

超越視覺文化的觸覺感知：重新定義博物館學中的「現代性」以調整數位化的全球尺度模型

Haptic Sensations Beyond Visual Culture: Redefining “Modernity” in Museology so as to Readjust the Digitized Global Scale Model

文 |
稻賀繁美
Shigemi Inaga

國際日本文化研究中心（京都）
副主任

翻譯 |
韓世芳
Lydia Han

摘要

本文將聚焦於全球感知現代性的方式，包含兩個基本的提問：「現代性」的意義為何？「全球」代表的是什麼？筆者的計劃不是進入哲學性的討論，而是首先檢視「西方現代性」與「非西方傳統」二分法造成對立衝突的一些具體案例，再以批判的觀點分析「全球化」，所謂「批判」隱含對「西方和其他地方」這種頑強的基調提出質疑，這種對立從根本上排除第三方，亦即非西方現代性的現實。那麼，我們的目的是否要尋找相對於所謂現代性主流歷史的「另類歷史」？如何將後者整合納入前者？還是後者永遠無法與前者相容？另類（alternative）是否表示輪替（alternation）或修改（alteration）？非西方現代性的任何嘗試是否引導我們向外延伸或變得憤怒？這最終是地理學或地質學的問題嗎？假設「現代性」是全球文化歷史的一種氛圍擾動，那麼生態學的環境又是如何？在目前氣候變遷的環境下，如何在全球天氣預報量測「西方和其他地方」的碰撞？如果流體力學的比喻是相關的，我們是否真的可以仰賴基於數位科技的人工智慧（AI）創新？現代性以可以比擬且觸覺性的思考為代價，冒著忘記其「手指」（digitus）來源的風險，可以帶領我們到哪個目的地？以下想就一些問題進行討論。

我們先從一個特定的主題開始。博物館做為一個展覽空間特別強調可見性和視覺感知，對視覺的追求已經犧牲其他感官。在其他感官當中，聽覺通常被納入影音的錄像投影。可喜的是，好幾個博物館的餐廳比他們的特展更受歡迎，但是，博物館是用來滿足我們的味覺和嗅覺的地方嗎？我們也很難得會在美術館裡欣賞香水。但是，五感當中最被隔離的必定是觸覺了：大多數的博物館展覽是禁止觸摸展品的。在日本的國立博物館當中，因收藏羅丹作品而聞名的靜岡縣立美術館必定是罕見的例外：讓視覺障礙的觀眾可以在特定角落直接觸摸數個雕塑作品；但是一般通常仍會因為安全理由禁止觸摸展品：不是為了保護展品不受損，就是避免觀眾意外受傷。

因此，視覺凝視被強化以補償觸覺體驗的缺乏，有點像是龍蝦的相反，龍蝦缺乏的視力用觸角取代。但是，視覺無法完美取代觸覺，我們已經無法像過去藝術愛好者在私有的空間能有享受聯覺（synesthesia）的綜合經驗。以茶道為例，茶碗不應僅以視覺在一段距離來觀賞，你必須先感受碗裡液體的溫度，聞聞茶的氣味，之後才用你的唇觸碰碗的邊緣，品味這苦苦的綠色液體。

以茶道為例，喝茶僅是整個邀請你進入茶館內部空間賞味過程的一小部分，在庭院裡漫步，欣賞花藝、品評裝飾壁龕（*tokonoma*）選用的藝術作品……水煮滾的聲音、榻榻米的氣味、茶館外風吹過的聲音，即使是屋頂小鳥跳躍的節奏……都有助於來訪者深化並調整其美學感知，準備接受即將展開的茶道。你可能會訝異地發現在茶館的平靜氣氛中，你的感知強烈到極為敏感的程度，即使小小的金屬別針掉落在茶館外的迴廊，都會在耳中造成令人震驚的聲響。

這些茶碗和茶器一旦被放在博物館陳列櫃的玻璃窗後，必定會為自己感到惋惜。他們被剝奪了被茶道大師觸碰和珍愛的機會，一定非常不開心。我們現在了解，把這些物件從親愛的使用者手中抽離，孤零零地放在我們稱為博物館的寶庫裡，是多麼殘忍的事。康德宣稱美的價值在於缺乏實用性，其實是大錯特錯，「無利害性（*Interesselosigkeit*）」反而代表美學價值的死亡。被抽離每日實際使用的情境不一定保證被珍愛的物件在藝術欣賞方面獲得更高的地位，相反的，保存在博物館被供奉在玻璃櫃裡面可說是宣判珍愛物件的死刑。因為保存的目的，物件被保管起來，物件的安全性以犧牲觸覺經驗的代價來保障，失去被直接碰觸的機會，他們的命運就是毫無生氣地躺在墓園裡，而我們傲慢地稱這個墓園為博物館。

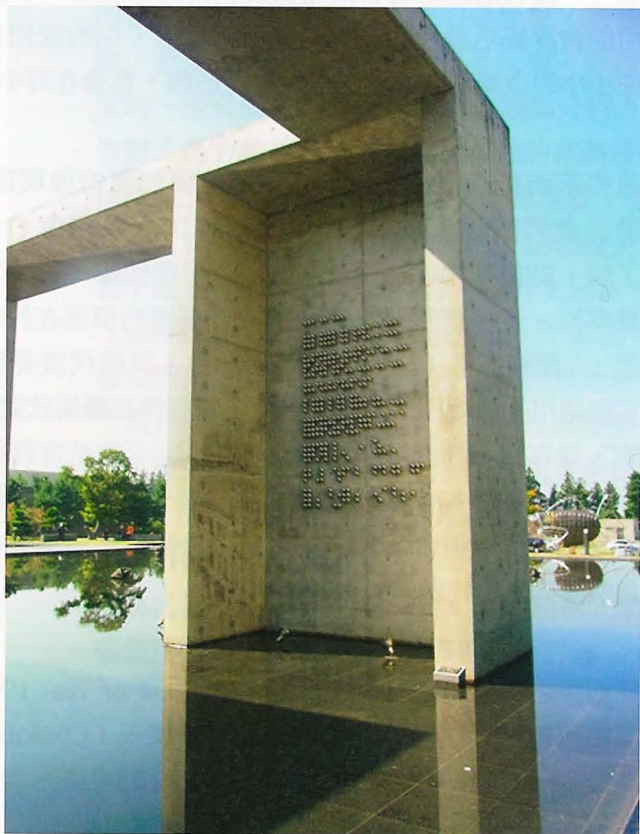
簡而言之，這就是《茶之書》（*The Book of Tea*, 1906）知名作者，也是波士頓美術館第一任亞洲藝術策展人，剛倉覺三（Okakura Kakuzo），亦名剛倉天心（Tenshin, 1863-1913），對西方現代性的看法。現代主義在此意指非西方物件

被強迫納入西方的博物館學，以西方美學分類的範本重新分類非西方文化。在帝國主義全盛時期，剛倉對藝術價值倉促標準化提出警訊，現在全球化的時代可能也代表國際標準的統一，全球實施霸權的標準。

2015 年是日本在第二次世界大戰戰敗的 70 週年，在這值得紀念的一年，我們是否應該重提剛倉在 20 世紀初（距今 110 年前）提出的警告？「一般的西方人……在日本沉浸於和平之際，傾向於將她視為野蠻，她在滿州國全面大開殺戒時被反而稱為文明。」¹在這「人性的餘暉」（1905 年日俄戰爭時出版的《日本的覺醒》（*Awakening of Japan*）最後一語），剛倉在小茶碗裡珍惜「一碗見人性」（cup of humanity）的希望。在此我提出這個問題：我們要如何適當地看待這「一碗見人性」？這是我想和大家分享的。

觸覺和盲目

我曾受邀去韓國濟州島，參訪了濟州現代美術館。在入口處有個巨大的水泥牆，上面有幾組奇怪的銀色球體，我想了一會兒，試圖猜測這是什麼，最後發現是巨大的盲人點字，然後我就想到另一個問題：究竟誰能閱讀這些點字？無疑地，對盲人而言太大無法以觸摸方式了解其意義，大部分的人（沒有視覺障礙）也無法解讀這些字母。那這些牆上的字母是為誰刻的？用途為何？也許我是錯的，但我思索出三點未定論的心得²：



高山金 (Koh San-keum, 1966 -)，
《懷念的海，城山浦——李生珍詩》，韓國濟州道立美術館前，2009，每顆不銹鋼球 6.95 cm，牆面尺寸 623×332 cm，韓國詩人李生珍 (Lee Saeng-jin, 1929 -) 1978 年發刊的詩集《懷念的海，城山浦》中的詩。讚誦濟洲城山浦海洋的是一首長詩，該作品刊載的只是其中一部份。

◎ 稻賀繁美 提供

首先，人類使用的東西與物件有適合的大小與尺度，除非我們尊重這個規則，否則這些物品就注定一無是處。我們的感知無可避免受到這個尺度的制約，我們的感官也深受這些條件制約。第二，若不尊重這個合適的尺度，觸覺體驗則無法被加在視覺經驗上，我們可以用觸摸來感知的不見得一定可以用視覺來感受，反之亦然，尺寸過大的盲人點字清楚地傳達這個訊息。我們觀察小嬰兒可以發現觸摸和目視的搭配是循序漸進以調整運動感覺，無法習得這個技能可能導致嚴重障礙（例如腦性麻痺）。第三，放大版盲人點字的訊息本身即因異常肥大而有缺陷，大部分可以在視覺上感知這件作品的人無法讀懂其訊息，充其量只是了解到自己是盲人點字的文盲，他們（包含我自己）會知道自己無法理解這個刻字。相反的，無法在視覺上感知這件作品的人無法獲得這個透過觸覺傳遞的訊息，因為這個盲人點字的尺寸過大，根本無法被觸摸。

這些過大的字母給我們的教訓是什麼？這件藝術作品因為缺乏比例而無用，優點是讓我們看到合適的尺度之意義。我現在是否信服剛才批評的康德的看法了呢？因為這個用處，過大的盲人點字讓我們看見原本看不見的，讓我們感受到通常無法感知或感知不到的事物。這個無法閱讀的盲人點字牆揭露了具有視覺的「普通」觀眾的遲鈍：觀者現在體認到他們的「正常」視覺經驗是多麼自大狂妄，無視覺障礙者發現自己是點字的文盲，才注意到自身隱性的與盲目的自大。我個人必須承認自己的障礙，因為我不會透過觸摸「閱讀」點字，我一直覺得所謂「視覺障礙」或「障礙」的人可以認得這一個個點是字母真了不起。

傳承與連結

讓我對觸覺的優點再提一個心得，連結的感受。³這也是茶道常見的體驗，我們可以使用祖先數百年前用過的茶碗茶器，享有茶道大師甚至始祖在幾個世紀前有過的觸感。5年前，2010年在國立京都博物館有個令人讚嘆的展覽「袈裟的世界」（The World of Buddhist Kasaya），袈裟指的是佛家僧侶所穿的袍子，這個展覽的日文標題事實上也是其英文主標題：「傳承袈裟 世代一心」（Transmitting Robes, Linking Minds），日文的「ko」和「tsu」有押韻：*koromo o tsutae, kokoro o tsunagu*。⁴

然而，靠傳承袈裟來連結心意不是僅限於佛家的習俗。在西方，手工蕾絲婚紗也會從祖母傳給母親再傳給要結婚的女兒，世世代代。特殊場合的手工織物是耗費許多心力精心準備的，用心良苦的手工和耗費的寶貴光陰凝聚累積縫入了織物中，使其成為珍貴的心血結晶，值得成為傳家之寶。

就某個程度而言，傳家之寶的珍貴可比喻為對基督的聖物崇拜，在天主教尤為明顯。不過，仍有一項基本差異，就基督教而言，如果我的理解沒錯，信徒幾乎不會直接觸摸聖物，是供奉在玻璃櫃裡接受瞻仰膜拜。佛教有師父傳衣鉢給弟子，觸碰和穿上古老的聖物是保證世代連結的根本要素之一。

古代僧侶的袈裟有的被重新剪裁成布料，用來包裹茶罐或茶碗，用祖先傳承的古代布料包裹珍貴物件也有另一層意義，這塊布被稱為 *shifuku*（仕覆），恰巧和 *beatitude*（至福）同音。知名日本演員也是茶道老師檀富美（Dan Fumi）甚至發展出 *ai no shifuku*（靛藍布料）的想法，表示「至福之愛」（the beatitude of love (*ai*））。⁵ 精心準備茶具布料的重要性不下於茶道儀式，而且要花費更多時間，手工縫製一開始是痛苦的但也是全神貫注，日文的「花時間」（*tema o kakeru*）包含「手」（*te*）和「間隔」（*ma*），具有空間與時間雙重意義，暗示一絲不苟重複手工動作的重要性，包在承載歷史價值的手工布料裡的茶碗，自然讓人感受到「至福之愛」。

承裝茶碗的木盒子也是如此，木盒親眼見證它保護的茶碗的命運，等於述說棲居盒內物品的歷史（知名茶碗各自有名稱，幾乎被擬人化），以及至今體驗到的命運變遷。古老破舊的盒子常常和內容物一樣珍貴，盒上的手工刻字是茶道大師的書法真跡，也是真偽鑑定書。（附帶一提，在東亞書法的重要性不亞於繪畫或雕刻，因為書法代表作者個人的精神，用以鑑別士人階級的卓越藝術家。但是，東亞對書法的高度欣賞不容易讓西方人理解，一方面是因為難以解讀，另一方面是因為書法家在西方的社會地位相對較低，被視為抄寫員或手抄工匠。）

然而，在維多利亞 & 亞伯特博物館（原諒我直接點名）和許多歷史悠久的西方博物館，這些盒子通常都早已被丟棄，包裹茶具的布料也被取下，分類到織物區（未言明其用途），茶罐被分在漆器區（和其他用途不同的漆器），茶碗則被迫「脫光」裸露呈現給好奇的觀眾（他們透過玻璃櫃窺視卻無法觸摸）……這些物件原有的完整性被拆解的蕩然無存，被迫為「理性分類」與去脈絡化的視覺檢視而犧牲。雖然可能聽起來有點諷刺，這是現代主義在博物館陳列的現實。（只有後現代的作法會將非西方文化的原貌，部分去除脈絡再重組，就像日本在 1893 年芝加哥世博鳳凰館也曾經企圖這麼做。）

通常包裹只是要協助物件的運送，一旦完成運送的任務，就足以將包裹拆開丟棄，將物件取出。「展覽」一詞在英文（Exhibition）或德文（*Ausstellung*）字義就顯露這個事實：不論如何包裝都不構成藝術品的一部分，也不屬於藝術賞析的一環，是多餘且不值得保存的。⁶ 但是，對於現代主義博物館學這個不言自明的作法，我姑且稱為暴露狂（*exhibitionnisme*）的意識形態（借用這個法文字的涵義），我直覺有一個問題。雅克·德希達（Jacques Derrida）已經詳盡地分析，裡面的作品（*ergon*）不能缺乏外衣與配件（*parergon*）的支撐而單獨存在。⁷ 為好奇的眼光展示赤裸的作品是博物館展覽最好也最明智的做法嗎？未經審查的赤裸主義是最佳政策嗎？展品（自願的）赤裸或（被迫）脫光（借用英國學者肯尼斯 克拉克（Kenneth Clark）的說法）是在博物館陳列唯一且最終的目的嗎？

藝術家關根伸夫（Sekine Nobuo）幾年前在京都大學博物館展出《位相大地》（Phase-Earth）（或《地誌大地》（Topology-Earth），1968）而聞名國際，這件作品是像花瓶的石頭，上面刻有：*kore wa mata nanikato mireba omou tsubo*，幾乎無法翻譯，因為有好幾層文化意涵的文字遊戲。我的朋友提摩西·柯恩（Timothy Kern）想辦法提供了以下翻譯：如果你在想這是什麼，這是我的 *omou-tsubo*（思考容器或算計），你已經被困在這兒。這個像花瓶的物件不是花瓶；如果你試著要看裡面有什麼，你已經中計了，這個「容器」是黑色實心安山石製成，外觀看起來是空心的，實際上是實心的石頭。⁸

如果觀眾誤以為裡面是空心，那就真的是 *omou-tsubo*，中了工於心計的藝術家圈套，這個假容器除了欺騙無法盛裝任何東西，觀眾就是預設的受害者。這本身就是給展覽的諷刺：展覽在展出的空間裡究竟能裝什麼？而且，這個諷刺的拒絕「盛裝」本身就「被裝在」博物館的玻璃櫃裡。展覽結束要撤展之際，一位專業攝影師無意間把好幾塊攝影布幕放在玻璃櫃上，結果這個假裝的花瓶被半遮掩了起來，我仍然記得我無意間看到玻璃櫃裡的物體時感到的寒意，在布幕半遮掩之下的物體是活的！

布幕的遮掩的確容易給人幻覺，以為隱藏的物體有一股神祕或魔幻的力量，不會在被召喚前輕易顯現。然而，我懷疑那是真的還是單純的幻覺，我也必須承認如果不是這些可取下的布幕，無法產生類似（帶點神祕）的效果：厚實的鐵棺無法乘載任何神秘。



關根伸夫，《地誌大地》，
1968，沙、水泥

© 稻賀繁美 提供

展覽的地點也脫不了關係，京都大學博物館就像物件的陵墓，對自然物體和人類都是。在主要入口處，我們看到自然史展區已經絕種的大象的頭部化石為亨利·艾德蒙·納曼（Heinrich Edmond Naumann, 1854-1927）發現挖掘，以及人類史區的古代石棺，這一對文物提醒我們博物館就是巨大的墳墓，一個棺材或是陳屍間，陳列大自然和人類歷史的屍體的容器，就像要被檢查的大體，我們是在死亡的宇宙決定辦理當代藝術展。依法（*de jure*）博物館不應容納有生命的物體，但讓死者復活這件事卻在假的容器 *omou-tsubo* 即「思考容器」周遭發生，祕密地，沒讓我們察覺，無生命變得有生命，就在玻璃櫃裡，攝影師的布幕半遮掩著，是無法盛裝任何東西的假容器造成內在外顯的結果。

我不在乎突然湧上的戰慄寒意是真是假，但事實是展覽不把物件放在聚光燈下，而是藏著不讓人凝視觀察，卻可以創造意外的效果。許多民族學博物館和美術館傳說是鬧鬼的，經常有這種故事——至少背地裡——說在儲藏室看到鬼魂漂浮，我不是要否認或澄清這些「非理性」的傳說，但我們不應該忘記博物館也存在著（不被注意的）被現代主義——或說是天真地相信科學和可見性的進展——鎮壓在死亡國度的神祕隱晦，為視覺呈現使用燈光也凸顯了不可見的世界的黑暗面。過去被西方現代主義主流壓抑的現在悄悄地浮現，在博物館裡復活，沒被認出來，這是一種復仇嗎？被困在黑暗儲藏室裡的物件反擊？

伊勢神宮於 2013 年進行第 62 次遷宮，這個神社可視為想像的祖靈聚集處，日本亡者的博物館（不論是虛幻、政治或任何目的），眾所周知，其木製容器已經被拆毀，自從神社 690 年啟用以來，結構體每 20 年就在鄰近地點來回搬遷，定期拆解這個建築阻斷了任何實質延續性，內容物應該只有鬼魂透過繼承儀式一代傳一代。當地人相信這個寺院鬧鬼，現在木頭柱子和茅草屋頂之間的古殿地（名為 Kodenchī）顯示失去的源頭與（尚未實現）的未來，定期的重複和重製喚起 DNA 雙螺旋體的意象，以新陳代謝的方式將自己重製為延續生命的代碼。⁹

這也出現一個不可見性的終極策略，靈界缺乏可見性與拒絕視覺，在不可見的空地創造無法參透的神祕和親密幻象。根據巴賽·霍爾·錢伯倫（Basil Hall Chamberlain）在 19 世紀末編輯的一本英文導覽書，一個沮喪的英國觀光客曾經抱怨說伊勢神宮「沒東西可看，他們（日本當地人）不讓你看」¹⁰。神祕性就在這個重複雙重否定的黑盒子裡，他們正祕密地耳語看著我們，卻不被人見到。

如果我們質疑西方現代主義，除了打開包裝或展覽，為何不調查被隱藏或未暴露的？西方現代主義無法理解的是什麼？西方現代主義在全球制定一個衡量標準時遺漏了什麼？

我記得 1979 年第一次在到費城看杜象（Marcel Duchamp）的遺世之作，當時許多觀眾沒注意到面前骯髒的木板牆後有藏著東西，這面牆有個窺視洞孔，邀請大家從這裡看杜象的最後一件作品《既成事實》（*Étant donnés*），杜象刻意隱



杜象，《既成事實》，1946-1966，
費城美術館典藏，混和媒材組合

© 稻賀繁美 提供

藏他的秘密是極具個人特色且淘氣的。杜象的最後遺作在哪方面可以和伊勢神宮的寺院相比？若說前者隱藏了一個年輕的裸女（顯然是暗指庫爾貝（Gustave Courbet）的《世界的起源》（*Origine du Monde*）），後者則具有同樣刻意但完全體制化且令人肅然起敬的虛無，空虛的國度。

Utsuwa（容器）或器皿

以記錄《日本達達主義》（*Dada in Japan*）聞名的當代日本藝術家白川昌生（Shirakawa Yoshio）曾經運用機智製作一個展覽，將杜象的《噴泉》（*Fontaine*）和皇室訪問前橋市河畔樓閣「臨江閣」（*Rinkokaku*）使用的盥洗室並排擺放，白川表示這個交錯擺設是合理的，因為杜象和這個樓閣都「誕生」於 1887 年，這個偶然的當代性讓我們對於現代主義的全球化提出幾個疑問。且讓我們簡短地檢視這件藝術作品的概念（對「藝術的自主性」提出質疑），以及複製和現成物（「原創」的神話 vs. 「複製」破除神話）的概念。

除了是日常家裡的工具，陶瓷的「小便斗」也是一個容器或器皿，一個收集液體排泄物的功能性物件。通常不只是因為不體面的地位讓小便斗不能宣稱自己是藝術品，而是陶器被卑賤地對待，其功能與用途讓它無法擁有美學物體的自

主地位，家裡使用的瓷器也是一樣：只要它們具備實用目的，就被歸類為應用美術，在社會階級處於次級劣等。水壺、盤子或器皿從未達到雕塑那樣的高度，只要這個物件有用途，就無法被視為藝術品；一旦變得無用了，突然間就得以宣稱被當作藝術品看待的權利。¹¹ 這個美學的階級，康德在《判斷力批判》（*Kritik der Urteilskraft*, 1790）已提出合理解釋，從現代主義全盛時期一直維護到後現代主義來臨之際，儘管設計時代在 1920 年代中期已翩然降臨。

西方現代性不曾質疑藝術的古典階級，繪畫、雕塑和建築享有崇高地位，即使在現代主義全盛時期殖民帝國的統治下也不曾改變。此外，美術和應用美術的二分法在這段時期曾被設計和裝飾藝術的分野取代。（想想柯比意（Le Corbusier）或阿道夫·路斯（Adolf Loos）提出的意識形態就夠了，兩位建築師都公然表示憎恨任何「裝飾性」的東西，而非洲和大洋洲的「部落藝術」仍受到階級歧視被歸類為「原始藝術」。）

然而，這套想法無法自動且無條件地套用在非西方文化上。以八木一夫（Yagi Kazuo, 1918-1979）為例，八木是代表性的前衛陶藝大師，卻無法擺脫他的出身「製作飯碗」（*chawanya*），他也這麼貶抑自己。八木的世代深受 1950 年代日裔美籍雕塑家野口勇（Isamu Noguchi）的啟發，但八木並未停止提問，空缺的口是否仍在瓷器裡（*uchi wa utsuro ka?*）？西方雕塑家不在意其雕塑作品裡的空缺，銅雕的空洞沒有任何意義，大理石雕刻僅由表面決定整件作品的價值。任何稱得上雕塑的作品皆應散發獨立的訊息才能被評價，西方所謂的陶藝也試圖走相同的道路，從製造業的限制中解放，要被社會認可為陶藝家，大家就期望你解開「藝術和工藝」的工匠束縛。¹²

然而，對八木這一代的日本陶藝家而言，自材料的束縛解放等同於自我否定此前身為工匠的職業生涯，因此，他的陶藝創作深受米羅（Joan Miró, 1950 年代）或盧奇歐·封塔納（Lucio Fontana）和杜象（1960 年代）的影響，明顯和賈斯培·瓊斯（Jasper Johns, 1970 年代）意氣相投，強迫自己持續地自殘。他自承創作對他而言是在自己的身上劃開新的傷口，他的作品覆蓋著一層又一層的傷痕。這種（對傷害）的被動性必定是雙重的：為釋放自己，他必須被動暴露在西方現代主義的影響下，因他未曾受過西方現代主義的薰陶，正是解放造成心理與身體的傷，因為這種雙重約束——附著與脫離陶器工匠——八木尋找這個類型的終極限制，在西方被稱為「雕塑」。

他的歷史性的作品《薩姆薩先生的散步》（*The Walk of Mr. Samsa*, 1954）標記他從傳統陶藝出走的時刻。八木忠於傳統，先製作了一個環形容器，像陶藝手拉坯的形狀，但他粗暴地將長形容器水平切成一個寬的圓柱型，無底部的圓形環狀物毫無作用，因為不能盛裝任何液體。然後，與手拉坯通常水平的位置相反，八木將圓形拉高到垂直的位置，讓它可以像起重機軌道那樣繞圈，陶藝家在這個單環上加上好幾個像寄生蟲一樣開口的管子，這些管子同樣也沒有任何



八木一夫，《Samsa 先生的散步》，1954，私人收藏，陶土，27.5×27×14 cm

© 稻賀繁美 提供

用途，不是花瓶也並非排水管，它們拒絕其存在提出任何理性的解釋，只有一個事實，它們最終就是支撐直立的環形不會倒下的角架。就像是要把這個陶器荒謬的變形轉為被掩蓋的前衛雕塑（八木稱之為 *obuje yaki*，意思是「窯燒後的物件」），八木借用卡夫卡知名短篇小說的標題，故事是主角在非自願的情況下變形成為一隻蟑螂。¹³ 成為西方風格的雕塑家對八木而言等於變成蟑螂。

八木必須摧毀陶瓷器皿的概念才能吸收包容藝術自主性的現代觀念，這個西方現代主義的「器皿」被命名為薩姆薩先生（Mr. Samsa），在器皿本身——*utsuwa*——失去其實用功能之際完成，然而，這件陶器內部的空心維持不變，成為八木創意的核心泉源。器皿天生接受的特性讓它成為容器，但容納的能力可以正面展現，活化並賦予自主的塑膠形體生命。八木的掙扎在於這種內外的符碼轉換：從被動接收的聲音（陶瓷工匠）到積極肯定的主動聲音（陶藝家），陶器必須經過劇烈的變形轉化。在現代主義和傳統的十字路口歷史上，在東西方價值交會處，八木見證了 1950 年代到 1970 年代末陶藝經歷的龐大質變，直到他 1979 年逝世為止，他的生涯及作品就代表這鋪天蓋地的轉化，*ergon* 和 *parergon* 的界線不斷相互侵蝕。如何評估他的作品？這是全球化時代博物館必須進行的任務之一。

vs. 複製的二分法 Utsushi (複製) 超越原創

接下來要談到原創 vs. 複製的二分法，非西方國家的前衛作品經常被貶為西方原作的分身與次級複製品，如果西方有能力創造前衛的原型，非西方（世界上其他地方）只能被允許重製二手的現成複製品。以日本主義（*Japonisme*）和原始主義的例子而言，西方挪用非西方來源並未被批評，雖然非西方來源（不論是日本、非洲或大洋洲）無法宣稱是原創或前衛主義的發源者。這個機制很簡單，以日本的前衛為例，可被視為（且肯定）前衛的——根據西方的標準——事實上已自動歸類為次級的模仿，不被（或無法）以西方理論歸類的產品就合併歸類在「傳統作品」的標籤下，因此，非西方世界合理地被剝奪創作屬於自己

的真實前衛作品的權力（與權利）。¹⁴

這並非以諷刺的手法描繪 1986-7 年在龐畢度中心的「日本前衛展」（Le Japon des avant-gardes）。¹⁵ 這種西方中心主義（在 1980 年代後期全球泡沫經濟時仍居主導地位）的挫折似乎在 1984 年紐約現代藝術博物館「20 世紀藝術的原始主義」（Primitivism in 20th Century Art）展覽時爆發。但我並非要怪罪（以詹姆斯·克利佛（James Clifford）的方式）西方的經濟掠奪，符碼式的壟斷獨佔，以及以美學為名挪用非西方「他者」到單方面的資產負債表上（顯然缺乏任何雙邊的平衡）。¹⁶ 我也不是亟欲反對蘇珊·佛丘（Susan Vogel）為推廣非洲當代藝術對民族學博物館和藝術博物館的嚴格區分。¹⁷ 在這兩者受到威脅的，我認為是盛行的對真實的信仰與迷戀。

在此介紹幾個基本的日文詞彙，傳統日文 *utsu* *tsuor* *utsushi* 意指「真實」，但 *utsushi* 也表示「複製」，*utsushi* 也很接近 *utsuro*「空心」或「空位」，器皿被稱為 *utsuwa*，表示容器（*wa* 或 *ha*）是空的（*utsu*），這個空心是運送液體、穀類或任何其他固體必要的條件，動詞「傳送」或「移動」是 *utsusu*，沒有容器（*utsuwa*）就無法辦到。顯然已經證實這三個概念——「真實」和「空心」（*utsushi*）、「容器」（*utsu-wa*）和「移動」或「傳送」（*utsusu*）——擁有相同的字根，語意的連結也同樣令人信服¹⁸。

必須指出在日本中世紀時期，「真實」（*utsushi*）的概念開始明顯地指稱「消失」的相反，在佛教的影響下，*utsushi-mi*（輪迴的肉體存在）變成和 *ushishi-mi*（沒有靈魂的肉體）可互換使用，*Utsusemi*（字義是蟬的半透明空殼）恰巧發音類似，強烈引發人類存在的短暫。「真實肉體」（*utsushimi*）和「脫下來的皮」或「蛻皮」（*utsusemi*）就是一體的兩面。的確，「真實」和「幻影」可以是靈魂不斷輪迴過程中相同物質的正反兩面，我們的身體是空的器皿，像蟬的空殼，靈魂在此短暫以有形的軀體存在，之後又前往靈魂的國度。對日本人而言，這並非「原創」亦非「獨特」：類似的想法也存在古希臘的畢達哥拉斯學派（希臘語 *Soma sema* 表示「軀體就是墳墓」）。

以上簡短的字根及語意練習讓我們提出一個新模式，就算不是完全「廢止」（invalidate）西方的原創和複製二元對立，至少也「去其精氣」（eviscerate）。事實上，*utsuru*（不及物動詞：去除、改變、轉變、達到、抓住、散佈）和 *utsusu*（及物動詞：複製、模仿、反映、影響、描繪）的配對涵蓋廣大的語意範圍，包含複製、複印、取代、交換、承襲，甚至被附身與縈繞等概念。在傳統歌舞伎劇場中，主角是演員一脈相傳的家族的一份子，能夠繼承前人的技藝時是受到高度讚譽的。*Gei ga utsuru* 意即「前人的技藝被複製——傳輸——達到」暗示幾乎是化身或被附身這樣的魔力，彷彿主角被他祖先的靈魂縈繞。

在此我們確實可以發現相對西方迷戀原創的一個可能選項（以及其他選項），

讓我們回來談器皿 *utsuwa*（盛裝精神的容器），陶藝工匠很長一段時間都相信 *utsushi* 的技術，製作古代經典作品完美複製品的技藝，值得最崇高的讚美，許多技術上的成就才能實現早已失傳的精美陶瓷器，後代仍無法（複）製擁有獨特美學價值且達到相同品質的物件，對陶藝工匠而言，*utsushi* 就是將原本失傳的秘訣傳到現代。

utsushi 的崇高聲譽似乎在日本 19 世紀下半葉快速西化時期的劇烈典範轉移動搖了，隨著 1885 年出現新的專利規定，技術秘訣不斷被登記為法律上的專利，這些專利物件自然獲得真實性，法律制度的變化無可避免導致 *utsushi* 在市場與整個社會上的地位下滑。曾經聲名卓越的 *utsushi* 或複製的物件現在可以被當作可恥的贗品起訴，*utsushi* 可能面臨偽造的指控，或者因為是仿冒品而被罰款。¹⁹

二次世界大戰後喧騰一時的永仁（Einin）花瓶醜聞可說是這個價值變化的主要後果之一，陶藝家用來展現精湛技藝的複製品（*utsushi*）在古董市場上被當作真正的古物流通，其真實性引發知名陶藝家和頂尖鑑賞家的醜聞。然而，現在回顧此事，值得注意的是他們最終因為這個不名譽的事件在世上獲得更高的榮譽和權威。

結論

我們已用全球化的角度簡短地檢視博物館學的現代主義背後某些基本標準。首先，相對於視覺的至高無上，我提議重新修復觸覺；第二，放大版的盲人點字雕塑讓我們在視覺文盲發現了「層面盲點」（*aspect blindness*，借用維根斯坦（Wittgenstein）的詞）；第三，為了要察覺我們自身的心智「盲點」，我們透過接觸傳承物件來尋找與祖靈連結的可能性，在這個連結裡，我們談到織物在觸覺感受的重要角色；第四，提出隱藏而非展示的相關性作為陳列管理的一個可能選項，因此，脆弱的布比堅固的金屬蓋更有效率。

上述研究的合理結果是我們學會了 *utsuwa* 器皿這個概念，以及 *utsushi* 傳承的形式，包含原創和複製的差距。一方面，因為其被動性與缺乏自主的造型（*Gestaltung*），盛裝的容器鮮少在現代西方美術館被視為藝術；另一方面，原創和複製的二元階級對立讓許多非西方創作無法在西方主流博物館學獲得一席之地。然而，我們應該說「原創」無法自成單一現象，只能由後世認可，事實上，「原創」除非被當作「原型」隨後有複製品和 *epigones* 的「系列」，否則無法被視為「原創」，一件物品不能自稱是「原創」而不留空間給自己的現成物複製品，這些複製品注定會在後世蓬勃發展。²⁰

最後，我要表達自己對數位化視覺的擔憂。隨著數位工程的進步，觸覺快速萎縮，福西永（Henri Focillon）在〈讚美手〉（*Éloge de la main*, 1943）²¹ 讚頌

雙手給予人類的奇妙能力，但是，在過去 70 年間，我們已經喪失用手塑型的大部分能力，我很好奇 3D 印表機是否真能取代人類雙手的能力。鍵盤系統確實對於增加手指靈活度有些貢獻，以彌補雙手的退化，但現在指尖敲打鍵盤的方式很快將被語音輸入取代，語音輸入或快或慢將會人腦直接命令取代（部分已經實現）。

手和手指將會完全從人類出現以來從事的勞動被「解放」，但這種「進步」暗示毀滅性的損失，半個世紀前，早在 1964-5 年，勒華－古漢（André Leroi-Gourhan）在電腦科技剛開始時就對雙手的萎縮提出警訊。²²

讓我們回憶一件事，「數位」在任何方面都不代表二元數字系統，「數位」（digital）源自 *digitus*，亦即組成我們雙手的十個手指，如果人類不是擁有十個手指的話，可能無法發明十進位的數字系統。諷刺的是，當前的數位化造成我們的思考脫離身體，眾多的使用手冊造成手的技能變得無用，而且手冊無法真正補償這個損失。不論技術如何演進，我們的雙手和手指仍是與世界接觸最重要且無法取代的觸覺，失去對世界的觸覺感受表示否定人類的生物基礎。當人類的智能無法命令我們的雙手和手指時，會發生甚麼事？去人性化最迫切的危機之一正悄悄爬上我們的雙手和手指。在全球化的時代，博物館能否擔當重任，檢查且導正西方現代性在過去一個世紀在藝術和科技的偏頗？不要忘記我們正處於第一次世界大戰的一百年後，藝術現代主義正是在百年前誕生。

備註：本篇論文發表於 2016 台北雙年展國際論壇。

- 1 剛倉著，《茶之書》(*The Book of Tea*), 1906; Stone Bridge Classics, 2006, p.6.
- 2 這件作品由高山金(Koh San-keum, 1966-)創作，文字來自李生珍(Lee Saeng-jin, 1929-)讚頌土地和海岸的詩，在美術館2009年啟用時豎立這件作品，然而，即使美術館的策展人也不知道這個點字的版本僅摘錄原詩的一部分。感謝Lee Kyung-hee、Lee Yun-hee和Lee Eung-soo教授提供這件作品詳細的資訊。
- 3 關於日文的「觸摸」概念，詳見Sakabe Megumi, "Quelques remarques sur le mot japonais 'fureru'," traduit en français par Kazuo Masuda, in *Aesthetica et Calonologia, Festschrift for Tomonobu Imamichi*, Hokuseisha, 1988, pp.227-238.
- 4 *Transmitting Robes, Linking Mind: The World of Buddhist Kasaya*, 國立京都博物館, 2010。
- 5 Dan Fumi, *Dan Fumi no Cha no Yu Hajime* (Initiation to the Tea Ceremony), Fujin Gahō-sha, 2008, pp.100-101.
- 6 一個有趣的故事就夠了，Robert Rauschenberg的作品在拆封時幾乎要被放在垃圾桶裡，當時很諷刺地大阪國立民族學博物館正在準備一個名為「凝視其他文化」(*Ibunka e no manazashi / Les Regards portés aux cultures des Autres*)的展覽，1997。
- 7 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, esp. pp.63-135.
- 8 Inaga Shigemi, "Spirits emanating from Objecthood—Or the Destiny of Informed Materiality," in *Monokeiro*, Bigaku Shuppan (Japanese-English Bilingual edition), 2010, pp.64-82.
- 9 更多細節請詳閱稻賀繁美著 "La vie transitorie des formes," in Jean-Sébastien Cluzel (ed.), *Le sanctuaire d'Ise - Récit de la 62e reconstruction*, Editions Mardaga, Oct. 2015.
- 10 Basil Hall Chamberlain, "Ise" in *A Handbook for the Traveller in Japan*, 3rd ed, 1891.
- 11 Cf. Inaga Shigemi, "Either Useful or Useless: Reviving Inventiveness." *7th Kitakyushu Biennale*, Kitakyushu Municipal Museum of Art, March 31, 2003, pp.13-19.
- 12 Inaga Shigemi, "Les Traces d'une blessure créatrice: Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale," *Japan Review*, No.19, International Research Center for Japanese Studies, 2007, pp.133-159.
- 13 Inaga Shigemi, "Modern Japanese Arts and Crafts around Kyoto, from Asai Chu to Yagi Kazuo, with special Reference to Their Contact with the West, 1900-1954," Inaga Shigemi and Patricia Fister (eds.), *Traditional Japanese Art and Crafts in the 21st Century*, International Research Center for Japanese Studies, 2005, pp.47-72.
- 14 Inaga Shigemi, "L'impossible avant-garde au Japon," (1987), in Alain le Pichon et Moussa Sow (ed.), *Le Renversement du Ciel, Parcours d'anthropologie réciproque*, CNRS ditions, 2011, 369-380. An English translation is in *doxa*, Issue 09, May, 2010, pp.82-89.
- 15 類似傾向在哲學界也清晰可見。參閱Inaga Shigemi, "Philosophy, Ethics and Aesthetics in the Far-Eastern Cultural Sphere: Receptions of the Western Ideas and Reactions to the Western Cultural Hegemony," Inaga Shigemi (ed.), *The 38th International Research Symposium: Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, International Research Center for Japanese Studies, March 31, 2011, pp.31-45.
- 16 James Clifford, *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988.
- 17 Cf. Inaga Shigemi, "Bricolage: Towards a Scapture: A Proposal of a New Concept," *Critical Interventions (Journal of African Art History and Visual Culture)*, Number 9/10, Spring 2012, pp.49-62.
- 18 Inaga Shigemi, "Réceptacle du passage: ou la vie transitoire des formes et ses empreintes: vers un nouveau paradigme de la transmission spirituelle des formes physiques," Preface pour un catalogue de l'exposition, du 20 au 24 janvier 2015, Maison de la culture du Japon à Paris.
- 19 Cf. Inaga Shigemi, "A Pirate's View of Art History," in *Review of Japanese Culture and Society*, Dec. 2014.
- 20 For the problem of "la répétition et la différence" (Gille Deleuze) in artistic creation in East Asia, see Inaga Shigemi, "Kegon/Huayan 華嚴 View and Contemporary East Asian Art: A Methodological Proposal," *Cross Sections* Vol.5, The National Museum of Modern Art, Kyoto, March 20, 2013, pp.2-25.
- 21 On Focillon's essay, see Inaga Shigemi, 〈西モデルニて峙する日本の伝統工藝：アンリ フォション兩大間期の考察を導きに〉，三浦篤編《往還の軌跡：日芸術交流の一五〇年》，241-265頁。(Arts et métiers traditionnels au Japon face à la Modernité occidentale (1850-1900) : A l'écoute d'Henri Focillon: quelques observations préliminaires, Miura Atsushi (ed.), *Trajectoires d'allers-retours, 150 ans d'échanges artistiques franco-japonais*, Sangensha, 2013, pp.122-134)
- 22 André Leroi-Gourhan, *Le Gest et la parole, en 2 vols.*, Albin Michel, 1964-5, vol.2, p.62.