

雅俗的辯證

——明代賞玩文化的流行 與士商關係的交錯

王鴻泰*

文人文化的流行是明清社會文化發展的重要特色，而物的賞玩，尤其是古玩字畫的鑑賞，更是文人文化的重要體現。本文嘗試將此種賞玩文化放在社會生活層面來考察，觀察其如何在不同的社會階層間流傳、辯證，希望藉此動態的發展過程，觀察社會文化的演進，同時，由此理解明清文人文化如何在具體的社會情境與歷史過程中形成、演化。透過古玩字畫的品賞，以建構超脫於世俗的「雅」的生活情境，是文人文化的重要內涵。然而，明代賞玩文化的發展，一直處在市場化、商品化力量的包圍下。它是在文人與商人交雜的處境中，雅/俗關係不斷交纏、游移、辯證的過程。本文試圖打破雅/俗截然二分的觀念，將代表「雅」文化的賞玩文化的發展，放在代表「俗」世力量的市場機制下來討論，從中考察古玩字畫之類物件的屬性如何在「藝術品」與「商品」之間游移，同時觀測文人與商人之間，如何在市場與文化場域中錯位、互動，由此進而思辯雅/俗的辯證如何推動文人文化的發展。明後期藝術品的交易賞玩促成文人與商人的交雜，此種交雜又推動經濟與文化的流通。商人的投入造成大量資金流入，活絡玩物市場與文藝社會的發展。同時，商人的參與也激起文人的文化緊張感，因而觸發雅/俗的辯證，此則又刺激文人文化內涵與形式的不斷拓展。此種文化內容的拓展，又與市場機能交相作用，因而推動整體社會文化的發展。

關鍵詞：文人文化 賞玩文化 鑒賞 雅俗 世俗化

* 國立暨南國際大學歷史學系副教授

前言

文人文化的流行可以說是明清社會文化發展的重要特色，而文人文化的開展乃出於文人刻意離異於世俗價值系統，轉而強調「閒隱」理念，進而將此理念落實於文雅生活的經營，由此構成文人文化的重要內容。所謂「雅」的生活可說乃是建立在對於各種「長物」的品賞上。透過明清賞玩文化的分析，我們可以發現，在物的賞玩中，文人往往賦與物特定的質感，對它們具有特定的情感想像，因此，被「性情化」的物也就可以作為人的交往(感)對象，而人與物在感官、情感上的交流互動，則可以營造出一個寄托個人生命的「情境」出來。¹這是明清文化的重要特色，也是文人文化的基本內涵。

物的品賞之中，古玩字畫的鑒賞，更可說是文人文化的重要體現。我們可以說，文人文化的重要內涵之一，是透過古玩字畫之類長物的賞玩，來建構一個超脫於世俗的「雅」的生活情境，以此作為文人生命的寄託。如此，那些被納入賞玩範圍的物，乃成為文人超脫俗界，建構雅境的憑藉，這些藝品成為通往雅境的管道，它們被文人賦予了「雅」的意涵，甚至可以說在文人的定義下，這些玩物就是一種雅的表徵物。然而，明代賞玩文化的發展，其實一直處在市場化、商品化力量的包圍下。明中期以來，古玩字畫之類的雅具，已經成為附庸風雅的商人在市場中爭相購求的對象，而部分文人也因應情勢地大量仿製，將之「商品化」。是故，所謂文人文化，尤其是賞玩文化的發展，乃是在文人與商人交雜的處境中，雅/俗關係不斷交纏、游移、辯證的過程。

¹ 參王鴻泰，〈閒情雅致——明清間文人的生活經營與品賞文化〉，《故宮學術季刊》，22：1(臺北，2004.9)，頁 69-97。

本文的出發，即試圖打破雅/俗截然二分的理解觀念，重新將「雅」文化放置在社會脈絡中，釐清其現實處境，探究其如何在現實社會中發展，並討論在此發展過程中，外在環境的差異如何牽動內在意涵的變化，試圖由此雅/俗的辯證過程，思考明代社會文化發展的動力與過程。更直接地講，本文嘗試將代表「雅」文化的賞玩文化發展，放在代表「俗」世力量的市場機制下討論，從中考察古玩字畫之類玩物的屬性如何在「藝品」與「商品」之間游移，同時觀測「文人」與「商人」之間，如何在市場與文化場域中錯位、互動，由此進而思辯雅/俗的辯證如何推動文人文化的發展。

因此，我們必須放寬視野，在廣闊的社會脈絡，尤其是市場活動的場域中，將商人及商業力量納入考慮，從中思考物與人的互動關係與流動意義。

賞玩文化的建構與發展，文人固屬其中之要角主力，但除文人投注心力，以營造、豐富其相關內涵與形式外，這套賞玩文化的發展與流傳並不限於文人之間，它的發展除了文人的努力外，更有外在社會條件的配合輔成或相互激盪，市場機制即在其中發揮關鍵作用。而且，在其發展過程中，它也不是全然專屬於文人階層，商人之參與更具社會意義。²事實上，晚明品賞文化的發展可說正是流轉於不同的階層之間，在流行/反流行之間饒富趣味地進行辯證，以致發展成爲一種別具意義的社會文化。本文即嘗試將此種品賞文化放在社會層面來考察，仔細觀察其如何在不同的社會階層間流傳、辯證，以至演化

² 商人對於物質文化的參與，是明清社會文化發展的重要變數。余英時曾對明清的士商關係有精闢論述，而其重點乃在商人如何採借儒家倫理與價值。實則，商人對社會文化的作用影響如何，猶有極大的討論空間。參余英時，《中國近世宗教倫理與商人精神》（臺北：聯經出版事業公司，2001）。

成一種新的社會文化。本文希望藉此動態的發展過程，觀察社會文化的演進，同時，由此理解明清文人文化如何在具體的社會情境與歷史過程中形成、演化。

以往藝術史與社會史的研究似成兩條平行線，各具獨立之論述脈絡，殊少相涉。在物的討論上，藝術史處理作者之創作理念與藝品之風格形式，以及作家與作品之關係；社會史則處理生產關係，或商品消費問題，此種討論往往在前提上即預設物品可清楚分類為藝品或商品。近年來這個清楚預設的分類已經有所動搖，兩種研究取徑也開始互通，藝術史的研究較早出現此種分類預設的突破，他們擴大視野與研究範圍，多所思考藝品的界定與社會脈絡，而有往文化史研究偏移的取向，³也因此著重於藝術市場與雅俗問題的討論。⁴至於社會史方面，近年來也多有關於物質文化、消費文化的討論，這類討論已逐漸超越商品經濟範疇，而更往社會文化面向探索，以致亦不乏雅俗議題

³ 參王正華，〈藝術史與文化史的境界——關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》，32(臺北，2001.9)，頁 76-89。

⁴ Craig Clunas 的研究，尤其是有關《長物志》的討論，可謂已具典範性作用。Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China* (Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1991). 此外，臺灣之藝術史學者，也不乏此類著作，如：馬孟晶，〈文人雅趣與商業書坊——十竹齋書畫譜和箋譜的刊印與胡正言的出版事業〉，《新史學》，10：3(臺北，1999.9)，頁 1-54。馬孟晶，〈耳目之玩——從西廂記版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，13(臺北，2002.9)，頁 201-276。王正華，〈生活、知識與文化商品——晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，41(臺北，2003.9)，頁 1-85。王正華，〈女人、物品與感官慾望——陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女史研究》，10(臺北，2002.12)，頁 1-57。石守謙，〈雅俗的焦慮——文徵明、鍾馗與大眾文化〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，16(臺北，2004.3)，頁 307-339。

的論述。⁵不過，關於藝品之討論，尙少見明清史學界將之納入討論。職是，本文乃嘗試在社會文化史之脈絡下，檢討此藝品與商品的關係。

本文之目標乃在探究文人文化中有關美感生活經營的社會基礎與社會文化意義。因此，論述重點不在建構賞玩文化的具體內容，而傾向於追究其外在社會意涵。故可謂，本文不屬於藝術史範疇的研究，而勿寧歸類為社會文化史。所以，本文不作藝品內在風格的品評或分析，也不擬由特定的藝品創作或風格流變來討論雅俗的交互關係。本文從歷史與社會的整體性角度出發，論述的重點乃在探究明中期以後，文人開展出來的一套生活美學，尤其是以藝品之賞玩為中心的生活文化，如何著落於不同的社會情境或文化脈絡中，找到支持或擴張的社會基礎，進而與之相互作用，以致帶動整體社會文化的發展。

一、賞玩文化的源流

《型世言》第三十二回〈三猾空作寄郵 一鼎終歸故主〉敘述一

⁵ Timothy Brook, *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China* (Berkeley: University of California Press, 1998). 中譯本為方駿、王秀麗、羅天佑譯，《縱樂的困惑——明代的商業與文化》(北京：三聯書店，2004)。巫仁恕，〈明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應〉，《新史學》，10：3(臺北，1999.9)。林麗月，〈衣裳與風教——晚明的服飾風尚與「服妖」議論〉，《新史學》，10：3(臺北，1999.9)。卜氏之作中有關時尚的討論，多所引用 Craig Clunas 的研究，亦可見兩者多有交集之處，而巫氏之作，實亦多有承續此兩者之處。巫仁恕除此有關服飾之討論外，另有〈明代士大夫與轎子文化〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，38(臺北，2002.12)；〈晚明的旅遊活動與消費文化——以江南為討論中心〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，41(臺北，2003.9)，也多見士庶之別主題的延續討論。再者，關於近年臺灣史學界文化史研究的概況可參考李孝悌，〈序——明清文化史研究的一些新課題〉，收於李孝悌主編，《中國的城市生活》(臺北：聯經出版事業公司，2005)，頁 1-35。

個窮秀才因為經濟拮据而欲變賣家傳龍紋鼎，因而引起三方人馬的爭購巧取。在此故事中，引起各方爭取的古鼎可說是小說的起點與主軸，這種以古董為主題的通俗小說的出現，並非偶然。⁶古董買賣演成小說情節，實不止此例，《豆棚閒話》第十則〈虎丘山賈清客聯盟〉故事，亦多有涉及於此者。⁷這類有關古玩之情節的出現，顯示古玩的搜求已經成爲一種頗爲醒目的社會現象。

〈三猾〉故事之引言且敘道：「我朝有一大老先生，因權奸託他覓一古畫，他臨一幅與之，自藏了真蹟，竟爲權奸知得，計陷身死。還有一個大老先生，聞一鄉紳有對碧玉杯，設局迫取了。後來他子孫還禮，也畢竟奪去此杯，還至子孫受他凌辱。」這兩者都是發生在明代後期的實事：一指嘉靖年間(1522-1566)，嚴嵩與王世貞(1528-1590)之父王思質因「清明上河圖」而生隙成仇之事，此事《萬曆野獲編》之〈僞畫致禍〉載有詳情。⁸另一事，則指萬曆年間(1573-1620)，松江陸氏爲奪宋代玉杯，而構陷姻親朱氏之事，其原委詳記於《韻石齋筆談》之〈宣和玉杯記〉。⁹此二事之發生與傳揚多少顯示，當時古玩之好已成社會風尚，在此風氣激盪下，熱衷此道者，不免費盡心思以獵取所好，以致難免有不擇手段巧取豪奪之情事。或者，也可以說這是在賞玩文化流行的社會情境下，古玩奇貨可居，因而古玩的爭取也相隨多

6 [明]陸人龍編撰，陳慶浩校點，《型世言》(《中國話本大系》，南京：江蘇古籍出版社，1993)，第32回〈三猾空作寄郵 一鼎終歸故主〉，頁537-538。

7 [清]艾衲居士編撰，《豆棚閒話》(《中國話本大系·西湖佳話等三種》，南京：江蘇古籍出版社，1993)，第10則〈虎丘山賈清客聯盟〉，頁104-120。

8 [明]沈德符，《萬曆野獲編·補遺》(北京：中華書局，1954)，卷2〈內閣·僞畫致禍〉，頁827。

9 [明]姜紹書，《韻石齋筆談》(《百部叢書集成》冊452，臺北：藝文印書館，1966，據知不足齋叢書影印)，卷上〈宣和玉杯記〉，頁9a-11a。

有演成傳奇案例者。要之，明中期以後，古玩已經成為社會上引人注目的「奇貨」，而賞玩文化也已成爲社會上的流行。

事實上，明代後期骨董的賞玩已經引起有意端正風俗之學者的焦慮，陸深(1477-1544)在《玉堂漫筆》中有言：「近時江南人家有好古玩物至於敗家亡身者，此又可爲監戒也。」¹⁰此監戒之說，甚至進而發展成「教化」項目：黃佐(1490-1566)於嘉靖年間修撰《泰泉鄉禮》時，在其〈鄉約〉篇之〈不修之過〉條目中特別將「遊戲怠惰」列入「過失」範圍，而其所謂「戲」乃指：「戲笑無度，及意在侵侮，或馳馬擊鞠，與雖不賭財物，而鋪牌演戲，奕棋雙陸，玩弄骨董，雅好彈唱，廣收花石，獵養禽鳥，作諸無益者。」¹¹這些大概都是當時流行的遊戲項目，「玩弄骨董」乃與諸如奕棋雙陸之類玩樂活動並列，是可見骨董已成頗具普遍性之社會活動矣。黃佐之後，葉春及(1532-1595)更在《惠安政書》中將此類遊戲列入「禁邪」條目下，視爲官禁之「罪行」。¹²由過失至於罪行，除顯示作者之主觀認知，也可說是此種遊戲之風已日趨盛行，以致更引人憂慮。事實上，自嘉靖以迄於明末，「玩弄骨董」之風確是越演越烈，以致關心世道人心變化之理學家，亦思對此有以因應。陸世儀(1611-1672)在其《思辨錄輯要》中有言：「今人多寶愛骨董，鋪張陳設，以供玩賞，此真所謂玩物喪志，殊爲無謂，予向惡之。」他

10 [明]陸深，《儼山外集》（《景印文淵閣四庫全書》冊 885，臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 12〈玉堂漫筆卷中〉，總頁 66。

11 [明]黃佐，《泰泉鄉禮》（《四庫全書珍本四集》冊 210，臺北：臺灣商務印書館，1973），卷 2〈鄉約〉，頁 3b-4a。

12 [明]葉春及，《石洞集》（《四庫全書珍本五集》冊 363，臺北：臺灣商務印書館，1974），卷 7〈惠安政書九·鄉約篇〉，「禁邪七條」中載：「雖不賭財物而鋪牌演戲，奕棋雙陸，玩好骨董，學習彈唱琵琶三絃羌管番笛，廣收花石，獵養禽鳥，作諸無益者，一并罪之。」頁 16a-16b。

因此建議將此類骨董轉作祭器使用。¹³由憂世學者之慎重以對此問題，以致如此挖空心思，試圖轉移此風，可見骨董之賞玩確已成顯著之社會現象，甚而成爲晚明學者所不得不面對的文化命題。

誠然，骨董藝品之賞玩，確是顯著的社會現象，而此現象乃有獨特之文化意涵。然則，此種具有流行性的賞玩文化，卻是經過一番歷史演變，甚至「變質」，始見成形。以下且先對此賞玩文化之源流略作追溯。

宋以後一切賞心娛目之具，無不勒有成編，圖籍於是始眾焉

藝品或古物的收藏賞玩，並非始於明代，其淵源甚至可溯及上古之時。尤其皇室之收藏，更可謂已成淵遠流長之傳統矣，張彥遠(618-907)《歷代名畫記》中特有篇章敘此源流謂：自「漢武創置秘閣，以聚圖書」以來，歷代都有收藏之制，至梁武帝時，「仍更搜葺，元帝雅有才藝，自善丹青，古之珍奇充物內府。」¹⁴迄於唐代，收藏賞玩之風更見盛行，且已自皇室垂及於士大夫家，《歷代名畫記》中另有〈論鑒識收藏購求閱玩〉之專章敘此盛況：

夫識書人多識畫，自古蓄聚寶玩之家，固亦多矣。則有收藏而未能鑒識，鑒識而不善閱玩者，閱玩而不能裝褫，裝褫而殊亡銓次者，此皆好事者之病也。貞觀開元之代，……士人精博而好藝，購求至寶，歸之如雲。故內府圖書，謂之大備。……又有從來蓄聚之家，自號圖書之府。……余自弱年，鳩集遺失，

13 [明]陸世儀，《思辨錄輯要》（《景印文淵閣四庫全書》冊724，臺北：臺灣商務印書館，1983），卷10，總頁86-87。

14 [唐]張彥遠撰，《歷代名畫記》（《叢書集成初編》冊1646，上海：商務印書館，1936，據津逮本影印），卷1〈敘畫之興廢〉，頁13-15。

鑒玩裝理，晝夜精勤，每獲一卷遇一幅，必孜孜葺綴，竟日寶玩。可致者，必貨弊衣，減糲食。妻子僮僕切切嗤咲，或曰：「終日為無益之事，竟何補哉！」既而歎曰：「若復不為無益之事，則安能悅有涯之生？」是以愛好愈篤，近於成癖。每清晨閒景，竹窗松軒，以千乘為輕，以一瓢為倦，身外之累，且無長物，唯書與畫猶未忘情。既頹然以忘言，又怡然以觀閱。¹⁵

由張彥遠的客觀描述，大抵可見唐代字畫的購藏賞玩風氣，已自皇室而漫延及於士大夫階層，士大夫家庭甚至有以收藏豐富而自相標榜者，是可見購藏圖書字畫已成別具意義之社會價值矣。再由張氏的自白，更可見他已深得賞玩之趣，透過賞玩活動他建立起來一個自足的世界，甚至在有意無意之間，將賞玩視為一種獨特的人生價值。在某種程度上可以說他此處所言，已經在建構賞玩的價值內涵。另一方面，他也已經隱約地提到好事收藏與鑒識閱玩之間的差別，這樣的分別也可說是品賞意識的發端。

士大夫階層興起收藏購求書畫之風，以致開始講究如何鑒識閱玩，此在唐代已見其端倪。然則，古物藝品的鑒賞成爲一種特定的文化，大抵可謂乃成形於宋代，尤其是米芾(1051-1107)更是其中的關鍵性人物。《宋史》中稱其「精於鑒裁，遇古器物書畫則極力求取，必得乃已。」¹⁶收藏之外，米氏且有《畫史》、《書史》、《寶章待訪錄》、《硯史》等著作，以論述藝品鑒賞之道。他在《畫史》之序中倡言：

杜甫詩謂薛少保「惜哉功名迺，但見書畫傳」，甫老儒，汲汲於功名，豈不知固有時命，殆是平生寂寥所慕。嗟乎！五王之功業，尋為女子笑，而少保之筆精墨妙，摹印亦廣，石泐則重

15 [唐]張彥遠，《歷代名畫記》，卷2〈論鑒識收藏購求閱玩〉，頁83-88。

16 《宋史》(北京：中華書局，1977)，卷444〈列傳·文苑六〉，總頁13123。

刻，絹破則重補，又假以行者，何可數也。然則才子鑒士，寶鈿瑞錦，縑襲數十，以為珍玩。回視五王之煒煒，皆糠粃埃壒，奚足道哉。¹⁷

米氏此言，清楚地標舉出藝術品的永恆價值，而此種藝術品超越性價值觀的確立，可說是品賞意識的基礎。相對而言，我們可以說在此論述中，藝術品的價值乃與藝術品的收藏有相互發明之功。由於藝術品之被寶愛珍玩，乃致其可睥睨世俗功業之如糠粃塵土。這種論述的出現，正可見米芾個人已有極為清楚的品賞意識。

然則，米氏品賞意識的凸顯，乃與當時士大夫階層之熱衷於藝術品收藏、品賞活動相互激盪而更見昂揚。米芾在《畫史》中更明確地區別「好事者」與「賞鑒家」：

好事者與賞鑒之家為二等。賞鑒家謂其篤好，遍閱記錄，又復心得，或自能畫，故所收皆精品；近世人或有貲力，元非酷好，意作標韻，至假耳目於人，此謂之好事者。置錦囊玉軸以為珍祕，開之或笑倒，余輒撫案大叫曰：「慙惶殺人」。……大抵近世人所收，多可贈此語也。¹⁸

這應該是收藏風氣已經極為盛行之後，以賞鑒自許之米芾乃刻意自別於涉足收藏行列之好事者。此處有關好事者之敘述，應是有感而發之言，這反映當時收藏藝術品已普遍被視為是風雅韻事，因此有財力者為博取美名，乃附庸風雅地加入收藏行列，而且此類好事者為數不少，因此，米芾乃特意辨別，以示不同。張彥遠雖有「有收藏而未能鑒識」的隱約之辭，但卻未刻意離間鑒賞者與好事者，以至區別其優劣。相較之下，米氏之特意區辨兩者，甚至轟然嘲笑好事者，是可見其品賞

17 [宋]米芾，《畫史》（《景印文淵閣四庫全書》冊 813，臺北：臺灣商務印書館，1983），總頁 3。

18 [宋]米芾，《畫史》，總頁 12-13。

意識已然旗幟鮮明矣。事實上，米芾這個區別在往後的世代仍多有引用轉述者，尤其至於明代後期，相隨於品賞風氣的興盛，諸多鑒賞家，如高濂、項元汴(1525-1590)、周暉者流，皆曾引此語以識別藏家，¹⁹是亦可見米芾此說，乃確立品賞意識之重要關鍵。

米芾《書史》、《畫史》之類鑒賞書畫的著作，後來成為鑒賞藝品的的重要參考範本，《四庫全書總目提要》稱其《書史》「歷代賞鑑之家奉為圭臬」。²⁰米氏的經典之作明確揭示品賞價值，且演示品賞之道後，後世乃不乏續作，以致此類著作發展成為一種特定的文類。

宋代的收藏、品賞活動自米芾樹立典範之後，到了南宋後期已可見到極為繁盛的發展，這可以由《洞天清錄》、《雲烟過眼錄》之類專門品鑑書畫古器書籍的出現見其一斑。《四庫全書總目提要》曾就此言道：

古人質朴不涉雜事，其著為書者，至射法、劍道、手搏、蹴鞠止矣。至〈隋志〉而《軟器圖》猶附小說，象經碁勢猶附兵家，不能自為門目也。宋以後則一切賞心娛目之具，無不勒有成編，圖籍於是始眾焉。²¹

此由目錄學之角度巡禮古籍，顯示宋代以來古器物的賞玩已然自成一套專門學問。這類專門性論述的出現應該是賞玩文化已經相當發達，參與者眾，因而特精通其道者，乃撰寫專文，勒而成編。周密(1232-1298)

¹⁹ 參古原宏伸撰，黃立芸、林聖智譯，〈《畫史》集註(五)第一百一條—第一百六十條〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，16(臺北，2004.3)，頁79-80。

²⁰ 《四庫全書總目提要》(臺北：臺灣商務印書館，1983)，冊3，卷112〈子部·藝術類一·畫史〉，總頁430。

²¹ 《四庫全書總目提要》，冊3，卷123〈子部·雜家類七·雲烟過眼錄〉，總頁656。

《雲烟過眼錄》一書，「記所見書畫古器略品甲乙。」²²它以藏家為目，列舉諸多收藏家之藏品而評述之，其中多載藝品之輾轉流傳與藏家之狂熱於所藏，²³由其列舉亦可知宋代收藏風氣盛況之一斑。凡此概可見，當時社會上有一批充滿熱情的收藏家，狂熱於藝品的搜藏，藝品的流通也極為活絡，以至有人刻意撰寫、刊刻相關的藝品資訊與評述。在此種藝品與藏家的頻繁流動與互動，以及相關論述的積極展開中，南宋社會已經在士大夫階層中，出現了一個頗為活潑的藝品賞玩社群與文化。

吾輩自有樂地，摩娑鐘鼎親見商周，焦桐鳴玉佩

相應於藝品收藏活動的熱絡，藝品的品賞意識也已發展成熟。趙希鵠(1170-1242)在《洞天清錄》²⁴之序中有言：

吾輩自有樂地，悅目初不在色，盈耳初不在聲。嘗見前輩諸老先生多畜法書名畫古琴舊硯，良以是也。明窗淨几，羅列布置，篆香居中，佳客玉立相映，時取古人妙迹以觀，烏篆蝸書，奇峰遠水，摩娑鐘鼎親見商周，端硯湧巖泉，焦桐鳴玉佩，不知人世所謂受用清福，孰有踰此者乎？是境也，閨苑瑤池，未必是過，人

²² 《四庫全書總目提要》，冊3，卷123〈子部·雜家類七·雲烟過眼錄〉，總頁656。

²³ [宋]周密撰，《雲烟過眼錄》（《筆記小說大觀》5編冊4，臺北：新興書局，1974），卷1〈王子慶號所藏〉中載：「五字不損本蘭亭」輾轉於各藏家之間，其收藏者之一趙子固曾遭船難溺水，卻「獨持此卷立淺水中，示從者曰：『蘭亭已在，其他不足憂矣。』」頁4a。

²⁴ 《洞天清錄》之書名亦有寫成《洞天清祿》者，關於此書名之考證可參衣若芬，〈趙希鵠《洞天清祿集》探析〉，《新宋學》，第2輯（上海：上海辭書出版社，2004），頁410-419。

鮮知之，良可悲也。余故彙萃古琴硯古鐘鼎而次，凡十門，辨訂是否，以貽清修好古塵外之客，名曰「洞天清錄」。²⁵

《洞天清錄》一書「所論皆鑒別古器之事」，²⁶其鑒別範圍包含古琴、古硯、古鐘鼎彝器、怪石、硯屏、筆格、水滴、古翰墨真迹、古今石刻、古今紙花印色、古畫辨等等。由此目錄大略可見宋代士大夫「賞心娛目之具」所包含品類若何，而由此繁多之品賞種類，亦略可知當時品賞觸角之廣泛延伸，這應是他們已有頗為積極之品賞活動與明確之品賞意識的反映。由此處趙希鵠所謂「前輩諸老先生多畜法書名畫古琴舊硯」殆可見宋代之收藏活動已頗流行於士大夫階層，而相應於此的品賞活動及品賞意識也已極為成熟。這些宋代士大夫藉諸藝品的收藏與品賞，建立起來一套優雅的美學生活。趙希鵠《洞天清錄》之編寫乃立基於此，而更試圖藉此以闡揚這種雅文化。

在某種程度上可以說，張彥遠與米芾的品賞活動是在「傳統」的範圍內，他們大體上是以書畫為品賞對象，而他們的品賞樂趣也直接建立在這些藝品的鑒識、閱玩上。然則，趙希鵠的《洞天清錄》乃更擴大範圍，包含各種古玩器物，甚至，他且論及這些玩物如何著落在生活中，由其運用而營造出饒富雅趣的生活情境，如其〈古琴辨〉中，除議論如何辨別古琴外，進而教人如何造琴，以至論及諸種彈琴之情境，諸如：焚香彈琴、對花彈琴、彈琴對月、彈琴舞鶴、臨水彈琴……等等，而在此類議論中乃得見其具體雅境之營造，例如：

焚香彈琴：惟取香清而烟少者，若濃烟撲鼻，大敗佳興。當用水沈蓬萊，忌用龍涎篤耨，兒女態者。

25 [宋]趙希鵠撰，《洞天清錄》（《景印文淵閣四庫全書》冊871，臺北：臺灣商務印書館，1983），卷首〈序〉，總頁2。

26 《四庫全書總目提要》，冊3，卷123〈子部·雜家類七·洞天清錄〉，總頁655。

對花彈琴：彈琴對花惟岩桂、江梅、茉莉、茶蘼、薝蔔等，香清而色不艷者方妙，若妖紅艷紫，非所宜也。

彈琴對月：夜深人靜，月明當軒，香薰水沈，曲彈古調，此與羲皇上人何異。但須在一更後三更前，蓋初更人聲未寂，三更則人倦欲眠矣。²⁷

對字畫之類藝術作品的鑒識品賞，乃是透過這類藝品的解讀，而投入其所內涵的美學意境中，藉此晉身雅境。然而，趙氏之賞玩活動，已經逾越此種傳統美學範疇，如此處所言，它更講究玩物如何安置於生活情境中，藉由其與生活情境的融合，而營造出別具意涵的生活情趣。如此，品賞活動更與現實生活相聯結，而有更寬廣、具體的互動關係。至此，品賞活動已不只是強調藝品的判別或解讀的「知識活動」，或在情感上投注沉緬其中而已；它更進而講求這些玩物應如何安置於現實生活之中，以營造出優雅的生活情境。

趙希鵠於《洞天清錄》序言中曾批評張彥遠道：「唐張彥遠作閒居受用，至首載齋閣應用，而旁及醞醢脯羞之屬。噫！是乃大老姥總督米鹽細務者之爲，誰謂君子受用如斯而已乎？」²⁸張氏爲書畫鑒賞名家，且有意演示閒居生活情態，卻遭致後世鑒賞家如此譏笑，在某種角度下可以說，這顯示他的藝術鑒賞與生活經營之間尙不能密切聯結。相對於此，趙希鵠所展示出來的品賞活動，所謂：「明窗淨几，羅列布置，篆香居中，佳客玉立相映，時取古人妙迹以觀。」此則顯示品賞活動已與生活情境相互交融，而成爲一種獨特的文雅生活形態。如此將玩物品賞與生活相聯結，而建構出文雅的生活情境，這可說是品賞文化更進一步發展的結果。明代後期廣爲流行的生活美學，

27 [宋]趙希鵠撰，《洞天清錄》，〈古琴辨〉，總頁8。

28 [宋]趙希鵠撰，《洞天清錄》，卷首〈序〉，總頁2。

主要淵源於此。²⁹

宋代以來發展成形的品賞文化，在往後世代中，並不乏後繼者。元朝時江南地區，文風頗盛，這些文人中實不乏具此雅趣者。何良俊(1506-?)《四友齋叢說》中有言：

吾松不但文物之盛可與蘇州並稱，雖富繁亦不減於蘇。勝國時，在青龍則有任水監家、小貞有曹雲西家、下沙有瞿霆發家、張堰有楊竹西家、陶宅有陶與權家、呂巷有呂璜溪家、祥澤有張家、干巷又有一侯家。呂璜溪即開應奎文會者是也，走金帛聘四方能詩之士，請楊鐵崖為主考，試畢，鐵崖第甲乙，一時文士畢至，傾動三吳。……曹雲西，即所謂東吳富家唯松江曹雲西、無錫倪雲林、崑山顧玉山聲華文物可以並稱，餘不得與其列者是也。……干巷侯家，亦好古，所藏甚富。……其家有盈尺玉觀音，白如凝脂，乃三代物，至寶也。³⁰

此所謂曹雲西即曹知白(字又玄、貞素，號雲西，1272-1355)，據邵亨貞(1309-1401)撰〈題錢素菴所藏曹雲翁手書龍眠述古圖序〉所言：「貞素翁為鄉里典刑，學術優贍，經史百家罔不造詣。家所蓄書數千百卷，法書墨蹟數十百卷。……翁康強時，幅巾野褐扶短筇竹，招邀文人勝士，終逍遙於嘉花美木清泉翠石間，論文賦詩，揮麈談玄，援琴雅歌，觴咏無算，風流文采，不減古人。」³¹倪雲林即倪瓚(原名珽，字元鎮，號

²⁹ 《四庫全書總目提要》，冊3，卷123〈子部·雜家類七·長物志〉云：「其曰長物，蓋取世說中王恭語也。凡閒適玩好之事，纖悉畢具，大致遠以趙希鵠《洞天清錄》為淵源。」頁658-659。

³⁰ [明]何良俊，《四友齋叢說》(北京：中華書局，1959)，卷16〈史十二〉，頁136。

³¹ [元]邵亨貞撰，《野處集》(《景印文淵閣四庫全書》冊1215，臺北：臺灣商務印書館，1983)，卷2〈題錢素菴所藏曹雲翁手書龍眠述古圖序〉，總頁202。

雲林，1301-1374），據《明史·隱逸傳》載：「倪瓚，字元鎮，無錫人也。家雄於貲，工詩，善書畫。四方名士日至其門。所居有閣曰清閨，幽迴絕塵。藏書數千卷，皆手自勘定。古鼎法書，名琴奇畫，陳列左右。四時卉木，縈繞其外，高木修篁，蔚然深秀，故自號雲林居士。時與客觴咏其中。」³²這兩人都元朝知名的文人畫家，而同時致力於文物藝品的收藏，至於顧玉山——即顧德輝(1297-1340)，則更以收藏豐富精於鑒賞知名，他在自為之墓誌銘中自道：「日與文人儒士為詩酒友，又頗鑒古玩好。」³³而殷奎為其所撰之墓誌銘也說他：「喜購古書名畫，三代以來彝器祕玩，集錄鑒賞無虛日。」³⁴《明史》將之列入〈文苑傳〉中：「顧德輝，字仲瑛，崑山人。家世素封，輕財結客，豪宕自喜。年三十，始折節讀書，購古書、名畫、彝鼎、祕翫，築別業於茜涇西，曰玉山佳處，晨夕與客置酒賦詩其中。四方文學士河東張翥、會稽楊維禎、天臺柯九思、永嘉李孝光，方外士張雨、于彥、成琦、元璞輩，咸主其家。園池亭榭之盛，圖史之富暨餼館聲伎，並冠絕一時。而德輝才情妙麗，與諸名士亦略相當。」³⁵由何良俊之說，及上述所引之相關敘述，大略可見元明之際，江南地區文藝之盛況，而此種「文物之盛」除展現於文藝活動的興盛外，也同時體現於文物收藏之富繁。由顧氏自撰與他作墓誌銘皆強調其喜鑒賞古玩，及何良俊之將收藏古物與地方文化興衰相提並論，這都顯示：古物的收藏賞玩已是一種別具意義的文化表徵。在某種角度上可以說，元末江南的文藝

32 《明史》(北京：中華書局，1974)，卷 298〈列傳·隱逸〉，頁 7624。

33 〔元〕顧瑛，《玉山逸稿》(《叢書集成初編》冊 2276，上海：商務印書館，1937，據讀書齋叢書影印)，附錄〈金粟道人顧君墓志銘〉，頁 78。

34 〔明〕殷奎，《強齋集》(《四庫全書珍本》4 集，臺北：臺灣商務印書館，1973)，附錄〈故武略將軍錢塘縣男顧府君墓誌銘〉，頁 14a。

35 《明史》，卷 285〈列傳·文苑〉，頁 7325。

盛況，乃與文人之積極於藏賞互為表裏，相互交融。

由顧瑛、倪瓚、曹知白等人的相關傳記可見，這些人的品賞活動已與其生活密切聯結，書畫古玩之鑒賞乃與園林美景、詩歌琴韻、文酒雅集交織融合，演化成一種極為優雅的美感生活情境。如此，藝品古玩的品賞已經衍生為一套別具意趣的生活文化。前引趙希鵠在《洞天清錄》序言中所描述之品賞情境，至此已經有更豐富而繁盛的演化，而且成為一種明顯的社會風尚，富厚文人傾財於此，刻意將之落實於現實生活中，由此發展成一種獨具特色的文雅生活形態，以至鋪展在上層社會——富厚文人階層中，演化成為一種特別的社會文化現象。明代後期的賞玩文化，及由此所推演出來的文人生活模式，可說正是這套生活形式的翻版，只是它又著落在不同的社會環境中，因而別具異趣之社會文化意義。

自元季迨國初，博雅好古之儒，總萃於中吳

朱元璋創建明王朝之後，新政權與知識分子關係緊張，³⁶元季風華一時之江南文人活動在其高壓手段下，頗見沉寂。³⁷所以，類如顧瑛、倪瓚所表現之繁華賞玩生活也隨之隱微不顯。不過，已經厚植良深的賞玩文化傳統，卻不至全然中斷，曹昭《格古要論》可視為延續此文化的承傳之作，此書「成於洪武二十年(1387)，……其於古今名玩器具真贗優劣之解，皆能剖析纖微。又諳悉典故，一切源流本末無不

³⁶ 參錢穆，〈讀明初開國諸臣詩文集〉，《新亞學報》，6：2(香港，1964.8)，頁243-326。錢穆，〈讀明初開國諸臣詩文集〉、〈續篇〉，收入氏著，《中國學術思想史論叢》(臺北：東大，1978)，第6冊，頁172-200。

³⁷ 吉川幸次郎著，鄭清茂譯，《元明詩概說》(臺北：幼獅文化事業股份有限公司，1986)，頁137-161。

釐然，故其書頗為賞鑒家所重。」³⁸曹氏之編寫此書，實與其家學有關，據其〈序〉中所稱：「先子貞隱處士，平生好古博雅，素蓄古法帖、名畫、古琴、舊硯、彝鼎尊壺之屬，置之齋閣，以為珍玩。其售之者，往來尤多。」³⁹曹昭自小見其父所展現之生活美學，可謂乃與趙希鵠所目睹、傳承的賞玩文化同所淵源，這套由藝品的賞玩活動所融匯而成的美感生活形式，是宋元以來士大夫賞玩文化傳統的延續，曹昭之父承襲了這一套文化傳統，在日常生活中實踐此生活美學，曹昭耳濡目染下，亦融入此文化傳統，承繼、實踐此賞玩文化。曹氏《格古要論》之撰寫，則更可說是刻意要傳播、傳續這套傳統文化。

曹昭《格古要論》之編寫確認了宋元以來的賞玩文化傳統，入明之後，猶在一定範圍內持續發展中。事實上，至景泰、天順年間(1450-1464)，又有王佐(1428-1512)擴充曹氏之作，由三卷增補為十三卷，編成《新增格古要論》。凡此概顯示：此種鑒賞知識自宋代以來已經成為一種不斷繁衍的文化傳統，明代前期的士大夫猶然承繼此種傳統，且刻意在知識層面上延續此種文化的發展。錢謙益(1582-1664)在《列朝詩集小傳》中有言：

自元季迨國初，博雅好古之儒，總萃於中吳，南園俞氏、笠澤虞氏、廬山陳氏，書籍金石之富，甲於海內。景、天以後，俊民秀才，汲古多藏，繼杜東原、邢蠹齋之後者，則性甫、堯民兩朱先生，其尤也。其他則又有邢量用文、錢同愛孔周、閻起山秀卿、戴冠章甫、趙魯與哲之流，皆專勤績學，與沈啟南、

38 《四庫全書總目提要》，冊3，卷123〈子部·雜家類七·格古要論〉，總頁656。

39 [明]曹昭，《格古要論》（《百部叢書集成》冊53，臺北：藝文印書館，1966，據夷門廣牘本影印），卷首〈格古要論原序〉，頁1a-1b。

文徵仲諸公，相頡頏吳中，文獻於斯為盛。⁴⁰

由此看來，自元末以來，垂及明代中期，這套收藏、品賞文化始終未曾中斷，尤其在文物薈萃的江南地區，博雅好古之儒，前後相繼，傳承、發揚此博雅傳統。從歷史的角度來看，我們可以說這套品賞文化，成形於宋代，入元以後，乃更發展成熟，以致成為菁英文化的重要內容，而且已經凝結成一種強固的文化傳統。因此，它可以跨越朝代的更替，在不同時代找到文化菁英為其擔綱者以傳續、繁衍此「傳統文化」。

誠如錢謙益所言，此種博雅文化到明代成化、弘治年間(1465-1505)，更達到高峰——「文獻於斯為盛」，此時由沈周(1427-1509)所主盟的江南文壇，遠追元末倪瓚、顧德輝等人之風流餘韻與文物盛況。文徵明(1470-1559)為沈周所寫之行狀中有言：「先生去所居里餘為別業，曰『有竹居』，耕讀其間。佳時勝日，必具酒肴，合近局，從容談笑。出所蓄古圖書器物，相與撫玩品題以為樂。……百年來東南文物之盛，蓋莫有過之者。」⁴¹此言並非諛辭，《明史·隱逸傳》亦有言其：「所居有水竹亭館之勝，圖書鼎彝充牣錯列，四方名士過從無虛日，風流文彩照映一時。」⁴²由此描述亦大略可見，沈周之周遭乃多有文藝同好以相倡和，這些同好亦多屬精於鑒賞之博雅文人。明初在政治高壓氛圍下，一度趨於沉寂的文藝活動，至弘治時期左右，相隨於政治壓力的漸趨鬆緩，與經濟的穩定發展，文藝風潮又漸趨於興盛。沈周可說是此文藝復興的代表人物，以他為中心，形成一個極為

40 [明]錢謙益，《列朝詩集小傳》(臺北：世界書局，1985)，丙集〈朱處士存理〉，頁303。

41 [明]文徵明著，周道振輯校，《文徵明集》(上海：上海古籍出版社，1987)，卷25〈沈先生行狀〉，頁595-596。

42《明史》，卷298〈列傳·隱逸·沈周〉，頁7630-7631。

活躍的文藝社交圈，在相當程度上可以說這是元末文藝盛況的重現。⁴³

進一步追究以沈周為中心的文藝圈，在實際鑒賞活動上的表現。粗略考察可見：沈周之友人中，諸如史鑑(?-1371)、劉珏、華瑛、魏昌者流，概可目之為鑒賞家無疑。吳寬(1435-1504)為史鑑所撰之墓表稱其：「家居甚勝，水竹幽茂亭館相通，如入顧辟疆之園。客至，陳三代秦漢器物，及唐宋以來書畫名品，相與鑒賞。好著古衣冠，曳履揮塵，望之者以為列仙之儒也。間與親友吳鐵峯數人扁舟往來，月為雅集，以觴詠相娛樂。」⁴⁴《列朝詩集小傳》中有關劉珏之記載稱：「珏字廷美，長洲人。……精於鑑古，訪求甚富，殘縑斷墨，靡不藏弃。累石為山，號小洞庭，仿盧鴻一草堂圖，釐為十景，圖繫以詩。所與唱和者，徐武功，沈(當為「祝」字)侗軒，沈白石而已。」⁴⁵而吳寬亦有謂：「近歲號能鑒賞書畫者，吾蘇有劉僉憲廷美，華亭有徐正郎尚賓二公，既皆以博雅見稱於人，而又力足以致奇玩，故人家斷縑殘墨率歸之。其得之既多，而益不足，為之廢寢食，汲汲走東西，購求不已。歲久，大江之南稱收蓄之富者，莫敢爭雄焉。」⁴⁶此外，文徵明之〈華尚古小傳〉中謂其：「嘗仕有官稱，以其仕不久，又性好古，故遺其官不稱，稱『尚古生』。……家有尚古樓，凡冠履盤盂几榻，悉擬制古人，尤好古法書名畫鼎彝之屬，每併金懸購，不厭而益勤，亦能推別真贗美惡，故所畜皆不下乙品。時吳有沈周先生，號能鑒古，尚古時時載小舟從沈周先生游，互出所藏，相與評騭，或累旬不返。成化、

43 參古川幸次郎著，鄭清茂譯，《元明詩概說》，第4章〈十四世紀後半 明代初期〉，頁137-161。

44 [明]吳寬著，《家藏集》(《景印文淵閣四庫全書》冊1255，臺北：臺灣商務印書館，1983)，卷74〈隱士史明古墓表〉，總頁728。

45 [明]錢謙益，《列朝詩集小傳》，乙集〈劉僉事珏〉，頁204。

46 [明]吳寬，《家藏集》，卷48〈跋元諸家墨蹟〉，總頁441。

弘治間，東南好古博雅之士，稱沈先生，而尚古其次焉。」⁴⁷另，吳寬為魏昌所撰之墓表曰：「其諱昌，字公美，耻齋其自號也。……家當市廛中，闢其屋後種樹鑿池，奇石間列，宛有佳致，作成趣之軒以自樂。……君素博古，凡三代以來，至于宋元器物書畫，多能辨識，曰此出某時某人無差者。」⁴⁸凡此，具體可見，以沈周為中心所形成的文藝圈，其風流蘊藉，實不遑多讓於元末之顧瑛、倪瓚者流，這也是一個充滿菁英色彩的文藝集團，這個文人社群所呈顯出來的美感生活形態，大致上也可視為元末江南文人文化的翻版。

高居翰(James Cahill)在論及以沈周為首的吳派畫家時敘道：「蘇州這時已成為士大夫文化的中心。十五世紀末，十六世紀初，一小批畫家終於重新把文人傳統建立成中國繪畫中的主力。這些畫家生活在蘇州附近的吳縣，因此也就被稱為吳派。他們大部分出身世家，受過嚴格的儒家教育，浸浴了洋溢於明代中期社會裡的安全感和優越感。」⁴⁹事實上，這種藝術氛圍與文人屬性不只是體現於畫家身上，這勿寧說是整體文化環境與文藝風氣的反映，同時，這種文藝風尚也具體地顯現在文人的生活風格中——沈周除可視為畫家之外，更可視為「文人」。由前文所引之資料大抵可見以沈周為中心的文人社群有一套獨特的生活形式，鑒賞是其中的要項，而鑒賞活動乃被編組在整體的美感生活中。這些文人多刻意經營園林之勝與文物之藏，其文藝活動乃與勝景之流覽及藝品之玩賞相互交融，由此交融起來一個美感情境，這是一個有別於世俗生活的自足世界。同時，他們的鑒賞活動在與生活美

47 [明]文徵明著，周道振輯校，《文徵明集》，卷 27〈華尚古小傳〉，頁 642-643。

48 [明]吳寬著，《家藏集》，卷 73〈耻齋魏府君墓表〉，總頁 724。

49 高居翰(James Cahill)原著，李渝譯，《中國繪畫史》(臺北：雄獅圖書股份有限公司，1984)，頁 109。

學相結合的同時，也往往成為交往活動的觸媒，他們「互出所藏，相與評隲」「相與鑒賞」，在此共同品賞的過程，這些文人更緊密地交織成一個特別的文化階層。

在相當程度上，可以說沈周所承繼的是元末的博雅文化，此種博雅文化頗具菁英色彩，這可說是明王朝經百年休養生息後，興盛而敦實的文藝表現。錢謙益在〈石田詩鈔序〉謂其處境：

當國家昌明敦龐、重熙累洽之世，其高曾祖父，為文士，為隱君子，既富方穀，涵養百年，而石田乃含章挺生。⁵⁰

誠然，沈家雖志不在官職，以致仕途不顯，但卻家世富厚，且文化積累極深，《明史·文苑傳》稱其家「臧獲亦解文墨」，⁵¹在文化上可謂乃顯赫世家，此家學之傳且延及沈周之後，文徵明稱其子沈雲鴻：

「特好古遺器物書畫，……江以南論鑒賞家，蓋莫不推之也。」⁵²吳寬則謂：「若相城沈氏，……世游藝苑，繼繼不絕，家藏故物殆及百年，益完益盛。」⁵³是皆可見沈家積累深厚，而傳承不斷，實可謂乃文藝世家。固然，此種綿延五世的藝苑世家在當時亦屬難得。不過，其菁英屬性卻非獨特，這勿寧是沈周主盟下文藝社群之共同特色，蓋由前所舉之諸多事例，如史鑑、劉珏、華琨、魏昌等人，乃多具富厚之家資，以建園林，以積文物，且其生活意態多有離異現實之意味。是可見，此類文人性格或社會屬性，與元末顧、倪諸人，斯屬同類，皆具菁英色彩、貴族屬性，而有超逸於現實之意味。也因此，這些人

50 [明]錢謙益，《牧齋初學集》(上海：上海古籍出版社，1985)，卷40〈石田詩鈔序〉，頁1076-1077。

51 《明史》，卷298〈列傳·隱逸·沈周〉，頁7630-7631。

52 [明]文徵明著，周道振輯校，《文徵明集》，卷29〈沈維時墓志銘〉，頁673。

53 [明]吳寬，《家藏集》，卷48〈跋元諸家墨蹟〉，總頁441。

的賞玩，除可說是一種個人的喜好外，也多少有積累家族文化資產的意味。故可謂，由元明之際，以迄於成、弘期間，賞玩文化之發展，殆以此類文化「菁英」為主流。

從歷史的角度來看賞玩文化初期的發展，我們大抵可以說，從北宋到南宋，賞玩意識已逐漸明確，品賞活動在此發展過程中漸成一種別具意趣的「雅」文化。此種雅文化自南宋以來，即穩定地在士大夫階層中傳承，入元之後，由於政治參與管道的限制，疏離於政治的文人乃更以此為寄託，且與文藝活動更緊密地結合在一起，以致形成頗為活躍的文藝社群。也因此，品賞古玩書畫的雅文化，主要在特定的文藝社群中相互交流、傳承，所以具有相當程度的菁英與隱逸色彩。這個帶有菁英性的賞玩文化傳統一直到明成弘年間，猶然垂現於以沈周為中心的文藝圈，且因社會的安定，而有高度的發展，成一時之盛況。粗略而言，我們可以說從米芾、趙希鵠經倪瓚、顧瑛，以迄於沈周，乃是一脈相承，而帶有菁英性的雅文化的傳統，賞玩文化即在此傳統中日益豐富。

不過，沈周大概也是這個菁英性雅文化最後的高峰，往後，此菁英色調乃日益消退，賞玩文化也轉向世俗性的脈絡中，有別具社會文化意義的異趣發展，雅 / 俗文化之間也由此展開新的辯證。

二、士商的錯雜

以上概略追溯明中期以前賞玩文化的源流；接下來，進一步考察這種賞玩文化如何著落於明後期的現實社會，思考其落實後的變化，及此變化的社會文化意義，尤其，針對玩物市場的發展進行討論，藉此考察原本深具貴族性的博雅文化如何趨於「世俗化」。

宋元以來文人的博雅之求與藝術之好，可謂乃賞玩文化之濫觴，

而賞玩文化的高度發展，且具有普遍性的社會文化意義，則是在明代中期以後，由深具「世俗性」的文人，透過市場的運作，將此「雅」文化推廣開來，使之成爲一種別具社會意義的流行文化。在此發展過程中，文人與商人是其中的要角，他們的在骨董市場中展開頻繁而複雜的互動，這種互動讓原本偏屬於士大夫階層的藝品賞玩文化，更擴大其參與面，以至成爲一種饒富趣味的社會活動，也因此開啓了社會文化發展的新契機。在這個發展過程中，我們一方面可以看到世俗化文人如何參與骨董的交易，將其賞玩知識市場化。另一方面，我們也可以看到原本歸屬於美學範疇中的藝品，如何在新的社會情境中成爲交易的「商品」。

吳人濫觴，而徽人導之

沈周之時，流傳於特定的文化菁英圈中，爲其藉以營造自足性文化的藝品鑒賞，至明代後期時，卻有所轉折：骨董逐漸走出菁英文人圈，成爲世俗權貴徵求、搶購的商品，因此，社會上出現日漸活絡的骨董市場。關於此，沈德符《萬曆野獲編》詳述道：

嘉靖末年，海內宴安，士大夫富厚者，以治園亭，教歌舞之際，間及古玩。……

若輦下則此風稍遜。惟分宜嚴相國父子、朱成公兄弟，並以將相當途，富貴盈溢，旁及雅道。於是嚴以勢劫，朱以貨取，所蓄幾及天府。未幾冰山既泮，金穴亦空，或沒內帑，或售豪家，轉眼已不守矣。

今上初年，張江陵當國，亦有此嗜，但所入之途稍狹，而所收精好，蓋人畏其饕，無敢欺之，亦不旋踵歸大內，散人間。時韓太史世能在京，頗以廉直收之。吾郡項氏，以高價鉤之，

間及王弇州兄弟。而吳越間浮慕者，皆起而稱大賞鑒矣。

近年董太史其昌最後起，名亦最重，人以法眼歸之，篋笥之藏，為時所豔。山陰朱太常敬循，同時以好古知名，互購相軋，市賈又交構其間，至以考功法中董外遷，而東壁西園，遂成戰壘。

比來則徽人為政，以臨邛程卓之貲，高談宣和博古，圖書畫譜。鍾家兄弟之偽書，米海岳之假帖，澠水燕談之唐琴，往往珍為異寶。吳門新都諸市骨董者，如幻人之化黃龍，如板橋三娘子之變驢，又如宜君縣夷民改換人肢體面目，其稱貴公子大富人者，日飲蒙汗藥，而甘之若飴矣。⁵⁴

沈德符這段話極有層次感地敘述明中期以來，古玩市場逐步發展的過程。在這裡可以看到收藏風氣「上行下效」的發展過程，先是富厚士大夫倡導此風，而當權者乃更藉助權力，傾力搜集，蔚為風潮後，相隨於權貴者的好聚而易散，當大家之所藏流散於外時，物品的流通更激起「高價鉤之」的搶購熱潮，同時在流散與爭購過程中，衍生出真偽辨識的迫切需求，這時文風最盛的江南文人乃起而居間作用——「吳越間浮慕者，皆起而稱大賞鑒矣」，顯示其參與面已經擴大，逐漸超出「富厚士大夫」階層。在此同時，「市賈又交構其間」，商人——尤其是徽商，也參與其中，操作買賣。由此概述可略窺明後期，整個古玩的收藏、鑒賞、買賣的發展概況，從中可以釐析出上層官僚、文人、富商至少三個性質相異的群體逐步加入、互動的過程。其順序固然未必是直線式地簡單演進，但這三群人參與的不同性質及代表的不同古玩文化卻是具有參考意義的。

這個古玩流行的發展，可以說就是一個賞玩文化漸次「世俗化」

54 [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷26〈玩具·好事家〉，頁654。

的過程。其所謂古玩之好的開啓，乃出於富厚士大夫的「以治園亭，教歌舞之際，間及古玩。」這可說是他們刻意地追求一種具有美感的生活，而其經營方式，乃複製(或採借)自元末以來江南「貴族性」文人的生活形式，因此，園林的經營之外，古玩的賞玩也被列為追求要點。其中有藝文根柢者，自有家傳之古玩，不假外求。而無此根柢者，則大量採購，以財富換取此種「文物」。這種風尚從文人文化根基最深厚的江南地區開始發展起來，而流傳至政治中心北京，聚集於權力核心，在現實世界中最具掌握力的一批既得利益者，乃刻意藉此以自相粉飾，試圖讓自己在富貴之餘，躋身「雅道」。如此，骨董成爲一種文化表徵，此種文化象徵物，相隨於權力的輪轉而不斷聚散，而骨董的流動性越愈頻繁，骨董市場也更趨活絡。最後，此種文化時尚更擴及於商人，他們更積極於投入其中，意圖分享、參與此種「雅」文化，這批後起之秀，挾具雄厚的財富成爲市場的主力。另一方面，相隨於骨董市場的昌盛，骨董的賞鑒藝能也成爲顯學，且在市場中發揮作用，甚至與市場的交易相纏結。沈德符在此頗具層次感地敘述此玩具的流行過程，其擴散乃有其差序：先在富厚士大夫階層中，由文化深厚者擴及文化較淺者，再擴及新興之仕途權貴，之後乃更及於文化最淺之商賈者流。這個過程大抵就是賞玩文化世俗化、市場化的過程，而在此世俗化過程中，這些藝品玩具也在相當程度上，成爲一種極具象徵性的「文物」，被視如表徵文化深度的量表。

沈德符的敘述中其實已經直接指出骨董流轉過程中的「市場化」問題，如其所言：在士大夫「以好古知名，互購相軋」的同時，也出現了「市賈又交構其間」的情況，甚至到了後來，徽州商人挾帶巨額資本投入其中，而在江南地區且有活絡的骨董市場，眾多骨董商翻雲覆雨其間。關於此種市場化的情形，王世貞有言：

分宜當國而子世蕃挾以行贖，天下之金玉寶貨無所不致，其最

後乃始及法書名畫，蓋始以免俗且鬪侈耳。……若使用事大臣無所嗜好，此價自當平也。畫當重宋，而三十年來忽重元人，乃至倪元鎮，以逮明沈周，價驟增十倍；瓷器當重哥汝，而十五年來，忽重宣德(1425-1435)，以至永樂(1403-1424)成化，價亦驟增十倍。大抵吳人濫觴，而徽人導之，俱可怪也。⁵⁵

沈德符也另有關於此之評論：

玩好之物，以古為貴，惟本朝則不然，永樂之剔紅、宣德之銅、成化之窰，其價遂與古敵。蓋北宋以雕漆擅名，今已不可多得，而三代尊彝法物，又日少一日，五代迄宋所謂柴汝官哥定諸窰，尤脆薄易損，故以近出者當之。始於一二雅人，賞識摩挲，濫觴於江南好事縉紳，波靡于新安耳食。諸大估曰千曰百，動輒傾囊相酬，真贗不可復辨。⁵⁶

王世貞認為嚴嵩之求取骨董乃在飽恣「金玉寶貨」之後，始「間及」於此，而其目的乃「免俗且鬪侈」，這裏已顯示他對收藏性質的區辨與評價，其求取之法則是倚仗特權，後來張居正的求取管道也類近於此，這都是一種個別而且特殊的求藏方式，因此，他們也正是一開始帶動古玩價格的主力，故可謂「若使用事大臣無所嗜好，此價自當平也」。但是發展到後來，整個玩物市場已經活絡起來，則自有市場力量趨動運轉，已非某些特定個人所能左右，最多只能因應市場風潮，因勢利導，王世貞所謂「吳人濫觴，而徽人導之」，或沈德符「濫觴於江南好事縉紳，波靡于新安耳食」之說，應該就是在市場化後，江南文人的品味啓發流行，而徽商乃更投入巨貲，在市場上推波助瀾，由此帶動市場走向，引領社會的流行，文人與商人分別在其中推波助

55 [明]王世貞，《觚不觚錄》(《筆記小說大觀》5編冊4，臺北：新興書局，1974)，頁9a。

56 [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷26〈玩具·時玩〉，頁653。

瀾，扮演不同的角色。再者，當此玩物市場形成後，它也需要更多的「商品」在其中流通，因此，商品範圍不能僅限於珍稀罕見之「古物」，所以，「不可多得」之北宋雕漆，或「日少一日」的「三代尊彝法物」，已不能滿足市場需求，故「以近出者當之」，正是時勢所趨，且這不止於瓷器為然，諸如：當代人所製之金、銀、錫、銅、玉、犀……等器物也都納入賞玩範圍，價逾平常。

察驗真偽，將售諸博文家

對玩物的市場化過程有了概略的了解後，我們可以進一步探究一般士人如何進入玩物市場，參與、甚至改變賞玩文化之營造的細節。

如前所言：約在富厚士大夫之收藏「間及古玩」的同時，一批講求文雅的文人也已投入古物的鑒賞，文徵明以降，深具此能力之文人，多有挾此能力以投入其中者。祝枝山(1460-1526)於〈跋鍾元常薦焦季直表真蹟〉中記道：

弘治初，客從越來，持鍾元常書〈薦焦季直表〉示予，察驗真偽，將售諸博文家。予未敢決，亦以歲月綿闊已甚，不能不傳疑也。後乃歸之沈先生啟南家，先生長子雲鴻為予中表姊夫，更諏於予，予應之猶是也。他日，外舅太僕李公閱而賞歎不置，特為鑒定題曰：「此千二百年之真蹟，希世之寶也。」然後衆論乃定。公又言：「曩於秘府見二王書，二王書則人間未聞影響。二十年前，有以十八字為右軍書，嘉興人以重賈購去，然固亦未能決者也。」⁵⁷

57 [明]祝允明，《懷星堂集》（《四庫全書本六集》冊 270，臺北：臺灣商務印書館，1976），卷 25〈跋鍾元常薦焦季直表真蹟〉，頁 14a-14b。

祝氏之為人鑑定殊非偶然之舉，⁵⁸蓋枝山為當時之書法名家，家學淵源，精於鑒賞，由此所述亦可見在藝品的交易過程中，求諸鑒賞名家，已經成為常態。祝枝山外，個性狷介的文徵明也不免在藝品交易中為人鑒定。《不下帶編》中載：

有以書畫求文公徵仲鑒定者，雖贗物必稱真蹟。人問故，公曰：「凡買書畫者，多有餘之家。此人貧而賣物，必待此舉火，我一言沮之，則其家受困矣！」⁵⁹

文徵明「秉志雅潔」，⁶⁰曾有商人持金求畫，為其斥去，⁶¹但他卻也間接涉入書畫交易，為人鑒定，以利交易進行。可見具備鑒賞知識之文人，已不易置身於藝品交易市場之外。在此情勢下，精於鑒賞之文人，積極涉入藝品交易市場，發揮其鑒賞長才，亦屬當然之事。如此，文、祝等人之品賞活動，已不止是單純的美學滿足而已，他們已與交易活動有所牽連，而鑒賞知識也漸被納入藝品市場交易中，居間發揮作用。

文人之涉入藝品交易在文、祝等人身上已略見端倪，而相隨於藝

58 [明]祝允明，《懷星堂集》，卷 25〈跋鍾元常薦焦季直表真蹟〉中另有言：「此枯樹賦殆是元人矯搦，……後有鼃補之跋，卻是真手筆，辭氣筆勢皆極超拔，矯然游龍。金陵人家蓄之，請予鑒玩，因書云爾。」頁 16b。是亦可見其為人鑑定藝品真偽乃常事耳。

59 [清]金埴，《不下帶編》（北京：中華書局，1982），卷 2，頁 41。

60《四庫全書總目提要》中嘗比較沈周與文徵明兩人性格與風格道：「周天懷坦易，其畫雄深而蒼莽，詩格如之；徵明秉志雅潔，其畫細潤而蕭灑，詩格亦如之。要亦各肖其性情。」《四庫全書總目提要》，冊 4，卷 172〈集部二十五·別集類二十五·甫田集〉，頁 542。

61 [明]黃佐，《泰泉集》，卷 54〈將任佐郎翰林院待詔衡山文公墓志〉中載：「公於書畫雖小事，未嘗苟且。……有商人以十金求作畫者，公面斥之曰：『僕非畫工，汝勿以此污我。』其人大慚而去。」收入 [明]文徵明著，周道振輯校，《文徵明集》，頁 1632。

品市場的日趨發達，鑒賞家的參與也越深，其中士商交雜的情勢也越益明顯。李日華(1565-1635)為萬曆時之知名博雅文人，精於鑒賞。⁶²錢謙益形容性格：「修潔如處子，澹蕩如道人，靜退如後門寒素。」⁶³其《味水軒日記》中乃多為人鑑定字畫之事，而其中且不乏與商人交往，為其審閱藝品之記錄：

〔萬曆三十八年四月〕二十三日，雨晴不定。賈人持回青徑尺大盤一來看，又《淳熙續帖》、《大觀帖》、晉唐小楷，皆非至者。⁶⁴

又：

〔萬曆三十九年十月〕十日，雨霽，稍寒。上海賈人持書畫來閱，四五十卷，止一二佳者。⁶⁵

又：

〔萬曆四十年七月〕二十五日，蘇賈肆閱畫。⁶⁶

又：

〔萬曆四十年十月〕二十一日，凍雨如毛，俄有日色。周秀岩引蘇賈持畫軸來。⁶⁷

事實上李日華與商人的交往頗為密切，以上所舉只是其中數例。⁶⁸不

⁶² 《明史》，卷 288〈列傳·文苑四〉中稱：「萬曆、天啟間，世所稱博物君子，惟儉與董其昌並，而嘉興李日華亞之。」頁 7400。

⁶³ [明] 錢謙益，《牧齋初學集》，卷 31〈李君實恬致堂集序〉，頁 907。

⁶⁴ [明] 李日華著，屠友祥校注，《味水軒日記》(上海：上海遠東出版社，1996)，卷 2，頁 102。

⁶⁵ [明] 李日華，屠友祥校注，《味水軒日記》，卷 3，頁 195。

⁶⁶ [明] 李日華，屠友祥校注，《味水軒日記》，卷 4，頁 249。

⁶⁷ [明] 李日華，屠友祥校注，《味水軒日記》，卷 4，頁 271。

⁶⁸ Craig Clunas 曾透過《味水軒日記》詳細考查李日華與文徵明作品的關係，就此指出：「在五十六件〔文徵明〕畫作中，有三十三件可以確定是在商品狀態下為李日華所見，通常是來自他所提及的商賈手中。有十三件

過，由此亦可略見，在藝品之賞玩場合中，具鑒賞能力的文人，多有與商人相交際之處，也因此文人之鑒賞能力乃多深涉於藝品之交易過程中。修潔澹蕩如李日華者，猶且不免多與商人交際，則浮沉於世俗之文人，如山人者流，進而以此謀生圖利，亦可謂乃勢所難免。要之，由於書畫交易的過程中存在著一個「鑑定」的空間，因而社會上乃多有活躍於此空間之文人。至此，則諸多文雅士人已不只是單純的收藏或品賞者了，他們在收藏的同時，也憑藉其品賞知識為人作鑒定工作。如此，當古物市場日趨活絡之時，文人的參與空間亦隨之擴大，他們以「鑒賞家」的身分活躍於古董市場中，為人鑒定骨董，或居間買賣、操作，甚至造假謀利。

文人之涉入藝品交易，除了為人作鑒定外，也可能更積極地利用其鑒別知識，直接造假謀利，李日華日記中即曾記道：

里中有朱肖海者，名殿。少從王羽士雅賓游，因盤桓書畫間。……頃，遂自作贗物售人。歛賈之浮慕者，尤受其欺。又有蘇人為之搬運，三百里內外，皆其神通所及。⁶⁹

這可說是鑒賞知識的轉化利用，由此所謂「歛賈之浮慕」與「有蘇人為之搬運」，可見當時已有活絡的藝品市場，而具鑒賞藝能者，乃得投身其中，藉藝謀利。這種造假風氣在萬曆時極為盛行——李日華日記中曾載：「賈從金陵來，云近日書畫道斷，賣者不賣，買者不買。

是來自李日華的一位主要夏姓藝術品供應商(夏賈)……除了夏賈及戴生之外，李日華也由許姓、高姓商人、蘇州的仲介商張體仁、及某個叫沈翠水的人那裡取得文徵明作品。」參 Craig Clunas 撰，邱士華譯，〈商品與脈絡——明末藝術市場中的文徵明作品〉，收於臺大藝史所編，《臺灣2002年東亞繪畫史研討會論文集》(臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2002)。

⁶⁹ [明]李日華，屠友祥校注，《味水軒日記》，卷2，「萬曆三十八年二月二十七日」條，頁85。

蓋由作偽者多，受給者不少，相戒吹齷，不復敢入頭此中耳。」⁷⁰事實上，寄生於偽冒藝品以謀生已是江南文人之常態，沈德符，《萬曆野獲編》中有〈假骨董〉之篇目，頗為生動地刻劃此種賞玩文化的變質：

骨董自來多贗，而吳中尤甚，文士皆借以餬口。近日前輩，修潔莫如張伯起，然亦不免向此中生活。至王伯穀則全以此作計然策矣。⁷¹

此所謂借假骨董以餬口未必是直接製造贗品出售，更普遍的作法可能是挾具鑒古知識，積極介入骨董買賣，甚至刻意混淆真贗之別，以賺取差價，這應是較為常態性的餬口之道。王稚登是明後期知名文人，《明史·文苑傳》有載：「吳中自文徵明後，風雅無定屬。稚登嘗及徵明門，遙接其風，主詞翰之席者三十餘年。」⁷²這位文壇盟主之深涉骨董市場，以致「全以此作計然策」，是亦可見文人與玩物市場關係之一斑。此亦顯示，沈周時文化菁英用以避俗自足的鑒賞活動，垂至後世，已漸趨世俗化，而與市場活動纏結甚深。此種「世俗化」特性揭示出晚明文人屬性的轉換與整體賞玩文化的變遷。

沈德符對活躍於當時社會之山人者流，無甚好感，故此造假之概說，或許不無過激之處。不過，明清文人之販售假骨董，也確是常見之事，所以《續金瓶梅》在敘及文人的敗行劣跡時，順帶提到：「又有那山人清客刻的假圖書，賣那假法帖、假骨董。」⁷³無論是否造假，

70 [明]李日華，屠友祥校注，《味水軒日記》，卷4，「萬曆四十年閏十一月十八日」條，頁283。

71 [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷26〈玩具·假骨董〉，頁655。

72 《明史》，卷178〈列傳·文苑四〉，頁7389。

73 [清]丁耀亢，《續金瓶梅》（鄭州：中州古籍出版社，1993），卷9，第46回〈傻公子枉受私關節 鬼門生親拜女房師〉，頁444。

明中期後，文人活躍於骨董市場中，扮演關鍵性角色，甚至以此為謀生要道，則為事實。《豆棚閒話》第十則〈虎丘山賈清客聯盟〉故事中，主角賈敬山就是個以文人的姿態出現，而專門仲介買賣骨董的清客。⁷⁴另外，在〈假骨董〉之記述中，沈德符且提及董其昌(1555-1636)如何張揚某一字畫之珍貴，而得知其為後人造假時，乃將之售出，落入「新安富家」(極可能為商人)，於此亦可見文人藉鑒賞以謀財之一斑。⁷⁵特別在市場日益擴大，而商人勢力介入其中後，文人乃更以鑒賞家的姿態，主導其間。因為骨董市場初起之時，作為主要收藏者的富厚士大夫對古玩有所好，亦有所知，所以，他們大抵收藏兼鑒賞，但是後來，商人勢力介入後，收購與鑒賞的距離，可能日漸疏遠，而大量資金的介入，又造成市場的擴張，以致當中商品更見真偽交雜，辨識不易，因而鑒賞家乃更居要角。

事實上，明中期以後，投入鑒賞行列的文人，已無清楚界線可以明確區別其為文人或商人，有些深具鑒賞能力者，挾其識別才能投入繁盛之藝品市場，以專業之姿立足其中，此類專業鑒定家已不易斷定其為文人或商人矣。王百穀(稚登，1535-1612)之〈黃翁傳〉載道：

黃翁名穰，吳郡金昌人。吳號繁雄，而金昌為尤。凡其國土所產，與他邦之產，若魚鹽貝錦、竹箭橘柚、筐服織縞之屬，明珠翠毛、金錫流黃之貨，山委于市，金昌富人皆得擅之。以其入為美宮室，華館雕榭，多儲古鐘鼎金石圖書以自娛。彬彬文采，風流甲于天下。其季子言：「公之禮樂與士人，又多靈智，能以其意為贖物，術鬻射利，售者往往受其欺。黃翁能為人辯析剖證，指說好惡，出入古圖經，而益以賞識，多所博通。於

74 [清]艾衲居士編撰，《豆棚閒話》，第10則〈虎丘山賈清客聯盟〉，頁114-120。

75 [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷26〈玩具·假骨董〉，頁655。

是諸凡以古鐘鼎金石圖書售者，多就黃翁鑒，而黃翁之門日如市也。」黃翁言：「孝皇帝時，吳中古器物圖籍號甲品者，視今時不時一二，又多好古君子，然不過奉清暇之賞，修粉飾之事。以故雖有名物，莫得厚直。今讀邸中書，見朝廷遷官晉階，其在齊魯燕趙者，遠不可數，若吾鄉某人為御史，則曰以其圖入，由是夏王之鼎、石鼓秦經、圖史丹青、玉檢金匱之書焚然入市，而其價視昔不翅十陪。嗚呼！是古鐘鼎金石圖書為金錢貨賂爾矣。」⁷⁶

黃穰應為頗具文化教養者，然而，王百穀在此傳記中，卻先舖陳市場概況，而後再敘述其在市場中所扮演的角色。這與其說是個文人傳記，勿寧說是古物牙人之傳。由此敘述亦直接可見，高度繁榮的骨董市場為深具鑒賞知識者提供極大的發揮空間，黃穰即因此以專家身分立足其中，以至其門「日如市」。參考前文所論及此處所言，我們大致可推測此傳記之產生背景為：弘治之時，骨董之玩是部分好古君子的清暇之賞，是為文人美感生活的一部分，其後(參照沈德符之說，應約略在嘉靖之際)，或官僚之藉以相贈，或富人(商)之藉以提昇文化，富貴者先後投入購求行列，於是骨董成為重要的交換物，而在頻繁的交換過程中，價格乃高度攀升。在此情勢下，一則因真正的古物有限，再則因有厚利可圖，所以，骨董的造假情形乃極度嚴重，於是分辨古董的鑒別知識，乃成為骨董交易市場中的重要技能。王百穀此傳之主人黃穰，即是此種歷史場景中應運而生的代表性人物。具此藝能者，除了為人鑒定之外，自己也居間投資，低價買進，高價賣出，事屬常理；甚或，以假為真，假物真賣，也都有可能。王百穀之部分生活亦屬此

76 [明]王稚登，《王百穀集·金昌集》(《四庫禁燬書叢刊》集冊 175，北京：北京出版社，2000)，卷4〈黃翁傳〉，總頁 43-44。

類，沈德符之稱其以假骨董為計然策，殆出於此。

李漁(1610-1680)《意中緣》劇中有一專門買賣字畫者，這人「來到杭州開個古玩鋪子，全虧這雙識貨的眼睛，認得骨董字畫，爛賤的收，爛貴的賣，不上十年，做起一二千金家事。」⁷⁷這是鑒別知識徹底商業化的表現，一般文人未必至此境地，全然放棄文人身分而直接開鋪為商。不過，在此利潤豐厚之商場邊緣游走之文人，卻也為數不少，且涉入極深。要之，在興盛的骨董市場中應運而生出此類人物，他們周旋於官僚、士紳、富人與藝品商人之間，亦文亦商，已經不太能明確地歸類為文人或商人了。或者，可以說發達的骨董市場已經衍生出一個居間謀利的空間，讓具備鑒別知識者，得以涉足其間，從中取利，而明後期之文人，亦多不復顧忌其身分，放棄清高之姿，俯身其中，藉藝謀利。如此，文人而價行，已難以絕然區別其為文人或商人矣！

蘇人以為雅者，則四方隨而雅之

除在古玩市場中從事鑑定工作，因而得以居間牽引市場交易外，文人在器物品賞上的美學傾向，更可主導市場之走向——《廣志繹》中言：

姑蘇人聰慧好古，亦善做古法為之，書畫之臨摹，鼎彝之冶淬，能令真贗不辨。又善操海內上下進退之權，蘇人以為雅者，則四方隨而雅之，俗者，則隨而俗之，其賞識品第本精，故物莫能違。⁷⁸

⁷⁷ [清]李漁，《意中緣》，第3齣「毒餌」，收入《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992），第4卷，頁325。

⁷⁸ [明]王士性，《廣志繹》（北京：中華書局，1981），卷2〈兩都〉，頁33。

這裡所指的姑蘇人可能包括身具巧藝的技工和精於鑒賞的文人，他們共同活躍於明後期的玩物市場中，發揮強勢的主導作用。暫不論巧匠之作用，且就文人之參與而言，由此敘述可見：好古文人在「賞識品第」上的精練，已經讓他們得以定義雅俗，以致可以操縱市場的走向，引領整個流行的趨勢。前所謂「吳人濫觴，而徽人導之」的說法，在此可具體驗證吳人如何、以及何以為賞玩文化之流行推波助瀾，乃至興風作浪。

如前所論，文人的賞玩活動除了投入書畫或古董之類藝品所蘊含的美感世界外，將此藝品融合於生活之中，藉此營造深具美感之生活情境，因而構成一套「雅」的生活文化，這更是元末以來文人文化的重要成就，而至於明代後期時，此種生活文化更趨流行，相關於此之雅俗論述已經成為一個重要的文化現象，《四庫全書總目提要》中有關《遵生八牋》之提要稱：

書中所載，專以供閒適消遣之用，標目編類亦多涉纖仄，不出明季小品積習，遂為陳繼儒、李漁等濫觴。⁷⁹

另，有關《長物志》之評介道：

是編分室廬、花木、水石、禽魚、書畫、几榻、器具、位置、衣飾、舟車、蔬果、香茗十二類。……凡閒適玩好之事，纖悉畢具，大致遠以趙希鵠《洞天清錄》為淵源，近以屠陸《考槃餘事》為參佐，明季山人墨客多以是相誇，所謂清供者是也。然矯言雅尚，反增俗態者有焉。⁸⁰

萬曆以來，此類講究「閒適消遣」之書籍風行一時，這已成一種特出

⁷⁹ 《四庫全書總目提要》，冊3，卷123〈子部·雜家類七·遵生八牋〉，頁658。

⁸⁰ 《四庫全書總目提要》，冊3，卷123〈子部·雜家類七·長物志〉，頁658-659。

的文化表現，相關著作甚多，甚至已成特定文類。此類書籍的出現，乃出於「明季山人墨客多以是相誇」，是可見，閒賞生活至晚明時已經成爲一種流行文化，諸多深具「世俗性」之文人，紛紛以具此營造優雅生活之能力爲尙，以此相互標榜，以致知名文人，如陳繼儒(1558-1639)、李漁者流，乃多致力於此，甚而以此知名。當此賞玩之舉演爲一套雅的生活文化，而成爲文人之時尚知識時，以風雅自命之文人乃紛紛投入其中，就此展開論述，致力於雅 / 俗的分辨，⁸¹雅文化乃因此不斷擴充其內在意涵。然則，除此內在意涵之更趨豐富外，就社會面來看，此種論述之熱列展開且別具市場價值與社會文化意義。因爲，這套雅的生活文化延續至明中期時，相隨於文人的世俗化，文人的雅緻品味也在市場中發揮作用，經其「賞識品第」之後，「以爲雅者，則四方隨而雅之，俗者，則隨而俗之。」如此，文人的生活品味，更帶動一般社會風俗的流行，而此風俗之流行乃具有市場效應。在此情勢下，明後期之雅文化乃透過市場機制，而流入世俗社會，成爲一種具有普遍性意義的社會文化。文人在營造其生活文化，並對此雅文化展開論述時，其所言所行，乃與市場機能相聯結，在市場的作用下，此生活文化乃快速地推展開來，成爲一種流行的社會文化。然而，此種與市場機能相聯結的文化流行，卻又激起雅 / 俗之間的辯證。

由上述的討論，我們大概可以了解明中期富厚士大夫首倡其風後，古玩的賞玩逐漸成爲一種社會時尚，在此時尚下，古玩購藏從而「市場化」，參與者也隨之擴大。在這個市場化的過程中，一般士人

81 《長物志》中有言：「今人見聞不廣，又習見時世所尙，遂致雅俗莫辨。更有專事絢麗，目不識古，軒牕几案，毫無韻物，而侈言陳設，未之敢輕許也。」類此雅俗之辨的論述往往是閒賞類書籍的論述要點。〔明〕文震亨撰，海軍、田軍注釋，《長物志圖說》（濟南：山東畫報出版社，2004），卷7〈器具〉，頁288。

漸以鑒賞者的身分參與其間，乃至於藉此謀利，甚而成爲賞玩文化的主導者。在此情勢下，原本從屬於士人階層的雅文化，乃和商業利益相結合，這種結合更強化雅文化的擴散。如此，在玩物市場化的過程中，賞玩文化的性質、重心也發生變化，它從富厚士大夫的「間及玩好」轉爲一般士人的「名士文化」，我們可以說這是「文人性」取代了「貴族性」。而後，再經由涉足於藝品市場之世俗性文人的推廣，此種雅文化乃更著落於「世俗」世界中，在市場機制的運轉下，雅文化成爲優勢的社會文化，普遍流行於社會中，多有分享者投入其中，尤其是文化弱勢之商人，更圖藉此以爲文化裝飾，以提昇生活水準，以抬高社會身分。如此，在士商錯雜下，雅文化乃隨之世俗化，然則，雅 / 俗之間也因此展開新辯證關係。

三、雅俗界線的跨越

明中期以來，相隨於科舉上升的困難，社會上多有積滯於基層的士人，他們浮沉於世俗社會中，尤多寄身於日趨繁華的城市，從中發展出頻繁的交游活動，密集的文酒之會中文人意識相隨滋長，不少士人因而刻意自別於科舉價值，立志成爲「文人」。⁸²這類深具世俗性，卻又刻意離異世俗的新型文人，更特意建立一套專屬於自己的人生價值與生活文化，乃至以此在社會上相互標榜。⁸³如此讓「文人文化」更別具社會文化意義，而其中世俗 / 反世俗的辯證關係，乃成爲重要的社會文化論述主題與文化激盪動力。

由前述討論可知，賞玩文化發展至於明代後期，深具世俗性之文

82 參王鴻泰，〈迷路的詩——明代士人的習詩情緣與人生選擇〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，50(臺北，2005.12)，頁 1-54。

83 參王鴻泰，〈閒情雅致——明清間文人的生活經營與品賞文化〉，頁 69-97。

人已成推動其流行之主力，文人一方面以此自許高雅，一方面藉此市易謀利。同時，賞玩文化在其擴充、標榜與推廣下，成為社會上優勢的生活文化，參與者日多，參與層面日廣，諸多新貴暴富者往往加入其中，尤其勢力日盛之商人階層，更有意藉此以為文化粉飾之道，因而這套「雅」緻的生活文化乃隨之趨於世「俗」化，文人因應於此乃更試圖重構雅界，如此，雅俗之間乃出現饒富社會文化意趣的流動與辯證關係。

賈而多貨，以釣奇為名高，出累千金購求奇玩

所謂「吳人濫觴，而徽人導之」之說，更具體地講可以說，賞玩文化的流行，玩具市場的擴大，除了文人，尤其是江南文人，為從中取利而推波助瀾外，另一個鼓盪風潮的要角是商人，尤其是新安商人，更是活絡、擴大整個古玩市場的主角，他們在賞玩文化的發展上，也別具社會文化意義。我們可以說就是因為商人的加入，將賞玩文化由特定的文化菁英圈中開放出來，推向更廣大的社會面向，在新的社會情境中，文人與商人的混雜互動與文化競爭，乃開展別具社會史意義的賞玩文化。

當賞玩文化蔚為風潮時，文人之筆記中乃多有載及於此者，而此種記載中時而可見商人現身其間，顧起元(1565-1628)《客座贅語》中特立有〈賞鑒〉篇章，其中曾載道：

敘卿有山谷書《法華經》七卷，紙用澄心堂，光滑如鏡，價至七百金。敘卿沒後，曾有人持以質於余，余睹其字多沓拖疎慢，似非雙井筆也，後竟為徽賈以重價購去。⁸⁴

⁸⁴ [明]顧起元，《客座贅語》(北京：中華書局，1987)，卷8〈賞鑒八則〉，頁251。

這可以說是個頗具「典型性」的現實事件與表述方式：具有品賞能力的文人，曾經擁有的珍愛藝品，終而以高價流落於商人手中。顧氏敘述此事，語意之中，不無感嘆惋惜之情。此景此情，在藝品市場化，而士商交雜之情境中，實屬常態。沈德符之《萬曆野獲編》中多記明中期之社會文化現象，此書亦有「玩具」篇章，評述藝品之賞玩買賣情事，此中記載更多有涉及商人，尤其新安商人者，如前引〈時玩〉篇中，論及玩好之求，「濫觴於江南好事縉紳，波靡于新安耳食。諸大估曰千曰百，動輒傾橐相酬，真贗不可復辨。」〈好事家〉篇中謂：古玩之爭購中，「市賈又交構其間」，以至「徽人爲政，以臨邛程卓之貲，高談宣和博古、圖書畫譜。」他如論及〈晉唐小楷真蹟〉時，則謂「其他稱元常，稱逸少子敬者，今新安大估多有之，不足供噴飯也。」⁸⁵而〈小楷墨刻〉中亦有言：「近日新安大估吳江村名廷者，刻餘清堂帖，人極稱之。」⁸⁶另，〈舊畫款識〉嘗載馮開之珍藏，在其身歿之後，「其長君以售徽州富人吳心宇，評價八百金。吳喜慰過望，置酒高會者匝月，今真蹟仍在馮長君。」⁸⁷沈氏本人深通鑒賞之道，自稱「予幸生江南，幼時即從好事大家遍觀古蹟。」⁸⁸挾此鑒識之能，他也多所涉足古玩藝品之買賣，他自道曾以低價購得閻立本〈醉仕女〉圖，而轉手友人，以重價售出。⁸⁹所以，沈德符可說是深通此道的行家，其觀察乃立足於現實經驗基礎。然則，商人之涉足古董市場，可謂已是隨處可見，甚至無所不在矣。

明嘉靖以來，商人逐漸加入購求骨董的行列，由於其資本雄厚，

85 [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷26〈玩具·晉唐小楷真蹟〉，頁657。

86 [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷26〈玩具·小楷墨刻〉，頁657。

87 [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷26〈玩具·舊畫款識〉，頁658-659。

88 [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷26〈玩具·晉唐小楷真蹟〉，頁657。

89 [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷26〈玩具·舊畫款識〉，頁658-659。

加上態度積極，因而成為古玩市場上的強勢力量，此種力量不時「侵襲」文人世界，悍然「掠奪」文人之所好。《韻石齋筆談》記載古董玩物流轉之過程，其中多有商人介入之情節，例如：

定窯鼎乃宋器之最精者。成弘間，藏於吾邑河莊孫氏曲水山房，有李西涯篆銘鑄於爐座。曲水七峯昆仲，乃朱陽賞鑑家，與楊文襄、文太史、祝京兆、唐解元稱莫逆，西涯亦其友也。孫於嘉靖間值倭變，產日益落，所蓄珍玩，俱已轉徙，茲鼎為京口靳尚寶伯齡所得。毘陵唐太常凝菴負博雅名，從靳購之，遂歸於唐。唐雖奇玩充物，此鼎一至，諸品遜席，自是海內評審器者，必首推唐氏之白定鼎云。……萬曆末年，淮安杜九如賈而多貲，以鈞奇為名高，出累千金購求奇玩。董玄宰之漢玉章、劉海日之商金鼎咸歸之。浮慕唐氏定爐，形於寤寐。太常之孫君俞豪華好客，杜齋千金為壽，必求茲鼎一觀，以慰生平。君俞出贖鼎戲之，杜謂得未曾見，如見帝青天寶，強納千金以二百金酬居間者，攜鼎以去。⁹⁰

在此可以看到古玩在時代遷徙過程中，其社會處境也隨之轉變，這件珍貴古玩在成弘間乃被安置於文人圈中，為文人賞鑒家所收藏，有文人為之撰銘。然而，至萬曆時，則有商人挾其重貲，縱橫古玩市場，諸多文人名品，落入其手。最後，乃以重貲強購此物。雖然此事後來證明這位商人所強購者並非真品，但由此過程已不難想像當時商人如何挾其財富，強力侵入文人世界，獵取文物。此類商人攻入文人世界之事，在明中期以後，實屬常見，王世貞在〈文部墨蹟跋〉中亦曾載：

文待詔《甲子稿》，詩凡五十二首，文八首，極精謹可愛，而不甚脫學究氣。是時年僅三十有五。聞公每歲輒手書其詩文，

90 [明]姜紹書，《韻石齋筆談》，卷上〈定窯鼎記〉，頁8-9。

前後凡六十餘冊，皆為徽賈從其家購之，此特吉光之零羽耳。⁹¹ 這事更具象徵性意義，文徵明為江南藝壇之一代宗師，且其家族藝業相承。另一方面，王世貞乃是全國性之文壇盟主，且積極用心於藝品之收藏。結果，徵明自己頗為珍重的作品集，竟然流落在外，甚至流出於文人圈外，「皆為徽賈從其家購之」，而亦屬有力之藏家王世貞僅得其零餘。是可見商人之侵入文人世界，購求藝品之力量，實已沛然莫之能禦矣。

徽人近益斌斌，算緝料籌者競習為詩歌

由上述討論亦可見，商人之涉及古玩，亦如文人一般，實兼具多種角色，或者作為收藏、品賞者，或者作為商品買賣者。商人之視骨董為商品，藉以交易謀利，似為當然之事，且前已多所論及，茲勿再論。最堪玩味的是：商人之意在收藏、品賞，藉此涉足「雅道」，這可說是種文化價值的採借、流通，此乃深具社會文化史意趣之事。

在一般有關鑒賞的敘述中，商人之事於收藏，往往具負面形像，除財大氣粗，常常奪人所愛外，更因其所識不精，卻好事多藏，以致多成濫收，如前引沈德符所謂「新安大估」多所收藏，而所藏多非珍品，「不足供噴飯」，甚而受人誑騙，重價購贗品，卻沾沾自喜。凡此種種概可謂：商人無罪，懷璧其罪，罪在「附庸風雅」。從文人刻意強調品賞文化的立場出發，對商人之闖入文人專屬的美學場域，當然容易對此附庸風雅行徑多所譏諷。這可說是種文人的本位主義。然則，離開這些文人逞其才情雅意的筆記表述，轉換資料，跳脫其本位主義後，窺及文人為商人所撰之傳記資料，卻可能見到較為正面的描

91 [明]王世貞，《弇州山人續稿》（《明人文集叢刊》，臺北：文海出版社，1970），卷164〈文部墨蹟跋·有明三吳楷法二十四冊〉，總頁7512。

繪。汪道昆(1525-1593)在〈明故徵仕郎判沂州事高季公墓誌銘〉中記道：

季公名應鵬，字雲卿，……承家中否，不遑為儒。從伯兄合錢千，乃受賈。……季公業既，恥不得與士大夫齒。……乃深甫(季公之子)生，蓋夙昔才之矣。既就舍旁築藏書室，貯古圖書其上。為樓居，貯古尊彝鍾鼎。雅言：「世俗務厚遺而疏擇術，厚將安之？即多蓄以侘子孫，直為邯鄲虜耳。吾願以此居子，使之與古為徒，即不必刑，視彼邯鄲為猶賢已。」深甫專聞強識，游諸有名公卿，有聞必先，則季公以也。⁹²

這是一個商人意圖轉化其社會地位與文化身分的範例，季應鵬雖為成功商人，卻「恥不得與士大夫齒」，因而刻意培養其子弟，希冀積極利用其經濟資本，厚積文化資源，由此晉身文人階層。而其經營方式中，乃特別著意於文物之購藏。這位望子成龍的父親似乎深諳教育原理，他認為圖書與古玩的設置，可以營造一種特定的文化氛圍，在此種環境中自然能培育其文化涵養。結果，在此教養下，其子深甫果真成為一個深具文化教養者，晉身於士人之列。汪道昆於此論斷，深甫的文化成就，應歸功於父親的創造條件。也就是說「貯古圖書……貯古尊彝鍾鼎」與「專聞強識，游諸有名公卿」有直接的因果關係。這可以說是一個藉由古董的收藏來提昇文化層次與社會地位，經營成功的例子。在此敘述中，購藏古董確實成為商人轉型為文人的重要管道。

在汪道昆的敘述中，季氏父子是一個由商轉儒，成功晉身士人文化圈的事例，其成功則因季父經營得法之故，而購貯古圖書與古尊彝鍾鼎乃其經營要訣。然而，此種要訣在教養子弟上，或可謂有其匠心獨具之處，但藉諸古玩文物以晉身文人世界，則勿寧說是明後期商人

⁹² [明]汪道昆，《太函集》(合肥：黃山書社，2004)，卷47〈明故徵仕郎判沂州事高季公墓誌銘〉，頁1003-1004。

的尋常手段。袁宏道(1568-1610)之〈新安江行記〉即稱：

夫今之匝地而商者，誰非徽也？水行舟楫，陸行車輶，捲江海而注之徽，而其俗又皆纖嗇力作，雖山不折江不縈，遽寧不富也。徽人近益斌斌，算緡料籌者競習為詩歌，不能者亦喜蓄圖書及諸玩好，畫苑書家，多有可觀。⁹³

這是袁宏道這個文人走入商人世界的觀察體驗，這應該是個跳脫文人本位，較具客觀性的體察，由其所言可見：整體而言，徽州地區的商人在擁有財富之後，多有致力於文化教養者，而其文化參與之道則是，上焉者直接參與文化創作，其次則從事文物之賞玩。袁宏道為晚明文人的代表性人物，其個人之生活理念與現實經營深具文人雅趣，他刻意建構文雅生活，且極度強調文人文化之價值。此文人文化典範人物之有此議論，實深具意義，此言確認徽商已經逐漸登堂入室於文人文化矣。袁宏道的話一方面肯定了徽商提昇文化的努力，另一方面也顯示徽商提昇文化的方式，乃多採借自文人的「雅」文化，而其進入文人文化的管道則是詩歌與文物藝品。

袁宏道的評論，雖只是個概略性說法，但有其精確與深刻之處，我們不難在諸多傳記資料中見證其說。李維楨(1547-1626)之〈溪亭孫長公家傳〉即載：

往余遊新都，人亟稱孫長公從儒賢……長公生而負奇氣，及長，貌甚偉，于腮碧眼，望而知非常人。始治博士業，業垂通，已念處士公老，不任勞，乃請就賈。……生平好古彝鼎諸物若法書名畫，時焚香啜茗鑒賞之。⁹⁴

93 [明]袁宏道，《袁中郎全集·袁中郎遊記》(臺北：清流出版社，1976)，〈新安江行記〉，頁43。

94 [明]李維楨，《大泌山房集》(《四庫全書存目叢書》集152，臺南縣：莊嚴文化，1996)，卷73〈溪亭孫長公家傳〉，頁258-259。

這就是一個「賈而好文」者，他出身商人家庭，受過一定程度的儒學教育，但未能走上仕途，中途回頭經商，但卻又愛好文藝，在生活上乃刻意營造文人式的生活情境，在此意圖下，從事文物的收藏、品賞。此人大抵可歸類為「不能者亦喜蓄圖書及諸玩好」者流，其更深入文人文化而「競習為詩歌」，亦不難見及——吳梅村(偉業，1609-1671)〈翁季霖詩序〉中言：

余嘗訪友莫釐峰旁，過翁氏之廬，見其堂廡深靚，夾窗助明。雷尊雖鼎，犀籤縹帙，以為之陳，雕茵髹几、文竹異石以為之飾，問其家，曰：先人之所遺也，沒十餘年矣。……吾聞翁氏之先，以化遷起家，其後改為任俠，擊鐘連騎，角狗馬之足，與雞鞠之會，以大耗其資；而季霖之先人慕奇嗜癖，獨以之稱風流，傳來裔。……夫詩以流連光景，陶泳性情，與好古博物其道為相近。季霖列玩左右，望若神仙，摩挲前人之手澤，而詠歌擊節，得是編於高山流水之間。⁹⁵

這可說是個商人家族日漸進入文人世界的例子，其進程是：先在生活面上進行物質層次的經營，「蓄圖書及諸玩好」，而後世子弟乃更進而「習為詩歌」，在此吳梅村也特別提到「詩以流連光景，陶泳性情，與好古博物其道為相近」，概兩者意涵相通，皆屬文人文化之重要內容。而由此，大略可見此商人家族之刻意於深入文人文化之堂奧。

家蓄古器具甚夥，客恒滿坐，刺肥擊鮮

商人家庭之日漸進入文人文化，或借取文人文化以文飾其生活，可說是明中期以來普遍而重要的社會文化現象，而此種文化現象之形

⁹⁵ [清]吳偉業著，李學穎集評標校，《吳梅村全集》(上海：上海古籍出版社，1990)，卷30〈翁季霖詩序〉，頁704-705。

成乃有社會環境以相配合。與新安商人多所交往的李維楨為商人之子徐唐(1591-1642)所撰之墓誌銘記道：

公諱唐，字叔虞，……十八，補邑博士弟子員。雅善屬文……入粟為太學生。……其入大學也當陪京，陪京習江左佳麗，四方游閒公子為富貴容，公見而好之。……日結少年狎遊，損橐中裝殆盡。歸，益治齋室亭榭，文椽華梁，綉栢鏤檻，蓄古今石刻、彝鼎、壘洗、書畫，諸翫具甚夥。……客至，毋問風雨蚤莫，亨肥擊鮮，觥籌交錯，商移徵易，絲倦肉奏，日夕無間也。所御冠幘衫履，杯案屏几，酒醕胃脯之屬，大都作吳會人狀。……客日進，費不足，為斥督亢田給之。⁹⁶

明王朝自成化以來，開啓「納粟入監」之道，其後，商人乃多利用此管道「入粟為太學生」，這些商人子弟由此進入都會地區，直接目睹都會中活潑多趣的文人活動，見識文人文化的精采豐富，難免心嚮往之，而都會的地利之便，加上太學中師友間的人脈關係，以及其個人的優越經濟條件，都方便其參與其中。如此逐漸融入文人文化可謂乃順勢而為，理所當然之事。此傳中之唐氏即因此由心生傾慕，而全然投入文人文化中，將其生活徹底文人化。如此，由商入文也可能不只是財大氣粗地附庸風雅而已，他們也可能由此進而登堂入室於文人文化之堂奧——李維楨之〈汪元蠡家傳〉記載商人之子汪本湖道：

薄舉子業亡奇也，則入貲為太學，學唐人詩。而是時廣陵朱客部子价、華亭朱司成象玄、金閭皇甫觀察子循、里中陳處士達甫，並以善古文辭重于世，本湖遊諸公間為師友，詩益工，諸公高其評，于是縉紳冠帶之屬爭托交焉。本湖居十九真州，舟車孔道，客恒滿坐，刺肥擊鮮，食前方丈，連日不休。而又特

96 [明]李維楨，《大泌山房集》，卷85〈江山丞徐公墓志銘〉，頁497。

好聲伎，所值柔曼傾意至垂橐與之，歲入不足以更費不為衰止也。……本湖家蓄古器具甚夥，望而知為某代時物，善贖者莫能欺，遭難放失不一存。⁹⁷

汪元蠡出身商人家庭，但他卻經由太學之門，而完全打入文人圈，晉身文人世界，成為其中重員。他精通文人文化，甚而深諳賞玩之道，博雅善鑒，「善贖者莫能欺」。由孫氏之「好古彝鼎諸物若法書名畫，時焚香啜茗鑒賞之」，仿效文人生活樣態，至翁季霖之「列玩左右，望若神仙，摩挲前人之手澤，而詠歌擊節」，以至於汪元蠡之「詩益工，諸公高其評，于是縉紳冠帶之屬爭托交焉。……家蓄古器具甚夥，望而知為某代時物。」這可說是一個商人逐漸接近文人文化，進而登堂入室，以致活躍其間的發展歷程。

進一步而言，由這些「文人化」的商人的活動，我們也可以看到這些雅好文藝熱衷賞鑒的商人，他們也往往利用其雄厚貲財，扮演好客主人，積極贊助文藝活動，而此種贊助除宴請文人，更有其他經濟性意義。參照前文所論，尤其沈德符所謂文士皆借骨董以餬口之說，在相當程度我們可以說，藝品玩物是流通文化與經濟的媒介物，它是文人與商人交際的橋樑，也是商業資金輸入文藝社會的重要管道。透過骨董的鑒賞與交易，商人龐大資金流入玩物市場，這些富商的參與，龐大資金的投入，無論就玩物市場的活絡，乃至整個文藝社會的發展，都是極為有力的刺激因素。甚至可謂，正因有此文人與商人之交際，導致大量資金之流入，晚明之藝品市場與文藝社會始進入空前之盛期，而文人文化即在此豐厚之社會基礎上繁榮發展。

再就商人之文化表現而言，明代中期以來，相隨於商品經濟的發展，商人已經成為社會上極為活躍的一群，他們憑藉著財富上的優

97 [明]李維楨，《大泌山房集》，卷71〈汪元蠡家傳〉，頁225-226。

勢，可以在消費市場上「爲所欲爲」，充分展現自我。但，如何表現，或者說要表現出何種形象卻是問題。另一方面，整體社會價值觀依然不能給予商人充分的肯認，一般而言，士人的社會地位仍高於商人，兩者顯有上下之別。在此情況下，商人試圖找尋自我表現之道，藉以證實自我，以爭取社會地位，實爲勢所應然。簡單地講，商人需要一種「文化」作爲自我表現或粉飾之具，爲此，採借社會上最爲強勢的士人文化，可說是自然之理。

然而，所謂士人文化，其實包含甚廣，粗略而言，概可三分爲：性命之學、科舉之學，以及文人文化。明後期之商人大概也對這三種文化各有倚重倚輕的參與，或有參與理學講會，吸收其道理以爲商道者，而培養子弟以圖仕途更是商人直接而有效的翻身之道。不過，在此之中文人文化的參與可能是最爲便捷的文化粉飾之道。蓋道學之講究修心養性本與商人之算計謀利背道而馳，而明中期以來，科舉之途更已壅塞難達。相較而言，文人文化則與商人多有親和之處，其精采豐富，優雅繁華，且著落於生活層面，透過物質條件以展現炫耀，都與商人的追求取向相一致，而在現實社會中，文人與商人又多可以有互動互惠之處，因此，這套本來文人用以自我標榜之文人文化，尤其是在古玩藝品的賞玩上，乃成爲商人積極參與，採借以表現自我之文化形式，同時，文人亦多有用此以交際商人，謀存求利。如此，在社會文化層面上，乃出現士商交雜之情勢。

士商的交雜直接促動經濟與文化的流通，好文商人成好客主人，大力贊助文藝活動，強力投入文藝商品的購求，大量資金的流入，激盪、活絡整個玩物市場的發達。因而促進玩物市場、文藝社會的發展，如此，構成文藝發展的外在優勢。另一方面，商人之加入玩物市場，卻也激起文人的文化緊張感，因而觸發雅 / 俗的辯證，此則又推動文人文化內涵與形式的不斷拓展。從社會文化史，甚至藝術史的角度來

看，這都可說是一個社會文化發展的新情勢，在此情勢下，文化的發展有新的動力，新的屬性，甚至新的邏輯。自此，文化的發展不再是特定士人的專利，商人已是其中強大的變動或作用因素，因而其菁英屬性也不再純粹，而多有混雜，且在不斷的混雜中，甚而這種混雜，以及因應於此的文化界線的劃定，乃成為文化的發展邏輯。

四、文雅境界的重構

相對於商人的積極參與賞玩活動，試圖分享文人文化，文人對商人的「入侵」文人文化卻是多所排斥，因為文人文化的開啓，本來就建立在與世俗世界的區別上(這是最初層次的雅/俗之辨)，而商人卻是世俗力量的重要代表，兩者在本質上就有互斥性。然而，如前所論，自明中期以來，士商相雜已然勢成，尤其在藝市場中，文人與商人之間更多有互動互利之處。因此這之中的關係極為複雜，而在此複雜關係中，雅俗的文化界線也難以釐定清楚，而有辯證性的發展。以下且從文人角度出發，進一步觀察此種雅俗文化的辯證關係。

骨董非草草可玩也

當玩物市場化，因而提供了士人寄存其中，以資謀生求利的同時，這當中的物與人的關係，也蘊含著內在的弔詭。原來在文人的論述脈絡下，如米芾所言，藝品得為「才子鑒士，寶鈿瑞錦，縑襲數十，以為珍玩。回視五王之煒煒，皆糠粃埃壘，奚足道哉。」藝品珍玩乃具有睥睨現實利祿之意涵，這種超越性價值，至於明代後期，一般文人，尤其是在科舉中多遭挫折因而以文人自命者，更刻意藉此以寄託身心，且自我標榜。他們藉諸玩物以營造文雅生活，以此作為其身分

之表徵，如錢謙益之形容王惟儉：「家無餘貲，盡斥以買書畫彝鼎，風流儒雅，竟日譚笑，無不俗語，可謂名士矣。」⁹⁸或如汪懋麟之概論明清間之文人風尚：「時之名士所謂貧而必焚香必啜茗，必置玩好，必交遊盡貴者也。」⁹⁹如此，玩物被納入文人的美感生活經營範疇中，成為雅文化的表徵物，是他們自別於世俗世界的憑藉。然而，在市場邏輯下，這些珍玩又變成一種用來誇耀於人，或是交換金錢的有價商品，而商人乃憑其經濟優勢，經由市場交易，掌握此「文物」，進而積極涉足文人雅境。因此，士人在藉此取利的同時，也在文化上面臨雅境俗化的矛盾。所謂「吳人濫觴，而徽人導之」的說法，事實上意味著文人與商人兩者對玩物有著複雜的辯證關係。他們一方面在玩物市場上有深切的利益糾葛，既共利也相爭，而在文化上，則有其緊張關係，商人往往是文人的「想像敵人」，至少文人不願與之共處於世俗世界中，沉瀆一氣。因而文人乃須在玩物的世界中，另外建立一套辨別雅俗的論述，同時，在生活層面上，經由玩物另外營造一套「雅」的生活文化，以之抗衡世俗的玩物觀。然而，在文人刻意與商人劃清界線的同時，商人卻又緊隨在文人之後，努力擦拭此界線。如此，就在區劃與擦拭的反覆過程中，促成一個文化發展的過程。

在玩物的世界中，文人與經濟強勢的富貴者——尤其是新安富商，相生又相剋，文人在面對此種混雜情形，為維持其文化上的優越性，乃刻意去強調兩者具有雅俗上的區別。錢謙益在〈跋董玄宰與馮開之尺牘〉中曾言道：

馮祭酒開之先生，得王右丞〈江山霽雪圖〉，藏於快雪堂，為生平鑒賞之冠。董玄宰在史館，詒書借閱。祭酒於三千里外緘

98 [明]錢謙益，《牧齋初學集》，卷84〈書王損仲詩文後〉，頁1768-1769。

99 [清]汪懋麟，《澗堂文集》（《續修四庫全書》冊1407，上海：上海古籍出版社，1995），卷3〈埭齋記〉，總頁621。

寄，經年而後歸。……神宗時，海內承平，士大夫廻翔館閣，以文章翰墨相娛樂。牙籤玉軸希有難得之物，一夫懷挾提挈，負之而趨，往復四千里，如堂過庭。……祭酒歿，此卷為新安富人購去，煙雲筆墨，墮落銅山錢庫中三十餘年。余游黃山，始贖而出之。如豐城神物，一旦出於獄底。二公有靈，當為此卷一鼓掌也。¹⁰⁰

此說背後隱然預設：在一個美好的時代，文人自在地悠遊於優雅的文藝世界中，而此類藝品乃在文人世界中輾轉流傳，發揮其美學作用，激發文人的美感與交流。如此，藝品流傳與文藝活動交相作用，彼此輝映，構成一幅文雅的盛景。然而，商人卻闖入其中，侵奪藝品，破壞雅境。錢謙益在此直接表明：此藝品之「為新安富人購去」乃是一種「墮落」，而其「贖而出之」，則如「出於獄底」。如此含意，如此修辭，直接間接地認定，此類藝品應該是從屬於文人的風雅世界，而商人是來自庸俗世界的入侵者。其中雅俗之辨，直接而尖銳，而其所區劃之雅俗界線，毫不含糊。

然而，明代後期在士商交雜的情勢下，在現實層面上，文人與富人(或商人)的關係實極為複雜，而雅俗界線也總是還理還亂，兩者之關係並非始終涇渭分明，而勿寧是複雜而辯證的。《花村談往》中有則趣聞，頗可略窺此中情況之複雜：

董玄宰三楚學歸，怡情赴宴，一舊族子驟富，倣名公家營構精舍，中藏書畫鼎彝琴棋，玩好之物充物無序，又與算格法馬帳簿等交互錯置。因邀玄宰眉公與張侗初輩花會談敘，飯後引入清談，主人各為誇指，某物矜所自來，某為的係真蹟，某件價

100 [清]錢謙益，《牧齋初學集》，卷 85〈跋董玄宰與馮開之尺牘〉，頁 1788-1789。

值多少，玄宰閉目搖道曰：「太多，太多，穢雜矣。」……「吾兄亦去之可耳！」¹⁰¹

這則故事中的主人雖出身舊族，但顯然已經毫無舊族子弟的文化涵養，因而也不被文人視為同類，在此，他扮演的就是一個「驟富」之後附庸風雅的俗物。根據此文字敘述直接可見，此人雖極力躋身文雅行列，因而刻意巴結文人雅士，但終於吃力不討好，被主持文雅的董其昌所排斥，直指其為「雅」的世界中的障礙物。再者，從作者的外部描述中，也可見此人雖刻意經營文雅生活，以致構精舍，置玩物，但他只是徒具文雅之形式資源，這些東西只是「錯置」「無序」地堆放在世俗的世界中，而未能因此建構出一個真正的「文雅」世界。此段文字反映出文士與富人在玩物的世界中，既共存互濟，卻又緊張相斥的複雜關係——董其昌、陳眉公、張侗(1634-1713)之流知名文人之應允與會，可見兩者之間實有相互依存之處，然而既然應邀與會，卻又刻意譏諷排斥，又可見其雅俗辨明之不願妥協。再者，此則故事也明白表示對玩物的佔有不等於文雅世界的登入。文雅世界的營造，除玩物形體的擁有外，還有其他精神性或情感性的東西為其內涵。文雅生活的經營需兼得玩物之形與玩物之神，始克其功。

類如董其昌對附庸風雅之富人的排斥，並非只是針對特定個人或一時情緒使然，這背後實有一賞玩的理論蘊乎其中——〈骨董十三說〉有言：

骨董非草草可玩也。先治幽軒邃室，雖在城市，有山林之致，於風月晴和之際，埽地焚香烹泉，速客與達人端士，談藝論道於花月竹柏間。盤桓久之，飯餘晏坐，別設淨几鋪以丹罽，襲

101 [清]花村看行侍者，《花村談往》（《叢書集成續編》冊26，上海：上海古籍出版社，1994），卷2〈封君公子〉，總頁320。

以文錦，次第出其所藏，列而玩之。若與古人相接欣賞，可以舒鬱結之氣，可以歛放縱之習。¹⁰²

明清士人涉入古董市場後，一方面與富人相與謀利，藉以營生，一方面，卻又刻意與之相區別，在論述上強調兩者有內涵上的差異。董其昌這段關於骨董賞玩的論述顯示：骨董的賞玩一方面是在營造文雅的情境，同時需要和整個文雅情境相融合，也就是說古董的賞玩是和整個文人的雅文化相交融的。此說可謂嘗試將骨董的賞玩，納入文人文藝活動的脈絡中，將之歸屬於文人文化。這種理論建構可說是從正面直接界定雅文化的範圍，試圖區劃出一個雅與俗的界線。

好事家與鑒賞家自是兩等

明清文人切切於雅俗之辨別，多方指斥俗人，藉以自示高雅，這已成文人之特性矣。其中，他們對挾具財富或權勢，以圖混入文雅世界者，特表排斥——何良俊曾諷刺當時挾資好事，附庸風雅者：

世人家多資力，加以好事，聞好古之家亦曾畜畫，遂買數十幅於家。客至，懸之中堂，誇以為觀美。今之所稱好畫者，皆此輩耳。其有能稍辨真贋，……蓋已千百中或四五人而已，必欲如宗少文之澄懷觀道，而神遊其中者，蓋曠百劫而未見一人者歟。¹⁰³

這是具備鑒賞能力、擁有文化資本者，對於擁有金錢藉以入侵雅境，因而模糊雅俗區別者的非議、鄙薄，此種批評與前述之建立賞玩規範實為一體之兩面，皆意在劃清、維持雅俗之界線。此說在相當程度上

102 [明]董其昌，《骨董十三說》（《叢書集成續編》冊94，臺北：新文豐出版公司，1985），總頁741。

103 [明]何良俊，《四友齋叢說》，卷28〈畫一〉，頁257-258。

可說是師出有名地反對藝品的商品化。其所謂「多資力」「遂買數十幅於家」，乃將藝品全然商品化之作爲，在此作爲下，藝品之內在質感完全被淘空，而只具數量上的意義，一旦至此，則藝品原本所應內含的美學意涵已流失殆盡，所以也就無法作爲審美者投注情感的對象，「神遊其中」。如此，審美的主體與客體，已無任何互動溝通的可能。這種說法相當深刻地區別藝品與商品，品賞與好事。這可說是文人爲維護文人文化之豐富內涵與美學純度，而最爲名正言順的指控與排斥，其意在抵抗金錢的過度介入與藝品的商品化。

事實上，藝品的商品化，導致其價值被化約爲金錢數量，此種「價值」轉成「價格」的問題，已成明代文人文化的爭議要點。姜紹書《韻石齋筆談》中有言：

項元汴墨林，生嘉靖、隆慶之世，資力雄贍，享素封之樂。出其緒餘，購求法書名畫，及鼎彝奇器，三吳珍秘歸之如流。……每得名蹟以印鈐之，累累滿幅，亦是書畫一厄。……復載其價於楮尾，以示後人，此與賈豎甲乙帳簿何異。不過欲子孫長守，縱或求售，亦期照原直而請益焉，貽謀亦既周矣。¹⁰⁴

項元汴應該算是個藝術素養相當高的文人，他不但精於鑒賞，本身也善於創作。然則，姜紹書在評述其藝術成就之餘，也頗加諷刺其「作賤」藝術之行徑，這當中印鈐之舉直接破壞畫面美感，可謂乃具體罪證，招致非議固所難免。然而，其標示價格之舉，實際上應無損於藝品，卻招致更爲苛刻之譏諷，至有謂「此與賈豎甲乙帳簿何異」，是可見此舉容或無關宏旨，卻非無傷大雅，蓋項氏將藝品「價格化」正觸及文人文化矛盾與避諱之所在。項元汴此舉，及由此引發之譏諷，實頗具表徵性意義。項氏身爲當時，甚至是有明一朝，最爲傑出之私

104 [明]姜紹書，《韻石齋筆談》，卷下〈項墨林收藏〉，頁16a-16b。

任收藏家，竟有此舉，這除可視為個人特異之舉外，更可說是時勢使然。蓋在藝品市場極度發達，藝品交易極度頻繁，藝品之流通率多通過市場，因而藝品之價值與價格之間，界線模糊，往往價值直接「價格化」。而項氏之所藏，既然來自市場收購，因而直接標價其上，可謂理所當然。然則，此種毫不避諱之行爲，揭露藝品價值與價格之間的內在矛盾，乃又激起文人的危機感，故姜氏特有此譏刺之辭。項氏雅行中雜有俗舉，在往後的世代中猶然引人爭議，或有爲之辯護者，¹⁰⁵或有因此將之貶列「好事者」。¹⁰⁶凡此，皆顯示價值與價格問題，事屬賞玩文化內在矛盾之所在，故成爭議之要點。在藝品市場化之過程中，文人特意強調物之「質」感，藉以挽救物之抽象化至於僅具數「量」意義，此乃雅俗之辨的重要起點。

關於雅俗的區辨，明人特喜引用米芾好事家與鑒賞家之別的說法，來作概念上的區分，除前引何良俊對多貲好事量購之指斥外，高濂在《遵生八箋》中更直接言道：

米元章云，好事家與鑒賞家自是兩等：家多資蓄，貪名好勝，遇物收置，不過聽聲，此謂好事；若賞鑑家，天資高明，多閱傳錄，或自能畫，或深知畫意，每得一圖，終日寶玩，如對古人，聲色之奉，不能奪也。名曰真賞。¹⁰⁷

高濂在此借用米芾的話，極爲明確地將玩物世界的參與者作分類，這

¹⁰⁵ [清]姚元，《竹葉亭雜記》(北京：中華書局，1982)，卷4中有為項氏辯護之言：「其載價於楮尾，亦欲後人不輕視耳，乃謂與賈豎甲乙賬簿無異，未免惡詈。」頁100。

¹⁰⁶ [清]錢泳，《履園叢話》(北京：中華書局，1979)中言：「收藏書畫有三等，一曰賞鑒，二曰好事，三曰謀利。米海岳、趙松雪、文衡山、董思翁等為賞鑒，秦會之、賈秋壑、嚴分宜、項墨林等為好事。」頁261-262。

¹⁰⁷ [明]高濂，《遵生八箋》(北京：人民衛生出版社，1994)，〈畫家鑒賞真雜說〉，頁563。

種分類的高下之等極為明顯，而其中的意圖也昭然若揭：他蓄意將富而好事者，排擠於賞玩文化之外。在其論述下，玩物之「真賞」是種知識活動，是種情感活動，甚至可以說是種生命活動。在此理念建構下，這些玩物取得了一種「質感」。因而人與物的關係，是一種相對互動的關係——即所謂「如對古人」，而不只是一種交易行為下的交換品——以財易物，再以物易名。這種理念在玩物的世界中，明確地判別了富人的好事收藏與文人的真心鑒賞，雅俗殊途。

以「賞鑑」與「好事」的來界定賞玩文化，藉此將附庸風雅的好事富人排除在外，這大概已是明清文人的共識。除高濂之所論外，茅一相之《繪妙》亦曾引此言以申論賞畫之真訣，¹⁰⁸而謝肇淛在《五雜俎》更藉此大加發揮道：

米氏《畫史》所言賞鑑、好事二家，可謂切中世人之病。……余謂今之紈袴子弟，求好事而亦不可得，彼其金銀堆積，無復用處。聞世間有一種書畫，亦漫收買，列之架上，掛之壁間，物一入手，更不展看，堆放櫥簾，任其朽蠹。如此者十人而九。求其錦囊玉軸，又安可得？余行天下，見富貴名家子弟，燁有聲稱者，亦止僅足當好事而已，未敢遽以賞鑑許之也。¹⁰⁹

謝肇淛具體地批評，這些漫收者在玩物世界中，只是作一個購買者、收藏者，他們在購買之後即「堆放櫥簾，任其朽蠹」，也就是說這些玩物與購藏者之間，沒有知識上、情感上的互動關係，這些收藏品根本閒置於個人生活範圍之外，不成其為一種「性命死生以之」的「癖」好關係。如此，個人未得真正親近玩物，而玩物亦未能真正進入個人生活世界，這種淺薄的人、物關係，根本不得進入鑒賞的行列。謝肇

108 [明]茅一相，《繪妙》（《叢書集成初編》冊 1656，上海：上海商務印書館，1936），〈賞鑑好事〉，頁 11-12。

109 [明]謝肇淛，《五雜俎》（上海：上海書店，2001），卷 7，頁 137。

淪的批評顯示：玩物不應該自外於個人生活之外，它們除了購買、收藏、展示之外，更應該真正進入個人生活領域內，和人的感官互動，進而營造文雅的生活情境。綜合上述有關雅文化之構成的討論，可以發現：雅文化的成立，於內在上，須有感官活動——即人與物的交感互動，為其內涵，而此種內涵上的建構，同時可以作為區辨雅俗的根據，如此內在建構與外在區別，交相作用，確立了雅文化的內容與界線。

明窗淨几，古鼎，宋硯，松濤，溪聲

文人的刻意排斥好事者，除指摘其藉財多收，藏而不能賞外，更積極的分別之道，乃在物的賞玩品味上區別雅俗。由此宣示其對古物之「專屬權」。張蓋於〈衍園清語〉中有言：

古物為俗人所玩，物抱奇冤；旨酒為俗人所嘗，酒當痛哭；好詩、好書、好文章為俗人所讀，詩書文章遭古今一大厄也。¹¹⁰

張蓋這段話則可說是一種文化「專屬權」的宣示，蓋古物之賞玩，美酒之品嚐，詩書文章之閱讀，都是文人文化的重要內容，文人藉此來營造文雅情境，而且這套文化是文人用來寄託生命，確認自我，進而抗衡世俗世界的憑藉。所以，他們要去刻意刻劃雅俗文化的界線，避免它因為世俗的力量的侵犯，造成混淆，以致失去它的獨特性。我們可以說這套「雅」的生活文化是士人自我認同的標誌，因而，他們需要刻意去維持這個標誌的專屬權。

張蓋的說法，事實上可以說是明清諸多「宜忌論」中一種，明清文人特喜為諸種賞玩活動設立正面或反面的規範，《長物志》中有關

110 [清]張蓋，〈衍園清語〉，收入王暉、張潮編纂，《檀几叢書二集》（上海：上海古籍出版社，1992），卷32，頁351。

書畫品賞的討論即謂：「一入俗子之手，動見勞辱，卷舒失所，操揉燥裂，真書畫之厄也。……若使真贗並陳，新舊錯出，如入賈胡肆中，有何趣味。所藏必有晉唐宋元名蹟，乃稱博古，若徒取近代紙墨，較量真偽，心無真賞，以耳爲目，手執卷軸，口論貴賤，真惡道也。」¹¹¹類此所表述之賞玩原則，已是文人的關注要點，甚而發展成爲一種條款式的文人「公約」，以致多有文人以表列方式，列舉諸多宜忌條目，如高濂〈燕閑清賞箋〉中有謂「畫之失傳，其病有五」，列舉賞畫之種種不當行爲。¹¹²「五病」之說外，謝肇淛更有「七厄」之論，指摘權貴俗子之好事購買而不能真賞，如其中所謂：「啖名俗子，好事估客，揮金爭買，無復涇渭，三厄也；射利大賈，貴賤懋遷，才有贏息，即轉俗手，四厄也。」¹¹³凡此皆意在辨別雅俗，對比好事與真賞，而由此對比乃更開展出品賞內涵的論述。如陳眉公有關書畫歸屬之善趣或落劫的論述：

一善趣：賞鑒家、精舍、淨几、風日清美、瓶花茶笋橙橘時、山水間、二人不矜莊、名香修竹拂晒、天下無事、考証、高僧、與奇石鼎彝相傍、睡起、病餘、雪、漫展緩收。一惡魔：黃梅天、燈下酒後……。一莊嚴：玳瑁、瑪瑙、琉璃……。一落劫：入村漢手、質錢、獻豪門、剪作練裙襪材、不肖子、換酒食、盜、水火厄、殉葬。¹¹⁴

111 [明]文震亨撰，海軍、田軍注釋，《長物志圖說》，卷5〈書畫〉，頁151。

112 [明]高濂，《遵生八箋》，〈燕閑清賞箋中〉，頁564。

113 [明]謝肇淛，《五雜俎》，卷7，頁137。

114 [明]唐志契，《繪事微言》（《景印文淵閣四庫全書》冊816，臺北：臺灣商務印書館，1983），卷上〈書畫金湯〉，總頁221-222。原出陳繼儒，《書畫史》（《藝術叢編第一集》冊29，臺北：世界書局，1962），附錄〈書畫金湯〉，頁129-130。

另如袁中郎之《瓶史》對花之欣賞亦列有快意與折辱之諸種條目：

花快意凡十四條：明窗淨几，古鼎，宋硯，松濤，溪聲……花折辱凡二十三條：主人頻拜客，俗子闌入，蟠枝，庸僧談禪，窗下狗鬥蓮子，衞衞歌童弋陽腔，醜女折戴，論陞遷，強作憐愛，應酬詩債未了，盛開家人催算帳，檢韻府押字，破書狼籍，福建牙人，吳中贗畫，鼠矢、蝸涎僮僕偃蹇，令初行酒盡，與酒館為鄰，案上有黃金白雪中原紫氣等詩。¹¹⁵

本來士人營造文雅情境的目的即在於離異世俗世界，別創一可供安身立命之處所，而今世俗之人事物又乘隙混跡於此雅境中，文人為維持此雅境之純粹性，對之有所辨明，以至必欲清除而後快，此乃勢所必然之事。上述各種有關賞玩活動的「宜忌論」可以說目的乃在為文人文化設立規範與界線，它在正面上建立雅的標準，篩選各種人事物，羅列出各種雅的內容，將之編組成「雅」的情境，由此確立雅的內容與疆域。同時，將各種不雅的事項羅列出來，指明可能混跡在雅境中的俗事、俗物、俗務，將之排除在雅境之外，藉此保證這個雅境的純粹性。另外，由其所刻意排除之各種項目來看，可以發現，商務活動的涉入其中，或玩物的商品化是最主要的禁忌項目。我們可以說這是一種現實的反映：在現實社會中，玩物的商品市場極為發達，玩物商品化的情況實為普遍現象，而在此商品市場中，具有經濟實力者，成為最大的玩物擁有者，尤其是商人階層，他們大舉入侵玩物市場，藉此附庸風雅，涉足文人雅境，意圖參與、分享文人文化，文人乃視此「啖名俗子，好事估客」為混亂其文雅意境之侵犯者，必欲將之驅逐出境。如此，現實社會中士商之間在玩物市場上的相生相剋，演變成

115 [明]袁宏道，《瓶史》（《筆記小說大觀》5編冊4，臺北：新興書局，1974），〈十二監戒〉，頁21。

文雅情境的攻防，雅俗界線的刻劃與擦拭，以致成爲一種文化的競爭。然而就其大體而言，這種競爭卻也是刺激整個文人文化發展的重要動因。

綜合上述有關雅文化之構成的討論，可以發現：雅文化的成立，於內在上，須有感官活動——即人與物的交感互動，爲其內涵。從物質文化的角度來看，這種文人文化脈絡中的賞玩論述，除可說是對商人之入侵雅文化的抵制，而宣示其文化之詮釋權與專屬權外，這也可以說是一種「反商品化」的行爲，文人希望透過對玩物的情感連繫、互動，來賦予物特定的質感，以挽救物在商品化過程中全然被抽象化，以至數量化爲金錢的交換品。這種內涵上的建構，著落在現實社會中，同時可以作爲區辨雅俗的根據，如此內在建構與外在區別，交相作用，確立了雅文化的內容與界線，這套文化也就成了文人可以用來寄託生命，同時確認自我的憑藉。明清士人之所以要去刻劃雅俗文化的界線，可說是這套文人文化已成爲文人自我認同的標誌，因而，他們需要刻意去維持這個標誌的專有權。而其維護其此文化標誌的方式，則是在感官上、或相關論述上，不斷開拓、豐富這套生活文化的內涵，藉此將附庸風雅者排除於外，也就是這種趨力推動著整個文人文化的發展。要之，明中期以來，在士商交雜的社會處境下，所展開的雅俗辯證，於內在乃有雅文化之內涵上的不斷擴充外，而在外在則可見雅俗界線的不斷移動，而此種移動又促成文化的不斷創新拓展。

真韻、真才、真情之士，相戒不談風雅，亦過矣

明中期以來，賞玩活動已經成爲一種社會流行，當時社會上多有好於此事者，他們往往經由市場，參與其中。不過，這終究不是銀貨兩訖即告解決的問題，這當中還有許多的講究，這種講究也發展成一

套繁複的知識系統，而反映在書籍市場中。事實上，晚明出版市場中已經有不少相關於此的著作，甚至一般日用類書中也有「書法門」、「畫譜門」的類目，提供簡單的書畫鑒賞知識。¹¹⁶由此可見，文人所激起的賞玩熱潮，已經帶動相關知識的生產與購求，這種知識的企求，甚至導致了偽書的出現。《蕉窗九錄》、《筠軒清秘錄》即屬此類著作，前者題為項元汴所撰，且有文徵明之子文彭(1498-1573)之序，後者作者署董其昌，且有陳繼儒之序，項元汴、文彭、陳繼儒、董其昌，俱為晚明藝壇名人，且都精於鑒識，其賞玩生活亦為各方所稱羨，《四庫全書總目提要》斷定：《蕉窗九錄》「殆稍知字義之書賈，以二人有博雅名，依託之以炫俗也。」¹¹⁷而《筠軒清秘錄》乃「書賈以其昌名重，故偽造繼儒之序以炫俗射利耳。」¹¹⁸這類偽冒行為的出現，除了顯見這類著作已成書籍市場之熱門商品外，它也反映出文人的賞玩活動，已經成為社會上的優勢文化，故而，書商乃假借知名文人之名以為行銷之具。這些文雅知識的大量繁衍乃與玩物市場的興盛相關聯，這些書籍之繁多大抵可說是玩物市場興盛的反映，其存在乃因應於玩物市場的需求，或者用以引誘或引導一般人如何投入玩物市場，¹¹⁹或者用以教導有意於追求文雅生活者，如何掌握要領。如此，玩物市

116 參王正華，〈生活、知識與文化商品——晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉，頁 1-85。

117 《四庫全書總目提要》，冊 3，卷 130〈子部·雜家類存目七·蕉窗九錄〉，頁 785。

118 《四庫全書總目提要》，冊 3，卷 130〈子部·雜家類存目七·筠軒清秘錄〉，頁 785。

119 許雅惠，〈晚明的古銅知識與仿古銅器〉一文結論有謂：晚明古物市場發達，士人無法自外於市場，「古物、圖錄、書籍等都成為市場機制的一環，它不僅提供消費者商品，更進一步引導了收藏風氣的走向。」許文收入《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》(臺北：國立故宮博物院，2003)，頁 264-272。

場的發達乃與賞玩書籍的風行互為因果。進一步觀察文雅知識的繁衍則可見它有兩個取向：一是跟隨文人文化之主流，緊追文人之雅趣，盜文人之名以出版之事，殆可謂乃出於此。除此，亦有可能更為通俗的方向發展，以投合一般人的需求，如日用類書所呈現的知識內容傾向。¹²⁰整體而言，這兩個方向的發展概皆顯示文雅知識的大量繁衍下，其所包含之幅度乃大為擴張。

玩物市場的擴張與相關知識的流行，固然造成文雅知識的擴張，卻也激起文人的緊張，唯恐其所專屬之雅文化流於庸俗。因而乃又刻意為文辨別雅俗。沈春澤在為《長物志》所寫的序中言：

近來富貴家兒與一二庸奴、鈍漢，沾沾以好事自命，每經鑒賞，
出口便俗，入手便粗，縱極其摩娑護持之情狀，其污辱彌甚，
遂使真韻、真才、真情之士，相戒不談風雅。嘻！亦過矣！¹²¹

此說在相當程度上反應了文人自命風雅的心態，他們認為鑒賞之類的風雅之舉，乃是他們的文化專屬權，因此，對於社會上緊跟其後，仿傚其所為，意圖參與賞玩活動者的附庸風雅，乃力加排斥並視之為「污辱」文雅之舉。就是在這樣的心態下，他們才刻意為文，致力辨明雅俗——所謂「相戒不談風雅」，勿寧是誇張過激之辭，實則文人往往因此反而更切切於談論風雅。也就是說文人常是因雅俗界線的含混，有所不滿而提筆為文，刻意區別雅俗，《長物志》之作正可視為此種意圖之體現與代表。文氏此書中「俗」字凡八十餘見，十卷中無一不

120 王正華，〈生活、知識與文化商品——晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉文中結論認為：福建版日用類書所呈現的書畫知識主要是「滿足下層識字人口與手中有點餘錢人士的需求，在社會生活上能夠知道當時的流行風向，並進而預流入列。」頁46。

121 [明]文震亨撰，海軍、田軍注釋，《長物志圖說》，〈沈春澤序〉，頁1。

有關於俗款之指摘，其第七卷專論「器具」更特意指摘各種庸俗不雅之形式或作為，為其以俗字相加者，將近三十處。此卷之總論稱：

今人見聞不廣，又習見時世所尚，遂致雅俗莫辨，更有專事絢麗，目不識古，軒牕几案毫無韻物，而侈言陳設，未之敢輕許也。¹²²

此所謂「習見時世所尚，遂致雅俗莫辨」顯示，文氏正是對一般社會流俗不滿，故特有此作以辨別雅俗。此種辨別乃產生無數的講究，以致繁衍成一類極為龐雜的生活知識。¹²³這類知識的繁衍，正可說是雅文化趨於豐富化、細緻化的實踐成果與現實反映。前引《四庫全書總目提要》有關《遵生八牋》及《長物志》之介紹，所謂：「不出明季小品積習」、「明季山人墨客多以是相誇」，在此脈絡下解讀，亦可謂，此乃文人為標誌不俗，因而積極展開論述，極力擴充雅文化內容之表現。而前述《骨董十三說》及《蕉窗九錄》、《筠軒清秘錄》等仿冒書籍的出現，殆亦可視此種文雅知識繁衍趨勢的反映。

在市場化的大趨勢下，以文雅自命之文人，為維護雅文化之優越性，乃刻意辨別雅俗。這種辨別有兩個取徑：一是在內在上極力擴充品賞的內涵，強調賞玩過程中需有個人感官與情感投入，藉此賦與物特定的「情性」，使之具有特「質」，而不致抽象化為僅具數量意義的有價商品。另一種作為則是在外在上，文人更刻意在美學生活的經營上，開展出各種不同的表現形式，並針對這些形式的變化展開論述，以期有別於俗款。如此，在文人的不斷辨別雅俗的過程中，其美學生活的內在意涵與外在形式，也相隨地不斷增添或更新，雅文化的

122 [明]文震亨撰，海軍、田軍注釋，《長物志圖說》，卷7，〈器具〉，頁288。

123 參毛文芳，〈晚明閒賞文獻之盛況、分類與分析〉，收入氏著，《晚明閒賞美學》（臺北：學生書局，2000），頁139-159。

整體內容即因此不斷擴充。晚明之諸多閒賞專著，以至許多筆記、小品或各種序言、題跋之零星片論，多有相關於美感生活之理念論述或經驗感言，這些林林總總、雜然紛陳的文雅意念與行爲，堆積出極爲精采豐富、繁華多姿的生活美學——此即雅文化內容之繁殖。

明代中期以後，士人特意辨別雅俗，試圖與社會流行時尚有所區隔，甚至爲此而別創形式、風格，藉此以維持其社會身分與地位，這已是明顯的社會現象，亦多有學者論及於此。¹²⁴然則，從文人文化發展的角度來理解殆可謂：此種雅俗之辨正是文人文化不斷擴充其內在意涵、擴大其社會基礎，且因而帶動社會文化發展的過程。蓋明代文人對於雅俗的辨別，除了在形式上別有創制，以有別於流俗外，他們更在內涵上不斷擴充，積極展開各種相關論述，細究品物之道，開發感官能力，鋪陳物我交感之外在情境與內在情韻。如此，雅文化之內在意涵乃在不斷開發中，日益充實、豐富。同時，相隨於文人品味之不斷開發，其品賞範圍乃不斷擴張或更新，而此類論述之繁衍乃又與市場之興盛相互呼應、彼此激盪。前引之史料多有論及此者，如《廣志繹》記：「姑蘇人聰慧好古……又善操海內上下進退之權，蘇人以爲雅者，則四方隨而雅之，俗者，則隨而俗之。」及王世貞言：「畫當重宋，而三十年來忽重元人，乃至倪元鎮，以逮明沈周，價驟增十倍；瓷器當重哥汝，而十五年來，忽重宣德，以至永樂成化，價亦驟增十倍。大抵吳人濫觴，而徽人導之。」沈德符稱：「玩好之物，以古爲貴。惟本朝則不然，永樂之剔紅、宣德之銅、成化之窰，其價遂

¹²⁴ 關於此可參考：Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*; Timothy Brook 著，方駿、王秀麗、羅天佑譯，《縱樂的困惑——明代的商業與文化》，頁 251-265。另巫仁恕，〈明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應〉；林麗月，〈衣裳與風教——晚明的服飾風尚與「服妖」議論〉。

與古敵。……始於一二雅人，賞識摩挲，濫觴於江南好事縉紳，波靡于新安耳食。」綜觀這些議論可以發現，藝品的賞玩標準並非固定不動，而是不斷推陳出新，也因此雅俗的關係是流動而非固定的，所謂「蘇人以爲雅者，則四方隨而雅之」顯示文人文化發展程度最高之江南文人，由於其生活實踐與相關論述積累深厚，因而擁有「雅」文化的詮釋權、定義權，而其詮釋與定義，乃隨其相關論述之不斷擴充而不斷更新，且由此所推陳出來的品味表現，又著落於市場中，所謂「吳人濫觴，而徽人導之」，可見士商之間在雅文化的場域中，不斷創新 / 跟隨的擴展過程。如此，在這個雅俗不斷辯證、流動的過程中，明後期的社會文化也在流動中，不斷擴充豐富的內涵，開創新的表現形式，因而持續向前拓展。而此種文人文化內涵與形式的拓展，又與市場機能交相作用，因而推動整體社會文化的發展。

結語

賞玩文化是文人文化中極爲重要的一環，對藝品的賞玩是文人實踐其文雅之道的具體作爲，然則，這個「雅」文化之內在意涵與社會意義俱非固定成型，一成不變。事實上，它是相隨於社會形態的變遷，而有不同的發展，也因不同的發展而有別具趣味的社會意義。由上述的論述我們大略可看賞玩文化的形成與流變，這個流變簡單地講，就是一個「世俗化」的過程，而在此世俗化過程中，藝品在珍玩與商品之間游移，而文人乃與商人展開雅俗的辯證。

宋元以來，具有藝術偏好的文人即不斷建立藝品的獨立價值與鑒賞意識，以致藝品的鑒賞成爲文人知識活動與美學生活的重要項目，鑒賞也逐漸成爲文人的看家本領，由此構成了一套「雅」文化，這種博雅文化逐漸成爲區別文人的重要標誌。這種「雅」文化，或者借諸

古物以考察史籍，求其能知悉古物之相關背景，對於藝品的相關來歷能考證清楚，得以鑒別古物的真偽。或者是強調對藝品有美感上的品味能力，甚至沉迷於藝術的美感之中，而與「世俗世界」保持距離。宋代時在藝品的賞玩上，這種鑒賞意識已大致發展成形，到了元明之際，這種雅文化更明確地成爲一種具體的生活形態，以倪瓚、顧瑛爲中心的江南文人，多有具此能力與嗜好者，他們甚至以此相互交流，而形成一個文藝社交群體的特色。同時，這些人多在富裕的經濟基礎上具有隱逸的色彩，此種與現實疏離的傾向乃又與藝術的自足性相交融，而成爲一種自命清高，而深具菁英色彩的文人文化。

元明之際具體成形，而具有菁英色調的文人文化，一直到成化弘治期間，在沈周等人的主盟下，又達到高峰，沈周等人彷彿又重現了元末的文藝高潮。不過，在此之後，在市場經濟興盛、城市社交頻繁、商人勢力崛起的社會趨勢下，這套「高雅文化」，乃在此種世俗力量的浸染下，相隨地逐漸「世俗化」。王百穀之流的文人，多有將其文藝技能、鑒賞能力投諸市場，參與骨董買賣，甚至製造假骨董以謀利者。這種雅道的世俗化，也讓雅 / 俗之間展開極爲有趣的辯證關係。

就文人屬性之發展而言，我們大體可說，元明之際，江南地區已經有一批頗具隱逸色彩的文人社群出現，然而直至明代中期以後，社會上才更爲明確地湧現一批有別於學士大夫，而別具普遍性社會意義的「文人」，這些文人由於體制性的因素，大量地出現在社會上，別有用心地致力於美感生活的經營，由此形成一套「雅」文化。這種雅文化的建構也使他們擁有自己的文化認同與族群意識，他們也因此成爲雅文化的擔綱者。這些文人是雅之生活文化的營造者、詮釋者與界定者，同時，他們也是雅致生活的實踐者與推廣者。然而，在雅文化的推廣過程中，也面臨世俗化的問題，因此文人爲維護其藉以建立自我認同的文化，乃展開雅俗的辯證，這種雅俗的辯證，又更刺激雅文

化的發展。

在賞玩文化的發展上，自明代中期開始出現走出藝術之「世族門第」，由此清高境界，轉入世俗世界，在士商相雜的社會格局下，別具意義地重新展開雅俗的辯證。這個辯證的過程具體地體現在賞玩文化的流行 / 反流行的過程中。本來藝品的賞玩就是文人展現其文雅之道的作為，明後期極具世俗性的文人，乃更刻意強調他們對這套文化的詮釋權，這些文人一方面在生活經營上，或著作論述上，積極擴充這套文化的豐富內涵，一方面藉此生活文化來自我確認，或互相標榜，彼此認同。如此，這套雅文化就成爲一種具有特定族群意識的文化符號，它成了可以用來指標特定士人類型的「文人文化」，而且經過文人的不斷充實與渲染，它更成爲社會上的一種優勢文化，社會上不同階層的人，尤其是商人階層，往往刻意跟隨、仿效這套生活文化，試圖以此裝飾、豐富自己的生活形式。這種文化的採借在社會上造成複雜的士商關係，一方面可能造成文化與經濟的流動、交換，士人可以爲富人的生活經營貢獻心力，且居中取利。另一方面也可能造成文化力量與經濟力量的相互排斥、競爭，士人可能刻意劃清其與富人的文化界線，爲劃清此文化界線，極力辨別其間的雅俗差異，因而，文人乃在其文化生活遭致抄襲時，更開展出不同的生活樣態出來，如此，文化界線的劃清與擦拭過程中，雅與俗不斷重新辯證，而文化內容乃不斷翻新。這，構成一個文化發展的過程。

晚明社會文化，雅俗之辨乃是文人議論的重要主題，而由雅俗之別來切入其間，也應是掌握晚明文化特性的關鍵。然則，我們不能截然二分雅俗之別，或直接將之對應於社會階層，認爲上層者爲雅文化，下層則屬俗文化。事實上，無論就社會階層與文化之對應，或雅俗文化內容的界定，乃至於兩者的分別或互動關係，都不能一刀兩斷。因此，我們不能將雅 / 俗視爲各有具體內容與清楚界線的兩套文

化系統。事實上，所謂雅或俗，勿寧只是兩個具有相對性的概念，甚而只是種特意高舉的標幟而已，其所可能含括或指涉的內容，實際上是流動而不確定的，其相對性意義更甚於其具體內容。所以，我們的考慮重點，不在其具體內容為何，而是其如何指涉，以及此種指涉的社會效應如何。

從社會層面來看可謂，明中期以來，文人與商人已是刺激、推動社會文化發展之兩大主角。合而言之，此兩者都具有強大的活動力，可說是當時社會上最具活動力與穿透力，而可貫通、營造各種社交關係者，他們以城市為據點，穿梭於不同區域，不同階層之間，在社會上展開極為繁複的活動，這些活動刺激，甚至推動整個社會文化的創新與擴展。分別而言，則大略可謂：文人傾向於開創新形式，並使之向外或向下推廣，商人則傾向於扮演支持者、接納者、推廣者的角色，並使之落實、擴展於社會生活層面上，甚至使之商品化，透過市場機制，讓此文化形式成為更具社會意義的流行文化。如此，文人與商人之間，有極為複雜而具辯證趣味的互動關係，此種互動鋪展在社會層面上，乃至於市場交易活動中。整體社會文化的發展即在此場域中，經此辯證過程，而日趨豐富、繁盛。尤其是由文人用以自示清高，卻又與市場糾纏不清的「雅」文化，正是在此社會情境中，因應於俗世力量的支應、刺激、對話，而不斷地繁衍、開展、擴散，其內涵與形式因而日趨豐富，以至成為明清社會最為凸顯的社會文化特色。

本文之最終目標乃在追究文人文化發展的內在邏輯與社會基礎，並思考這兩者的互動關係。綜合上述討論可見：文人文化在宋代時，其基本形態與內在意涵已大略成形，而至於元末之際，已有文人社群將之落實於現實生活之中，建立文人生活的典型。然而，真正讓文人文化具有普遍的社會意義，則是明代中期以來，由一批深具世俗性的「文人」辯證地展開的。這些文人藉雅文化以建立我自認同與社

群關係，他們在內在上，建構且不斷擴充雅文化的內容，透過感官品味的不斷開發，與知識內容的持續拓展，雅文化的內涵與形式都日益精采豐富，而且成爲一種深具實踐性的生活美學。同時，在外在上，由於文人世俗面向的活動，加上商人的介入參與，雅文化的發展基礎隨之廣爲擴大，透過市場機能的運轉，雅文化跨越文人圈，鋪展於廣大的社會層面，擴大其社會影響，以致成爲社會上的優勢文化，終而成爲別具意義的社會文化。這種文化表現的形式與文化發展的邏輯，是明清社會文化的重要特色，也是整體中國文化發展歷程中別具意義的一大轉折，而由此所開展出來，充滿物質性、感官性與流行意義的生活美學，更是中國文化中獨樹一格的文化風貌。

(本文於 2006 年 11 月 8 日通過刊登)

*本文為中央研究院主題計畫「明清的社會與生活」子計畫之研究成果，本文初稿曾發表於美國哥倫比亞大學東亞系、中央研究院歷史語言研究所及蔣經國中心合辦之“Discourses and Practices of Everyday Life in Imperial China”國際學術研討會(紐約, 2002.10.25-27)。本文寫作修改過程中蒙費絲言、馬孟晶、張繼瑩等學友的建言、支援，及兩位匿名審查人的批評、建議，特此一併致謝。

Between *Ya* (Refinement) and *Su* (Vulgarity):
The Popularization of Connoisseurship
Culture in the Late Ming

Hung-tai Wang

Department of History, National Chi Nan University

The prevalence of *wenren wenhua* (literati culture) was a key development of the Ming-Qing period, a development in which the connoisseurship of objects—antiques, calligraphy, and paintings—played a central role. This article examines this culture of connoisseurship in the context of social life, observing how the passion for objects traveled across different social classes and how its meanings were renegotiated in the process. By revealing a dynamic development driven by the circulation and appreciation of objects, we will be able to achieve a better understanding of the formation and evolution of literati culture.

In brief, a key element of literati culture lay in its construction of a world of *ya* (elegance) through the connoisseurship of objects. Despite the unworldly implications of *ya*, this culture was in fact deeply embedded in a highly commercialized market economy, which marked a sharp turning point in the development of *boya wenhua* (博雅文化, a culture of learning and refinement) that can be traced as far back as the Song dynasty. In the

late Ming social environment where literati and merchants exhibited unprecedentedly close association, the notions of *ya* (refinement) and *su* (vulgarity) became inherently entangled and their connotations open to constant revision. On the one hand, literati profited from the wealth that merchants invested to imitate their elegant lifestyle. On the other hand, the same group of cultural elites also worked to constantly revise their practices of *ya* so that a clear distinction between elites and their aspiring imitators could be maintained. Therefore, the apparent dichotomy of *ya* and *su* in fact masked the fact that the boundary between “artifacts” and “commodities” was shifting and unstable. In this sense, the dialectics between *ya* and *su* offer us a window to study how the intersection between market economy and elite cultural practice became the driving force for the development of literati culture in the Ming-Qing period.

Keywords: literati culture, connoisseur culture, connoisseurship, secularization, popularization