

我的學術思路：

回答謝伯軻教授的九個問題（中）

方 聞 著
邱士華 譯

藝術史學大師方聞教授（Wen C. Fong）接受謝伯軻教授（Jerome Silbergeld）專訪，談論他個人對中國藝術史在本質上和研究方法上的特色，內容深刻，發人深省。其第一部份專訪內容已刊於本刊二七七期，而本期他將繼續談論他與其他中西藝術史學者對學術史觀的論辯，以及他從博物館工作中推展亞洲藝術研究與教學的心得。

四、我與高居翰的論學

謝伯軻教授提問：我認為您與高居翰（James Cahill）教授的公開討論對中國藝術史的發展、充實和界定很有貢獻。但您如何看待這些往事呢？在這段長期密切的討論中，您認為是否產生某些益處，亦或造成某些缺憾或失望呢？

方聞教授回應：自一九五〇年代第一次相遇以來，我和高居翰

就一直是最好的朋友，更貼切的說法應該是「戰友」；我們一起讓西方學術界及一般大眾對中國畫有更多接觸的機會。我對高居翰能直接流暢地將眼睛所見轉為文字的寫作天才，甚感敬佩與推崇。過去半個世紀以來，他一直

是西方世界越來越能夠欣賞中國晚期繪畫的指標。你提到的「公開討論」，只不過是多年來東西文化論述的一部份而已，而這些論述也為我們不斷成長的領域提供一些訊息。

二次大戰後的美國，對於明

清時期中國繪畫突然激增的興趣，首先促成一九四九年由紐約市威爾頓斯坦（Wildenstein）美術館《明清時期中國繪畫大師》借展圖錄的出版。這場展覽是卸任的堪薩斯市納爾遜美術館館長勞倫斯·希克曼（Laurence Sickman），以及前法國駐北京外交官後來轉為成功的收藏家與藝術仲介商的杜柏秋（Pierre Dubose）共同策劃的（杜柏秋與知名中國藝術仲介商盧芹齋（C. T. Loo）的女兒結為連理）。威爾頓斯坦美術館的這場展覽，讓西



元 黃公望 富春山居圖 國立故宮博物院藏



清 王原祁 仿黃公望山水 國立故宮博物院藏

方藝術收藏家與學者大開眼界。一年後的一九五一年，杜柏秋先生隨即在《東方藝術》三卷三期發表〈中國繪畫的新取向〉文中攻擊當時西方偏愛宋代風格（或者臨仿之作）的普遍狀況，他認為那只是「一種品味的符號，以及對過去世代的無知」。（註二）杜柏秋以精鑑家敏銳的眼光，描述董其昌（一五五五—一六三六）與王原祁（一六四一—一七一五）的畫作具有「『主旋律（主題）與變奏曲（變化）』的特色，事實上，這讓我們聯想到塞尚表現出的那種對形式有更多分析性研究的新看法，就塞尚式的意義來說，『真實』就是對某種『母題』的新看法。」在將董其昌與塞尚作對比之際，杜柏秋含蓄地暗示了晚期中國繪畫與二十世紀西方繪畫界現代主義運動間的類似性。杜柏秋引用安德烈·馬爾羅（Andre Malraux）的話寫道：

如果真如同馬爾羅指出的：「以現今的鑑賞風尚很難喜歡宋畫」，其原因



明 張宏 石屑山圖 國立故宮博物院藏



明 董其昌 夏木垂陰圖 國立故宮博物院藏



宋 馬遠 山徑春行 國立故宮博物院藏

事實上是這些（宋代的）畫作沒有真正讓我們內心產生強烈的感觸」同時也因為（在宋畫中）「藝術創造力（musee imaginaire）排斥任何適用於繪畫之外的方法引誘或撥弄我們的情感」。如果馬爾羅對十五、十六、十七世紀的重要中國畫家更為熟悉的話，他也許會認為他們在藝術創造力方面的實踐，更甚於（宋代的）馬遠。

在《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（一九八二）這本或許是高居翰最重要的著作中，他以「文學性或戲劇性的結構」對抗「自然化及習性統化」的兩極傾向，呈現出晚明清初畫作中的兩極的「辯證式取向」。^{註二}高居翰遵從羅越將董其昌畫作訂為「藝術史的藝術」^{人註}而把董其昌視為當時「幾乎是像一股道德力量般地對抗（自然主義式藝術）的復興」。而且將董其昌的藝術描述成他主要關心於「操弄形式以喚起文化同儕心中的聯想」。同時，高居翰在職業畫家張宏（一五七七—一六五二以後）的作品中找到「描述性的自然主義」，他認為可能「與接觸歐洲繪畫」有關。根據高居翰的說法，張宏「也許是旨在穿透圖像纖維，以便讓主題或內容可以不被傳統固有風格掩蓋，而展現它本來的光彩，就像對此發揮到極致的最精美宋畫一樣」。不過事實上就像夏皮羅很久以前指出的：「世上不存在著被動、『照相般』的再現。所有物體的描繪，無論看起來多真確，甚至攝影本身，都是出自某些價值、方法以及觀點的」。^{註四}如果真的依高居翰的說法，認為張宏作品具有的「透明性」自然形象「並非人類理念的投射，（而）是映在他眼底的自然本身」，那麼董其昌對這類畫作的批評就僅僅是先於杜柏秋提到的——亦即，引用馬爾羅的話：「以現今的鑑賞風尚很難喜歡宋畫」——「原因事實上是，（宋



高居翰三本重要著作扉頁書影

代風格的)這種畫作沒有真正讓我們內心產生強烈的感觸」。

高居翰天生是個文字導向的人而非影像導向的人(根據貢布里西提出的分別),他的文章總是雄辯滔滔,而且經常帶著閃亮的洞見,諸如〈中國繪畫中的狂態邪學〉(一九六七)及《江山無盡》(一九七一)等作。^(註七)但他對於董其昌在作品中結合書法和繪畫、自然與藝術的主張感到困惑。他很費力地與董其昌「筆墨美學」對抗,在其中他堅持「好的中國畫就應該像好的圖畫一樣」^(註六)他的意思就是要再現得「很好」的圖畫(或者說貌似真實的圖畫)。^(註七)他仍懷疑董其昌所說的「變」,以及人們有可能在(看起來)完全不像古代大師的作品中,達到極度相似於古代大師的境界。他相信董其昌對於筆墨以及「變」的論調,只不過是「一種開脫他自己畫作中無法妥善解決或是予以忽略的種種矛盾之處的理論策略」。高居翰將「自然」和「風格」視為兩

種相對的特性,因此避免自己去接受「十六世紀早期王陽明及其後思想家的心學(理論)中,認為各種對立事物能夠和諧存在的基本看法」(原《氣勢撼人》三八頁)。「自然」和「風格」不同於辯證上的對立,它們其實是以動態、相互關連並且共同創造的力量互相運作的,這也正是董其昌、石濤,以及其他十七世紀中國繪畫大師們個人之變的根基。

另一方面,何惠鑑精良的研究著作品質,這些年來總讓人一再玩味。他於一九六九年發表在《藝術家與傳統:中國文化對古代的應用》研討會論文集中的〈董其昌新正統觀與南宗理論〉^(註八)一直是對中國式的繪畫創作最有力的聲明之一。何惠鑑於文中,將董其昌「新正統觀」的「原創性」定義為:同時對「模仿古代大師」與「模仿自然」擁有一種主觀而直覺的態度。他的這種看法與高居翰認為董其昌對自然與藝術的興趣僅是為其畫作服務的一種不正當理



潘諾夫斯基 (1892-1968)

論策略形成明顯的對比。無論由董其昌乃至石濤和八大山人，能讓十七世紀中國繪畫史有如此撼人氣勢的源頭，是來自他們對「太古」的信念，也因此能讓藝術史的「盡頭」轉為全新的起點。我們且拭目以待石濤和八大山人的影響，是否能為近代與當代中國畫家面對的藝術發展「最終階段」的困境帶來劇烈而全新的自我變化。

高居翰在回應郭繼生二

年所作的訪談中提到他最近關懷的焦點與傾向，他將中國畫視為「世界藝術中唯一可以作為『藝術史終結』後的例子」因為依這種藝術史終結的思路，中國早在好幾個世紀以前就已經發生過了。^{註九}他確信中國畫，特別是中國山水畫，自宋代以後，在風格上就可與歐洲繪畫的種種分支緊密對應，他的總結如下：

所以，若是我回答希

望見到我們這個領域將來怎樣發展，我的答案會是：標示出一個可資比較、內在一致、有次序的宋代以來的風格序列。我們的前輩巴克霍夫和羅越等人，無論出於什麼原因沒有完成這件事；我們這一代則追尋著其他目標；如今，隨著方法學和理論發展的新方向，對於藝術傳統有其順序發展模式的想法，已不再被相信，以致沒有人從事這方面的工作。這就像在一座城市建

立以前，人們就已經離棄它了一樣。我不知道我們要如何擺脫這種局面。

在他所有關於明清繪畫的論著中，高居翰追隨他的老師羅越對於中國藝術史三階段的區分，也就是「再現藝術」（漢代到宋代，一到十三世紀）、「超再現藝術」（元代，一二七九—一三六八），以及「藝術史式的藝術」（明代到清代，一三六八—一九一一）。羅越在定義以上各種「階段和型態」時，他認為他們之所以形成自己的面貌，都是「因為其內涵而決定」的。他也小心地提到自己並沒有對這些階段和型態作風格發展史的描述。多年來，我一直跟高居翰爭論著如何定義中國早期繪畫的時代風格。我認為唯有將「線條」、「平面」以及圖像的「表面」視為「物質」的圖像——記號，以及當作一種視像化機制，來作形式分析，我們才能為像傳顧愷之（約三四四—約四一六）（女史箴圖）的物質本身，以及傳董源（約活

動於九三七（七六）的〈溪岸圖〉等中國早期繪畫作精確的斷代。

〔註十〕容我再度引用潘諾夫斯基寫於一九二一年的話：「（藝術作品）不是各種主題的闡述，而是物質的各種形塑化，它們不是各式各樣的事件，而是各種結果」。〔註十一〕因此，鑑賞與風格研究的價值，不僅在確定作者與鑒別真偽，而是在分析視覺語言時一項不可或缺的重要工具。

五、以中國畫的發展回應西方藝術史終結的疑問



五代 董源 溪岸圖 大都會博物館藏

謝伯軻教授提問：您在前面的答覆中提到羅桑達對您文章的評論。羅桑達除佩服您對西洋藝術史的深入理解外，也讚賞您瞭解將其他「領域」的研究方法引入整個藝術史研究的必要性。我好奇您會認為怎樣的必要條件才能讓中國藝術研究，在美國學院中真正邁入成熟階段？並因此得以超越您稍早提到的，西洋藝術史界僅將中國藝術視為一種「多元」樣貌，也就是說，在大多數我們西洋藝術史的同事看來，中國藝術會不再只是某種附屬物，或只是些奇珍異寶，而可確實地讓中

國藝術研究以其跨文化的衝擊，豐富西洋藝術史界的視野呢？亞洲藝術史研究難道不一直是由東方向西方單向的借鏡嗎？未來會不會繼續維持這種狀況？又或者真的可以發生某些改變？

方聞教授回應：讓我們由高居翰對明清兩代中國晚期繪畫的看法談起。他認為中國晚期繪畫是「世界藝術中唯一可以作為『藝術史終結』後的例子，（因為在『藝術史終結』這種思路下）中國早在好幾個世紀以前就已發生過了」。高居翰這類論述更早已見於他所寫的〈中國繪畫：在「進步」終結後的創新〉一文；這篇文章收於一九九八年古根翰美術館《中國五千年》的展覽圖錄裡。我相信高居翰「藝術史終結」的概念是受到艾爾金斯一篇尚未發表論文的啟發，文中將中國繪畫視為相似於西方繪畫的「幽魂」，「是只在部分本質和隱微處有所不同的雙胞胎。」

眾所周知，在晚唐畫論家張

彥遠（約八四七）的筆下，中國繪畫史被描述為具有進步觀的三階段發展過程：由上古（二到五世紀）的「跡簡意澹而雅正」，到中古（六到七世紀初）的「細密精緻而臻麗」乃至於近代（八世紀）的「煥爛而求備」。由於張彥遠將「煥爛而求備」的近代視為已窮盡藝術所有可能性的階段，因此，他將晚唐的繪畫定為「錯



顧愷之 女史箴圖（局部） 大英博物館藏

亂而無旨」其後 宋代主要的文人畫理論家蘇軾（一〇三七—一一〇一），同樣將張彥遠所說「煥爛而求備」的階段，視為進步的「終結」，因為（他認為八世紀的作品已將）「古今之變，天下之能事畢矣」。^{〔註十二〕}

在進入特別像是漢斯·貝爾丁（Hans Belting）和亞瑟·丹托（Arthur Danto）探索現代西方「藝術史終結」的論述前，我們應先檢視中國早期圖像再現如何「進步」到其「終結」的過程，也就是達到像張彥遠和蘇軾感覺到藝術的各方面均已「完備」的終點。後漢到中唐期間（二到八世紀），中國在雕塑與繪畫上早期的人物再現方式，正平行地相對於貢布里西（E. H. Gombrich）所說的「希臘奇蹟」——也就是人物由古老二度空間的凍結板滯中「甦醒」（同時也是羅威所說的「記憶影像」），而成為能夠在空間中自由活動的有機連結形式。^{〔註十三〕} 巴克霍夫遵從沃爾夫林由線性（圖形化）到塑性（立體化）

的理論，他是第一位建立形式演進理論的學者，他也對這套理論進行詳細而透徹的解說。^{〔註十四〕}雖然近來的中國研究，對輸入中國的佛教形象所體現的外來影響著墨甚多，但巴克霍夫對流傳至今重要紀年作品所做的簡潔風格分析，依然是中國漢代到唐代人物再現方式發展階段的最佳描述。

貢布里西使用「範式與修正」的概念描述「希臘奇蹟」——或者說「製作先於修正」（形象製作在先，隨後加以修正）——強調形象製作上的模仿本質。然而貢布里西的造型理論中，對模仿物像方面的論述過分簡略，無法完全解釋如顧愷之所言「以形寫神」的中國早期人物畫。顧愷之所說的「寫實主義」反應了更早前之的魔幻寫實主義，其中的影像因為藝術家對描繪對象精神性的「感」通，而神奇地成「真」。因此中國早期的書畫批評理論堅持：無論是書法或繪畫創作，藝術家總要「意在筆先」傳統的中國藝

術史論，均不將早期人物畫的發展——從顧愷之到張僧繇（活動於約五五五）乃至吳道子（活動於約七一六）——視為一步步朝向擬真再現的進步，而是大師們各自在書法性的筆法表現上所作的革命性變革。因此，顧愷之帶有古意，又如髮絲般的線條（四世紀）首先為張僧繇一變為點曳斫拂的書法性筆法（六世紀）最終並發展成據說是受到吳道子老師張旭（活動於約七四五）狂草書風影響而形成的粗細變化劇烈的描法（八世紀）。在中國後期的畫譜中，把各種早期繪畫中再現風格的技法看成是書法的筆法：顧愷之所畫的飄帶風格，被稱為「高古遊絲描」或「春蠶吐絲描」，吳道子的線條被稱為「蘭葉描」，趙孟頫的線條則被稱為「鐵線描」等等。

很明顯地，被高居翰稱為「筆法美學」的中國書畫藝術間的緊密關連，打開了中國畫不同於傳統西方藝術史論的一個重要

研究角度。早自亞里斯多德將劇作詩視為擬真地對自然的模仿，西方便著重於對藝術中形體的關懷，這導致他們更常由觀者立場，而非藝術家如何製作的觀點去思考藝術。^{（註十五）}亞里斯多德不將戲劇視為作者對於動作的表現，而視為作品對動作的模仿，此舉讓再現（或者說表現）的藝術家以及被表現的對象截然二分，並且也暗示在作品中藝術家明顯缺席或是處在不可見的地位。正如赫伯特·達米西指出：西方符號語言學「在原則上是與再現結構，也就是暗示失去客觀性（意即表現特質）的能指之再現（或模仿）相關連」。^{（註十六）}由於西方藝術通常被分析為表現真實形體的符號性或徵候性，因此在表現上呈現品質結構，與這種結構和再現對象間的關係從未有過一貫的理論。^{（註十七）}中國繪畫就像中國的書蹟一樣，是由約定俗成的筆劃結構起來的。也因此它們被視為傳達意義的圖像符號或圖示。在中國藝術史中，書法



明文徵明 關山積雪圖 國立故宮博物院藏

和繪畫都兼具再現與表現的功能。在如董其昌等較晚近的中國畫裡，藝術家獨特的筆法，也就是他與眾不同的「線」「劃」或「點」的品質，才使得各種再現性的「形似」也兼具個人表現性的向度。

自印象派到抽象表現主義的現代西方繪畫發展歷程，引導傑出的藝術史家夏皮羅在一九六九年首度領略到「圖像—符號中的非模仿性元素」及這些非模仿性元素在符號構成上扮演的角色」。雖然夏皮羅相信「圖像—符號似乎是不斷透過模仿形成的」，但他也寫道：

如果將圖像視為符號這種表面上這種肖似方面來看的話，這些（由墨印或描繪的線與點組成的非模仿性）元素，具有不同於它們表現對象的特質

。正如每位藝術家都瞭解的，這些形象—實體的質性，是無法完全與再現客體的質性分離的。無

論這實體的兩端，也就是遠古（前現代）與現代，都涉入整體的視覺性體現中，並傳達其觀感上的特殊之處，以及符號上的幽微意義。總而言之，我希望簡潔地指出這些非模仿性元素與實際再現兩者間影響深遠的對話。它們在再現上的功能，反倒引領後期的非模仿性藝術，產生表現性與建構性次序的新功能。（註六八）

夏皮羅所說的或許也可應用在董其昌的山水畫作上。董其昌的畫作並非對「自然的」再現，而是展現了對早期大師董源或黃公望（一一二六—一三五四）書法性筆法結構的個人之「變」。因為董其昌「再現客體、表現自我」的書法性筆法結構，承載著個人藝術意圖與藝術史的意義，如同杜柏秋（以及馬爾羅）寫道的，它們依舊是一不斷回答真正觸及我們內心強烈的感觸的答案」。

我在普林斯頓大學的研究生





王蒙 花谿漁隱 國立故宮博物院藏

時期，曾上過潘諾夫斯基教授的課。潘諾夫斯基教授是將視覺藝術「意義」的研究推向視覺形象科學的第一人。我從他身上學到的第一件事（精確點說，應該是推論出的），就是西方描述文藝復興以後繪畫形式與內容的傳統

方法，無法輕易應用在中國畫上。中國山水畫不同於西方繪畫採取笛卡爾科學哲學系統固定、單一的線性觀點，而是預設了移動或並行的視點，也被稱為「散點透視」。多年來我不斷呈現和說明八到十四世紀中國山水畫的

視覺結構，是如何在不依賴科學線性透視法的幫助下，完成畫面空間幻覺與視覺上空間的統一感而演進的三個階段：第一個階段是在構圖中垂直安排三個疊置的舞台，分別是各以不同角度微微傾側的前景、中景和遠景；第二

個階段是將三角狀的山石母題不斷重疊，堆積出直立畫面上的連續序列，也因此營造出持續後退的幻覺；最終的階段，利用融合的筆墨技巧，暗示透過大氣所見的形象，而令所有的形象被感知為相連屬的整體。十四世紀之後，文人畫家轉向在畫面上作二度空間的表現，以便同時實踐「詩書畫三絕」的理想。透過在平展紙面上留下他們各自獨有的「線」、「點」與「劃」的筆墨痕跡（這也就是夏皮羅所謂的「影像實質」），在其中文徵明（一四七一—一五五九）董其昌、八大山人或石濤，每一位也都各自成就

了自己書畫同源的理想。檢視中國藝術史源遠流長的發展歷程，其間發生過三次真正的風格轉變：首先是羅越在青銅裝飾上研究出的：由「線性」到「塑性」的轉變（註十九）其次是巴克霍夫研究的五到九世紀人物再現方式的發展；最後則是空間再現方式的發展：由唐代以前（四世紀）的表意符號到元代（十四世紀）的幻覺性空間。如果將風格隨時代的變遷標識為：宋代圖畫性的再現風格，元代書法性自我再現風格，明清時代復古主義與集大成風格，那麼西方二十世紀的現代主義繪畫運動，正可清

楚對應於十四世紀中國自元代以前「再現客體」到元代以後「表現自我」的轉變。（註二）作為「另一個」至為悠久的繪畫再現傳統，研究中國繪畫毫無疑問地可以造成真正的跨文化衝擊，並豐富西方的藝術史視野。例如羅桑達在他的近著《繪畫行為》中的洞見：「描繪行為」牽涉到主體和客體，感知與再現，眼與心，以及最明顯的——手與身體如何運作的問題」。（註三）這讓他得以超越貢布里西簡單的模仿公式而問道：「有任何其他文化可以（如中國文化一樣）在單一筆劃中擁有如此豐沛的言語描述、定



陸治 花谿漁隱 國立故宮博物院藏

義，以及隨之而來的意義嗎？」

（摘自「一九二九年九月十日的私人對談」。

現在讓我們回到「藝術史終結」的問題上，我將十三世紀以後的中國山水畫與西方現代主義類比，引起福斯特的反彈，他聲稱：「（西方藝術）沒有回歸早期大師藝術風格的訴求」。在我〈現代藝術批評與中國繪畫史〉

（一九八七）一文中，曾引述現代主義藝評家克雷門·葛蘭係所作的另一種可怕的取代方式。他認為現代非具像藝術是將藝術的野心完全放棄，而回歸於陳腐的過去。葛蘭堡將「陳腐的過去」標識為亞歷山大詩行法或是中國八股文。對他來說，這即為腐敗和衰弱的同義詞。葛蘭堡寫道：

非再現性或者「抽象」（藝術），如果有美學效力的話，不可能是反覆無常、出於偶然的，而必定是源自服膺於某些有價值的約束或原蹟。當一般、外向的經驗世界宣告中止，這些約束只能在藝術

和文學已然模仿過的特定

過程或典範中找到。它們本身成為藝術與文學的主題。如果，接續著亞里斯多德的想法，所有的藝術與文學都是一種模仿，那麼我們在此得到的就是對「模仿物」的模仿。^{註二}

對董其昌和石濤來說也是一樣，逃脫「回歸陳腐的過去」的唯一途徑，就是在自己的藝術中，結合書法和繪畫、自然和藝術（古代大師）、文字與形象，改「變」他們「對『模仿物』的模仿」方式（見前文，頁九）。而他們信念的根源則來自八世紀山水畫大師張璪「中得心源」的誠言。

哲學藝評家丹托在他〈趨近藝術的終點〉（一九八七）一文中提到，黑格爾認為的「『達到最適性』的藝術或許已經來到終點」這提供他一個「觀察可能被稱為藝術哲學史的機會」。^{註三}
丹托寫道：
現代藝術在它約自一九

五到一九六四年間偉大

的哲學式階段中，嘗試大規模地探索自身的本質與精髓。它開始為本身尋找一個自己的獨特形式。這個形式是如此純粹，純粹到似乎未來也沒有任何導致這種追求再次發生的可能。現代藝術已經瞭解到自己的精華可以不需要依附到視覺經驗中的物像而存在。並且，毫不意外地，在這種非凡的提升自我瞭解的過程中，抽象將躋身於最初的輝煌階段

有一種近乎宗教的熱情，好似相信歷史的救贖全繫於尋得自我存在的真實。我所暗示的是：就這種意義來說，不會存有下一階段的產物。為下一個階段產物而存在的時間點是過去。藝術的終結正巧與具有（發展性且達到完美）結構的藝術史的終結同時發生。



大都會美術館，1996年

的收藏方針和整體的收藏輪廓。同時為兩所博物館工作會不會造成任何衝突？您與這兩所博物館的重要贊助者，如最有名的約翰·艾略特（John Elliot）、道格拉斯·迪倫（Douglas Dillon）、布魯克·雅斯特（Brooke Astor）等人的工作經驗是否愉快？而您對

自己與王季遷的長期關係又有何看法呢？

方聞教授回應：我之所以教授身份同時兼任系主任、所長及大學美術館教職館員，是因當時的時代環境，對跳脫傳統西方研究主題的新藝術史領域感到興趣而來。伴隨著東亞藝術研究的拓展，最令人興奮的發展是彼得·邦諾（Peter Bunnell）獲派擔任大衛·麥克埃爾蘋（David H. McAlpin）攝影史的講座教授，以及吉列特·格立芬（Gillett G. Griffin）開始在本校教授前哥倫比亞藝術。邦諾和格立芬在普林斯頓大學的出現，當然也就是說本校的大學美術館因此獲得了一批精良的照片與前哥倫比亞藝術的收藏。

雖然我僅在一九七一到一九七三接續我已故的好友約翰·馬丁（John R. Martin）教授之職擔任所長三年，但一直到一九七八年我都是本校美術館行政委員會的主席。那正是本校藝術與考古系和大學美術館雙雙轉變的關鍵年代。當時，普林斯頓大學美術館在一九六十年代遷入新樓後，開始一個大型的研究計畫及多次的借展，同時也產生了許多極富雄心的學術展覽圖錄以及國際研討會。我還記得那些年許多精彩的時刻——由部分得自亞瑟·沙可樂（Arthur J. Sackler）博士（於一九六七年）資助而收購卡特（C. D. Carter）古代中國青銅器藏品開始，接著是艾琳和埃爾·摩斯（Irene & Earl Morse）夫婦十七世紀中國繪畫收藏展，以及同時舉辦的「藝術家與傳統：中國文化對過去的運用」研討會（一九六九年），以及一九七一年代，普林斯頓大學首度舉辦的校友收藏展（海蒂·朗德曼（Hedy Landman）負責編輯圖錄）、鮑伯·克拉克（Bob Clark）的「美國藝術與工藝展」、大衛·史戴德曼（David Steadman）策劃的「諾頓·賽門收藏展」，以及奇普·富比士（Kip Forbes）的「維多利亞時代繪畫展」。自一九七一年代



張大千

開始，到一九八〇乃至一九九〇年代，先是摩斯夫婦、沙可樂博士，以及珍妮特·艾略特（Jeanette Shanbaugh Elliott）的贈與。接著是約翰·文略特（他是本校一九五一年畢業校友，與珍妮特·艾略特無關）家族收藏的數個展覽與捐贈活動，使得普林斯頓大學在中國書畫名蹟方面

的收藏具有世界級的水準。

一九五九年，備受敬愛的已故牟復禮（Frederick W. Mote）教授，與我一同建立了普林斯頓大學中國（後來及於日本）藝術、考古學和東亞研究的博士班課程，課程結合了漢學（後來及於日本學）與藝術史研究。我們當時的目標十分清晰簡單——中國和日本藝術史龐雜的主題可以透過文獻和藝術品兩種主要途徑作研究，因此也就是透過東亞研究所與藝術及考古學研究所合作進行研究。我們非常幸運成功地敦聘到島田修二郎教授訓練新一代的年輕日本藝術研究專家，其中包括他在校所訓練出來的繼承者清水義明。（註二五）最重要地，由於普林斯頓大學美術館與課堂的接近，更助長我們在那些年間中國與日本藝術課程的進行，當時東亞藝術在美國公立博物館計畫中已取得重要地位。這種接近也促進藝術品的鑑定研究，由此確立了中國與日本藝術史研究的基準作品。對我來說，

若以自然科學研究作類比，美術館是能實際進行藝術史與藝術理論學術研究的一處功效良好的「實驗室」。

一九六九年初的某一天，後來的紐約大都會博物館館長詹姆士·羅立摩（James Rorimer）和他的妻子凱薩琳（Katherine）前來參觀我們當時新蒐集到的卡特中國古代青銅收藏，以及摩斯夫婦後來寄存於普林斯頓大學的十七世紀中國繪畫收藏。在晚宴中，羅立摩引用杜柏秋以董其昌相比於塞尚之語。在表達對摩斯收藏的巨幅董其昌畫作《仿董北苑溪山樾館圖》欣賞之餘（現藏於大都會博物館），他提起杜柏秋對亞倫·普利斯特（Alan Priest）為大都會美術館購買了阿佛列德·巴爾（Alfred Bahr）收藏表現的強烈抨擊，他引用杜柏秋之語說：「這或許可視為一種品味的象徵以及對過去世代無知的表現」。因此，我非常驚訝在次年一九六九年的秋天，繼羅立摩之後擔任大都會博物館館長的湯瑪

斯·霍芬（一位普林斯頓大學的同事），邀請我擔任特別顧問（根據官方條文是「一週一次」），為這個偉大的機構建立一個「新的亞洲藝術部門」。在這次提議的背後，有著來自大都會博物館的理事道格拉斯·迪倫和布魯克·雅斯特，以及霍芬之後繼任為館長的菲力普·蒙第貝羅（Philippe de Montebello）的支

持，他們單純地認為大都會博物館應該要能推出世界上最出色的亞洲藝術展。^{（註二六）}在他們一貫的領導下，最終發展出規模超過五十個永久陳列室的展覽，其中的展品分別展示了中國、日本、韓國、印度以及東南亞的藝術史。因此，在近乎三十年的歲月（一九七一一），我享受來自普林斯頓大學（在羅伯特·高亨（Robert F. Goheen）威廉·波文（William B. Bowen）以及後來的哈洛德·夏皮羅（Harold Shapiro）三位校長任內領導的普林斯頓大學）以及大都會博物館（此處就像我功效良好

的「實驗室」）的慷慨支持，結合這兩大機構的資源推展亞洲藝術史的研究及教學工作。您的問題中提到「同時為兩所博物館工作是否讓（我）感到衝突」的潛在可能性很幸運地從未發生過。因為在這段期間，熱心的藝術收藏家和博物館理事們，越來越有興趣並亟欲將亞洲藝術史帶入他們鍾愛的機構中。

現在再回答您關於王季遷的問題。在告別二十世紀初的混亂後，出現兩個關於中國宋元明清古典書畫的精彩私人收藏——這兩個收藏分別是由傑出的藝術家及鑑賞家張大千（一八九九—一九八三）和王季遷（已遷，一九七二—三）建立的。他們偉大的收藏現在散見於大都會博物館、普林斯頓大學美術館、華盛頓特區弗利爾—沙可樂博物館，以及美國境內其他博物館的永久藏品中，構成中國境外最全面且深入的經典書畫展示。不同於張大千在台灣結束自己一生的事業，王季遷伉儷自一九四一年

代早期便移民到美國定居。雖然有些人可能會認為一個文化中最好的作品應該保留在它所發源的國家，但王季遷總強烈地感覺自己收藏最精華的部分，應該被保存在如大都會博物館一類百科全書式的博物館中，以便和人類其他藝術傑作一起供人們欣賞。我的一生深受張大千和王季遷的影響。張大千與我之間的關連是來自他從學於李瑞清（一八六七—一九二一）；李瑞清亦以「清道人」之名為人所知，他是我的老師李健的叔叔及師長，因此就譜系上來說張大千算是我的一師叔」。張大千以及王季遷兩位先生，無論在我為普林斯頓大學或大都會博物館蒐集藏品時，都提供他們收藏中最精華的作品給與支持。在這許多年來，王季遷或許與我對許多畫作的意見並不相同，但我們從未因任何商業交易爭吵或對抗過。我們一直是彼此最自在而且是最好的朋友。●

（編者案：本文將分三期刊出）

1. J. P. Dubosc, "A New Approach to Chinese Painting," *Oriental Art* (III/3, 1950): 50-7.
2. James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Harvard University Press, 1982), 同見中譯本：高居翰，〈氣勢撼人〉（台北：石頭出版社，1994），頁48。另同見Wen Fong, review of Cahill, *The Compelling Image*, in *The Art Bulletin* LXVIII (September 1986): 504-8.
3. Max Loehr, "Phases and Content in Chinese Painting," in *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1970), 286-97.
4. 見Meyer Schapiro, "The Nature of Abstract Art," *Marxist Quarterly* (January, 1937).
5. James Cahill, *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting* (New York City: The Asia Society, 1967); and Cahill, *The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late-Ming Period* (1971).
6. 他在1998年寫道：「同樣的，部分受到乏味的「筆墨美學」，及其強調以筆墨作為真偽問題和品質判斷決定性依據的啟發，我要發出新的戰鬥口號：好好地看這些畫呀！中國畫再怎麼說還是圖畫啊！如果它們沒有發揮圖畫的功能（再現功能），那也許有些部分就有點問題了。」見Cahill, "Interview," 82.
7. 高居翰這方面的取向削弱他「雙腿三足鼎」的論述。Valerie C. Doran, "Symposium Report: 'Issues of Authenticity in Chinese Painting,' The Metropolitan Museum of Art, New York, 11 December, 1999," *Oriental Art* (March 2000): 132.
8. Wai-kam Ho, "Tung Ch'i-chang's New Orthodoxy and the Southern School Theory," *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974), pp. 113-129.
9. 見James Cahill, "Chinese Painting: Innovation After 'Progress' Ends," in Sherman E. Lee, Howard Rogers, and Naomi Richard, eds., *China 5000 Years: Innovation and Transformation in the Arts* (New York: Guggenheim Museum, 1998), 174-92.
10. 關於傅顧愷之《女史箴圖》卷，見Wen C. Fong, "The Admonitions Scroll and Chinese Art History," in Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll, ed. Shane McCausland (London: British Museum Press and Percival David Foundation of Chinese Art, 2003); and James Cahill, transcription of remarks at the 2001 international colloquy on the Admonitions scroll, "Symposia, Conferences and Colloquies . . . the Last Word?" *Oriental Art* 32, no. 8 (Oct. 2001): 118. 關於傅董源《溪岸圖》，見Wen C. Fong, "Riverbank, from Connoisseurship to Art History," in *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, ed. Judith C. Smith and Wen Fong (New York: Metropolitan Museum of Art, 1999): 259-91; and idem, "A Reply to James Cahill's Queries about the Authenticity of Riverbank," *Oriental Art* 31, no.3 (Mar. 2000): 114-28.
11. 見E. Panofsky, "The Concept of Artistic Volition," trans. Kenneth J. Northcott and Joel Snyder, *Critical Inquiry* 8 (1981), 17-34.
12. 見Peter Bol對蘇軾此段文字的討論。Peter Bol, *This Culture of Ours: Intellectual Transitions in Tang and Sung China* (Stanford: Stanford University Press, 1992), 295-99.
13. 見E. H. Gombrich, *Art and Illusion*. (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1969).
14. Ludwig Bachhofer, *A Short History of Chinese Art* (New York: Pantheon, 1946).
15. 如同Friedrich Nietzsche指出，現代西方美學之父Immanuel Kant「就像所有的哲學家不從藝術家（創作者）的觀點面對美學問題，而只從觀者的觀點考慮藝術與美感。」見Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, trans., Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage Books, 1969), 103-4.
16. 見Herbert Damisch, "Semiotics and Iconography," 239, 240. Norman Bryson發現「索緒爾符號系統性本質概念所欠缺的要素（是）超越所有對（藝術家勞力）本體的（繪畫）再現。我們至今仍未有對指涉實踐勞力本體的統合理論。」Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), xiii, 167.
17. 見Arthur Szathmary, "Symbolic and Aesthetic Expression in Painting," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8, no. 1 (Sept. 1954): 86-96.
18. Meyer Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs," *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (New York: George Braziller, 1994), 27, 28-31. Schapiro以現代抽象主義總結他的論文，並寫道：「在（蒙德里安的）這個建構（construction）中，我們不只可以看出藝術家意圖呈現秩序與一絲不苟的精確，也可以看出當代思維的其中一種模式：將世界視為律法束縛的簡單組成元素關係的概念，不過仍為開放、不受壓抑、具有偶然性的整體。」(32).
19. Max Loehr, "The Bronze Styles of the Anyang Period (1300-1028B.C.)," *Archives of Chinese Art Society of America* 7 (1953), 42-53.
20. 見Wen Fong, "Modern Art Criticism and Chinese Painting History," in Ching-I Tu, ed., *Tradition and Creativity: Essays on East Asian Civilization* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University, 1987), 98-108.
21. David Rosand, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002): 13.
22. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," in Francis Francina, ed., *Pollack and After: The Critical Debate* (London: Harper and Row, 1985), 23.
23. 見Arthur Danto, *The State of the Art* (New York: Prentice Hall Press, 1987), 202-18.
24. 見Danto, in Berel Lang, ed., *The Death of Art* (New York: Haven, 1984), 24.
25. 見Yoshiaki Shimizu and Carolyn Wheelwright, ed., *Japanese Ink Painting from American collections: the Muromachi period: an Exhibition in honor of Shujiro Shimada* (Princeton, N. J.: Art Museum, Princeton University, 1976).
26. 若欲一窺大都會博物館曾對重要的中國與日本藝術大規模的徵集過程，請見Thomas P. Hoving, *The Chase, and the Capture: Collecting at the Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1975).