

希臘佛陀：

從一個雕像造形的旅程論博物館與藝術史的神話創作*

朱元鴻**

*致謝：

自 1998 年春在巴黎遭遇馬爾侯作品開始，本文成形於一段漫長而從容的旅程。1999 年 12 月應台大社會系之邀，以「從馬爾侯的阿波羅變形記論現代感受性」為題演講，謝謝台大朋友們的討論。2000 年元月以 "André Malraux's Extraordinary Sense of the Metamorphoses of Apollo" 為題發表於英國倫敦 *Diasporas of Mind/Dilemmas of Culture/Diverging Identities: New Directions in Contemporary Chinese Cultural Studies*, Center for the Study of Democracy, University of Westminster, 謝謝陳奕麟的邀請、Chantal Mouffe 的評論以及與會者的討論。在本刊主編熊瑞梅對專輯構想的鼓勵之下，以中文改寫完稿於 2001 年 9 月。同年 12 月以本篇同名講題發表於台中國立自然科學博物館《表徵與界線》研討會，首度與博物館界同仁交流，謝謝王嵩山的邀請及與會者的討論。2002 年元月再以同名論文發表於北京清華大學《華人社會研究：理論與方法研討會》，感謝北京清華與東海社會系同仁的熱烈討論。兩位學刊評審與廖炳惠的意見也一併致謝。

** 東海大學社會學系教授

中文摘要

從解讀馬爾侯的「阿波羅蛻變記」，本文探討這類貫越兩千年縱橫數大文明藝術形式蛻變的敘事條件，逐一解析馬爾侯所謂「超越館牆的博物館」所指涉的現代性，博物館及其相關現代學科，特別是藝術史，其符號學製作的機制，在過去兩個世紀的社會史脈絡，及其所服務的現代神話，包括國族主義、原始主義、西方挪佔重塑的古典希臘主義。本文進一步探討馬爾侯所展望的「創作神話的現代權力」，申論藝術文物的主權，並不繫於國族主權對於文物形體的控制或宣稱，而是繫於神話創作的論述識框與簽署。最後，本文分別解析偶像破壞與神話創作的不同類級，特別著重於偶像破壞與神話創作之間共現辯證的現代形式，質疑聯合國「普世文化遺產」概念的矛盾，並再度申論藝術文物的主權問題。

關鍵詞：蛻變，神話創作，偶像破壞，博物館，藝術史

Greek Buddha: On the Journey of an Icon and the Mythopoesis of Museum and Art History

Abstract

Reading André Malraux' thesis of "the metamorphoses of Apollo," this paper examines the preconditions for such a grand narrative that traces an art form to cover several civilizations in two millennia. It read critically the modernity implied by Malraux' vision of the "museum without walls" and the new disciplines emerged concurrently with the museum, especially the art history. The paper looks at the social history in which museum and its related disciplines evolve in the past two centuries and the mythical functions they performed, including nationalism, primitivism, and the appropriation of the ancient Greece by the West. The paper then discusses Malraux' outlook on the modern power of mythopoesis, argues that the sovereign toward the ancient art objects lies not in the nations that lay claim to them or control them materially; rather, it lies in the discursive powers that recite them and thus render them countersigns. Finally, the paper analyses the variety of mythopoesis and iconoclasm, focuses on the modern form in which mythopoesis and iconoclasm dialectically co-presence, and points out the proclaimed mission of the United Nations to protect "the universal cultural heritages" as self-contradictory.

Key Words: metamorphosis, museum, art history, mythopoesis, iconoclasm

希臘佛陀：從一個雕像造形的旅程論博物館與藝術史的神話創作

Greek Buddha: On the Journey of an Icon and the Mythopoesis of
Museum and Art History

佛陀，希臘

*The Greek soul and the Buddhist of that period were not without a common language;
for though Asiatic, Buddhism is not oriental.* — André Malraux

今日台灣，在我們的生活世界裡，仍然處處見到佛陀的形象。在莊嚴的廟宇裡，在名勝景點，在藝品店櫥窗裡，大至數丈，小則幾吋，木雕的、石刻的、銅鑄的、泥塑的、象牙的、鑲金的、彩繪的或原色的。即便是在台灣的現代都市裡，仍有機會見到佛陀雕像與麥當勞叔叔這些全球消費社會的現代偶像隔街對望。無論是宗教膜拜或是審美收藏，我們覺得佛陀造形是熟悉的、本土的。數百萬膜拜的信眾以及為數不少的雕塑師傅，或許未必意識到他們所膜拜或創作的佛陀造形在時空上流變的旅程。少數工匠師傅憑著傳承，或許記憶可溯及閩粵或中土的源流，但至多不過兩三百年吧。認識一個造形在時間上悠久的演變與空間上廣遠的流傳，是一種不同層次的知覺，依賴完全不同的知覺器官。審查這麼個超級的知覺器官，是本文旨趣之一。

莊嚴、和藹、曠達、慈悲，佛陀造形給予我們親善生動、自然貼切的美感。低垂的眼瞼，靜穆冥思的形象，與國畫裡的山水松竹一樣，早就深深交織於文學表現與詩意想像，成為華人藝術與宗教感受性不可分解的元素。在學校美術教育，我們從中世紀的洞窟佛雕學著欣賞中華藝術的創造力。當然，我們大都知道，佛教藝術隨著佛教，都是「西方」來的。佛教經文描述「西方」淨土。經典通俗小說《西遊記》幾乎讓每位華人都耳熟能詳唐僧取經的故事，熟知佛陀之教來自遙遠的他方，西方。然而，這個「西方」，與希臘眾神所居的奧林帕斯可有關聯？與德爾菲神廟裡的太陽神阿波羅可有關聯？

從帕米爾高原到太平洋的日本奈良與島嶼爪哇，佛教算得上亞洲世界的長纖維，其紋理涵蓋中亞、印度、錫蘭、尼泊爾、西藏、中國、韓國、日本、中南半島與爪哇。佛教信仰的理念，涅槃，尋求超越這個虛幻世界，卻需要藉著高度理念化的形象藝術來傳播。同樣的，為了讓信眾能夠理解這個相當複雜的信仰，佛教藉著樣式繁多的具像物件、祭典儀式器物以及聖跡遺物作為教義的生動提示。因此，佛教藝術與佛教傳播的歷史不可分割。佛教能夠傳播廣遠，關鍵之一在於能夠順應不同文化的既存信仰，與之共同演化。也就是調和當地原有的慣習，強調佛教與當地相近的風俗傳統，塑造與本土神祇的淵源關聯(Fisher 1993:8)。如果佛教藝術乃出於宗教情境與物質條件的結果，我們可以推論其形式與風格同樣

會隨著所遭遇的文化而重塑形貌且持續演變。然而，我們如何能夠辨識佛陀造形的前身，追溯到某個最終的源起？甚至，指認這個源起遠在亞洲之外，在希臘，碰巧也是「西方」文明的根源？

以宗教而言，無論是古代希臘或是現代希臘，並沒有佛教的淵源。古代希臘的巫術信仰與異教神祇來源很複雜，但奧林匹亞眾神，或冥界崇拜的神秘宗教(Orphism)，都與佛陀無關。羅馬統治下的希臘，西元 51 年聖保羅在科林斯建立了基督教會。四世紀到十五世紀的拜占庭帝國持續了上千年東方基督教（即東正教、希臘正教）的發展。自十一世紀起威尼斯商業帝國瓜分希臘引進了天主教。自十四世紀起鄂圖曼土耳其的蠶食與征服引進了回教。希臘的精神領域雜揉了多種宗教的爭鬥與影響，然而卻始終與佛教世界無涉。因此從古城邦到現代希臘，佛陀形像是陌生的。

然而廿世紀出現了兩個有趣的理論，以不同的方式關聯了佛陀與希臘。一個是所謂「軸心時代理論」(theory of the “Axial Age”)，大意是：約在西元前五、六世紀，出於偶然或是某種難以解釋的滲透，希臘、以色列、伊朗、印度與中國，幾個文明幾乎同時出現了典範性人物，在宗教與哲學上造成突破，將人類帶進了新時代。在中國是老子與孔子，在印度是佛陀，在波斯是瑣羅亞斯德(Zoroaster 祆教創始人)，在巴比倫的以色列人創始了猶太教，當然最重要的是蘇格拉底、柏拉圖、亞里士多德等思想家的所謂「希臘奇蹟」(the “Greek Miracle”)¹。比起許多歐洲中心的思想史概要，「軸心時代理論」因為涵蓋了伊朗、印度與中國而看起來比較寬宏。然而我們懷疑在涵蓋各文明的寬宏視野之下強調「軸心時代」某種匯聚統一的意義，是否仍包含著世故的歐洲中心論。我們稍後將再回來檢討這個問題。

「軸心時代理論」強調的是比較文明史上思想的同時發生，「歷史影響」的面向反而被排除。佛陀（約西元前 560-480 年）、孔子（約西元前 551-479 年）與蘇格拉底（西元前 469-399 年），由於年代的接近與文化地理上的懸隔，反而更彰顯了各自的獨立。也就是佛陀與希臘古典哲人愈屬同時代，就愈顯出佛陀歸佛陀，希臘歸希臘。另一個關聯佛陀與希臘的理論，主要的線索卻不是思想觀念的同時發生，而是藝術形式的漫長旅程。這個令人著迷的理論，或許常被引述卻很少受到討論，代表之一就是馬爾侯(André Malraux)的「阿波羅蛻變記」²。原本希臘

¹ 德國哲學家雅士培在其並論蘇格拉底、佛陀、孔子與耶穌的著作提問：“Do they all meet in a single unity, in the center of reality and truth? To such a question there can be no answer. But in it lies a force that leads us toward the One.” Karl Jaspers (1962) *The Great Philosophers*, p.4.。關於「軸心時代理論」的晚近重要文獻 Eisenstadt (1986)，希臘顯然佔主要篇幅。

² 本文將對馬爾侯藝術與文化論述作較為廣泛的評析。馬爾侯，廿世紀如此重要的文化藝術思想家，在國內的陌生是令人奇怪的。劉述先(1981)是我能找到唯一的中文評論專書，他也試著解釋何以中文世界如此漠視這位人物。但劉著主要討論馬爾侯幾部與中國背景相關的小說，並提出一些新儒家的形上學批評，與本文旨趣幾乎沒有交集。下節引文出於 Malraux (1978) *The Voices of Silence*者，除非另註，均以 (VoS: page nm.) 標示。

與佛陀，各存於各的世界，現在希臘與佛陀編織為一個故事。誰的神話？不是希臘的，也不是佛陀的。本文的興趣，不僅在於評析「阿波羅蛻變記」，也企圖審查馬爾侯所敏銳洞察的：藉由博物館與藝術史而創作神話的現代權力。

阿波羅的千山獨旅

How can we fail to see in this great adventure of the mind and soul, which put forth from the havens of the vast Asiatic desert, the reflux of that which had begun on the Acropolis of Delphi?
——André Malraux

依據馬爾侯的說法：在東方的馬其頓王國，希臘形式與佛陀相逢。在亞歷山大時代之後五百年，「希臘佛教藝術」(the Greco-Buddhist art)在帕米爾高原的山腳下勃興。在這片偏遠的地區，與婆羅門教(Brahmanism)抗衡的佛教享有希臘王國與印度—西徐亞(Indo-Scythian)君主的禮敬與保護。在之前的一段時期，希臘雕像早就與當地民間信仰的偶像相互接觸，並且深刻地改造了本土的形式。最後當佛陀的教化傳播到這個區域的時候，亞歷山大的形式終於轉化為佛教藝術。

然而馬爾侯想要提示的不只是藝術形式。他指出，希臘文化(Hellenism)與佛教不僅有共同的對手—婆羅門教，「在那個時代，希臘靈魂與佛教信仰並非沒有共同語言的；因為佛教即便是亞洲的，卻不是東方的」。他所觀察的圖像，透露著這樣的靈魂：「慵弱優雅曲膝長跪的婦女，合什雙掌中彎垂著喀什米爾與犍陀螺的白玫瑰，柔和溫順的禮敬姿態，一點也沒有東方那種匍匐在令人生畏的神祇之前乞憐的樣子」(VoS:149)。

馬爾侯將佛教精神與希臘靈魂結盟，來反襯他認為佛教所不屬的「東方」形象，這當然是個薩依德(Edward Said)所謂的「東方論」(Orientalism)。然而，要感知所謂的「蛻變」(metamorphoses)，畢竟佛教與希臘靈魂之間不能只有共通，而必須要有對比。馬爾侯也很明確的指出兩者之間的差異：希臘激勵人以平等之姿向其命運周旋，佛教卻揭示一種超脫命運的方式，其宗旨不僅在於將人自世界的輾轉輪迴中解脫，也從執著行動的慾望支配中解脫。因此，雖然帕米爾地區的早期佛像是阿波羅的摹本，但是這個替身不會被長久接受，一個截然不同的精神，有賴於一種新的風格來表現。於是，隱含在希臘形式中壓抑不住的自由，逐漸改變了。希臘式躍動飛舞的自由動作，漸漸地被一種冥想默想的靜穆風格所取代。在馬爾侯論藝術的鉅著《沈默之聲》(*The Voices of Silence*)，一組揀選出來的圖片，並陳了不同的雕塑風格與母題，而他的文字敘述提供了一個慢動作變形的圖像：(VoS:153)

於是乎，經過佛教藝術黃金時期的幾個世紀，我們發現眼臉漸漸低垂了，面部線條漸漸繃緊，牢牢印入佛陀的冥想，裹著身軀的紗袍也愈來愈緊貼，而軀體本身也愈來愈抽象。

圖一：Greek Art: The Apollo of the Tiber

圖二：Hellenistic Art: the Sun

圖三：The Buddhist Apollo

圖四：Gandhara (4th Century): Buddha

圖五：Gandhara (4th-5th Century?): Bodhisattva

圖六：Profile of the Bodhisattva

如果我們選擇一個母題作技術性的考證，例如，低垂的眼瞼，據Stella Kramrisch (1983: 187)研究，犍陀螺(Gandhara)在更早時期的灰泥塑像與版岩雕像都可發現這種表現方式，而在希臘文化與西徐亞藝術裡卻找不到這項特徵。然而馬爾侯卻運用一系列比較副詞片語，例如「漸漸地」、「愈來愈」，為原本各自不同的表現方式賦予了一個特定的轉形方向。試著推想，在希臘雕塑裡沒有佛陀的瑜珈坐姿，也找不到佛陀入大涅槃(*Parinirvana*)的吉祥臥姿，但若我們同樣運用馬爾侯的那些比較副詞片語來連結這些母題的表現方式，我們是否可以想像一個慢動作的變形：經過犍陀螺佛教藝術興盛的幾個世紀，飛揚躍動的太陽神阿波羅愈來愈沈靜地盤膝坐下了、漸漸安詳地躺下了！

馬爾侯喜歡用「希臘佛教藝術」這個指稱，然而也有佛教藝術史學者提醒我們這麼稱呼犍陀螺藝術，隱含其乃衍生於希臘藝術，是明顯地誤導。Benjamin Rowland(1967:76)即主張犍陀螺雕塑與希臘時代的希臘藝術沒什麼關聯，反而是與羅馬藝術關係較近。也就是說，處於羅馬帝國晚期最東方的邊陲，犍陀螺的藝術流派可以說是羅馬藝術極東邊陲的表現。縱令犍陀螺藝術的主題幾乎全是佛教的，史學家大致同意其雕塑的一些母題可以辨識出西亞或是泛希臘的起源。在犍陀螺，佛像造形轉借自某些外來的現成模式，就如同早期基督教藝術的造形借取過程一樣，例如希臘神話的赫爾姆斯(Hermes)在羅馬時代被轉借為善牧人，也就是基督。因此，我們也不意外在早期犍陀螺佛雕發現釋迦牟尼有著希臘阿波羅的頭卻披著奧古斯都時代的羅馬長袍。然而，儘管佛陀的外觀形象已經改變，自由動作的希臘姿勢也已不見，馬爾侯卻堅持，那張面貌仍然是阿波羅的。那麼，這個以阿波羅面貌作為前世印記般的圖解故事，可以支撐多麼長遠的旅行傳奇呢？

一個偉大的旅程！越過蔥嶺、穿過大漠，希臘佛陀且將傳向中國。依據馬爾侯的表述，希臘佛教藝術，「在其餘暉隨著其原初文明的衰頹而湮沒於帕米爾黃沙與藍色罌粟花之前，已傳抵雲岡與龍門了」(VoS:165)。在這個漫長的旅程中，阿波羅的面貌再度經歷了許多改變，原來圓潤手法的眼瞼與希臘鼻子（圖二），轉變為可能衍自伊朗形式的銳緣手法（圖四、五、六）；眼睛，則以北魏雲岡藝術的嶄新手法表現（圖八、九）。在中國，也一樣，馬爾侯觀察到一個截然有別的独特靈魂，尋求一種新的風格來表現。

無論屈服或叛逆，在印度，人們始終覺得他屬於宇宙輪迴的一部份；然而在中國，即便是早期作品也透露著，人縱非主宰其環境，至少也是獨立的，而且相對於嚴格的命運，似乎總是表現著某種嬉遊逸脫(VoS:165-6)。

馬爾侯觀察到北魏藝術受到建築形勢決定的精神性，他將北魏宏偉的岩壁洞窟與西方中世紀的大教堂相比。在基督教大教堂裡，一幅受刑的悲劇圖像透露著死亡的嚴格，而在中國岩壁上刻鑿的卻是默想的靜穆形象，加上宏偉的氣勢，給予人精神不朽的感受。「這些北魏的佛陀，似乎透過低垂的眼簾，無心而超然的垂視著凡間世世代代的武人游騎，沙塵滾滾喧騰而來，又煙消塵散地逝入冥界」(VoS:169)。

圖七：The Giant Buddha of Lung-Men (7th Century)

圖八：Wei Art (Late 5th Century): Buddha

圖九：Wei Art: Bodhisattva

圖十：敦煌臥佛（中唐，莫高窟第 158 窟）

儘管有無數的變形，馬爾侯宣稱，抵達太平洋岸的，是阿波羅。「我們怎麼會看不出，這個心智與靈魂的偉大旅程，從廣袤亞洲沙漠裡的庇護所再度發芽生葉的，就是那在其最初起源的衛城德爾菲神殿已然退潮的返照？」(VoS:169)確實的說，馬爾侯表示，這個偉大的旅程並非希臘形式征服或存活的歷史，而是其死亡的歷史。在旅途中，當遭遇到的是虛弱無力的價值，希臘形式也隨之碎裂僵化而頹圯，而當遭遇到印度與中國佛教所贊育的恢弘世界，希臘形式就經歷了蛻變。在犍陀羅、印度與中國，希臘形式乃藝術創造破繭而出的形式。所謂「蛻變」，指的是這樣遭逢所激起的變化，而不是某種影響的持續。「雖然從希臘神廟到龍門石窟無疑有某種連續性，但這不是影響的持續而是蛻變的。希臘藝術在亞洲所扮演的角色，不是模型，而是蛹」(VoS:169)。

不過，這麼個蛻變的觀點，有什麼意涵？為什麼要在「希臘佛教藝術」的名義下追尋太陽神的旅蹤？為什麼要為遷徙轉形的靈魂揭露一個超越不變的認同？為什麼這個旅程的起點要在奧林帕斯而終點卻在太平洋？為什麼是如此這般千山獨行的旅程，而沒有其他神祇（印度的、伊朗的、中國的或其他的）沿途相隨相送、借身換臉³、或溯跡回訪？

曖昧的蛻變

³ 季崇建指出，東漢晚期的石刻陶塑佛像幾乎都是釋老不分的，或是與傳統的神仙形象混雜，被當作道教神像供人膜拜(1997:15)。東魏時期的佛石像則顯然看到師承中國歷史悠久的俑像雕塑藝術，特別是肩形、臂形、前胸與後背，與漢代俑像如出一轍(1996:66)。六世紀初龍門古陽洞的佛像形體瘦削修長，乃接受南朝名士畫風「秀骨清像」的文化影響(1997:67, 75)。類似例子相信可以舉出更多，但本文旨趣不在考證層次逐一反駁馬爾侯，而在神話學的解構。

What is so extraordinary is that all that should have a sense! — Albert Einstein

藝術形式的「蛻變」並非馬爾侯所獨有的觀點。與他同代的重要藝術史家 Henri Focillon 在其藝術研究名著《形式的生命》⁴ 也曾揭櫫相近的觀點：形式與遷移變化是不可分的，形式是活的，從來不是靜態的；可塑的形式依循蛻變的原理，不斷的再生...。「蛻變」的主題，幾乎出現在馬爾侯的所有著作裡，特別在有關藝術的書寫中更是核心觀點。Claude Tannery (1991:291) 稱頌「蛻變」觀點是一種不連續的價值，對立於層級秩序、恆常不變、連續性之類的價值。蛻變的價值也是多元性的價值：「接受蛻變的價值使我們能夠接受原理統一而形式分殊，接受統一的概括可能性與多樣的現實表現之間明顯的矛盾」。在他看來，馬爾侯既然完全接受了形式的不連續與多元性，很可理解的，會在其最後著作《不確定的人》，觀想著瞬息流變的無常與不確定。

馬爾侯多次引述愛因斯坦的喟嘆：什麼事情都要求個意義/方向感，那才是令人驚異的事！這裡英文“sense”（或法文“sens”）至少有幾重交疊的意涵：某個語詞、觀念或象徵的意義；人們行動或歷程的方向；感覺或認知的器官。例如，當我們問到歷史的意義，我們也就是問某個歷程的方向；相反的，若我們無法確定某個歷程的起迄與方向，也就很難賦予其意義。Tannery(1991:295) 認為馬爾侯在西方文化傳承之下，向來也相信「任何事情都有個意義/方向」，並且努力地為這個世界賦予意義以及方向。直到馬爾侯的最後著作，畢生書寫的最後廿頁，他終於承認，無論是憑藉思想或憑藉信仰，都無法確定地為這個世界，或人，賦予一個意義/方向（“un sens”）。在畢生尋求答案之後，他以豁達開明的方式承認，或許真正的回應，在於免除人們繼續受這種問題的困擾。

與其相信他這般戲劇化地拋棄「意義/方向」的問題，我們不妨先以「阿波羅蛻變記」來考量所謂蛻變觀點的價值：不連續、多元性、不確定。在沒聽見過馬爾侯的圖解故事之前，我們早就知道，佛陀形象，就如希臘人的面貌一樣變化多端；我們接受形式的多元性，卻不在乎知道原理的統一；我們接受現實表現的多樣，卻無所謂概括可能性的統一；中國人知道佛陀來自遙遠而不確定的他方，西方，卻不知道那形貌來自奧林帕斯。然而，透過阿波羅蛻變記，所有這些問題都有了意義與方向：一位西神東臨的單向獨旅。用馬爾侯的話說：「某種連續是可被追溯的」。縱使他規避「模型」或「影響」這類藝術史老調，縱使他說主題在悲悼希臘形式的消亡，這個圖解故事的旅程有既定的出發起點與抵達的終點，於是有個方向，於是並非不確定的。這個旅程涵蓋了好幾個古文明風格，但是這樣的多元性卻被收編在一個相繼發生的階段狀態，也如此才完成了所謂蛻變的一生週期。

藝術史家龔布里希(Gombrich 1987:220)在評論馬爾侯的時候表示：這也許是

⁴ *Vie des formes* 1934 於巴黎出版，英譯 *The Life of Forms in Art*, 1992。

詩，卻不是歷史。然而，馬爾侯早已預見並回應了這類來自藝術史學者的批評：「我關於藝術的書仍是最受到誤解的」...「雖然藝術創造的性質迫使我一步步地追蹤著歷史，但是這本書的旨趣既不是藝術史也不是美學」...「一個『不中斷』的歷史，會預設某種進程，即使那進程經過悲劇性的沒落時期，然而在我們的藝術世界，米開朗基羅的《夜》，不能說是中古教堂雕像在某個進程之後的『結果』...一件作品產出於它的時代，在其時代中出現，然而唯有那不隨其時代而流逝的，才是藝術作品」⁵。師承系譜、流派影響、生平傳略、文化背景、歷史情境，雖然馬爾侯也認為訴諸這些知識有幫助，卻抨擊以這些瑣碎的方法來馴化描述不可測的藝術靈魂。他認為，將藝術傑作以種種解釋釐析，標示為這樣或那樣趨於成熟歷程的最終結果，根本是種幻念。時代的習俗、作者的生平，即便是無意識的面向也包括在內，都不足以解釋如謎一般的藝術傑作。

然而，為什麼，馬爾侯既然如此斷然宣告知識論不足以掌握藝術傑作的認同，卻會企圖去發現一個貫越許多（東方）過往文明的歷程與遺跡，還以一個名稱、一個面貌印記、一個希臘神祇，來宣告這個認同？如果作為歷史，那是不可解讀的，那麼這個蛻變的圖解故事，究竟又是什麼？

在《反—回憶錄》(*Anti-memoirs*)馬爾侯記述一段與印度總理尼赫魯的對話：

藝術是由被復活回生的作品構成的。文化的一個物件，就是一個復活回生的形體...然而，復活回生的物件，不再是其前生的事物...你們洞窟中的雕像或我們大教堂的雕像，都不再是其原來創作時代人們所看待的事物。我們眼中的希臘，不再是原來的希臘，這很明顯。比較不那麼容易察覺的是，過往已逝文明的作品與精神，透過蛻變而觸動我們，這不是個偶然意外，而正是我們當下這個文明的根本法則。過去的世界，由各種相互異質的、與我們不同的文化所構成。而他們透過各自的蛻變，都被我們當下這個文明，史無前例的匯集在一起了(Malraux 1990:235)。

龔布里希(Gombrich 1969: 62)曾經評論馬爾侯太過「悲觀」地認為過往的藝術是不會向我們揭露原貌的，只是透過歷史萬花筒般不斷改變的背景而讓我們看到那經過蛻變轉形而遺留的「神話」；而龔布里希以藝術史學者的樂觀，相信縱令需要花很大的功夫，歷史的想像應該可以跨越這個鴻溝。事實上，馬爾侯並非悲觀，他只是毫無興趣擔負藝術史學者企圖掌握原貌的責任；相反地，他正展望著創作神話的現代權力！過去的文明留下遺跡，它們的文物，現在都已成為神話，螫如冬眠，未知如奧秘，不可理解，就如我們地球這個博物館儲藏室裡蒙灰的收藏，我們看不到它們。直到我們自己的神話介入，與它們契合，我們這才將它們喚醒，成為真實的存在，讓它們觸動我們的感覺，將它們自湮沒遺忘的冥界奪回，展示它們！

⁵ 引自Lyotard (1999: 290-291)。Lyotard的馬爾侯評傳，很同情地理解他與龔布里希之類藝術史家的差異。

遠在完成論藝術的《沈默之聲》廿年之前發表的小說《皇家大道》(Malraux 1935)，他就已經表達了這個觀點，用來回答為什麼小說主角克勞德（作者馬爾侯虛擬他自己）要到柬埔寨。年輕的馬爾侯曾經旅行中南半島，盜竊吳哥窟神廟的古物，企圖出售謀取財富。這樣的冒險於是有了崇高的理由：盜竊古物，爲了讓它們復活回生。類似的堂皇說辭正當化了過去一個多世紀西方冒險家在世界各地無數的掠奪。舉我們切身的熟悉例子，廿世紀初古絲路上絡繹於途搜索古文物的西方冒險家，包括知名的斯坦因(Sir Aurel Stein)、伯希和(Paul Pelliot)、華爾納(Langdon Warner)、勒科克(Albert von Le Coq)等等，這些到二〇年代後期才被民族主義喚起的中國知識份子痛惡如寇仇的外國鬼子，在西方卻毫無疑義的備受讚崇，被當作英雄，而且因爲所劫奪的文物而獲得崇高的地位，或成爲漢學或藝術史研究的權威學者(Hopkirk 1980)。馬爾侯也屬於這個族群：「重新發現」失落的文明，盜運其藝術珍寶的西方探險英雄⁶。古廟竊盜馬爾侯曾被西貢高等法院求刑三年牢獄，然而青年作家馬爾侯的文學才華在巴黎的文藝圈內已經獲得賞識，許多作家與文評家爲他陳情，最後豁免了他的重罪刑責(Cate 1997)。法國對於中南半島的殖民宗主關係當然是個政治背景。這個案例點出了至今糾紛不絕的問題：究竟誰才是那些古文明遺墟的合法主人？我們將再回來討論這個問題。

廿二歲在吳哥窟竊盜古廟而在西貢受審的馬爾侯，卅四年之後以盛年出仕戴高樂政府，成爲法國首任文化部長。在其十一年任內(1959-1969)，羅浮宮，展示自拿破崙帝國以來征服、殖民與探險所積累各古文明文物的歐洲聖殿，不過是其轄下眾多機構之一。1996年，馬爾侯逝世廿週年，由席哈克總統主持，將馬爾侯遺體入祀萬神殿(Panthéon)，也就是共和國紀念民族偉人的神廟。從青年作家成爲竊盜罪犯，再成爲文化部長，最後成爲民族偉人，這樣「蛻變」十分傳奇！卻並非全屬偶然。馬爾侯早年以小說表達的觀點：竊奪文物是爲了令其復活回生，那不僅僅是個犯行的政治藉口，他早已清楚的掌握到現代狀況：世界的主人，現代西方，蒐集過往文明的所有遺跡！

博物感官，創作神話的現代器官

Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope.

—— M. M. Bakhtin

⁶最近好萊塢改編電腦遊戲動畫而由真人演出的電影《古墓奇兵》(Tomb Raider)，不是偶然，也以柬埔寨叢林的吳哥窟遺墟爲外景，而遊戲中知名的虛擬女主角，身手矯健的蘿拉，身份是位「古物學家」。這個角色，一來必須有深入叢林遺墟的勇敢機智，二來必須有鑑賞古物的廣博深奧知識（歷史、地理、民族、藝術、文物...）。這是個魅力不可抗拒的現代神話角色，在廿世紀初他們是真實人物，在廿一世紀初，只能是由好萊塢製作的虛擬傳奇。台灣藝術家/探險家劉其偉在巴布亞新基內亞叢林的「活動」，可以算作仿效這些浪漫傳奇的企圖。

阿波羅蛻變記，於是乎不該被當作史學的論題。那是個唯有現代西方才可能創作的的神話。無論帕米爾高原谷地的雕刻工匠，或是太平洋島嶼上膜拜的信眾，都不可能見證阿波羅的蛻變。短暫的毛毛蟲不可能想像羽化之後蝴蝶的感官知覺。回到英文“sense”（或法文“sens”）先前列舉卻還未討論的第三個意涵：我們得以感覺認知的器官。我們到底憑藉著什麼器官來認知一個長達兩千年跨越數個文明的相繼蛻變？

在《沈默之聲》的一開始，馬爾侯動人心弦地論到，我們的視域將擴展涵蓋整個人類的創造性活動。他的標題是「想像的博物館」(*musée imaginaire*)，英譯為“museum without walls”，「超越館牆的博物館」，這個在藝術研究與文化評論界廣受討論的概念，不是個博物館學的宣告，而是個洞察「現代性」的宣告。他指出：在不曾接觸過現代歐洲文明的地方，沒有博物館，也不曾出現過博物館；即便對我們（現代西方）而言，博物館的存在也不過僅僅兩百年而已。博物館的出現，造成人們看待藝術作品的嶄新態度。人們不僅能夠將作品抽離它們原初的脈絡背景，而且傾向於將作品並列共陳地展示，讓相異的作品彼此對照、比較。這是一種嶄新的智識活動，與之前其他文化的藝術靜觀不同。例如，他提到中國文人欣賞藝術作品，講究孤藏、獨珍、以及觀賞冥想所需的悠然情調。但是藝術博物館出現之後，看待藝術的方式愈來愈智識化了，對待世界的不同藝術表現因為被放置在一起而誘發出批評比較的探究(VoS: 14)。

與馬爾侯同時，Focillon([1934] 1992)也觀察到博物館的兩種角色：一方面，自十九世紀以來，因為有了博物館，藝術家得以超越時空限制而發現精神上的家族與心智上的親屬群體，彼此結合、相互認同，為其創作自我界定 (1992:134)。另一方面，「時間」或「年代」，在博物館是以一間間的展示室或一個個的展示櫃來配置的，於是活的歷史生命被模鑄成一個個相互分隔的時段或區段，還個別被賦予特定的價值(1992:139)。藉著創立新的分類原則與新的範疇，博物館將各種形象構成爲藝術，也創生不同的心智環境。就像 Rosalind Krauss (1986:141)說的：被稱爲風格(style)的複雜集體表徵——時代風格、個人風格——都是依賴展示空間才得以出現的。甚至可以說，風格是展示的函數。在這個意義下，現代藝術史是最爲嚴密的現代展示空間——博物館（美術館）——所產出的結果。

博物館出現的時代，也同步進入班雅明(Benjamin 1968)所謂「機械複製藝術品」的時代。班雅明指出這個時代藝術價值正從一端向另一端轉型：從作為儀式器物或獨特珍藏的崇拜價值(cult value)，轉型為技術複製與公眾流傳的展示價值(exhibition value)。但是他卻沒指出，博物館就是個兩端雙贏的機構。蒙娜麗莎、米洛的維納斯(*Venus de Milo*)，可以透過畫冊、明信片、石膏仿品，自博物館販賣部流傳到世界各個角落。但羅浮宮裡的真品，永遠受到人們羣集膜拜。在馬爾侯主導之下，1963年元月蒙娜麗莎赴美國華盛頓特區國家美術館與紐約大都會

博物館借展，嚴冬之下館外崇拜人群長龍綿延數週；1964 年米洛維納斯赴日本東京借展，四百萬人參拜。由法國護衛的西方文明象徵，誰說藝術作為宗教儀式器物的崇拜價值消褪了⁷？所有仿製品的流傳，豈不都在教育群眾對於真品的崇拜？

曾經，劇場的出現帶來危機：人們開始分不清什麼是自然行為，什麼是扮演。後來社會學提出了角色理論、劇場理論，結果人們看出，人際之間的互動，包括媒體鏡頭前的，全都是角色，全都是扮演。博物館的出現也帶來危機：人們開始分不清什麼是藝術原作，什麼是複製品。後來符號學出現，人們逐漸瞭解，博物館裡的「原作」，無論是原始藝術或現代藝術，同樣是經過複雜的符號體系分類、變異、論述、敘事、框作的織造，才成為那麼樣一件獨特的「藝術」。又一次，博物館在「仿製品」與「藝術原作」兩端雙贏，因為修復與保存原物的需要，博物館成為複製技術的權威；為了展示獨特的藝術物件，博物館及其相關學科成為分類、論述與敘事的符號學製作權威。

博物館牽涉考古學、地質學、民族學或史學的興趣，提出的研究問題特別在乎起源、因果、表徵與象徵過程。起源的考掘是其知識論前提，考掘的文物必須是「原物」(original artifact)，而這些原物可以成為解釋其後續歷史「意義」的證據。藝術史也以此成為有系統的科學活動，透過各種學科方法，研究以什麼藝術物件作為解釋什麼的證據(Preziosi 1994)。一八九五年創立於哈佛的法格藝術博物館(the Fogg Art Museum)，成為第一個擁有藝術史研究與教學的完整學科機構，也是日後許多藝術史系所與學院的典範，為藝術史研究發展出科學的語言以及實驗室的環境。資料庫不僅是考掘與收藏的文物（繪畫、雕塑、建築殘片、儀式器物、工藝品與珠寶珍玩等等），還包括可以無限擴展建檔的版式幻燈片與攝影圖片。資料庫裡的每個物件都帶有其他物件的線索關聯，其意義要看這個體系如何並列如何區隔。每個物件甚至帶有不在場物件(absent others)的線索，以提喻或隱喻的方式，暗示著某些未被發掘、還未出現、但是卻有關的物件(related objects)。資料庫裡形態不明的龐雜材料，透過訓練有素的藝術史之眼，物件與物件之間出現了相互索引、相互指涉的關係，甚至透顯出觀相學(physiognomic)或性格遺傳學(characterological)的細微特徵。也唯有在這樣相互指涉、索引、提喻與轉喻的解釋推論之中，物件與圖像才有成為證據的地位。當然，「訓練有素」，能夠看見物件意義的眼睛，本身就是個預先被織造出來的觀點、立場與態度⁸。

藝術史，不僅要在物件的形式之間看出關聯，還要編織出具有內在條理的敘事：發展、派生、演變、承繼、進化、退化，或蛻變，使得每項物件在一個主題的體系之內有其特定的位置，屬於某個時期或時代風格，也假定了形式具有某種

⁷ 更為戲劇性的是，在這兩次國際矚目的文化事件之後，馬爾侯「頒授」蒙娜麗莎與米洛維納斯「法國公民」身份。馬爾侯不僅深諳遺墟盜寶，也是運用藝術外交博取國際文化權力的高手，他將戰後法國塑造為西方藝術中心的策略，見Lebovics (1999)。

⁸ 說明這觀點的一個社會學研究，見朱元鴻(1997)。

可被發現的法則，甚至在貫越不同文明不同時代的宇宙座標裡有其可被發現的軌跡。從資料庫裡形態不明的材料，到展示櫃玻璃下一件意義獨特的物件與圖像，這個過程，說它是個科學實驗室的事業也無妨，那是個符號學工廠的製造。其成品不在於一組具體的展示物件，甚至不在於一套完整的敘事，而在於多維論述場域的組織，所製造的意義(“sense”)具有多向度的效力，美學的、歷史的、社會的、道德的、倫理的...。如果以為這個符號學所製造的，僅是關於「物」或「客體」(object)的意義，那是仍未徹底領悟「博物館」所指涉的現代性。所有客體意義的排列與置換、展示與敘事，效果在於製造社會主體(social subject)：無論是現代公民、國族認同、「西方文明」認同、或藝術前衛；無論這個製造主體的過程，被稱為教養、召喚、同化、教育或啓蒙。

馬爾侯曾說：『「超越館牆的博物館」(或「想像的博物館」)，定義上就是個心智上的地方，並非我們活在其間，而是它活在我們裡！』(Malraux 1976:133)但是他很少談及具體的館牆，以及它們的設計。在超越館牆之前，我們應該略作社會史的回顧，看看這兩百多年來，爬滿長春藤的館牆上隱藏了哪些神話故事的浮雕。

館牆上的隱藏圖案

Greek art presupposes Greek mythology, i.e. nature and the social forms already reworked in an unconsciously artistic way by the popular imagination. This is its material.
—— Karl Marx

Modern art presupposes Modern mythology.... This is its material. —— A mimicry

新的權力機構與新的論述，總是同時出現而且相互依存。傅柯曾經解析過幾種現代的監禁機構——精神病院、醫院、監獄——以及相應的論述形成——瘋狂、疾病、犯罪。Douglas Crimp(1983:45)曾提示，博物館是與傅柯解析的那些監禁機構幾乎同時出現的另一個現代機構，也有另些學科隨之出現，特別是藝術史。但是博物館的發展軌跡與那些現代的監禁機構畢竟不同，Tony Bennett(1995:92-4)在這一點上提出了補充。現代的監禁機構將其知識權力的對象——瘋人、病人、罪犯——從原來在社會中雜然交處的狀態逐漸隔離出來，圈閉在機構裡付諸正常化的檢查、處遇或治療。而博物館收藏的前身，各種稱呼的「珍奇陳列室」(*studioli, cabinets des curieux, Wunderkammern, Kunstkammern*)，無論作為王權的誇耀、貴族豪門的地位象徵、或是博學的工具，原來確實都是排他性強、限制嚴格、圈閉的社會空間。而自十八世紀後葉以來，不僅是藝術品，幾乎所有類型的收藏都逐漸打開大門，向愈來愈廣的公眾開放，到了十九世紀中葉，歡迎任何人(任何服裝儀容行為舉止適當的人)參觀的公共博物館已經成為歐洲各國的普遍原則。

這個進程，各國有不同的動力，在法國隨著大革命的戲劇性暴力而轉型。到了 1815 年拿破崙下台時，歐洲主要國家，在柏林、馬德里、阿姆斯特丹，都已創立了仿效羅浮宮的國家藝術博物館。在德國，由資產階級批評早先專制皇室家族的展示形式而推動。在英國，雖然抗拒羅浮宮的模式，但中產階級的反對運動強烈攻擊世襲特權的貴族無能回應國族的競爭，並將推動公共博物館、擴大政治參與、創新文化教育體制共同列為國族主義的訴求，倫敦的「國家美術館」也終於 1824 年揭幕(Duncan 1999:322-3)。我們清楚地看到，從皇室貴族菁英階級獨享的封閉社會空間，到向人民開放的國家博物館，這個民主化過程的動力是歐洲的國族主義。

博物館雖然與現代監禁機構出現於同一個時代，由封閉而開放的軌跡卻正好相反。而這兩類機構在展示權力的功能上，發生了有趣的替代。十八世紀之前的專制政權，皇室貴族的「珍奇陳列室」禁制人民的進入，但東市午門懲罰犯人的刑場，卻是開放群眾圍觀的權力展示與道德教育的儀式空間。而當現代監禁機構將瘋人罪犯悄悄地與社會隔離之後，原來封閉收藏的藝術文物珍奇卻向群眾開放展示。當然，藝術收藏仍然是劃分教養階級與鄙俗社會的儀式器物。但就如英國「國家美術館」建館委員會所相信的，美術館與博物館，如果好好組織，可以成為強化社會秩序的工具。許多專家與委員意見一致，都相信，只要看見藝術，就足以讓即便是最低下階級的人改進其道德與品行；他們也相信藝術與文化可以增進國族生活的品質，獎掖整體國族的藝術愛好是最高層次的政治工作(Duncan 1999:323-4)。於是權力展示的場景改變了，不再是以懲罰威嚇的手段令人民屈服，博物館邀請公眾參觀，身為國家的公民，與權力站在同一邊，觀賞著代表他們自己的國族榮耀與權力。這是博物館創作神話的原初類型：國族神話。

不僅到十九世紀末每一個西方國家都至少有一個代表性的國家藝術博物館，廿世紀歐洲之外的國家也仿效博物館的公民儀式，我們的故宮也包括在內。隨著藝術博物館而誕生的學科，藝術史，將民族的過去圖像構造為合理化的系譜，像是某種必然進程的結果，確認了現代國族的觀念，更顯現出民族自我認同的獨特性格、風格與審美感性。各個時代也被建構為似乎各有其統一的同質性，受到特定價值或態度的支配。民族與時代，在藝術史論述中被賦予擬人態的性格，有其自己的風格，外顯的藝術形式則似乎是其內在精神的直接表現。而某些時代的印記，卻又能跨越時代而留存，猶如從今日阿姆斯特丹運河上觀光畫舫的設計，依稀看出十七世紀荷蘭繪畫大師們的印記！這也是何以 Erwin Panofsky(1982:328)指出歐洲的藝術史學者在思考上深受國族界域的制約，所耽溺的問題，例如，立方體柱頭究竟是在日耳曼、法國還是義大利的發明？畫家魏登(Roger van der Weyden)究竟是(荷語)法藍德斯人還是(法語比利時)瓦倫人？教堂的菱紋拱頂究竟最早出現於義大利的米蘭、法國皮卡第的茉莉安佛(Morienval)、諾曼第的康尼(Caën)還是英格蘭的達拉姆(Durham)？這類問題可以成為吸引幾代歐洲藝術史學者數十年糾結情緒的鬥爭焦點。

博物館出現的時代，不僅是歐洲資產階級崛起與國族主義的時代，也是歐洲向外擴張與殖民主義的時代。隨著美洲、非洲、大洋洲的征服與殖民，不僅形成政治經濟上的核心邊陲關係，以及歐洲對殖民地農礦資源的剝削，也形成文化殖民主義，包括藝術文物的掠奪佔有，作為征服與屬地主權的宣示。早期西班牙對中南美洲的殖民，掠奪文物是作為宗教支配的宣示，並未將土著宗教或圖騰性質的文物視為文化財產，而是著眼於其材料的貴重金屬，同時大量破壞土著信仰的異教偶像。而拿破崙遠征埃及時對文化財產有了創新的掠奪方式，成為日後殖民帝國仿效的榜樣。它們將文化財產當作戰利品，而且帶回的不僅是具體的文物，還有更為抽象的財產：藝術風格。遠征軍從尼羅河谷地帶回的埃及雕像與方尖石碑，成為帝國政治權威的官方標記。古文明不可解讀卻徒留視覺形象的文物，在歐洲引起了探索異文化的風潮，成為浪漫主義運動的主調，向外探索對歐洲而言陌生奇異的文化元素，縱溯整個歷史，搜尋已逝文明的文物遺跡，橫越整個世界，搜尋非歐洲民族的原始藝術、奇異風俗、超自然信仰、民間巫術(Coutts-Smith 1991:23-4)。

文化殖民主義顯著擴展了歐洲的審美視域。歐洲之外的物件與造形，先是透過航海探險家、殖民地開拓者、民族研究者，不斷地流向西方，包括「部落」社會的雕刻、面具、器物，史前洞穴的壁畫、古代藝術、民間通俗藝術、玩具與塗鴉。大量接觸異文化的元素，激發了歐洲多方面的心智活動。李維史陀描述人類學博物館曾經作為研究田野的延伸，或說「實驗室」：「對一些看起來卑微不起眼的物件，進行各種瑣碎的工作，攤解、清理、修復；然而經過對各種蒐集物件的分類、識別與分析，他建立了與土著環境的間接接觸，瞭解了這個環境，以及對待這些物件的正確方式：組織構造、質感紋路、形式、甚至氣味，因為重複的體驗，令他能夠本能地熟悉遙遠的活動與生活形式」(Lévi-Strauss 1963:375)。他也指出，西方文明的擴張與交通發達的結果，物質文化的日漸趨同（另個意思就是原始社會的滅絕），使得原始物件（如弓、箭、鼓、籃、飾物、雕像之類）的蒐集愈益困難，而語言、信仰、態度、性格的研究卻愈趨容易，人類學研究才從物的蒐集轉向人的理解(1963:377)。當然，這些物件不僅被用來研究個別民族，也經由分類而被編入大型敘事，例如從漁獵採集經濟到城市工業經濟的社會演化尺度，使得同時存活於現代的各民族，也被劃分等級，排出哪些屬於先進又哪些比其它更「原始」。這些民族學物件不會再復歸為卑微不起眼的物件，它們在博物館，為不同目的受不同分類，被當作「紀錄」、「歷史」或「證據」，依據不同的神話而展出，表達當前政治權力所需要的道德意義，或故事。

流入歐洲的異文化物件與造形，不僅召喚了人類學，也激發了現代藝術的先驅。他們將來自非洲與大洋洲的物件與造形，從珍奇玩物的層次，提升至藝術的地位，甚至進入主流藝術，因而出現所謂「現代主義的原始主義」(Modernist Primitivism)。原始主義的概念，在兩層意義上屬於現代西方的神話。第一，這些非洲與大洋洲藝術成為西方藝術家可以挪用的形式，自由擷取的資源。畢卡索對

於非洲面具與雕塑的熱中是比較知名的例子，如《亞維儂的姑娘》，在西方藝術創作的名下媒介非洲形式，表現某種逾越、傳達某種震盪，卻令他成為現代藝術的英雄⁹。馬爾侯也毫不猶豫地稱畢卡索表現的是「我們文明的藝術」(Malraux 1976:98)。然而西方看待跨文化挪用的判斷卻是毫不對稱的：非洲人運用歐洲的遺產，那是模仿、被同化、喪失了傳統；歐洲人運用非洲的文化資源，那是創造、進步、包容的現代主義。

第二，無論是在民族學博物館或現代美術館，當我們以為在觀看「原始」文化的時候，我們看到的都是策展者（西方或我們自己）的版本，一個經過編碼登錄的「他位」。原始主義(Primitivism)，與薩依德(Edward Said)所謂的東方主義(Orientalism)一樣，是西方建構他所認為的「原始」或「東方」形式，作為自身的對照形象。無論態度是輕蔑還是崇拜，那是西方投射自身慾望的神話。縱令如現代藝術前衛的慾望：企圖逃脫我族中心的侷狹世界觀，挑戰主流學院文化或資產階級價值，而激進地在他所認為「原始」的材料、色彩或形式裡找尋能量；那還是西方的拜物(fetish)，不可避免的將「原始」假想為對立於西方價值的符號。畢卡索在與馬爾侯的一段對話中說：

那些黑人的作品是媒介...用來對抗未知、可怖的神靈...我瞭解這些黑人用它們來做什麼。為什麼是這樣的造形而不是別樣的...它們是武器，用來避免受到神靈的影響。它們是工具，假若我們賦予神靈一個形式，就可不再受其附體了...神靈，無意識，情緒，都是一回事，我知道為什麼我是個畫家。那天獨自在陰森的博物館裡，周圍都是紅皮面具、偶人、灰濛濛的人體模型，就在那天，亞維儂的姑娘就附身於我了，那是我的第一幅驅靈祓除之作，絕對錯不了！(Malraux 1976:11)

圖十一：Picasso. *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*. 1907.

非洲神靈、無意識、情緒，都是一回事：畢卡索描繪自己的前衛創作，神秘、非理性，是「西方理性」的對反。「原始」藝術經常以異類、非人的素質對照於希臘羅馬、文藝復興的古典人文主義。藝術史名家，曾任英國國家美術館館長的Kenneth Clark 在其《文明》書中有更為鮮明的對比：(1982:18)

在黑人的想像中，神靈的世界是恐怖與黑暗的，隨時會因為冒犯小小的禁忌而遭受可怖的懲罰。在希臘的想像中，神靈的世界是自信而光明的，其中的眾神就如我們自己，只不過更為俊美。

我們想起，馬爾侯是如何判斷，佛教精神，曾經是希臘的而不是東方的：因為沒有「東方」那種在可怖神靈之前匍匐乞憐的樣子。自信光明又俊美的希臘之神，也引我們回到「阿波羅蛻變記」仍未解答的問題：為什麼這個蛻變之旅的出

⁹ 在收藏這幅作品的MOMA，紐約現代美術館，畢卡索特別成為現代藝術的故事主角。

發點，要在希臘？馬克思說：希臘藝術預設了希臘神話¹⁰。我們也學舌：現代藝術預設了現代神話。國族主義、東方主義、原始主義，都是極具力量的現代神話，現代西方藉之以想像自己、對待異己。然而，這個衡量一切的古典希臘，蛻變貫越其他文明的「蛹」，究竟是「西方」自己，還是個「現代」的「他位」，或者是又一個現代西方創作的的神話？

希臘神像的顏色

Athens was never white, but her statues, bereft of color, have conditioned the artistic sensibility of Europe.

—— André Malraux

We are all Greeks. Our laws, our literature, our religion, our arts all have their roots in Greece. But for the Greece...we might still have been savages and idolaters...

—— Percy B. Shelley

米洛的維納斯是白色大理石的，羅浮宮外協和廣場裡成群的仿希臘雕像也是白色的，事實上歐洲各處的皇宮與庭園裡，無數的希臘式雕像都是白色的。白色的希臘雕像已經制約了歐洲藝術的審美感受。如果將維納斯的雕像塗抹上黃褐色、紅棕色或黑色，那會是難以接受的俗氣醜怪。馬爾侯對於希臘雕像的顏色，有頗具洞見的觀察：在東方，中亞、印度、中國、日本，幾乎所有的雕像都是彩繪的；羅馬的雕像，則運用他們所能找到任何顏色的大理石；中古的歌德式木雕像也是彩繪的；哥倫布之前的美洲偶像與馬雅的浮雕，也都是塗上了各種顏色的。某個文化某個時代，似乎與某些顏色有關聯，然而經過歲月的洗滌，當流傳到我們時，除了少數殘片，幾乎都褪色了。希臘雕像並不例外，原來也是多彩的。在那不在乎寫實的時代，用色很少是寫實的；柏拉圖提到他那時代的學徒將雕像的眼睛塗上紅色。但是時間漂去了漆臘的顏色，只留下了大理石的白色(VoS:47)。於是沒有顏色的雕像，取代了原來有色的，自成一新的體系，那就是藉著我們的博物館，唸唸有詞的咒令之下，為我們而顯現的希臘。

當時德國對待希臘作品的一種理論是：我們應該以當初創作者看待它們的方式來看待它們。然而，馬爾侯反問，什麼樣的過往作品能夠被這樣看待呢？出土的希臘雕像上殘留著某些顏色的些微痕跡，都讓我們覺得困窘，因為那暗示了一個與我們所熟悉的希臘非常不同的世界。那麼恢復希臘雕像的原貌，塗抹上五顏三色的漆臘，我們會不駭怪嗎？(VoS:47)

馬爾侯的質疑極好。但是他卻不曾將雕像顏色與藝術審美的質問，延伸為西方認同與文化史的質問。古典希臘被尊崇為西方的(the Occident)文化根源，被當作第一個普世文明(the first universal civilization)，在民族與文化上成為「白」種

¹⁰ Marx, *The Grundrisse*, in R. C. Tucker (ed.) (1978:246).

的、歐洲的，會不會也是時間洗盡色彩的「漂白」結果？而且，漂白希臘的時間，不是兩千多年，而是僅僅兩百多年，碰巧，又與博物館代表的現代性，在時代上幾乎吻合。

柏璠(Martin Bernal)的兩卷鉅著《黑膚雅典娜：古典文明的亞非根源》(1987, 1991)，考掘了 1785 年以來西方「漂白」希臘的論述過程，與薩依德《東方主義》，成為廿世紀後葉學院內外最受爭議的幾部著作之一，而爭議之激烈甚且過之，因為觸動了歐洲中心主義、多元文化主義、帝國主義以及「西方文明」沙文主義等等認同政治的敏感神經。《黑膚雅典娜》是個超越學科的百科全書式考掘，考古與文獻證據包括了語言學、字源學、神話學、宗教祭典、社會政治結構、物質文化。簡略的說，柏璠回溯了一個發生於文化史研究的「典範轉移」，一個影響深遠的「阿利安模型」的崛起。

柏璠指出，自西元前十八世紀起，古埃及與腓尼基¹¹就已對萌芽期的古希臘文明有廣泛重大的影響，曾經統治過希臘的許多地區，而且直到古典希臘(西元前約 480-323)與泛希臘時代(西元前約 323-30) 仍有頻繁的接觸。古希臘人自己對這些比較古老、世故的東方文明，毫不保留地表達他們的尊崇、也公開承認他們在智識上的承繼與親緣。古希臘受「來自東方的啓蒙」(“*ex Oriente Lux*”, Light from the East)，是很平凡的認識，早期基督教思想家認為希臘哲學大部分學自埃及，文藝復興的思想家也毫不懷疑希臘是埃及的學生，而且對埃及與希臘同樣熱中。簡單說，這是從希臘古典時代直到十八世紀，兩千多年來習以為常的看法，不需要辯護，因為從來沒有人質疑。

直到兩百年前，十九世紀初葉，現代歐洲學者開始質疑埃及與腓尼基對古希臘的貢獻是否存在、是否相干。歐洲文化史研究出現了觀點的轉換，認為希臘文明是來自北方印歐語民族征服原住民後的文化創造，所根據的是語言學上所謂「印歐」(Indo-European)語系的新發現。「印歐」這個首度出現於 1816 年的稱謂，帶來了種族分類學的新體系，涵蓋東自印度西至日耳曼的所謂白種「高加索人」(Caucasian，首度出現於 1770 年代的詞彙)，或「阿利安族」(Aryan)，成為種族層級的最高級。而希臘語基本上是由印歐語構成的，因此是阿利安族一支早期的優秀成員。隨著「阿利安模型」的崛起，歐洲出現了跨越學科的熱潮，史學、神話學、新興的「種族科學」，以前所未有的努力，企圖將古希臘從東方的糾葛中抽離出來。

希臘悲劇曾以埃及與腓尼基在希臘本土建立殖民王國為戲劇主題¹²。希羅多

¹¹ 「腓尼基人」(Phoenicians) 是古希臘人對當時居住於現今黎巴嫩、以色列、敘利亞沿海地區居民的總稱，是西閃語(West Semitic)的民族，大約於西元前一千年開始崛起。腓尼基的興盛肇因於繁榮的商業與遠程貿易，藝術與工藝技術亦遠近知名。腓尼基人不僅在地中海東岸、賽普勒斯與愛琴海享有霸權與文化影響力，其征服的殖民地與貿易據點包括北非的迦太基，今日摩洛哥的大西洋岸、葡萄牙、西班牙、薩丁尼亞、西西里、義大利半島與希臘。

¹² Aischylos' *The Suppliants*; Euripides' *The Phoenician Women*.

德的《歷史》(約西元前 450 年)記述了埃及、利比亞、腓尼基與近東文明對於希臘的廣泛影響，包括埃及人在希臘興建雅典娜神廟、在伯羅奔尼撒據有殖民王國、自腓尼基人引進了文字、希臘數學始祖畢達哥拉斯求學於埃及。而在西元前 380 年奧林匹亞祭典上號召雅典與斯巴達團結對抗波斯的希臘演說家Isokrates則推崇埃及政治的典章制度。柏拉圖厭煩於雅典擾攘的民主政治，曾於西元前 390 年代遊歷埃及後創作了《理想國》，而馬克思曾尖刻地指出，柏拉圖《理想國》描述的分工制度與國家形構，是雅典人對埃及種姓制度的理想化¹³。柏拉圖學派的競爭對手歐多索斯(Eudoxus)，當時頂尖的數學家與天文學家，也求學於埃及。這些古典文獻裡希臘人的自我見證，成為「阿利安典範」的極大障礙。然而以「印歐語系假說」為依據，以及自認其歷史研究工具更為進步的優越感，十九世紀的歐洲歷史學者紛紛以「老舊過時的傳說」、「動機可疑的謊言」，剷除任何古希臘文明深受非洲埃及與亞洲閃族文明影響的主張。

在阿利安典範之下，十九世紀的浪漫主義發展出如下假說：重大的文化傳播只可能由淺膚色種族向深膚色種族傳播，或是在外貌相似、語言相近的種族之間傳播。因此深膚色亞非種族教導傳授淺膚色古希臘人的說法是不能被接受的(Bernal 1990:275)。然而，將膚色關聯於智力與道德的偏見，在歷史上是非常晚近的，大約出現於歐洲擴張與從事非洲黑奴貿易的時代。古典學者 Frank Snowden (1991:63)指出，「古代世界沒有現代生物種族主義那麼惡質的膚色偏見，黑膚不是低劣的符號」。當歐洲帝國主義進入中東與北非，種族學者的任務在證明這些被殖民的亞非民族，在過去也不可能如今日歐洲殖民者一樣向外從事帝國殖民的活動，不可能具有啓蒙希臘的優勢文明。只有古希臘才如今日歐洲一樣是活潑的殖民者；埃及則被建構為「蹲家裡」的保守定居民族，後來遭遇離奇死亡；閃族腓尼基的遠征貿易則被描述為物欲貪婪、毫無英雄主義的冒險事業。

柏璠也承認阿利安典範的核心依據：希臘語言基本上屬印歐語系。希臘語彙裡印歐語佔了 40-50%，但是此外，希臘語彙有四分之一來自閃語，20-25%源自埃及，特別是山川與地方的名稱、宗教祭典與神話裡的諸神。柏璠考據，在古代雅典娜與埃及的女神“Ht Nt”（發音為 Atanait）一直被當作同一個神，兩者皆是司戰爭、編織與智慧的處女神。希臘最早的雅典娜造形發現於邁錫尼(Mycenae)，肢體原來是塗色的，與沿襲埃及的米諾傳統相近，可能是紅棕色或黃褐色。希羅多德曾提及雅典娜的埃及/利比亞淵源，也曾提及埃及與部分利比亞人的黑膚色，這是啓發了柏璠書名《黑膚雅典娜》的靈感(Bernal 1987:xiv, 49-53)。

與我們主題相關的是阿波羅。柏璠考據，阿波羅源自埃及神話的“Hpr”，「晨曦的太陽神」。“Hpr”還有個學生兄弟“Tm”，「薄暮的太陽神」。在埃及神話裡，“Hpr”永遠年輕，而且曾經搏鬥制服了一頭水怪。在希臘神話裡，阿波羅與學生姊妹阿特米斯(Artemis) 在德爾菲合力屠戮了一隻巨莽。德爾菲(Delphi)在閃語意

¹³ Marx, *Capital*, Vol.1 Pt.4. in R. C. Tucker (ed.) (1978: 401)

指學生的一對。阿特米斯，也就是羅馬的黛安娜女神，是傍晚、夜間與狩獵的女神，也是月神，在泛希臘時期，與埃及同時為貓神與月神的“B3stt”女神被當作是同一個神。但在發音上，阿特米斯接近埃及的“Hrt Tmt”，是“Hpr”學生兄弟“Tm”的陰性形式(Bernal 1987:68-9)。

阿波羅的崇拜綿延不絕。羅馬首位皇帝奧古斯都以阿波羅為守護神，並將擊敗安東尼與克麗奧佩托拉的海戰勝利歸榮於阿波羅。十七世紀後葉，當法國崛起而需要創造國族崇拜的時候，「太陽王」路易十四刻意的將阿波羅形象附體，並以年輕的「阿波羅路易」為主題，營建當時號稱最富麗的宮殿，凡爾賽。之後，阿波羅的雕像出現在歐洲各處的宮殿庭園裡，高貴、純白。在歐洲人眼中的阿波羅形象，或許如同我們眼中的佛陀形象，是熟悉貼切的美感。從尼羅河三角洲到雅典衛城，到羅馬廣場，到凡爾賽宮以及西歐各處的宮殿庭園，阿波羅離非洲故鄉越來越遠，當然也經歷了藝術形式與靈魂的蛻變，只不過歐洲人承認的蛻變旅程，從希臘開始。阿波羅的非洲蹤跡湮滅了。

無論是神的性格精神、神像的造形、神廟的崇拜祭儀，希臘阿波羅與尼羅河三角洲的親緣關係，顯然要比遙遠的帕米爾山谷更為接近。馬爾侯能夠慧眼在地理上遙距五千里、時間上曠隔五世紀的犍陀螺佛教藝術看出阿波羅的蛻變形式，難道看不出頻繁往來的地中海對岸，也曾與阿波羅有著共同的語言與親近的靈魂，甚至是年輕阿波羅的故鄉？確實，只有在另一個尺度上，希臘與犍陀螺或印度是更為接近的，那就是印歐語系的民族系譜。難道馬爾侯所謂「曾經有共同的語言」、「親近的靈魂」不只是依托於藝術形式的隱喻？果然如此，那麼從奧林帕斯到帕米爾、到雲岡龍門、再到太平洋島嶼，這個旅程真的不曾違反那「文化傳播方向膚色由淺入深的假說」。而「阿波羅蛻變記」所遺漏的這一段，從黑膚色的非洲到希臘，卻恰好抵觸了假說的方向。

我們再回來檢視另一個關聯希臘與佛陀的理論：「軸心時代理論」。這個理論關涉的不是藝術形式流變的漫長旅程，而是比較文明史上思想的同時發生。我們說過，「軸心時代理論」看起來比許多歐洲中心的思想史觀更為寬宏，因為視域所及不僅只希臘，也涵蓋了伊朗、印度與中國。然而我們要問：為何要那麼強調西元前五、六世紀，所謂「軸心時代」？如果所強調的共同特徵是在思想上對人的情境出現反省的、批判的、試圖抽離一步以求超越前瞻的意識，那麼何以在漫長的古文明過程裡，必要將這樣的思想歸屬於短短兩個世紀之間寥寥幾位的先知與哲學家？孔子說他「述而不作」，已經指出在他之前的古代已有豐富思想遺產。瑣羅亞斯德被認為是波斯教的「創始者」但其實他是「改革者」，如今已知古波斯宗教在西元前九世紀，甚至更早即已流傳。「軸心時代理論」明顯的抹除了所有青銅時代重要文明在科學、哲學與宗教上的遺產，特別是美索布達米亞、勒凡特(Levant，地中海東岸)、埃及。那麼這個理論的效果是什麼？古典希臘以及歐洲文明，成為真正文明的先驅！與幾個同時卻遙遠的先知哲學家並列，不會蝕損希臘的獨立創造地位，卻刪略掉非洲、近東與亞洲文明對古典希臘長久持續、

頻繁密切的啓蒙影響。這也是何以柏璠懷疑「軸心時代理論」是「阿利安模型」的結果，也鞏固了這個典範(Bernal 1991:309-10)。

馬爾侯，曾經是法國淪陷區敵後抗戰的英雄，對法西斯與納粹深為反感。在其文字與言論中，我們嗅不到反閃族或粗糙的種族主義。即令「阿波羅蛻變記」的出發點、方向、遺漏的情節令人生疑，我們卻不能簡單的用「阿利安模型」來指控他。他是更為寬宏的、具有博物館想像的現代（歐洲）人。馬爾侯寫道：「我們現代藝術世界就是個奧林帕斯，所有文明的所有神祇，都在那兒，歡迎著所有懂得藝術語言的人們」(Malraux 1960:34-5)。語調上既是多元文化的，又是普世價值的，就像是啓蒙運動以來我們常聽到的，文化多元主義的歐洲中心表達。馬爾侯曾說：「對他異文明的迷戀...是我的特性，也許是生命的情調」(引自 Lyotard 1999:95)。聽起來多麼像啓蒙時代的「哲人」，對他異文化充滿激情與興趣。啓蒙時代的哲人，廣泛閱讀旅行家、探險家、傳教士對於他異文化的報導，歸納出人性基本上是普同的。馬爾侯，自己就是旅行家、探險家、歐洲文化的宣教士，聲稱在藝術的超越語言之中，我們四海一家。當然我們記得，對馬爾侯的生命情調，以及他一生對異文化的迷戀，歐洲殖民主義是多麼關鍵的背景，至少從他一九二〇年代在中南半島的冒險生涯開始。

神話創作，藝術文物的主權

Egyptian art, though funerary, is rarely funereal...Now that we have ceased to regard Egyptian tombs as sepulchers; we tend to see them as country houses in the Hereafter.

—— Andre Malraux

Museums are like the family sepulchers of works of art. They testify to the neutralization of culture.

—— T. W. Adorno

Museums are already there to survive all civilizations, in order to bear testimony. But to what?

—— Jean Baudrillard

「創作神話的現代權力」，是馬爾侯對現代性極具洞察力的展望。回應這個觀點，必須討論一個複雜的問題：藝術文物的死亡、轉世與歸屬。

廿世紀初葉，比馬爾侯稍早，博物館帶來的現代性震撼，已經觸動了幾位敏感的文化評論家。梵萊希(Paul Valéry)對於羅浮宮的過度豐富感到困惑：已死的視覺圖像，野蠻的亂葬在一塊兒！想像同時聆聽十首交響樂的狀況！一會兒肖像、一會兒海景、一會兒廚房靜物、一會兒凱旋遊行，更糟的是風格完全不相容的繪畫擺在一塊兒，圖畫的獨特性被扼殺，藝術遺產將被摧毀，五音令人耳聾，五色令人目盲，過度豐裕令我們荒蕪貧瘠。阿多諾將梵萊希這種立場稱為文化保守主義：因為忠於文化而棄絕文化。然而梵萊希將博物館與藝術作品的死亡景象聯結，阿多諾是熟悉的，他指出在德文中“*museal*”，「如博物館般的」，確實有

種不愉快的意涵，描述某些物件對於觀看的人已不具有活生生的關係，是死亡的過程¹⁴。博物館與「壯麗陰森的陵墓」(museum, mausoleum)，不僅是發音接近而已，博物館就像是藝術作品的家族墳塚，見證了文化的超然化。(Adorno 1983: 175)。

將藝術自其原初創作的環境與生活的脈絡抽離，對梵萊希而言，是剝奪了生命的藝術，「葬」入博物館。普魯斯特(Marcel Proust)與梵萊希一樣繫念於藝術作品的死亡命運，他也體認那是藝術當下生命的死亡，但他卻在博物館裡看到藝術的轉世再生。一幅繪畫，縱令原封不動的掛在貴族城堡裡，也終將成為沒有博物館收藏的博物館物件。沒有博物館，藝術作品也終會將自己的生命啃食殆盡(就如馬爾侯眼中，吳哥窟神廟的藝術寶藏早已在叢林枯藤老樹的糾纏中自己腐朽了四百年)，然而只有在博物館，藝術作品立即生命的死亡，卻帶來了轉世的來生。博物館，就如同自然史一般地蒐集藝術的靈魂，將他們轉變為歷史的象形文，在其原來生命脈絡枯萎的時候，賦予它們新的內涵(Adorno 1983: 185)。

普魯斯特、阿多諾與馬爾侯的洞見非常接近，這三位評論家卻都不曾進一步指出：博物館創作神話的「現代性」與古代世界的神話創作有多麼類似。藝術文物進入館藏，就如《封神榜》，在人間凡世完成鬥爭命運的英雄受到封神，進入永恆的神話世界。馬爾侯曾詩意地描述：「埃及藝術，雖然是葬祭的，卻不是悲慘的埋葬...埃及墓室不是墳塚，而是來世的別墅...屬於永恆的」(Malraux 1960:9)。我們難道看不出，藝術文物進入博物館，雖然是終結原有生命的葬祭，卻不是悲慘的埋葬，博物館不是藝術屍骨的墳塚，而是藝術轉世再生的長生殿，就如埃及墓室，博物館是「我們的文明」企圖永恆的神話宮殿。

藝術文物的轉世，也就是神話創作，無論在古代或是現代，都是個精密的過程，同時包含具體的與象徵的層次，同時包括物質技術與論述符號的製作。在古埃及，那是掌握解剖防腐技術的木乃伊師傅與掌握宗教神話知識的祭司所結合的事業。博物館學的基本要務是「保存」物件，將物件從其趨於腐朽鏽蝕的材質載體(無論是肉身或是銅鐵土石紙木)「救回」，或從風沙叢林水潦日曝蛛網灰塵之下趨於頹圯或遺忘的環境中「救回」。還有些物件既未腐朽、也未遭遺忘，而是自其他民族或階級的日常生活使用中「救回」，因為這些人民還不具有藝術觀念，不知何物為藝術。無論如何「救回」，都是剝離原生脈絡的物質框作(material framing)。而自其原來脈絡切離的藝術物件，被置於不同的脈絡下賦予詮釋，就像是一件禮物，在與原初價值全然無關的脈絡下獲得詮釋的再生價值，包括「阿波羅蛻變記」之類圖像敘事在內，這是論述框作(discursive framing)。無論是物質框作或論述框作，博物館裡的藝術物件，借用 Preziosi(1996:101)的形容，都是「先經肢解而後縫合的回顧」(dismembered and remembered)。轉世的藝術物件要

¹⁴ 這樣的意涵在中文也不陌生，當我們說某件東西「可以放進博物館了」，意味著它某些活的價值已經終結，與我們的生活喪失了活生生的關係。最近文化機關計畫以「眷村博物館」為名保存「已走入歷史的眷村文物」，就引起一些抗議，見蔡紹斌「眷村文化」(南方社區文化網站)。

能夠受到賞識(appreciation)，必已先經過為特定目的而賦予適當意義的佔有/挪用過程(appropriation)。

自何而佔有、從何而挪用呢？藝術品的前世與今生，屬於誰的遺產？文化部長馬爾侯寫道：「以全世界為範圍，我們正在揀選，雖然還是試驗性的，逐步地將整個世界的過去復活回生，以成就第一個超越館牆的博物館」...「結果我們藝術資產的絕大部分，如今來自藝術觀念與我們大不相同，甚至於從那些不知藝術為何物的民族而來」¹⁵。Herman Lebovics(1999:80)曾因此譏嘲馬爾侯將法國的歷史任務擴張為歐洲藝術資產的託管人，還想像成為世界文化資產的託管人，非歐洲的其他文化會需要法國評審馬爾侯來判斷他們創作出來的東西哪些算是藝術！這個批評尖刻痛快，但我的保留是，就算聽來誇張，難道距離事實很遠麼？或許馬爾侯企圖重振戰後法國歷史文化的榮耀，恢復其作為西方藝術中心的努力，顯得有點錯過了時代，招致其他西方批評家的嘲諷。然若撇開法國中心所招致的尖酸，整體「西方」而言，經過殖民主義的積累，無論就國家博物館的藝術資產、藝術史的論述權威，或是資本主義持續發展的藝術市場，難道不接近馬爾侯所企圖的地位：世界文化資產的託管人、世界藝術文物的評審人？

馬爾侯的視野並不誇張，「普世文化遺產的保護，是我們時代的任務」，正就是聯合國教科文組織於 1972 年所宣達的精神。然而，「普世文化遺產」卻是個自我矛盾的觀念，因為不可避免地糾葛兩個問題：所有權歸屬、揀選/排除的判準。而這兩個問題，幾乎捲涉了廿世紀各種層次認同政治的衝突。藝術文物的轉世，並不全如阿多諾所說的：見證了文化的超然化。換個角度，轉世的過程，見證的是竊盜、劫掠、侵占、破壞、償還等等擾攘不休的爭議。就如埃及金字塔的墓室，見證的是超然與永恆？還是不休的竊盜劫奪？看你怎麼看。

藝術遺產的所有權，廿世紀經歷了戲劇性的轉變，背景則是殖民主義與後殖民國族主義的消長。1924 年馬爾侯在西貢受審的案例，切題地說明了當時關於藝術文物所有權誰屬的論點。馬爾侯的辯護律師對於竊盜藝術文物控訴的反駁是：吳哥窟地區於 1907 年法國中南半島總督決定的一項條約中從暹羅割還柬埔寨，這項條約於 1915 由法國總統確認，卻未正式通過國會，而法國殖民當局也還無暇顧及將這些遺墟列為保護文物，因此這些遺墟就如同「發生過船難的棄船」(*res derelictae*)，任何有冒險精神的探險家都可以自由打撈。多少人從吳哥窟搬走了更多更重要的東西？如果我的（年輕）案主必須為這小小的過失而受懲罰，那麼先前那些資深的法國居民、將軍、官員們也都要為他們搬走文物的犯行而被起訴判刑咯！（Cate 1997:77）

同樣在廿世紀初，絲路沿線的遺址，敦煌莫高窟、樓蘭、吐魯蕃，也都由英、法、德、美、日、俄的探險家先後頻繁「調查」、搜刮搬運，這大批文物，分別「轉世」於大英博物館、法國國家圖書館、聖彼得堡艾爾米塔齊博物館、哈佛的

¹⁵ [法國]國家檔案館，美術系列F21，主秘文件(1959 年 5-11 月)，引自Lebovics (1999:80)。

法格藝術博物館...。陳寅恪 1930 年在〈敦煌劫餘錄序〉反映了當時的感傷：「敦煌者，吾國學術之傷心史也。其發現之佳品，不流入於異國，即密藏於私家。茲國有之八千餘軸，蓋當時唾棄之剩餘，精華已去，糟粕空存」。今日翻開中國藝術史的書籍，述及這一段遺址發現的緣由與關係人物，所用的詞彙大約都是劫奪、盜竊、搜刮、破壞，與西方以文化超然的婉語描述文物的「轉世」，立場對比鮮明。

廿世紀後葉，非西方國家大都已取回了各自古蹟遺址的監護權，例如中國，不可能再任由洋鬼子自由進出「打撈」。對於遺址文物，例如敦煌，他們將劫餘殘卷收藏於北京圖書館，成立了敦煌藝術研究所，維護崩塌的岩壁、修復剝落的壁畫，發現了更多的洞窟，延請美術工作者臨摹壁畫，也進入學術層次的研究，甚至文物出國借展。此時文物的價值，已截然不同於廿世紀初年道士王圓籙出售文物換取布施的價值。我們清楚看到國族主權與博物館現代性的積極結合，而兩者皆是西方啓蒙的結果。然而物質框作的技術與權力，比較容易收復。論述框作的知識與權力卻未必能夠收回。陳寅恪寫道：

敦煌學者，今日世界學術之新潮流也。自發現以來，廿餘年間，東起日本、西迄法英，諸國學人，各就其治學範圍，先後咸有所貢獻。吾國學者其撰述得列於世界敦煌學著作之林者，僅三數人而已。夫敦煌在吾國境內，所出經典又以中文為多，吾國敦煌學著作，較之他國轉獨少者，固因國人治學，罕具通識...。〈敦煌劫餘錄序〉

進入廿世紀後葉，殖民帝國沒落，聯合國教科文組織(UNESCO)、國際博物館委員會(ICOM)、國際古蹟遺址委員會(ICOMOS)，都以「相互尊重他國文化遺產」為明文的精神，雖然藝術文物與古物仍號稱為僅次於毒品的非法國際走私項目，保存文物遺產於國族疆域之內已成為原則。然而前殖民帝國所累積的藝術文物，特別是論述框作的知識權力，仍然是難以撼動的霸權。藝術史、考古學、漢學、埃及學等眾多的西方學術機構，仍然是為世界文物提供詮釋、敘事與論述脈絡的權威。他們「徵引」(recite)其他文明的文物，不論是藏於西方博物館的或是保存於本土遺址的，他們的論述脈絡界定文物意義，成為確認文物的簽署(countersign)。

陳寅恪感嘆敦煌在中國境內、出土經籍又以中文為多，而中國在詮釋敦煌文物的地位卻如此邊緣。這並非特例，希臘更戲劇化地說明了反諷的情境。英國史學家吉本(Edward Gibbon)在十八世紀感慨雅典人懶散怠慢地踱步穿梭於那些輝煌的古代遺墟之間，對其祖先的天賦絲毫沒有讚賞的能力。隨著現代歐洲對古典研究的熱中，現代希臘作為古典遺產的繼承身份愈來愈顯得不稱。英國詩人雪萊在十九世紀代表現代西方說：「我們都是希臘人，我們的法律，我們的宗教，我們的藝術，根源都在希臘」。到了廿世紀，英國作家吳爾夫(Virginia Woolf)聲稱：希臘遺產的合法繼承人，在倫敦、巴黎、柏林。不僅因為他們更關心、理解更深

入，古典希臘也經由他們之手而成爲真正普世的文明，哲學家、政治家、詩人、建築家都受其啓發。那麼現代希臘呢？可憐完全稱不起古典希臘的文物。那麼觀光客到希臘瞻仰什麼？一位英國外交官說：那是個「殘破大理石的廉價主題樂園...導遊介紹古希臘文化時，還有小偷扒你的口袋」¹⁶。

國族主權與文物歸屬之間，並不是簡單的關係。只有天真才會認爲，中國主權控制了敦煌，因此敦煌文物屬於中國，希臘主權掌握雅典，因此雅典文物屬於希臘。同樣的，不因爲我們雕塑、我們膜拜，就可以確定佛陀的造形與精神是「我們本土的」。不！那造形是古典希臘的，那靈魂是印歐民族的，而古典希臘、印歐民族，都是現代西方的——神話。論述框作的知識與權力，創作神話的現代權力，才是文物主權之所繫。

偶像破壞與神話創作的辯證，再論藝術文物主權

For something genuinely new to begin, the vestiges and ruins of the old cycle must be completely destroyed.
—— Mircea Eliade

By displaying what had gone before and making an ornament of it, you destroyed its potency.
—— Penelope Lively

Myth hides nothing: its function is to distort, not to make disappear...Myth is speech stolen and restored...it is a robbery by colonization...Myth does not deny things, on the contrary, its function is to talk about them; simply, it purifies them... it turns them into speaking corpses.
—— Roland Barthes

廿一世紀的第一個春季，阿富汗的神學士政權（塔里班）發動了一場聖戰，摧毀全國境內所有佛像，包括喀布爾博物館裡收藏的數千件佛雕，以及巴米安的兩尊分別鑿刻於二世紀與五世紀，世界最大的立佛雕像。民兵在巨佛底座堆置炸藥，炸毀之前指揮官下令以火箭彈、坦克砲彈與步槍向佛像開火。神學士最高領袖奧瑪表示，摧毀行動是根據回教教士的裁決，爲了要防止民眾信奉「邪神」、膜拜「假偶像」。聯合國與國際社會，不分佛教、基督教或回教國家，一致呼籲停止破壞，紐約大都會藝術博物館、台灣故宮博物院，都曾表示願意出價購買，以免文物被毀，神學士不予回應。事實上，美俄聯手主導的聯合國不到兩個月前才因爲神學士的反西方行徑與拒絕引渡恐怖份子賓拉丹而施加外交、政治與貿易制裁。神學士毀滅佛教古文物，本身就是針對國際社會制裁的回應姿態。國際輿論的嚴厲譴責與驚駭懇求，或許正成就了升級敵意、火上加油的恐怖劇情。

印度外長譴責摧毀古佛像是「褻瀆人類」的行徑、「倒回中世紀的野蠻」。這

¹⁶ Gibbon, Woolf, British diplomat Paul Theroux, 引自Lowenthal (1998:243-5)。Shelley, "Preface" to *Hellas* [1822] (1970)。

些譴責的修辭，將偶像破壞(iconoclasm)表徵為非人的，與現代性對立的。然而我將指出，偶像破壞與神話創作，同樣是（用尼采的形容詞）「太過人性的」(all too human)，不專屬於中世紀，而是從古代到現代同樣普遍的情境。特別在現代，偶像破壞與神話創作經常同時出現，有看似弔詭的辯證關係。

這次作為「人質」而終被毀的巨佛，是犍陀螺佛教遺址，也就是所謂「希臘佛教藝術」文物。西元七世紀初，唐僧玄奘曾在「梵衍那」佛國僧眾引領下仰望巨佛，他在《大唐西域記》描述：「王城東北山阿，有立佛石像，高百四五十尺，金色晃耀，寶飾燦爛」。然而僅僅數十年之後，七世紀後葉，阿拉伯軍隊已侵入這個區域，全境人民隨即皈信回教。之後一千多年，佛像歷遭劫難，包括十三世紀成吉思汗為征戰中喪生的孫子復仇而摧毀巴米安山谷。在神學士「最終解決」之前，原來富麗的佛像，五官早已不見、外袍紅藍彩繪與手面塗金都已消失，四周壁畫也悉遭毀壞。最後在我們眼前，見證神學士的意志、現代火砲炸藥、以及寰宇媒體的臨終詠歎，巨佛復歸塵土。

確實，西元八世紀隨著回教的崛起，東方經歷了尖銳的破壞偶像運動。然而不僅回教，幾乎所有一神信仰，都曾與偶像的禁制或破壞相聯結。猶太教禁制宗教圖像，也禁制人、獸或活物的圖像，羅馬與中世紀的猶太錢幣沒有人像，而直到近代，除了用於猶太會堂的刺繡與壁畫，歐洲猶太文化裡沒有顯著的繪畫與塑像傳統¹⁷。在喜愛雕像藝術的異教(pagan)希臘羅馬古典文明之後，歐洲文化史上一個顯著現象就是早期基督教世紀，雕塑幾近消失，直到歌德時期(Gothic，十二至十五世紀)，甚至到文藝復興(十五、十六世紀)才恢復。十六世紀的宗教改革卻又起一波清除偶像的運動，新教如喀爾文教派與英國清教都清除了教堂裡具像的視覺表徵。同樣，佛教早期幾個世紀，雖然有佛陀事蹟的圖說，卻沒有佛陀的具像，最初的問題是概念的，如何以具體形象表徵超乎形體的神聖。而數世紀後開始雕塑佛像時，問題則是如何「想像」具體形象失傳已久的「祂」；小乘宗派，則相當長久的保持了佛陀無像的傳統¹⁸。

一神信仰相當普遍的拒斥偶像，導源於概念與感性之間的幾重質疑。(一)神是獨一的創造者，而由人創造的形象，是僭越；(二)超乎具像的真神，不能由視覺形象來表徵；(三)膜拜偶像是膜拜真神之外的異神，是異教信仰，威脅了排他性的一神信仰。猶太教認為偶像之後藏有魔鬼，基督教與回教也不例外，在其亞洲與非洲擴張的時期，所遭遇到的異教偶像皆被指為偽神、物神、魔鬼而遭破壞。然而偶像破壞指向他異的形象，不僅他異宗教的文物，也指向他異朝代與他異階級的文物。無神論的革命意識形態，對於他異的藝術遺產，破壞的激情

¹⁷ 猶裔畫家夏卡爾(Mar Chagall)在廿世紀初開始繪畫，Lucein Goldmann曾評論這意味著一個顯著的斷裂，夏卡爾必須與自己出身的社群拉開距離(引自Jack Goody 1997:39)。相較於猶太人在科學、文學、戲劇、音樂方面的活潑貢獻，顯然直到晚近，繪畫雕塑並非猶太人所擅長。

¹⁸ Jack Goody (1997:48)。此外Goody指出，禪宗與儒家也是懷疑偶像的，與民間信仰以偶像作為表徵不同，儒家以文字書寫的牌位作為表徵(p.62)。

毫不遜於一神信仰。

我們無須在中世紀尋找偶像破壞的範例，每個「現代的」社會革命，都伴隨著顯著的偶像破壞。法國大革命時，「舊政權」的所有遺物——城堡、教堂、典藏、古董、王陵——都成了封建君主與教權壓迫的腐敗道具，如今解放了的公民，諭令摧毀它們。然而公眾佔有之後，對待這些遺物的方式從破壞轉為保存。博物館，剛剛誕生的現代性機構，提供了一個超級框作，巧妙的兼容了這些遺物的雙重意義：作為貴族統治者腐敗罪惡的提示，編入無所不包的國族神話成為傳奇象徵。雖然破壞仍然普遍，許多文物在國族驕傲的保護之下，比在前朝貴族手中命運更好，例如路易十六列入拆除的城堡(Vincennes, Blois)，基於愛國的理由而成為受保護的遺產(Lowenthal 1998:64)。以法國大革命為典範，此後的現代社會革命，各以不同的比例同時展現三個面向：(一)破壞舊政權的文物遺址；(二)以博物館收容與史蹟保存，來「改編」舊政權遺物的意義脈絡；(三)以新創立的儀式、慶典、節日、紀念物(碑、塔、會堂、廣場、神廟聖殿)，布達新的象徵圖像與偶像。換言之，我們見到偶像破壞與偶像創作共同出現(co-presence)，更具現代意義的是博物館與史蹟的改編框作，在破除神話的同時創作神話。

布爾什維克循同樣方式，將羅曼諾夫王權象徵的冠、笏、徽、袍置於人民博物館，剝除了它們原有的象徵力量，在導覽儀式之下，作為呈獻給群眾的禮物(Stites 1985:17)。舊政權的雕像則不能再公開展示，必須以新的雕像來置換。或許俄國革命比法國革命更戲劇化的說明偶像破壞與偶像崇拜之間的關係：布爾什維克推翻了沙皇的紀念物，史達林清除了老布爾什維克的，赫魯雪夫摧毀了史達林的，布里茲涅夫拉倒了赫魯雪夫的...。九〇年代我們見到蘇維埃英雄雕像紛紛被拉倒搬除，在七十年之間週期性崇拜與破壞的偶像劇場，這只是最近一幕。

Maurice Meisner(1985:291)比較俄國與中共文化大革命的偶像破壞，他指出：史達林對貴族文化展開攻擊，但知道如何以文化歷史遺產來服務政治目的，而毛政權的文革，強大的民粹壓力之下，博物館也照樣遭到抄打。然而Meisner卻沒有提到，同時，新創的博物館正進行著新偶像的崇拜儀式。1968年底，毛出生地韶山的革命紀念館開幕，特別興建的公路與鐵路，載運國內外朝聖者，一天最高四萬人，六米水泥塑像立於館旁山頂高六米三的基座上，毛像腳下，朝聖群眾蜿蜒排隊，博物館內展示革命聖徒的一生事蹟，從熱愛勞動追求真理的童年開始，到領導中國革命戰無不勝¹⁹。毛的出生地，革命的起源，在神話中有著無可替代的位置：日出韶山東方紅！破壞偶像的文革時期，毛像卻無所不在，辦公室、工廠、教室、農家神龕...取代了佛教道教偶像、取代了節婦烈女牌坊、取代了祖先牌位、取代了所有被稱為「迷信」而遭摧毀的圖像與雕像。

中國革命的偶像破壞其實起源更早。我們自童年起，就耳熟孫文與吳稚暉等先賢少年時打菩薩砸廟宇的軼事，故事的意涵不是譴責「中世紀的野蠻」，而是

¹⁹ "Railway to Where the Red Sun Rose," *China Reconstructs*, April 1968, pp.16-18.

少年英雄宣告新時代的來臨！二〇年代，革命菁英不分國共，熱中於偶像破壞，那是四十年後文革的先聲。1929年，在一波摧毀佛寺道觀的狂熱之後，顧頡剛感嘆：「這一年裡不知多少古藝術文物遭到摧毀！我們還沒有建立國家博物館，因此無法搬移收藏這些寺廟文物，結果迷信未必破除了，先人藝術遺產倒是被破除了」（引自 Schneider 1971:151）。值得留意，顧頡剛感嘆的背景與陳寅恪〈敦煌劫餘錄序〉感傷的背景，幾乎出於同一個時代。換言之，當中國民族主義萌芽之時，一方面開始懂得痛恨在敦煌與絲路劫奪文物的洋鬼子，同時卻熱中於對自己傳統遺產的激烈破壞，親手摧毀無以計數的歷史文物。從少年孫文到文化革命，一整個世紀偶像破壞的規模，使得對絲路洋鬼子劫奪文物的控訴顯得不成比例。就如相較於波布赤東政權對於高棉藝術文物的破壞，馬爾侯盜竊四尺浮雕的犯行，顯得微不足道。

我們曾指出，馬爾侯與聯合國所宣稱的「普世文化遺產」，是個自我矛盾的概念，因為糾葛了「所有權歸屬」與「揀選/排除」兩個問題。我們認知阿富汗神學士破壞偶像事件直接挑釁了聯合國保護「普世文化遺產」的任務。現在我們看到，這不是個別的野蠻事件而是普遍的情境：任何界定文化遺產的主權，都是揀選/排他性的。甚至若不藉著對立的「非什麼」，無法界定文化遺產「是什麼」。非猶太的德國，非美國的加拿大，非俄羅斯的烏克蘭與波羅的(Baltic)，非英國的愛爾蘭...。一位愛爾蘭學者歸結：「任何算是愛爾蘭文化遺產的，必須清除任何英國的印記」。另一位指出：「愛爾蘭人民全心專注於成爲『非英國的』，此外無暇思考『愛爾蘭的』意思是什麼」²⁰。如果我們以David Lowenthal(1985)的比喻——過去，是個他異的國度(*The past is a foreign country*)——來理解，那麼對主權境內歷史遺物的偶像破壞，同樣是藉著對立的「非什麼」來界定「是什麼」的揀選/排他：非波旁的法國共和，非羅曼諾夫的蘇維埃，非滿清的民國，非封建的新中國，非佛教的阿富汗。

在一個簡單的意義上，偶像破壞是主權的展示，近似「誇富宴」（或「散財宴」，*potlatch*）的邏輯，藉著公開摧毀屬於自己的物件，來彰顯主權，甚至挑釁對手。但更普遍的，偶像破壞是主權排他性的自我界定方式。無論是宗教衝突、宗教改革或是社會革命，破壞的總是「他人」的偶像，或是異教的、土著的、被征服者的，或是內部異己的、愚昧階級的、無知婦孺的。W.J.T. Mitchell(1986:197)指出偶像破壞的修辭包括兩個層次的指控，信奉偶像，是認識論上的謬誤、矇昧無知、迷信受騙；卻又不僅只是值得憐憫的單純無知，而是道德上的墮落、邪惡的、危險的。這兩層指控寓含了社會距離或歷史演化距離，破壞者據有「先進」的位置，提供無知信眾所需要的教育、開化與啓蒙。

²⁰ 引自Lowenthal (1998: 234)。在一個歡迎金美齡的盛大集會裡，來賓以麥克風發言，要求在場的文建會主委陳郁秀「不要再贊助歌仔戲，因爲歌仔戲裡都是中國的傳統劇碼」，陳主委支吾沒有答覆。類似的遭遇在日常生活裡漸多，我們是否也將要全神貫注於成爲「非中國的」，以致於無暇思考「台灣的」意思是什麼？

理解了這些基本特徵，我們看到偶像破壞與神話創作之間有指向共同功能的辯證關係（參考表一）。摧毀舊文物（類級I），阿富汗神學士毀佛像的模式，並非偶像破壞的唯一形式。文物遺址可以保存，在經過政治改編的新脈絡裡展示，舊政權、舊信仰的神話被破除，文物原有的象徵力量被徹底摧毀，被展示的文物形體如今訴說著新主權的榮耀與道德意涵（類級II）。例如在蘇維埃人民博物館展示的羅曼諾夫王朝遺物，例如納粹仿希臘古典樣式在慕尼黑新建宏偉的「日耳曼藝術館」，1937年以《墮落藝術博覽》為主題展出「滲透於德國文化生活裡的變態猶太精神」²¹。現代博物館顯然為這類級的偶像破壞提供了前所未有的技術與效率。然而在前博物館時代，卻已有類級II的精彩實例。早期基督教征服異教歐洲的方式，並非藉著鎮壓異教俗民的神話信仰，而是藉著逐步調整的改編以及細微巧妙的安撫。舊神廟逐漸皈化為基督徒禮拜的教堂，犧牲祭獻的供奉對象逐漸由地方神祇轉而為榮耀教會的守護聖徒。對於地方俗民神話裡所崇奉的動物與神靈，所相信的妖怪、魔龍、畸獸、精靈、女巫，早期基督教士很瞭解如何巧妙地以它們來配合基督教的動機：將它們轉化為邪惡、罪、魔鬼的形象，而教會則以這些熟悉而受畏懼的形象對俗民進行生動的教育(Harpham 1982: 82)。

偶像破壞的類級 II，文物遺址的展示，世俗鬥爭的功能仍然明顯，其意義受到新主權的宰制，並未如阿多諾所謂「見證文化的超然化」。馬爾侯所謂「普世文化遺產」的境界，儘管在現實中的自我矛盾，卻揭櫫了另一類級神話創作的態度與方式（類級 III）。我們這個文明、有史以來第一個超越館牆的博物館時代，沒有興趣摧毀任何文物，相反的，我們蒐集、拯救、發掘古今寰宇的文物與遺跡。將它們剝離原生的脈絡麼？但那些原生脈絡，或者早已化為無法辨識的遺骸、或者趨於腐朽頹圯、或者在其日常生活的存在遠不及轉世後的價值。如果還說這是偶像破壞，那只有在一個意義上如此：重新設定觀看的方式，改變了觀念的形式。

西方哲學的批判傳統，向來與偶像破壞的修辭關係密切。柏拉圖以洞穴裡投映於壁上的影子，譬喻人們拜物的對象²²。培根以種族偶像、洞穴偶像、市場偶像、劇場偶像來譬喻不同的認識謬誤與與扭曲判斷的來源。馬克思則以（照相機）暗箱(*camera obscura*)投映的顛倒影像譬喻意識形態，人創造出來卻成為韁索自己的虛假意識，也就是心靈上的偶像崇拜²³。柏拉圖以觀念質疑經驗所見的形象、培根強調以觀察實驗的精確經驗來排除假相，馬克思則以認知的經驗模式揶揄德國觀念論的觀念不過是世界的倒影。關鍵的隱喻，都在視覺認知的形象，與偶像破壞者一樣，都假定謬誤或虛幻的形象對於「別人」具有支配力量。

馬克思在一八四〇年代運用照相機暗箱的譬喻，特別具有時代意義。當時，

²¹ 這個主題展以恐怖駭人的方式展示德國猶太文物，引起其他西方國家的輿論撻伐，Joseph Goebbels 在年底柏林的納粹文化節年會演說中，得意的駁斥西方輿論的批評，講稿收於George L. Mosse (ed.) *Nazi Culture* (1968:151-59)。

²² *Republic* VII. 514b

²³ Marx, *The German Ideology*, in R. C. Tucker (ed.) (1978:154).

暗箱既被當作製造影像錯覺的魔術幻燈，視覺幻象的裝置，卻同時被認為是科學的儀器。馬克思充分發揮了暗箱顛倒影像的負面隱喻，但當時崛起的照相機（暗箱加上快門）攝影，成為真實再現視覺世界最科學的方式，具體世界的客觀記錄，自然形象的完美複製，幾乎同義於理性觀察的經驗主義。攝影被當作最終類比人體眼睛的科學發明，但卻遠超過有機器官的類比。攝影將物件與過程紀錄為影像，可以複製、保存、建檔、檢索、排列、組合、展示、流通——我有意地列舉「想像的博物館」創作神話的符號學條件。現在我們必須反轉類比，眼睛不再是單純反映自然事實的器官，視覺並非由眼球晶體與網膜所構成，而是整個注意力的場域，由模鑄機制預先設定、程式驅動的知覺格板。於是，重新設定觀看的方式，也就改變、挪用、支配了文物的意義與觀念的形式。這是有效率的偶像破壞，無須摧毀文物，相反的，卻熱中於蒐集、拯救與考掘。因為符號學製作需要的是「體系」，而古今寰宇的文物蒐集與考掘，充實了普世文化的神話「體系」。

兼顧「暗箱」隱喻的模稜意涵：科學的儀器與魔術的裝置，我們可以通解何以現代學科如考古學、種族科學、藝術史，可以充分運用科學的語言，例如記錄事實、客觀分析、尊重證據，卻同時有效率的遞送神話。科學事實、客觀性、證據，是我們崇拜的偶像。然而事實之為事實，證據之為證據，其地位由研究「問題」決定，而研究是我們的儀式，「問題」則往往由神話圖式驅動。當這些現代學科服務於國族神話時，此一認同所衝突對立的他者不難指出其神話的沙文性格。例如納粹、以色列、愛爾蘭以及許多民族都曾經運用考古學來建構各自的民族起源神話，已為考古學贏得「神話送貨員」²⁴的稱呼。然而當神話的層次更為超然，例如幾大古文明皆有代表人物的「軸心時代」理論，例如藝術形式經歷數千年貫越數個文明的蛻變旅程，例如「我們現代藝術世界就是個奧林帕斯，所有文明的所有神祇，都在那兒，歡迎著所有懂得藝術語言的人們」這般普世的召喚，卻不易覺察，不易抗拒。這是現代權力展示的場景，不再是以摧毀的手段威脅，奧林帕斯邀請我們，身為普世文化的現代公民，與創作神話的現代權力站在同一邊，觀賞著代表著我們自己榮耀的神話。

表一：偶像破壞與神話創作的關係

偶像破壞類級	文物遺址	論述框作	神話創作類級	時代
I	摧毀	教義強加	既有神話的零和	古代/現代
II	保存/展示	政治改編	解除舊政權/異教神話，創作政治宗教新主權的神話	古代/現代

²⁴ “The delivery boy of myth,” cited in Lowenthal (1998:235).

III	保存/展示 考掘/複製	科學研究/文藝挪用/ 意識形態批判	蒐集/挪用寰宇舊神話，創 作文化超然的普世神話	現代（西方）
-----	----------------	----------------------	----------------------------	--------

結語

The best weapon against myth is perhaps to mythify it in its turn, and to produce an artificial myth: and this reconstituted myth will in fact be a mythology.

—— Roland Barthes

Imagine the damage caused by a theft which robbed you only of your frames, or rather of their joints, and of any possibility of reframing your valuables or your art-objects.

—— Jacques Derrida

羅蘭巴特在精湛的符號學解析之後提示：對抗神話的最佳手段，是將它織入另個神話：而這重新構成的神話，其實就是個神話學(Barthes 1972:135)。這句話的前半，只不過說出了一個最為古老的操作，本文已經舉出了許多例說。我更喜歡這句話的後半，那是個簡潔的表達：神話學，神話的科學(mythology, science of myth)，必然已是另個神話。科學研究、意識形態批判、文學藝術的挪用改編，都可以參與對抗神話，也往往本身就是神話創作。文學與藝術長久以來是重新模塑事物框作的鬥爭，警覺於神話對抗、甚至熱烈探求，卻無須負擔科學研究那些裝腔作勢的格式行規，也少了意識形態批判那種不容相對的身段。馬爾侯透徹瞭解創作神話的現代權力，瞭解藝術史以及超越博物館牆的許多現代學科，一如他自己的小說、藝術論述與文化外交，任務都在於創作神話。他能夠魅力別出，將廣博精湛的歷史藝術知識融會於優美的散文敘事，而無視於擬科學論文的格式行規，因為那些不過是鑿刻現代學術偶像的鷹架，而他無意於崇拜。

閱讀「阿波羅蛻變記」，本文或許算是個神話學的閱讀，但與其說旨趣在於對文化全球化的意識形態批判，不如說是循著馬爾侯慧黠的洞察，切入現代性的一個面向，以反身瞭解界定我們位置的座標。「普世文化遺產，我們時代的任務」，馬爾侯的境界，聯合國的神話，遭遇到各種不信任的抗拒。許多前殖民地的第三世界國家，不再容忍西方考古學挖掘活動的「新殖民主義學術」，上千的原住民部落要求歸還他們的先人遺物，抗拒以「世界遺產」之名僭奪他們的文化。另一方面，聯合國指定了分佈於一百多個國家的七百多個「世界遺產遺址」，提高它們的知名度，加強「監督」看管國家的管理，以分享世界；然而阿富汗神學士政權摧毀巨佛，中國長江即將淹沒無數古文物與古城市的三峽大壩，都悍然戳破了聯合國「普世保護」的神話。

就藝術文物而言，我不認為國族主義足以成為批判西方全球主義的更為優越立場。若「普世文化遺產」是個自我矛盾的概念，因為糾結了所有權與揀選/排他兩個問題，那麼「國族文化遺產」更激烈地糾葛了這兩個問題，也因此承繼了「普世文化遺產」的矛盾。本文已有充分的例說，國族認同要求排他性的忠誠，每個表徵「真正」國族文化的遺產，都意味著其它集體自我的壓制與破壞。以國族文化遺產的名義要求歸還文物，是個主權的神話：失落的遺產成為收復夢想的投射，成為道德控訴的貨幣，成為激勵主權意識的最佳武器。馬爾侯的辯護律師在二〇年代嘲諷那些對吳哥窟文物一無所知的高棉官僚，卻激情的叫喊「高棉文物！高棉文物！」作為控訴。然而他所譏嘲的虛偽，卻點出主權神話的文物價值。歸還後的文物價值，甚至命運，是不確定的。但是歸還之後，作為熱烈夢想的寄託、抱怨控訴的行情、以及激勵意識的主權神話價值，都將消褪。維持主權神話的激情，與其說在於獲得，不如說在於夢想、控訴、追求。一位巴斯克獨立運動領袖承認：「以前，我們所有的問題都有答案：自決自治！恢復巴斯克文化！所有這些都獲得了，現在我們的問題卻連個答案也沒有了，而我們所獲得的卻看起來沒那麼重要了」²⁵。同樣的，現在希臘可以繼續用道德控訴的姿態要求歸還文物，但想想看，如果大英博物館的艾爾金大理石雕塑群²⁶、羅浮宮的米洛維納斯與勝利女神雕像都歸還希臘了呢？

當失落的大理石都復歸原位，當「國族主權不可分割的文化遺產」都收復之後，希臘能夠脫離「殘破大理石的廉價主題樂園」的地位，恢復作為古典希臘繼承人的資格嗎？恐怕不會！更為深沈的弔詭仍然繼續：希臘愈是努力奮鬥希冀克紹其裘，愈凸顯了不配繼承古典的困窘，因為先人的遺產，古典的民主、古典的哲學、古典的歷史、古典的戲劇、甚至大理石雕像的膚色與靈魂，都已徹底經由西方論述框作而再現。希臘，即使收回了大理石，祖先的餘蔭怕也不多。

西方曾經掠奪希臘古物，曾經竊取亞洲的佛雕，然而現在，關鍵不再是具體文物與國族疆界，而是另個層次的編織創作。汗牛充棟的古典研究，使得轉世再生的希臘大理石看起來高貴、純白，理所當然更屬於那空調恆溫、燈光恰好、座落於巴黎倫敦、「普世現代公民」同享共榮的殿堂。而佛陀雕像，西方尊重那是亞洲的宗教，欣然樂見那是亞洲美好文化的重要成分，但在圖書館流通的藝術研究書籍畫冊，超越博物館牆的展示脈絡，佛陀雕像脫離了煙霧繚繞人車雜沓的市聲塵囂，進入了更為悠遠曠邈的時空，亞洲信眾的純樸感官難以追隨的西方故事，澄徹出我們在煙塵市囂中無緣凝眸的靈魂。更且，原本希臘與佛陀，各存於各的世界，現在希臘與佛陀編織為一個故事。誰的神話？不是希臘的，也不是佛陀的。

借用德希達的一個假想：想像一個竊賊，既沒有破壞，也沒有取走你心愛的

²⁵ Quoted in Marianne Heiberg, *Making of the Basque Nation*. 轉引自Lowenthal (1998: 238)。

²⁶ Elgin Marbles, 原屬於雅典衛城帕德嫩神廟及附近古建築，十九世紀初由艾爾金伯爵運回英國。

藝術品，只偷走了它們的框框，以及為它們替換框框的所有可能性，更動了它們的規格，改變它們的角度(Derrida 1987:18)，或許還洗淨了一些顏色...。如果我們指控這是竊盜，那麼我們得先學著指認，失竊的是什麼？要求歸還的原物是什麼？如果這些都不再可能，或者，也開始學著編織、挪用、創造框作？

參考書目

朱元鴻

- 1997 <這雙腳所經驗的階層——美學判斷初探>。《國科會人文及社會科學研究會刊》，七卷一期：111-129。

季崇建

- 1996 《佛像雕刻》。台北：藝術圖書公司。
1997 《千年佛雕史》。台北：藝術圖書公司。

陳寅恪

- 1977 <敦煌劫餘錄序>。《陳寅恪先生全集》下冊。台北：九思。

劉述先

- 1981 《馬爾勞與中國》。香港：中文大學出版社。

Adorno, Theodor W.

- 1983 “Valéry Proust Museum,” in *Prisms*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Bakhtin, M. M.

- 1981 “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel,” in *Dialogic Imagination*. Translated by C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

Barthes, Roland

- 1972 *Mythologies*. Translated by A. Lavers. New York: Hill and Wang.

Baudrillard, Jean

- 1993 *Symbolic Exchange and Death*. Translated by I. H. Grant. London: Sage.

Benjamin, Walter

- 1968 “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in Hannah Arendt (ed.) *Illuminations*. New York: Schocken Books.

Bennett, Tony

- 1995 *The Birth of Museum*. London: Routledge.

Bernal, Martin

- 1987 *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, Vol.1: The Fabrications of Ancient Greece 1785-1985*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

- 1991 *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, Vol.2: The Archaeological and Documentary Evidence*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- 1990 "Response to Jonathan Hall, 'Black Athena: A Sheep in Wolf's Clothing?'" *Journal of Mediterranean Archaeology* 3:275-279.
- Cate, Curtis
- 1997 *André Malraux: A Biography*. New York: Fromm International Publishing Co.
- Clark, Kenneth
- 1982 *Civilization, A Personal View*. Harmondsworth: Pelican.
- Coutts-Smith
- 1991 "Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism," in S. Hiller (ed.) *The Myth of Primitivism*. London: Routledge.
- Crimp, Douglas
- 1983 "On the Museum's Ruins," in Hal Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle, WA: Bay Press.
- Derrida, Jacques
- 1987 *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Duncan, Carol
- 1999 "From the Princely Gallery to the Public Art Museum: The Louvre Museum and the National Gallery, London," in D. Boswell and J. Evans (eds.) *Representing the Nation*. London: Routledge.
- Eisenstadt, S. N.
- 1986 *The Origins and Diversity of Axial Age Civilizations*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Eliade, Mircea
- 1964 *Myth and Reality*. London: Allen & Unwin.
- Fisher, Robert E.
- 1993 *Buddhist Art and Architecture*. London: Thames and Hudson.
- Focillon, Henri
- 1992 *The Life of Forms in Art*. New York: Zone Books.
- Gombrich, E. H.
- 1969 *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press.
1987. *Reflections on the History of Art*. Oxford: Phaidon.
- Goody, Jack
- 1997 "Icons and Iconoclasm in Africa? Absence and Ambivalence," in *Representations and Contradictions*. Oxford: Blackwell.
- Harpham, Geoffrey Galt

- 1982 *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*.
Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hopkirk, Peter
1980. *Foreign Devils on the Silk Road: The Search for the Lost Cities and Treasures of Chinese Central Asia*. London: John Murray.
- Jaspers, Karl
- 1962 *The Great Philosophers*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Kramrisch, Stella
- 1983 *Exploring India's Sacred Art*. Edited by Barbara S. Miller. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Krauss, Rosalind E.
- 1986 *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.
Cambridge, MA: The MIT Press.
- Labovics, Herman
- 1999 *Mona Lisa's Escort: André Malraux and the Reinvention of French Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lévi-Strauss, Claude
- 1963 *Structural Anthropology*. Translated by C. Jacobson and B.G. Schoepf.
New York: BasicBooks.
- Lively, Penelope
- 1977 *The Road to Lichfield*. London: Heinemann.
- Lowenthal, David
- 1985 *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press.
- 1998 *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge University Press.
- Lyotard, Jean-François
- 1999 *Signed, Malraux*. Translated by Robert Harvey, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Malraux, André
- 1935 *The Royal Way*. Translated by Stuart Gilbert. New York: Harrison Smith and Robert Haas.
- 1960 *The Metamorphosis of the Gods*. Translated by Stuart Gilbert. Garden City, NY: Doubleday and Company, Inc.
- 1976 *Picasso's Mask*. New York: Da Capo Press.
- 1978 *The Voices of Silence*. Translated by Stuart Gilbert. Princeton: Princeton University Press.
- 1990 *Anti-Memoirs*. Translated by Terence Kilmartin. New York: Henry Holt.
- Marx, Karl

- 1978 *The Grundrisse*, in R. C. Tucker (ed.) *The Marx Engels Reader*, 2nd ed. New York: W. W. Norton and Company.
- 1978 *The German Ideology*, in R. C. Tucker (ed.) *The Marx Engels Reader*, 2nd ed. New York: W. W. Norton and Company.
- 1978 *Capital*, vol.1., in R. C. Tucker (ed.) *The Marx Engels Reader*, 2nd ed. New York: W. W. Norton and Company.
- Meisner, Maurice
- 1985 “Iconoclastic and Cultural Revolution in China and Russia,” in A. Gleason, P. Kenez and R. Stites (eds.) *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mitchell, W. J. T.
- 1986 *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mosse, George L. (ed.)
- 1968 *Nazi Culture: Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*. Translated by S. Attanasio et al. New York: The Universal Library.
- Panofsky, Erwin
- 1982 *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Plato
- 1968 *The Republic of Plato*. Translated By Allan Bloom. New York: Publishers.
- Preziosi, Donald
- 1994 “The Question of Art History,” in J. Chandler et. al. (eds.) *Questions of Evidence*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1996 “Brain of the Earth’s Body: Museums and the Framing of Modernity,” in Paul Duro (ed.) *The Rhetoric of the Frame*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rowland, Benjamin
- 1967 *The Art and Architecture of India*. Third edition. Baltimore: Penguin.
- Schneider, Laurence A.
- 1971 *Ku Chieh-Kang and China’s New History*. Berkeley: University of California Press.
- Shelley, Percy B.
- 1970[1822] “Preface” to *Hellas, a Lyrical Drama*. London: Gordian.
- Snowden, Frank M., Jr.
- 1991 *Before Color Prejudice: The Ancient View of Blacks*. Cambridge: Harvard University Press.
- Stites, Richard

1985 “Iconoclastic Currents in the Russian Revolution: Destroying and Preserving the Past,” in A. Gleason, P. Kenez and R. Stites (eds.) *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington: Indiana University Press.

Tannery, Claude

1991 *Malraux, The Absolute Agnostic or Metamorphosis as Universal Law*. Translated by Teresa L. Fagan. Chicago: University of Chicago Press.