

《人文學報》  
第十五期 (86/6), pp.55-79  
國立中央大學文學院

# 有關中國繪畫贊助的研究

傅立萃\*

## 大 綱

壹、前 言

貳、宮廷贊助的研究

參、私人贊助的研究

肆、結合贊助群和地域基礎的研究

伍、一些贊助研究問題的省思

---

\* 國立中央大學藝術學研究所副教授

## 壹、前言

如同許多學者曾經指出，中文裡的「贊助人」或「贊助」這樣的名詞是翻譯自英文的 patron/patronage。以十五世紀義大利的繪畫為例，贊助的關係主要是一種商業的關係，贊助人簡單的說就是買畫者或雇主，也就是要求畫家作畫，並付之以金錢的人。<sup>(註1)</sup>贊助人的興趣和支持不但直接促成了繪畫的創作，他在藝術品形成的過程中也時常扮演了不同程度決定性的角色。而贊助研究的一個主要目的，便是探討贊助行為如何影響了藝術的風格、內容、與意義。從這個角度來看，繪畫贊助的研究，可以說是社會經濟脈絡研究的一部份。這種研究取向，將理解繪畫作品的重心，從畫家本人轉移到作品所產生的脈絡，強調繪畫並非單純只是畫家自我表達的產物，而是畫家的創造力與自由意志和外在的期望、要求、束縛，互動的結果。雖然早在 1937-38 年，米澤嘉圃即出版了漢代宮廷作畫機構和唐朝畫院的研究，Vanderstappen 在 1956-57 年間也接續發表了有關明朝畫院的論文，<sup>(註2)</sup>這些無疑都是贊助研究的一部份。但是，藝術史學者開始明確的以「贊助」的觀念從事中國繪畫研究，應該是在 1970 年代以後，而且多半受到了稍早西方對於文藝復興及巴洛克時期藝術贊助研究的影響。<sup>(註3)</sup>1980 年納爾遜美術館所舉辦的「畫家與贊助人：中國繪畫的一些社會與經濟因素」學術討論會，對中國繪畫贊助研究進行了第一次廣泛的討論。會中發表的二十多篇論文，<sup>(註4)</sup>主要可分為宮廷贊助與私人贊助兩大類，後者並凸顯了結合贊助群與地域基礎的研究。這些論文總結了中國繪畫贊助研究的豐碩成果，也標示出這方面研究至今仍持續發展的幾個主要方向。另一方面，它們同時也反映出贊助角度運用於中國繪畫研究所遭遇的特殊情況，也就是文人繪畫的贊助問題。文人畫的觀念在北宋興起時，書畫乃以「適情自娛」為目的，不作為換取利益或謀生的手段，在這種創作觀下，贊助研究似乎毫無用武之地。然而，當時與會學者的初步研究證明，書畫

自娛的創作理想時常與文人畫家的現實生活存在著某種差距。隨著歷史的推衍與社會情況的變遷，文人畫家迫於生計而須以繪畫維生的情況在元朝時已經出現，明代中葉以後，文人畫家職業化的現象也愈來愈公開與常見。而且即使在文人畫家主動贈畫的情況，畫畫有時仍帶有隱蔽的人情酬酢的交易性質，畫家對受畫者的考慮也影響到風格與內容的選擇。這些發現，一方面修正了長久以來對文人繪畫傳統的刻板了解；另一方面也顯示贊助的研究若要有效的解釋中國業餘畫家與贊助人之間複雜微妙的互動方式，源自西方以金錢交易為中心的狹義贊助觀念必須加以擴充，以容納畫家和贊助人之間包括人情、地位、聲譽、政治庇護等其他各種象徵性質的交換，贊助人的定義也應該涵蓋主積極的索畫者至被動的受畫者，由金錢性的資助者至精神上之支持者等不同程度的參與者。如果我們問，廣義的贊助觀念，對中國繪畫研究，究竟有何貢獻？我想，簡單的說，它可以幫助我們重新去理解，畫家與所謂的收藏家、鑑賞家、好事者、不知名的買畫者、或者與其交游、同僚、上司、乃至皇帝的互動關係，並且開始去思考這些人對於繪畫的影響。在不同的互動關係裡，畫家和贊助人對繪畫作品有不同程度的支配權，繪畫作品可以說是不同權力關係妥協的結果。

1980年的討論會後，又陸續有重要的贊助研究發表，本來就對中國繪畫的經濟問題感興趣的部份中國學者，也開始把贊助的觀念引進他們的論文中。贊助人究竟如何影響他所贊助畫家的繪畫風格或內容？贊助人與畫家的互動方式有哪幾種？不同的互動方式，例如金錢性質或人情交換性質的交易關係，對畫家的創作有何不同的影響？我們對贊助人的認識如何能適用於解釋繪畫製作的動機、功能與含義？贊助群的研究是否能幫助我們了解地方畫派的形成，或者對繪畫風格更替的問題提出新的詮釋？這些是繪畫贊助研究者所關心的一些問題。贊助的角度運用於中國繪畫研究的有效性，似乎已相當明確，不過研究方法上的問題，以及這種研究角度本身的限制，也愈來愈清楚。本文將針對

1970年以來所發表的有關中國繪畫贊助的研究，摘要其重要的貢獻與突破。<sup>(註5)</sup>摘要的內容將先就宮廷贊助與私人贊助分為兩大類，<sup>(註6)</sup>並再根據其研究方向加以細分。論文的最後一部份，將就研究方法或研究角度的侷限性上，提出一些反省與問題。

## 貳、宮廷贊助的研究

### 一、宮廷繪畫機構的研究

要理解宮廷贊助運作的方式，宮廷繪畫機構的研究是不可或缺的一部份。這方面的研究雖是中國繪畫贊助研究中開始得最早的，但是，大量的論文出現是在1980年以後。目前由漢代至清代的宮廷繪畫機構都已有研究發表。<sup>(註7)</sup>甚至唐宋時期少數民族政權的繪畫機構，近年來也開始受到學者的注意。<sup>(註8)</sup>文章較有爭議之處，往往關係畫院的設置與否。例如翰林畫院的設置，究竟始於唐代或者是五代的南唐、後蜀？兩宋時期的畫院制度完善，藝術成就也最高，是衆所公認的，但是畫院制度在元代中斷以後，明代是否復興了畫院的組織？還有清代是否有獨立的畫院？這些問題由於對文獻資料的掌握程度以及對某些名詞的解釋不同，早晚期發表的研究也有不同的看法。不過，由於研究的累積，歷代宮廷繪畫機構的沿革、功能、活動的情況已經愈來愈清楚。

目前多數學者相信畫院制度始於五代時期的南唐，南唐宮廷繪畫活動的研究已有陳葆真以皇帝贊助人南唐烈祖為中心的論文發表。<sup>(註9)</sup>畫院活動研究成果最豐富的，當屬北宋、元代、明代初期和清代中葉，每個時期繪畫機構研究的重點也略有不同。北宋的翰林圖畫院成立於宋太宗雍熙元年，研究北宋畫院的中、日學者除了對其制度及組織進行了詳盡的考察以外，北宋初期院畫家地位、待遇的大幅度提升及其所導致的院畫家與士大夫之間的對立，還有徽宗

時期畫學之設立、廢除與保守派、改革派之政治鬥爭的密切關聯，也引起學者的注意。(註 10)

有關元代宮廷贊助活動，早期的研究集中在宮廷收藏、以及兼具書畫收藏與鑑賞功能之奎章閣編制、組織的考察。傅申與姜一涵的研究證實了蒙古皇室貴族，尤其是大長公主、仁宗、文宗、順帝等皇室成員對書畫收藏與藝文活動的愛好，使我們對蒙古統治者的藝術欣賞能力與興趣有了新的認識。(註 11) 至於宮廷繪畫的製作，楊伯達指出元代雖無畫院的設置，內廷仍設有專門機構負責宮廷裝飾畫，並設有梵像提舉司負責製作宗教美術與繪製御容肖像。(註 12) Marsha Weidner 研究活躍於宮廷三位畫家何澄、劉貫道與王振鵬，證實元代宮廷除了產生宗教性與功能性繪畫外，也有宮廷畫家為皇室製作歷史人物、文人活動與風俗故事的題材。(註 13)

明代自開國皇帝朱元璋即開始徵召大量畫家入宮服務，但是並沒有足夠資料顯示明代宮廷中設有如兩宋畫院那樣正式的繪畫機構。(註 14) 宮廷畫家通常由官員推薦入宮，不過宮廷內很可能也存在著師徒傳授的組織。(註 15) 畫家被授以錦衣衛的武官銜，並分置文華、仁智、武英各宮殿的制度自宣宗朝開始確立。研究明代初期宮廷畫家的學者也多注意到，這時期的宮廷畫家地位相當顯著，他們不只為皇帝服務，也受到皇室貴胄與朝廷高官的贊助與支持，他們與後者的關係相當密切，並受到他們的敬重。

清代是否有畫院之設也曾引起爭議，楊伯達利用大量的清宮檔案詳細考證了畫院的機構、名稱，院畫家的職稱、等級、待遇，畫院的管理制度等。他指出清代畫院之名的正式確立，在乾隆元年，之前的順治、康熙、雍正三朝，則是「有畫院之實而無畫院之名」。(註 16) 目前清代畫院與院畫家的研究，以康、雍、乾，尤其是畫院活動最活躍的乾隆時期最為詳盡。(註 17) 除了描述院畫風格演變、題材類型與特色，清代宮廷中兩種類型畫家的分別也是學者討論

的重點之一。院畫家在清代稱畫畫人，除了畫畫人以外，為皇帝作畫的還有所謂的翰林畫家，他們是經過科舉考試的文臣官員，雖不隸屬於畫院，但是經常向皇帝貢進書畫或受命創作，在清宮收藏的當代繪畫中，他們作品的數量甚至遠超過院畫家。根據楊伯達和 Howard Rogers 的研究，雖然翰林畫家的社會地位高於畫畫人，翰林院編修胡敬在其所編的《國朝院畫錄》中也特別加以高分，但是他們在為皇帝作畫時所受的待遇與院畫家一般，他們有時與畫畫人合作完成一件作品，奉命獨立作畫時所分配的題材往往也與畫畫人並無區別。

## 二、宮廷贊助與宮廷畫風

無論是否有獨立畫院的制度，每一個朝代的宮廷繪畫機構都不是一個固定而靜態的組織，它的成長、衰退直接受到皇帝贊助人參與程度的影響，它的發展方向也往往反映皇帝贊助人的品味與偏好，尤其是積極參與主導宮廷繪畫活動的皇帝，如宋徽宗、宋高宗、金章宗、明宣宗、清代的康熙皇帝、乾隆皇帝等。因此一般討論宮廷贊助對於宮廷繪畫影響的研究，多半把詮釋的焦點，放在對於宮廷繪畫活動積極參與的皇室贊助人身上。由於在皇室贊助人與宮廷畫家的互動關係中，贊助人的主導權遠遠超過畫家的自主權，所以宮廷贊助對於宮廷繪畫的影響，往往比較清楚。不但繪畫題材的選擇，被認為反映皇室贊助人的需要與喜好，皇帝贊助人對宮廷繪畫風格的形成，也常有清楚的脈絡可尋。有些宮廷贊助的研究即是討論皇室贊助如何透過體制支配、影響宮廷繪畫的風格。鈴木敬、嶋田英誠及李慧淑等研究者，都試圖從徽宗時期畫院的變革，來解釋徽宗朝院體風格，亦即所謂「宣和體」的形成。徽宗以前的畫院雖頗具規模，但對畫家的吸收、培養、訓練，仍舊是師徒相承的傳統方式。身兼藝術創作人與贊助人的徽宗力圖改革畫院，他設立畫學，將繪畫併入國家的教育制度，將個人的藝術理念貫徹於畫院學生甄選及養成的措施，以詩題甄試，重視畫學生的文化修養，鼓勵詩畫融合理念的實踐。畫學雖在成立六年後廢

上，但是畫學生併入畫院後對畫院產生了革新的作用，並促成了以小幅冊頁為主、重視形式與意境傳達及主觀設計畫匠之宣和體的形成。徽宗時期發成的精緻的文化教養與藝術品味繼續延續到偏安江南的南宋王朝。由北宋至南宋，無論是山水畫或花鳥畫，都由氣勢磅礴、主調堂堂的巨製轉向空靈抒情、精緻纖巧的小幅畫風，徽宗時期的宮廷美術活動和畫院制度的演變，實為這種轉變的重要契機。（註18）

雖然沒有直接的資料顯示元代的皇室贊助人如何支配、影響宮廷畫家的創作，但是 Marsha Weidner 試圖由蒙古宮廷的收藏，以及宮廷對不同藝術形式的贊助，來解釋宮廷畫家風格的融合與影響的來源。例如：她由元代皇室收藏之李公麟畫作、及大長公主收藏之梵隆作品，來理解主張鵬畫風中李公麟風格的來源。也由元代對宗教壁畫藝術的重視，來解釋劉貫道人物畫風中強調線條頓挫、粗細變化的線描風格，可能與唐代吳道子所開始的宗教壁畫關係密切。（註19）

明代的宣宗也和徽宗一樣，身兼繪畫創作者與藝術贊助人的角色，他也是宮廷繪畫活動積極的主導者，親自參與畫家的甄選、賞罰，親自拔擢或革退他所喜愛或不滿意的畫家。經由這樣積極的參與，一般相信宣宗朝的藝術體現了反映宣宗個人品味的風格。不過宣宗的品味如何透過宮廷繪畫機構體現在當時的宮廷藝術上，尚有待更深入的研究發表。

根據楊伯達的研究，清代畫院中，無論是畫畫人或翰林畫家為皇帝作畫，都需要經過受旨、審稿、審畫三個程序，而皇帝便是透過三個程序支配畫家按照他的意圖、喜好創作，對院畫風格的控制比前幾個朝代更為直接而專橫。例如：耶穌會教士畫家郎世寧的西洋畫法在雍正皇帝的屢加干預下，發展出了投合皇帝喜好，但是清代士大夫「未許其神全、第許其形似」，西方來使認為「純為筆風，與歐風不復相似」的中西融合風格。康熙和乾隆皇帝時常命令風

格不同的中西畫家，或翰林、院畫家合筆創作，造成不同畫風的強制揉和，是皇帝贊助干預藝術風格的另一個例子。（註 20）

### 三、宮廷繪畫意涵的研究

楊伯達在畫院的討論中曾提出以御用繪畫代替宮廷繪畫，以「客觀的承認宮廷美術的御用性質，即為皇帝一人，或以他本人為中心展開的繪畫創作活動。」（註 21）雖然宮廷繪畫的贊助人，並不僅限於皇帝，其他的皇室成員有時也扮演了相當重要的角色，不過御用一詞的確有助於將宮廷畫家服務的對象，由一模糊、廣闊的機構，轉移到作為其背後主導力量的皇室贊助人。一般相信宮廷繪畫不但反映皇室贊助人的品味，也滿足他們歌功頌德或說教的政治需要。因此研究者往往從贊助人的政治處境、政治需要等，來理解繪畫製作的動機、功能與含義。Julia Murray 便是從這樣的角度來討論南宋高宗時期如「晉文公復國圖」、「赤壁賦圖」、「中興瑞應圖」等敘事畫卷的主題含義。（註 22）身為宋室南遷後的第一位皇帝，其帝位繼承的合法性又受到質疑，宋高宗的繪畫贊助被解釋為他鞏固政權的重要方法之一。例如：高宗朝早期製作的「晉文公復國圖」，即是以借古喻今的方式來贊頌高宗恢復趙家王朝。高宗命馬和之描繪蘇軾著名的「赤壁賦」，可能隱含為這位北宋保守派人士政治平反的含義。高宗遜位以後所贊助的「中興瑞應圖」描繪高宗早年預示其未來繼承帝位的十二件瑞應事件，則是以傳統敘事畫卷的權威性與說教性來為其政權的王統性進行圖文的辯護。

以贊助人之政治需要詮釋其所贊助的繪畫，使我們傾向於將宮廷繪畫等同於公開的政治陳述，而忽略了皇室贊助人其他較為私密的、個人的動機。李慧淑對於南宋兩位皇室贊助人——寧宗皇后楊妹子和理宗的研究，企圖顯示宮廷藝術並不只限於教化人倫或政治宣傳的功用，它們也可以是皇室贊助人自我形象表達的媒介。（註 23）李認為楊皇后所擅長的詠物詩若放在其個人處境脈絡



中來理解，可以發現其詠物有自擬的含義，而且自擬的題材隨其人生不同階段而改變。由此觀點看來，則楊妹子御筆題詠物詩的馬遠冊頁，如「迎風呈巧媚、浥露逞紅妍」的杏花冊頁，是楊皇后的自我形象的投射，也隱含一種針對寧宗而發的邀寵的個人訊息。又如楊皇后題標題、傳馬遠所畫的〈水滸〉十二冊頁，雖是公開賜給其義兄楊穀的作品，但也可能有以水自擬，或以水之陰柔頹勢來規諫楊穀謙讓以匡榮寵的道理。相對於女性贊助人楊皇后的以物自擬，李慧淑認為理宗是透過道家的理想統治者或自由不受拘束的道教人物形象來表現自己。她指出馬麟配合理宗親書親製之「道統十三贊」所畫的〈聖賢圖〉中一系列的聖賢畫像，尤其是起首的〈伏羲坐像〉，在面部刻劃，特別是在丹鳳眼的強調上，都與理宗正式的帝王肖像非常相似，（註<sup>24</sup>）伏羲坐像上方理宗御書的自序除了說明贊文製作之緣起，以道統護衛者自居外，也強調自己在天命傳承的正統角色，暗示其與道統元祖伏羲之間的聯繫。而伏羲贊言中，形容其「無言教化、至治自然」則被解釋為反映理宗個人所嚮往的道家無為而治的理想君主。〈伏羲坐像〉中隱約暗示的理宗的道家思想，在馬麟的〈靜聽松風〉中公開的表現出來。這張畫中面部也與理宗相似，手持麈尾、意態悠閒、袒胸斜坐的人物，可能表現道教名宿陶弘景，也可能是喜愛道教無拘無束之理宗的自我形象。宮廷繪畫作為公開的政治宣傳或說教的工具，透過對當時政治脈絡的研究，它的意涵比較容易確定。但是，由於私人的動機往往缺乏直接的證據，所以研究結果比較難取得共識。事實上，無論從贊助人私密的、個人的動機，或從畫家的私人意圖來詮釋繪畫意涵，其所面臨的問題是類似的。研究者如何避免過份主觀的詮釋，將自己理解的意圖加諸於贊助人，如何解讀有限的資料，和建立可信的脈絡研究，都是進行詮釋時所要注意的問題。

張珠玉對於明代宮廷繪畫，不是以某個特定皇帝贊助人為出發點，而是以明代前期朝廷用人的薦賢政策，來理解當時宮廷繪畫中常見的帝王訪賢、或賢者歸隱的題材。皇帝將這一類題材的畫賜給朝廷高官，一方面嘉許他的成就；

一方面也公開表明朝廷招賢用人的決心。朝臣將這一類的畫進貢給皇帝，則是褒揚他政治英明、知人善任，若送給他的同僚，則可以讚美他的才能為朝廷所用。換句話說，招隱訪賢題材的繪畫就像政治語彙在以宮廷為中心的觀眾群中流通。(註 25)

## 參、私人贊助的研究

### 一、畫家與贊助人的交易方式

如果宮廷機構的考證是宮廷贊助研究的體制基礎，繪畫交易方式的考察則是私人贊助非體制的參考基礎。中國雖然缺乏類似西方文藝復興時期詳細記載贊助人和畫家互動方式、條件的契約或相關文獻，但是，少數保存下來的贊助人與畫家之間的詩文、書信來往，散佈在筆記小說或作品題識中的直接或間接的記載，提供了這方面研究的珍貴資料。例如：Jean-Pierre Dubosc 發現了先英寫給其贊助人語氣謙卑的書信一函，不但直接記錄了金錢的交易，也觸及中間人的使用、禮物的饋贈等。(註 26) 黃湧泉發表了一七世紀安徽畫家鄭啟的日記，詳細記載了他以繪畫、刻印換取潤資、食物的情況。(註 27) 張珠玉討論了明初大學士楊士奇寫給一位院畫家索畫的三首詩，詩中對於繪畫的題材、內容、乃至形式、功用都有非常明確的要求。(註 28) 十七世紀著名的收藏家、贊助人屠克工在其所編選的《尺牘新鈔》中，出版了幾封畫家、贊助人之間來往的書信，其中也包括職業畫家，如藍瑛寫給買主的信。此外，Anne Burkus 發現晚明時期出版的《如面談》書信範本中，也包括教人如何以恭敬禮貌的措辭向畫家索畫，或畫家如何以相同的口吻回信的格式。(註 29) 如何解釋、運用這些零散的資料，來幫助我們了解中國畫家和贊助人、買畫者的互動方式，是 James Cahill 在 *Painter's Practice* 一書中所關注的問題之一。根據累積的資料和研究，Cahill 歸納出一種取得繪畫的方式：一是贊助人透

過書信、詩文向畫家索畫；二是透過中間人，包括畫家的朋友，或商業化的經紀人；三是透過市場賣畫。而給予畫家報酬的方式，也可以分為直接付以金錢，以禮物或人情交換，或畫家以門客的身分短期或長期住在東主府上，接受其招待。Cahill 承認，這樣的歸納只是非常初步的資料整合，事實上，交易方式因時代不同、畫家和贊助人的社會地位或其他因素，都會造成個別差異。(註 30) 此外，巫丕霖曾經針對明代文人的書畫交易方式進行研究，列舉三人情酬酢、間接賣畫、金錢交易的方式。(註 31) 另一位大陸學者李向民對於清代的書畫經濟的研究歸納出兩個主要階段：在嘉慶以前，書畫主要受到皇室及豪門富賈的贊助；嘉慶以後，書畫交易逐漸轉向市場化。(註 32) 交易方式的研究雖然不直接涉及繪畫本身的討論，但是一般相信畫家和贊助人之間不同的交易、互動方式，使畫家的創作受到買主或受畫者需求不同程度的制約，是我們進一步探討贊助人如何支配繪畫風格、內容的參考依據。但是，這些依據只有在具體的畫家或贊助人的研究中，才能真正落實它們所代表的意義。

## 二、以特定畫家為中心的贊助研究

以畫家為中心考證出他繪畫生涯中的贊助人，在中國，類似的研究通常歸在畫家交遊的範疇裡來討論。這一類的研究在純粹職業畫家的情況，由於畫家本人很少留下記錄，通常比較困難。例如：Ellen Laing 曾考證出與仇英有過長期主客關係的三位收藏家／贊助人，分別為陳德湘、項元汴和周子舜，但是無法進一步討論仇英與三位贊助人的關係究竟如何。(註 33) 留下大量的詩文、題識以資研究的多半是具有文人修養、卻由於生活所迫不得不以賣畫維生的所謂文人職業畫家。汪世清的石濤研究，考證出石濤不同時期的交遊、他們的身分、與畫家的關係等，是目前這一類型研究做的最仔細的。(註 34) Jerome Silbergeld 考證出龔賢的幾位主要贊助人，包括早期的楊文驥、後來的王士禛、周亮工、孔尚任，他們既是與龔賢心意相通的的朋友，也是他的保護

者、贊助人。但是，爲了生活所需，龔賢也必須接受來自不同社會階層的贊助人，忍受他們粗魯的索畫行爲。（註 35）

有些研究者除了考證畫家的贊助人外，也試圖區分畫家應付不同關係之贊助人，其繪畫的表現有何不同。Ann Clapp 的研究指出唐寅不但爲特定贊助人作畫，也製作扇面等較不花心力的作品應付一般市場的需要。前者有很大一部份是爲受畫者量身定作的所謂的「紀念性」繪畫。這些畫或者紀念受畫者個人生活中的重要事件，或者以受畫者的別號或書齋名爲題，它們有類似肖像畫的功用，但是不直接以肖像畫的形式來表現。紀念性繪畫有時由受畫者本人，或者他的親朋好友訂製，也有畫家主動贈畫的情形。但無論何種情況，紀念性繪畫就像命題作畫，畫家必須根據受畫者的生平事件或別號的意義來構思圖畫的內容，如何變化形式來凸顯繪畫主題，亦即受畫者的個別性，成爲畫家創造力的一大考驗。（註 36）

Anne Burkus 研究陳洪綬的祝壽圖，發現他對不同的贊助人也有不同的做法。例如：他爲親戚好友所作的祝壽圖，圖畫的內容都是針對受畫者設計，而且經常會創作出怪異或複雜難解的表現方式。畫中雖然一定會描繪祝壽的象徵物，如靈芝或仙女，但是以不同角色出現的畫家本人還有畫家與授畫者的關係，才是繪畫表現的重點。另外現存多張風格雷同的〈麻姑伯壽圖〉，描繪衆所熟知的與祝壽有關的道教人物，畫上題識也不說明受畫者何人，可能是畫家本人或其作坊製作來應付不認識的求畫者。（註 37）

### 三、以贊助人爲中心的研究

另一種相關的研究，是以贊助人爲中心，考察他與同代畫家的互動。中國畫畫史上幾位特別著名的藝術贊助人都已有專題研究發表，他們分屬不同類型的贊助人，也對當時繪畫發展產生不同程度的影響。例如：元末崑山的顧德輝代表一種廣義的贊助人，他是詩人、畫家、學者，也曾在元朝作過官，他主持

文人雅集，吸引詩人畫家來到他的玉山草堂吟詩作畫，他的贊助行爲，必須歸在文人酬酢的書畫互贈、詩文唱和的類型來理解。(註 38)十六世紀後半期的項元汴是富商出身，他主要的興趣在古畫的收藏，文徵明的兒子文彭、文嘉是他重要的書畫收藏顧問，而與項元汴曾經有過長期主客關係的畫家仇英爲他製作的作品也以臨、仿收藏中的唐、宋、元畫爲主。(註 39)

Louise Yuhas 研究的三世貞情況和同時期的項元汴又不相同，他不但仕途顯赫，更是十六世紀後半期江南地區的文化領袖，而且本人留下豐富的詩文題記可供研究。他收藏古畫，也與當代的蘇州畫家如陸治、錢穀、尤求等關係密切。Yuhas 討論王世貞與陸治、錢穀的互動關係，讓我們看到贊助人如何在一種比較委婉、平等的交換基礎上發揮其影響力，取得他所感興趣的實景紀游圖。例如：他先邀請陸治與親朋好友同遊洞庭東山和西山，歸日以自己所作的遊記和紀遊詩送給陸治，一方面作爲紀念；一方面可能也期望陸治參考他的遊記、詩文來作畫。事隔約一年，陸治果然根據詩中所寫的景色作了十六幀冊回贈。邀畫家與同遊，是三世貞確定畫家能夠身歷其境的方式。王世貞由太倉回京城述職時，邀請錢穀及其弟子張復隨舟北上描寫沿途所經之地，完成了總共八十冊頁的「水程圖」。後來，王世貞遊太和山時又邀請錢穀同行，錢穀不克前往，但表示願意根據王世貞的紀遊詩作畫，王世貞卻不同意。可見王世貞對於畫家身歷其境的堅持。(註 40)這種結合實景山水圖、遊記、紀游詩的多景點紀游圖在十六世紀後期以後的盛行，王世貞的積極贊助可能扮演了推波助瀾的作用。王世貞以朋友的身分成爲陸治和錢穀的命題人和贊助人，後者除了可能得到適當而體貼的經濟資助以外，更重要的是得到了操當時文柄的王世貞爲其立傳、傳名後世。

在給予畫家實質與象徵支持這方面，活躍於十七世紀中葉的周亮工扮演的角色比王世貞更積極且影響更廣。根據 Hongnam Kim 的研究，周亮工大量

收藏同代畫家的作品，而且他有計劃的從朋友、贊助人、鑑賞家的角度為他們立傳，他所出版的《讀畫錄》總共收集了七十七位同代畫家的傳記。周亮工所贊助的畫家來自不同社會階層、不同地域，<sup>(註 41)</sup>其中有知名的畫家，也有一些原來默默無聞的畫家因他而得以留名。作為一個贊助人，周亮工對於不同風格畫風的接受度很廣，而且比較少以命題的方式求畫，給予畫家畫風和題材選擇上較大的自由度，至少他和陳洪綬的關係便是如此。周亮工曾多次向陳洪綬求畫而不可得，但是陳洪綬去世前兩年忽然同意為他作畫，而且一口氣畫了四十二件作品，顯然有將自己的作品託付給周，請周為他傳諸後世的用意。繪畫的題材內容似乎都是由陳洪綬自己決定，但是其中的〈陶淵明圖〉，或描寫陶淵明與諸葛亮辯論的手卷，都是針對周亮工的處境而作。不了解周亮工在明末作過官，明亡之後又出任清朝內心所面臨的出處的掙扎，便不能完全了解畫中人物的含意。<sup>(註 42)</sup>這個例子顯示，即使贊助人不積極干預畫家作畫的情況下，贊助人的個人處境，也可能幫助形成該畫的風格和內容，贊助人與畫家的背景資料成爲了解繪畫內容的關鍵。<sup>(註 43)</sup>

#### 肆、結合贊助群和地域基礎的研究

這一類研究將探討的焦點自特定贊助人與特定畫家，擴大到某一贊助群對某一地區畫家產生的影響。可以說是把贊助的角度，加入地方畫派的研究。1980年「畫家和贊助人」的討論會是這一類研究的首次發表。其中 Claudia Brown 討論元代末年蘇州贊助問題的文章，就是以當時活躍於蘇州地區的業餘畫家爲研究對象，她發現這些畫家的贊助人多爲與他們背景相似、關係密切的文人圈，其中包括書家、畫家、道士、文人以及經常舉辦文人雅集的顧德輝、廬山甫等人。他們所贊助的繪畫有絕大部份是描繪鄉村的隱居之所，而且畫上往往留有較大的空白以容納畫家和同代人的題跋。Brown 的研究只是一個初步現象的觀察，如果這些元末的業餘畫家的贊助人可以歸爲一個贊助群，

他們身份、地位、品味取向的共同特徵為何？他們的贊助如何影響繪畫的風格、內容？這些問題都還有待深入研究。（註 44）

十六世紀末至十七世紀初，以弘仁為代表的新安畫派的崛起與同時期徽州商人的崛起，這兩個現象之間的關聯，引起了學者研究的興趣。（註 45）郭繼生試圖透過這群社會新富的特性，來解釋他們對文人文化的贊助。他發現新安僑人一方面鼓吹商人價值；一方面急於透過士紳化的過程來提升他們的社會地位。除了賈而好儒，鼓勵子孫受教育、通過科舉考試取得官職以外，學習文人的風雅與文化，包括收藏古董、贊助同代畫家，也是徽商士紳化很重要的一部份。至於徽商贊助如何影響新安畫派的風格，郭繼生從徽商收藏古畫偏好代表文人品味的倪瓚作品，以及同樣受到徽商贊助而蓬勃發展的木刻版畫這兩種現象，來解釋新安畫派筆墨枯淡、用筆簡略、強調造型輪廓之線性風格的影響來源。

徐澄琪也試圖由揚州的贊助階層的特性，來解釋揚州繪畫風格上重視畫面視覺效果，題材上重人物、花鳥而輕山水的雅俗共賞的特色。一方面，她對構成揚州繪畫的主要贊助群——揚州商人進行了較為仔細的研究，指出揚州商人的組成多樣而複雜，其中有認同傳統文人價值、追求精緻文化生活的馬曰琯、馬曰璐兄弟，也有李斗在《揚州畫舫錄》裡描寫的誇耀財富、爭奇鬥異、追求新奇的富商。（註 46）另一方面，她由鄭板橋潤格所定的價錢推測，在這些上層的贊助階層之下，還存在著可以用「中產階級」、或「市民階級」來概稱的、為數更多的買畫者。（註 47）她結論十八世紀揚州畫家大量創作出一種可稱之為「雅俗共賞」的繪畫，便是為迎合這一文化素養相當參差不齊，而社會階層各異的觀眾美感需求及藝術品味。（註 48）

李渝對於十九世紀上海繪畫贊助的研究比較初步，尚無具體的結論。她指出上海繪畫的贊助群更加多樣，並增加了廣東、福建商人、日本人等新的贊助

群。另外就是對於特定贊助人的依賴，已漸被市場交易所取代。這時期上海出現的畫會組織，性質已由文人雅集的轉向畫家同業公會的性质，具有代替畫家接受訂單、代定潤格等等的功能。(註 49)但是這些現象對於上海畫風的影響究竟如何，仍有待進一步研究。

在以上這些研究中，研究者多半以繪畫特色和贊助群的特性並陳的方式，來暗示或推論其中的關聯，尚無法在這兩者間建立比較直接聯繫。另外一個值得注意的現象是，從十八世紀的揚州繪畫開始，繪畫的主要贊助群中開始出現了所謂的「中產階級」，或「市民階級」的買畫者。隨著繪畫交易逐漸由特定的贊助模式走向市場交易，如何確切的了解這一階層贊助群對繪畫的影響，是贊助研究的新課題。

相對於前面幾篇論文以贊助群的特色來解釋地方畫派的風格特色，石守謙企圖從不同藝術品味群體文化主導地位之更替，來對不同繪畫風格之興替提出新的詮釋角度。對於浙派研究的問題，一般學者都以浙派本身內在發展之趨向僵化或流於粗豪，來解釋浙派風格在十六世紀以後的衰落。石守謙則指出浙派的興盛，實得力於金陵地區具有貴族品之權貴人物的支持，但是，這批權貴人物在金陵文化界的主導地位在十六世紀中葉以後，為代表純文人品味的文人士大夫所取代，也使浙派在金陵失去了勢力，而為繼之而起的吳派文人畫風所取代(註 50)。此外，對於元代初、中期李郭山水風格的盛行，以及這種風格在元末的式微，學者一向缺乏合理的解釋。石守謙把贊助的角度放進來考慮，指出李郭山水自北宋以來作為王朝山水象徵的政治意涵，正好配合當時掌權的北籍權責任大夫的需求。元代李郭派山水風格的支持者，主要是在朝廷任職的北籍權宦。擅長繪畫的文人畫家，也利用李郭風格的繪畫自薦，尋求進入仕途做官的機會。但是，到了元代末期，由於統治力量衰退，由北籍權宦所主導的、有利於李郭山水風格發展的文化環境，亦產生了變化，江南在野的布衣隱士所



偏好的畫風風格，轉而成爲繪畫風格的主流（註51）。除了研究企圖更大之外，這一類研究與上述新安畫派、或揚州畫派研究不同之處，在於它對贊助群體的定義更爲精確，而且在畫風的供需之間也建立了比較清楚的聯繫。

### 伍、一些贊助研究問題的省思

綜合以上敘述，我們可以確定，贊助的研究，的確豐富了中國繪畫詮釋的角度，但是這樣的研究也有它的侷限性與潛在的盲點。在以贊助爲導向的研究中，畫家在繪畫創作過程中的自主性，往往受到嚴重的忽略。這種現象在解釋宮廷繪畫的風格與意蘊時，尤其明顯。在多數的情況下，宮廷繪畫的確不容許畫家個人意思的表達，或個人風格的展現。但是，並不是所有的宮廷繪畫，都只是皇室贊助人政治宣傳或自我表達的媒介。宮廷畫風與贊助人品味的關係，也未必可以清楚的畫上等號。即使在皇室贊助人主導情況非常明確的例子，我們也必須時常反問，畫家在這樣極度不平衡的權力分配關係中，是否完全不自主，如果不是，他的自主性又如何表現，我們又該如何在風格與內容詮釋中給予他應有的地位？此外，以贊助人爲出發點的研究，固然可以提供我們繪畫詮釋的焦點，但也可能使研究者的詮釋過度集中在贊助人身上，因而模糊了繪畫詮釋其他重要的線索。同樣的，在贊助群的研究中，過份強調某個贊助群對某種畫風支持的影響，也容易陷入贊助風格決定論的思考模式，將風格、題材的選擇，單純解釋爲對贊助群的需求或市場壓力的反應，而忽略了不能放在贊助模式裡考慮的其他因素。如何繼續受惠於贊助研究提供給我們的詮釋角度，而在詮釋時保持某種鬆動性，以容納其他研究方法可以提供的角度，是我們可以努力的方向。

## 註 釋

- 註 1 Michael Baxandall, *Painting and Experience in the Fifteenth-Century Italy* (London: Oxford University Press, 1972; 2nd ed., 1988).
- 註 2 參澤嘉潤, < 清室における畫院の源流 >, 《國華》, 554 (1937.6); < 漢代における宮廷作畫機構の發達 >, 《國華》 571 (1938.6): 145-51; 574 (1938.9): 263-67; 577 (1938.12): 331-334。Harrie Vanderstappen, "Painters at the Early Ming Court (1368-1435) and the Problem of a Ming Painting Academy," *Monumenta Serica* 15:266-302; 16: 316-46.
- 註 3 例如: Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (New York, 1963; rev. ed., 1980); E.H. Gombrich. "The Early Medici as Patrons of Art," in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (London: Pheidon, 1966), pp. 35-57; Michael Levey, *Painting at Court* (New York: New York University Press, 1971); E.D. Chambers, ed., *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1971); Michael Baxandall, *ibid.*
- 註 4 討論會論文集已出版於 Chu-ting Li ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (University of Washington Press, 1989). 此後簡稱 AP.
- 註 5 Jerome Silbergeld 1987 年發表的 < 西方中國繪畫研究現況 > 的論文, 也曾對中國繪畫的贊助研究進行了回顧與摘要。本文將參考 Silbergeld 的文章, 並補充八七年以後出版的、或以中文發表的繪畫贊助研究。Jerome Silbergeld. "Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article." *The Journal of Asian Studies*, vol.46, No.4 (November 1987), pp. 849-897. 除了 Silbergeld 所提供的書目, 本文大部份書目係由加州大學柏克萊分校的鄧偉權先生所提供。鄧先生的博士論文為有關石濤、王翬與禹之鼎經濟贊助與繪畫創作之研究, 今年五月需完成, 未及列入討論。鄧先生於論文寫作過程中熱心提供其多年蒐集之書目與部份文章之

影印本，另外石頭出版社的王嘉驥先生亦抽空與我討論，給我許多寶貴的意見，在此一併致謝。限於筆者研究領域，漢唐墓葬藝術與宗教藝術的贊助研究，將不在本文討論之內。

- 註 6 皇家或私人贊助人對於古代繪畫的收藏與當代繪畫的贊助，往往同時並行，贊助人對於前者的喜好與品味，也經常直接或間接的影響到其所贊助的畫家，因此繪畫收藏的研究也應列為繪畫贊助研究的重要基礎研究之一。目前繪畫收藏的研究有 Lothar Ledderose, "Some Observations on the Imperial Art Collection in China," *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 43 (1978-79): 33-46；鄭銀淑，〈項元汴之書畫收藏與藝術〉（台北：文史哲，1984）。
- 註 7 范小平、Ju-yu Scarlett Jang 和楊伯達在其論文中概述漢代至清代宮廷繪畫機構的沿革。范小平，〈中墨皇家繪畫組織機構發展情況概述〉，《美術研究》，1986.4，頁 81-85；Ju-yu Scarlett Jang, "Issues of Public Service in the Themes of Court Painting," Ph.D. dissertation, U.C. Berkeley, 1989, pp. 12-138；楊伯達，〈清代院畫觀〉，《清代院畫》（北京：紫雲閣，1993），頁 7-35。
- 註 8 余輝在其論文中逐一探討包括渤海、遼、金、夏、南詔、大理等朝廷的繪畫機構和活動。余輝，〈唐宋時期少數民族政權的繪畫機構及其成就〉，《故宮博物院院刊》，58 (1992.4)，頁 31-48。
- 註 9 馮溥認為中國翰林畫院的歷史可以追溯到八世紀後半期，Ju-yu Jang 和楊伯達則指出並無確切資料證實唐代有畫院之設，他們認為獨立的畫院制度最早出現在五代時期的南唐和後蜀。Jang, op. cit., pp. 12-25；楊伯達，前引書，頁 13-16。陳葆真，〈南唐烈祖的儒雅與文藝活動〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，第二期 (1996)，頁 27-46。
- 註 10 余斌，〈北宋畫院之新探〉（台北：文史哲，1987）。令狐彪，〈宋代畫家政治地位和待遇〉，《中國畫研究》，1981.1:172-185；〈關於宋代畫學〉，《美術研究》，1981.1: 73&86-88。
- 註 11 傅甲，〈元代皇室收藏史略〉（台北：國立故宮博物院，1981）；姜一濤，〈元代奎章閣及奎章人物〉（台北：聯經，1981）；楊伯達，前引文，頁 18-21。
- 註 12 楊伯達，前引文，頁 18-20。

- 註 13 Marsha Weidner, "Painting and Patronage at the Mongol Court of China, 1260-1368," Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1982; "Aspects of Painting and Patronage at the Mongol Court, 1260-1368," *AP*, pp. 37-59.
- 註 14 大部分早期的中國學者，如潘天壽、龔劍華、王伯敏等人，均認為明代有畫院的設置，Vanderstappen 持相反的意見，楊伯達則提出有畫院之實而無畫院之名之說法。Vanderstappen, *ibid.*；楊伯達，前引文，頁 21-22。
- 註 15 Richard Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas Museum of Art, 1993), pp. 1-2.
- 註 16 對清代是否設有畫院持反對或保守態度的有，Daphne Lange Rosenzweig, "Court Painters of the K'ang-hsi Period," Ph.D. dissertation, Columbia University, 1983. 聶崇正，〈清代宮廷繪畫機構、制度及畫家〉，《美術研究》，1984.3: 1-24。
- 註 17 這些論文主要收在 Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds., *The Elegant Brush: Chinese Painting Under the Qianlong Emperor 1735-1795* (Phoenix Art Museum, 1985); Ju-hsi Chou and Claudia Brown eds., *Chinese Painting Under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes. Phoebus 6. nos. 1 & 2.*
- 註 18 鈴木敬，〈畫學を中心とした徽宗畫院の改革と院體山水畫様式の成立〉，《東洋文化研究所紀要》，第 38 號 (1965)，頁 145-840；嶋山英誠，〈徽宗朝の畫學について〉，《鈴木敬先生遺曆紀念中國繪畫史論集》（東京：吉川弘文館），頁 109-50。李慧淑，〈宋代畫風轉變之契機—徽宗美術教育成功之實例〉，《故宮學術季刊》，第一卷第四期及第二卷第一期（民國 73 年夏、秋），頁 71-91; 9-36。另參見 Betty Tseng Yu-ho Ecke, "Emperor Hui Tsung, the Artist: 1082-1136," (Ph.d diss., New York University, 1972)；張葆真，〈宋徽宗繪畫的美學特質—兼論其淵源和影響〉，《文史哲學報》，40(1993.6)：295-324，以徽宗身為皇帝兼藝術創作人角度討論他對所贊助之藝術活動的影響。
- 註 19 Weidner, *ibid.*
- 註 20 楊伯達，〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，前引書，頁 131-177；〈清代康、雍、乾院畫藝術〉，前引書，頁 82-83。亦參見石守謙，

- 〈石濤、王原祁合作蘭竹圖的問題〉，《風格與世變：中國繪畫史論集》（台北：允晨文化，1996），頁358-359。
- 註 21 楊伯達，〈清代院畫觀〉，前引書，頁12。
- 註 22 Julia K. Murray, "Sung Kao-tsung as Artist and Patron: The Theme of Dynastic Revival." in *AP*, pp. 27-36.
- 註 23 Hui-shu Lee, "The Dormain of Empress Yang (1162-1233): Art, Gender and Politics at the Southern Sung Court," diss., Yale University, 1994; "Art and Imperial Images at the Late Southern Sung Court," in Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith eds., *Arts of the Sung and Yuan* (The Metropolitan Museum of Art, 1996): 249-270.
- 註 24 有關馬麟〈聖賢圖〉、〈靜聽松風圖〉與理宗肖像的相似，亦參見 Wang Yao-t'ing, "From Spring Ergrance, Clearing After Rain to Listening to the Wind in the Pines: Some Proposals for the Courtly Context of Paintings by Ma Lin in the Collection of the National Palace Museum, Taipei," in Hearn and Smith eds, op. cit., pp. 271-291.
- 註 25 Jang, op. cit., pp. 292-381.
- 註 26 Jean-Pierre Dubosc, "A Letter and Fan Painting by Chiu Ying," *Archives of Asian Art* XXVIII (1974-75): 108-112.
- 註 27 黃湧泉，〈鄭啟拜經齋日記初探〉，《美術研究》，第三期（1984）：39-40；9-50。
- 註 28 Jang, op. cit., pp. 124-130.
- 註 29 《如意談》有鍾淵、馮夢龍的序言。Ann Burkus-Chasson, "Elegant or Common? Chen Hongshou's Birthday Presentation Pictures and His Professional Status," *The Art Bulletin* LXXVI, no. 2 (June 1994): 296-99.
- 註 30 James Cahill, "The Painter's Livelihood." in *Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (New York: Columbia University Press, 1994; "Types of Artist-Patron Transactions in Chinese Painting," in *AP*, pp.7-22.
- 註 31 華國燾，〈明代文人書畫交易方式初探〉，《上海博物館集刊》，第六期，頁24-35。

- 註 32 李向民，〈清代書畫經濟初探〉，《朵雲》37 (1993.2): 90-105。
- 註 33 Ellen Johnston Laing, "Ch'iu Ying's Three Patrons," *Ming Studies* 8 (Spring 1979): 49-56。
- 註 34 汪世清，〈石濤散考〉、〈溪南老友吳兼山—石濤散考之二〉、〈「懷謝樓」在哪裡—石濤散考之三〉、〈勁菴先生何許人—石濤散考之四〉、〈白沙翠竹江村—石濤散考之五〉、〈石濤交游與行跡補證—石濤散考之六〉、〈石濤交游補考〉、〈石濤詩友卞格齋〉，《大公報》，1978.11.22; 1979.12.5; 1980.8.6; 1980.11.12; 1981.11.29; 1982.3.7; 1987.7。亦參見崔錦，〈石濤北行及其津門交游考〉，《美術史論》，第十三期 (1985.1): 33-38。
- 註 35 Jerome Silgergeld, "A Professional Chinese Artist and His Patronage," *Burlington Magazine* CXXIII, 940 (July, 1981): 400-410.
- 註 36 Ann De Coursey Clapp, *The Painting of Tang Yin* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), in particular, chapters 2 & 3, pp. 25-66.
- 註 37 Anne Burkus-Chasson, "Elegant or Common? Chen Hongshou's Birthday Presentation Pictures and His Professional Status," *The Art Bulletin* LXXVI, no. 2 (June 1994): 279-300.
- 註 38 David Sensabaugh, "Guests at Jade Mountain: Aspects of Patronage in Fourteenth Century K'un-shan," in *AP*, pp. 93-100.
- 註 39 Kwan S. Wong, "Hsiang Yuan-pien and Suzhou Artists," in *AP*, pp. 155-158.
- 註 40 Louise Yuhas, "Wang Shih-chen as Patron," in *AP*, pp. 139-153. 亦參見薛永年，〈鑿治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收於故宮博物院編，《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1993）。
- 註 41 Hongnam Kim 並且指出他在傳記的排列次序或撰寫的用詞上並不按照畫家地位、地域加以區分，而給予一視同仁的對待，並且對努力維持文人身分的職業畫家如龔賢、顏洪綬等人抱著同情的態度。Hongnam Kim, "Chou Liang-kung and His Tu-hua-lu Painters," in *AP*, pp. 189-208.
- 註 42 Hongnam Kim, "Chou Liang-kung and His 'Tu-hua-lu'" (Ph.D. disser., Yale University, 1985): 91-103.
- 註 43 如果我們將贊助人的角色由主動的求畫者擴大到被動的受畫者，這樣的例子

就更多。例如：Chu-tsing Li, *The Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-fu* (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1965; Richard Vinograd, "Family Properties: Personal Context and Cultural Pattern in Wang Meng's *Pien Mountains of 1366*," *Ars Orientalis* 13 (1982): 1-29; Jerome Silbergeld, "In Praise of Government: Chao Yung's *Noble Steeds* Painting and Late Yuan Politics," *Artibus Asiae* 46 (1985): 159-202. 亦參見 Silbergeld, "Chinese Painting Studies."

- 註 44 Claudia Brown, "Some Aspects of Late Yuan Patronage in Suchou," in *AP*, pp. 101-110.
- 註 45 Sandi Chin and Cheng-chi (Ginger) Hsu, "Anhui Merchant Culture and Patronage," in James Cahill ed., *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School* (University Art Museum, Berkeley, 1981), pp. 19-24; Sewall Oertling II, "Patronage in Anhui During the Wan-li Period," in *AP*, pp. 165-176; Jason Chi-sheng Kuo, "Huichou Merchants as Art Patrons in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries," in *AP*, pp. 177-188.
- 註 46 Ginger Cheng-chi Hsu, "Merchant Patronage of the Eighteenth Century Yangzhou Painting," in *AP*, pp. 215-221. 亦參見其博士論文, "Patronage and the Economic Life of the Artist in Eighteenth-Century Yangzhou Painting," University of California, Berkeley, 1987.
- 註 47 徐澄琪, <鄭板橋的畫格—書畫與文人生計>, 《藝術學》, 第二期 (1998.3): 157-169.
- 註 48 薛永年對揚州八怪繪畫的研究也有類似的觀察與結論。薛永年, 《揚州八怪與揚州鹽業》(北京:人民美術, 1991)。
- 註 49 Stella Yu Lee, "Art Patronage of Shanghai in the Nineteenth Century," in *AP*, pp. 223-231.
- 註 50 石守謙, <漸派畫風與貴族品味>, 前引書, 頁 181-228。
- 註 51 石守謙, <有關唐棣(1287-1355)及元代李郭風發展之若干問題>, 前引書, 頁 131-180。類似的研究架構也運用來解釋文徵明所發展出的避世山水風格的興起和失落, <失意文士的避世山水——論十六世紀山水畫中的文派問題>, 前引書, 頁 299-338。

## Studies of Patronage in Chinese Painting Studies

*Li-Tsui Flora Fu\**

### Abstract

The patronage aspect of Chinese painting began to be explored by art historians in the early 1970s, following an earlier wave of studies of patronage in Western art history. In traditional Chinese writing about art, however, there is no mention of an equivalent term for patron, and the definition of patronage derived from the Renaissance and Baroque art has to be adapted to the unique situations in Chinese painting, in particular, the existence of a dominant amateur tradition in its long history. Nevertheless, in the past two decades or so, patronage study, whose central concern is to address the question of how patronage functions as a factor in the formation of artistic styles or choices of subjects, has proven to be a fruitful approach in the study of Chinese painting. This essay aims to review the major achievements and breakthroughs this approach has brought to our interpretation of Chinese painting and to comment briefly on its limitation.

The first part of the essay reviews the studies of imperial patronage, which are further divided into studies of institutions of imperial patronage (in particular the so-called painting academies), of how imperial patronage helped to shape the styles of the court paintings, and of how court paintings

---

\*Associate Professor, Graduate Institute of Art Studies National Central University



became the media of public or personal statements for their imperial patrons. The second part discusses studies of private patronage, including artists or patrons centered studies, as well as devoted to studies that deal with the relationship between the formation of local or regional schools and the regionally-based patronage groups.