

本雅明：译者的任务

张旭东 译

在欣赏艺术作品或艺术形式的过程中，观赏者的因素从未带给人什么收获。谈论什么公众或其代表人物在此只能使人误入歧途，甚至连“理想的”接受者 这个概念在探讨艺术时也有害无益，因为它无非是设定了自身的本质和在场性。艺术以同样的方式设定了人的肉体和精神的存在，然而艺术作品却从未关注过人对它的回应。从来没有哪一首诗是为它的读者而作的，从来没有哪一幅画是为观赏家而画的，也从没有哪首交响乐是为听众而谱写的。

那么译作是为不懂原作的人准备的么？如果是的话，这倒是以说明在艺术领域里不谙原作的读者有多么广大了。再说，这似乎也是把“同样的话”再说一遍唯一可以想见的理由。可是一部文学作品到底“说”了什么？它在同我们交流什么呢？对那些领会了作品的人，它几乎什么也没“告诉”他们。文学作品的基本特性并不是陈述事实或发布信息。然而任何执行传播功能的翻译所传播的只能是信息，也就是说，它传播的只是非本质的东西。这是拙劣译文特征。但是人们普遍认为文学作品的实质是信息之外的东西。就连拙劣的译者也承认文学作品的精髓是某种深不可测的、神秘的、“诗意的”东西；翻译家如要再现这种东西，自己必须也是一个诗人。事实上，这带来了劣质翻译的另一特点，我们不妨称之为不准确地翻译非本质内容。只要译作迎合读者，这种情况就会发生。其实要是原作是为读者而写的话它也会陷入同样的境地。可是，如果原作者并不为读者而存在，我们又怎样来理解不为读者而存在的译作呢？

翻译是一种样式。把它理解为样式，人们就得返诸原作，因为这包含了支配翻译的法则：可译性。问一部作品是否可译是一个双重问题。它要么是问：在这部作品的全体读者中能不

能找到一个称职的译者？要么它可以更恰当地问：这部作品的本质是否将自己授予翻译，并在充分考虑到翻译这种样式的重要性之后，呼喊译作呢？从原则上讲，第一个问题取决于偶然性，而第二个问题取决于必然性。只有肤浅的头脑才会否认第二个问题的独立性，才会把两个问题看得同样重要。我们应当指出，某些相关的概念只有当同人联系起来时才有意义，有时或许竟获得其终极的蕴含。比方说一个生命或一个瞬间是不能忘怀的，尽管所有人都把它们遗忘了。如果这个生命或瞬间的本质要求我们永远记住它，这个要求并不因为人们的遗忘而落空，而是变成了一个人们未能满足的要求，同时也向我们指出了一个满足了这一要求的领域：上帝的记忆。以此作类比，语言作品的可译性即使在人确实无法翻译的时候也应给予考虑。严格说来，任何作品在某种程度上都是无法翻译的。我们应该在这个意义上问，一部文学作品是不是在召唤翻译？因为这种想法是正确的：如果翻译是一种样式，可译性必须是特定作品的本质特性。

可译性也是特定作品的一个基本特征，但这并不是说这些作品就一定要被翻译；不如说，原作的某些内在的特殊意蕴通过译作而显露出来。可以说，译作无论多么完善，也无法取代原作的重要性，但原作却可以通过可译性而同译作紧密地联系在一起。事实上，正因为译作对原作是无足轻重的，它才更为紧密地同原作联系起来。我们不妨把这种联系视为天然的，或者更进一步，把它视为译作同原作间的生命线。正如生活的表象虽与生活的现象密切相关却对之不构成任何重要性，译作也以原作为依据。不过它依据的不是原作的生命而是原作的来世。翻译总是晚于原作，世界文学的重要作品也从未在问世之际就有选定的译者，因而它们的译本标志着它们生命的延续。对于艺术作品的现世与来世的观念，我们应从一个全然客观而非隐喻的角度去看。即便在狭隘的思想偏见充斥于世的时代，人们也隐约地感到生命并不限于肉体存在。不过我们既不能像费希纳 (FECHNER) 那样将生命的领域置于灵魂的孱弱权威之下，也不能反其道而行之，以感官刺激这类更不确定的动物性因素

来界定生命，因为这些因素只是偶尔地触及到生命的本质。只有我们把生命赋予一切拥有自己的历史，而不仅仅构成历史场景的事物，我们才算是 对生命的概念有了一个交待。在我们最终的分析中，生命的范围不是由自然来决定，更不是由感官刺激或灵魂这类贫乏空洞的因素来决定，而是必须由历史来决定。 哲学家的人物在于通过更为丰富多彩的历史生活去理解自然生命。无疑，艺术作品生命的延续比动物物种的生命延续易于辨认。伟大艺术作品的历史告诉我们，这些 作品的渊源，它们在艺术家的生活时代里的实现，以及它们在后世里的潜在的永生。这种潜在永生的具体表现叫做名声。如果一部译作不仅仅是传递题材内容，那么 它的面世标志着 一部作品进入了它生命延续的享誉阶段。与拙劣译者的看法相反这样的翻译不是服务于原作，而是其整个存在都来自原作。而原作的生命之花在其 译作中得到了最新的也是最繁盛的开放，这种不断的更新使原作青春常驻。

这种特殊的、高级的生命更新体现了一种特殊的、高级的目的性。生命与目的之间的关系看似一目了然，实则几乎无法由人的才智所把握。在目的性的范围内，所有单一具体的功能都服务于这个目的，但我们却必须在一个更高的层面上理解这个目的。只有这样我们才能揭示生命与其目的性之间的关系。在分析的终端 我们会看到，一切生命的有目的的呈现，包括其目的性本身，其目的都不在于生命本身，而在于表达自己的本质，在于对自身意义的再现。而译作在终极意义上正服务于这一目的，因为它表现出不同语言之间的至关重要的互补关系。翻译不可能自己揭示或建立这一暗藏的关系，但它却可以通过把它实现于初级的或强烈的形式之中而显现这一关系。这种赋予暗藏的意义以可感性的初级尝试旨在再现这种意义，其本质是如此独特，以至它几乎从未同非语言的生命领域遭遇。这一特性以其种种 类比和象征带来了暗示意义的其他方式，它们不像意义的强烈实现方式那样充满预言性和提示性。置于诸语言间的预设的亲族关系，其特征在于一种明显的重合性。因为不同的语言彼此从来不是陌路人。它们相互间不仅有着各种各样的历史瓜葛，更在先验的意义上通过

它们所要表达的事物而勾连在一起。

在这些徒劳的说明之后，我们的探讨又回到了传统翻译理论。如翻译可以展示语言的亲族关系，它就得尽可能精确地传达原作的形式和意义。不言而喻，这种传统理论难以规范精确性，因而对我们理解翻译的要旨无裨益。事实上，诸语言间的亲族关系在译作的体现远比两部文学作品之间表面的、不确定的相似性来得深刻而清澈。把握原作与译作之间的真实关联需要这样一种研讨，它类似于认知批判论证影像理论的不可能性。我们知道在认知过程中根本没有客观性可言，甚至连声称客观性的可能都没有，因为我们在此面对的是现实的影像。同样，我们也可以表明，如果译作的终极本质仅仅是挣扎着向原作看齐，那么就根本不可能有什么译作。原作在它的来世里必须经历其生命的改变和更新，否则就不成其来世。即便意义明确的字句也会经历一个成熟的过程。随着时间的流逝，某个作者文学风格中的明显倾向会逐渐凋萎，而其文学创作的内在倾向则会逐渐抬头。此时听上去令人耳目一新的辞藻彼时或许会变成老生常谈，曾经风靡一时的文章日后或许会显得陈腐不堪。可是如果我们不在语言及其作品的生命本身之中，而是在其后世繁衍的主观性中寻找这种变化的本质，我们就不仅陷入幼稚的心理主义，而且混淆了事物的起因和事物本质。更重要的是这意味着以思想的无能去否定一个最有力、最富于成果的历史过程。即便我们试图用作者自己的文字为其作品作盖棺之论，也同样无法挽救那种了无生机的翻译理论。因为不仅伟大的文学作品要在数世纪的过程中经历全盘转化，译者的母语也处在不断的转化过程中。诗人的语句在他们各自的语言中获得持久的生命，然而与此同时，就连最伟大的译作也注定要成为其语言发展的一部分，并被吸收进语言的自我更新之中。译作绝非两种僵死语言之间的干巴巴的等式。相反，在所有文学形式中，它承担着一种特别使命。这一使命就是在自身诞生的阵痛中照看原作语言的成熟过程。

如果语言亲族关系体现于译作之中的话，这种体现并不成就于原作于其改编本之间的

微弱的相似。常识告诉我们，血亲间不一定貌似。我们在这里使用的 亲族概念同它通用的严格意义是一致的。在这两种场合中，单由身世渊源来定亲族是不够的，尽管在定义其狭义用法上起源的概念仍然必不可少。除了在对历史的思考中，我们还能在哪里找到两种语言间的相似性呢？这种相似性自然不在文学作品或词句之间。相反，任何超历史的语言间的亲族关系都依赖于每一种语言各自的整体性意图。不过这种意图并不是任何语言单独能够实现而是实现于所有这些意图的互补的总体之中。这个总体不妨叫做纯语言。即使不同外国语的个别因素，诸如 词汇、句子、结构等等是彼此排斥的，这些语言仍在意图中相互补足。我们只有区分开意向性的对象和意向性的样式才能牢牢地把握住语言学的基本法则。BROT（德文，意为“面包”）和 PAIN（法文“面包”）“意指”着同一个对象，但它们的意向性样式却不同。由于意向性样式的不同，BROT 对于德国人的以为和 PAIN 对于法国人的以为是不一样的，也就是说，这两个词不能互换，事实上，它们都在努力排斥对方。然而对于意向性对象而言，它们的意思没什么两样。这两个词的意向性样式之间有冲突，然而意向性和意向性对象却使这两个词变得互补，它们自己也正来自两种互补的语言中，只有在这里，意向性和它的对象间才是相辅相成的。在单一的，没有被其他语言补充的语言中，意义从来没有像在个别字句里那样出现在相对的独立性之中，相反，意义总是处于不断的流动状态，直到它能够作为纯语言从各式各样的意向性样式的和谐中浮现出来。在此之前，意义仅仅隐藏在不同的语言里面。要是诸语言以这种方式继续成长，直到它们寿命的尽头，那么正是译作抓住了作品的永恒生命并置身于语言的不断更新之中。因为译作不断把诸语言令人敬畏的成长付诸检验，看看它们隐藏的意义距意义的敞露还有多远，或者关于这一距离的知识能让我们把这一距离缩小到何等程度。

无疑，这也就是说，一切翻译都只是对付语言的外来性或异己性的权宜之计。事实上对语言的这种外来性或异己性只有权宜之计，因为任何一劳永逸的解决都在人类的能力之外

至少我们没有现成的办法。宗教的发展为语言的更高层次的成熟准备了条件，这也许为这一问题提供了间接的解决办法。翻译同艺术作品不同，它无法宣称其作品的永恒性。但翻译的目标却是所有语言创造活动的一个定了形的、最终的、决定性的阶段，这一点是不容置疑的。不妨说，在译作中，原作达到了一个更高、更纯净的语言境界。自然，译作既不能永远停留在这个境界里，也无法占有这个境界的全部。但它的确以一种独特的、令人刮目相看的方式指示出走向这一境界的路径。在这个先验的、不可企及的境界里，语言获得了自身的和解，从而完成了自己。这种转移从来不是整体性的，但译作中达到这一领域的成分便是超越了传递题材内容的成分。这一内核由不可译的成分组成，而这也许正是它的最佳定义。

即便所有的表面内容都被捕获和传递，一个真正的译作者最关心的东西仍然是难于把握的。这种东西与原作的字句不同，它是不可译的，因为内容和语言之间的关系在原作和译作里颇为不同。在原作中，内容和语言像果实和果皮一样结合成一体，但翻译语言却像一件皇袍一样包裹着原作，上面满是皱褶。译作指向一种比它自身更具权威性的语言，因而在高高在上的、异己的内容面前显得无所适从。这种脱节现象既阻碍了翻译，又使翻译变得多余。就作品内容的特定方面来讲，一旦一部作品在其特殊的语言史中被翻译成另一种语言，它也就等于被带入了所有的语言。因而具有讽刺意味的是，译作倒是把原作移植进一个更确定的语言领域，因为在此它不能第二次被搬动。原作只能在另一时间被重新抬出。“讽刺意味”这个字眼令人想起浪漫主义者，这并不仅仅是巧合。浪漫主义者对于文学作品的生命比一般人更富于洞察力，这种洞察力在翻译上得到了最大程度的证明。当然，他们对这种意义上的翻译几乎视而不见，而是全身心地投入了批评；但批评却正是文学作品的生命延续的另一种较弱的因素。虽然浪漫主义者在他们的理论文献里忽视了翻译，但他们留下的伟大译作却映证了他们对翻译这一文学样式的本质和尊严的领悟。大量例子告诉我们，诗人并不见得是这种悟性的最佳体现。事实上，诗人有可能对此最麻木不仁。就连文学史也没

有支持这样一种传统观念，即大诗人也是杰出的译者，而差些的诗人则是平庸的译者。有些最杰出人物作为译者的重要性渊源胜过其作为创作者的重要性，这样的人里包括路德（LUTHER），弗斯（VOSS）和施莱格尔（SCHLEGEL）。他们中一些佼佼者也不能单单算作诗人，因为他们作为译者的重要性是不容忽视的，这些人里就有荷尔德林和格奥尔格（STEFAN GEORGE）。既然翻译是自成一体的文学样式，那么译者的工作就应该被看作诗人工作的一个独立的、不同的部分。

译者的工作是在译作的语言里创作出原作的回声，为此，译者必找到作用于这种语言的意图效果，即意向性。翻译的这一基本特征不同于诗人的作品，因为诗人的努力方向从不是语言自身或语言的总体，而仅是直接地面向语言的具体语境。与文学作品不同的是，译作并不将自己置于语言密林的中心，而是从外而眺望林木相向的山川。译作呼唤原作但却不进入原作，它寻找的是一个独一无二的点，在这个点上，它能听见一个回声以自己的语言回荡在陌生的语言里。译作的目标迥异于文学作品的目标，它指向语言的整体，而另一种语言里的个别作品不过是出发点。不仅如此，译作更是一种不同的劳作。诗人的意图是自发、原生、栩栩如生的；而译者的意图则是派生、终极性、观念化的。译作的伟大主题是将形形色色的口音熔于一种真正的语言。在这种语言里，个别句子、文学作品，或批评的判断彼此无法沟通，因为它们都依赖于译作；然而在译作里，不同的语言本身却在各自的意指方式中相互补充、相互妥协，而最终臻于和谐。如果真理的语言真的存在，如果终极的真理能和谐甚至是静静地落座（所有的思想都在为此奋斗），那么这种语言就是真正的语言。它的预言和描写是哲学家所能希望的唯一的完美形式，但这种形式只隐藏在译作的专注而密集的样式中。哲学没有自己的缪斯，译作也没有。但尽管矫情的艺术家这样一口咬定，哲学和译作却不是机械的、功利的东西。曾有一位哲学天才，他的特征就是渴望一种在译作中表达自己的语言。“语言的不完美性在于其多重性，我们找不到尽善尽美的语言：思考是光秃秃

的写作，没有装饰，甚至没有窃窃私语。不朽的词语仍沉默着。世上各种各样的惯用语使任何人都无法说出那些本可以一举将真理具体化的词语。”如果马拉美（MALLARMÉ）的这番话对于哲学家来说有着明确的含义，那么译作正带有这种真正的语言的成分，它在诗与信条的中间。译作的个性也许不是鲜明触目，但它们在历史上同样留下了深刻的印记。

如果我们这样看译者的任务，解决问题的道路就更显得晦暗不明，困难重重了。如何让纯语言的种子在译作中成熟，这简直是不可解决的问题。如果对感性世界的复制不再是决定性的，那么解决这个问题的基础不就瓦解了么？在反面意义上，这正是上述一切的意义。在任何有关翻译的讨论中，传统概念都包括两点：一是忠实于原著，二是译文自身的不拘一格。后者说的是再创造的自由，而前者指的是服务于这种自由的对词句的忠实。但如果某种理论在译作中寻找的不是再创造的意义，而是别的什么东西，那么上述观念就没用了。当然，在传统用法里，译文的自由与忠实于原著好像总是处于冲突状态。忠实对于达意有什么帮助呢？在译作中，对个别词句的忠实翻译几乎从来不能将该词句在原作中的本义复制出来。因为诗意的韵味并不局限于意义，而是来自精心挑选的词语所传达和表现的内涵。我们都知道词语有种种情感的内涵。照搬句式则会完全瓦解复制意义的理论，同时对可理解性造成威胁。在十九世纪，人们认为荷尔德林译的索福克勒斯（SOPHOCLES）正是这种直译的怪物。不言而喻，忠实于复制形式会损害达意。因此，在他们看来，保存意义的愿望不能成为直译的依凭。但是拙劣译者的随意性虽然有助于达意，却无助于文学和语言本身。直译的理由是一目了然的，但直译的合法性基础却不明朗，因此，我们有必要在一个更有意义的语境里来领会对直译的要求。如果我们要把一只瓶子的碎片重新黏合成一只瓶子，这些碎片的形状虽不用一样，但却必须能彼此吻合。同样，译作虽不用与原作的意义相仿，但却必须带着爱将原作的表意模式细致入微地吸收进来，从而使译作和原作都成为一个更伟大的语言的可以辨认的碎片，好像它们本是同一个瓶子的碎片。为了这个目的，译作必须

大力克制那种要传达信息、递送意义的愿望。原作之所以重要，正因为它业已免去了译作和译者组织和表达内容的工作。“太初有道”这句话同样适用于翻译领域。另一方面，翻译的语言能够——事实上是必须——使自己从意义里摆脱出来，从而再现原作的意图（INTENTIO）。这一切不是复制，而是译作自身的意图。它和谐地补足了原作的语言。因而如果说一部译作读起来就好像原作是用这种语言写成的，这并不是对该译作的最高赞誉，在译作问世的时代就尤其如此。相反，由直译所保证的忠实性之所以重要，是因为这样的译作反映出对语言互补性的伟大向往。一部真正的译作是透明的，它不会遮蔽原作，不会挡住原作的光芒，而是通过自身的媒介加强了原作，使纯语言更充分地在原作中体现出来。我们或许可以通过对句式的直译做到这一点。在这种直译中，对于译者来说基本的因素是词语，而不是句子。如果句子是矗立在原作语言面前的墙，那么逐字直译就是拱廊。

翻译的忠实性和自由在传统看法里是相互冲突的两种倾向。对其中一种倾向的更深入阐释并不能调和两者。事实上，这看上去只像是剥夺另一种倾向的合理性。自由的意思如不是认为达意并不是高于一切的目的，它又意味着什么呢？只有当语言的创造性作品的意味可以同它所传递的信息等同起来，某种终极的、决定性的因素才变得不可企及；它们会显得近在咫尺又无比遥远，深藏不露或是无从区分，支离破碎或者力大无穷。在一切语言的创造性作品中都有一种无法交流的东西，它与可以言传的东西并存。它或是象征什么，或是由什么所象征，视其语境而定。前者存在于有限的语言作品里，后者则存在于诸语言自身的演进之中。而那种寻求表现、寻求在诸语言的演化中将自己不断创造出来的东西，正是纯语言的内核。虽然这一内核藏而不露，支离破碎，它却是生活中的积极因素，因为它是被象征性地表现出来的事物本身，它只是以象征的形式栖身在语言作品之中。在不同的语言中，纯语言这种终极本质与种种语言学的要素和变化联系在一起，而在语言的创造性作品中，它却还负担着沉重的、异己的意义。译作重大的、唯一的功能就是使纯语言摆脱这一负担，从而

把象征的工具变成象征的所指，从而在语言的长流中重获纯语言。这种纯语言不再意味什么，也不再表达什么，它是托付在一切语言中的不具表现性的、创造性的言词。在这种纯语言中，所有的信息，所有的意味，所有的意图都面临被终止的命运。这个纯语言的层面为自由的翻译提供了新的、更高的理由；这个理由并不来自于内容的意味，因为从这种意味中解放出来正是忠实翻译的任务。不如说，为了纯语言的缘故，一部自由的译作在自己语言的基础上接受这个考验。译者的任务就是在自己的语言中把纯语言从另一种语言的魔咒中释放出来，是通过自己的再创造把囚禁在作品中的语言解放出来。为了纯语言的缘故，译者打破了他自己语言中的种种的腐朽的障碍。路德、弗斯、荷尔德林和格奥格斯都拓展了德语的领域。——意味在译作和原作的关系中有什么重要性呢？我们不妨作个比方。一个圆的切线只在一点上同圆轻轻接触，由此便按照其既定方向向前无限延伸。同样，译作只是在意味这个无限小的点上轻轻地触及原作，随即便在语言之流的自由王国中，按照忠实性的法则开始自己的行程。潘维茨 (RUDOLF PANNWITZ) 虽没有在表面上命名或具体界定这种自由，但他却已经为我们描绘了这种自由的真正含义。他的《欧洲文化的危机》(DIE KRISIS DER EUROPÄISCHEN KULTUR) 同歌德有关西亚诗选的笔记并列为德国翻译理论的最佳描述。潘维茨写道：“我们的译作，甚至是最好的译作，都往往从一个错误的前提出发。这些译作总是要把印地语、希腊语、英语变成德语，而不是把德语变成印地语、希腊语、英语。我们的翻译家对本国语言的惯用法的尊重远胜于对外来作品内在精神的敬意。……翻译家的基本错误是试图保存本国语言本身的偶然状态，而不是让自己的语言受到外来语言的有力影响。当我们从一种离我们自己的语言相当遥远的语言翻译时，我们必须回到语言的最基本的因素中去力争达到作品。意象和音调的聚汇点。我们必须通过外国语言来扩展和深化本国语言。人们往往认识不到我们能在多大程度上做到这一点，在多大程度任何语言都能被转化，认识不到语言同语言间的区别同方言与方言间的区别是多么相像。不过，只有当人们严肃地看待语言，

才能 认识到后者的正确性。”

一部译作能在多大程度上与这种模式的本质保持一致，客观地取决于原作的可译性。原作的语言品质愈低、特色愈不明显，它就愈接近信息，愈不利于译作的茁壮成长。对翻译这种特殊的写作模式而言，内容不是一个杠杆，反倒是一个障碍，一旦内容取得绝对优势，翻译就变得不可能了。反之，一部作品的水准愈高，它就愈有可译性，那我们只能在一瞬间触及它的意义。当然，这只是对原作而言。译作本身是不可译的，这不但是因为它本身固有的种种困难，更因为它同原作意义之间的结合是松散的。荷尔德林译的索福克勒斯悲剧二种在各方面都应证了上述观察。在荷尔德林的译文里，不同语言处于深深的和谐之中，而语言触摸意味的方式就如同吹奏竖琴。荷尔德林的译作是同类作品的原型和样板。我们只要比较一下荷尔德林和布克哈特（RUDOLF BORCHARDT）对品达（PINDAR）的第三首达尔菲阿波罗神殿颂（THIRD PYTHIAN ODE）的不同翻译就能表明这一点。但正因为这样，荷尔德林的译作也面临内在于一切翻译的巨大危险：译者所拓展和修饰的语言之门也可能一下子关上，把译者囚禁在沉寂中。荷尔德林所译的索福克勒斯是他一生中最后的作品；在其中意义从一个深渊跌入另一个深渊，直到像是丢失在语言的无底的深度之中。不过有一个止境。它把自己奉献给了《圣经》。在此，意义不再是语言之流和启示之流的分水岭。当一个文本与真理和信条等同，当它毋须意义的中介而在自己的字面上为“真正的语言”，这个文本就具备了无条件的可译性。在这种情况下，人们只是因为语言的多样性而要翻译。在太初，语言和启示是一体的，两者间不存在紧张，因而译作和原作必然是以逐行对照的形式排列在一起的，直译和翻译的自由是结合在一起的。一切伟大的文本都在字里行间包含着它的潜在的译文；这在神圣的作品中具有最高的真实性。圣经不同文字的逐行对照本是所有译作的原型和理想。