

書評：《披沙簡金：李雪曼與戰後美國的中國
藝術收藏》，加利福尼亞州奧克蘭：
加州大學出版社，2018。¹

唐寧*

無論古今中外，歷史學研究的對象皆為過去：製造的物品、持有的觀念、形塑的制度。而這其中最有趣的，恐怕是對歷史學自身歷史的研究，包括歷史書寫背後的觀念和促成歷史書寫的機構運作等等。對於藝術史而言，作為研究對象的藝術品（artwork）或者更廣義的人造物品（artefact）又成為其自身定位的關鍵。於是乎，對藝術史學自身歷史的研究雖然各有側重，但往往都要涉及觀念、機構和收藏三重面向。

近年來藝術史學史開始成為中國藝術史領域中的重要議題，這是因為自1920年代中國藝術史在美國開始體制化和職業化算起，這門學科已有百年歷史，足以拉開進行審視的歷史距離。² 與此同時，受後現代知識建構論的影響，學界開始重新思考既有的研究論述，當然這背後還有近年來中國藝

投稿日期：2022年9月13日；通過日期2023年2月13日。

* 國立臺灣大學藝術史研究所博士生。

- 1 筆者譯。原英文標題“Separating Sheep from Goats”有多重意涵：第一，其典出自《馬太福音》第25章第31-46節中的“The Sheep and the Goats”（也稱作“The Judgment of the Nations”），說的是耶穌像牧羊人把羊群分成綿羊和山羊一樣，將信徒分成兩邊，一邊是能得救的綿羊，一邊是不能得救的山羊；第二，這個典故被 Sherman Lee 用在其著作中，藉以向較為熟悉聖經內容的西方讀者表示其藝術史學的方法論，即用以風格分析為主的綜合性方法來揀擇出高質量的藝術精品，見 Sherman Lee, *A History of Far Eastern Art* (New York: Prentice Hall and Harry Abrams, 1964), 341；第三，綿羊與山羊作為繪畫題材，在中國藝術史中又很容易聯想到趙孟頫的名作《二羊圖》（現藏美國弗利爾藝廊 [Freer Gallery of Art]）。詳細的解釋，見 Noelle Giuffrida, *Separating Sheep from Goats: Sherman E. Lee and Chinese Art Collecting in Postwar America* (Oakland, California: University of California Press, 2018), 2。此中譯名取 Giuffrida 用法中的第二層意思，即 Sherman Lee 在其藝術史歷史編纂學中的方法論，這也比較符合此書主旨。
- 2 臺灣歷來也有類似的回顧與展望活動，可參見石守謙，〈明清畫史研究的重要課題：一個個人的回顧與前瞻〉，《美術史論壇》（韓國美術史研究所）10期（2000），頁71-90；陳葆真，〈中國繪畫研究的過去與現在〉，《漢學研究通訊》28卷3期（2009.8），頁1-16；林麗江等，〈藝術史研究的回顧與展望〉，收入耿立群主編，《深耕茁壯—臺灣漢學四十回顧與展望》（臺北：國家圖書館，2021），頁427-470。

術史研究泰斗相繼謝世的原因。³ 該領域的研究有的以觀念為中心，⁴ 有的圍繞機構來進行，有的專注於收藏史，⁵ 還有一類以中國藝術史重要人物的生平經歷為線索，以展現三個面向之間的互動。後者對於尚未完全專業化時期的藝術史學史研究特別有效，因為當時鑒賞、收藏和研究往往都集中於單一個人或是一個特定的小圈子。此類研究已有針對 John Ferguson（福開森）、Osvald Sirén（喜龍仁）、盧芹齋（C. T. Loo）等人的專著出版，這本對 Sherman Lee（中文名：李雪曼，1918-2008）的研究是此一系列中的最新作品。⁶

全書除導論和結論外，共有五章，分別依 Sherman Lee 的生命史展開。作者開宗明義，要藉 Sherman Lee 這扇視窗來探究戰後美國收藏和展示中國藝術的「內部歷史」（頁 1）。經歷二戰，此前收藏和研究中國藝術的幾大中心，包括日本、歐洲大陸、英國以及中國自身，都遭受重大損失，無力維持戰前的文化事業。而美國則後來居上，成為中國藝術收藏、展示和研究的中心，這構成此研究的重要性。在研究材料上，作者主要使用美國各大博物館的檔案紀錄。同時，身為藝術史學家的 Giuffrida 也強調布展的重要性，試圖通過展場照片來體現 Sherman Lee 的展品選擇和策展思路（頁 5）。

第一章「在美國腹地發現中國藝術」（Discovering Chinese Art in the American Heartland），敘述的時間段從 1918 年 Sherman Lee 出生到 1943 年由於太平洋戰爭爆發，Lee 到美國海軍服務而中斷其在底特律藝術學院博物館（Detroit Institute of Arts）的任職。此章的重點在於解釋一個

3 近十年來逝世的中國藝術史學界主要人物除了本書關注的 Sherman Lee 以外，還有 Michael Sullivan（1916-2013）、James Cahill（1926-2014）、李鑄晉（1920-2014）和方聞（1930-2018）等。

4 如林聖智，〈反思中國美術史學的建立—「美術」、「藝術」用法的流動與「建築」、「雕塑」研究的興起〉，《新史學》23 卷 1 期（2012 年 3 月），頁 159-202，以及 Yu-jen Liu, “The Concept of Art in the *Meishu Congshu*: From Foreign Loan to National Tradition,” in *East Asian Art History in A Transcultural Context*, eds. Eriko Tomizawa-kay and Toshio Watanabe (New York and London: Routledge, 2019), 227-243.

5 譬如 Karl Meyer and Shareen Brysac, *The China Collectors: America's Century-long Hunt for Asian Art Treasures* (New York: St. Martin's Press, 2015); Stacy Pierson, *Collectors, Collections and Museums: The Field of Chinese Ceramics in Britain, 1560–1960* (Oxford: Peter Lang, 2007) .

6 Lara Netting, *A Perpetual Fire: John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013); Minna Törmä, *Enchanted by Lohans: Osvald Sirén's Journey into Chinese Art* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013); Géraldine Lenain, *Monsieur Loo, le Roman d'un Marchand d'art Asiatique* (Paris: Editions Picquier, 2013) .

普通中產階級家庭出身的西方人何以進入到中國藝術這個在美國相對冷門的領域。Sherman Lee 在美利堅大學 (American University) 讀書時原主修自然科學，而後轉學歷史，又因為和藝術系的人員交遊而得以和藝術史接觸 (頁 13)。當時美國大學的藝術史系很少設有亞洲藝術的教席，不過機緣巧合，Lee 在密西根大學 (University of Michigan) 旁聽了以建窯考古聞名的 James Plumer 的講座後，對「東方藝術」產生了濃厚的興趣並希望以此為志業 (頁 16)。之後 Lee 前往西儲大學 (Western Reserve University) 攻讀藝術史博士，並在克利夫蘭藝術博物館 (Cleveland Museum of Art) 負責遠東及近東藝術的 Howard Hollis 手下工作。當時由於中日戰爭爆發，到中國旅行已經變得不可能，而且美國當時的中國藝術收藏大宗是陶瓷而非繪畫，這些都導致針對繪畫的研究無法進行，所以 Sherman Lee 的博士論文就改為美國水彩畫研究。不過即便如此，作者仍在 Lee 的行文中發現不少來自中國藝術的靈感 (頁 26-30)。

第二章「中國、日本和西雅圖」(China, Japan, and Seattle) 推進到 1940 年代，主要以 Sherman Lee 在中國和日本的經歷展開。盟軍於 1943 年啟動了「紀念碑、藝術及檔案」特別計畫 (Monuments, Fine Arts, and Archives program)，旨在對戰時被納粹德國破壞及劫掠的文化財產進行保護和復原。此一計畫於 1945 年延伸到日本，Sherman Lee 即在 Howard Hollis 的引介下加入，成為少數非哈佛出身的成員 (頁 49)。該計畫的核心任務之一是對戰後在日本的文化財產進行地毯式踏查，這對於當時年僅 30 歲的 Sherman Lee 來說是個極其難得的機會：不但可以盡覽日本的中國藝術收藏，還得以和日本藝術世界的成員接觸並建立廣泛聯繫。當時日本剛經歷戰敗，又伴有嚴重的通貨膨脹，很多藏家都急於出售藏品以補貼生計，是搜購日本收藏的難得時機。Lee 便找到繭山順吉在日本充當代理人，又在美國說服贊助人資助其當時任職的西雅圖藝術博物館 (Seattle Art Museum) 進行購藏。Lee 此一時期和日本藝術界的緊密聯繫被證明極其重要：作為對照，戰前為納爾遜—阿特金斯藝術博物館 (The Nelson-Atkins Museum of Art) 大肆搜購中國藝術品的 Laurence Sickman 由於失去了穩定的代理人，又面臨博物館收購重心的轉向和購藏資金的枯竭，在戰後不得不面對一系列令人沮喪的挫敗 (頁 67-69)。

第三章「一個美國的重鎮」(An American Epicenter) 將敘述推進到 1950 年代，以 Sherman Lee 職業生涯中經手的最重要作品《溪山無盡》為中心展開。Sherman Lee 從 1952 年轉往克利夫蘭藝術博物館工作，擔任亞洲藝術部分的負責人。當時國際局勢的風雲變化使得中國藝術收藏的主要類別從佛教雕塑轉為繪畫，購藏的來源也從日本變成四散到海外的原中國收藏(頁 77-81)。此時 Lee 的主要購藏來源轉為居美的德國交易商 Walter Hochstadter。Hochstadter 於 1930 至 1940 年代居住在中國，其繪畫收藏數量不多但多為精品，當時克利夫蘭藝術博物館購藏資金充足，而且有意與 Lee 爭購的大都會藝術博物館(The Metropolitan Museum of Art) 負責人 Aschwin Lippe 又屢屢受到上司阻撓。天時地利人和之下，Sherman Lee 為克利夫蘭藝術博物館購入了大量日本收藏中所缺乏的中國繪畫類別。第一類是五代至北宋時期的山水畫，包括《溪山無盡》。藉由對《溪山無盡》的研究，Sherman Lee 和方聞開始嘗試對圖像進行風格分析(Lee 稱之為「內部證據」) 並輔以印鑑題跋(與之相對應，「外部證據」) 的新方法(頁 94-97)。不但這一範式被證明極為成功，而且 Lee 針對五代到北宋早期山水畫的風格所創的新名詞「雄偉」(monumental) 亦沿用至今。⁷ 日本缺少的另一類中國繪畫是強調筆墨審美的明清文人畫。之前，在 Ernest Fenollosa 的影響下，這類作品被認為品質低劣、不受重視。此一時期的 Sherman Lee 撇除了對明清畫原有的偏見(頁 98-99)，並為克利夫蘭藝術博物館購入不少此類作品。同時，Lee 也展現了他作為策展人的能力。1954 年的展覽「中國山水畫」(Chinese Landscape Painting) 是當時最重要的中國山水畫專題展覽，展出了 126 幅從各處匯集而來的作品(頁 110)。在展示上，Sherman Lee 兼顧專家和一般觀眾：針對專家，Lee 選擇將作品並置以進行風格比較；針對一般觀眾，Lee 在畫作旁擺放地理攝影來展現山水畫的再現特質，以擺脫對中國畫異國情調式的理解，並減少美國觀眾的

7 Sherman Lee and Wen Fong, *Streams and Mountains without End: A Northern Song Handscroll and Its Significance in the History of Early Chinese Painting* (Ascona: Artibus Asiae, 1955), 34. “Monumental” 是對五代到北宋時期山水畫的一種特定風格類型的稱呼，中文也會說成「大觀山水」或者「巨障山水」。而在英語世界中，“monument” 這一詞彙還具有強烈的政治文化意涵，像前述的 Monument, Fine Arts and Archives program 中的 monument 就體現了這種意涵，並不只是一個單純的形容詞，見 Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, California: Stanford University Press, 1995), 1-4.

陌生感。通過 Sherman Lee 這一系列圍繞《溪山無盡》的購藏、研究和策展，Lee 本人成為中國山水畫研究領域的權威，而克利夫蘭藝術博物館也得以躋身美國的六大中國藝術收藏博物館之列，成為一個美國收藏和展示中國繪畫的「重鎮」。⁸

第四章「外交與變革」(Diplomacy and Revolution) 主要關注 1960 年代。這十年有兩場重要的展覽，一場是 1961 年國立故宮博物院赴美舉辦的「中國古藝術品展覽」(*Chinese Art Treasures*)。這場展覽將清宮的核心收藏公諸於世，使長期受困於斷代問題的宋畫研究得以匯集大量作品來進行討論，此後中國繪畫史的正典作品群逐漸成型，意義重大。另一場展覽是 Sherman Lee 和何惠鑒於 1968 年策展的「蒙元時期的中國藝術」(*Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty*)，該展覽成功地將學界的關注焦點從宋畫轉移到元代文人畫，並在 1970 年代催生出一大批關注元代藝術的學者和議題(頁 130-135)。除了策展，Sherman Lee 在此一時期還出版了教科書《遠東藝術史》(*A History of Far Eastern Art*)。此書向美國讀者解釋了亞洲其實是相互之間存在交流的多個文明的集合體，改變了美國讀者對亞洲的既定印象，在 20 世紀後半多次再版並有多語譯本，影響深遠(頁 135-143)。

第五章「重新出發」(Reorientations) 推進到 1970 至 1980 年代。此時期 Sherman Lee 的購藏重心轉為此前被忽視的佛教繪畫和明代宮廷繪畫。1972 年《上海公報》簽署，作為後續文化交流項目的一部分，Sherman Lee 率團赴中國大陸進行考察，讓大量留存在中國大陸、從前只見於文獻的藝術品得以被親眼所見。此外，在這 20 年中，Lee 還舉辦了兩場重要的展覽。一場是 1974 年的「墨色」(*The Colors of Ink*)。這場展覽非常前衛，甚至有點現代主義的味道：Lee 選擇將單色水墨畫和以黑白色調為主的宋代磁州窯並置(圖 91，頁 163)，讓觀眾感受中國藝術中僅僅黑與白就能呈

8 此六大博物館分別是位於波士頓的波士頓美術館(Museum of Fine Arts, Boston)、位於華盛頓特區的弗利爾藝廊(其和另外一個相鄰的塞克勒藝廊[Arthur M. Sackler Gallery]同歸史密森尼學會[Smithsonian Institution]管轄，有時兩者也並稱為國立亞洲藝術博物館[National Museum of Asian Art])、位於紐約的大都會藝術博物館、位於新澤西普林斯頓大學的普林斯頓大學藝術博物館(Princeton University Art Museum)、位於克利夫蘭的克利夫蘭藝術博物館以及位於堪薩斯城的納爾遜—阿特金斯藝術博物館。

現的豐富性和複雜度。另一場是 1981 年和納爾遜 - 阿特金斯藝術博物館合辦的「八代遺珍」 (*Eight Dynasties of Chinese Painting*)。這場展覽結合兩大博物館各自的強項，共展出 300 餘件作品，覆蓋了中國繪畫史的所有門類 (頁 167-168)，而且配合展覽所出版的圖錄以其詳盡的程度，在很長一段時間內都是中國繪畫史研究必備的參考書目。此外，隨該展覽而舉辦的研討會和論文集也開啟了中國藝術史脈絡式研究的先河。

此書在收藏史、機構史和學術史的三重面向上都有精彩的討論。在收藏史的層面，以一個宏觀視角看，西方世界從長達數世紀對中國風 (chinoiserie) 的迷戀中掙脫出來後，就開始收藏屬於中國人的中國藝術。這種轉向最早從瓷器這個西方人最熟悉的品類開始，而後拓展到青銅器、佛教雕像和玉器，再延伸到書畫這個中國藝術的核心類別。而在繪畫這個類別，又漸漸從經由日本轉介的品味、西方既有的對形式和風格的優先考量，到最後對明清中國筆墨審美的接受，經過了長達一個多世紀的中西交流互動。這其中既有西方學者來華進行探險考察，也有中國收藏家因為牟利或逃難前往西方，而 Sherman Lee 的職業生涯可謂是這段漫長歷史的最後階段。此書的問世，也相應地將這段歷史的補齊，是一本非常應時的作品。而以一個微觀視角看，即便中國藝術品在戰後流入美國是國際政治經濟局勢下的大勢所趨，這也需要藝術世界不同成員間的彼此合作，具體收藏格局的形成更是各博物館之間相互角力以及負責人能力的體現。Sherman Lee 便是這種微觀歷史的最佳範例：和其他中國藝術收藏的重鎮 (見註腳 8) 相比，克利夫蘭藝術博物館既不位於美國的政治經濟中心，也沒有單一可觀的收藏家捐贈，該館的中國藝術收藏可說是歸功於 Sherman Lee 在美國和日本建立的龐大人脈。⁹ Giuffrida 的寫作中，舉目皆是 Lee 和古董商、代理人、收藏家、贊助人及學者的聯繫，將這個藝術世界的複雜肌理鉅細靡遺地呈現出來。

在機構史層面，作者描述了藝術史學界和現代博物館系統運作的諸多變遷，也就是作者所謂的「內在歷史」，譬如 20 世紀早期美國能提供亞

9 相比之下，例如弗利爾藝廊收藏的主體是 Charles Lang Freer 的個人收藏，大都會藝術博物館收藏的主體是王己千的家族收藏和 John M. Crawford, Jr. 的個人收藏，普林斯頓大學藝術博物館的則是 John B. Elliott 的家族收藏。

洲藝術課程的學校少之又少，藝術史學偏向跨地域的通才教育，而不像現如今一所大學的藝術史系至少有一個東亞藝術教席，且研究上偏向專精於特定區域的專才教育。這讓 Sherman Lee 撰寫博士論文時從原定的中國藝術變成美國水彩畫的驚人跨度變得可以理解（頁 22-23）。另外，戰前的藝術史論文寫作較為容忍評論文字和實證研究的混合（頁 27），不像如今兩者涇渭分明。在博物館的部分，當時的博物館和藝術品交易商密切合作（頁 33、106）而不像今天容易顧忌於利益衝突而相互隔離。策展思路上，Sherman Lee 將展覽當成是一種溝通的媒介而非僅僅是展示，希望可以 and 不同觀眾進行對話，同時也探討不同的展覽主題，挖掘新的議題。而且，相較於學院化的藝術史學者，Sherman Lee 無論是在出版還是策展上都和普通民眾更為親近，更像是一個公共知識分子。

在學術史層面，作者交代了美國的中國藝術史學研究在 20 世紀面貌的巨大變化。首先是在 1940 年代，中國藝術史的首要任務是擺脫歐洲藝術史的敘事格套。Ludwig Bachhofer 寫於 1946 年的《中國藝術簡史》（*A Short History of Chinese Art*）被認為是將歐洲藝術的風格演進生硬地套用在中國藝術史上而飽受批評（頁 69-70）。¹⁰ Sherman Lee 十多年後出版的《遠東藝術史》不但讓亞洲藝術獲得自主性，還駁斥了岡倉天心的「亞洲同一論」（Asia is One），強調亞洲各地不同文化之間的相互交流（頁 136-139）。更重要的是，作者交代了中國藝術史學科內部有關研究方法的長期爭論。Lee 和他那一代的中國藝術史學者幾乎都相信視覺材料不但是這門學科的研究對象，同時也是證據，因為風格本身就具有一套內在邏輯。雖然在研究中，Lee 也會使用印鑑、題跋和歷史文獻，但這些都是輔助性的，風格才是最核心的證據。與之相對，漢學研究背景出身的學者更強調文字記載的重要性，他們認為歷史文獻提供的證據更準確、也更客觀。中國藝術史究竟應該更偏向於「藝術」還是「歷史」，這種爭論早在 1940 年代就已經開始（頁 70-71）。之後幾十年，由《溪山無盡》研究所開啟的「視覺為主、文獻為輔」範式成為主流，研究重心在於鑒賞，即對藝術作品進行斷代、作

10 對 Ludwig Bachhofer 中國繪畫史方法論的分析，見 Lilian Lan-ying Tseng, “Traditional Chinese Painting through the Modern European Eye: The Case of Ludwig Bachhofer,” in *Tradition and Modernity: Comparative Perspective*, eds. Kang-i Sun Chang and Meng Hua (Beijing: Peking University Press, 2007), 508-533.

者歸屬並判斷品質（頁 128）。而到了 1980 年代，伴隨著「新藝術史」引發的學術浪潮，學界開始從「藝術」轉向「歷史」一端，藝術史學更多地依賴漢學研究來對藝術品進行脈絡化詮釋（頁 6-7；72-73）。這種轉向的幅度之大、影響之深，可說是前所未有。作者對 20 世紀學術史的討論並不流於表面，她同時也解釋了這背後學者的學術養成和機構史因素，並以今日學界又從「歷史」迴蕩到「藝術」一端的現狀對這段歷史進行省思（頁 177-180）。

然而此書也有一些疏失之處。首先是完整性上的疏漏。如果要論戰後美國的中國繪畫收藏，另一個無法忽視的人物是王己千（C.C. Wang, 1907-2003）。王己千收藏作品涵蓋的時代之廣（從 10 世紀到 18 世紀）、重要程度之高（其中有單件最重要且最具爭議性的《溪岸圖》）、展示空間之隆重（大都會藝術博物館的中國書畫藝廊是亞洲以外世界上最大的中國書畫永久陳列區），皆非 Sherman Lee 所在的克利夫蘭藝術博物館所能匹敵。¹¹事實上，美國中部博物館系統建立中國藝術收藏的黃金時代是在 1920 至 1930 年代而非戰後。¹²而且，有別於 Lee 的日本，王己千的購藏管道是在 1950 年代同樣重要的香港。當時有大批中國藝術品從中國大陸湧向香港，王己千就在香港進行收購，再轉手銷售至美國。與此同時，王己千與身在美國東西岸學界的方聞和 James Cahill 也是促成戰後美國理解明清文人畫的重要推手，這深深影響了美國對明清繪畫中大師之作的判斷和購藏。無論是在購藏還是推廣，王己千在形塑戰後美國的中國藝術圖景上都極其重要。雖說作者以 Sherman Lee 作為敘事軸心是要兼顧收藏史和機構史，這點是王己千所不具備的，不過這種選擇會使戰後美國中國藝術收藏的完整性出現重大缺失，作者應當就這點做一交代。

11 關於王己千家族收藏入藏大都會藝術博物館以及大都會藝術博物館中國書畫藝廊的成立歷史和狀況，見 Philippe de Montebello, "Director's Foreword," in *Along the Riverbank: Chinese Painting from the C.C. Wang Family Collection*, Maxwell K. Hearn, and Wen Fong (New York: Metropolitan Museum of Art, 1999), vi-vii.

12 納爾遜-阿特金斯藝術博物館的亞洲藝術部門負責人 Laurence Sickman (1907-1988) 從 1932 年開始在北京為該博物館購買中國藝術品，其所購作品不但種類繁多（包括繪畫、壁畫和佛教雕塑），而且多為精品，譬如北宋傳許道寧的《漁父圖》。這段時間正好是 Sherman Lee 由於當時年紀太小、無法赴華而錯過的購買中國藝術品的黃金時期，也因此在此舉辦「八代遺珍」展時，早期作品多是由納爾遜-阿特金斯藝術博物館提供。

同樣和完整性相關，如今藝術史學界已經不再將所謂的大師之作（masterpiece）當成是唯一的研究對象，而是希望能夠涵蓋盡可能多的品類。¹³ 以繪畫而言，次要作品甚至偽作皆能體現美學價值並成為展覽和研究的對象。¹⁴ 如果以數量論，這批作品反倒是美國博物館中國藝術收藏的主流。但令人遺憾的是，儘管已經意識到早前「中國藝術」的建構性（頁 4-6），作者的寫作還是以傳統意義上的大師之作來定義中國藝術，並花費一整章對《溪山無盡》大書特書，沒有顧及這一大批在視野轉換後被重新定義的「中國藝術」。而事實上，作者已經指出，Sherman Lee 在收購和判斷過程中也曾經犯過不少錯誤（註 98，頁 207）。這些購藏在過去正典化的藝術史中也許會被看成是失誤而不予關注，但如今它們顯然也應該是「中國藝術」不能被忽視的組成部分。以作者對各大博物館檔案調查的詳細程度，應該不難列出 Sherman Lee 經手的所有購藏的清單。如果有這樣一份清單，就可以得知克利夫蘭藝術博物館中國繪畫收藏的整體面貌，這可能和書中所羅列的那些已經正典化的作品所呈現出來的「中國藝術」大為不同。

和這個想像的清單相關的，作者雖然交代了 Sherman Lee 的興趣在 1950 年代從以圖像性取勝的宋畫拓展到筆墨審美主導的明清繪畫（頁 102-105），但過於簡略。這種欣賞趣味的轉變無論其本身、背後的原因或者造成的影響都意義重大，可惜作者並未講清楚 Lee 這一轉變的具體過程以及採購行動，只是輕描淡寫地提到 Lee 對其之前對明清畫的鄙視感到懊悔，並在之後從王己千處補購入幾件畫作。通過重建這份想像的清單並進行編年，或許還可以還原 Sherman Lee 對中國繪畫認知演變的過程。

在學術史層面，第一，作者談到 1980 年代以來研究的趨勢從鑒賞轉向脈絡研究時，提及的原因是「新藝術史」思潮的興起。其實這背後還有另一重原因是學界難以通過鑒賞對個別作品的斷代達成一致。這其中以對傳董源《溪岸圖》的斷代而引發的巨大爭議最為有名，Sherman Lee 也參與了

13 關於這點以及「中國藝術」的建構性，可參見 Craig Clunas, *Art in China* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2009), 9-13.

14 國立故宮博物院就曾於 2018 年舉辦長達半年的大展「偽好物—十六至十八世紀「蘇州片」及其影響」。關於偽作在中國藝術史領域的研究，見賴毓芝，〈為何「偽物」重要？談蘇州片研究的幾種可能〉，《故宮文物月刊》425 期（2018.8），頁 54-67。

這場辯論，但書中卻忽略了這個部分。¹⁵ 第二，第四章的標題「外交」是在講國立故宮博物院赴美舉辦的「中國古藝術品展覽」，但是該展覽其實和 Sherman Lee 關係不大。而相對的，第五章所述赴中國大陸藝術與考古代表團一事的外交意圖也非常明顯，而且 Lee 在其中擔任主席，是核心成員（頁 156-161）。如此，這樣的標題會給讀者一種信息錯置的感覺。第三，Sherman Lee 強調視覺材料和鑒賞的態度在其一生中都頗為一致，但是作者卻將這部分內容分配到不同的章節中進行討論（頁 71-74；93-97；177-180），讀起來不太順暢。這部分內容有很強的獨立性，集中到一處作為學術方法論來作專門討論效果會更好。最後，此書也可以當作一本 Sherman Lee 的傳記，如果能在附錄中列出一份年表會更方便讀者進行時空定位。

此書對現如今的中國藝術史學具有多方面的啟發性。當今中國藝術史學的面貌已經和過去大為不同，帶來機遇的同時，也有著前所未有的挑戰。在學術興趣上，學界關注議題的更迭速度之快、跨度之廣，已經不僅僅是跨媒材、跨地域、跨文化這麼簡單，像生態藝術史（eco-art history）、神經元藝術史（neuroarthistory）和人工智慧這樣的學科跨度是從前難以想象的。¹⁶ 研究方法上，由於可供研究的對象已經不再局限於大師之作，學界也需要新的方法來處理這些數量驚人的物品，像數位人文學（digital humanities）或是與資訊科學進行合作。¹⁷ 不過與此同時，這些新風貌尚未獲得像風格分析或是圖像誌這類傳統方法的廣泛認受性，使用的原則和具體方式也還在進一步摸索中。而且，研究對象的拓寬固然讓「中國藝術」

15 《溪岸圖》於 1997 年 5 月由紐約大都會博物館董事唐驩千捐給該館，當時《紐約時報》報導了該事件並在頭版刊印該畫作，引發轟動，而同年 8 月《紐約客》雜誌專欄作家 Carl Nagin 的文章就引述了 James Cahill 認為這幅畫是張大千偽作的觀點。兩種觀點的差距之大引發了激烈討論。為此大都會博物館於 1999 年 12 月召開專門研討會並出版論文集 *Issues of Authenticity in Chinese Painting*。詳細的經過和各方觀點，見姜又文，〈古畫的辨與辯—淺析大都會博物館藏（傳）董源《溪岸圖》之論戰〉，《議藝份子》9 期（2007.5），頁 1-14。Sherman Lee 的參與，見 Judith Smith and Wen Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1999), 81-82.

16 在生態藝術史上，有 De-nin Lee ed., *Eco-Art History in East and Southeast Asia* (Cambridge Scholars Publishing, 2019)。

17 舉例而言，英國 V&A 博物館、美國大都會藝術博物館和國立故宮博物院就聯合創建了在線數據庫〈中國圖像誌索引典〉(Chinese Iconography Thesaurus)。美國老牌亞洲藝術史雜誌 *Ars Orientalis* 也在 2020 年出版了專號討論藝術史在數位化時代的轉型和未來，詳見 *Ars Orientalis*, accessed August 30, 2022, <https://asia.si.edu/research/ars-orientalis/ars-orientalis-50/>.

的圖景更為完整，但同時也讓學界針對同一批作品進行交流討論的機會減少。更加劇這種分裂局面的是，由於學術傳統、收藏強項及機構設置的差異，不同地區的學界對中國藝術史所偏好的具體時段和研究方法也有明顯的不同，類似 1960 年代世界各地的中國藝術史學術社群都在針對宋畫風格進行密切交流的盛況已經幾無可能。¹⁸ 在這樣的情況下，在令人眼花繚亂的學術多樣性之間找到可以進行彼此溝通的方式就變得非常重要。就這一點來說，Sherman Lee 在寫作《遠東藝術史》時用佛教來串聯差異性極大的各不同文化區域藝術的策略是值得借鑒的。

此書還有一點難能可貴的是，在完成其學術議題研究的同時，也生動刻畫了 Sherman Lee 作為一個普通人的一生，這包括人生各階段需要面臨的挑戰，譬如上學和就業的艱辛、踏上中國和日本土地的興奮、採購藝術品時的激動、和愛物失之交臂時的沮喪、並不令人愉快但必要的社會交際、職業生涯的高低起伏等等，是一本雅俗共賞的傳記。這也和 Sherman Lee 本人公共知識分子式的研究和寫作態度相契合，相信無論是學術界、博物館界，甚至是一般的讀者，都不難從中得到共鳴。

18 近年來能引起世界各地中國藝術史領域共同關注的議題主要有性別藝術史和以「新清史」為框架、「全球史」論述為主導的清宮藝術研究，相關情況見賴毓芝，〈我們需要什麼樣的性別美術史？〉，收入賴毓芝等編，《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》（臺北：石頭出版，2020），頁 5-13；賴毓芝，〈“連結”之後：評 Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*. Washington, D.C.: University of Washington Press, 2015〉，《浙江大學藝術與考古研究》第 3 輯（2018），頁 191-196；以及 Cheng-hua Wang, “A Global Perspective on Eighteenth-century Chinese Art and Visual Culture,” *The Art Bulletin* 96.4 (2014) : 379-394.

參考書目

一、專書

- Clunas, Craig. *Art in China*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
- Giuffrida, Noelle. *Separating Sheep from Goats: Sherman E. Lee and Chinese Art Collecting in Postwar America*. Oakland, California: University of California Press, 2018.
- Lee, De-nin, ed. *Eco-Art History in East and Southeast Asia*. Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Lee, Sherman and Wen Fong. *Streams and Mountains without End: A Northern Song Handscroll and Its Significance in the History of Early Chinese Painting*. Ascona: Artibus Asiae, 1955.
- Lee, Sherman. *A History of Far Eastern Art*. New York: Prentice Hall and Harry Abrams, 1964.
- Lenain, Géraldine. *Monsieur Loo, le Roman d'un Marchand d'art Asiatique*. Paris: Editions Picquier, 2013.
- Meyer, Karl and Shareen Brysac. *The China Collectors: America's Century-long Hunt for Asian Art Treasures*. New York: St. Martin's Press, 2015.
- Netting, Lara. *A Perpetual Fire: John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.
- Pierson, Stacy. *Collectors, Collections and Museums: The Field of Chinese Ceramics in Britain, 1560–1960*. Oxford: Peter Lang, 2007.
- Törmä, Minna. *Enchanted by Lohans: Osvald Sirén's Journey into Chinese Art*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.
- Smith, Judith and Wen Fong, eds. *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1999.
- Wu, Hung. *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.

二、論文

- 石守謙，〈明清畫史研究的重要課題：一個個人的回顧與前瞻〉，《美術史論壇》（韓國美術史研究所），10期，2000年，頁71-90。
- 林聖智，〈反思中國美術史學的建立—「美術」、「藝術」用法的流動與「建築」、「雕塑」研究的興起〉，《新史學》，23卷1期，2012年3月，頁159-202。
- 林麗江等，〈藝術史研究的回顧與展望〉，收入耿立群主編，《深耕茁壯—臺灣漢學

- 四十回顧與展望》，臺北：國家圖書館，2021，頁427-470。
- 姜又文，〈古畫的辨與辯—淺析大都會博物館藏（傳）董源《溪岸圖》之論戰〉，《議藝份子》，9期，2007年5月，頁1-14。
- 陳葆真，〈中國繪畫研究的過去與現在〉，《漢學研究通訊》，28卷3期，2009年8月，頁1-16。
- 賴毓芝，〈為何「偽物」重要？談蘇州片研究的幾種可能〉，《故宮文物月刊》，425期，2018年8月，頁54-67。
- 賴毓芝，〈我們需要什麼樣的性別美術史？〉，收入賴毓芝等編，《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》，臺北：石頭出版，2020，頁5-13。
- 賴毓芝，〈“連結”之後：評 Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*. Washington, D.C.: University of Washington Press, 2015〉，《浙江大學藝術與考古研究》，第三輯，2018年，頁191-196。
- de Montebello, Philippe. “Director’s Foreword.” In *Along the Riverbank: Chinese Painting from the C.C. Wang Family Collection*, Maxwell K. Hearn, and Wen Fong, vi-vii. New York: Metropolitan Museum of Art, 1999.
- Liu, Yu-jen. “The Concept of Art in the Meishu Congshu: From Foreign Loan to National Tradition.” In *East Asian Art History in A Transcultural Context*, edited by Eriko Tomizawa-kay and Toshio Watanabe, 227-243. New York and London: Routledge, 2019.
- Tseng, Lilian Lan-ying. “Traditional Chinese Painting through the Modern European Eye: The Case of Ludwig Bachhofer.” In *Tradition and Modernity: Comparative Perspective*, edited by Kang-i Sun Chang and Meng Hua, 508-33. Beijing: Peking University Press, 2007.
- Wang, Cheng-hua. “A Global Perspective on Eighteenth-century Chinese Art and Visual Culture.” *The Art Bulletin* 96.4 (2014) : 379-394.

三、網路資料

- Ars Orientalis*. Accessed August 30, 2022. <https://asia.si.edu/research/ars-orientalis/ars-orientalis-50/>.