

《东亚艺术与美国文化》一书就中国和日本的艺术对于美国文化的影响展开叙述，这本身就是一个非常吸引人的题目，在本书出版之前还没有人曾经就这个问题展开过如此全面的论述。一个伟大的故事，科恩充分展示了他讲故事的天赋，他以散文的笔触娓娓道来，文字清新浅切，毫无学究的凝重。

——保罗·科恩（哈佛大学费正清东亚研究中心）

一部关于文化与外交互动关系的先锋之作，引人入胜，富于启发性。

——瓦尔多·海因里希（圣地亚哥州立大学）

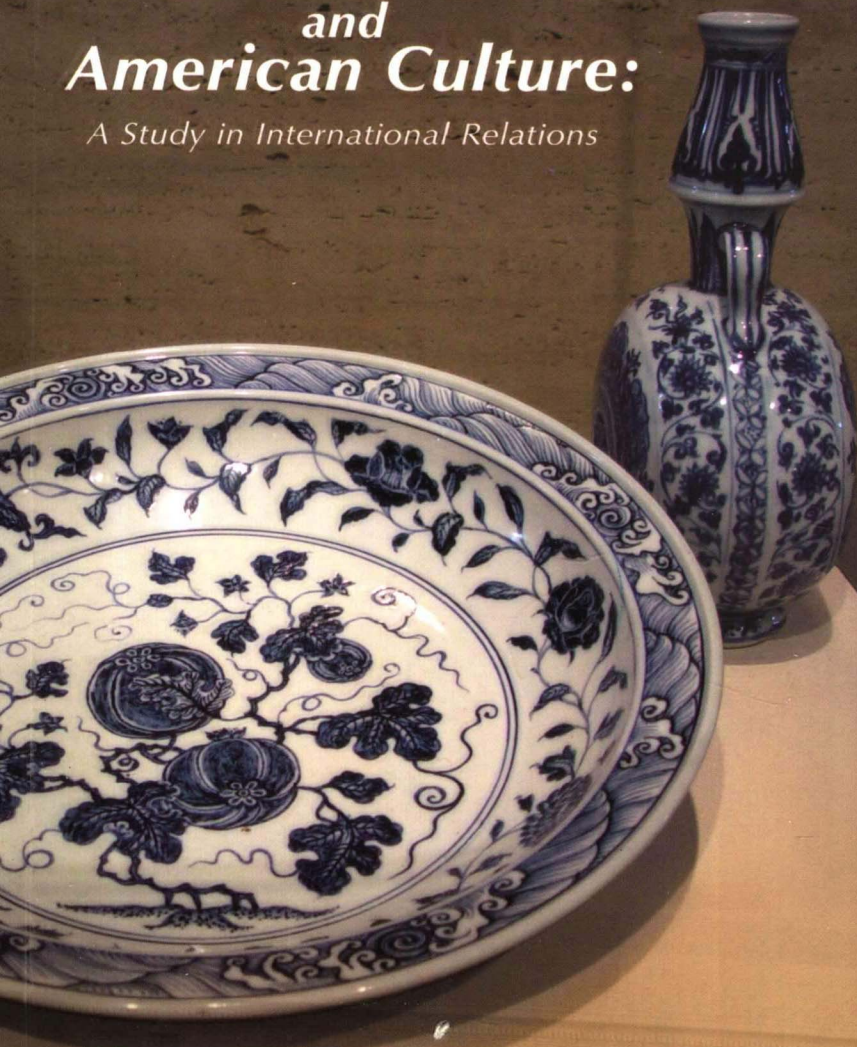
〔美〕沃伦·科恩 著
段勇 译注

East Asian Art and American Culture:

A Study in International Relations

东亚艺术 与美国文化 与

从国际关系视角研究



科学出版社
www.sciencep.com

东亚艺术与美国文化

——从国际关系视角研究

沃伦·科恩 著

段 勇 译注

科学出版社

北 京

北京市版权局图字：01-2007-2091

东亚艺术与美国文化——从国际关系视角研究

East Asian Art and American Culture: A Study in International Relations/by
Warren I. Cohen

This simplified Chinese Character edition is a complete translation of the U. S. edition, specially authorized by the original publisher, Columbia University Press.

Copyright © 1992 Columbia University Press

All rights reserved. No parts of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

内 容 简 介

用翔实的资料和巧妙的篇章结构,作者告诉我们一段鲜为人知的早期东亚艺术品在美国的经历。《东亚艺术与美国文化》对有志于研究美国博物馆历史、东亚艺术研究历史和世界近现代历史的读者来说是一本十分有趣的书,也是近年来在这个领域中很少见的一本多视角的研究作品。

图书在版编目(CIP)数据

东亚艺术与美国文化:从国际关系视角研究/(美)科恩著;段勇译. —北京:科学出版社,2007

ISBN 978-7-03-018880-9

I. 东… II. ①科…②段… III. ①艺术—研究—东亚②文化—研究—美国 IV. J131 G171.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第056364号

责任编辑:王刃余 王 璐/责任校对:刘小梅

责任印制:赵德静/封面设计:王 浩

版权所有,违者必究。未经本社许可,数字图书馆不得使用

科学出版社出版

北京东黄城根北街16号

邮政编码:100717

<http://www.sciencep.com>

中国科学院印刷厂印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

*

2007年4月第 一 版 开本:B5(720×1000)

2007年4月第一次印刷 印张:12 1/4

印数:1—3 000 字数:177 000

定价:35.00元

(如有印装质量问题,我社负责调换〈科印〉)

前言

我们这一代人在大学一、二年级学习了西方文明史并且离开校园时自以为对我们的遗产已经有了深刻的认识，即美国文化就是得到改进的欧洲文化。我们中的一些人还及时注意到了与多元文化相对应的文化融合问题，并且无不对美国社会在二者之间取得的平衡感到高兴。

在 20 世纪 60 年代以前，我们显然忽略了美国文化结构中的某些重要脉络。堪与英国人、德国人、爱尔兰人、意大利人、波兰人和其他欧洲裔祖先相提并论的还有大量非洲裔祖先。的确，这些非洲人并不是自愿来到美国的，他们被奴役，后来又被迫融入主流社会并不准其保留原有文化。然而，随着黑人研究项目在全美普及，我们不得不承认：非洲人也对我们的文明做出了贡献。

早在我还是一个研究美国与东亚关系的学生时，我就注意到美洲人在美国革命之前就与东亚有过接触；注意到在北美殖民地人中间，茶一直是仅次于威士忌的饮料；注意到山姆·亚当斯（Sam Adams）^① 和他的船员们的“茶会”比爱丽丝（Alice）^② 的更有名，他们在波士顿港倾倒的茶叶便是源自中国的福建。我知道在 19 世纪晚期，成千上万的中国劳工帮助开发了美国西部，其中许多人留了下来给我们的文化打上了他们的印记，如杂烩炒菜、华人洗衣店等等，我们拥有这些要比我们拥有获得诺贝尔奖的华裔美国人早得多。

我想更深入地观察东亚人对美国文化的贡献并选择了艺术这一视角，想当然地假定艺术是文化传播最便利的载体。我想知道中国艺术和日本艺术是何时、如何、为何成为美国人生活的一部分以及它们能告诉我一些与美国有关的什么故事。沿着

① 1773 年“波士顿倾茶事件”主角，代表北美殖民地茶商利益抵制英国殖民者在当地倾销茶叶，该事件被称为“美国独立战争的导火索”——译注

② 英国作家刘易斯·卡罗尔的魔幻文学作品《爱丽丝漫游奇境记》的主人公，书中第七章名为“疯狂的茶会”——译注

这一思路，我研究了一些博物馆及其藏品业务师^①、艺术品商人和艺术史学家、艺术与帝国主义的关系、艺术与政治的关系以及艺术如何被作为外交政策的工具。我希望我能说自己已经成为鉴赏亚洲艺术的内行，但是我没有——也不会将自己的审美观强加于读者。

对收藏家、古董商、博物馆业务师和艺术史学家们的工作和生活的研究，与我前半生所致力的外交家、政治家、战略分析家和国际关系史学家的研究具有惊人的相似之处。投入精力最大的即研究中的关键问题，仍然是思想、金钱、权力和个性。或者说可能大多数的研究就像“墨迹测验”，它们揭示出的与研究者有关的内容往往比与研究主题有关的内容还多。

简而言之，我将东亚艺术视为当代美国文化的中心要素，视为亚洲文化融入美国人生活的证据。在遍布美国的公共博物馆中能发现精美的中国艺术品和日本艺术品，在美国各地的普通家庭中也能看到普通的中国艺术品和日本艺术品。亚洲人的审美观已经影响到美国人的品味和美学观念，它们已经影响到美国的建筑师、画家和陶艺师。艺术只是一方面，更多的证据表明，在21世纪前夕仅仅研究西方文明已不足以解释美国社会。随之而来的将是研究中国艺术和日本艺术进入美国文化的历史过程，以及那些收藏、展示、写作和教授它们的人们。这不仅仅是关于美国艺术家被亚洲艺术影响的历史——虽然这本身也是一个值得研究的重要课题，对此我也许会在今后的著作中论述。

身为外交史学家的背景使我理所当然地把艺术视为国际关系的重要组成部分。我在美国与东亚事务中追溯其充当的角色，包括它如何被中国、日本和美国作为外交政策工具使用。在照片和图片明信片出现之前的千年里，正是艺术作品为身处异地的人们提供了了解其他地区状貌的机缘，例如乔治·华盛顿（George Washington）对中国人的认识显然来源于明代青花瓷器上的影象。^②到19世纪末，东亚艺术跨越太平洋的运动，反映出美国国力的上升及其利益和影响的扩展，因为在特定时

① 即 Curator，美国博物馆的业务职称，兼有保管藏品、策划展览、学术研究、辅助教育、协助筹款等职责——译注

② 华盛顿的妻子玛莎从其前夫那儿继承的遗产包括一批中国明清外销瓷，至今仍陈列在维农山庄故居内——译注

期内艺术品流动的方向通常都指向政治和经济实力强大的地区。而 19 世纪末的大型国际博览会和 20 世纪的重要艺术展览都给精明的政府及其外国朋友提供了实践文化外交的机会——日本人是这方面最早的专家。

在为本书做前期工作的每个阶段，我总能作出某些读者可能会质疑的选择。我选择集中研究中国和日本的艺术，因为它们是美国长期与之保持联系的国家。我注意到了韩国和东南亚国家的艺术品，对其仰慕已久并将用本书的版税开始收集。我集中研究美术作品，即书画、版画、雕塑和瓷器，因为这些是美国人喜欢收藏的物品，它们成为美国博物馆最主要的收藏品——并且是艺术史学家们研究最多的艺术品。我并非不留意民间艺术、装饰艺术或者建筑；我只有对于建筑作品缺乏鉴赏力。

与此类似，我也无法在书中论及美国所有博物馆和私人手中的中国和日本艺术品收藏。由于种种原因，我在书中忽略了一些我见过的私人收藏、参观和研究过的博物馆。我着重强调那些在把东亚艺术介绍给美国人民的过程中扮演了特殊角色的早期收藏家和博物馆。例如，克利夫兰艺术博物馆（Cleveland Museum of Art）拥有非同寻常的收藏，这主要得益于谢曼·李（Sherman Lee）的眼界。李后来对约翰·洛克菲勒三世（John D. Rockefeller III）的购藏给予了重要的指导。但作为一个年轻人，早在其因鉴赏力或通俗文章赢得赞誉之前，他已在西雅图建立了一个非凡的收藏。我选择写西雅图艺术博物馆（Seattle Art Museum），既因为它是在特殊环境下建立的，也因为我发现李在那儿的成就给人留下了特别深刻的印象，并且也以此回报博物馆在 1956 年至 1962 年间带给我的快乐——我先是一名驻西雅图港的海军军官，后来又在那儿读研究生。我写阿维瑞·布朗迪吉（Avery Brundage）只举例说明这位大收藏家的实践而不详述其追随者。某些博物馆并不如预想的那么有意思，而一些业务师竟比我以另一种身份访谈过的中国外交官更加守口如瓶。在这两种情况下，我都所获甚微。

最后，我希望自己对艺术史学家的选择不会显得过于怪异。我非常欣赏他们的作品，可能在他们身上花费了太多的笔墨。但我仍然不得不舍弃许多我所敬仰的学者，其中一些人还是我的朋友。如果大家要求我写一部续篇，或者再版、扩充本书，那我保证会给他们以应有的位置。

目 录

前言	(i)
第一章 艺术与美国人对东亚文化的理解 (1784 ~ 1900 年)	(1)
第二章 美国东亚艺术收藏的黄金时代 (1893 ~ 1919 年)	(24)
第三章 美国的专业主义与中国的混乱: 约翰·纳杰和朗登·沃纳	(51)
第四章 战争、萧条、机会	(68)
第五章 战争的财富: 美国的东亚	(85)
第六章 东亚艺术史学家	(101)
结论	(133)
译者后记	(136)
附录	(138)

第一章 艺术与美国人对东亚文化的理解（1784 ~ 1900 年）

在 1929 年 7 月，卡内基公司的总裁，美国太平洋关系学会理事，弗里德里克·卡帕尔（Frederick P. Keppel）受命提交了一份关于美国博物馆内中国和日本艺术品的报告。卡帕尔认为：当相互理解“被诸如政治界线和口舌之争妨碍”时，“既无边界顾忌又不必斟酌辞令”的艺术将总能提供一个交流的渠道。美国人可以在他们的博物馆里通过日本和中国的艺术品来了解日本人和中国人。爱德华·卡特（Edward C. Carter）在这份报告出版时的前言中指出，美国博物馆应及时有力地提醒大家，东方人不是“险恶的野蛮人，而是一个有着深厚智慧和文化的种族”。¹

当我们回头审视美国与东亚接触的第一个一百年中美国人对东亚艺术的反映时，会发现卡帕尔和卡特的假设都太天真了。显而易见，艺术的确有它的政治界线，也仍需斟酌辞令。美学价值、习惯、象征、表现手法、主题的选择——甚至连艺术本身的定义——都是受文化限制的。当一个文化被视为比别的文化优越时，它就很难正确审视其他文化的艺术。而且，接受一个国家的艺术并非需要先理解其文化，对这个国家艺术的理解也不会必然导致对其文化的理解。

美国人也许能欣赏中国艺术和日本艺术之美，但是在获得关于其所属文化的某些知识前，他们将很难真正理解它。19 世纪下半叶在获得这些知识方面取得的进步和接受亚洲美学的某些表达方式即为明证。在此过程中，少数美国人认识到中国和日本艺术的成熟与价值，私人博物馆也开始收藏这些艺术品。对东亚艺术品的收藏影响到美国人对中国和日本的理解、美国人的品味、美国的艺术观念以及美国的文化。对亚洲艺术尤其是日本艺术的仰慕还具有政治上的重要意义。美国人跨越太平洋对亚洲艺术的响应也对中国和日本的文化产生了影响。一句话，艺术品收藏被证明是文化关系的一种重要形式，

是国际历史的重要组成部分。

在欧洲或亚洲为人所熟知的艺术在 17 世纪的盎格鲁-阿美利加人那儿却几乎没有位置。殖民地人经常在为生存而斗争，缺少与艺术品收藏相关的闲暇和财富。而且，在大多数殖民者母国的社会里，艺术品也不是值得关注的内容。²民间艺术是存在的，工艺品在缓慢发展，但它们在 19 世纪中叶前并不被视为艺术品。然而，其实早在 17 世纪末之前，一些美洲人已经积累了可观的财富，特别是在加尔文教派影响较小的南方，他们开始追求像英国绅士一样生活。对这些殖民地新贵而言，文化的定义来自都市林立的欧洲，他们的家庭用品（包括艺术品）都是从英格兰和欧洲大陆订购的。

到 18 世纪中期，富豪家族已经出现在波士顿、纽约、费城、巴尔的摩和查尔斯顿这样的主要港口城市，也出现在大种植园里。同一时期，对中国艺术风格的追慕潮流横扫欧洲。^①追逐浪漫的欧洲人往往在艺术品上留下仿制的中国艺术风格。甚至连中国人自己也开始仿效这种欧制的中国风格大量生产专供出口的“欧洲化”的中国艺术品。几个世纪以来，西方商人们一直在将亚洲艺术品带到欧洲销售，但直到 18 世纪才开始大量进口。当欣赏趣味变化而收藏者厌倦古典传统时，中国和日本的题材赢得了广泛喝彩，它们成为洛可可美学的重要组成部分。除中国壁纸、瓷器和花园凉亭之外，还流行托马斯·奇朋代尔（Tomas Chippendale）^② 倡导的中国样式的和仿日本漆器造型的家具。北美殖民地人虔诚地购买“中国的奇朋代尔”和中国壁纸、丝绸和瓷器。甚至有一次偶然与中国人的接触还影响到殖民地的建筑。低价的工艺品，尤其是外销瓷，扩散到北美社会不甚富裕的阶层。杯、盘和壶的碎片已经在遍布全国的 18 世纪的小酒馆和普通房屋遗址中被发现。

革命前的北美殖民地人关注 and 喜爱中国工艺品和装饰艺术品的证据比比皆是。充满传奇色彩的爱国者银匠鲍尔·瑞维尔（Paul Revere）模仿一种中国壶制作的碗风行一时；纽约进口

① 清朝“康乾盛世”正值法国“启蒙运动”时期，法国思想家伏尔泰、孟德斯鸠、经济学家魁奈、哲学家狄德罗等均曾借用中国的儒家学说来反对天主教神学和封建专制暴政，从而在思想、文化领域广泛掀起了一场“中国热”——译注

② 英国 18 世纪“新古典主义”家具设计和制作大师——译注

商弗雷德里克·瑞因南德（Frederick Rhinelanders）销售中国外销瓷器获利颇丰。³然而，没有证据显示，众多北美殖民地人能比乔治·华盛顿更了解或关心中国及中国文化——他认为中国人在形象和外表上是“滑稽的”，而且多年以后才吃惊地得知他们不是白人。

在美国革命之后，与中国的贸易成为美国整体贸易的重要组成部分。从中国回来的船上装载的主要货物是茶叶，但至少在1815年前还有一个庞大的陶瓷市场——低价的盘子、杯子和碗作为日用品或可出售的压舱物被运来。为了使茶叶有时还有丝绸和其他布料保持干燥，人们在舱底塞满了东西，对商人来说，没有什么比这些东西能够出售更值得高兴了。

还有一个专门针对高质量的出口瓷器、家具、布料、绸扇、雕刻、银器和卷轴画的市场。许多商品属于前述的所谓“仿中国艺术风格”：中国工匠试图满足西方人对某些中国东西的趣味，但又不能太过于中国化。其他一些为当地人使用而设计的东西也常因新奇和富于异国情调而被买回卖给有钱人，有时也有穷人能承受的通草纸等。绘画常常被定制为广州的场景——用以代替尚难想象的图画明信片。中国商人没有流露出任何迹象来表明中国还存在一种远比广州外销商品所体现的水平更高的艺术或文化。

18世纪后期美国人与中国文化接触的一个有趣例证，是荷兰裔美国商人安德瑞斯·伊吾拉德斯·范·布拉蒙·霍克吉斯特（Andreas Everardus van Braam Houckgeest）的收藏和建筑设计。范·布拉蒙在1784年成为美国公民，1790年至1795年负责荷兰东印度公司在中国的业务。1796年返回美国的时候，他带回近2000件向中国画家定制的水彩画和大量家具以及中国工匠按照他的品味制造的各类商品。在费城郊区德拉维尔河西岸，他建造了名为“中国隐庐”（China's Retreat）的一座顶部有佛塔建筑的豪宅。范·布拉蒙在室内安装了一台有17个影像的中国洋片机。直到1970年这座房屋还是当地的标志性建筑，范·布拉蒙在1798年因欠债面临牢狱之灾时带着他的收藏去了英国，他的大多数藏品于1799年在伦敦的克里斯蒂拍卖行被拍卖。⁴

有迹象显示一些中国画当时已经作为艺术品被接受和陈列⁵，1794年和1795年在纽约举办了相关展览。范·布拉蒙关

于中国人生活的水彩素描藏品于 1796 年在费城悬挂展出了好几个月。1805 年在萨勒姆举办的一次中国画展览的广告宣称,陈列的作品与西方的杰作旗鼓相当——并收取 25 美分的门票。但范·布拉蒙委托的艺术家作画时使用了西方式透视法,而且他带回的大多数画作显然主要是为出口而制作的,特别是那些玻璃画和油画。美国有一个新兴的肖像画市场——早期美国家庭的墙上也很少挂别的——这个国家被那些为商人及其妻子和继承人画像的巡回画家们梳理了一遍。爱炫耀的人则请欧洲画师为自己画像——而中国肖像画家也从中获益。

记住这一点是重要的:进入 19 世纪时仍然存在一股敌视艺术的顽固思潮,认为艺术对发展中国家来说是不合时宜的奢侈品。工艺品躲过了这样的责难而绘画和雕塑却没能幸免。虽然如此,还是有许多证据表明当时的收藏家们已准备好给芸芸大众提供艺术品了。有钱人自己收藏,许多城市为丰富市民生活而开设了博物馆。从 1784 年至大约 1820 年,私人收藏的艺术品就意味着“古典大师”即知名欧洲画家和雕塑家的作品,其间常常充斥着各种仿真程度各异的复制品。从 1820 年到大约 1850 年,收藏的范围更加广泛,只要是本土艺术品就会成为收藏对象。19 世纪的第二个 25 年是文化民族主义高涨的时期,需要民主艺术来繁荣美国文化。所有这些潮流趋于淹没过去的中国艺术。⁶

美国的大批商业骄子在对中国的贸易中积累了他们的财富,其中至少有两个家庭出了著名的艺术品收藏家。亨利·塔克曼(Henry Tuckerman)的名著《艺术家之书:美国艺术家的生活》(*Book of the Artist: American Artist Life*)首印于 1867 年,其中提到托马斯·帕肯斯(Thomas H. Perkins)和奥利凡特(R. M. Olyphant)的收藏,他们两位在广州一带享有盛名。塔克曼重点关注美国艺术但也时常提及欧洲艺术,常把美国 and 欧洲的艺术家进行比较。他注意到帕肯斯、奥利凡特或其他任何收藏家的收藏里都没有亚洲绘画。从塔克曼唯一关于中国的评论中可以看出,这种忽略可能表明了这个时代的品味:“在中国,那些非常丑陋和拼凑模仿的艺术品是文明停滞不前的明证。”⁷

在那些拥有一件欧洲大师作品的复制品就能显示社会地位的日子里,对中国艺术品的需求很少。当像拉尔夫·瓦道·爱

默生 (Ralph Waldo Emerson) 等批评家鄙视模仿欧洲贵族并渴求一种美国自己的文化时, 外国艺术品被更多地给予嘲笑的眼光。批评家和收藏家们希望美国艺术家描绘宏伟的本土风景和美国人过去的英勇场面。⁸ 中国艺术品未被考虑作为欧洲艺术品的替代者。它仍太外国化, 太怪异。在 1820 年, 一位受尊敬的年轻美国美学家小罗伯特·瓦伦 (Robert Waln, Jr.) 尖锐地批评了中国画和中国画家。在从广州 (他父亲在那儿经商) 旅行返回后, 他指责那儿的画家缺乏创意——这显然是指他们无法以高超的技巧模仿西方艺术。当描述那些现在看来好像是传统的中国风景画时, 他发现其中缺乏透视法, “人们用一种主次颠倒的手法来展现背景, 即将其置于画中更高级的主题之上”。他抱怨色彩的缺乏, “对习惯于本杰明·威斯特 (Benjamin West) 的鲜艳美景或约翰·特朗巴尔 (John Trumbull) 匀称比例的眼睛来说, 这整个似乎是一团黑印记, 什么都不能表现”。即使是最好的作品, 瓦伦也认为“直白的勾勒轮廓是模仿自然的不成功尝试”。⁹ 拥有这样的作品显然无助于炫耀社会地位。

尽管如此, 中国绘画仍然被带入美国。从那时的轮船载货单可以看出, 在广州装载的物品中常常有一箱卷轴或绘画。¹⁰ 船长和船员偶尔购买这类物品作为礼物。遗憾的是, 载货单上没有列出画家的姓名和相关的主题——而且, 在 19 世纪结束时, 没有证据表明在美国收藏家们对中国画作变得更感兴趣和更有见识之前就已经有高品质的中国作品跨越太平洋来到美国。美国人在 18 世纪晚期到 19 世纪早期获得的很多中国绘画, 正如米尔顿或萨勒姆的博物馆收藏的, 是像外销瓷一样专为外国人定制的出口作品。但是无论其是否达到艺术品的质量或被认定为艺术品, 这些中国绘画向美国人初步展示了中国的景象和生活。某些肖像画上既不是乔治·华盛顿也不是美国商人, 而是穿着中国服装的中国商人。风景画常常模仿西方风景画, 但它们更像是中国的景致。对中国文化最有价值的描绘是中国人日常生活的系列画, 还有中国工匠的工作系列画。在威尔斯·威廉姆斯 (S. Wells Williams) 的《中国商务指南》(*Chinese Commercial Guide*, 1863 年版) 中, 他只给图画、雕刻和中国风景画以吝啬的赞扬, 但是“用印度墨水勾勒的图案在中国人看来代表着工匠的技术与禀赋, 它们被装印成册廉

价销售；它们由广州的庭呱（Tingqua）^①设计，具有显而易见的价值。”¹¹

从彩绘、白描、雕刻到陶瓷上的形象，美国人无疑得出这样的印象：中国人从体质到文化都异于欧洲人。¹²在19世纪美国的城市里，很少有人能像华盛顿当总统时那样对中国一无所知。贫穷的美国人注意到中国人能够提供别人没有的器皿和奇妙的小玩意儿。直到19世纪30年代，欧洲工匠才能在质量和价格上与中国人竞争。富裕的美国人注意到中国人能生产出精美的瓷器、雕刻和漆器——而且这些物品为欧洲上流社会所青睐。很少有美国人探寻中国的形象，但这些形象却通过与中国艺术品的频繁接触而被富人和穷人吸收——尽管有些形象是被下意识地获得的。

有些人寻求了解中国并热切地教导其他美国人。其中最主要的也许是费城商人纳萨·杜恩（Nathan Dunn）。就像奥利凡特、帕肯斯和其他一些人，杜恩在中国集聚了大量财富。虽然记载不一，但他似乎在广州居住了大约十年并与中国官员和行商建立了非同寻常的友谊。不像他的许多同行，杜恩对中国文化很感兴趣并决定将这种文化介绍到西方。他的兴趣明显超出了外销艺术品和奇珍异宝的范围，他想让美国人了解中国人是怎样生活的，还希望他们能像中国的富人们那样看待艺术。为这个目的，他将自己数以千计的庞大收藏进行了展示——先是在费城，其后又在伦敦举办了展览。据报道他为这些收藏花费了5万美元，为布置展览花费了8千多美元（堪与被视为非常慷慨的托马斯·帕肯斯和他的侄子以每人8千美元发起的波士顿雅典学院的古典大师收藏相比）。

陈列杜恩藏品的建筑入口仿照中国的凉亭设计而成，建筑内部按房间摆放着真人大小的反映中国不同阶层、或男或女、或工作或玩乐的陶俑，有皇帝、高阶武将、文官、行商、制陶匠人、采茶女和船夫等。各种由家具和艺术品装饰的布景以及室内局部都有所展示。陶俑身上穿着的都是真正的衣服，家具、陶器、绘画和日常生活用品也同样是真的。还有精致的丝绸屏风、当时中国名流的卷轴肖像画、风景画以及几千件精美

① 即关联昌，字俊卿，清代著名外销画家，擅长水彩画和水粉画，名重一时——译注

的瓷器和漆器。

要评估当时人们对这些藏品的兴趣是不容易的，但是所有的证据都显示出一种强烈的、可喜的反应。准备对展览图录进行扩充的威廉·朗登（William B. Langdon）声称，在费城展出的那三年中有成千上万的人来参观博物馆。他谈到最早版本的随展图录“卖出了65000册之多”，他自己在伦敦出版的新版本又售出了15000册。朗登版的数字的可靠性可能因为宣传的目的而打了折扣，但关于这次展览的评论和个人的叙述都支持他此次展览反响热烈的说法。纽约最显赫的富人之一菲利普·侯恩（Philip Hone）在其日记里记满了对艺术家和收藏家（通常是欧洲大师或像乔治·坎特林（George Catlin）那样的美国画家）的评论，他于1840年1月在费城停留了几天专程去看“这个著名的中国博物馆”。¹⁴

侯恩认为杜恩的展览是对“各种稀罕玩意儿的庞大收藏”，而显然不是对艺术品的收藏。朗登为中国艺术品的不足辩解：“完美确实只属于基督教教化下的国家所产生的美术作品”，但他坚持认为中国绘画也是值得赞扬的：“他们准确而优美地描绘昆虫、鸟、鱼、水果、花草和肖像，其色彩明丽和丰富是无以伦比的。”他讨论的一些作品努力运用透视法和明暗法，被推测是为外国买主定制的。本杰明·斯利蒙（Benjamin Silliman）对这次展览的评论是最经常被人引用的，在回顾中，他强调这些来自中国的收藏是以前外国人从未见过的作品。¹⁵在悬挂的几百幅绘画中，他呼吁人们注意那些肖像画，它们会让只见过普通质量外销作品的美国人大为震惊。斯利蒙尤其被陶瓷器的质量打动，他认为杜恩展示的显然是“很少甚至从未出口过的最精美和最具观赏性的样品”。他还注意到明代瓷器比数量更多、时代更近的清代瓷器高级，而这也许说明清朝皇帝给陶工的赏钱要少一些。

在1838年的圣诞节，杜恩博物馆开馆的第二天，希德利·乔治·费希尔（Sidney George Fisher）——后来成为重要的政治和宪法问题撰稿人——带了一位朋友来看展览。他深受吸引，写道“的确没有什么能比这更有趣更辉煌了。”他很少提及绘画——他在这方面的品味更适合于鉴赏古典大师们的作品——但是他很喜爱自己所见到的各种各样精美的瓷器，尤其被一些“最丰富和最华丽描绘”的服装和“极其美丽”的家

具吸引。这个展览对他的冲击从他日记里的一句话可见一斑：“我没想到中国的艺术品竟如此豪华和精炼。”¹⁶

斯利蒙与费希尔的上述评议足以说明杜恩已经具备了中国社会上流阶层的收藏品味，他所收藏的已经不再是中国的“出口货”了。多数的评论者将雕刻、陶瓷和绘画作为艺术来讨论，他们对某些作品持批评意见，而对另外一些则十分偏好。评论者对有些画作，通常是以单个僧人为题材的作品，往往会情有独钟，而早期的陶瓷制品则被他们视如珍宝。

托马斯·舒拉特班克（Thomas Schlotterback），曾是一名研究中国对美国艺术影响的学者，主张19世纪30年代晚期是美国人对中国文化的兴趣日益增长的时期。他指出杜恩展览既是这种兴趣的证明也促进了这种兴趣的增长。将中国艺术品视作奇珍异宝的兴趣比这个展览早得多，但是这个展览的解说词似乎是最早将中国绘画和陶瓷作为艺术品来讨论的。无疑许多住在纽约和萨勒姆的商人家中都有高质量的中国艺术品，而出现在市场上的一小部分高级品也都掩盖在成堆的外销艺术品下了。对杜恩展览的赞扬性评论尤其推动了将中国陶瓷作为艺术品而不仅是猎奇物来收藏的转变。在后来的25年中，形成了几个内容丰富的收藏，其中最著名的如威尔斯·威廉姆斯和安森·伯宁格姆（Anson Burlingame），像杜恩一样，他们具有内行人对中国的兴趣并与中国收藏家们有着密切交往。¹⁷

美国南北战争前几年，还有其他一些关于中国文化的重要展览。其中两个最著名的是约翰·彼得（John Peter）在波士顿的展览和巴勒姆（P. T. Barnum）的展览，二者被认为是在杜恩藏品遗存的基础上建立的。在19世纪40年代对中国的兴趣无疑更应归因于杜恩展览开展后不到一年爆发的鸦片战争和1844年卡里布·库森（Caleb Cushing）使团与中国签订的第一项中美条约。^①正如历史学家乔纳森·勾斯泰因（Jonathan Goldstein）指出的那样，人们也许借这个展览逃避单调的日常生活，但是他们去看这个关于中国的展览更是因为当时中国在新闻媒体中不寻常的突出地位。到了19世纪50年代，就很少有对中国文化普遍感兴趣的证据，也没有迹象显示对中国艺术

① 指在澳门签订的《中美望厦条约》——译注

品的兴趣掀起了新的高潮。没有迹象表明中国的展品参加了 1853 年开幕的纽约水晶宫展览。

关于杜恩藏品，有一个重要问题仍无答案。杜恩收藏物品似乎曾得到中国士大夫之类的上层人物的帮助，如果真是这样，那么他们为什么要帮助他呢？仅仅是单纯的商业交易吗？或像朗登猜测的是因为他们欣赏杜恩对待中国人的那种值得称道的态度？还是因为他在鸦片贸易中的节制行为？在我们从中国的资料中找到更好的解释之前，看来最可信的解释是有一个或更多的中国官员发觉将中国文化传播给美国人的政策会带来甜头。导致鸦片战争的紧张关系已经磨损了盎格鲁人与中国人之间“亲善”的纽带。中国“研究蛮夷的专家们”发现美国人和英国人根本就是两回事，他们之间还打过两次仗。不难想象中国人准备采用传统的“以夷制夷”手段，致力使美国人今后反对英国人。当战争几年后到来时，中国人的确试图争取美国人的支持。这不是中国人第一次从事文化外交——赠送艺术品赢得对其文化的仰慕和尊敬并一定让接受者领情。这也不是中国或其他东亚国家最后一次为政治目的将其艺术品送往美国。

如果说鸦片战争和卡里布·库森在 19 世纪 40 年代使大家关注中国，马修·佩瑞（Matthew Perry）将军在 19 世纪 50 年代中期“打开”日本大门则使美国人感到兴奋。1860 年南北战争前夕，第一个日本使团对美国的访问更是维持了美国人对日本的兴趣。

与日本进行贸易的努力在 1791 年受挫，但是美国商人因荷兰在法国大革命后的战争中衰落而获利。从 1798 年到 1801 年，来自美国的船只每年为荷兰东印度公司驶往长崎。这些船长，如萨勒姆的约翰·德文纳克斯（John Devereaux），主要为做投机生意而购买日本货，但有时也为自己使用而购买日本商品。日本的漆器在美国久负盛名，德文纳克斯带了大量扇、盒、碟、箱及其他家具回美国——其中许多现与轮船载货单一起陈列在萨勒姆的埃塞克斯学会（the Essex Institute in Salem）。在随后的大约半个世纪中，没有更进一步的商业或文化交往。

在 19 世纪 40 年代与日本建立联系的两次尝试均告失败。但在“苍鹰鸣叫”的岁月，建立美国势力和影响是顺理成章

的。1851年米拉德·菲尔摩（Millard Fillmore）总统宣布他将派遣一支海军远征队前往日本。1852年佩瑞启航。《纽约时报》（New York Times）的编辑们不同意这次使命的动机和其他支持此行程的论据；他们害怕美国的行动会导致一场战争。他们试图引导读者对日本的认知，号召反对“用炮弹、子弹和炸药去砸开一条通道，去带来新发现和每年几船棉布”。《日本散记》（*Desultory Notes About Japan*）的作者解释日本反天主教的政策并将日本人与中国人作比较。日本人不像后者，他们并不自以为是地轻视蛮夷们的成就。他们搜集所有的知识并研究法语和德语的科学著作。他还生动地描绘了日本的家具和珐琅器，“由于这些精致的日本产品是如此著名”，欧洲人一见到就大量进行仿造。作为反对海军远征的一条理由，《时报》认为日本的工艺品证明它具有先进的文化，不需要来自美国的启蒙。然而，就是《时报》也一点没有谈及日本绘画的代表性——它们在1800年因为“完全没有透视”¹⁸而被忽略。

尽管《纽约时报》对远征持保留态度，佩瑞还是前往了日本。在1854年12月，《时报》发表了一篇由佩瑞的一名同伴撰写的社论。¹⁹在对其认为前景不佳的贸易的讨论中，他沉迷于日本的漆器、丝绸、棉织品和陶瓷。他认为日本漆器比东方任何地方的同类产品都要好。装饰性的丝绸艺术品“臻于极致，有些色彩比中国的产品更好，印在棉布上的各种花纹既新颖又出众”。他坚持认为某些日本瓷器在薄和透方面是无与伦比的。最后，这位作者得出了日本人的文明总体上比中国人的更高的结论。具有大致同样结论的中日艺术品的比较直到这个世纪最后几年——当西方人开始看到更多清代以前质量更高的中国宫廷物品后才告终结。

1860年，当日本的第一个使团来到美国时，《纽约时报》上发表的一篇名为《日本和日本人》的文章中提到日本艺术时几乎没有赞誉之辞。²⁰作者特别批评了日本的建筑。作为一门艺术，他认为它“很难说是一种存在”——日本寺庙和宫廷的建筑全是“低矮和临时性的结构，基本上是木头的”。他断言频繁的地震导致日本人“对他们的建筑给予很少的关注”。但是他承认日本人“在美术的某些分支方面拥有相当好的技巧”。尽管他们忽略透视法和解剖学——“野蛮人”的雕