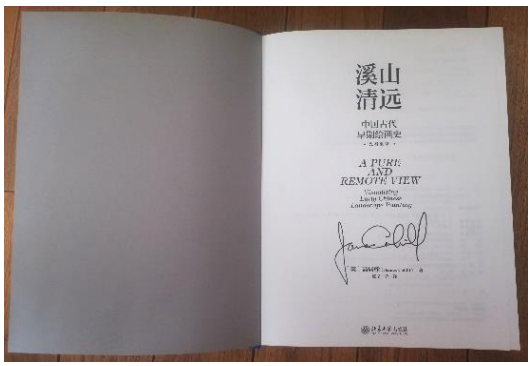
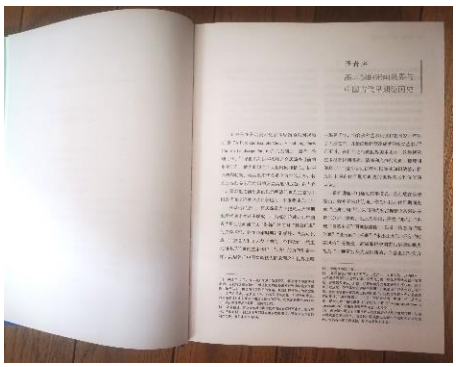
收之桑榆——高居翰晚年著作《溪山清远》简评

在高居翰著作中，其“文人画研究四部曲”——《隔江山色：元代绘画(1279-1368)》《江岸送别：明代初期与中期绘画(1368－1580)》《山外山：晚明绘画（1570－1644)》《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》，以及《诗之旅：中国与日本的诗意绘画》《画家生涯：传统中国画家的生活与工作》《致用与娱情：大清盛世的世俗绘画》等均已有中文版本问世。高居翰以其独出心裁、不惧争议的观点和擅长辩论的个性为广大的中文读者所熟识。这些著作多聚焦于晚期中国绘画的某些历史阶段，探讨分析该阶段内画家个人、画家团体以及中国绘画整体上的风格特征和发展变化，为高居翰赢得了“最懂中国画的美国人”的美名。





扉页、译者序

与前期代表著作不同的是，《溪山清远》主要依据现存的图像作品，以视觉分析为主要方法，梳理构建了一个早期中国绘画艺术自先秦至南宋末年的整体发展脉络。在这个脉络中，高居翰发现早期中国绘画的发展恰好应合了贡布里希对西方绘画范式的归纳：“历代艺术

家前赴后继，以一种系统化的努力，使图像逐渐接近我们所看到的世界，并最终达到逼真的程度。”

在《溪山清远》中，高居翰主要关注画作的风格、视觉层面特点，对画作的意义不做过多解读，而是指出许多以往常被观者忽视的绘画视觉特征。例如，他认为，早在汉代以前，画家就开始意识到“用笔”的重要性，以非闭合、不连接的轮廓等不同笔法的搭配，超越了以线条勾画事物轮廓的对绘画的简单解释，使观看者能有效感受他人的运动（《人物龙凤图》）。而在汉代帛画图像（《非衣图》）中，画家就已经开始利用浅色的色点制造视觉上的波动效果，早期的绘画中也出现了对空间的表现的探索（“空间单元”），甚至还惊现了“大气透视法”的“前身”。

《人物龙凤图》

唐代的画家则已学会利用围绕着人物的衣饰、缠绕于马匹身上的缰绳等线性对象塑造人物和动物的体量感；他们也善于利用画面中的人物分布来构建画面空间，更令人惊叹的是这些画作还利用人物动态

塑造画面的“心理焦点”，使画面呈现出娓娓道来的叙事性（《调琴啜饮图》）。而五代时期的以自然山水为主体，穿插有人物等故事情节的画作中更是有“越是细看越是多”的画面细节和想象空间（《山弈候约图》）。高居翰以深入浅出的讲述引导读者仔细观察画作，在原本或许已经熟悉的画面里看到了众多鲜为人知的细节，切身地体验仔细观看所带来的视觉愉悦。

《调琴啜饮图》《山弈候约图》

《溪山清远》一如既往延续了“高氏风格”的方面在于，高居翰同往常一样不惧争议地抛出了诸多新颖而具有挑战性的观点。他指出宋代皇室贵族和文人业余画家的兴起，其特征是强调风格、笔法等，这些要素变得更重要，结果便是绘画作为图像的力量的丧失，以及对绘画的更趋智性层面意义的解读。他不断地提醒读者：某些立场或论点具有修辞上的优势，但这并不意味着一方是对的，另一方是错误的；文人的修辞是有利的，但这并不意味着他们的画真的更胜一筹。高居翰也旗帜鲜明地称颂南宋画作，在谈到花鸟画时，他感叹“在整个世界艺术史中，还有哪位画家在描绘对象时可以做到南宋画院画家这般

的技术精湛和视觉真实？”他直言不讳地表示是马远、夏圭、马麟和梁楷四位大师构筑了一个伟大的绘画时代。

《溪山清远图》

实际上，宋代绘画是《溪山清远》重点关注的历史阶段，对宋代绘画的分析讲解占据了全书近三分之二的篇幅，而其中的“重中之重”又属南宋绘画。一方面是因为宋代具有数量相当存留至今的绘画实物可供分析讲解；另一方面也因为高居翰认为这一时期的绘画是中国绘画再现自然的巅峰. 后来的绘画转向了其他的方向，由历代的画家共同建构、由南宋大师们发展至高潮的这个技艺与审美并重的传统，因为文人画在后来时代对话语权的掌控而被迫中断，未能得到有效地继承和发展。

高居翰由南宋的众多画作归纳出了李唐—马远—马麟一路的院画写实传统，和夏圭独树一格的水墨山水传统；前者衍生发展出了“诗意画”和“禅画”这两朵奇葩，后者则成为纪念性山水的“绝响”。

高氏指出，李唐是两宋山水转型的重要人物，是北宋巨嶂山水的继承者，同时也受到了新的审美趣味的影响，这种审美趣味就是对画面中“诗意”的追求。这种审美最初由宋徽宗所提倡和引导，最终广泛地影响了南宋诸多院画画家或者说职业画家的创作。李唐的山水景物直观、真实，岩石的形式令人信服，创造出一种全新的景象——使观者凝视，而不是进入画中探寻。这时的画家开始想要用山水唤起人们的情感，画面一方面更加逼真地捕捉自然，另一方面也因为“有意”的“构造”和日渐增强的主观意识使绘画逐渐背离自然主义，成为一种有选择的，或者说理想化的写实主义。马远将李唐的风格推向极致——小尺幅、简单而充满抒情的画面，让观者具有参与感，一切都变得精致、巧妙，却也做作。马远的儿子马麟和南宋末年的其他职业画家进一步推进了绘画意义的内向转变，画家不再描绘他对世界的理解，自然被驯服，画面变得契合于画家的表现目的，风景沦为人物的陪衬，成为他人凝视与体验的对象。

马麟画作

南宋时期的许多画作呈现了一系列对一种诗意旅程的描绘：通常有一位主人公（高士），画作要么描绘他在乡间的隐居之所，或者表现朋友或是慕名者的来访，主人公有时也外出云游，最终他总要回归，诸如此类。这类画作被高居翰归类为“诗意画”，他视其为南宋绘画最杰出的成就之一，并且对这类绘画有独特的理解：这类画作是叙事性的，画家拥有高超的再现技巧，简而言之，画作是一种对诗歌(尤其是唐代诗歌)意象的写实性想象再现，往往呈现出一种充满诗情画意的场景，拥有丰富的画面空间和引人遐思的细节，而绝不只是一种对“诗性”的抽象想象，这类绘画几乎不可能以单色简笔画的形式呈现。令人惋惜的是，这类画作因为南宋末年汉族统治者在政治上的失败而背负本不该有的骂名，也因此失去大量的本土继承者。然而这一传统却并未消亡，而是在邻邦日本得到了继承，并与其地域特征融合而发展出新的特点。从全球艺术史的视角来看，一种艺术传统在其本土渐趋衰落而在域外的土地上发展繁荣，在历史的发展中并不罕见。

诗意画

南宋的山水画还有另外一条发展路线，其代表人物是夏圭，他的

画作继承了北宋早期以来的纪念性山水的特征——这种风格牺牲了对色彩的运用，追求纯粹的水墨风格，以期实现有机、统一、恢弘的巨嶂山水效果。它具备表达光和空间的绘画手法，致力于表达一种“感觉性的体验”（percepture experience）。这种纯粹的水墨山水样式在夏圭的作品中发展至顶点，因而他也是高居翰最欣赏的中国古代画家之一（另一位是石涛），最终，伴随着宋代统治者的政治失败，这种风格在夏圭这里成为“绝响”，高居翰也只能感叹“如果这种传统得以延续，一定会发扬光大，在他的追随者那里不断推陈出新”，但没有“如果”。

夏圭画作

《溪山清远》另一个值得关注的方面是高居翰为禅画的摇旗呐喊。禅画和文人画虽同属“表现性”绘画，但在中国绘画史的评价体系中处于截然不同的地位。在高居翰看来，这是由于文人画的话语霸权所致，而他给予二者的评价却与历史的惯例截然不同：禅画与文人画确有本质上的差别，这种差别在于，禅画意图以最自然的方式表现对象的本质，而文人画意在抒发画家的性情；前者关注描绘的对象，而后

者关注画家的自我。因此前者是一种“再现性的表现”，它是由早期发展至宋代的“写实传统”的延续，而后者是纯粹的“表现”。

禅画

高居翰曾在学术生涯的早期热情的推介文人画及其理念（其博士论文的研究对象为吴镇）。他的“文人画研究四部曲”为其奠定了在学术界的地位，但在“四部曲”中他已经表现出了对文人画理念的并非全部认同。而在《溪山清远》中，他旗帜鲜明地批评文人画的话语霸权阻碍了其他绘画传统的发展，并试图阐明中国绘画史本可以拥有其他的发展可能性。

《溪山清远》可视为高居翰对自己此前已有的“学术版图”的最终完善。他在晚年精力不济的情形下，利用视频讲座的模式完成了早年没来得及著述的对早期中国绘画史的探索和研究，由此贯通了他对整个中国古代绘画史的理解，体现出他对通史著述的雄心壮志和一份认为自己有义务将毕生所学之经验与知识传递给后来者的“执着”，而这正是宋代理学思想对高居翰造成的影响。

此外，在本书的叙述中，高居翰还穿插讲述了他人生中与艺术史相关的种种经历、活动，在学术思想上与同行发生的碰撞及其发展变化。这本书并非严格意义上严谨的学术写作，它意图向最广泛的读者人群以尽量客观、公正的方式介绍古代中国绘画的种种成就与特点。

当然，这其中的许多观点乃高氏的一家之言，不乏可以商榷之处。而在你来我往的争执辩驳中不断深入探讨研究对象，深化对对象的认识和理解，指出不恰当的研究方式，警醒同行和后来的研究者，并不断拓宽和深化研究的领域正是高居翰一直以来的工作方式，也造就了他不惧争议的写作风格。正如高居翰在“四部曲”简体版新序中所言：“我也并非敝帚自珍，视自己的文章为视觉研究的最佳典范，……我所期望的是，这些尚存瑕疵的文字能够对解读和分析画作有所启发，并引起广泛讨论。”这位善辩的写作者，终其一生都时刻准备着与来者辩论，然而他的善辩毋宁是期待在与来者的讨论中推进对于古代中国绘画的认识与理解。“他山之石，可以攻玉”，站在巨人的肩膀之上，看到更高、更远的地方，或许是这位 20 世纪重要的中国艺术学者最期待后来人所做的。