

試論歐美中國藝術史研究中的一些語言問題

◎ 王菡薇

當我們對一門學科進行研究時，不可避免地要深悉本學科的知識，按照福柯的理論，「知識乃是話語的總和」，其中「語言不僅是知識的載體，而且還是知識的根本」¹。二十世紀，語言學理論得到空前發展，儘管各種不同的語言學觀點仍處於辨爭之中，但語言在研究過程中的重要性已被學者達成共識。事實上，在美術史研究領域，古典語言知識一直是傳統藝術史研究的工具，許多藝術史家均受過嚴格的古典語言學訓練，他們的研究方法在很大程度上也是從語言學發展而來的²。本文關注的是，在歐美中國美術史研究中，歐美學者在跨文化的藝術史研究中又會遇到哪些語言問題並試將之解決的。

Susan Bush在她的《中國早期畫論》中就指出，「當然，在理解和研究中國早期畫論時，我們會遇到許多包括如何理解中國古代漢語的困難，尤其是當我們在面對一個歷經前年、其詞義經過不斷演變的辭彙。而且，因為畫論不僅記錄事實和現象，而且要分析、評估、分類及理解這些記錄，這已經不僅是個語言問題。中國的思維和理解闡釋系統是建築在一個完全不同於西方的文化基礎之上的，這些，我們必須予以考慮。」³Bush的這段話至少揭示出兩個問題。一，歐美中國美術史學者在理解中國典籍時會遇到很多困難；二理解語言必須要瞭解語言所依託的文化。這兩個問題的具體內涵又是甚麼呢？

首先，我們著重來看一下當歐美學者在理解中國典籍時會遇到哪些困難以及他們是如何克服這些困難的。閱讀譯著是歐美學者閱讀中國藝術典籍的一種方式。例如，中國古代畫論中的重要篇目均有譯著：埃克（William Acker）翻譯了《歷代名畫記》，索柏（Alexander Soper）翻譯了《唐朝名畫錄》及《圖畫見聞志》，班宗華（Barnhart）翻譯了《宣和畫譜》以及部分《畫繼》，時學顏（Hsio-yen Shih）翻譯了裴孝源的《貞觀公私畫錄》等等，譯著本身存在的問題也成為學者們理解原文時常常遇到的障礙。第一，由於不同語言之間的語詞並不存在一一對應的關係，譯文的語意與原文相比，總顯示出一定的模糊性。如，social sciences，在漢語中，譯作「社會科學」。根據現代漢語的用法，「社會科學」包括除自然科學和應用科學以外的一切科學，也包括英語所說的the humanities——語言、文學、哲學等學科。英語中的social sciences概括的範圍較小，包括政治學、經濟學、歷史學（歷史學有時被列為人文科學）、社會學等，即一切研究人類社會尤其是社會組織和社會成員之間的關係的學科⁴。事實上，西方中國美術史論譯著中，譯者也往往找不到一個十分合適的詞相對應中文語詞。喜龍仁（Osvald Sirén）在《早期中國繪畫史》中就闡述了國外學者對「六法」之「氣韻生動」譯法不同的評介。如Giles將之譯為「Rhythmic Vitality」，而Okakura

將之譯為「The Life Movement of the Spirit through the Rhythm of Things」，於是，往往一些譯者就採用如林語堂在他的著作《中國藝術理論》中闡明的方式去譯一些辭彙，「我特別要強調，西方翻譯家經常拆中國象形文字，習慣於將詞分音節的拼寫。這些翻譯與中國辭彙的本意相去甚遠：shen-ch'i（神氣），形容詞，自以為是；shen-ch'ing（神情），名詞，面部表情；ch'i-hsiang（氣象），名詞，外觀，旁觀者的印象；ku-ch'i（骨氣），名詞，人格的力量，人的意志力和勇氣；ch'ich-wan（千萬），副詞，等等！」⁶這種譯法雖然不容易出錯，但是不熟悉古代漢語的歐美學者卻難以理解語句的意思。第二，誤譯。邵宏先生在研究中表明，「西人如喜龍仁初譯『畫品』為Classifications of Painting，皆因文本未通，不明語境而誤譯。謝赫所言之『畫』實為『畫人』，而非『畫作』，如同《詩品》之『詩』，實指『詩人』而非『詩作』。後有威廉姆·埃克改譯為Classifications of Painters，未失原意，並匡正西譯之訛。」⁷

閱讀原著是部分歐美學者閱讀中國典籍的另一種方式。而且閱讀原著是研究者了解中國典籍最行之有效的方式。John A. Pope在評論一位美國藝術史家研究中國美術史的工作時，他強調了運用中國語言研究中國美術史的重要性。他這樣評論到「他似乎忘記了當他從事歐洲藝術史的研究時，他運用了歷史學家、考古學家和碑銘研究學家的成果，而這些研究者們長期致力於重構人類背景、藝術賴以繁榮的框架和審慎研究者們的思考。他忽略了這樣一個事實，作為一名古典藝術的學生，他一直在運用希臘語和拉丁語在工作，研究義大利藝術要運用義大利語閱讀，研究德國藝術要運用德語，研究法國藝術要運用法語，等等。」「沒有語言，他將不能閱讀那些告訴人們藝術品製造的原因和過程及意圖，他也不能瞭解所有的歷史記錄和各種各樣的文獻。」⁸事實上，對於一名歐美中國美術史學者而言，閱讀原著是比閱讀譯著更為謹慎的方式。因為儘管譯文很可能意思準確，但是與讀原文相比，你可能難以撲捉到一些思考中的精微之處。這就像讀同一本書的不同版本，會有許多不同的感受，也像在不同的時間裏，同一位畫家畫同一個模特，會畫出不同的感覺。「語言是任何一種文化的最重要的寶庫。在學得它們的語彙的過程中，我們也被迫思考它們的思維方式，它們的主要觀念和它們與我們自己的思考習慣的距離。它們使我們立體地看待我們自己的語言。」⁹然而，閱讀異語原著對於學者來說無異於經歷一次次更為艱難痛苦的跋涉。

歐美學者通過兩種途徑來彌和他們在語言方面所處的不利地位。第一，通過認真閱讀原作以及比較同時期作品，儘量尋找詞語本身的含義。美國解構主義代表人物布魯姆就強調指出過，文學或其他本文是由語言構成的，而語言基本上是關於其他語言或其他本文的語言，而不是關於本文之外現實的實在¹⁰。這一論斷進一步指出本文語言在意義上的不確定性。因此，從不同著作中比較語詞意義的方式對於異語閱讀是十分重要的。

作為一名精通漢語的美國學者，包華石教授在其著作《早期中國的藝術與政治表達》（Art and Political Expression in Early China）中曾這樣闡述，「為了本研究選擇譯文時，我遵循一些原則和習慣。首先，不管在哪是可行的，我努力運用現有的標準翻譯，以便非漢學家在需要的時候可以尋求更完整的翻譯文本，第二，我贊同Manfred Porkert 將翻譯方法分成標準翻譯（normative translation）和靈活翻譯（flexible translation）。在標準翻譯中，一個給定的中文辭彙一律被譯成同一個英文單詞。例如，『劍』常被譯成『sword』。在靈活翻譯中，人們儘量找到一個英文單詞或短語以便在一個可比較的文本中最好地表達一個可比較的意義（在進盡可能的範圍內），結果，一個中文單詞通常必須被眾多英文單詞中的一個來表示。」¹¹

包華石教授進而對標準翻譯和靈活翻譯做了解釋，「一般來說，標準翻譯僅能很好地服務於專業術語和日常事物。如果一個人試圖用一個英文單詞機械地表達更加複雜的觀念，他則往往被限定於最字面上的翻譯。這些翻譯令說英語的讀者聽起來覺得尷尬和不知所云。因此，我試圖選擇靈活翻譯，並運用現代讀者用來表達一個特定觀念的英文辭彙或短語，將之作為一個原則。在不破壞可理解性的前提下，盡可能地遵照字面上的含義。這樣做的目標是避免『Charlie Chan』綜合症，不致將最深奧的中國思想家的理論聽上去令人覺得奇怪。例如，『輕重』，有時被譯做『the light and the heavy』，在本書中，我將根據上下文的意思，更可能將之譯成『weight』、『importance』或者是『priorities in government』。……我認識到，我不能總是成功地找到最好的譯詞，我的最初譯詞不能期望與真正的天才翻譯家的譯詞相比。儘管如此，如果我能夠避免『Charlie Chan』綜合症，並傳達出正確的意思，我應該得到滿足。」¹²「當我運用標準翻譯去翻譯時，經常要進行一些小的改變，以使段落讀起來更加流暢和可以理解。……在翻譯中文時，總是要在犧牲含義的一個方面而去強調含義的另一方面。如果這種改變是重要的，我將會在注釋中解釋我的翻譯與其他人的翻譯有甚麼不同以及我為甚麼如此翻譯。」¹³ 例如，包華石教授指出在研究漢代藝術時遇到的語彙問題，「一些漢代之前存在的辭彙經常被頻繁地運用在漢代的文獻中，而另外一些漢代之前文獻中出現的辭彙則在漢代呈現出新的含義，還有另外一些辭彙似乎在漢代第一次出現。」¹⁴他在另一篇文章中十分清晰地詮釋了《左傳》中「度」和「數」的概念¹⁵：

「數」和「度」（《左傳》中「桓公二年」中出現的）都運用了數量的策略。或許有人認為兩者是相同的。因為兩字均可譯成「measure」。但兩者是有區別的。這種區別在它們所處的制度體系中是重要的。「數」，字面上的意義是number，正如西元4世紀的注釋和竹添光鴻的研究所揭示的，在這一範疇中列舉的幾項，「厲」、「遊」、「纓」等通過數的區別來表明多種等級。例如，「纓」，一套12、9、7、5，代表著不同的官銜。同樣，不同官銜的「遊」的飄帶、扛旗人等的數量是不同的。這種區分官銜的方法「數」與「度」不同。「度」指不同的程度；它涉及的範疇不限制在數上。

再者，竹添光鴻關於禮儀服飾的形式和裝飾的研究主要基於《詩經》和《禮記》的註釋，恰當地解釋了應用到這種裝飾類別的推理種類。例如，用於特定的皇室裝飾品的材料，是純翡翠的，因為這樣的材料被認為是最珍貴和精美的物質。低級些的官員則使用稍差些的物質或是混合性的物質，如象牙或一般的翡翠。同樣的推理也適用於衣袍上設計的龍的種類、綬帶上裝飾物的種類等等。在所有的情況下，不同的官銜既被裝飾的程度，也被材料的品質區分。這些材料的品質（特徵、屬性）需要更多珍貴的原料，又需要更多的人的努力。由於這個原因，裝飾和材料都充當了數量的表達，儘管它們都不能被準確地測量——因此，也說明了「數」和「度」之間的區別。

此外，包華石教授還在此文中用英文詳盡地分析和解釋了「文」、「物」、「比象」等詞的含義，顯示出他高超的古代漢語駕馭能力。

事實上，有些漢學家的語言能力是極強的。1923年生於哥本哈根的漢學家索倫·伊格洛德，早年曾攻讀古典語言學和比較語言學，並涉獵漢語、梵語和希臘語，1948年至1950年，因獲得洛克菲勒基金來中國學習漢語和中國文化，期間他專攻廣東話等南方的方言，並能夠用這些方言進行交流。此外，他還在美國加州大學伯克利分校學習了藏語和泰語，在語言方面的造詣令人折服¹⁶。

第二，西方學者十分關注畫作本身，以此來彌補他們在語言上的不足。當代著名語言學家喬姆斯基的轉換生成語言觀認為，「人有先天語言功能，而且它只能在一定的外部條件下才能發生。沒有人的語言能力以及內在於語言深層結構中的這種人類所普遍具有的東西，人就不會有思維，也不會有邏輯判斷和邏輯推理的能力。」依據這種觀點，我們所理解的語言似乎只是一種表像，在其背後，還存在著語言意志力，而這種意志力為各種語言所共有。如果找到合適的催化劑，就可以找到跨越語詞語法的溝通途徑。例如，克雷格·克魯納斯（Craig Clunas）教授在*Art in China*的序言中提到，他謹慎地將這本書命名為*Art in China*，而不是*Chinese Art*。因為*Chinese Art*比*Art in China*更具原則性和歸納性，他不相信存在一個系統能將各種不同類型、創作於不同時期的、運用不同材料、有著不同觀眾的中國藝術品聯繫起來。儘管從語義學的範疇來看，兩者存在較大差別。然而，就全書看來，我認為，對於中國的讀者來說，*Chinese Art*與*Art in China*所涉及的研究客體似乎並無太大差異，因為在特定的環境和認知空間中，讀者的想像力和知識結構可以修復語詞表達的某些不足。

無疑，在其涉及的知識背景未被知曉時，畫作本身便是理解與深化語言的催化劑。西方學者十分關注繪畫本身。廣為流傳的畢卡索與張大千會面不用翻譯而用藝術交流的佳話從某種程度上正是說明了這個問題。巴克桑德爾的研究更是表明，「推論性批評過程與一件特定作品相聯繫時，研究則是有意義的」。「我從這樣一點出發：我們在推論性批評過程中所說的東西從我們所提供的語詞和實在的藝術作品之間的相互關係中取得意義與精確性。如果我們的概念簡單、刻板而外在，那麼繪畫則提供了當事者的知識——複雜、靈動而含蓄。雖然人們也許承認自己所提供的有關這位藝術家的文化的、因此也是對他所針對的『問題』或他所作的作品的『意圖』的任何概念化描述都是外在而粗糙的，但是當這種描述與敏銳的產生於該文化內部的敏感的人的行為的一件特定作品即《基督受洗》建立有效關係的時候，人們也可以大大提高對這種描述的評價。」¹⁷在這裏，作者暗示出圖畫本身是最重要的研究資源。貢布里希在其著作中也曾經強調，「藝術家像科學家一樣工作。其作品不僅作為作品本身而存在，而且代表一定問題的答案」¹⁸。這也是導致他們對畫作細節十分關注的一個原因。對於歐美中國藝術史家來說，他們所處的文化使他們具備了不同的視覺經驗、技巧和不同的概念結構。他們把他們的概念結構與他們所掌握的中國文化知識相結合來重新詮釋出不同於中國古代畫者和觀者所被提供的概念結構。然而，如果我們以這種情形來減弱歐美漢學家的研究價值的話，實際上，我們也在否定我們自身的研究可能性，因為，歷史已將現代中國人的概念結構與古代畫者和觀者所被提供的概念結構無情地阻隔開來。「在任何時候，畫家也都具有特殊的職業觀看方式，顯然，這在畫中起著強大的作用。但是文化也促進其幾大類成員在某些認識上的發展。在一種文化中生活，在其中成長並學會生存，使我們受到特殊的知覺訓練。它賦予我們辨別的習慣與技巧，由此而影響我們處理感覺提供給心靈的新材料的方式。」「觀察者則不具備這種文化知識。他不得不費力理解標準與規則，把它們明確化，因而使它們變得粗略、刻板而笨拙。他缺乏當事者的那種對付複雜事物的圓通應變意識。從另一方面說，觀察者也許具備一種視野，而恰恰是這種視野構成了其中一個使他不能具備當事者內在地位的因素。」¹⁹當然，我們還可以探討的問題是外國學者與本土學者在面對畫作時的領悟力各自會達到怎樣的程度？

二

理解語言必須要瞭解語言所依託的文化，這是我們能夠接受的觀點。根據跨文化心理學的觀

點，文化象語法一樣，它使行為和意義相聯繫。生存於一種特定文化的人與這種文化有著相當密切的關係。譬如說，文化影響人格，反過來，文化又受到人格制約；文化塑造了行為與人格，而根植於個體人格之上的行為又導致文化變遷——從小到大，從細微的漸進到顯著的突變。當然，並非每個人影響文化變遷的力量都一樣，但每個人確實都參與了這個過程²⁰。語言不僅是深刻了解異國文化的最有力的工具，也是洞悉本國語言的參照系。法國諾貝爾文學家獲得者紀德說，「只有在接觸外語時，我們才意識到本國語言的缺陷，因此，只會法語的法國人是看不到缺陷的。」他的這一觀點與德國作家歌德的觀點是一致的。歌德說：「我們德國人如果不跳開周圍環境的小圈子朝外面看一看，我們就會陷入上面說的那種學究氣的昏頭昏腦。所以我喜歡環視四周的外國民族情況，我也勸每個人都這麼辦。」²¹

英國社會人類學家馬林諾夫斯基在他傑出的論文〈原始語言中的意義問題〉中提出了上下文的解釋原則和意義的使用原則。對他來說，語言表述的意義一定來自在其文化背景中對它的功能分析，語言是一種「行為模式」²²。

亞歷山德奧（Alessandro）在其《語言學的人類學闡釋》中對「文化中的語言」做了以下精闢的論述，「任何將語言作為制像工具的理論都面臨著假定語言與現實相分離的危險，語言人類學家長久以來對這種假定懷有疑問。掌握一門語言比瞭解一個由我們管理的隱喻知識庫更為複雜，儘管通過這個隱喻知識庫，我們能夠清楚自己的經歷。語言與我們的社會、文化之間也有著換喻的關係。正如Harry Hoiijer所堅持的，一個人應該思考文化中的語言，而不僅僅是語言與文化。在特定的文化中，語言系統與所有其他的系統相互滲透。延伸這種觀點，我們能夠說，語言存在於我們之中，正如我們存在於語言之中。當我們把自己與自己的過去、現在、未來相關聯時，語言就變成了我們的過去、現在和未來。語言不僅是獨立世界的表現。語言就是這個世界。不是在一個單純的意義上講，我們對過去擁有的一切就是語言，從普通的意義來講，我們的記憶被記錄在語言的描述、故事、軼事以及名字，就像這些記憶存在於氣味、聲音以及支撐我們身體的方式中一樣。如果語言像Mainowski認為地那樣是行動（活動），那麼，我們說話的方式則給我們提供了作為個體存在於這個世界的方式，正如Spair Whorf和很多其他語言學家指出地那樣，語言交流是現實的一部分。如果語言是Wittgenstein所說的『生命的形狀』，那麼，掌握語言不僅意味著有了用特殊方式表現事件的工具，它也意味著擁有了與這些事件交流、影響它們或被它們影響的能力。因此，對於語言人類學家來說，語言本質的問題不能與語言在特定時刻被特殊個體運用的問題相分離。

（學習語言的問題本質上是有關歷史的，也就是說，時間性是語言的一個基本維度。）」²³文化並不把統一的認知與思考的裝備強加於個人。實際上，同一文化背景下的不同個體的概念結構也是不同的。

如果把每一種語言作為一個集合，那麼，不同語言就處於交集狀態，她們有重合的部分，也存在各自獨有的部分，而由於研究的需要，我們尤其需要關注她們獨特的特點。例如，當藝術史家需要跨語境去研究藝術史時，概念的無法一一對應性就呈現出來。例如，克雷格·克魯納斯教授就提出，漢語中「圖」這一概念涵蓋的範圍大於英文中的Pictures, 它不僅包括Pictures, 還包括diagrams, charts, maps, portrait, patterns等等，因而，就「圖」的語義範圍來說，克魯納斯認為，沒有一個英文辭彙可以與之恰如其分地對譯。「圖是一個既簡單又複雜的概念」²⁴。

事實上，只有我們能夠瞭解歐美學者在跨文化的美術史研究中會遇到哪些語言問題並嘗試將之解決的，我們才能正確地接收他們的研究成果，使歐美的中國美術史研究成為一個作為

「它者」的強有力的參照系。儘管海外學者的研究水準並非整齊化，而且畢竟，他們要克服語言與文化差異帶給他們的障礙，但這些都不能作為我們輕視海外漢學家的理由，我們應瞭解他們、研究他們並與其積極對話，以此促進本學科的發展並不斷使中國美術史研究要走向深化。

註釋

- 1 詳見尚志英：〈福柯與近代西方文化傳統的結構〉，載夏征農主編：《西方學術思潮論叢》，學林出版社，1989。
- 2 詳見曹意強：〈歐美藝術史學史與方法論〉，《新美術》，2001，1。
- 3 Susan Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard University Press, 1985, p.2
- 4 詳見鄧炎昌、劉潤清：《語言與文化》，外語教學與研究出版社，1991。
- 5 曹意強、洪再辛編：《范景中學術論文集—圖像與觀念》，嶺南美術出版社，1992，頁266-267。
- 6 參見LinYutang, *The Chinese Theory of Art*, Panther edition published, 1967, 頁7上「tone and atmosphere」的翻譯。
- 7 邵宏：〈從「氣韻」的生成檢討畫論與文論的關係〉，《新美術》，1999。
- 8 Ludwig Bachhofer, *A Short History of Chinese art*, New York: Pantheon Books, Inc., 1946; J. G. Andersson, *Researches into the Prehistory of the Chinese*, BMFEA 15 (1943).
- 9 Combrich, *Topics of Our Time*, London, 1991, p.32。轉引自《范景中學術論文集—圖像與觀念》，同註5。
- 10 詳見朱立元：《現代西方美學史》，上海文藝出版社，1993，頁977。
- 11 Martin J. Powers, *Art and Political Expression in Early China*, Yale University, 1991, p2-3.
- 12 同註11。
- 13 同註11，頁xiii。
- 14 同註11，頁93。
- 15 "The Figure in the Carpet: Reflections on the Discourse of Ornament in Zhou China", *Monumenta Serica*, 43(1995): 211-233.
- 16 見王寧、錢林森、馬樹德：《中國文化對歐洲的影響》，河北人民出版社，1999，頁201。
- 17 巴克桑德爾著，曹意強、嚴軍等譯：《意圖的模式》，中國美院出版社，1997。
- 18 轉引自〈規範與形式〉，見《藝術與人文科學》，浙江攝影出版社，1989，頁126。
- 19 同註16。
- 20 馬而塞拉、撒普、西勃羅夫斯基主編，蕭振遠、榮新海、範學德、李景林譯：《跨文化心理學》，吉林文史出版社，1991，頁197。
- 21 愛克曼著，《歌德談話錄》，人民文學出版社，2000。
- 22 同註20，頁56。
- 23 Alessandro Duranti, *Linguistic Anthropology*, Peking University Press and Cambridge

University Press, 2002, p.336.

24 *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Reaktion Books Ltd, London, 1997,
p.103-105.

王菡薇 南京師範大學美術學院博士生，師從特聘教授曹意強教授，專業為西方美術史及史學史。

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第三十七期 2005年4月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第三十七期（2005年4月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。