

虚斋与佛利尔的中国画收藏

——基于图录与画名的 N-gram 藏品分析

徐 莺 邱伟云^①

内容提要 本文以庞元济(虚斋)所著《虚斋名画录》(1909)、《虚斋名画续录》(1925)、巴拿马博览会中英对照著录《中华历代名画记》(1915)及定制图录《唐五代宋元名画》(1916)为考察对象,并结合佛利尔美术馆1915年和1916年的购藏档案、佛利尔与虚斋的往来书信等,尝试用藏品画名的N-gram数据分析法,对虚斋的藏品结构和佛利尔的中国画收藏品味进行数据剖析,并揭示出以佛利尔为代表的西方收藏界对中国书画审美品位的建立。

关键词 虚斋 佛利尔 图录与画名 藏品数据分析

清末民初时期,在外部全球化以及内部民族主义思潮影响下,“展览”观念逐渐在中国形成^②。同时,受西方赛珍会、博览会的影响,中国自身亦有将私藏转向公藏的呼吁^③,原本中国收藏家手中秘不示人的书画,即在上述两种内外条件影响下,从最初的私家雅集走向以展览会的形式公开展出;同一时期,随着珂罗版印刷技术的成熟,私人收藏又以图录的形式表现出展示的公共性。在中西文化交流过程中,大量的中国画被西方收藏家收藏,并因早期西方藏家对中国艺术的认知,建构了西方式的中国画审美标准,这些藏品也成为后世西方学者研究中国书画史的最初材料和范本^④。

本文聚焦中国近代最大的书画收藏家虚斋(庞元济)与美国佛利尔美术馆的创始人、美国最大的中国画收藏家查尔斯·朗·佛利尔(Charles Lang Freer, 1854—1919)之间的中国画收藏交流。庞元济(1864—

① 邱伟云系本文通讯作者。

② 本文认为民国初期艺术界中国画出洋的过程,虽与当时抵制日货的国货运动有些距离,但或许亦间接受到国货运动的影响,这个部分的联系有待日后进行更细致的分析讨论,此处暂且不论。

③ 除了受到外部赛珍会与博览会概念的影响外,实际上中国内部也不乏有人提出应将私藏转向公藏的主张。如1906年刘光汉《论中国宜建藏书楼》一文指出,中国古代书籍皆为私藏,然而私藏的结果就是在易姓改命之际,造成孤本善本的摧残零落,面对此种状况,刘光汉便指出假使书籍能从私藏转向公藏,则藏者多,当不会出现书籍亡失的现象。由这可见在1906年就已有从私藏到公藏的思想出现,当然这与中国近代公私观念的变化有所关系。相关讨论可参见刘光汉:《论中国宜建藏书楼》,《国粹学报》1906年第19期;黄克武:《从追求正道到认同国族:明末至清末中国公私观念的重整》,《公与私:近代中国个体与群体之重建》页59—112,台北:“中央”研究院近代史研究所,1990年。

④ Karl Gerth, *China made: consumer culture and the creation of the nation*, Harvard University Press, 2003.

1949），字莱臣，号虚斋，清同治三年出生于浙江吴兴。庞氏家族以丝绸起家，在杭州开设世经缫丝厂、通益公纱厂，在上海开办龙章造纸厂等实业，并在南浔、绍兴、苏州、杭州等地开设米行、酱园、酒坊、中药店、当铺、钱庄等。1890年到1902年，虚斋因巨款赈灾，在李鸿章多次举荐下，官品从刑部江西司郎中升至三品衔候补四品京堂。光绪二十五年（1899），虚斋在南浔镇东栅吊桥外原鹿门旧址上兴建宜园，人称庞家花园，占地19.78亩^①。据《江南园林志》记载：“宜园在镇东，清末收藏家庞虚斋所构。东南角为家祠，西与张氏园第比邻，南半亭榭曲折，北半荷池开朗，别具一格。南浔虽多大园池，无能与此争者。”^②况周颐《宜园记》称：“园主人善书画，精鉴藏。构园之始，规划不经师匠，一树一石，自饶画趣。殆计成所谓七分者也。”虚斋青年时期喜学书画，后从事书画收藏。晚清民国因社会变革，清宫藏品散逸，旧时世家没落，纷纷出售家藏，虚斋在清末至民国三十年这段黄金收藏时期，购入大量藏品，经年累月研究整理，终成称雄海上的收藏大家。

本文以虚斋出版的两部著录《虚斋名画录》（1909）和《虚斋名画续录》（1925）为其藏品结构分析的基础，以1915年虚斋挑选藏品参加美国巴拿马太平洋博览会^③的参展图录《中华历代名画记》（*Biographies of Famous Chinese Paintings from the Private Collections of Mr. L. C. Pang, 1915*）和1916年虚斋为佛利尔购藏中国画定制的图录《唐五代宋元名画》（*Antique Famous Chinese Paintings collected by P'ang Lai Ch'en, 1916*）为对象，并根据佛利尔美术馆1915和1916年的购藏档案、佛利尔与虚斋的书信往来为辅助资料，展开中西方两位收藏家之间的收藏互动研究。

研究共涉及近2000件作品。五代两宋大部分的古代书画作品极少有作者亲笔命定的“画名”，而大多传世之作的“画题”和“画名”则多为鉴藏者根据作品的内容、题材、情节所意会概括，载入书画著录而流传。这些画名的意义在于体现了鉴藏者个人认知与品味，也折射出时代的审美标准。《林泉高致》中对画题的定义缘于两个方面：一是画的“题名”，即画的名字；二是画的“主旨”，即画的内容、喻意和情节。因此，从藏品的画名入手展开对收藏家鉴藏品味的研究，是一个极佳的切入点。画题寥寥几字，却高度概括和浓缩了画作的主体、内容和情节等。本文运用N-gram断词方法^④，对涉及图录的“画名”进行非结构性数据撷取与分析^{⑤⑥}，最后综合背景信息，勾勒出虚斋与佛利尔双向互动下所形成的收藏状况。

① 南浔镇志编纂委员会：《南浔镇志》页74，上海科学技术文献出版社，1995年。

② 童寔：《江南园林志》页38，中国建筑工业出版社，1984年。

③ 1915年的美国巴拿马太平洋博览会对振兴中国民族主义具有重大意义，因为这是民国政府成立后首次参加的世界博览会，政府意识到博览会展览事关国体，意义重大，希望通过博览会一改中国过去所呈现的愚昧落后为西人耻笑的国际形象。中国从1860年代起参加世界万国博览会，直到1910年才在国内举办了南洋劝业博览会。在全球化的过程中，中国对博览会的接受和认知经历了一个过程：从最初的“赛珍会”，发展到经世致用时期的“发展贸易”，再到1915年前后时“表彰国力，网罗文化”三个接受过程。参见陈占彪：《论清末民初中国对万国博览会的三种认知》，《社会科学研究》2010年第5期，页152—157。

④ N-gram断词法为一简单自然语言处理方法。

⑤ 刘昭麟、金观涛、刘青峰、邱伟云、姚育松：《自然语言处理技术于中文史学文献分析之初步应用》，项洁主编《数位人文要义：寻找类型与轨迹》页61—82，台北：台湾大学出版中心，2012年。

通过对图录藏品的结构性与非结构性数据系统分析^①，可以指出三个重点：其一，可以用数据的方式清晰呈现虚斋收藏的结构和藏画品味；其二，可描绘出以虚斋为代表的收藏家，在晚清民国全球化的语境中，希望以何种中国画的面貌来进行文化输出；其三，可勾勒出佛利尔在虚斋等藏家影响下形成的中国画审美趣味。本文希望通过上述中西方收藏史中两个典型人物的收藏互动案例，进一步揭示中国从传统社会过渡到现代的转型时期，中国书画是如何在中国收藏家的影响下被西方藏家一步步欣赏和接纳，从而形成西方的中国画收藏品味，并展现出西方世界对于中国画“经典”审美范式的形成过程。

一 《虚斋名画录》和《虚斋名画续录》中的收藏结构

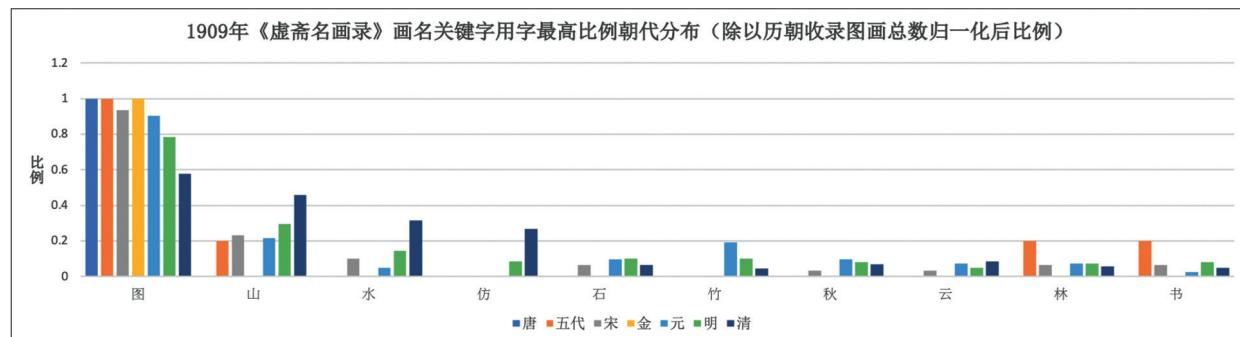
晚清大量私家著录中，吴兴庞虚斋所著《虚斋名画录》十六卷和《虚斋名画续录》四卷是众多著录中的集大成者。郑孝胥跋：“自张彦远《历代名画记》详记跋尾押署、公私印记、装裱裱轴，其后米元章《画史》亦记装裱收藏，及张丑《清河书画舫》则详载题识印记，汪珂玉《珊瑚网》专录名画题跋，高士奇《江村销夏记》并记绢素长短广狭……虚斋主人收藏甲于东南，仿《江村销夏录》之体，著《虚斋名画录》。其所录者只以家藏为限……诸家以著书为务，故并录他人所藏，以矜博览。虚斋以收藏为主，故惟录秘玩所蓄以广流传。……”《虚斋名画续录》四卷，八十一岁吴昌硕篆刻封面，晚清四大词人之一的朱孝臧^②写序，形式与体例继承《虚斋名画录》。凡例中写道：“兹录仍照前式，所有纸绢尺寸、题跋、印记一一备载，惟初录略而不详，今参以《墨缘汇观》体例，将画之蹊径、用笔、布局详释于图前，以备后人参考。”其实著录藏品仅是庞家收藏的冰山一角。乱世之中，庞家斥巨资购藏清宫旧藏，当时坊间传言，散落的秘府所藏晋、唐、宋、元名作有三分之一在虚斋手上，仅《虚斋名画录》和《续录》中著录的清宫藏品就有50件。因经兵燹和祖宅大火，究竟有多少收藏已经不可计数。

《虚斋名画录》和《虚斋名画续录》详录藏品尺寸、题跋、印章、纸张裱褙，少有虚斋本人评论，且只著录自家收藏，“谦慎不加评骘，其书质实谨严”。两本著录受清代乾嘉考据学的影响，重文本，重训诂，无信不征，有儒家“述而不作”的风范。受清代考据之风熏陶，虚斋认为，“画一毁无所复存，则夫天之护之，人之惜之”，因而以私家之力著录藏画，鉴古修身，以求延续文脉。《虚斋名画录》严谨质朴，俨然一部书画史，其中共收录名迹544件(套)(1568幅)，其中卷124、轴332、册88(1024帧)。再细分，则唐、宋、元古代名迹89件，卷子30件、立轴52件、册页7件，占总件数的16.4%；清代“四王”作品118件(套)，卷17、轴 80、册21，占画目总数近25%。《续录》著录197件(套)，卷一为唐宋元，卷二为明代，卷三、卷四

^① 结构化数据与非结构化数据属于大数据理论中的两种主要数据类型。结构代表的是逻辑结构和物理结构。例如一组以书画的画名、年代、纸绢、尺寸、分科等信息形式分别呈现的数据，就可称之为结构化数据。而一段包含上述信息的描述性文字，则可以看做是非结构化数据，需经过加工才可实现结构化转换。

^② 朱祖谋(1857—1931)，原名朱孝臧，字藿生，号沤尹，又号彊村，浙江吴兴人。晚清四大词家之一，光绪九年(1883)进士，官至礼部右侍郎。朱氏著作丰富，著有《彊村词》，书法合颜、柳于一炉。

[图一]《虚斋名画录》藏品结构分析图



为清代，其中唐宋元32(套)件，占总件数的17.1%。按以上纯粹的计数统计方法，无法立体地呈现其藏品结构，于是本文尝试运用N-gram断词方法，对《虚斋名画录》和《续录》中的“画名”部分进行非结构性数据撷取与分析。此一分析是基于关键词的统计，画名是重要的信息，而考虑到虚斋藏品中大量册页的画名信息不够清晰，为数据处理带来了难度，为保持严谨，故此次研究中所有册页均不计算在内，只对卷、轴进行分析。待来日有眼福之时，再对照画面一帧一帧补缀此项遗憾。

通过数据分析，《虚斋名画录》和《续录》所呈现的藏品趣味是一致的。用高频词计数来看[表一]，画题中出现最多的字分别是“山”和“水”，体现虚斋藏品的主体是山水。“石”“秋”“林”也分别是两部图录画题中的高频词，这体现了虚斋的个人品味。其中还有一个高频词是“仿”，这体现了虚斋藏品中清代“四王”仿古山水的分量。山水画发展到清代，受清代考据学的影响，绘画呈现出拟古的趋势，画家求证一山一石的画法和出处，大量仿古山水作品的出现，可以说是画家对前人作品，进行一场笔墨考据。将《虚斋名画录》中画名按照朝代做数据归一化处理后，可以得到各朝代绘画主题的分布情况[图一]，由此得出虚斋藏品的结构按照各朝代依次为：五代的山、林，宋代的山、水、石，元代的山、竹、秋，明代的山、水、竹，清代的山、水、仿。《虚斋名画续录》通过画名分析后得到的藏品结构为：宋代的山、水、花，元代的山、石、秋，明代的山、石、林，清代的山、水、仿[图二]^①。

[表一]《虚斋名画录》和《虚斋名画续录》画名词频分析

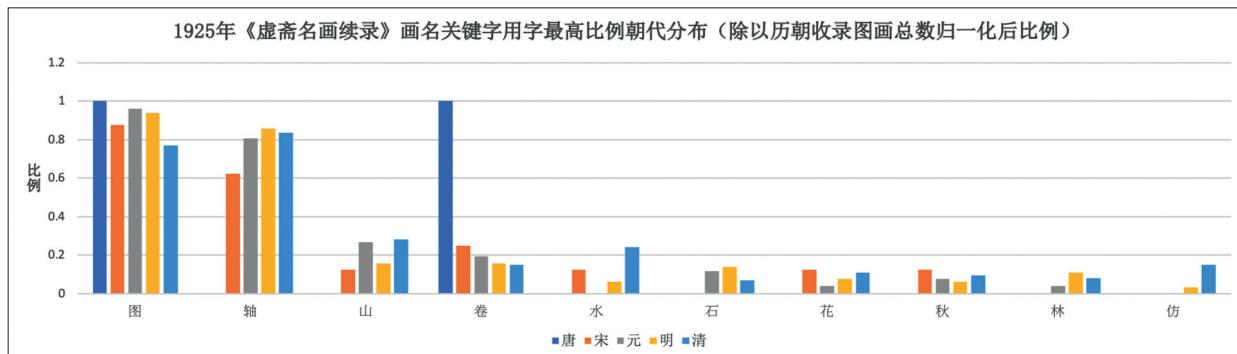
虚斋名画录			虚斋名画续录		
排序	画名单字	记次	排序	画名单字	记次
1	图	321	1	图	150
2	山	166	2	轴	143
3	水	99	3	山	39
4	仿	75	4	卷	29
5	石	35	5	水	23
6	竹	33	6	石	17
7	秋	32	7	花	15
8	云	31	8	秋	14

^① 由于《虚斋名画录》《虚斋名画续录》中所收各朝作品件数分布多寡不均，因此考虑到各朝收录作品件数多寡会对绘画主题字在历朝分布比例计算上产生影响，为避免此一问题，本文以各朝收录作品件数为分母，以各绘画主题字在各朝作品题名中出现的字频总数为分子，进行了归一化的工作，在归一化后的比例数据中，即已去除了数据底本资料结构可能对绘画主题字在历朝分布比例数据上造成的影响。本文以下有关绘画主题字的历朝分布比例计算都已进行归一化处理，不再详述。

(续表一)

虚斋名画录			虚斋名画续录		
排序	画名单字	记次	排序	画名单字	记次
9	林	29	9	林	14
10	书	27	10	仿	13

(图二)《虚斋名画续录》藏品结构分析图



二 虚斋与佛利尔古画收藏互动的背景和源起

《虚斋名画录》成书十六载后，虚斋画箧不断扩充。原因有二。其一，如其自序：“逐年各直省故家名族，因遭兵乱避地来沪，往往出其所藏，或作题襟之助，或为易米之思。以余粗知画理兼嗜收藏，就余求售者踵相接。余遂择其真而且精者，稍稍罗致。然披沙拣金，不过十之一二，因思古人所作殚精竭思，原冀流传后世，历久勿佚。”其二，古董商博远斋游筱溪(Seauke Yue)于1915年起在上海庞公馆隔壁坐庄收罗古董，游筱溪亦奔走南北为虚斋收罗古画，于是短短十几年间，虚斋海量过眼书画，大浪淘沙扩充藏品，是其一生中收藏的黄金时期。以至于《虚斋名画续录》雕版已开，但又收入精品，因此在四卷之后补录王叔明、仇实父、恽香山、王烟客等人画作。《续录》补充云：“余于去岁编辑《续录》四卷，当经付之梨枣。今春获以上六种，皆不易多见之品。惟版已开雕，无从列入，因补刊于后。庶名迹不致湮没云尔。乙丑夏四月虚斋自识。”

虚斋藏品迅速扩充的时期，也是其与佛利尔收藏互动最密切的时期。1909年，美国实业家佛利尔来华收购古画，1910年从端方(1861—1911)手中买下传巨然《长江万里图》卷(藏品编号F1911.168)，因得知此画上一任的藏家是虚斋^①，故佛利尔于1911年1月14日亲自登门上海法租界牛庄路的庞公馆观看藏品，并在日记里写下“Fine Things”以表达对藏品的倾慕之心^②。此后两人有书信往来，因有共同的政治立场和对古画的爱好而互相欣赏。1915年美国巴拿马运河开通，于旧金山举办世界博览会，佛利尔

① Freer to Agnes E. Meyer, 22 March 1915, Freer explained that his famous juran handscroll was once owned by Pang[yuanji] and by him sold to H.E.Tuan Fang from whom I bought it.

② Ingrid Larsen, "Don't Send Ming or Later Pictures": Charles Lang Freer and the First Major Collection of Chinese Painting in an American Museum", *Arts Orientalis*, No.40, 2011.

邀请虚斋挑选藏品参展。由此虚斋编印了中英对照的藏品目录《中华历代名画记》(英文书名: *Biographies of Famous Chinese Paintings from the Private Collections of Mr.L.C.Pang*)。这是虚斋第一次刊印中英文对照藏品目录,也是虚斋藏画第一次远渡北美。虚斋在跋文中表达,此次参展是为了对比中西美术之异同,彰显中画之精妙,借赛会之机缘,以私家收藏展中华图画之历史。但巴拿马博览会上虚斋的藏品没有被展出^①,为此佛利尔先生写信指责了博览会艺术部主任John E.D.Trask,认为他挑选了没有价值的作品展出,却将庞莱臣打算展出的一批真正有价值的中国早期绘画给遗漏了^②。于是佛利尔收藏了其中一部分卷轴画以表达对虚斋藏品的珍视。巴拿马博览会以后,虚斋开启了新的收藏模式。此时佛利尔也在政府的支持下开始筹建佛利尔美术馆,因而大量收购中国艺术品,其中也包括中国书画。事实上,自1909年开始,书画就已成为佛利尔中国艺术收藏的重点。1915年至1919年期间,佛利尔收藏的中国画数量居于所有藏品之首,如1916年购入绘画190件,总价超过15万美元,其中著名藏品,如金代李山《风雪松杉图》卷(藏品编号: F1961.34)〔图三〕、传郭熙《溪山秋霁图》(藏品编号F1916.538)、钱选《来禽栀子图》(藏品编号F1917.183),均来自虚斋^③。

三 1915年《中华历代名画记》展示的中国画特点

1915年于旧金山举办的世界博览会,中国政府非常重视,并希望借此向世界展示中华形象,因此发动各界人士参展^④。1915年6月28日,虚斋给佛利尔的信中写道:“My cousin, some time ago brought my collection of paintings to your country for exhibition, and I almost feared that the picture might evoke your ridicule^⑤, but you were kind enough to take care of him and enlighten him as to movements which cements long separated friendship and for which I am extremely indebted.”根据信札,虚斋在1915年挑选了一批藏品由堂弟庞赞臣带去美国参加展览会,但他不确定这批参展藏品的观众接受度会如何。可见虚斋受到政府号召,藉以振兴中华民族的目的参与了这次会展。然从信件中可见当时虚斋自觉尚不能掌握西人对中国画的审美趣味,存在着对中国画的不自信与犹疑情绪。这种情感折射了当时中国人自晚清内忧外患受侵略以来,自我压抑与批判的自我病夫化现象^⑥,也可从侧面反应当时国人潜意识中可能都具有的不安与深怕

① 筹备巴拿马赛会事务局编:《中国参与巴拿马博览会纪实》页183—184,民国六年(1917)铅印本,浙江图书馆藏。

② “...for choosing to display the “unworthy” collection of Liu Sung Fu rather than “a really important group of early Chinese paintings well-known throughout the Orient, and which the owner [Pang Yuanji] once intanted to exhibit in your department”. 1915年5月17日,佛利尔写给Trask的信。

③ 王伊悠:《美美与共——佛利尔与中国艺术的故事》页103—106,上海书画出版社,2019年。

④ 梁碧莹:《民初中国实业界赴美的一次经济活动——中国与巴拿马太平洋万国博览会》,《近代史研究》1998年第1期。

⑤ 此处ridicule保留原始信件中的写法。

⑥ 杨瑞松:《病夫、黄祸与睡狮——“西方”视野中的中国形象与近代中国国族论述想像》页17—67,台北:政治大学出版社,2010年。

不受西人肯定认同的隐微恐惧情绪。

根据现存文献，上海商务印书馆在1914年底发行了《中华历代名画记》。此书按照西方出版物装帧习惯左翻，封面中英对照书名，中文由陆恢题签“中华历代名画记 吴兴庞氏珍藏”，序言、目录、画作内容均一一中英文对译，按照唐五代宋元明清的顺序编排，卷轴在前，册页在后。序言中虚斋写道：“兹适遇友人有赴美赛会之役，爰于敝箧中检得唐、五代、宋、元、明、清六朝著名剧迹数十种，顺便携往陈列，并另编画目一卷，其图画姓名、事实暨尺寸长短，于每种之下略记大概，以供遐方外域博雅好古之士一欣赏焉。”由此可以证明，《中华历代名画记》是1915年虚斋参加巴拿马太平洋博览会的参展图录，对该图录的系统研究，有助于了解在社会转型时期虚斋作为晚清民国有担当的绅士阶层，期望借助书画这张文化名片所展现的中华形象。或者更直白地讲，虚斋想要呈现给西方中国画的整体样貌是怎样的^①。

（一）高古、流传有绪

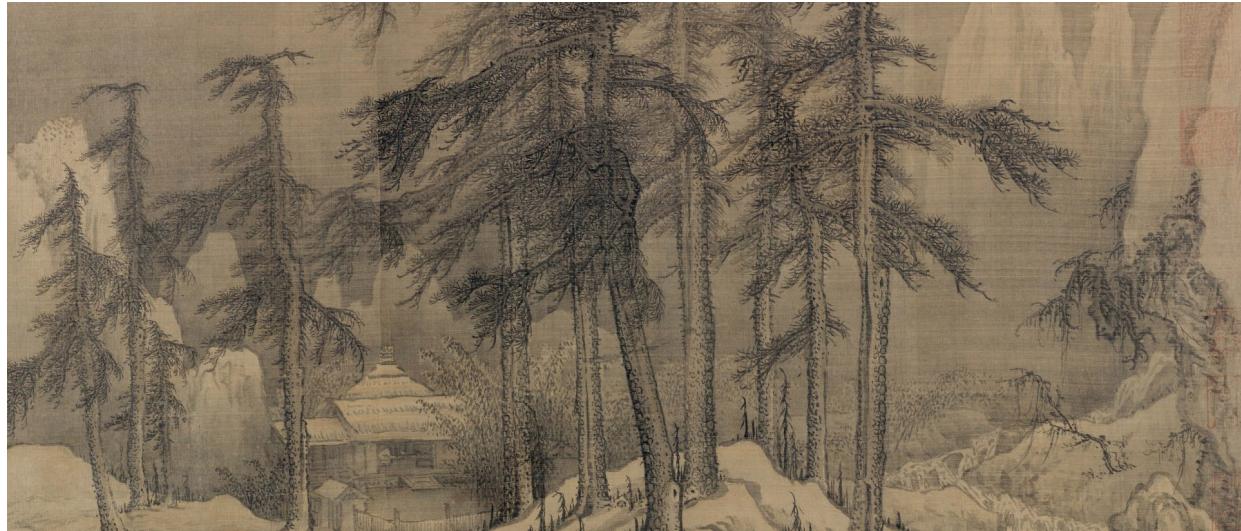
《中华历代名画记》共收录76件（套）藏品，其中手卷18件，立轴54幅，册页4套（48帧），共计120幅。其中，册页全部为唐宋元作品，卷轴中唐、宋、元作品共计51件，高古时期作品占总图录的72.4%。72件卷轴中，有30件曾著录于《虚斋名画录》，所占比例为41.7%。根据数据统计可归纳出虚斋参展藏品的两个共同特点：一是时代高古，二是流传有绪。以此表现两个重点：其一，我国是源远流长的文化大国，具有文化传承的国度；其二，在重建文化积淀深厚的国度意象后，就可进一步与孱弱的晚清中国专制迟滞落后形象拉开距离，重新召唤出西人在1750年前对中国传统的美好想像记忆^②，这应可视为虚斋展示这两类古画的潜在意图^③。这也是虚斋在《中华历代名画记》中收录第一幅作品便是韩幹《呈马图》（The Tribute Horses）的用意，“胡人牵马入大唐进贡”，开篇便用图像唤起中国往昔的辉煌记忆。

① 巴拿马太平洋博览会之际，民国政府成立了筹备巴拿马赛会事务局，陈琪曾任南洋劝业会主任，对商业、商务、赛会都有经验，故担任巴拿马太平洋博览会的执事。《中国参与巴拿马太平洋博览会纪实》中有陈琪的一段演讲，能够体现当时的主导思想。“美自通商以来，对于我国力主敦睦，前此赈灾之举、交还庚子赔款之举，仗义推诚，已微高谊，而今总统威尔逊于我国革命而后，首先承认并脱离六国资本团，不顾以经济势力钳制中华，其厚谊尤为可感。此国际感情上之结合也。有此种种干系，而我国赴赛会之举亦不可缓……今我国于巴拿马赛会开始筹备，实为民国成立以来第一次出洋赴赛之举，对内对外两方面均有重要关系……此次赛会之希望其裨益于国家者，第一位增进税源，第二为联合外交，第三为辅助教育，第四位促进企业，第五位开拓交通……”因此虚斋所提交的《中华历代名画记》图录，是否是在与官方之间经过磨合与选择性讨论后才确定图录内容一事，之后会再详加考证，此处暂且按下。

② 周宁：《西方的中国形象史：问题与领域》，《东南学术》2005年第1期。

③ 周宁曾指出西方对中国形象的认识有三个阶段：其一，1245年圣方济修士约翰·柏朗嘉宾奉教皇出使蒙古著作《柏朗嘉宾蒙古行记》（约1246—1247）与马可·波罗所写的《马可·波罗游记》（约1298）为起始，将“财富与秩序天堂的东方契丹传奇”带入西方视野；其二，到了地理大发现时代出现理想化大中华帝国形象，如门多萨《大中华帝国志》（1586）出版标志契丹传奇终结，并奠定了中国形象由“地理视野”到“哲学视野”，即启蒙哲学家塑造出一以性善论与道德开明君主专制政体的孔教乌托邦形象；其三，1650年到1750年西方对于中国的渴望从哲学政治（孔教乌托邦）转到艺术娱乐；其四，1750年后如英国海军上将安森《环球旅行记》（1742）与法哲学家孟德斯鸠《论法的精神》（1748）都出现否定中国的停滞、专制、野蛮形象。由以上研究可知，虚斋再现出中国高古与有出处的古画，乃是为了远离盘旋于西人脑中的中国近代负面形象，重回高古时期的物质文明与精神文明盛世形象。

[图三]金李山《风雪松杉图》卷(局部) 美国佛利尔美术馆藏
图版采自《宋画全集》第六卷,浙江大学出版社,2008年



[表二]《中华历代名画记》画名词频分析

排序	画名单字	记次
1	山	13
2	雪	11
3	林	9
4	秋	8
5	风	7
6	江	6

(二) 主体门类: 山水

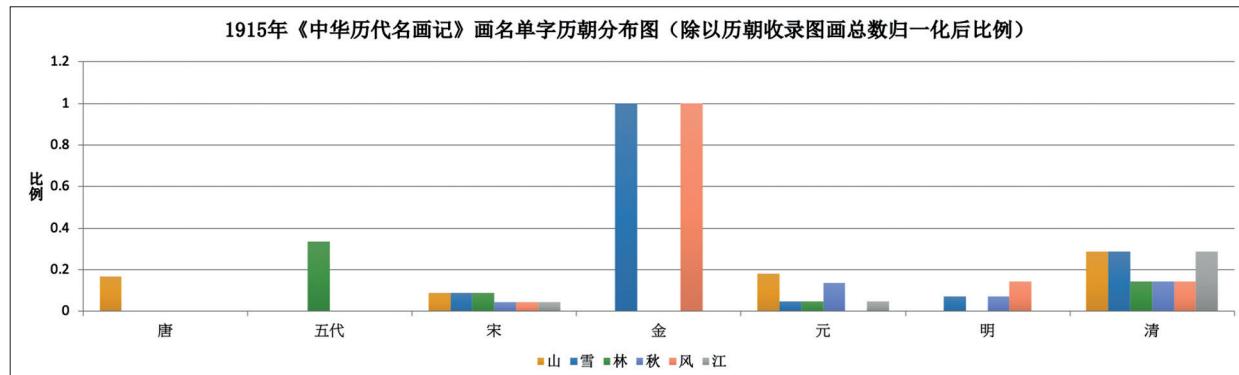
通过对中英文画名进行N-gram断词, 进而统计单字频率。

图录中出现的高频字为山、雪、林、秋、风、江[表二], 由此可见虚斋要展现的主体是山水。再对这些题材按照年代进行归类, 并做数据归一化处理, 可见虚斋认为有代表性的中国画主题元素分别是: 唐代的山、五代的林、宋代的雪山林、金代的雪和风、元代的山、明代的风、清代的雪、山和江[图四]。词频分析显示, 山水画是虚斋要向世界展示的重要内容。山水画是唐宋之间中国文化第一次受外来文明冲击并最终完成文化融合与重建的产物。作为宋明理学“天理秩序”与“天理境界”的视觉图像, 山水画从宋延续至晚清, 成为中国知识分子“体悟天道以纯化向善的意志”的艺术修身符合^①。1915年, 正值清朝崩溃, 民国政府建立之初, 在这一面对外来文明冲击, 开启新的文化融合的转折时期, 虚斋用山水作为民族文化认同的艺术表达, 除彰显与召唤唐宋时期开阔的国际形象记忆外, 也企图以恢宏山水来清除和取代西人脑海中的小脚弓鞋、鸦片烟具等愚昧落后印象^②。

^① 金观涛、毛建波主编:《中国思想与绘画: 教学和研究集(一)》页70-81, 中国美术学院出版社, 2012年。

^② 西人对中国鸦片与小脚弓鞋等负面印象的形成具有一连续性过程, 如1903年日本于大阪举行劝业博览会, 博览会引起留日学生与中国知识分子不满, 蒋观云在《中国兴亡一问题论(续廿六号)》一文中指出:“今年日本开博览会, 拟以中国土人陈列会场为在留日本学生反抗而止, 又学校中人类学陈列品有鸦片烟灯、烟枪及女子弓鞋等, 皆可耻也。”(《新民丛报》第二十七号, 1903年3月12日)又如1905年比利时列日博览会中, 中国不重视, 委托当时海关洋员办理, 洋员故意选购落后野蛮之物参展, 如弓鞋、烟具等, 引起辱国现象, 自1905年后政府才在各方批评要求下收回海关博览会承办权, 并颁布《出洋赛会通行简章》二十条, 统一规定参展事宜。出洋赴赛从传统的“赛珍耀奇、无益之举、草率从事”转变为“精择物品, 踊跃赴赛”, “官商合力维持, 共同公益”, 体现了政府对世界博览会从不重视到重视, 最后成为展现国力和文化平台的观念转变。

[图四]《中华历代名画记》藏品结构分析图



（三）画题英译中scene与landscape的指向

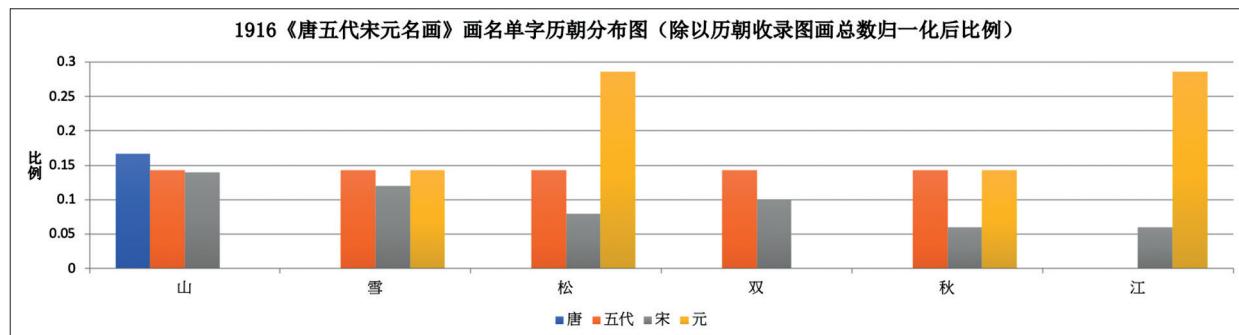
《中华历代名画记》中，每一幅作品都有英文简介，包括题名和材质、尺寸以及画作内容，借此可归纳单个单词分布情况[表三]：出现最多的是scene，其次是landscape, mountain, snow, birds, autumn, horse, villa, tree. 为何最高的词频是scene呢？scene有场景的意思，虚斋将中国画的画面内容翻译成scene，似乎是非常巧妙地将山水与西方的风景画相关联，也就是scene与landscape之间的指向关联。如黄公望的《秋山烟霭图》轴翻译成A Mountain Scene in Autumn Landscape，王蒙的《秋山萧寺图》轴翻译成The Temple in An Autumn Landscape，吴镇的《夏山欲雨图》轴翻译成A Mountain Scene in Summer Just Before Rain。这样的翻译透显出文化互动的过程，即面对中西文化的隔阂，虚斋用场景的故事性替代了中国山水画背后的义理与修身层面的含义，将中国画推向西方。

1915年在近代绘画史上是有意义的年份，新文化运动从这一年开始。那么，虚斋所选择的代表传统儒家审美的中国画趣味，是否与国内开启新文化运动的年轻人一致呢？从1915年佛利尔写给当时博览会艺术部主任John E · D · Trask的信可以看出，中国国内对中国画有不同的声音，除虚斋的送展作品外，另有其他的送展团队。佛利尔在信中指责了Trask挑选了一批没有价值的中国画参展，其中不乏古画赝品和一些新近创作的中国画，如将高奇峰《落花镜鸳鸯镜》和沈敦和提供的《顾云仿宋杨斐真阿弥陀佛》、《顾介春仿元人仙女乘风图》等展出，却没有将虚斋的这批精品书画放在中国馆中展出。虚斋这批飘洋过海的参展藏品，没有得到官方的认可，但佛利尔以及其周围的美国收藏界人士却非常的重视。佛利尔如何表达对虚斋藏品的欣赏呢？收藏是最直接的表达。

[表三]《中华历代名画记》英文画名数据分析
(120幅画名, 出现5次以上者)

序列	画名单字	记次
1	Scene	12
2	Landscape	11
3	Mountain	9
4	Snow	7
5	Birds	7
6	Autumn	6
7	Horse	5
8	Villa	5
9	Tree	5

〔图五〕《唐五代宋元名画》图录藏品结构分析



四 1916年《唐五代宋元名画》：虚斋为佛利尔量身定制的图录系统结构

1916年，虚斋以陆廉夫的名义定制出版中英双语《唐五代宋元名画》，并配有作品珂罗版图片。图录共收录70幅立轴，其中唐、五代、宋63幅，元代7幅。该图录为中式右侧装订，有中英文序、目录和内文。

（一）定位宋画

虚斋有着大藏家敏锐的直觉，1915年佛利尔从《中华历代名画记》中挑选的藏品以及几年间的交往，让他摸到了佛利尔的格调和品味，这个品味正如佛利尔后来给古董商王鉴堂信里所写：“别把明和明以后的画拿给我，我只买宋画”^①。也许佛利尔先生早年受到Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908)的影响，喜好作品中有日本“南宗画”的影子。从画题数据分析来看，虚斋给佛利尔提供的藏品，画名中出现最多的依次是山、雪、松、秋、江〔图五〕。虚斋准确地定位了佛利尔“只买宋画”的心理诉求，图录中标注的宋代绘画涵盖了这些主题。从数据分析也可以看到虚斋对宋代绘画的理解，“山”和“雪”成为出现最多的字。因此在虚斋的图录系统中，这些画名中的高频词成为与宋画对应的元素标签。通过纵览中国思想史和古代书画，笔者认为，北宋处于宋明理学的形成阶段，士大夫的修身更注重观想，所以山水画中雪的主题出现比较多。雪象征寒冷，有平息欲念的作用，能辅助主静主敬的修身^②。图录的数据分析与此研

^① Handwritten postscript by Charles Lang Freer on letter to K. T. Wong, 28 February 1919. Charles Lang Freer Papers, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives.

^② 雪在中国传统中为一具有修炼意义与涤净意义的符码概念，如远在先秦《庄子·知北游》中就提到“汝齐戒，疏瀹而心，澡雪而精神”一说，以雪作为涤净与修炼之中介；此一传统一直延续，到了唐代也有所谓修行九炼苦行之说，其中包含立雪、炼踝、剃眼、割耳、炼心、炼顶、舍臂、炼阴、炼膝等；又禅宗二祖神光慧可法师求见初祖达摩时亦有“深夜立雪，断臂求法”的故事；宋明理学中也有所谓“程门立雪”的故事；即使是元曲中亦以雪来象征涤净一切人世罪恶，如元代关汉卿杂剧《窦娥冤》中窦娥受冤斩首之际即下起六月雪，覆盖他的冤屈，证明他的清白，由此可见“雪”的意象在中国传统思想中的地位，而佛利尔喜欢“雪”，可能是因为他了解中国，能体会到“雪”的高洁精神意象，又或者是他从自身美国文化框架有另一层对于“雪”的精神领悟或单纯的视觉快感，这个部分未来可从佛利尔对于“雪”的观念史研究出发进行更深刻的讨论。

究结论恰好吻合。

（二）立轴成为出洋中国画的主要形式

1915年的图录中，有中国画的三种形式卷、轴、册，但1916年的定制图录中，只有立轴，没有手卷和册页。1915年虚斋提供给佛利尔的图录中有18件手卷、54件立轴、48本册页，但被收藏的15件作品中却只有4件手卷。

在西方，画的功能是悬挂和展示。但在传统中国文化中，书画既有悬挂展示，又有私下把玩鉴赏的功能。立轴多用于悬挂在厅堂，重于外向化欣赏；而手卷则偏于书房清供或收藏，用于独自把玩或朋友间品赏。手卷的装裱，优雅小巧，极度符合传统的读画习惯。通常手卷是非常珍贵的，如虚斋旧藏元人吴镇的《松泉图》，此是立轴，但以推蓬卷的形式重新裱褙，以示珍重。一卷手卷缓缓展开，从右至左，一手推一手卷，从包首到前隔水徐徐展开，画心部分那细腻的内容在眼前一点一点呈现，然后一段段题跋，一个个朱红小印呈现出这卷子的身世。然而手卷开合中的意境，起初的西方收藏家未必能够细腻地体会到^①。但虚斋在1915年或许已开始体悟到这种中西差异，于是1916年提供的藏品全部为立轴，这也体现出艺术品消费者对于艺术市场与审美趣味的影响力道。

（三）东方审美趣味的培养

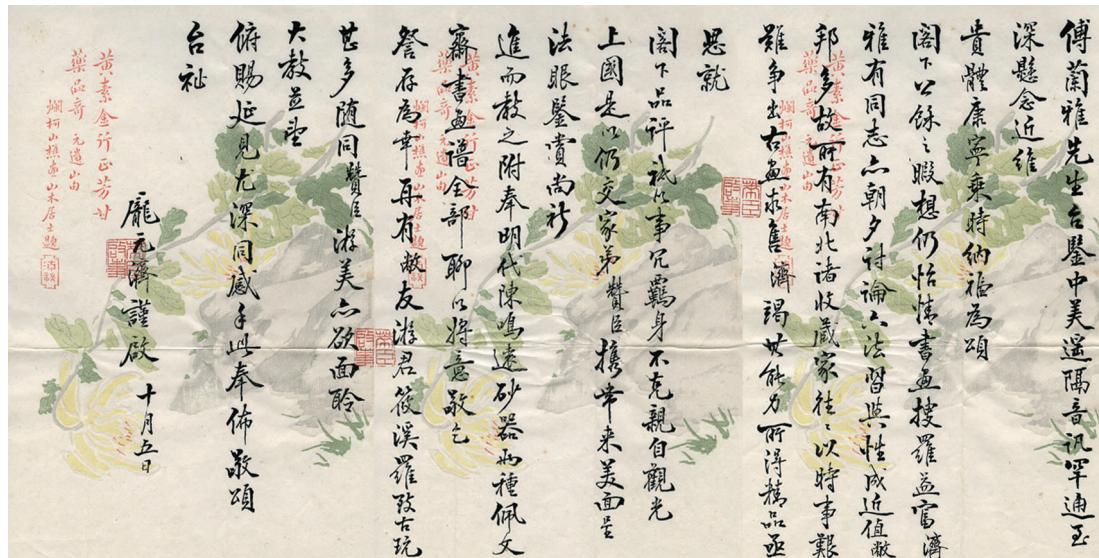
在这场文化输出过程中，虚斋注重对佛利尔进行艺术熏陶和东方审美趣味的培养。虚斋有时候会用考究的印花信笺，用毛笔书写，并在每页之间盖上骑缝印“莱臣启事”，信封封口用印“虚斋谨封”[图六]。随信附赠陈鸣远紫砂壶、给佛利尔刻的私印以及一些书籍。如虚斋曾不远千里将十卷《佩文斋书画谱》寄到美国，并用英文介绍《画谱》为中国书画的百科全书。这些亦师亦友的文化传递，让着迷于中国文化的佛利尔深受其感染，并在之后帮助美国政府收购中国艺术品的过程中，展现出特有的格调和品味。

^① 法国汉学家幽兰(Yolaine Escande)曾经指出山水画卷轴中由下而上的画法，乃是根据登山之空间与时间性过程而绘制，即如黄公望《富春山居图》能吸引观者目光游览，而这与欧洲古典风景画不同，因为欧洲风景画中采用唯一视点，故使观者与世界产生距离，并获得“观察视点”，有了观察视点就无法进入画中与万物合一。由这可见，中国传统卷轴绘画乃是具有特殊内涵的绘画形制，这内涵即欲令画者与观者都能透过卷轴此一中介，进入到画中与万物冥合，此为中国传统卷轴画所具备的修心、修身、修行的内在理路，然而在西方文化框架中并未有以观画进行修行的想法，故而无法理解卷轴的文化意义，估计虚斋也未曾对佛利尔说明卷轴的正确阅读方法应以一种流动性的阅读方式，卷轴的开启方式会使得画作具有动态叙事性，故而佛利尔未对卷轴青睐。由此可见文化框架的差异，亦会影响艺术品购买者的选择行动。[法]幽兰：《景观：中国山水画与西方风景画的比较研究I》，《二十一世纪》2003年第78期；[法]幽兰：《景观：中国山水画与西方风景画的比较研究II》，《二十一世纪》2003年第79期；[法]幽兰：《景观：中国山水画与西方风景画的比较研究III》，《二十一世纪》2003年第80期。

[图六] 1915年虚斋写给佛利尔的信

美国佛利尔美术馆档案室藏

佛利尔遗赠，佛利尔美术馆档案部David Hogge授权提供



五 佛利尔收藏结构分析

1915年和1916年的两部图录中共有35件作品被收藏[图七]^①。这批藏品的数据分析如下[图八]：其一，35件作品全部标注为高古时期作品，其中宋代22件，占62.9%；其二，赋彩31件，水墨4件；其三，作品的材质分别为：绢本28件、纸本5件、硬黄纸1件、绫本1件。通过中文画题的断词分析，出现两个高频关键词“雪”和“寒”；英文画名分析，出现的高频词为“snow”“winter”“scene”。数据分析总结的藏品特点为：绢本、赋彩的宋代立轴占了主体，“雪”和“寒”是画题中出现的高频词。

六 结论

通过仔细阅读和整理佛利尔美术馆保存的虚斋与佛利尔的往来书信和购藏档案，笔者发现一个细节，佛利尔在晚期(1919年)因身体状况不佳，存在只看图录就决定收藏哪些作品的情况。图录中有作品的英文画题、简介、图片，但是这些图片通常只能看见作品的概貌，众所周知中国画看笔墨，显然这些图片是无法看清笔墨的。那么，佛利尔先生的收藏依据是什么？

由于中西文明的差异，西方人对于中国画的笔墨和气韵精神是很难理解的。数据显示，1915年巴拿马太平洋博览会图录掌握了西方观众读画“看故事”的心理，画题的英文翻译至关重要。高频词

^① 1915年15件，1916年20件，其中2件为佛利尔的好友梅尔姐妹收藏，后捐赠佛利尔美术馆；目前这些收藏保存于佛利尔美术馆。

〔图七:1〕(传)宋马麟《寒梅冻雀》轴
美国佛利尔美术馆藏
藏品编号:F1916.078
图片由佛利尔美术馆授权提供



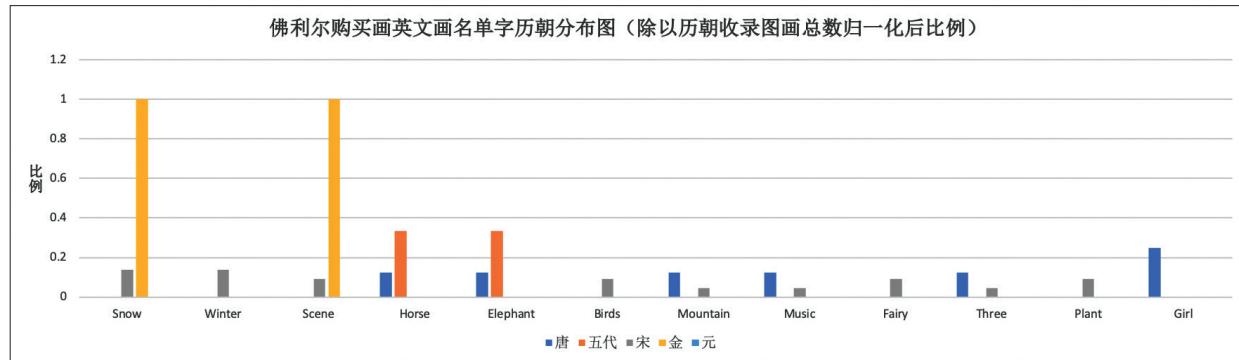
〔图七:2〕(传)宋王诜《围炉咏雪》轴
美国佛利尔美术馆藏
藏品编号:F1916.529
图片由佛利尔美术馆授权提供



〔图七:3〕(传)宋李唐《雪坞幽居》轴
美国佛利尔美术馆藏
藏品编号:F1916.536
图片由佛利尔美术馆授权提供



〔图八〕1915-1916年佛利尔购藏中国画结构分析



“scene”，很好地将西方的风景画与中国的山水画进行了对接，因此既做到了让佛利尔明白山水画在中国画中的重要性，又避开了对山水画背后哲学层面意义的解释和说明。佛利尔从图录的英文画题中大致了解作品的“故事、场景”，画题中高频出现的关键词成为了他对国画想象的重要依据。而在虚斋的引导和中国式审美趣味的培养下，佛利尔的收藏结构中体现了这种想象。此后，上海滩的古董商也纷纷出版

图录，提供的内容都有一定规律，逐渐培养了西方收藏家的趣味，主要包括如下主题：达摩像、药王像等道释人物；兔子、鹰、鸭子、龙、牛等畜兽；雪景中的竹子、梅花等。所选择的作品，都是画家最擅长的题材，如黄筌的花鸟、郭熙的山水、周昉的人物等等。大量的图录、展览以及作品实物，形塑了那一时期出洋古画的“经典”。但事实上，其中多数视为宋画的作品，实多为明代绘画，最终，这也成为了佛利尔先生的中国画品味。

在研究过程中，笔者的脑海中出现了两个唯美主义者的形象。这两位先生都是实业家，后半生都以收藏作为人生的寄托，佛利尔用收藏来抚慰自己饱受病痛折磨的身心，虚斋在民国的乱世中用品藻山水寄托情怀。两人有着截然不同的东西方文化背景，但在特殊的年代，两人联手写下了百年的收藏传奇。佛利尔从最初的“我只买宋画”，到生命的最后时期“不在乎作品的真伪，更注重通过作品的研究和讨论获得的另一种快乐”^①。这场百年前的文化输出的意义就像佛利尔自己在信中所写：“……我所收藏的这些精品最后都会成为美国政府的财富，而政府会永久的展示这些收藏，通过这样的安排，全世界的人们都将有机会欣赏到中国的艺术。我们之间的合作应该是有益于人类文明”^②。

[作者单位：徐莺，杭州师范大学音乐学院；

邱伟云，南京大学学衡研究院暨历史学院]

(责任编辑：谭浩源)

① 1918年2月4日，佛利尔写给游笈溪的信中就表明，他认为王鉴堂带去的画并非李成所画，但是他仍然觉得这卷画非常有意思，并用1,250美金买下。这说明在佛利尔晚年的购藏活动中，个人的喜好已经超出了对作品真伪的在意，通过对作品的研究和讨论获得了另一种快乐。他也会在信中请游笈溪代问庞莱臣对画卷的意见。并且佛利尔明白这些画以后将在美术馆中被学生们进行研究。因此这一时期，佛利尔已经迈开了为后人研究做铺垫的一步，也许这才是佛利尔购买大量古董的乐趣所在。详见1918年2月4日，佛利尔写给虚斋的代理人、古董商游笈溪的信，佛利尔美术馆藏。

② 1919年8月1日，病危中的佛利尔给游笈溪写信：“such of the paintings as I find of high enough quality to justify me in adding to my collection which you know, will eventually become the property of the united states government, and by the government shown in perpetuity to all comers, and through this arrangement people from all over the world will have an opportunity to acquaint themselves with the ancient art of china. So our united efforts-yours in discovery and mine in preservation, should be of value to humanity.”