

儒家排斥市场吗？——中西金融大分流的历史根源

陈志武

我们的分析发现,孔庙数量越多、家谱数量越多的地区,也就是儒家文化影响强的地区,1927年时的现代银行数量就显著地更少、2010年时的金融交易参与度更低。另外,在考虑其他因素后,孔庙数量多、儒家文化影响强的地区,在2010年时,人均存款和贷款额显著更低,说明这些地方的人利用现代金融的程度会更低。

金融在中国出现得很早,比如,货币至少可以追溯到商代,纸币出现在宋代,早在《周礼》中就谈到泉府做一些跨期放贷等,这说明中国社会在近三千年前就接触甚至熟悉初级形式的金融。但是,在后来的两千多年里,金融没有太大进步,证券等更先进的金融业态要到19世纪中后期洋务运动时才由西方人带进来。到如今,我们还在摸索大众资本市场的发展路径。

相比之下,在西方的古罗马,最早可以追溯到公元前1世纪至公元2世纪,就有了早期版本的股份有限公司,股票交易也有发生。与此相关的是,在公元200年左右,一个叫Ulpian的罗马人就推出了人类寿命预期表,标识出30岁的人大概还能活多少年、31岁的能活多少年,等等。当时推出寿命预期表是为了交易人寿保险等金融产品,是为这些保险产品定价而推出的。这些都说明,

西方的金融当时就已经有了相当多的发展。当然,公元5世纪,罗马帝国崩溃,欧洲进入中世纪,金融的发展历程被中断。可是,到了13世纪,在威尼斯、佛罗伦萨等城邦,金融重新复兴,尤其是为了支持城邦政府负债,大众化的公债证券市场被推出来,到文艺复兴时期已经发展出相当规模。再到后来的16世纪,因为海洋贸易等而重启股票市场,至17世纪初,荷兰、英国的大众资本市场具

有相当的规模。

那么,为什么证券等金融在西方很早发展起来,而在中国没有呢?中西金融大分流是如何在近两千年前就发生?一般而言,如果要发展金融市场,至少需要具备三个基础条件:一是要有书写文字和数字体系,以便写下金融合约,给跨期价值交换提供备忘录;其次是金融数学必须足够发达,要不然难以对金融合约做准确定价;三是保证跨期合约或者说

跨期承诺能够执行的体制架构,比如正式的法治体系,或者规范个人行为的伦理道德。前两个条件在中国早就满足了。比如,成书于秦汉的《九章算术》中,就有一些很经典的金融定价问题,卷三里的衰分问题:“今有贷人千钱,月息三十。今有贷人七百五十钱,九日归之,问息几何?”卷七中的盈不足问题:“今有人持钱之蜀,贾利十

(下转5版) →

← (上接3版)

为了证明这点,他亲手制作投影转画仪来做实验,揭开了一些“秘密”:15世纪初的尼德兰画家扬·凡·爱克用凸镜做透镜,把要画的对象投射在屏幕上成像,然后照着描摹,投影简化了纺织物的颜色,使得肌理和图案容易描绘。16世纪晚期意大利的卡拉瓦乔给模特摆弄姿势,并打上灯光,人物的投影形成了大片的黑暗,然后他一画下来,再把这些人像加以拼贴。17世纪初西班牙的委拉斯凯兹用了10面大镜子的反射来作画。17世纪中期荷兰的维米尔很可能使用了好友列文虎克(显微镜的发明者)秘密磨制的放大镜。直到19世纪中期,法国的安格尔也在使用照片来辅助作画。如此便可以解释:为什么在卡拉瓦乔的《基督下葬》中,臂膀太长,且人物被塞入的空间小得无法装下他们,显然是由于人物群像的多次投射后的再组合,造成了图像整体透视的不一致。霍克尼这种如侦探般的想象力,以及对“案件”的推理与复原过程,被兰德尔·怀特拍摄成电影《大卫·霍克尼:隐秘的知识》,在2001年由BBC播出。这部纪录片迅速引发了轰动,随即出版的同名书籍也大卖(参见《隐秘的知识——重新发现西方绘画大师的失传技艺》,浙江人民美术出版社2012年版)。

问题在于:当我们知道这些秘密后,重新站在那些大师的杰作前,其作品是否就黯然失色了呢?不然。可以肯定的是,500年来,尤其是在17世纪镜片磨制业相当繁荣的荷兰,掌握透镜、镜子、用暗箱手法的画家绝非这几位名家,既然都拥有秘笈,又是什

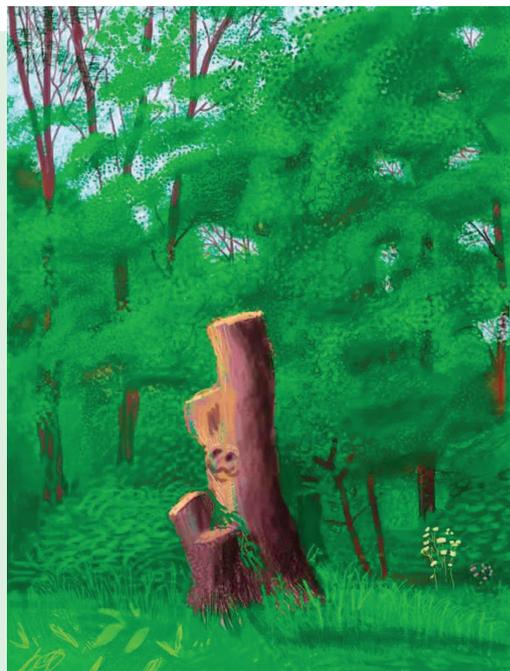
么因素让数以万计的肖像、静物、人物画只留下了这为数不多的闪光之作呢?霍克尼的答案是——观看之道:相机只是几何式的观看,艺术家则是主观心理的观看。2013年,美国德州一位毫无绘画经验的发明家蒂姆历时五年,终于用自制的透镜与搭建的室内景观复制出维米尔的油画《音乐课》,实验结束之际他没有狂喜,沉默良久,流下泪水。即便是借助了光学仪器,也决不能限定画家的精妙构思。今天的人可以搞出卡拉瓦乔式的黑暗投影,把笔触磨得像安格尔那样细,却不理解卡拉瓦乔的错误透视丝毫无损于他对人性的深刻洞察,安格尔过于修长的女人体凸显的是古典主义的理想美,一只磨得再精细的透镜也抵不上维米尔的眼睛。只有艺术家的心理观看才会赋予作品以情感,它是非技术的,而技术之外的情感张力才是一切艺术品的灵魂。从这个意义上说,古典写实画家的观看与现代派画家的观看并没有本质意义的不同。

霍克尼的这场揭秘实验还有一些有意思的发现,比如17世纪的两位法国画家普桑和克劳德·洛兰的画作都富于戏剧感:普桑作画会搭一个虚拟的舞台来确定构图,靠做人偶得到合理的光线。洛兰会把树放在左右,营造中部的纵深空间,画面非常像舞台布景。从洛兰的素描看出,他已熟悉相机的投影;至于卡拉瓦乔,是他开创了好莱坞

电影的用光。于是,古代的绘画、传统的戏剧、现代的摄影与电影,由技术的层面在霍克尼这里全线打通,使他站在了艺术史巨人的肩上。

早年,霍克尼对版画技术运用娴熟(包括铜版画、蚀刻版画与彩色石版画),其后层出不穷的新技术成了他艺术的兴奋剂和催化剂。除了照相机,霍克尼还用传真机传输素描,用激光彩色复印机复制自己的油画,用摄影机拍摄运动中的公路风景,21世纪的手机和平板电脑更是成了他的掌上“玩”具。表面看来,霍克尼是个深度的技术控,内在的却是执意维护图像的价值。他说:“我只对图片感兴趣,我认为真正有力量的是图像,而不是装置和行为。”

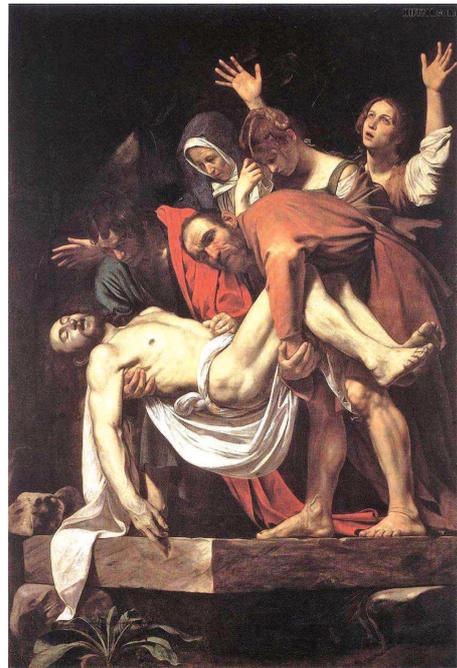
(作者为中央美术学院艺术史博士、柏林自由大学美术史学院访问学者;本文为全文上篇)



2015年霍克尼在北京一个展览上展出了一幅用iPad创作的绘画



维米尔《音乐课》



卡拉瓦乔《基督下葬》