

故宮與有關中國藝術的敘述

朱靜華 著
林品樺 譯

博物館的展覽於特定的時空發生，它是最具能見度的文化櫥窗之一。從一九三五年、一九六一年、一九九六年三個故宮的大型海外中國藝術展，時間橫跨六十年，每一展覽相隔近三十年，它們都有著相同的目的，而且選用了相似的展品，但每個展覽卻傳遞著不同的詮釋與意義。

為慶祝八十週年院慶，《故宮文物月刊》自去年刊載一些曾任職故宮，或曾與故宮有關的人所撰寫的軼聞或回憶錄。閱讀這些文章，我們立即可以發現這些描述的軼事，其實也是博物館的歷史，而這些故事亦宛如中國藝術史的歷史。廣義來說，這些播遷旅程也描繪了近代中國史。事實上，故宮自一九二五年在北京對大眾開放，再播遷到台北現址，彷彿一段漂泊奇旅或是冒險傳奇。最近的一例是由Jeanette Shambaugh Elliott於二〇〇五年出版的專書，《中國皇室藝術珍

寶的流轉》（*The Odyssey of China's Imperial Art Treasures*）。E.H.Gombich在《藝術的故事》（*The Story of Art*）導論中提到，「只有藝術家，而沒有藝術」，我想將他的話延伸為「也沒有中國藝術」：於有關中國藝術史的敘述裡，只有研究員與藝術史家透過展覽、教科書與其他刊物，來述說故事。

本文將討論最近我正著手進行，關於故宮作為文化表徵的研究。回顧過去二十年，人文學科學者已開始意識到跨領域研究的重要，於是注意到博物館亦是一

種知識的生產與散播的載具。博物館是最能讓大眾親近的公共機構之一，且博物館展覽於特定的時空發生，它是最具能見度的櫥窗之一，讓大眾察覺到知識如何被生產與傳播。某種程度而言，有關展覽的傳單、手冊及目錄是最顯著的例子。然而，就文化意義如何被創造這個層面倒不是清晰易辨的。有關展覽如何於社會層面、意識型態上及史觀地發揮功能，或展覽的形式如何改變，或專業人士如何改變形式及為何目的而改變形式等等，這些議題於近年才獲得理論性的探討。



其中之一就是將博物館視為一種敘事的論述。

敘事學與博物館

著名敘事學家Mieke Bal發現，博物館的收藏與展覽是一種瞭解敘事的理想形式。依照Bal的論點，典藏與展覽裡所含納的文物（objects），是一種純粹形式的物件性質（objectivity）。無論是藏品或展覽，這些之所以被選中而結成群組的物件，乃是基於收藏家或研究員的偏見所致。這些物件以某種方式被排列展示，且那個方式還受到空間、經費、作品展示期限等因素所左右。而且，在每一個有限物件及有限時空的展覽當中，我們可以感受到策展者希冀從中找尋「綜合」（synthesis）或建構一個「完整敘述」（narrative closure）的企圖。因此，所有展覽都有內在的虛構性。就敘述結構的角度而言，一個展覽的主題無異是一則故事的情節，而展品的製造者或擁有者則彷彿是一則敘事裡的

「行動者」（agents）或主體。以展覽為例，策展人是生產情節的敘事者。除了指認展覽裡各種不同的敘述元素外，意識到博物館對修辭的特殊運用也是非常重要。例如，展覽的意義可因物件是否被品呈現為工藝品或藝術品而有所變動。工藝品的首要意義在於它代表了其出產地的文化脈絡，而一件藝術品則代表一種隱喻，換言之它是美的隱喻，無論它出產自哪一種文化。依此推論，一個展覽為什麼被組織起來，什麼物件受到青睞，而它們又如何被呈現——針對這些問題的思索，我們可以察覺到策展人的敘事主觀性與觀眾藉以了解敘述的文化基礎之間的互動。採用此種論述的觀點來檢視展覽，我們可以排除展覽的天真或中立性質，進而以較具批判能力來分析博物館的運作。

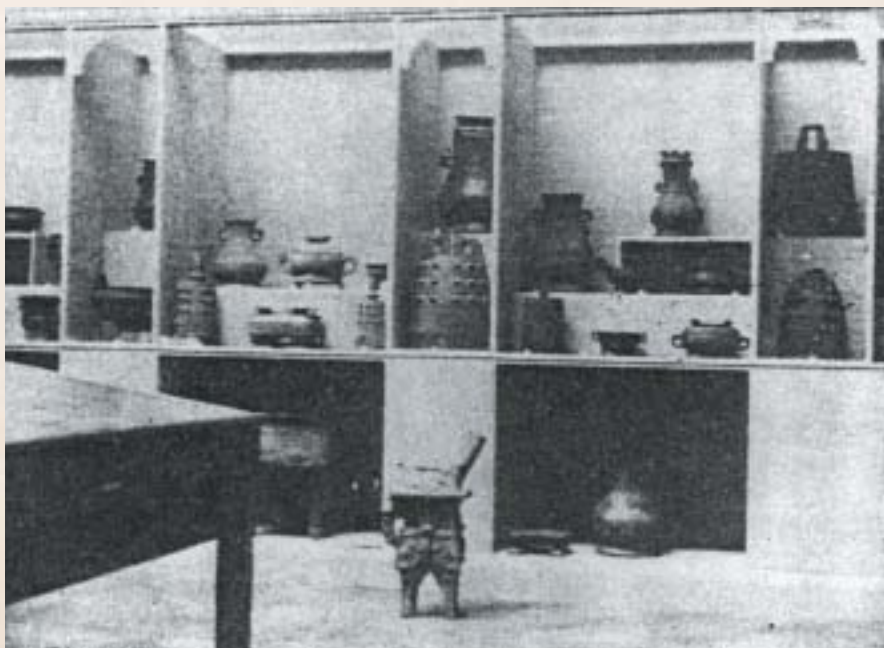
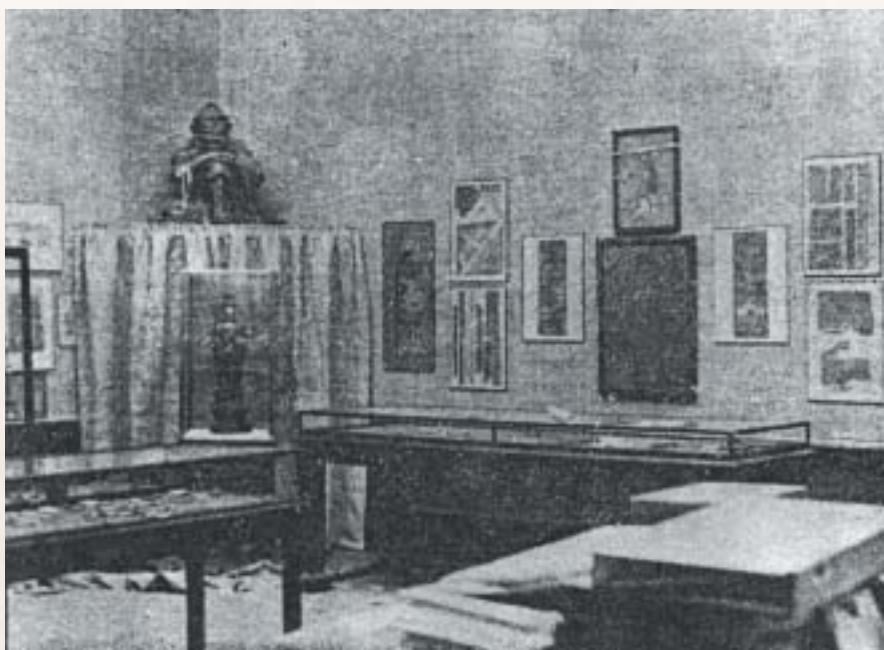
故宮的海外中國藝術展覽

我描繪所謂展覽的敘事模式，便是觀察與故宮有關的三個

重要國際展覽：一九三五—一九三六年在倫敦伯靈頓廳舉行的「中國藝術國際展覽會」（International Exhibition of Chinese Art），及一九六—一九六一年在美國五大城所舉行的「中國古藝術品赴美展覽會」（Chinese Art Treasures），最後是一九九六—一九九七年在美國舉行的「中華瑰寶：國立故宮博物院的珍藏」（Splendor of Imperial China: Treasures from the National Palace Museum, Taipei）。已經有許多分別對這三個展覽的研究，有的是針對單一展覽的分析，有的是從故宮歷史的視野把三個拿來一起討論。無論如何，大多數的學者認為它們為成功的展覽，尤其在廣度與深度上呈現了中國藝術的風貌。三大展覽的時間橫跨六十年，每一展覽相隔近三十年，它們都有著相同的目的，而且選用了相似的展品，但每個展覽卻傳遞不同的詮釋與意義。

從每一個展覽所運用的不同

(上、下) 皇家藝術學院伯靈頓廳故宮文物陳列室。一九三五年



敘述策略，我們可以發現各個展覽呈現了不同的故事。更重要的，我們可以從這些差異看到有關故宮歷史之論述的特色。

一、一九三五—一九三六年

中國藝術國際展覽

中國藝術國際展覽由倫敦皇家藝術學院所策劃，其主旨是

「呈現長達三十五個世紀的中國藝術成就（從西元前一七〇〇年到西元一八〇〇年），展示內容來自全世界各博物館與私人收藏所提供的展品。報紙與展覽圖錄



都強調這項計畫得到中國政府方面支持；尤其，此次展覽由北平故宮首度提供珍寶，最為廣受注目。做為展覽的主要參與者，亦即其敘事者，中國政府表示展覽的目的乃是為了建立中英雙方的友好關係，並助長對中華文化的了解；並說，東西方早已經由中亞進行交流，而這次的展覽將會顯示中國藝術「並非一成不變」，且「在西方人眼中是很現代的」。藉此，中國方面強調中國藝術與西方藝術之間的「同一」而不是「異」。展覽籌備委員會成員 Laurence Binyon 呼應了他的觀點，企圖藉由此次展覽將中國藝術提升至西方藝術早已享有的崇高地位。在展覽的圖錄引言中，Binyon 指出此次中國藝術的主題和英國大眾所認知的藝術並無不同：裝飾藝術早已把中國藝術帶進他們的日常生活。「如果我們花心思去了解，」他寫道：「便會發現，對中國人而言，繪畫是最高表現的藝術形式，他們的藝術受到思想與宗教的滋

養，表達出一種生活的哲思」。他進一步地指出「中國是一個文藝的國度，士人地位最高」。換言之，中國藝術家和文藝復興以降的西方藝術家一樣，不但擁有超高的技法，還具有偉大的人文心靈；從展品中我們可以一窺中國人的創意與精神奇觀。因此，當 Binyon 疾呼「花瓶與偉大的雕像同樣尊貴」時，他顯然有意糾正當英國人傳統上對中國文物的觀念：只是工藝品，不是藝術。以上的修辭是否獲得大眾的共鳴？某方面來說，是的：英國大眾的確被引介了更為寬廣的中國藝術，且其程度遠勝於他們先前所接觸的。整個展覽所呈列的文物就有三千件之多，其種類更是無所不包，有陶器、瓷器、繪畫、玉器、銅器、考古文物外，還包括家具、織品、漆器、景泰藍、琺瑯瓷等等。然而，英國大眾是否對中國藝術與文化的觀感有認知上的改變，則有待商榷。晚近研究博物館功能與展覽之意義的學術著作紛紛指出，十九世

紀末期及二十世紀初期，西方呈現非西方文物時，往往不離「博覽會」的框架及思考方式。此次的展覽亦不例外，雖然主事者於修辭上顯示了提升展覽層次的野心，可惜在做法上仍不脫以往的俗套。主辦單位把三千多件的展品塞滿整個展覽空間，不是侷促地擠在展示櫃裡，就是比鄰排列懸掛於牆上。而且，配合展覽的出版品缺少藝術美感，宛如庸俗的販賣圖錄。整體而言，這個展覽持續了歐洲以世界博覽會的方式——亦即百科全書的方式——來呈現東方，無論是在選材上、空間配置上或搭配出版品上，它的內容與做法都不如西方藝術展那麼講究。因此，英國大眾於觀賞時，會把所見到的文物當成工藝品，恐怕是無法避免的印象。有關展覽的內容還有一點需要進一步釐清。於挑選展覽品時，英國籌備委員會委員們獨鍾中國皇室的收藏品，對他們而言，它們最能代表中國文化的精華。根據 Craig Clunas 的研究，

二、一九六 一九六一年

中國古藝術品赴美展覽會

從十九世紀晚期到二十世紀早期，英國人把中國文物大半視為「可收藏品」，或是如Clunas所說的，「戀物式的撫慰」；它基本上是移情作用：英國人將大英帝國的戀棧轉換成對中國（或東方）帝國之懷舊。換言之，從委員們選材的心態可見，倫敦展仍然不脫「東方主義」的色彩。展覽的當時，即一九三 年代，正好是

中華民國的初期。當時的中國藝術家與學者已意識到，為一個新國家來定義其藝術與文化的急迫性。針對這個展覽，有些人認為，既然中國方面已決議，基於安全的理由不讓「國寶」出國展覽，那選出來的參展作品又如何充分代表真正的中國藝術？其他人則對英國籌備委員會的選擇提出質疑，認為中英雙方於展覽上所呈現出來的中國藝術，其實是以英國的觀點來看待中國藝術。對他們而言，倫敦藝展把中國文物當成了稀有珍藏或工藝品，再次展現了英國對於中國藝術的短淺識見。

一九六 年代之中國古藝術

品赴美展覽會，普遍被認為是繼

一九三 年代倫敦展之後，另一

個開拓西方人對中國文明之看法

的一項重大展覽。然而，它所呈

現的敘述觀點卻與其前身大異其

趣。打一開始，策展人，即中美

雙方政府，即開宗明義地表明，

此次展覽的目的不僅只是呈現來

自「自由中國」在台灣的文化藝

術，也更展示了正統的、傳統的

中國。當時正值冷戰的年代，這

個展覽的政治意圖非常明確，理

直氣壯地強調展覽的文化與教育

之功能。於展覽圖錄的序言，展

覽委員會主席暨教育部長王世杰

寫道：

此外，我更強烈地感受到

到我們正處於艱難的時

刻，從美國人那邊體會

了中國藝術與文化的失

根感，就像站在自由世

界未來僅存的肩膀，去

收集新的意義。展覽為

喚起自由華人致力保存

他們的文化遺產，就如

同努力收復失土一樣。

受到倫敦展的啟示，這個赴

美展覽會以同樣的話彙來推廣西

方人對中國藝術理解。然而，就

敘事策略而言，它企圖呈現出不

同的中國藝術觀點。巡迴展的目

標是表現最好、最具代表性的中

國藝術，所有的展品都由國民政

府遷台後的國立故宮博物院與國

立中央博物院提供。在規模上，

赴美展覽會小於倫敦展甚多：展

品總量大約只有二 件，種類

限於純藝術，書畫佔展覽品總量

的一半以上，家具與多種裝飾藝

術沒有被包含進去。此外，主辦

單位還印行了美感十足的圖錄。

從精選的展品與圖錄收錄的文章

內容可以看出，策展單位希望傳

達有關中國藝術的一個凝聚觀

點：將來自不同時期的各種作品

繫結於文人美學的傳統。

於用字遣詞上，赴美展覽會

圖錄裡導論的修辭和Laurence



(上、下) 紐約大都會博物館
中國古藝術品陳列室。一九六
年

Binyon 為倫敦展圖錄撰寫的文章
並無顯著不同。然而，此次的展
覽卻很成功地為中國藝術提升到
它早該享有的地位。不同於倫敦
展裡大雜燴式的陳設，每個展品

被賦予足夠的空間，並使用打光
來強調作品的質感。它採取的是
「現代主義」的陳列方式，以白
牆做為藝術品的背景，即 Brian
O'Doherty 所謂的「白方塊」

(white cube)。這意味來自中國
的文物不再只是工藝品；展覽會
裡的物件被視為美學的代表，是
文人理想的典範。換言之，因為
每件作品都被賦予獨特性，它們





儼然成為藝術理想的隱喻，不再是徒具異國情調的工匠之作。

這個展覽之所以成功的另一因素，是中美雙方的委員們於理念的表達上，口徑一致。中國藝術家赴美展覽會的修辭策略，借用 Bar 的語言，是以聚焦的 (focalized) 第一人稱敘述，而且這個「我」與所展覽的文化不可分割。這個「我」由中美兩方的策展人組成，「我」既是代表文人傳統的故宮研究員與美國具人文背景的藝術家。相較於倫敦展的「第三人稱」，展覽會的「第一人稱」受到廣遠的回響。在冷戰政治與美式文化霸權的結果之下，中國古藝術品赴美展覽會竟然成為現代中國藝術史的分水嶺，也著實帶有反諷的意味。

三、一九九六—一九九七年

中華瑰寶：國立故宮博物院的珍藏

三十幾年過後，國立故宮博物院於一九九六年再度於美國舉

辦展覽，雖然展覽也在紐約、華盛頓特區、芝加哥、舊金山巡迴，但是展覽的成形是由方聞教授與大都會美術館所策劃推展。國立故宮博物院與大都會美術館的兩位館長都同時提及上述的兩個前例。大都會美術館館長 Philippe de Montebello 表示，這個展覽可以更全面地呈現中國藝術的歷史；而且，他認為，配合此回展覽的新的研究成果，「勢必改變我們對中國藝術與歷史的視野，並擴充研究的理論」。秦孝儀院長談到，故宮在中國藝術史的研究領域所扮演的重要角色，並強調故宮自開幕以來的不斷進步。一如王世杰於一九六〇年所寫，秦院長說展覽將能讓美國人瞭解中國長期為保存發展文化與歷史遺產所做的奮鬥。然而，他的語氣較為緩和，不似王世杰政治味道濃厚的語氣。

中華瑰寶展的敘事修辭，很精確地由方聞表達出來。為了呈現綜觀的藝術史，他從故宮選擇四七五件各類展品，配合發行



(右)「中華瑰寶」紐約首展參觀實景。一九九六年
(左)芝加哥藝術博物館「中華瑰寶」陳列室一景。一九九六年

的展覽圖錄印有精美的圖片與詳盡的文字介紹；文字論述共計六章，按中國歷史分成六個不同時期，每一時期都附有方聞及其他藝術史學者撰寫的主題性文章。圖錄首篇文章由張臨生副院長執筆，介紹展品的歷史，接著由方聞為文討論瞭解中國藝術史的方法。

這兩篇出自張臨生與方聞的引文將整個展覽定調。張副院長的主要觀點在於，展品不只是最

好的中國藝術品——由過去皇帝所收藏——且它們被保存至今，活躍時期超過一千年之久。在這篇嚴謹地研究裡，張臨生暗示著：中國皇帝具有學識及文化素養，他們對藝術的支持，讓中國文化得以悠久綿長。她的論文為方聞鋪路，使後者於接續的文章裡，能夠以故宮的收藏來對中國藝術進行廣泛宏觀的研究。方聞指出，他的研究方法是實證甚於詮釋，且他著重的是一歷史的探究，而不是理論或哲學上建構。「有關當時的文化論戰，方聞所採取的立場是「一個真正跨文化的理解，必須奠基於紮實的、具啟發性的理性通則」。縱然前次中國古藝術品赴美展覽會已過了三十幾年頭，圖錄裡的諸多論述仍重申，文人藝術及其背後的人文思想代表了中國藝術的精神。換言之，中華瑰寶展接續了先前兩個展覽的使命，最大的不同處在於它展覽的內容更為宏觀，它所做的研究與記錄更為全面。

展覽的敘事修辭是否符合策展者的本意？答案是肯定的。大都會美術館的開幕非常高尚，展覽的方式也兼具優雅尊貴。根據媒體的報導，它非常成功。從大量觀眾的熱烈參與，及配套的教育性活動廣受歡迎的程度顯示，主事者似乎達到他們預定的目的。然而，如果我們從另一個敘事觀點——亦即主事者與觀者之間的主體互動時所藉以「理解」的文化基礎——來檢視中華瑰寶展，我們發現展覽所呈現的不只是中國藝術的「瑰寶」或「輝煌」。從「後視」的角度來看，這個展覽有點時代倒錯(anachronism)，因為它出現時西方博物館界及藝術史家正大舉重新評估展覽的功能與目的：他們質疑將藝術視為正統歷史或將藝術品「正典化」的做法。就在這時候，「瑰寶」的策展人有意識地去設計一個去對抗時勢潮流的展覽，藉以鄭重昭告世界：是的，確實有一個所謂的真正的中國藝術。然而，我們在中華瑰寶

(上) 故宮應紐約大都會美術館之邀，赴美進行「中華瑰寶」巡迴展覽；國內民眾對文物出國期間之安全維護表達高度關切。

(下) 國內藝文界人士關注「中華瑰寶」借展文物出國期間之安全維護。



展裡看到的，是舊藝術史的結束和新藝術史的開端。

「瑰寶」策展人是否有意將此次的展覽做為典藏藝術大觀的絕響？大概不可能。然而，一經細究，國立故宮博物院——展覽的另一敘述者——或許表達了一些互有矛盾的說辭。誠然，故宮積極參與展覽，院方的研究員貢獻他們的專長，副院長還撰寫了專文，但是有關展覽的敘述，故

宮卻發出了一些令人混淆不清的聲音。在解說展品時，引介的敘述圖文並茂，再三強調它們是如何從北京被遷移到台北，但是策展人並未明說的是位於台灣的故宮是一個重建的「故宮」。相反地，他們持續將展品呈現為屬於過去帝制的輝煌，但是它們事實上早已遠離北京這個發源地。更何況中國大陸在較早的一九七

年代，就開始將北京故宮的皇室收藏推上國際的展覽舞台；如此一來，台北故宮變得很難去持續保有它是輝煌遺產的唯一繼承者的身分。這時，台北故宮因無法正視博物館新的處境——一方面要面對國內的本土化，另一方面要接受國際上的邊緣化，所以當它持續從「正統」的位置發聲時，它的訊息不再像以前那麼理直氣壯。

一九九六年中華瑰寶展在紐約開展。同年，台灣首度總統民選，把李登輝推上總統的寶座。之前，對岸企圖以飛彈威脅影響選情，並且阻撓李登輝訪問美國，兩岸當時的緊張情勢，不亞於冷戰時期的軍事對抗。就在瑰寶展如火如荼的籌劃期間，島內冒出了反對的聲音。雖然中華瑰寶展的立意是不觸及政治，是較純歷史的（有別於先前兩次「頗政治」的初衷），然而一旦牽涉到「國寶」，它就和政治牽扯不清。根據反對者的說法是，國寶一旦出國參展便有失去或損壞的可能，只要失去國寶就無異是失



參考書目

1. Bal, Mieke. 1996. "The Discourse of the Museum" in *Thinking About Exhibitions*, ed. Ressea Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne. London: Routledge, 201-218.
2. Bal, Mieke. 1994. "Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting," in *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner and Roger Cardinal. Cambridge: Harvard University Press, 97-115.
3. *Chinese Art Treasures*. 1961. Geneva: Skira.
4. Clunas, Craig. 1998. "China in Britain: The Imperial Collection" in *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, ed. Tim Barringer and Tom Flynn. London: Routledge, 41-51.
5. Elliott, Jeannette Shambaugh with David Shambaugh. 2005. *The Odyssey of China's Imperial Treasures*. Seattle: University of Washington Press.
6. Fong, Wen C., James C.Y. Watt, et al. 1996. *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
7. Gombrich, E.H. 1995. *The Story of Art*. London: Phaidon Press.
8. *International Exhibition of Chinese Art. 1935-36*. London: Royal Academy of Arts.
9. Ju, Jane C. Forthcoming. "Chinese Art, The National Palace Museum, and Cold War Politics" in *Partisan Canons*, ed. Anna Bryzski. Durham: Duke University Press.
10. "Luncheon in Honour of the Chinese Art Exhibition" in *Journal of the Royal Central Asian Society*, Vol. XXIII, January, 1936.
11. Naquin, Susan. 2004. "The Forbidden City Goes Abroad: Qing History and the Foreign Exhibitions of the Palace Museum, 1974-2004" in *Toung Pao*, XC, 341-397.
12. O'Doherty, Brian. 1986. *Inside the White Cube*. Santa Monica: Lapis Press.
13. Rosenthal, Mark. 2002. "Telling Stories Museum Style" in *The Two Art Histories: The Museum and the University*, ed. Charles W. Haxthausen. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 74-80.

去了國家的象徵。對這些人而言，博物館竟然同意讓國家文物，特別是已漸脆弱易壞的繪畫出國參展，實在令人無法接受。最後，院方決定不出借七件珍品，方間對此強力表達憤慨，並曾一度威脅取消整個計畫。要同意方間的說法很容易——那些紛爭由政客所挑起，完全與藝術及藝術史無關；但事實上，從一九三五到一九九六年，不管是中國或是台灣的策展人，當他們要舉辦國際性的中國藝術展覽時，總

是得面對的難題就是「要不要」或「該不該」展出「國寶」：一九三五年的倫敦展就選擇不讓「國寶」出國，一九九六年的「瑰寶展」便有人抗議不應該讓「國寶」出洋。然而，更重要的是，他們都得為「國寶」下個界定：以前或許不是問題，但隨著政治變遷，「國寶」如何界定是越來越問題化了。

結論

由以上有關故宮的三個展覽

初步探討足見，中國藝術的概念在這六十年間歷經的重大的轉變。這些轉變與展覽的敘事策略息息相關，常常我們在展覽的敘述裡感受很多雜音：有時修辭與做法相互抵觸，有時修辭與做法看似一致，但仍有內在矛盾的蛛絲馬跡。博物館本身是一種論述，而其舉辦展覽更是藉由敘事來完成。從論述的觀點來研究國家級博物館與國家認同兩者之間的敘事關係。

