学林

（上接7版）

一件无款山水画。依方先生所见，它应是北宋屈鼎的作品。为证明这个看法，他首先扼要地从山水画的空间结构、造形和笔墨技法等方面去分析唐代到清代之间一些重要的山水画家作品，如正仓院琵琶上的山水画、李成、范宽、燕文贵、许道宁、郭熙、李唐、赵孟頫、李在、王翬等人山水画中的构图、造形和笔法等绘画风格特色，而勾画出其间山水画的发展史和每个时期山水画的表现特色。然后他再依据那些特色证明《夏山图》是属于燕文贵的风格系统；但就造形、笔墨和其他因素而言，则应是燕文贵的学生屈鼎所作。

方闻教授在大都会艺术博物馆任职特别顾问和亚洲艺术部主任期间（1971—2000）所举办的部分书画展览图录书影

（二）

在1976年所写的《复古主义即原型风格》一文中，方先生阐明了在中国画史中常常谈到的“复古主义”的性质：他认为那应是一种追摹古代风格的作法。他在人物画、山水画和书法作品中，看到古代许多种艺术的造型“图式”（pictorial scheme）如何藉由不同的媒材保存下来，而后人再如何经由“复古”的概念，去吸收和转化前人所建立而流传下来的这些图画模式。他的观察透彻，能见人所未见。比如，一般人只观察到钱选在《羲之观鹅图》中画山的特色：重复使用三角形，堆叠出一座山的形状；然而，方先生却可以更进一步看出：这种山石图像原来可以追溯到北宋早期木刻版画《秘藏诠》中的山水插图；它甚至还可以上推到敦煌六十一窟中的壁画《五台山图》（约980年）。

（三）

方先生在1981年所写的《凹凸画在敦煌》一文中，主要探讨的是：从北凉到唐代之间，敦煌壁画中所见中亚传入的“凹凸画”技法的特色，和当时中国画家如何涵受它，以及转化它的过程。关于这两方面，他都有十分精辟的看法。在如何涵受方面，方先生指出：由于受到“凹凸画”强调表现物像立体感的影响，六朝和唐代画家因而在人物、建物和空间的结构上，由汉代以来习于表现物像的整体性和平面性效果，转而趋向较清楚地表现出它们各主要部分之间的立体性结构关系。至于在如何转化方面，方先生认为：唐代画家采取汉代以来传统的线描技法，描塑出人物的立体感，藉此取代了“凹凸画”那种利用颜色渐层去晕染出物体表面高低的画法。他以十分精简的方法，系统性地运用了敦煌的壁画资料，成功地建构了汉唐之间中国画史演进的概况，也弥补了古代画史研究的缺口。

（四）

在1984年所完成的《心印——中国书画风格与结构分析研究》一书中，方先生举出了日本正仓院所藏唐代琵琶上的漆画《湖雁图》（8世纪），和南北宋之间李生的《潇湘卧游图》（13世纪），以及赵孟頫的《鹊华秋色》（1295）等三件作品的线描图和它们各自的空间结构层次示意图。以这三件图为例，他说明了从第8到第14世纪的600年之间，中国山水画在表现空间的深度方面，所呈现三个阶段的进展和表现特色，特别是在描绘近景到中景之间的“地表面”（ground plane）（不是“地平面”，horizon）的这一点上。由于宋元以降中国画家对于表现画中的近景到中景和远景之间连续延伸的“地表面”能力的增强，使得山水画中渐渐可以清楚地呈现出三度空间的感觉（也因此，中国山水画不仅可以“观”，而且可以“居”，也可以“游”）。他指出中国山水画中存在的是“地表面”（而非“地平面”）的表现问题。他的这种看法实发前人所未见，也有效厘清了一般人在看中国山水画时，常因无法找到“地平面”的迷思与困惑。

（五）

方先生在1999年对《溪岸图》所作的研究中，再度使用他独特的研究方法：以纵向的艺术风格发展史来为一件作品定位。首先，他分析了《溪岸图》的结构特色。其次，他寻找出这种特色已存在于唐代绘画中，可知这种风格的渊源有自，依此而证明此画是董源所作的可能性。最后，他更列出元代王蒙，和其后许多山水画中引用了《溪岸图》构图模式的例子，以此说明这类董源风格在14世纪之后持续流传的事实。

以上诸列所见方先生那种依凭视觉证据所呈现出来具有系统性和贯彻史实的独到见解和论述方式，视野广阔，气魄庞大，说服力强，在中国艺术史学界中可以说是独一无二的。

建构“东亚艺术图像档案”

除了上述的“结构分析法”之外，方先生也重视“笔墨鉴定法”。他认为艺术史研究者必需将二者合并运用，才能建构出一个艺术家作品风格的发展历程和重建传统画史发展的大概面貌。而要运用“笔墨鉴定法”的先决条件是：将大量的图像证据排比研究，以建立个人或整体的风格发展脉络；此外，更要仔细观察作品真迹。换句话说，要研究艺术史必须要有良好的图像档案设备和与观察实物的机会。为了这两种需要，方先生自1960年代开始，便在普大建立了全球最好的“东亚艺术图像档案”。方先生当年要设立“东亚艺术图像档案”的灵感，极可能是学习了普大艺术与考古系早已建构而闻名全球的“基督教艺术图像索引中心”的经验。该中心始建于1917年，至今为止已近百年，且收了大约20万张相关的图像照片。

普大的“东亚艺术图像档案”包括两大类：“一般东亚艺术图像档”和“罗氏敦煌壁画图像档”。“一般东亚艺术图像档”之中最主要的是中国艺术图像，其核心来源是购自当时密西根大学与台北故宫博物院合作的“故宫藏画图像照片”。该项计划是密大的艾瑞慈教授（Richard Edwards）和当时弗利尔美术馆研究员高居翰博士（James Cahill）合作主持的。在这套“东亚艺术图像档案”中，每张图片都是图像清晰的8"×10"黑白照片。黑白大照片的好处是可以清楚看出水墨画的笔墨和线条。这些照片被裱贴在灰色的12"×14"硬纸版上，依艺术家姓氏的英文字母顺序，排放在一个个高大铁柜的活动抽屉中，使用者可以轻便自在地取用。从设立开始到2000年为止，这套档案曾在30多年之中，累积到15万件左右，在教学和研究方面发挥了极大的效用。有了那些图档，方先生更可以贯彻他对作品鉴定的工作。他也如此要求他的博士生：先针对某一单一重要作品作精密的观察、分析与比较研究，以确定它的真伪和断代，然后再解释它的图像意涵和阐明它的历史背景及文化史上的意义。这便是在他领导下的“普林斯顿学派”研究中国书画史的特色之一。40多年来，他也如此带领他的研究团队，具体处理了许多普大美术馆和纽约大都会博物馆珍藏的中国书画名作（详见后论）。这种建构图档以支援艺术史研究与教学的模式后来也被纽约大都会亚洲艺术部、台大艺术史研究所、甚至是北京清华大学考古与艺术研究所沿用。遗憾的是，约在1990年代之后，由于计算机流行，大家渐渐习惯运用电子图像，因此，在方先生于1999年退休之后，普大的这套高质量图像照片档，不但未能持续累积，或予以数字化，反而散落各处，实在十分可惜。

“罗氏敦煌壁画图像档（The Lo Archive of Tun-huang Wall Paintings）”；是1960年代初期方先生为了普大而向洛克菲勒基金会申请经费后，特别敦请那时旅居纽约的罗寄梅先生（James Chi—mei Lo，1902—1987）和夫人（罗刘先，Lucy Lo女士）所制作的2000多张8"×10"黑白图像照片。罗寄梅先生与夫人都是摄影记者，他们在抗战末期到敦煌千佛洞与安西榆林窟等地，拍摄了3000多张当地的佛窟壁画与塑相的照片。那时张大千也正好在那里临摹壁画。由于罗先生与夫人对艺术的敏感度极高，再加上精绝的摄影技术，因此所摄取的图像不论在取景上、数量上和质量上都超越了其前的法国考古学家伯希和教授所摄的敦煌图档。这套“罗氏敦煌壁画图像档”，在1983年敦煌研究院和日本讲谈社合作，首度出版五册敦煌彩色壁画图册之前，一直是全球研究敦煌艺术最清晰、最完备，而且也是最重要的图档。10多年前，美国的安德鲁·梅隆基金会在征得罗太太同意后，已将罗氏所藏敦煌壁画图像全面电子化，并收入Artstor电子数据库。最近这套图档并将以书面形式出版，是学界一大盛事，也是罗先生与夫人对中国文化的具体贡献。

对普大美术馆的贡献（1957—1999）

方先生对普大美术馆的贡献非凡。他对中国书画史的研究成果，获得了许多重要收藏家的信任，因此他们便将自己收藏的书画珍品或借藏或捐赠给普大美术馆，作为教学与研究之用。其中比较重要的捐赠者包括：Mr. Morris Dubosc，Mr. Earl Morse，Mrs. Jeanette Shambaugh Elliott，Mr. Arthur M. Sackler，Mrs. Edward Elliott和Mr. John B. Elliott等人。值得注意的是，在普大美术馆所藏的中国书画珍品中，有许多都是国宝级的作品。举其要者，比如：唐摹王羲之《行穰帖》、米芾《行书三札》、黄庭坚《赠张大同行书卷》、王洪《潇湘八景图卷》、李公年《山水图》、赵孟頫楷书《湖州妙严寺碑》、行书《洛神赋》以及《幼舆丘壑图卷》、文

（下转9版）