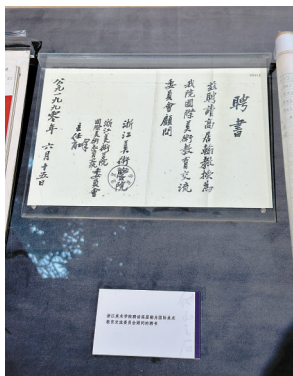


中国文联副主席许江： 高居翰重塑了西方对中国绘画史的认知

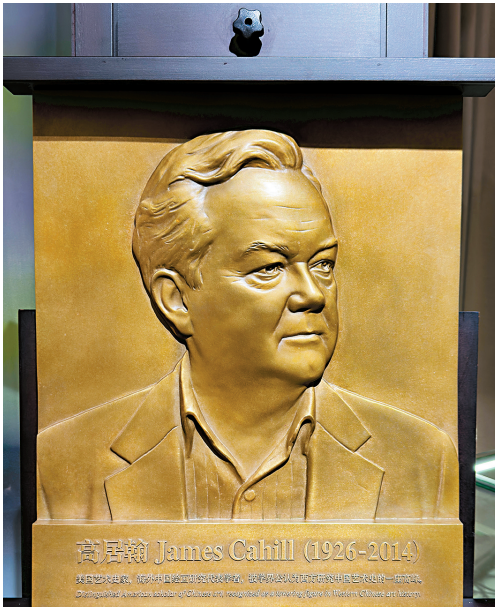
高居翰 蔡显良题

“《气势撼人》让我对十七世纪中国山水绘画有了新的认识。”10月17日，中国文联副主席、浙江省文联主席、中国美术学院学术委员会主任许江站在中国美术学院民艺博物馆的报告厅里说。四十多年前，他还是个学生，在西湖边听一位美国人讲中国画，四十多年后，他为这位学者的百年诞辰致辞。

这位学者叫高居翰。10月17日至18日，中国美术学院主办“他山之石：纪念高居翰诞辰100周年”系列学术活动：一场国际学术研讨会，一个捐赠图书与文献展，一场新书预告会，一部纪录片首映式。海内外的中国艺术史学者聚在象山，讨论的看似是一个人，实际是一个学科如何被一个人改变，是中国绘画如何融入世界视野，被更广泛地认知。那两天反复出现的一个句子是，“高居翰让中国艺术成为一门世界的学问。”



■浙江美术学院聘请高居翰为国际美术教育交流委员会顾问的聘书。



■高居翰铜像。



■高居翰的出版著作。



■1990年6月，高居翰先生与浙江美术学院(现中国美术学院)美术史论系师生合影。

在高居翰之前，西方对中国绘画的兴趣大多停在宋以前

1976年《隔江山色》、1978年《江岸送别》、1982年《山外山》，加上1982年的《气势撼人》，高居翰用三十多年时间，完成了被学界称为“四部曲”的元明清绘画通史。在此之前，西方对中国绘画的兴趣大多停在宋以前，元明清三代，长期被视为“高峰之后的余绪”。

高居翰不这样看，他提出“元代是中国绘画史的分水岭”，又提出“17世纪中晚期绘画高潮”，把明末清初描述为一个“气势撼人的实验性极强的黄金年代”。许江评价，这一体系打破了“明代绘画衰落”的偏见，从视觉研究、形式分析、社会维度、跨文化视角等多个层面，“高居翰先生的核心学术成就重塑了西方对中国绘画史的认知，推动中国艺术研究成为一门具有全球影响力的学问”。

高居翰不是第一个研究中国画的西方人，但在他那一代学者中，很少有人像他这样把“看”(视觉)放在如此靠前的位置。

“他突破传统汉学依赖考据、忽略图本的局限，率先将西方艺术史的风格分析方法引入中国绘画研究，确立了‘以视觉图像为核心’的研究路径。”许江这样评价。

这套方法有几层，第一层是形式与风格，他把沃尔夫林式的风格分析带进中国画，以空间处理、皴法系统、构图段式来建立断代与谱系。第二层是目验与细节，在《溪山清远》里，他对宋元山水的笔墨结构、空间透视以及“卷云皴”“斧劈皴”深入剖析，证明早期山水画不只是文人的寄情之物，更是一套严密成熟的“视觉再现体系”。第三层是社会史，从《江岸送别》开始，他把画家的社会阶层、地域环境、生存模式、赞助关系带进画面分析，到《山外山》，他明确区分业余画家与职业画家，强调二者“所处社会情境的不同以及带来的绘画特质的差异”。

北京大学教授丁宁把这种立场概括为几重“距离”，他反对将笔墨形式抽象化为纯粹的“形态学演变”，认为绘画不能脱离具体的社会经济环境、画家生存状况与赞助人关系，他不同意“风格自律”，认为风格变化是画家面对“如何表现自然”时的视知觉探索，也是回应社会需求、政治隐喻与市场竞争的策略调整，而在把画作视同“消费品”的研究潮流里，他从未放弃对“画作品质”的判断，“看画、评定画品高下，才是艺术史的根本”。

1982年出版的《气势撼人》是这套方法的集中展示，它源自1978年至1979年高居翰在哈佛大学的诺顿讲座，聚焦明清易代

之际的八位画家，却把苏州、杭州、松江、南京、安徽连成一张网。“它通过一种双重透视的视角，打破了中国艺术史既定的史学架构与叙事。”美国斯坦福大学艺术与艺术史系、克里斯滕森基金亚洲艺术讲席教授文以诚说，这本书被美国大学艺术学会评为同年度最佳艺术史著作。

“中国画的发展是否可能受到外部艺术资源的激发？”

《气势撼人》也有备受争议的论点，它认为17世纪欧洲铜版画与透视、明暗知识，通过传教士与印刷品进入中国，在基本的视觉经验上影响了吴彬、张宏、龚贤等画家。

批评随之而来，有中国学者称之为“东方学的幽灵复现”，指其“用了外来的价值观点和诠释法，强制地套用在中国本土传统之上”。

对此，高居翰没有退让，他坚持那是一个“思想充满矛盾与对立”的时代，也是艺术急需变革的拐点，他承认西方绘画“可能对激发中国画家对北宋山水的新的兴趣颇有助益”，但强调画家吸收外来元素的根本目的，是“力求借助西方绘画来促进秩序井然的北宋山水画风的复兴，并借此恢复社会人伦‘道统’的秩序性”。

“高居翰此论的价值，并不在于其结论是否完全成立，而在于他提出了一个重要的学术命题：中国画的发展是否可能受到外部艺术资源的激发？”中国美术学院教授张捷认为，这个提问本身“打破了中国画‘自足发展’‘纯粹本土’的叙述惯性”。

但高居翰反对“影响”这个动词，“我并不认同用影响这一概念来阐释艺术作品之间的关联，我更倾向于将艺术家视为主动的行动者。”

中国美术学院教授张坚认为，这才是高居翰东亚艺术传播论与图像全球史的底层逻辑，“不同地域与文明之间的‘互鉴’与‘汇流’，不能笼统归结为‘A文明影响B文明’的因果关系，而是更为复杂的主动选择与相互塑造。”

把中国画家从“超凡脱俗的文人神话”拉回到了“靠手艺生存的社会人”

1994年的《画家生涯：传统中国画家的生活与工作》，是高居翰最“大胆”的一本书。他研究画价、润格、代笔、作坊、粉本、助手、委托与应酬，揭示大量被尊为“文人逸品”的作品背后，其实充斥着应酬、代笔、

坊间伪作与商业买卖。“某种意义上，他把中国画家从‘超凡脱俗的文人神话’拉回到了‘靠手艺生存的社会人’。”丁宁说。

2010年的《致用与娱情：大清盛世的世俗绘画》走得更远，他聚焦一百二十余幅由城市画坊画师受雇制作的世俗绘画，在传统鉴藏体系中处于最边缘的位置。晚年的《凝视往昔》又把镜头转向“闺阁画”、风俗画与职业画，分析女性日常生活、家庭场景、庭院嬉戏背后的欲望、市场与性别政治。

重建对视觉张力的感知力

“高先生一方面用视觉化的语言描述作品，一方面又引导人们在历史的大问题中体味他的理论。”著名美术史家范景中说，“这成就了他的高妙之处，也教给我们一些新的看画方式，尽管不同于我们的传统，却增长了我们的见识。”

“在大都会艺术博物馆，不少观众在每幅名画前的停留时间不过27秒。”丁宁通过数据把当下的视觉状况概括为四重困境：视而不见，“凝视”被极速“刷屏”取代，图像退化为毫秒级扫视下的刺激信号；滤镜泛滥，完美化的图像削弱了对复杂现实的承载，也引发了对数字图像整体的信任危机；标签化，关键词与标题党为图像解读设下硬性边界，剥夺了视觉体验的模糊与诗意；拟像膨胀，从伦勃朗的自画像到手机自拍，个人形象的建构从“灵魂与命运的审视”降格为“表演性的视觉消费”。

正是在这样的参照系里，高居翰的研究方法凸显出新的启示，丁宁列出三点启迪：回归“深度凝视”，重建对视觉张力的感知力；从盲信文本或权威转向“相信自己的眼睛”；关注并发掘“被遮蔽的真实”。

美国普吉湾大学艺术史教授洪再新在视频致辞中把话题引向AI时代。他认为高居翰的遗产，依然在三个维度发挥价值，他把中国艺术史变为世界学问，提升艺术史作为学术标杆的地位；他突出“视觉命题”，推动了绘画通过绘画史进入历史；他贯通东西方学脉，将研究化为天下公器。

中国美术学院教授张坚则提醒，高居翰晚年还有一个未完成的计划，即建立一个涵盖上千乃至上万幅中国画、上万项特征指标的可检索图像数据库，用“关联性认知”取代个人意见的对立。

值得一提的是，高居翰虽辞世十余年，但其著作《凝视往昔：中国古代晚期和日本绘画的世界》将于年底正式面世，纪录片《溪山无尽：高居翰的观画之道》计划2027年由Zala Film正式发行。