

我的學術思路：

回答謝伯軻教授的九個問題（下）

方 閻 著
邱士華 譯

藝術史學大師方閻教授（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，第二部分內容刊於第二八一期，而本期將繼續談論他個人於展覽圖錄的著述中對中國藝術史與藝術風格議題的思索歷程，也透露廣泛且跨領域的閱讀興趣對他的啟發。

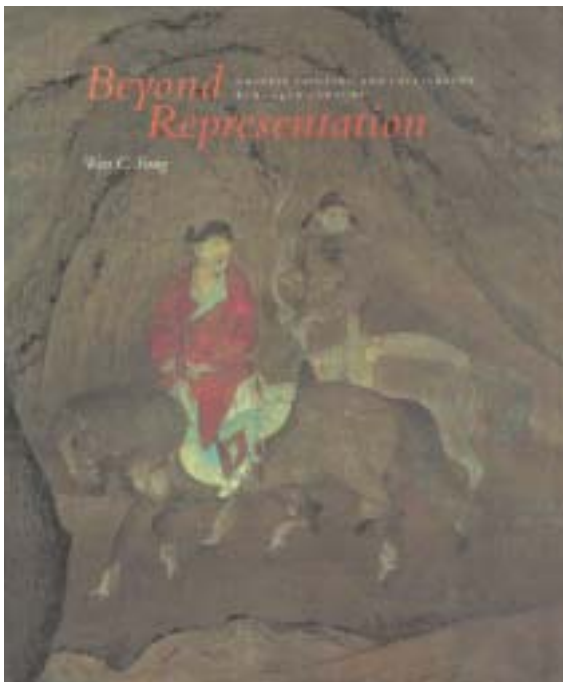
七、我的研究過程

謝伯軻教授提問：您享受於寫作和出版嗎？如果必須挑出您一部分著作傳世，您最喜愛的著作會是哪些？您曾經開玩笑地提到自己完成的大量展覽圖錄，其實都只是以不同的圖片訴說一個相同的故事，但可否為我們說明，這些展覽圖錄實際上在範圍及敘述上的差異為何？

方閻教授回應：對我來說，學術性的闡述很不容易。我面對的問題是如何將藝術品的視覺證據導向思想與文化史，也就是將一時的心曠神怡，提升為藝術史方面的啟示。我將舉三個早期的例子顯示我在不同階段的嘗試。

第一個例子是一九五九年我為《普林斯頓大學藝術館館紀》所寫的一篇文章。這篇文章主要是簡要地介紹我最早為普林斯頓大學購買的藏品之一——錢選的〈林檎雀鳥〉。^{（註一）}文中簡潔地

說明我相信此畫雖以典型南宋「魔幻寫實主義」的風格製作，但事實上卻應為錢選（約活動於一二三五—一三三）的早期作品。如同當時一般盛行的說法，錢選「好像是南宋人根本不曾那樣畫過一樣地畫著」。^{（註二）}與這篇文章形成明顯對比的是，我在一九六一年另一篇以這幅畫為題刊於《藝術學報》（一九六一年九月）的稍長論文。^{（註三）}論文的題目為〈錢選相關問題研究〉，文中涉及所有當時鑑定中



方聞教授於一九九二年撰著之《超越再現》書影

國早期畫作的重要方法學，同時也處理宋元兩代畫風轉變這個更大的議題：由宋代院體擬真的「寫實主義」到元代文人的「自我表現」。這個議題後來也成為我一九九二年《超越再現（像外）》一書的主題。^{（註四）}

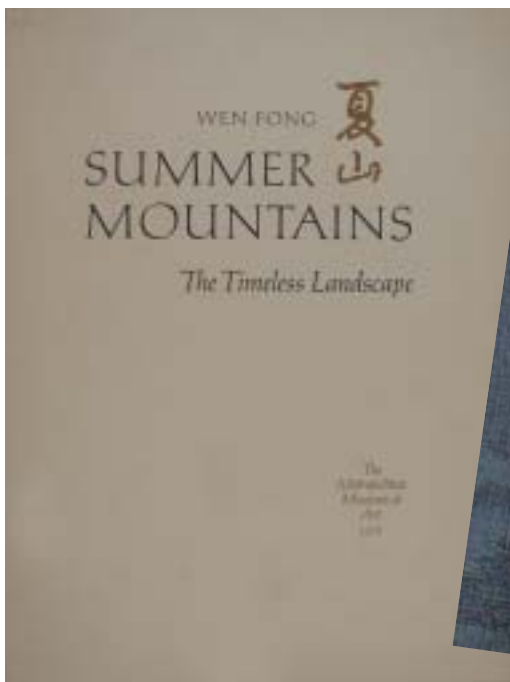
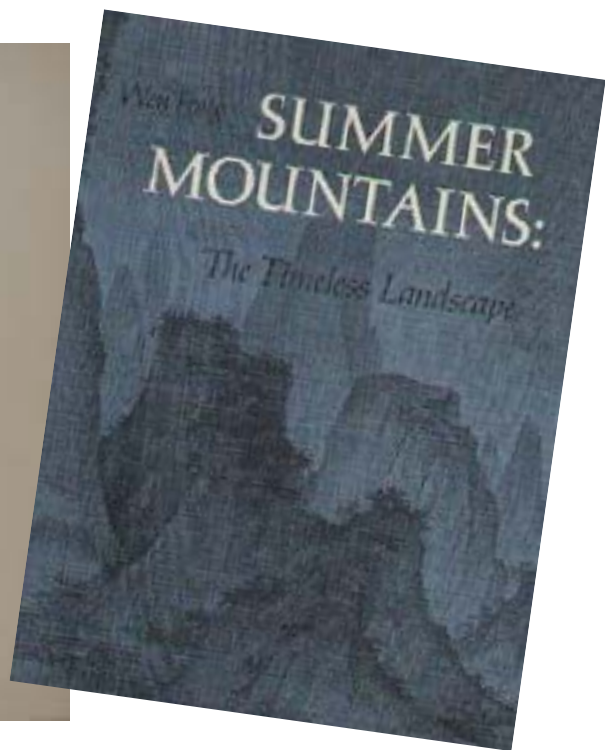
第二個例子是一九七五年的《夏山圖：永恆的山水》。這本書的出版是配合大都會博物館當時為一件新購藏的北宋山水手卷舉辦的展覽而寫成的。這件山水手

卷被我重新歸在屈鼎（約活動於一二三一—五六）名下。在一篇一九七六年四月二十五日登於《紐約時報》的展覽評論中，藝評家約翰·卡納戴（John Canaday）認為大都會博物館展示此作的方式恐有引發「幽閉恐懼症」的疑慮，但卻讚賞《夏山圖》一書「開闊、優美而俐落」的設計「一切中主題」。他寫道：「通常一本圖錄很難比原件的展示更具啟發性，但《夏山圖》卻做到了。」「浸淫在此書中，就真如長絹在手，可以一小段一段地展開欣賞，而原蹟則只像是被打開來作檢查的分析標本，無法帶來哲學性的啟發或是美感上的愉悅。」

我嘗試於書中分析中國於宋初如何視覺化，或者說以移動的視點或平行透視法「觀看」山水畫。這本書由一篇分析八到十八世紀中國山水畫視覺語彙與結構模式的引文開始。因為手卷原本是由右向左順序開展，在一連串各種「平遠」、「深遠」、「高遠」

的景象中，採用或前或後、或上或下、或近或遠等隨意分佈的移動視點；因此，《夏山圖》的圖版，由收入完整構圖的彩色複製摺頁開始，接著安排一連串像是為雄偉山水景致作「導覽」的放大局部特寫。伴隨著摘自宋初文字篇章中富有詩意的理論性評註，這些放大的局部影像加強了書中引文對北宋山水藝術史視覺分析的說服力。

最後的例子是一九七六年的《石澗道人書畫神品》一書，其中包含一開深受我的妻子唐志明喜愛的畫作的複製品（現藏於大都會美術館）。^{（註五）}雖然貢布里西對自己的藝術史進步觀深信不疑，但他也曾在他暢銷的《藝術的故事》中聲稱「藝術」並不存在，存在的只有藝術家的一生。在《石澗道人書畫神品》書中，我仔細審視石澗（一六四二—一七七）的一生及其時代，以及他在達到創造力顛峰的一六九〇年代中期所繪製的這件十二對開的小冊葉——十二幅山水花鳥畫



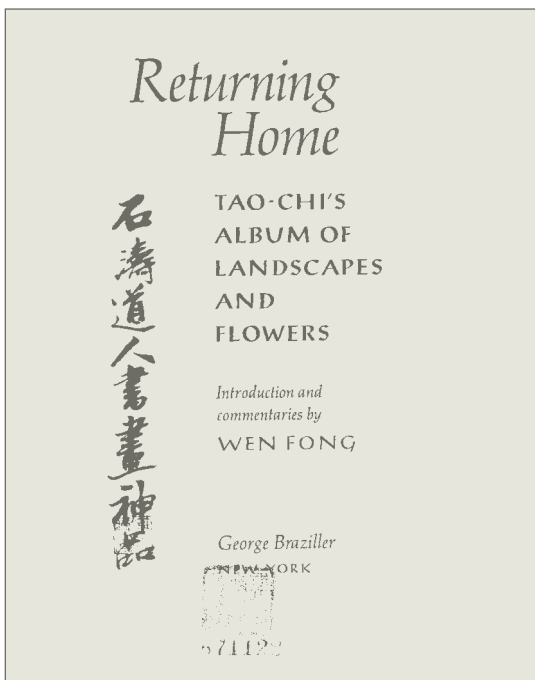
方聞教授於一九七五年撰著之《夏山圖》書影

作與十二葉筆法精妙的詩文。如傅抱石（一九四一—一九六五）等早期的研究者都假設石濤身為

衰敗的明朝皇室後裔，理所當然地也應該是個遺民，以及一位反滿的「民族藝人」。^{（註六）}但石濤早年自一六六二年起跟隨極具權勢的禪師旅庵本月（一六七六年卒）為僧的階段，則讓他的生活和藝術得到另一種解釋的可能。明清易代之際，佛教界也清楚的分成擁護明遺民與支持清朝這兩種派系。年輕的石濤，很不幸地是由遺民陣營曾受福州福王資助的靈岩繼起（一六五—一六七二）撫養長大的。而福王卻曾在一六四五年明宗室的內鬥相殘中，處決石濤的父親朱亨嘉。除此之外，為保障佛寺在清初的利益，旅庵和師父木陳道愷（一五九六—一六七四，靈岩繼起的死對頭）雙雙於一六五九到一六六一年間宣示效忠於人關後的順治皇帝（一六四四—一六六一在位）。因此，石濤於一六六二年成為旅庵本月的弟子之後，發現自己又身處於擁護清朝的陣營中。事實上，石濤聞名而又謎樣般的「一畫」理論，就是源自旅

庵禪師將「一」當成一種完美設計的看法。^{（註七）}這必須作到讓相反的政治脈絡來說，也可意味著以清朝的一統消弭明遺民意識。石濤自己曾寫道：「關渾沌者舍一畫而誰耶？」

我在《石濤道人書畫神品》中，評論石濤的繪畫及詩文時，不僅訝異於他能將繪畫風格、構圖與每首詩的意境、內容巧妙搭配的能力（有時候利用對比的方式），同時也對他能夠以無盡的創意掌控史上各種書體，展現驚人表現幅度的能力感到驚奇——分別包括今隸（第一、二、四、六、七、八開）、隸書（第十一開）、草隸（第十二開）、正書（第九開）、行書（第五、十開）以及草書（第三開）。對於石濤以及其他優秀的中國文人畫家來說，繪畫並不在描繪生活中發生的事件或是故事，而是要表達對生活的感覺、心境，以及個人的反應。我相信石濤的一生與他的藝術，都與他如何在不斷掙扎求



方聞教授於一九七六年撰著之《石濤道人書畫神品》書影

生的人生中，在充滿危機的「混亂」裡重建「秩序」有關。就像他大約完成於一六九五年的小冊頁中耀眼地顯示的——他不但藉由筆墨創造出神妙的變化，同時無論在情感或表現性上，也在混亂中理出秩序，透過在他以「一畫」作成的畫作中，體現「一」的整體性。

當我提到自己以不同的圖片訴說一個相同的故事時，我的意思是：身為一位藝術史學者，我感到為中國藝術史發展出一套敘

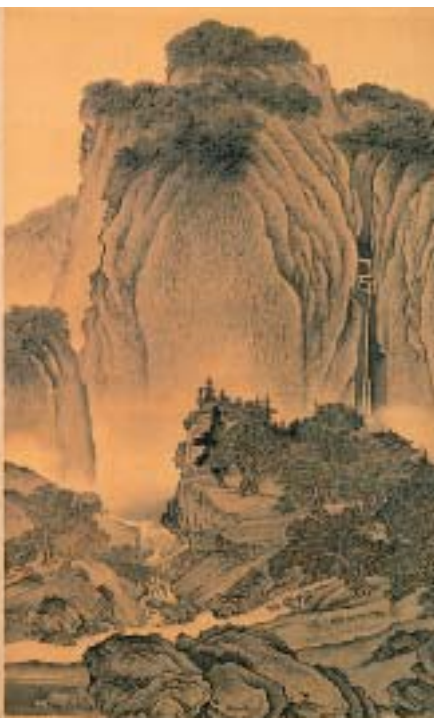
述方式的必要性——你願意的話可以把這種敘述方式理解為「故事」。因為，如果我們直接將中國繪畫視為再現「客體」及表現「自我」，那麼中國藝術史彰顯出藝術表現裡的精華部分，仍為人所創造的種種記號中所蘊藏的意義。然而，相較於西洋藝術史的研究，現代中國藝術史研究仍是個青澀的學科。的確，由於各種原因，許多亞洲地區的藝術史還未能受到他們本國學者深入的瞭解。特別是有關亞洲國家之間彼此的聯繫關係等方面，都仍是尚未開發的學術主題。大量未受研究的中國各地出土的繪畫與雕塑藝術原蹟，清楚顯示著：透過分析藝術風格與圖像意義進行研究的中國藝術史，還處於起步階段。最近在普林斯頓大學有一場名為「真偽與鑑賞：編造的中國雕塑藝術」的演講中，史丹利·阿貝（Stanley Abe）教授以後殖民主義式的方式，論述西方發展的「鑑賞」概念，是為了讓中國「藝術」產生價值而服務的一種

社會機制，並藉此創造出這些「藝術」品較高的市場價值。我計畫撰寫一篇〈為何中國雕塑可以為藝術史〉的文章，以便說明鑑定以及風格研究不僅對藝術市場來說有其價值，對重新發現受到忽略的中國雕塑史的「故事」來說，也同樣是必要的。

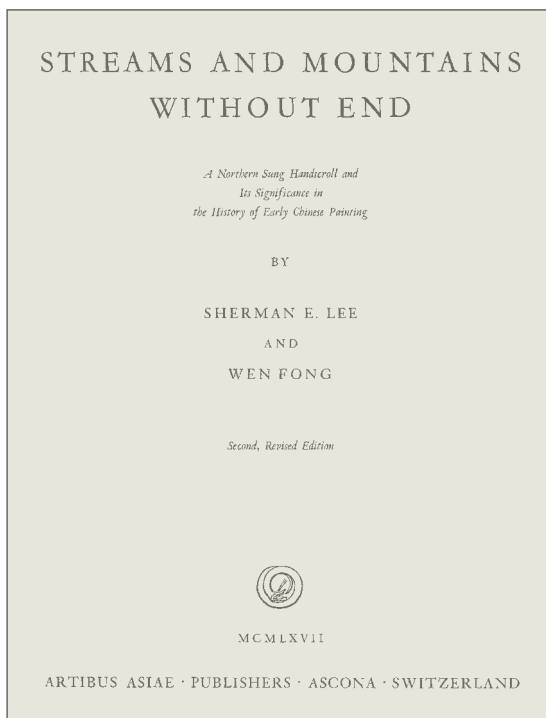
八、談中國書畫的鑑定

謝伯軻教授提問：請您描述一下自己對中國藝術史的想法，多年來有何演進及改變？或許您願意談談在鑑定方面曾經有過的失誤？或者您最滿意以及最失望的經驗？

方聞教授回應：我對中國書畫品質的學習，始自於臨摹我的老師李健的作品。他鼓勵我對每個筆畫如何形成以及為何會那樣形成提問。因為在一般中國人的想像中，每一件藝術品透過筆跡的體現，都是創作者「本真」的一部分（也因此中國藝術史是由



小中現大冊之仿
范寬谿山行旅圖一開
國立故宮博物院藏



方聞教授與李雪曼教授合著於一九五五年之《溪山無盡》書影。將宋范寬原作與十七世紀縮臨本作比較，以說明不同的時代風格。

「名家」構成的，而書畫則是各種藝術形式的中心（因為雕塑和建築多由不知名的工匠製作），所以我認為意義蘊含於創作活動中，而神會則是一種再創造的活

動，只有在問對問題時候，這種神會才有機會成功。引領我進行藝術史學者一切工作的，就是這種「再次體驗」藝術品意義的過程。我在鑑定方面之所以會「成

功」與「失誤」，全繫於我對作品提出的問題。隨著歲月流轉，我對作品提出的問題漸漸改變，這同時也讓我在歷經多年後，對風格分析的想法有些轉變。

早期我在和李雪曼合著的單行本研究《溪山無盡》（一九五五）一書中，將中國畫的一系列正統經典之作，視為後人對古代典範不斷進行各種個別式變化成果連貫而成的。書中並舉宋代山水原蹟，與國立故宮博物院收藏的一套十七世紀早期歸於董其昌名下臨仿宋元名蹟的《小中現大冊》進行比較。將《溪山無盡》論述為是一件十二世紀初期作品的同時，我說明在清代仿本中所顯露出不同於北宋原蹟的一種特定的「時代風格」。我觀察到宋代山水是在幻覺性的三度空間中，疊加式地描繪分立的山形，而在明末清初的仿本中，這些形象則被聯繫成交錯的二度空間平面圖案。（註八）

我在一九五 年代晚期，第一次讀到夏皮羅令人難忘的《風



北宋 范寬 谿山行旅圖 國立故宮博物院藏



格」一文。文中以藝術作品的三個層面形容風格：「形式要素或母題、形式關係、以及品質（包括我們可以稱之為「表現」的整體品質）」。^{註九}這篇文章教導我「儘管筆墨技巧、母題以及形



元 錢選 桃枝松鼠 國立故宮博物院藏

式類型對於描述中國繪畫的重要性是不證自明的（屬於風格的第一層意涵），但光是象徵性地分析形式要素仍不足以構成風格的「特質」。^{（註十）}為了鑑別早期中國畫蹟，我們必須轉向「形式關係」（風格的第二層意涵）的型態學分析，以及畫作的品質（風格的第三層意涵）兩方面。當我因緣際會地在曼哈頓一家藝術品仲介商的店鋪中見到〈林檎雀鳥〉時，我的腦海赫然閃過班傑明·羅蘭（Benjamin Rowland）的「魔幻寫實主義」一詞。^{（註十一）}雀鳥的焦躁活潑，以及畫作的「整體品質」，讓我立刻察覺到「與之相比，奧杜邦（Audubon）所畫的鳥兒就顯得十分僵硬，像是只等著拿來作樣本分類之用！」普林斯頓大學所藏的這幅〈林檎雀鳥〉，相當近似於台北國立故宮博物院所藏的〈桃枝松鼠〉。〈桃枝松鼠〉被羅蘭視為錢選的早期真蹟。不過因為這兩件作品都無名款（而且這幾件畫上錢選的印章均不相符），因此



元 倪瓚 容膝齋圖 國立故宮博物院藏

除非以風格為根據，否則根本無法確實地證明。

當我嘗試以形式分析為本，重新將一些傳稱的錢選作品，特別是將底特律藝術中心所藏的〈早春〉，以及東京根津美術館藏的〈梨花斑鳩〉定為十五世紀明朝作品時，我的假設是「中國

繪畫整體的風格轉變是由「再現性」走向「裝飾性」的——後者

（也就是中國裝飾性的繪畫）採用各種書法性的形式主義，以及複雜甚至奇怪的圖案化處理方式——當然，這是將既有的沃爾夫林——巴克霍夫所提出的「描繪性——造型性——裝飾性」的範式，

轉譯為適於描述中國畫發展狀況的語詞」。（註十二）不過在此鑑定

過程中，我錯將辛辛那提藝術館所藏的錢選〈雙鳩圖〉當成是明代作品。〈雙鳩圖〉其實正如同錢選藏於大都會美術館的名作〈梨花〉一樣，是展現他古雅線性風格的佳例。十年過後在我發

表於一九六九年普林斯頓大學研討會的〈作為「原始風格」的古

風〉文中，我陳述存在於中國藝術史中復古主義的兩種方式，一

種是「革新式的」，另一種是「原始式的」。^(註十三)在錢選的作

品中，「魔幻寫實主義」(革新式的)與「原始式的」復古主義

輕易地共同存在著——這是我過去試著將〈梨花斑鳩〉擺在十五

世紀時還沒有意識到的面向。不過，錢選的「魔幻寫實主義」與

西方採用顏色、光線以及線性透視的科學技術產生的「科學寫實

主義」是完全不同的。

在中國文人畫的核心中，蘊藏著對個人具備創造性變化能力的

信念。在錢選〈林檎雀鳥〉中，由雀鳥的頭部及羽毛，雖可

看出是遵循圖案化的作法，但藝術家鮮明的個人筆法，與每根線

條的完成近似於書法的寫作過程，除了達成這隻鳥擬真方面的

「形似」之外，同時也形塑出藝術家的個人性面貌。這是由藝術家構思，並由觀賞者產生共鳴的

過程。藝術家利用筆墨再現客體之際，也正表現著自我。

自一九五〇年代末期到一九七〇年代初期，我的研究側重於

標定一些中國畫史上的「重要經典」，和因他們而發展出的「形式

序列(風格演化派生的作品)」和「直接傳承經典畫作風格的作

品」(依喬治·庫布勒(George Kubler)所用的詞彙)^(註十四)嘗

試建立中國山水畫史的視覺(或是觀看)轉換機制之結構分析。

^(註十五)最重要的是，由北宋到元代知名大師的名作中，可以觀察

到的一步「幻覺征服」的證據——由范寬(約活動於九九

—一〇三〇)的〈谿山行旅〉(約於一〇九五—一一三三)的〈風雨

歸舟〉(約於一一二六—一一三五)的〈富春山居〉(一一三三—一一四五)——都

可在紀年的考古發現中，找到一些由無名氏職業畫師所作的相關

視覺證據。如：慶陵遼墓《四季》墓室壁畫(約一一三三—一一三五)、黑水

城山水殘絹(約一一六〇—一一七〇)

以及山西大同馮道真墓(約於一一六五，今已毀)中大

型橫向山水壁畫等。

一九七〇年代我也鑽研王翬(一一六三—一一七二)和倪瓚(一一三三—一一三七四)兩位大

師的作品。我研究王翬是因為他在清初集大成的角色^(註十六)研

究倪瓚則是因為他自娛的概念，以及在這種觀念下所創作的詩書

畫三藝合一的元代文人畫。最後，我在《心印》(一九八四)

一書中，使用了三個圖表顯示中國山水畫的視覺結構，也就是由

八到十四世紀(中國山水畫家)駕馭再現幻覺性空間方法的三階

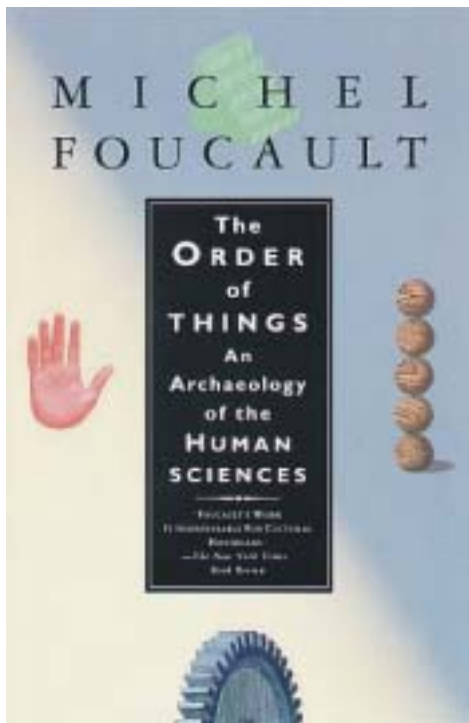
段進化過程。藉由三角形山體這種母題的重疊造成的平行四邊

形，所暗示的空間向後推移感，我利用這幾個圖表代表自己對潘

諾夫斯基(把(科學性的)透視法當作一種象徵形式)(一九二

七)研究的回應。潘諾夫斯基文中將西方的「現代」定義為「其

感知受到嚴格的線性透視所表現



傅科 《物的秩序：人文科學的考古學》 書影

的空間概念掌控的時代」。(註十七)
潘諾夫斯基將圖繪空間中完全的「透視」觀點定義為「當整幅圖畫被變成一個『窗子』，而我們就是透過窗子看到空間」。因此，「(科學式的線性)透視助長藝術品與世俗物件間的關連性。總而言之，主要也正因为這種透視法，才使圖畫做為世界觀的隱喻成為可能。」由於中國山水畫中所呈現的先驗的移動視點與平行觀點(或說是平行透視法)，使得中國繪畫再現幻覺性空間的方式，與具有固定、單一

視點的迪卡兒線性透視系統的掌握方式完全不同。引用賀爾·福斯特的話來說，作為「另類視覺性研究的評論者」，中國平行透視法作為另一種不同的視覺性，「(現在)或許應該繼續保持活躍，因而(它與西方的)相異處或許也可以(在多元的藝術史中)繼續運作下去」。(註十八)中國山水畫在十四世紀的時候，對於從前擬真性再現的方法已經相當熟練，倪瓚以「不似」或「形似之外」的革新概念，透過二度空間的畫幅表面物質性的探索，將繪畫轉入呈現古代風格的書法式抽象表現風格。

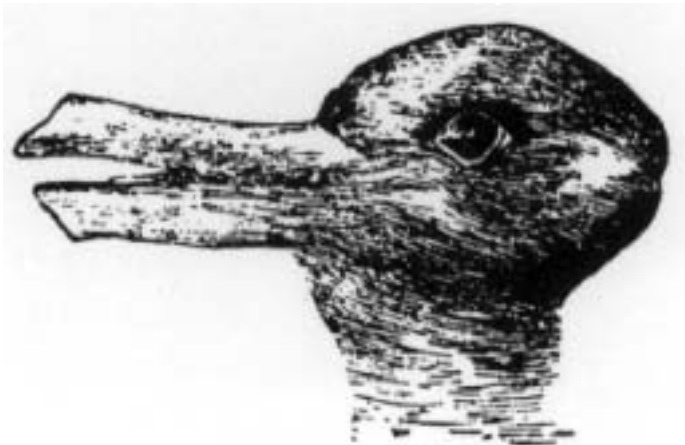
行筆至此，我深感自己對中國藝術史方面的瞭解，許多是來自過去與同事和學生在研究所的討論與教學的經驗，於此我銘記在心。學生們在討論課上的貢獻，也反過來教導我如何以最佳的方式形成許多細緻複雜的議題——諸如此處討論的「魔幻寫實主義」、「神會」或者「主體、自然與再現」等議題。我虧欠他

們所有人一份永難充分表達及回報的感激及讚賞。

九、我的閱讀興趣

謝伯軻教授提問：過去數十年以來，特別是最近十年，您充分享受博覽中國藝術領域以外眾多典籍的樂趣。哪些作家和著作最能吸引你？原因是什麼？

方聞教授回應：自一九七八年代開始，我便閱讀西方藝術、社會與文化史家以不同智識取向所作的各種研究，包括由形式到符號邏輯乃至脈絡研究，從物質文化到文化生產，以及從結構主義到後結構主義者的藝術理論等。擁護科學的現代歷史學者總是將當代語言分析與後現代文化研究視為相對的一方而且是非歷史性的。當我將學自西方藝術史理論的部分，與學自中國藝術相互比較後，我確信傳統上在風格、表現與思想方面的分析，對



這是鴨子？還是兔子？
維特根斯坦的鴨／兔圖像，讓我們體會對於同一個物像可以有完全不同的觀看和瞭解。

於深入了解中國藝術史，是不可或缺的。因此，我主要的研究焦點設定在中國書畫對中國思想與文化史所能提供的視覺性證據這方面。

二 年我退休以後，家中年輕的一輩不斷問我為何不寫一本讓他們讀得懂並喜愛的書呢？很不錯的想法！從那以後的

聖誕節，不少人開始送我暢銷書，這些暢銷書從新英格蘭鱈魚的故事，到路易士·梅南（Louis Menand）的《形上學俱樂部：美國思想小史》（*The Metaphysical Club: A Story of Ideas in America*）都有。這些書我都讀了，並且非常喜歡。我發現在我的研究領域之外，有許多寫得很不錯的藝術或歷史方面的著作——賽門·沙碼（Simon Schama）

的《英國史：一七七二
之帝國命運》（*A History of Britain: The Fate of Empire, 1770~2000*）、

克理斯多福·本菲（Christopher Benfey）的《狂潮》（*The Great Waves*）、羅伯特·

修斯（Robert Hughes）的《哥雅》（*Goya*），以及昆丁·史金納（Quentin Skinner）的《現代政治思想基礎》（*Foundations of Modern Political Thought*）（一九七八）等，以上只代表我列舉的

幾本刺激我思考中國藝術史的書籍。我也讀了近來許多關於東西

方哲學的比較，以及人類學和文

化史的研究。這些書籍反映我們越來越注意到二十一世紀中國及中國文化在世界崛起的現象。作為一位藝術史家，我總認為透過藝術作品是了解世界多樣文化表現的最佳途徑。當中國重新成為世界強權時，過去老舊的東方對西方、本土對外來的二分法，也必須更完全地放入世界各文化持續變化的全球哲學論述軌道中。

在東西文化比較研究的各種主題裡，其中之一是有關東西雙方藝術擬真性再現的「終結」。「藝術擬真性再現」是個曾經打動我們許多人並將它視為具有深刻意涵的關鍵主題。我在一九八一年首先倡議將「擬真性再現」發展到「自我表現」的宋元繪畫史的轉變，與宋代後期的哲學思想，也就是由理學到心學的演變放在一起來看。^{（註十九）}不過這種對中國繪畫史直覺式的，或者說是印象式的回應，並不容易得到我在漢學界中博學同行們的認同。^{（註二十）}

因此我也被傅科（Michel

Foucault) 論證明晰的敘述所吸引。傅科指出，歐洲文化在即將邁入現代階段的前夕，也曾經歷類似認識論的轉變，也就是從表現其相似性轉向表現其一意義」。人文學領域中與後現代相關的論著受到傅科的影響甚鉅，在這些論著中，我發現傅科對人生由分類到綜合變化的說明最為撼動人心。^(註二) 傅科談到的認識論的轉移，也就是從再現其相似性(分類)到呈現其意義(綜合)，正和中國繪畫史上由追求「形似」到學習藝術史上的名家(藝術史式的)進行我表現的發展——這也正是我試圖藉由描寫范寬、郭熙、趙孟頫、倪瓚，乃至董其昌、八大山人、王翬與石濤這些大畫家們所要敘述的故事。

當然，東西方的主要差異，在於中國文化史上缺乏一次科學(實證)革命。李約瑟(Joseph Needham)在葛蘭言(Marcel Granet)的影響下，率先概論中國「關聯式」(或「有機式」)的思考方式，以及與漢代宇宙論者

相關的特殊「象徵性關聯」的思考方式。^(註三) 之後的葛瑞漢(A. C. Graham, 一九八六、一九八九)更完全將「關聯式」(或「類比式」)對比「因果式」(或「目的論式」)的思考方式，以兩者分別代表傳統中國與現代西方這兩種不同哲學論述的前提假設。^(註四)

近年來，郝大維(David L. Hall)與安樂哲(Roger T. Ames)更利用關聯性思考與因果性思考這兩個詞(這兩個詞分別代表第一序與第二序的問題思考)，說明兩種競爭的心理圖式在中國與西方世界所形成的兩種殊異思考方式的特性。^(註五) 關於第二序問題的思考方式最好的例子，也就是西方藝術史學從文藝復興以後理性科學的思考方式。這可以舉貢布理西對西方繪畫的定義作為例證。貢布理西將西方繪畫說成是在一系列環環相扣的技術發明與心理探索中不斷試驗的結果。^(註六)

相對的，第一序的問題思

考，也就是主導中國藝術史學史的關聯性思考，將「現實主義」與「復古主義」間的歷史變動視為是陰/陽構成的宇宙所具有的兩面，也就是既不前進也不後退，而是一種循環性的，或多向性的狀態。安樂哲與郝大維兩位教授的著作強調「透視」與「感官」在世界性跨文化了解中的重要性，對於轉譯不同文化時遭遇的困難，他們寫道：「可以用維特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)的鴨/兔圖像來形容。例如中國畫裡的一隻鴨子，我們卻可能看成是一隻兔子。」^(註七) 我也曾對西方藝術史學者在了解中國山水畫的空間後退效果上遭遇的困難提出過一些意見。這種空間後退的效果是以平行透視法造成平面結構，而不是以肉眼或儀器測量出來的。^(註八)

這便把我們帶回了以中國畫作為視覺證據，和中國思想心理歷程間相互關係的問題上。我記得在二十世紀中期時，人們對物質的關注凌駕於對心理的關注，

這種現象全面影響歐美世界人文

學科中幾乎所有的學科分支。在

一九七〇與八〇年代，一批出身

自社會科學訓練的中國史家，藉

由將中國思想史視為不過是個垂

死的「傳統」，而泯除了中國文

化經驗的「獨特性」。(註二八)然

而，一九七〇年代初劍橋大學的

昆丁·史金納教授便已站在不同

的角度指出，應將政治與智識思

想的經典文本看作是「在某一歷史

脈絡下思想產物的結晶，而不應

將它視為歷時不變的真理」。(註二

九)這種觀點造成的結果是：

「對過去人們心理歷程的日漸重

視，對重新建構這些人看待世界

方式的嶄新關懷，以及更充份地

準備好接受他們對自己行為的解

釋」。(註三〇)同樣的，普林斯頓

大學的余英時教授在他的近作

《朱熹的歷史世界：宋代士大夫

政治文化的研究》中，便很清楚

地重新建構了朱熹的心理歷程——

「余英時教授透過「得君行道」

這句話，觀察朱熹這位南宋理學

領袖如何看待他所處的世界。

(註三一)

余英時教授率先指出在中國

史研究中文化與傳統的重要性。

(註三二)余英時認為，明代是中國

專制政治的高峰，致使當時的心

學領袖王陽明放棄宋代以來「得

君行道」的理想，轉為朝教化一

般平民百姓「移風易俗」的實用

哲學取向。(註三三)當余英時嘗試

在現代中國文化與生活中定義傳

統理學的「價值」時，他將王陽

明「知行合一」論、王陽明弟子

王艮(一四八三—一五四一)的

「明哲保身」論，拿來與約翰·

杜威(John Dewey)的實用主義

相比較，他相信，這能夠指出另

一個世界的可能，而不致落入對過去

的不寬容或教條主義的窠臼中。

任何人在欣賞倪瓚的風景畫

時，都馬上可以領略到這幅在製

作時的時代背景與畫家的心理歷

程，與北宋早期范寬在製作經典

之作〈谿山行旅圖〉時的時代與

個人條件是截然不同的。但作為

藝術品，這兩幅畫同等地因這兩

位偉大的中國畫家各自對自然及

畫家本身的回應而感動我們。王

朝歷史循環的興衰、政治合法性

與個人表現的兩極，以及形成中

國藝術史基礎的保守與創新，再

再投射出更廣大的意義圖式：那

是一個人類企圖尋求天人合一，

但又對歷史有深刻尊重的故事。

我自己對中國藝術史的看法是：

藝術是由藝術家及其作品在持續

變動的歷史脈絡中，共同定義他

們的重要想法與彼此的關係，才

讓藝術得以成為歷史。

二〇一七年二月將在台北召

開的會議「典範的建立：北宋山

水畫」中，我計劃宣讀一篇將范

寬、屈鼎、許道寧、郭熙、王

誥、宋徽宗、李唐幾位大師的作

品中所提供的視覺證據，與透過

我仔細閱讀並理解的晚唐到北宋

間變動政治脈絡中的理學與畫論

文本連結起來的論文。我希望藉

由更仔細地看與讀，能更好地重

新觀想這段無疑是中國藝術史上

創造力最為光彩奪目的時代，並

探尋其背後隱藏的部分心理歷

程。

1. Wen Fong, "'Sparrow on an Apple Branch' by Ch'ien Hsuan" in *Record of the Art Museum, Princeton University*, Vol. XIX (1959): 17-20.
2. James Cahill, "Ch'ien Hsuan and His Figure Paintings," *Archives of the Chinese Art Society of America*, XII, 1958, 16.
3. Wen Fong, "The Problem of Ch'ien Hsuan," *The Art Bulletin*, Vol. VLII/3 (September 1960): 173-89.
4. 參見我後來在《超越再現》書中對錢選相關「問題」的處理。
5. 見Wen Fong (with Catalogue by Marilyn Fu), *Sung and Yuan Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973) pp.22-24; and Fong, *Summer Mountains* (1975)
6. Wen Fong, *Returning Home: Tao-chi's Album of Flowers and Landscapes* (New York: George Braziller, 1976).
7. Wen Fong, *Between Two Cultures* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), 109.
8. 見鄭拙廬，《石濤研究》，頁49-50。
9. Sherman E. Lee and Wen Fong, *Streams and Mountains Without End*, Ascona: Artibus Asiae Supplementum, 1956; second edition, 1967.
10. Meyer Schapiro, "Style," 最早發表於 *Anthropology Today* (1953).
11. Wen Fong, "Chinese Painting: A Statement of Method," *Oriental Art*, new series IX/2 (summer 1963): 75.
12. Benjamin Rowland, jr., *Masterpieces of Chinese Bird and Flower Painting*, Fogg Art Museum, 1951, 5; and Rowland, "The Problem of Hui Tsung," *Archives of Chinese Art Society of America*, V (1951): 6.
13. Wen Fong, "The Problem of Ch'ien Hsuan," 189.
14. 見Fong, *Beyond Representation*, Full disclosure...
15. Wen Fong, "Archaism as a 'Primitive Style,'" in *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*, ed. Christian F. Murck (Princeton: Princeton University Press, 1976), 89-109.
16. George Kubler, *The Shape of Time* (New Haven & London: Yale University Press, 1962), 33ff.
17. 見Fong, "Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting," *Art Journal* 28/4, 1969; and Fong, "How to Understand Chinese Painting?" *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 4 (August 1971): 282-292.
18. 方聞，董其昌與正宗畫派理論，《故宮季刊》，2；3（1968），頁1-26。"Addendum: Wang Hui, Wang Yuan-ch'i, and Wu Li," in Roderick Whitfield, *In Pursuit of Antiquity: Chinese Paintings of the Ming and Ch'ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse* (Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University, 1969), 175-194; 方聞 王翬之集大成，《故宮季刊》，3；2（1969），頁27-30。"Orthodoxy and Change in Early-Ch'ing Landscape Painting," *Oriental Art*, Vol. XVI, no. 1 (Spring 1970), 2-8.
19. Hal Foster, ed., *Vision and Visuality, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture*, No. 2 (New York: The New Press, 1988), xiv.
20. 見Wen Fong and with captions by Maxwell K. Hearn, "Silent Poetry: Chinese Paintings in the Douglas Dillon Galleries," *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 39/3 (Winter 1980-81), 7.
21. 見Wen Fong, "Chinese Art and Cross-Cultural Understanding," in Wen Fong and Jams Watt, ed., *Possessing the Past* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), 28-29; and Fong, "Chinese Calligraphy: Theory and History," in Harist and Fong, ed., *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection* (Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University, 1999), 29-84.
22. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1973), 281. Foucault補充道：「然而，在語言與生物間存在著一個主要的差異。因此，為了要讓這段歷史清楚呈現，同時也為了在論述中被描述。必須對作用於生物的環境和狀態有所分析。」（292）
23. Joseph Needham, with Wang Ling, *Science and Civilization in China*, vol. 2, *History of Scientific Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1956), 287.
24. A. C. Graham, *Disputers of the Tao* (La Salle, IL: Open Court, 1989).
25. 見David L. Hall and Roger T. Ames, *Anticipating China: Thinking Through the Narratives of Chinese* and E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 34.
26. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 34.
27. 見方聞著；邱琳婷譯，《中國繪畫何以是歷史》，《當代》，一九二期，頁50-96。
28. 見John F. Fairbank, in *The Cambridge History of China*, vol. 14. *The People's Republic, 1949-1965* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 6-7.
29. Quentin Skinner, *Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1978.
30. 見Keith Thomas對Skinner一作的書評，"Politics: Looking for Liberty," in *The New York Review* (May 26, 2005): 47
31. 余英時，《朱熹的歷史世界》（台北：允晨文化，2003）
32. 見Yu Ying-shih, "Clio's New Cultural Turn and the Rediscovery of Tradition in Asia," Keynote Address, International Association of Historians of Asia, Twelfth Conference, University of Hong Kong, June 24-28, 1991.
33. Yu Ying-shih, *Xiandai Ruxuelun :On Contemporary Philosophy of Confucianism* (River Edge, N.J.: Global Publishing Co., 1996), 1-59, esp. 8-11. 中譯本見：余英時，《現代儒學論》，臺北：八方文化企業公司，1996。