

# 两条迥异的路，一道相同的题

## ——霍克尼与吴冠中笔下的风景

■ 奕　品

2026年6月11日，大卫·霍克尼在伦敦的寓所去世，享年88岁。3个多月后，他的画作与现代中国绘画代表画家吴冠中的作品并置挂在香港佳士得的展厅，展览名为“大师之眼：大卫·霍克尼与吴冠中”。这是霍克尼去世后，其作品在亚洲第一次集中呈现。

为何将两位艺术大师的画作并置对话？策展文案的落点很明确：揭示二人在艺术探索与创作方法上的深刻共鸣，审视二人如何透过巧妙的透视和实验精神，为风景画开创更多可能性。尽管二人的创作之路迥异，吴冠中放眼西方，霍克尼则借鉴东方，但他们均透过与异国文化的对话，塑造更丰富的艺术语言。

展览重点探讨了受中国书画影响，霍克尼创作风格发生的重大转变。1981年，霍克尼与诗人斯蒂芬·斯彭德、格雷戈里·埃文斯一同游览中国内地和香港，其间深受启发。霍克尼曾在1984年的访谈中谈到，中国书画长卷的多重视角让他意识到绘画可以同时容纳时间与空间。观者沿着画卷移动，视点随之改变，不必服从文艺复兴以来固定的单点透视。

霍克尼曾深入研究清代画家王翚的《康熙南巡图》，本次展览也展出了王翚的两幅作品，意在揭示不同视角的山水风景作品深刻地改变了霍克尼对绘画空间的理解，亦启发了他对视觉和感知的探究。这种经验后来进入他的摄影拼贴、多联画和道路景观。在70余年的创作生涯里，霍克尼一直在试探“观看”的边界：画面不是一扇静止窗口，而像一段被身体走过的路线。

吴冠中的路径几乎相反。他于1947年至1950年入读巴黎国立高等美术学院，深受欧洲现代主义作品熏陶，尤其是塞尚、梵高和马蒂斯的作品，因而启发他以独特的方式融合中国艺术传统与西方现代主义理念。回国后，吴冠中持续从江南白墙黑瓦、树木、河流与山势中提炼形式。他没有在油画和水墨之间选择一边，而是让点、线、色块和笔墨共同承担结构。风景在他笔下既能被识别，又接近抽象节奏。



▲ 尼科尔斯峡谷之三（油画） 2017年 大卫·霍克尼



▶ 滨江城市富阳（油画） 1991年 吴冠中

如果说霍克尼是从西方绘画内部质疑单点透视，那么吴冠中则是从中国山水传统出发吸收西方构成，他们抵达的不是相同风格，而是相似问题：一张平面如何表现人在空间中持续观看的经验。

展厅中并置的作品将这种差异呈现得非常明晰。左侧吴冠中1991年创作的《滨江城市富阳》中，灰白建筑被黑线和零散色点组织成节奏；右侧霍克尼2017年创作的《尼科尔斯峡谷之三》中，道路、山坡和房屋以高饱和色彩展开。一个压低颜色、强调笔线，另一个放大颜色、扭转空间，但两者都拒绝照相式再现。

色彩选择的背后是各自的语法。霍克尼的调色盘上跳跃着加州阳光的明亮与炽烈。他崇尚浅蓝、天蓝与湖蓝，大胆地将平涂色块组合成互相镶嵌的和谐。蓝色在他笔下不是忧郁的符号，而是享受生活与热爱生命的宣言。这些饱和色彩与流动笔触，带有毕加索式的张力，在抽象色块与线条的构成中开创了全新的视觉体验。

吴冠中则用最克制的色彩达成最深刻的抒情。他的江南水乡往往笼罩在“明亮的银灰”中，温柔而含蓄。早春时节的“朦胧的、半透明的冷灰色调”将东方美学的空灵推向极致。他借鉴西方后印象派对光影的追求，融入水墨语言，在大片留白中注入红、黄、绿的彩点，让笔下的江南在浅灰底色中焕发生机。绚烂与典雅是两种截然不同的语言，却同样在调动人类视觉深处的审美直觉。

在布局与空间构造上，两人的探索也耐人寻味。霍克尼以一场彻底的透视革命，颠覆了西方自文艺复兴以来的焦点透视传统。照片拼贴创造出多焦点的画面，打破单点透视下静止刻板的视觉霸权，引导视线在画面中持续移动与转换。这种“移动焦点”的观看方式，正与吴冠中在平面中对留白与虚实的精妙处理形成精神共鸣。

吴冠中深谙中国画“笔未到意已至”的妙趣，用大面积留白让渡无限遐想的空间，通过墨色浓淡划分虚实关系，一处留白可以是天光、是水面、是心田。而霍克尼的一处多焦点可以是记忆、是凝视、是行走的时间。二者殊途同归，都在二维平面上挥洒出充满呼吸感与时间性的宇宙。

在抽象与意象之间，两位艺术家做了最自信的表达。霍克尼讲“观看之道”，即艺术中新的观看方式意味着新的感受方式。他早期受抽象表现主义熏陶，但迅速转向具象，此后始终游走其间，不愿被其中任何一种绑架，用自由无畏的姿态直接凿穿那道虚幻的壁垒。

吴冠中提出“风筝不断线”——风筝是作品，须有一线牵着作品与生活的源头。无形象便是断线风筝，“联系人民感情的千里姻缘之线断了”。这种极具东方智慧的“意象”美学，既没落入纯粹西方的形式抽象，又跳出传统笔墨的拘泥。

综观展览可以看到，“大师之眼”题眼在“眼”，它让三双眼睛对视——一双看手卷，一双看江南，一双看加州。隔着时空，他们望向世界的方式如此不同，却在某个高处相遇了。在他们抵达的地方，东西方的墙壁不复存在，只留下美——那永恒的、属于全人类的语言。



# 高居翰与杭州：跨越山海的美术史学术交流

■ 王珊禄

2013年，美国伯克利一幢住宅里，一批陪伴主人多年的中国美术史书籍正在被清点、装箱，它们的主人是美国艺术史家高居翰（James Cahill，1926—2014），目的地则是杭州的中国美术学院。那年6月，首批约两千册藏书抵杭；2019年，学院又在其家属支持下接收后续藏书、书信、手稿、图像及教学档案。这些资料逐步汇入中国美术学院近现代美术文献研究中心，经过整理与数字化，成为能够持续利用的学术资源。

高居翰希望自己的藏书服务于中国乃至世界的艺术研究，他选择文献入杭，不只是藏品迁移，更是跨越大洋的学术联系在一座城市的延续。

## 杭州与伯克利

高居翰是中美美术史交流恢复时期的重要参与者。1973年，他随美国考古学者代表团来华；1977年，又率中国古画代表团访华。对于当时的美国和海外学界，这些访问打开了原作研究的新空间。此前，许多研究依赖海外馆藏与印刷图版，接触中国大陆收藏后，学者能够将本土藏品与既有材料比较，重新思考风格、断代、真伪及绘画发展的历史脉络。与中国同行面对面讨论，也使海外研究得以吸收不同的鉴藏经验和学术视角。中美交流因此成为双向的知识更新，而非单方面的学术输入。

1982年，高居翰首次到访浙江美术学院（今中国美术学院）。1987年学院美术史论系成立，拓展国际联系与研究方法成为学科建设的重要课题。1988年，潘耀昌赴伯克利访学，参加高居翰主持的研讨班；朱伯雄与高居翰就访问、课程和人才培养往返通信。学院提出聘其为客座教授的建议，院长肖峰批示同意，高居翰也向史论系赠送图书。1990年，他再次来杭，受聘为国际美术教育交流委员会顾问。杭州与伯克利之间逐渐建立起人员、书籍和研究经验持续往来的渠道。

这种合作并不局限于聘任和访问。中国美术学院学者推动海外中国绘画研究的译介，也把美国博物馆观画、研讨班教学和艺术史讨论的经验带回国内。1994年，范景中在“明清绘画透析”中美学术研讨会上，推许高居翰《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》是20世纪最精彩的一部中国绘画史论。同年，高居翰应邀主讲首届“潘天寿讲座”，以《抒情的漫游——中国和日本的诗意画》讨论南宋、晚明及江户绘画。这种合作并非照搬西方理论，而是在阅读、翻译与争论中不断形成新的理解。

## 东方的“文艺复兴地”

如果说长期合作解释了高居翰为什么信任中国美术学院，那么南宋绘画在其学术思想中的分量，则为他与杭州的关联增加了一层意味。高居翰认为两宋，尤其是南宋的绘画成就可与欧洲文艺复兴的自然主义传统相互参照，并借由两种绘画传统的比较，重新认识南宋杭州在世界艺术史上的位置。

欧洲文艺复兴以人体结构、线性透视、光影和空间统一性的探索，成为西方绘画自然再现传统的重要高峰。高居翰在晚年《溪山清远》讲座中提出，中国绘画也存在一条不断探索“再现自然”与“视觉逼真”的历史线索，在两宋达到高峰。与西方通过透视法组织画面不同，中国画家借助笔墨、皴法、景物层次和烟岚气氛表现自然。其中，南宋院派山水更将专业画家的再现技巧和细腻的情感经验结合起来，画面常截取一段山径、一叶小舟、一处暮霭，让游人驻足、观景、归家，这样的景物不只是“像”，还会调动观者关于旅途、孤独和隐居的记忆，形成一种“诗之旅”。两种传统各有路径，却同样证明自然观察可以转化为成熟的艺术语言。以欧洲文艺复兴为参照，恰是为了凸显宋代中国绘画独立而不逊色的世界意义。

这一判断也意味着院体画的价值需要重估。宋元之际绘画完成了从院体工笔向文人写意的转型，马远、夏圭等活跃于宫廷画院的职业画家因“形似”“匠气”的评语而受到遮蔽。而在高居翰看来，写实不是诗意的对立面：只有掌握山岩质地、光线、空气与空间变化的再现技巧，画家才能从容省略细节，实现诗意的唤醒。

南宋都城临安（今杭州）不仅拥有皇家画院，也聚集职业画家、画扇店铺和市民消费者；院画通过复制和市场流通走出宫廷。高居翰以“细腻的诗意”概括南宋后期杭州绘画，又从西湖山水与都市繁华的反差，解释居民对自然和隐逸生活的向往。晚年他以夏圭的《溪山清远图》命名通史讲座，也在艺术史著作《凝视往昔：中国古代晚期和日本绘画的世界》中追踪宋代职业画传统在日本的延续。他访问杭州期间留下的多张西湖照片，使这种研究者与景观的相遇有了直观的记录。

## 中西学术史交流的新起点

高居翰生前就是中西美术史学术网络中的重要节点。他往返于美国、欧洲、日本及中国各地的博物馆和研究机构，又与海峡两岸、香港的学者保持长期联系。捐赠档案中的书信尤能呈现这种纽带：与中国美术学院的学者商议讲学和翻译，与张大千、傅申、石守谦等讨论作品、图像和鉴定问题。信札既记录合作，也留下分歧，呈现出知识如何在跨语言、跨地区的交往中形成与修正。如今这些文献归藏杭州，转化为更加开放、持久的公共学术网络。

近年来，数字图书馆、文献整理工作坊和学术论坛，使高居翰的遗产不断进入新的研究现场。这些资料还可通过数字文献库推进图像、书信、讲稿的跨地区检索与共享，依托多语种编目、国际馆际协作和联合研究，让海外学者能够参与资料释读与成果讨论。

高居翰文献入杭的深层意义，正在于这种从个人交游到公共平台的转变。昔日高居翰作为中西学术沟通“双向节点”的功能，有望在杭州通过档案整理、数字开放、研究合作和新的海外捐赠得到延续。2026年10月17日至18日，中国美术学院举办高居翰百年诞辰纪念系列活动，包括国际研讨会、捐赠文献展、《凝视往昔》新书预告会及纪录片首映。纪念的意义，不只是回望一位学者，更是让跨越山海而来的文献继续产生问题、连接研究者，使杭州成为中国美术史与世界对话的重要节点。

（作者为浙江理工大学讲师）

经典重识

# 米勒：画出泥土的芬芳

■ 刘昌玉

米勒是19世纪法国现实主义绘画的代表人物，他把创作目光瞄向广袤的土地和农民的日常生活，对农民题材的专注和深沉情感造就了他独特的艺术。

他笔下的农村故事是那么真实，人物表情虽然模糊，但对土地和粮食的感情却刻画细腻。《拾穗者》里麦堆如山预示着丰收，三个农妇却珍视地收拾着掉落的麦穗，金黄的土地上麦穗跳跃醒目，诉说着农民与土地之间“粒粒皆辛苦”的故事；《晚钟》里夕阳西下，远处钟声传来，女人合起双手虔诚地祈祷，表达风调雨顺的朴素情感；《播种者》里晨曦微露中，穿着粗粝的农民大把地向土地播撒着种子，脸部简单勾勒，那大踏步的姿势显然对丰收寄予着希望；还有负重前进的拾柴者，井边打水的妇女……

米勒描绘农民，有劳作的艰辛和沉郁，更有收获的踏实与幸福。他没有把注意力集中在人物表情的刻画上，而是重在关注农村生活与劳作情节，每件作品没有过于复杂的动作和过多的人物，以少胜多地向世人展现了法国19世纪的农村画卷，这些画卷不是全景式的鸿篇巨制，而是靠细节取胜。《把尿》中一笔成型的嘴型画出小主人的一百个不愿意，一道温柔的光打在孩子光屁股上，多么真实的一幕！《喂孩子的农妇》里三个嗷嗷待哺的“小精灵”伸长着脖子等待妈妈的投喂，又是多么有趣的瞬间！这些细节真实记录了农村生活的酸甜苦辣，清苦中透着柔情与温情。

米勒还是制造氛围的高手，他笔下的农民以大地为背景，人物如雕塑般立于大地之上，画面没有绚丽的色彩，往往采用逆光的手法，夕阳笼罩着画面，引领着氛围，其中很多画作以灰暗为色调，没有潇洒的笔触。看看同时期浪漫主义与印象派作品在技法上所达到的高度和油画颜料所达到的质感，他的画被人嘲笑“土”味就“名副其实”了。他不追求炫技、不追求油画表现力所带来的视觉冲击，恰恰相反，他把技术的东西隐藏，心无旁骛地描绘农村生活，描绘人与自然、农民与土地，致力于农村平静生活的真实再现。如果说浪漫主义或是印象主义画作会让人激动不已，如饮一杯烈酒或浓咖，那么米勒的油画则使人沉静，如品一杯清茶。他静静地诉说着土地上繁衍生息的故事，把人们对土地的感情共鸣了出来，这正是他的成就所在。

米勒生活的年代正是法国工业革命迅速崛起、生产方式从手工向机械化过渡的时期，蒸汽机、纺织机、火车，工业化的轰鸣声孕育着社会的变革，相应地带来艺术上的革新表达，然而他的画过滤了这些外在的干扰，把农民的日常朴素生活讲成了一个个普通却感人的故事，巴比松的广袤土地和宁静生活给予他慰藉和灵感，也让他在艺术上找到了出口。他似乎很愿意把自己局限在这样狭窄的题材之内，成为为画农民而生的画家。

如果把19世纪的法国艺术看作是一曲高亢激扬、高潮迭起的艺术曲目的话，米勒所致力的农村现实主义更像是高潮之外的平缓乐段，以宁静与平实制胜，把广袤的农村生活展示于世人面前，让人嗅到土地散发出的芳香。从他的画作中，我们能感受到他简化了画面、也简化了生活。米勒内心平和地观察自然，用画笔理解自然之道，叩问生活的本质。他与他笔下的农村达到“物我合一”之境。梵高曾临摹多幅米勒作品或以其作品为蓝本进行创作，留下美术史上的一段佳话，足见米勒艺术的感染力。



拾穗者（油画） 1857年 米勒



播种者（油画） 1850年 米勒