

艺术史翻译的新维度¹

1

我国自上个世纪 20 年代开始的艺术史及理论翻译至今已近百年，上个世纪 80 年代以来的大规模翻译至今也有 30 余年。不计其数的翻译成果不仅向曾经封闭的我们传播了西方艺术史知识，它们更在美术史的书写方式、艺术史观及研究方法等方面对我们进行了新的塑造。艺术史及理论翻译将中国的美术学界与国外的知识环境衔接起来。

衔接总是基于某一时空坐标也即维度的，而维度又总是始于某一基点而展开的，这也就意味着任何一个维度对于那个整体而言都具有一种单面性。上个世纪 80 年代以来的艺术史翻译维度的单面性，首先表现为对于“艺术理论”或“宏观艺术史”的偏好和对于“艺术史个案”的缺乏热情。这与这次大规模翻译的起点时期——80 年代中国整个知识界全盘拜倒在西方思潮的大背景密切相关，“美学热”是那时一个最为壮观的思想浪潮，它席卷着人文学科与艺术学科甚至社会科学。1980 年改刊的《美术译丛》（包括其前身《外国美术资料》）既已定下“艺术理论”或“宏观艺术史”的偏好基调，其重头译文是荷加斯的《美的分析》，以及一些关于抽象艺术、现代艺术和后现代艺术等理论。1984 年范景中先生执掌该刊后，该刊的译文就更主要集中在沃尔夫林的形式分析、帕诺夫斯基的图像学及贡布里希的视觉心理学理论的翻译推介。美术学翻译的理论偏好，也体现在许多艺术史或理论著作是作为“美学”翻译而出现的，如，沃尔夫林的《艺术风格学》（潘耀昌译）、帕诺夫斯基的《视觉艺术的含义》（傅志强译）即出现在李泽厚主编的“美学译文丛书”之中。80 年代以后，就有开宗明义的“艺术理论”或“艺术批评”类的翻译丛书陆续出现，如范景中主编的“二十世纪西方美术理论译丛”，范景中主编、沈语冰执行主编的“艺术理论研究系列”，以及沈语冰主编的“艺术理论与批评译丛”等等。这一类翻译丛书的编辑出版，自然要凸显其艺术理论或艺术批评色彩，这是毋庸置疑的，也是极具理论价值的。但也不可不出指出的是，翻译指向的理论偏好已经大面积地将“史”的身影覆盖，即使称之为“艺术史”的翻译丛书，其实也是偏于理论架构或宏观艺术史的，如“艺术史名著译丛”（范景中主编）就是精选瓦尔堡、潘诺夫斯基、贡布里希、哈斯克尔、弗里德伦德尔、扎克斯尔、温德、库尔茨等西方艺术史学家的经典理论。这些翻译，空前广阔地打开了我们的知识视野，让我们的艺术史思考不再局限于阶级斗争、人民创造历史及经济基础决定上层建筑等思想武器，我们的学术思维也从朴学考据式的而变得开始擅长理论推演，其在当代学术史及思想史上的意义怎么评价也不为高。

而今天的艺术史学界，无论在西方还是中国，专注历史个案研究的趋势正在形成。这越来越使那些翻译过来的理论型艺术史著作，渐渐回归到其西方艺术史的背景知识的位置上，而渐渐失去其方法论及艺术史观的指导意义。对此，曹意强先生曾慨叹：“西方美术史发展到今天，原先经典美术史建立的宏阔图景，已经被支离破碎的个案

¹ 本文为《海外中国艺术史研究》第一辑（牛克诚主编，杭春晓、张南南副主编，湖南美术出版社 2018 年 8 月出版）序言，本刊发表时经作者删减。

研究掩盖掉了，已经失去了原来由瓦尔堡一直到贡布里希、潘诺夫斯基、哈斯克尔，直到现在在世的一些经典艺术史家通过艺术史提出的非常有意义的人类的问题，已经失去了解决艺术和艺术之外的一些重大问题的能力。”但，这也未尝不是一个合理的趋势，我们也未尝不可以为那一个个艺术史个案研究击节鼓掌。无细节即无整体，艺术史的图景就是由无数个案的确立而丰满绚丽起来。歌德说：理论是灰色的，而生命之树常青。那生命之树不正是由一条条枝干、一片片绿叶构成的吗？如果说，以往的翻译已经把一个艺术史的宏观之“树”种植起来，那么，现在就让我们通过这一个个具体而鲜活的枝叶去拥抱那个常青之树吧。基于此，我们的《海外中国艺术史研究》即尝试对“艺术理论”或“宏观艺术史”翻译界域有所超越，而从“艺术史个案”的维度来细致观看艺术史那个壮丽图景。

北宋欧阳修《卖油翁》讲到那个卖油翁，用小杓从油葫芦口上的钱孔注油，油入而钱不湿。其技可谓精湛，而其却淡然曰：“无他，唯手熟尔。”这如果放在西方人那里，却怎么可以“无他”？比如，假如牛顿是那位老翁，他就一定会用地球引力、物体重力、加速度、抛物线及钱孔直径等数字、公式把“他”揭穿。这大概也是中西方处事的底层逻辑的重大区别：中国重“事”，西方重“理”。对于中国人而言，再精湛的技艺也不谈什么道理，实际操作就好。那么，就让我们把目光投向那艺术史领域一个个精彩的研究个案，看看那一位位学养深厚的艺术史家是怎样操作出他们的精彩研究的。事实证明，近些年对于中国美术史研究带来直接影响的，除了那些经典的艺术史学理论之外，更为重要的还是国外学者对于艺术史个案的典范性研究。比如，尹吉男主编的“开放的艺术史丛书”向我们推介的巫鸿、柯律格、雷德侯、白谦慎、汪悦进、乔迅、杰西卡·罗森、石守谦、包华石、孟久丽、杨晓能、班宗华、李慧闻等学者令人叹赏的研究示范。当然，每一个艺术史个案研究的背后一定隐含着某种理论洞见或方法论关切，此不待言；只是，我们不想让这些理论显露于前台，因为，它们在前台已经淋漓地表演了 30 余年了。

2

如果说“艺术史个案”是我们确立了一个翻译维度的话，那么，这个“艺术史”的地域及文化属性也同样关乎另一个展开维度。我们关注的是指向“中国问题”的艺术史个案研究。而在以往的翻译丛中，“中国艺术史”的份额其实是极少的，这也不能不说是此前艺术史翻译维度的另一个单面性。80 年代以来以“艺术史”为名的翻译丛书，基本上是将“艺术史”等同于“西方艺术史”了，如，“美术史的形状”（范景中主编）、“艺术史名著译丛”（范景中主编）、“西方艺术史丛书”（常宁生、顾丞峰主编）、“牛津艺术史丛书”（易英主编）及“美术史里程碑丛书”（陈平主编）等等，无不如此。这些艺术史翻译丛书，向我们打开了通向西方艺术史的一个观看维度，让我们遍览了西方艺术史丰富而多样的景貌，中国艺术史学者也通过这一维度的观看而拥有了世界视野。

但，我们也需要在这个世界视野中来反观艺术史的中国经验。曹意强先生在前述那个慨叹后指出：“中国的美术史、中国古代的画论具有这样的能力，为世界艺术史吹进一种新的生命空气。”中国美术的独特价值，即在于它提供了有别于西方美术的认知方式、观看方式及文化体验方式，它们在当今的图像时代仍具有直指人心的情智力量。那么，就让我们从艺术史上的中国问题研究起吧，就让我们把艺术史研究中关于中国经验的国外成果翻译过来吧。从艺术史版图来看，中国艺术是世界艺术的一部分；从艺术史研究版图来看，中国艺术的研究力量也遍布世界各地。我们就没有什么理由偏要把“中国艺术史”搬弄到“艺术史”的版图之外。

尽管是少量的，尽管比之以西方艺术史为主体的大规模翻译还只是一些星星点点的存在，将中国艺术史纳入到“艺术史”翻译视野的工作，自上个世纪 80 年代以来也时而有之。这一方面体现在散见于《美术译丛》《新美术》《世界美术》及《美术史

论》等杂志的单篇论文，一方面也体现在汇编形式的出版物。1986年9月，湖南美术出版社出版《外国学者论中国画》（周济祥责任编辑、高名潞等译），这应该是新时期以来较早出版的外国学者关于中国美术研究的翻译汇编。它比刘东先生主编、江苏人民出版社出版的“海外中国研究丛书”还要早两年。1992年，洪再辛先生主编的《海外中国画研究文选》（1950—1987）由上海书画出版社出版，其中推介了罗棣、方闻、苏立文、高居翰、李雪曼、梁庄爱伦、雷德侯、何惠鉴、铃木敬、列文森及班宗华等学者的中国画研究案例。然而，自那以后，这种中国视点的艺术史翻译汇编就几乎被西方的、理论偏好的翻译所淹没。而“艺术史研究丛书”（范景中主编）、“美术史与观念史”（范景中、曹意强主编），及“北京大学艺术史丛书”等丛书所收录论文，在中、西方艺术史的全视野观照中而更侧重中国艺术史，但其作者主要是国内的；中山大学“艺术史研究”辑刊（李清泉主编）更是以中国艺术史研究为宗旨，但其作者同样来自国内。因此，这几部丛书尽管鲜明地体现着以中国艺术史研究为核心的研究指向，但它们的研究主体来自本土，其所构筑的就不是中国艺术史研究的国外维度。

需要指出的是，基于本文的“翻译”维度，我们才刻意区别研究主体的国内与国外身份；而我们知道，这种区分其实丝毫没有价值判断的意义。事实上，我们是非常激赏于这些丛书中所收录的中国学者对于中国艺术史异彩纷呈的研究的。与此同时，我们也在寻找，在洪再辛那本书之后，那种汇编外国学者的中国艺术史研究成果的翻译出版物哪里去了。尹吉男主编的“开放的艺术史丛书”、三联书店的“高居翰作品系列”等，可以看做是在十多年后，对于这一翻译脉络的承继；而前者更将作者的研究领域扩展到中国画之外的中国艺术史。于是，一个以专著形式构建的以“中国”为视点的艺术史翻译维度，终于在一片“西方”背景中渐渐呈现。我们想在这一维度上开始我们的工作。

但我们的工作不是从专著，而是从论文入手。我们对于原文的选编原则之一，是近年在国外艺术史刊物上发表的深度研究成果。与以著作形式为主的丛书不同，我们不想用滞后性遮蔽住自己寻求新知的双眼。我们计划以年度刊的形式，动态地捕捉国外艺术史学界有关中国艺术史研究的新动向，并把它们尽可能及时地传递给国内读者。同时，我们也将有意识地推介对我们有启发价值的新生力量的研究成果。李清泉主编的“艺术史研究”辑刊，以艺术史个案、中国指向及冷峻的学术风范，集中展示了中国学者的学术论文；我们就做一部国外版的“艺术史研究”辑刊吧。我们同样追求艺术史个案、中国指向及冷峻的学术风范，只是它们是通过国外学者的研究来呈现。

我们注重的是中国美术史问题的展开性，因为中国美术史研究的学术建设，需要各国学者共同参与。西方现代形态的艺术史研究比我们的起步要早200多年，他们在长时间内积累的研究经验弥足珍贵，我们必须要从他们那里获得艺术史研究的智慧启迪。中国美术史研究的现代学术版图，是由多块版块构成的，我们需要将分散在世界各地的研究块面进行拼接。而一旦拼接，那邻近块面的图案肌理便活络起来，那整个版图的形象也便清晰、鲜活起来。

当然，我们的工作才刚刚起步，在这一阶段，我们是把已经在国外学术期刊上先行发表的相关论文翻译过来，属于原作者学术成果的二次发表。而随着今后持续的工作与努力，我们希望逐渐加大原作者在本刊第一发表的论文比重，以使其成为世界学者有关中国艺术史研究成果的原发地。这样，《海外中国艺术史研究》就将在“艺术史个案”、“中国的”、“最新的”之外再展开一个维度——“原创的”。这既需要我们一如既往的勤勉与认真，同时也更需要来自国内外的艺术史专家学者及广大读者的关爱与支持。

上世纪80年代末的某一天，在当时的中央美院与王府井大街相连接的帅府园胡同，遇到高居翰先生、曹星源女士，及一位斯文病弱的书生。曹向我介绍说：“范景中。”又问我：“怎么样？震到了吧？”我答：“巨震！”这是那个时代一个对世界所知甚

少的晚学后辈，对于一位为我们带来万般渴望的西方学术讯息的翻译家不可言状的崇拜。

2011年，范景中先生历时7年完成的《中华竹韵》由中国美院出版社出版。它以贯通中西的文化视野，穿越于艺术人文与自然科学的学科卓识，从文学、美术、哲学、鉴藏、生活史等方面，全面而精微地观照竹这一中华文化符码，以诗文书画及古物之品鉴，酿造悠长的中国古典品味，用文心丰沛的多重意象再现远去的文人风雅。全书史料浩瀚详博、制作深潜缜密、文字绮丽隽雅、气象蔚然壮观。一部以竹为系带的中国文人精神史、一种醇郁中国式的然而又不同于以往的艺术史书写，令多少也有一些古典修养的我经受了再一次的“巨震”。可以说，自从钱锺书先生之后，就几乎从未出现过这样的文字！拜读过后的很长一段时间，我都被一种无力而绝望的搁笔感所缠绕，因为，我看到自己这些年在美术史领域做的所谓研究，在范先生的文字面前，显得那么低能、稚嫩而黯然。这与30年前那次所谓“巨震”不同，是一位同样从事古典研究的后学对于一位高山仰止的学术巨匠的叹服与悚敬！

然而，当我和美术界同行谈起这样一部具有里程碑意义的《中华竹韵》时，竟然有人并不知道它，而有知道者，却又很少真正捧读过；相反，在中国美术界，贡布里希的《艺术的故事》，却几乎无人不晓。我就常想，假如，自上个世纪80年代以来，范景中先生不是做那一系列的翻译工程，而是全身心地沿着其研究谢赫“六法”（其论文发表在80年代初的《新美术》）的学术路径一直下来，其学术景况会是怎样？也许，贡布里希当然一定也会进入中国艺术学界，但可能不会像今天这般广为知晓；也许，范景中先生会成就一位天下翕然景仰的“艺术史家”，而不是一位“翻译人”。翻译人退到了原作者的身后，用自己“字典不离手，冷汗不离身”（鲁迅语）的劳动映衬出原作者的华焰万丈，这，便正是翻译人的人格光华！

让我们以真挚的感激，致敬自上个世纪20年代以来为我们翻译艺术史及理论的所有人们！

