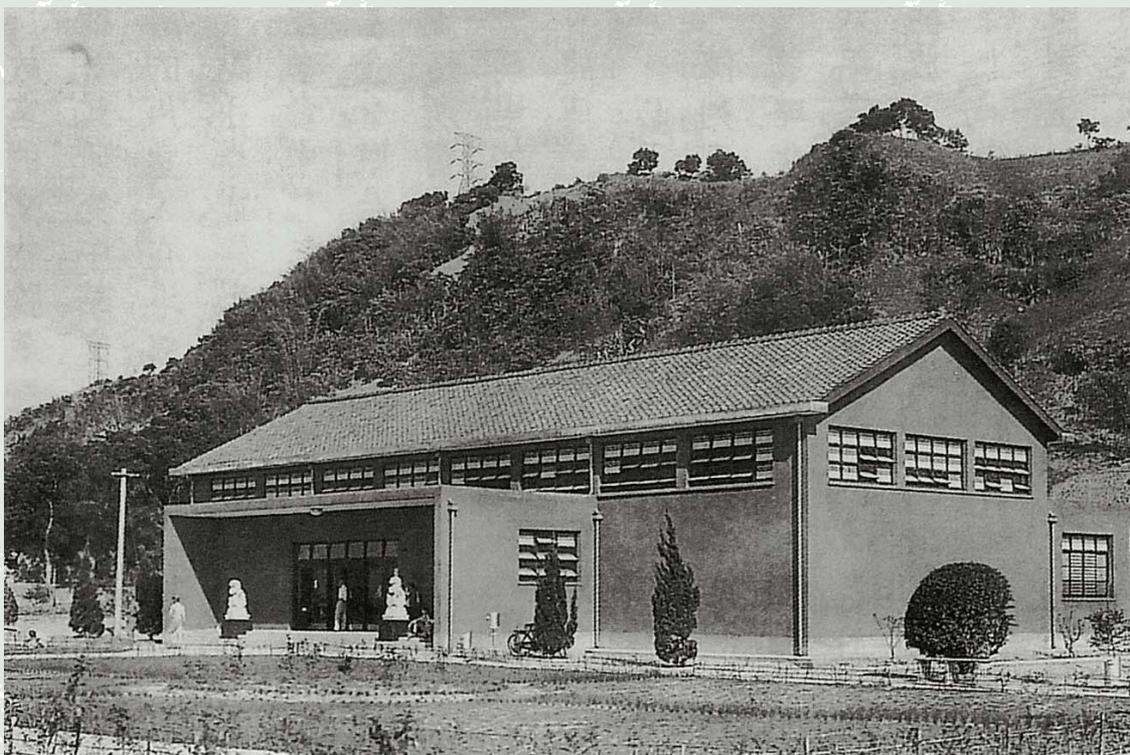




# 感念國立故宮博物院

方聞 原著 邱士華 翻譯

我可以感覺到一位年輕的初學者在展覽中  
忽然發現了有「意思」的興奮，  
就像我永遠忘不了一九五七年六月初那天，  
我和我妻子第一次親眼面對面「看」到  
范寬〈谿山行旅圖〉時那樣的興奮！



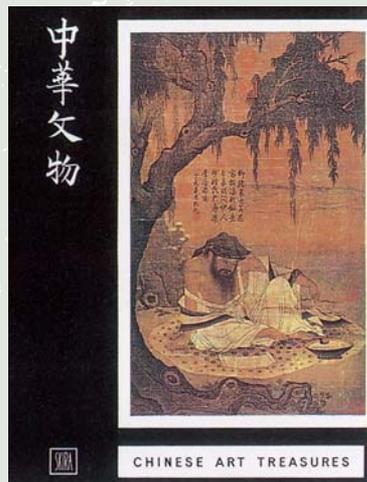
位在台中田野山邊的北溝文物陳列室，一九五六・十一～一九六四

那是一九五七年的六月初，在台中蒼翠的山巒中，典藏故宮珍寶山洞庫房外的小屋裡，第一次看到范寬〈谿山行旅圖〉，使我變成今天的我。當時我的妻子唐志明和我，剛從停留了七個月研習休假的日本京都離開，在經香港轉機回普林斯頓大學教學前，首度來到台灣。我們記得在盛暑中，坐著三輪車搖晃地穿過台中田野，抵達山邊國立故宮博物院臨時辦公室的情況。在當地受到博物院名譽院長孔德成（孔夫子七十二世嫡孫）先生，與和藹可親的副院長莊尙嚴老師溫暖的接待。

距此四年之前（一九五三年），我在跟李雪曼博士（Sherman E. Lee）合著的《溪山無盡》一書中，曾用范寬〈谿山行旅圖〉山水結構的方法，與此畫十七世紀數種模本的結構做比較，用以為北宋山水畫視覺形式風格上斷代的根據，來決定李雪曼氏為克立夫蘭美術館新購的《溪山無盡》圖卷的創作年代。雖已經透過照片複製品研究這件范寬名跡好多年了，我實在無法有真正面對面見到這樣偉大藝術巨作原蹟的準備。它有上千年的歷史，以敏感、簡潔、沈著自在的方式，表現大自然山水磅礴的氣象，它對自然世界有一種心理觀照和視野，是我們從未在西方風景畫，如莫內、塞尚、或弗拉曼克名作裡所能感受到的。我妻子和我一下子被這無上榮寵的機會給震懾住了。當時我們只是兩個二十多歲的初學者，卻有幸在甚多資深的故宮博物院館員的圍繞下——除了孔、莊兩先生外，還有譚旦厝



紐約大都會博物館中國古藝術品陳列室 1961年



《中華文物》中國珍寶大展赴美展覽之英文圖錄 1961年

副院長，李霖燦處長和那志良先生——將這件最希珍的中國經典古藝術作品展開在面前。「你看他怎麼看著我們？」妻子用英文在我耳邊輕語。她指的是、臉上歷經風霜而流露出溫暖笑容的「老牛」，他是一位退休軍人，一直到一九九〇年初期，還在故宮擔任庫房管理員。從那天起，我們大家都成了忘年之交。

一九六一、六二年，「中國珍寶大展」在二次大戰後美國的五個主要城市——華盛頓特區、紐約市、波士頓、芝加哥、舊金山——巡迴時，激起了北美研究中國繪畫史的熱潮。許多我這一輩的資深學者，如艾瑞慈 (Richard Edwards)、高居翰 (James F. Cahill)、班宗華 (Richard M. Barnhart)，都可證實一場展覽——特別是其中的范寬〈谿山行旅圖〉和郭熙〈早春圖〉——是如何改變了我們的一生職志。例如班宗華曾經這樣說：

（一九六二年，當我在舊金山第一次看到）范寬——這真是命運上的巧遇！……我一直

困惑於究竟是什麼強烈地吸引了我探索這些圖像，甚至使我第二天醒來就決定放棄繪畫生涯，改行成為中國藝術史研究者？……這是我以藝術家身份，自己對藝術品質極其全神貫注的一種反應。說也奇怪，除了偶爾有素描的作業或科目，我從未畫過風景畫。可是當我第一次遇見中國（范寬的）山水畫，我即刻體會到這是我從未想像到，微妙而精確，大自然畫境再現的境界。從此，我就被為真正自然創造美景幻象的宋代山水畫徹底征服了。

## II

自一九六〇年代末期到一九九〇年代，國立故宮博物院和中央研究院舉辦了很多中國藝術文化的國際研討會，達成重要的貢獻。尤著者如：《慶祝蔣復璁先生七十歲論文集》（一九六九）、《國際中國古畫討論會》（一九七〇）、《國際漢學會議論文集》

(一九八一)、中國書法國際學術研討會：紀念顏真卿逝世一千二百年(一九八四)、國際中國藝術文物討論會論文集(一九九二)、張大千溥心畬詩書畫學術討論會(一九九三)。

在一九七〇年「國際中國古畫討論會」中，羅樾(Max Loehr)教授富有影響力的〈中國繪畫的階段及其內容〉一篇論文，將中國繪畫史分成三個階段：首先是由漢代以至南宋(西元前二〇六年~約十四世紀)的「再現式藝術」，其次是元代(一二七九~一三六八)的「超越再現式藝術」，再次則為明清時期(一三六八~一九一一)的「藝術史式的藝術」。當時在討論會上，我就指出，如以「風格」兩字同時來代表「形式」和「內容」，我們會對藝術史上描述視覺結構、形式與技巧的「風格」變遷，發生阻礙。由於中國畫家習慣不斷臨仿古代大家，因此傳世作者真假問題，必須透過視覺結構風格分析來確定其真實創製年代。因為中國繪畫，從二世紀到十四世紀，模擬「形

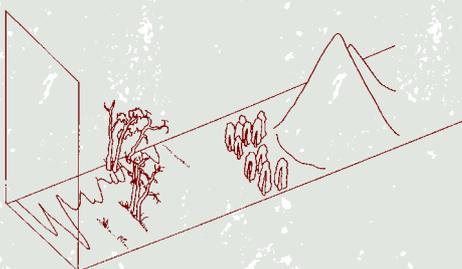
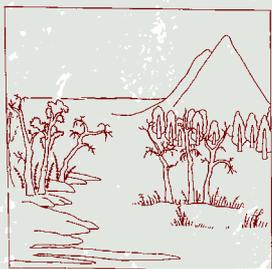
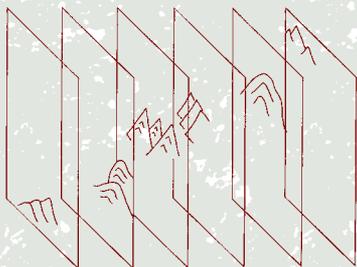
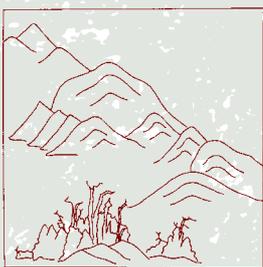
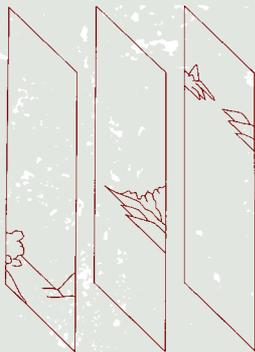
似幻境」逐步改進，因此在形式與構圖上的視覺結構分析，是決定一件作品「時代風格」唯一的途徑。

一九六九年我在《慶祝蔣復璁先生七十歲論文集》發表〈中國繪畫的結構之分析〉一文，說明中國山水畫從北宋到元代名家作品中，一步接一步「征服幻覺」的過程，也能在考古

發掘紀年無名氏畫家作品中獲得印證

——從慶陵(約一〇三〇)遼墓四季屏風，到黑水城出土的山水殘絹(約一一六〇~一二〇〇)，乃至山西大同馮道真墓室(約一二六五)中的橫幅山水壁畫(已毀)。一九六〇年代後期，我用日本奈良正倉院三件八世紀的山水畫來解釋郭熙(約活動於一〇

方蘭在《心印》(一九八四，頁二二)中藉由三個圖表來表示中國山水畫自八世紀到十四世紀間視覺結構的演進。



六〇（一〇七五）「三遠」的概念：「高遠」、「平遠」和「深遠」。最後，一九八四年我在《心印》(Images of the Mind) 一書中，藉用三個圖表——以三角形山峰，重疊堆成平行四邊形圖案，表示向後推移的空間——來說明中國山水畫自八世紀到十四世紀間視覺結構的演進。它在沒有科學性「單點線性透視」的狀況下，以三個階段完成了「視覺統一」的幻覺空間。這些圖表是我對潘諾夫斯基(Panofsky) 一九二七年〈作為象徵形式的(科學)透視〉研究的答覆。潘文將西方「現代性」解釋為「感知受到嚴格的線性透視空間概念操控的時期」。根據諾曼·布萊森(Norman Bryson) 的說法，中國山水畫作為一種再現(representation) 或觀看(seeing) 的方式，是一種「瞥視(glance) 邏輯」，而非「凝視(gaze) 邏輯」。傳統中國山水畫的傳達方式，具有布萊森所謂一種「較寬闊的視覺政治」之作用。

我覺得很多同業（以及學生



一九五六年版的《故宮書畫錄》

們)，對用「空間」兩字來分析中國山水畫結構有所保留，因為在中文上它沒有確切對應的語彙。我知道「空間」是深植於西方現代主義思想中的概念，因此很難不懷疑它不適用於描述中國（或是非西方）藝術。可是，當我們將中國繪畫或雕塑品視為「視

覺」藝術時，對其進行「風格」分析以及辨明「意義」時，必需將觀看(seeing) 方式以及空間(space) 體驗時刻放在心上。誠如巫鴻教授在《重屏：中國繪畫的媒體和再現》一書中，採用將中國繪畫視為承載形象的物質媒體這種新的研究方法。更如James Elkins所指出：「藝術是通過接觸經驗而透過人體基本功能感知的：包括使用左右手的習慣、直立性、距離感、重量感和方向感。」的確，中國早期雄偉的巨碑式山水畫，就像國立故宮博物院所藏范寬〈谿山行旅圖〉或郭熙〈早春圖〉，必曾在原建築配置中作為承載著圖像的屏風或壁障被人們「接觸與經驗」。所以我們必需考慮視覺再現的內外「空間」，因為，這才是它們的存在理由。

比舉辦國際研討會交換藝術文化史意見更為重要的，是歷任故宮博物院院長公開鼓勵對名作進行斷代和真偽問題的討論，也因此建立了中國藝術史研究的標竿。舉例來說，博物院編製於一九五六年的官方目錄《故宮

書畫錄》，列出二八四件宋及宋以前的掛軸，其中的一〇三件被標為「無名氏宋人」。在大型掛軸的類目下，有兩件歸為荊浩（活動於八七〇～九三〇）、三件歸為關同（活動於九〇七～九二三）、兩件歸為董源（活動於九三七～九七〇）、七件歸為巨然（活動於九六〇～九九五）、四件歸為李成（九一九～九六七）、五件歸為范寬、十三件歸為郭熙、六件歸為李唐（約為一〇七〇年代～一一五〇年九〇～一〇九〇），六件歸為夏珪（活動於一一〇〇～一二三〇）等。

從荊浩到郭熙的三十六件掛軸中，只有范寬的〈谿山行旅圖〉和郭熙的〈早春圖〉兩件作品被當世藝術史研究者公認為原蹟無疑。我在《心印》一書中，討論了十二到十四世紀中國北方金與元代繪畫中「北宋語匯的餘緒」，我認為許多「無名氏」宋人，以及那些被「傳世」歸為荊浩、關同、李成和郭熙的作品，事實上都是不知名金與元代藝術家的產物。除

非我們能對它們重新斷代，並理解它們的脈絡與作用，否則這些傑作只能繼續沈淪在藝術史的地獄中不得翻身。

一九七〇年，我受紐約大都會博物館的邀請，擔任該館遠東部特別事務顧問。主要的任務是為博物館建置東亞藝術收藏，特別是中國古代繪畫，以便在質量和數量上俱能媲美該館世界其他藝術史的收藏。此後三十年，直到我二〇〇〇年六月以亞洲藝術部顧問主席身份退休時，在董事C. Douglas Dillon、Brooke Astor、Mary Griegs Burke等大力支持下，將該館收藏重點轉移到亞洲藝術史方面，創設了五十多間永久陳列室，建立了館長蒙第貝羅（Philippe de Montebello）稱之為「大都會博物館中偉大的亞洲藝術館」的龐大收藏。

一九九一年秋天的早晨，忽然接到台灣好友故宮博物院秦孝儀院長的電話，他剛抵達華盛頓特區，準備參加國家藝廊（National Gallery）舉辦的「公元一四九二年：探險時代的藝術」（Circa 1492: Art in the Age of Exploration）特展開幕典禮。這個特展中包含了來自台灣國立故宮博物院的展品。他憶及故宮博物院珍寶前一次出國展覽，距離當時已過了三十年，因此他認為應該考慮故宮藏品在美國再次巡迴出展的可能性。次年一月，我連絡好另外三個亟欲參與這個計畫的博物館——華盛頓國家藝廊、芝加哥藝術中心和舊金山亞洲藝術館——以後，到台北跟秦院長和他的部屬討論這場全面性的中國藝術大展之選件方式。自一九六〇到一九九〇這三十年的光陰裡，西方學界已經透過風格

一九九六年中華瑰寶展范寬圖無法赴展，當時紐約雜誌封面



分析以及對文化和社會經濟脈絡的探索，將中國藝術史的研究向前推進。我請東方部資深同事屈志仁博士，和故宮副院長張臨生、器物處長張光遠，商議規劃展覽中的器物類選件。我自己則專注於如何用我國書法、繪畫名蹟作為視覺證據，來闡明中華文化和思想史。

我希望提借故宮博物院各類國寶中的國寶在大展中展出的心願，受到秦孝儀院長以及院內幾位資深研究員的心許接受，他們如此的配合與支持，是我在大都會博物館籌辦各種展覽多年少有的經驗。我們決定用「擁有」（Possessing the Past）兩字來做「中華瑰寶展」圖錄的主題和名稱，不但指帝制時代中國用收藏古物來擁有過去，更有以掌握既往，來尋求中國傳統文化之變革與新生的意義。

可是，我們一心要展出最好的國寶來教示國外觀眾的滿腔熱情，卻引起意想不到的台灣民意風潮，以為最好的國寶名蹟不該冒險出洋。因之，我們同意放棄數件名畫，范寬〈谿山



一九九六年中華瑰寶美國巡迴展覽首站 大都會博物館



一九九六年方聞先生與秦孝儀院長，一起參觀他們共同促成的中華瑰寶展

行旅圖〉也就此無法赴美。

我認為經過十九世紀末以來社會政治的動盪，太多中國文化藝術遺產

已經湮滅不存。不像西方藝術史經過學者不斷辛勤耕耘，領銜藝術大師的名作都有精細的分析、評論兼具的研

究目錄，傳世中國書畫名蹟的研究（更不用說石窟雕塑和墓室壁畫的考古研究）祇是剛在起步。我們如何用中國藝術史來說出中國文化史？中國藝術理論中獨特的面向是，書法和繪畫俱是表現個人意圖的重要藝術形式。書畫評論不斷強調的「意在筆先」，方能把書法圖樣變為自我的「心印」。可是，中國書法雖為自我表現的藝術形式，卻也跟儒教國家傳統政治和社會網絡有密切的關係：譬如說，正楷書代表國家正統的概念，狂怪的行書和草書，則與自由獨立、改革革新通消息。意識形態與繪畫風格——如「院體」或是文人「寫意」風格——也有清晰的關連。

如果說，歐洲文藝復興藝術史的教訓是「人」是萬物的度量衡，那麼作為政治與情感表達工具的中國藝術品，便反應了「人」與政治間的曖昧關係。儒教「內聖外王」與朝代興衰循環不息的論說——政治正統和個人表達、忠誠和異議、保守與創新——凡此種種組成了中國歷史的底蘊並投射出

更大的意義：即出於「人」的意志，必須達到「天人合一」的境界、萬事萬物歸于道德倫理的宇宙中，方能對歷史傳統保持一種深切的關懷和信念。我們今天在一所百科全書般的博物館來看世界藝術史，是由於我們對世界各種不同文化有比較性的研究。當中國傳統文化重新在現代世界找到立足點時，過去「東」與「西」、「本土」與「外來」的二分法，應更完全地融入今日多元文化的世界變化中的世界性關係與規約的大軌道中。展望二十一世紀，中國古藝術文化史的豐富經驗，必能成為值得我們探討的文化資源，它會再度回歸現代生活的藝術史中。

中國瑰寶展一九九六年三月十九日到五月十九日於紐約展覽期間，在短短三個月中吸引了超過八十萬名觀眾，創下當年全世界各種藝術展覽會每日平均參觀人潮最洶湧的紀錄。後來在華盛頓特區、芝加哥和舊金山三地巡迴時，也同樣締造了破紀錄的參觀人次。

### III

從一九一九年五四運動以來——除了提倡「用美育代替宗教」的蔡元培——中國最優秀傑出的學人都被吸引去從事科技而非文藝事業。由經濟或商業觀點觀之，特別是最近幾年，這種結果是稱得上非常成功。根據二〇〇五年五月十六號《商業週刊》（Business Week）的特別報導，目前台灣領銜的高科技公司所生產的全球頂尖科技類產品，佔總量的百分之七十（大部分於大陸設廠製造）。但現在我們在蔡元培博士所說的「美育」項目上遭遇了困難。大約半個世紀前，我第一次閱讀史諾（C. P. Snow）的名作《兩種文化再觀察》。史諾在書中提到一九五六年諾貝爾獎得主楊振寧和李政道劃世紀的發現「也許不會在劍橋的任何一個大學餐廳的教職員貴賓席間被談起」（他們研究的是不對稱的原子核β蛻變。內容大致是空間反射的對稱性，在「弱相互作用」中並不存在。也因此推翻了愛因斯坦的「宇稱守恆定律」）。對於「兩種文

化」(文藝知識份子的文化與科學家的文化)間缺乏交流的現象,他明顯地完全在譴責文藝知識份子。可是,當多數西方科學家興致沖沖地並有能力隨時討論藝術與文化的同時,一個像我們大多數人一樣的非科學家,能相對說出什麼吸引這些坐在大學餐廳貴賓席(或一般席)科學家的常識嗎?但另一方面,妻子和我在普林斯頓有幾對科學家夫妻好友——特別是高等研究所已故的Andre (Evelyn) Weils和Armand (Gaby) Borels,他們跟我們所談的都是中國藝術,而不是科學課題!如果中國藝術史可以在劍橋或普林斯頓的餐廳貴賓席上談論,為何台大、中研院、或清華大學沒有出現相同的可能性?

就像視覺藝術中的「意義」,在被表達前必須先經過個人的體驗和仔細玩味,觀者的「神會」是一種「再創造」的活動,並且只有提出正確的疑問或問題時,才有成功的可能。我可以望見國立故宮博物院有以教育「如何看」和「看什麼」為宗旨舉辦各種展覽的好機會,無論是視覺刺激

的小型展,或是開拓心靈的大型展——或許可以邀請台灣優秀師資一起參與。我可以感覺到一位年輕的初學者在你們所辦的展覽中忽然發現了有「意思」的興奮,就像我永遠忘不了——一九五七年六月初那天,我和妻子第一次親眼面對面「看」到范寬〈谿山行旅圖〉時那樣的興奮!<sup>6</sup>

(編者按:本文係方聞先生原文的節譯,全文將在明年中旬集結成書)

#### 參考書目

1. Richard Barnhart, Keynote Address, Princeton University Symposium, May 1, 2004, "Region, Identity, Boundaries and Influences: Personal Reflections on Art and Life".
2. Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, 1983.
3. Norman Bryson, "Gaze in an Expanded Field," in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, no. 2 (New York: New Press, 1988), p. 107.
4. Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture: A Study in International Relations*, New York: Columbia University Press, 1991.
5. Sherman E. Lee and Wen C. Fong, *Streams and Mountains Without End: A Northern Sung Handscroll and Its Significance in the History of Early Chinese Painting*, Ascona: Artibus Asiae Supplementum 14, 1955.
6. 方聞,〈中國山水畫結構之分析〉,《慶祝蔣復璁先生七十歲論文集·故宮季刊特刊第一集》,台北:國立故宮博物院,一九六九。
7. Wen C. Fong, "How to Understand Chinese Painting," *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 115, no. 4 (August 1971), p. 282, Figs. 2a, 2b, 2c.
8. Wen C. Fong, et., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting of The Art Museum, Princeton University*, Princeton, N.J.: The Art Museum, Princeton University, 1984.
9. Wen C. Fong and James C. Y. Watt, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.
10. Wen Fong, "Chinese Calligraphy: Theory and History," in Harist and Fong, eds., *Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection* (Princeton: The Art Museum, 1999), 37ff.
11. Cary Liu (羅世輝), "The Stylistic Change from Implied to Visual Depth in Chinese Architectural Painting" (1985, 未出版).
12. Max Loehr, "Phrases on Content in Chinese Painting," in *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1970), pp. 285-97.
13. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, tr. Christopher Wood, New York: Zone Books, 1997.
14. James Elkins' review of David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (London: Plaidon, 2003), in *The Art Bulletin* (June 2004), especially 375-78.
15. C. P. Snow, *The Two Cultures and a Second Look*, Cambridge University Press, 1964.
16. Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, University of Chicago Press, 1996.