

從「複製」的角度談清宮文物的動態

■ 韓書瑞（Susan Naquin）、汪劭純譯

本文最初以英文發表，為 2018 年 10 月 18、19 日在國立故宮博物院南部院區舉行的「皇室文物的鑑賞變遷」國際學術研討會上的主題演講，題目為「清宮的收藏——移動中的文物（The Qing Palace Collection: Objects in Motion）」（圖 1）。此次因應月刊「甲子萬年」專輯邀稿，我稍微編輯了這篇文章，並移除了原來 Power Point 中的插圖，然後交由汪劭純進行中文翻譯。英文版本可在我的普林斯頓大學網站 <https://history.princeton.edu/people/susan-naquin> 上找到。

我首先要感謝主辦人給我參加這場皇室收藏研討會的機會，並參觀這座美麗的博物館，以及回顧我長久以來與國立故宮博物院的緣分。

收集物品並修復、展示給觀眾是每個博物館或收藏單位的宗旨。然而大多數的收藏都不是固定的，物品被收藏或剔除，處於不斷變化的狀態。更何況物品會流轉於不同的收藏家手中，它們本身也不會保持不變。當物品被納入收藏，它們被整理與修復，有時也會損毀或變質。因此，我相信從長遠來看，收藏及物品是不斷變化的。

此外，博物館存在各式各樣的觀眾，也有各式各樣的觀看方式。有些物品適合近距離欣賞，有些應該遠距離觀看；有些可以在長時間被反覆觀看，但有些只能轉瞬一瞥；有些收藏只作為它們擁有者的禁臠，有些只被展示給行家，也有些是開放給相對缺乏知識的觀眾。此外，有些物品大部分的時候是以複製品和再現的形式被觀看。

我們所謂的「鑑賞（connoisseurship）」往往和收藏有關，也是一種特別的觀看方式——需要在動作上特別控制停頓，並在一個特定的時間與空間中進行。傳統上，這樣的鑑賞活動要求檢視原件，而非複製品。

今天，我想要退一步來思考清宮文物複製的歷史。對我大概可以提供一個稍微不一樣的脈絡來理解這些物品，以及本次研討會所要討論的議題，並總體回顧國立故宮博物院的藏品，或許我還可以引出關於未來鑑賞的一些問題。因此，我計畫這次演講的主題將是「物品通過複製的動態（the movement of objects through reproduction）」，也就是討論文物在複製與再製的情況下，如何在不同的時空流轉。

我想不必再贅述國立故宮博物院收藏的歷史，這些在座各位都已經很熟悉，甚至比我更清楚。從唐、宋至清宮，收藏品有進有出。1900 年後，更多的收藏品流出宮廷。在 1930



圖1 2018年「皇室文物的鑑賞變遷」國際學術研討會 陳守昱攝

表一 清宮收藏的不同指稱¹

作者提供

Different Ways of Referring to “Qing Palace Collections”
“The Qing Imperial Collection” “China’s Imperial Palace” “Palace Museum Collection” “National Palace Museum Collection” “Pekin Kokyû Hakubutsuin: Shinchô kyûtei bunka 北京故宮博物院：清朝宮廷文化” “Schätze aus der Verbotenen Stadt” “Imperial Art Treasures from Peking’s Forbidden City” “Trésors du Musée National du Palais, Taipei” “Treasures of the Forbidden City” “Die Kaiserliche Sammlung” “The Imperial Court of the Qing Dynasty” “The Chinese Court” “Court Art of the Ch’ing Dynasty” “清代宮廷” “Chinese Cultural Art Treasures 中國文物” “Imperial Art “Imperial Antiquities 皇室文物”

年代，清宮收藏被拆分開來，在近幾十年間收藏它們的博物館越來越多。

然而在進一步討論前，有一件事需要釐清。我會用「清宮收藏（Qing Palace Collections）」這個詞彙。這是什麼意思呢？就向各位所知的，同一件事物或多或少，有不同的名稱。而這些名稱在何時何地，被誰以哪種語言表達，有它們各自的問題。因此我們需要仔細選擇要用哪一個詞彙（表一）。

我是一名清史學家，而非藝術史學家。我了解清宮收藏主要由三大類組成。首先是作為鑑藏家的乾隆皇帝（1711-1799，1735-1796在位）的私人收藏，也就是可能被我們認定的「藝術品（Art Objects）」。第二，繼承歷代皇帝的收

藏品。第三，是1911年被重劃為故宮博物院的紫禁城中的日常生活用品，包括家具、服飾、碗盤、武器與其他的小東西。這些不同種類的「宮廷」文物，如今已散落各處，引發了棘手的所有權問題。然而從我作為一名歷史學家的角度來看，所有的收藏都是流動的，任何物品的聚散都只是一時的。誠然，在一座又一座的宮殿，一位又一位主人間流轉，可能是任何人造物的宿命。就像如今自由流通的「資訊」一樣，法律的限制作用很有限。無論如何，以清代為基點，我在這次演講意在使用「宮廷收藏」最寬泛的定義。

我想要在這個演講中分享一些我的個人經歷。這場研討會讓我有機會回顧過去和廣義的宮廷收藏，特別是回顧和國立故宮博物院間



圖2 National Palace Museum ed. 中華文物Chinese Art Treasures: A Selected Group of Objects from the Chinese National Palace Museum and the Chinese National Central Museum, Taichung, Taiwan. Geneva: Editions d'Art Albert Skira, 1961.

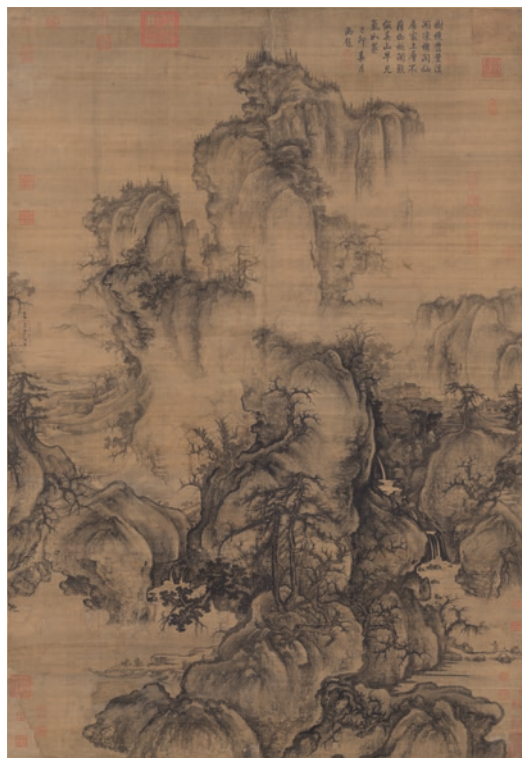


圖3 北宋 郭熙 早春圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000053

五十七年的關係，整整五十七年！我希望各位可以接受我將自己帶入這個故事。

我第一次接觸到宮廷收藏是在 1961 年的六月。我當時十六歲，還在念高中，跟著我母親搭著汽車從巴爾第摩，也就是我們住的地方，到華盛頓特區的國家藝廊（National Gallery of Art）。我們的目的是去參觀「中國古藝術品展覽會（Chinese Art Treasures）」——從中華民國來的盛大無比的特展。我當時對中國藝術一無所知，但對中國很有興趣。我買了展覽圖錄（圖 2）² 和一件相當不錯的郭熙（活動於十一世紀）〈早春圖〉（圖 3）複製畫。這件複製畫是日本印刷的，比原件稍小，但製作精美。透過這本圖錄，我想像自己親臨整座博物館，也把複製畫裝裱起來，至今我仍保存著它們。

如同各位所知，當時這批赴美展件是挑選自臺中北溝的庫房。這批文物被認為是乾隆皇帝的收藏，儘管至少自宋代以來，歷代統治者都曾斷斷續續增補過。這次早期的展覽包含 231 件文物，幾乎一半是繪畫，另外 25% 是瓷器，其餘的包含書法（只有 10 件）、玉器、一些古銅器，以及數量更少的琺瑯器、漆器和雕刻。

然而，進出過清宮的特定文物，即所謂清宮收藏的「原件」並不是我今天要談論的主題。就像我剛才所說的，我想集中討論一種文物走出紫禁城的特殊形態，即「複製品的動態」。此外，我想將這段複製品的歷史與其對專業知識（即鑑賞）的影響聯繫起來，這個問題將是今天演講的核心。

圍繞「reproduction」這個詞彙的問題在數位時代之前就已經相當複雜，並隨著每種新科技的變革更多樣化。除了「複製」，它還有非常多種的意涵：

Exact copy, replica, duplicate, 複製品
 Reproduction, 倣造, 仿製品, copy,
 imitation, 模, 模仿, 抄
 Draft, sketch 臨, 樣, print 印, digitize,
 數位化
 Translate, describe, 譯, 描述
 Reinterpret, recreate, reimagine, 重…
 Reprint, cite, plagiarize, 引用, 抄襲
 Knock-off, 山寨, 盜版
 Fake, forgery, 假, 偽造品
 等等

這邊我想提出一個比較特別的論點——複製品一方面可以擴大觀眾群，但同時也可能讓專家的角色被削弱並邊緣化。如果複製品確實增加了觀眾數量但削弱了專家的地位，雖然這未必是事實，那麼專家或鑑賞家在二十一世紀的角色是什麼？對我而言，這個問題不僅與博物館、藝術史家、收藏家和策展人的領域有關，對我們的生活構成了挑戰，因為我們都生活在一個數位化的世界，在這個世界裡，許多人相信任何人都可以成為專家。

收藏・專業・複製品

所以讓我們開始看看清宮收藏被複製的不同方式吧！

即使在宮廷收藏中，有時也會出現明顯的重複，也就是同一作品的不同版本。儘管這個收藏品主要的觀眾是乾隆皇帝，而他確實有助手和顧問來協助他鑑別「原作」和「複製品」，比如黃公望（1269-1354）的〈富春山居圖〉的兩個版本（圖 4）。同時，我推測乾隆皇帝，像許多人一樣，也會自己臨摹著名的畫作，這對他來說是一種值得尊敬且具啟發性的活動。此外，



圖 4-1 元 黃公望 富春山居圖（無用師卷） 國立故宮博物院藏 故畫 001016



圖 4-2 元 黃公望 富春山居圖（子明卷） 國立故宮博物院藏 故畫 001017



圖 5 明 銅香爐 國立故宮博物院藏 故銅 002495



他也喜歡以不同媒材製作複製品，多寶格中各種微型收藏就屬於這一類。這些「複製品」大多出於欣賞而有意為之，觀眾很有限，有時會有限度地公開展示。

因為皇帝坐擁鉅額的財富，一般人會想像他的宮殿充滿著精美又價值連城的寶藏。又因為只有少數人可以進到紫禁城，一般人對皇帝的珍寶充滿好奇心。於是宮廷收藏（Palace



objects) 便在非官方的情況下被複製，並向宮外更廣泛的各色觀眾傳播。〈清明上河圖〉及其眾多分身便是著名的例子。有些「reproductions」可能更像是對名品的創意解釋或想像。這些復刻（複製）作品樂於放大原作的特點，或許更像當今的同人文小說（fanfiction）。³ 清代其他宮外製作的仿品，則是專門針對知識水準較低的客群，特別是那些會被某些「古代大師」特定風格所吸引的私人藏家。⁴

然而並非所有的「複製品」都與原作相似。不僅是繪畫，宮廷收藏相關的零碎訊息，可能透過宮廷內部人士口耳相傳，比如高級官員、皇室成員，和地位較高的僕從。大眾可能永遠無法見到原作，但他們可以想像，或是認為自己可以想像原作的樣子，高度商品化的宣德款銅器便是一個顯著的例子（圖5）。

與皇帝的隱含聯繫，讓這些偽宮廷收藏更增值，並刺激了它們的獨立製作。值得注意的是，在清代社會一些最嚴謹、最有知識的文物專家可能正是那些能製作優秀仿製品的人，其中一些人意圖欺騙消費者以謀取暴利。正如 Joseph Alsop 多年前所指出的那樣，複製品確實刺激了消費市場，同時產生了假貨和專家。⁵ 「品牌化（branding）」伴隨著真實性的爭議，及假冒和山寨品的問題。⁶

從明代晚期開始，市場上逐漸出現了更多號稱與宮廷收藏有關的繪畫和其他物品的「副本（copies）」。當時出現了幫助消費者區判物品等級的書籍，我們可以看到其中一些影響。

因為在二十世紀之前很少有人實際看過宮廷收藏，即使是口頭和書面描述的皇室珍寶也可以替代實物，即使缺乏插圖或不可信。在小

說《紅樓夢》，成為嬪妃的元春送給賈母的禮物中包含「金玉如意各一柄」，且每件物品都明確分配給家族的各個成員。⁷ 相對地，1793年英國特使喬治·馬戛爾尼勳爵（Lord George Macartney, 1737-1806）被乾隆皇帝賜予的禮物弄得很困惑——他收到了一柄玉如意，而就像許多現代人一樣，對這件東西毫無概念。雖然仔細描述它，但他補充一段著名的評論，說這是一種「乳白色的、看起來像瑪瑙的石頭，長約一英尺半，雕刻奇特……被中國人非常珍視，但對我而言，它本身似乎並沒有什麼大的價值」。⁸ 這顯然是兩種知識體系，但兩者都以文字的形式再現了宮廷物品，並在印刷書籍中流傳，即使這些書籍的受眾截然不同。從這些描述中，讀者都能獲得一些知識，但我無法保證這些知識有多深入。

與馬戛爾尼不同，在十八世紀清宮服務的歐洲傳教士不僅能看到宮廷中的收藏，還能創作一些宮廷珍品。然而，除了在瓷器這個領域，他們似乎並不特別熱衷於私下複製這些寶貝。當時全世界都渴望購買這種獨特、大量生產的中國製品，但大多數人也希望能自己生產瓷器。製造瓷器需要精確的技術和原材料，經歷了產業間諜活動和許多失敗的嘗試之後，歐洲人才得以開發出類似的仿製品，這些仿製品雖然確實可銷售，但並不完全相同。

在清代及更早之前，一些珍貴物品也會以另一種文字的形式「走出」宮廷，即手抄或印刷的目錄。畢竟目錄是一種以文字再現收藏品的行為，縱使條目只能呈現原本收藏的一部分，並且是用不同的媒介，仍給讀者再現了物品本身的重要資訊。就像其他類型的文字記述，編目計畫的背後有各種預期目標——滿足收藏家通過列表來掌控自己的收藏，使主人和他的助手能

更仔細地研究每件物品，對物品進行品第排序，並將不理想的物品剔除。這就是典型的鑑賞。

一旦編纂完成，一些皇室目錄本身也會被複製——即印刷供讀者使用。印刷也是一種複製，而版本學就是研究這段歷史。如今，由於複製方式的數位化，確定版本已成為一個更加複雜的問題。乾隆皇帝最早的目錄稿本被收入《四庫全書》，這些稿本僅面對少數經授權的菁英；隨後，皇室繪畫目錄《石渠寶笈》（圖6）於1816年付梓，供更大的讀者群使用，這些讀者大概是希望成為或被認為是專家的富有階層。《石渠寶笈》在清朝滅亡後變得更為普及。

至少對於那些能夠接觸到專業圖書館的人而言，這樣的清代目錄已經成為當代學者的重要依據。然而，在過去的十年中，隨著文本數位化的推進，乾隆皇帝的目錄已向全球更廣泛的公眾開放。這些目錄似乎具有教育價值，並且對市場產生影響。此外，雖然現在買家可以獲得更多訊息，但有創意的仿冒者也同樣能夠受益。

因此，我們有通過實物副本、口頭或書面描述和目錄列表進行的複製。隨著文物原件從宮廷流出，進入中國和外國私人手中的數量在1900年和1911年後大幅增加，二十世紀初新的複製技術也讓複製的形式更多樣，並涵蓋了更廣泛的物品。

慈禧太后（1835-1908）針對外國觀眾多次接受拍照和製作肖像，我懷疑她在當時是否就打算刺激清宮服裝，特別是女性服裝的收藏？她是否意識到自己所鼓勵的結果？就在這個時候，因為服裝庫存從紫禁城、皇城和窮困的滿洲貴族家中大量流出，清代服裝在遊客市場上有許多豐富的實例。服裝並沒有被皇帝正式收集或目錄化，它只是皇室日用的一部分，倉庫裡堆滿了備用的衣物，有新的也有用過的。直



圖6 清 張照、梁詩正等奉敕撰 《石渠寶笈》 清乾隆間內府寫本 國立故宮博物院藏 故殿 000009

到1911年，這些衣物才由新的故宮博物院繼承。這些華麗的袍子都是有意的複製品。對它們本身來說，真實並不意味著獨一無二。

在二十世紀初期，由於遊客照片的流傳和北京商行的存在，外國買家創造了一個新的收藏類別——清宮服飾，並形成了相應的分類和知識的累積。博物館購買「來自紫禁城」的袍服和衣裙，商人和拍賣行出售這些服裝。最終，展覽舉行了，目錄也被編寫出來。⁹

在1920年代早期，隨著紫禁城的一部分被改建為博物館並成立故宮博物院，服裝仍然只是紫禁城龐大陳設中需要清點和管理的一小部分。在這一階段，「收藏」包括了各種各樣的物品，許多清代製作的物品被公開展示，包括外國禮物、景泰藍、雕漆、鼻煙壺，尤其是瓷

器。這些「真品原件」為一些北京群眾提供了接觸宮廷收藏的機會。

透過《故宮周刊》——官方的文物複製政策，清宮收藏觸及到了更廣泛的觀眾群體。這本資訊豐富的刊物首次在1929年秋季出版，一直持續到1936年春季，總共發行了510期，每期4到6頁。它用雜誌式的印刷和黑白攝影技術展示了獨特的作品。以宣揚「我國數千年來的文化瑰寶」為號召，這本新周刊致力於出版，並向國內外公眾介紹各式各樣的文物。當時的編輯對故宮藏品的界定相當寬泛，範疇遠遠超出乾隆皇帝所能想像。

這部大型周刊不僅展示我們今天認識的名畫，還展示了各種繪畫，尤其是肖像畫（或偽肖像），包括當時在國外尚不知名的郎世寧

(Giuseppe Castiglione, 1688-1766) 的作品，以及其他耶穌會士的作品。按照我們現在的標準來看，印刷質量並不算好，但如果將它們與任何沒有插圖的目錄相比，已經有顯而易見的進步。

這份刊物中還有更多內容。印章作為鑑定的重要資料，被特別關注，但在任何一期刊物中，讀者都可能看到書法、古代青銅器、地圖、珍稀書籍、佛經、拓片、瓷器、玉器、鐘錶、建築模型、硯臺和檔案文件，更不用說民國時代重要人物和紫禁城內主要建築的照片了。然而，服裝似乎沒有被包括在內。值得一提的是，直到1932年第133期，范寬（約950-1031）壯麗的山水畫〈谿山行旅圖〉才被刊登（圖7），

而且是大幅縮小的版本——這顯示了當時的優先事項與我們近期等級體系之間的差異。

《故宮周刊》在我的人生經歷中有特殊的地位。在我還是耶魯大學研究生二、三年級時，大約在1970年，有人向我介紹一期1932年的《故宮周刊》，影印了1813年攻擊紫禁城的事件（癸酉之變）領袖的供詞檔案。這是我1971年來到國立故宮博物院進行清代檔案的論文研究的預覽。¹⁰ 清宮的大量檔案隨著藝術品一起來臺，這對我以及清史研究領域產生了重大影響——這個領域在那之前幾乎不存在。

這些資料可以說幫助我走上了成為鑑賞家的道路，這裡指的是清代檔案系統的鑑賞家，且我並不是唯一。1970年代，因為我們有機會親自來臺北閱讀這些檔案，一個世代清史學者誕生了。國立故宮博物院清宮檔案的對外開放比北京故宮早了十年，也早了幾十年將檔案全面影印及數位化，並提供線上服務。清代檔案成為故宮收藏的一部分，無疑是讓我走上這條道路的起點，這條道路把我带到了今天。儘管我當時對「中國藝術」還所知甚少。

在1981年國立故宮博物院將原本脆弱的《故宮周刊》全部重新印刷成冊後，讀者群大大增加。¹¹ 現在全世界似乎有幾十套這樣的重印本，雖然數量可能達不到上百套，但最重要的是促進了我們對1930年左右，故宮博物院內容廣泛但粗淺的認識。隨著故宮收藏為一部分特定公眾所熟知，專家的數量和專業知識持續累積。

「專業知識」是包含「鑑賞力」更大的知識體系，需要注意的是這是一個相對的術語。根據使用的工具和目標的不同，一個人可以擁有多或少的專業知識。對於大多數收藏家來說，「真實性」和定年是很重要的，但十八世紀可用的工具與我們今天所能使用的不同，而且不同

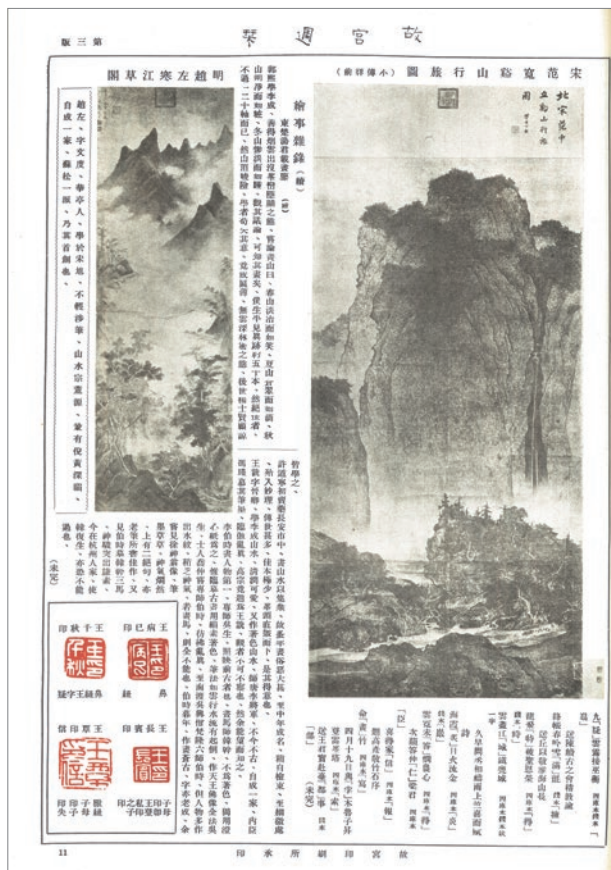


圖7 故宮周刊133期（1932年）書影

客群預期的精確度有很大的差異。因此，比較相對的專業知識是困難的。或許我們將其視為一個光譜會比較恰當，各種專家可以在這個光譜上做出不同層次的區分。然而，專家們往往會迅速對他人做出評判、排名，並且維護所謂的優劣專家之間的界限。

《故宮周刊》僅是二十世紀 20 和 30 年代「中國藝術 (Chinese Art)」書籍雜誌浪潮的一部分，這股浪潮將大量的複製文物送往世界各地。缺乏知識和經驗買家的存在，可能也鼓勵了複製原作的廉價紀念品以及贗品的刻意生產。這個時期，外國博物館和收藏家熱衷購買中國藝術品，但他們也只能依靠相對缺乏知識的中介人。此外，「紫禁城 (Forbidden City)」、「宮廷 (Imperial Court)」和「故宮 (Palace)」的龐大吸引力不僅限於外國人。故宮收藏的大量公開，使一些中國人方便有機會成為專家並提供建議，而一些人則開始製作以假亂真的複製品和替代品。

在同一時期，人們正在討論和釐清「中國藝術」的多重定義，並在世界許多地方創造了一批新一代的「中國藝術史學者」。¹² 中國藝術是一個廣泛的範疇，但在我看來，對其圖像的複製使故宮收藏在這個過程中有了相當重要的地位——可能比對那些大多數人無法接觸到的原作的有限曝光更為重要。看到原作很難，但看到複製品卻越來越容易。

在 1960 年代中期，國立故宮博物院向公眾開放。我相信當時肯定有關於這座新的博物館建築應該是一個「複製品」還是「原作」的有趣討論，最終的成果讓人聯想到北京故宮，但實際上卻有很大不同（2015 年成立的南院顯然已經脫離了「原作」）。

當然，為了看到原作，位於臺北市郊的新

博物館吸引了許多人來參觀實際的收藏品。但在這裡，我想要將焦點放在複製品的角色上。正如我之前提到的，1961 年美國巡迴展期間就有圖錄出售。當我於 1966 年九月初抵達臺北學習語言時，我剛從大學畢業，雖然曾經接受過中文和中國史的訓練，但我並沒有修過任何中國藝術課程。因此，當我來到博物館時，我只是一個比普通遊客稍微進步的人。在外雙溪看到博物館是一件令人興奮的事，我當時的確買了一本剛出版的「圖解手冊」。¹³ 這是我藝術教育的開始。

另外，我還在博物館商店購物。我買了很多印刷複製畫，其中一些我還保留著。我還買了明信片，上面展示了被指定為名作的珍品；我把這些明信片寄給在家鄉的朋友和親戚，並附上了小小的紀念品。我還記得那裡還有一些重要器物的立體複製品，價格不變。儘管我的品味可能與許多華人遊客不同，包括在 1960 年代末至 1970 年代初充著博物館的學生，但這些禮品是公眾獲得一定程度專業知識的一種新途徑。也許你們有些人也是通過這種方式，初次體驗到鑑賞的樂趣。在大學時，你們可能也買了博物館出版的一系列介紹了偉大的畫家和珍品的書。

那些「幾乎算不上藝術」的文物，也正在組織進入學術體系。清代龍袍並不在第一次故宮赴美展覽的展件中，但從 1980 年代末開始，它們成為了北京故宮博物院向外國借展中最受歡迎的展件。¹⁴ 「中國服飾」至今仍然不是大多數藝術史課程和訓練的一部分，這類被邊緣化的專業知識，留給了經銷商和拍賣行。通過這些博物館展覽、目錄和專門的經銷商，明清時期的龍袍在「高級」鑑賞和學術界之外，開始有了自己的生命。



圖 8 1970 年代的國立故宮博物院 莊靈先生攝 取自《故宮文物月刊》，396 期，2016 年 3 月，頁 21。

在 1970 年代初期，當我長期在臺北為我的博士論文做了研究時，國立故宮博物院已經在通過複製品和目錄，將收藏普及化。那時的清代檔案可以在故宮圖書館查閱，當時的圖書館位於正館入口左側的房間（圖 8）。當時沒有餐廳，只有兩個小小的茶室在四樓的塔樓上，我記得裡面有茶、蛋糕和冰淇淋。到那裡需要穿過展覽廳，因此我開始意識到自己對所看到的東西了解太少。

在第一次研究旅行回到耶魯後，我非常幸運地有了自己的專家老師——一位鑑賞家，班宗華教授（Richard Barnhart）。因此，我旁聽了他的中國藝術課程，打下我對中國藝術史正規的基礎。那麼，美國早期的中國藝術史學者是如何「看到」故宮收藏的呢？我們看的是幻燈片（slides）。從 1960 年代到至少 2000 年代初，在 Power Point 出現之前，這是藝術史教學的主要方式。

那麼，人們是如何獲得故宮藏品的幻燈片呢？首先，在 1961 年美國展覽之前，故宮和美國合作製作了大約 700 張彩色幻燈片，並分發給當時在美國開授中國藝術史的主要大學。幾年後，又製作了一個更大的黑白照片庫，存放在密歇根大學供共享使用。¹⁵ 這些共享資料的成功，政治起了重要作用。這些項目資金是美國支持「自由中國」的一部分，並得到了美國重要基金會的資助。毫無疑問，這些照片為培訓美國的中國藝術史學者提供了重要基礎，而這些知識也惠及像我這樣的歷史學者。

大約十年後，北京故宮博物院也進行了類似的編目和出版工作。北京故宮在 1950 年代重新開放，文革期間再次關閉，1980 年代開始為國內外旅遊業做準備。1980 年代初，我曾因為查閱清代檔案而前往北京。儘管環境不同，但那些檔案對我來說依然熟悉。

在北京，博物館展示廳的狀況比 1930 年代稍有改善，但正是在這個時期，我發現了故宮收藏中的「宮廷家居」部分——鐘錶、裝飾物、家具和建築。隨著重新發現一些先前被認為是紀實性質而非藝術的繪畫，觀眾可以看到紫禁城內以及各處避暑行宮的生活圖景。這種物理空間與物品的結合可能引導了我在 1990 年代對北京的寺廟，以及最近對宗教物品的研究。

在 1970 年代和 1980 年代，對民國時期大眾藝術的熱潮，既鼓勵又分化了鑑賞家的角色。到了 1990 年代，隨著臺灣和中國其他博物館的激增，巡迴展覽吸引觀眾的競爭愈演愈烈，對於中國文化遺產的定位爭論也變得越來越複雜。隨著競爭的加劇，複製品大量生產。各地博物館商店和特別展覽中，除了目錄、明信片 and 印刷品，仿製品和複製品也越來越多。

宮廷服飾現在成為了戲服，其影響力遠遠超

出了博物館，延伸到了時尚界，被消費者迅速地想像和再想像。你們可能看過或記得 2015 年在紐約大都會藝術博物館舉辦的展覽「中國：鏡花水月（China: Through the Looking Glass）」。
組織者們確實是專家，但許多是來自時尚和娛樂領域，而不是藝術領域。這次展覽吸引了採購商、服裝設計師和廣告商，還有那些 YouTuber 或 Instagram 網紅。我們可以稱這樣的參與者為鑑賞家嗎？在這種商業活動中，各種專業標準截然不同，但似乎又息息相關。

大概不需要我多說，在當今世界專業知識隨處受到挑戰。人們上網搜集一些資料到自己滿意的程度，然後就自行決定他們不再需要專業指導。我們正處於一個目擊者成為業餘記者的時代，人們充當自己的律師，患者隨意忽視醫生的建議。博物館在許多層面歡迎觀眾的參與、擁抱各種新媒體，與贊助教育。他們是否在無意中降低了對訓練有素的藝術專家的需求？這是一個無法簡單回答的難題。

此外，作為另一個重要趨勢，我認為普及化可能會變得過頭，導致珍貴文物的貶值和庸俗化。過度曝光畢竟會導致一種文化死亡。當對一個形象或物品過於熟悉時，人們會對它感到厭倦。二十一世紀初，跟著西方幾個主要博物館的步伐，故宮收藏品的平庸化已到達一個高峰——珠寶、圍巾、領帶、枕頭、桌布、開瓶器、杯墊、鑰匙扣、滑鼠墊、文具、筆記本、行李牌、手機殼、T 恤、耳機等等。我今天圍的這條漂亮的圍巾，實際上就是幾十年前在臺北故宮博物館商店買的。如今，網路上到處都是銷售清宮周邊產品的各色商店。有些是為賺錢而製作銷售，有些大概是為了教育。但它們真的如此嗎？或者我們可以說，它們都是品牌行銷的操作。但如果是這樣，這些品牌的意義



圖9 國立故宮博物院南部院區 取自《故宮文物月刊》，394期，2015年1月，封面書影。

是什麼？它們到底在宣傳什麼？我從這條印有金農書法的圍巾中學到了什麼？

從我的朋友們，以及維基百科告訴我，現在被稱為「智慧之河」的「會動的〈清明上河圖〉」，大小約為原始捲軸的30倍。這個3D互動數位動畫版有移動的角色和物件，以4分鐘的晝夜循環展示了這幅名畫。它於2010年在上海世博會中展示，之後也在香港、澳門和臺北展出過。你們可能已經看過了。究竟它促進了專業知識，還是讓專業知識顯得不再必要？

還有一種透過影視作品的再現。不僅僅是遊客拍攝的照片和影片，還有電視和劇情片。在中國，也許電視是最先讓人們對清宮內部有一些認識的媒介，1997年的長篇電視劇《雍

正王朝》介紹雍正皇帝的故事，隨後又有了關於其他皇帝的影視作品。在美國，首部實際上（即便定義有些鬆散）以清朝為背景的熱門電影是2000年上映的《臥虎藏龍（Crouching Tiger Hidden Dragon）》通過這種媒介，以及我不太了解的電玩遊戲，我稱之為清宮生活的「類歷史性演繹」。這些演繹對於數百萬觀眾而言是非常真實的體驗，也許比他們在任何博物館展品看到的都更真實，且可能更受歡迎。

為了在這個瞬息萬變的世界中找到一席之地，新的博物館和新分館正在迅速增加。我現在就站在一個近期的例子裡（故宮南院）（圖9）。此外，線上博物館和數位化藏品的出現，可能威脅到實體博物館，甚至有一天會取而代之。那

麼，複製品以這麼多的媒介和型態不斷增加，對「清宮收藏」的整體和未來意味著什麼？對這座博物館和像你們這樣的專家的意義又是什麼？

以上我展示了自一開始，宮廷收藏本身就幾乎一直處於不斷變動的狀態。甚至在1911年之前，這些物品就已經找到了遠比任何清朝皇帝能想像的更廣泛的觀眾。從那以後，更多的人看到了這些原件。但我認為至少在過去五百年裡，這些收藏就已經通過多種媒介的複製，實際上觸及到廣泛的觀眾。最初，利用傳統的複製技術、編目、撰寫、展覽、模仿和印刷，到後來使用攝影、彩色印刷、電影和數位媒體——這些技術推動了清宮收藏知識的傳播。然而，這些結果在我看來似乎是喜憂參半的。

複製品已經接觸到了既定和非預期的受眾。它們被越來越多的人看見，且在理論上有無限的網絡受眾。不論是否真品，複製品使得普通人能夠擁有他們自己心儀的藝術作品。此外，複製品模糊了所有權，這個長期具有爭議的問題。它們促進了鑑賞專家知識的持續發展，以及我們現在所稱的中國藝術史的興起。它們普及了以前由少數自詡為專家的精英，包括皇帝，所制定的審美標準。我們甚至可以說，複製品提供了一定程度的保險，以防火災或戰爭等意外災難。複製品可以並且已經被世界各地的人們用於多種用途，被利用和濫用。

在這個充滿「藝術」複製品的世界裡，專家和鑑賞家的角色又是什麼？我們在座所有人的角色又是什麼呢？專家負責鑑定、識別、分類和評判。他們教育、傳授嚴謹的知識，並訓練他人。他們也是對抗那些通過市場表達、缺乏知識的消費者所持有的不同品味和價值標準的一種力量。專家可以在無知面前提供一道防線。但是現在，在這個假新聞、假事實和假資

訊橫行的時代，在這個激情比知識更被重視的時代，未來看起來可能黯淡無光。

所以，讓我總結一下。從這次回溯清宮藏品複製品的討論中，我勾勒了這些物品曾經和現在的不斷變化，我們可以得出一些可能對今天有益的經驗。以下這五點有些顯然是可取的，有些則難以付諸實踐。

一、我們學者應該認真對待所有的複製品，將它們視為合法且重要的版本，而不是次等品，這也包括假貨和劣質複本。研究它們，寫下它們的歷史，並觀察所有媒介中的各種複製品。

二、我們應該系統性追蹤各個文物任何所有權的變化。如果我們不能像乾隆皇帝那樣在物品上書寫或將它們放入箱子並加上標籤，我們至少可以想辦法通過數位的方式標記它們，包括未來歷史學家感興趣的所有資訊，尤其是關於所有者和價格。這些資訊應該從一個所有者傳遞給另一個所有者。一個物品的完整歷史涉及到經銷商、拍賣行和貯藏者，以及每一位所有者，而不僅僅是名人。

三、我們應該用法律看待所有權嗎？也許鼓勵複製更好，即使這意味著允許不加區別的借用、剽竊，甚至是偷取和偽造？我們是否應該讓資訊自由流通，因為最終它可能會是如此？

四、我們應該效仿乾隆皇帝，享受不同媒材的視覺和觸覺。抵制當下將物質世界簡化為平面數位媒體的趨勢，重視文物的實體性，鼓勵對實物的仔細觀察。繼續收藏各式各樣的文物。不要冒數位災難的風險。

五、不要效仿清宮只教育收藏家主子。相反地，要在各個方面訓練專家，以滿足不同類型的觀眾需求。讓人們清楚地知道，學習有許多步驟，但專業知識是每個人都應該認識和珍惜的。繼續我們正在做的事情——創建收藏多元

物品的機構、培養多元的觀眾和多元的專家。

希望我沒有太偏離研討會的主題，我也希望這個有點非傳統的宮廷藏品的討論能為即將進行的會議提供一個背景。無論如何，我很高興回到臺灣，也非常期待之後的論文和交流。謝謝！

韓書瑞為普林斯頓大學歷史系與東亞系退休教授
汪劭純任職於本院書畫文獻處

後記

2018年「皇室文物的鑑賞變遷」研討會分別以「皇室收藏在二十世紀的公開展示及其影響」、「物質文化的交流互動」、「皇室品味與收藏」、「鑑藏活動的政治與文化意義」、「收藏品味的變遷與製作」、「中國皇室文物收藏在境外的建立」和「東西方收藏觀的比較」等議題，作為討論的主

題，會中國內外專家學者針對宮廷收藏的轉化及其時代意義的變遷提出精闢的見解（圖10）。

主題演講的講者韓書瑞教授1966年從史丹佛大學歷史系畢業後，曾來臺灣學習中文一年。1974年獲耶魯大學歷史學博士學位，其間師從史景遷教授（Jonathan Spence, 1936-2021），並於1971年到國立故宮博物院使用清宮檔案。她在清史研究領域成就斐然，特別是華北地區的社會和文化史，包括農民起義、朝聖和寺廟組織、城市以及物質文化。著有 *Millenarian Rebellion in China: The Eight Trigrams Uprising of 1813*（千年末世之亂：1813年八卦教起義）、*Shantung Rebellion: The Wang Lun Uprising of 1774*（山東叛亂：1774年王倫起義）、*Peking: Temples and City Life, 1400-1900*（北京：寺廟與城市生活1400-1900）等，其中 *Gods of Mount Tai: Familiarity and the Material Culture of North China, 1000-2000*（泰山神明：11至20世紀間華北的通俗知識與物質文化）獲得2024年列文森圖書獎。



圖 10 「皇室文物的鑑賞變遷」國際學術研討會與會學者合影 前排左二為韓書瑞教授 陳守昱攝

國立故宮博物院1965年在外雙溪落成以來，積極整理編目清宮檔案，繕成卡片供圖書館讀者檢閱。這批史料培養了第一代研究清宮檔案的歷史學者，除了韓書瑞，還包含史景遷教授、白彬菊（Beatrice Bartlett，1928-2024）、陳捷先（1932-

2019）等人。如作者所述，1961～1962年國立故宮博物院遷臺後首度赴美展「中國古藝術品展覽會（Chinese Art Treasures）」，在華盛頓國家藝廊展出期間，年少的韓書瑞曾前往觀賞並留下了深刻的印象，更加啟發她日後來臺查閱檔案的契機。

註釋：

1. 譯註：“The Qing Imperial Collection”（清代皇室收藏）；“China’s Imperial Palace”（中國宮廷）；“Palace Museum Collection”（故宮博物院收藏）；“National Palace Museum Collection”（國立故宮博物院收藏）；“Schätze aus der Verbotenen Stadt”（紫禁城珍寶）；“Imperial Art Treasures from Peking’s Forbidden City”（北京紫禁城的皇室藝術珍寶）；“Trésors du Musée National du Palais, Taipei”（臺北國立故宮博物院珍寶）；“Treasures of the Forbidden City”（紫禁城珍寶）；“Die Kaiserliche Sammlung”（皇室收藏）；“The Imperial Court of the Qing Dynasty”（清代宮廷）；“The Chinese Court”（中國宮廷）；“Court Art of the Ch’ing Dynasty”（清代宮廷藝術）；“Chinese Cultural Art Treasures”（中國文化藝術珍寶）；“Imperial Art”（宮廷藝術）；“Imperial Antiquities”（皇室文物）。
 2. National Palace Museum ed., 中華文物 *Chinese Art Treasures: A Selected Group of Objects from the Chinese National Palace Museum and the Chinese National Central Museum, Taichung, Taiwan*. (Geneva: Editions d’Art Albert Skira, 1961). Exhibited in the United States by the government of the Republic of China at the National Gallery of Art, Washington, the M. H. De Young Memorial Museum, San Francisco and others, 1961-1962.
 3. 譯註：同人小說（fanfiction）：指粉絲基於原作的角色、設定或故事情節，創作出的非官方衍生作品。這些作品通常表現出粉絲對原作的熱愛，並對原作進行二次創作。
 4. 邱士華主編，《偽好物：16～18世紀蘇州片及其影響》（臺北：國立故宮博物院，2018）。
 5. Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena wherever These Have Appeared* (New York: Harper & Row, 1982).
 6. 余佩瑾主編，《品牌的故事：乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術》（臺北：國立故宮博物院，2017）。
 7. （清）曹雪芹，《紅樓夢》，第18回、第25回。
 8. “a whitish, agate-looking stone, about a foot and a half long, curiously carved, ... highly prized by the Chinese, but to me it does not appear in itself to be of any great value.” Earl George Macartney, J. L. Cranmer-Byng, ed., *An Embassy to China: Being the journal kept by Lord Macartney during his embassy to the Emperor Ch’ien-lung, 1793-1794* (London: Longmans, 1962), 122. 如意通常英譯為「scepter」。這是給英王喬治三世的禮物。
 9. 這裡只舉例一些早期的英文著作（之後還有許多）：Schuyler V. R. Cammann, *China’s Dragon Robes* (New York: Ronald Press Co., 1952); Valery M. Garrett, *Chinese Dragon Robes* (Hong Kong: Oxford University Press, 1998).
 10. 國立北平故宮博物院編，《故宮周刊》，195期（1932）。這項研究的成果參見筆者著作 *Millenarian Rebellion in China: The Eight Trigrams Uprising of 1813* (New Haven: Yale University Press, 1976).
 11. 國立北平故宮博物院編，《故宮周刊（再版）》（臺北：國立故宮博物院，1981，據1929-1936年《故宮周刊》原版影印）。
 12. 參見 Craig Clunas, *Chinese Painting and Its Audiences* (Princeton: Princeton University Press, 2017).
 13. *Chinese Cultural Art Treasures; National Palace Museum Illustrated Handbook* (First edition, Taipei: Joint Administration of the National Palace and Central Museums, 1965. Second edition, Taipei: National Palace Museum, 1966).
 14. Herbert Butz, *Palastmuseum Peking, Schätze aus der Verbotenen Stadt* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985). 也可參見筆者著作 “The Forbidden City Goes Abroad: Qing History and the Foreign Exhibitions of the Palace Museum, 1974-2004,” *T’oung Pao* 90:4-5 (2004): 342-397.
 15. 參見 James Cahill, “Two Palace Museums: An Informal Account of Their Formation and History,” *Kaikodo Journal* XIX (Spring 2001): 33-35.
-