術批判概念》和〈譯者的任務〉之後，會驚覺兩者在佈局方面也有令人詫異的相似之處，而且不僅在於兩篇文章都以認識論作為切入點，也不僅在於上文提到的種種關聯而已。在總結完德意志浪漫派的進步觀與共相文學的目標後，班雅明將話題導向了「象徵」，認為象徵的形式就是批判與反諷的最佳註解，也因此是將反思提升至絕對共相的關鍵（Benjamin, 2017, pp. 96-98）。從這裡應該可以解釋班雅明為何在〈譯者的任務〉將行結束之際又拋出象徵的概念來說明他已經說明過的純語言概念。除此之外，在兩個文本中，緊接在象徵之後的都是霍德林。

《德意志浪漫派的藝術批判概念》用霍德林不顧情感的藝術觀來說明小說與散文何以是最符合浪漫派共相文學的創造形式；〈譯者的任務〉則用霍德林不顧句意的翻譯觀來顯示翻譯的極致。雖然兩篇文章透過霍德林想談的理念不盡相同，但都顯示出高維度反思（無論是文學還是翻譯）勢必會與最初階反思——也就是「意義」——背道而馳。從這個特別的章節安排來看，又再一次顯示〈譯者的任務〉與班雅明的浪漫研究之間的關連。

第二，班雅明博士論文的最後一章以堪稱「附錄」的方式談了〈早期浪漫派的藝術理論與歌德〉，這個篇章並不屬於他論文的任何一個部分，比較像是一篇獨立的論文。班雅明在這裡主要討論的是「可批判性」（Kritisierbarkeit）的問題。他認為德意志浪漫派的藝術哲學觀都在試圖證明藝術作品的可批判性，因為他們的目光擺在藝術形式的共相，需要透過批判才能無限趨近於絕對形式，也就是共相的「全」（Allheit）；而歌德則堅持藝術作品的不可批

判性，因為他看向的是藝術內容的理想（Ideal），需要透過返本歸「元」（Einheit）才能找到絕對的內容，也就是「原相」（Urbild）（Benjamin, 2017, pp. 110-119）。從這個「附錄」的內容以及它與前幾章的關係來看，班雅明當時顯然已有用自己在博士論文發展出來的理論擴張至其他研究對象的意圖，而在班雅明之後的論文裡——例如《歌德的親和力》（*Goethes Wahlverwandtschaften*）與《德意志悲劇的起源》（*Ursprung des deutschen Trauerspiels*）——也的確可以看見班雅明對德意志浪漫派研究的延續。而〈譯者的任務〉當然也是這個思想脈絡的產物。

## 伍、結論

本文試圖從班雅明自身的思想脈絡來重讀〈譯者的任務〉，一方面將該文的核心概念呈現出來，另一方面也發現此文與班雅明對德意志浪漫派的研究之間具有相當程度的淵源。為了印證這個假設，本文爬梳了班雅明的博士論文《德意志浪漫派的藝術批判概念》，也對其中的重要概念進行整理，發現〈譯者的任務〉的核心概念幾乎完全源自於班雅明的博士論文。諸如「可譯性」、「純語言」、「反諷」、「意義」、「延續生命」、「破片的比喻」，這些較為學界所知的概念，無不是出於班雅明對德意志浪漫派的研究；甚至連篇章架構，兩篇文章都有如出一轍的地方。這不僅證實了本文最初的假設，也說明了一件事實：要談班雅明的〈譯者的任務〉，不一定非得借道他人的理論，否則很有可能繞過了班雅明個人的想法，進而模糊了班雅明的真意。再者，與其說〈譯者的任務〉充滿後現代性、甚至可被視為後現代理論的先驅，不如說班雅明承繼的是德意志文史哲思想的結晶。如果說班雅明的確可以和後現代性牽扯在一起，那麼後現代性不就可以被視為是德意志浪漫派的永恆回歸？在研究的脈絡還沒放到這麼大之前，不妨先將目光聚焦在班雅明本身的思想脈絡，一定還有很多尚待挖掘之處。



## 參考文獻

### 中文文獻

《大般涅槃經》（2002年11月4日）。中華電子佛典協會。[http://buddhism.lib.ntu.edu.tw/BDLM/sutra/chi\\_pdf/sutra7/T12n0374.pdf](http://buddhism.lib.ntu.edu.tw/BDLM/sutra/chi_pdf/sutra7/T12n0374.pdf)（原著出版年：421）

【*Nirvana Sutra*. (2021, November 4). Chinese Buddhist Electronic Text Association. [http://buddhism.lib.ntu.edu.tw/BDLM/sutra/chi\\_pdf/sutra7/T12n0374.pdf](http://buddhism.lib.ntu.edu.tw/BDLM/sutra/chi_pdf/sutra7/T12n0374.pdf) (Original work published 421)】

吳錫德（2006）。〈後現代翻譯美學：論譯者的任務〉。《淡江外語論叢》，8，245—257。<http://doi.org/10.29716/TKSFLL.200612.0007>

【Wu, H. D. (2006). The postmodernist aesthetics of translation: On the task of the translator. *Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures*, 8, 245-257. <http://doi.org/10.29716/TKSFLL.200612.0007>】

邱漢平（2000）。〈凝視與可譯性：班雅明的翻譯理論研究〉。《中外文學》，29（5），13—38。[http://doi.org/10.6637/CWLQ.2000.29\(5\).13-38](http://doi.org/10.6637/CWLQ.2000.29(5).13-38)

【Chiu, H. P. (2000). Contemplation and translatability: A study of Walter Benjamin's translation theory. *Chung Wai Literary Quarterly*, 29(5), 13-38. [http://doi.org/10.6637/CWLQ.2000.29\(5\).13-38](http://doi.org/10.6637/CWLQ.2000.29(5).13-38)】

邱漢平（2014）。〈在班雅明與德勒茲之間思考翻譯——以清末民初林紓及薛紹徽的文學翻譯活動為引子〉。《英美文學導論》，25，1—27。

【Chiu, H. P. (2014). Walter Benjamin and Gilles Deleuze on translation-The case of Lin Shu and Xue Shaohui. *Review of English and American Literature*, 25, 1-27.】

胡功澤（2006）。〈從德國浪漫主義看班雅明〈譯者天職〉〉。《外國語文研究翻譯專刊》，1，53—76。

【Hu, K. T. (2006). Benjamin's 'The Task of the Translator' in the light of German

Romanticism. *Foreign Language Studies: Translation*, 1, 53-76.】

《聖經和合本修訂版》（2010）。香港聖經公會。（原著出版年：1919）

【*Bible Revised Chinese Union Version*. (2010). Hong Kong Bible Society. (Original work published 1919)】

劉禾（Liu, H.）（2002）。《跨語際實踐——文學，民族文化與被譯介的現代性》（宋偉杰譯）。生活·讀書·新知三聯書店。（原著出版年：1995）

【Liu, H. (2002). *Translingual practice. Literature, national culture, and translated modernity – China, 1900-1937* (W. J. Song, Trans.). SDX Joint Publishing. (Original work published 1915)】

蔡偉鼎（2016）。〈重訪班雅明的靈光消逝論〉。《哲學與文化》，43（4），107–126。

【Tsai, W. D. (2016). Revisiting Benjamin's theory of aura's decline. *Universitas: Monthly Review of Philosophy and Culture*, 43(4), 107-126.】

鄭惠芬（2016）。〈以班雅明的書寫理念閱讀〈譯者使命〉中「字」的旅行——以「傳達」為例〉。《編譯論叢》，9（1），37–74。

【Cheng, H. F. (2016). Walter Benjamin's writing style – Re-observing the traveling words in Benjamin's "Die Aufgabe des Übersetzers". *Compilation and Translation Review*, 9(1), 37-74.】

鄭惠芬（2020）。〈論瓦特·班雅明的翻譯理論與實踐〉。《編譯論叢》，13（2），1–36。http://doi.org/10.29912/CTR.202009\_13(2).0001

【Cheng, H. F. (2020). Walter Benjamin's translation: Theory and praxis. *Compilation and Translation Review*, 13(2), 1-36. http://doi.org/10.29912/CTR.202009\_13(2).0001】

英文文獻

Benjamin, W. (1996). The task of the translator. In M. Bullock & M. W. Jennings (Eds.), *Selected writings* (Vol. 1, pp. 253-263). Harvard University Press.

- Berman, A. (1992). *The experience of the foreign* (S. Heyvaert, Trans.). State University of New York Press. (Original work published 1984)
- Rendall, S. (1997a). Notes on Zohn's translation of Benjamin's "Die Aufgabe des Übersetzers". *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 10(2), 191-206. <https://doi.org/10.7202/037304ar>
- Rendall, S. (1997b). The translator's task, Walter Benjamin (Translation). *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 10(2), 151-165. <https://doi.org/10.7202/037302ar>
- Weber, S. (2007). On Benjamin's '-abilities'. *Daedalus*, 136(2), 138-141. <https://doi.org/10.1162/daed.2007.136.2.138>

#### 德文文獻

- Benjamin, W. (1972). Die Aufgabe des Übersetzers [The task of the translator]. In T. Rexroth (Ed.), *Gesammelte Schriften, IV.1* (pp. 9-21). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2017). Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [The concept of art criticism in German Romanticism]. In R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Eds.), *Gesammelte Schriften, I.1* (8th ed., pp. 7-122). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2018, June 13). *Romantische Kunstkritik* [The romantic art criticism]. In K. E. Kühn & U. Schäfer-Newiger (Eds.), *Signaturen*. <https://www.signaturen-magazin.de/walter-benjamin--romantische-kunstkritik.html>
- Friedlander, E. (2013). *Walter Benjamin. Ein philosophisches Portrait* [Walter Benjamin. A philosophical portrait] (C. Krüger, Trans.). C. H. Beck. (Original work published 2012)
- Herder, J. G. v. (1987). Über den Ursprung der Sprache [On the origin of language]. In W. Pross (Ed.), *Werke, II* (pp. 251-400). Hanser.
- Kleist, H. v. (1993). *Sämtliche Werke und Briefe* [All works and letters] (9th ed.).

Carl Hanser.

Novalis. (2001). *Werke* [Works] (4th ed.). C. H. Beck.

Schlegel, F. (1967). Athenäum Fragmente [Athenaeum fragments]. In H. Eichner (Ed.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)* (pp. 165-255). Ferdinand Schöningh.

Scholem, G. (1997). *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft* [Walter Benjamin: The story of a friendship] (4th ed.). Suhrkamp.