

# 國立故宮博物院

高居翰 James Cahill 文  
王靜靈 譯

## 在我學術生涯中的位置

一九六三到一九六四年間我們在台中攝影的正片，和之前在國家藝廊所拍攝的幻燈片，涵蓋了故宮收藏中大部分的繪畫精品，且對於中國繪畫研究的提升有莫大貢獻；從那時起，中國繪畫史的研究便仰賴這些幻燈片。四十多個年頭以來，這些幻燈片在大講堂的螢幕上，展現故宮輝煌的收藏，而未來也會這麼繼續下去。

一、  
我初次造訪國立故宮博物院是在一九五五年，那時我只是一個正進行博士論文有關元代山水畫中「四大家」

一九五九年的高居翰。「當我騎著腳踏車行走在台中和北溝間，停步於一間鄉下小照相館中留下這張照片，它多少捕捉了我當時的感覺。」



的研究，而需要接觸這個最偉大收藏的研究生。當時這個收藏暫存於台中幾哩外一個叫「北溝」的小村莊中的倉庫，可搭巴士或騎單車到達，我常常選擇後者。當時故宮的工作人員慷慨地幫我提取需要的畫作並提供有用的意見。我特別記得那個有著充滿智慧而犀利的眼睛，並學問淵博的莊嚴先生，即當時的博物院古物館館長。

再次來故宮是一九五九年，是在我的藝術家兼收藏家朋友王季遷及一位攝影師陪同下，來為我即將由瑞士出版社 Albert Skira 出版的《中國繪畫》選件並拍攝作品。隔年這本書出版

了。這位攝影師是華盛頓特區國家藝廊的 Henry Beville。這次院裡面工作人員更是慷慨與耐心：我們花了一個月看了非常多的畫作，除了列在剛完成的《故宮書畫錄》中主要的作品群，即所謂「正目」，還包括許多列在「簡目」的收藏。這些「簡目」的畫作，本應是較差或較不可靠的，但實際上卻包含許多很好、且具原創性的作品。期間全程陪著我和王季遷觀畫的是李霖燦先生，他還封我們為「三畫蟲」（脫自「書蟲」一詞）。多年來李先生一直是我的好朋友，不只在台灣，也在美國。在這令人興奮的

時段裡，我們發現了一些從未出版或少為人知的精美早期繪畫，而我有幸得到授權初次出版它們及其它一些我們熟知的傑作，全都用彩色印刷，這也相當程度的造就了我這本書的成功。

一一、

在此之前，一九六一至六二年「中國珍寶展」的赴美展覽計劃已著手進行。但由於開展地點華盛頓特區的国家藝廊沒有中國藝術的專家，因此弗瑞爾藝廊的約翰·波普館長(John Pope)、身為中國藝術部門策展人的我，以及紐約大都會美術館的阿胥溫·李沛(Aschwin Lippe)，一同代表美方參與選件和英文圖錄的撰寫工作。曾經有一段緊張過程我記得非常清楚：當波普和李沛遠在瑞士為展覽圖錄的印製而工作時，因身為中國藝術收藏家而與我結識的葉公超先生則召我到中華民國大使館。原來，博物館管理委員會中的保守聲浪全面否決了原先已送審並獲同意的圖錄文



1959年為《中國繪畫》(Skira出版) 拍照時期，在北溝庫房建築外合影。  
左起：王季遷、張德恆、李霖燦、梁廷煒、莊嚴、譚旦侗、Henry Beville、高居翰。

字，因為一些早期繪畫作品並未按照傳統名稱歸屬來定名。圖錄編寫時，我們基於尊重作品的偉大與重要性，所依據的是較新的研究成果，其中亦包括故宮研究人員的研究，對一些作品重新斷代與定名。但此時卻被告知若不按照十八世紀乾隆皇帝目錄中所記載的傳統定名歸屬，就要取消展覽。當時也出席那場會議的國家藝廊

的約翰·沃克館長（John Walker）馬上同意（不論當時或現在，在我看來都是一項怯懦且不學術的政策）。我想迅速起身辯駁，因為這本圖錄將會成為學界研究者的主要參考書，因此不該以陳腐的資訊來誤導他們。此時我所仰慕的葉公超先生拯救了整個僵局，他委派文化官員（他的名字我已記不得了）與我會面，並共同完成一種既給出傳統的定名歸屬，也兼容最新研究的修正判斷的兩全其美用語。他說不論如何都會支持我們新的陳述。於是一些早期畫作，在圖錄中就出現了這些折衷的說明。高興的是，類似的災難今天不會發生：故宮

長久以來開放中國藝術研究，這裡的院長和研究員也積極投入這項工作，而乾隆宮廷的賞鑑判斷亦不再被盲信。

當作品在展覽開幕前被保管在國家藝廊時，一項大型的幻燈片攝影製作計畫也在此展開，由Henry Beville和弗瑞爾藝廊的攝影師雷蒙·許華茲（Raymond Schwartz）執行。

繪畫作品的攝影，包括長卷的分段、細部的選擇等等，則由我來指揮。所有的幻燈片都是使用一種能夠在長卷底片上多次曝光的特殊相機來拍攝作品原件。這些幻燈片以成本價提供給許多博物館和積極投入中國藝術研究與教學的機構。它們改變了中國藝術的教學，特別是繪畫。之前，我們只能透過從黑白圖片製作的幻燈片進行研究，現在這些高品質的幻燈片不但傳達了繪畫作品的真實面貌，包括微妙的墨色和顏色變化，同時還特寫顯現藝術家手跡的特色、錯



1961年中國珍寶展在美國華盛頓特區國家藝廊開幕時的留影。左起：那志良、Aschwin Lippe、譚旦罔、高居翰、Henry Beville、李霖燦（手中拿著圖錄）、John Pope。背景為崔白雙喜圖。

綜複雜的畫法、以及過去未曾被注意的細部。

### 三、

這個攝影計畫的成功促成了另一個更大型計畫的推展，並盡可能地涵蓋這收藏中所有值得認真關注的作品。在當時，這個偉大收藏尚未曾有



1963年商議攝影計畫期間於台北留影。中立三人（右起）：高去尋、董作賓、高居翰。

任何完整照相紀錄，因此全面攝影計畫是刻不容緩的。這項計畫由弗瑞爾藝廊和密西根大學籌畫，三個基金會贊助（Henry Luce、JDR IIIrd、Bollingen），由我本人主持並在一九六三至一九六四年間的冬天執行。我監督了繪畫的拍攝工作大約過了三個

月，換勞倫斯·史克門（Laurence Sickman）接手主持書法、陶瓷和其他作品的拍攝，進行了一段短時間。這次的攝影師是弗瑞爾藝廊的雷蒙·許華茲。那時葉公超先生已回台擔任內閣政務委員；他是我主要的顧問並和博物館權威人士聯繫，其中一人是孔子第七十七代孫孔德成

先生，時為國立故宮、中央博物院聯合管理處的主任委員。這兩位先生除了他們各自領域的專業之外，還非常懂得生活情趣和飲宴安排。在商議拍攝計畫時，常伴隨著長時間的晚宴；孔先生有時還拉二胡作為餘興節目，兩位先生也常和主廚切磋更換菜色。那時的我在照片中是一個高瘦的人，後來我的身材走樣就是從這時候開始。

當商議（和宴會）終於結束，開始拍攝時，大

部分是按照葉公超先生的建議進行，我本人還太年輕且缺乏經驗來設計並執行這樣的計畫。在一個開放且有效率安排之下，故宮的職員們在這個耗費時力的業務中，負責提調這些繪畫、安裝或沖洗底片，以及其它必要的雜事。對於他們的加班與辛勞，雷蒙和我則以美國政府雇員的身分幫他們在美國在台夜間福利社中購買特別的食物和奢侈品做為補償，這個完全合法的安排（雖然在後來招致一些人錯以為是一種行賄），使得我們以某種類似美國生產線的方式來組織整項業務，並在短時間中完成大量的工作。

事實上整批繪畫收藏將被提取拍攝的消息迅速地在中國繪畫圈傳開，學術圈中許多重要學者想要拋開他們的學院和事務來到台中北溝。例如當時在香港新亞書院任教的王季遷迫切地想加入，但當他向當時學院院長，著名的歷史學家錢穆告假時，卻碰了釘子。機巧的王季遷於是搬出他的王牌：錢穆的夫人曾經旁聽他的課且對

中國繪畫十分熱誠；於是她對錢穆關說，他只得允許他們兩位前來加入這個工作團隊。當旁觀的人增加太多，以致雷蒙常會發現原來在照相機背鏡面應該出現繪畫影像（是顛倒的）的地方，往往被臨時擠進來近觀畫作的人寬闊的後腦杓所佔據。因此後來我們必須設立一些規範，才能使雷蒙有效率地工作。

所有的黑白攝影都以8×10的底片拍攝；而相機後面的活動螢幕能夠將之分割為兩張5×8的照片，故主要用來拍攝長卷的段落和冊頁。所有的底片都一式兩份，一套被帶回美國，另一套則留在國立故宮博物院供其使用。另外所有的攝影設備、底片和其他攝影器材也都留下。

我們唯一的挫敗是來自美方的不良建議：一家華盛頓攝影公司說服我們進行彩色照相，不用我個人偏好的柯達（Kodachrome）彩色正片，而是用愛泰康（Ektachrome）底片。但底片送回華盛頓沖洗後，發現是一場失敗：明暗對比很弱、顏色很差，需要

重頭來過。重來就採用柯達彩色正片了。這些正片和之前在國家藝廊所拍攝的幻燈片，涵蓋了這個收藏中大部分的繪畫精品，且對於中國繪畫研究的提升有莫大貢獻，從那時起中國繪畫的研究便仰賴這些幻燈片。當時有些人質疑柯達彩色正片過幾年後便會褪色，但我用的那些卻仍能繼續使用，且顏色依舊鮮明。四十多個年頭以來這些幻燈片便在大講堂的螢幕上展現故宮輝煌的收藏，而未來也會這麼繼續下去。

拍攝期間尾聲，靠著故宮院長和研究員的全力配合，我們又克服了另一個浮現的危機。在準備「中國珍寶展」圖錄時給我們找麻煩的保守聲浪再次企圖限制我們拍攝「簡目」中那些較「不重要」的作品，理由是倘若公開這些畫作讓人研究或出版，將會影響原來的定名歸屬。這項工作並非是由真正受過訓練而懂繪畫的故宮專家來執行，而是上層的管理委員會，雖然他們個人具備收藏家的身分，但他們的專業卻在政治多過於鑑賞，他

們對畫的判斷大多倚重印章和款識。在這方面，故宮院長和研究員完全支持我們，因為他們也在接近這些「次要的」作品時受到限制，所以希望外界介入使得這些作品能夠面世。按照計畫，他們預期我們投入全部時間在台中拍攝「正目」的作品。而我們火速完成拍攝的部分動機是爲了混淆他們。我記得在大約兩個星期的時間便完成所有「正目」作品的拍攝，還剩下一些時間。我們再次向故宮的朋友們諮詢，寄給那些在台北的權威人士一份聽起來很謙遜的計畫書：「我們希望利用剩餘的日子盡可能地在短時間內選擇並拍攝簡目中的繪畫。」獲得的回覆是：「同意」。

這個計畫旋即火速展開，使得先前生產線的方法顯得遲緩。所有人都明白之間的利害關係：這是一個稍縱即逝的機會，爲了公開這個繪畫收藏「禁區」供中外學者研究，不管完成多少都值得努力。每個人都參與了這項工作。在庫房裡，工作人員將掛軸懸掛成列，或在桌上展開長卷和冊

頁，我和艾瑞慈（Richard Edwards）邊看邊迅速地決定要或不要，之後便迅速地帶到雷蒙攝影的所在拍攝。另一組團隊則不停地在相機後面填裝底片，並將已拍好的底片送到暗房。操勞過度的故宮攝影師和暗房專家麥志誠則不停地沖洗底片（若沒記錯，他妻子剛生下一名嬰孩，但他卻賣力的與我們一起工作）。藉此機會我們得以瀏覽並以黑白底片和彩色幻燈片拍攝整個「簡目」作品群（除了一些我們略過的類別，如清宮正統派山水畫家的作品），這些對我們來說已經足夠。

當話傳到限制拍攝的那些人耳裡（我們知道有研究員去告密，也心裡有數），我們便接到一道嚴峻的命令要我們靜待進一步協商，不能將已拍攝的「簡目」繪畫底片和幻燈片帶回美國，要留在台灣。這個訊息透過電話在我和院長與研究員於餐廳吃午飯時傳來。我們想對應對方式之後，大家相視一笑心照不宣，我告訴負責傳話的人回覆台北說為時已晚，幻燈片



1970年來台參加中國古畫討論會，在舊金山集合留影。左起：導遊、William Wu、Jeannette Shambaugh Elliott、Joan Hartmann（紐約古董商）、Max Loehr、Margaret Chang（畫家）、Richard Barnhart、Hohn Crawford、Susan Bush、James Cahill、Chu-ting Li。又，Jeannette Elliott已過世，她生前和姪子David Shambaugh合著*The Odyssey of China's Imperial Treasures*一書於2005年由西雅圖華盛頓大學出版，內容在敘述從清宮到兩地故宮博物院的播遷史。

和底片已運回美國。在場所有人都同意這個「善意的謊言」，他們知道底片還在後面的大樓裡，因為我正將它們分成兩套，一套留下，一套帶走。我用剩餘時間迅速完成分裝工作，隔天，即我們停留的最後一天，我邀請我們的中國朋友參加臨別的歡送會，而雷蒙則將我們那一套底片放進車子的行李箱。返美後，我們接獲另一道命令禁止沖印這些簡目的底片和幻燈片，但實際上這些作品後來便開放供學術研究。幾年後故宮也開始販售從他們那一套底片製作的整套照片，禁忌便這樣永遠地解除了。

站在美方的立場，這件事是非常重要的，當時因為經濟優勢，我們得以完成一些故宮所無法企及的物質和技術方面的層次；但他們對於這些畫作及其背景知識與理解都遠優於我們，因此每個環節都要仰賴他們的專業。這是一項合作的計畫，並在相互信賴和尊重的氛圍中執行。我們做的事也是他們想做的，從來沒有強迫他們（我希望）。

#### 四、

我記不清在那三個月中雷蒙·許華茲所拍攝的黑白底片和彩色幻燈片的數目，但那是一個龐大的數目，依稀是二千五百張或更多。雷蒙靠著其他人幫忙才能勝任，此時也發生一件改變他人生的大事：在我們離開前他娶了珍妮（Jenny），一名他在台中軍官俱樂部邂逅的年輕中國女子。那裡是我們每晚花錢的地方，而她則在收銀機櫃檯後工作。當我離開弗瑞爾藝廊來台時，那兒的女性雇員交代我一項任務：幫年過四十還單身（因為他天主教的信仰和他難伺候的母親）的雷蒙討一個老婆。他很害羞，追求過程中都是靠人幫忙。譬如艾瑞慈的夫人 Vee，她來自福建所以也會說流利的台灣話，便負責向珍妮家人遊說，說雷蒙是一個好對象。而我和家人則帶著他們到山上郊遊，製造兩人相處的機會，這在當時的台中是很難安排的事，因為外國人追求中國女子常被認為居心叵測。最後還是喜劇收場，

珍妮答應婚事，他們在台北結婚；還是葉公超先生幫忙，他迅速處理讓珍妮和雷蒙回美國的手續。葉先生不理解雷蒙的天主教信仰，在他們於美國大使館公證（使珍妮能夠取得出國許可）後問他：「今晚你倆住哪？」雷蒙答：「珍妮住親戚家，我住基督教青年會。」困惑的葉先生當然以為他倆會在一起，但對雷蒙來說要等到第二天在天主教祭壇前正式舉行婚禮儀式才算數。雷蒙和珍妮現仍快樂地在華盛頓生活，而雷蒙也早就退休。

所拍攝的底片和幻燈片全交給密西根大學新建立的照相檔案庫典藏，檔案庫之後便陸續增加來自其他收藏和展覽的資料，而成爲亞洲藝術照相檔案中心（the Asian Art Photographic Distribution）。使各地的機構都能取得來自故宮拍攝計畫的照片或是幻燈片，爲中國藝術的教學和研究帶來一個積極的刺激。

#### 五、

我和故宮的關係在那之後變得比

較淡泊，僅是以身為研究中國藝術學者的一員涉入。除了一九六三年十月四、五日由我籌畫在紐約舉行為期兩天的「中國珍寶展後研討會」，會議中主要討論展出繪畫作品斷代的正確性外，第一次大型國際的中國繪畫專家會議在一九七〇年於國立故宮博物院舉行，會議發表的論文在一九七二年以《中國古畫討論會》為題出版。許多重要且有新突破的文章在會中發表，這個會議也開啓了往後學界的論爭。

蘇立文（Michael Sullivan）發表一篇關於一套歐洲銅版畫圖像在晚明經耶穌會教士傳入中國，進而可能影響中國藝術家的論文。我引用他當時的論文，討論了一些中國藝術家，特別是吳彬（我論文的主題）在他們的繪畫中援引了外國風格的面貌，因此他們一定會向這套版畫學習，來增進畫作中幻境般的力量。這個論點在當時是嶄新又極具爭議的，蘇立文和我的文章在討論會期間遭到兩位年輕中國學者極力撻伐和其他學者的質疑。

再次，這樣的回應屬於那個早期的年

代；在學界大部分人都接受外國圖像對於明末清初藝術家所帶來的視覺衝擊後，那些負面的評價在今天看來已不那麼嚴峻。（此外現在談類似這樣的跨文化「影響」模型問題時，我們大多已轉換方向了，若我們視一個文化傳統為「有影響力的」而將之強加在另一個文化上，那麼這整個過程將會是令人厭惡的；我們發現藝術家在接受傳統時可以是自由且出於自願地，他們從能夠取得的外國傳統中援引或是挪用新的「風格概念」對他們有好處。這和十九世紀晚期的法國畫家發現日本浮世繪版畫時一樣，這給法國繪畫帶來刺激和解放的作用，沒有人會認為這是日本藝術在某種程度上強加在法國藝術家的身上。）「晚明變形主義畫家特展」支持了我的論文，吳彬的首次「個展」在新的故宮的畫廊展出，當中展出了故宮典藏的所有吳彬作品（包括一幅早期被定為「無款宋人」，但明顯屬吳彬風格的作品），當三件吳彬畫作擺在一起，我

便下了結論。

之後我多次爲了各種研究和寫書計畫來故宮看畫、進行研究。一九八二年在中央研究院舉辦的「國際漢學會議」，有幾位故宮的研究人員參加了藝術史組的會議，並且還在館內舉辦了一個宴會和特別參觀。一九九六年方聞和屈志仁於大都會美術館籌辦的「中華瑰寶」大展我個人並未直接參與，但在圖錄中寫了一篇論文，且十分享受在紐約、芝加哥、和舊金山等地看畫的經驗，如今大多數的畫作我都非常熟悉。和多數中國藝術史專家一樣，我發現我常常寫信來索取複製品的許可，且往往都會獲得同意並伴隨著來自研究員的建議和幫忙。總而言之，我實在難以想像（相信在這領域的其他學者也是）若沒有故宮行政部門、研究員和其他工作人員慷慨的幫忙和合作，我的學術生涯將會是多麼困頓。我實在虧欠他們太多，除了對他們的感激，還有我們那些超過半個世紀的愉悅、歡欣、懷舊的回憶。❶