

## 第一章 緒論

### (一) 前言

1961年，台北故宮博物院接受邀請，前往美國五大城市舉行為期近一年的「中國古藝術品展覽」。「中國古藝術品展覽」的展期從1961年5月至1962年6月止，先後在華盛頓國家美術館（National Gallery of Art）、紐約大都會博物館（The Metropolitan Museum）、波士頓美術館（Museum of Fine Arts, Boston）、芝加哥美術館（The Art Institute of Chicago）以及舊金山迪楊博物館（M. H. De Young Memorial Museum San Francisco）等五個博物館展出，吸引大批參觀人潮與媒體的爭相報導。

各博物館展覽時間：

博物館 名稱	國家 美術館	大都會 博物館	波士頓 美術館	芝加哥 美術館	舊金山迪 楊博物館
展覽開始	1961.5.28	1961.8.28	1961.12.1	1962.2.16	1962.5.1
展覽結束	1961.8.13	1961.11.1	1962.1.14	1962.4.1	1962.6.17

這並不是民間的活動，而是中華民國政府播遷到台灣之後，國家級文物首次大規模的出國展覽。由於政府相當重視這次展覽，因此行政院特地成立「中國古藝術品赴美展覽委員會」負責籌備。<sup>1</sup> 展覽不僅由中、美兩國元首擔任名譽倡導人，展覽期間更是備受官方與學術界的矚目。美國駐聯合國代表史蒂文生（Adlai E. Stevenson）與中華民國駐聯合國首席代表蔣廷黻分別代表美國總統甘迺迪夫婦與中華民國總統蔣中正夫婦出席展覽，美國國務卿魯斯克夫婦（Dean Rusk）、中華民國副總統兼行政院院長陳誠、各國大使及駐聯合國代表、周以德議員夫人等皆曾到場參觀。學術界中包含美國首位中國藝術史家暨哈佛大學福格美術館（Fogg Museum）館長馬克思羅越（Max Loehr）；被稱為西方中國佛教雕刻史研究之父，

<sup>1</sup> 詳細成員請參見本論文第三章第三節。當然官員到場或參與籌備與否和政府重不重視展覽之間不一定存在必然的關係，但是筆者希望強調的是官員會選擇去展覽會場參觀，應該代表某一種角度政府對展覽的看法；其次，每天舉辦的展覽很多，但是有多少展覽是官員【而且是行政院或國務院的院長】會前往參觀的，或許從這兩點可以進一步檢視本展覽的重要性。

瑞典的喜龍仁 (Osvald Sirén, 1879-1966)；從 1930 年到 1960 年收購許多文物，使得堪薩斯城納爾遜美術館 (William Rockhill Nelson Gallery of Art and Atkins Museum of Fine Art) 成爲中國畫重要收藏地之一的館長席克門 (Laurence Sickman)；英國著名中國文物收藏家大衛德 (Sir Percival David)、擔任研究中國藝術者必訪的中心克利佛蘭美術館 (The Cleveland Museum of Art) 館長長達 25 年，並收藏大量中國畫的李雪曼 (Sherman E. Lee)；倫敦維多利亞和艾伯特博物館 (Victoria and Albert Museum) 東方部主任、大英博物館東方部主任等。另外，二次世界大戰後，對於研究與收藏中國藝術有重要影響的人物，例如前柏克萊大學藝術史研究所教授高居翰 (James Cahill)；前普林斯頓大學中國美術史教授暨大都會博物館亞洲部中國書畫顧問方聞；國際知名的中國藝術史學者，同時也是前美國堪薩斯大學藝術史研究所榮譽教授李鑄晉等都曾經協助或多次參觀本展覽。這些重量級人士的關注正說明了這個展覽的重要性。



圖 1-1-1 中華民國副總統兼行政院院長陳誠參觀華盛頓國家美術館舉行的中國古藝術品展覽，圖片引自故宮博物院，《故宮跨世紀大事錄要：肇始、播遷、復院》(台北：故宮博物院，2000)，頁 257。

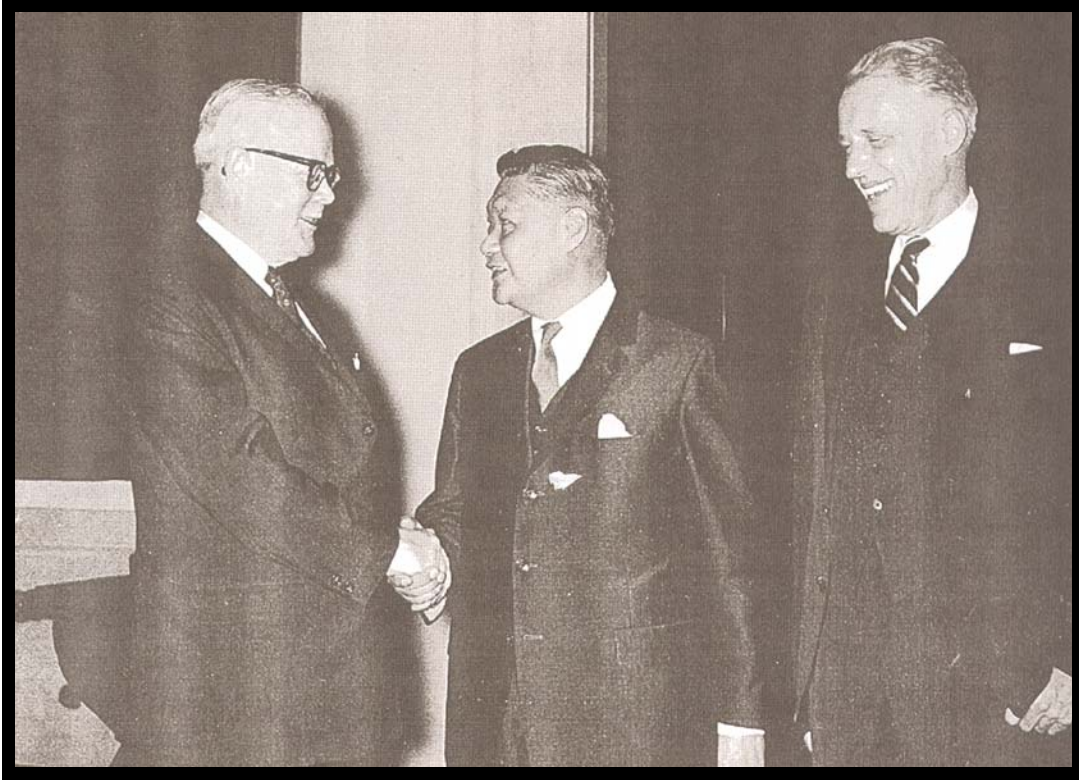


圖 1-1-2 華盛頓國家美術館舉行中國古藝術品展覽開幕，中華民國駐美大使葉公超與美國駐中華民國大使藍欽前往會場主持，圖片引自故宮博物院，《故宮跨世紀大事錄要：肇始、播遷、復院》，頁 257。

此次展覽得以成行，主要是由於美國媒體鉅子亨利魯斯提出邀請，並出任贊助人。亨利魯斯（Henry Robinson Luce, 1898-1967）曾經在美國創辦過三份影響力很大的刊物，包含《時代》（*Time*）、《財星》（*Fortune*）、《生活》（*Life*）。<sup>2</sup>其中，《時代》雜誌的發行人曾經高達六十幾萬份，《生活》雜誌甚至宣稱有一千七百多萬至兩千萬的讀者。亨利魯斯往往透過旗下刊物，向大眾廣為宣傳他個人的理念，甚至影響美國政府的國策。因此，不管在政治界、產業界、新聞業，都佔有一席之地。<sup>3</sup>亨利魯斯會選擇在此時邀請故宮前往展覽，或許反應了當時美國部分人士對於中國以及文化藝術的看法。不過為何故宮會同意接受邀請前往美國展覽呢？此時世界局勢不穩，似乎沒有必要大張旗鼓安排故宮文物前往美國展覽。另一方面，由於中華民國與中華人民共和國政府互相爭奪正統，雙方都透過外交與司法途徑互相角力，爭取中國的代表權。如果中共借題發揮，這批參展文物極有可能被中

<sup>2</sup> 魯斯於 1923 年和布理敦海登創辦《時代》（*Time*），1930 年創辦《財星》（*Fortune*），1936 年發行《生活》（*Life*）雜誌。

<sup>3</sup> 參閱羅伯赫斯坦（Robert E. Herzstein）著，林添貴譯，《時代之眼：左右全球輿論的亨利魯斯》（台

華人民共和國政府收回，因此故宮赴外展覽的動作，格外引人矚目。

原本展覽預定於 1954 年 10 月在美國開幕，但是由於中華民國和美國政府都有各自的立場與堅持，使得磋商過程並不順利。從 1953 年接觸開始，經過 8 年漫長的談判，才終於在 1961 年順利成行。協商的過程中，中華民國外交部、司法院、駐美大使與故宮針對此事，分別從不同角度提出意見；美國國務卿杜勒斯（John Foster Dulles）、駐中華民國大使藍欽（Karl L. Rankin）與負責遠東事務的助理國務卿勞勃森（Walter S. Robertson）則在協商中扮演重要的角色。談判中間，有許多反覆討論的議題，例如故宮到美國展覽要不要保險？如何將這些展品運送到美國？文物萬一發生損壞如何賠償等。甚至美國國務院還透過大使館向中華民國外交部詢問「假如中共宣傳指責此等珍品係由北平非法搬出者，彼時中國政府計畫如何駁斥？」等問題。當時中華人民共和國為了取得中國的代表權，曾經向有關機構聲稱擁有中國財物的所有權，並利用法律途徑訴訟裁決。由於美國司法獨立，即使政府也不一定能夠干預司法判決，保證故宮文物不被扣押。<sup>4</sup>在這樣複雜的背景之下，值得進一步探討，為什麼此時故宮會欣然接受美國邀請，前往展覽？故宮或中華民國政府的著眼點為何？展覽結果是否達成預期的目的？在文化與藝術上又具有什麼重要意義或影響呢？

## （二）研究回顧

這個橫跨美國東、西岸的展覽，不僅受到各界的矚目，同時也影響西方對於文化、藝術研究的觀點。現任故宮副院長石守謙就曾經指出，此次展覽比 1935 年故宮到英國參加「倫敦中國藝術國際展覽會」（後文皆簡稱為「倫敦藝展」）的影響力更大，而且對於美國近 20 年來在中國藝術研究上的蓬勃發展，有相當程度的貢獻。已故故宮副院長李霖燦則認為，這次展覽最重要的影響是改變西方人長久以來的偏見，使得東方文化主流由原先的「在日本」移轉為「在中國」。而美國各大學教學研究的系別上，中國相關部門也因此急遽增加。<sup>5</sup>

相對於這個展覽的重要性與影響力，相關的介紹與研究卻不多見。最早予以

---

北：智庫文化出版社，1996），頁 13。

<sup>4</sup> 國史館教育部檔案，〈參加美國各項展覽〉，檔號 194/81。當中「有關機構」所指為何，檔案中並沒有進一步說明。

<sup>5</sup> 石守謙，〈探索中國美術史研究的新境〉，《當代》45（1990 年 1 月 1 日），頁 14。李霖燦，《國寶赴美展覽日記》（台北：商務印書館，1972），自序頁 5。

介紹的，就是隨行參展的故宮人員，例如那志良爲了讓大眾有更多的瞭解，曾撰寫〈中國古藝術品赴美展覽籌備經過〉。李霖燦在運送文物到美國展覽期間，陸續發表〈護國寶渡重洋〉、〈乘臥車橫越美國〉、〈國寶在波士頓城〉、〈中華國寶光耀芝城〉等短文。另外，由於李霖燦是故宮隨行人員中，英文最好，對於展品與展覽博物館也最熟悉的人，因此負責展覽工作日誌的紀錄，同時編輯成《國寶赴美展覽日記》，向政府報告赴美展覽的經過。<sup>6</sup>這些文章都是記錄展覽籌備經過，以及展示、陳列狀況的第一手詳細記錄，因此成爲後來學者研究「中國古藝術品展覽」的重要資料來源。另外，譚旦問也在 1994 年出版的《了了不了了》書中，提到當年隨展的經過及狀況。<sup>7</sup>

1985 年文化大學藝術研究所學生周密所完成的《國立故宮博物院的建制與沿革》，就是利用那志良與李霖燦的資料作爲基礎，配合中、外報紙的介紹，將「中國古藝術品展覽」的輪廓比較清楚的勾勒出來，並且嘗試說明這次展覽的重要意義。不過這本論文主要是敘述故宮博物院從開館到 1985 年之間，建立、遷移、收藏的經過，資料涵蓋的年限太長，許多議題無法深入說明、探討；加上時代與史料的侷限，使得許多問題隱諱不顯。<sup>8</sup>故而將之視爲單純的藝術展覽，以及中、美之間的文化交流。

根據學者研究指出，博物館的展覽不僅讓觀眾得以欣賞藝術品，也不只透過教育的功能，讓人民更瞭解文化、歷史的發展，更重要的是國家如何透過博物館的展覽，暗示政治的繼承以及民族的識別。國家可以透過展覽，進一步對想控制的事物加以分類，例如人民、地區、古蹟…等。也可以說明某些事物是這樣而不是那樣，或者某些事物屬於這裡而不是那裡。這樣的分類使得國家可以按照歷史時間，排列出過去統治者或是祖先們的系譜，進一步說明本身統治的正當性。<sup>9</sup>國家雖然可以透過警察、學校、戶口普查等方式來管理人民，但是也需要獲得人民

<sup>6</sup> 那志良，〈中國古藝術品赴美展覽籌備經過〉，《教育與文化》261（1961 年 5 月），頁 24-28。李霖燦，〈護國寶渡重洋〉，《自由談》12：6（1961 年 6 月），頁 7-11。李霖燦，〈乘臥車橫越美國〉，《自由談》12：7（1961 年 7 月），頁 11-15。李霖燦，〈國寶在波士頓城〉，《自由談》13：3（1962 年 3 月），頁 9-11。李霖燦，〈中華國寶光耀芝城〉，《自由談》13：5（1962 年 5 月），頁 27-29。

<sup>7</sup> 譚旦問，《了了不了了》下集（台北：陳益鋒印刷出版社，1994）。

<sup>8</sup> 例如周密的論文中提到 1956 年 11 月 23 日兩院共同理事會就通過文物赴美展覽案，但是一直到 1960 年，行政院才就中國藝術品赴美展覽發表聲明，準備前往美國展覽，當中相隔 4 年之久，卻沒有提出任何解釋。另外當亨利魯斯提出邀請之後，卻沒有繼續籌備，周密採用那志良的說法，認爲是美方博物館籌備不及所致，但是爲什麼卻在多年磋商後再度成行，或許還有探究的空間。周密，《國立故宮博物院的建制與沿革》（台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1985），頁 165。

<sup>9</sup> 參見 Benedict Anderson 著，吳叡人譯，〈人口普查、地圖、博物館〉，《想像的共同體：民族主義

的支持來穩固政權，因此往往會利用語言、習俗、族群等感情層次的集體歸屬感，轉化為具有崇高神聖意涵的認同符碼。國家常利用教育來灌輸國民國家意識，或傳播民族的象徵與傳統，要求人民認同、效忠國家。甚至透過博物館的展覽與教科書的編纂，來發明傳統與民族，以達到國家整合的目的。<sup>10</sup>因此，身為國家級博物館的故宮，前往外國進行展覽，所傳達的訊息或許不僅只是藝術展覽，國族的界定、國家的正當性甚至國家意識的塑造，或許是更值得觀察的重點。

最近幾年，由於台灣社會、政治的變遷，故宮的角色與定位再度被重新檢視。<sup>11</sup>從故宮文物的蒐藏範圍，到故宮改名等事件，一再引起媒體、輿論的熱烈報導。在這樣的背景下，逐漸產生許多新的論述，注意到博物館與國族建構論述之間互動關係的著作也日益增加，特別是針對故宮的特殊地位有許多相關探討。杜正勝在 2000 年擔任故宮院長之後，陸陸續續寫了幾篇故宮和國族論述的文章，他會對這個議題感到興趣，或許和他受到外界對於他挑戰故宮傳統定位的批評有關。在〈新世紀的故宮，故宮的新世紀〉、〈藝術、政治與博物館〉等幾篇文章中，作者透過重新檢視故宮濃厚政治意味的背景，例如故宮建築、行政組織架構、藏品在文化上的正統或典範意義，來說明故宮所具有的特殊政治意涵。作者耙梳 1920 至 1950 年前後的資料，指出故宮博物院和國家命運緊密相繫的特殊現象，以致於當 1949 年中華民國政府退守台灣時，這個與國家命運同步的博物館就成為中國政權的「正統」，以及中國五千年文化「正統」的最有力證據。<sup>12</sup>

杜正勝對於改造宮廷博物館的故宮，變成「中華民族」民族博物館的目標並不認同。因為這只是將故宮「鎖在『中華民族』而且是所謂的一元文化之牢籠中，未免貶損本院典藏的深度，無法了解它在人類文明史上的意義。」他期望故宮能夠「努力建立多元的文化觀，培養對不同民族文化的尊重，和藉藝術養成高貴的國民性格，才是正業本務」。<sup>13</sup>作者透過追溯故宮博物院被塑造為中華文化象徵的

---

的起源與散布》(台北：時報出版公司，2000)，頁 183-207。

<sup>10</sup> 參見艾瑞克霍布斯邦(Eric Hobsbawm)著，李金梅翻譯，《民族與民族主義》(台北：麥田出版社，1997)，頁 112。

<sup>11</sup> 第一次應該是 1925 年故宮開館前後，有許多關於故宮存廢與定位的討論。可參閱周密，《國立故宮博物院的建制與沿革》，頁 4、23、31-40。

<sup>12</sup> 杜正勝，〈故宮願景：致故宮博物院同仁的一封信〉，《故宮文物月刊》209(2000 年 8 月)，頁 4-17。〈藝術、政治與博物館的專業主義——2001 年〉館長論壇(台北：國立歷史博物館，2001 年 12 月 3-4 日)。〈新世紀的故宮，故宮的新世紀〉，參見故宮博物院網站(<http://www.npm.gov.tw/>)院長的話。〈一個被遺忘的傳統〉，《國立故宮博物院通訊》33：2(2001)。

<sup>13</sup> 杜正勝，〈新世紀的故宮，故宮的新世紀〉，參見故宮博物院網站(<http://www.npm.gov.tw/>)院長的話。

過程，還原故宮藏品的本質，這樣的嘗試確實指出故宮成立以來一直存在的問題。

自從 1925 年開放之後，故宮就被部分人士視為中華文化的象徵。即使故宮在外雙溪復館後，絡繹不絕的參觀人潮也說明了故宮的重要地位。<sup>14</sup>不過，在思想不再定於一尊的今天，或許我們應該重新檢視故宮之所以被視為中華文化象徵背後的歷史因素與社會背景。對於杜正勝來說，台北故宮的收藏不必要和北京故宮有前、後繼承的關係，而是有自身的發展脈絡。另一方面，台北故宮的典藏政策也不需要依循「國寶」的脈絡，他認為「中華民族」只是所謂的政治語言，單一民族的文化博物館並不存在。

相對於杜正勝的看法，前台北故宮院長秦孝儀則認為：

由於「故宮」的歷史知名度很高，所以我們還是掛著它的招牌，維持宮廷博物館的名義。實際上，典藏的內容卻不斷在演進，邁向一個完備的民族博物館，也就是補足以往宮廷因偏見沒有收藏，或是無法收藏的文物。

同時，秦孝儀也指出世界上許多博物館，例如法國羅浮宮蒐集希臘羅馬古物、埃及古物、東方古物，及歐洲中古以降的繪畫、雕刻；美國紐約大都會博物館收藏多元，除了西方各國的文物之外，還有非洲及大洋洲的作品。像故宮這樣主要收藏十八世紀以前中國文物的博物館，其實反而屬於特例。因此，他認為故宮的特色正是

華夏一元文化的民族博物館。展出照歷史的腳步發展，而不是地域觀念……在「華夏文化與世界文化之關係」的展覽室，我們可以看到世界文化源流不少，但像華夏文化一樣發祥既早，又綿延不絕，獨立傳承者，可說是絕無僅有。而這份華夏民族的「大一統」文化，其實也蘊含了不同種族的交流激盪，種族有別，文化認同卻互相融合。以滿清為例，本以異族入主中原，漢化程度甚至比一般漢人還深，今天故宮的收藏還是由此而來呢。<sup>15</sup>

從上面幾段引言，不難發現僅僅是前、後任故宮院長，對於故宮的角色與論述就已經有了很大的改變。也正是由於這樣的質疑與轉變，使得故宮在中國文化上所代表的正統與典範地位，以及故宮和國家、政權之間的關係得以被重新思考。

林柏欣在〈「國寶」之旅：災難記憶、帝國想像與故宮博物院〉這篇文章中就結合藝術史、博物館學與比較文學等方法，試圖探討故宮博物院的文物如何從清

<sup>14</sup> 故宮在 1965 年於台北外雙溪復館之後，每年中外參觀來賓幾乎都超過百萬人，台北故宮通常被視為與法國羅浮宮、英國大英博物館與美國大都會博物館同樣重要的博物館之一。

廷私有的收藏，逐漸走向博物館化與國家化。<sup>16</sup>作者指出故宮透過溥儀出宮、對日抗戰、赴英、赴美展覽等避難與旅行的經歷中，逐漸發展出多重的角色與論述，並依據不同時期與存放地點，產生了不同的使命與功能。作者嘗試說明故宮經由不斷遷徙的過程，逐漸塑造出中國人民對於「中國國族」的想像。另一方面，政府更巧妙的利用台北故宮博物院的建築，傳達隱含的正統與繼承關係。這樣的觀察說明了故宮長久以來與政權、國家間糾纏的關係，而這些觀點同時也賦予我們對於故宮以及近代中國國族建構更全面的視野。

和杜正勝不同的是，林柏欣已經注意到故宮博物院利用展覽，建構中國國族的想像，不過受限於資料的取得不易，作者大多利用故宮人員的回憶錄，較少使用故宮對外展覽展示與解說資料來探究國族想像的過程。因此，故宮如何實際運用博物館的收藏與展示，來建構出中國國族的歷史與想像等問題，或許仍有許多討論空間。今天，我們之所以認為博物館能夠傳達國族或文化的概念，主要正是因為博物館將收藏的文物「有意識」的重新加以排列展示，因而得以將國家、文化的發展脈絡，具體的呈現在人們眼前。十八世紀之來，由於考古學與歷史學的發展，革命與啓蒙思想等因多重因素的影響下，西方開始將藝術品的收藏與展示，視為文化遺產與文明結晶。之後，歐洲的強權更藉由殖民統治，掠奪各地的文物標本，建立大型的國家博物館來誇耀國勢，英國的大英博物館（1753年創立）與法國的羅浮宮（1793年成立）就是相當著名的例子。這樣的發展，使得國家對於藝術品的保存與展示，逐漸變成定義一個國家、文化傳統的重要媒介。<sup>17</sup>博物館中展示的作品，不僅呈現過去的文化遺產，還進一步將國家的發展歷史「展示」出來，經由重新脈絡化來宣揚國族與文化。<sup>18</sup>以日本為例，早在十九世紀末就經常藉由博覽會與展覽貶抑中國，並積極塑造日本成為「亞洲藝術遺產的守護者」，而故宮對外展覽，其實正是開始爭取中國對外形象的塑造以及發言權。因此，故宮博物院的功能或許並不限於收藏皇家或歷朝文物，更重要的意義是透過展覽，彰顯

---

<sup>15</sup> 轉引自劉蘊芳，〈故宮：七千年的時光隧道〉，《光華雜誌》（民國84年10月）。

<sup>16</sup> 林柏欣，〈「國寶」之旅：災難記憶、帝國想像與故宮博物院〉，《中外文學》30：9（2002年2月），頁227-264。

<sup>17</sup> Carol Duncan 著，王雅各譯，〈從王公貴族的畫廊到公共美術館〉，《文明化的儀式：公共美術館之內》（台北：遠流出版社，1995），頁43-91。

<sup>18</sup> 神林恆道、潮江宏三、島本浣主編，潘播譯，《藝術學手冊》（台北：藝術家出版社，1996），頁206-209。



中國在東方藝術與文化上的重要地位。<sup>19</sup>

故宮成立的概念源自法國羅浮宮，目的是希望將這批收藏由皇室私有，轉變成爲「全中國」人民共有的文化資產，因此將過去宮廷的收藏，展示在皇宮中，希望人民參觀之後，能夠對於中華民族的偉大與悠久感到驕傲，所以原本就帶有濃厚的「宣揚國威」與「發揚中國文化」的意味。<sup>20</sup>正是由於故宮本身的定位與角色，因此，故宮赴外展覽所企圖呈現的，不僅是對內建構「中國」的想像，同時也是對外展現「中國」形象的過程。故宮藏品不光是藝術品，並且被賦予強烈的文化以及政治意涵。在國族的訴求下，逐漸形成文化與歷史相關概念及論述，而此過程與故宮博物院本身發展歷史密不可分。

在現代民族國家建立的過程中，歷史建構是建立國家統一與國家主義意識型態的重要工具。從清末以來，就不斷進行黃帝神話與民族英雄的建構，歷史教科書以及博物館的建立也是當中重要的一環。如果我們嘗試分析故宮藏品，不難發現這些文物與其說是「中華文化」的代表，不如說是中國皇室收藏的珍奇異品。這樣的收藏能不能和中華文化畫上等號，其實是值得懷疑的。在北平的故宮中，當歷朝皇帝把玩著書畫與瓷器時，並沒有意識到「中華文化」存在的概念。可是這些故宮文物在國族論述之下，卻被剝奪了自身的歷史，轉而爲中華民族與文化效勞。因此將這些文物割離原有的場域與脈絡，變成中國悠久歷史長河中的「國寶」，只是在近代中國國族想像的過程中，將多重意義的文物轉化成空洞且同質化的符號而已。<sup>21</sup>例如在故宮七十年的時候，就將故宮的公開展覽，當成是

近世史學的第五大發現，可以與甲骨、漢簡、敦煌，和內閣檔案相互媲美。  
因為「從藝術角度觀之，故宮是一個專題美術館，秦磚漢瓦、唐宋名畫、

<sup>19</sup> 王正華，〈呈現中國：1904年美國聖路易萬國博覽會中的大清國〉，「近代中國的視覺表述與文化構圖，一六零零迄今」學術研討會（台北：中央研究院近代史研究所文化思想史組，2001年9月），頁18。呂紹理，〈展覽會之畫：日治初期台灣的產業展示活動〉，「國科會台灣史專題研究計畫成果發表研討會會議論文」（台北：中央研究院台灣史研究所籌備處，2001年6月），頁3-4。呂紹理在這篇文章中指出受到歐洲博覽會將殖民地納入展示範圍，強調殖民地的落後，以凸顯歐洲國家文明進步概念的影響，日本領導階層認識到博覽會具有重大的政治、經濟產業與文化宣傳作用，使得日本逐漸產生透過博覽會展現日本帝國國力的概念。

<sup>20</sup> 故宮倡建者李煜瀛，早年留學法國巴黎，對羅浮宮留下深刻印象。成立之時李煜瀛強調故宮文物從前是皇帝私有，成立後成爲全國公物，希望故宮社會化。參見周密，〈國立故宮博物院的建制與沿革〉，頁4、23、42。

<sup>21</sup> 沈松橋，〈振大漢之天聲——民族英雄系譜與晚清的國族想像〉，《中央研究院近代史研究所集刊》33（2000年6月），頁77-158。沈松橋，〈我以我血薦軒轅：皇帝神話與晚清的國族建構〉，《台灣社會研究季刊》28（1997年12月），頁1-77。黃應貴，〈歷史學與人類學的會合——一個人類學者的觀點〉，「邁向新學術之路：學術史與方法學的省思」研討會論文（台北：中央研究院歷史語言研究所，1998年10月），頁285-316。

明清瓷器，一一都是價值連城的精品；但若我們從歷史研究的眼光看去，則它們都是歷史的證人證物。」換句話說，我們在欣賞文物的同時，也看到了傳承的過程。「藝術皆史也」，誠然不虛。<sup>22</sup>

也就是說，故宮收藏的「國寶」不僅保存歷史，更發明了歷史。爲了瞭解這些文物如何被建構出新的意義，我們應該進一步追問，故宮之所以成爲中華文化的象徵，和民國以來逐漸形成的民族主義又有怎樣的互動關係？爲什麼故宮中的藏品會被視爲國寶？特別是民國以來「國語」、「國旗」、「國歌」逐漸建立，這種形塑國家的概念和「認識故宮的藏品，就能認識中華文化」的想法之間又存在怎樣的關係？

朱靜華在〈作爲文化表徵的故宮博物院：中國藝術史典律的形成〉（*The Palace Museum as Representation of Culture : The Formation of Canons of Chinese Art History*）這篇文章中指出，以往大部分的研究都認爲故宮博物院是中華民國成立以來國家主義的象徵，但是卻很少深入分析這個象徵本身的意義，也很少討論到故宮藏品、故宮地位以及中國藝術研究三者之間的互動關係。因此，作者將故宮博物院的發展和國家政府之間的關係，分成三個時期加以討論。第一個時期是從故宮成立到中、日戰爭爆發，故宮所展現的是政府掌控的形象（*image of control*），第二階段是中、日戰爭時期，呈現的是國家存活的象徵（*spirit of survival*），第三階段爲中華民國遷台之後，故宮成爲國民黨政權合法性的象徵（*symbol of legitimacy*）。以上論述最重要的意義就是以故宮爲主軸，將故宮發展、國族的概念形成以及國家角色轉換三者關係加以貫穿，因此說明了爲什麼故宮會形成今天的特殊地位，同時也解釋故宮與中華文化間特殊的關係。<sup>23</sup>

一般定義下博物館的功能爲保存、收集、研究與展示文物，並且爲民眾提供知識、教育與欣賞的目的。而收集與保存的背後其實蘊含了標準與典律的形成，因爲博物館必須界定哪些文物值得收藏哪些不值得，因此就逐漸形成了好與壞的分別。也因爲要保存與展示，如何分類也就成爲博物館面對的重要課題。故宮的藏品高達數萬件，哪些文物才是中國藝術上的「經典」，其實是眾說紛紜的。透過赴外展覽的展示與解說，故宮得以逐漸建立中國藝術的「經典」，同時，故宮博物

<sup>22</sup> 轉引自劉蘊芳，〈故宮：七千年的時光隧道〉《光華雜誌》，這段話出於李霖燦。

<sup>23</sup> 朱靜華，”*The Palace Museum as Representation of Culture : The Formation of Canons of Chinese Art History*”〈作爲文化表徵的故宮博物院：中國藝術史典律的形成〉，《近代中國的視覺表述與文化構圖，一六零零迄今》學術研討會（台北：中央研究院近代史研究所文化思想史組，2001年9月）。

院的「代表性」，也得以被呈現在西方人面前，因此影響了西方對於中國藝術的論述與評價。這篇文章探討故宮與國族想像之間的關係，也試圖說明博物館如何影響藝術研究與教學。不過限於討論的主題與時間太多太廣，全文多為提綱挈領式的說明，加上相關資料取得不易，許多議題的討論仍有很大的發展空間。例如故宮如何透過展覽的陳列與解說來界定中華民族（或中華文化），故宮的「正統」地位如何形成等問題，仍然需要更具體而細緻的探討。

因此，本文將透過故宮赴外展覽的研究，來說明、探討故宮如何形塑國族概念與想像，同時檢視故宮地位與中國藝術間的互動關係。1961 年在美國所舉辦的中國古藝術品展覽，既然是國家級文物在西方博物館中進行大規模的展示，那麼從國家與文化的界定來思考，自然具有一定的意義與重要性。<sup>24</sup>另一方面，故宮博物院對外公開展示，就某種角度來說，正是為了宣揚中華文化，那麼，這個以故宮博物院收藏文物為重心的展覽，如果仔細探求當中的意義，或許不僅限於藝術展覽與文化交流，更重要的是展覽當中所展現的中國概念與形象。<sup>25</sup>

本文不分析故宮一般常態展示，而是選擇故宮赴外展覽來討論中國國族形象的塑造，主要是因為故宮前往西方展覽，會比一般的常態展覽更強調國族的自我界定，以及對外展現的中國形象。故宮如何對外呈現、宣揚「中國」文化與藝術，其實正是具體展現故宮如何形塑與建構「中國」國族與文化的論述與想像。故宮博物院從建館以來，受限於經費及政治因素，對於收藏文物展示的時間並不長，研究工作也無從展開，只能偏重於清點工作。例如故宮赴英展覽時，陳寅恪、顧頡剛等四位清華大學教授對於國人沒有辦法參觀故宮的收藏，而且學者也無法進行文物研究，深切表達了不滿的態度。但是點查的工作也不如理想，當時的故宮院長馬衡就曾經批評點查報告「絕世重寶與破爛桌椅均各佔一號」，「賤至一雞毛之擲子亦與商鼎周彝同樣佔一號碼。」<sup>26</sup>1928 年故宮成立專門委員會負責鑑定，可

<sup>24</sup> 人類學者阿巴杜雷（Arjun Appadurai）與布列肯里基（Carol Breckenridge）曾經指出，現代博物館「一方面定位於文化史當中，另一方面『博物館』也因之成為歷史政治的重要場域。『文物』被各種不同勢力所借用而變成『歷史』，博物館成為一種權力角逐的空間。」Arjun Appadurai & Carol A. Breckenridge, "Museums Are Good to Think: Heritage on View in India", in Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer, Steven D. Lavine, (eds.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1992), p34-55.轉引自郭繼生，《藝術史與藝術批評的探索》（台北：國立歷史博物館，1996），頁 173。

<sup>25</sup> 郭繼生，《藝術史與藝術批評的探索》，頁 173。朱靜華，"The Palace Museum as Representation of Culture: The Formation of Canons of Chinese Art History"〈作為文化表徵的故宮博物院：中國藝術史典律的形成〉。

<sup>26</sup> 周密，《國立故宮博物院的建制與沿革》，頁 100，以及《北平晨報》，1935 年 1 月 27 日。

惜到了 1932 年之後爲了躲避日本的侵略，文物就打包南運上海。短短的時間內能否完成審查的預定目標值得懷疑。到了 1934 年，故宮再度成立委員會進行審查工作，但是 1937 年就爆發中、日戰爭，因此審查的數量以及品質也不樂觀。

可是爲了赴外展覽，必須編寫展覽目錄，勢必集合學者著手檢討文物的真假、年代與作者。也因爲要對外展現「中國」，而必須對於文物重新編排、解釋。<sup>27</sup>因此，故宮赴外展覽確實是一個討論與觀察中國近代國族建構論述形成的特殊視角。透過一些後殖民理論與文化認同的討論與反思，我們逐漸了解一個文化、民族或國家的定義並非固定不變。國族的定義其實並不是既定的事物，而是「被建構、被雕琢、被銘刻、被編造出來的」，「任何統一的國族認同都是在不斷釐定界域、不斷賦予意義，並彼此長期相持相爭的論述過程，逐漸形成與變化」。<sup>28</sup>尤其是在前文所述的特殊歷史時空下，究竟展覽中呈現出怎樣的「中國」圖像，應該是一個相當值得探討的議題。

根據學者研究，清朝在 1904 年前往美國參加聖路易萬國博覽會時，並沒有像其他國家一樣，有意識地呈現自身的文化與特殊形象，也不了解經過選擇而送到博覽會的這些文物，將代表中國文化呈現在眾人面前。<sup>29</sup>由於清廷對於應該如何表現並沒有足夠的認識，因而將古代瓷器、漢代磚瓦以及清代的器物隨意放置在一起，以致於被輿論批評爲「亂七八糟」。<sup>30</sup>1935 年的「倫敦中國藝術國際展覽會」，對於展示的內容與方式已經有初步的分類與討論。1961 年中國古藝術品展覽，則已經清楚地意識到展覽的目的是「爲宣揚中國傳統藝術與文化」。<sup>31</sup>因此，這個深受各方重視，又在敏感時機出國的展覽，如何選擇足以代表中國藝術與文化的作品，並以怎樣的方式展示，標示出民族國家框架下定義的中國，便是本研究試圖探討的議題。

<sup>27</sup> 因爲在目錄中必須記載每件文物的年代、名稱、色澤及形式等資料，也必須甄別出好壞真假，因此，對於文物必定有進一步的整理。

<sup>28</sup> 沈松僑，〈振大漢之天聲——民族英雄系譜與晚清的國族想像〉，頁 146。

<sup>29</sup> 王正華，〈呈現中國：1904 年美國聖路易萬國博覽會中的大清國〉，頁 31-33。以日本爲例，入口處有巨牌標示「Japan」太陽旗與博覽會會旗懸於其下，在佈置上，不僅選擇代表日本的文物，而且各自分區。中國館的「China」標誌不清，黃龍旗和其他旗幟混雜，而且各種藝品與模型混合陳列，彷彿放在倉庫般堆疊。

<sup>30</sup> 王正華，〈呈現中國：1904 年美國聖路易萬國博覽會中的大清國〉，頁 27-28。

<sup>31</sup> 行政院頒佈「中國古藝術品赴美展覽辦法」第一條。國史館教育部檔案，〈美國展覽故宮文物〉，檔號 194/79。

### （三）研究架構

本文將從文化史、藝術史以及博物館學等角度進行研究，探究故宮如何透過赴外展覽的展示與解說，逐漸塑造出國族的概念與想像。其次，從故宮獨尊地位的建立、故宮「經典」的形成以及中國藝術研究的方向，探究故宮赴外展覽和中國藝術之間的互動關係。本論文將透過比較的方法，瞭解故宮赴外展覽不同時期的發展與特色，從展覽相關論述與解說的轉變，來說明國族論述建構的過程。因此，本論文在第二章將討論故宮最早的赴外展覽，1935 年的「倫敦中國藝術國際展覽會」(International Exhibition of Chinese Art 1935-6)。這個展覽不僅規模龐大，至今仍然在許多研究中國藝術的論文中提及，對於西方認識中國藝術也有非常深遠的影響。本章將利用過去研究不曾使用過的國史館所藏國民政府〈倫敦中國藝術國際展覽會〉、〈倫敦中國藝術國際展覽會任免案〉等檔案，以及英國百靈頓堂(Burlington House)提供的檔案資料，配合中、外報紙的論述，重新檢視倫敦藝展的重要性、展示概念與相關論述。著重探討故宮在 1930 年的地位與角色，還有故宮與中華文化之間的關係。由於這是民國建立之後，故宮首度出訪，輿論如何看待倫敦藝展，並且提出哪些議題與看法，是本節準備討論的重點。希望透過這些反思，不僅填補中國藝術史上的一段空白，同時更瞭解 1961 年赴美展覽的脈絡，以及解釋 1961 年的赴美展覽如何成為可能。

第三章主要探討展覽的背景及籌備經過。第三章第一節將探討赴美展覽的背景。今天認為展覽的功能不僅是展示藝術品，更是定義、區隔文化或是國家，甚至用來強化、塑造民族主義與國家意識的重要途徑。許多權力左右展覽的主題與解說，因此展覽既不如過去所想像的單純，也不是中性的表現。特別是如前文所述世界局勢不穩，中華民國與中華人民共和國爭奪正統的背景，為什麼故宮會選擇在此時接受美方邀請前往五大城市展覽呢？因此，本節將利用國史館所藏檔案以及前人的研究成果，說明中華民國政府與美國政府對於這個展覽的態度，希望凸顯「中國古藝術品展覽」的特殊目的。另一方面，探討倡議人及贊助人亨利魯斯的背景，希望從亨利魯斯的影響力，以及他和中華民國及美國政府之間的互動關係，說明展覽背後的目的與意義。最後，本節將討論 1950 至 1960 年代中國藝術在美國的發展與研究，希望能夠說明美國博物館及學術界對中國藝術的看法，以便釐清與解釋為什麼故宮會接受邀請前往美國展覽。

第三章第二節將詳細說明展覽磋商的經過，由於赴美展覽本身和政治、外交

角力脫離不了關係，瞭解中、美協商的過程，才能夠瞭解中華民國政府希望透過故宮赴外展覽，呈現怎樣的「政治」與「文化」概念，美國希望國民黨政權扮演的角色與形象為何。本節將利用中華民國的檔案，將層級拉到國家與國家之間的外交、政治考量，從國家政府的角度來瞭解為什麼中國古藝術品展覽會產生如此特殊的意義、詮釋與解說。從這些線索，我們可以將展覽放回一個能夠被了解的歷史脈絡裡，並且說明藝術展覽與文化外交之間的密切關係。本節參考國史館所藏檔案包含外交部檔案〈紐約華美協進社〉、〈華美協進社〉、〈華美協進會〉、〈古物展覽〉、〈亞洲學會借我古物在美展出〉、〈故宮古物雜卷〉、〈故宮名畫展覽〉。還有教育部檔案〈參加美國各項展覽〉、〈美國展覽故宮文物〉、〈中央博物圖書院館聯合管理處〉、〈中央博物圖書院館聯合管理處章程規程〉、〈國立中央故宮博物院聯合管理處開放參觀〉、〈中央博物圖書院館聯合管理處經費報告計畫〉等等過去研究未曾使用過的檔案，希望通過這些資料，能夠更瞭解籌備展覽過程中遇到的波折與困難，同時深入的瞭解中、美政府對於「中國古藝術品展覽」的態度，如何影響後來展覽的選件與解說。

第三章第三節將討論選件人員與選件原則。簽訂合約之後，行政院成立「中國古藝術品赴美展覽委員會」，協同其所聘請的專家學者組成「甄選委員會」，與美方博物館人員共同挑選文物。本章將探討的主題包含文物由誰挑選？挑選的標準是什麼？挑選了哪些文物？展品將會左右中國形象的呈現，也會影響國族的界定，選件者的目的與概念，決定展品的類別、數量與意義。因此本節特別探討選件者的背景與選件標準，希望對於展覽的目的有更深入的瞭解。第三章第四節主要討論選件之後，雙方對於選件標準提出怎樣的解釋？分析雙方的解說，可以瞭解中美雙方看待展覽的態度。同時銜接上一個章節，繼續討論在這種政治力介入的狀況下，中、美不同的選件標準與解說，如何賦予展覽文物特殊的文化與歷史意義。

第四章探討展覽的展示與宣傳。第四章第一節將從展場的外觀、展場的布置以及展示的方式，探討美方博物館嘗試呈現的中國藝術的形象與概念，這些概念又如何影響學界對於中國藝術的評價與論述。本節將運用芝加哥美術館以及紐約大都會博物館所提供相關檔案資料及展場圖片，對照故宮隨展人員李霖燦、譚旦岡的紀錄，嘗試從展覽的設計、陳設布置，以了解與凸顯當時如何「展現」與「論述」中國藝術，並具體的探討展覽中所欲展現的「中國」圖像。本節特別利用展

覽圖片，補充文字無法傳達的訊息，過去沒能注意到的展示方式、概念與細節，透過這些照片，我們可以更細微的指出並比較不同時期不同的展示方式。

第四章第二節將討論美國博物館如何透過報章雜誌、廣播、學者演講以及各式出版品，例如英文目錄、藝術史的研究書籍宣傳展覽。一方面探討這些宣傳如何「介紹」、「包裝」中國古藝術品展覽，以便傳達關於中國或是文化藝術的想像。另一方面，由於出版品的影響深遠，除了進行文化宣傳，同時也可以提供後來學者作進一步的學術研究，因此本節將特別分析展場提供的出版品，以瞭解這些出版品是如何加強，並延續故宮展覽的影響力，這些解說又是如何影響中國藝術的研究。此外，本節還將探討中華民國如何利用外交活動、與僑界的互動、藝術表演等方式在美國加強宣傳，並且塑造「正統」的形象。本節將利用國史館外交部檔案〈古物展覽〉、教育部檔案〈美國展覽故宮文物〉、還有《紐約時報》(*The New York Times*)、《時代週刊》(*The Times*)等報紙、故宮隨展人員的紀錄以及中、美所編輯的展覽目錄加以說明。

第四章第三節將說明 1961 年的赴美展覽中的相關論述，如何透過台北故宮的復館、學術研討會的舉辦、幻燈片圖檔的建立以及學術期刊的出版來延續展覽的影響力，直到 1996 年故宮再度赴美展覽，仍然可以發現這些不斷強調的概念。第五章將檢討中國古藝術品展覽的意義與重要性，指出故宮對外展覽概念與方式的轉變，最後並對整篇論文作一個總結。本論文希望透過研究故宮博物院於 1961 年前往美國進行的「中國古藝術品展覽」，解釋今天故宮的特殊角色與定位。除了期望說明故宮代表中華文化的論述如何形成與建立，同時也解釋故宮如何透過展覽的陳列與解說，來呈現國家與國族的形象與想像。通過研究故宮發展、故宮藏品與國家政權之間的互動，對於文化藝術與權力之間的關係作更深刻的思考。

#### (四) 相關名詞定義

1、現代化博物館 關於現代博物館最廣泛使用的定義，是國際博物館協會(International Council of Museums)於 1974 年修訂通過的新定義「一座以服務社會為宗旨的非營利機構，它為了研究、教育、樂趣等目的，來取得、保存、溝通傳達與展示對人和自然的進化有見證作用的物件。」<sup>32</sup>美國博物館學會對博物館的定義

<sup>32</sup> 喬治艾里斯博寇(G. Ellis Burcaw)著，張譽騰等譯，《博物館這一行》(台北：五觀藝術管理，2000)，頁 33。

是一個有組織而非營利性質的常設機構，主要目標在教育及美學上，擁有專業人員負責收藏保存，並應用有形的器物將他們定期公開展出。<sup>33</sup>

中華民國博物館學會(CAM)對博物館的定義則是凡為服務社會及促進社會發展，從事蒐集、維護、研究、傳播、展覽與人類暨其生活環境有關之具體證物，且以研究、教育、提昇文化為目的而開放之非營利的法人機構皆屬之。中華民國教育部「博物館法」草案中，對博物館的定義是指從事文化與自然之原物、標本、模型、資料之蒐集、保存、研究、展示，並對外開放以提供民眾學術研究、教育或休閒之固定永久而非營利之教育文化機構。<sup>34</sup>

2、國族 近現代歷史國家的建構過程中，知識份子將之視為國家的內涵，企圖利用民族主義或種族主義建立起一個現代國家，並因此稱之為民族國家。國家除了透過警察、學校、軍隊以及戶口普查來管理控制人民之外，也需要獲得人民的支持來穩固政權，因此會利用語言、習俗、族群等感情層次的集體歸屬感，再轉化為具有崇高神聖意涵的認同符碼。很自然的，國家會運用日益強盛的政府機器來灌輸國民應有的國家意識，特別是會透過教育，來傳播民族的意象與傳統，要求人民認同國家、國旗，並將一切奉獻給國家。國家經常靠著發明傳統甚至發明民族來達到國家整合的目的。<sup>35</sup>

3、故宮博物院、古物陳列所與中央博物院 故宮開放之後成立博物館區分為幾個部分，首先故宮博物院的範圍是由乾清宮到神武門，以原來皇室的內廷為主，藏品主要是原本北平故宮的收藏。<sup>36</sup>古物陳列所則由內務部在清宮外朝各殿閣成立，以文華、武華、太和、中和、保和殿為中心，藏品以奉天和熱河行宮的古物為主。<sup>37</sup>1932年為了躲避日本侵略華北，文物遷運時一起打包南下。

中央博物院是一個嶄新的博物館，1933年由中央研究院歷史語言所所長傅斯年籌辦，與中央研究院，尤其是史語所有相當密切的關係。原本的規劃是分自然、人文和工藝三館，涵蓋地質、植物、動物、人類、民族、考古、歷史等學門，比

<sup>33</sup> 喬治艾里斯博寇(G. Ellis Burcaw)著，張譽騰等譯，《博物館這一行》，頁31。

<sup>34</sup> 陳光榮、陳文蓉，〈博物館行銷之分析探討〉，《國立中央圖書館台灣分館館刊》6:1(民國88年9月)，頁101-109。

<sup>35</sup> 參見艾瑞克霍布斯邦(Eric Hobsbawm)著，李金梅翻譯，《民族與民族主義》，頁112。

<sup>36</sup> 周密，《國立故宮博物院的建制與沿革》，頁24。

<sup>37</sup> 周密，《國立故宮博物院的建制與沿革》，頁13、23。



較接近西方的自然史博物館。<sup>38</sup>但是因為戰亂的緣故，隨政府西遷。1947 年古物陳列所取消，將藏品分給故宮博物院和中央博物院。<sup>39</sup>

1949 年，故宮博物院和中央博物院、中央圖書館、中華教育電影製片場合組為「國立中央博物圖書院館聯合管理處」，1955 年聯管處四組中只剩下故博組和中博組，因此改組為「國立故宮中央博物院聯合管理處」（簡稱為聯管處），1965 年故宮博物院在台北外雙溪成立，合併故宮博物院和中央博物院的收藏。雖然 1925 年故宮開館後，將這些藏品分成故宮、古物陳列所以及文獻館等不同單位，不過古物陳列所的文物原本也是故宮的藏品，只是清朝從故宮遷移、保存在熱河與盛京行宮。而且古物陳列所後來又併入故宮，因此在本文脈絡下的故宮博物院，雖然前後時期包含的機構略有不同，但是因為這些展品主要是北平故宮的收藏，因此本文將這些單位皆視為故宮的一部份，除非另有特殊需要，不分開來討論，本論文中所指的故宮是比較廣泛意義下的故宮博物院。

4、文物、國寶與藝術品 除了引用他人的言論之外，本文指稱故宮的收藏時，如果僅是泛稱，則運用「文物」來形容。如果有國族或是政治、歷史上的特殊意義則用「國寶」來形容。如果是從藝術研究或是從美學角度來說明，則使用「藝術品」這個名詞。當然本文必須強調關於「國寶」的概念，在 1930 年代和 1960 年代甚至 1990 年代是完全不同的，早期大家對於國寶的認知或許比較籠統，但是等到 1960 年代以後，什麼才代表故宮的國寶已經逐漸定義出來。

5、官窯、御窯 御窯，也稱官窯，是明清兩代的皇家瓷廠。從元代以來，青花瓷的燒造就有官窯和民窯之分。但在元代，官窯是指為官府燒造瓷器的窯場，既有為皇宮大內燒造的，也有各級官員設立的窯場。而到明代，官窯就特指專為皇帝使用、賜贈需要而設立的窯場，專門為皇帝燒造優質御用瓷器的窯場，一般民間不得使用，實際上就是御窯。而生產臣庶民等所用產品的窯場就被稱為民窯。瓷器專書《陶雅》中的定義是「官窯之尤精者命曰御窯，御窯也者至尊之所御也。官窯也者妃嬪之下之所得用者也。客貨者民窯也」。

<sup>38</sup> 杜正勝，〈藝術、政治與博物館的專業主義——2001 年〉館長論壇。最近因為學者的研究，中央博物院再度受到重視，到底中央博物院和故宮博物院誰才代表「正統」，或者如果中央博物院真的建立，那故宮的定位為何等問題，或許是值得繼續討論的議題。

<sup>39</sup> 周密，《國立故宮博物院的建制與沿革》，頁 79。

6、院畫、文人畫 即宮廷院畫，簡稱為「院體畫」或「院畫」。院畫來自朝廷特設的畫院，其畫作的主要機能，是在取悅皇室，必須合於皇家趣味，因此用筆嚴謹工整，著重於工筆寫實，色調上講求華麗濃豔、金碧輝煌，以彰顯宮廷的高貴氣勢。例如宋代在宮廷設有翰林圖畫院，擢拔有能力的畫家，以專職的方式學習繪畫。而文人畫，是由知識份子所倡導的創作藝術，比較不求形式的模仿，不拘泥寫實。題材的選擇比較偏向野逸、恬淡和自然，並講求書法、用筆、寫意、詩詞，比較重視作品的意境。

#### （五）問題與侷限

本論文的侷限一方面是史料收集不夠全面，倫敦藝展的相關資料，或許在北京故宮或者南京二檔館還有相關檔案是筆者沒有看過的。未能前往英國百靈頓堂，以及美國五大博物館收集相關檔案，雖然筆者透過書信請這些博物館提供相關檔案，但是因為部分檔案尚未公布，或者因為數量龐大，無法影印供筆者參考，如果以後有機會或者是進行博士論文時，很希望能夠補齊這個部分的資料。另一方面，台北故宮博物院的資料運用的不多，主要是因為台北故宮尚未將這些資料整理供一般讀者參閱，但是本論文儘量運用台北故宮工作人員的紀錄，或是院長的言論來補充這方面的不足。本文嘗試運用比較的方式，說明每個時期展覽的不同概念與解說，但是為了怕過度延伸文字的本意，因此儘量配合圖片，希望將誤差減少到最小。