

《中国画家与赞助人》

图书基本信息

书名：《中国画家与赞助人》

13位ISBN编号：9787530552209

10位ISBN编号：7530552201

出版时间：2013-1-1

出版社：天津人民美术出版社

作者：李铸晋 编

页数：225

译者：石莉

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu111.com

《中国画家与赞助人》

内容概要

《中国画家与赞助人--中国绘画中的社会及经济因素/海外中国美术研究丛书》编著者李铸晋。这些论文被分在研讨会的三个主会场上宣读讨论，分别由李铸晋和高居翰、何惠鉴来主持。在论文集的筹备过程中，三位主席大致按照时间顺序编辑各自主会场上发表的论文。

第一部分是宫廷赞助，共有四篇论文。宋、元各一篇，清朝两篇。第二部分是苏州地区对绘画的赞助，元代的有两篇，明代的有四篇。第三部分是明末至清末江南其他地区对绘画的赞助，其中，有关明末徽州赞助的有两篇，研究清朝南京、常州、扬州和上海地区的各一篇。

《中国画家与赞助人》

书籍目录

译序

前言

论文撰稿人名单

导言 李铸晋

中国绘画中画家与赞助人交易的各种类型 高居翰

I 宫廷赞助

导言何惠鉴

作为艺术家和赞助人的宋高宗：王朝中兴

蒙元宫廷(1260—1368)之绘画与赞助研究

阿尔喜普和他的绘画收藏

清初宫廷画家及其绘画作品再认识

II 苏州地区对绘画的赞助

导言 李铸晋

玉山宾客：14世纪昆山艺术之赞助

元末苏州赞助若干问题之研究

黄赐和黄琳家族收藏的源流

文嘉与苏州文人：1550—1580

赞助人王世贞

项元汴与苏州画家

III 江南其他地区对绘画的赞助

导言 高居翰

万历年间安徽地区对绘画的赞助

16世纪末至17世纪初作为赞助人的徽州商人

周亮工和他《读画录》中的画家们

恽寿平和他的赞助人们

18世纪扬州商人对绘画之赞助

19世纪上海的艺术赞助

图版目录

索引

《中国画家与赞助人》

精彩短评

- 1、这个可以从宋室南迁之后说起。院体画与文人画彻底分野，出现了某些独立的圈圈
- 2、按照时间顺序，基本上勾勒出从宋到民国时候的画家与其赞助人的大概面目。惜乎文章都太短
- 3、论文集
- 4、这部书中独到的观点和论述让读者豁然开朗，对美国学界的中国艺术史及其相关问题有了一定的了解。中国艺术赞助是个相当有趣的问题。
- 5、虽然是20多年前的论文，也很有启发。李铸晋、高居翰、何惠鉴三教授主导的论文集，共16篇，曾在荣宝斋上连载了8篇。亚马逊竟然原价卖。
- 6、不知道超過二十年以後才漢譯引進此書，用意何在？國內的理念就此落後了那麼多嗎？！
- 7、有一些不能认同之处，比如在论调上没有考虑语言学条件，再者西方少数群体的赞助人背后那套利益链条起码不应该加在中国宗教的供养人形式上。画院方面更是在两个不同的体系里混用了同一套运作程序，有参考价值，但也难免牵强附会
- 8、80年代观点，重在学术史上的意义。
- 9、@风行水上 风老，要学王翬，不要做龚贤与张风啊！
- 10、西方思考方式下的中国故事，此赞助原来还是迥异于西方。
- 11、1980.11.20-24@堪薩斯市納爾遜博物館由李鑄晉組織的“藝術家與贊助人：中國繪畫中的社會和經濟因素”研究講習會。這是當時中國藝術史方法上的新變化，對畫家個體的關注轉向對社會的關注。

1、如题，，，，网上有一系列质疑李老的文章，大家如何看待呢？百度搜索书名，，先把那些质疑观点的文章搜出来。大致看了下那些文章，觉得也不无道理。大家如何看呢？

2、传统上，中国古代画家多被认为是一个业余者团体，其典型形象是一个清高潦倒的文人，作画仅是他以余力为之，他们也常常冷对权贵的青眼。人们似乎很少考虑这样一件事：在一个能从画作中稳定获得收入的市场机制建立之前，画家即便维持这样清苦的生活，都是极其困难的。部分或许是因为这一定见的存在，传统中国著作中竟未出现一个与英文“patron”含义相当的对应词，然而艺术史的深入讨论已证明，中国古代画家并非没有赞助人，只是其与画家的复杂关系并不能以“赞助”一词所完全界定。和其他艺术家一样，一个潜心于绘画的画家在根本上寻求的是非物质的趣味，因此除非他们已有稳定的物质保障，否则灵与肉的生活必然发生矛盾紧张。这在最早的时代尚不成其为问题，因为当时的画家或是匠人、或是贵族，只有当社会有了一定发展之后，它才逐渐成为一个严重问题——那时，一方面对绘画的社会需求日增，另一面绘画本身也扩散到更多的社会阶层，且日益专业化，而此时艺术品交易又尚未形成有效运作的市场机制，于是遂有赞助人的出现：因为他们能为画家创作提供一个小环境。这也是为何中国和西方的赞助人都不早不晚涌现于十二世纪以后的中世纪时代。无论中外，最早出现、有时甚至最重要的赞助人都是宫廷，因为宫廷不但有艺术需求，也有财力能供养画家。中国在宋代之后，宫廷多设画院（元代虽无，但有奎章阁搜罗书画），以皇帝为首的大贵族不但赞助艺术，有时还决定一个时代的审美趣味。然而，如果说南北朝时宫体诗还曾主导一个时代的文学趣味，那么，在绘画上，除了北宋时的一个短暂时期外，官方审美却似从未取得霸权地位。正如本书所指出的，其中最关键的一个时期是异族统治的元代：正因元代政治和文化中心进一步严重分离，使中国涌现出一些与宫廷并无密切联系、但却能对艺术施加影响的赞助人，其结果是江南等地的重要城市，到明清时取代宫廷成为新的艺术中心。理解这一时期历史的另一关键是中国社会中文人的特殊地位。尽管很多文人作画、卖画是迫于无奈，而画家与赞助人关系初现剧变的元代也是文人地位最低下的时代，然而南宋之后，中国社会实际上是进一步“文士化”了，绘画逐渐被视为艺术而非手艺。尤其到了明清两代，文人趣味已完全主宰了社会审美趣味，被视为最高雅的品味，而常常作为赞助人的富商反倒被视为社会地位低下的俗人。这与西方艺术史颇为不同：美第奇家族是最早最出名的艺术赞助人之一（gallery“画廊”一词就出自该家族故事），但其一代首领、美第奇的洛伦佐虽热衷收藏书画，却不喜与艺术家为伍，认为艺术家普遍愚笨而无文化。明清时的贵族巨商赞助人，恐怕是很少人会如此看待文人画家的吧。这使画家至少获得了一部分独立，保存其相对于赞助人的创作自主和精神自尊，然而另一方面，也使文人更难屈尊与人结成稳定的赞助关系，因为那会被视为长期的依附而受世人白眼。其结果，甚至宫廷画院也不是大多数中国画家乐意加入的组织（当然画家在画院中也无法拥有自己创作的作品，这与法国不同），最终画家们只能依赖常常是短暂的私人社交网络来获得不稳定的赞助。中国文人长期以来的清高也阻碍着一个市场交易机制的形成：因为他们以不必迎合“市场需求”而自豪，并深以卖画为耻。最终，赞助人与文人画家之间的关系，形成了一种复杂动态的微妙平衡——简言之，是一种文化社会学问题，而非资本主义经济学问题。当然，赞助总不免涉及金钱，而明清时中国艺术中心的迁移也确实与江南地区各城市经济实力的起落有着密不可分的关系，然而重要的一点是：当时赞助人求取、收藏字画的首要目的，恐怕很难说是现代意义上的艺术品保值升值，而更多的是用于一些非物质的、消耗性的目的，例如作为礼物、或作为提升自己社会和文化地位的象征等等。概言之，其赞助行为是与当时中国社会网络的特征分不开的，不理解后者就不能理解人们为何要赞助艺术；仅就艺术史来讨论这一议题而缺乏人类学的介入，或许正是本书的缺陷之一。晚清海派画家向来被认为缺乏对生活困境的反思而较多屈从于市场需求，应该说，这正是此前艺术赞助逻辑的必然一环。随着绘画艺术市场的逐渐成熟，画家可以靠市场机制获得稳定的润笔费，这一方面使他更进一步独立于某些个别的赞助人，因为他们中的任何一人都不再是对他不可或缺的了；另一方面却又使得他不得不照顾到市场的趣味，他的“赞助人”从一两个变成了全社会。完全的独立或许是永远不可能的，除非画家可以完全不依赖绘画的收入。事实上，即便是在现代法国，国家仍可通过艺术基金购买作品、颁发奖金等方式积极介入艺术活动，从而成为艺术家的主要赞助人，许多人因此逐渐变成了官方艺术家。不论如何，对中国古代绘画的赞助人问题，本书确有开创性意义。它阐明了一些问题，但又激发了另一些新的问题与思考：为何元代文人社会地位的下降，反而最终导致了其文化地位的上升？画家与赞助人之间的关系，在多大程度上受画家本人个性的影响？不同类型的赞助人

，其赞助目的有何不同、为达致其目的为何是选择赞助绘画艺术？毕竟，我们不难推想，不同的艺术类型，其赞助人或可完全不同：按《中国石碑》一书的洞见，南北朝时的佛教造像碑大多都是社会自治团体邑义所委托制作，但中国绘画艺术则绝少社会团体赞助，文人画的趣味和形式都不面向大众，是否其形式本身决定了赞助人只能是某一些赞助人？校注：p.11：高居翰文：“元代文人画家吴镇在一首诗中嘲讽道，如果画家想取悦世人，就该买朱砂颜料画牡丹。相反，吴镇是画墨竹，生活困顿。”p.19：注释：此诗应非吴镇所作，时间上更早。今按：此原应系宋人李唐诗：“雪里烟村雨里滩，看时容易画时难。早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹”，高居翰此处不知为何文中与注释前后矛盾。p.57：索额图显然想设法保住外甥的太子之位：按上页说“索额图成了皇上的叔父，皇太子的舅公”，索额图应是康熙皇子的舅公p.89：王氏家族的大部分成员在1350年代初，移居苏州和乌江：“乌江”显应译为“吴江”p.155：倪云镇[倪瓒]：按倪瓒应称“元镇”或“云林”p.196：[任熊]来到上海南面的金县：上海南面无“金县”，此处疑系“鄞县”？

3、《荣宝斋》2003年第一至第五期，连续刊载了国外学者李铸晋、茱丽亚·K·莫雷、玛沙·史密斯·威德纳、武佩圣、大卫·森若鲍等人的论文，题曰“中国画家与赞助人”，翻译者是南京的石莉女士和陈传席先生。这是目前为止国内中国美术史研究者所能见到的最为直接，也是最为系统的以“艺术赞助”为观察角度探讨中国美术史的研究成果。由于方法新颖、独到，这一系列论文为国内渴望从“艺术赞助”角度研究中国美术史的学者提供了参照。不过，由于《中国画家与赞助人》之系列论文混淆概念、歪曲史料、杜撰史相，犯了严重的常识性和方法性错误，国内学者的参照务必要谨慎、灵活，而不能习焉不察、承讹踵谬、随意照搬。——《中国画家与赞助人》之系列论文，包括：《引言》、《宋高宗：艺术家和赞助人——王朝复兴》、《元朝绘画与赞助情况》、《阿尔喜普和他的绘画收藏》、《再评清初画家和绘画作品》、《玉山雅集：十四世纪昆山的赞助情况》等。其中，李铸晋先生在《引言》部分，对“赞助”一词的意义及传统中国的艺术赞助作了概要性阐述，算是所有论文之存在的理论铺垫。但就是这一提纲挈领的《引言》，却牵强附会，漏洞百出，其治学态度之不严谨令人十分惊讶。在《引言》中，李铸晋先生称“中国的传统著作中好像并没有提到一个与‘赞助人’(Patron)含义相当的术语。‘鉴赏家’和‘收藏家’二者的意思接近，但都不含有‘赞助人’的含义。”他承认，在传统中国要找到一个与“Patron”含义相近的术语很困难。可令人意外的是，即便如此，李铸晋先生竟然也直奔“赞助”之主题，而没有就此思考一个关键的问题：为什么中国“好像并没有”与“Patron”含义相近的术语？难道能产生对消费群体进行概括的“鉴赏家”和“收藏家”等丰富语词的中国人，对存在类似西方的赞助人现象缺乏语言归纳的能力？术语是社会现象的反映和概括，没有与“Patron”含义相当的术语意味着没有“Patron”现象，如此重要的现象至术语发生的语言学规律，难道中国例外？李铸晋先生显然没有对“赞助”与“赞助人”两词作过一番细致的训诂和考证。在中国，“赞助”一词其实早已存在，汉郑元注《礼记》，就将“赞天地之化育”之“赞”注为“赞助”[1]。宋经学家胡瑗撰《周易口义》，在“说卦”一节，也将“昔者圣人之作易也，幽赞于神明而生蓍”的“赞”注为“赞助”。[2]至于“赞助人”，因由“赞助”生发，在中国文献中也存之久远，如：宋《禅林僧宝传》卷九载永明智觉禅师之语：“玄之又玄，妙之又妙，但是方便门中，旁赞助人之语”[3]；宋范成大在《重建行春桥记》中提到：“乡之好义赞助者尚多，有人则书于左”[4]等，都确切地提到了“赞助人”。不过，凡此“赞助”，皆与“资助”(financial support)或“捐助”(donate)近义，而“赞助人”就是指资助或捐助者。在英语中，“financial support”(资助)与“donate”(捐助)皆不同于“Patronage”(赞助)，前者是一种单向的不求回报的非交易行为，后者则是一种利益交换行为，两者具有截然不同的意义，但李铸晋先生却将两者混为一谈，比如，他说：“佛教、道教和儒家的寺庙提供了另一赞助来源”，还认为，“敦煌的洞穴中还残留着数量极多的壁画和塑像，这为我们研究寺庙赞助提供了一个重要证据。”在此，李铸晋先生犯了两个严重错误：一是不了解中国寺观自足自给的家庭经济特征和被地方世俗政权彼此分割、缺乏独立行政能力和严密组织联系的管理特征；一是不了解中国信众的捐资多寡全凭自愿与画工薪酬无关、捐资对象是寺观而非画工以及画工对寺观负责而非对信众负责的特点。由于这一错误，他不仅将中国从不具有行政权力的寺观，与西方组织严密、具备独立行政权力和庇护能力的教廷互相混淆，而且还将信众捐资绘制敦煌壁画看作是艺术赞助，并把捐资寺观的信众纳入了“赞助人”的行列之内，换句话说，如果一个乞丐向寺观捐了一文赎罪钱，而这一文钱又被寺观用于募请画工绘制壁画，那么，照李铸晋先生的逻辑，这个乞丐也是艺术赞助人。看来，声称要“牢记”“Patron”“在英语语言中更深刻的含义”的李铸晋先生，恰恰不了解“Patron”具有的深刻内涵：1，“赞助人”是一个具有行政权力、庇护能力和强大货市

支付能力的极少数消费群体的专有名词，并非人人都可算入其中；²，“赞助人”不是慈善家，他在赞助活动之中，谋求文化政治经济利益的最大化。可以说，李铸晋先生不了解中国宗教信众的捐资性质，连“Patron”的意义和内涵也极为糊涂。他只停留于“Patron”的字表释义，即：“提供具有影响力的支持以促进某人、某项事业、某种艺术……等的利益的人，另外，在商业用语中指某位常客。”^[5]而未能深审西方艺术“赞助人”作为一个消费群体所具有的特点。这一忽略意味着他的整个《引言》的立论有着严重的缺陷，还意味着他实际上并不了解欧洲尤其是文艺复兴时期和16、17世纪意大利艺术赞助的下述特点：1，赞助人与被赞助人之间是一种持续稳定的、契约化的利益交换联盟；2，艺术赞助是建立在商业文明基础上的反映艺术家与消费者之间关系的一种特殊形式；3，艺术赞助具有选择开放、非官僚化和公益性特点。上述特点是艺术赞助的一般特点。作为一个试图开辟一方新的研究领域的学者，竟在没有谨慎分析到底什么是艺术赞助以及赞助人群体存在哪些特点的情况下，就妄断中国古代存在艺术赞助，甚至不加分辨地将凡社会成员都可扮演的捐助人看作是“赞助人”，治学方法之不严谨令人颇为意外。也许李铸晋先生对于“赞助人”(Patron)一词运用于中国艺术史研究是否有效多少心怀忐忑，于是，他在《引言》中对“赞助人”又作了中国式的界定，说：“艺术想要生存，它就必须对人类有价值。它或者作为商品或者功利品，或者是审美手段或精神事物。只要涉足这些方面中的一项或几项的人就可以被看作是赞助人。”这一解释表面成立，实则削足适履、十分荒谬：他忽视了中国经典艺术的创作主体即文人画家尊奉以画自娱、反对谋利营生的重大史实，照他的界定，凡自娱的文人画家都是自己的赞助人，但，自娱者赞助自娱是什么逻辑(自娱者赞助自娱，这是什么逻辑)?难道文人画家因自娱创作的绘画不是精神事物? 仅就《引言》来看，研究中国经典美术史的李铸晋先生似乎并不了解中国美术史，他提到明朝宫廷画家时，竟将王绂也列入其中。至于他说“艺术想要生存，它就必须对人类有价值”，显示他也不了解中国文人事画弃除世念(包括艺术之生存、对人类有价值的观念)、追求适性得意之超达境界的艺术精神。鉴于此，李铸晋先生偷梁换柱地将一个西方的专有名词变成普通名词，并给予“赞助人”一个十分外行的界定，就不难预料了。 二 由于没有理解什么是“赞助人”(Patron)和什么是“艺术赞助”，李铸晋先生在《引言》中接着要犯的一系列致命错误自难避免。他说，中国皇室置使画家属艺术赞助，其中重要的安置画家的机构就是画院。这种说法表面上与西方宫廷艺术赞助取得了一致，但鉴于李铸晋先生忽略了西方宫廷艺术赞助超解于官僚体制之外的事实，而将西方宫廷“御用”画家的雇佣性质与中国皇室“御用”画家的职官性质混为一谈，因此，这一忽略虽然为他本人的立论打开了方便之门，但所犯错误却十分致命：第一，西方荣膺赞助的画家与赞助人在雇佣关系中彼此拥有平等人格，但中国画家身为人臣，与皇帝之间却是一种人身依附关系，皇帝操持身杀予夺的权力；第二，西方赞助人拥有是否赞助画家以及赞助哪一个画家的选择自由，不受外力干扰，但在中国，皇室安置画家的机构一经设置，即为定制，皇帝在廷臣的监督之下，只有内部调用画家的自由，而无在外任意聘用画家的自由；第三，西方画家是否接受聘用以及接受哪一位赞助人的聘用，全凭自身利益能否得以成全判断，但在中国，一旦皇上以国家名义征募画家，无论是谁，皆无选择的余地，否则要受法律严惩；第四，雇佣是一种较为平等的契约关系，当事人可根据情况变化调整合同内容，尤其是薪酬，但画家一旦官僚化，即居职寓禄，凡薪酬发放和日常用度受各机构财政预算和官衔品级的制约，画家没有个别谈判的自由，皇帝也没有不顾机构平衡、随意增加画家薪酬的自由。如果因为中西宫廷皆存在御用画家的史实，就认为两者御用画家的特点一致，进而推断出中国皇室也存在类似西方宫廷的艺术赞助，是否过于稚拙、简单? 李铸晋先生显然没能反问自己：如果纳入官僚机构的画院在艺术赞助的范围之内，岂不说明皇帝在赞助整个官僚机构? 艺术赞助是一种雇佣关系，画具有是否应聘的选择自由，如果中国画家也如法炮制，那么君为臣纲、臣为民纲的上下之序如何维持?李铸晋先生自称要“帮助研究这块领域(指中国艺术赞助)的学者更深入地了解有关中国绘画的社会、经济状况”，但如此不顾中国世袭型集权专制和西方民主型君主专制之间的重大区别，竟说“各师其属以任其事”的中国宫廷画家受命作画是艺术赞助，能有效帮助学者深入了解中国绘画的社会、经济状况? 《引言》关于皇室艺术赞助的论述可谓荒谬。李铸晋先生没能注意到以下史实：中国皇室实际上形同一个农村大家庭，凡围绕皇室正常运转的宫廷服务机构的安排力求一应俱全，避免假手于外，具有自足自给的自然经济特征；至于人员的设置，则依据机构的服务性质和等级化要求，具体而微地按级别定额安排职员，并逐额发放薪酬。满足宫廷绘画消费之需的画家的设置就是如此：处理办法不是向社会聘用，而是在政府机构或集中、或分散地安置画家以备使唤。但如此一来，宫廷画家的设置经官僚化后，还有必要实施西方式自由聘任的艺术赞助? 立论必须尊重史实，全观史相。但李铸晋先生除了在《引言》中没有将“收藏”说成是“赞助”外，全文皆未

能尊重史实。杜撰中国皇室存在艺术赞助就是其中之一。当然，李先生囿于美术史一隅、缺乏全面分析而得出的错误结论还不止于此。接下来讨论中国城市的艺术赞助时，其错误同样令人遗憾。其中，他谈到：中国“王朝的首都往往是政治和文化中心的同一体，因而赞助的来源就是宫廷。”还说，中国寓居城市的富商巨贾和达官显贵是城市的重要赞助人。李铸晋先生的这一结论置于文艺复兴时期的欧洲尚能成立，因为源之于自治城邦经济的发达、市民公共荣誉精神的勃发和虔诚的宗教精神，西方艺术赞助的产生与兴盛确与宫廷和城市的权贵富商密切关联。但这一结论用于中国却极为不当。因为中国的城市没有自治权，它所扮演的角色是由城墙包围具有防御性的军事要塞和国家行政机构的官邸所在地。其中，在京城，由于防御的需要，高墙环绕，戒备森严，皇帝出入由大小官员看管和侍卫保护极为不便，平民百姓自由穿梭更无可能，整个城市除行政机构、官邸和街坊外，缺少政府承建并向公众开放的大型广场、宗教建筑、图书馆、大剧院、赛马场、博物馆等艺术赞助赖以产生的公共设施。其它城市也不例外。虽然各大城市存在可供赞助的工程，但，凡涉及绘画装饰的所有工程如陵园、宫殿、府邸等，无一对公众开放，皆秘而不宣。可私密的、排斥公众参与的艺术创作还能叫艺术赞助？何况中国的城市与城市之间缺乏竞争，市民难以显发城市荣誉感，加之缺乏虔诚的宗教精神，面向社会大众、谋求社会认同和荣誉感的具有公益性质的艺术赞助如何生发？在讨论城市艺术赞助时，李铸晋先生例举了不少艺术赞助人，包括宋王诜集团，元曹知白、倪瓒、顾瑛集团，明末顾正谊、莫士龙、董其昌、陈继儒等人组成的集团，清初周亮工集团，乾隆年间扬州盐商马氏兄弟集团等，队伍可谓壮观。不过，李铸晋先生历数艺术赞助人时，却犯了严重的常识性错误。首先，他将文人雅集、诗画倡酬，以及文人之间与艺术无关的相互周济混同于艺术赞助；其次，他将收藏家与画家之间简单的一次性交易行为也视为了艺术赞助。他提到，“十八世纪，有钱的扬州商人的阔绰生活方式被国家的其他地方所羡慕。在这些条件下，艺术赞助兴起。大批艺术家被吸引到扬州成为有钱赞助人的门客(house guest)或聚会成员(party companion)。”李铸晋先生说得不错，乾隆年间，具有崇儒重道、兴学立教之传统的扬州商人，为提高自己的社会地位和名望，效法康熙初年文坛领袖王士禛举行“虹桥修禊”的做法，常常邀请文人书画家举行文酒聚会，其中，有些雅好文艺的巨商还延请文人书画家长期居家作客，如名士厉鹗、全祖望寓居盐商马曰琯、马曰璐小玲珑山馆；晚年无靠的陈撰由时任盐务纲总的江春供养；金农寄身徐赞侯家；黄慎寄居山西商人贺君召的贺园和李氏美成草堂等等。但我们务必要厘清的是，这种中国早已存在的豢养名士的做法，与西方重利的艺术赞助不可相提并论，因为它除了自愿提供寓所和资助外，不存在领取固定薪酬和凭劳务质量获得额外赏金的契约关系，更不存在雇佣关系。混淆重义的资助与重利的赞助，等于忽视了农业文明与商业文明中画家与消费者关系形态的重大差异，更忽视了中国持重义轻利之经济伦理和西方持重利轻义之经济伦理的重大差异。仅凭《引言》判断，李铸晋先生对中国文人立身行事的道德原则缺乏了解。他认为中国文人面对赞助就象旱地遇到甘露一样，乐于接受役使。这一错误认识直接导致李先生得出中国盛行艺术赞助的荒谬结论。我不知道李铸晋先生是否翻阅过《宣和画谱》，如果仔细看过，他一定会注意到北宋画家李成的以下一段极具概括力的阐释：“自古四民，不相杂处，吾本儒生，虽游心艺事，然适意而已，奈何使人羈致，入戚里宾馆，研吮丹粉，而与画史冗人同列乎，此戴逵之所以碎琴也。”[6]在这一段话中，李成阐明了自己拒为权贵画师的理由，其中，他提到4世纪著名文人戴逵断然拒绝武陵王司马曦要其弹奏音乐时，说的那句此后文人永远铭刻在心的话：“戴安道不为王门伶人”[7]。这一段话实为士人拒绝役使之道德观的经典性反映，明人王绂在《书画传习录》中，将李成拒绝役使的故事以及“戴安道不为王门伶人”这一句话，置于表彰古今忠孝节义的“风教门”一卷，就典型地反映了这一点。遗憾的是，李铸晋先生对此内化为文人道德观的行事原则却置之不理。西方艺术赞助是一种服务与被服务的雇佣关系，还是一种通过利益货币化和倡扬竞争控制画家的管理手段。正是如此，在重商的西方社会行之无碍的艺术赞助，在中国却因严重背离中国文人拒绝役使、重义轻利的事画理念，而无产生的土壤。李铸晋先生作为一个学者，当深知文化心理的差异对艺术赞助之有无的决定性影响，但遗憾的是，他为证明中国存在艺术赞助，竟不惜忽视文化背景，曲解史实，甚至还篡改史料的本有属性，其立论求证之谬实在令人不可思议。比如，他说：“中国艺术史可以被看做是画家从屈从、阿谀于宫廷、寺庙、僧院、有钱的收藏人到逐渐地获得自由的过程。但因为艺术家为了生存，总是要依赖某个机构或个人。”这一阐述行文通达，但全然背离了中国文人对超越束缚之君子人品的追求。他例举顾恺之和王维为证，也全然忽略了顾恺之作为桓温、桓玄之幕僚而非画家，以及王维从未以画家身份依附某个机构或个人的史实。此外，他在《引言》中称“一切世味，寡所嗜慕”[8]的沈周得益于“朝中担任高级官员的密友吴宽”的赞助；还称在清康乾年间，大量跑到扬州的艺术家的动机是寻找“新的

赞助人”。这一论述纯属是想当然，因为李铸晋先生若认真研究过沈周和吴宽的关系，以及认真比较过意大利文艺复兴时期画家流向佛罗伦萨与中国画家流向扬州的差异和特点，怎么会说沈周和吴宽建立在深厚情义之上的礼节往来是艺术赞助？又怎么会将画家涌向扬州寻求买主和消费市场说成是寻求赞助人？艺术赞助既是一种艺术史现象，更是一种经济史现象，但李铸晋先生在《引言》中，却始终未能分清购买、索画、赠送和赞助之间的关系，相反，仅凭个人直觉就将购买者、索画人、收藏家甚至是朋友都纳入赞助人的行列之内，从不加认真区分。更令人遗憾的是，李铸晋先生还忽视了至为关键的艺术赞助之发生的经济条件，即：成本越高、资金需求越大，寻求赞助的动机越强烈，反之，成本越低，越不需要赞助。西方文艺复兴时期和巴洛克艺术的盛行期，艺术赞助现象发生的重要经济前提，就在于成就事业的成本过巨，非一般艺术家的经济实力所能负担。但在中国，由于自唐末纸本绘画兴盛之后，中国的绘画成本就逐渐降至数文钱，即使绢及颜料，随着桑蚕丝织业的发达和颜料制作技术的提高，成本也大大下降，所费开支即使成为文人士大夫的经常性支出，也不会构成无力负担的经济压力。不然，中国文人如何以画自娱？李铸晋先生说中国业余画家（指文人，其中他提到了沈周）依赖政府官员的赞助，可谓荒唐：连区区数文的纸、墨钱都无力支付而要谋求赞助，这不等于说中国文人一文不名？李铸晋先生的《引言》犯了严重的臆想性错误。他在《引言》的末尾称，“中国历史上的许多赞助人被详细、完善地记载下来”，其中，就包括艺术赞助人。但事实果真如此？如若中国确实存在西方式的艺术赞助，何以要煞费苦心牵强附会，曲解史实？

三 李铸晋先生谬误百出的《引言》，是凡论证中国艺术赞助现象所犯错误的综合反映，此后的《宋高宗：艺术家和赞助人——王朝复兴》、《元朝绘画与赞助情况》、《再评清初画家和绘画作品》、《玉山雅集：十四世纪昆山的赞助情况》等四篇论文，错误同样如此，区别只在于这些论文是部分反映。比如，茱丽亚·K·莫雷在《宋高宗：艺术家和赞助人——王朝复兴》一文中，开篇就提出“皇室赞助可能是由巩固皇权及其合法性的动机驱使的”，还说，“宋高宗利用赞助来巩固他那岌岌可危的统治根基”。至于宋高宗使用了哪些具体手段，茱丽亚列举如下：1，每天练习书法；2，将书法作品及抄写本赏赐臣僚，笼络人心；3，重金收购遗失法书名画，厚赏捐赠者；4，为太学誊写碑文；5，邀请画家到朝中任职。凡此手段，茱丽亚的论证尚算详尽，但令人困惑的是，高宗每天练字、将作品赏赐朝臣、利用国家财政搜访寻遗、奖赏捐献者以及为政府机构誊写碑文，能算雇佣化、服务对象化的艺术赞助？况且，宋高宗自己就是自己劳务（如撰写碑文）的赞助人，是什么逻辑？

除茱丽亚·K·莫雷没有搞清艺术赞助的真正内涵和特征就妄言艺术赞助外，其他作者也同样如此，惟一感到“赞助”一词并不妥当的是《玉山雅集：十四世纪昆山的赞助情况》的作者大卫·森若鲍先生，他在该文的末尾说：“我们明白了顾德辉的多重身份——编辑、出版商、东道主、参与者。但他是否也是一名赞助人？迄今为止，在关于中国画赞助的专题讨论会上，我尽量避免用‘赞助人’这个词来形容他。我们关于宫廷和私人赞助的想法是与文艺复兴和巴洛克艺术的研究紧密联系在一起的。在顾德辉与他的圈中文人的关系中，我们并未看到顾德辉委托他们作诗或作画。顾德辉不是麦第奇。”这一段话可算是对西方艺术赞助多少有所了解，治学方法也多少算是严谨，但让人不解的是，既然大卫·森若鲍不愿意使用“赞助人”一词，为什么还要欲盖弥彰地将题目取为“玉山雅集：十四世纪昆山的赞助情况”？

在所有论文中，对“赞助”一词使用最为谨慎的学者是武佩圣先生。他共有两篇论文，一是《阿尔喜普和他的绘画收藏》，一是《再评清初画家和绘画作品》。其中，在《阿尔喜普和他的绘画收藏》一文中，他只字未提“赞助”。这说明武佩圣先生严格地区分了收藏与赞助之间的界限。但遗憾的是，武佩圣先生未能一以贯之，严格区分西方宫廷御用画家的雇佣性质与中国皇室御用画家的职官性质，以至于他在《再评清初画家和绘画作品》一文中一次提到了“赞助”，一次提到了“赞助人”，而这两处用语实际上皆可换作更准确的其它术语。不过，较之于不假思索频繁使用“赞助”一词的其它论文，该文已算十分严谨了，尤其是《阿尔喜普和他的绘画收藏》，其考证详备，推理严密，角度新颖，令人欣赏。但，就是这一篇与艺术赞助实无关联的论文，不知为什么还出现在了李铸晋先生辑录的那本《中国画家与赞助人》一书中，实在叫人费解。

结语 《中国画家与赞助人》之系列论文犯了背离史实、曲意迎合的严重错误。其实，中国学者从不欠缺梳理材料、考据历史的卓越能力，如果中国存在类似西方的艺术赞助现象，勤于文献梳理、熟悉中国历史的学者不可能视而不见，但目前的情形却是：中国具有深厚美术史论功底的学者没有见到中国的艺术赞助，倒是古文一知半解的国外学者替我们发现了这一现象。这难道不是对中国学者治学能力的莫大讽刺？诚然，西方学者的治学方法新颖、独到，对中国学者研究中国美术史颇具启发性。但我们需要厘清的是，所有方法不过是归纳史料、揭示史实的一种途径；方法既不能代替史实，也不能违背史实，更不能等同史实。然而，称中国存在艺术赞助的学者却

《中国画家与赞助人》

犯了严重的将方法等同于史实的错误：不仅将西方学者从赞助人角度研究西方艺术史的方法，视为世界大同的历史现象，而且还将此现象强加给具有独特个性的中国艺术史，逼着学者寻找资料加以附会。我不明白的是，非要从“赞助人”角度研究中国美术史才能显示自己与西方艺术史的研究潮流接轨？难道不能换个角度从“收藏家”、“鉴赏家”、“好事者”的角度研究中国美术史？是这些古已有之的不同消费群体的名称不如“赞助人”响亮？放着显而易见的“收藏家”、“鉴赏家”和“好事者”群体不研究，偏偏要去研究一个传统中国子虚乌有的“赞助人”群体，这种舍本逐末的研究难道就是西方中国美术史的研究现状之一？

注释： [1] [汉]郑元撰：《礼记注疏》卷五十三 [2] [宋]胡瑗撰：《周易口义》，说卦 [3] [宋]释惠洪撰：《禅林僧宝传》卷九，《永明智觉禅师》 [4] [明]钱穀撰：《吴都文粹续集》卷三十五，范成大《重建行春桥记》 [5] 转引自贡布里希著，李本正、范景中编选：《文艺复兴——西方艺术的伟大时代》，中国美术学院出版社，2000年，页150 [6] 《宣和画谱》卷十一 [7] 《晋书》卷九四 [8] [清]姜绍书撰：《无声诗史》卷二 发表于《美术观察》2004年第4期

《中国画家与赞助人》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:www.tushu111.com