

二十世紀西學視野下的中國審美趣味

趙成清

【提要】 二十世紀歐美國家的中國美術史研究構建了世界藝術史體系的一個重要組成部分，在發現東方的過程中，歐美學者以考古探險、文物收藏、美術展覽與翻譯介紹等方式對中國美術與文化做了細緻的梳理，他們在各個時期的不同目標也反映出西方趣味的發展。從早期的漢學到後期的美術史方法運用，歐美學者在研究中融入了西方的美術史觀與方法，通過博物館、大學以及研究機構的美術史教育，歐美國家進一步深化了中國美術研究的審美趣味。

【關鍵詞】 東方主義 中國美術史研究 審美趣味

【中圖分類號】 J120.9 **【文獻標識碼】** A **【文章編號】** 0874 - 1824 (2016) 01- 0147 - 09

十九世紀末至二十世紀初，隨著一批先進的中國知識分子向國人介紹西學思想，中國對西方文化的熱忱不斷高漲，新文化運動與美術革命隨之發生。與此同時，歐美國家也開始以“東方主義”的眼光凝視中國，二十世紀西方的中國美術史研究恰恰是這種“東方主義”的一個縮影。大量中國古代美術品的流出使他們對中國藝術有了進一步的瞭解，在考古探險、文物收藏與美術展覽的過程中，各國都開始對中國美術品進行梳理與研究，他們以掠奪、走私、偷運、購買等各種渠道將中國文物運至歐美、日本、東南亞各國，從而在公私之間逐漸形成中國美術品收藏熱，並進一步引起學者的重視與研究興趣。正是由於歐美國家獲取了大量的中國藝術品，他們在收藏、展覽、翻譯與批評中強化了對中國美術史的研究，湧現出一批傑出的漢學家與中國美術史家，產生了許多中國美術史研究的著作，從而將中國美術多方位地呈現在西方公眾面前，引發了廣泛的關注與濃厚的興趣。

一、考古與收藏：美術趣味的生成

在西方人看來，古代中國是一個神秘而新奇的異域，早在十三世紀，在向東方進行探險的過程中，馬可·波羅就描繪了一個光輝而偉大的國度，一個充滿異域風情、遍布珍寶的中國。十七至十八世紀，中國風廣泛影響著歐洲國家的家具、陶瓷、紡織品、園林、建築等各個方面，直至鴉片戰爭之前，中國與西方一直保持著密切的藝術文化往來，西方國家接受著中國官方的禮物饋贈，向中國訂購外銷藝術品，歐洲傳教士赴中國傳教，這些活動都為中國美術在世界上的傳播打

開了渠道，也為後來的中國美術研究奠定了基礎。

鴉片戰爭以後，一批歐美學者以“漢學家”或“考古學者”之名開始進入中國腹地進行冒險發現，其中比較具有代表性的人物如俄國人克來門茨、厄登堡，法國人愛德華·沙畹、伯希和、色伽蘭，美國人弗利爾、柯克斯、薛爾頓，英國人奧萊爾·斯坦因，瑞典人斯文·赫定等，這些來華的學者身兼各種身份，他們將審美視野轉向中國美術，從客觀影響的角度看，他們成為向歐美最早介紹與轉譯中國美術的文化學者，為中國美術品的保存與研究做出了一定的努力，並擴大了中西方之間的美術與文化交流。但是，他們對中國古代美術品的考古挖掘、購買收藏渠道並不合法，相應的考古探險也對中國古典藝術文化造成了巨大的破壞，這是研究歐美中國美術史學不應忽略的重要歷史背景。

隨著西方國家以考古探險、非法掠奪等手段從中國帶走大量文物，歐美國家的政府、高校與私人收藏了一大批中國美術文物，相應的研究機構與研究工作也隨之建立並開展。例如，大英博物館早於1881年就收藏了威廉·安德森的中國繪畫藏品，於1910年購得福諾·歐伽·朱莉亞·魏格勒的145件中國畫藏品，加上斯坦因的敦煌文物藏品，大英博物館的中國畫收藏漸成規模，最終，1913年，在大英博物館中國美術史專家賓雍的建議與籌劃下，東方版畫與繪畫品分部正式成立，賓雍主要負責中日繪畫為代表的亞洲藝術收藏與研究。東方繪畫分部的成立，意味著中國美術正式進入了歐洲博物館的專業研究領域，由此進一步引發中國藝術收藏熱潮以及相關的研究，如同大英博物館一樣，紐約大都會博物館於1915年成立了“遠東部”，而其它國家的一些重要博物館也隨著中國美術收藏的豐富逐步成立了東方部或專門的中國館。

除了政府設立的博物館，歐美一些大學博物館也擁有豐富的中國美術收藏，這些大學博物館雖然並不以盈利為目的，卻始終能得到藝術捐贈。劍橋大學菲茲威廉博物館曾接受了英國東方陶瓷學會奧斯卡·拉斐爾的中國美術藏品；牛津大學阿什莫利博物館得到了東方陶瓷協會另一會員賽格利曼捐贈的藏品，以及牛津大學亞述學教授A·H·賽伊斯捐贈的中國陶瓷；哈佛大學賽克勒博物館的中國藏品則很大程度上來自於格林威爾、溫斯洛普的捐贈。此類例子多不勝數。相比之下，中國多所高校一直致力於建設世界名校，強調一流的世界名校離不開一流的大學博物館，但無論是從博物館收藏、教育或建設方面，與歐美比較都存在一定的“滯後性”，僅僅有清華大學、北京大學、四川大學等為數不多的幾所綜合院校以及中央美術學院、中國美術學院等專業美術院校開始在博物館建設方面進行探索，思考如何將中國美術收藏與教育研究相結合。^①

私人收藏同樣為歐美國家的中國美術史研究奠定了基礎，在二十世紀早期，歐美涌現出弗利爾、喬治·尤摩弗帕勒斯、玻西瓦爾·大維德等一批熱衷於中國美術品的私人收藏家。私人收藏既反映出收藏家的個人審美趣味，也能夠揭示歐美國家對中國美術的認知程度。二十世紀初，中國繪畫是歐洲收藏家的主要關注點，但二十年代以後，繪畫風尚漸趨衰落，宋代瓷器卻成為了新的收藏焦點；三十年代，青銅器與古老的玉器則變成了私人收藏的目標。這種趣味變化明顯地體現在各個時期歐美的中國美術收藏中。隨著兩次世界大戰的爆發，美國在經濟與政治上一躍成為世界超級大國，在現代藝術領域，也開始取代歐洲並成為世界舞臺中心，美術收藏恰恰見證了西方的中國美術研究中心從最初的歐洲逐漸轉向美國的過程。

回顧二十世紀歐美國家的中國美術史研究，正是在對近代中國考古探險與文物收藏的基礎上，歐美學者才開始“發現東方”並初步形成了中國美術研究的審美趣味，這一前提也為後來的中國美術展覽創造了條件。

二、展覽與譯介：藝術認知的建構

十九世紀末歐美國家通過考古探險、強行劫掠與非法買賣逐漸形成豐富的文物收藏後，如何有效安置這些古代文明遺瑰實成爲一大問題。毫無疑問，舉辦美術展覽是方法之一，通過各類美術展覽，中國古代美術得以更廣泛地傳播，同時吸引許多學者的研究興趣，促進保護與管理。

二十世紀上半葉，英國對中國美術的興趣在不斷增強。1910年8月與1914年5月，賓雍在大英博物館先後策劃與舉辦了兩次中國繪畫及文物展。而在1910年和1915年，伯靈頓美術俱樂部也相繼舉辦了兩次中國藝術展覽，在1915年展覽的前言中，赫克勒斯·里德寫到：“很難相信世界藝術觀正發生著一場革命性的變化，審美思想開始轉向中國藝術……據我們現在所知，中國擁有著偉大而本真的藝術。”^②1935年至1936年，英國皇家美術學院舉辦了一次更爲重要的中國藝術展，爲了準備本次展覽，英國東方陶瓷學會成員作了認真的討論與籌備，以波西瓦爾·大維德爵士爲首的收藏家與中國美術史學者力圖通過展覽向西方展示三千年的中國藝術，這次展覽展出後在英國以及歐洲引起強烈的反響。需要指出的是，此次主要展出的爲陶瓷與青銅器，這固然與東方陶瓷學會的審美趣味以及當時大眾的喜好相關，其原因還在於，英國的繪畫研究在此時期開始停滯，賓雍已經退休，向西方借出展品的中華民國政府則擔心書畫的安全，因此並未將書畫精品傾心借出，這使本來就對中國書畫感到陌生的西方觀眾更難以真正領悟其的魅力。

但是發展到二十世紀下半葉，歐美國家相繼舉辦了一些重要的中國繪畫展覽，中國畫研究逐漸成爲歐美國家中國美術史研究的主要對象。在這些展覽中，有幾次展覽對在歐美宣傳中國畫尤顯重要，包括1954年克利夫蘭的中國山水畫展，1959年在慕尼黑與蘇黎世舉辦的畫展，1962年紐約克勞福德畫展與1965年倫敦畫展推出的私人藏品展。此外，1969年普林斯頓的莫里斯展、1972年英國的展覽也都影響較大。

在西方社會認知中國美術的過程中，美術展覽充當著重要的傳播媒介。從二十世紀二十年代至六十年代歐美各國的中國美術展覽中，^③可以瞭解到歐美國家逐漸形成了對中國的審美文化。中國近代詩人與藝術批評家徐志摩曾對西方藝術展覽的興盛大爲感慨：“在紐約一個城子裡每個月美術展覽至少是五十個以上；在莫斯科一個城子裡公開的博物館與美術院就有到一百以上。”^④二十世紀八十年代以後，一批中國現代美術家的作品開始在西方的重要展覽中展出，中國現代藝術也成爲歐美藝術史家的關注對象。雖然對歐美的中國美術史研究起到關鍵性推動作用的仍是中國古代美術作品展，但西方的審美興趣已經從古代拓展到近現代與當代中國美術，對中國美術的認識也更加全面。

在西方學界以展覽形式對中國美術進行宣傳的同時，譯介也發展爲其研究中國美術的重要切入點，正如二十世紀三十年代中國學者對西方美術史的譯介與寫作，^⑤歐美國家涌現出赫爾伯特·吉爾斯、皮特魯奇、波西爾、賓雍、弗格森、孔達、伯希和、亞瑟·威利、夏德、喜仁龍等一批漢學家，他們致力於對中國古代畫論的翻譯，通過古代繪畫理論與繪畫批評梳理出中國古代畫史。例如赫爾伯特·吉爾斯對謝赫“六法論”的推介，孔達對《畫禪室筆記》與《畫說》的翻譯，皮特魯奇對《芥子園畫譜》的翻譯。^⑥

在譯介的過程中，早期歐美漢學家首先著手於對中國古代美術中的基本圖像進行闡釋，這需要對圖像所蘊含的歷史文化知識與社會背景有一定的瞭解，因此，傳統中儒、道、釋思想成爲他們與歐美宗教進行比較的一個切入點，而神話傳說是他們解讀中國美術作品的另一關鍵。在皮特

魯奇、葉慈等學者的著述中，可以看到，作者以中國美術中的“神秘主義”或“象徵主義”^⑦來闡釋中國美術的圖像與符號。

客觀地說，二十世紀歐美學者對中國美術史的譯介相對準確，並且愈發地趨於精細化，例如，亞歷山大·索伯在前人研究基礎上對謝赫六法中“氣韻生動”與“骨法用筆”的再譯，方聞、李雪曼、高居翰等人都曾對其翻譯予以認同。而另一位美術史家威廉·艾克爲了儘量客觀地翻譯《歷代名畫記》，參考了《津逮秘本》、《王氏畫苑》本、《學津討原》本、明代嘉靖版本以及現代于安瀾的《畫史叢書》點校本等書籍。向歐美宣傳中國美術史的翻譯隊伍中，還包括一些亞洲面孔，如岡倉天心、宗像清彥、滕固、林語堂、方聞等學者。需要指出的是，本文雖將中國美術史限定在西學範圍內，但主要強調的是運用歐美爲代表的西方方法論研究，而非嚴格的“西方”地域中的劃定。二十世紀有一部分亞洲學者前往歐洲學習，他們在國外或歸國後以西方美術史研究方法研究中國美術史，同樣構成了歐美中國美術史研究的重要組成部分，例如，日本美術史學者岡倉天心很早就向西方翻譯介紹了《東洋的理想》（1903年），滕固與阪西志保在1935年分別翻譯了《中國唐宋繪畫藝術理論》與《林泉高致》，林語堂在1967年翻譯了《中國畫論》。這些譯著，既爲斷代美術史研究提供參照，又成爲後人撰寫中國美術通史的基礎文獻。

美術展覽是大衆進行視覺認知最直觀的方式，譯介則爲不同文化與民族突破語言桎梏創造條件。歐美國家的展覽與譯介在二十世紀的不同時期各有側重，呈現出不同的審美趣味，除了純美術，工藝美術與民間美術也爲歐美譯者所重視，相應著作紛紛問世，它們見證了歐美國家在深入認知中國美術的過程中開始走向專業化研究的階段，並形成了系統的研究類別。

三、方法與論爭：美術史論的寫作

美術史方法論的討論，意味著中國美術史研究在西方的逐漸深入，已經由一種簡單的審美趣味轉向了細緻而深刻的理論分析。在歐美學者研究中國美術的過程中，研究方法一直占據重要的地位，約翰·波普曾在哈佛大學亞洲雜誌上針對巴霍洛夫的《中國美術史》發表了《漢學還是美術史》一文，以此批評漢學研究對美術史研究的替代，由此引起美術史方法之爭。^⑧

對二十世紀早期研究中國美術史的西方學者而言，中國美術展現了一個陌生的世界，大英博物館的賓雍於1904年發表了第一篇研究中國繪畫的文章——《一幅四世紀的中國繪畫》，該文基於他對大英博物館所藏《女史箴圖》唐代摹本的研究所寫，但當時他並不熟悉此畫。作爲最早對中國美術史進行研究的西方學者之一，賓雍的中國美術知識有一定的歷史局限性。例如，他提出唐代畫家韓幹才能突出，但並無傳世作品。事實上，自1935年起，英國大維德爵士即從溥心畬處購得韓幹作品《照夜白》，後爲紐約大都會博物館所收藏。儘管如此，我們仍可以看出，歐美學者在二十世紀早期對中國美術史研究以收藏或展覽的作品爲根據，強調親身所見的材料真實性，這種藝術史方法帶有實證主義的印記。

到了二十世紀二十年代，歐美學者與收藏家的審美鑒賞興趣開始由繪畫轉向陶瓷，R·L·霍布森在1909年就發表了《宋元時期的瓷器》一文，到了1929年，他甚至已經可以對元青花進行鑒定。1921年創辦於英國倫敦的東方陶瓷協會有十二個成員，包括九位收藏家與三位博物館專家，這些學者一致認爲應在中國美術收藏與研究領域確立某種斷代標準。可以看到，西方在中國美術史研究中對考古學方法的實際運用，如顏慈與高本漢即曾依照銘文與周期標準研究中國青銅器，威廉·沃特森則在類型學的方法中對青銅器裝飾做出劃分。然而，相對於龐大的中國歷史文

化體系而言，考古學展現的只是藝術史的一個側面，方聞的《爲什麼中國繪畫是歷史》一文，正反映出二十世紀下半葉以來美國學者對中國書畫史的方法拓展。

在二十世紀早期，歐美的中國美術研究仍停留在漢學領域，研究性質多屬對中國美術的介紹與梳理，漢學家仍在探索中國美術作品的鑒賞方法，希望以實證資料來確定藝術風格。二十世紀三十年代以後，陶瓷以及工藝美術趣味的發展則進一步要求相對成熟的鑒定方法。二次世界大戰之後，德裔美國中國美術史學者路德維希·巴霍洛夫依據他的老師沃爾夫林的風格分析方法對中國美術史進行研究，於1935年和1947年先後寫作了《中國美術的起源和發展》與《中國美術簡史》兩部著作，巴霍洛夫提出，中國美術的斷代研究可以根據其藝術風格的演變入手，即遵循由線條到立體到裝飾的發展規律，他對宋代以前的繪畫進行了重點分析，同時嘗試對青銅器與雕塑風格進行闡述，這種探索最終在他的學生馬克斯·羅樾那裡更進一步。

羅樾綜合了沃爾夫林與巴霍洛夫的研究方法，將風格分析具體運用於青銅器斷代，並於《安陽時代的青銅器風格》（1953年）一文中將殷商青銅器上面的裝飾紋樣劃分爲五個時期。此外，羅樾還寫作了《佛教思維與圖像》（1961）、《宋代以後的中國繪畫》（1967）、《偉大的中國畫家》（1980）等著述，將風格分析方法運用於中國繪畫研究中。

與沃爾夫林、巴霍洛夫、羅樾一脈相承的還包括羅樾的弟子高居翰。高居翰曾擔任伯克利加州大學分校的中國美術史教授，他還受教於瑞典美術史家喜仁龍，其中國美術史研究在中國有較大的影響力。在出版《中國繪畫史》（1960年）後，他又先後寫作出版了《中國畫之玄想與放逸》（1967年）、《吳斌與龔賢作品中的歐洲影響》（1970年）、《靈動山水》（1971年）。其後，他又以《隔江山色——元代繪畫》、《江岸送別——明代初中期繪畫》、《山外山——晚明繪畫》三本書構建了元明繪畫史體系。他的作品《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（1979年）以明清藝術史研究爲出發點，堪稱其代表之作。他在紐約哥倫比亞大學的巴普頓講座被整理成《畫家生涯：傳統中國畫家的生活與工作》（1991年）一書。高居翰在風格鑒定的過程中強調社會學方法的運用，主張從政治、經濟、文化、社會等方面綜合考察藝術風格的特徵，這一點遭到了美國研究中國美術史的另一派代表——以方聞爲首的形式結構分析學派的批評。

作爲第一代旅美的中國美術史學者，方聞自幼便跟隨清道人之侄李健學習書法，赴美後跟隨喬治·羅利學習中國美術史研究。方聞對中國繪畫的研究首先著眼於對視覺形式的分析，他強調應將中國畫的結構、技法與傳統淵源看作一個歷史文化系統，既要重視題跋、款識、印章、著錄等外在因素，又要結合考古發現對書畫的形式及結構風格進行斷代。按照結構形式的風格分析方法，方聞先後出版了一系列中國美術史研究的重要著述《中國畫的作偽問題》（1962年）、《心印：中國山水畫之結構分析》（1969年）、《夏山圖：永恒的山水》（1975年）、《超越再現：8～14世紀的中國繪畫與書法》（1992年）。

方聞對高居翰的詰難正是對《氣勢撼人》一書的批評，該書曾獲1982年全美最杰出的藝術史著作獎——查爾斯·莫里獎，高居翰的老師羅樾贊譽該著作是“西方研究中國畫史的一部里程碑式的著作”。在方聞看來，高居翰《氣勢撼人》書中的一個中心議題——“歐洲繪畫對中國明清之際繪畫的影響”源自於高氏早先對吳彬與龔賢作品的分析，但是，高居翰過分誇大了西方藝術對晚明繪畫的影響，這是由一種西方中心主義的思想而形成的。他還指出，在論述張宏、吳彬、龔賢的作品時，高居翰並未從筆法、皴法以及構圖模式的變化中進行分析，這未免是一大缺失。對於高居翰將過多的著力點放在分析畫家的文化、地域與社會背景這一點，方聞不置可否，但他

強調，對藝術風格的分析應以分析繪畫技巧、形式與傳統習慣為根基，否則藝術鑒賞只能淪為空洞的美學架構。方聞進一步對高居翰“漢學知識的匱乏”⁹提出批評，他以高居翰討論石濤1677年創作的一幅冊頁為例，原作中道濟節錄了蘇軾《四時冬詞》的最後兩行：“真態香生誰畫得？玉奴纖手嗅梅花。”方聞認為，該詩表達了石濤對詩畫關係的看法以及對蘇軾的恭維，但高居翰却錯誤地轉譯了該作，將第一句詩誤讀為“誰能畫出有生命植物的芳香？”並錯誤認為石濤自己聞到了梅花之香。儘管高居翰著述頗豐，思想中多有新穎的理論，在美國的中國美術史研究領域堪稱一面旗幟，但方聞認為，高氏的研究方法仍有諸多紕漏之處，它反映出，西方漢學家對中國美術史的研究在方法上仍待深化。

方聞的鑒定分析方法在美國的中國美術史研究領域有著廣泛的影響力，他早在1959年就創建了美國歷史上第一個中國藝術和考古學博士計劃，在美國藝術史領域形成了著名的“普林斯頓體系”，並培養了宗像清彥、班宗華、韋陀、韓文斌等一批卓有成就的中國美術史學者，例如，其弟子傅申與王妙蓮就根據美國藏家沙克樂的中國書畫收藏寫作了《鑒定研究》一書，傅申在方聞的風格分析體系中，進一步融入了自己對書法筆法的理解，他在西方科學鑒定繪畫圖像的基礎上，結合了中國傳統鑒定中的社會文化因素，從而有效地進行斷代辨偽。

毋庸置疑，西方的中國美術史論寫作凝結著他們對中國美術的深刻理解，它已經從一種視覺觀看和審美感知提升到文化解讀和體系建構的層次，在由知識到方法的拓展中，西方的中國美術研究趣味不斷發展，形成理論和實踐相結合的學術傳統，從而對早期的展覽與譯介構成補充。

四、教育與交流：現代思想的進路

歷經一百多年的發展，歐美國家的中國美術研究已經不再是私人收藏家或個別學者的審美趣味，它逐漸形成完備的研究體系，在大學、博物館以及研究所的共同推動下，建立起一套延續性的教育機制，中國美術史教育在歐美國家的發展也推動著研究不斷進步。

在美術史教育中，許多大學與博物館的中國美術研究首先建立在考古基礎之上，它們依賴於考古新出土的材料與證據。在過去，西方高校有相當一部分實物與史料來源是非法考古獲取的。例如，1915年，賓夕法尼亞大學的畢士博以考古之名盜取了中國華北石窟的部分雕像；1923年，哈佛大學福格藝術博物館的華爾納率領考古團前往中國敦煌進行考古調研，却借機偷取大量精美的壁畫與雕塑作品。在20世紀中後期，歐美國家已經不能像過去那樣到中國進行非法考古，因此，他們從20世紀90年代以來，與中國學術界展開了廣泛的交流，通過中國新出土的考古發掘材料，西學中的中國美術研究始終保持著開放的視野。

研究中國美術史，語言障礙是歐美學者面臨的難題之一。西方二十世紀早期的中國美術史學者多由漢學研究入手，發展至後期，歐美學者則主動學習漢語，強調美術史方法的運用，如蘇立文、柯律格、韓文斌等美術史學者都專門來到中國學習漢語，西方的中國美術史教育也將漢語學習列為必修課程；同時，中國美術史學者也不斷赴海外講學，為西方的中國美術史教育與研究提供了更好的學習平臺。

鑒賞實物顯然是歐美國家中國美術史教育中的一大優勢所在。學習中國美術史的歐美學生，會被定期安排到博物館與收藏家那裡進行學習，除了能夠近距離觀摩原作，上手觸摸具有歷史感的物件、瞭解作品的細節，還可以向博物館專家或收藏家請教問題、學習經驗，這種教育方式能夠促使學生生發出現場體驗與研究興趣。尤為重要的是，通過與博物館及收藏家的密切接觸，能

够引發關於中國美術史研究的問題意識。例如：作為普林斯頓大學藝術史系的教授，方聞同時在紐約大都會藝術博物館任亞洲部主任；韋陀任職於大英博物館與倫敦大學亞非學院；何慕文任職於大都會藝術博物館與耶魯大學；傅申任職於弗利爾美術館與耶魯大學；柯律格任職於維多利亞與阿爾伯特博物館和牛津大學藝術史系；杰西卡·羅森任職於大英博物館與牛津大學考古系。與之相比，雖然中國的美術史專業教育也提倡定期考察博物館、美術館以及藝術遺迹，但與博物館及收藏家的近距離接觸機會較少，無法對美術作品進行實物接觸與鑒賞，使得美術史教育更多停留在書本知識的認識與文獻理論的整理層面，這是一大缺失。

經過幾代學者對中國美術史研究經驗的積累，歐美的中國美術史教育不再以宏大敘事為主題，更加強調對個案的研究，並主張在研究中運用最新的方法論。班宗華的《董源小品河伯娶婦》、何惠鑒的《李成略傳》、韓文斌的《李公麟藝術個案研究》、李鑄晉的《鵲華秋色圖》、何慕文的《王翬〈康熙南巡圖〉研究》、文以誠的《青卞隱居圖研究》等著述，都是以小見大、見微知著的個案研究，作者將中國傳統的文獻考證與西方的圖像學方法相結合，詳細分析了中國畫的風格形成。相對於二十世紀早期對中國美術史的翻譯、介紹與簡單梳理、概括，二十世紀後期歐美的研究更加嚴謹，開始大量綜合運用文化學、歷史學、圖像學、經濟學、哲學、美學、考古學、社會學、人類學、心理學等方法。而新一代成長的美術史學者也不再囿於圖像分析與文獻考證，他們在鉤沉中國美術史史料之外，開拓出更多立意新穎的研究天地，如茱麗葉·穆瑞的《宋高宗的藝術收藏及南宋中興》、斯蒂文·奧雍的《明初黃琳收藏書畫之源流》、徐澄淇的《十八世紀揚州畫家的僱主與經濟生活》、魏文妮的《周密〈雲烟過眼錄〉研究》、張珠玉的《中國宮廷繪畫主題中關於公職的問題》、斯美茵的《文徵明的園林繪畫研究》等，這一類著述的作者大多熟悉中國文化，有著強烈的問題意識，他們從專業教育中拓展並深化了研究的切入點，因此多有創見。

二十世紀八十年代以後，歐美國家的中國美術史研究越來越多地出現個案研究，這與其培養學生個性，鼓勵學生尋找獨特的審美趣味相關，在大量歐美的中國美術史博士論文中，都可以發現多樣化與個性化的研究主題。

歐美的中國美術史研究與其國際視野的現代教育息息相關，在“他者”的趣味中，中國美術成爲歐美國家比較自身藝術與文化的一個參照，從二十世紀早期西方“發現東方”到二十世紀晚期“走進東方”，西方對中國美術史的研究更加充分，但鑒於中國美術史在歐美國家仍屬相對狹窄的學科研究對象，中國美術史研究在海外的發展仍任重道遠。

結 語

如前所述，在西方殖民擴張的背景中，一批歐美探險家在對中國的獵奇心驅使下開始了對中國的美術考古與文物收藏，由此掀開了二十世紀歐美國家中國美術史研究的序幕。西方早期對中國的審視伴隨著“東方主義”的視角，“黃禍”一詞也成爲中國的代表。同時，我們也應該客觀地對歐美的中國美術史研究做出評價，由於賓雍、高本漢、方聞、蘇立文、高居翰、柯律格等西方學者的不斷努力，古代與現代中國美術文明得以傳播於西方，培養了幾代歐美學者對中國美術的興趣，引發歐美世界對傳統中國書畫與物質文化的思考。

通過早期考古探險與文物收藏奠定的中國美術研究前提，西方以展覽與譯介的形式進一步傳播著其關注的趣味點，從二十世紀上半葉歐洲以器物爲中心到二十世紀後期美國成爲中國書畫的

研究重鎮，西方在各個時期的收藏、展覽、研究內容及目標都各有不同，它反映出西方國家的中國美術研究趣味在不斷的變化與發展，在對中國歷史與文化的逐層認識中，西方學者也開始形成系統的中國美術史研究方法與教育體系，並在新時代中開拓出更多的研究領域。

在二十世紀中國本土的美術史研究中，歐美的中國美術研究趣味和方法深刻影響著中國學者的研究，中華民國首任教育總長蔡元培以馮特心理學與人類學方法分析中國古代美術，曾留學日本與德國的滕固將沃爾夫林的“風格分析法”運用於中國美術作品的分析中，而李朴園、胡蠻等人則運用唯物史觀寫作了中國現代藝術史。二十世紀後半葉，圖像學、心理學與藝術社會學等方法更多被引入中國，視覺文化則成爲中國美術研究中新的主題。及至二十世紀八十至九十年代，張洪、梁莊愛倫、謝柏軒、安雅蘭等學者深入探討了中國當代的畫家與藝術。

隨著中西文化藝術交流的日益密切，中國的現當代藝術也成爲歐美中國美術史研究的關注對象，吳冠中、潘公凱、許江、徐冰等中國藝術家的作品開始出現在歐美的博物館與美術館中，蔡國強、谷文達等中國當代藝術家逐漸走進威尼斯雙年展、巴塞爾藝術展等歐美當代的藝術展覽舞臺。毫無疑問，這些中國現當代藝術家與藝術創作也在不斷開拓歐美研究者的研究視野，使他們產生出更新的研究興趣。

概覽二十世紀歐美國家的中國美術研究，從最初的漢學譯介到後來的美術史方法運用，從對工藝美術的重點關注到以古代書畫研究爲中心，從歐洲到美國，從中國古代到現當代美術，這一研究進程的變化見證了不同時期歐美國家對中國美術的審美趣味發展。法國史學家丹納曾以“種族、時代、環境”三要素分析藝術作品，在美術史研究中，沒有完全孤立於社會語境下的藝術作品，對中國美術史研究尤其不能忽視其歷史文化背景，當代的中國美術教育與歷史研究所要凸顯的正是其人文思想，也許這才是梳理二十世紀西方的中國美術趣味發展之意義所在。

①方聞、黃厚明、尹彤雲：《中國藝術史與現代世界藝術博物館：論“滯後”的好處》，北京：《清華大學學報》，2008年第2期。

②Burlington Fine Arts Club, *Catalogue of a collection of objects of Chinese Art*, London: Chiswick Press, 1916, p.9.

③Michel Curtois, *Chinese Painting*, London: Heron books, 1970, pp.134-136.

④徐志摩：《美展弁言》，見《瀟灑的人生》，長沙：湖南文藝出版社，1993年，第106頁。

⑤陳池瑜：《中國現代美術學史》，哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000年，第293頁。

⑥殷曉蕾：《20世紀歐美國家中國古代畫論研究綜述》，北京：《中國書畫》，2015年第4期。

⑦神秘主義與象徵主義在20世紀西方美術史研究中

經常作爲主題出現，詳見波西維爾·葉慈《中國藝術中的象徵主義》（1912年）、威廉姆斯《中國象徵藝術》與喬治·迪蒂《中國神秘主義與現代繪畫》（1936年）等著述。

⑧薛永年：《美國研究中國畫史方法述略》，北京：《文藝研究》，1989年第3期。

⑨方聞：《評高居翰〈氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格〉》，杭州：《新美術》，2008年第3期。

作者簡介：趙成清，四川大學歷史文化學院博士後，四川大學藝術學院講師。成都 610065

[責任編輯 桑海 李俏紅]