



#1

义理与事功之间

——翻译《杜尚之后的康德》有感

Between Academic Study and Utilitarianism:
Some Thinking after Translating *Kant After Duchamp*

陶铮 Tao Zheng

胡适先生在1918年撰写的《建设的文学革命论》篇末，提到了当世中国学者在移译西方文学时应注重的两个方面：一是只译名家之作，不译第二流以下的著作。学者们应召开会议，选定书目，划定翻译的周期，而译成之稿，再由权威审查，作长序及著者略传；二是用白话文，而非古文来翻译。盖因古文的遣词造句，与西方的语言和生活环境颇不相符，必失了原文的好处。他将这两方面名为“工具”与“方法”，只有工具用得纯熟了，方法也懂了，才有创造新文学的可能。

胡适的主张是在全面向西方学习、鼓吹文言到白话的文学革命的背景上提出的。虽然今人对翻译所用的语言（白话）已无争论，但是需不需要重视翻译，翻译哪些著作，如何翻译，却争议频仍。在艺术学界，具体到美术史论的翻译领域，文献的厚度、知识的沟通，还有很多可以努力的地方。我以为胡先生的两条建议仍然很有价值。一方面，目录明，则纲举目张，专家再辅以一定的解说，让读者加深理解。例如沈语冰编著

的《艺术学经典文献导读·美术卷》，周宪编著的《艺术理论基本文献》，就是近年来出色的范本。另一方面，译者需以理解原文（字面意思、上下文关系、行文风格等等）为基础，以字字落实为基本原则，尽可能地贴近本意，同时又较为顺畅地呈现译文。

在接受翻译《杜尚之后的康德》的工作时，我首先查阅了作者蒂埃利·德·迪弗的相关信息，了解到他是一位在欧美艺术学界非常杰出的艺术史家、艺术批评家和策展人。《杜尚之后的康德》，则是杜尚研究领域中的代表作。最引人注目的是，他以杜尚和康德为主要论题，嫁接起前卫艺术和古典美学，对杜尚作品的背景及其美学史的内涵做了清晰、详实的申说。

我翻译的是这本书的第七章“纯粹的现代主义考古学”和第八章“实践的现代主义考古学”。从翻译的角度来说，第七章是福柯理论的具体施行，充满了各种概念和演绎，又时时与杜尚作品的解读交织在一起，更不消说文本已经经历了英文对法文的转译（这两章的译者是美国著名艺术批评家罗莎

琳·克劳斯，她本人的著作也是以高度理论化著称的）。译者在翻译过程中参考了结构主义语言学、后结构主义等多家理论，并反复揣摩上下文，理解其中的逻辑联系。第八章，作者不再进行绵密的理论分析，而是扩大了视野，从启蒙运动中政治与艺术的联盟一直谈到今日艺术界种种现象与理路，行文相对流畅、生动，对于译者来说，理解和翻译也就相对顺利。

琳·克劳斯，她本人的著作也是以高度理论化著称的）。译者在翻译过程中参考了结构主义语言学、后结构主义等多家理论，并反复揣摩上下文，理解其中的逻辑联系。第八章，作者不再进行绵密的理论分析，而是扩大了视野，从启蒙运动中政治与艺术的联盟一直谈到今日艺术界种种现象与理路，行文相对流畅、生动，对于译者来说，理解和翻译也就相对顺利。

1. 现代艺术博物馆—鹰部
马塞尔·布鲁塞尔 1968
2. 大玻璃 马塞尔·杜尚
3. 大玻璃（局部） 马塞尔·杜尚



#3



#2

琳·克劳斯，她本人的著作也是以高度理论化著称的）。译者在翻译过程中参考了结构主义语言学、后结构主义等多家理论，并反复揣摩上下文，理解其中的逻辑联系。第八章，作者不再进行绵密的理论分析，而是扩大了视野，从启蒙运动中政治与艺术的联盟一直谈到今日艺术界种种现象与理路，行文相对流畅、生动，对于译者来说，理解和翻译也就相对顺利。

琳·克劳斯，她本人的著作也是以高度理论化著称的）。译者在翻译过程中参考了结构主义语言学、后结构主义等多家理论，并反复揣摩上下文，理解其中的逻辑联系。第八章，作者不再进行绵密的理论分析，而是扩大了视野，从启蒙运动中政治与艺术的联盟一直谈到今日艺术界种种现象与理路，行文相对流畅、生动，对于译者来说，理解和翻译也就相对顺利。

琳·克劳斯，她本人的著作也是以高度理论化著称的）。随后，作者又描述了他观看《大玻璃》的草图《小玻璃》时产生的错觉，以及这种观感给人的启示：观者创作了绘画，观者就在绘画里面。在翻译过程中，关于作品细节的描述必须与作品的图像本身相互印证，从而理解文意。如果将翻译本身视为阅读、研究文本的过程，那么起码在细节上，要精确地呈现给读者。

不仅如此，就古典艺术史和现代艺术史来说，又有很大的不同。前者多以图像本身的风格归属和象征意义为论说目标，即便如潘诺夫斯基的图像学论述，也只是用一种方法论来解释古典的艺术作品，无需太多理论上的解释；而后者牵扯到许多近世的视觉理论和哲学理论，尤其是20世纪下半叶的艺术——某种程度上是杜尚、达达主义和超现实主义的回声——几乎始终与理论和观念纠缠在一起，解读作品就意味着解读理论。因此，翻译现代艺术和当代艺术的论著，就特别突显出理论的背景和积淀。这对译者和读者来说，都不是一件容易的事。更重要的是，在翻译相对艰深的理论著作时，译者往往容易迷失在理论之网中，从而遗忘了艺术作品这一始源。

从我翻译的这两章来看，前者偏重于理论阐释，后者强调实际的艺术生态，两者相辅相成，缺一不可。没有理论框架和相应



的阐释，格林伯格的现代主义表述就难以辨明，而义理固然重要，也应放置在一个实际的历史时空当中，其中有史实的呈现，有现状的描述，更有对史实和现状的判断。具体来说，前一章从“学科”、“惯例”和“批判”三个方面检视了杜尚对格林伯格的挑战：在格林伯格那里，现代主义艺术是对媒介本身的自觉，并强行限定在每门艺术的媒介特性之中。与之相对，杜尚与1960年代以来的许多艺术家则试图打破艺术的界限，沟通多种媒介，故而“现代主义艺术”被“一般艺术”或“一般意义上的艺术”所取代；在现代主义者那里，艺术作品被展示是为了被判定为艺术作品，而不是别的什么。现代主义艺术似乎已经将这一法则视为一种无意识的共识了。杜尚用一个小便器重新检验了这一法则。通过撤销艺术家手艺的痕迹，撤销让人们将它当作绘画或者雕塑的每一种惯例上的辩解，他坚称这是“一般艺术”；面对艺术与非艺术之分，我们必须做出选择。如果我们认为小便器是艺术，那么它就至少含蓄地拥有一个“这是艺术”的标签，这个标签就是它通过检验的证据。换句话说，杜尚的小便器的一个后果是把“这是艺术”这个句子粘附在了上面。现在，与其

说艺术讲究品质（如格林伯格那样倾向于走向审美价值），还不如说它宣示身份（在一个体制化的情境中，作品试图锚定自己的位置）。在后一章中，作者转而“反对杜尚”，因为杜尚本人对于“艺术”这一概念的颠覆，对于艺术名利场的淡泊，对于艺术家的作者身份的不屑，都让后世的艺术家和观众牢牢地为其吸引，又为其迷惑。那些标榜“前卫”的作品，不过是极端的机会主义者用前卫蛋黄酱的怀旧口味去迎合顾客。至于那些保守派和修正主义者，只是操控着一个巨大的奢侈品市场，奉承着形形色色的主顾们的货真价实的庸人。他们的趣味早已“凝结”，甚至钳制和扼杀一切与其利益不符的艺术作品。事实上，作者对杜尚提出批评的背后，透露出对当代艺术的某种忧虑：杜尚之后，我们很难再信奉康德所说的审美判断所依据的那种“共通感”。世界并未大同，差异反而越拉越大。用作者的话来说：“一个有关自我调节的有机体的生态系统的理念，在不久的将来，可能代替一个有关理性生命的共同体的理念，它是这样一个生态系统：不管怎么说，那些被称为人类的早熟的自由动物，有幸能够拥有调节性理念，来主管这一共同体。”（中译本第373页）如

用作者的话来说：“一个有关自我调节的有机体的生态系统的理念，在不久的将来，可能代替一个有关理性生命的共同体的理念，它是这样一个生态系统：不管怎么说，那些被称为人类的早熟的自由动物，有幸能够拥有调节性理念，来主管这一共同体。”

1. 9 / 11系列之四 格哈德·里希特在作画 2009
2. 漩涡 展览现场 理查德·塞拉 1999



此，德·迪弗在义理与事功之间取得了某种平衡：前卫，不仅仅是与工业资本主义的商品市场所炮制的庸俗艺术相对立的精英艺术和精英姿态，而是具有这样的批判功能：它提醒艺术界的成员们，无论艺术的生产、展示、鉴赏以及消费，它都具有超越单纯的奢侈品的意义，它用理念代替梦想，用准则代替计划，从审美走向伦理。

纵览整本书，作者都沉浸在艺术史、美学和艺术理论的交汇地带，左右逢源。这既不是一本纯美学理论的书——以论证某种美学观点为主体内容，如阿瑟·丹托的《寻常物的嬗变》，也不是一本艺术鉴赏的书——以大量的图片和解读来例示艺术史上某种风格的演变，如沃尔夫林的《古典艺术》。本书既有扎实的理论厚度，又有贯穿艺术史的眼光。对于译者和读者来说，既能获取理论的梳理和提炼，又有艺术史个案的轶闻可堪品读，实为一桩幸事。

通过阅读、翻译和研究《杜尚之后的康德》，我感悟到翻译和理解现当代艺术史和艺术理论著作的一点启发意义，我把它概括为义理与事功之间的平衡，大抵有这么三个层次：

一、从翻译作为一项学术工作来说，我

们必须以一种务实的态度，穷究原文（包括注释、索引甚至致谢，因为它们都是研究性著作的重要组成部分，特别是注释，对于正文的引申和参证，对于研究文献的择取和述评有着重要意义），像研究某种义理一样锱铢必较、融会贯通。

二、从翻译作为奠定学术研究的文献基础来说，我们应注重所翻译的书目及其品质在国内学界可能产生的意义——或是填补某些研究方向的空白，或是为国内艺术界的某些现象提供一种参照，这也是翻译“事业”的题中之义。需要说明的是，学术研究并不旨在为艺术创作提供一种切实可行的方案，或一劳永逸的理念。它的“事功”之心，应在于为了审视艺术史、评论当下的艺术现状给出一些具有说服力的解释，或是给出某种可供参考的理论模型。

三、从我们观照现代艺术和当代艺术的角度出发，译著应将义理与事功加以融合。如前所述，现代艺术至当代艺术的发展，并不如人们想象得那样泾渭分明。德·迪弗并没有像某些理论家那样欣然地批准当代艺术“一切皆可”（如阿瑟·丹托），也没有像某些作家那样斥责当代艺术丧失了往昔艺术的品质和价值，不过“苟延残喘”而已（如

托马斯·伯恩哈德），而是耐心地寻找管装颜料和空白画布之间关系与现成品和抽象画之间关系的对应，深度地挖掘杜尚与格林伯格，进而与康德之间的对抗，从学理上建立起当代艺术与现代艺术之间相互继承又背反的联系。最为可贵的是，德·迪弗在阐述他的思想时，能够不时地关注艺术作品本身，又能用历史的眼光来评断艺术的价值和趋向。

面对纷繁复杂的当代艺术，我常常受到情绪、直觉的冲击；面对五花八门的艺术理论，我们又会被其中故作玄虚的名辞弄得头晕目眩。此时，如何将经验升华为表达，继而上升为规则，是比任何时髦的艺术问题都更加重要的课题。假如不能从根本上解决这一课题，我们就只能永远成为西方当代艺术的肤浅的模仿者和幼稚的学习者（参见沈语冰：《杜尚之后的康德》译后记）。翻译，正是探究这种升华过程的第一步。