



# 译中有道

## ——兼谈西方当代艺术批评的研究意义

The Tao in Translation:

and the Significance of the Study of Contemporary Western Art Criticism

张晓剑 Zhang Xiaojian

### 一、

1995年，当我怀着对中国传统文化的懵懂热爱，踏入浙江大学中文系读本科的时候，不曾想到将来有一天会从事西方现当代艺术史的翻译与研究。那个时候的大学，还没有什么基金、课题，专业的藩篱还不是那么明显，老师和学生们大多处于自由阅读的状态。两年下来，我的兴趣已经偏离入学时的意向，逐渐着迷于西方文学和西方哲学。从希腊悲剧到现代主义文学，从柏拉图到海德格尔，一个不像老庄和唐诗宋词那般亲切，但充满深刻洞见、闪耀智性光彩的异质的精神领域，让我这个来自农村的求学者好奇不已：原来我们可以那样看待人生和世界！如今回想，当时对西方文化的热情，也许源于超越偏狭视野，更完整地把握世界的内在冲动，这种冲动一直延续至今，让我时常提醒自己要保持心智的开放。

考硕士的时候，选择了我以为可以兼顾艺术体验与思辨理论的美学专业。就学第一年，从事海德格尔研究的孙周兴老师给我们开课，其中一门他让我们翻译海德格尔的

《尼采》（印象中是“相同者的永恒轮回与强力意志”那一章），同学们参照英译本，他则用德文版给我们校正。我至今依然记得十来位同学围坐一桌，每人轮流逐句翻译的情景。一个学期下来，进展缓慢，没有读完一章；但我大有收益，了解了翻译的一些常识，对句式的转换、译文的前后勾连有了初步认识。

应该是2002年，远赴英国剑桥大学访学的沈老师回国并给我们上课。他那时就对我们说：西方有太多知名艺术批评家的著作，没有进入到国内的理论视野，我们有很多事情可做。正是这种意识，促使他耗费巨大心血写出了煌煌大作《20世纪艺术批评》。我有幸读到此书的校样，成为它的第一批读者。我知道，一个新的世界，正在眼前慢慢呈展开来。

在我硕士毕业参加工作之后，沈老师果然投入到西方艺术批评的翻译中。2009年，他翻译的弗莱《塞尚及其画风的发展》、格林伯格《艺术与文化》出版，特别是《塞尚及其画风的发展》，其优美的文

环顾国内图书市场，到处是通识类的美术史译著，那种低层次的重复令人心痛。客观分析，那当然是因为出版社过于考虑市场，刻意用通俗易懂的通识译著去迎合正在蓬勃兴起的艺术教育的需求；但，另一方面，在做了一点现当代艺术史和艺术批评的翻译后，我终于明白，专业的史学著作、批评著作，就算被人意识到重要性，相比于通识性的教材，也实在是太难翻译了！现当代艺术史和艺术批评，因为更加强调理论的运用、追求学科的交叉，所以除了要求外文和母语功夫、艺术史常识，还需要相当强的理论消化能力、宽广的知识背景。

### 1.

达勒特·卡夫（Dalet Kaf）  
莫里斯·路易斯 1959

### 2.

威尔玛（Wilma）  
拉里·普恩斯（Larry Poons） 1973



辞、详尽的注释，为困顿中的我树立了批评理论翻译的典范。也是在这一年，沈老师组织编译《艺术学经典文献导读书系·美术卷》（北京师范大学出版社2010年出版），邀我翻译了其中几篇文章。此后三年时间里，在攻读博士学位的过程中，我和沈老师合作翻译了迈克尔·弗雷德的《艺术与物性》、蒂埃利·德·迪弗的《杜尚之后的康德》（此书还有我师弟陶铮参与），由江苏美术出版社出版。

我想，我之所以走上翻译与研究之路，完全得益于老师们作为榜样的感召。优秀的老师，不太需要自我标榜、自我描述（尽管这是一个处处“标榜”的媒体时代、眼球时代），他们以踏踏实实的翻译，以苦心孤诣的成果，向人们“自行显示”他们个人对于知识的激情，对于学术的倾心投入、精益求精。他们的人格，也就在那种身体力行中自然呈现出来，感召着后来者。能够遇到予以我翻译启蒙的孙老师、引导我研究之路的沈老师，是我的幸运。

### 二、

回首往事，我感到自己心智的成长，有

赖于西方文学、西方哲学、西方艺术史的中文译本的滋养甚多。早年，对于穿梭于两种语言、两种文化之间的译者，我总抱有一种神秘感、崇敬感，还有知恩图报的感谢——因为他们是带来异域信息的文化使者，也是有可能丰富本土语言和本土思想的播火者。现在，自己也算是做了一点翻译工作，对译事的神秘感已经不复存在，但对优秀译者的崇敬则更为增加，出于“同情”的感谢也更为诚挚。

许多年前，大概是2000年底，我在《读书》上读到刘小枫教授写的《“这女孩的眼睛为我看路”——纪念罗念生先生逝世十周年》一文。在索福克勒斯的《俄狄浦斯在科罗诺斯》一剧中，已经戳瞎眼睛的俄狄浦斯称赞陪伴自己流放的女儿安提戈涅：“这女孩的眼睛既为她自己又为我看路。”刘教授以“这女孩的眼睛为我看路”来类比罗念生先生的翻译工作。当时还是文艺青年的我，被刘教授烛幽显微的文笔深深打动，对翻译事业的意义有了新的认识：优秀的译者就是替广大读者探路、看路

更学术地说，译者须具有过硬的目录学

功夫和综合修养，才能判断哪部著作重要，起到“看路”（而非误导）的作用。以前看到沈老师《20世纪艺术批评》乃至《艺术学经典文献导读书系·美术卷》里提起的批评名著时，我总产生极大的困惑：这么多杰出的艺术批评著作，国内怎么还没有人翻译？环顾国内图书市场，到处是通识类的美术史译著，那种低层次的重复令人心痛。客观分析，那当然是因为出版社过于考虑市场，刻意用通俗易懂的通识译著去迎合正在蓬勃兴起的艺术教育的需求；但，另一方面，在做了一点现当代艺术史和艺术批评的翻译后，我终于明白，专业的史学著作、批评著作，就算被人意识到重要性，相比于通识性的教材，也实在是太难翻译了！现当代艺术史和艺术批评，因为更加强调理论的运用、追求学科的交叉，所以除了要求外文和母语功夫、艺术史常识，还需要相当强的理论消化能力、宽广的知识背景。很多人避而远之也就可想而知了。

古人云，绝知此事要躬行。翻译之不易，每位译者亲身经历过后都会有感触。我知道很多人因为体会到了翻译的烦难而放弃了翻译，改去从事更为便捷的工作——这毕



1.  
无题 贾德 1991  
2.  
无题 拉里·贝尔 (Larry Bell) 1964

竟是一个时时计算“成本-收益”的年代。不过，翻译又确实是研究西方学问的基本功，是必由之途，沈老师、孙老师都强调这一点。我现在更深刻地理解了这话的含义。经由翻译，必定提高文本细读之功力，对于原作者叙述的起承转合、论证的展开逻辑都能加以最深切的体会，相当于贴着作者的思路进行了一次重演。同时，这也是磨砺耐心的工作：文中疑难的反复推敲，注释文本的一一落实，译文风格的精雕细琢，都需要耐住性子不断的推进。《艺术与物性》从2009年底开始翻译到2013年初出版，《杜尚之后的康德》的翻译从2011年延续到2014年，先是经过通读、初译、核校、查检疑难、全文通读加工的程序，再译者互校，关键文本或段落更是多次来回倒腾，交稿后又校译至少三次，每次都做改进，下的笨功夫难以计量，耗去的精力可谓巨大。真是“译无止境”！

手头正好在读范景中老师为新译沃尔夫林《美术史的基本概念：后期艺术风格发展的问题》所写的“中译本札记”，其中谈到翻译容易出错、吃力不讨好的现象，读来让人心有戚戚焉。范老师还就此做了极为精彩的升华阐发，读来极为令人动容，值得大段摘录：

任何从事严肃翻译的人都知道，翻译之难，何止一名之立旬月踟蹰，简直是如临深

渊，如履薄冰……但一个翻译者踏踏实实地伏案逐写，风雨莫及，红尘不到，寂寞之心到底却不是灰心；他不仅思接千载，视通万里，而且身为传递火种者，还总能获得极高的报偿，这就是，深知人心犯错，并由此而领略最优美的学习方式：通过犯错来学习，摆脱掉惧怕犯错的可怜愿望。更重要的是，这报偿还可能潜移默化他的生活，让他绝不恋生，而誓在求知；让他视学问永生无止，视人生明日将逝。

范老师将翻译中的犯错视为学习的必由之途，并将此视为直面人性的弱点，进而克服我们人这种“有死者”的有限性的一个阶梯。大部分译者未必明确具备这样宏伟的愿望，但他们甘于冷板凳孜孜以求，多多少少都因为体认到超越个人有限生命之上的某种价值。译事烦难，但译中有道！

### 三、

20世纪下半叶的西方，艺术运动此起彼伏，艺术批评和理论也不断更新。人们往往认为，对于时间距离过近的艺术现象、艺术批评，其价值难以确定，因此不该作为学术研究的对象。但是，历史总是在时间的展开中被塑形，当下的艺术和批评，本身也在微妙地影响着过往的历史的形状。我想从下面几个例证来讨论这个问题，也想借此说明翻译当代艺术批评与理论的意义。

T·S·艾略特在那篇广为人知的《传统与个人才能》中提出：

产生一件新艺术作品，成为一个事件，以前的全部艺术作品就同时遭逢了一个新事件。现存的艺术经典本身就构成一个理想的秩序，这个秩序由于新的（真正新的）作品被介绍进来而发生变化。这个已成的秩序在新作品出现以前本是完整的，加入新花样以后要继续保持完整，整个秩序就必须改变一下，即使改变得很小……

作为趣味上的古典主义者，艾略特所说的“新的作品”显然有他自己的高标准，不过，我们也能在一种泛化的意义上将现代、当代的一些典范之作视为艾略特所称的“新的作品”，比如杜尚的《泉》。《泉》的出现（1917年）以及它在1960年代激起的理论讨论、艺术影响，可以说改变了我们对艺术史的理解。德·迪弗的《杜尚之后的康德》就从多个角度（美学的、艺术史的、艺术理论的等等），对《泉》做了极为深入的阐发，连管装颜料也由此体现出全新的历史意义。坦率说，翻译此书，本身就是一次不断突破原有偏见的智识之旅。

从哲学解释学来说，艺术作品的意义是在时间中不断生成的。时间作为伟大的主角，可以起到“过滤”和“激发”的双重作用，哲学家伽达默尔认为：

对一个文本或一部艺术作品里的真正

意义的汲舀是永无止境的，它实际上是一种无限的过程。这不仅是指新的错误源源不断被消除，以致真正的意义从一切混杂的东西被过滤出来，而且也指新的理解源泉不断产生，使得意想不到的意义关系展现出来。

在当代的解释处境中，过往的艺术会与我们呈现新的意义关系，其早先未曾被我们所重视的方面会凸显出来。伽达默尔这里主要偏重于作品的内容，但我们可以推广开来理解。仅举一例，到了20世纪，由于抽象艺术的出现及其接受，人们开始欣赏原始艺术；而在19世纪的进步主义观念中，原始艺术本来是最落后的。夏皮罗《抽象艺术的性质》（载夏皮罗《现代艺术：19与20世纪》，江苏凤凰美术出版社2015年）对此有非常精彩的解释。

类似的情形还可以从我的研究对象迈克尔·弗雷德那里可以看到。在1967年的《艺术与物性》这篇批评文章中，弗雷德对当时出现的极简艺术展开了分析。他敏锐地察觉到，极简艺术常常使用“场面调度”般的展览设计来激发观众的体验。在他看来，这是过分地诉诸观众，导致了“剧场性”，败坏了艺术本应当具有的自主性。正是从对极简艺术的批判中，他捕捉到一个核心问题：艺术与观者之间的关系。当1960年代后期投身法国艺术史研究后，他意识到在18世纪中后期的法国批评家狄德罗那里，就已经



存在对于绘画与观者之间的理论认识。经过梳理，弗雷德提出：从法国18世纪中期的夏尔丹至19世纪60年代的马奈，具有抱负的法国绘画为保证画面的品质和说服力，通过力求塑造观者不在画前的虚构，贯彻着克服“剧场性”的独有关切。他由此写出了《专注性与剧场性：狄德罗时代的绘画与观众》、《库尔贝的现实主义》、《马奈的现代主义》，构成他所理解的“现代主义前史”三部曲。

更明确的说，弗雷德是从极简艺术那里获得启示、产生问题意识，从而追溯法国绘画历史中的“剧场性”和“反剧场性”的传统。研究者乔纳森·哈里斯（Jonathan Harris）由此认为，在弗雷德那里，艺术史是“逆向写成”的。

所以，我们会发现当代艺术、当代批

评理论可能具有的潜力——它们可能调整我们理解艺术作品、艺术家的角度，甚至重新塑造艺术史的形状。正是鉴于此，身处当代中国的我们，如果有意识地翻译、研究西方当代艺术理论，不仅能丰富我们看待西方艺术史的视角，也能调整我们理解中国（古代和当代）艺术史的眼光，更不用说改善我们阐释中国当代艺术的话语了。我认为，理解西方当代艺术，理解用以说明那些艺术的批评话语，是让中国当代艺术和批评真正进入“当代”的基本保障。

而对西方当代批评理论的翻译与研究，就是主动置身于“当代”的一个学术动作，是避免自说自话而建设性地进入当代艺术交往的开端。