

中西艺术史中 “赞助人”之不同

The difference of “Patron” in China and West’s art history

□ 张阳

(华中师范大学 美术学院, 湖北 武汉 430079)

[摘要]由于中西方艺术发展各有其不同的特点,“赞助人”在中西方艺术史中表现出不同的形式,且西方较中国“赞助人”形象显著。其原因在于:中西方利益观不同;中西方统治者对艺术所持的态度不同;中西方艺术家志趣不同;中西方艺术创作的物质成本不同。

[关键词]赞助人;艺术史研究;利益观

[中图分类号]J203 **[文献标志码]**A

[文章编号]1009-3729(2011)06-0018-05

“赞助人”在西方艺术发展史上扮演了重要的角色,他们在很大程度上促进了西方艺术的繁荣发展。从“赞助人”而非艺术家的角度研究艺术史,是西方艺术史学界一种新的思维方式。受西方研究思路的启发,中国艺术史学家们也尝试从“赞助人”角度研究中国艺术史。但由于中西方不同的文化背景,从“赞助人”角度研究中国艺术史的做法受到了许多学者的质疑,甚至有些学者怀疑中国是否真正存在西方那种在艺术发展中发挥重要作用的“赞助人”。

对于艺术“赞助人”的研究,西方有3项代表性成果,分别来自贡布里希、哈斯克爾和巴克桑德尔。贡布里希在《作为艺术赞助人的早期美第奇家族》一文中,对文艺复兴时期美第奇家族的赞助活动进行了微观的量化分析。哈斯克爾的研究则旨在揭示艺术是怎样在不断变化的物质和赞助条件下产生的,他在《赞助人与画家:巴洛克时期意大利艺术与社会关系的研究》一书中,

依靠大量的第一手材料,重构了巴洛克时代的普遍赞助模式。而巴克桑德尔在《15世纪意大利的绘画与经验:图画风格的社会史入门》中将“patron”定义为“雇主”,认为15世纪的艺术作品是一种有效的服务合同的产品,它们与其说是画家风格和意志的呈现,不如说是委托和订购这些艺术产品的雇主的需求和愿望的表达。自此以后,对“赞助人”的研究俨然成为西方艺术史学界的一种时尚。1980年代在美国和澳大利亚分别举办了题为“文艺复兴的赞助”和“文艺复兴的赞助、艺术和社会”学术讨论会,由此可见“赞助人”在西方艺术发展史中的重要地位。^[1]

受这一研究思路的启发,西方研究中国艺术史的一些学者如李铸晋、高居瀚、包华石等人也尝试将这种方法引入相关课题的研究。李铸晋和高居瀚在1989年合作出版了《艺术家与赞助人》一书,这部书从书名到理论框架直至探讨的具体问题都仿效了哈斯克爾的《赞助人与画家》

一书,里面有着类似哈氏的追问:“这幅画是为谁制作的?”“艺术家通过这幅画获得了怎样的收益?”“这些赞助因素对风格的形成和题材的选择是否产生了影响?产生了怎样的影响?”^[2]无疑,他们的研究令人耳目一新,但仔细阅读就会发现其实里面存在着一些不容忽视的问题,如他们没有细致地考察东西方文化的差异就把哈斯克尔的方法直接挪移到中国艺术史研究中,也没有对“赞助人”的适用度、适用范围加以明确限定等。

目前国内所能见到的最为直接、最为系统的从“艺术赞助”角度探讨中国艺术史的研究成果,是在2003年第1—5期《荣宝斋》上连载的由石莉和陈传席翻译的“中国画家与赞助人”系列论文,原文作者为国外学者李铸晋、茱丽亚·K·莫雷、玛沙·史密斯·威德纳、武佩圣、大卫·森若鲍等。这一系列论文包括《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》《阿尔喜善和他的绘画收藏》《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。除此之外,还有一些期刊论文,如曹意强的《艺术风格与赞助环境——哈斯克尔的艺术史观念和研究方法》、李万康的《质疑“中国画家与赞助人”之系列论文》、张鹏的《美术史研究中的“赞助人”》、陈长田的《艺术赞助人角度在中国美术史研究中的有效性分析》等,从不同角度对中西方的所谓艺术“赞助人”进行分析研究。本文拟通过对中国与西方艺术“赞助人”的对比分析,证明由于不同的文化及思想差异,中国也有具有本民族特色的艺术“赞助人”,以便从另一角度研究中国艺术史。

一、中西方“赞助人”内涵之不同

《牛津英语词典》对“赞助人”(patron)的界定是:“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,在商业用语中指某位常客。”^[3]显然,这只是对“赞助人”的表面界定。美国学者约翰·T·帕雷提和加里·M·拉德克认为:“‘赞助’是一个复杂的术语,意大利文中用两个词把这个概念表达清楚。第一是‘clientelismo’,它是建立在政治概念上的,意思是指把参与其中的赞助人和客户联系在一起进行的一系列的交换,或是受到的恩惠。……第二

个词是‘mecenatismo’,仅仅是指购买艺术作品和支持艺术项目。”^[4]另外,一些学者认为:赞助人“是一个具有行政能力、庇护能力和强大货币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;他们不是慈善家,在赞助活动中,只为谋求政治经济文化利益的最大化;并且‘赞助人’与被赞助人组成一种持续稳定的、契约化的利益交换关系,双方具有自由选择的权利”^[5]。

在中国,有学者指出,“赞助”一词其实早已存在。“汉郑玄注《礼记》,就将‘赞天地之化育’之‘赞’注为‘赞助’。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’。至于‘赞助人’因由‘赞助’生发,在中国文献中也由来已久。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。’明范成大在《重建行春桥记》中提到‘乡之好义赞助者尚多,有人则书于左’等等,都提到了‘赞助人’。”对比西方对“赞助人”内涵的界定,李铸晋先生曾在《中国画家与赞助人》系列论文的《引言》中称:“中国的传统著作中好像并没有提到一个与‘赞助人’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。”还有学者认为,中国艺术史中的“‘赞助’与‘资助’或‘捐助’近义,而‘赞助人’就是指资助或捐助者”。^[5]但是“资助”或“捐助”又与“赞助”有所不同,“资助”和“捐助”是一种单向的不求回报的非交易行为,在西方用于艺术史研究中的“赞助”却内含双方利益的交换,赞助者与被赞助者双方各取所需。那么,中国果真不存在“赞助人”么?其实不然。我们需要具体问题具体分析。从“赞助人”这一思维角度来看艺术史及艺术作品,的确有助于发现新问题,为中国艺术史研究提供新的视角。但这只是一种方法,具体研究要根据对象来选用方法,而不是用方法来套对象。我们不能拿西方艺术史研究中“赞助人”的概念来界定中国艺术史研究中的“赞助人”,更不应因不符合西方所谓的“赞助人”条件就否认中国艺术史中“赞助人”的存在。

纵观中国艺术史,的确缺乏西方意义上的“赞助人”,但就体现社会互助精神上的赞助而言,中国历史上比比皆是。例如徐渭56岁北上

宣府得文武官员的周济;生活拮据的崔子忠得明末抗清志士史可法周济;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……如果根据西方对“赞助人”的界定,这些现象没有体现双方的利益交换,更多的是一种情义的表现,称不上“赞助”。但这正体现了古代中国独特的“赞助”形式:相对于西方重视物质方面的赞助而言,中国的赞助则倾向于精神方面。所以,我们不能说中国艺术史中不存在“赞助人”,只是其赞助形式与西方不同罢了。

二、中西方艺术史中“赞助人”显著性差异分析

一提到西方的“赞助人”,我们脑海中很自然地就会蹦出像意大利的美第奇家族以及法国蓬巴杜夫人等“赞助人”形象。而当我们谈到中国艺术史中的“赞助人”时,却很难有这种典型的形象出现。关于中国艺术史中“赞助人”的史料的确没有西方丰富,并且中国艺术史中的“赞助人”还具有一定的隐蔽性。这使我们研究中国艺术史中的“赞助人”有一定的困难。我们首先要做的就是拨开云雾,了解造成这种现象的原因。

1. 中西方利益观不同

西方“重利”而中国“重义轻利”的思想影响了中西方对“赞助人”的需求。

在西方,“重利”无悖于任何道德观念,并且西方人认为以利来度量荣誉是崇高的,是每个人都不能被剥夺的权利和自由。而反映利益最简洁、最直观的方式便是货币,西方人以薪酬或者奖励作为对荣誉的肯定。例如拉斐尔曾给他叔叔写过一封信:“我在罗马拥有3 000金币的资本,另有固定的收益金币50。教皇陛下赐薪资300以监造圣彼得教堂,这个款项只要我活着就有。……我已经开始为教皇陛下装饰一个大厅,由此我还能得到1 200金币的报酬。这么说来,我亲爱的叔叔,你该看得出我确是在为门楣争光,为国家争荣。”^[6]由此不难看出拉斐尔正是以获得财富的多少向其叔叔炫耀他得到的巨大荣誉和成就,而拉斐尔对此并无丝毫的卑俗之感。并且,“重利”意识还使西方艺术家与“赞助人”之间形成了一种共生关系:艺术家为了获得荣誉和财富很自觉地去追求艺术作品的完美与创新,从而得到“赞助人”的赞助;而“赞助人”维护艺

术家的利益,为艺术家提供良好的创作环境,力求通过艺术家的成就赢得自身的荣誉并获得长远的利益。两者在追求彼此利益最大化的过程中构成一个利益共同体。也正是由于他们因为利益结合在一起,西方艺术家和“赞助人”彼此都不太重视各自的人品。对于西方艺术家来说,一个人如果眼光卓越、鉴赏力超群,将权势和财富倾心于对伟大艺术的赞助,并且拼命网罗画家、雕刻家和建筑师去装扮他所在的城市,无论他基于何种目的、筹集资金如何不择手段,都可算为社会服务。同样,对于“赞助人”来说,他们对于利益的重视也降低了他们对艺术家人品及道德的要求。例如文艺复兴时期的提香,他生在意大利算是幸运的,他品行低劣、阿谀权贵、拜金嗜银、恶名远播,但他依然得到赞助并取得了很大成就;他若生在中国,绝无可能获得世人的称道,相反只会受到舆论的攻击。

传统中国由于受儒家道德规范的影响,文人一向都是以“重义轻利”显示自己的人品修养和处世原则。以治画为例,他们认为,治画是一种学养,强调非有相近文化素养、人生哲学、审美情趣与艺术思维的人不能解悟其中意味。虽然早在南北朝时期中国文人就有为他人撰写墓志、行状、碑文而接受钱财的惯例,但文人卖文换取润笔的惯例一旦被文人画家借用到书画交易上,就会带来一些负面的东西。因为在中国古代画家尤其是文人出身的画家看来,绘画不过是修身养性、陶冶性情的一种自娱休闲活动,绝非谋生的工具,若以画牟利、视画为业,则不免与画工同列。因此,以卖画来寻求利益为画家之大忌。相对于西方画家用画谋取利益来说,中国的文人画家更倾向于赠画,尤其是对知己或是亲友,画家更是撇开利益计较而倾心为之。如沈周曾多次赠画予吴宽,并不是因为吴宽是名扬天下的会试及廷试第一人,也不是因为吴宽乃朝中重臣而有攀附的价值与地位,而是因为沈周对吴宽的敬佩及二人之间不以岁月、地位而改变的深厚友谊。在当时,沈周在绘画界的地位可谓首屈一指,其作品的价值更是不可估量,但在有关吴宽获赠沈周作品的记录之中,我们并没有见到吴宽付薪酬或变相付薪酬给沈周的任何记载,也没有见到吴宽在获赠沈周画作之后狂喜不已以及变卖其画的记录,更没有见到沈周在绘画与银两之间换算

之后的惋惜。而在西方艺术史上,由于对利润的重视与追求,很少有画家将作品赠送他人,就算有赠送,其中也包含着一定的利益关系。

由此不难看出,西方的“重利”思想使得西方的艺术家与“赞助人”为了彼此的利益相互依存;而在传统中国,利益的诱惑相对较小,“重义轻利”的思想让中国人将人品与作品相联系,作品体现的是一个人的修养、学识,所以对于“赞助者”的需求没有西方那么强烈。

2. 中西方统治者对艺术所持的态度不同

中西方统治者对艺术所持的不同态度也是影响“赞助人”状况的一个因素。西方的统治阶级将艺术当成巩固自己统治的工具,希望通过赞助艺术来谋求荣誉和政治、经济利益的最大化。在文艺复兴时期,艺术除了被用来表达宗教情感和宣传教义外,还常常与国家以及各种宗教和世俗团体对政治权力的渴望密切相关。因此,在公共场合建立教堂、绘制教堂壁画、在广场上塑造雕像等都带有强烈的政治色彩。美国学者贝恩特在《西方社会史》中指出:“佛罗伦萨的美第奇家族,为了自己的统治,就惯用艺术品来赢得和维持民众的支持。被艺术品充实起来的宏大豪华的生活方式看上去似乎证实了统治者的伟大。他们善于利用各种场合、机会,用艺术家的优秀作品去取悦那些喜爱美和重视城市荣誉的市民,让他们在美的享乐和荣誉的陶醉中忘却美第奇家族的专制统治,放弃争取民主自由的政治权利。”^[7]从某种意义上说,美第奇家族赞助艺术只是一种统治方略罢了。

在中国,我们很难看到历代皇帝有与此类似的动机。中国的皇帝是“天子”,既不需要作合法化的努力,也不需要谋求政治和经济利益为继任皇帝作铺垫。人们反而认为君王好艺是不务正业。明代于慎行在《谷山笔尘》中说:“自古兴王之主有好文者,多是表彰经训,劝学崇儒,如汉武、唐宗是也;败王之主有好文者,多是耽精技艺,善画工书,如陈叔宝、李煜是也……”虽然将败王归于皇上溺艺只是表因,但历代无不以此为戒。当然,中国统治者也在宫中设置画师,但目的仅止于皇帝在听政之余以画聊慰“圣心”,或记录出猎巡游、接见外宾、婚丧嫁娶等事件,以及逢年过节绘制祥瑞图画为君臣助兴等,并无将画家推至宫外以画来收取民心或者展示浩荡皇恩和

无上权威的意图。

所以,从统治者对艺术的态度来看,西方统治者将赞助艺术作为统治的一种方略,对艺术起到了促进作用;而中国统治者只是将艺术视为一项业余爱好,如果太过重视反而会受到具有强烈社会责任感的廷臣的阻止,不利于艺术的发展。

3. 中西方艺术家志趣不同

仍以绘画为例。就画家而言,西方比中国更加需要“赞助人”。西方画家大多是职业画家,他们需要通过各自独特的风格以及“赞助人”的肯定去寻求荣誉、名声和财富。画家荣誉感的产生依赖于“赞助人”的接纳和肯定,在15世纪下半叶,意大利画家就将美第奇家族的赞助与接纳看做荣誉。著名画家如波提切利作品中的装饰性线条和浪漫情调,达芬奇绘画中的理性思想、完美的构图和优雅的比例,米开朗基罗绘画中的雕塑式手法和强烈情感的表达,以及拉斐尔绘画中人物的优雅与端庄等,都受到了“赞助人”的推崇,画家因此受到了世人的喜爱。不过,值得注意的是,艺术家的独特风格并不一定都能成为被人喜爱的优势,关键还在于其风格是否迎合“赞助人”的审美喜好。荷兰画家伦勃朗就是一个典型,他的一生可谓波澜起伏——成名作《杜普教授的解剖学课》为其赢得了无忧无虑的生活和最高的荣誉,在此后的10年中他成了当时最受欢迎的画家;其后所作的《夜巡》却改变了画家的命运:当此画的“赞助人”看到完成的作品时很不满意,因为他们中间不少人被画在不够显眼的部分,于是要求伦勃朗修改此画,却遭到拒绝,伦勃朗因此而成为阿姆斯特丹上流社会中不受欢迎的人,从此,他的艺术生活便一蹶不振,晚景更是凄惨。由此可见,西方的“赞助人”对画家的影响着不容忽视的作用。

中国的文人画家大部分是有学问、有修养的士大夫阶层,他们不需要以绘画来谋生。他们强调的是笔情墨趣,强调胸中造化的营构和自由灵动的意蕴。他们通过绘画抒发自己的内心感受,倡导“自娱”。被称为元四大画家之一的倪瓒曾在《答张仲藻书》中说:“仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。”由此可见,中国文人画家并不像西方画家那样追求荣誉。他们只画自己认为最美好的事物,甚至不考虑接受者的品味。他们不需要“赞助人”对其作品的肯定,

作画仅为“自娱”。正是这种理想主义成分遮蔽了画家和“赞助人”之间的关系。

4. 中西方艺术创作的物质成本不同

物质成本也是影响中西方艺术对于“赞助人”需求的一个因素。按一般经济规律,成本越高,资金需求越大,在自身无力支持的情况下,谋求赞助的动机越强烈;反之,成本越低,越不需要赞助。

仍以绘画为例,中国绘画使用的材料一般为笔墨纸砚,其中只有纸张需要经常购买,其余的皆可长期使用,成本较低。因崇尚纸本水墨形式的文人画的兴起,成本较高的颜料和绢使用较少。而且,随着商业的发展、颜料技术的改进和桑蚕丝织业的发达,绘画成本逐渐降低。一幅水墨作品所费不出百文,一般的家庭足以承担。至于纸本水墨,成本更低。低成本的绘画不会给画家造成太大的经济负担,他们完全可以自给自足,描绘他们喜爱之物。这也是中国文人画家标榜“自娱”的一个重要因素。

但在西方,情况截然不同,材料支出不仅种类繁多,而且价格昂贵,尤其是防水、浓稠的矿物油质颜料,一次性耗费较之中国的水质颜料就贵出千百倍。在文艺复兴和巴洛克艺术盛行期,艺术赞助现象盛行,原因就在于成就事业的成本太过巨大,非一般的艺术家经济实力所能承担。并且西方画家绘制一幅作品,为求达到理想的、惊人的效果,耗时往往少则数月、多则数年。如米开朗基罗的《最后的审判》就耗时5年,拉斐尔的《雅典学院》也耗时1年。因此,西方画家需要“赞助人”的存在为其艺术创作埋单。

有“赞助人”,他们以各自独特的形式存在。从“赞助人”的角度去研究艺术史,可以使我们了解到艺术家的创作过程与“赞助人”的影响是否有关,甚至可以从某一角度理清一个时代艺术风格形成的原因。

从接受者的角度研究“赞助人”,在我国的艺术史研究中具有开拓性意义。

[参 考 文 献]

- [1] 陈云海. 画家与赞助人[J]. 南京艺术学院学报: 美术与设计版, 2010(4): 88.
- [2] 陈长田. 哈斯克美术史研究中的赞助人角度及其对中国美术史研究的意义[D]. 济南: 山东师范大学, 2006.
- [3] 张鹏. 美术史研究中的“赞助人”[J]. 美术研究, 2006(4): 45.
- [4] [美]约翰·T·帕雷提, 加里·M·拉德克. 意大利文艺复兴时期的艺术[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005.
- [5] 李万康. 质疑“中国画家与赞助人”之系列论文[J]. 美术观察, 2004(4): 82.
- [6] [美]威尔·杜兰. 世界文明史: 文艺复兴(下)[M]. 台湾幼狮文化, 译. 北京: 华夏出版社, 2010. 636.
- [7] 李万康. 儒生与画家: 15、16世纪明朝与意大利绘画史的多维比较[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006: 236.

[作者简介] 张阳(1986—), 女, 河南省焦作市人, 华中师范大学硕士研究生, 主要研究方向: 美术史论。

三、结语

通过以上分析可以发现: 中西方艺术史中都