

# 歷史脈絡中的布杭利碼頭博物館



戴麗娟

中央研究院歷史語言研究所助研究員

如果一切順利的話，二〇〇五年，法國首都巴黎將新添一座博物館：布杭利碼頭藝術與文明博物館（Musée des arts et des civilisations du quai Branly），簡稱布杭利碼頭博物館（Musée du quai Branly）。就像是龐畢度總統任內所啟建的龐畢度現代藝術中心，季斯卡執政時期的奧賽美術館，密特朗總統的羅浮宮玻璃金字塔和國家圖書館，布杭利碼頭博物館被視為是席哈克總統執政十二年在巴黎留下的地標性文化建設。<sup>①</sup>隨著名稱的逐步確定、土地的取得（一九九八年中）、宣傳網站的架設（一九九八年底）、國際建築設計競圖後總體設計師的選定（一九九九年底），<sup>②</sup>布杭利碼頭博物館，儘管此時仍處於虛擬狀態，已經一步一步成為國際博物館界最受期待的明日之星。<sup>③</sup>這個建地有39000平方公尺，展示面積有9000平方公尺的博物館，整個興建預算是11億法郎。從二〇〇一年動工以後，博物館籌備處目前希望在二〇〇四年完工，最晚在二〇〇五年正式啓用。由於專門展覽非洲、美洲、大洋洲、及亞洲原住民文物，「促進多元文化交流」、「尊重後殖民時代世界人民文化平等」等語詞在官方宣傳或執行者在接受媒體訪談中經常可見。面對這樣一個立意良善的計畫，法國社會中卻有著不同的聲音。其中，人類學學者的反應是最引人好奇的。例如，結構主義人類學之父李維史陀（Claude Lévi-Strauss）基本上是樂見其成的；以研究印度種姓制度聞名，進而探討西方個人主義起源的杜蒙（Louis Dumont）和推廣人類學電影最力的胡許（Jean Rouch）就極度反對。與此計畫關係密切的人類博物館（Musée de l'Homme）的工作人員甚至在二〇〇一年底組織了一個前後為期近六十天的罷工抗議行動。<sup>④</sup>在館內，為了反對政府打算拆散博物館館藏的作為，從一九九七年就發起的請願書聯署已經收集了數萬的簽名。而這些聲音卻是我們在官方所提供的資訊內聽不到的。筆者在一九九六到二〇〇一年間因為研究的需要，經常使用人類博物館的圖書及設施，也參與了聯署活動。站在博物館的使用者與研究者的角度，深覺有必要在此提供較多面向的觀察及分析。

\*本文承祝平一先生與兩位匿名審查人惠示意見，謹此致謝。

<sup>①</sup> 法國在二〇〇〇年舉辦修憲公投，將總統任期從七年縮減為五年。席哈克於一九九五年當選總統，並於二〇〇二年連任成功，新任期將於二〇〇七年結束。

<sup>②</sup> 在國際間多位實力雄厚的建築設計師競圖後，最後得獎的是法國建築師Jean Nouvel。在巴黎市內，位於塞納河左岸聖伯納碼頭的阿拉伯世界會館（Institut du monde arabe）便是這位建築師的代表作之一。

<sup>③</sup> 國內有關這個博物館的基本介紹，可參考曹之鵬，〈法國布利碼頭博物館的建館與展示構想〉，《博物館學季刊》15.3（2001/07）：59–63。

<sup>④</sup> 參與罷工行動的有包括研究和行政方面兩百多名工作人員，從二〇〇一年十一月十九日開始持續了兩個月。見*Le 6 Journal des arts* 7 Dec. 2001, *Le Monde* 13 Dec. 2001, *Le Figaro* 4 Jan. 2002, *La Libération* 17 Jan. 2002。

Association des Lecteurs  
de la Bibliothèque du Musée de l'Homme  
3 rue de Limoges  
78000 Versailles

décembre 2002

PETITION  
A Monsieur le Président de la République

Monsieur le Président de la République,

Des informations de bonnes sources font état de la fermeture en 2003 et pendant plusieurs années de tout ou partie des Collections de la Bibliothèque du Musée de l'Homme en vue de préparer les opérations de déménagement de cette bibliothèque vers le musée du quai Branly.

Les soussignés, (chercheurs, étudiants, journalistes, universitaires, enseignants, documentalistes, bibliothécaires...tout public) demandent solennellement à Monsieur le Président de la République :

- 1) que la Bibliothèque mondialement célèbre du Musée de l'Homme demeure ouverte au public dans les conditions actuelles ;
- 2) que les livres et documents divers continuent à être consultables sur place dans les mêmes délais qu'aujourd'hui ;
- 3) que les chantiers relatifs à ce déménagement soient exécutés sur place dans les locaux du Musée de l'Homme et non pas à l'extérieur, pour ne pas handicaper l'accès aux collections ;
- 4) Les soussignés se réfèrent au déménagement exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France en 1998 qui a déménagé dix millions d'ouvrages en six semaines sans gêner davantage les lecteurs.

La Bibliothèque du Musée de l'Homme est un centre scientifique unique au monde, indispensable aux recherches des soussignés, lesquels, membres de la communauté scientifique internationale, ne peuvent tolérer pendant trois ans la gêne insupportable que les projets d'organisation actuelle ne manqueraient pas de provoquer.  
Il y va du prestige de cette Bibliothèque et du rayonnement de la culture française.

Veuillez agréer, Monsieur le Président de la République, l'expression de notre très haute considération

Nom Prénom

Signature

qualité du signataire

人類博物館圖書館讀者協會給法國總統的請願書

# Peut-on laisser détruire le Musée de l'Homme ?

Oui, vous l'avez bien lu. Dès le 3 mars seront déménagées toutes les galeries d'Afrique, de Madagascar, d'Océanie, des Amériques, du Salon de Musique, des Arts et Techniques, d'Asie et de l'Arctique.

Il ne restera rien des collections qui représentaient les peuples du monde.

**80 % des galeries seront vidées**

Et tout cela pourquoi ? Pour remplir les entrepôts de l'hôtel Berlier des 300 000 pièces des collections d'Ethnologie du Musée de l'Homme. En attendant l'ouverture dans 3 ans du Musée du Quai Branly (MQB).

Le même sort est réservé à la bibliothèque et à la photothèque.

**Vous, publics, enseignants, étudiants, élèves, vous allez être privés dans ce pays, de tout musée des civilisations et sociétés humaines, de tout objet témoin de la diversité des cultures et des peuples du monde et des livres qui en font l'étude. Le MQB n'aura pas ce rôle.**

Vous trouverez ci-joint la lettre que nous avons écrite au ministre.

Avec nous, nous vous appelons à protester, à empêcher cette destruction.  
Avec nous, dites au ministre : « Reconsidérez votre décision de vider les galeries de ses objets. »

NOM	PRENOM	ADRESSE	EMAIL ET SIGNATURE

人類博物館發起的請願書簽署活動文件

I

走訪布杭利碼頭，博物館還未成形，架設在工地外圍的電腦播放著網站的資訊。從其簡單年表的介紹，我們可以得到有關這個博物館緣起的單面向歷史敘述：一九九五年夏秋之交，席哈克總統透露他希望為「原始藝術」(arts primitifs) 在法國的博物館體制內尋得其適當的位置 (*sa juste place*)。一九九六年一月，在總統的要求下，一個有關原始藝術的研議委員會 (commission de réflexion) 成立，負責評估這個問題並提出可行的方案。同年九月，此委員會在提供一份評估報告後因任務完成而宣告解散。一九九七年二月，人類、藝術與文明博物館籌設委員會 (mission de préfiguration du musée de l'homme, des arts et des civilisations) 成立。委員會開始為新博物館覓址。在評估巴黎幾個現存的博物館以及可能的建地後，在同年年底擬定了十三個方案。一九九八年二月由席哈克欽點，在委員會提供的最後三個方案中，選出緊鄰艾菲爾鐵塔的布杭利碼頭做為博物館的預定地。一九九八年十二月，布杭利碼頭博物館籌備處正式成立，由文化部與教育部共同管轄，並由當初為總統協調各方人馬最力的Stéphane Martin為籌備處主任。名稱至此也確立為「布杭利碼頭藝術與文明博物館」。二〇〇〇年四月，館籌備處並在羅浮宮推出原始藝術「傑作」展。

在新博物館構想初期，席哈克曾經想要擺脫原來含有貶意的arts primitifs（一般譯為原始藝術）一詞，而從北美有些人使用的First Nations, First Peoples中得到靈感，提出新名詞arts premiers（暫譯原初藝術）來指稱原始社會的文物。經過許多人批評為換湯不換藥後，名稱一度改為「人類、藝術與文明博物館」，又因為有參與籌畫者反對「人類」一詞，後來就剩下藝術與文明等字眼。等到場地決定後，乾脆以所在地名為名，有關名稱的爭議至此暫告一段落。不過，雖然博物館標榜的是收藏世界文物，其實裡面的藏品並不包括歐洲或北美等西方國家的器物，我群與他者的分野，從博物館的定位多少可看得出來。

至於整個為原始藝術找尋適當位置的計畫，若回溯媒體對此主題的報導，可以發現，席哈克原來的目標其實並不是要為此興建一個新的博物館，⑤而是要將所謂的原始藝術送進羅浮宮。這個構想來自他在原始藝術方面最親近的顧問Jacques Kerchache，此君後來也成了羅浮宮展場部份的全權策展人，以及博物館籌備處的「科學顧問」(conseiller scientifique)。雖然後來的發展使得計畫的焦點轉移到布杭利碼頭博物館上，整個計畫的原始動機和發展重心與目前館籌備處以年表所建立起來的

⑤包括後來中選的布杭利碼頭空地，事實上是在一九九七年四月間才成為幾個可能方案之一。見 Guillaume Adam, "Un musée en quête de domicile : le quai Branly préféré au Trocadéro?", *Le Journal des arts* 18 Apr. 1997。

建館歷史其實是有出入的。

席哈克在一九九五年就督促法國各博物館整理相關藏品，以便於未來將之集中於某一博物館管理，不過這個動作的主要目的仍是要在其中選出菁華展品，為實現在羅浮宮展出原始藝術的這個構想做準備。同時，他也預料到這個構想將會遭到來自羅浮宮方面的阻力，因此在一九九六年組成一個專家委員會來做背書，一方面排除疑慮，一方面形成輿論。在羅浮宮部份，其主要負責人員的確在一開始就反對總統的想法。他們認為羅浮宮不是百科全書式的博物館，並沒有美國紐約大都會博物館蒐集展示世界文物的目標。另一個反對的理由是：館內的藏品多截止於十八世紀，而那些原始社會文物在十八世紀後才大量出現在歐洲，因此被放在奧賽美術館展出比較適合。不過，在總統強力的要求下，羅浮宮方面還是從一九九八年開始籌畫，在二〇〇〇年四月，在其會議廳（pavillon des Sessions）展出120件從法國相關藏品中選出的「傑作」（*chefs-d'œuvre*）。<sup>⑥</sup>這其中有70件原屬於人類博物館，是其數十萬件文化人類學藏品的一部份。選擇的標準何在？總策展人Jacques Kerchache並未加以說明。無論如何，從以往被歧視的處境一直到現在正式進入世界經典藝術的殿堂，原始藝術在法國的地位因為席哈克而有了顯著的改變，席哈克也因為這個作為，博得兼具人道關懷和藝術鑑賞力的歷史美名。二〇〇〇年春，羅浮宮展場開幕時，一些媒體便是以「極具象徵性與歷史性的舉動」、「標示了觀看史的一大轉變」等字眼來形容這個展覽。<sup>⑦</sup>在這個展覽開幕後，席哈克更表達了他希望這個展覽成為羅浮宮內常設性展覽的想法。也就是說，羅浮宮內的展示未來將不會因為新博物館的落成而撤除。所謂的布杭利碼頭博物館因此將包括兩個展場。一個是正在興建中的布杭利碼頭展場，一個是羅浮宮內的展場。不過，既然在羅浮宮展出的是目前在法國境內此類藏品中的上上之選，而且打算在那兒永久展出，未來兩個展場之間的定位如何，至今仍是懸而未決的問題。

## II

新博物館的藏品來源主要有二，一個是非洲與大洋洲藝術博物館（Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie），另一個就是上面已經提過的人類博物館。<sup>⑧</sup>這兩個博物館都是在一九三〇年代法國殖民帝國全盛期所興建的。非洲與大洋洲藝術博物館原

<sup>⑥</sup> 羅浮宮會議廳展場是在一八七〇年代興建完成，原名為萬國廳（pavillon des Etats），在一九九六年才易名。整個展場約有1400平方公尺。為了此次展覽，羅浮宮共動用3400萬法郎來重新規劃和佈置場地。

<sup>⑦</sup> Le Point 14 Apr. 2000, *The World of Tribal Arts-Le Monde de l'Art Tribal* summer 2000.

<sup>⑧</sup> 準備從人類博物館轉移到新博物館的藏品有250000件，來自於非洲與大洋洲藝術博物館的有20000件。

本是一個殖民美術館，由殖民部管轄，在一九六〇年代殖民地紛紛獨立後就失去往日的功能，並被當時的文化部長馬樂侯（André Malraux）改制成一般性質的美術館，由文化部負責管轄，並加強其保存和展覽的功能。現在一般人熟識的人類博物館本身由體質人類學家Paul Rivet和當時藝文界的聞人Georges Henri Rivière在一九三七年規劃興建完成，隸屬於自然史博物館（Muséum national d'histoire naturelle）。人類博物館本身並不算是一個殖民機構，卻因為歷史時空因素，館內大部分的藏品都來自殖民時期的收藏。一九六〇年代後，其盛況大不如前，但是因為一直具有研究功能，加上法國人類學在戰後成為人文科學界中的顯學，使得這個博物館還能維持一定程度的活動。館內不僅藏品豐富，其圖書文獻也一直是此學科的研究人員的重要資料來源。晚近二十年，因為學科內部產生的變化、後殖民論述成為主流、負責管轄機關（教育部）所撥放經費始終不足等等因素，使得這個博物館只能處於一種保守經營的狀態。<sup>⑨</sup>許多部份的裝置與設施還一直維持著一九三七年創建以來的模樣。原本內部人員一直希望能夠改革翻新，卻始終沒有排入歷屆執政者優先處理的建設案。

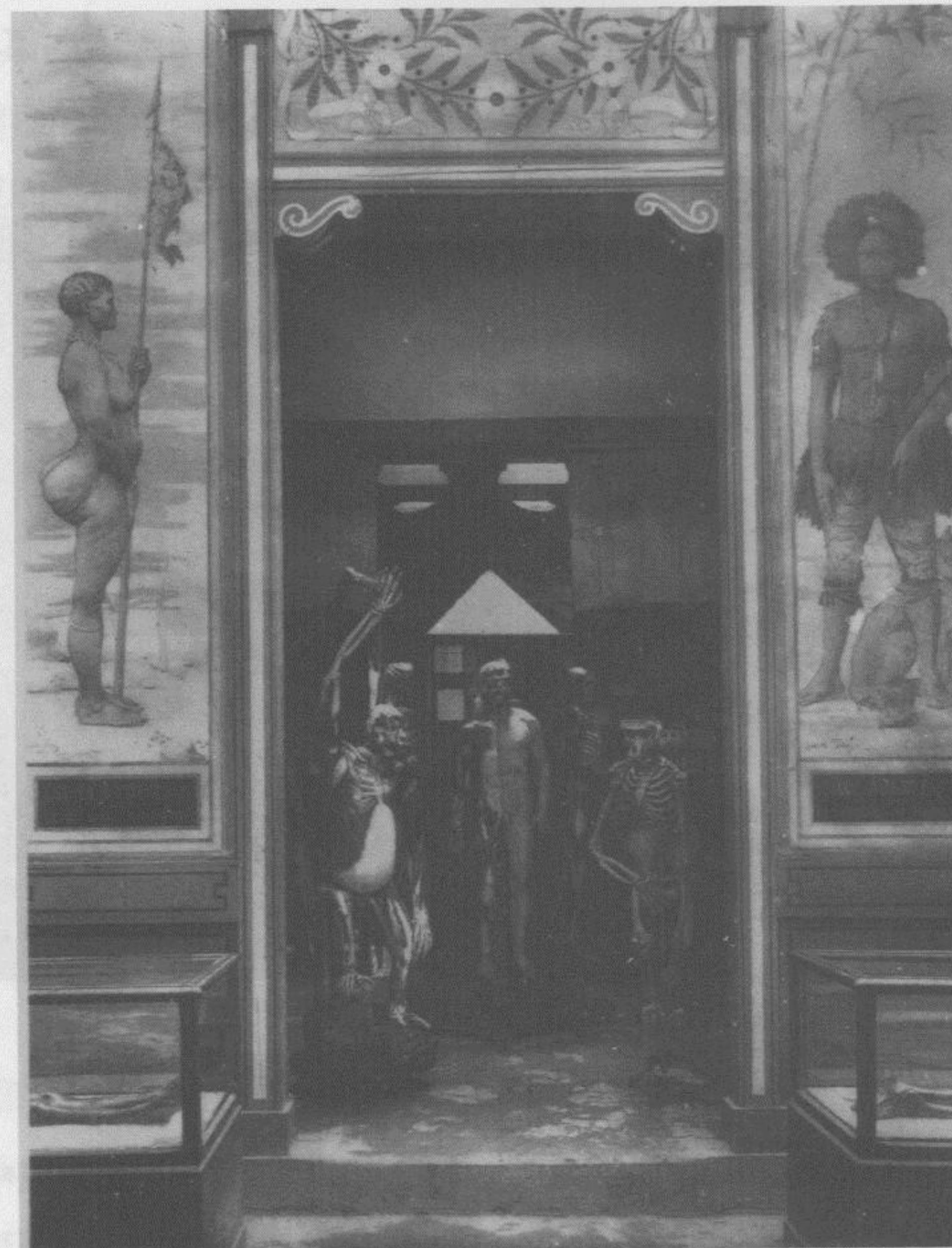


人類博物館外觀  
(相片來源：Photothèque du musée de l'Homme)

這次席哈克總統起初曾經想利用原來的館址加以改造，以容納集中整理後的藏品。儘管館內有些研究人員並不十分贊同總統對原始藝術的看法，卻也抱著一線希望：一旦經費充足，以原有的組織去融合新的展示觀念並不是問題。畢竟在一九六〇

<sup>⑨</sup> 例如在1996年，政府編列給此博物館的經費是550萬法郎。

年代，這個博物館就已經辦過幾次以藝術為主題的展覽，總統的想法對他們而言並不陌生。如今，另建新博物館的計畫已定，意味著老博物館更不可能爭取到足夠的經費來重新出發。不僅如此，最令此博物館人員擔憂的是，豐富的館藏品將遭新博物館瓜分，而且可能就是最具展示趣味、最有助於大眾親近這門學科的物件。除了藏品外，屬於文化人類學方面的圖書資料也將全數轉移到新博物館。原本博物館內的藏品與藏書一直保持著十九世紀人類學研究興起時所形成的廣義人類學的規模，以體質人類學、考古學、文化人類學等相關學科並重的方式發展。<sup>10</sup>儘管後來分工愈細，各個學科獨立發展，漸行漸遠，某些研究仍然見證著這些學科相佐的必要性。新博物館因為以文化藝術為主，決定只轉移屬於文化人類學的部份，其他的都留在原來的博物館。這個博物館的特殊性至此蕩然無存。位於Trocadéro廣場的人類博物館，雖與新博物館



Trocadéro民族學博物館一景, 1889年  
(相片來源: Photothèque du musée de l'Homme)

<sup>10</sup>博物館內號稱有100萬件藏品，其中屬於近代文化人類學的器物佔了30萬件。其餘屬於體質人類學與史前考古學的收藏。

只有塞納河一河之隔，卻因爲這種種決定，注定被對岸的布杭利碼頭博物館排擠到更邊緣的位置。

在硬體的變化之外，人類學家主要的質疑集中在對藏品的認知和詮釋的層次上。這也是一般認爲雙方爭議的焦點核心。有人將之簡稱爲科學與藝術之爭。人類學家從一開始有系統地收集原始社會的器物時，就被訓練要對所有物件一視同仁：不因爲物件本身造型美、奇特、或是珍貴就多收集，醜、平淡無奇、或是廉價就不收集。<sup>11</sup>Marcel Mauss就曾在課堂上說過：「一個罐頭比一個最昂貴的珠寶或一張最罕見的郵票更能代表我們的社會」、「人類學家在一個社會所產生的垃圾裡可以學到的和在皇宮裡可以學到的事物一樣多」之類的話。<sup>12</sup>在收集時如此，展示時亦是如此。對於早期的人類學家而言，陳列展示的目的是提供比較研究之用。因此單一物件本身並不因爲外型特殊就具有特別多的意義；它的意義來自於它在同類物件彙集後所形成的系列中提供差異、對比和互相指涉的訊息。換言之，對於人類學家而言，他們不否認某些物品的確比其他同類物件在形狀、色澤、製作手法上更具和諧性和美感；但一件文物在知識上的意義不由它本身決定，而必須從它在整體裡的相對位置上去探討。<sup>13</sup>

這樣的觀點當然不能爲注重美感價值者所接受。對他們而言，人類學博物館的展示方式不僅無法凸顯這些文物的價值，簡直是一種貶抑與侮辱。他們認爲，一旦其作爲世界文明瑰寶的價值不容質疑，每件展品都被應該被當作是獨一無二的藝術品來展出。

人類學者卻質疑以西方對「藝術品」的定義和處理方式來展出這些物件是否能完全掌握它們在源生社會裡的文化意涵。畢竟這些物件的產生不是製作者爲了藝術而做出的一件藝術品，而往往是爲了某些社會目的而做：宗教祭典、生命儀禮、日常生活所需；若將物件孤立展出，而不加以任何社會文化脈絡或製作過程的說明，將會抹殺物件真正的重要性。

針對這一點，美學家則反駁，物件形態之美本身所引發的感動和沈思就足夠了，過多文字說明只是畫蛇添足。既然西方世界一般在展出藝術品時都不需要做社會脈絡的說明，爲何原始藝術就需要？美學家認爲人類學家的觀點無異是存有過去演化主義思想，認爲原始民族的文物位階不如西方藝術品，因此總是要用不同的方式對待。而他們要努力的，正是要打破這個文化歧視的觀念。

<sup>11</sup>[Marcel Griaule, Michel Leiris], *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, (Paris, Palais du Trocadéro, 1931), 31p.

<sup>12</sup>Jean Jamin, "Objets trouvés des paradis perdus : A propos de la Mission Dakar-Djibouti", in Jacques Hainard and Roland Kaehr(ed.), *Collections passion*, (Neuchâtel : Musée d'Ethnographie, 1982), p. 90.

<sup>13</sup>Paul Rivet, "L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire", *Documents 3* (1929), pp. 130-134.

一般對此問題稍有接觸的人都知道這並非是一個此時才出現的議題，甚至從許多晚近的發展來看，這類爭論顯得有點過時。人類學博物館在某些時候也會以藝廊的展示手法來表現其展品的造型之美，不僅有特別的打光，特製的展示台，甚至盡量精簡說明文字，以期讓參觀者有更多自由感受和想像的空間。反之，在一些重視教育功能的美術館，許多展覽都附有詳盡的歷史背景說明，或者是創作者不同階段風格的介紹。兩種展示手法不見得無法相容，只是每次結合的方式不同。事實上，經過這些不同意見的表達後，二〇〇〇年原始藝術在羅浮宮展出時，主辦單位也在展場一角設置了資訊補充站，提供參觀者有關文物的社會、宗教意涵說明。不過，一些人類學家仍覺不足。<sup>14</sup>

在人類學者反對尊美派的種種意見中，有一點卻是後者很少給予正面回應的，那就是有關新博物館計畫在藝術市場所引起的效應。一開始提供席哈克總統這個構想，並大力推動讓原始藝術進入羅浮宮的關鍵人物Jacques Kerchache，本身以前就是此類文物的收藏家兼交易商。<sup>15</sup>

### III

在布杭利碼頭博物館的興建總預算內有1億5000萬法朗是專門作為蒐購藏品之用，為的是補齊法國境內相關藏品的不足。由於現有的許多藏品是在殖民時期收集的，原屬法國殖民地的物件相當豐富，相對的，不屬於其勢力範圍之內的地方文物就明顯欠缺。在整個計畫開始運行的過程中，文化部在一九九六年初即以4800萬法朗分兩階段向瑞士收藏家Jean-Paul Barbier收購整批奈及利亞文物，總計約270件。之後又陸續蒐購了許多大洋洲和東南亞原住民的文物，有計畫地擴充法國這方面的收藏規模。到二〇〇二年，這筆預算已經用掉了三分之二。<sup>16</sup>法國文化部這樣的大手筆對市場的刺激是可想而知的。媒體也觀察到，原始藝術在國際藝術市場的行情近幾年開始有水漲船高的現象。

事實上，法國原本就有收藏這類物品的傳統。從二十世紀初，年輕的前衛藝術家之間開始興起一股收集非、美、大洋洲雕像的風潮，<sup>17</sup>加上殖民地來往之便，使得馬

<sup>14</sup>例如：Jean Bazin, Alban Bensa, "A propos d'un musée flou", *Le Monde* 19 Apr. 2000.

<sup>15</sup>在筆者撰稿的同時期（二〇〇三年五月），博物館官方網站（[www.quaibranly.fr](http://www.quaibranly.fr)）上正在為他進行致敬活動。

<sup>16</sup>Bérénice Geoffroy-Schneiter, "Musée du quai Branly", *BeauxArts*, 214(2002), p.54.

<sup>17</sup>有關前衛藝術家發現原始藝術的過程，可參考Robert Goldwater, *Primitivism in modern art, enlarged edition* (The Belknap Press of Harvard University Press, 1986)，第一章。

賽、巴黎成為歐陸此類藏品的主要聚散地。但是長期以來的情況是：有一些專門於此道的藝廊，<sup>18</sup>有一批內行的忠實買主，市場行情穩定，但原始藝術從來不是一個熱門的拍賣項目。甚至在一九八〇年代一度的交易高峰過後，原始藝術的市場開始有些沒落。不過，從一九九六以來，一些價值已受肯定的原始藝術品的市場價格不斷地攀升，甚至達到一九八〇年代高峰時期的兩倍。<sup>19</sup>巴黎杜胡歐（Drouot）拍賣公司也因此有超越其他國際拍賣公司（佳士得和蘇富比），成為原始藝術在歐洲主要交易場所的趨勢。自從媒體披露席哈克有意讓這類藏品進入羅浮宮後，一九九六年六月間杜胡歐就一口氣舉辦了四場相關的拍賣會，每場的成交總額都在700到1200萬法朗之譜。<sup>20</sup>其後數年間亦舉辦過多次原始藝術類的拍賣。除了拍賣會之外，一些有助於專門此道的藝品商擴展其顧客來源的活動也愈來愈多。例如從一九九八年九月開始舉辦的巴黎部落藝術國際沙龍（Salon international de l'art tribal à Paris），從第一屆吸引了八千人後，每年入場人數都超過上萬人。

目前市場上大部分交易的物件都是過去二、三百年間經過探險家、殖民官、貿易商傳入歐洲的，買主當然也是以歐美人為主。當代原住民藝術家的作品，除了極少數之外，在市場上並不被看好。在原有的市場裡求過於供的情況下，新出土的考古文物變成了藏家競相蒐羅的對象，由此亦衍生出盜取和走私情況日益嚴重的問題。

新博物館多方蒐購藏品的過程中，即曾發生購買走私古物的事件。在一九九八年八月到十一月期間，博物館籌備處共花了310萬法郎向某位比利時古董商購買三件不久前才從奈及利亞的史前遺址出土的古文物，<sup>21</sup>三件後來都被證實是從考古遺址中被盜取並偷渡出境的。而在二〇〇〇年四月，羅浮宮所展示的120件「傑作」當中，也包括這三件來源可議的古文物。法國政府此舉等於是藏匿遭竊的古物，嚴重違反聯合國教科文組織所推動的「反文化資產走私國際公約」（Convention internationale de lutte contre le traffic des biens culturels）。<sup>22</sup>此外，既以公帑購買，政府也必須對國民有所交代。館籌備處的負責人坦承，在購買時就已經懷疑此批文物的來源，而席哈克總統也透過外交管道試圖取得奈及利亞政府同意出讓的證明。兩國交涉持續了一年多，直到羅浮宮開展前兩個月，在法方的催促之下，奈及利亞總統不顧國會的反對，與法國

<sup>18</sup>整個巴黎約有三十多個專門展售所謂原始藝術的藝廊。但最有名的主要集中於巴黎六區，如Bernard Dulon, Hélène et Philippe Leloup, Anthony Meyer, Alain de Monbrison, Ratton-Hourdeé。

<sup>19</sup>Eric Tarant, "Arts primitives et art d'aujourd'hui", *Le journal des arts* 10 Sept. 1999, p. 21.

<sup>20</sup>*Le Figaro* 19 Apr. 1996, *Le Monde* 23 June 1996.

<sup>21</sup>主要是Nok文明的陶器。對於這個介於西元前900年到西元800年間的非洲古文明，目前學界所知不多。首次出土的相關文物是在第二次大戰初期於一個露天錫礦坑中發現的。

<sup>22</sup>此公約在一九七〇年通過，到二〇〇〇年有九十多個會員國簽署。其中法國遲至一九九五年才加入。

政府達成協定，同意這幾件考古文物由法國保管。雖然事後奈國的駐法大使在記者的詢問下又矢口否認兩國曾經就此事簽下任何協定的文件，這幾件文物目前已確定是由法國長期保管和展示，而奈國仍擁有名義上的所有權。<sup>23</sup>

此案例並非單一偶發事件，也不是現在才出現。國際博物館協會（International Council of Museums）在一九九三年就推出「百件失蹤物」系列書籍，清查各地區文化遺址內的失竊物，提供給海關、拍賣場和藝術展場相關人員查閱，以期在世界各地追查出它們的下落。第一年以吳哥窟為對象，而在失竊清冊出版後到二〇〇〇年間，已有數件文物被尋獲，也有一件已經歸還給柬埔寨。一九九四年，此協會又以非洲為對象，清查包括埃及和北非三國內失竊的文物。好幾個非洲的考古遺址，包括前面所提及位於奈及利亞的考古遺址，都在這樣的清查過程中被證實是未經當地政府同意而私掘盜採的地點。事實上，大部分來路不明的文物，在經過博物館出資收購後，就經過一次漂白過程，之後的轉讓都會載明原來是某某博物館的藏品，而最開始那段盜採偷運的故事就不會再被提起。無奈的是，就在西方博物館致力於豐富其典藏，以保存人類文明遺產為己任的同時，第三世界許多國家的博物館的展示櫃卻常因展品不足或失竊而留下空位。不過，從上述奈及利亞的例子來看，這些國家政府官員本身睜一隻眼閉一隻眼讓文物外流以換取某些外交回饋，或甚至私人利益的例子可能也不在少數。

事實上，一件在非洲以100法郎成交的物品到了歐洲或美國古董市場以30萬法朗售出的例子所在多有。不僅利益沒有反應到出產者身上，連市場價值本身都是十分武斷的。對於西方藝術品，收藏者通常有流派或創作者名號可以作為市場指標，但是對於所謂的原始藝術品，由於製作者多籍籍無名，其價值又是如何被認定的呢？從一份藝術刊物為新手所提供的十個判斷條件也許可以看出端倪。首先是部落：不管是收藏或投資，最好選擇在市場上已經享有一定名氣的部落。第二是收藏「血統」（pedigree）：若是Vlaminck、Derain或Picasso這些在二十世紀初就肯定原始藝術價值的創作者所曾收藏過的雕刻品，其市場價值一定高過於一些「血統」不明的雕刻品。對於美國許多以投資為目的的收藏者而言，這類物品是穩賺不賠的。第三要注意的是物件本身的保存狀況，經過愈多次修復的價值愈低。第四才是美感條件：除了物體本身的造型、色彩之外，光澤也是很重要的，愈是自然泛著歲月造成的油光的物品就愈值錢。第五要注意的是市場風潮。六是稀有的程度。七是體積：兩件物品其他條件相當時，體積超大的較值錢，因為罕見。八是市場價格的紀錄。九是新穎性，若是以往沒見過的也比較有可能賣出好價錢。十是經手的藝廊：知名藝廊往往可以讓其藏品加

值。<sup>24</sup>歸納起來，「血統純正」、「歷史悠久」和稀有性仍是西方收藏家在決定購買這類作品時的主要標準。也難怪這類的面具、雕塑在拍賣會上賣到100到200萬法郎的不在少數。可見在藝術市場上，這類物件的價值與它在源生社會文化裡原有的位置無關，與它在西方收藏史的位置變遷則息息相關。若問，同樣是非洲藝術，為什麼剛果、加彭或奈及利亞的某些部落文物就明顯比馬利或奈及利亞另一些部落的文物價格高？而同樣是原始藝術，為什麼非洲藝術一般又比大洋洲藝術被看好？原因無他，就在於它們在歐美市場所享有的知名度不同。不管未來布杭利碼頭博物館是否能夠扭轉這類偏頗的現象，從原始藝術在羅浮宮展出的事例中，我們可以清楚看到博物館經典化展示、藝術市場價格攀升和盜取走私案件增加等彼此之間的連鎖效應。



Trocadéro民族學博物館新喀里多尼亞器物展，1930年攝  
(相片來源：Photothèque du musée de l'Homme)

#### IV

從十六、十七世紀被視為無法歸類的奇物異品，隨意放在王宮貴族的奇珍室（cabinet de curiosités）一角供把玩之用，到十九世紀被收入人類學博物館，被當作是新興學科的科學證據，受到有系統的分類研究，乃至於在二十世紀被納入藝術之列，最後在巴黎羅浮宮佔有一席之地，原始社會的文物進入西方世界後，其實已經不折不扣地成為了西方藝術的一分子。

<sup>23</sup>有關此事件的追蹤報導，見*La Libération* 16 Nov. 2000, 18 Nov. 2000, 23 Nov. 2000, 27 Nov. 2000, 2 Dec. 2000，以及*Le Monde* 26 Nov. 2000。

<sup>24</sup>Frédéric Ploquin, "Voyage au pays des Arts premiers", *Muséart* 68 (1997), pp. 19–21.

扣地成為西方歷史中的一部份。「原始藝術」一詞所指涉的，不僅是那些物件本身，也是歷來加諸在這些物件身上的西方眼光。

法國人類學家，也是超現實主義運動的參與者Michel Leiris (1900-1990)就為此提供過一些有趣的見證。在一九〇〇年代，當Trocadéro人類學博物館因為人力不足，缺乏管理而處於雜亂擁擠狀態，因此有點像是國有的奇珍室時，一些前衛藝術家常喜歡到裡面漫遊，在古怪又恐怖的面具和雕像中尋找靈感，思索現代藝術的走向。後來博物館隨著學科知識進展，被整理成有條有理的模樣，他們就不太去了。到了一九三〇年代，當現在大家所熟悉的人類博物館建築落成後，館長Paul Rivet為了強化人類學是一門具有正當性的科學（legitimate science）的觀念，為了讓館藏文物擺脫以往被探險家或貴族收藏家當作奇珍異寶來看待的形象，特別訂做不鏽鋼等金屬材質製作成的展示櫃來擺放文物，又輔以大量相片和文字說明，希望在這樣莊嚴樸素的展示環境中凸顯展品的「科學性」。晚近數十年，人類學作為一門科學的地位已經無需護衛，博物館的工作人員為了要凸顯其中展品的審美趣味，又開始把它們從展示櫃裡拿出來獨立展示，說明文字也隨之減少。<sup>25</sup>

在西方展示場內，被收集的文化物件與其原屬的社會文化脈絡被割斷，它的意義由西方的分類體系重新賦予。進入了人類學博物館，它便是一個科學物件，在其中成



人類博物館非洲雕像館展，1966年攝  
(相片來源：Photothèque du musée de l'Homme)

<sup>25</sup>Sally Price, Jean Jamin, "Entretien avec Michel Leiris", *Gradhiva* 4 (1988), pp. 29-56.

了某個社會在某個時期的物質文明發展的「證物」。進入美術館，它就成了藝術品，被強調的是它所提供的人類共同的美感經驗。事實上，不論是在哪一種分類系統，它仍是收藏主體藉以彰顯自我的這種收藏展示行為中的客體。若說布杭利碼頭博物館的興建是法國為了順應後殖民時代來臨，尊重多元文化的表現，它的誕生同時也讓法國政府得以再次宣揚法國保存與發揚世界文明的責任。

拋開人類學家與美感主義者對於展示手法之爭，二者其實都十分強調所擁有物件的真確性（authenticité），純粹性，甚至可以說，人類學博物館非常嚴謹的考證與分類為美術館提供了一個有關展品真確性的保證書。只是美術館強調的是，它的展品不只是貨真價實，而且是「傑作」。收藏價值與市場價值往往與真確性的程度有關。<sup>26</sup>這樣的出發點，使得人類學家與原始藝術收藏家很難接受和理解帶有融合性（syncrétisme）與混雜性（hybridité）的物件，而這些卻是一個活的文化在變遷與融合的過程中常出現的現象。在博物館以文化交流自許，四處尋寶蒐購的同時，法國境內許多來自非洲、亞洲、大洋洲的移民正試著以自身承襲的文化——本身即是多種歷史混合的結果——去融合法國社會所標榜的歐洲文明價值。他們是否能在博物館的櫥窗內看到自我？所謂的「法國人」又是否能在博物館的櫥窗之外看到自我？

## 後記

在人類博物館工作的日子裡，最令人無法忘懷的是那種昔日帝國在知識上顯露出的氣派。「人類博物館」——關於全世界人類文明的收藏和研究——若沒有殖民帝國強大的力量去支撐是不可能成就的。整個博物館的精彩和侷限都見證著殖民時代的複雜性和人類學在其中曖昧的地位。對於研究知識版圖和政治疆界之糾葛的歷史工作者而言，巴黎的人類博物館是個難得的活檔案。保留歷史的痕跡，即使是段錯誤的過去，仍有助於反省。全新的博物館，特意洗去過往的錯誤，而給予政治正確的詮釋，並不表示對那段錯誤有所檢討。我想這也是一些對殖民主義批評不遺餘力，卻會為一個殖民帝國時期所建立的博物館之餘生簽署請願書的人的共同想法。

在詮釋他者時，我們所依恃的觀念框架常常是自身分類傳統和文化想像不斷作用的結果。在這方面，嶄新的布杭利碼頭博物館是否能提供更深一層的思考？我們且拭目以待。

<sup>26</sup>James Clifford在探討西方文化藝術系統時，就將之稱為「一部製造真確性的機器」(A Machine for Making Authenticity)，見James Clifford, *Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Harvard University Press, 1988), p. 224。