



李万康 著

儒生与画家

15、16世纪明朝与意大利绘画史的多维比较



文艺复兴艺术的辉煌你久已闻说，
明朝绘画的风度你却了解多少？
儒生与画家之间的分野，
乃是中西艺术各自的不归路。



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

贝贝特艺术馆

J209.1

3

2006



李万康 著

儒生与画家

15、16世纪明朝与意大利绘画史的多维比较



广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

儒生与画家:15、16 世纪明朝与意大利绘画史的多维比较/李万康著. —桂林:广西师范大学出版社, 2006.6

ISBN 7-5633-6128-6

I. 儒… II. 李… III. 绘画史-对比研究-中国、意大利-15 世纪~16 世纪 IV. ①J209.248
②J209.546

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 060684 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)
网址:www.bbtpress.com

出版人:肖启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

北京市平谷县早立印刷厂印刷

(北京市平谷区马坊乡早立庄村 邮政编码:101204)

开本:965mm×1270mm 1/32

印张:9.625 字数:260 千字

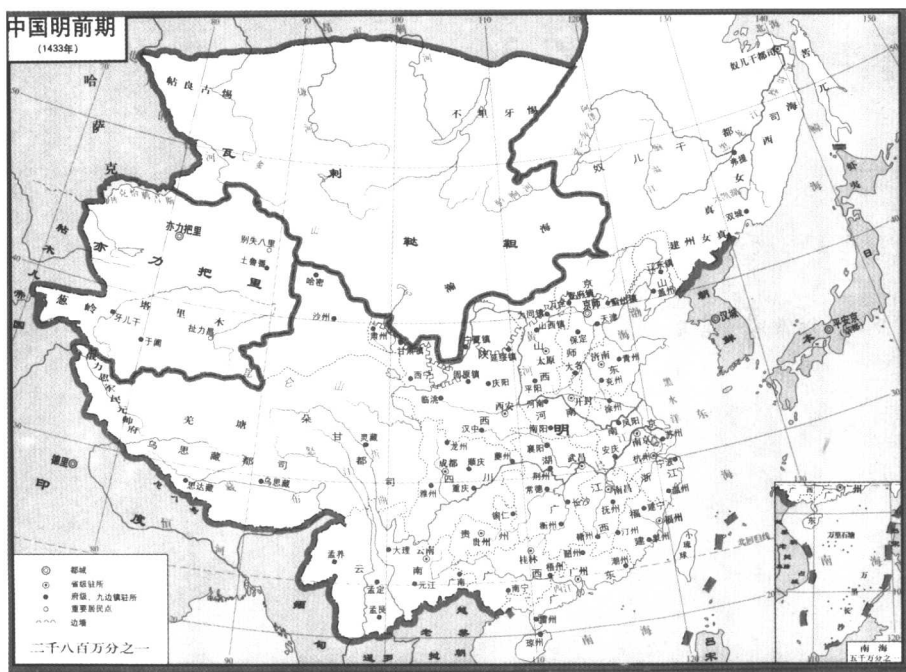
2006 年 6 月第 1 版 2006 年 6 月第 1 次印刷

印数:0 001~6 000 定价:28.00 元

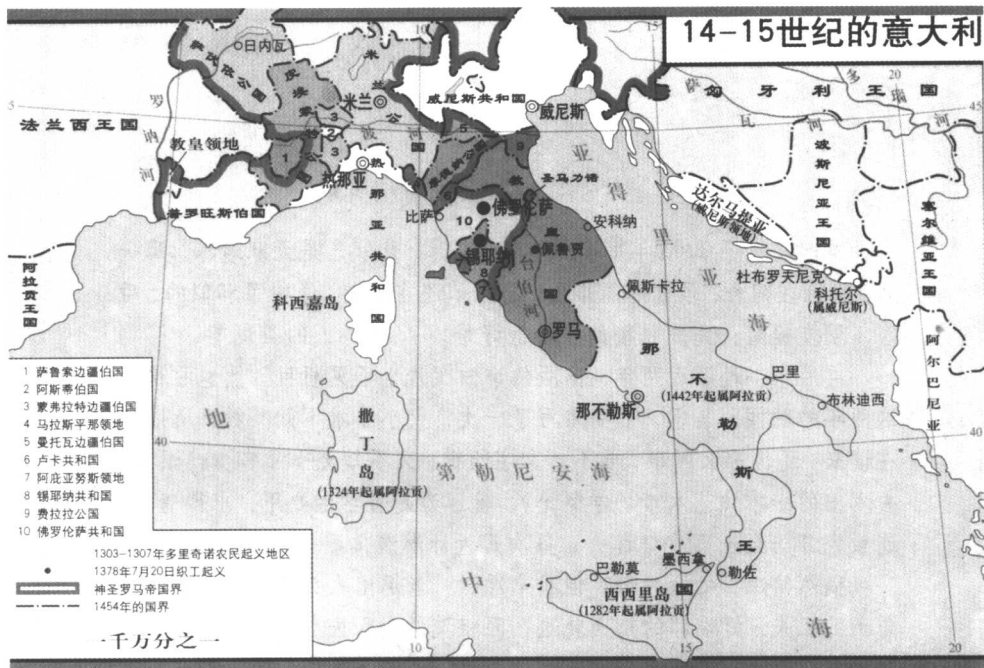
如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

万物并作，吾以观其复。夫物云云，各归其根。归根曰静，静曰复命，复命曰常，知常曰明。不知常，忘作，凶。知常容，容能公，公能王，王能天，天能道，道能久，没身不殆。

——《老子》



中国明前期 (1433 年) 地图



14—15世纪意大利地图

自序

本书动笔于2003年4月，初稿完成时，北京已是天寒地冻。那一天，我待在宿舍，颈椎疼痛难忍，思想却还在周游，像中了邪似的。后来，朋友提醒，完成初稿的日子恰好是2003年洋人的圣诞节。

再后来，过了近两年，出版的事被搁浅，不见眉目。然也亏得有两年的耽搁，其间，书稿重写了一次，大小手术不知其数，所以现在读来，还像那么回事，要不然文字粗糙，又不知会平添多少懊恨来。去岁出的一本《艺术市场学概论》，就因为赶着学生要用，出得着急，连累今日一页一页重读过去，每次都大汗淋漓，跟欠人债一样。

稿热须凉，心躁须静。但我辈浮躁，老想出人头地，不肯下字斟酌的工夫，好端端的东西就这么因粗疏舛误而失色不少。所幸这第二本书还算对得起自己：两年间趁着稿子还待字闺中，隔三差五打磨润饰，如今虽不逮大家闺秀，但出阁之日倒也不难看。不过，提到毕妆出阁，须格外感谢广西师范大学出版社副总编辑刘瑞琳老师、艺术馆主编陈凌云先生与同仁：要不是他们纯笃的人文情怀，这书怕是还在闺中饰妆以待；并且，要不是他们精益求精付诸心血，怕是出了阁也不中看。

本书为中西美术比较，话题严肃，着墨经营，总怕败他人读书好艺的兴致，故资料缕析，颇为计较。曾有一天，和师弟清聊，他说，当初一看祖宗手迹就着迷，以为研究艺术史，天天和经典名作打照面，一定好玩，没想考上了研，跑到图书馆借来今人的专著托腮锁眉读了一堆，先是弄丢了研究的兴趣，接着连看画的兴趣都葬送了。

其实，我们研究的中西艺术史尤其是中国书画史，还远不至于那般招人恨。就单说一事吧。清初画家查士标膝下有二女，年入三十，尚未婚嫁，街坊邻居说三道四，话传至查士标耳中，他眼一横，说：“姑

娘三十何足惧？老翁八十尚童颜。”我读完，大笑！查士标实在太有意思了。西方画家除了哈尔斯还有谁有这么好玩？许多人说治中国美术史枯燥，那都是现代人把味道搞坏的，与古人何干？

可惜今日教研管理多以数字量化，逼得人为求生计，不得不抄来抄去弄出一大堆书扼杀人的兴趣。远在春秋，孔子即叹：“古之学者为己，今之学者为人。”后世读书人，也每朝每叹，于今更变本加厉，若圣人在世，见此“德之不修，学之不讲，闻义不能徙，不善不能改”，还能忧而不怨，哀而不伤？

老天保佑，三年前我开始写此书时，评职称、拿学位还早得很，所以一门心思想弄明白的就是15、16世纪明朝与意大利文艺复兴时期的绘画艺术为什么非得是这个样子。于是，想着想着，就这么轻轻松松地过来了：在北京，读博的这三年，导师宽厚，任我耕垦，平日不紧不慢，清闲得只想再读它个三十年，直接退休完事。如今，临近毕业，却日渐不安：不久教学、杂务、会议、表格便终日纠缠，清静安闲再何以栖身？

想到恐惧处，我便羡慕古人：赋诗作画，著书立说，想写就写，不写拉倒。

呜呼哀哉！甘尽苦来，真愁煞人！

李万康

2006年1月于北京

目 录

6	自序
10	绪论 利玛窦的困惑
15	第一章 混同与分离
15	一 一则普通题跋
19	二 文徵明与《关山积雪图》
22	三 米开朗琪罗与西斯廷天顶画
29	四 求达澄明之境
35	五 消费关系与道心治理
39	六 游艺自娱与为士原则
44	七 “谁把我与我自己分离？”
49	八 普遍化的二元对立
55	九 画家工具化的制度之源
60	十 绘画非专业化与专业化之别
64	十一 自娱与厮役的层级性
68	十二 农业经济与绘画消费
72	十三 “道”与“真”的冲突
76	十四 旁观、味读与消费关系
83	十五 混同关系的影响
87	十六 分离关系的影响
102	第二章 自由与束缚
102	一 杜东原与《月舟图》
106	二 画家本体自由的渊源
113	三 人治、集权与自由诉求
118	四 明代自由诉求的畸变
122	五 消费者本体自由的表现
126	六 “Renaissance”的内涵
130	七 原位交换与人文主义
134	八 制度开放与自由

137	九 契约自由的乞赖性
146	十 屈从与束缚
149	十一 明朝伦理观的束缚
153	十二 品评体系的结构意义
160	十三 品评与图式的束缚性
163	十四 传统开放与创作自由
171	十五 艺术的自由
179	十六 不可解之解
194	第三章 重义与趋利
194	一 沈周与重义
198	二 君子人品的外显
205	三 重义轻利的内化
209	四 重利的国度
214	五 重利的传统
218	六 竞争通道的差异
222	七 荣誉趋利
226	八 竞争趋利
232	九 重利轻义与艺术赞助
239	十 “人主之学”与艺术赞助
244	十一 中国皇室艺术赞助的缺失
251	十二 重义之弊与信用制度
258	十三 中国民间艺术赞助的缺失
264	十四 明代画派与市场
272	十五 重义的影响
277	十六 重利的影响
295	参考文献
302	引用图录
306	致谢

绪论 利玛窦的困惑

中西美术交流史上有如下一件事颇引人注目：明万历二十九年（1601）初，来自意大利的在华耶稣会会长利玛窦筛选了三件描绘精致的圣像画进呈万历皇帝。照利玛窦的预料，万历皇帝定会惊叹于意大利绘画艺术的精妙，他也可借机取得万历对传教的支持。但令人失望的是，就在他充满期待时，万历皇帝除了从宗教的角度对耶稣像类同“活佛”比较感兴趣而特意“珍藏内帑”外^[1]，对绘画本身新颖的表现技法并没有表现出格外的兴致。对此，一向以为中国画由于“不知如何使用油彩和透视方法”而明显比不上西洋画的利玛窦百思不解。终于有一次，利玛窦为帮助万历皇帝了解欧洲君主的服饰、发式和宫殿等情形，呈献了一幅表现炼狱景象的宗教画，却出人意料地听到万历皇帝要宫廷画师重绘一张的敕令。至此，他明白了原因：万历“不能欣赏一个小人像的细腻特征和绘画阴影的变化手法”。为这事，他颇感困惑，牢骚满腹地说：“人们总是保持他们所喜欢的那些习惯，这真是怪事。”^[2]

利玛窦1552年生于意大利中部城市马切拉塔的一个贵族家庭，万历十年（1582）到中国传教，万历二十八年（1600）寓居北京直至万历三十八年（1610）去世。在他到中国传教的二十八年间，他时时处于一种文明的冲突之中，万历二十九年的这件事只是其中之一。

曾学习过法律、哲学、神学和天算，具有渊博知识的利玛窦是位虔诚、好心的传教士。他走到哪儿，就把西方文明传播到哪儿。不过，他也太自信，常常被中国文人士大夫对西方文明的恭维所迷惑，他不了解中国文人表面的谦逊与恭维是修养的要求，内心的保守、顽固甚至对西方文明的鄙夷却是历久不变的禀性。所以，他总是因为坚信西方文明远远优越于中国文化，而乐观地认为中国人会接受他的文化传

播。直至万历二十九年，皇上的不屑与否定才让他清醒了许多。

意大利人的天性使然，利玛窦爱好绘画，其中也包括中国文人画。但他认为中国画比不上西洋画，理由是：“中国画但画阳不画阴，故看之人面躯正平，无凹凸相，吾国画兼阴与阳写之，故面有高下，而手臂皆轮圆耳。”^[3] 还认为，“中国人广泛地使用图画……他们一点也没有掌握欧洲人的技巧”，“他们对油画艺术以及在画上利用透视的原理一无所知，结果他们的作品更像是死的，而不像是活的”^[4]。万历二十九年，他备感困惑的根本原因就在于此：既然自己拿出的这件反复甄选的作品刻画入微、手法精妙，远过于中国毫不生动的“死”画，为什么万历皇帝还不喜欢而非要重绘呢？

他说，“这真是怪事”，却至死都没有明白“怪”在哪儿。今天的人也未必能搞清“怪事”背后文明冲突的根据是什么。所以，我们要追问的就是：15、16世纪的明朝与意大利绘画艺术何以非要如此呈现，而致万历皇帝必定不会欣赏西洋画，利玛窦又必定因万历皇帝不能欣赏而困惑不解呢？

这一问题千头万绪，撼动文明周身，需要治思者在历史中来回穿梭，既须撇开芜杂，各归其根，又须步骤清晰，交代有序，方能令人知常明理。所以，要回答并不容易。但也绝非不可回答，关键的问题是：怎么回答？

方法和途径自然很多。不过，可以确定的是，囿于美术史一隅简单地罗列并置，并不会找到问题的最终答案，因为历史是一个逻辑过程，将美术史从历史之中抽离出来单独研究，等于割断了逻辑。没有一部美术史在抽离之后，还能看清自己的真正面目，原因就在于缺乏外物参照的自我认识，只是一种模糊、片面甚至错误的感性认识。同时，以图像为线索的美术史也不是本质的历史，而是本质表象的历史，迄今为止，没有一部中西美术比较的著作能透彻地阐明艺术何以非要如此呈现的根据，便在于割断历史逻辑并从表象至表象寻找问题的答案，最终答案还是表象。

本质仍在表象里安睡，催醒它需要超越美术史而回复原态的历史。由于从历史的逻辑之因中寻找美术史现象的逻辑之果，任何学科的分类都会使思路变得狭隘偏执，甚至损伤健全的思路，所以，催醒安睡的本质还须超越学科分类。基于此，以多相多维的眼光寻找艺术何以如此呈现的根据，我们离催醒本质而看清现象的必然就不远了。只是

超越之后,沿着什么途径才能顺利走向本质?如何选择才能担保所选的路不是死路一条?

寻找路径需要具备开阔的眼界。美国学院艺术协会主办的《艺术杂志》于1982年冬出版的一本以“艺术史学科中的危机”为题的专辑中,学者多纳尔德·普莱茨奥斯指出:艺术史研究者对艺术的历史研究,已成为一种仅注重视觉艺术发展的进步过程的思维定式。正是这一定式在各人文学科之间加速渗透的趋势中,日益显现出研究对象和研究方法的局限性。所以,他认为,要走出艺术史学科的狭隘视域,必须让艺术史与其他学科相互渗透。^[5]只是怎么渗透,多纳尔德未能指出多少有深度的途径和方法,其他参与讨论的学者也未置可否。

其实,若像马克思一样以经济学的眼光来看待艺术现象,那么艺术史研究应包括:生产^[6]史研究、交换史研究和消费史研究。但目前中国艺术史乃至世界艺术史的研究成果主要集中于艺术生产史领域,《艺术杂志》所谓“艺术史学科中的危机”也正是指这一领域的危机。至于交换史(含分配史)和消费史研究迄今尚未全面系统地展开,尤其是交换史的研究显得十分薄弱,大致阙如。

难道艺术交换史和消费史研究没有必要?马克思说:“交换或物物交换是社会的、类的行为,社会联系,社会交往和人在私有权范围内的联合,因而是外部的、外化的、类的行为。”^[7]又说,消费是“在观念上提出生产的对象,作为内心图像,作为需要,作为动力和目的提出来。消费创造出还在主观形式上的生产对象。没有需要,就没有生产。而消费则把需要再生产出来”^[8]。因此,研究艺术交换史可从外部看清“社会的、类的行为”即社会及画家的行为,研究艺术消费史则可揭示艺术发展的动力和本质。

鉴于此,要厘清艺术史何以如此呈现,可担保它不是一条死路的治思途径就是:从艺术消费出发,经由交换去审度艺术和艺术家。

对于这一途径,20世纪西方艺术史研究者已开始采用,比如贡布里的《作为艺术赞助人的早期梅迪奇家族》、玛丽·霍林斯沃斯的《意大利文艺复兴的赞助》,以及哈斯克尔的《赞助人与画家:巴洛克时代的艺术与社会之关系研究》等影响广泛的著述,就是从赞助人而非艺术家的角度看待艺术史的。不过,由于众学者的研究对象只局限于作为消费者之一的赞助人,而不是更为广泛的消费者,因此,这一领域的研究实际上只算是一种不自觉的尚未上升至理论层面的艺术消费史

研究。在西方,很少有学者真正认识到,从赞助人逆向研究艺术史的实质,就是艺术消费史研究,更是艺术之目的研究。

洞开艺术消费史研究的门径,却未能看清这条路径的归旨与实质,这是富于创造性的以赞助人角度研究艺术史的学者的不小失误。它导致不少效法者从赞助人角度展开研究时,不仅忘记了赞助人只是消费者之中的一个特殊群体,而且还常常把不相关的消费者和历史现象一并统合入赞助人的范畴,牵强附会地作生搬硬套的研究。其中最典型的著作就是李铸晋和高居翰1989年合编的那本《艺术与赞助人》。在这部书中,编者试图利用哈斯克爾的研究方法,重新探讨中国古代艺术赞助人与艺术家乃至与艺术之间的关系,借此开辟一方新的研究领域。但编撰者没有理解赞助人研究的实质,对中、西政治经济制度又缺乏应有的深刻认识,致使书中作者在强行引入没有消化完全的西方概念时,大量杜撰和歪曲了历史事实,进而得出了传统中国盛行艺术赞助的荒谬结论。

鉴于此,探讨15、16世纪明朝与意大利文艺复兴时期绘画艺术何以如此呈现的根据,我们不仅须从消费向艺术治思,更须尊重史实、全观史相。这是学者理应具备的、负责任的学术素养。这样,晓此关纽并以此作为我们追问的基本态度之后,我们便可面对下一步的问题了,这便是:自消费向艺术如何治思才能回答艺术何以如此呈现的追问?

显然,任何研究只需管中窥豹即可,不必强求面面俱到,也不能因循守旧。我们的目的是,只要通过有序的追问和对追问作切合史实的回答,让世人在比较之中,明白艺术何以如此呈现的根源,就算功德圆满。因此,我们在若干从消费向艺术治思的路径之中,只需选择其中一条,便可达到目的,这就是:通过考察和比较15、16世纪明朝和意大利文艺复兴时期画家与消费者的关系形态,回答艺术何以如此呈现的比较之问。

不过,为使问题集中,要强调的是,我们的追问只从探讨画家和直接与其发生关联的消费者之间的关系形态入手,而不刻意从消费者中理出收藏家来探讨两者之间的关系,更不探讨收藏家与收藏家之间的关系。因为对于付出作品的画家而言,收藏家拿到作品是补壁还是收藏全赖自己决定,与画家没有多大关联,何况到底是什么人或有几件画才算收藏家,以及明朝和意大利有多少收藏家,谁也说不清。至于收藏家与收藏家之间的关系,本身就不在拙著探讨的对象之列,更

无须画蛇添足，纠缠不休。

基于上述申明，我们可进入所要探讨的正题了。追问从明朝嘉靖十一年（1532）的一件小事开始。

注释：

- [1] [意]利玛窦：《利玛窦全集》第2册，台湾辅仁大学出版社、光启出版社，1986年，第346页。
- [2] [意]利玛窦、金尼阁：《利玛窦中国札记》，广西师范大学出版社，2001年，第285—286页。
- [3] [明]顾起元：《客坐赘语》卷六，“利玛窦”条。
- [4] [意]利玛窦、金尼阁：《利玛窦中国札记》，第17页。
- [5] [美]多纳尔德·普莱茨奥斯：《当代艺术史学科的危机》，《艺术史终结了吗？——当代西方艺术史哲学文选》，湖南美术出版社，1999年。
- [6] 在西方，因艺术的“创作”与“消费”异己对立，故“生产”一词适于指称西方艺术的“创作”。但这一词不能指代中国艺术的自娱性“创作”，因为在中国，凡以艺自娱皆不存在与“消费”的异己对立关系。在此，我们仅将“生产史”研究看作一种治思方法，更准确的说法应是“创作史”研究。
- [7] [德]马克思：《1844年经济学哲学手稿》，人民出版社，2000年，第173页。
- [8] [德]马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第46卷，人民出版社，1972年，第28—29页。

第一章 混同与分离

一 一则普通题跋

历史上的1532年，乃明朝第十一任皇帝朱厚熜(嘉靖帝)御宇的第十一个年头。这一年由于嘉靖帝实施新政，裁革冗员，整饬法律，减轻租银，提高阁臣地位，所以较之十一年前阉宦乱政、起事不断的明武宗正德朝(1506—1521)，中国的大江南北、朝政上下还算太平：既少草民暴动，也少外夷犯边，更少人事纠纷。文徵明即于此政和民安的嘉靖十一年十月十六日，在他的《关山积雪图》长卷上题跋，并落款：“衡山文徵明”，算是对该图作最后的交代(图1)。

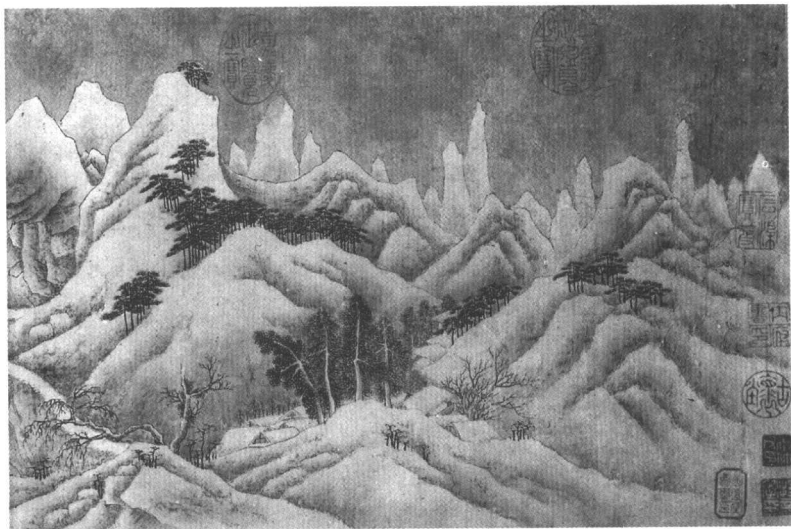


图1 [明]文徵明：《关山积雪图》(局部)

《关山积雪图》作于嘉靖七年(1528)冬,掐指算来,已五易寒暑。费如此长的时日作一长卷,在中国绘画史上并不多见。在此以前,长达数载并显名后世的山水画作,可列举的仅有:画梅名家扬无咎(1097—1169)的外甥汤叔雅完成于南宋嘉泰元年(1201)夏的《霜入千林图》,他在题跋中自称费时七年^[1];之后是黄公望(1269—1354)作于至正七年(1347)的《富春山居图》,据王原祁(1642—1715)称,“经营七年而成”^[2];此后沈周(1427—1509)成化十五年(1479)为友吴宽(1435—1504)作《吴文定公送行图卷》也费时颇多,史载“三年而始就”^[3]。至于嘉靖七年(1528)之后,费时最多的长卷是文徵明在嘉靖二十八年(1549)八月完成的《千岩万壑图》,计十三年^[4],其次就是《关山积雪图》。虽然此后在嘉靖二十五年(1546)左右,文徵明仿郭熙(1023—约1085)的《关山积雪图》,以及康熙三十三年(1694)由王翬(1632—1717)师徒绘制的《康熙南巡图》同样颇耗时日,但都未能再超过嘉靖十一年完成的《关山积雪图》和嘉靖二十八年完成的《千岩万壑图》:前者是两年,后者是三年。

《关山积雪图》在作画时日多不逾岁的中国绘画史上,因迁延五季而颇显特殊。对此特殊的原因,文徵明的题跋这样解释:

古之高人逸士,往往喜弄笔作山水以自娱。然多写雪景者,盖欲假此以寄其孤高拔俗之意耳。若王摩诘之《雪谿图》,李成之《万山飞雪》,李唐之《雪山楼阁》,阎次平之《寒岩积雪》,郭忠恕之《雪霁江行》,赵松雪之《袁安卧雪》,黄大痴之《九峰雪霁》,王叔明之《剑阁图》,皆著名今昔,脍炙人口。余幸皆及见之,每欲效仿,自歎不能下笔。曩于戊子冬同履吉寓于楞伽僧舍,值飞雪几尺,千峰失翠,万木僵仆。履吉出佳纸索图,乘兴濡毫,演作《关山积雪》。一时不能就绪,嗣后携归,或作或辍,五易寒暑而成。但用笔拙劣,不能追踪古人之万一,然寄情明洁之意,当不自减也,因识岁月以归之。

题跋计220字(图2),除谦辞“用笔拙劣”及“不能追踪古人之万一”外,仅旨在说明:之所以历时五年,事情的起因全是“寄情明洁之意”。其中,文徵明提到,嘉靖七年冬于楞伽僧舍“乘兴濡毫”之后的几年,并未劳心费力,只是“或作或辍”,方才累迁五季。这意味着文徵明绘