

美國顧洛阜

藏中國歷代書畫名迹精選

翁萬戈 編

Selections from The John M.
Crawford, Jr. Collection,
by Wan-go Weng

上海人民美術出版社

Shanghai people's fine arts publishing house

美國顧洛阜

藏中國歷代書畫名迹精選

翁萬戈 編

上海人民美術出版社

Shanghai people's fine arts publishing house

致謝

本書在考據、解說及搜集資料各方面，受到多位博物館、學院中專業的朋友及私家學者們的指示以及他們著作中的啓發，已在《圖說》各項下提及。《序言》談到顧洛阜藏品數次展覽的目錄作者，都對個別品項提供了寶貴的見解，在此深致謝意。最重要而不可或缺的是紐約大都會藝術博物館亞洲部各位老友の慨助，尤其是亞洲藝術部主任何慕文（Maxwell K. Hearn）、亞洲部辦公室主任史文慧（Judith G. Smith）及他們的同事劉唏儀女士。納爾遜·艾特金斯博物館藏雖然祇有三件在本集中，其現任館長武麗生（Marc F. Wilson）曾研究過多項包括在本集中的明代精品（見《序言》），而其中國藝術部陸聆恩副主任亦提供資料，並此致謝。研究中國古代書畫時，無法避免的是草書、篆刻及查考問題，不得不請教長兄翁開慶，及此間文友張子寧、白謙慎及高翔三位，謹致由衷の感激。文中英文名詞、標題英文部分，皆由我女翁以思完成，附誌。

凡例

- 一、目錄次序以書畫家生年或其大約活動時期之先後而定，其無名氏及傳摹之作，則以其大約年代插入。例外爲宋代帝王書畫，則自宋徽宗趙佶爲首，至理宗趙昀爲止，自成一組。
- 二、每件作品尺寸，概用cm，先縱後橫。
- 三、收藏印鑒中，顧洛阜常用三枚：“顧洛阜”白文方印、“漢光閣”朱文方印及“漢光閣主顧洛阜鑒藏中國古代書畫之章”朱文方印，《圖說》中各項下不詳述。
- 四、美國各博物館及美術館之中文譯名，以常用及自定者爲準，英文人名亦同。
- 五、作品裝裱格式，統以卷、軸、聯、冊、頁（單頁）、扇（不標明團扇者即摺扇）稱之。
- 六、圖版標題中不註明“墨”或“水墨”，僅註“設色”或“淡彩”。

序言



顧洛阜小像圖卷 翁萬戈畫



顧洛阜小像圖卷 (局部)



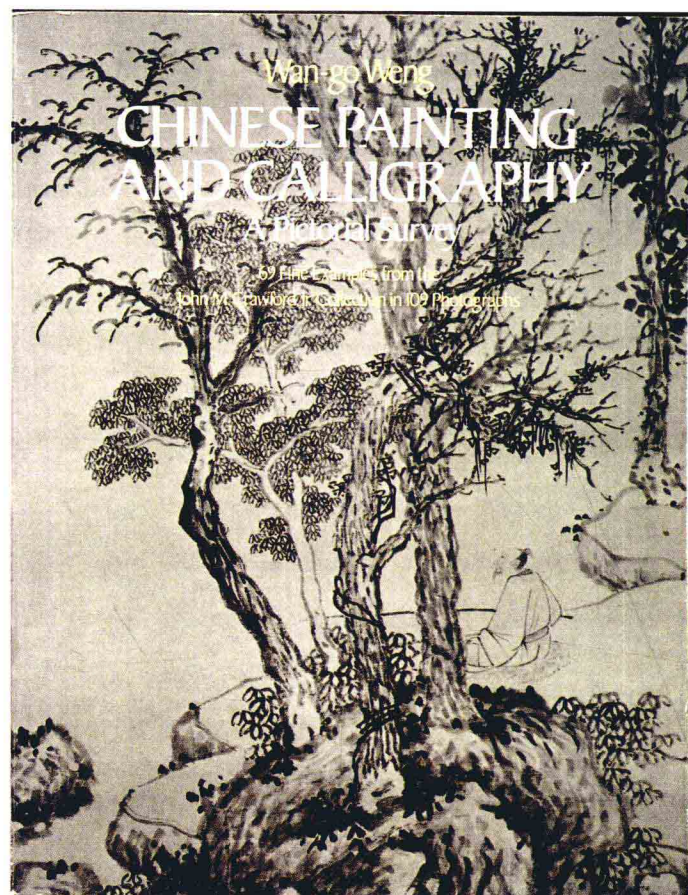
顧洛阜紐約故居 (房門在左)

一、顧洛阜 (John M. Crawford, Jr. 1913–1988年) 是當代西方最突出的中國書畫收藏家，而收藏是他的終生事業。他家境富有，沒有溫飽問題，又無子女傳代，所以晚年將藏品的絕大多數捐贈給紐約大都會藝術博物館 (The Metropolitan Museum of Art, New York)。他實行自己的主張，把世界文化遺產公諸同好，不受私人任意玩弄或變為商品的噩運。同時，他是藝術不分時代及國界的見證：他從未正式研究過中國的文史美術，但有見識，認出書畫是中國創造形象美的峰巔；又有魄力，面對好書好畫，能當機立斷出資收藏。天假良緣，正當20世紀四五十年代，東亞大局動蕩中文化珍寶流散的時機，使他能脫穎而出，成為西方以巨資收購國寶級中國法書的第一人。1962年，在紐約摩根圖書館 (The Pierpont Morgan Library, New York)，他初次展覽藏珍時，曾出版《顧洛阜藏中國書畫》大目錄，其印刷、紙張、裝釘俱達西方稀有書籍的標準，但印數不多，早已絕版。1978年，他促我在數月間連攝影帶編寫一冊祇有黑白版的通行本《中國書畫概觀》，以顧洛阜收藏中選69件為例，銷行了萬冊以上。在此書出版的前後，有兩次小型的展覽，比較專題，都在紐約華美協進社 (China Institute in America) 舉行：一是《文徵明與友——顧洛阜收藏之一見》 (Friends of Wen Cheng Ming: a View from the Crawford Collection)，自沈周至侯懋功，共選28件，由武麗生 (Marc F. Wilson) 及黃君實主持，並撰寫一具有黑白圖版的目錄，展期1974年至1975年；一是《顧洛阜藏宋元法書名迹》 (Masterpieces of Sung and Yuan Dynasty Calligraphy from the John M. Crawford Jr. Collection)，自黃庭堅到趙孟頫，共選13件，由黃君實主持，並撰寫一大開本的黑白圖版精美的目錄，展期是1982年。到了1992年，顧氏藏品已成為紐約大都會藝術博物館收藏的一部分，其時該館亞洲部的主持人方聞編寫了一厚冊彩圖特異且附有黑白插圖的中國書畫史，名為《形象之外——中國書畫，8至14世紀》 (Beyond Representation, Chinese Painting and Calligraphy 8th–14th Century)，包括顧氏藏品近40件。但問題是，這些都是用英文寫的，圖版則長卷不全，題跋不備，而且收容的項目限於“精品”，並沒有顧及許多特出而且重要的名迹。因為我對顧氏收藏相當熟習，所以長期籌劃寫一部完全用中文，向中國讀者及精通中國語言文化的外國讀者介紹“流落異域”的“國寶”及價值很高的文化遺產。顧氏晚年的絕大部分中國書畫藏品，在1984年紐約大都會藝術博物館點收捐贈時，編過一冊《清單》 (Checklist)，共列出177項，首項是《傳懷素草書三行卷》 (不真)，末項是張大千《松下高士圖軸》，其中不包括三件到納爾遜·艾特金斯博物館 (The Nelson-Alkins Museum of Art) 藏的重要作品。本集共選了108項，歷宋、元、明、清四代，可稱概括了顧氏收藏中的精華，而且儘可能利用彩色圖版及包括題跋，並供應適當的黑白插圖，以增進解說的效果。

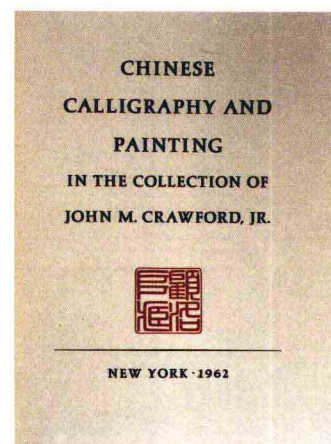
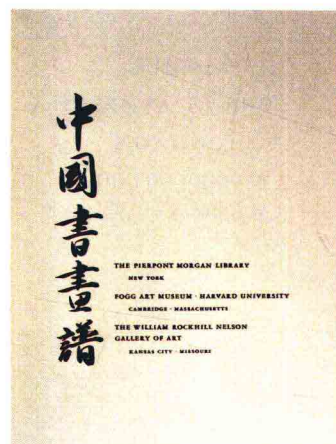
二、爲了將顧洛阜收藏經過放在比較全面的歷史視綫上，本集的《前奏》中先談美國自19世紀末開始收藏中國書畫的簡史，再談顧洛阜收藏的始末，所以《序言》中不再詳述。至於美國其他主要中國書畫收藏的內容，則超出本書的範圍；其大致情況，可參讀楊仁愷先生所著《國寶沉浮錄》（2007年上海古籍出版社彩圖典藏本）。至於本集鑒定真偽及年代問題，當然由寫書的人負責。我雖然得到“前人種樹”的蔭涼，但在集思廣益、獲得新參考資料及得機細觀原迹的條件下，時有拙見，很謙虛地向讀者貢獻。顧氏收藏的絕品及孤本，雖經前人多次指出，但其重要性值得大書特書，不妨在此再鳴鑼擊鼓。請讀者注意：宋代中如郭熙《樹色平遠圖》卷，有無比的孤寂荒寒之感，又是最能表現傳統“平遠”技法的模範；黃庭堅《廉頗藺相如合傳》卷是他傳世最長的草書極品；米芾《吳江舟中詩》卷最能表現這位大書法家的“天真”論；趙佶《翠竹雙禽圖》卷是中國花鳥畫的高峰；喬仲常《後赤壁賦圖》卷、李結《西塞漁社圖》卷及耶律楚材《送劉滿詩》卷都是舉世僅存的孤本。元代則有趙孟頫《行草書即事絕句》軸，可稱他存世最大的字；鮮于樞《草書韓愈石鼓歌》卷是元代草書之最；倪瓚《秋林野興圖》軸是現存少數早期的雲林山水之一。至於明清部分，則祝允明《行草書釣賦》卷、唐寅《致若容札》冊頁、文徵明《楷書陸機文賦》卷、張瑞圖《行書七言》聯、法若真《畫說行草書》卷、朱奎《致方士瑄十札》冊和《山水十二頁》冊等，都是可遇而不可求的書畫珍寶。

三、我自1938年因日本大舉侵犯中國，佔據上海，得機赴美繼續學業。其後第二次世界大戰開始，至1945年日降後終止；1948年纔返回中國，却正逢內戰達到最後階段，於是在此年終時再度赴美。大局變化，我成爲留美華人，生活工作，全用英文。1979年中美恢復邦交後，每年回國一次，又把一生最早20年受教養及學習的祖國文字大量地應用。這二十幾年來，深感用異國文字寫祖國的歷史、文學、美術時，如同“隔靴搔癢”。最顯然的是時代、地域、姓名等專門名詞，變成英文字母，看來毫無情感及意趣。如“秦漢”、“唐宋”、“明清”等組合，其含義之豐富，翻譯後就一貧如洗。尤其是詩詞歌賦等美麗的辭句，與其文字不可分離，根本拒絕翻譯這種無情的處理。中國書畫本身的創造及關於其美學的論述，也都是與文字、文學有骨肉情，無法割斷。例如“雅俗”、“生熟”、“平淡天真”、“氣韻”、“風神”等等主要美學概念，不見有方塊字外的等量異國詞句。我年近九旬，幸逢祖國轉盛，能將這一組極重要的中華文化瑰寶，用生來的“母語”（mother tongue）寫出，以見證於國內的同好，真是有羈鳥歸舊林、池魚返故淵的感慨及欣愉！因此不顧及個人學識方面的不足，儘量貢獻其機緣中的一得，謹向賢達請教！

時逢2007年夏至，繁花綴庭，草茵鋪地，橋下尚有流泉，明窗祇見綠蔭，翁萬戈自序於美國東北漢普莎州之萊溪居。



顧洛阜藏中國書畫集 翁萬戈編



摩根圖書館展覽之目錄

美國收藏中國書畫簡史到顧洛阜的珍藏

一 簡史

一、西方人士認真收藏中國古代書畫的歷史並不悠久。美國開始更晚，但其目前公私方面所收精品，遠勝於歐陸，可謂後來居上。大凡搜獲各處美術品，與時勢息息相關。美國之對遠東有興趣，從而注意這歷史悠久但迥然不同的美術傳統，亦是時勢使然。18世紀末葉，從英國來美土的移民，受不了祖國政府的壓迫，掀動革命狂潮：出名的波士頓港事件，居民把英國運來的茶拋入海中，那茶其實是福建的產品。當時歐洲早已意味到中國美術的特異，時行所謂“新華色麗”（Chinoiserie），即似是而非地模仿、誇張及誤解他們見到及想象的中國裝飾設計。在18世紀中葉尤其風行——無論什麼室內裝飾藝術，像家具、牆紙、織物、擺設之類，都可以弄些“中國”風景、人物、花鳥、迴紋等時髦樣式。這風格也流入了美土，引起了美國對遠東直接貿易的慾望。1776年北美合眾國獨立後，其海軍衝破了英國對華通商的壟斷，1784年首次從紐約駕駛貨船到廣東，但在美術品方面祇得到該地區的出口貨。先驅人士納珊·鄧（Nathan Dunn）在1838年聖誕日開了費城（Philadelphia）的中國美術展，其中有幾幅畫，接觸了中國書畫的邊緣。1844年，中、美初次訂約——望夏條約，那時已有收藏家注重中國陶瓷。1853年波瑞（Mathew Perry）領導的美國艦隊敲開了日本緊閉多少代的門戶。但在西方美術評論家的眼光中，日本繪畫毫無透視觀念；不言而喻，中國畫也不值一看。轉變美國國運及一切文化生活的是1861年到1865年的南北內戰；其開始時，倫敦水晶宮（Crystal Palace）展覽了中國與日本的陶瓷，却得到讚賞。

二、到了19世紀末30年中，內戰的創傷痊愈，一個新美國出生了，而美術館興起：紐約創立了大都會藝術博物館，波士頓則波士頓博物館，華盛頓則克羅蘭（Corcoran）美術館。實際上，美術館都仗着大收藏家。1867年巴黎開大博覽會時，其中兩位委員是美國人華爾特（W. T. Walters）及艾佛瑞（Samuel Avery）。華爾特資助布舍爾（S. W. Bushell）編寫全套十冊的《東方陶瓷藝術》，他認為中國陶瓷最為特出。艾佛瑞有一位兄弟本哲民·艾佛瑞（Benjamin Avery）在1874年被派駐中國的美國公使（那時沒有大使），因此他有機會聯絡中國收藏家。他同時是古玩商，回國後曾出售不少中國陶瓷精品給紐約、波士頓、芝加哥（Chicago）、克利夫蘭（Cleveland）、新新納地（Cincinnati）、底特律（Detroit）各地的陶瓷愛好者。在1879年他把所收中國陶瓷主要部分賣給紐約大都會藝術博物館（以下簡稱“紐約大都會”）。到了19世紀終，波士頓博物館，因為有特出的大收藏家，變成了西方最好的東亞美術收集所，雄視歐美。

三、1876年費城開了世紀博覽會，紀念美國獨立百周年，其中的日本展覽吸引了千萬觀眾，博得好評。中國展覽是當時海關總督哈德（Robert Hart）所辦，其出品相形見绌，不值得觀眾的注意，當然沒有好評。可以說，這是美國欣賞日本美術而未接觸到陶瓷以外中國美術精華的時期。尤其是在一位哈佛大學出身的芬那羅薩（Ernest Fenollosa）大力提倡及收藏之下，日本版畫發生重大的影響。波士頓博物館受到他及一組重要收藏家的支持，使日本人士直到今天都羨慕其積聚的日本“國寶”。

四、芬那羅薩的著作及演說建設了美國認識遠東藝術的理論基礎：他看出中國文化對日本的極其重大的影響。在美國各處發展美術館時，其亞洲美術的館員，很多出於芬氏及波士頓博物館各館員的門下。當時博物館界對其職員的規律不嚴，芬氏兼收藏家、古玩商、學者各種身份，並無限制。在20世紀開始時，他曾自日本京都大德寺以借款抵押方式取得寺藏南宋（1178年）羅漢畫軸一批，10幅售予波士頓，兩幅售予華盛頓之福利爾（Charles Lang Freer）。他對福氏的影響很深：去其所藏的糟粕，告以日本繪畫源於中國，尤其是佛教方面。

五、芬氏在波士頓博物館的後繼者是日本人岡倉天心。他操熟練的英語，1904年到波士頓，1911年任中國日本美術部主任，直到1913年退休。他在日本時，為其政府建立美術品註冊制度，使“國寶”級作品不得出口。在波士頓時，其博物館長與紐約大都會及華盛頓福利爾兩館競爭，盡力捐款，促岡倉氏搜集精品，致使其中國美術之質量與其日本美術並駕齊驅。

六、岡倉氏之另一大貢獻是訓練後生：第一名是蘭登·華納（Landon Warner），美國出名的亞洲文化探險家，發現及竊取文物者，可與英國的斯坦因（Aurel Stein）及法國的伯希和Paul Pelliot並稱（現在哈佛大學美術館裏的跪姿菩薩像，就是華納氏從敦煌取得的一項重要文物）。第二名是約翰·洛芝（John Ellerton Lodge），後來從波士頓被福利爾請到華盛頓，主持他的美術館（1919年福氏將全部收藏捐贈國家）。

七、福利爾在美國20世紀初期是最重要的亞洲美術收藏家。他家境貧寒，但早年就養成了收集美術品的嗜好，從廠工、小職員做到財務，逐漸發財得勢，變成美國鐵路發展期時勢所造的英雄之一。他46歲退休後，就致力於收藏。19世紀90年代初，他與芬氏交友，目光轉向東亞：先收日本美術，注重版畫；其後他發現中國古畫，質高價廉，不再收日本畫。1905年以後，他的東亞美術收藏聞名世界，其在底特律的家宅變成這一方面的學者及藏家必訪之地。他幫助紐約大都會、克利夫蘭、芝加哥、費城、明尼阿波里斯（Minneapolis）等地的美術館充實及開設它們的亞洲美術部門。在他有機會購得名品而財力不夠時，常讓給其他美術館來收，使美國可以保存。他個性極強，雖然採取當時專家的意見，但祇信自己的眼睛，以“比較”鑒高下，來決定收與不收。他並不注重年代與名頭，而依靠直覺的美感。雖然他也收藏大量的第一流中國青銅器、玉器、陶瓷、雕塑，其中國古代書畫在當時除波士頓博物館外，在美國堪稱唯我獨尊。這在美國還沒有出身正規學府專攻亞洲美術史的學者時，福利爾真是“應運而生”的特殊人才。對他大有好處的一位朋友，福開森（John C. Ferguson），在此不可不提。

八、福開森是美國來華的傳教士，從事教育工作，結交晚清大吏。他愛好美術，趁機收藏。半生在中國，熟諳華文華語，頗知歷代著錄。他使福利爾學到中國收藏的傳統觀念及審美標準，有別於以前日本系統的朋友及顧問。福開森認識滿清大臣端方，把端方死後所遺重要青銅書畫轉賣給福利爾，一部分並由福利爾介紹，賣給紐約大都會。福開森經手的藏品，在紐約交涉時，很費周折，尤其是中國書畫；紐約大都會的當事人既不懂又怕出錯，而日本派顧問不信任中國派。最後又是福利爾出面調停，紐約大都會終於購買一批福開森所收書畫，及接受其額外的捐贈。這是美國最大的美術館，初次收藏有相當分量的中國卷軸冊頁。後來紐約大都會還說那宋人摹顧愷之《洛神圖》卷，十塊錢都不值，福利爾很高興地買過去了。

九、第一次世界大戰結束，中國從北洋軍閥時期到1919年的五四運動，在政治、軍事、文化上都有急劇的轉變；而美國對中國書畫的認識與搜集也進入由專科學者領導的一代。其第一位出色的人物是以上提到的洛芝，由福利爾羅致到他捐獻國家的亞洲美術收藏及美術館新建築做主持人。雙方談職權條件未和時，福氏去世，其至友及該館理事繼續努力，在1920年冬洛氏正式上

任，但同時仍為波士頓博物館亞洲部的顧問。無疑地，在20世紀20年代，洛芝可稱為美國最高的中國書畫權威（洛氏在1942年去世）。洛氏秉性倨傲，輕視無識的富人與民衆，但福利爾美術館終於在1923年5月開放。他遵守福氏遺訓，支持畢紹普（Carl W. Bishop）在中國與政府及當地學者合作，發掘文物；同時訓練文雷（Archibald C. Wenley）做接班人。他反對在中國混亂局面中乘機得到珍貴文物，尊重中國人保護國寶。1931年，日本製造事件，佔據東北，1933年洛氏停止在中國的考古發掘工作。對於文雷，他注重中國文字及語言的基本訓練、研究，而以他認為中國畫的精品來陶冶文雷的審美能力。同時送文雷到中國兩年半，在北京學文字語言，再到歐洲求學於第一流中國文化美術學者，包括法國的伯希和，及綜觀歐洲的中國美術收藏（那時書畫不多）。又送他到日本京都去學習日文及日本文化。這“教育”期共七年半，然後纔到福利爾美術館任研究員。所以，在洛氏的嚴正方針下，文雷是美國第一位受過基本教育及訓練的亞洲美術主任。

十、在這時，美國收藏中國書畫進入了一個新的時期：學術研究興起，影響收藏家致力的方向。學府的美術史教授開始對東方美術作理論上的分析。第一位可能算是來自德國的巴和佛（Ludwig Bachhofer），芝加哥大學教授。雖然既不懂中文，又不懂日文，也從未到過東亞，但他大膽地以研究西方美術的一套理論，不折不扣地搬來概括中國美術。他的基礎是認為中西文化很早就有交流，表面獨特的東方美術並不是獨立的現象。於是以形式主義的觀念入手，用“風格”來定中國美術的發展。他輕視元代繪畫以及所有的文人畫，認為董其昌尤其沒有才能。他在1944年發表的《中國美術簡史》，立定了“風格論”的大旗，輕視中國文人的著錄及畫論。這就等於推翻了半生流寓中國、精通中文及著作的福開森一派，激起了強烈的反應。哈佛大學的羅蘭（Benjamin Rowland）教授認為巴和佛構想中合乎邏輯的、有秩序的及有機性的演化規律，在中國繪畫史中根本不存在，這種研究西方美術的方法不宜於研究中國美術。福利爾美術館館長文雷的接班人波普（John A. Pope）認為美術史學者要研究中國美術，必須從中文入手，以窺中國文化，包括文學、歷史而達到藝術。以當時學界的名稱來講，祇有“漢學家”（Sinologist）纔能把握這門學問。換句話說，巴和佛根本沒有資格發言。但波普並不相信賞鑒應有眼力這種說法，這在從事收藏方面，有實際上的問題。

十一、繼巴和佛而起的另一位出生德國的教授是羅爾（Max Loehr），密西根大學（University of Michigan）博士，1940年到中國研究9年，並在清華大學任教，然後去柏林，返密西根，1960年由哈佛大學延聘為教授，致力於玉器、青銅、佛教美術、雕塑，最後纔涉及繪畫。他注重概念及理論，以風格為最重要，可用之來定時代及真偽。他認為藝術家的造成風格，不在於非藝術的因素。他最後的著作《中國的偉大畫家》中，認為歷史的關聯並無意義。他藐視一般收藏家（包括美術館負責人及注重美術品本身的學者）祇講鑒賞，沒有概念，他這種好高騖遠的形式主義，實際上在書畫方面影響不大。

十二、對於不通中文的學者，多少都受到巴和佛的影響，即使各有新的看法。普林斯頓大學（Princeton）的柔雷（George Rowley）教授以歐洲中古及文藝復興美術史為基礎，也主張用“風格分析”作為主要的工具，來研究中國繪畫。但他以為中國不同於西方，而中國人民的精神中，有“道”的哲學因素。同時中國畫是知識分子創造的，所以注重文人畫，而西方無法瞭解其神秘性。1947年他的名著《中國繪畫的原則》問世，創一家之言。柔雷有兩位學生非常傑出：叟泊爾（Alexander Soper）與方聞，他們的成就見下。

十三、叟泊爾生於1905年，在學術界是一位長輩，他在普林斯頓大學獲得建築系碩士後，

到哥倫比亞大學及哈佛大學研究中國哲學、文學及歷史，又回到柔雷門下鑽研中國美術，堪稱博學。後去日本京都數年，然後回到著名女校布林茂爾（Bryn Mawr）任副教授，1944年獲普林斯頓博士學位，1948年晉昇為布林茂爾正教授。他的貢獻在於研究六朝及唐代的繪畫，翻譯張彥遠《歷代名畫記》及郭若虛《圖畫見聞誌》等早期經典著作，他的研究範圍廣及中國佛教美術——認為南朝勝於北朝，和建築——其1956年所著《建築》一部分〔與史協和——亦稱席克門（Laurence Sickman）合著《中國美術及建築》〕概括自史前到明清，在美國可稱為經典之作。因為他學問的基礎打得雄固，所以面對美術品加以分析的時候，可以深入其內涵的意義，不僅仗着風格而已。

十四、專門研究明代吳派畫家的艾瑞慈（Richard Edwards）教授對美國的中國畫學術界，有深久的貢獻。他是哈佛大學羅蘭教授的學生，主持密西根大學東方美術的教席多年，20世紀六七十年代臺北故宫博物院的主要書畫人才都在密西根大學跟他研討過；而美國專家組織的攝影計劃，紀錄臺北故宫名畫若干件作學術研究，照片各存一份，其美國的一份就存在密西根大學的檔案庫。艾瑞慈為人厚重，他的夫人林維貞，是林語堂先生的侄女，和藹好客，結交很多中國旅美學人。艾氏在1962年舉辦的沈周展覽，及1974年舉辦的文徵明展覽，是美國研究明代繪畫的里程碑。其規模之廣，探討之深，使其兩大冊目錄成為不可或缺的參考書。

十五、現在要談到20世紀30年代以後收藏中國古畫的兩位重要人物，其活動基地是博物館，不是學府。第一位是史協和，即席克門（Laurence Sickman）。他生於1906年，1930年自哈佛大學畢業，受業於法國漢學家伯希和及美國的華納（見前），然后就得到“哈佛燕京獎學金”到中國去進修，涉獵到佛教美術（包括西藏佛教），1932年在納爾遜美術館（Nelson Gallery）現稱博物館的顧問華納指導下，在中國開始為該館購買中國美術品。那時他在北京，有一天晚上，有人從某王府帶給他一件古畫求售；他一看大吃一驚，這是世上唯一的北宋大畫家許道寧真迹《高頭漁父山水》卷！物主急需現款，據說祇要2000美元。史協和知道這是千載難逢的良機，雖手頭無資，立即到熟人處借款，現錢現貨，為納爾遜的中國古畫收藏了一件鎮館之寶！他不到30歲，在中國五年中，以謹慎而且大膽的辦事才能，充分利用獨具慧眼，為那剛建立的新美術館，奠定了第一流收藏的基礎。1935年回美後，就職為主任。他在1936年春初到倫敦看到波西維爾·大衛爵士（Sir Percival David）的中國美術展覽，不禁感嘆地宣言：“我堅信這是近代研究中國美術的開端。”實際上，他是其間一位先導：不寫理論，但重收藏；他一手把納爾遜博物館造就成波士頓、福利爾兩大美國收藏外的第三位。第二次世界大戰後，他昇為副館長及館長，1956年與叟泊爾合寫的《中國美術及建築》，是一本標準的教科書及參考。在1962年，他領銜編著顧洛阜收藏在紐約展覽的“善本”目錄，其他參加寫作的是當時研究中國書畫的領導人物（見後）。

十六、第二位是舍門·李（Sherman Lee），中文譯為李雪曼。本來他研究美國美術，但在1938年暑假，曾到密西根大學研究中國陶瓷，而且在克利夫蘭博物館（Cleveland Museum of Art）的亞洲美術主任赫利斯（Howard Hollis）手下當見習生，參加準備中國陶瓷展覽。第二次世界大戰爆發，他服役海軍；日本投降後，他在一艘運輸艦上任職，到了天津，於是趁機跑到北京琉璃廠，居然用美金兩塊半，買到一隻宋代瓷州窑的枕頭！1946年夏，赫利斯被任為美國在日本的最高統帥下文物及藝術司的主任，找李雪曼當助手，調查日本全國的美術品及古建築，以協助日人保護及維修他們的文化遺產。次年赫利斯回美國，李雪曼昇為主任。他在兩年中，不知看到多多少少日本的珍貴文物——包括清查正倉院神武天皇（在位715—756年）

的藏珍！1948年李雪曼回國，任西雅圖博物館（Seattle Art Museum）副館長兼亞洲美術主任，開始搜購中國古畫，包括南宋李安忠有名款記年月（1129年）的《飛鷹捉雉圖》。1952年克利芙蘭博物館的亞洲美術主任離開了，於是李氏被邀去接任。他一步一步地高昇，到1958年變成館長兼亞洲美術的主任。正在這時，該城的大實業家漢納（Leonard Hanna）捐贈該館3500萬美元。人財兩足，李氏從此大展雄才。除了注意印度、東南亞及西亞的美術之外（這都屬亞洲部的範圍），他特別着力於日本及中國，而中國則不但繼續地增強青銅、陶瓷兩大類，他深覺繪畫這一門極其重要。他沒有閱讀中文或日文的能力，但天賦銳利的“眼光”，及鑒識品物的直覺。他善用西方美術史“風格分析”的方法，瞭解比較高下的重要，最後達到“品質”論，認為一切傑作，都有其優異的品質；以比較定品質，以品質定取捨。一見到高品質的美術品，如果仍可購買，他就盯着不放，鍥而不舍，得之而後已。他在克利芙蘭博物館的成就，可以從1968年《蒙古統治下的中國美術：元代（公元1279—1368年）》展覽及1980年—1981年《八代遺珍》（與納爾遜·艾特金斯博物館合作）展覽充分地顯示出來。這兩次值得紀念的實力表現，都受到“客卿”（即留美華人）的莫大幫助：在李雪曼方面的專家是何惠鑒，席克門（史協和）方面的是黃君實。到此必須指出1949年以後中國大局的急劇轉變對美國研究及收藏中國書畫有“劃時代”的影響。1949年到1979年中美恢復邦交的這30年間，美國吸收了不少“客卿”（不至於中國文化這狹窄的一面），同時也把合作重點轉移到香港、臺灣。尤其是臺灣，從大陸移遷的故宮博物院及中央博物院（入後合併）收藏，是吸引全球美術愛好者的巨大磁石，也幫助滋養了美國學者：密西根大學的艾瑞慈教授是其中之一，另一位相當突出的是從福利爾美術館轉到加利福尼亞大學任教的高居翰（James Cahill的中文姓名）。

十七、美國西海岸的學府，那時雖然有中國歷史、語言各方面的名教授，但在美術方面，要以高居翰開始。他在1926年生於加利福尼亞州（California），在舊金山（San Francisco）（即三藩市）旁柏克萊（Berkeley）的加州大學讀英國文學，1943年到密西根大學入陸軍日語班，1946年被派到日本，然後駐高麗兩年，開始收藏中國畫。1948年回到柏克萊，1950年畢業後東行到華盛頓的福利爾美術館做研究生；那時該館同密西根大學有合約，所以他就到了大學教授羅爾的門下。苦研到1953年，趁紐約大都會藝術博物館做研究生的機會，認識許多收藏家及古董商。接着又得一大筆獎學金，到日本京都國立博物館島田修二郎主任門下研究寫博士論文。這時他集中很少的財力收購中國畫，例如明代趙左、吳偉的山水及清代羅聘的人物。其後他利用岳父及自己的存款繼續收藏，都放在“景元齋”的名下。30多年後，在1985年加拿大溫哥華畫廊（Vancouver Art Gallery）展覽時，選出了72件，自宋到清，以明吳偉、吳彬的作品取勝。1955年離日本去歐洲求學於瑞典名師喜龍仁（Osvald Siren），協助喜氏編寫《中國名畫家及繪畫原則》（1956年—1958年印行，後由臺北譯為中文）。1958年返美，以元代吳鎮為題獲博士學位。高居翰善於寫作，活動力與想象力具豐，能閱讀中國古文；其著作極多，自清代羅聘至元代錢選，尤以1960年著《中國繪畫》一書（以臺北故宮藏畫為題材，全部彩圖）最普及。1961年至1962年在華京國家美術館開幕之臺北故宮“中國藏珍”展覽，即福利爾美術館長波普（文雷後繼人）、紐約大都會藝術博物館遠東美術研究主任李佩（Aschwin Lippe）及高居翰三人合作的成果。1963到1964年之冬，高氏主持攝影計劃（福利爾美術館及密西根大學合辦），三個月中攝得2500張黑白及彩色照片，臺北故宮及密西根大學各存一套。為此密西根特設亞洲美術照片中心，供學人參考。1963年在顧洛阜藏品展覽（1962年開始，詳見本章“二”）後組織首次西方中國繪畫專家大會。1965年因不能獲得福利爾美術館館長職，乃歸母校任教，於是在美國西部獨樹一幟。在培養許多

新學者之外，他主辦新課題的展覽，寫作新見解的專著：前者如《中國畫中的稀奇古怪》（1967年）、《動蕩山水：晚明繪畫》（1971年）、《黃山影下：中國安徽派繪畫與版刻》（1981年）、及《日本所收所賞之12—14世紀的中國畫》（1982年）；后者如《江外群山：元代之繪畫1279—1368》（1976年）、《岸邊分野：明代早、中期之繪畫1368—1580》（1978年）、《遠山重岫：晚明繪畫1570—1644》（1982年）——這三部等於元明繪畫史，頗受喜龍仁的啟發。最後一部是《動人的視象：17世紀中國繪畫的性質與風格》（1982年）被稱為其最佳之作，並獲美國大學美術協會（College Art Association）的當年最佳美術著作獎。此外其刊登美術雜誌的論文及各處的講演稿，可稱不計其數。1978年至1979年被請到哈佛大學作一系列的諾頓（Charles Eliot Norton）演說，並受任“大學教授”的榮譽邀請，但他不願離開加州大學的地位，還是留在西海岸，與東海岸分庭抗禮。20世紀70年代初期，中美關係達到了轉機：美國尼克松總統訪華，與毛澤東主席及周恩來總理打破了23年來的僵局（這就是1972年的歷史關頭）。於是雙方許可，克利芙蘭博物館館長李雪曼領銜在1973年組織考古學者初次訪問新中國，其美術史專家中包括高居翰，使他見到陝西省西安博物館中的唐永泰公主墓壁畫，驚嘆莫名！（那時看到的是惟妙惟肖的複製品）1977年，高居翰以中國古畫考查團長的名義，再到中國儘量觀賞珍品，在1980年發表《中國傳統與現代繪畫》一書。實際上，高氏的中國化越來越徹底——在1988年他同北京中央美術學院畢業生曹星原女士結婚（他與元配早已分離），1995年得到了雙生男兒，那時他已是69歲！

十八、到此，正好談到留美的中國“客卿”，他們對於中國文化研究的貢獻（在此文中限於書畫這一門），其成就可以說是不可衡量地重要。時勢使然：新中國在1949年成立後，大批“身份”不合格或“思想右傾”的青年，能够流亡到美土的，有不少在高修以後，加入美國的社會主流，變成了“晉用”的“楚材”。且選其中少數傑出的幾位如下：

● 吳訥孫，抗戰中就學於昆明的西南聯大。有文學天才，把那時的經歷寫成小說《未央歌》，馳名於大陸外的中國社團，尤其是臺灣。來美後入耶魯大學（Yale University），研究美術史，1954年獲得博士學位，1962年他發表的大作《董其昌（1555—1636年）：倦於從政而熱心美術》開了深入“董學”的先河，其實他的博士論文題目就是“董”。但他興趣廣泛、書法俊逸，在聖路易（St. Louis）的華盛頓大學（Washington University）高居講座教授後，泛談中國文化，最愛創造中文著作，因此晚年並沒有很多對中國書畫的學術探討。

● 王方宇，中文教授，先在耶魯大學主辦的遠東語文學院任職，後在西登·浩爾（Seton Hall）大學。1958年編著《行草讀本》，成為各處的標準課本。他擅長章草，發展以書入畫的單體大字，美國人以抽象美術視之。他專攻朱耷的書畫，向張大千處購得一整批；對八大山人一生及其藝術，孜孜不倦地索隱鉤沉，有很多獨到的見解與發現。去世後其一部分收藏歸福利爾美術館，仍有一部分保留。

● 曾幼荷，夏威夷大學教授，畫家兼書法家。1923年生於北京，自幼善畫能書，後入輔仁大學，嫁其德國老師艾克（Gustav Ecke），1949年至夏威夷。艾克研究中國明代家具，是研究此門藝術的前鋒；1944年成書，1962年出版，使西方瞭解及欣賞中國的設計及技巧；他參加火奴魯魯美術館（Honolulu Academy of Arts）工作後，不久昇為館長，而曾幼荷（後稱祐和）則任教於夏威夷大學（University of Hawaii），為美國大陸外最西的中國書畫學者。歷年來除努力創作，在美國各地開畫展外，其最大貢獻為介紹中國書法；其1971年在費城美術館（Philadelphia Museum of Art）開幕之“中國書道展”（並著目錄），後移至紐約大都會藝術博物

館，可稱美士初次對書法有“面對面”的認識。前輩蔣彝（1903—1977年）在1938年曾著《八法南鍼》（Chinese Calligraphy）一書，在倫敦出版，風行歐美，1969年在夏威夷大學東西中心（East-West Center）為高級專家，或對曾女士有一定程度的影響。1977年的“中國民間美術”（Chinese Folk Art）展及目錄，是她別開生面之作，日後變成她擴大及深入的興趣；1982年的中國扇面書畫展，稱“風中詩意”，包括沈周到戴熙的作品，可稱獨闢蹊徑。1993年，著《書學》，香港中文大學出版，把22年前的工作堅實化，啓功序中稱“曾祐和博士……與我有過四十多年的學術交往……對於漢字書法的源流派別都獲得獨特的見解，尤其是書體與繪畫的關係……”

● 李鑄晉生於1920年，畢業於成都南京大學，研究英國文學，在美國繼續攻讀，獲得愛歐華大學（Iowa University）碩士，然後轉入西方美術史，以此科在1955年獲得博士，留校任教，逐漸發展了亞洲美術的課程。1959年至1960年在哈佛及普林斯頓兩大學研究中國美術。1964年得獎金遊歷歐洲、印度、埃及等地，到香港小住，次年趁高居翰一組在臺北故宮博物院攝影之便，觀賞宋元名迹。特別注意到趙孟頫的《鵲華秋色圖》，於是將心得寫成專書，這是他歷年研究元代繪畫的結晶之作。該年也到日本京都七個月，與方聞、島田修二郎同回美國。1966年被邀至納爾遜·艾特金斯博物館附近的堪薩斯大學（University of Kansas）任教，創立亞洲美術史課程。1979年中美重建邦交後，李氏與其他四位學人受邀為第一批交流學者到中國訪問敦煌、洛陽、太原、蘇州、杭州、南京等地；次年他為那時的主人，招待中央美術學院金維諾教授來美訪問。他在20世紀六七十年代越來越注意中國現代畫家努力的動向，1970年組織“中國繪畫新方向展覽”，堪稱在美國研究及介紹中國內地、香港、臺灣現代畫家的前鋒人物，至今不倦，年逾八十，老而彌堅。他所藏的19世紀至20世紀中國畫家作品，在2007年秋，在哈佛大學的塞克勒美術館（Sackler Museum）及美國西南部的斐尼克斯美術館（Phoenix Art Museum）展覽，這是推廣了美國收藏中國書畫的時代範圍，從古一直到今了！

● 何惠鑒生於1924年，在香港長大，因日本侵華，校址數遷。在嶺南大學讀歷史，1947年畢業入燕京大學歷史系。1948年回嶺南，助陳寅恪教授從事研究工作。1951年入美國哈佛大學，兼攻中國歷史及東方美術，1953年獲得碩士學位。博士論文《10世紀山水大師李成》未竟，1959年被克利芙蘭博物館館長李雪曼延請，任東方部主任。此後25年，助李雪曼搜集鑒定中國美術精品，尤其是書畫。20世紀60年代末期到90年代初在美國有三大中國書畫展覽，由他作出主要貢獻：一是《蒙古統制下的中國美術》（1968年，克利芙蘭博物館），二是《八代遺珍》（1980年，納爾遜·艾特金斯博物館，其英文名稱今為The Nelson-Atkins Museum of Art，與克利芙蘭博物館合作），三是《董其昌的世紀》（1992年，納爾遜·艾特金斯博物館）。這都是現代中國書畫研究的里程碑。尤其是第三展覽，是何氏在離開克利芙蘭博物館（1983年李雪曼退休）後被邀任納爾遜·艾特金斯博物館中國美術特座主任時的大策劃。何氏的學識、見解都在各展覽目錄中他所寫的項目中表現出來，形成經久的參考資料。1993年他退休。他在2004年年底卒於上海，那時他是上海博物館的客座主任，可稱這是楚材返楚，葉落歸根。

我在李雪曼未任克利芙蘭博物館館長前（即1958年之前）就已經認識他，所以初次交結何氏，應在1959年左右。以後到該館去研究中國美術珍品時，常被邀住在他家，早晨到冰箱找到早餐後，約9時許，再去叫醒他；他總是睡眠惺忪，像彌陀佛般穿着睡袍蹣跚地走出臥室，但盥洗穿衣相當快，然後到他喜歡的電車道旁快餐店吃早飯（我喝咖啡而已）。約10時許到辦公室，李雪曼看見大喜。他指着牆上開玩笑的佈告：“尋人；何惠鑒。”李對我說：“我應雇用你，把惠鑒每天上午捉到辦公室！”我纔知道往常何氏上班是不守清規的。不但如此，何氏是十足的“名

士”，根本没有時間觀念。沒有人催，絕對不會按時交稿。他博覽群書：歷史、文學、宗教、美術無所不窺。讀書每至明晨，夜半時自己做魚生粥等宵夜，當然不能早起。但因此他對一件課題，每有獨特的見解。等到講演上臺時，稿子還未完成。他對於佛教美術，有深厚的知識；著錄涉獵極廣，但說話有時結巴，不能充分表達。在中國美術史學家中，他足稱“怪傑”。

● 方聞在1930年末，生於上海。青年時，曾學書法於李健（1888—1956年）先生。20歲前至美國。1951年自普林斯頓大學畢業，1957年獲該校博士學位。除了在1953年到克利夫蘭博物館做研究助理之外，一直在母校任教，到1999年，長達45年之久。1967年昇為正教授，1970年至1973年為美術及考古系主任，1970年至1978年為該校美術館常務委員會主席，而且自1959年起，到退休為止，都任中、日美術博士研究生的指導。同時從1971年至2000年的近30年中，兼任紐約大都會藝術博物館亞洲美術（前稱遠東美術）部門的特別顧問及主席。在教學一方面，在他指導下完成博士的學生達39人，之後到其他大學及美術館任職，可稱桃李滿天下；在博物館方面，他增強及充實普林斯頓美術館的收藏及工作，而三十幾年來，西方國家中無出其右者。我在1951年冬，受普林斯頓教授柔雷之邀，在他家中午餐時，聽他說起有特殊的高才生時，急於一見，因此得識方聞；其後半個多世紀中保持聯繫，所以對他在中國書畫收藏、研究及教導各方面的貢獻比較清楚。20世紀70年代在紐約開始工作時，他曾跟我說，現在收藏中國書畫，一件一件地搜集，為時已晚，必需收藏“收藏家”。他極幸運，得到普林斯頓老校友、前任美國財政部長及華爾街富豪狄龍的全力支持。那時狄龍逐漸地昇為整個博物館董事會會長，本人又有實力雄厚的基金會，再加上最重要的一點：他對中國書畫極端熱情。於是在博物館四大職責——收藏、保存、展覽、出版各方面同時並進。這裏不談該館裏日本、韓國、印度、東南亞的美術，也不提到中國青銅、陶瓷、雕塑等其他門類，祇講中國書畫及相關的展覽環境，那就有簇新的狄龍畫廊、艾思特（Astor）庭園（以蘇州網獅園殿春簃為靈感）等寬闊及設備完美的新地盤。被收藏的“收藏家”中，最重要的是王季遷（1906—2003年）及顧洛阜。狄龍及其他熱心者的財力換取了王氏一大批宋元名畫，而顧氏則終生願將其收藏捐贈美國最大的藝術館——紐約大都會，以達到身列董事會中的高社會地位。方聞也鑒及碑帖在書法上的重要性，館中之有此項精品，由此開端。他著作等身（都是英文），主要的關於普林斯頓大學美術館及紐約大都會的中國書畫收藏以及1996年在紐約大都會舉行的臺北故宮博物院珍品展覽。他在這些書中，傳達了對歷代書畫研究的心得，而最近的一冊，延及19世紀末葉到20世紀，概括了近現代的新發展。

十九、今日美國各大學都有美術史這一門，其中專攻中國美術的，有時又分為器物（青銅、陶瓷、漆器等）及書畫兩大類，而畢業後隨着興趣及機遇走近了學界、美術館界或商界（古玩書畫商）。本書限於顧洛阜的收藏，所以有些突出的人物，但與顧氏關係不深的，就沒有在此包括。至於世界二次大戰後出世的人才，我也因為自己的時代局限性，不能一一列述了。本章在1940年前美國收藏中國書畫情況，則頗借重於華倫·寇痕（Warren Cohen）的《東亞美術與美國文化》（East Asian Art and American Culture）一書，表明我時代局限性的上限。

二 顧洛阜怎樣收到中國書畫“國寶”

一、第二次世界大戰在1945年結束，中國古代書畫的收藏局面一變。美國一躍而成為全球第一的富強國度。天下熙熙，利之所在，古董商及各方懷寶的人士，紛至沓來。到了20世紀50年

代，趁機脫穎而出的顧洛阜，從默默無聞變成了世界聞名的收藏家。一面是時勢造英雄，但另一面是人才能抓住時機。顧氏的家世與教育同中國並無關係。他父親是來自愛爾蘭的移民，在本薛文尼亞州（Pennsylvania）布萊德佛城（Bradford）做寄運貨物的小職員，辛苦奮鬥，變成企業家，昇到一個打油機器公司的總經理，因此能供給一子一女的良好教育，而且傳給他們資金，使他們不必再做工謀生。其子約翰（John），畢業於歷史悠久的布朗大學（Brown University），亦受了連屬的羅德島設計學院（Rhode Island School of Design）的影響，對書籍的裝幀設計發生興趣。他開始收藏英國19世紀維多利亞（Victoria）時代大詩人、美術家威廉·摩里斯（William Morris）的作品。在1939年，他購得一冊摩里斯設計及印製的喬叟（Chaucer）文集，從此走上了收藏的道路。其後10餘年中，他對中國的興趣限於青銅、陶瓷、玉刻、水晶等器物及文房雜玩。到了1955年，他纔瞭解到書畫在中國美術上的重要性，於是脫出了一般的嗜好，大膽邁進了筆墨的迷園。這一人就不復返。他最聰明的一點是：不但迷於畫，而且悟到書畫同源，甚至書法較高一等的看法。他更悟及詩、書、畫為中國文化精髓。詩不易學（文字的難關很難過），而書畫可收，於是他就把全副精力與財力用在收藏中國書畫上。他一生只有男性伴侶，並無子女。青年時曾周遊世界，後來除了為參觀特殊的書畫展覽及拍賣場合外，也不為遊玩而旅行；祇在紐約大都會美術館附近買了一所房子，也不從事投資置產。收藏中國書畫，就是他的生命。

二、顧氏收藏哲學及策略，也值得尋味。他認為收藏者祇是暫時的守護人，在綿長的歷史上，祇能短期地據有，必須善為珍存，以期傳之久遠——因之他認為公共機構美術館是寶物的正當歸宿。他看不起那些以文物為投資，鎖入銀行庫房，及時善價而沽的人。他相信收藏應該公諸同好，嘉惠學者及藝術家。這樣，收藏生活既有意義又可享受：學人、高士不遠千里而來，共展觀世間不輕易一見的瑰寶，對他是最快樂的場合。

這就引到他收藏的策略。他並不到處搜羅：跑古玩店、走拍賣場、鉤心鬥角，同那些金錢滿囊但求浮名及社會地位的俗人爭一日之短長。所以，在找到一位有鑒定能力及市場聯繫的專家捐客，他就充分信任。找到一件珍品，以自己眼力判定後，就立刻下注。這捐客就是日僑瀨尾梅雄（Joseph Seo, 1911-1998年）。顧氏在1962年，借用紐約摩根圖書館，首次出展藏珍；其華貴的大目錄前言裏，先提出“過去幾年形成這收藏時，瀨尾的密切合作是經常而且主要的”。我們常說某大收藏家有某位專家替他“長眼”，例如傳說王翬替安岐長眼。但是花大錢下決定的還是收藏家本人。尤其是在一般美國美術館大學教授及收藏家不懂書法的時候，顧氏肯決然下注，極為難得。日後他有了主見及信心，獨自向他處收購，瀨尾一怒，就不再來往。所以瀨尾領他“進門”，以後“修行”就全靠顧氏自己了！

三、我認識顧氏，是在摩根圖書館展覽以後。那本目錄是集中當時美國研究中國書畫的第一流學者組成的編輯委員會，大家分寫各章，總其成者是史協和（即史克門），公推為這一專行在美國的首席。其他執筆人包括哈佛大學的羅爾論畫及楊聯陞論書，可謂極一時之盛。全冊用高級紙張，黑白及彩色珂羅版製圖，精裝精印，充分表現顧氏最初收藏英文善本書的知識。在我及老伴程華寶去參觀這盛大展覽時，纔初見這位大收藏家。顧氏多半聽說過我有家藏書畫，所以一談就如老友。從此，我們兩人就時常被邀到他家賞觀藏珍。歷年來我同顧氏及其他收藏家保持“君子之交淡如水”的原則，不自動發表真偽的意見，也不涉及價格的高低。因此我同顧氏的交情，從1962年初識到他在1988年去世，達26年之久，始終友好。1977年，當我同老伴剛完成了歷時三年半、行程數萬里的《中國歷史教育電影》大系，顧氏忽然得到了他老友摩根圖書館館長萊斯坎普（Charles Ricecamp）的提議，由紐約以出版普及本美術叢書的杜佛（Dover）公司發行一本

紙面平裝的顧氏收藏中國書畫集，以達到一般愛好美術的讀衆，尤其是學生。顧氏心目中，認為其作者應該是我，因為大學教授及美術館主任等多致力於旨趣高深的篇章，不一定會寫出既通俗又具學術性的文字，及運用圖文並茂的手法來推廣他收藏的宗旨：公諸同好。對於我的吸引，是可以藉機仔細欣賞顧藏的真迹。顧氏對印刷方面頗有研究，認識在紐約北鄰康州（Connecticut）一家出名的印刷廠，他決定把書畫陸續親自帶去到該處製版，省却攝影這一步。但那是專搞珂羅版等傳統印刷的老店，不適宜於製造普及讀物，於是杜佛介紹另一處。在1976年10月29日，我同老伴隨着顧氏到波士頓附近的莫瑞（Murray）印刷公司，把“國寶”級的真迹交給他們攝影部製版。那時纔發現他們的方法是把原品直接夾在大玻璃片間，開始了攝影製版的手續。這可以達到最高效率及最準確的複製程度，但不顧珍惜及保護原品的最大責任。當時我立刻直覺地喝斥印刷公司攝影製版師，叫他停止，不管顧氏在旁的驚愕，從玻璃片中拿下珍貴的手卷。安全包裝後，我纔安慰顧氏，說我願無值地代他攝影，然後再用照片製版。這場“搶救”給我添了一個多月的志願工作，但顧氏非常瞭解而且信任，在我攝影時，把他的藏品逐件地交給我，容我帶回我的工作室。那一段時間內，我等於那些寶物的主人，能在自己的家中摩挲觀賞。攝影完畢，送回珍品後，我開始從紐約搬到其北450公里的山林間，由自己設計及監督建造“萊溪居”。就在這忙亂中暫租的臨時寓所中，用英文寫序言及其他文字資料而且設計版面；同時每晨都去監工建屋打基、起架、闢林、修路……但在相當短的幾個月內，全書完成，1978年出版，很受歡迎，幾年內印了四版，銷行數萬冊，有些學校用來做輔助課本，完全達到了顧氏的願望。

1979年，中美建立邦交，局面大變，但並未影響顧氏收藏中國書畫的活動。臺北故宫博物院副院長江兆申，本身是很有成就的傳統書畫家，為顧氏的藏畫廳題名“漢光閣”（這大匾在他去世後贈我）。

四、我以上談到過顧氏收藏的哲學，認為博物館是珍品的永久居處；實際上那博物館就是紐約大都會。他自己的房子就在紐約大都會附近，只要走兩條街就到。1981年他開始半捐半賣地把兩件“重頭”轉讓給紐約大都會：一是郭熙《樹色平遠圖》卷，一是宋徽宗趙佶《竹禽圖》卷（前者捐贈，後者售予）。而且要將在某年（未定）把60件仍在手中的好書好畫捐贈紐約大都會。當年12月《紐約時報》發表專文，形容此舉的重要性，引紐約大都會館長蒙地伯樂（Philippe de Montebello）的宣言：“這是西方第一家博物館，能將中國的書法與繪畫平分春色地好好表現出來。”這篇報告指出顧氏之收藏北宋山水及法書，在西方是創舉：第一次有一位土生土長的收藏家出重價收買中國特級的書法名作——米芾的《吳江舟中詩》草書長卷。1982年，顧氏又捐給紐約大都會兩件書法：文徵明書詩頁及朱耷《致方士瑄十札》冊，並售出南宋人所作《幽風圖》長卷。1984年，他把米芾草書長卷捐贈，並正式答應將他收藏中所餘各件——一齊在日後留贈紐約大都會。該年10月，紐約大都會展出顧氏收藏，並出版一《清單》，共列177件。館長蒙地伯樂在其序文中宣告：“把顧氏收藏併入近日開放的狄龍畫廊中已展出的中國繪畫傑作，本館現在可以有系統地表現中國書畫偉大的傳統，從北宋（960—1127年）延展一千年。”狄龍的前言中述顧氏收藏經過，頗為扼要，茲節譯如下：

“顧氏在第二次世界大戰近結束時開始收藏中國美術。先收十七八世紀陶瓷，然後古玉、雕塑、鑲金銅器、青銅禮器。1955年一個8月的下午，他的熟古董商日人瀨尾梅雄請他到鋪子裏看剛到的中國卷軸。這一看改變了顧氏的一生，而且也決然地改變了美國研究中國美術的局面。

那時的顧氏，或許也包括瀨尾，不知道那天下午及其後多次的觀賞，是近年來中國書畫在美國最重要的一組收集（王季遷氏的重要收藏中没有法書）。這些書畫的前收藏家是張大千（1899—1983年），他在1955年剛在日本出版了四輯《大風堂名迹》。張氏在1948年逃避戰亂，

遍遊亞洲及南北美洲各地，然後在1954年定居巴西，因為在聖保羅（Sao Paulo）附近的一處，其氣候與地貌恍似四川家鄉。他置產建園，需要款項，就出售藏珍。張氏一生收藏名迹，而20世紀40年代尾期東北散出很多清宮所藏早期書畫，也有不少入了大風堂。但20世紀50年代中國書畫不易得善價，而張氏以造假聞名世界，使得收藏家不敢問津。其中有些曠世名品在美國及日本流轉後回到香港；如董源《瀟湘圖》卷及顧閔中《韓熙載夜宴圖》卷由中國大陸購回，現為故宮博物院中兩件國寶。

在那個酷熱的8月下午，顧氏從瀨尾買了幾件傑作：傳宋高克明《溪山雪霽圖》卷，無名氏（12世紀）號稱五代《別院春山圖》卷，及喬仲常《後赤壁賦圖》卷。顧氏面對這些名迹，反應是直接的、清楚明白的，而且強有力的。他從心中感到樂趣，毫無疑問。他回憶那時大家認為都是偽造，有些權威專家勸他趕快出手。這一筆交易後他冒險步入不識途徑的地域——中國書法。他收了兩件：北宋大家黃庭堅的《廉頗藺相如合傳》卷及米芾的《吳江舟中詩》卷。顧氏說他一見鍾情，因為他曾收藏善本書（英文），對墨色有直接感覺，而筆法的縱逸立刻使他神往。他在1976年摩根圖書館展覽的目錄上寫出心得：“收藏中國書畫雙生美術是完全自然的，因為兩者都用一樣的工具、材料（墨、硯、紙或絹、筆），而主要地基於用筆。兩者是中國文化的心與靈——而該文化是世界上最古老持續的，兩者表現中國文化的精華。”

五、狄龍所言顧氏開始獲得中國早期書畫名迹，皆出於張大千的大風堂，並不盡然。茲查出以下各項，依1955年日本刊印之《大風堂名迹》四集中所列，其時代品名皆張氏所定，與本書或有不同。

● 第一集：

唐·六馬圖（卷）

元·吳鎮漁父圖（卷）

元·盛懋秋林漁隱（軸）

明·唐寅葦渚醉漁（軸）

明·仇英滄浪漁笛（軸）

明·項元汴畫詩書（卷）

● 第二集——清湘老人專輯：

清·（原濟）秋林人醉（軸）

● 第三集——八大山人專輯：

清·（朱耷）魚樂圖（軸）

清·（朱耷）荷塘戲禽圖（卷）

● 第四集：

宋·郭熙樹色平遠（卷）

宋·徽宗竹禽圖（卷）

宋·王詵西塞漁社圖（卷）

宋·馬遠採梅圖（團扇）

宋·劉松年春山仙隱（團扇）

宋·閻次子風雨維舟（團扇）

宋·梁楷澤畔行吟（團扇）

宋·李迪寒柯山鷗圖（團扇）

元·倪瓚秋林野興（軸）
元·謝伯誠觀瀑圖（軸）
明·沈周秋林靜釣（軸）
清·王翬溪山雨霽圖（軸）

以上共21件。張氏目次體例不一致，括號內字皆我所添。綜觀其中並不包括傳高克明《溪山雪霽圖》卷、傳五代《別院春山圖》卷、宋人《幽風圖》卷，及喬仲常《後赤壁賦圖》卷，這四件都是狄龍《前言》中說顧氏在1955年8月一個下午在瀨尾古董店中看到而購得的。那21件中也不包括其後顧氏所得黃庭堅《廉頗藺相如合傳》卷及米芾《吳江舟中詩》卷兩件草書大卷。而且在我的1956年備忘錄中，記了見到一位吸烟失火傷及小指的王文伯，他手中有好幾件“東北貨”——即日本在1945年投降後，溥儀出奔，其長春偽宮所藏書畫流散之物，大部分現藏遼寧省博物館，但小部分（也有相當數量）流入私人手，輾轉售出。詳見楊仁愷著《國寶沉浮錄》，其136頁詳述“香港……王文伯（徵）先生……先後轉讓給顧洛阜，有的經張大千轉出……情況錯綜複雜……北宋高克明《溪山雪霽圖》卷和原題五代人《別院春山圖》卷兩件……似未進入大風堂，由王文伯本人携美，直接與顧洛阜本人面議拍板成交的”。137頁：“王氏……用重金購入北宋喬仲常《後赤壁賦圖》卷……納爾遜博物館……（1983年）從顧洛阜先生處以27萬美元購入的……”書中又提及“……詩經《幽風圖》一件……想必為王氏先後携美……價讓給顧洛阜先生的”。據我所知，這6件不見於《大風堂名迹》的珍品，即高克明《溪山雪霽圖》、《別院春山圖》、《幽風圖》、喬仲常《後赤壁賦圖》、黃庭堅《廉頗藺相如合傳》及米芾《吳江舟中詩》，都是由王文伯托瀨尾售予顧洛阜的。在未售前，約1956年年終時，王文伯曾將米芾大卷製成複印張，當時自臺北來美但出身於北京清華大學的顧獻梁先生曾給我一份，意在收藏的圈子中設法出手，大概因不成功而找到瀨尾。6件中不見張大千的印鑒，也可證明其未經過大風堂。因之狄龍的記載，或即顧洛阜所稱，源於瀨尾願借大風堂的名氣，歪曲了事實的。

五、現在按照紐約大都會1984年發表的顧氏收藏捐贈《清單》，對照楊仁愷著《國寶沉浮錄》，看看哪些件是《故宮已佚書畫目》（北洋政府在溥儀1924年出宮後所編，簡稱《佚目》）曾包括的，及《佚目》所漏但係溥儀盜出的：

1. 郭熙《樹色平遠》卷
2. 喬仲常《後赤壁賦圖》卷
3. 傳高克明《溪山雪霽圖》卷
4. 趙孟頫《三世人馬圖》卷
5. 鮮于樞《石鼓歌》卷（5件在《佚目》）
6. 傳五代《別院春山圖》卷
7. 黃庭堅《廉頗藺相如合傳》卷
8. 米芾《吳江舟中詩》卷（3件漏載；楊氏列入趙孟頫《虞和論書表》，不在顧氏收藏內。

此處號碼為我所加，便於檢點件數）。

以上8件外，楊氏列入《佚目》書畫簡目而在顧氏收藏中者：

9. 唐人《金粟山大藏雜阿含經》卷
10. 趙孟頫《梅竹譜三詩》卷

（楊氏列入燕文貴《秋山蕭寺圖》，不在顧氏收藏內）

上述10件，應皆《佚目》內物，但我想“東北貨”應不止此數，無法查考而已。