

清室收藏的現代轉化——兼論其 與中國美術史研究發展之關係

石守謙
國立故宮博物院
院長

提 要

成立於一九二五年的國立故宮博物院，表面上所接收的是清朝皇室的收藏，但在實質的認識上，則是歷代不同姓氏王朝之皇室收藏傳遞過程的延續。在這個延續中，它也繼承了皇室收藏的高度政治文化象徵意涵。但是，與此同時，在由帝制至共和的政體改變脈絡之中，它的象徵意涵也有所轉化，由皇帝的天命所託變成共和政府存續與否之所繫，以及國族文化之精華。後來隨著戰爭的威脅日益激烈，它作為國族文化象徵的性格也進一步地被強化。這個趨勢深刻地影響到故宮博物院的具體發展，也對中國美術史研究二十世紀初創時的發展，尤其是銅器史地位的提昇，以及其特為傑出的表現，有著具體的帶動作用。

關鍵詞：皇室收藏、故宮博物院、中國美術史研究、乾隆皇帝、國寶

一、前言

民國十四年（1925）十月十日，故宮博物院在北平的清宮原址上正式成立。開幕當天全院除少數庫房外，大部分都開放參觀，而且不售門票。因此自早上九時一開門，人群便一擁而入，萬人空巷，擁擠不堪。當時年輕的故宮職員那志良被派在陳列著〈南巡圖〉及〈大婚圖〉等展品的養性殿照料，他描述著展室內的狀況：

……先進來看上不走，後進來的人，把室內擠滿了，想走也走不成。我站在一只圓凳上，大聲喊叫，說：「請前面的人走動走動，讓後面的人陸續鬆動，」誰理你¹

這真是一個任何人無法控制的場面。站在圓凳上試圖疏通觀眾流動的管理員之焦慮，正與下方人潮中試圖一窺神秘皇帝寶藏的觀眾之興奮，形成平行而強烈的對比。

如此激越的情景，可說以最有力的方式展現著故宮博物院締建的歷史意義。這不僅是因為原來肅穆森嚴的皇宮，竟然擠滿了平民百姓；更意味的是：原來屬於皇帝個人擁有的文物，此時突然有了全新意義的「觀眾」。他們與傳統精英式的鑑賞文化中那種具有特定能力、資格與數量的觀者完全不同，而是一群在身分、性質與數量上完全開放的群眾。他們對文物所進行的觀賞行為具有相對高度的自由，有時，正如故宮博物院開幕首日的狀況所示，甚至完全無法由文物的管理者所約束。這群新的觀眾遂與原屬皇帝收藏的文物，產生全新的關係。

由這個角度來看國立故宮博物院自創設以來的歷史，因此可以得到一些與前不同的理解：對其所藏文物的文化意涵之所以形塑與變化，也能夠進行一些動態的分析。這大致可分三個部分予以觀察。首先是故宮創設之前，自乾隆皇帝至宣統皇帝間的二百年期間，皇室收藏由鼎盛演至崩解的過程中，皇帝是擁有者，也是幾乎唯一的合法觀者。他（或他們）與文物間如何互動，定義著文物特定時空脈絡中的意涵。其次是故宮博物院的創建及其後的文物播遷歷程，這也是進入現代後故宮的第一個四十年。在此期間，故宮文物的意涵是隨著其與民國政局發展而變動的。民國政府成為收藏的新主人，但同等重要的是廣大新觀眾在當時高漲的民族主義之氛圍中的出現，這些因素都逼使故宮以不同的方式來回應那個變動

1 那志良，《典守故宮國寶七十年》（臺北：作者自刊，1993），頁40。

不安的環境，展示其收藏文物的價值所在，並爭取新觀眾的認同。第三個部分則是在故宮初建期中隨著文物意涵之改變而帶動的美術史研究。這個新興學術領域的發展固然有其本身之歷史脈絡，但其與存世最大而重要之清宮收藏的公開，確有密切之關係。文物如何與觀眾互動的考慮，往往存在著價值判斷，從而影响到學術研究重心的移動，並轉而再增強由當時文化氛圍所定義的文物與觀眾間的關係。我們可以說：故宮博物院直接或間接地培養了第一代中國美術史的研究者，而他們的研究也回過來對清宮舊藏文物在現代中的意涵轉化，產生了明顯的作用。

二、乾隆帝的收藏

中國皇室收藏的悠久歷史在世界文明史中佔有特殊重要的地位。比起歐洲或者中東的王公貴族以及其他的大型收藏而言，中國皇室收藏的延續性確實令人感到驚訝，即使是宣稱未曾斷裂的日本天皇世系，也沒有足以比擬的現象。中國的王朝，雖然迭有更替，其皇室收藏也隨之散失、易主，事實上無法超脫聚散的輪迴而常保不變，但是，值得注意的卻是：各代皇室收藏之間的承續性極強，其強度基本上壓制了王朝更替所激起的流散趨勢，使中國的皇室收藏史形成趨向一元的發展。

造成這個趨勢的原因很多。皇權的獨霸、收藏量的龐大等等都有關係。但是，其中最關鍵的因素則在於皇室收藏所具有的強烈政治與文化的象徵性格。諸如繪畫、書法、陶瓷、玉器與銅器等物品通常不只是因為其藝術或經濟價值而被皇室典藏，而且是因為這些文物意謂著某種至高德行的涵蘊，那不僅是文物之所以完美的最終極理由，而且其之聚集亦見證著聖王理想政治之存在，因此可以被視為天命之所歸的象徵。在此觀念的論述中，文物的聚集於皇室是王朝統治合法性的自然結果，而其流散便不只是因為皇權的衰落，也意謂著該王朝之不再具有天命。換句話說，皇室收藏的聚散與王朝之興衰之間具有一種必然而緊密相扣的平行關係。² 職此之故，當一個新的王朝在建立其皇室收藏時，寶貨搜括只是一個次要的動機；為了繼承前朝的天命，它的目標不是建立一個新而大的收藏，而在於接收、重建前朝的舊有皇室收藏，甚至進而試圖超越前者之規模，以彰顯其

² Lothar Ledderose, "Some Observations on the Imperial Art Collection in China," *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 43(1978-79), pp. 33-46. Tamara Hamlisch, "Preserving the Palace: Museums and the Making of Nationalism(s) in Twentieth-Century China," *Museum Anthropology*, 19:2 (1995), pp. 20-30.

為更理想的天命託付者。

作為故宮博物院前身的清代皇室收藏，不僅其質量、規模為歷代之冠，而且可說是歷代皇室收藏之總結。它的政治象徵性格固然是承繼傳統而來，但由於其係為非漢族的滿族政權，其收藏在政治、文化脈絡中的運作，顯得較諸以往更為動態而複雜。

清室收藏大成於乾隆朝之時。藉由當時皇帝下旨編纂的如《石渠寶笈》等的各種目錄，尚可理解文物入宮、置放、移動與運用的大致狀況。這個收藏基本上與皇帝的起居活動的關係十分密切，並且可依其所處空間與皇帝的親疏來區別受到珍重的程度。例如王羲之的名蹟〈快雪時晴帖〉（圖1），原放在乾清宮，此為皇帝之正式寢宮，位於內廷的正中，地位之高外亦顯出皇帝的重視。王獻之的〈中秋帖〉則置於御書坊，亦有相似之身份。等到一七四六年乾隆皇帝得到另件晉人名蹟王珣的〈伯遠帖〉後，則將三件書迹移置於他進行日常政務的居所養心殿中最私密而親近的暖閣中，並銘之為「三希堂」。³ 這三件書迹不僅被視為中國書法傳統僅存的最高典範，而且是分別經過宋、金、元諸代的皇室所收藏。⁴ 將「三希」得以聚於一處，並移置其身邊，除了宣示乾隆皇帝本人對文化傳統之重視及擁有外，亦透露著他對能與前代皇室收藏成績頡抗的驕傲。

乾隆皇帝的競爭對象，並不僅止於歷代皇室收藏而已。皇室之外的私人收藏，如果是為輿論所盛傳的「神物遇合」，也經常激起皇帝意欲超勝的豪興。在三希堂建立之後一年，皇帝入藏到北宋李公麟的〈瀟湘圖〉。這是明末藝評權威董其昌評為當時上海顧氏收藏中最為卓絕的四件作品之一，其餘三件為晉顧愷之〈女史箴圖〉及李公麟的〈蜀江圖〉與〈九歌圖〉。董其昌對此四件鉅迹在散佚之後，自己只能得其一，而為之感慨不已。但在一百多年後的一七四六年，皇帝不僅得到了董其昌的這件藏品，還發現〈女史箴〉等其餘三件實已陸續入其寶藏之中，興奮之餘，他將此四件傑作歸於一室，銘之曰「四美具」，並命詞臣董邦達繪製〈四美具合幅〉（圖2、3）為之紀念。⁵ 他的得意除了因為重現顧氏收藏之最外，也因為超越了董其昌的遺憾，讓收藏史上幾乎不可能的四美重聚在他手上達

3 關於清宮各宮殿的功能，參見單士元，《我在故宮七十年》（北京：北京師範大學出版社，1997），頁478-485。

4 三希堂的三件書法名蹟分別著錄於《石渠寶笈》（臺北：臺灣商務印書館，文淵閣四庫全書本，1983），卷10，頁1-8；卷19，頁1-15；卷29，頁5-8。

5 馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002），頁89，254。

成。這種「奇遇」一定很能滿足他超越整個中國藝術收藏傳統的慾望。

文物之收藏固然顯示了乾隆皇帝對藝術的熱愛，但也經常爲他扮演著多樣的文化、政治功能角色。作爲起自塞外東北滿洲地區的統治者，對以儒雅文人文化爲主流的南方之經營與籠絡，一直是清初諸帝，尤其是乾隆皇帝的重要政策。他多次巡幸江南，一方面宣示其統治權力，另一方面則觀察南方文化並試圖將之納入其權力中心所在的宮廷之內，使之成爲帝國文化象徵的完整核心。許多有才華的江南藝術家被選送北京，甚至名園、建築也刻意地在宮中擇地仿建。其中蘇州的「寒山千尺雪」便因其尤具天然幽趣，最能展現文人文化中標榜的「悅性靈而發藻思」的旨趣，特受乾隆皇帝的重視。他曾分別在北京西苑、熱河避暑山莊仿建千尺雪，但以在北京至東陵途中盤山靜寄山莊所建者最爲合意。靜寄山莊不同於皇宮或避暑山莊，而爲乾隆休閒的別墅，故而營造者一種理想的隱居情境。⁶爲了這個需求，乾隆帝特別將收藏中的唐寅〈品茶圖〉掛在「千尺雪」的書齋中。品茶自十六世紀以來已成江南文人清雅生活風格的代表，⁷唐寅此圖很具體地呈現品茶的過程，因此恰能點出乾隆帝在此所欲投射的形象。皇帝本人顯然極爲喜好千尺雪與其內的品茶圖，他一生中多次至此，且幾乎每至必賞此畫；自一七五三年到一七九七年爲此畫題詩二十一首。最後且將所有題詩與畫裱在一起，而使該畫呈現出與原來完全不同的新形象（圖4）。在此新形象中，乾隆帝與唐寅合而爲一，不僅成爲品茶文化的贊助者，更成爲清雅文人文化的新領導人。⁸

〈品茶圖〉軸上藉由題跋而參與至原畫作的表現之中，這基本上仍可視爲元明以來鑑賞文化的承襲，但將題詩密集地裱在畫心周圍，卻透露著皇帝積極介入的企圖。這種心態在當時一些宮廷畫家受命而製的仿古作品中顯示得更爲清晰。複製、仿造收藏中的古代作品固然是傳統收藏家，尤其宋、金朝宮廷的常例，不過將皇帝形象置入仿古作品之中，則屬非常之舉，在清宮之中似數量頗多，特別引人注意。這個風氣可能早由雍正帝帶動，其在皇子寶親王時期命人繪製的〈耕織圖冊〉（北京故宮博物院藏）即是在康熙時焦秉真仿南宋本而製畫冊的基礎

6 清高宗，〈盤山千尺雪記〉，《御製文初集》（文淵閣四庫全書本），卷5，頁9-10。

7 有關品茶如何成爲文人生活風格中的部分，以及文人生活風格在十六世紀的形成，請參見石宇謙，〈雅俗的焦慮：文徵明、鍾馥與大眾文化〉，《美術史研究集刊》，第16期（2004），頁307-339，尤其是頁320-327。

8 對唐寅〈品茶圖〉的介紹，可見廖寶秀，〈也可以清心——茶器、茶事、茶畫〉（臺北：國立故宮博物院，2002），頁76。乾隆帝對品茶文化的投入，除了對相關文物廣加品題之外，也製作了許多茶器，甚且自創了「三清茶」，特別標榜他高潔清雅的品味。見同上，頁18。

上，將胤禛置入為主角而成。⁹ 相較之下，乾隆帝的收藏更多，提供了更富有變化的誘因，來進行這種類似「扮裝」的「遊戲」。¹⁰ 現存北京故宮博物院的〈一是二圖〉（圖5）即為此中佳例。此圖為設色橫幅，根據同收藏中姚文瀚所製水墨本〈弘曆鑑古圖〉中完全一致的安排與細節來看，可能係姚文瀚最後完成的定本。¹¹ 畫中所現應是乾隆帝在一七八〇年于長春書屋中與其收藏共處一室的情景。但是，它又不是單純的實景紀錄，而是以乾隆帝收藏中另件宋人之〈人物〉冊頁（圖6）為藍本而仿製、再創的。¹² 在畫中，乾隆帝以完全相同的姿勢與服裝，扮演著宋本中的文士主角，但在屋內陳設上則代之以宮內佈置，在桌與几上擺置了皇帝所收藏的銅、瓷、玉器等古文物。如此的安排當然意不在真實地記錄皇帝在書房生活之片段，更重要的實在於表達他與此宋代冊頁的關係轉化。透過扮裝與改造，皇帝不僅具體地與此宋代文物合而為一，更為其境界創製了新的版本，化被動的複製而為積極的超越。

〈一是二圖〉中左上角所擺置的古銅器也值特別注意。那正是乾隆帝收藏中素負盛名的〈新莽嘉量〉（圖7），為王莽在創立新朝時所頒的度量衡標準。¹³ 此器之作除了政治宣傳的考量外，也充分顯示了當時王莽在文化上復古企圖，其形製乃是據《考工記》的文字敘述推衍想像而成，銘文亦刻意不取當時風格，而採如秦詔版者。對此量器之重要歷史意義，皇帝當然有所理解，但將之納入〈一是二圖〉中的書房所置古物組合之中，除了顯示對其價值之高度肯定之外，也因為其蘊含的復古精神，正是此畫之所以製作及他整個收藏活動之重點所在。不僅如此，乾隆皇帝亦非只將此量器視為其私人擁有珍品加以寶藏而已，也積極地

9 此〈雍正耕織圖冊〉之圖版可見北京故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》（上海：商務印書館，1999），頁74-90。

10 參見Wu Hung, "Emperor's Masquerade—'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong," *Oriental Art*, 26:7 (July/August, 1995), pp.25-41.

11 姚文瀚的〈弘曆鑑古圖〉的標題係現代所加，圖版可見北京故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》（北京：文物出版社，1992），頁155。水墨本通常是定本製作之前上呈皇帝審閱之用的稿本。關於清代宮廷繪畫的這部分運作，參見聶崇正，〈清代宮廷繪畫稿本述考〉，《故宮博物院院刊》，2004年3期，頁75-91。陳韻如，〈時間的形狀——《清院畫十二月令圖》研究〉，《故宮學術季刊》，23卷4期（2005年夏季），頁115-117。

12 對此宋人，〈人物〉冊頁之時代、內容的討論，見國立故宮博物院編輯委員會編，《宋代書畫冊頁特展》（臺北：國立故宮博物院，1995），頁276-278（林柏亭、蔡政芬說明文）。對此冊頁與乾隆衍生來的關係，參見Li Lin-tsan, "The Double Portrait of Ch'ien-lung and a Sung Figure Painting," *National Palace Museum Bulletin*, 7:5 (1972), pp. 1-6.

13 參見張臨生，〈新莽嘉量〉，《故宮文物月刊》，第100期（1991年7月），頁19。更詳細的討論則請見Wen Fong and James Watt eds., *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 93-95。

對其政治符碼性質加以運用。清宮太和、保和二殿前的嘉量，實是據之而作的新版本。¹⁴ 太和、保和二殿乃是舉行象徵帝國威權與天下秩序的各種政治儀式的場所，與長春書屋的性質完全不同，將新版嘉量置此二地點，其政治宣示上的企圖實可視為來自王莽製器的發明。

皇帝的收藏品有時也在其特定時空中的政治脈絡內獲得新的意義。乾隆帝曾在一七七六年于一鈞窯碗上刻辭。辭中展現了皇帝的高度鑑賞能力，指出此碗應作於元而非宋，且其品質並非上乘。但對乾隆而言此碗之重要性則在它來自新疆烏魯木齊軍士墾田所得，該地區乃是他在一七五九年征服後方才納入大清版圖。他在辭中最後志得意滿地宣示：從此之後新疆的人民們便得以在大清的保護下永遠快樂地生活下去。¹⁵ 碗上的刻辭，有如古代紀功的石碑。皇帝不僅透過這件藏品宣傳著他的偉大功績，刻辭的具體行為也同時創造了鈞窯碗的新形象。在此之時，這件鈞窯碗是否具有藝術價值已不再重要，它的新政治涵義壓制了它在藝術史上的缺陷，而成為皇室收藏中的珍品。

三、清宮收藏的崩解

正如大清帝國的國勢無法永垂久遠，它的皇室收藏也無法永保百世。乾隆帝刻辭的鈞窯碗到了二十世紀初期，輾轉流入了美國Freer Gallery of Art的收藏。它的移動見證了清朝皇室收藏在近代所經歷的激烈而帶有悲劇性的變化。

乾隆帝所建立的偉大皇室收藏，以及他為之分門別類所建立的秩序，到了十九世紀末期開始崩解。第一個衝擊是在一八六〇年英法聯軍的劫掠圓明園，紫禁城雖未受到破壞，但已開外國勢力撼動皇室收藏的變局。一九〇〇的拳匪之亂果然隨後引著八國聯軍突破紫禁城的高牆，造成第一次宮中藏品大規模的流散。傳世最重要的古畫顧愷之的〈女史箴〉可能即在此時為英國軍官所得，而於一九〇三年售予大英博物館。¹⁶

除了外國勢力之外，宮廷內部自身也在浸蝕、破壞這個文物寶藏。內務府及

14 李零曾就此〈新莽嘉量〉的復古意涵加以討論，並及於清宮的仿造。見李零，《鑠古鑄今——考古發現和復古藝術》（香港中文大學藝術系，2005），頁37。

15 Jan Stuart, "Imperial Pastimes: Dilettantism as Statecraft in the 18th Century," in Chuimei Ho and Cheri A. Janes eds., *Life in the Imperial Court of Qing Dynasty China* (Denver Museum of National History, 1998), p. 57, fig. 12.

16 關於顧愷之〈女史箴〉的流傳，見Shane McCausland, *First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll* (London: The British Museum Press, 2003), pp. 92-119。

掌理庫房管理的官員及太監此時也開始盜賣皇室的藏品。慈禧太后曾試圖收購八國聯軍動亂時散佚在外的傳世珍寶及陳設之官窯瓷器。結果幾乎沒有什麼成績，反而是負責其事的官員們紛紛在琉璃廠地區與人合資開設古玩舖。其中之一的慶寬後來自己成為收藏家，他的管家常惠川則真正轉行做了古董商。¹⁷ 這個情況好似破落的大戶人家，皇室根本已無力保持其收藏的安全，紫禁城開始看起來像是無法上鎖的寶庫。當皇帝意識到這個危機時，他並沒有能設法遏止，到了後來，他本人甚至也加入了破壞者的行列。

清朝最後的皇帝溥儀在一九一一年被迫退位，但仍然被新成立的民國政府允許住在皇宮之中。他仍然維持著朝廷的必要規模，使用著舊有的年號，宮廷儀式與后妃宮女太監也都大致保留。這些龐大的開銷使得年輕的遜帝陷入經濟上的困境。同時，由於共和政府初期政權的不穩，溥儀遂心存僥倖，以為尚有復辟之望，因此努力結交軍閥政要以及以日本為主的外國勢力。這些政治上的開銷使得他的財務困境更是雪上加霜。為了紓解龐大的財務壓力，清室文物收藏即成為他的資源。他的一位滿州學者官員金梁曾經建議他將之成立博物館，開放收費，籌措日後復國的經費。¹⁸ 金梁的書生之見，明顯的緩不濟急。溥儀採取的辦法更為實際，其中最為直接的措施即為抵押。根據溥儀的回憶錄，一九二四年即有一件：

另一個例子是我岳父榮源經手的一次抵押。……抵押品是金編鐘、金冊、金寶和其他金器，抵押款數八十萬元，期限一年，月息一分。合同內規定，四十萬元由十六個金鐘做押品，另四十萬元的押品則是八個皇太后和五個皇后的金寶十個，金冊十三個，以及金寶箱、金印池、金寶塔、金盤、金壺等……這樣的抵押和變價，每年總要好幾宗，特別是逢年過節需要開銷的時候。……¹⁹

這次接受抵押的是北京的鹽業銀行。它似乎時常扮演在清室「需要開銷」時紓困者的角色，其所接受抵押的文物除了溥儀回憶所及的金器之外，最受注意的當數一批珍貴的瓷器，抵押的金額很高，其中一件宋青冬三足瓷鼎爐後來據說銀行即以二萬元的高價賣給了英國的Percival David 爵士。²⁰

17 陳重遠，《古玩談舊聞》（北京：北京出版社，1996），頁249。

18 愛新覺羅·溥儀，《溥儀自傳》（臺北：金版出版社，1985），頁255-256。

19 同上，頁248。

20 傅振綸，《七十年所見所聞》（上海：華東師範大學出版社，1997），頁231。

除了抵押變款之外，溥儀的另個辦法則為拍賣。這個工作係由內務府執行，內容除了藥材、茶葉及皮貨等貢品外，也包括了古董文物，參與拍賣的則有外國商人在內的古物商號。根據東京古物商繭山龍泉堂保留下來的當時資料，內務府還為之訂下了〈商號購看陳設等項規定條件〉那樣的規則，來規範參加拍賣的程序。此規則總共十四項，從「閱看」到「起運」諸步驟，皆有清楚交待。值得注意的是：在十四項條文的諸多文字之中，對拍賣物品稱「陳設」或「物件」，未有一言及於收藏古代文物。而在最末一條則為拍賣之預期目標，進行了合理化的說明，並保證絕無弊端：

此次出售物件 因經費奇絀 實出萬不得已 所有辦事各員役 凡稍具人心者 均應各秉天良 承購各商亦應從實估價 所有辦事地點 概無使費 承辦員役 絕無陋規 倘有員役勒索 定必從嚴懲辦 如該商等有勾串情事 除將員役 重懲外 並將該商看物資格取銷 其已交保證金全數 議罰充公 該商等幸勿 自誤。²¹

雖然如此掩飾，實際上全是清室收藏中的古代藝術品。龍泉堂保存的一張當時繭山松太郎投件用「字號名片」中即寫上了欲收買的「物件」品名，包括了三代古銅器、古銅鏡、六朝的金銅佛像、宋元明朝的瓷器、清朝官窯瓷器、明朝漆器等，並在最後聲明：「無論甚麼上等貨物都可以買」。²² 由此亦可感受到外國文物商在參與內務府拍賣會時的熱烈之情。

清室的抵押、拍賣之舉，在當時立刻引起社會輿論的批評。這使得溥儀及其身邊的親貴必須以更迂迴的方式來進行其變賣收藏的計劃。「賞賜」這個具有悠久傳統的皇室帝王的習慣，在此情況下便成為最為方便，而且顯得十分理直氣壯的選擇。國立故宮博物院的庫房中仍保存一個紫檀木寶盒（圖8），打開之後已空無一物，只見原來為小件珍玩量身而製的空格，以及若干記著溥儀賞賜時間及對象的黃色籤條留置其中而已。由此寶盒之製作作風來看，原應為乾隆帝下旨為其收藏所特別訂製，到溥儀之時，竟有如此下場，乾隆皇帝絕對無法想像。木盒中原藏或為玉器類的小型珍玩，原來清宮收藏中最受乾隆帝重視的書畫作品更是優先考慮以「賞賜」模式處理的範圍，而其目的很清楚地是要變賣成現金。溥儀自己回憶他與弟弟溥傑所進行的這種秘密計畫時云：

21 富田昇，〈中國近代における文物流出と日本——文物流出の背景と諸相〉，《東北學院大學論集・人間・言語・情報》，110期（1995年），頁12-13。

22 同上註，頁11。

我們行動的第一步是籌備經費，方法是把宮裏值錢的字畫和古籍，以我賞賜溥傑為名，運出宮外，存到天津英租界的房子裏去。溥傑每天下學回家，必帶走一個大包袱。這樣的盜運活動，幾乎一天不斷地幹了半年多的時間。運出的字畫古籍，都是出類拔萃、精中取精的珍品。因為那時正值內務府大臣和師傅們清點字畫，我就從他們選出的最上品中挑最好的拿。²³

賞溥傑而運出宮外的書畫作品，包括了宋張擇端〈清明上河圖〉及李公麟〈五馬圖〉在內的重要作品，但以容易攜帶的手卷與冊頁為主。一九二五年七月底，清室善後委員會在點查養心殿時發現了一卷〈賞溥傑單〉即為此次「賞賜」計劃的清冊，內記宋元明板書籍約二百餘種，唐宋元明清五朝字畫一千餘件等，「皆屬琳瑯秘籍、縹湘精品，天祿書目所藏，石笈三編所收，擇其精華，大都移運宮外。」²⁴ 這個善後委員會工作人員的最後評語，雖有些誇張，但確點出了溥儀假賞賜之名而變賣文物規模之嚴重性。

溥儀回憶中所謂「內務府大臣和師傅們清點字畫」之工作，在此特殊情境中也值得予以注意。這是在一九二四年夏天所進行的，屬於整頓內務府、清理宮內財產計劃中的重點項目。參加工作的成員除了溥儀的親信外，尚有溥忻、寶熙、鄭孝胥、袁勵准、王國維等文藝之士，在能力上倒也不遜於乾隆帝任命編纂其《石渠寶笈》的學者詞臣。他們的工作除了將散置各處宮殿的書畫作品集中清點外，也像乾隆時一樣，在作品上鈐上「宣統御覽之寶」、「宣統鑑賞」等印璽。²⁵ 不過，這個類同還只是表面上的，實質上溥儀此次清點卻與乾隆至嘉慶朝完成的《石渠寶笈》三次編纂工程有著天淵之別。其中最大的差別在於此次整理完全沒有編纂《石渠寶笈》時的研究、鑑別與著錄的部分，而純粹是查點物品的動作而已。在作品上鈐印之舉看來雖似在承繼乾隆、嘉慶的收藏傳統，但其原意盡失，溥儀本人實未親見，所謂的「御覽」「鑑賞」之印記，至多只表明了對其產權擁有之宣示罷了。如果當時鄭孝胥、王國維等人也確曾發揮了他們專業學力的話，那很可能會是在為溥儀將宮中字畫全部聚集之後，快速地依品質及價值分出幾個等第。即便如此，這種類似《石渠寶笈》所作上等、次等之區別，實際上意旨完

23 溥儀，上引書，頁234。

24 《故宮已佚書籍書畫目錄四種》（北平：清室善後委員會，1926），〈弁言〉。

25 此事可參見溥佳，〈清宮回憶〉，收在溥佳、溥傑等著，《晚清帝王生活見聞》（臺北：聚珍書屋出版社，1984），頁36-40。

全不同，根本只成了後來溥儀那種藉賞之名而企圖變賣文物時「選件」所須的前置作業。

文物在原來收藏中具有那些象徵意涵，已經無關緊要。對溥儀來說，它們只是他私人的有價財產。站在不同立場的民國政府中的開明人士自然不能認可。他們認為清室古物非清室之私產，而是中華歷代文化藝術之結晶，屬於國家與其國民。這個認知上的歧異在溥儀出宮後立即引起激烈的磨擦。溥儀透過各種管道，試圖取回原屬於他的收藏，不僅是紫禁城內的，還包括一九一四年由奉天、熱河行宮移來古物陳列所的文物，其因民國政府迄未支付經過雙方協議的五百萬元價購款項而為清室堅持仍屬其私產。²⁶ 北京政府中的守舊派人士也多有同情清室立場的。這帶給了當時負責接收工作的清室善後委員會莫大的壓力。換句話說，溥儀雖然已經出宮，但清宮文物流失的危機並未解除。

四、故宮博物院與國寶

故宮博物院即是在這種危急的情勢中被迫成立的。博物院雖然成立，情況並沒有立刻改觀。此中關鍵的原因在於所謂公產私產之分非如字面上的容易釐清，而這個問題如果不能釐清，博物院便得時刻面臨清室索還私產的挑戰。直到一九二七年初清室還得到北京執政當局的同意，向故宮博物院要求發還原掛在壽皇殿的清代帝后像。對溥儀等清室成員而言，那是他們的祖宗像，屬私產無疑，但故宮則以為係歷史文物，自不肯發還。最後此案採取妥協的方式，將帝后像歸回原殿，但仍屬博物院管轄的範圍。²⁷ 類似的挑戰，不一而足，而妥協並非有效的解藥。故宮博物院需要一個更好的對策來保衛它的收藏。

國族主義顯然是當時文化界最有力的武器。當時故宮博物院雖屬北洋政府轄下，但以李石曾為代表的故宮創院委員們大多數是一九一一年國民革命的參與者或支持者。²⁸ 他們不僅將清室收藏視為公產，而且是文化傳統的結晶，係整個國族之寶，必須將之盡力保衛，並視之為民國之責任。故宮博物院選在一九二五年

26 關於古物陳列所的成立始末及其歷史意義，見段勇，〈古物陳列所的興衰及其歷史地位述評〉，《故宮博物院院刊》，2004年5期，頁14-39。

27 吳景洲，《故宮五年記》（上海：上海書店出版社，2000），頁82。

28 關於李石曾與故宮博物院的密切關係可見於他若干篇他為故宮事務所留下來的文字資料，尤其見《李石曾文集》（臺北：中國國民黨黨史會，1980），頁240-241，362。另可參見蔣復璁，〈國立故宮博物院遷運文物來臺的經過與設施〉，《故宮季刊》，14卷1期（1979年秋季），頁39。

國慶日的雙十節開幕，即有此意。革命元老黃郛在開幕致詞中所宣示：「如有破壞博物院者，即為破壞民國之佳節」，便有將故宮與民國等同起來的意思。既視博物館之收藏為國家之象徵，偷盜藏品也成為必須加強譴責的罪過。在一九二六年六月，故宮方面就將清室善後委員會在前一年點查時所發現的溥儀〈賞溥傑單〉等文件以《故宮已佚書籍書畫目錄四種》為題予以刊行，並在序言中強調「國寶散失、至堪痛惜」²⁹的譴責之意。

對溥儀陰謀復辟的撻伐亦有利於加強故宮文物的國寶形象。善後委員會在一九二五年七月點查養心殿文物時所發現的金梁奏摺與徐良致莊士敦書信等文件，被視為溥儀密謀復辟的罪證，一九三〇年故宮的吳景洲即將之發表在甫刊行的《故宮週刊》上。³⁰此舉可謂一方面將盜賣故宮文物的罪惡提升到政治陰謀的層次，另一方面也將保護故宮收藏視為捍衛民國生存的一個重要環節。《故宮週刊》創刊號的第一頁便有孫中山先生之遺照及遺囑，後者的主旨即是在提醒所有同志「革命尚未成功，同志務須努力」（圖9）。在此之時，故宮成為未完成之革命的一部分，文物的國寶身分也得到進一步的強化。

自一九三三年二月起，故宮文物為了躲避戰爭炮火的威脅，進入了另一個傳奇性的流浪歷程，直到一九六五年定址臺北，這個流浪才算真正結束。在這長達三十二年的艱苦流離遷移過程中，故宮文物的國寶形象被更進一步的提升，甚至到達神化的極致。其中最為艱難的一段是一九三七年至一九三九年間由南京疏散至內陸的部分。疏散分別經過三條路線到達貴州之安順、四川之峨嵋與樂山，途中運輸除了躲避日軍的轟炸、土匪的搶奪外，還須克服近乎原始的運輸工具及道路條件的種種困難。最後總數約一萬七千箱的文物全部安全抵達目的地，這不能不令人嘆為了不起的成就。在這長達兩年的轉運過程中，文物經歷過不少空襲、翻車、覆舟等的事件，但都幸運地逃過劫難，人物無傷，此尤為押運人員所津津樂道。在四川綿陽的一次翻車事故後，主持押運的那志良報導：「有人說，文物是有靈的，炸彈炸不到它，每次都在文物運走之後，那個地方才被炸；現在翻了車，也毀不到它。」³¹文物有靈的說法，中國古已有之，其在此時的傳誦，無疑地為國寶增添了神性的層次，更鞏固了它的絕高位階。

29 同註24。

30 此批文件後來輯在吳景洲，前引書，頁107-117。

31 那志良，《撫今憶往話國寶》（香港：里仁書局，1984），頁164-165。

疏散文物工作的成功亦不可忽視當時故宮工作人員不顧自身安危的奉獻與投入。故宮自成立以後，最主要的人力來自於北京大學，其中除了資深教授如陳垣者外，尚有一批年輕的畢業生為其中堅，如莊嚴、朱家濟、胡鳴盛等人皆是。³² 北京大學當時除為全國最負聲望之學府外，亦是新文化運動的起源地，救國運動的根據地。莊胡等人皆為深具北大精神的新知識份子，對國家民族有強烈的使命感，因此亦對作為國家象徵的故宮國寶之保護，能作全力的投入，「有的人把自家財物全部丟棄，毫不在乎，有的甚至捐棄生命」。³³ 對他們而言，國寶流浪歷程中的苦難，只有更加強化他們對國寶的認同而已。

為了安全的考慮，故宮國寶在往內陸遷移的途中，山洞成為庫房的優先指定處所。這種山洞庫房在歷代皇室收藏中從未出現，即使是在文物南遷到南京時也沒有使用。或許是由於遷移過程中，各站的轉運總是在慌亂而極不確定的狀態下進行，沒有充裕的時間興建較為理想的建築，而且為了躲避空襲，停留的地點多屬郊外、鄉野，也沒有現成而堅固的大型屋舍，山洞就自然成為最理想的國寶避難所。即使一時找不到天然的，人工開鑿也成為次佳的選擇。事實上故宮在陝西寶雞以及遷移的末站臺中北溝，都曾開鑿山洞作為庫房，以求為這批國寶的存放爭取最高的安全度。

國寶庫房之安全在經歷了三十二年的流浪之後，成為故宮博物院最關鍵的考慮。當遷移文物最後於一九六五年定址於臺北之時，也開鑿山洞作為庫房。臺北的故宮建築基本上是仿效北京的紫禁城，但在格局的規劃上卻大有不同，放棄了原來的開放式佈局，而將宮殿式的主體建築由中央移置山邊，改採背山面谷的模式（圖10）。這個設計的重要考量因素即為山洞式庫房的需求（圖11）。³⁴ 臺北新建築雖為公開展覽之用，但仍保留著很清楚的防空觀念。紫禁城中的宮殿全是木構建築，門窗多而空間的穿透性強；臺北的故宮正館則不然，不僅水泥牆壁特別厚，而且門窗極少，幾乎對外隔絕，更近似於一座以防禦為主軸的堡壘。這個堡壘與它的山洞庫房共同組成一個與原來北京故宮不同的形象，宣示著臺北故宮早期保衛國寶的終極關懷，也標示著它那長其流浪歷程的正式結束。

32 對北京大學相關人員對故宮博物院初建時期的貢獻，見莊嚴，《山堂清話》（臺北：國立故宮博物院，1980），頁93。傅振綸，〈故宮博物院的功臣〉，前引書，頁15-16。

33 莊嚴，〈故宮博物院三十年之經過·序文〉，收在那志良，《故宮博物院三十年之經過》（臺北：中華叢書委員會，1957），序2，頁2。

34 黃寶瑜，〈中山博物院之建築〉，《故宮季刊》，1卷1期（1966年7月），頁69-77。

五、清室收藏與文物研究

在故宮國寶的象徵意涵逐漸由確立至強化的過程中，各種類型藝術品的重要性也隨之有所調整。其中最值得注意的是商周青銅器地位的竄升。對古代青銅器之重視早見於北宋之時，且因與當時國家禮制之重建密切相關，成為學術研究的重要項目。³⁵ 但到明清之時，古代銅器漸變成好古家思古幽情之寄託，地位遠落在書法及繪畫之後。³⁶ 乾隆收藏中雖有青銅器，但其質量與受重視之程度卻無法與書畫類者相提並論。

乾隆帝對其收藏所進行的研究，可以算是現代美術史學的前身，而且相當明顯地反映出不同類別文物在其心中重要性的排序。正如「三希堂」或「四美具」這種紀功性質濃厚的舉動所示，皇帝對其在書法及繪畫上的收藏表現得最為熱心，對他自己的歷史地位也最為在意。他因此也為之推動了最為豐富而具深度的研究。以繪畫方面而言，一七四三年開始編纂的《石渠寶笈》可以說是他所推動研究的開端。雖然在此初期皇帝與其任命的文臣編者基本上仍跟隨著明末以來的途徑對其收藏之畫作加以研究，而且也因為知識之不夠完整，犯了一些風格鑑別上的錯誤；但是自一七七〇年代以後，他即率領了一群南書房的詞臣編輯們，展現了以獨具特色的文獻考證法來進行文物研究的成果。《石渠寶笈續編》的工作在一七九一年至一七九三年完成，其中即包括了如陳闥〈八公圖卷〉、〈趙潘平南圖卷〉等重要故實人物畫卷的考實，並對傳統的命名提出了質疑。對於某些赫赫有名的鉅跡，皇帝及其團隊也敢於挑戰傳世的說法，例如藉由詳細的文獻比對，推斷〈輞川圖〉原非唐代王維親筆，即為此中佳例。³⁷ 這些得以超越前代的研究成績，除了來自於皇帝本人的重視外，另一部分也得歸功於皇室圖書館豐富典藏的建立，而那也是所謂《四庫全書》編輯工程的根本。³⁸

與其在繪畫史上的投注相較，乾隆帝在書法史之研究只有過之而無不及。在他進行了《石渠寶笈》初編工作後之第四年，「三希堂」成立後的第二年，即下

35 張臨生，〈李公麟與北宋古器物學的發軔：宋代古器物學研究之一〉，《千禧年宋代文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2000），頁19-46。

36 這在十六世紀末至十七世紀時最具特色，參見許雅惠，〈晚明的古銅知識與仿古銅器〉，收在《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264-275。

37 關於乾隆帝對其繪畫收藏之研究，請參見古原宏伸，〈乾隆皇帝の畫學について〉，《國華》，1079（1985年1月），頁9-25；1081（1985年3月），頁35-43；1082（1985年4月），頁33-41。

38 參見黃愛平，《四庫全書纂修研究》（北京：中國人民大學出版社，1989），亦見吳哲夫，《四庫全書纂修之研究》（臺北：國立故宮博物院，1990），頁26-66。

令刻製《三希堂石渠寶笈法帖》，至一七四九年完成三十二卷，將內府收藏法書摹刻上石。這個工作顯然是爲了與北宋太宗之《淳化閣帖》競爭而來。雖在北宋以前法書的搜集之完整性上無法與《淳化閣帖》相提並論，但將時代往下延續，也可說是繼之而提供了一個書法史書迹的全貌。³⁹而爲了要補足其在前段的不足，皇帝在一七六九年又完成了《欽定重刻淳化閣帖釋文》。根據他的序文，此編輯工作之緣起係在於雖知《淳化閣帖》之重要性，但世間已無原榻，後世翻刻亦多失真，故取內府所藏畢世安（940-1005）榻本，命于敏中摹刻上石，且令于敏中、王際華諸臣詳加考證，蒐採諸家釋文，依字旁注明，「考文稽古之中，兼寓舉墜訂僞之益」。這真可說是針對《淳化閣帖》的集大成研究工作，企圖以之取代《閣帖》的學術地位。他甚至還將此研究成果，命以活字印行（圖12），以「用嘉惠海內操觚之士」。⁴⁰對此計劃之執行成果，後世學者雖仍持保留態度，但其原有企圖之恢宏，不僅投入當時最佳之研究資源，且將之印製刊行，以「欽定」的絕對權威之態勢，推廣至「海內操觚之士」，則不可不謂之空前。如果沒有對書法藝術價值之絕高尊崇，如此的研究實不可能發生。

乾隆帝對古銅器的重視，相較之下，便顯得有所局限。雖然古銅器在宮中陳列，如〈新莽嘉量〉之例所示，確有其不可取代的地位，而且對其之整理研究工作亦在一七四九年即予開始，製作了《西清古鑑》及其後之《西清續鑑》等相關圖錄，但是，這些工作卻較重於整理、著錄。皇帝在此基本上取法了北宋之《考古圖》及《宣和博古圖》之體例，對內府所藏之銅器，進行形制與銘文之紀錄，所收文物之數量多達四千件以上，透露著他與北宋成就爭勝的心態與成果。然而，細究之下，乾隆團隊在此之研究實乏突破。這主要原因在於其文物大部分來自傳世舊藏，並未能有意識地大量運用新的比較材料，故在形制風格及銘文的探討上難以有超越前人之說，因此遂而將重點轉至品第的評定之上。例如在《西清續鑑》上有對四個「古鏡」進行了評論云：「銅質瑩潔，色澤古穆，銘辭規製與《宣和博古圖》所載，不爽銖黍，洵爲古鏡中所僅見者，因列爲上上等」。既出之以玩賞之心，即使具有與北宋徽宗所爲相互承繼與競爭的較深用意，對古物知識之再開拓，根本不在其工作規劃之中。這使得一七五五年由武英殿刊印《西清古鑑》之舉，變成只是皇帝誇耀其收藏之偉大的表面宣傳而已。⁴¹

39 對〈淳化閣帖〉的詳細研究，可見中田勇次郎，〈淳化閣帖〉，收在《中田勇次郎著作集》（東京：二玄社，1984），第3卷，頁215-275。

40 《欽定重刻淳化閣帖釋文》（文淵閣四庫全書本），〈序（特論）〉。

41 《西清續鑑》及《西清古鑑》1755年武英殿刊本，見《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博

六、青銅器與故宮國寶

古代青銅器地位之提昇，以及其所帶動的研究開展，必須等到十九世紀，金石文字之學大興，情況方有改觀。但是此時的主要推動者已非皇帝本人，而是宮廷之外的士大夫學者，且其研究的重點也轉至銘文之歷史價值及其在書法藝術上所能提供的典範作用。而在二十世紀初國寶形象建立的過程中，青銅器本身因為與古代邦國政治權力相關的淵源，順理成章地成為國家政權合法性的鮮明象徵，其中尤以商周王室所製之器最有條件成為尊崇的對象。

從這個角度看，北京時期的故宮收藏不免尚有遺憾。清室原來的收藏中雖有商周青銅器，亦有幾件與王室有關的禮器，但數量不多，份量不足，縱有如因慶祝嘉慶皇帝生日而貢入的〈散氏盤〉（圖13）較為知名，卻也因體積不大，難稱「重器」。這個遺憾極為有趣地顯示在一九三五年故宮博物院參加倫敦中國藝術國際展覽會的籌備工作上。

在倫敦的此次中國藝術國際展覽會不僅是故宮博物院收藏之第一次赴國外展覽，也是在西方第一次大規模、高品質的中國藝術歷史的展出，在學術發展上產生了重要的影響。這個展覽的主要推動者為英國的Percival David爵士。他不但是個很有成績的中國藝術收藏家，也與故宮有密切的關係，曾在一九二九年七月捐款協助在景陽宮後院之御書房設立瓷器陳列室，並於該年八月受聘為故宮之顧問。⁴² David爵士籌劃此展的目的在於希望藉由中國政府的支持，展示當時世人（尤其是西方人）尚無緣得窺全貌的中國皇室收藏，以呈現全世界僅存最古老文明的文化結晶。⁴³ 中國政府方面則除此之外，還希望在當時飽受日本威脅的國際情勢中，進行國家形象的宣傳，並趁機扭轉、爭取久為日本所據之東方文明正統的地位。⁴⁴ 在此互有所需之狀況中，倫敦藝展在中方慷慨出借超過八百件之文物下，轟轟烈烈地在該年十一月順利開幕。在那之前，國府為了取信於國人，特於文物出國前先在上海舉行預展，並將全部展品予以分類，出版四冊圖錄。各冊前

博物院，2002），頁110-111，119。銅器史或古器物學者向來對《西清古鑑》評價不高，認為只是「一堆徒具圖繪、年代、尺寸、重量、銘文典章考證的『古董圖錄』」而已。見陳芳妹，〈藝術史學與考古學的交會——殷商青銅器藝術史研究方法的省思〉，中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集編輯委會編，《學術史與方法省思》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2000），頁200。

42 《北平故宮博物院報告》（北平：故宮博物院，1929），頁10、20。

43 Percival David, "The Exhibition of Chinese Art: A Preliminary Survey," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 67, no.393 (Dec., 1935), p. 239.

44 〈古物運英展覽·故宮準備參加〉，《大公報》（天津），1935年1月15日，第4版。

面皆有一篇導論性文字，其中第一冊的銅器導論，除說明此藝術之研究重點外，還特加一節「中國銅器在史料上之價值」，闡述其特殊之重要性：

中國銅器不僅在藝術及考古學方面，佔重要之位置，其有關於歷史文化尤為學者所珍視。如孟鼎銘與周初之酒誥相似，散盤銘可藉以考見周厲王時矢散二國之分田，虢季子白盤銘可考見周宣王之伐玁狁，且其文與詩經相同，而宗周鐘為厲王所自作，獻侯鼎記「成王」之名於其生時，皆中國文化上之瑰寶也。⁴⁵

強調銅器銘文之具有史料價值，這是來自清代金石學的遺風，但是將之擴大為「文化瑰寶」則屬此時之新態度。書畫一類雖本為傳統所珍，但在其導論文字中卻無涉及「文化瑰寶」之說，反而強調其能廣納外來之影響：

中國畫固自有其真面目與精神，然歷來所受外來之影響，亦復不少。如佛教之傳播、使節之交通、物產工藝品之輸入，皆令繪畫之作風發生甚大之衝動，但大半皆能咀嚼融化，而形成一本國色彩之作品。此世界畫派中之東方畫派，所以必推中國為巨擘也。⁴⁶

中國畫的這個特點實是針對當時在歐美大為走紅的日本繪畫而發，固然冠冕堂皇，卻沒有青銅器文化地位之崇高、嚴肅。而在試圖顯示銅器的這種「國寶」性質時，其所舉諸例皆刻意在文字鋪陳上顯得與王室具有密切關係，以示其「重」。其實，此中只有宗周鐘（圖14）係周王所製，較為符合所謂國家重器的標準，其他不免顯得有些牽強。⁴⁷

雖然如此宣揚，這批主要選自清宮舊藏之銅器展品的價值並未被倫敦方面充分肯定。在開展後一系列發表於*The Burlington Magazine for Connoisseurs*的推介章中，不論是主要規劃者David 爵士或為當時英國唯一的銅器學者W. Perceval Yetts，都未特別引述中方學者的這個觀點，反而將注意力集中在造型精美的日本私人住友、根津所收藏的卣及盂等展品上。那些文物都是在英方策展團隊於上海確定中方提供之展品後，為了補充展件之不足而轉至日本商借的。⁴⁸ David 及

45 倫敦中國藝術國際展覽會籌備委員會編，《參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說》（上海：商務印書館，1936），第1冊，頁9-11。

46 同上註，第3冊，頁13。

47 張光遠，〈西周晚期宗周鐘〉，《故宮文物月刊》，100期（1991年7月），頁14。

48 Percival David, *op. cit.*, p.240; W. Perceval Yetts, "The Exhibition of Chinese Art:II-The Bronzes," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol.68, no.394 (Jan., 1936), pp. 15-22. Basil Gray, "The Royal Academy Exhibition of Chinese Art, 1935-36, In Retrospect," in *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 50 (1985-86), pp. 30-32。

Yetts 等人並非不知當時中方對商周銅器的基本態度。事實上，自民初以來古銅器之流入外人之手便常引起輿論撻伐，其中又以一九二四年美人Ferguson 將端方家收藏的整組商周禮器賣給美國紐約的The Metropolitan Museum of Art，引起的國族情緒最為典型。在一九二六年，當吳佩孚爲了籌備軍費對抗北伐中的蔣介石軍隊，曾試圖將其銅器收藏賣給美國的Freer。Freer之代表雖頗爲心動，但幾經考慮之後，仍以「美術館不應在中國動亂之際趁火打劫來擴充館藏，這些文物應該被視爲『國寶』，而保留在中國境內」，放棄了搜購的念頭。⁴⁹

倫敦中國藝展在銅器部分的選件與展示，在充分顯示了中英雙方對銅器研究價值的不同認識外，也透露著清宮舊藏在以銅器進行國寶論述時的尷尬處境。如果清宮舊藏在質與量上皆能與當時中國文化界的國寶論述有所匹配，或許在選件上便能更爲具有吸引力。據當時參觀上海預展新聞報導說，該青銅器室「窗幕以綠布，益顯各器色澤之可愛，觀衆能識別古器者甚稀，故駐足久觀者極少。」⁵⁰這可說與《出品圖說》中銅器冊導論文字所宣揚的重要性，形成劇烈的落差。在英國展覽時的觀衆反應，顯然也與預期有極大差距。除了評論中全未提及國寶地位外，在稍後出版的英方記念圖錄中，中國政府所提清宮舊藏銅器的一〇八件內，只有二十二件被選入其中。⁵¹這不可不說是清宮或故宮收藏的遺憾。

這個遺憾終於在一九四六年因〈毛公鼎〉（圖15）的入藏而獲得彌補。〈毛公鼎〉係因毛公受周宣王冊封而作，製作精美，器形完整，而且銘文長達三百九十七字，自一八四三年出土以來，備受贊揚。此鼎原來秘藏於名藏家陳介祺處，後經端方以爲光緒皇帝祝壽爲名，強買而得。端方死後，其家人押給天津的俄國道勝銀行，直至一九二六年止，中間曾有美人Ferguson 欲購之，引起輿論出面阻止。⁵²中日戰爭期間此鼎在葉恭綽的掩護下輾轉於上海與香港之間，終於在一九四六年獻給國民政府，並在南京的文物還都展中展出，與故宮的其他文物一起標示著對日戰爭的光榮勝利。⁵³

49 Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture* (New York: Columbia University Press, 1992), pp. 84-85.

50 〈倫敦藝展預展參觀記〉，《大公報》（天津），1935年4月11日。

51 *The Chinese Exhibition: A Commemorative Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art. Royal Academy of Arts. November 1935-March 1936* (London: Faber and Faber Ltd., 1936), plates 1-40.

52 陳重遠，《古玩談舊聞》（北京：北京出版社，1996），頁12-16。亦見宋路霞，《百年收藏——二十世紀中國民間收藏風雲錄》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2005），頁77-78。

53 張光遠，〈西周重器毛公鼎〉，《故宮季刊》，7卷2期（1972年冬季），頁1-69。

不過，嚴格地說，此時毛公鼎雖已歸國民政府所有，卻尚未正式屬於故宮博物院，而是由國府交當時的中央博物院籌備處收管。中央博物院籌備處係一九三三年由國府在南京成立，接收了原來北平古物陳列所南運的文物。一九四九年文物遷運來臺之時，中央博物院籌備處所管文物即與故宮博物院文物一起運至臺中霧峰存放，與中央圖書館、北平圖書館等單位共同成立聯合管理處管理。至一九六五年新館在臺北外雙溪成立，中央博物院的文物才由教育部委託故宮代為保管與使用，而成立「國立故宮博物院管理委員會」為最高的決策機構。⁵⁴這個時候，毛公鼎才算正式進入故宮博物院的收藏之中。不過，如果略過這二十年的組織變遷的曲折，中央博物院文物主要來源之古物陳列所，本係來自盛京、避暑山莊等處的清宮部分珍藏，皆屬民初以來「國寶」之範疇，故而毛公鼎可說是自一九四六年之後，即加入了廣義的故宮國寶之列。而故宮之作為理所當然的國寶收藏處所，代表著國家政權正統所在，也可能即為一九六五年管理委員會命名時未取中央博物院與之並列的主要考量。由此觀之，毛公鼎之入藏故宮，在民初以來的國寶論述中，則可謂為勢所必然。

自故宮在外雙溪開館之後，毛公鼎的政治符碼更受強化；作為政權合法性的最有力象徵，它多年來都被視為故宮國寶中的首席。相較之下，乾隆收藏中的王羲之〈快雪時晴帖〉則相對地受到冷落。至於曾經受到乾隆皇帝鍾愛，常置書齋左右的〈新莽嘉量〉，則因王莽新朝久被正統史家視為篡逆，無法納入政權正統的論述之中，其地位日下，更不堪比擬。

七、青銅器研究與中國美術史之開展

古代青銅器的地位既普受尊崇，它的學術研究也隨之有長足的發展。從一九三〇年起，中國學術界開始出現了具有現代學術意義的青銅器史相關研究著作。此年正是郭沫若出版其劃時代鉅作的《兩周金文辭大系圖錄》的時候。他的研究金文辭，雖承金石學之傳統，但也企圖在所謂「標準器群」的基礎上，在參照器物之形制與紋飾，為三百二十三件青銅器依國別及年代，「建立時空秩序」。對於後者的重視，雖非郭氏之首創，而且可能有來自日本及歐洲的啟發，但將之與

⁵⁴ 中央博物院收藏除來自古物陳列所外，亦有另行購藏及田野調查所得。其發展之詳情可見索子明，〈文物與國運〉、〈中央博物院存京文物第三批古物運臺經過〉，收在《漆園外摭——故宮文物雜談》（臺北：國立故宮博物院，1990），頁433-444，475-481。

傳統金石學融通而來整理青銅器的歷史秩序卻是他開拓性的成就。⁵⁵繼郭沫若之後，陳夢家也在一九四〇年發表了〈中國青銅器概述〉一文，除了充分地擴展研究的課題外，還特別重視形制與功能的相關性，並依其形制之組合，提出其獨具創意的銅器分類。陳氏也對東周時期區域風格的問題有所論述，結合了形制、紋飾及銘文的研究，企圖提出對西方學者B. Karlgren以風格分「淮式」、「秦式」的理論修正。這可以說是當時中國學者對西方銅器史研究的有意識回應。⁵⁶與郭沫若、陳夢家同樣對金石學傳統有深刻的理解與應用，容庚在一九四一年出版的《商周彝器通考》中更表現了對此傳統價值的肯定，並在全面整理傳統的基礎上，進一步建立了紋飾及形制演變的系統。容庚此書全文三十餘萬字，材料豐富，徵引詳實，被譽為銅器史研究中的「經典」與「集大成」之作，迄今仍為銅器史研究中必備的參考著作。⁵⁷

這些中國青銅器史的重要著作，可說建立了中國往後青銅器史研究的基礎，也開創了中國美術史研究的現代學術格局。這些學者之投入，雖說有更全面之資料掌握為條件，但那種在戰後扮演最關鍵角色的考古發現材料之運用，此時尚未形成成熟的優勢；中央研究院歷史語言研究所在安陽主持的科學性發掘工作，雖在一九二八年開始，但主持人李濟對殷墟銅器的第一篇重要論文〈記小屯出土之青銅器〉則要等到一九四八年才正式發表。⁵⁸對於三〇年代以來十多年間銅器研究之開拓性成果，因此還是與清宮舊藏之公開與相關的國寶論述之間的關係顯得較為直接。這在集大成的容庚身上表現得最為清楚。他曾任古物陳列所的銅器鑑定委員，因此開始對清宮之銅器進行研究。他的《寶蘊樓彝器圖錄》（一九二九年）是針對瀋陽行宮之收藏，《武英殿彝器圖錄》（一九三四年）針對熱河行宮藏器，《西清彝器拾遺》（一九四〇年）則是就頤和園藏品南遷後所遺者進行整理考訂工作的成果。這些工作自然讓他融入了當時以故宮收藏為核心的國寶論述的文化脈動。當他的《秦漢金文錄》（一九三一年）編成時，正是九一八事變後不久，他在序言中即發出他的憤慨云：「今者島夷肆虐，再入國門。余不能執干

55 對郭沫若在青銅器研究史上的地位，可見陳芳妹，〈商周青銅容器研究的課題與方法〉，國立臺灣大學歷史學系編，《民國以來國史研究的回顧與展望論文集》（臺北：國立臺灣大學，1992），頁963。另亦可見Wen Fong ed., *The Great Bronze Age of China* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980), p. 22。

56 陳芳妹。同註上，頁965-966。

57 同註上，另可見馬國權，〈容庚先生的生平和學術研究〉，《燕京學報》，新2期（1996年），頁387-409。

58 對李濟在此方面之貢獻，參見陳芳妹，〈藝術史學與考古學的交會〉，頁208-212。

戈、衛社稷，有負祖若父之期許。『國恥未雪，何由成名』，誦李白〈獨漉篇〉，不知涕之何從也。『雄劍掛壁，時時龍鳴』，余寧將挾毛錐以終老耶？」他的銅器研究之行爲，在此似乎已轉化爲他執干戈、衛社稷的武器了。在一九三五年，他據日人所編《支那古銅器集》、《泉屋清賞》、《白鶴帖》等七種圖錄而編成的《海外吉金圖錄》三冊出版，對於中國銅器大量流入日本的現象，在深感無計可施的憤怒之餘，決定選擇其中重器予以考訂並翻印流傳。他在序言中表達了他當時的心境：「九一八之難作，仍蹶然起曰：『宗邦重器，希世遺文，欲求印本而不可得，人方劫掠我文物，傾覆我國家，吾不學爲恥耳，乃效尾生之信，以翻印爲恥乎？』」⁵⁹ 版權的考慮在「宗邦重器」爲外人「劫掠」的危機中已顯得無足輕重，而其對國寶之研究也成爲此危機中作爲學者的責任。由此亦可想見當時國寶流失之危機如何轉激出學術研究之內在動力的一般。

青銅器史之研究在二十世紀前半的中國美術史學發展中可謂一枝獨秀。此根本之原因在於三代青銅器在當時國寶論述中的特殊重要地位。而此一學術領域之發展亦轉過來影響到整個美術史觀念在中國的早期運作。所謂「美術」一辭，原本借自日本之翻譯，⁶⁰ 等同於西方之 *fine arts*，而後者則是十八世紀以後才發展確定的概念，指的是建築、雕刻、繪畫、音樂、詩歌及戲劇等諸門類。⁶¹ 中國方面大約在清末之時已自日本引入「美術」一辭，並使用其新的定義，其中又以《美術叢書》及《國粹學報》爲突出的案例。不過，當這兩個保守色彩濃厚的出版品在使用「美術」一概念時，除了新義之外，仍還常沿用傳統「藝術」一詞的概念。⁶² 即以光緒三十一年（一九〇五年）開始出版之《國粹學報》而言，其中主要作者之一的劉師培便取用新義，而稍作修改，將西方未有的書法一門納入，以符合中國之實情。他在該刊第三十期起開始連載一篇〈中國美術學變遷篇〉的論文可作爲最清楚的代表。文中也曾提及古代青銅器，但卻只注目於其紋飾，視之爲某種類型的繪畫，很明顯地是在「美術」新概念下的變通作法。⁶³ 相較之下，《國粹學報》的整體編輯方向則採新舊並陳的途徑。自第二十四期開始出現的

59 容庚此二則序文，引自馬國權，前引文，頁391。

60 陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》（合肥：安徽美術社，2000），頁62-69。

61 Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts," in *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1990), pp. 163-227。

62 對《美術叢書》與中國使用「美術」之觀念，小川裕充有深入的研究，見〈『美術叢書』の刊行について——ヨーロッパの概念“Fine Arts”と日本の訳語「美術」の導入〉，《美術史論叢》，20（2004），頁33-54。

63 劉師培，〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》，第30期，頁4-5。

〈美術篇〉，雖用新名，卻還有傳統「藝術」的舊義。它除收入書法之外，尚有琉璃、筆、墨、版籍、錢布等物類在內。其特為說明：

東方文明發生獨早，雕刻、印刷、練染、刺鏤、繪畫之術，皆先泰西而精巧，至若詩歌、文學之優美，尤為吾國之特長。今撰美術篇，凡金石、音樂、刻鏤、圖畫、書法、歌詞，莫不闡其精微，評為論列，以見吾先民高尚優美之風。⁶⁴

這種新舊合用之現象，正反映了該刊物在新時代中發揚國粹，保種愛國之基本性格，此亦與後來之國寶論述有若合符節之處。不過，銅器之地位則仍未明朗，基本上尚在所謂的「金石」名目之下。

然而，自民國成立之後，隨著留歐學生之歸國投入學界活動，「美術」一詞在運用上則有較為明顯地趨向新義的現象出現。其中最有代表性者為徐悲鴻。他在一九二八年底于上海時事新報發表文章〈請改北平藝術學校校名〉，指出「以「藝術」名學校，適如法國Ecoles Art et de Mitieps 僅屬百工技巧之學校，而非為從事學術之美術學校。」⁶⁵對他這位方從法國歸來，才剛接任該校校長的新派藝術家而言，二者之差別，不僅在於一字之爭，實另有新舊、高低之不同。「藝術」一詞既顯得傳統，且因「無美」之義，只是「僅屬百工技巧」的次級領域而已。⁶⁶接近於徐悲鴻觀念的尚有留德學者滕固。他在《中國美術小史》（1925年）中則使用了「純粹藝術」一詞，與「美術」並用，也在指出徐氏所說的「美一百工」或「純粹一應用」之別。⁶⁷這種態度都可視為企圖直接採納歐洲fine arts 概念的努力。

不過，情勢的發展並未如徐悲鴻所願。他更改校名的主張未被當局所接納，而「美術」比「藝術」更「純粹」，或更精緻、高級的定義，也未在當時中國文化界中形成共識。青銅器之製作本屬於與原來fine arts 對立的「應用」之類，但在二十世紀前半的中國學術研究中，得到最高的重視；其研究不但成為美術史研究的前鋒，並在動亂中超越其他科目，展現傑出的研究成果。這可說是國寶論述參與其中的結果，也可用以瞭解來自西方之「美術」觀念在此期中國文化脈絡中

64 《國粹學報》，第24期（1907年），總頁3038。

65 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集》（臺北：藝術家出版社，1991），上冊，頁127-128。

66 徐悲鴻，甚至建議以「資能較低之青年」去學習工藝圖案之設計。見其〈中國今日急需提倡之美術〉，同上註，頁216。

67 滕固，《中國美術小史》，收在何懷碩編，《近代中國美術論集》（臺北：藝術家出版社，1991），第六集，頁61-84。

複雜而微妙的調適歷程。對於中國的學術史而言，銅器史研究之得以在美術史學科成立之初，成為具有指標意義的代表領域，不能不說是值得特別注意的現象。而此現象之所以產生，以及此後中國美術史研究之得以有其獨特形象，則必須自孕育著清室收藏向現代轉化的整體脈絡中予以掌握。

引用書目

一、傳統文獻

《石渠寶笈》，文淵閣四庫全書本，臺北：臺灣商務印書館，1983。

《西清續鑑》及《西清古鑑》，1755年武英殿刊本，國立故宮博物院藏。

清高宗，《御製文初集》，文淵閣四庫全書本。

《欽定重刻淳化閣帖釋文》，文淵閣四庫全書本，臺北：臺灣商務印書館，1983。

二、近人論著

〈古物運英展覽·故宮準備參加〉，《大公報》，天津，1935年1月15日。

《北平故宮博物院報告》，北平：故宮博物院，1929。

《故宮已佚書籍書畫目錄四種》，北平：清室善後委員會，1926，〈弁言〉。

〈倫敦藝展預展參觀記〉，《大公報》，天津，1935年4月11日。

《國粹學報》，上海：國粹學報社，1905-1909。

北京故宮博物院編

《清代宮廷繪畫》，上海：商務印書館，1999。

石守謙

〈雅俗的焦慮：文徵明、鍾馥與大眾文化〉，《美術史研究集刊》，第16期，2004年。

吳哲夫

《四庫全書纂修之研究》，臺北：國立故宮博物院，1990。

吳景洲

《故宮五年記》，上海：上海書店出版社，2000。

宋路霞

《百年收藏——二十世紀中國民間收藏風雲錄》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2005。

李石曾

《李石曾文集》，臺北：中國國民黨黨史會，1980。

李零

《鑠古鑄今——考古發現和復古藝術》，香港中文大學藝術系，2005。

那志良

《撫今憶往話國寶》，香港：里仁書局，1984。

《典守故宮國寶七十年》，臺北：作者自刊，1993。

段勇

〈古物陳列所的興衰及其歷史地位述評〉，《故宮博物院院刊》，2004年5期。

倫敦中國藝術國際展覽會籌備委員會編

《參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說》，上海：商務印書館，1936。

徐悲鴻

《徐悲鴻藝術文集》，臺北：藝術家出版社，1991。

索予明

〈文物與國運〉、〈中央博物院存京文物第三批古物運臺經過〉，收在《漆園外摭——故宮文物雜談》，臺北：國立故宮博物院，1990。

馬國權

〈容庚先生的生平和學術研究〉，《燕京學報》，新二期，1996年。

國立故宮博物院編輯委員會編

《宋代書畫冊頁特展》，臺北：國立故宮博物院，1995。

張光遠

〈西周重器毛公鼎〉，《故宮季刊》，7卷2期，1972年冬季。

〈西周晚期宗周鐘〉，《故宮文物月刊》，100期，1991年7月。

張臨生

〈李公麟與北宋古器物學的發軔：宋代古器物學研究之一〉，《千禧年宋代文物大展》，臺北：國立故宮博物院，2000。

張臨生

〈新莽嘉量〉，《故宮文物月刊》，第100期，1991年7月，頁19。

莊嚴

〈故宮博物院三十年之經過·序文〉，收在那志良，《故宮博物院三十年之經過》，臺北：中華叢書委員會，1957。

《山堂清話》，臺北：國立故宮博物院，1980。

許雅惠

〈晚明的古銅知識與仿古銅器〉，收在《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。

陳芳妹

〈商周青銅容器研究的課題與方法〉，國立臺灣大學歷史學系編，《民國以來國史研究的回顧與展望論文集》，臺北：國立臺灣大學，1992。

〈藝術史學與考古學的交會——殷商青銅器藝術史研究方法的省思〉，中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集編輯委會編，《學術史與方法省思》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，2000。

陳重遠

《古玩談舊聞》，北京：北京出版社，1996。

陳振濂

《近代中日繪畫交流史比較研究》，合肥：安徽美術社，2000。

陳韻如

〈時間的形狀——《清院畫十二月令圖》研究〉，《故宮學術季刊》，23卷4期，2005年夏季。

傅振綸

《七十年所見所聞》，上海：華東師範大學出版社，1997。

單士元

《我在故宮七十年》，北京：北京師範大學出版社，1997。

馮明珠主編

《乾隆皇帝的文化大業》，臺北：國立故宮博物院，2002。

黃愛平

《四庫全書纂修研究》，北京：中國人民大學出版社，1989。

黃寶瑜

〈中山博物院之建築〉，《故宮季刊》，1卷1期，1966年7月。

愛新覺羅·溥儀

《溥儀自傳》，臺北：金版出版社，1985。

溥佳、溥傑等著

《晚清帝王生活見聞》，臺北：聚珍書屋出版社，1984。

廖寶秀

《也可以清心——茶器、茶事、茶畫》，臺北：國立故宮博物，2002。

劉師培

〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》，第30期。

滕固

《中國美術小史》，收在何懷碩編，《近代中國美術論集》，臺北：藝術家出版社，1991，第六集。

蔣復璁

〈國立故宮博物院遷運文物來臺的經過與設施〉《故宮季刊》，14卷1期，1979年秋季。

聶崇正

〈清代宮廷繪畫稿本述考〉，《故宮博物院院刊》，2004年3期。

小川裕充

〈『美術叢書』の行について——ヨーロッパの概念“Fine Arts”と日本の訳語「美術」の導入〉，《美術史論叢》，20，2004。

中田勇次郎

〈淳化閣帖〉，收在《中田勇次郎著作集》，東京：二玄社，1984，第3卷。

古原宏伸

〈乾隆皇帝の畫學について〉，《國華》，1079，1985年1月；1081，1985年3月；1082，1985年4月。

富田昇

〈中國近代における文物流出と日本——文物流出の背景と諸相〉，《東北學院大學論集・人間・言語・情報》，110期，1995年。

Cohen, Warren I.

East Asian Art and American Culture, New York : Columbia University Press, 1992.

David, Percival

“The Exhibition of Chinese Art : A Preliminary Survey,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 67, no.393, Dec., 1935.

Fong, Wen ed.

The Great Bronze Age of China, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1980.

and James Watt eds., *Possessing the Past : Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1996。

Gray, Basil

“The Royal Academy Exhibition of Chinese Art, 1935-36, In Retrospect,” in *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 50, 1985-86.

Hamlish, Tamara

“Preserving the Palace: Museums and the Making of Nationalism(s) in Twentieth-Century China,” *Museum Anthropology*, 19:2, 1995.

Kristeller, Paul Oskar

“The Modern System of the Arts,” in *Renaissance Thought and the Arts, Collected Essays*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1990.

Ledderose, Lothar

“Some Observations on the Imperial Art Collection in China,” *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 43, 1978-79.

Li, Lin-tsan

“The Double Portrait of Ch’ien-lung and a Sung Figure Painting,” *National Palace Museum Bulletin*, 7 : 5, 1972.

McCausland, Shane

First Masterpiece of Chinese Painting : The Admonitions Scroll, London : The British Museum Press, 2003.

Stuart, Jan

“Imperial Pastimes : Dilettanism as Statecraft in the 18th century, ” in Chuimei Ho and Cheri A. Janes eds., *Life in the Imperial Court of Qing Dynasty China*, Denver Museum of National History, 1998.

The Chinese Exhibition : A Commemorative Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art. Royal Academy of Arts. November 1935-March 1936, London : Faber and Faber Ltd., 1936.

Wu, Hung

“ Emperor’s Masquerade — ‘Costume Portraits’ of Yongzheng and Qianlong, ” *Oriental Art* , 26:7, July/August, 1995.

Yetts, W. Perceval

“ The Exhibition of Chinese Art:II-The Bronzes,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol.68, no.394, Jan., 1936.



圖1 王羲之，〈快雪時晴帖〉
國立故宮博物院藏



圖2 董邦達，〈四美具合幅〉
國立故宮博物院藏



圖3 董邦達，〈四美具合幅〉
國立故宮博物院藏



圖4 唐寅，〈品茶圖〉
國立故宮博物院藏



圖5 清人，〈一是一二圖〉 北京 故宮博物院藏



圖6 宋人，〈人物〉 國立故宮博物院藏



圖7 〈新莽嘉量〉 國立故宮博物院藏



圖8 木盒 國立故宮博物院藏



圖9 《故宮週刊》，創刊號，封面頁。



圖10 國立故宮博物院一九六五年全景



圖11 興建中之外雙溪故宮新館山洞庫房



圖12 〈欽定重刻淳化閣帖釋文〉，國立故宮博物院藏



圖13 散氏盤 國立故宮博物院藏



圖14 宗周鐘 國立故宮博物院藏



圖15 毛公鼎 國立故宮博物院藏