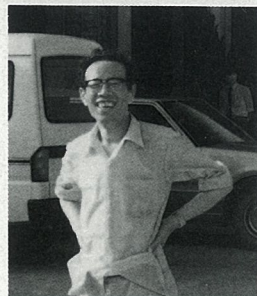


## 美國對中國美術史的研究

薛永年



海外對中國美術史的研究，發端於日本，繼起於歐洲，美國則後來居上。美國學者怎樣研究中國美術史？使用甚麼方法？經歷了那些變化？取得了甚麼成果？現在有甚麼新的研究趨向？這些，自開放以來，已成為國內同行關心的問題。

一九八五年，我被美國堪薩斯大學聘為部分時間的研究員，來到該校美術史系協助李鑄晉教授授課，同那裏的研究生交流學問。爾後，我又有機會參加規模盛大的中國詩書畫討論會。這是一次由方聞教授籌劃在紐約舉行的國際性學術會議，名家雲集，因而得以聆聽海外專家的宏議高論。最後，高居翰教授 (Jemas Cahill) 又邀我來到他任教的伯克萊加州大學，在那裏舉行 Seminar，與他和他的研究生們相互切磋。半年多的美國之行，使我對美國研究中國美術史的歷史和現狀略有了解。無疑，我的了解是很初步的，不可能深入全面的，希望諳熟這方面情況的讀者專家給予糾正和補充。

### (一)

美國對中國美術史的研究，起步於二十世紀初葉。那時，購求收藏中國的美術文物正在美國形成風氣。先是，十九世紀末期，波士頓博物館從日本收進一批中國古代藝術品，開了風氣之先。接着，到二十世紀初，紐約的“大都會博物館”、華盛頓的“弗利爾美術館”、“費城美術館”與“芝加哥美術館”也陸續入藏。同時，出現了一些熱衷於中國藝術的私人收藏家，查爾斯·弗利爾便是著名的一個。稍後，美國各大博物館也通過中國古董商盧芹齋與日本人山中競相搜購。至第二次世界大戰之前，已有大批的中國青銅器、陶器和書畫流入美國，在公私收藏中，中國古代的美術品已具相當規模，但書畫尚不占主要位置。

適應收藏、玩賞的需要，對中國美術史知識的介紹也提到日程上。在第二次世界大戰之前，美國還沒有專門從事中國美術史研究的專家。介紹中國美術與美術史的工作無旁貸地落到了漢學家的身上。曾經著書撰文涉獵於此的漢學家有：赫爾伯特·吉爾斯 (Herbert Giles)、約翰·西·費爾格森 (John C. Ferguson)、保羅·培里奧特 (Paul Pelliot)、貝爾索德·羅福 (Berthold Laufer) 以及亞瑟·衛利 (Arthur Waley)。這些漢學家熟悉漢語和文言，有條件閱讀中國古今的文獻著作，但研究介紹的範圍比較寬廣，舉凡中國的歷史、文化、經濟乃至天文都可以納入寫作範圍，不可能專門地研究中國美術史，也缺乏美術史學方法的訓練，難得在中國美術史見解上自成體系，只能就中國已有的成果和資料進行編譯介紹。衛利在一九二三年出版的《中國畫的介紹到研究》(Introduction to the Study of Chinese painting)、他在一九三一年出版的《來自敦煌的中國畫發現的目錄》(A catalogue of Paintings Recovered from Tun Huang) 便屬這類著作。漢學家的這類著作，雖然內容比較概略，但可讀性強，容易引起人們對中國美術的興趣。應該說，這種學術價值不太高的工作在美國是拓荒性的，對於美國人民了解源遠流長的中國美術曾起到了一定的作用。

第二次世界大戰前後，一批德國學者移居美國，其中包括美術史家，有些則專門致力於中國美術史。致力於中國藝術史的學者如路德維希·巴赫霍夫 (Ludwig Bachhofer)、阿爾伏來德·塞爾莫尼 (Arnulf Selmony)。他們通過自己的著作，把德國美術史家的研究方法運用於中國美術，使中國美術史的研究在美國成爲一門學問。巴赫霍夫在一九三五年出版了《中國美術的起源和發展》(On the Origin and development of Chinese Art)，在一九四七年出版的《中國美術簡史》(Short History of Chinese Art) 在當時是有代表性的。他的著作像研究西方美術史的德國專家一樣，著力於風格的比較研究，把美術史看成風格的發展演變。所寫《中國美術簡史》分成三個部分：一銅器、二雕刻、三繪畫，雖在繪畫方面只重視宋以前而忽略元明清，但對青銅器與佛教雕刻風格發展的論述却有一定見地，此書至今仍被美國學

者看作研究方法上具有里程碑意義之作。值得注意的是，像巴赫霍夫這樣的美術史家，一方面諳於美術，另一方面却不懂中文。他們之所以能從事研究，是因為他們的方法着眼於可視圖象的風格形態，對文獻記載不多的銅器、雕塑及比較“寫實”的宋前繪畫，離開中文資料的閱讀思考也尚可勉強進行，但畢竟也出了一些錯誤，因之受到涉獵中國美術史的漢學家的評擊，評擊其論點與中國文獻的記載相齟齬。這樣，便在一個時期內出現了涉獵中國美術史的漢學家與美術史家各持己長相爭相峙的局面。

### (二)

到了四十年代末至五十年代初，這種相爭相峙的狀況開始融合。其原因是多方面的。

首先，自日本投降至新中國誕生以來，溥儀偽宮中流出的許多“東北貨”輾轉流入美國。一些私人藏家的名迹，也因為主人的出售或移居海外而陸續進入美國。曾與德國女士孔達 (Victoria Contag) 合編《明清畫家印鑒》的中國收藏鑒賞家王季遷，不僅把諸如董源《艸岸圖軸》、武宗元《朝元仙杖圖卷》和李唐《晉文公重耳復國圖卷》等鉅迹携來美國，而且向美國學者傳佈了中國畫法及中國傳統的鑒賞方法與經驗。於是，在美國的公私收藏中，即在美國學者得以直接目擊的作品中，元以後的中國畫大大增多。只憑視覺進行風格分析而不顧有關文獻自不能滿足研究的需要，也具備了與中國鑒賞家接觸並借鑒中國傳統鑒定方法的條件。

其次，遠在第二次世界大戰前因熱愛中國美術而來華研究的學者，此時已發揮作用。戰前，美國某些從事中國文化學習或喜愛中國美術的人，已不滿足遠離中國本土地研究中國文化藝術，陸續來華考察研究。其中，有後來成爲納爾遜博物館館長的勞倫斯·席克門 (Laurence Sickman)，有五十年代任弗利爾美術館館長的阿奇巴勒德·文禮 (Archibald Wenley)，有約翰·博伯 (John Pope)，還有威廉·艾克 (William Acker)。席克門二十年代畢業於哈佛大學，一九三〇年持哈佛燕京獎學金來華深造。五年之間，他深入華北各地搜訪文物，調查研究，並與中國學者交遊。在華期間，席克門練就了一口“京片子”，提高了鑒別力，吸收了中國學者的見解，成爲在中國美術史上學貫西中的先驅。稍後，巴赫霍夫，這位運用德國美術史家研究方法於中國美術史的開拓者培養出兩名學生：馬科斯·羅樾 (Max Loehr) 和哈利·萬德斯台本 (Harrie Vanderstappen)。他們從五十年起即努力把德國美術史家的方法與漢學家的閱讀原文的能力結合起來。自五十年代初相繼在密執安大學與哈佛大學任教的羅樾，以其從學於巴赫霍夫的師承淵源，輔以曾在中國生活與學習的有利條件，成爲了這方面的基楚。

再者，基於上述背景，由於另兩種各具特色的人物湧入了這一領域，美國的中國美術史研究的隊伍終於形成。

一部分是美國人，他們在第二次世界大戰中或其後的時間裏來到中國和日本，學習了中文和日文，接觸了中國和日本的文化藝術，對東方尤其是中國美術產生了濃厚的興趣。這批人中有理查德·艾瑞慈 (Richard Edwardz)、美籍英國人麥克勒·蘇利文 (Michael Sallivan)、李雪曼 (Sherman Lee) 和高居翰 (Jemas Cahill)。前兩人不但愛好中國藝術而終於選擇了這一專業，而且與中國女士結成伉儷，後二人則在日本接觸到中國美術，其後則投身於東方美術史、中國的美術史的研究中來。高居翰戰前在柏克萊加州大學學習科學，後來服役於日本和朝鮮，導致了對東方藝術特別是中國美術的熱愛，退役後即改習中國美術史，直承羅樾衣鉢，又問學於王季遷，多年來兼事研究與收藏，早已成爲西方研究中國美術史的知名學者之一。

另一部分是中國人，本系中國的年輕畫家及學者，在抗日戰爭以後移居海外，後來美國，轉從美國美術史家攻中外美術史。他們有着中國人得天獨厚的學養，甚至具備中國書畫家的特殊領悟力，又接受

了西方美術史學方法的嚴格訓練，故多有建樹，成為美國中國美術史研究領域的勁旅。其中最著名者有畢業於普林斯頓大學今任該校美術考古系教授兼大都會博物館特別顧問的方聞，有畢業於哈佛大學今任納爾遜博物館東方部主任的何惠鑒，有畢業於愛荷華大學今執教於堪薩斯大學美術史系的李鑄晉，有畢業於耶魯大學曾執教於母校及聖路易的華盛頓大學的吳納孫。

上述兩種學者各擅勝場，比之四十年代的中國畫研究界，明顯地提高了研究能力，豐富了研究方法。除沿用風格分析法並能閱讀漢語文獻之外，他們對中國傳統的鑒賞、中國書畫的筆墨、中國史學家的史實考証，亦分別有所取法，各得其長，從而開始了這一學術領域的新時代。

### (三)

自五十年代後半葉至七十年代末，美國的中國美術史研究逐漸轉到以書畫為主，日漸繁盛，大約經歷了兩個時期。

五十年代後半期至六十年代之初，是中國美術史系統研究的準備期。這一期間，美國學者主要進行了兩方面的工作，一方面是撰寫了一些概論或通史性的著作，因為中國語言文字能力的提高，學術水平大大超過以往。代表性的著作主要有席克門和瘦柏 (Alexander Soper) 合作的《鵝鳩藝術史——中國的美術與建築》(The Pelican History of Art: The Art and Architecture of China) 李雪曼撰寫的《中國的山畫》(Chinese Landscape painting) 以及高居翰的《中國繪畫史》(Chinese painting)。高氏的《中國繪畫史》雖然是一本以分析名作風格為主的普及讀物，但以流麗生動的文筆，簡明地揭示了畫家、作品與時代的聯繫，是一本易於引起讀者興味的有特色的著作，已譯成法文、德文和中文。據高居翰稱，這本書的寫作機遇得之於喜龍仁的推薦。喜龍仁 (Oswald Siren) 是瑞典的中國美術史家，自三十年代至五十年代一直研究中國美術史，在西方的中國美術史界聲名甚著。在一九五六年至一九五八年，他修訂出版了七卷本的著作《中國畫：主要畫家與原則》(Chinese painting: Leading Masters and Principles)。該書圖文並茂，編有每個中國畫家的傳記，並列表編排各代畫家已知作品，論其規模，可謂皇皇鉅制，亦頗有益於進一步的研究，故當時產生很大影響。可惜著者不通中文，大量材料僱人翻譯，或借助別人成果，疏漏頗多，亦難成一家之言，選圖亦多偽作。

另一方面，是致力於風格分析和斷代標準的研究。在這方面，方聞的努力是引人矚目的。他幼擅書法，負笈去美後，從學於羅麗 (George Rowley)。後即以西方美術史的風格分析法作中國繪畫的斷代研究。他試圖通過典型作品的剖析，建立用於作品斷代分期的“視覺和結構上的原則”，以之鑒真辨偽，以之確定無款作家及名家傳派作品的相對年代。他與李雪曼合寫的《溪山無盡》(Streams and Mountains Without End) 可為代表著作，高居翰亦稱之為“研究方法論的里程碑”。方聞的“結構分析”法，以年代可靠的出土作品為據，確立標準，但由於彼時宋以後的考古出土畫幅尚少，亦不得不求助於公認為真迹的傳世之作，持論過嚴，故曾在倪瓚問題上失步——以為雲林真迹僅一兩件——今已糾正。六十年代以來，他還寫有《中國畫中作偽問題》(The Problem of Forgeries Chinese painting)、《中國畫方法的一份報告書》(Chinese painting—A Statement of Method) 和《夏山圖》(Summer Mountains) 等。他為確立鑒定標準所做的努力，力矯中國傳統鑒定家純靠經驗之弊，把“望氣派”的鑒定提高到持之有據言之成理的水平。

此外，美國學者還開展另些方面的工作，有的屬於中外美術關係史，如勞蘭 (Benjamin Rowland) 的《在中西溝通中的藝術》(Art in East and West Cambridge Masa)；有的屬文學與宗教美術的關係，如瘦柏 (A.C. Soper) 的《文學對中國早期佛教藝術的證明》(Literary Evidence for Early Buddhist Art in China)；有的屬中外交流題材的，如馬勒 (Mahler, J.G.) 的《唐代小雕塑中的西洋人》(The Westerners among the Figurines of Tang Dynasty)；有研究一個時期畫科發展的，如萬德斯台本的《晚明山水畫中的次要傳統》(Minor Traditions in Late Ming Landscape painting)，還有研究一個畫家或一件作品的，如吳納孫的《董其昌其人、他的時代及其山水畫》(Tung Chi Chang The man, His time and His Landscape painting)、高居翰的《吳鎮——中國十四世紀的一位山水畫家和竹畫家》(Wu Chen—A Chinese Landscapist and Bamboo painting of The 14th Century) 和方聞的《羅漢們與一座通向天國的橋梁》(The Lo-hans and A Bridge To Heaven)。

六十年代初至七十年代末，由於作品的集中，經濟的保證和研究隊伍的擴大，美國的中國美術史研究，由博而約，由泛而精，逐漸轉到以宋元明清繪畫特別是元以後繪畫為主的方向上來，取得了明顯的成效，躍居海外領先地位。

先是，一九六一至一九六二年，台北故宮博物院的 100 多件精品來美展出，在五個大城市巡迴一年，名作琳瑯，進一步引起了美國公眾和研究者的興趣。美國的學者意猶未足，乃計劃窺見台北故宮博物院的全部藏畫，以系統認識中國繪畫的佳作名品及與淵源流變。在一九六三年至翌年，席克門高居翰、李鑄晉等專家在福特基金會的資助

下，專程蒞台，把故宮博物院全部藏畫，幾乎一一拍照，共得 6000 餘張，製成一式兩份，一份留台灣，一份攜回美國，並在學術界廣為播散。於是，僅見過台北故宮博物院《故宮名畫三百種》與《故宮書畫集》的研究者，得以掌握比較系統豐富的圖片資料。其後，各大學美術史系又不斷派研究生去台北故宮博物院工作實習或充作翻譯，解決了年輕學者得見原作與中文過關問題。大約六十年代末，又有人治書畫目錄之學，把中國海峽兩岸香港、日本和美國出版的始於一九五六年終於一九六六年的書刊畫冊中的中國繪畫，編成一本索引。這樣，學者們便具備了向深度廣度探索的可能，可以把大量作品互相參証，進行系統比較。學者專題研究的深入，也刺激了公私收藏家對藏品確切價值的關注。藏家為切實的認識藏品的價值，便需借助學者的專門知識與專題研究，學者則由之獲得了日益豐富且可把握於手的研究對象，並依靠藏家提供的經濟支持，通過名為宣傳展品的展覽，比較研究，以出版目錄的形式公布研究成果。在這種學者與藏家相互依存的關係中，學者賴藏家有了用武之地，藏家因學者的工作認識並宣傳了藏品，水長船高，雙方皆因此獲益。也因為這樣的情況，導致這一時期美國對中國美術史的研究趨向個別問題的深入研討。這些個別的專題，主要是名作專題，名家專題，也時或有斷代或畫種等專題。從事研究工作的專家們，多從相互聯繫的一系列個別作品入手，始以風格分析的方法，研究每一畫家風格的形成及其早中晚期的演變，其特殊成就。同時也研究有關的文獻資料，包括畫家傳記與畫論。儘管在研究方法上，或偏於美術本身，或重視美術與社會諸因素的聯繫，然大家似乎都認為應該先個別而後一般，以便集腋成裘，最終寫出集諸家大成的中國美術史。

這一時期的學術著作或學術論文，有些是修訂過的博士論文，而多數是畫展的目錄 (Catalogue)。美國這些畫展目錄與只印作品名目的國內畫展目錄不同，它包括全部展品的圖版，詳細的說明，編者的學術論文以及有資料等等，實際上已無疑於學術專著。現就其發表成果，分類舉例如下。

以畫家或作品為研究對象者如：艾瑞慈一九六二年的《石田》(The Fields of Stones)、一九六七年的《道濟》(Toa-Chi, Exhibition at Ann Arbor)、同年的《李迪》(Li-Ti)、一九七六年的《文徵明的藝術》(The Art of Wen Cheng Ming)。何惠鑒一九六五年的《米芾》(Mi Fei)，一九六七年以中文發表的《李成略傳》。李鑄晉一九六五年的《鵝華秋色》(The Autumn Colour an Chiao and Hua Mountain)，一九六八年的《趙孟頫的羊圖》。班宗華 (Richard Barnhart) 一九六七年的《李公麟的孝經圖》(Li Kung Lin's Hsiao Ching Tu)，一九七〇年的《董源小品河伯娶婦》(Marriage of the Lord of the River)，一九七三年的《冬林老樹》(Wintry Forests old Trees)。曾幼荷一九七二年的《徽宗皇帝》(Emperor Hui-Tsung)。方聞一九七六年的《石澗山水花卉冊》(Returning Home Tao-Chi's Album of Landscape and Flowers)、馬瑞·勞頓 (Mary S. Lowton) 一九七八年的《謝時臣——一個明代畫家》等。

以畫派斷代或其他項目為研究對象者如：高居翰一九六二年的《南宋藝術》(The Art of Southern Sung)、一九六七年為明清浪漫畫家展所作的《中國畫的奇想與怪癖》(Fantastics and Essentrics in Chinese Painting)、一九七一年的《不休息的山水——晚明時代的中國畫》(The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period)；李雪曼與何惠鑒《蒙元統治下的中國藝術》(Chinese Art Under the Mongols)；蘇立文一九六二年的《中國山水畫的產生》(The Birth of Landscape Painting in China)，一九七二年的《十六世紀至今東西藝術的會合》(The Meeting of Eastern and Western Art 16th Century to the Present Day)；萬德斯台本一九七〇年的《早期宮廷畫家與明代畫院問題》(Painters at the Early Ming Cencent and the Problem of a Ming Painting Academy)；方聞與王妙蓮一九七三年的《宋元繪畫》(Sung and Yuan Painting)；方騰 (Jan Fanten) 與黑克曼 (L. Hicmen) 一九七〇年的《禪宗書畫》(Zen Painting and Calligraphy)；羅伯特·梅達一九七八年的《中國兩宋繪畫教科書和十一、十二世紀的山水風格》(Two Sung Texts On Chinese Painting and the Landscape Styles of the 11th and 12th Centuries)；李鑄晉一九七九年的《現代中國繪畫趨向》(Trends in Modern Chinese Painting) 包·吉林斯瓦德 (Bo Gyllensvard) 一九七一年的《中國的金銀器和瓷器》(Chinese Gold Silver and Porcelain)；方騰 (Jan Fontein) 與吳同一九七三年的《出土的古代中國》(Unearthing China's Past) 蘇珊·布什 (Susan Bush) 一九六八年至一九七一年的《繪畫上的中國文人》(The Chinese Literati on Painting)；李雪曼一九七四年的《墨中之色》(The Colors of Ink)；傅申一九六六年的《筆蹤》(Traces of the Brush) 等。

以上只是發表的論著或論 (包括以目錄形式出版的專著) 文的一部分，大量未正式發表的博士論文多以一個畫家為題，做盡可能詳盡的研究。

從五十年代至七十年代，特別是進入六十年代之後，源於研究的專門化與深入，乃由於隊伍的擴充，開始形成了美國中國美術史研究界的兩個學派。兩派均以有成就，有影響的權威學者為中心，圍繞着

一批接受師承法乳的學生與追隨者。東部學派以方聞為祭酒，他倡導的研究方法，偏重繪畫作品內部的研究，重實証，講風格，持論嚴格，在以西方美術史家風格分析方法確立中國畫斷代標準上頗有建樹。方聞依據德國美術史大師亨利希·烏弗林(Heinrich Wofflin)區分文藝復興與巴洛克畫風的視覺分析方法與標準，又旁參美國西方美術史家庫布勒(George Kubler)關於原作品的複製品在聯系中構成的“風格系列法則”的認識，以中國出土美術品為基本依據，在中國畫史的研究上，確立了視覺和結構上的標準系統。由於方聞執教於普林斯頓大學，所以培養造就了一批來自歐洲台灣和美國本土的學生，形成了一支力量可觀的隊伍，這一派中青年學者不僅擅長符合西方美術史家要求的鑒賞，也頗有人像方聞一樣致力於中國書法的研究。傅申與王妙蓮在一九七三年合著的《鑒賞能力的研究》(Studies in Connoisseurship)說明了前者，他們在一九七六年合著的《筆蹤——中國書法研究》(Traces of The Brush—Studies in Chinese Calligraphy)體現了後者。西部學派則以高居翰為代表。他雖也學習過西方美術史家擅長的風格分析方法，却遠在五十年代即受其師羅樾的影響，認為研究一件藝術品，不但脫離不開與作者的關係，而且當時的社會政治歷史背景更為重要，因為人是社會的產物，作品也是社會的產物。繼五十年代他以這樣的認識編出《中國繪畫史》(Chinese Painting)之後，他進一步以這種傾向外觀的方法編寫出版宋以後的中國繪畫史。在一九八〇年以前，他完成了三本：《溪山無盡——元代繪畫》(Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty)、《江岸送別：明代初期及中期繪畫》(Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty)、《函關遠岫：晚明繪畫》(The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty)。這三大本力作，並不忽略作品風格，並以作品為基點，但在社會，作者與創作多層關係上致力尤多，似力圖從更深層次說明繪畫的發展。他的方法也影響了他的學生，文以誠(Richard Vinograd)在研究王蒙《青卞隱居圖》時，即通過趙氏收藏印章，聯系元末動盪社會背景，揭示了此圖的特殊立意。

比較方聞與高居翰所走不同治學道路是很有意思的。方聞是中國人。一般說來，中國傳統的美術史研究方法固然不忽視視覺的觀照，甚至很講鑒賞，但往往強調因畫及人，知人論世，從來把美術史看成人文史的一部分。按西方人的分類，似乎偏於外觀。有趣的是，方聞未必不諳於此，他却在所謂“內向觀”的研究方法上努力求索，有創造地把風格分析法用於中國畫史研究實際，仿佛他是有意識地力矯傳統中國鑒賞家唯經驗感覺是依的弊病，同時也力補只擅畫史文獻考証者的不足。高居翰是美國人，又是來自德國的第一代中國美術史家巴赫霍夫的再傳弟子。他對於西方美術史家的風格分析法當然是師承有自的，然而，他也明瞭西方中國美術史家的缺欠。在老師羅樾的影響下，他一開始研究即以風格分析為基礎，努力與中國的社會背景文化背景相聯系，不能認為他對具體作品的鑒定比方聞精嚴，但他則注意向掌握傳統鑒定方法的中國鑒賞家王季選學習，並接受看法上的影響。中國人反而在風格分析上有了建樹，美國人却在知人論世上做出成績。這種歷史的辯証法，對於不了解美國中國美術界情況的人，自然是無法夢見的。應該指出，方聞一派在着重風格視覺分析中並未置社會因素於不顧，傅申一九七五年在香港明遺民書畫研討會上發表的《明清之際渴筆勾勒風尚與石濤的早期作品》即擅於以社會歷史原因解釋畫風並用之於石濤作品真偽的確定。高居翰在側重外觀方法的同時，也比較注意每一時代，每一名家風格的把握，只是不如方聞一派精嚴，不夠具體而微罷了。

#### (四)

八十年代，是美國中國美術史界發生深刻變化的時期。中部專家顯示出更大的抱負，東西兩派正面交鋒，各家各派在發展自家特色情況下有所融合，分別在“內向觀”與“外向觀”結合中開拓更深更廣的研究領域，新的機運出現了。這一新機運的出現，與二十餘年來的研究所準備的條件有關，也與美國經濟的不景氣，中國大陸的開放政策，中國美術史及文物事業空前繁榮，中美的文化交流不無聯系。在短短的六年中，除又不斷推出新的成果，培養出新的博士之外，有幾起重大事件和重大活動一波未平，一波又起，有效地推動着美國中國美術史研究的新趨向。

一九八〇年來，一個影響深遠的學術活動在美國中部出現了。這便是納爾遜博物館與克里夫蘭博物館聯合舉辦的《八代遺珍》中國畫展。在席克門、李雪曼、何惠鑒與武麗生(Marc Wilson)的努力下，展出了兩館所藏漢、北魏、唐、五代、宋、元、明、清精品二百八十餘件，堪稱海外規模空前的中國畫大展。展覽在堪薩斯展出之際，由李鑄晉籌備主持了一個研究畫家與收藏家贊助人關係的學術討論會。與會的發言人，多非久負盛名的老專家，而是正在撰寫博士論文或不久前才完成博士學位的年輕學者。十六篇發言從不同方面討論了擁有經濟力量的收藏家與畫家的關係，如《元末玉山雅集主人顧阿瑛之畫友》、《明代項元汴與蘇州畫家》、《明末安徽商人的書畫收藏》、《清中葉揚州商賈的收藏》等等，普遍接觸到中國美術史上有關社會經濟作用的問題。這一次以新生力量為主的學術會議，因能從具體個別的畫家

和畫派的研究中揭示擁有經濟力量的社會階層對畫家作風的推動與制約，既不同於收藏流傳的孤立研究，也有別於籠統地以一般的經濟發展說明繪畫發展的簡單做法，因而有其說服力，並且在贊助人於畫家的多層次的關係上展現了繪畫發展的外部原因提供了從相互聯系中尋求畫風形成與變化原因的途徑，說明了內向觀研究方法與外向觀的研究方法的適當結合，不但是有益的，而且是可能的，從而發生了不可低估的影響。

不久，出現了另一件令人注目發人深思的事件，這便是班宗華，高居翰與羅浩(Howard Rogers)的通信。通信的時間是一九八一年，但發生廣泛影響是在翌年。此時高氏已將三人通信結集復印，廣為流布。通信是這樣引起的：高居翰的第二本中國後期美術史中的《江岸送別——明代初期及中期繪畫》於一九七八年問世後，方聞的學生已執教於耶魯大學美術史系的班宗華在紐約一家重要的雜誌(Art Bulletin)上發表了書評，雖有肯定，而多所指摘。高於是投書反批評。二人不斷通信，高居翰在日本執教的學生羅浩也參與其中。表面上來，這一論爭似乎圍繞着如何公正地評價浙派與明代文人畫，是按別人的看法，包括歷史上別人的看法去研究，還是按真迹反映的成就去評價，但實質則是內向觀與外向觀兩種方法的交鋒。班氏沒有一般地反對結合畫家的社會地位與實際生活去分析解釋畫家的風格，但他更強調認識明代畫風的具體性與規定性，同時認為高氏的論斷是籠統的，不切合實際的，有偏見的，實際上他對高氏所持的偏重外向觀的方法有所保留。羅浩雖為高氏得意門生，並未在一切問題上為高辯護，他甚至認為以研究畫家的社會地位來看其風格可能是不妥的。他指出，去研究畫家怎樣學畫，他個人的心理，這比研究社會背景，生活環境和社會經濟更為重要。高氏則堅持必須研究畫家畫風與其社會實踐、生活環境的關係，並認為這是中國畫史研究的新方向。

幾年與此同時，高居翰在柏克萊加州大學舉辦了《黃山特展》，並組織自己的八名研究生舉行安徽畫派討論課。在研究畫家、作品同時，着力發掘該派畫風形成的多方面的外部原因：遺民身份的形成與對倪雲林傳統的傾慕；徽商心理的作用；刻書，版畫與墨譜之影響；黃山對創作的啟示。其後則出版了《黃山之影》。

稍後，高居翰又提出了符號學的研究方法。他把德國理論家羅蘭·巴瑟斯(Roland Barthes)的符號學方法移植於中國美術史研究，認為美術作為人類的文化生活都具有符號的意義。對於其社會文化背景社會心理的人難於了了，但在這個社會文化圈子內部的人則易於心領神會。據此，高居翰主張，要研究中國美術史上一個歷史時期直至一個流派的符號系統，通過把握其形象系統，進而尋找隱於其後的意義系統，以便揭示其深層底蘊。為此，他強調既要研究舊的符號系統之被揚棄，又要研究新的符號系統三得之確立。對於使用符號系統的畫家，既要看到他有意識的一面，也要洞察其不自覺的一面。他認為，這不自覺的一面來源於耳濡目染的文化背景，這自覺的一面是反映了畫家要使同樣背景的人理解的初衷。他還認為，有必要看到創造性畫家在創新符號系統中的重要作用。

按照這樣的認識，高氏在近年他主持的研究生的討論課上，重點研究了法若真的雲山欲雨，中國畫政治題材的意義又與功用。看來，他正領導自己的門生沿着自己認定的新方向繼續求索。

八十年代另一次重大學術活動是由東部學派主持召開的。這次會議規模盛大，配合紐約大都會博物館表彰私人收藏家顧洛夫(John M. Grawford Jr.)捐贈書畫展而舉行。參加會議者多至近五百人，來自世界各地，發言者以知名學者為主，來自中國海峽兩岸的學者六人，其餘發言人的華人或華裔學者幾近半數。

會議定名為《文字與圖象：中國的詩書畫》。中心議題是詩書畫三者的關係。從會議籌備主持者方聞的總結及精心組織的發言看，這次學術討論會旨在提倡研究中國繪畫發展中詩書畫的橫向聯系與三者關係在進程中的變化。方聞從中國傳統思想文化着眼，在中西美術及詩書關係的比較中，闡述了中國詩書畫的特殊聯系，說明了三者間互相關聯發展為微妙交織終至完整結合的過程。他以朱耷一六八一年《花卉冊》的詩書畫結合為例，針對題畫詩，旁徵博引，詮釋了隱澀難懂的詞句，揭示了作者內心世界與社會變動的關係。這說明開創東部學派的名家正在發揮作為中國學者的天然優勢，從另一個角度，開始了研究方法上內外觀的結合。按照這個角度，就需要充分看到中國畫家特殊學養在創作上的表現，就需要緊緊抓住畫家學養的內外聯系，同時也需要懂得每一時代書法與詩歌的發展。當然，這次討論會僅僅是開始，還不能令人滿意，但是，充分發揮已在內向研究上卓著成效的中國學者的潛力，必能在新的研究中做出不諳詩書的外國學者無法做出的建樹。

近年來，隨着我國的對外開放，中美文化交流的加強，兩國學者頻頻過訪，新出土的美術文物展覽不斷赴美展出，國內大量的有關專著與論文陸續為美國同行所了解。這些條件勢必在美國中國美術史研究界發生指日可待的影響，我們將拭目以待。