

# 在美术史中寻找、沉思生活

## ——我的翻译研究心得

Seeking for Meditation in the History of Art——My Translation Experience

梅娜芳 Mei Nafang

近期，中国美术学院出版社推出了沃尔夫林《美术史的基本概念——后期艺术风格发展的问题》一书的全新中译本，此版本由洪天富教授和范景中教授共同翻译。作为第五个中译本，其面世除了能让读者再次关注沃尔夫林的风格分析理论，更能给从事美术史翻译的我们带来无尽的思考与感慨。范景中先生在序言中的一段话，可以说是道出了很多译者的心声：

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。水平不够，容易出错，水平够了，还是不知不觉地出错。译者枯坐在冷板凳上尴尬的发呆，是学术生活中常见的图像。况且译者的热心肠还往往苦累不讨好，净是遭受批评，即使认真不苟的译者也难免受到嘲弄。

翻译的艰辛，只有真正从事过的人才能切实感受到。译著出版时带来的喜悦是极其短暂的，而后更多的是害怕出错，担心责难的心绪。但哪怕是这样的情绪都是值得安慰的，毕竟这样的结局总好过译著在出版后的

销声匿迹，几年的努力完全没有受到读者的关注。就是这种生活，在我过去的三十三年的人生中，竟至于占据了近半的时光。

很少向人道及我学习美术史的因缘，借着此文，也是第一次细细回想、思考这一段历程。2001年，踌躇满志的踏入中国美术学院这一神圣的艺术殿堂，满以为今后的日子将终日与画为伴。2001级美术教育专业是母校历史上非常特殊的一届，采用导师工作室制，国画、油画、版画、雕塑、史论五个工作室分别挂在五位导师名下，史论导师即为范景中教授。这才使我们有幸在第一时间聆听了范老师的一场讲座，而这一听，竟奇迹般的改变了我的人生方向。自此，我毅然决然的放弃画笔，开始了美术史学习的漫长道路，时至今日已徜徉其间近十五年。

有幸在范老师门下十年，从本科阶段的基础训练，到硕士阶段的西方美术史，再到博士阶段的中国美术史，深切体会到范老师所言“在美术史中回到沉思的生活”是一种如此美妙的选择。在我的美术史学习历程中，让我受益最深，且一直保留至今的学习方法

在多年的翻译中，个人体会最深的是，翻译的难处不仅仅是外语理解的问题，译稿的质量还深受译者母语表达能力的限制。但哪怕是能在两种语言间进行恰当切换的译者，也未必能提供优秀的译稿，因为在翻译的过程中，还需要译者具备相关的专业知识与文化素养，否则很容易闹出笑话。曾有译者把蒋介石「Chiang Kai-shek」译成常凯申，蒋介石的“委员长”身份译成“大元帅”，孟子「Mencius」译成门修斯。这是几个比较典型的谬译，在涉及本国文化时尚且犯这样的错误，在面对中西方巨大的文化差异时，遇到的困境只会更加严峻。

1. 视觉图示

就是翻译经典论著。无论在这个过程中遇到过怎样的困境，之所以还能一如既往的坚持翻译，坚持精读，除了一些偶然的因素之外，更重要的是那场讲座中深入我心的短短四字——少即是多。正是这四个字，在过去的十余年间，主导了我的学习态度与学习方式，并将继续影响我今后的学习与工作。

本科阶段的学习模式让我获益无穷。整个工作室只有七名成员，我们所有的课程均以讨论为主。按照范老师的意图，本科阶段最重要的任务就是打下语言基础，对于绘画专业出身的我们而言，这显得尤为重要，但也是个极其难以攻克的障碍。

基于这样的考虑，我们开设最多的是两门基础课：英语翻译和古代汉语，分别由万木春老师和王霖老师担任主讲。从那时起，我的美术史学习过程就始终与翻译紧紧相连，并深切体会到，翻译的能力，只有在大量实践的基础上才能有所提高。我们的英语翻译课采用课前翻译，课内讨论的方式，两年间，先后翻译学习了詹森「H.W. Jansson」的《绘画的故事》「The Story of Painting」和马克·罗斯基尔「Mark Roskill」的《艺术史是什么》「What is Art History」。这种学习模式，可以让我们最直观的看到不同译稿之间的差异，感受到翻译的多样性，每个成员的译稿甚至慢慢有了自己的特色，有人喜欢直译，有人偏向意译，有人好用长句，有人习惯拆成短句。实际上，翻译训练是学习西方美术史的同学最基本的工作，至少在中国美术学院一直有这样的传统，虽然这些译稿多数都只为个人学习而用，并没有考虑过出版问题，有些也只是在同学间相互传阅，只有极少数才因为各种机缘得以出版，对于知识的传播而言，这不能不说是一件憾事。

在多年的翻译中，个人体会最深的是，翻译的难处不仅仅是外语理解的问题，译稿的质量还深受译者母语表达能力的限制。但哪怕是能在两种语言间进行恰当切换的译者，也未必能提供优秀的译稿，因为在翻译的过程中，还需要译者具备相关的专业知识与文化素养，否则很容易闹出笑话。曾有译者把蒋介石「Chiang Kai-shek」译成常凯申，蒋介石的“委员长”身份译成“大元帅”，孟子「Mencius」译成门修斯。这是几个比较典型的谬译，在涉及本国文化时尚且犯这样的错误，在面对中西方巨大的文



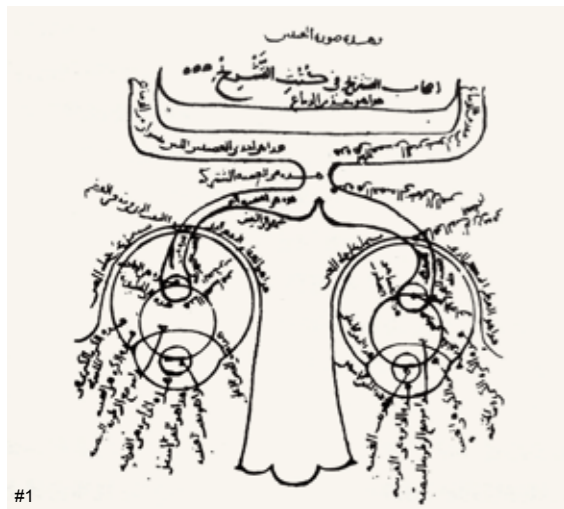
化差异时，遇到的困境只会更加严峻。毕竟，在不同的语言间，有时很难找到能够完全对应起来的词汇。而对注释的翻译，则更是考验译者的知识面，甚至掺杂着多语种的参考文献。我在翻译鲁道夫·维特科夫尔「Rudolf Wittkower」的《寓言和象征的迁移》「Allegory and the Migration of Symbols」（全稿未出版，部分章节的译文曾发表于《新美术》与《美苑》）一书时就深受其苦，全书注释字数与正文字数几乎等同，其中涉猎知识范围之广，令人在翻译过程中常有无从下手之感。

外语理解、母语表达和相关知识这三个方面可以说只是对译者素养的基本要求，在实际的翻译过程中，译者随时都有可能碰到各类问题。半天想不明白一个句子的情况时有发生。我最初翻译法国学者埃米尔·马勒「Emile Male, 1862—1954」的图像学研究著作《哥特式图像：13世纪的法兰西宗教艺术》和《图像学：12世纪到18世纪的宗教艺术》时就遇到过各种难题。当时，我才是大二的学生，除了没有翻译经验外，连最基础的美术史通史知识都很缺乏，更别说是图像学、基督教、经院哲学方面的专业知识了。那时，距离潘诺夫斯基的《图像学研

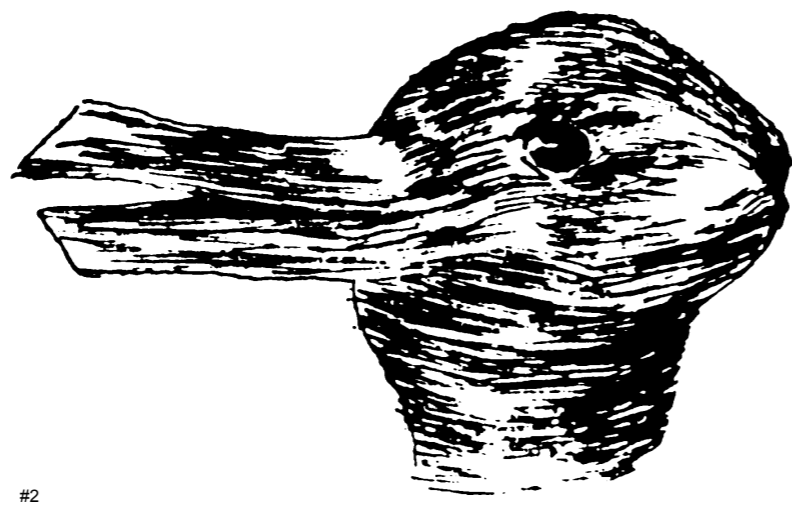
究》出版还有很多年，图像学的理论知识在国内尚未传播开来，想要查找相关知识的渠道远不如今日；而马勒经常使用的原典《金传奇》「The Golden Legend」等基督教文献至今尚未翻译成中文，想要理解马勒的图像学研究方法就更难了。今天再回头看这两本书，很是替自己捏把汗，真正可以说是初生牛犊不怕虎。更限制这两部译著的另一个现实问题是，马勒的原著用法语写作，而我的译稿则以英译本为底本。

这也是目前美术史研究中比较尴尬的困境，也正因如此，才会有沃尔夫林《美术史的基本概念》全新中译本的问世。此版本以德语本为底本，校以英译本，在版本的选择上，此版中译本具有了绝对的优势。而这种组合，不但是读者的幸运，更是原著的幸运。遗憾的是，英语译者本少，法语、德语译者更可谓凤毛麟角，而在法、德语言中，却产生了一大批重要的美术史家，留下了大量经典的美术史论著。

由此也延伸出美术史翻译中的另一个重要问题，西方美术史研究在漫长的发展过程中，出现了这么多优秀的美术史学者，提出了这么多重要的美术史方法论，积累了这么多经典的美术史专著，我们在进行翻译的过



#1



#2

程中，究竟应该优先选择哪些，才能最大化翻译的价值。幸运的是，这些年，范景中、沈语冰等教授一直致力于引领年轻学生走上这条虽艰辛却意义无穷的道路，他们利用自己的博学选定书目，组织翻译。西方美术史领域中最为重要的方法论，最有影响力的史家，都逐渐为国内学者所熟悉。

国内早期翻译的著作偏重于20世纪上半叶的艺术史和艺术理论，读者已相当熟悉传统理论中的形式分析和图像学，但对20世纪下半叶以来的艺术史学关注远远不够，此次“凤凰文库·艺术理论研究系列丛书”的出版，正好弥补了这一缺憾。这套丛书介绍了很多最新的国外美术史论成果，能进一步打开国内读者的视野，甚至让我们跟上国外美术史论研究的步伐。我有幸忝列其中，翻译了约翰·奥尼恩斯 [John Onians] 的专著《神经元艺术史：从亚里士多德和普林尼到巴克森德尔和萨基》 [Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki]。回想过往，此书的翻译更是困难重重。早先的学习经历，让我将注意力集中在图像学、基督教艺术与古希腊艺术，对于现当代艺术相对陌生。更糟糕的是，书中涉及大量医学、生物学、生理学方面的知识，译者于此完全是门外汉，可以说是诚惶诚恐的提交了译稿。

翻译质量有限，但原著的开拓性、创新性足以弥补译者的不足，作者向我们展示的是一种看待艺术作品的全新方式。作为贡布里希的高足，奥尼恩斯先生是当今国际艺术史研究领域最具影响力的领军人物之一，

也是“世界艺术研究”项目的创始人，国际权威学刊《艺术史》 [Art History] 创刊主编，其他学术著作主要有《意义的传达：古典时期、中世纪和文艺复兴的古典柱式》 [Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Age and the Renaissance] (1988年)、《希腊和罗马的古典艺术与文化》 [Classical Art and the Culture of Greece and Rome] (1999年)、《世界艺术地图》 [Atlas of World Art] (2004年)。后者中译本早在2007年就已由上海人民出版社出版，全书以不同时空中的艺术地图为主轴，描述了从史前到当代整个艺术世界中主要艺术风格的发展历程，并解释了贸易、旅行、战争、政治、经济、文化各因素对艺术的影响。他在书中提出的“世界艺术地图”的概念在西方产生了巨大的影响。

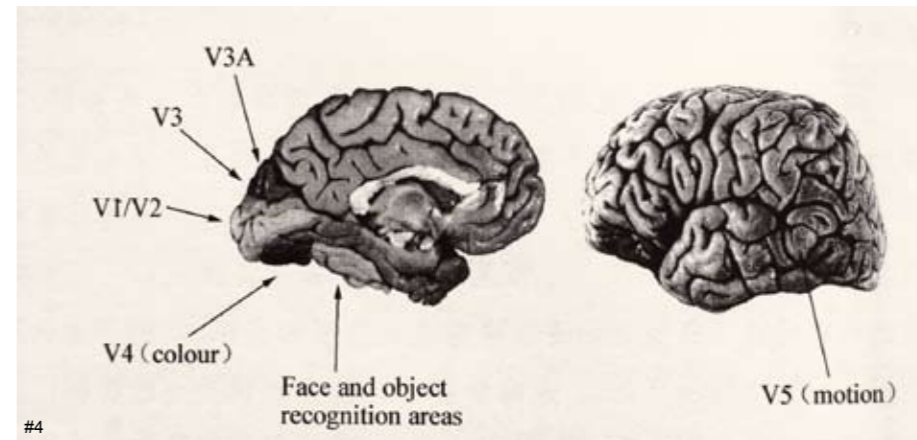
他曾说，艺术史的研究需要发展出新的研究框架，既能弥补图像科学的局限，又能避免视觉研究的缺点。而他本人发展新框架的途径主要有两条，一条是世界艺术研究，体现在《世界艺术地图》中，另一条是神经学艺术研究，体现在《神经元艺术史》中。其实，后者最初是作为前者的研究工具发展而来的，主要是为了回答“为什么艺术制作会在不同时间、不同地区独立形成？”的问题。

近些年，奥尼恩斯已经慢慢为国内美术史界所熟悉，《神经元艺术史》的导论译文早在2010年就已经发表于《新美术》中，他本人更是数次来到中国举办讲座，

传播用神经学研究艺术史的新方法，这种相对冷僻的新方法，正在逐步走入中国读者的视线。在运用自然科学来理解艺术的艺术史家中，奥尼恩斯是最突出的，他自创“神经元艺术史” [neuroarthistory] 一词，以区别于塞莫·萨基首创的“神经美学” [neuroaesthetics]。将神经学与艺术研究结合在一起的尝试，与对大脑结构的探索紧密相连，上世纪九十年代，曾经被称之为“脑的时代”，人类对于大脑的认知取得了全新的进展，为提出新的艺术理论奠定了基础。

《神经元艺术史》更确切的讲是一部艺术史学史，奥尼恩斯预计写成三部曲，在后两部著作中将直接运用神经学的方法来分析欧洲艺术和世界艺术，这第一部甚至可以算是后两部书的序言，以便读者先熟悉这种方法论。奥尼恩斯在书中选取了二十五位“神经元主体”，依年代顺序依次为亚里士多德、大普林尼、提亚纳的阿波罗尼乌斯、阿尔哈曾、阿尔伯特、莱奥纳尔多、荷加斯、伯克、孟德斯鸠、温克尔曼、康德、马克思、罗斯金、佩特、丹纳、费舍尔、戈莱尔、沃尔夫林、李格尔、弗洛伊德、杜威、赫斯科维茨、贡布里希、巴克森德尔、萨基。上述主体中，国内读者最熟悉的可能是贡布里希了，他在奥尼恩斯的著作中所占的篇幅也最多，通过此书，将有助于我们更加全面的了解贡布里希的学术思想。

但这些主体中，除了有我们所熟悉的美术史家外，还有哲学家、科学家、心理分析学家、人类学家等不同身份的人物，所涉



#4

对象超越了常规的美术史研究。当然，这种大范围的涉猎也给翻译带来了更多的困难，书中涉及到这些学者的研究理论与成果，译者不可能对每一个都熟悉，尤其是大段的引文，脱离了上下文以后，理解难度进一步加大，好在有些名著早已有中译本问世，可供译者借用。关于这类引文，曾多次思考是直接引用还是重新翻译的问题。虽然重译的工作量相对较小，且可保证全书译稿风格的统一，但难免有断章取义的风险。所以，最终还是决定尽力搜罗这些中译本，一段段、一句句的挑出奥尼恩斯引用的文段，并以译者注的方式给出所选译本的出版情况。这既是以特殊的方式向前辈译者表达敬意，也是希望能给中文读者提供进一步扩展阅读的资料。当然，这个过程中可能也会出现与前辈译者理解不同的情形，在我看来已有译稿可能有误时，我在正文中给出了自己的翻译，在注释中提供了前人的译文和英语原文，供读者判断。

此书之后，我将参与翻译芭芭拉·斯坦福 [Barbara Maria Stafford] 的《回音物：图像的认知功能》 [Echo Objects: The Cognitive Work of Images]，该书与《神经元艺术史》有异曲同工之妙，同样是用科学的方法来看待艺术史和艺术风格。相关译著的共同出版，将有助于读者更充分的理解这些新的方法论，触类旁通，同时也有可能类似方法论间进行比较。

优秀译文、译著的价值所在，是毋庸置疑的。但目前的学术认定往往对其缺乏必要的重视。好在依然有像“西西弗斯艺术小组”这样的团体存在，排除功利，致力于经典的

推介。

最后，我想继续回到沃尔夫林的《美术史的基本概念》，再次借用范老师的一段话来结束此文，“诚然，翻译工作一步数难，极其艰辛。但一个翻译者踏踏实实伏案译写，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，深知人必犯错，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 (studebatdiscere, quasi semper victurus; vivere, quasi cras mortiturus)。”

1. 眼睛、大脑和起连接作用的神经细胞图 (伊斯坦布尔手稿法提区3212)
2. 鸭兔图 (视错觉图示)
3. 头部剖面图 达·芬奇 1490
4. 大脑的视觉区域



#3