



爲什麼「偽物」重要？

談蘇州片研究的幾種可能性

■ 賴毓芝

爲何要研究，甚至展覽「偽物」？此次蘇州片的展覽以「偽好物」爲名，展出十六到十八世紀與蘇州有關俗稱「蘇州片」的商業性工場偽作。「偽好物」一詞源自北宋大書畫收藏家米芾（1052-1107）對一件傳爲鍾繇（151-230）〈黃庭經〉的評價。他認爲這件作品雖是唐代模本，然品質極佳，遂以「偽好物」稱之，肯定此件作品的藝術價值。米芾的說法似乎給「偽物」一個存在的空間，認爲只要是「好物」，不管其是否有名頭，還是值得珍視。然而不可否認的，在米芾的脈絡中，品質比較好的「偽好物」也不過是不可得「真品」的替代物，仍是下真跡一等。因此，如有「真品」，又何須花費時間張羅偽物呢？換句話說，米芾對「偽物」的辯護並沒有解決我們爲何要研究「偽物」的問題。



圖1 西方藝術史界出版各種關於作偽大師的著作 作者提供

「偽物」為什麼重要？

「偽物」到底有什麼樣的價值是「真品」所無法取代的？有人可能會回答道，研究偽物有助於我們釐清真偽。的確，北京故宮博物院在 1994 年舉辦「中國古代書畫贗品展」，展中就特別強調真贗對照的展示方式，希望揭示各地「作偽者主要作偽方式和手段」，認為此次展覽為「中國書畫鑑定史上具有里程碑的意義」，¹ 其主要目標還是為了解決真偽的鑑定問題。另外，偽作「以假亂真」的能力及其所牽涉到金錢落差的戲劇感，也使得偽作的相關故事具有不可抵擋的魅惑性，其不僅使得王忬以假〈清明上河圖〉矇混權臣嚴嵩父子，最後「因畫致禍」的故事不斷以不同版本流傳重述，在西方藝術史界，關於各種作偽「大師」的傳記與其相關研究也是蓬勃發展到可以自成一個領域。（圖 1）然而，偽作不管是作為辯證真偽的

材料，或是展現幾近騙術般的魔幻能力，其存在如果有價值或有吸引力，完全是建築在其作為真品的替身上。換句話說，在辯證「真偽」的關切下所存在的「偽物」，永遠是「真品」或「原件」的附屬品，在此位階關係中，如果博物館擁有真的仇英，又何需展示假的仇英作品？

1990 年大英博物館（The British Museum）所舉辦的贗品展「Fake? The Art of Deception（假的？欺騙的藝術）」（圖 2-1、2-2）可說為此真偽糾結的困境開展了一個新的可能，此次展覽以史無前例的規模展出 600 多件從古埃及到現代的偽作，不僅當時的《紐約時報》（New York Times）等媒體有非常大篇幅且正面的報導，此展覽同時舉辦了一個頗為成功的學術研討會，其成果並集結出版成專書。² 不同於前述膠著於真偽的角度，這個展覽強調「偽作」作為歷史文獻的價值，展現「偽作」如何成為了解



圖2-1 《紐約時報》報導 取自Wendy Steiner, "In London, A Catalogue of Fakes," *New York Times*, April 29, 1990.

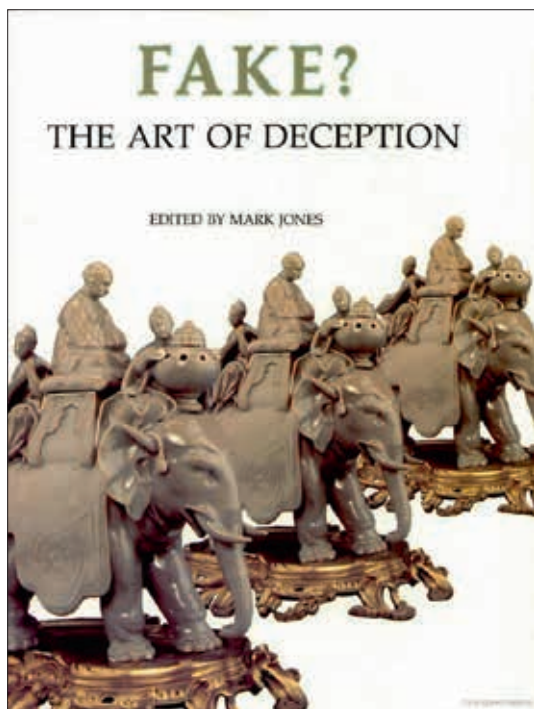


圖2-2 展覽書封 取自Mark Jones ed., *Fake? The Art of Deception*, London: British Museum, 1990.

人們欲求與價值的重要指標，此方向指出了「偽作」無法被取代的研究潛力。因為，偽作雖然應運名品而生，但是其選擇與改寫的內容可說是栩栩如生地反映了人們究竟如何接受名品？而在其中尋找什麼樣的特質？且不同名品間其相對的價值又為何？這就像我們完全不需要實際查找各大名牌的銷售數字，只要去中國仿冒品工廠轉一圈，就可以知道當季最暢銷的名牌單品為何。有趣的是，這些仿品不但是很多中底層消費者瞭解高端名牌的第一手經驗，成為上層消費與中底層消費的重要橋樑，另一方面，除了亦步亦趨的高檔仿品外，更有一些光有名頭但卻逐漸脫離「正品」而自由發揮的中低檔仿品，藉由分析其所增加或減損的細節，或是分析其在形式上如何建立其與「正品」的關係，我們是有可能分析消費端如何「製造」他們版

本的「奢華」。換句話說，分析「偽品」可說比分析「正品」更能直接地反映出消費者或觀者如何接受或想像這些可能遙不可及的頂層精品或是大師之作。

「畫史」的重新檢驗：蘇州片 vs. 董其昌

回到蘇州片的例子，究竟什麼是「蘇州片」？正如此次展覽總說所言，雖然學者各有看法，但是基本上是指「十六至十八世紀與蘇州風格相關的偽古書畫作品」，³這類冠上唐、宋、元、明書畫名家頭銜的偽作，通常絹本設色，以青綠山水或工筆設色人物為主，名多托於李思訓、李昭道、趙伯駒、趙伯驥、趙孟頫、趙雍、沈周、文徵明、仇英等之下。白描人物非安李公麟之名不可，花鳥則多黃筌、徐熙、趙昌、王淵等工筆重彩。這些作品即使無法確定為蘇州地區所作，然不是伴有真偽相參的蘇州名流題跋或收藏章，就是以明代蘇州地區名家的風格製作，意圖呈現蘇州的加持與認證。蘇州片數量龐大，但由於是偽作，以往並不特別受到學界的重視，少數討論蘇州片的文章，不是從鑑賞的角度，為辨認作品真偽而試圖勾勒此仿作產業的樣貌，就是為了了解與蘇州片風格關係最為密切的仇英而檢視這群作品。⁴但是值得注意的是，這群不受到重視的作品卻可能是佔據各大中國書畫收藏中分量最多的藏品之一，不但以清宮舊藏為主體的國立故宮博物院收藏大量掛名在宋、元、明大師名下的蘇州片，日本、歐美各大博物館中也幾乎只要有中國繪畫的收藏，就一定有蘇州片的存在。就像名牌仿冒品的產業一樣，我們在蘇州片的世界同樣可以看到這些偽作不僅仿製，更重要的是，創造他們版本的「古代名品」。許多看似古代的

畫題，例如「漢宮春曉」、「西園雅集圖」等，根據學者研究，很可能都是明代才製造出來的「古代畫題」，⁵而其中最重要的推手就是蘇州片的產業，因為這些畫題都是蘇州片最熱門的商品之一。

值得注意的是，這些偽作成爲許多明清消費者瞭解「古代大師」的第一手經驗。林麗江對於仇英、文徵明書畫的研究，就認為蘇州商業繪畫所生產的作品，參與著藝術史的書寫，間接主導後人對於畫史的想像。她也建議我們考慮董其昌（1555-1636）對於所謂北宗繪畫的唾棄，是否是對於蘇州片所選擇「古代大師」的反感？⁶的確，如果我們將蘇州片熱門商品依照時代順序排列，其彷彿存在一套市場派的「畫史」譜系，從唐代的李思訓、李昭道、周昉、周文矩，宋代的李公麟、趙伯駒、趙伯驥、陳居中，元代的趙孟頫，到明代的沈周、文徵明、唐寅、仇英等。將此系譜與同時期致力建立畫史「正宗」傳承的董其昌版本對照，我們可以發現，除了少數重疊外，董其昌與蘇州片市場所選擇的「大師」幾乎是涇渭分明。即使是重疊的大師，例如趙孟頫，董其昌派與蘇州片市場所選擇的樣貌也非常不同，前者多臨仿山水，後者則多仿製人馬圖一類作品。怪不得董其昌在題其花了四十餘年集結的《唐宋元名畫大觀》冊中就特別強調系譜選擇的重要，⁷認為學畫者稍一偏差，即入下流魔道。他說學畫一定要「醞釀古法，落筆之頃，各有師承，畧涉杜撰，即成下劣不入具品」，他所提到的這個師承指的是「黃子久、王叔明、陳仲美、馬文璧輩，礪礪風流爲一時之盛，近代沈石田，去勝國百年，名蹟猶富，觀其所作卷軸，一樹一石尺寸前見吳中」，但這個傳統「自陸叔平後，畫道衰落」後，就不復存在。他特別指出畫道中落的重要



圖3 1669 仇英款 唐人人物圖卷 個人藏 收入《探幽縮圖》 取自宮崎法子，〈「韓熙載夜宴圖」と明代江南人物画〉，收入仲町啓子編，《仕女図から唐美人図へ》，頁246，插圖12。

原因「亦為好事家多收贗本，謬種流傳，妄謂自開堂戶，不知趙文敏所云，時流易趣，古意難復，速朽之技，何足盤旋」。對他來說，這些好事家收藏「謬種流傳」的贗本，還妄自以為其「自開堂戶」，為畫道中落的致命傷。董其昌所批評的贗本與「畧涉杜撰」成「下劣不入具品」之作品者應該就是同時期市場上大受歡迎的蘇州片仿古作品。換句話說，所謂董其昌南北宗論在某個層次上很可能是應運蘇州片之蓬勃發展而生，因此如果不了解蘇州片中創發的各種「古代典範」，我們是不可能瞭解董其昌為何如此有意識建構一個「正宗」的畫史譜系，而其中又如何選擇與組織他的古代正統大師？如何與蘇州片市場的選擇作區別應該在其中扮演一定角色。值得注意的是，蘇州片的「古代」也不全如董其昌所言是杜撰出來的，蘇州片工坊的生產通常是透過幾套「圖式」組合變化而生產出「新」的畫作，而這些「圖式」很多是模仿或複製大師或上層主流畫家作品中的元素而來，⁸ 然而更有趣的是，這些拼湊有根據或沒根據古典元素的蘇州片，常常又反過來影響上層主流畫家對於其所追模的「古代大師」的理解，最明顯的例子應該是清宮院體對於蘇

州片母題與風格的吸收。

清宮舊藏不但存有大量的蘇州片作品，蘇州片顯然也常出現在貢單中作為昂貴的禮物而進入宮廷。例如記載康熙五十二年（1713）六十壽辰之《萬壽盛典初集》中，其禮物清單中就包含有大批書畫作品，這些作品中出現頻率最高的應屬仇英、李昭道、趙伯駒、唐寅等之畫作，雖然我們無法單就此清單判斷其真偽，但是這些名字似乎與蘇州片的選擇不謀而合。清宮與蘇州片的關係，不僅僅在其收藏與接受大量的蘇州片，如果我們觀察清宮歷經康熙乾隆三朝所逐漸形成的院體風格，會發現各朝院體的風格雖因畫家與皇帝的品味而有所差異，但是其強調乾淨而明亮的顏色與界限清楚而明確的人物造型等，都與蘇州片的風格有密切的關係。⁹ 的確從康熙朝開始一直到乾隆朝都可以看到清畫院受命製作各種與蘇州片題材有關的作品，例如，早在康熙朝康熙四十二年（1703）康熙就命冷枚仿〈仇英漢宮春曉圖〉（現藏國立故宮博物院），雍正朝也製作清院本〈清明上河圖〉，乾隆朝畫院更作了至少四卷的院本〈漢宮春曉圖〉等。不但「漢宮春曉圖」與「清明上河圖」都是明清蘇州片最受歡迎的題材，

就「清明上河圖」來說，學者已經指出清院本並非追模現在公認的北宋張擇端本，而是明清以來的蘇州片通行諸本。¹⁰總之，在主流文人的單一畫史觀外，蘇州片可說開啓我們了解晚明以降各方勢力對於畫史建構更為動態與多元的樣貌，另一方面，蘇州片數量衆多與繁簡等第差異極大的特點，也提供我們了解在充斥著「古物熱」的晚明時期，不同階層的觀眾如何接受與詮釋其不同的「古代典範」，而此各式各樣「古代典範」的生產又如何建立在非常複雜的上下階層的往返與互動關係上。

跨文化交流的載體：東亞文化圈與歐洲中國風中的蘇州片

這些由蘇州片所創發的古代風格與想像不僅影響明清以降對於古代的理解，將這類偽作的流通放在全球史脈絡下，由於其相對於「原作」或「真品」數量上的優勢與更具流動性的存在，使得蘇州片在跨文化的視覺文化交流中扮演學界幾乎沒有注意到過的重要角色。早在2009年日本學者宮崎法子〈「韓熙載夜宴圖」と明代江南人物画〉一文就提出很具啓發性的觀察，¹¹其針對明中期開始就很流行的〈韓熙載夜宴圖〉題材進行研究。此文雖非針對蘇州片的議題，但是文中利用日本《探幽縮圖》等材料顯現這些以北京故宮博物院藏傳顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉為本掛名在唐寅或仇英款的〈夜宴圖〉，至少在十七世紀下半就已經傳到日本，並廣為狩野探幽（1602-1674）、狩野養信（1796-1846）等所模寫。（圖3）考慮狩野派畫家究竟看到的是什麼作品？真的是北京故宮藏傳顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉？還是唐寅或仇英的原作？宮崎法子認為日本畫家之祖本不是文獻所載周臣周邊所模寫很可能不只一本的〈韓熙載夜宴圖〉，



圖4 安布列斯堡收藏十六世紀中國繪畫 作者攝

就是當時蘇州流傳廣泛的模本與贗本，亦即此次展覽所泛稱的蘇州片。

這次展覽圖錄中，板倉聖哲對於日本林原美術館藏趙浙本〈清明上河圖〉在東亞的流傳史進行重建，也指出蘇州片〈清明上河圖〉的圖像語彙對於中世日本繪卷風格或描繪首都風景的〈洛中洛外圖〉的誕生有相當的影響。¹²韓國學者徐胤晶（Yoonjung Seo）於展覽期間發表在《故宮文物月刊》的文章更指出韓國文獻中出現大量掛名仇英所作的〈清明上河圖〉、〈桃源圖〉、〈西園雅集圖〉等，其中大部分應該都是蘇州片。¹³這些研究呈現了一個不容忽視的現象，那就是在一個非全面開放的市場中，正品的移動受到很大的限制，偽作與仿作常常在文化交流中扮演第一線的先鋒角色，很多時候



圖5-1 Jean-Antoine Fraise 1735年出版之*Livre de desseins chinois*內頁 取自 Nicole Garnier-Pelle, *Livre de desseins chinois*.



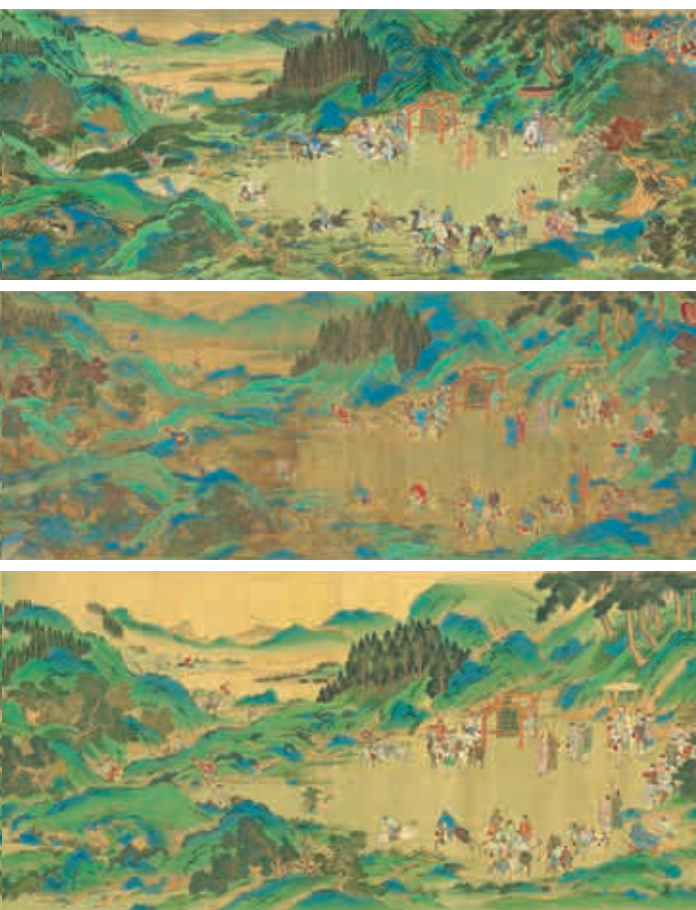
圖5-2 1720-1750 蘇州丁亮先版畫 取自Clarissa von Spee, *Printed Image in China: From the 8th to the 21st Centuries*, London: British Museum Press, 2010, 79.



圖6-2 「偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響」特展展出的三個版本「上林圖」，分別為傳元人〈上林羽獵圖〉（上）、傳明仇英〈上林圖〉（中）、傳明仇英〈上林圖〉（下）。 國立故宮博物院藏



圖6-1 Jean-Antoine Fraise 1735年出版之*Livre de desseins chinois*內頁 取自Nicole Garnier-Pelle, *Livre de desseins chinois*.
其中山巒起伏的構圖，人物出現在山陵邊的安排，山間穿插建築物，裝飾性松樹的作法，以及綠色與紅色的配色等，都與蘇州片熱門商品〈上林圖〉一類長卷非常類似。



其不僅僅是傳達文化訊息的被載體，其更可能扮演一個具有參與力的能動者角色（agency），其轉譯、承載、甚至決定了哪些大師的畫作與特點能夠被呈現與傳播。尤其相較於版畫作品，這些偽作可以負載更豐富的顏色與細節，對於其所模偽之原始畫作風格的傳播有更全面的關照。

蘇州片不僅穿梭在中日交流的網絡，其也是十九世紀下半以前歐洲了解中國畫的重要媒介。歐洲現存最完整十六世紀奇品收藏室安布列斯堡（Ambras Castle）中就收藏有兩張中國畫立軸。（圖4）其中一張為青綠山水，很接近仇英〈仙山樓閣〉或〈金谷園〉一類作品的結合，為典型仇英系統的蘇州片風格。由於安布列斯堡收藏有一本1596年的財產清冊，¹⁴故能確定這兩張畫至少在此之前就已經傳到歐洲。十八世紀歐洲中國風盛行，各種亞洲的設計與風格成為裝飾藝術很重要的靈感來源，Jean-Antoine Fraise 1735年在巴黎出版的一本集合亞洲設計的圖版書*Livre de desseins chinois: d'après des originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon : modèles de Jean-Antoine Fraise pour*



圖7-1 傳宋 趙伯駒 瑤池高會圖 卷 國立故宮博物院藏





圖7-2 左圖：Jean-Antoine Fraisse 1735年出版之*Livre de desseins chinois*內頁，取自Nicole Garnier-Pelle, *Livre de desseins chinois*；右圖：傳宋趙伯駒《瑤池高會圖》卷局部，國立故宮博物院藏。
左圖其中左邊彎曲上揚並裝飾華麗的亭閣屋頂，配合右邊建築於水上的兩層樓建築，並著意展示屋內人物的活動，再加上突出紅橘色廊柱搶眼的設色，皆讓人想起蘇州片常出現的豪華宮苑之描繪。

les manufactures du Duc de Bourbon (Book of Chinese designs: from original Persia, India, China and Japan: Jean-Antoine Fraisse models for the manufactures of the Duke of Bourbon)，是很能代表此時法國東方熱的現象。學者已經指出Fraisse所繪製的圖版很多來自日本江戶與中國明清版畫，¹⁵而我們檢視也可以發現其模寫的對象包括一些進口到歐洲的蘇州丁氏版畫。(圖5-1、5-2)除此之外，很有趣的是，書中還收錄了一些長卷形式的作品(圖6-1)，如此橫幅長條的形式在版畫間是很少見的，其所本很可能是中國的手卷。如果進一步評估畫中山石裝飾性的作法與大量青色與藍色的使用，其模寫的對象是否可能是蘇州片長卷(圖6-2)，是很值得考慮的。其他如色彩繽紛的宮殿建築，並透過開窗或開門等安排邀請觀者觀看內部陳設的

設計(圖7-1、7-2)，或騎馬狩獵的主題(圖8-1、8-2)等，似乎都可以在蘇州片的熱門商品中找到相應的圖式。除了此設計書外，另外在一些中國風所流行的歐洲製折扇與家具等(圖9-1、9-2)，也可看到很多可能與蘇州片影響有關的作品。總之，就上述這些觀察來說，我們必須承認蘇州片之文化影響力是遠遠超過作為其祖本之主流大師們的原作的。

結語

總結上述的觀察，蘇州片雖然被視為沒有原創性的偽作，但是就美術史與視覺文化的研究而言，其提供了一個觀察上層精英與下層工坊商業性繪畫互動、跨國視覺文化交流、地方與中央如何共同形塑院體風格等重要議題之豐富材料。值得注意的是，在這些個案與現象中，



圖8-1 Jean-Antoine Frasse 1735年出版之*Livre de desseins chinois*內頁 取自Nicole Garnier-Pelle, *Livre de desseins chinois*.



圖8-2 傳宋 陳居中 秋原獵騎 國立故宮博物院藏



圖9-1 18世紀中 法國仿中國象牙骨紙面摺扇 取自Anna Ellerton、Thomas DeLeo著，曾淑儀、莫華昇譯，《天趣——昇雯閣藏清代中國扇，出口扇和歐洲扇》，香港：Spring Field Consulting Limited，2013，頁110。



圖9-2 傳五代南唐 周文矩 仙姬文會圖 卷 局部 國立故宮博物院藏

蘇州片很重要的的是作為一個連接與穿梭兩個界面或兩個文化體的載體，一個文化體的訊息透過這個載體篩選負載，傳送到另外一個文化體，進行另一階段的篩選與轉換，不管此兩者文化體是上下、中外、或中央與地方的關係。在此，蘇州片不再是一個被動的仿冒者，而是一具有主動性與行動性的能動者，因此，其也不再只是「真品」的「替身」，而是具有「真品」所無法取代與企及的影響力。最後，在為「蘇州片」去除僅僅是不光彩的「偽物」的同時，更重要的是回來重新檢視中國傳統中的「真」與「偽」究竟所指為何？仔細考慮我們用現代的真偽觀來界定什麼是中國繪畫的「偽作」，¹⁶會有什麼問題？因為在這個絕對的真偽觀中，「原作」常常是意指原創的（original）、唯一的（unique）、不可重複的（unrepeatable），然而這個標準顯然無法幫我們解決中國繪畫常見的「仿古作品」與「偽物」的差別究竟在哪裡？因為如果用這個標準來檢視傳統中國繪畫，中國畫可能沒有一個是「原作」，而這顯然不是實情。因此，蘇州片的存在可說是很具挑戰性地揭示了我們很少面對但卻無法避免的中國繪畫史最根本問題，那就是所謂的「創作」在中國藝術中究竟意味著什麼？蘇州片很可能是中國繪畫史許多關鍵議題的關鍵性切入點，而這個展覽只能說是追索這一連串問題解答的先期探勘。

作者為中央研究院近代史研究所副研究員

註釋

1. 傅東光，〈中國古代書畫展綜述〉，《文物》，1995年6期，頁90-91。
2. Mark Jones ed., *Fake? The Art of Deception* (London: British Museum, 1990); Mark Jones ed., *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity* (London: British Museum, 1992); Wendy Steiner, "In London, A Catalogue of Fakes," *New York Times*, April 29, 1990.
3. 邱士華、林麗江、賴毓芝編，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》（臺北：國立故宮博物院，2018），頁13。
4. 例如：Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," *Artibus Asiae* 59, no. 3/4 (2000): 265-295; Ellen Johnston Laing, "Qiu Ying's Other Patrons," *Journal of the American Oriental Society* 117, no. 4 (1997): 686-692.
5. 例如：秦曉磊，〈清宮春曉——乾隆朝畫院中的〈漢宮春曉圖〉〉，《故宮學術季刊》，31卷2期（2013冬），頁31-100。
6. 見林麗江，〈以蘇州為典範——圖文相襯映的蘇州片製作與影響〉，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁366-384。
7. 〈唐宋元名畫大觀一冊〉，收入（清）張照、梁詩正，《四庫藝術叢書·石渠寶笈》（上海：上海古籍出版社，1991），冊2，卷42，頁581-590。以下同段引文皆同此註釋。
8. 關於蘇州片工坊的運作，見賴毓芝，〈蘇州晚期商業繪畫與作坊〉，《故宮文物月刊》，330期（2010.9），頁114-128；邱士華，〈拼嵌群組——探索蘇州片作坊的輪廓〉，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁346-363。
9. 關於蘇州片與清院體的關係，見賴毓芝，〈「蘇州片」與清宮院體的成立〉，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁387-408。
10. 古原宏伸著，郭錫泰譯，徐璐璐校，〈〈清明上河圖〉研究〉，收入遼寧省博物館編，《〈清明上河圖〉研究文獻匯編》（瀋陽：萬卷出版公司，2007），頁337。
11. 宮崎法子，〈「韓熙載夜宴圖」と明代江南人物畫〉，收入仲町啓子編，《仕女圖から唐美人圖へ》（東京：學校法人實踐女子學園，2009），頁223-249。
12. 板倉聖哲，〈〈清明上河圖〉在東亞的傳播——以趙浙畫（林原美術館藏）為中心〉，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁410-430。
13. 徐胤晶著，何玉新譯，〈朝鮮宮廷繪畫的圖像靈感來源〉，《故宮文物月刊》，423期（2018.6），頁80-93。
14. 關於此兩張畫，則見 Roderick Whitfield, "Chinese Paintings from the Collection of Archduke Ferdinand II," *Oriental Art* XXII, no.4 (1976): 407-416. 關於此奇品收藏室的介紹，見賴毓芝，〈從康熙的算學到奧地利安布列斯堡收藏的一些思考〉，《故宮文物月刊》，276期（2006.3），頁106-118。
15. Nicole Garnier-Pelle, introduction to *Livre de desseins chinois: d'après des originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon: modèles de Jean-Antoine Fraisse pour les manufactures du Duc de Bourbon, 1735* [St-Remy-en-l'Eau: Éditions Monelle Hayot, 2011]; Susan Miller, "Jean-Antoine Fraisse at Chantilly: French Images of Asia," *The East Asian Library Journal* 9, no.1 (2000): 78-222.
16. 關於中國的真偽觀與後工業時期以降現代真偽觀差別的討論，見 Byung-Chul Han (韓炳哲), *Shanzai: Deconstruction in Chinese*, trans. Philippa Hurd (Cambridge, MA: MIT Press, 2017).