淡江大學法文系碩士班

碩士論文

指導教授：梁蓉　博士

普世博物館的普世價值：
以「阿布達比羅浮宮」為例

La notion du musée universel : Le cas du « Louvre Abu Dhabi »

研究生：馬藤萍　撰

中華民國 111 年 1 月

中文摘要

論文名稱：普世博物館的普世價值：以阿布達比羅浮宮為例　　**頁數：**177

校系（所）組別：淡江大學法國語文學系碩士班

畢業時間及提要別：110 學年度第 1 學期　碩士學位論文提要

研究生：馬藤萍　　**指導教授：**梁蓉　博士

論文提要內容：

近年來，全球化效應下，文化發展的重要性越深植人心，於藝術、教育乃至於文化觀光等各軟實力項目的經營，皆可見各國群體針對自身文化特色，提出與之相應的發展策略。於此概念下，以博物館為核心的藝術建設，更成為了各國文化事業的重中之重；不論是已具成熟經驗的歐美博物館群，抑或是甫獨立的非西方新興國家，博物館作為記錄歷史、保存人類文化產物、最大化體現各群體特殊性，且能彰顯其擁有者之文化豐富與包容性的一公開場所，無不使博物館機構於當前的全球化語境中，扮演了重要的文化角色。

另一方面，鑑於文化多樣性與後殖民主義意識的抬頭，長期以西方為首的博物館經營，如羅浮宮、大英博物館與大都會美術館等，亦開始受到非西方地區的挑戰，尤其針對藏有甚多異國文物的歐美知名藝術機構，在文物蒐羅過程中的合法性；其中，以主打展藏世界性藝術的「普世博物館」一類型機構，即是主要的爭議對象，甚且面臨了各文物源出國的返還聲討。然而，於此情勢下，於 2007 年，隨著法國與阿聯以共創一座普世博物館為理想的跨文化合作，就此誕生的阿布達比羅浮宮，成為了阿拉伯世界首座普世博物館，卻同時也被寄予了如何提供不同於過去的經營思維，以回應當代社會對該類型藝術機構的期待。

因此，除了梳理歐美普世博物館群之發展脈絡，本論文旨在以阿布達比羅浮宮的建構為核心，乃至於法國與阿聯這場標誌性的跨國博物館合作，何以適切地反映多元文化發展與普世理想於全球化世界下的重要性。

關鍵字：普世博物館、阿布達比羅浮宮、多元文化主義、博物館外交

＊依本校個人資料管理規範，本表單各項個人資料僅作為業務處理使用，並於保存期限屆滿後，逕行銷毀。

表單編號：ATRX-Q03-001-FM030-03

Abstract

Title of Thesis：The concept of universal museum : The case of Louvre Abu Dhabi **Total pages**：177

Key word：Universal museum, Louvre Abu Dhabi, Museum diplomacy, Multiculturalism

Name of Institute：Department of French, Master program

Graduate date：January 2022 **Degree conferred**：Master of Arts

Name of student：Teng Ping MA 馬藤萍

Advisor：Zong LIANG 梁蓉

Abstract：

In recent years, the concept of cultural development is becoming more important in a globalized world. It can be seen that each country has different cultural projects based on their own cultural characteristics from fields such art, education and tourism. In this trend, whether for the Western art institutions which have had extensive experience of museum management, or for non-Western emerging countries which are working on developing cultural undertakings, the creation of art museums has become a core part of the cultural constructions. As a public space, a museum has the function of recording history, preserving cultural artifacts, maximizing specificity for every ethnic group in the world, or even showing the cultural inclusiveness of its owners. Put simply, these characteristics make museum institutions play a significant cultural role in contemporary society.

On the other hand, due to the effects of cultural diversity and postcolonialism, the hegemony of Western art and cultural field has been challenged, especially for the Louvre, the British Museum, the Metropolitan Art Museum and others large and famous Western museums which are self-declared “universal museum” with the collections of art from all over the world, even though they are facing the debate over the restitution of cultural properties from the countries of origin.

However, with these controversies involving Western art museums, the Louvre Abu Dhabi was still born out of an intercultural cooperation between France and the United Arab Emirates in 2007. This first universal museum in the Arab world arouses again a heated debate about the legitimacy and the value of “universal museums”, but attempts to provide a new perspective at the same time.

Therefore, this thesis not only aims to sort out the development contexts of European and American universal museums at first, but will also take the Louvre Abu Dhabi as an example to elaborate the creation and breakthrough of this new universal museum, and even now the significant international museum collaboration between France and the United Arab Emirates reflects the importance of multicultural development and universal ideals in a globalized world.

According to “TKU Personal Information Management Policy Declaration“, the personal information collected on this form is limited to this application only. This form will be destroyed directly over the deadline of reservations.

表單編號：ATRX-Q03-001-FM031-02

Résumé

La notion du musée universel : Le cas du « Louvre Abu Dhabi »

Teng Ping MA

Introduction

Après dix ans de travaux, le Louvre Abu Dhabi ouvre au public le 11 novembre 2017. Il est non seulement la première succursale du Musée du Louvre, mais aussi le premier musée universel du monde arabe. Par ailleurs, grâce à la création du Louvre Abu Dhabi, le concept du « musée universel » se développe maintenant dans la civilisation islamique, malgré qu' il soit en fait à l'origine de l'idée européenne au siècle des Lumières. En bref, le musée universel est une institution artistique à part entière, c'est-à-dire qu'il possède des collections des œuvres d'art issues de toutes les époques et de toutes les cultures, de sorte que ce genre du musée est également connu comme un musée encyclopédique.

En outre, le louvre Abu Dhabi suscite des débats passionnés, surtout sur le concept des musées universels, et leurs problèmes historiques. La plupart des musée universels qui sont fondés pendant les grandes découvertes et l'époque coloniale, de telle manière qu'ils soient en fait l'évidence de pillage des objets culturels des pays colonisés par les pays occidentaux. Pour ainsi dire, beaucoup de musées universels occidentaux connus mondialement, qui n'ont pas toujours acquis des reliques culturelles de manière exemplaire, comme Le Louvre, le British Museum et le Metropolitan Museum of Art, etc.

Après la Seconde Guerre mondiale, avec l'indépendance des pays colonisés, et l'apparition des études postcoloniales, les demandes de restitution des chefs-d'œuvre de l'art sont de plus en plus exigées par des pays non occidentaux. Ainsi, afin de refuser la restitution des biens culturels, et de prendre position sur la valeur des musées universels, les dix-neuf grands musées d'Europe et d'Amérique du Nord ont signé «

Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels » en décembre 2002[1]. ils soulignent une valeur universelle, et croient que les musées universels se consacrent à la protection collective du patrimoine culturel de l'humanité.

Donc, la création du Louvre Abu Dhabi marque non seulement un changement d'une idée sur le thème muséologie de l'Occident, mais aussi l'importance de retracer des problèmes des musées universels, ce qui contient un sens à la fois historique et contemporain.

Par ailleurs, la naissance du Louvre Abu Dhabi montre un phénomène particulier sur la diplomatie culturelle dans un monde globalisé. De fait, on pourrait remarquer que la France et les Émirats arabes unis jouent des rôles différents dans cette grande coopération muséale : l'un possède bien l'influence du Louvre pour promouvoir sa diplomatie culturelle, grâce au Louvre qui est généralement considéré comme un symbole de la culture, à la fois puissant et attrayant pour les étrangers; l'autre fait face à la transition économique de l'après-pétrole et s'engage au développement cultuel maintenant, ainsi cela permet des Emirats arabes unis de construire son image culturelle. En conséquence, les deux ont en fait des objectifs différents en matière de diplomatie culturelle, mais au travers du projet du Louvre Abu Dhabi, ils pourraient avoir une coopération pour le bénéfice mutuel.

[1] Par Institut d'art de Chicago, Musée national de Bavière, Musées d'État de Berlin, Musées d'art de Cleveland, Musée Getty, Musée Guggenheim, Musée d'Art du comté de Los Angeles, Musée du Louvre, Musée d'Art métropolitain, Musée des Beaux-Arts de Boston, Musée d'Art modern, Office de la Pierre dure, Musée d'art de Philadelphie, Musée du Prado, Musée d'État d'Amsterdam, Musée de l'Ermitage, Musée Thyssen-Bornemisza, Musée Whitney d'art américain, British Museum.

Partie I. La notion du « musée universel »

Section 1. Les musées et leurs collections en Occident

En parlant du musée universel, on retrouve d'abord l'histoire du musée, en particulier à la constitution de l'espace muséal, ainsi que ses fonctions de collection et d'exposition. L'importance de ces trois éléments n'est pas seulement les conditions nécessaires de la création d'un musée, mais elle est aussi considérée comme un témoignage de l'évolution du rôle du musée.

À l'origine, le mot « musée » emprunté au grec « Mouseîon », provenant d'un temple qui est dédié aux Muses. La relation entre le musée et les Muses, remonte à 290 av. J.-C.; le musée le plus important et le plus célèbre de l'époque est créé sous les règnes de Ptolémée I et Ptolémée II, qui s'appelle le Mouseîon d'Alexandrie où les rois ont regroupé les savants et les artistes les plus célèbres, de le but de construire un centre d'études artistiques et scientifiques. Jusqu'à la Renaissance en Europe, les activités de collection-se sont progressivement développées par les noblesses, les gros négociants et les bourgeoisies. À cette époque, les collectionneurs européens aimaient bien des choses rares et précieuses, comme les œuvres d'art célèbres, les objets d'histoire naturelle, ou les objets exotiques, etc. En plus, une multitude de collectionneurs disposaient d'une maison appelée le « cabinet de curiosité » chez eux, qui a pour objectif de préserver et exposer leurs collections qui étaient ouvertes aux personnes privilégiées.

Dès le XVII^{e} siècle, sous l'influence des Lumières, la notion de la « collection publique » s'est peu à peu imposée. Plusieurs célèbres collections, privées ou royales, ouvrent leurs portes au public, tels que le British Museum fondé en 1759, la Galerie des Offices en 1767, et le Louvre en 1793, ce qui sont tous des exemples d'expositions royales qui sont présentées au public. En même temps, les grandes découvertes et l'activité coloniale engendrent également la constitution de vastes collections publiques d'œuvres d'art exotiques en Europe. La collection d'œuvres d'art n'est pas seulement un goût personnel, mais aussi un symbole de progrès national. Pour ainsi dire, la création des musées publics est profitable aux colonisateurs occidentaux de pour montrer des résultats aux européens, comme le musée de l'Homme en 1937, ou le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie en 1931, ils tous reflètent l'histoire de l'expansion outre-mer de la France, et même des autre pays européens.

En clair, les musées sont en fait issus de l'acte de collectionner, et puis ils ont développé la fonction d'exposition. Au fur et à mesure que le public est devenu curieux au sujet des expositions les musées ont commencé à établir des liens avec le public et sont devenus des lieux publics à la fois artistiques et socialement responsables. Mais d'autre part, afin de satisfaire l'ambition naissante des êtres humains. Une multitude de pays ont illégalement pillé de nombreuses reliques culturelles et les ont rassemblées dans les musées. En fait, les musées sont devenus un témoin du pillage illégal.

Section 2. Le Louvre, un musée universel

Le Louvre, l'un des célèbres musées universels, étant différent des autres musées universels européens qui sont issus des collections privées ou des cabinets de curiosité, le Louvre a eu de nombreux tournants dans son processus de développement. L'origine du Louvre est un château fort qui est constitué par le roi Philippe Auguste en 1190, et il devient résidence royale sous le règne de Charles V. Le roi fait aussi construire la première bibliothèque royale qui est située au nord-ouest du Palais du Louvre au milieu du XIV^{e} siècle. Par ailleurs, à partir de Charles V. jusqu'à la Renaissance, le roi François I était un grand collectionneur qui possédait de nombreux tableaux célèbres de peinture de la Renaissance.

Dès la prise de pouvoir par Louis XIV, le roi a non seulement enrichi la collection des œuvres d'art européens, mais a aussi acheté une partie des œuvres d'art de la collection de Mazarin et Richelieu, et la plupart de ces objects permet d'enrichir les collections au Louvre, comme « *L'Esclave rebelle* » et « *L'Esclave mourant* » de Michelangelo, ou « *Andriens ou les grandes Bacchanales avec une femme jouant du luth* » de Nicolas Poussin, etc. De nombreux chefs-d'œuvre de l'art sont préservés maintenant au Louvre et sont exceptionnellement ouvertes à la visite de privilégiés.

Jusqu'en 1681, Louis XIV s'est installé à Versailles, mais de nombreuses collections continuent encore à être conservées au palais du Louvre où les œuvres sont accessible à l'Académie française et à l'Académie royale de peinture et de sculpture pour étudier des beaux-arts, ce qui contribue à maintenir le rayonnement du Louvre dans le domaine de l'art. Autrement dit, durant cette époque, le Louvre a servi non seulement de lieu de résidence à la famille royale, mais aussi d'espace artistique pour les étudiants et les professeurs de l'Académie. En plus, suivant que l'emménagement de ces institutions

culturelles, le Salon de peinture et de sculpture a été première fois présenté dans la Grande Galerie du Louvre en 1996. Cet activité artistique a également permis aux collections d'œuvres du Louvre d'être exposées au public, ce qui précède montre également que cet espace et ses collections ne sont pas réservés qu'à la famille royale, et tous ces changements permettent au Louvre de devenir un réel musée.

Par conséquent, pendant l'époque de la Révolution française, sous l'influence des Lumières, la proposition de rénovation du Louvre est devenue de plus en plus intense. En étant un symbole royal, l'ouverture du Louvre était précisément considérée comme la réalisation de l'esprit de la Révolution. Finalement, sous l'appellation de Muséum central des arts de la République, le Louvre a été inauguré en 1793 pour tous. Depuis lors, de nombreux collectionneurs d'œuvres d'art ne sont plus les propriétés privées de l'autorité royale, mais exposées au grand public.

Cependant, sous l'influence de l'ascension de Napoléon, le Louvre a été rebaptisé le Musée Napoléon en 1803. Les conquêtes militaires de Napoléon ont permis non seulement à la France d'obtenir de nombreux chefs-d'œuvre de l'art européen, mais aussi de donner une vocation d'établir un musée universel au Louvre. Au travers de la spoliation des œuvres d'art par les armées de napoléon aux pays d'Europe, et même du pillage ou des fouilles archéologiques en Égypte et les autres pays arabes, la vocation universelle du Louvre commence précisément à mettre en œuvre, et elle devient un but particulier pour le Louvre et les autorités françaises durant cette époque.

Section 3. La nouvelle interprétation de « musée universel » au XXIe siècle

Au regard de l'histoire de la constitution des musées publics européens, son concept est en fait lié à l'héritage des Lumières européennes. À cette époque, l'ouverture des musées faisait partie de l'initiative de démocratisation, c'est-à-dire, l'art ne sert plus la classe dominante, et de plus en plus peuple ont eu accès aux musées pour apprécier les chefs-d'œuvre de l'art qui sont déjà considérés comme les collections nationales. En plus, ces institutions muséales montrent non seulement les œuvres de l'art, mais également la connaissance, la science et l'histoire, surtout par l'exposition des objets des autres cultures, construisant une sorte de progrès et de modernité « visibles » pour leur propre civilisation.

Comme le considère l'historienne de l'art Carol Duncan, le concept du musée universels occidentaux coïncide avec celui du musée public; autrement dit, la création des musées publics dépend en fait d'une idéologie qui concerne la démocratie, la citoyenneté et la

démocratisation des savoirs et de la culture, et c'est non seulement le concept des Lumières, mais aussi la racine de l'idée universelle, incarnant les aspirations pour des musées publics.

Par conséquent, face au demande de la restitution par les pays non-occidentaux actuellement, beaucoup de célèbres musées universels européens qui commence à s'engager à mettre l'accent sur la valeur universelle de ses collections qui ont été constituées au fil des siècles dans les musées européens, et l'exemple le plus significatif est la « Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels » en 2002. D'une part, cette annonce condamne non seulement les pillages de biens culturels; d'autre part, elle souligne que ces musées universels offrent en fait une espace d'exposition idéale et une protection indispensable :

« … les pièces acquises autrefois doivent être considérées à la lumière de valeurs et de sensibilités différentes, lesquelles témoignent de ce passé révolu. En effet, les objets et les œuvres monumentales installés il y a quelques décennies, voire siècles, dans les musées d'Europe et d'Amérique ont été acquis dans des conditions nullement comparables à celles d'aujourd'hui… le musée offre lui aussi un contexte pertinent et précieux aux objets retirés de longue date de leur environnement original... les objets issus de ces cultures, largement mis à la disposition d'un public international dans les grands musées.[2]»

Pour ainsi dire, malgré que l'Occident ne puisse pas nier le fait que des activités de pillage ont effectivement enrichi les collections d'art mondiales de leurs musées universels, il croit que ces institutions culturelles controversées font encore preuve de responsabilité sur la protection des biens culturels. En outre, cette vocation permet justement que des musées universels occidentaux soient au service des citoyens du monde.

[2] ICOM, « Les musées universels », *Les nouvelles de l'ICOM*, 2004, no. 1, p.4.

Partie II. Le premier musée universel du monde arabe

Section 1. Les relations entre la France et les Émirats arabes unis

La France est un grand pays de culture, sa politique culturelle et sa diplomatie culturelle jouent toujours une part importante dans le développement de divers pays, surtout pour la promotion effective de la langue française et la culture française. Après la seconde guerre mondiale, la diplomatie culturelle possède même la fonction de favoriser les relations diplomatiques entre l'Occident et ses anciennes colonies. Par exemple, l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) créée en 1970, elle comprend des pays dont la première langue officielle est le français, ou des pays qui sont fortement influencés par la culture française, ainsi la plupart des membres sont les anciennes colonies africaines de la France. Autrement dit, pour que le gouvernement français normalise la relations diplomatiques avec ses anciennes colonies, la promotion de la coopération dans le domaine culturel est de plus en plus importante.

En plus, les autorités françaises mettent aussi en valeur l'influence de sa culture dans de nombreux domaines, comme les échanges artistiques, la coopération scientifique et les industries culturelles, etc. En résumé, on peut dire que, l'influence culturelle suppose un champ d'action plus large que la forme de la diplomatie traditionnelle, et elle nécessite la coopération décentralisée par les diverses institutions culturelles françaises, ce qui permet précisément le développement de la diplomatie culturelle française dans le domaine muséal. Sauf la coopérations intergouvernementale sur la constitution du musée comme le Louvre Abu Dhabi, le Louvre et les autres institutions culturelles françaises connaissent l'extension au plan international.

Cependant, ces dernières années, face à la mondialisation et le postcolonialisme, de plus en plus de groupes culturels commencent à souligner leurs identités culturelles. En raison de l'expérience colonisées, les pays non-occidentaux mettent progressivement l'accent sur l'intérêt de défendre leur propre culture, en plus, ces pays émergents luttent également contre l'hégémonie culturelle occidentale dans le domaine de la diplomatie culturelle depuis longtemps. Par conséquent, en 2001, l'ancien président français

Jacques Chirac, il a premièrement proposé la « diversité culturelle » à l'UNESCO en 2001[3], pour rendre hommage aux cultures non-occidentales.

En outre, à partir du milieu du XXe siècle, il y des de nombreuses des anciennes régions colonisées, surtout les pays arabes, ils s'engagent à la préparation de l'économie de transition sur l'industrie culturelle durable face à l'après-pétrole, comme la ville de l'éducation du Qatar, Qatar Museums Authority et l'île de Saadiyat de Abu Dhabi, ceux qui sont les cas remarquables sur le développement culturel dans le monde arabe récemment. Par ailleurs, en vue de l'augmentation de la visibilité internationale et de la diversité du développement culturel, beaucoup de pays exportateurs de pétrole choisissent de coopérer avec les pays occidentaux qui possèdent déjà des riches ressources et expériences dans le domaine culturel. En sus du Louvre Abu Dhabi, le Guggenheim Abu Dhabi, le Sheikh Zayed National Museum et les autres musées à l'île de Saadiyat sont tous les grandes coopérations intergouvernementales entre les autorités des Émirats arabes unis et les célèbres institutions culturelles occidentales.

Section 2. Le projet du Louvre Abu Dhabi

Le 6 mars 2007, un accord intergouvernemental d'une durée de trente ans est signé par les Émirats arabes unis et la France. Pendant les dix ans de construction, ce premier musée universel du monde arabe est inauguré le 8 novembre 2017. En fait, cette grande coopération interculturelle dans le domaine museal met non seulement en valeur le développement culturel des Émirats arabes unis, mais aussi reflète l'influence culturelle du Louvre à l'étranger.

D'ailleurs, en vue de perfectionner le fonctionnement du louvre Abu Dhabi et d'approfondir les liens culturels entre les deux pays, en 2007, le gouvernement français crée même un nouvel institution, l'Agence France-Muséums (AFM) qui est une société par actions simplifiée (SAS) et détenue par douze musées français : l'Établissement

[3] Élysée, « Discours de M. Jacques Chirac, Président de la République, sur la question du choc des civilisations, les échanges et le dialogue entre les civilisations et cultures, la diversité culturelle, la mondialisation et le respect de l'autre ».
https://www.elysee.fr/jacques-chirac/2001/10/15/discours-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique-sur-la-question-du-choc-des-civilisations-les-echanges-et-le-dialogue-entre-les-civilisations-et-cultures-la-diversite-culturelle-la-mondialisation-et-le-respect-de-lautre-paris-le-15-octobr

public du musée du Louvre (EPML), l'Établissement public du musée du musée du quai Branly, l'Établissement public du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, l'Établissement public du musée d'Orsay, l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, l'Établissement public du Musée des arts asiatiques Guimet, l'Établissement public du musée Rodin, l'Établissement public du domaine national de Chambord, la Réunion des musées nationaux (RMN), l'Établissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels, l'École du Louvre et le bibliothèque nationale de France (BnF). La fonction prioritaire de l'Agence France-Muséums est chargée de mettre en œuvre le projet du Louvre Abu Dhabi, d'offrir l'expertise des institutions culturelles, etc. Selon l'accord du Louvre Abu Dhabi, les travaux principaux de Agence France-Muséums sont indiqués plus en détail dans l'article 7 à l'article 11 :

I. Conseil et assistance à la stratégie d'acquisition des collections permanentes du Musée
II. Formation de l'équipe de direction du Musée et du personnel à qualifications spécifiques
III. Recrutement de personnels qualifies
IV. Programmation des expositions temporaries
V. Prêts d'œuvres des collections publiques françaises[4]

L'Agence France-Muséums soutient essentiellement le fonctionnement du Louvre Abu Dhabi dans la formation des professionnels des musées et la gestion des collections, et il joue en fait un rôle important dans la coordination des prêts des collections françaises. Ainsi, en plus d'organiser des institutions culturelles appartenant à l'Agence France-Muséum, il coopère encore avec les autres musées : l'Musée de l'Orangerie, le Musée de Cluny ─ Musée national du Moyen Âge, le Musée Archéologie Nationale et le Musée des Arts décoratifs. L'Agence France-Muséums est chargée de coordonner le prêt des œuvres de ces musées afin de maximiser la diversité de la collection du Louvre Abu Dhabi.

[4] Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, « Accord entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement des Emirats arabes unis relative au musée universel d'Abu Dhabi », *Journal Officiel de la République Française*, n° 0205, 2008, pp. [4-6].

Sur la base de ces projet coopératifs, l'accord du Louvre Abu Dhabi liste en plus le budgétaire seront versées à la France dans les années à venir par les autorités d'Abou Dabi :

I. 400 millions d'euros : l'usage du nom « Louvre » pour trente ans et six mois
II. 195 millions d'euros : la programmation d'expositions temporaires pour 15 ans après l'inauguration en 2017
III. 190 millions d'euros : les prêts hors expositions temporaires pour 10 ans après l'inauguration en 2017
IV. 40 millions d'euros : le budget annuel d'acquisitions
V. 25 millions d'euros : le mécénat exceptionnel pour le réaménagement de l'Aile de Flore du Musée du Louvre[5]

Avec l'aide de l'Agence France-Muséums sur le projet du Louvre Abu Dhabi, les autorités des Émirats arabes unis peuvent non seulement obtenir des ressources muséales auprès des institutions culturelles françaises, mais aussi créer d'une équipe muséale dans un cadre multiculturel pour ce Louvre Abu Dhabi.

Section 3. L'esprit universel du Louvre Abu Dhabi

En tant que musée universel, le Louvre Abu Dhabi met en valeur son caractère universel par ses galeries, mais contrairement aux autres musées universels occidentaux, ce nouveau musée universel arabe déroule ses galeries par un parcours chronologique et interculturel. Le premier article de l'accord du Louvre Abu Dhabi explique :

« … (le Louvre Abu Dhabi) présentant des objets majeurs dans les domaines de l'archéologie, des beaux-arts et des arts décoratifs, ouvert à toutes les périodes y compris à l'art contemporain, bien que mettant l'accent sur la période classique, à toutes les aires géographiques et tous les domaines de l'histoire de l'art, répondant à tout moment aux critères de qualité et à l'ambition scientifique et muséographique du Musée du Louvre et destiné à œuvrer au dialogue entre l'Orient et l'Occident, chaque Partie respectant les valeurs culturelles de l'autre.[6] »

[5] Ibid., « Article 15: Conditions financières », pp. [8-9].
[6] Ibid., « Article 1: Création d'un musée universel à Abu Dhabi », p. [2].

Afin de répondre à cet idéal artistique, les galeries permanents sont divisées en douze chapitres : « Premiers villages », « Premiers grands pouvoirs », « Civilisations et Empires », « Religions universelles », « Les Routes Asiatiques des échanges », « De la Méditerrané de l'Atlantique », « Penser l'État », « Première mondialisation », « Un novel art de vivre », « Un monde moderne ? », « La modernité en question » et « Une scène globale ». En termes de présentation des expositions, par rapport aux musées traditionnels, classés par type, culture ou région, le Louvre Abu Dhabi espère créer un « dialogue » entre les cultures à travers les œuvres d'art, ce qui a pour objectif de souligner son caractère universel. Par conséquent, les objets exposés dans la salle d'exposition permanente ne sont pas classés en fonction de leurs attributs, de leur époque et de leur culture d'origine, mais selon le développement synchronique de divers groupes humains à la même période, sans distinction ni priorité. Ainsi, dans la salle d'exposition permanente, le public peut apprécier un certain moment historique de l'humanité composé de multiples cultures et ses reliques culturelles representatives.

Par exemple, pour mettre l'accent sur l'importance de la religion de l'humanité, il présente ensemble plusieurs objets de plusieurs religions importantes dans le monde telles que le bouddhisme, le christianisme, l'islam, etc. dans la galerie des Religions universelles pour la commodité des visiteurs. De plus, dans la galerie des Civilisations et Empires, on peut également trouver plusieurs chef-ouvres d'arts du monde entier, comme « Tête de jeune homme » d'art étrusques, « Tête d' homme » de la culture Nok au Nigéria, « Vase en forme de visage humain » de la civilisation maya, « Tête Bouddha » de l'art du Gandhara au Pakistan, « Portrait de Socrate » de la Grèce antique etc. Exposant des collections d'art à l'époque en commun, le Louvre Abu Dhabi essaie non seulement de présenter la diversité cultruelle de l'humain, mais aussi souligne la coexistence multiculturelle inégligeable à l'évidence.

Partie III. Le modèle idéal du musée universel à travers du Louvre Abu Dhabi

Section 1. Les besoins d'un musée universel dans le monde arabe

Sur la base des chapitres précédents, on peut comprendre que les conditions essentielles de la coopération du Louvre Abu Dhabi dépendent de la diplomatie culturelle qui est de plus en plus populaire. En outre, au travers de cette coopération muséale, il met également en évidence que l'interaction diplomatique internationale présente souvent une forte complémentarité et des besoins différents entre les deux parties. L'idée de la diversité culturelle est accentuée au cours des dernières années, ce qui a conduit à beaucoup de coopérations interculturelles dans le domaine, celles qui reflètent non seulement la réalisation de l'idée du multiculturalisme par l'Occident, mais également favorisent la transformation économique nécessaire des pays producteurs de pétrole.

En tant que symbole de la culture française, le Louvre a inspiré des villes et même des pays à commencer à considérer le musée comme un atout qui peut aider à créer une bonne image culturelle. Le Louvre a besoin d'afficher davantage ses atouts culturels dans le domaine diplomatique, afin de démontrer sa capacité à être « ubiquitaire », ce qui est également le rôle du musée dans la vague de mondialisation. Les Emirats Arabes Unis, qui est dans le contexte de la culture islamique aident en effet le Louvre à diffuser ses idées universelles. D'autre part, grâce à l'opportunité de coopérations commerciales internationales, il contribuera également au fonctionnement du Louvre. En réponse à la décentralisation de la diplomatie culturelle, le Louvre est transformé en « administration publique » (Établissement public à caractère lire ministratif, EPA) depuis 1993, il dispose ainsi d'une grande autonomie en termes de recettes et de fonctionnement, ce qui signifie qu'il assume également la pression financière induite par son fonctionnement indépendant. Pour faire face aux pressions financières, le Louvre coopérera avec le Louvre Abu Dhabi, dans l'espoir d'apporter des avantages économiques positifs.

Par ailleurs, pour les Émirats arabes unis qui sont actuellement dans le challenge de l'après-pétrole, les ressources muséales de la France, et même la marque culturelle du Louvre, ce qui permet certainement de bénéficier à la visibilité culturelle des Émirats arabes unis dans la société internationale. Ainsi, ces dernières années, le choix des coopérations avec les fameux musées occidentaux devient une tendance évidente pour les Émirats arabes unis et même les autres pays exportateurs de pétrole, et le Louvre Abu Dhabi est précisément d'un cas remarquable des résultats du développement culturel dans le monde arabe.

Section 2. L’universalité paradoxale du musée universel

Bien que les grands musées d'Europe et d'Amérique du Nord mettent sans arrêt l’accent sur la valeur du musée universel, il est encore difficile de négliger l’hégémonie culturelle dans ces célèbres musées universels occidentaux. La société d'aujourd'hui prête de plus en plus d'attention au développement du concept d'identité culturelle, et les exemples réussis du mouvement de restitution des biens culturels ont inspiré les pays non occidentaux. Ces facteurs ne défient pas seulement les musées du monde occidental, mais aussi contribuer à la popularité du Louvre Abu Dhabi, successeur contemporain de l'esprit universel.

D’abord, en 2006, les adversaires les plus emblématiques du projet du Louvre Abu étaient trois autorités de l'art et du musée : Françoise Cachin, directrice honoraire des Musées de France, Jean Clair, ancien directeur du musée Picasso, et Roland Recht, professeur au Collège de France, qui dénoncent ensemble « Les musées ne sont pas à vendre » dans *le Monde*. Le « Louvre » est converti en marque qui peut être vendue, à cause de la constitution du Louvre Abu Dhabi. Comme le disent trois éminents historiens de l'art français dans l'article :

« Sur le plan moral, l'utilisation commerciale et médiatique des chefs-d'œuvres du patrimoine national, fondements de l'histoire de notre culture et que la République se doit de montrer et de préserver pour les générations futures, ne peut que choquer… Ce sont nos responsables politiques qui sont allés offrir ce cadeau royal et diplomatique. Contre près de 1 milliard d'euros... N’est-ce pas cela “vendre son âme” ?[7] »

Par ailleurs, le musée universel lui-même est pareillement interrogé sur l’objectivité de son esprit universel, car la naissance des musées universels occidentaux n'est pas seulement une réification des valeurs progressistes européens au siècle des Lumières, mais aussi un masque de l'eurocentrisme qui cache le pillage colonial. Comme l’interrogation soulevée par George Abungu, ancien directeur du Musées nationaux du Kenya :

[7] Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre », Le monde, 2006. https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/12/12/les-musees-ne-sont-pas-a-vendre-par-francoise-cachin-jean-clair-et-roland-recht_844742_3232.html

« Tous les musées ne partagent-ils pas une vocation et une vision communes ? Les "musées universels" se prétendent-ils universels du fait de leur taille, de leurs collections ou de leur richesse ? Par ailleurs, chaque musée devrait présenter une particularité qui lui confère une valeur universelle pour l'humanité... Quel est donc le fondement de leur universalité ? Les "musées universels" se trouvent-ils uniquement en Europe et en Amérique du Nord ?[8] »

Pour ainsi dire, outre qu'il y a de plus en plus d'exemples réussis des mouvements sur la restitution de biens culturels, le doute sur la légitimité de la vocation du musée universel pousse des groupes culturels non-occidentaux à espérer un nouvel musée universel dans la société actuelle.

Section 3. Le futur du Louvre Abu Dhabi après 2037

Bien que le Louvre Abu Dhabi possède les ressources muséales à travers le Louvre et les autres musées français pour maintenir son fonctionnement jusqu'en 2037, il doit se préparer sans délai à un développement indépendant.

Le premier challenge de ce nouvel musée universel arabe est évidemment l'institution culturelle locale, malgré que le Louvre Abu Dhabi soit défini comme un musée universel, il est également un musée pour les résidents locaux. C'est-à-dire que le Louvre Abu Dhabi partage non seulement la vocation universelle avec les autres grands musées universels occidentaux, mais aussi porte la responsabilité de répondre à la culture d'Islam. En outre, pour enrichir l'expérience muséale, le Louvre Abu Dhabi s'engage à la fois à développer des spécialités muséales, comme la restauration d'art et la recherche en muséologie.

D'autre part, la singularité de la coopération interculturelle sur la constitution du musée universel entre la France et les Émirats arabes unis, elle est non seulement une forme particulière de coopération, mais nous permet de réfléchir au caractère universel du musée universel qui fait face à un monde mondialisé et multiculturel. C'est-à-dire, bien

[8] George Abungu, « La Déclaration: une question controversée », *Les nouvelles de l'ICOM*, no. 1, 2004, p.5.

que le concept du musée universel soit à l’origine de la conscience occidentale, le Louvre Abu Dhabi se différencie encore des autres par ses caractères. Par exemple, ses disposition des galeries sont totalement différentes des musées universels à l'Occident, remplaçant la classification générale de l’exposition par le style d’interculturalité, essayant de créer une espace d'exposition objective qui accueillerait tous les personnes de cultures différentes.

TAMKANG UNIVERSITY

Conclusion

Afin de comprendre l'origine de l'esprit universel du Louvre Abu Dhabi, on montre d'abord les particularités historiques de ce type de musée. L'objectif du musée universel consiste non seulement à la promotion de valeurs universelles, mais aussi au reflet de l'idéologie européenne du siècle des Lumières à la période du colonialisme. Pour ainsi dire, malgré le musée universel soit un produit dans le contexte de l'époque, son caractère universel est maintenant controversé en raison de la restitution et l'hégémonie culturelle occidentale, jusqu'à l'apparition du Louvre Abu Dhabi, qui semble donner à l'Occident une chance de faire écho à la nouvelle image du musée universel que la société contemporaine attend. Ainsi, au travers de la constitution du Louvre Abu Dhabi, quelle que soit sa situation géographique, ou la conception des galeries, ce premier musée universel arabe s'engage évidemment à dépasser les différences de cultures, de genres et de religions pour refléter un caractère universel absolu.

De plus, la naissance du Louvre Abu Dhabi a des objectifs significatifs dans le domaine de diplomatie culturelle, qui montre justement la tendance de la diplomatie muséale et la tendance de la diversité culturelle dans la société internationale. En particulier, la coopération interculturelle des musées bénéficie de la singularité des institutions culturelles, qui sont sans aucun doute considérées comme des collectionneurs de culture et jouent un rôle important dans la réalisation du concept de multiculturalisme.

目錄

緒論

第一節　研究背景與動機.....1

第二節　研究方法與文獻分析.....4

第三節　研究架構與困題.....7

第一章 普世博物館源起及其「普世」意涵

第一節 博物館空間及其展品.....10

第二節 羅浮宮作為普世博物館.....23

第三節 普世博物館形成與當代經營.....35

第二章 阿聯文化發展與首座普世博物館創建

第一節 法國與阿聯之文化外交關係.....50

第二節 跨文化合作之普世博物館.....65

第三節 阿布達比羅浮宮之普世精神體現.....78

第三章 阿布達比羅浮宮之資本交換與普世精神再詮釋

第一節 跨國資本運用與累積.....95

第二節 普世博物館之矛盾.....112

第三節 2037 年後之阿布達比羅浮宮.....125

總結.....140

參考書目

一・中文參考文獻.....144

二・英文參考文獻.....147

三・法文參考文獻.....151

四・法國官方文件.....156

索引

一・組織機構索引.....158

二・人名索引.....165

三・專有名詞索引.....171

四・藝術作品索引.....175

圖目錄

【圖一】薩迪亞特島文化特區規劃示意圖.....59

【圖二】阿布達比羅浮宮多功能禮堂.....67

【圖三】阿布達比羅浮宮外觀.....79

【圖四】阿布達比羅浮宮內部一隅.....80

【圖五】阿布達比羅浮宮展廳示意圖.....81

【圖六】「文明與帝國」展區一隅.....83

【圖七】「普世宗教」展區一隅.....84

【圖八】《拿破崙翻越阿爾卑斯山》於阿布達比羅浮宮內.....86

【圖九】法國部分借展品.....87

【圖十】《觀世音菩薩坐像》.....89

【圖十一】《光之葉》.....90

【圖十二】《世界地球》.....91

【圖十三】《傳播》.....91

【圖十四】《獻給阿布達比羅浮宮》—1.....92

【圖十五】《獻給阿布達比羅浮宮》—2.....93

【圖十六】《獻給阿布達比羅浮宮》—3.....93

【圖十七】高速公路藝廊.....132

【圖十八】阿布達比羅浮宮—兒童博物館.....133

【圖十九】《葬禮肖像：手持杯子的男人》.....134

表目錄

【表一】阿布達比羅浮宮預算支付項目.....68

【表二】首年參觀人次比例圖.....69

緒論

第一節　研究背景與動機

2017 年 11 月 8 日，阿布達比羅浮宮（Louvre Abu Dhabi）於阿拉伯聯合大公國（Émirats arabes unis，簡稱阿聯）首都阿布達比（Abu Dhabi）正式開幕，成為阿拉伯世界第一座普世博物館，亦是公立博物館建立跨國分館的世界首例。其誕生意涵，首先宣告了源自歐洲思想觀念的「普世博物館」（Musée universel），正式於伊斯蘭文化信仰地區發展，且由兩個文化截然不同的國家建構而成，希冀於二十一世紀初再現普世主義（Universalisme）的理想。

普世博物館簡言之為綜合型藝術機構，擁有橫跨單一文明、時代與地域的普遍性蒐藏品項，其概念與建構歷史可追溯至十七世紀啟蒙時代（Siècle des Lumières），且根據《全球考古百科全書》（*Encyclopedia of global archaeology*）中對於普世博物館於形式上的定義：

「『普遍』或『百科全書式』博物館，主要指稱所藏之藝術文物，涵蓋世界各地與其他文化的知名博物館，而非僅限於其所在國家。」[1]

可知，普世博物館的展藏概念，打破了文化群體、地域性與時代之侷限，不同於地方博物館或主題型藝術機構，其擁有多元且多樣化的蒐藏品項，讓觀眾能在單一的博物館場域內，欣賞到世界性的歷史物件與藝術創作。

然而，阿布達比羅浮宮的出現，亦帶出了普世博物館仍待解的歷史爭議。首先為過去西方普世博物館的藝術藏品，經常存在不正當的蒐羅過程，即彼時正值歐洲大航海時代（Grandes découvertes）與殖民主義（Colonialisme）一背景，方興起歐美殖民者，對他國領地乃至於文化物件的掠奪，繼而造就前者博物館機構的豐富所藏，如本論文探討主軸之一的羅浮宮，以及英國大英博物館（British Museum）、美國大都會美術館（Metropolitan Museum of Art，The Met）等聞名世界的大型藝術機構，皆為代表性的普世博物館。

---

[1] Smith Claire (ed.), *Encyclopedia of global archaeology*, New York: Spring, 2014, p. 7494.
原文：The term “universal” or “encyclopedic” museum today refers mainly to famous museums with collections of art and other cultural items from around the world, not just from the nation where they are located.（譯者：本論文作者）

直至兩次世界大戰結束，隨著曾受佔領之非西方國家的獨立，以及後殖民主義（Postcolonialisme）一文化意識的抬頭，並憑藉近年來於國際間，逐漸升高的「文物返還」（Restitution）聲浪，諸多西方普世博物館內的外來藏品，由於過去多以通過戰爭、殖民或走私等非法取得之形式，而開始受到各文物源出國對其擁有權之合法性的質疑，乃至針對特定文物的歸還要求。鑑於此，2002 年 12 月 10 日，十八座知名的歐美博物館[2]共同發表了〈普世博物館之重要性與價值宣言〉（Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels，簡稱〈普世博物館宣言〉），正式聲明普世博物館於當代社會的存在意涵，即以全人類文化共有財一概念為基礎，作為西方博物館藏有異國文化物件的合理性之依據；它們不僅承擔了眾多文化遺產的保護責任，更被賦予將其完整展現於世人面前的使命。因此，這些具展示世界性藝術文物的歐美博物館群，進一步以普世博物館為自稱，藉以強化該類型博物館藏品的多元特性，其服務對象乃為全球觀眾，亦間接否定了相關的文物返還要求。

更進一步地說，普世博物館作為歐洲文化產物，如今的阿布達比羅浮宮卻以此作為其建構理想，除了令人思索普世博物館的發展脈絡，及其精神價值於今日的延續性與存在意涵，事實上也讓該類型藝術機構所衍生的各式議題，再次出現討論空間；儘管其藏品建構過程，已非當初殖民時代下的非法手段，卻仍讓這座開宗明義便自許為普世博物館的阿布達比羅浮宮，亦肩負了特殊的社會期待。

另一方面，阿布達比羅浮宮一案例，亦顯示了全球化世界之下，國際間盛行以展現「軟實力」（Soft power）為核心的文化外交（Diplomatie culturelle），部分地取代了過去以經濟和軍事為主要的「硬實力」（Hard power）外交手段，除了可避免直接衝突帶來的傷害，更重要的是軟性的外交策略，在凸顯對各國家群體的尊重與理解之餘，亦無損其外交目的與利益。而此概念源自美國政治學家奈伊（Joseph Nye）於 1990 年代所提出「軟實力」一外交詞彙，並在〈軟實力〉

[2] 簽署機構分別為：美國芝加哥藝術學院（Institut d'art de Chicago）、德國巴伐利亞國家博物館（Musée national de Bavière）、德國柏林國家博物館群（Musées d'État de Berlin）、美國克利夫蘭藝術博物館（Musées d'art de Cleveland）、美國洛杉磯蓋蒂博物館（Musée Getty）、美國紐約古根漢美術館(Musée Guggenheim)、美國洛杉磯郡立美術館(Musée d'Art du comté de Los Angeles)、法國羅浮宮（Musée du Louvre）、美國紐約大都會藝術博物館（Musée d'Art métropolitain）、美國波士頓美術館（Musée des Beaux-Arts de Boston）、美國紐約現代藝術博物館（Musée d'Art moderne）、義大利硬石博物館（Office de la Pierre dure）、美國費城藝術博物館（Musée d'art de Philadelphie）、西班牙馬德里普拉多博物館（Musée du Prado）、荷蘭國家博物館（Musée d'État d'Amsterdam）、俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館（Musée de l'Ermitage）、西班牙馬德里提森－博內米薩博物館（Musée Thyssen-Bornemisza）、美國紐約惠特尼美術館（Musée Whitney d'art américain）與英國大英博物館（British Museum）。

（Soft power）一文中將其定義為「**文化、意識形態與制度等無形的權力資源**」[3]，如文化、藝術、意識形態，乃至於教育與科技等層面，創造交換、溝通或合作之機會。尤其在兩次世界大戰的慘痛經歷，以及西方殖民主義的瓦解後，文化外交成為了西方世界與亞非地區的甫獨立國家，展開對等外交關係的首要媒介。

因此，儘管法國與阿聯的跨文化合作並非首創，但本案例確實凸顯了當前歐美各國與新興國家所進行的文化外交，除了具降低政治色彩一效果，亦經常存在雙方資源交換的互利現象：於法國而言，其長期被視為富有文化影響力（Diplomatie d'influence）的國家，具指標性的文化與藝術經驗亦為世界所景仰，且羅浮宮作為法國甚為重要的文化表徵，如今出現了擁有相同冠名的阿布達比羅浮宮，儘管導致「羅浮宮」的獨特性受到質疑，卻也反映了羅浮宮正逐步於異國文化地區，建立其文化影響力；反觀阿聯，其與中東各國，近年來因著後石油時代（Après-pétrole）的經濟轉型（Transition économique）挑戰等因素，越漸重視文化事業的發展理念下，亦促使阿拉伯國家開始與歐美各知名博物館，乃至於教育學府等具國際聲望之機構進行合作，藉以獲取更完備的相關發展經驗。可以說，阿布達比羅浮宮一案例，亦呈現了兩個處於不同文化發展階段與目標之國家的合作成果。

綜合前述，本論文所著重之議題討論，將概括為三個面向：首先為普世理想與普世博物館的源起與歷史特殊性；其次，阿布達比羅浮宮的誕生，對於此一西方概念產物，如何於伊斯蘭文化背景下進行發展，並與傳統的歐美普世博物館形成區別，以示該博物館類型於當代的意涵轉變，甚且呼應了全球化世界對文化多元性的強調；最後，透過法國與阿聯的跨文化合作，本論文亦將試分析，當前盛行的博物館外交，所隱含的文化效益與資源交流的互利現象，即藉由阿布達比羅浮宮，法國與阿聯針對自身不同的文化發展需求，如何透過該合作而獲得滿足。

[3] Joseph Nye, "Soft power", *Foreign Policy*, no. 80, 1990, p. 167.
原文：(…) intangible power sources such as culture, ideology, and institutions.（譯者：本論文作者）

第二節　研究方法與文獻分析

本論文將使用文獻分析法（Méthode de l'Analyse documentaire）、觀察法（Méthode de l'observation）與歸納法（Méthode inductive），進行阿布達比羅浮宮一案例及其延伸議題之分析：透過相關文獻，爬梳博物館機構乃至於普世博物館的發展歷程，以及法國與阿聯的文化合作背景，再藉由所獲資料，進一步檢視阿布達比羅浮宮當前的經營概況，並分析其所體現的當代文化外交特性，繼而強化該博物館所具有的普世新意，如何適切地反映當代社會所訴求的普世理想。

首先，論及博物館的源起，藝術展示的演變，以及該空間內的權力探究，將透過由藝術研究學者劉碧旭所撰寫《觀看的歷史轉型：歐洲展覽藝術的起源與演變》一著作，作為藝術展示歷史的文獻依據。該專書旨在針對自歐洲文藝復興（Renaissance）以降，藝術創作、蒐藏與展示活動的世俗化，逐漸流行於上層階級之間，使藝術開始具彰顯身份地位之功能，同時為博物館一空間的創建打下基礎。再者，劉碧旭亦於該著作中，以法國為核心，分析其藝術發展的體制化與中央化一過程，不僅解釋了過去由法國皇室所掌握的藝術發展，如何隨著公共博物館的確立，將該權力轉化於藝術空間之內，亦體現了法國長期以中央為主導之文化發展策略的歷史脈絡。

為進一步於探究羅浮宮不論於博物館演變，甚或在法國藝術體制的創建中所扮演的重要角色，本論文將透過知名藝術史學家鄧肯（Carol Duncan）所撰寫的〈羅浮宮博物館之早期儀式〉（Ritual in the early Louvre Museum）一文，分析羅浮宮內藝術權力的發展演變，即該空間自文藝復興起，因逐漸成為法國主要的皇室居所，且由於當時藝術風氣的盛行，多位君王對藝術蒐藏的熱衷，促使羅浮宮不僅作為重要的展藏空間，亦因著博物館雛形與概念逐漸於歐洲社會成形之際，羅浮宮基於其藝術功能的完善，以及對舊時皇權的象徵，成為了歐洲首批公共博物館，繼而擁有今日的藝術地位。再者，針對羅浮宮轉為博物館的標誌性意義，不僅是藝術活動的普及化，同時受到了法國大革命（Révolution française）與歐洲啟蒙運動的影響；因此〈羅浮宮博物館之早期儀式〉亦分析了過去皇室所把持的藝術權力，如何隨著羅浮宮的公共化而得以延續，並作為後繼共和政府之政權展現的重要媒介。

於前述基礎下，對於普世博物館一類型及其概念的討論，本論文則根據鄧肯與另一藝術史學家瓦勒克（Alan Wallach）共同發表的＜普遍性蒐藏博物館＞（The universal survey museum）一文為參照，其探討了展藏項目遍及全球的博物館，如羅浮宮、大英博物館與大都會美術館等世界級藝術機構，因擁有如百科全書般、且涉及各範疇的藝術文物，而被視作具滿足物件層面的普遍性博物館；但事實上，當前所指稱的普世博物館，即可見於歐洲公共博物館形成之初的表現形式。因此，兩位學者進一步深究了普世博物館類型於精神層面的存在意涵，追溯至啟蒙時代之下，所謂的普世精神一歐洲社會思潮，如何推進藝術活動的公眾化與知識價值等，從而於物質與精神層面，梳理普世博物館的發展史。

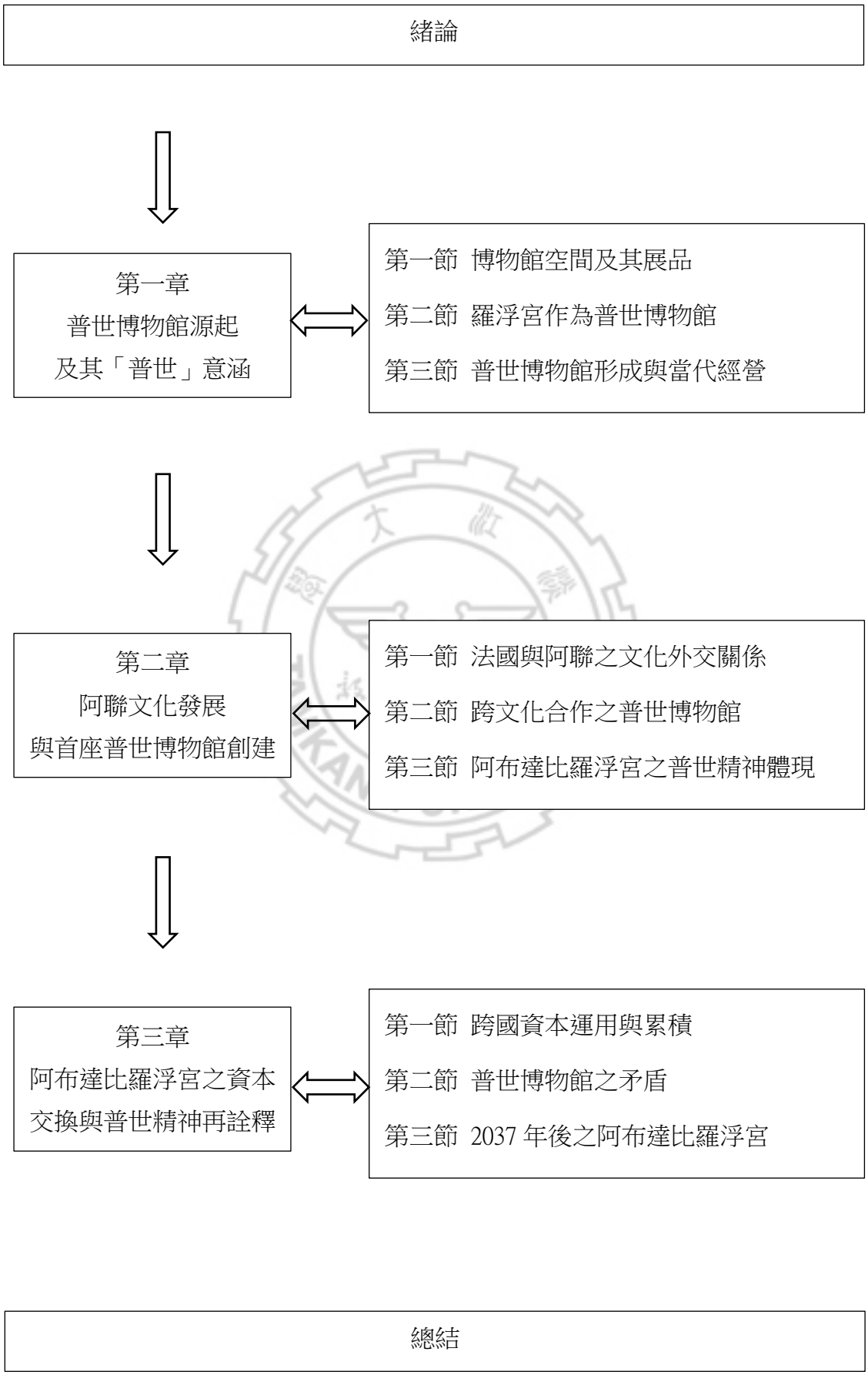
另一方面，述及阿聯乃文化發展的實踐策略，亦透過照政治學研究者梅哈吉（Meriem Mehadji）所發表的《阿拉伯世界的文化政策與發展進程：系列指標分析》（*Les politiques culturelles et le processus de développement dans le monde arabe : analyse d'une série d'indicateurs*）一論文，作為阿聯乃至於中東地區國家隨後石油時代轉型，以「文化」為發展目標的實踐與成果分析。該研究以聯合國（Organisation des Nations unies，ONU）於 2000 年所提出的「千禧年發展目標」（Objectifs du millénaire pour le développement，OMD）一計畫為參照，進一步探究包含阿聯在內的阿拉伯國家，如何透過一系列的文化建設，逐步實踐該發展目標中的性別平權、教育普及、國際關係乃至於環境永續等全球化議題。梅哈吉藉由分析阿聯及其周邊國家的文化建設，如藝術與教育機構的跨國合作等，進一步論證以文化發展為切入點的經濟轉型，以及對全球事務的高度參與和能見度提升。

此外，為針對阿聯文化發展中，藝術設施興建於文化外交層面的意涵探究，則根據中東政治及文化研究學者卡茲胡尼（Alexandre Kazerouni）的《謝赫的鏡子：波斯灣王國的博物館和政治》（*Le miroir des cheikhs : musée et politique dans les principautés du golfe Persique*）一著作，其剖析了中東石油國家自殖民結束至獨立後，逐漸以文化為重的發展方向與轉變，並隨著各國興起的博物館創建，諸多大型且具文化野心的開發項目，亦成為當前中東地區的轉型發展重點。因此，於該著作中，卡茲胡尼亦重點提及了阿布達比羅浮宮一標誌性的博物館案例，論述該項目的創建歷程與意涵，其重要性不僅被視作阿聯近年來發展文化事業的里程碑，而該國政府選擇與法國共同展開的博物館組建，更顯示了當前中東地區與西方國家於文化領域的合作趨勢。

最後，綜觀法國的博物館發展，以及阿聯以阿布達比羅浮宮為重的文化項目，國際文化外交所形成的資源交換，此概念將以英國教授阿嘉娜（Btihaj Ajana）的〈品牌、合法化與博物館力量：以阿布達比羅浮宮為例〉（*Branding, legitimation and the power of museums: the case of the Louvre Abu Dhabi*）為論述依據，該文旨在借用布爾迪厄所提出的資本交換形式，將原本存在於個人於群體與社會中的資本流動，進一步用於法國與阿聯的博物館外交合作一案例分析。阿嘉娜探討了在羅浮宮的發展歷程中，不斷擴增的藝術藏品與文化形象的建立，如何奠定了今日於為世人所認可的藝術地位，而該過程亦如個人在成長與社會化過程中的資源獲取，逐步形成自身所能取用並為他人所認可的特定資本。另外，於阿聯而言，羅浮宮的豐厚藏品，及其獨具的文化形象，不僅有助於當前以文化為導向的經濟轉型，更易於藉此受到國際矚目，從而憑藉與法國的合作與資本交換，逐步建立阿聯自身的藝術資源，並以文化發展為核心的國家形象。

TAMKANG UNIVERSITY

第三節　研究架構與困題


緒論
第一章
普世博物館源起
及其「普世」意涵
第一節 博物館空間及其展品
第二節 羅浮宮作為普世博物館
第三節 普世博物館形成與當代經營
第二章
阿聯文化發展
與首座普世博物館創建
第一節 法國與阿聯之文化外交關係
第二節 跨文化合作之普世博物館
第三節 阿布達比羅浮宮之普世精神體現
第三章
阿布達比羅浮宮之資本
交換與普世精神再詮釋
第一節 跨國資本運用與累積
第二節 普世博物館之矛盾
第三節 2037 年後之阿布達比羅浮宮
總結

於此架構下，本論文首先於第一章「普世博物館源起及其『普世』意涵」中，述及博物館的形成，乃至於普世博物館一類型機構的確立，及其現下所面臨的挑戰，並同時分析羅浮宮的發展歷程，因其重要性不僅是阿布達比羅浮宮的合作對象，更為當前具代表性的普世博物館；因此，透過首章對此三個面向的歷史爬梳，將全面呈現普世博物館的場域建構、經營模式與精神理念。

接續，第二章「阿聯文化發展與首座普世博物館創建」中，以阿布達比羅浮宮為主軸，本章將回溯法國與阿聯的文化外交史，以及當前兩國不同的文化發展概念，方促成阿布達比羅浮宮的合作確立，甚且於當代主流思想價值觀下，雙方的文化外交具有相當的標誌性意涵；再者，第二章亦將針對阿布達比羅浮宮的合作協議、硬體設計與展藏等層面，探究這座甫開幕的普世博物館，其初步的經營成效與發展方向，繼而與首章論及的傳統普世博物館形成區別。

然而，仍處於開幕初期的阿布達比羅浮宮，再因新冠疫情（Covid-19）一度暫停營運，使該博物館當前的營運概況與效益，官方尚未能提供實質性數據，以利外界進行參照與分析。因此，除了前述提及的文獻資料，針對歷史、概念與現象的分析，探討阿布達比羅浮宮以普世理想為核心的經營形式，本論文將依據阿布達比羅浮宮於硬體層面的安排，如建築體的設計、藏品選擇與展設規劃等方面，著重於該博物館如今已呈現於世人眼前的經營形式與理念訴求。再者，於 2021 年 12 月 3 日，法國總統馬克宏（Emmanuel Macron）出訪阿聯期間，再宣布了兩國針對阿布達比羅浮宮的合作將延至 2047 年；但慮及相關預算與合作事宜的更動尚待官方發佈，因此本論文的討論範疇，仍維持兩國最初以 2037 年為限的協議架構。

最後，透過第三章「阿布達比羅浮宮之資本交換與普世精神再詮釋」，本論文將綜合前兩章的論述，首先於文化外交層面，分析阿布達比羅浮宮一跨國合作所產生的資源交換現象，即法國與阿聯所共同產生的文化效益，如何呼應前述雙方不同的文化發展策略，從而強化跨國文化合作的趨勢及其必要性；此外，第三章亦將於第一章的基礎下，進一步反思普世博物館所涉及的文化霸權一爭議，藉以凸顯該類型博物館的歷史問題，甚且凸顯阿布達比羅浮宮的誕生，可被視作跳脫歐美普世博物館爭議中的首例。

因此，於本研究架構下，除了著重普世博物館一發展脈絡的梳理，針對法國與阿聯此一開創性的文化外交合作，本論文亦將參照法國社會學家布爾迪厄（Pierre Bourdieu，1930-2002）所提出的資本理論，分析法國與阿聯經由跨文化合作所達成的資源交換效益；然而，經實際研究後，慮及篇幅限制，且以「普世博物館」為核心主題所展開的研究架構，本論文並未以布爾迪厄資本理論為研究重心。更進一步地說，對於阿布達比羅浮宮一外交合作所產生的資源交流效益，此研究將僅於現象與概念層面的討論，試以部分資本詞彙進行歸類與分析，即分別以文化資本（Capital culturel）與象徵資本（Capital culturel），分析羅浮宮文化影響力的積累，以及阿聯因經濟轉型而側重文化發展之策略，何以表明了經濟資本（Capital économique）轉換為文化資源的重要性，藉以強化阿布達比羅浮宮之於阿聯文化發展，乃至於阿拉伯世界的合理性。

換言之，對於這座甫誕生、且作為當前中東地區標識性文化建設的新普世博物館，本論文旨在以凸顯該案例的突破性為前提下，梳整普世博物館的發展脈絡，此一於亞洲社會環境中，仍相對陌生的博物館型態，並以阿布達比羅浮宮的建構意涵，探究其如何恰好反映了當代社會普遍對文化多元性的高度重視，藉以強調普世博物館不僅作為某一博物館主題的定義，它亦是一個與時俱進的文化概念，且隨著文物返還聲浪四起，乃至於阿布達比羅浮宮的誕生，普世博物館一議題正逐漸於非西方世界中產生迴響。

第一章 普世博物館源起及其「普世」意涵

本章第一節「博物館空間及其展品」，首先著重博物館一空間的確立，及其蒐藏與展示功能的演變，此三項元素的重要性不僅被視作博物館的建立基礎，藝術空間於各時期的功能價值，也都隨著展藏目的的不同而有所改變。

第二節「羅浮宮作為普世博物館」，進一步以羅浮宮為例，其不僅是本論文案例的合作對象，同時作為知名且歷史久遠的大型博物館，羅浮宮的發展歷程，亦是博物館的演進史；再者，對於羅浮宮自許為普世博物館的歷史緣由，及其如何經營該類型博物館於當代社會的角色定位，亦將於此節中論之。

第三節「普世博物館形成與當代經營」，則以前述博物館的發展脈絡為基礎，梳理普世博物館一概念的確立，並論及文物返還一議題於當前的發展情勢；最後藉由〈普世博物館宣言〉的提出，分析當代西方普世博物館群的角色定位，如何憑藉對普世理想的實踐，強化其對世界性藝術文物的典藏合理性。

第一節　博物館空間及其展品

根據博物館學者呂理政於《博物館展示的傳統與展望》一著作中所言：

「博物館源起於收藏，對於藏品的維護和研究為博物館的基本責任，而藉著公開展示面對觀眾，以溝通觀念、傳遞訊息、從美學的、知性的、感性的諸多層面，來達成社會教育功能，則為博物館創設的最主要目的。」[4]

可以說，博物館誕生於人類蒐藏行為的演進，發揚於展示功能的確立，且隨著觀眾的出現，其開始建立與社會公眾的連結，並成為具藝術價值與社會責任兼具的公共場所。但另一方面，於博物館的建構過程中，為滿足人類不斷增強的蒐藏野心，藝術展示空間事實上也成為了過去非法文物掠奪行為的見證。

[4] 呂理政，《博物館展示的傳統與展望》，臺北：南天書局，1999，頁 11。

一・空間蒐藏與展示功能

私人蒐藏行為及其藏品空間打造的成熟，是藝術公開展示的首要條件，且隨著這兩項條件被滿足後，才逐漸產生今日普遍的公開化博物館型態。而博物館空間演變可進一步被分為三個階段：最早於西元前，以大規模的學術性蒐藏空間，作為人類博物館開端；直至文藝復興時期，彼時歐洲藝術的高度發展，促成私人蒐藏行為於上層階級間流行，物件本身的藝術價值，及其展示功能逐漸成形於此時期；而至近世的啟蒙運動，歐洲首批公共博物館逐一誕生，人們自此確立了藝術蒐羅與展示功能所具有的普遍性與公共化。

（一）學術性蒐藏空間

「博物館」(Musée)一詞源自古希臘語的「Μουσεῖον」，拉丁語則寫作「Muses」，意指希臘神話（Mythologie grecque）裡，九位主掌藝術與科學的「繆思」女神[5]。而博物館歷史首先追朔至西元前 280 年的古埃及托勒密王國（Royaume lagide）時期，由開創者托勒密一世（Ptolémée I Sôter，西元前 367-282）建於首都亞歷山大（Alexandrie）的亞歷山大圖書館（Bibliothèque d'Alexandrie）。

於西元前 290 年左右，托勒密二世（Ptolémée II Philadelphe，西元前 308/309-246）上任後，開始將該圖書館與新設立的「博物館」整合為「亞歷山大繆思神殿」（Mouseîon d'Alexandrie），即為博物館最早的雛形。除了圖書資源，該神殿內亦藏有托勒密軍隊向外征戰而斬獲的藝術珍寶，成為人類生活與文化物件的首個大型匯集之地，也正式為眾多外來文物，提供一個集中存放的空間，繼而增強整體的蒐藏功能與學術價值。

此外，這座結合圖書館的博物館機構，為進一步營造學術風氣，其同時設有天文台、植物園等複合式研究空間，甚而提供學者至「亞歷山大繆思神殿」內居住，以充分利用該空間內的豐富資源，他們也因此被稱作「博物館居民」（Pensionnaire du Musée），其中不乏有聞名至今的古希臘學者，如幾何學之父歐基里德（Euclide，西元前 325-265 年）、科學家阿基米德（Archimède，西元前 287-212 年）等彼時重要的知識份子都曾在這座繆思神殿內從事研究工作。

[5] 分別為：卡莉奧琵（Calliope）、克萊歐（Clio）、尤特琵（Euterpe）、特西珂麗（Terpsichore）、伊拉朵（Érato）、梅波莫妮（Melpomène）、塔麗亞（Thalie）、波莉西妮亞（Polymnie）與尤蕾妮亞（Uranie）。

根據法國啟蒙著作《百科全書，或科學、藝術和工藝詳解詞典》（*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*），所收錄的「博物館」（Musée）一詞，則更清楚地解釋了這座「亞歷山大繆思神殿」的蒐藏形式：它是一座大型空間蒐藏空間，其建立於托勒密王朝統治者們對蒐藏的愛好與對文獻的保護，裡頭有多個能查閱文獻的資料室與圖書館，還有一個學者們的用膳廳，讓他們得以在此能全心地投入學習研究[6]。

從而可知，「亞歷山大繆思神殿」作為人類首座博物館，其事實上與當代社會所理解的博物館形式有所差異，它並非平等開放的公共空間，主要功能亦不以物品本身之藝術價值或公眾教育目的為取向，其更講求蒐藏行為與博物館機構對學術研究的貢獻，且僅服務於當時代的少數學者。

（二）私人蒐藏展示

直至文藝復興時期，大範圍藝術活動的興起，方奠定了博物館的基礎功能。隨著歐洲黑暗時代（Âge sombre）的結束，首先於地中海地區商業活動的活絡、新興資產階級與富賈開始出現，亦帶動了藝術行業的發展。彼時歐洲人藉由對稀珍之物的蒐羅，包含了該時期產出的大量藝術畫作，甚或異國文物、科學與天文器物、自然礦物與動植物標本等，藉以凸顯蒐藏者的經濟地位與藝術品味[7]；為此，他們進一步將住家處或閒置空間佈置為私人蒐藏所，並被稱作「珍奇室」（Cabinet de curiosités），意指其為藏有珍稀、獵奇之物的特殊空間。

不同於今日博物館系統式的分類展示，彼時對「珍奇室」的佈置，即在是一個空間範圍內，將自然萬物私有化的行為，自牆面、地面甚或天花板，皆能透過陳列、擺放與懸掛等方式，展示眾多不同類型的藏品[8]，亦呼應了博物館學者李軍於〈從繆思神廟到奇珍室：博物館收藏起源考〉一文中所述：為打造存

---

[6] Louis de Jaucourt, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Tome 10, 1751, p. 893.
參考自：
https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MUS%C3%89E（檢閱日期 2021 年 07 月 03 日）

[7] Eileen Hooper Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge*, London: Routledge, 1992, p. 24.

[8] 郭揚儀，＜展示空間的現象學考掘：理解博物館的一個初步嘗試與筆記＞，收錄於《博物館展示的景觀》，王嵩山主編，臺北：國立臺灣博物館，2011，頁 61。

放與展示功能兼具的私人空間，因而不論對物件種類或擺放安排上，皆為凸顯「珍奇室」內如微觀宇宙般地包羅萬象[9]。

此外，「珍奇室」亦可進一步分作兩種類型：首先為新興資產階級蒐藏空間，其目的除了表徵身份地位，亦具有學術研究之用途。如英國阿什莫林博物館（Ashmolean Museum）內的藝術藏品，即來自收藏家阿什莫林（Elias Ashmole，1617-1692）的「珍奇室」，其首先於 1677 年被贈予牛津大學（Université d'Oxford），最終於 1773 年開放，成為世界首座公共博物館。另外，於 1759 年成立的大英博物館，則源於醫生兼收藏家斯隆爵士（Hans Sloane，1660-1753）的私人展藏，誠如大英博物館於〈漢斯・斯隆爵士，身兼醫生與世界文物收藏家〉（A physician by trade, Sir Hans Sloane was also a collector of objects from around the world）一官方文章中即表示：隨著斯隆於 1753 年辭世後，依據遺囑，其將超過七萬件物品捐贈國家，包含大量的硬幣、書籍手稿、古物與植物標本等畢生蒐藏，繼而促使英國政府為其建造一座博物館[10]。

另一方面，珍奇室式的藝術蒐藏，亦普遍流行於歐洲各皇室間，且由於彼時歐洲皇室貴族擁有雄厚的財力，得以組建更具規模的「珍奇室」，以及更廣泛的藝術蒐羅活動，使之成為王室權力的象徵。如哈布斯堡王朝（Maison de Habsbourg）的斐迪南二世（Ferdinand II de Tyrol，1529-1595），於 1567 年遷居奧地利安布拉斯城堡（Château d'Ambras）之時，便將後者打造為具博物館規模與初步分類系統的大型「珍奇室」，亦構成了今日維也納藝術史博物館（Musée d'Histoire de l'art de Vienne）的部分展藏，而成為當前擁有最豐富世界性藏品之一的博物館。此外，於 1793 年由皇宮轉為博物館的羅浮宮，也由於該空間蒐藏大量的皇室藝品，以及具規模的畫廊與展廳，成為了法國博物館發展的首要場所。

（三）公共博物館成形

相較於歐洲文藝復興時期，個人式的蒐藏被視為階級身份的表徵；十七世紀展開的啟蒙運動，藝術僅服務少數人，作為其身份與權力彰顯的觀念產生了轉變：

---

[9] 李軍，〈從繆思神廟到奇珍室：博物館收藏起源考〉，文藝研究，2009，第四期，頁 130-131。

[10] The British Museum, “A physician by trade, Sir Hans Sloane was also a collector of objects from around the world”.
參考自：https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/sir-hans-sloane （檢閱日期 2021 年 7 月 3 日）

原先藏於「珍奇室」或大型宮殿內的自然標本、古文物、藝術畫作等物品，逐漸被視作公共財的一部分。誠如藝術史學家伊娃－瑪麗亞·森（Eva-Maria Seng），於〈博物館〉（The Museum）一文中所述：「在沒有任何財富作為前提的情況下讓人們接近收藏品，是啟蒙運動的要求之一，是資產階級公眾的平權行為。」[11] 這樣的意識也呼應了藝術史學家貝契曼（Oskar Bätschmann）於〈藝術、藝術史與認同〉一文中的描述：

「1765 年出版的《大法百科全書》（*French encyclopedias*）[12]提醒讀者，公民擁有欣賞藝術的歷史權利，而 1772 年 Johann Georg Sulzer 則在其《美術概論》（*General theory of fine art*）[13]中要求君王應基於全民利益考量，致力推廣藝術，而不是將藝術品留供自己欣賞。」[14]

因此，隨著該風氣的形成，歐洲首批公共博物館相繼出現，開始出現將私人藏品受贈國家或學術單位一風氣，甚或如羅浮宮直接開放為公共場域。換言之，啟蒙時代的歐洲思想價值觀，成為了公共博物館形成的關鍵因素，其秉持知識與科學為首的理性精神，強調權利、知識普及與藝術參與，而隨著博物館機構的出現，彼時的歐洲人遂將此理想付諸於藝術與知識價值的共享。

另一方面，除了社會觀念的改變，自十五世紀起的地理大發現，進一步改變了過去的蒐羅形式。憑藉歐洲各國相繼於海外拓展，至非洲、亞洲與南美洲等地進行殖民佔領之際，殖民者的海外活動提供了歐洲收藏家更多蒐羅管道，甚或更多樣化的藏品種類，如異地居民的生活、宗教與文化器物，乃至於海外特有的自然標本等。此舉不僅滿足了啟蒙精神對知識與世界的探求意志，事實上亦有利於公共博物館的建立。根據呂理政於《博物館：展示的傳統與展望》中所言：歐洲殖民時代下，甫誕生的公共博物館，成為異國文化的最佳展示處，透過對異域物品的公開展示，不僅提升了公眾對藝術活動的參與，亦承擔起對大眾的文化教育之責，甚而更具有彰顯歐洲殖民母國強盛的象徵功能[15]。

---

[11] Eva-Maria Seng，〈博物館〉，鐘子溦譯，清華大學藝術博物館館刊，2019，第一期，頁 43。
[12] 此指《百科全書，或科學、藝術和工藝詳解詞典》。
[13] 哲學家約蘇爾壽（Johann Georg Sulzer，1720-1779）。
[14] Oskar Bätschmann，〈藝術、藝術史與認同〉，收錄於《藝術與認同》，曾曬淑主編，臺北：南天書局，2006，頁 27。
[15] 呂理政（1991），頁 1-3。

再者，博物館對於藏品的陳設形式，亦逐漸成為一套知識體系的建構，即如博物館研究學者張婉真於《論博物館學》一著作中闡釋：「啟蒙時代的理性主義追求無所遺漏的系統分類，並認為透過教育可促進人類的進步。展品的陳列不再受制於視覺的愉悅，而必須服膺系統的原則。」[16]如分類學（Taxonomie）、年代學（Chronologie）與地理學（Géographie）等系統化分類的出現，並將其用於展示自然標本；而藝術畫作的陳列，則依照流派、年代、國家等分類；以及因殖民興起的異國文化物件蒐羅，則有其時序、文化地域甚或情境式的展示形式[17]。換言之，相較於過去的私人蒐藏空間，具公共性質的博物館，則加強了藝術陳設的邏輯規劃，更著重呈現展示物件中的文化與知識價值。

二・蒐羅形式與制度建立

歐洲的藝術蒐藏活動，不僅具有展示空間層面的演進，並呼應各時代背景與社會觀念的改變；而針對蒐羅形式而言，其建立過程亦有其相應的歷史脈絡。誠如博物館學者廖仁義於《藝術博物館的實踐與管理》一著作中表示：人類從古至今皆有各類形式與目的蒐藏活動，其為動物性的本能，而君主體制建立後，藝術藏品更成為權力與財富的展現，直至博物館的出現與相關制度的建立，以藝術機構為主導的蒐藏工作，才開始有其脈絡可循[18]。因此，自歐洲公共博物館誕生之初，其所處的地理大發現與殖民主義一歷史背景，博物館大幅擴增的藏品種類與獲取管道，不僅改變了歐洲博物館型態，對各式異國文物的蒐羅產生需求，甚而影響了日後博物館界乃至於當代社會，無不針對各式文化遺產的取得與保護，逐漸制定國際性的規範。

（一）非法獲取形式

於歐洲公共博物館形成之初，地理大發現與殖民主義的展開，激起了歐洲人對異域的好奇心與征服欲，此心態首先作用於對藝術蒐羅種類的擴增，如前述及，舉凡富有異國文化色彩之藝術文物，如當地居民的生活物件、動植物標本，甚或人體遺骸等，皆是歐洲殖民者的蒐藏目標，成為博物館內的展示品。其中具代表性的私人蒐藏，如英博物館的捐贈者斯隆，便曾於 1687 年擔任當時殖民地牙買加（Jamaïque）總督，阿貝瑪公爵（Duke of Albemarle，1653-1688）的隨行醫師，

[16] 張婉真，《論博物館學》，臺北：典藏藝術家庭，2005，頁 69-70。
[17] 同上註。
[18] 廖仁義，《藝術博物館的實踐與管理》，臺北：藝術家，2020，頁 112。

而得以至當地收集動植物標本，而後奠定了英國自然史博物館（Musée d'histoire naturelle de Londres）的藏品基礎。另外，曾作為非洲主要殖民者的法國，亦於 1892 年由將領陶德（Alfred Amédée Dodds，1842-1922）率軍入侵非洲的達荷美王國（Royaume du Dahomey）[19]之際，順勢取走了當地的皇室用品，如圖騰雕塑、國王御座與權杖等戰利品，並將它們贈予法國博物館，如今輾轉藏於布朗利博物館（Musée du quai Branly）。

此外，於蒐羅過程而言，除了以殖民與戰爭為主的獲取形式，彼時的歐洲殖民者，亦經由向當地居民傳教、提供軍火與生活物資等交易形式，增加稀有文物的取得管道。如十九世紀初，英國殖民者至紐西蘭後，當地毛利人（Maoris）特有的「毛利紋身頭顱」（Mokomokai，Tête Maorie）[20]一傳統且特殊的遺骸型文物，亦成為彼時歐洲人所熱衷的蒐藏目標。因此，為獲取這個同樣被毛利人視作具文化意涵的特殊藏品，根據人類學者帕爾默（Christian Palmer）與原住民研究學者塔諾（Mervyn Tano）所合撰的〈毛利紋身頭顱：商業化與去神聖化〉（Mokomokai: commercialization and desacralization）一文中表示：為取得「毛利紋身頭顱」，歐洲殖民者利用毛利人各部落間的衝突與內戰一情勢[21]，繼而提供軍火槍支與他們進行交易，致使毛利文物淪為有價商品，前者因此於該時期獲取了大量的「毛利紋身頭顱」，再將其賣至歐洲各博物館[22]。

另一方面，十九世紀興起的考古活動，亦成為歐洲博物館重要的藏品來源。自拿破崙（Napoléon Bonaparte，1769-1821）軍隊，以及隨行的科學與藝術考察團隊（Commission des sciences et des arts），於 1798 年佔領埃及並進行文物挖掘與研究後[23]，進一步帶動了歐洲各國相繼前往東方地區的從事相關的考古活動，自埃及乃至於中東地區與中南美洲，皆出土了多個古文明的大量藝術文物，甚且促使了埃及學（Égyptologie）、考古學（Archéologie）等研究學門的建立。而對於彼時的歐洲國家藉殖民佔領所從事考古行為，亦如博物館學者連俐俐於《大美術館時代》一著作中提及：「在這一個海外殖民時代，連考古探險也是國家競賽的範圍。競賽的內容包括發現古蹟的速度、古蹟的重要性、甚至於古蹟挖掘的獨

[19] 為今日的貝寧共和國（République du Bénin）。
[20] 毛利人將俘虜或奴隸頭顱視為戰利品，將其進行蒸煮、風乾等製作過程，成為具收藏價值的「毛利紋身頭顱」。
[21] 史稱「火槍戰爭」（Guerres des mousquets）。
[22] Christian Palmer, Mervyn Tano, “Mokomokai: commercialization and desacralization”, International Institute for Indigenous Resource Management, 2004, pp. 4-5.
[23] 為 1798 年至 1801 年的埃及戰役（Campagne d’Égypte）。

占權。」[24]如該時期所發現的考古文物中，最為人所知的便為現存於大英博物館的《羅塞塔石碑》（*Pierre de Rosette*），其原是拿破崙所率領的團隊於 1799 年至尼羅河三角洲（Delta du Nil）進行挖掘工程時的所獲之物，直至 1801 年隨著英國軍隊的入侵並打敗拿破崙軍隊後，該文物易主英國人，再於 1802 年將其贈予大英博物館。

（二）蒐羅制度建立

因此，自兩次世界大戰後，隨著歐洲殖民主義的瓦解，甫獨立的新興國家乃至於國際社會間，對於過去西方出於對自身博物館藏品的建構，甚或因戰爭與殖民主義，延伸為對異國藝術文物的探索，造成諸多蒐羅行為的合理性，逐漸受到質疑與檢討聲浪，並開始提出彌補與文物返還等措施。可以說，不論曾經的被殖民者與殖民者，皆開始處理與防範不當的文物取得手段，即分別從制度層面，以及因戰爭導致文物破壞與非法行徑的防範，加強博物館藏品的獲取與典藏方式，同時建立相關的國際性規約等；此外，當前的藝術機構，為確保館藏品質，並避免過去非法取得之行徑，亦逐步制定出相關的物件取得程序與道德規範。

儘管當前的博物館類型相當多元且彈性發展，藏品性質亦自單一品項到綜合性蒐羅與展示，使得各蒐藏機構乃至於其所屬國，皆有相對應的制度規範；不過整體而言，對於當前博物館蒐藏的基本價值仍有一定程度的共識，其中最大公約數便是可經檢驗的藏品取得方式。因此，於博物館藏品取得程序上，當前主要的依據標準，如「英國收藏信託」（Collections Trust）[25]所制定的「博物館藏品記錄標準程序」（Standard procedures for collections recording used in museums，Spectrum），其將文物蒐羅方式分為：遺贈（Legs）、 現場採集（Collecte sur le terrain）、捐贈（Dons）、購買 （Achats）、交換（Échange）與尋寶 （Trésor）等六個主要的博物館藏品來源，同時為確保各形式過程中的合法性，亦進一步制定相應的法定文件、館藏登錄等多個證明程序[26]。此外，國際博物館協會（Conseil international des musées，ICOM）轄下的「國際登錄委員會」（Comité international pour la documentation de l'ICOM；CIDOC），亦於 2012 年提出〈博物館記錄原則

[24] 連俐俐，《大美術館時代》，臺北：典藏藝術家庭，2010，頁 29。
[25] 為獨立機構，專門建立館藏規範，協助博物館、圖書館等機構的典藏管理，其前身為「英國博物館記錄協會」（Museum Documentation Association, MDA）。
[26] Spectrum, "Acquisition et enregistrement - Marche à suivre propose".
參考自：https://collectionstrust.org.uk/resource/acquisition-and-accessioning-suggested-procedure/?tr=fr （檢閱日期：2021 年 10 月 07 日）

宣言〉（Déclaration des principes de la documentation muséale）中倡導：博物館的藏品及其蒐羅制度的建立，應著重於收購政策、保存修復與問責制度、收集過程、解釋與使用，以及藏品研究等方面[27]。

另一方面，根據國際博物館協會於 2006 年為當前博物館的經營形式，所提出的〈道德準則〉（Code de déontologie）一指南中，便針對各機構的文物蒐羅規範上亦提出道德層面的相關指引：於規範上，各博物館首先得制定一套合適且公開性的蒐藏政策，並對其所獲之文物具有合法的產權；而對於藏品本身，不論透過購買、受贈或交換等形式，博物館皆需確保於該過程的合法性，以及該文物歷史背景完整性的建立；再者，舉凡自然物、文化遺產、宗教物件，甚或人類遺骸等，如因一機構單位的購買行為，將以犧牲為代價而造成原生地區的環境、文化與信仰的損害，皆視作非正當的取得手段；此外，針對受保護之動植物、地質地物等，亦得於遵守區域性乃至於國際性的相關保護規約之下，進行合乎道德與環境保護規範的徵集工作[28]。

從而可知，藏品取得制度的建立，不僅增加大眾對藝術機構的信心，對博物館整體發展而言，亦助於提升其管理效能。而對於藝術蒐藏政策的重要性，誠如廖仁義於《藝術博物館的實踐與管理》中認為：相關制度的確立，可進一步發展博物館的主題與蒐藏範圍，建立博物館特色，能更有效地從事保存與維護工作；再者，正確的蒐羅程序，更可提升國家與人民的光榮感與文化認同，並獲得讓外國觀眾透過藝術機構，認識當地文化的同時，亦能產生尊重心理[29]。

（三）國際規約建立

除了針對博物館所建立典藏機制，國際性的規約建制，亦不斷被強調與擴充。當前具標誌性的文化遺產保護規約形成於 1907 年，由第二次海牙和平會議（Seconde conférence de La Haye）所制定的《陸戰法規和慣例公約》（*Règlement concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre*），其附件第五十六條所述：

---

[27] ICOM , “Déclaration des principes de la documentation muséale”, 2012, p.1.
參考自：http://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/Statement6v2FR.pdf（檢閱日期：2021 年 09 月 26 日）

[28] ICOM, “Code de déontologie”, 2017, pp. 9-10.
參考自：https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Fr-web-1.pdf （檢閱日期：2021 年 10 月 07 日）

[29] 廖仁義（2020），頁 113。

「於市政當局下的宗教、慈善與教育單位，以及藝術與科學機構，即便隸屬政府，也應視之為私人財產。禁止對這類型的機構、歷史古蹟、科學與藝術品，施行扣押、破壞或惡意損害，應將之納入法律程序。」[30]

此公約初步確立了國際間於戰亂下的文物保護原則，並促使聯合國教科文組織（Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture，ONUÉSC），於 1954 年訂定該組織首個與文化遺產相關之國際公約，即《關於武裝衝突情況下保護文化財產之海牙公約》（*Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*），其同樣以保護衝突地區之文化資產為宗旨：「考慮到文化遺產的保存，於世界各族群的重大意義，因而確保其受到國際性的維護至關重要。」[31]直至 1970 年更進一步提出《禁止和防止非法進出口文化財產和非法轉讓其所有權的方法的公約》（*Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels*），聯合國教科文組織進一步針對非法的文物移轉或掠奪行徑，制定相關規範措施，並於公約中表示：「考慮到文化遺產為構成文明與各民族文化之基本要素，唯盡可能地充分掌握其起源、歷史與傳統背景之信息，才能理解文化遺產真正的價值。」[32]

---

[30] Seconde conférence de La Haye, “Convention (IV) concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre et son Annexe”, *Règlement concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre*, 1907.
參考自：https://ihl-databases.icrc.org/applic/ihl/dih.nsf/Treaty.xsp?action=openDocument&documentId=7C5A1DD850591B0FC12563140043A35B （檢閱日期：2021 年 10 月 08 日）
原文：Les biens des communes, ceux des établissements consacrés aux cultes, à la charité et à l'instruction, aux arts et aux sciences, même appartenant à l'Etat, seront traités comme la propriété privée. Toute saisie, destruction ou dégradation intentionnelle de semblables établissements, de monuments historiques, d'oeuvres d'art et de science, est interdite et doit être poursuivie.（譯者：本論文作者）

[31] ONUÉSC, *Convention de La Haye de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*, 1954.
參考自：http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/1954_Convention_FR_2020.pdf （檢閱日期：2021 年 09 月 26 日）
原文：Considérant que la conservation du patrimoine culturel présente une grande importance pour tous les peuples du monde et qu’il importe d’assurer à ce patrimoine une protection internationale.（譯者：本論文作者）

[32] ONUÉSC, *Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels,* 1970.
參考自：http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html （檢閱日期：2021 年 09 月 26 日）
原文：Considérant que les biens culturels sont un des éléments fondamentaux de la civilisation et de la culture des peuples, et qu'ils ne prennent leur valeur réelle que si leur origine, leur histoire et leur environnement sont connus avec la plus grande précision.（譯者：本論文作者）

這兩項公約的標誌性意義與差異，根據著名美國法學家梅麗曼（John Henry Merryman）於〈文化遺產的兩種思考方式〉（Two ways of thinking about cultural property）一文中解釋：1954 年的海牙公約，其以保護全人類之文化遺產為立意；1970 年的聯合國公約，則轉而強調文化遺產於各民族的價值；更進一步地說，它們呈現了兩個不同的思考方式，前者即以「文化國際主義」為立意，後者卻是「文化民族主義」觀點的詮釋[33]。而事實上，該轉折亦反映了國際社會對於各文化文物的意涵認定與服務對象，開始出現「普世主義」或「民族主義」（Nationalisme）的兩種立場，甚且影響了近年來的文物返還問題，誠如博物館研究學者柯秀雯於〈從衝突到合作：淺談博物館的文物歸還問題〉一文中認為：1970 年的聯合國公約，因其中隱含了文化民族主義一概念，繼而當文物返還聲浪出現時，該公約的延伸意涵，強化了文物源出國對其丟失文物的追討意志[34]。

因此，於前述因素與社會風氣下，聯合國教科文組織更於 1978 年成立「促使文化財產回歸原有國或歸還非法佔有文化財產政府間委員會」（Comité intergouvernemental pour la promotion du retour de biens culturels à leur pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale，簡稱「文物返還委員會」），旨在協助並鼓勵會員國，針對其境內所丟失的文化物件，可向當前的持有國提出文物返還要求，並可透過文物返還委員會，協調與改善國際間於近年來逐漸增加的文物返還紛爭。可以說，當前國際社會對文化遺產的普遍重視，自避免因戰爭所致的破壞、逐漸強調世界各文化及其產物於全人類的平等，到如今諸多曾受佔領、殖民等不當因素而造成文物失所的新興國家，其提出的文物返還聲討也進一步受到鼓勵。

三．博物館角色演變

於博物館發展過程中，其角色、目的與理念的演進，不僅是藝術蒐藏與展示功能，以該空間為核心而逐步形成一專業領域，其更作為各時代社會思想價值觀的反映；因而回顧不同階段的博物館定義，將有助於分析博物館一角色功能的演進，繼而探究其當前的發展趨勢。因此，為呈現博物館的演變，將根據國際博物館協會所修訂的博物館定義進行分析。該協會作為當今最具規模的國際非政府博

[33] John Henry Merryman, "Two ways of thinking about cultural property", *The American Journal of International Law*, vol. 80, no. 4, 1986, p. 846.
[34] 柯秀雯，〈從衝突到合作：淺談博物館的文物歸還問題〉，博物館與文化，第 1 期，2011，頁 120-121。

物館組織，於 1946 年成立起便持續針對當下的社會趨勢，定期提出適切的博物館定義，並同時為全世界的藝術機構，提供國際互動平台、訂定相關規範與專業措施，亦使國際博物館協會所編修的博物館定義，除了普遍受到國際認可，亦具有反映不同時期下，社會大眾對博物館機構的理解與期待。

（一）基礎功能確立

國際博物館協會於 1946 年成立後，便於當年提出首個博物館定義：

「『博物館』一詞泛指向公眾開放的藝術、科技、科學、歷史或考古藏品，以及動物園與植物園，但不包含圖書館（除非其設有常設展廳），皆可視為博物館。」[35]

該定義強調了博物館的公共與開放性質，並兼具收藏空間與展示服務，因而缺乏展示功能的圖書館、檔案館等研究型機構，則不被視為廣義上的博物館。誠如黃心蓉教授於〈從繆思到傑努斯？國際博物館協會對博物館新定義的討論〉一文中即表示：「第一版（博物館定義）的精神只在強調典藏及開放，沒有太多對功能或價值的闡述。」[36]更進一步地說，該觀點不僅作為當代首個明確的博物館定義，事實上也是十八世紀公共博物館成立之初，其角色功能的概括，旨在凸顯藝術空間的典藏功能，並因應其作為啟蒙與民主精神的產物，再強調博物館對公眾的開放性。

（二）博物館類型擴增

鑑於首個國際性的博物館定義較為簡略與嚴格，促使國際博物協會開始以約五年一次的博物館定義編修，讓其持續符合社會環境的變遷；且鑑於博物館類型的增加，如社區博物館、生態博物館，甚或不具展示性質的圖書館，以及不具蒐

---

[35] François Mairesse (ed.), *Définir le musée du XXIe siècle. Matériaux pour une discussion,* Paris: ICOFOM, 2017, p. 21.
原文：Le mot « musée » désigne toutes les collections de documents artistiques, techniques, scientifiques, historiques ou archéologiques ouvertes au public, y compris les jardins zoologiques et botaniques, mais à l'exclusion des bibliothèques, exception faite de celles qui entretiennent en permanence des salles d'exposition.（譯者：本論文作者）

[36] 黃心蓉，〈從繆思到傑努斯？國際博物館協會對博物館新定義的討論〉，典藏。
參考自：https://artouch.com/column/content-11641.html （檢閱日期：2021 年 09 月 12 日）

藏功能的天文台等學術機構，皆逐漸被社會大眾視之為博物館概念的延伸[37]。再者，隨著博物館與社會環境的關係提升，面對新興的國際議題，如無形文化資產保存意識的抬頭，也都成為博物館界的關注焦點，促使博物館定義逐一將諸多議題納入其中。因此，歷經多次的增修後，於 2007 年所提出的版本，為當前最被廣泛使用的博物館定義：

「博物館作為非營利、公開且為社會及其發展服務的永久性機構，以學習、教育和娛樂為目的，進行典藏、保存、研究、展出和傳播人類與環境有形及無形的遺產。」[38]

於功能上，此版本的博物館定義，強調了該類型機構所兼具的學術研究與娛樂功能，反映當代博物館已成熟發展的同時，亦進一步論及博物館的非營利目的、社會責任等理念與價值層面的訴求，藉以符合當前社會大眾對博物館的期待。此外，該版本亦被收錄在聯合國教科文組織於 2015 年所提出的《對博物館及典藏的保護及推廣建議書》(*Recommandation sur la protection et la promotion des musées et des collections*)，可見其很完整地概括了當今博物館機構的功能與價值。

（三）博物館與社會期待

時至今日，歷經十餘年的博物館定義，亦再次面臨了修改挑戰，全球化情勢、文化多元性、人權議題、社會正義、環境永續等新議題的出現，皆影響博物館當前的角色；換言之，隨著典藏功能與開放性、教育功能的確立，而今的博物館經營者乃至於觀眾，更進一步聚焦於藝術機構與公眾的社會關係。因此，於 2019 年 9 月，綜合當前的全球議題後，國際博物館協會於日本京都的召開大會，提出了兩個待決議的博物館定義：

---

[37] 同上註。

[38] François Mairesse (ed.), loc. cit.
原文：Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.（譯者：本論文作者）

1.

「博物館是一個讓過去和未來進行關鍵對話的空間，具有民主性、包容性和多音性。博物館面對並處理現在的衝突與挑戰，為社會信託保管文物標本，為未來世代保存多元記憶，並確保人人對遺產享有同等權利和同等近用。」[39]

2.

「博物館具可參與性和高透明度，且不以營利為目的。它們為各種社群積極合作，進行收藏、保存、研究、詮釋、展示和增進人們對世界的了解，旨在對人類尊嚴、社會正義、全球平等及地球福祉做出貢獻。」[40]

儘管最終的修訂版本至今未達成共識，但與先前的博物館定義相較之，新的論述展現了博物館角色，其範疇已不局限於空間內的物件與觀眾關係；換言之，博物館職責事實上已超越其物理空間，更試圖創造與維護符合社會期待的意識形態、普世人權與族群文化的融合等，企求能透過博物館場域及其藏品，回應當前人類於道德與精神層面的各式訴求。

第二節 羅浮宮作為普世博物館

羅浮宮作為世界三大博物館之一，相較於多數歐洲公共博物館前身源於私人蒐藏，羅浮宮則由皇室居所轉為藝術機構；換言之，除了憑藉過去皇室蒐藏而具有的藝術價值，羅浮宮轉型一過程，事實上亦與各時期法國的社會乃至於政治氛圍有所關聯。因此，論及羅浮宮八百餘年的歷史中，出現了多個身份功能的轉捩點，如於文藝復興背景下，因作為皇宮而奠定的藝術功能，而後於法國大革命期間，正式被確立為公共空間，開始了其自許為普世博物館的發展脈絡，甚或在當

[39] ICOM, “L’ICOM annonce la définition alternative du musée qui sera soumise à un vote”.
參考自：https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/
原文：Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaissant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d’artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l’égalité des droits et l’égalité d’accès au patrimoine pour tous les peuples.（譯者：黃心蓉，同前註）

[40] Ibid.
原文：Les musées n’ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l’égalité mondiale et au bien-être planétaire.（譯者：黃心蓉，同前註）

前，羅浮宮不僅仍承襲著具歷史特殊性的普世理想，也轉而訴求更貼近當代社會的普世博物館經營模式。

一．博物館前身

羅浮宮尚未成為博物館一時期的重要性，在於其藝術功能的持續累積，而這段期間可進一步劃分為羅浮宮的初建目的、成為王室居所到展示空間形成共三個階段。此過程不僅是羅浮宮於物理空間的變革，亦是憑藉使用空間的演進，羅浮宮逐漸出現展藏功能，方能於歐洲社會對藝術公共化一意識形成之際，羅浮宮成為法國開創公共博物館一理想的首要場域。

（一）從防禦城堡到皇室居所

法國羅浮宮的興建起源於十二世紀末的 1190 年，當時的法國國王腓力二世（Philippe II, Auguste，1165-1223），計畫為巴黎的打造防禦工事，下令自塞納河（Seine）右岸的築起城牆，於下游處建立一座具軍事防禦功能的「羅浮宮城堡」（Château du Louvre），並同時設置監獄。繼任者路易八世（Louis VIII, le Lion，1187-1226）仍保持羅浮宮作為防禦城堡的功能，而至路易九世（Louis IX, le Prudhomme，1214-1270）時，則進一步將城堡內，其餘未有特定用途的閒置空間，用以存放皇家財寶，後世便將其稱作聖路易廳（Salle Saint-Louis）[41]。此型態的羅浮宮維持百餘年，而其遺址位於現今羅浮宮建築群中，最後端的方形庭院（Cour carée du Louvre）亦被稱為舊羅浮宮。

十四世紀中葉，隨著巴黎市的擴張，羅浮宮的軍事功能被新建的城牆取代，亦是羅浮宮的初始功能改變的開始。彼時的查理五世（Charles V, le Sage，1338-1380），將羅浮宮改作王室居所（Palais du Louvre），成為首個入住羅浮宮的法國國王；而為將這座防禦城堡，修建為適宜居所，查理五世再對羅浮宮進行擴建工程，並設置一座名為獵鷹塔（Tour de la Fauconnerie）的新建築，作為國王藏書手稿的蒐藏所。根據博物館學者周功鑫，＜羅浮宮與羅浮宮博物館＞一文中述及：共計九百餘冊的手抄古籍運藏至羅浮宮[42]，不僅成為了羅浮宮的首批藏品，亦是

[41] 可於當今羅浮宮的「鐘閣」（Pavillon de l'Horloge）展廳內參觀其作為防禦城堡的歷史遺跡，而「聖路易廳」也保留在其中的「中世紀羅浮宮」（Louvre médiéval）區塊。
[42] 周功鑫，＜羅浮宮與羅浮宮博物館＞，故宮文物月刊，第 13 卷第 7 期，1995，頁 127。

查理五世在位期間的皇家圖書館，即今日法國國家圖書館（Bibliothèque nationale de France，BnF）的前身。

隨後的繼任者，查理六世（Charles VI, le Insense，1368-1422），卻再次將居所遷離羅浮宮；直至十六世紀，法蘭索瓦一世（François I，1494-1547）成為第二位入住羅浮宮的法國國王，更促進羅浮宮於藝術功能的發展。首先，法蘭索瓦一世委派知名建築師萊斯科（Pierre Lescot，1515-1578），於 1527 年開始羅浮宮的整建計畫：將獵鷹塔拆除，修復羅浮宮因英法百年戰爭（Guerre de Cent Ans）造成的損害，並按照當時流行的文藝復興建築風格，改造羅浮宮的外觀，同時由知名雕塑家古戎（Jean Goujon，1510-1572）進行內部裝修。直至 1551 年，羅浮宮於繼任者亨利二世（Henri II，1519-1559）任內完成整建工程；而由於兩位設計者將新式的文藝復興風格融入法國建築一創舉，不僅為當時已建立三百年的羅浮宮帶來了新樣貌，也使其成為法國文藝復興（Renaissance française）時期的代表建築。時至今日，萊斯科的部分建築仍受到保留，並可於卡婭第德廳（Salle des Caryatides）[43]看見當時的設計形式。

隨著亨利四世（Henri IV, le Grand，1553-1610）上任後，其進一步於 1595 年至 1610 年間，修建了連接羅浮宮與杜樂麗宮（Palais des Tuileries）之間的大長廊（Grande galerie）[44]通道，大幅增加了羅浮宮內部空間的運用，亨利四世亦開始招攬畫家、藝術工匠進駐，更允許貴族同住羅浮宮內，促使藝文活動逐漸於該空間內形成[45]。

（二）國王蒐藏空間

羅浮宮蒐藏功能的奠定，除了查理五世的皇家圖書館，亦因著崇尚藝術的法蘭索瓦一世與路易十四（Louis XIV，1638-1715）等君王的入住，進一步擴大了羅浮宮的藝術蒐藏功能，甚而影響了羅浮宮的身份轉變。

首先，法蘭索瓦一世入住羅浮宮並進行改建，正式將羅浮宮作為王室居所，並開始於羅浮宮內放置藝術藏品，逐漸累積大量該時代的藝術畫作，而諸多作品至今仍展示於羅浮宮內，如法蘭索瓦一世先後向達文西（Leonardo da Vinci，1452-

[43] 卡婭第德廳位於蘇利館（Aile Sully）內，主要展出古羅馬時期的的藝術雕塑。
[44] 亦被稱作花廊（Pavillion de Flore）。
[45] 周功鑫（1995），頁 130。

1519）及其弟子所購得的六幅畫作[46]，使羅浮宮成為當今擁有最多達文西油畫創作的博物館。此外，法蘭索瓦一世同為重要的藝術贊助者，誠如線上哥倫比亞百科全書（Columbia Encyclopedia）將之稱作「文藝復興的國王」（Roi de la Renaissance）[47]，因其贊助了多位同時代的知名藝術家，如米開朗基羅（Michelangelo，1475-1564）、提香（Titian，1488-1678）與拉斐爾（Raffaello Santi，1483-1520）等，法蘭索瓦一世也得以藉此獲取他們的創作，從而增添羅浮宮內的藝術藏品。

至十七世紀，對藝術蒐藏同樣熱衷的路易十四，成為了繼法蘭索瓦一世後，另一位提升羅浮宮藝術發展的法國國王，其甚而將藝術展藏與羅浮宮空間結合，作為君王權力的象徵。於空間上，路易十四整建了連接大長廊與舊羅浮宮之間的小畫廊[48]，由彼時知名的宮廷畫家勒布朗（Charles Le Brun，1619-1690），以巴洛克藝術（Baroque）風格繪飾內部，將之打造為國王的接待廳，兼具藝術展示功能，並更命名為阿波羅廳（Galerie d'Apollon），以呼應路易十四的「太陽王」（Roi Soleil）稱號。根據鄧肯於〈羅浮宮博物館之早期儀式〉一文中所述：於羅浮宮轉變為公共博物館的所需時間內，除了藝術蒐藏品的累積，對該空間的打造亦十分重要，而阿波羅廳的出現，因其富麗的藝術裝潢與壁畫，是為君王榮耀及其權力的彰顯，甚且凸顯了彼時由統治階層所獨享的藝術權力[49]。

於蒐藏方面，路易十四也更具計畫性地進行藝術蒐購，其所任命的大臣亦有相同愛好，如於前朝首席大臣黎塞留（Armand Jean du Plessis de Richelieu，1585-1642）逝世後，其豐富的私人藏品部分轉存於羅浮宮，其中包含了米開朗基羅的兩尊雕塑《叛逆的奴隸》（*L'Esclave rebelle*）與《垂死的奴隸》（*L'Esclave mourant*），以及普桑（Nicolas Poussin，1594-1665）的《酒神節與演奏琵琶的女人》（*Andriens ou les grandes Bacchanales avec une femme jouant du luth*）等名作。而繼任的首席大臣馬札漢（Jules Mazarin，1602-1661）亦擁有大量的藝術藏品，路易十四也於

---

[46] 分別為《蒙娜麗莎》（*La Joconde*）、《施洗者約翰》（*Saint Jean-Baptiste*）、《岩間聖母》（*La Vierge aux rochers*）、《聖母子與聖安妮》（*La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*）、《美麗的費隆妮葉夫人》（*La Belle Ferronnière*），以及被認為僅有底稿出自達文西之手的《巴克斯》（*Bacchus*）。

[47] Columbia Encyclopedia, “Francis I 1494–1547 King Of France”.
參考自：https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/francis-i-1494-1547-king-france （檢閱日期：2021 年 7 月 7 日）

[48] 「小畫廊」原由查理九世（Charles IX，1550-1574）所建造。

[49] Carol Duncan, “Ritual in the early Louvre Museum”, *The Cultural Politics of Nationalism and Nation-Building*, London: Routledge, 2013, p. 94.

其過世後，收購了部分的重要畫作，如義大利的拉斐爾、柯雷吉歐（Antonio Allegri da Correggio，1489-1534）、德國的版畫畫家貝哈姆（Sebald Beham，1500-1550），以及荷蘭黃金時代繪畫（Âge d'or de la peinture néerlandaise）的代表人物林布蘭（Rembrandt，1606-1669）等名家的畫作，至今仍為羅浮宮的重要展藏。

（三）展示功能形成

路易十四在位期間，羅浮宮的藝術價值大幅提升，除了歸因於國王的私人蒐藏，以及藝術與學術機構的進駐；另一方面，憑藉彼時財政大臣柯爾貝（Jean-Baptiste Colbert，1619-1683）的主導，為進一步鞏固皇室對法國藝術發展與教育的支配，柯爾貝對法國皇家繪畫與雕刻學院（Académie royale de peinture et de sculpture）[50]內的成員及其作品，制定了嚴格的審核標準，並建立「作品討論會」（Conférences）與「沙龍展」（Salon de peinture et de sculpture）。對於諸多藝術制度與相關活動的建立目的，根據劉碧旭於《觀看的歷史轉型：歐洲展覽藝術的起源與演變》中表示：「其目的一方面在於提升法蘭西藝術理論的專業觀點與地位，另一方面便在於鞏固皇室權力對學院藝術教育的詮釋權與指導權。」[51]

自路易十四於 1682 年遷居新建的凡爾賽宮（Château de Versailles）後，遭閒置的羅浮宮轉而為藝術家提供更多的使用空間，他們得以鑑賞與研究國王所遺留的大量藝術畫作。此外，隨著法蘭西學院（Académie française）以及法國皇家繪畫與雕刻學院相繼於 1672 年與 1692 年進駐羅浮宮，進一步使之成為法國藝術體系的發展核心，而原為評鑑學員畫作所舉辦的「沙龍展」，亦於 1699 年首次移至羅浮宮的方形展廳內公開展示。儘管初時僅開放給王公貴族參觀，但至 1737 年後，「沙龍展」成為定期舉辦且向大眾開放的藝術活動。於彼時的法國人民而言，「沙龍展」的開放，意味著藝術自此逐漸進入公眾的日常生活；對羅浮宮而言，隨著逐漸確立的藝術角色，展示功能與觀眾的出現，此一過程更被視作羅浮宮博物館雛形的產生，劉碧旭再於《觀看的歷史轉型》中闡釋：

「雖然學院展覽設置的目的，並不是為了提供公眾觀看，而是中央集權的文化措施，然而隨著公開展示的演變，學院展覽遂逐漸成為作品被觀看的主要活動。而在這個演變的過程之中，學院展覽的地點與展示的方式出現一個重要的轉折，

[50] 成立於 1648 年。
[51] 劉碧旭，《觀看的歷史轉型》，臺北：藝術家，2020，頁 72。

亦即，藝術作品從宗教祭儀的價值轉變為審美的價值，而這個轉折也是近代公立博物館誕生的關鍵因素。」[52]

總的來說，於該時期背景下，羅浮宮為逐漸世俗化的藝術活動，率先提供了大量展示品，以及一個合適的發展空間；儘管彼時的羅浮宮尚未被認定為真正的博物館，相關的功能與經營模式卻已初步形成。

二・法國大革命與拿破崙時代

十八世紀末的法國大革命與拿破崙的崛起，改變了法國政體與社會秩序之餘，亦對羅浮宮帶來轉折性的影響。首先於大革命期間，羅浮宮正式成為公共博物館，並改名為「中央藝術博物館」（Muséum central des arts de la République），普世博物館一概念便生成於此之際；而至拿破崙建立第一帝國（Premier Empire）期間，羅浮宮再被更名為「拿破崙博物館」（Musée Napoléon），使之更具有彰顯統治者權力一效果，亦藉此鞏固羅浮宮作為普世博物館的經營理念。

（一）中央藝術博物館

十八世紀末的法國大革命，不僅動搖了法國乃至於歐洲的政治體制，亦促使羅浮宮博物館的誕生。於思想上，隨著〈人權與公民權宣言〉（Déclaration des droits de l'homme et du citoyen）的出現，刺激了民眾對文化與藝術參與，誠如博物館學者李軍於〈地域的中心化：羅浮宮與普世博物館的生成〉一文中闡釋：「『人權』的概念已經成為法蘭西國家和法律存在的理論基礎，而羅浮宮博物館的建立，正是新的『人權』觀念在文化機構中的延伸。」[53]故隨著君王體制的推翻，以及人權觀念的出現，意味著過去由君王所把持的事物，逐漸具有普遍性，如皇家財寶、政權與知識教育等。更進一步地說，這樣的觀念催生了公共、公開性質的展示空間，人民開始獲得親身欣賞的權力，展示藝術的服務對象由皇室貴族轉為社會大眾，藝術與知識的啟迪便不再僅為少數人所享有。

因此，首先於制度上，根據法國藝術史學家勒里（Jean-Marc Léri）於〈從皇宮到博物館的羅浮宮〉（Le Louvre du Palais Royal au musée national）一文中指

[52] 同上註，頁 133。
[53] 李軍，〈地域的中心化：羅浮宮與普世博物館的生成〉，文藝研究，第七期，2008，頁 15。

出，於法國大革命期間的 1791 年 5 月 26 日，該時期的國民議會上通過的一項法令：「羅浮宮與杜樂麗花園所共同形成的皇家宮殿，將成為匯集所有科學與藝術相關，以及主要的公立教育機構的場所。」[54]隨後，於該年的 9 月 19 日，法國政府再頒布了「將皇室居所的藝術文物和紀念雕像有關的藝術品搬移至羅浮宮內」（Décret ordonnant le transport dans le dépôt du Louvre des tableaux et des monuments relatifs aux Beaux-Arts se trouvant dans les maisons royales）之命令，徵收皇家與教堂等各地的藝術文物，並集中放置於羅浮宮。最終於 1793 年 8 月 10 日，為慶祝推翻君主舊制一週年，臨時政府正式將羅浮宮改名為「中央藝術博物館」，並於 8 月 10 日對外開幕。初時，羅浮宮的開放時間以十天為週期，前六天的參觀對象為藝術家與外國人，後三天才開放給法國國民，第十天則進行閉館清整；直至 1794 年，羅浮宮才改為每日向公眾開放。

可以說，隨著羅浮宮的開放，不僅標誌著一座公共博物館的誕生，亦反映了法國於大革命之下的變革，誠如鄧肯與瓦勒克於〈普遍性蒐藏博物館〉一文中，便引述當時內政部部長羅蘭（Jean-Marie Roland de La Platière，1734-1793）致信其藝術家朋友的內容，藉以凸顯羅浮宮的公共化，對於彼時法國政體變革的象徵意涵：

「它（羅浮宮）應對外國人具有吸引力，給他們留下深刻印象；它應培養人民對藝術的興趣，並滿足藝術愛好者之需求，如一所藝術學校；它應向所有人開放，成為一座國家古蹟。任何人都有權力欣賞（…）它將成為宣揚法蘭西共和國最有效的宣傳方式。」[55]

---

[54] Jean-Marc Léri, “Le Louvre du Palais Royal au musée national”, *Patrimoine parisien 1789-1799. Destructions, créations, mutations,* Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1989, pp. 96-101.
參考自：
https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9e_du_Louvre#Mus%C3%A9um_central_des_arts_de_la_R%C3%A9publique （檢閱日期：2021 年 07 月 07 日）
原文：Le Louvre et les Tuileries réunis seront le palais national destiné à l'habitation du roi et à la réunion de tous les monuments des sciences et des arts et aux principaux établissements de l'instruction publique.（譯者：本論文作者）

[55] Carol Duncan, Alan Wallach, “The universal survey museum,” *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Malden: Wiley-Blackwell, 2012, p. 51.
原文：(…) it should attract and impress foreigners. It should nourish a taste for the fine arts, please art lovers and serve as a school to artists. It should be open to everyone. This will be a national monument. There not be a single individual who does not have the right to enjoy it. (…) it will be one of the most powerful ways of proclaiming the illustriousness of the French Republic.（譯者：本論文作者）

另一方面，隨著拿破崙於法國大革命期間崛起，並開始帶領軍隊向外征戰，法國藉此於歐洲各地獲得了大量的藝術品。根據法國藝術史學家盧布利納－馬達蒂亞（Sabine Lubliner-Mattatia）於〈蒙格與義大利的藝術品〉（Monge et les objets d'art d'Italie）一文中指出：自法軍於 1796 年的義大利戰役（Campagne d'Italie）[56]取得獲勝後，作為此戰役總司令的拿破崙，開始與各戰敗國商討停戰協議，如於同年的 6 月 23 日，拿破崙與當時教皇國（États pontificaux）的主教庇護六世（Pie VI，1717-1799），共同簽署了〈波隆那休戰協議〉（Armistice de Bologne），教皇國因此繳交了一百件藝術品和五百件手稿；以及於 1797 年，拿破崙亦與威尼斯共和國簽署了一份秘密協議，後者需交付二十幅畫作和六百份文獻手稿[57]。

因此，於拿破崙席捲歐洲期間，自各地的掠奪而來藝術文物，如拉斐爾、提香等義大利文藝復興大師的傑作，以及古希臘與古羅馬時代的雕塑等，逐批存放於羅浮宮內，成功形塑了法國轉為共和政體後的威望，彼時的法國民眾也得以藉此一睹外國名作。誠如法國博物館學者沙耶（Roland Schaer）於《博物館的發明》（*L'invention des musées*）一著作中說道：於法國所掠奪的物件中，不乏有舉世知名的畫作與雕塑，如當荷蘭畫家魯本斯（Pierre Paul Rubens，1577-1640）運至羅浮宮內展示時，便受到了當時法國人民的推崇；更進一步地說，當時所獲的大量歐洲畫作，甚且成為了法國於大革命期間，得以憑藉藝術展現其國家榮耀[58]。

（二）拿破崙博物館

隨著法國大革命後期，拿破崙逐漸掌權之際，其首先於 1802 年，任命德農（Dominique-Vivant Denon，1747-1825）掌管「中央藝術博物館」，成為羅浮宮的首任館長；至 1803 年，拿破崙將羅浮宮改名為「拿破崙博物館」，使其原先所表徵的法國榮耀，轉變爲對拿破崙政治合法性的強化。而德農作為羅浮宮的第一位館長，其開始發展羅浮宮的博物館經營模式，並憑藉同樣有著對藝術蒐藏的愛好，以及豐富的博物館學與藝術史等專業知識，德農透過管理由拿破崙征戰所獲的各國藝術品，藉此實踐他對藝術機構經營、典藏乃至於展覽陳設的藝術理想，打造一座擁有各國名作的世界性博物館。誠如李軍於〈從繆思神廟到奇珍室：博物館收藏起源考〉便引述德農所言：「我們在漫步（羅浮宮）過程中，就可以欣

[56] 發生於 1796 年至 1797 年，戰敗國為義大利境內的教皇國、威尼斯共和國，以及反法同盟的成員國等。
[57] Sabine Lubliner-Mattatia, “Monge et les objets d’art d’Italie”, *Bulletin de la Sabix*, 2007, 41, p.1.
[58] Roland Schaer, *L'invention des musées*, Paris: Gallimard, 1994, pp. 67-68.

賞到一部繪畫史。」[59]因此，於德農管理羅浮宮期間，他也再次翻新了羅浮宮內的大畫廊、增設新的展廳、開放古代文物，建立系統化的展出形式，並定期更換展品，更於羅浮宮內舉行節慶等，大幅提升了該場域的的社會價值，加深了其與法國人民的情感連結。

另一方面，德農亦曾多次跟隨拿破崙的軍隊遠征，並負責接收戰敗國的藝術文物，如於 1798 年的埃及戰役（Campagne d'Égypte）後，德農與當時的科學與藝術委員會（Commission des sciences et arts）[60]親赴埃及進行考古挖掘，進一步讓羅浮宮的蒐藏範疇，擴張至埃及與非洲等地區的古文明文物，而得以於 1826 年創立「古埃及部門」（Département des antiquités égyptiennes）。其中，前述提及的《羅塞塔石碑》便是此次考古行動的成果，促使法國著名歷史家商博良（Jean-François Champollion，1790-1832）成功於 1822 年破譯該碑文上的埃及象形文字（Écriture hiéroglyphique égyptienne），再被任命為羅浮宮古埃及部門的首任管理者。至此，羅浮宮內的藏品已不限於古典主義與文藝復興的藝術畫作，隨著拿破崙征戰歐洲各國，以及進軍埃及後興起的考古研究，陸續出土的大量古文明文物，而後復辟時期的查理十世（Charles X，1757-1836），亦陸續蒐購考古文物，不斷替羅浮宮的新部門增添藏品。

因此，於拿破崙崛起並掌權的 1797 年至 1815 年間，舉凡畫作、雕塑、考古文物與文史檔案等，甚至礦物和植物等自然資源，皆在法國以建構羅浮宮之名義下，成為拿破崙軍隊的蒐藏目標。直至 1815 年拿破崙退位時，為解決其所帶來的侵害而召開維也納會議（Congrès de Vienne），進一步提出法國當局對歐洲藝術品的歸還事宜，而根據美國博物館學家亞歷山大（Edward P. Alexander，1907-2003）於《博物館大師：他們的博物館及其影響力》（*Museum masters: their museums and their influence*）一著作中指出：隨著滑鐵盧之役（Bataille de Waterloo）的戰敗，彼時「拿破崙博物館」內的兩千餘件畫作、百餘座雕塑、青銅器等藝術文物，陸續被返還至歐洲各國[61]；但事實上，仍有不計其數的歐洲藝術品被留置法國、遭遺失甚至破壞。

[59] 李軍（2009 年），頁 18。
[60] 成立於 1798 年，全稱為「Commissaire du gouvernement à la recherche des objets de science et d'art dans les pays conquis par les armées de la République」。
[61] Edward P. Alexander, *Museum masters: their museums and their influence*, California: AltaMira Press, 1995, p. 102.

從而可知，拿破崙時代的藝術蒐羅精神，讓羅浮宮不論是蒐藏品項，乃至於經營理念，皆逐步以建構一座普世博物館為目標，此舉即如張婉真於〈普世博物館的當代意涵與角色〉一文所述：「從拿破崙時代對藝術的標準觀之，當時的羅浮宮可說網羅了人類文明史的精粹，是為普世博物館的代表。」[62]更進一步地說，自羅浮宮成為公共博物館起，至拿破崙對各國藝術文物的蒐羅，眾多藝術文物逐漸成為可獨立於源出國的展示品，用以體現彼時歐洲社會氛圍所講求的普遍性。

三．當代羅浮宮及其普世理想

當代羅浮宮對普世理想的重塑始於 1980 年代的「大羅浮宮計畫」（Projet du Grand Louvre），前法國文化部部長賈克朗（Jack Lang）於《大羅浮宮之役》（*Les batailles du Grand Louvre*）一著作中，即以「無牆的羅浮宮」（Louvre hors les murs）[63]一詞概括了此計畫的理想，甚而作為當代羅浮宮的發展概念：

「二十一世紀的博物館——如羅浮宮所追求的普世理想——已不限於建築。羅浮宮要成為一個卓越的場所，不僅是為了館內的文物，以及它作為文化與學術機構的領導地位。對此，羅浮宮得突破侷限，探索新的領域。」[64]

因此，在羅浮宮的經營與革新中，亦出現了諸多於此理想下的新產物，如「羅浮宮金字塔」（Pyramide du Louvre）建造計劃，以及「伊斯蘭藝術部門」（Département des arts de l'Islam）的成立等，除了再次彰顯當代羅浮宮於建築上的突破，亦進一步展藏更具多元性的藝術文物，作為羅浮宮對當代普世理想的實踐方式。

（一）羅浮宮金字塔

於 1981 年 9 月 24 日，法國前總統密特朗（François Mitterrand，1916-1996）為提升首都巴黎的各項重要文化建設，首先提出文化大建設計畫（Grandes

---

62 張婉真，＜普世博物館的當代意涵與角色＞，社教雙月刊，第 125 期，2005，頁 29。

63 Jack Lang, *Les batailles du Grand Louvre*, Paris: Réunion musées nationaux, 2010, p. 199.

64 Ibid.

原文：Le musée du XXIe siècle — celui en tout cas, comme le Louvre, qui prétend à une dimension universelle —, n'est plus un seul bâtiment physique. Il doit être un lieu d'excellence, non seulement pour le patrimoine qu'il abrite, mais pour son action et son leadership en tant qu'institution culturelle et scientifique. Pour cela, il doit sortir de son bunker, s'affranchir de ses limites, explorer de nouveaux territoires.（譯者：本論文作者）

opérations d'architecture et d'urbanisme），而「大羅浮宮計畫」即為其中一項，旨在改善羅浮已不敷使用的出入口、提升內部使用空間、更新展廳陳設等硬體上的整建。

此次建築上的修整，由知名建築師貝聿銘（Ieoh Ming Pei，1917-2019）所主導，為解決人流問題，其將原先分散於各展館的出入口進行整合，並於中央廣場的拿破崙庭院（Cour Napoléon）中，設立一座高達 21.6 公尺、底座邊長 34 公尺的巨型透明金字塔，作為新的羅浮宮入口，直達下方的拿破崙大廳（Hall Napoléon），匯集了通往黎塞留館（Aile Richelieu）、蘇利館（Aile Sully）與德農館（Aile Denon）的出入口，不僅改善了羅浮宮的參觀動線，亦提升各展館之間的參觀流暢性。

於設計理念上，貝聿銘利用透明的三角形設計，提供更寬廣的視覺效果與使用空間，同時讓大量的自然光進入建築物中，大幅降低了傳統建築對室外環境的阻隔，博物館內的觀眾亦能藉顯著的建築標示，辨別自身位置；再者，透過現代性的設計風格，重現古老的金字塔建築，此一古今融合的概念，更顯示了貝聿銘為羅浮宮增設符合當代的現代建築之時，亦不破壞整體建築群的古典風格[65]，誠如美國作家康奈爾（Michael Cannell）於《貝聿銘：現代主義泰斗》（*I.M. Pei : Mandarin of modernism*）一著作中表示：

「運用這種獨特的『明亮的象徵性構造』，來避免搶盡羅浮宮的鋒頭（…）。金字塔是在最小的表面積內容納最大建築面積的幾何圖形（…）。由高科技材料製成的古老形體，不僅比羅浮宮更古老，同時也比它更新穎（…）。同時，貝聿銘強調金字塔並不是埃及才有的，它出現在許多文明之中。」[66]

更進一步地說，不論是金字塔建築本身，抑或是它與羅浮宮的結合，古今元素融合的設計理念背後，實則顯示了貝聿銘為華裔美籍一特殊背景與多重文化身份，而其作為多元文化融合的代表，亦將之運用於羅浮宮的建築設計，呈現後者所企求的普世理想，亦如作家李菁於《百年貝聿銘》一傳記中提及，貝聿銘的建

[65] 周鑫功（1995），頁 127。
[66] Michael Cannell，《貝聿銘：現代主義泰斗》，蕭美惠譯，臺北：智庫股份有限公司，1996，頁 13-24。

築「渴望從民族與國家的藩籬之中掙脫出來，去尋求一種更豐富、更包容的世界性視野。」[67]

另一方面，於羅浮宮前方建造金字塔的同時，亦同步進行考古挖掘。自 1984 年至 1986 年間，考古團隊同於前方的拿破崙庭院與後方的方形庭院進行挖掘，由於前者曾為巴黎市民的居住地，出土了玩具、皮帶與花瓶等生活物件[68]，而後者則為舊時的防禦城堡，也挖掘出部分牆體、文物等，以及前述提及的「聖路易廳」亦於此期間被發現；經整理後，中古世紀的羅浮宮遺址佈置成名為「鍾閣」（Pavillon de l'Horloge）的新展廳，於 2016 年開幕。此展廳分為三階段：「從皇宮到博物館」（Du palais au musée）講述羅浮宮自堡壘到博物館的歷史故事、「博物館及其收藏」（Un musée, des collections）展示了羅浮宮的館藏建構過程、「羅浮宮的現在與未來」（Le Louvre d'aujourd'hui et de demain）則呈現羅浮宮的使命，讓觀眾了解最新的項目與任務，如藏品購置、修復與科學研究等，亦有羅浮宮朗斯分館（Louvre-Lens）與阿布達比羅浮宮的衛星座標，展現羅浮宮已為一座跨越地理限制的博物館。

（二）伊斯蘭藝術部門

於展館陳設上，羅浮宮作為普世博物館，面對當前提倡多元文化共存共榮之情勢下，其對未來文物的典藏與陳設空間更加重視，亦被列「大羅浮宮計畫」中。於 1989 年，法國政府將原設於黎塞留館內的法國經濟與財政部（Ministère de l'Économie et des Finances）遷移，將空間還於羅浮宮，並作為展廳用途。因此，經羅浮宮內部重規劃後，於 1993 年啟用的黎塞留館，成為中世紀的法國與德國繪畫，以及東方藝術文物展示區；於 1997 年重新開幕的蘇利館，集中展示古埃及、古希臘與古羅馬文明的文物雕塑；最後於 1998 年完工的德農館，則藏有近代的法國與西班牙畫作。

於展廳重設的基礎下，羅浮宮進一步於 2003 年增設「伊斯蘭藝術部門」，讓其館內約一萬四千件的伊斯蘭藝術藏品[69]，擁有獨立的管理部門與展示空間；

---

[67] 李菁、賈冬婷，《百年貝聿銘》，北京：生活書店出版社，2018，頁 ii。
[68] 黃心蓉，〈從北美館擴建案中看「古今共存」的可能性〉，典藏。
參考自：https://artouch.com/column/content-222.html （檢閱日期：2021 年 08 月 22 日）
[69] Louvre, “Département des Arts de l’Islam”.
參考自：https://www.louvre.fr/recherche-et-conservation/departement-des-arts-de-l-islam（檢閱日期：2021 年 08 月 22 日）

再者，羅浮宮更是穆斯林世界之外，藏有最多伊斯蘭藝術文物的博物館，卻尚未建立專門的展示體系。因而置於歐洲文化與藝術背景下的羅浮宮，透過對館內豐富的伊斯蘭文化物件，提供良好的典藏空間，亦被視作普世理想的展現方式之一。

因此，位於德農館翼的維斯孔蒂中庭（Cour Visconti），遂規劃為伊斯蘭藝術展廳，其亦是羅浮宮建築群中最大的中庭，並自 2004 年起，維斯孔蒂中庭開始整建工程，由法籍建築師里喬弟（Rudy Ricciotti）與義大利籍建築師貝里尼（Mario Bellini）共同合作。根據賈克朗於《大羅浮宮之役》中表示：相較於貝聿銘於羅浮宮建築群之外，豎立一座現代建築，居於古老羅浮宮建築群的維斯孔蒂中庭，要打造新式的設計風格，其困難度實則更高[70]；兩位建築師最終在維斯孔蒂中庭的頂端，覆蓋一道由半透明玻璃與金屬支架，被稱之為「飛毯」（Tapis volant）的波浪型屋頂，以此作為伊斯蘭文明的象徵。於 2012 年，隨著伊斯蘭藝術展廳的啟用，其展出了包含阿拔斯王朝（Califat abbasside）、塞爾柱土耳其帝國（Empire seldjoukide）與印度蒙兀兒帝國（Empire moghol）等時期，橫跨歐亞非的伊斯蘭藝術文物，其中常設展品便高達三千件[71]。

從而可知，已建立八百餘年的法國羅浮宮，透過這一系列的變革，更新其軟硬體的同時，亦是讓這座匯集了各文化、跨時代文物藝品的古老博物館，更接近當代思想價值，並藉由提供一個各方文化交流的藝術平台，持續其對於呈現人類文化多元性的普世使命。因此，於「大羅浮宮計畫」下，相繼誕生的「金字塔」與「飛毯」設計，它們標誌性意義，猶如賈克朗將之形容為「**以東方傳說回應埃及神話**」[72]，藉此傳達當代羅浮宮對普世博物館的詮釋，不同於過去僅專注於各國藝術物件的蒐羅，而今更重視如何藉此空間與眾多藏品，提升各文化間的交流與對話。

第三節 普世博物館形成與當代經營

對於普世博物館一概念的成形與建構方式，首先透過對前述博物館發展歷程的回溯，著重其形成之初的社會背景與實踐形式，從中分析普世博物館一概念的

---

[70] Jack Lang, op. cit., p. 225.

[71] Louvre, “À la Découverte des Arts de l’Islam”.
參考自：https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/a-la-decouverte-des-arts-de-l-islam （檢閱日期：2021 年 08 月 22 日）

[72] Jack Lang, loc. cit.
原文：À la mythologie égyptienne, répond ici la légende orientale.（譯者：本論文作者）

生成始末。更進一步地說，除了羅浮宮以外，亦將論及普世博物館於歐洲的發展淵源，並於此基礎下，再論及當前文物返還問題的可議之處，以及各國對該挑戰的應對措施等，從而反映過去非法文物蒐羅行徑，乃至於歐洲普世博物館建構，所導致的歷史爭議性。另一方面，於此情境下，當前的西方普世博物館群，除了透過〈普世博物館宣言〉的精神號召，重申普世博物館的理想與價值，亦逐步使自身博物館機構，擁有更具多元性的經營模式，不僅作為面對文物歸還聲討的回應，亦是讓這些普世博物館更符合當前的社會期待。

一・普世博物館及其普世精神

回顧歐洲公共博物館成立之初，為論證其創立精神，即為普世理想的展現，甚且被視作普世博物館的存在形式，將透過爬梳自啟蒙時代至殖民主義期間，彼時歐洲社會的主流思想概況，如民主制度、公眾福祉、知識普及等觀念的出現，藉以從中分析這些象徵進步價值的歐洲思想，不僅作為博物館成形的重要因素，更是普世博物館一類型博物館得以被確立的重要依據，方導致日後非西方文化群體，對普世理想與普世博物館的客觀性產生懷疑，繼而促使當前歐美普世博物館群的經營轉型。

（一）普世精神與博物館創建

首先，於知識層面，歐洲啟蒙時代因科學、知識、社會制度等各方面的進步與現代化，如瑞典植物學家林奈（Carl Linnaeus，1707-1778）所提出的生物學二名法（Nom binominal），曾用於英國勒維利雅亞博物館（Leverian Museum）的藏品分類，英國生物學家達爾文（Charles Darwin，1809-1882）的天擇演化論（Sélection naturelle），則改變了人對自然界的認知，以及法國眾知識份子所共撰的《百科全書或科學、藝術和工藝詳解詞典》，作為啟蒙時精神的代表作，甚或是法國大革命對舊制度的推翻等，皆為當時代的知識與思想典範，不僅讓歐洲開始重視理性觀念之於社會發展的重要性與可靠性，亦是對自身文明的肯定。

更進一步地說，以理性、知識與經驗為基礎的進步價值，繼而讓啟蒙時代下的歐洲人，相信這樣的觀念應具有普遍性與共通性，意即不論於技術、社會制度，乃至於文化等層面，皆能建立一套放諸四海皆準的普遍原則。因此，隨著公共博物館的出現，其遂成為啟蒙與普世精神於知識層面的展現，意即該空間提供了彼

時的歐洲人，為自身文明建構一種「可見的」進步與現代性。誠如德國歷史學家凱爾柏勒（Hartmut Kaelble）於《歐洲人談歐洲：十九與二十世紀歐洲自我認識的形成》（*Europäer über Europa: Die Entstehung des europäischen Selbstverständnisses im 19. und 20. Jahrhundert*）一書中，即道出了該時代的歐洲意識形態：

「歐洲人認為歐洲是個引擎，能使世界上其它社會現代化和文明化。（…）歐洲的博物館、自然科學、歷史學與新發展的社會科學，對歐洲人而言紀錄並證實了這種演進和歐洲優勢。」[73]

另一方面，於社會價值而言，啟蒙思想所觸發的歐洲政治解放，亦加速了公共博物館的建立。如前所述，隨著啟蒙時代與法國大革命的興起，人權價值、公眾意識等象徵理性、平等、民主與打破階級劃分的思維出現，諸多過去由少數人所把持的事物與權力，逐一成為被解放的目標，使之成為公開且為人民普遍享有。而其中具標誌性的轉變，除了展現於政體上的改革，更針對眾多同樣有著顯著舊時威權象徵的私人財物，造就了歐洲諸多重要的大型公共博物館，多源自權力階層的私人蒐藏，不論是宮殿居所的開放，如羅浮宮、義大利烏菲茲美術館（Galerie des Offices）等，甚或為大量皇室貴族蒐藏而另建的新空間，如於 1759 年開放的大英博物館，以及 1875 年成立的維也納藝術史博物館等，皆是皇室與富裕私人收藏家轉為公共博物館的代表。可以說，十八世紀啟蒙運動的變革，藉由當時所提倡的世俗主義（Laïcité）、公共福利與民主化實踐等核心理念，結束了過去由私人所把持的藝術蒐藏，繼而予以藝術欣賞的體驗權利社會化[74]。

（二）博物館之普世精神實踐

歐洲公共博物館的誕生，不僅作為啟蒙運動的精神體現，該空間也成為了此觀念的實踐場域。尤其隨著興起的海外探索與殖民主義，進一步擴張了歐洲人對海外自然標本與異域民族文物的蒐羅，繼而為甫成立的歐洲各博物館，提供大量且更多樣化的藝術藏品，使該展示空間得以藉由豐富的物件，建構更加完整的知識系統。再者，於公眾而言，包羅萬象的藏品不僅用以啟迪公眾，亦憑藉諸多異

[73] Hartmut Kaelble，《歐洲人談歐洲：十九與二十世紀歐洲自我認識的形成》，柯燕珠譯，臺北：左岸文化，2005，頁 56-57。

[74] Dushanthi Inoka Jayawardena, *Universal museums: their history, challenges and need for a renewed "universal" perspective*, University of Florida, 2010, pp. 28-30.

國文化物件的輸入，彰顯博物館一空間對世界的掌握之餘，更提供了歐洲社會對異國民族之文化與生活型態的想像。

從而可知，公共博物館的確立，亦解釋了於殖民主義期間，歐洲殖民者對異國文物的熱衷及其衍伸各式的蒐羅行為；眾多包羅萬象，甚或超出歐洲人認知的異域文化及其產物，充分滿足了啟蒙時代下的歐洲社會，對新物事的探求，從而於博物館內進行知識系統的擴充。更進一步地說，不同於過去文藝復興時期的畫作與雕塑為主的蒐藏愛好與藝術價值判斷；至歐洲殖民擴張時期，自然標本、考古與異國文化之生活與宗教物件，乃至於人類遺骸等，無不具有展藏甚或研究價值，進一步催生了人類學（Anthropologie）、民族學（Ethnologie）與自然史（Histoire naturelle）等因大規模蒐藏活動而興起的異國文化社會研究學科。而這種以知識取向的蒐羅行為，且作為博物館的創建初衷，其意涵則如中研院研究員陳國棟於〈博物館的目的與策展〉一文中所述：

「科學、考古學與人類學皆有助於知識的建構與文物的蒐集。現代博物館於十八、九世紀普遍出現於歐洲，在時代氛圍下，自然也就帶有強烈的傳播知識與教育群眾的目的。博物館收集各種動物、植物、礦物的標本，也收進來歐洲人心目中異國文化或原始社會的文物，提供自然科學與文化人類學作『教材』。」[75]

因此，為充分體現收藏品的包羅萬象，及其所具備的知識價值，彼時的歐洲公共博物館，甚且發展出「百科全書式」的展設形式，意即透過綜合性、普遍性的物件展示，博物館試圖於有限空間內擺置一整個世界，而此概念誠如知名歷史學家巴爾贊（Jacques Barzun，1907-2012）於《從黎明到衰退：今日文明價值從何形成》（*From dawn to decadence 1500 to the present: 500 years of western cultural life*）一著作中，即概括了「百科全書」於當時代的普世意涵：「（對）新知識以及知識的全備豐滿，俱在自己的掌握之中。」[76]言下之意，誕生於此時代背景下的公共博物館，不僅為各文化的藝術文物提供了一個新的且能共存的展示空間，更藉此打造了一種普世語境；倘若這些藏品仍留存於各自的源出國，彼時的歐洲公共博物館，將難以實現其所企求的普世理想。

[75] 陳國棟，〈博物館的目的與策展〉，故宮文物月刊，420 期，2018，頁 100。
[76] Jacques Barzun，《從黎明到衰退：今日文明價值從何形成》，鄭明萱譯，臺北：貓頭鷹出版社，2018，頁 529。

（三）普世博物館之確立

綜合前述，可知普世博物館一精神理念與其實踐方式，事實上成形於公共博物館建立的過程中；言下之意，彼時的歐洲博物館，其經營模式與理念即為普世博物館的體現。根據鄧肯與瓦勒克索於〈普遍性蒐藏博物館〉一文中認為：「普世博物館不僅為第一個重要的博物館，亦是歷史上首個博物館類型；打從一開始，它就被視為公共博物館的創建理念。」[77]可以說，普世博物館一類型的定義，實則跳脫了以藝術蒐藏多元性與否為單一標準，其更接近於公共博物館開創時代的核心精神。

首先，歐洲公共博物館作為啟蒙運動的精神產物，初步實現了藝術的民主化與公共性質，其不再如過去僅服務於權力階層，藝術文物開始被視作人類共有的文化成就，它們被賦予更多的文化、藝術與知識價值，甚或是對宗教精神、社會風俗與文明演進的具體化呈現。換言之，公共博物館的出現，即具有對藝術權力、獨佔性等實際層面的變革作用，乃至於實踐啟蒙運動於理想層面所提倡的普遍性。誠如社會學家普雷爾（Nick Prior）於《博物館與現代性：美術館與現代文化的形成》（*Museums and Modernity: art galleries and the making of modern culture*）一著作中表示：彼時的歐洲博物館，事實上形塑了一種以民主、公民權與知識普及為核心的意識形態[78]，而其正是於公共博物館訴求下，普世精神的根源。

再者，隨著彼時歐洲人向外探索、殖民與侵略的過程中，多樣化且富異國色彩的藝術文物，擴大了公共博物館的藏品種類，而它們作為世界各文化族群的代表，進一步提供了歐洲博物館另一普世理想的呈現範式，即以蒐藏世界性藝術文物為目標的博物館一型態確立。對此，亦如美國著名藝術史學家庫諾（James Cuno）於《誰擁有古代？博物館與我們的古代遺產之爭》（*Who owns antiquity? Museums*

---

[77] Carol Duncan, Alan Wallach, op. cit., p. 49.
原文：The universal survey museum is not only the first in importance, it is also the first museum type to emerge historically, and form the beginning it was identified with the idea of the public art museum. In what follows, then we shall often use the term public museum to mean the universal survey type.（譯者：本論文作者）

[78] Nick Prior, *Museums and Modernity: art galleries and the making of modern culture*, Oxford: New York, 2002, p. 56.

and the battle over our ancient heritage）一著作中的形容：「一個時代與一種文化，得以在不具偏見之情況下，與其他時代及其他文化文物相鄰而置。」[79]

從而可知，於十八、十九世紀成立的歐洲博物館，不論是率先於民主政體理念下創建的羅浮宮博物館，甚或擴大對異國文化物件的蒐羅，以知識與藝術價值為訴求，將世界各文化置於歐洲各博物館內產生聯繫，皆為普世精神的體現，而非僅限於嚴格意義上的藏品全面性；意即彼時的公共博物館，首先塑造了一種普世性，而後才以物件作為該理念的具體化呈現。換言之，除了羅浮宮與大英博物館，同時代以人類學、民族誌與考古等，針對異域文物為蒐藏目標的各類型歐洲博物館，皆為普世博物館的經營範式，方導致了不僅是較廣為人知的大英博物館，諸多過去以展示異國文化民族物件的博物館，同為當前文物返還議題的爭論對象。

二・文物歸屬爭議案例

自二次世界大戰結束，西方國家曾經的殖民地逐一獨立後，文物歸還聲浪隨之升高；再者，鑑於近年來幾個文物返還的成功案例，如瑞士的日內瓦民族博物館（Musée d'ethnographie de la Ville de Genève，MEG）於 1992 年，將其館內的「毛利紋身頭顱」歸還給紐西蘭國立博物館（Musée de la Nouvelle-Zélande Te Papa Tongarewa，Musée Te Papa）後，諸多歐美博物館開始直接面對非西方國家的文物歸還強烈要求。對此，除了以蒐藏大量古希臘藝術與中國文物而承受返還爭議的大英博物館，法國也因過去的殖民侵略歷史，其國內諸多於該時代成立的博物館，亦開始受到非西方國家的文物返還要求。

（一）「毛利紋身頭顱」返還案（Affaire des têtes maories）

自 1992 年起，紐西蘭國立博物館開始向歐洲博物館提出文物返還請求，追討於十九世紀初，遭歐洲殖民者奪走的「毛利紋身頭顱」，其為早期紐西蘭的原住民毛利人（Maoris），收集俘虜或奴隸的頭顱，加以紋面、風乾等製作過程，成為當地民族象徵勝利的戰利品。如前所述，該項特有的文化傳統，隨著歐洲殖民

[79] James Cuno, *Who owns antiquity? museums and the battle over our ancient heritage*, England: Princeton University Press, 2008, pp. xxxi-xxxii.
原文：(…) force for understanding, tolerance, and the dissipation of ignorance and superstition, where the artifacts of one time and one culture can be seen next to those of other times and other cultures without prejudice.（譯者：本論文作者）

者的佔領，逐漸淪為具商業價值的交易商品，他們藉此讓當地人換得更好的商品、槍枝等，而這些頭顱則滿足當時代歐洲時興的蒐羅嗜好。

於 2003 年，德國的柏林民族學博物館（Musée ethnologique de Berlin）成為了最先歸還「毛利紋身頭顱」的歐洲博物館。隨後，法國亦開始面對該項文物的返還問題，率先附議的是盧昂自然歷史博物館（Muséum d'histoire naturelle de Rouen），卻於 2007 年 12 月 27 日，遭盧昂的行政法院駁回其針對館內「毛利紋身頭顱」的返還案，該判決指出對於地方博物館內的藝術文物，實則屬於國家共有的文化財產，因得遵守法國《文化遺產法典》（*Code du patrimoine*）第六卷「法國博物館」（Musées de France）中，明定國家博物館內的藏品作為公共財的「不可讓渡性」（Inaliénables）[80]。再者，根據美國知名記者西歐利諾（Elaine Sciolino）於〈法國之辯：毛利頭顱為身體部位或藝術？〉（French debate: is Maori head body part or art?）一報導中，對於法國政府的反對立場，其引述了彼時法國文化部法律顧問昂拉爾（Olivier Henrard）所言：「法國仍有其他毛利人頭顱、木乃伊與宗教遺物。倘若我們不尊重法律，明天各博物館與民選官員就可能決定將之返還。」[81]該論點直指倘若今日法國為「毛利紋身頭顱」首開先例，甚而違反了國家公共藝術品的不可讓渡性，那麼往後將有更多區域性博物館內的外來文物，被輕易地送回各自的源出國。

另一方面，該報導也述及了盧昂自然歷史博物館，對於文物返還一案之立場：館方認為毛利人的頭顱既作為身體的一部分，便不能視之為藝術品；因而博物館方引援《法國生物倫理法》（*Loi Bioéthique*）中，不僅明定對人體的尊重與不可侵犯性，亦闡明了人體及其組成元素均為不可被繼承之物[82]。言下之意，不同於法國政府將「毛利紋身頭顱」定義為具藝術價值的歷史文物，盧昂自然歷史博物

[80] République française, “Livre IV : Musées, Art. L451-5”, *Code du patrimoine*.
參考自：
https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074236/LEGISCTA000006129163/#LEGISCTA000006129163 （檢閱日期：2021 年 10 月 09 日）

[81] Elaine Sciolino, “French debate: is Maori head body part or art?”,*The New York Times*, 2007.
參考自：https://www.nytimes.com/2007/10/26/world/europe/26france.html （檢閱日期：2021 年 08 月 21 日）
原文：There are other Maori heads, there are mummies, there are religious relics in France. If we don’t respect the law today, tomorrow other museums or elected officials might decide to send them back, too.（譯者：本論文作者）

[82] République française, “Livre I : Des personnes, Art. 16-1”, *Code civil*.
參考自：https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006419293 （檢閱日期：2021 年 10 月 09 日）

館則視之為人體的一部分，導致「毛利紋身頭顱」一案，已成了一個將「遺體」歸還與否的道德問題。

因此，為完成「毛利紋身頭顱」的返還事宜，自 2008 年起，於在當時盧昂市的副市長莫漢－德塞利（Catherine Morin-Desailly）主導下，其與相關單位開始起草適宜的歸還法案，旨在降低「毛利紋身頭顱」的文物層級，以便能針對單一項目進行文物歸還；與此同時，在彼時新任文化部長弗雷德利克·密特朗（Frédéric Mitterrand）的支持下，分別於 2009 年 6 月的法國參議院，以及於 2010 年 5 月的國民議會上，該做法相繼獲得了一致性的認同，並於 2010 年 5 月 18 日，通過了將「毛利紋身頭顱返還」於紐西蘭政府一法案（Loi n° 2010-501 du 18 mai 2010 visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories à la Nouvelle-Zélande et relative à la gestion des collections）。

最終，盧昂自然歷史博物館於 2012 年，首先歸還了十五件「毛利紋身頭顱」，而另有二十一個頭顱遺體，分別藏於布朗利博物館、法國國立自然史博物館（Muséum national d'histoire naturelle）、巴黎國立海洋博物館（Musée national de la Marine de Paris）、地方性的南特自然史博物館（Muséum d'histoire naturelle de Nantes）、馬賽自然史博物館（Muséum d'histoire naturelle de Marseille）等九座法國博物館，亦陸續完成了文物返還事宜。

（二）貝寧文化遺產返還案（Restitution de biens culturels au Bénin）

於 2007 年 2 月 5 日，由聯合國教科文組織於巴黎舉行的「記憶與普遍性：博物館新挑戰」（Mémoire et universalité: de nouveaux enjeux pour les musées）辯論會中，來自非洲貝寧共和國（République du Bénin）的文化遺產學院院長（École du Patrimoine Africain，EPA），戈多努（Alain Godonou）於演講中提及：當前仍有百分之九十以上的非洲文化遺產仍散佈在世界各地[83]，藉以敦促各國對開議的不可迴避性；且隨著 2012 年「毛利紋身頭顱」返還的成功案例後，非洲國家也開始積極地向法國聲討於殖民期間的失所文物。

[83] Lyndel V. Prott, *Témoins de l'histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels*, Paris: ONUÉSC, 2011, p. 63.

因此，於 2016 年 7 月 27 日，貝寧總統塔隆（Patrice Talon）正式向法國政府提出要求，希望能後者能返還於十九世紀末，因殖民因素而遭掠奪的文物，並同時與聯合國教科文組織進行三方談判，且根據貝寧駐聯合國教科文組織的代表澤沃努（Irénée Zevounou）估計：「包含私人藏品，法國持有四千五百件至六千件的貝寧文物。」[84]隨後於同年 12 月 12 日，彼時的法國外交部長艾侯（Jean-Marc Ayrault），即在向貝寧的答覆文件（Lettre de la France au Bénin）中表示：貝寧的文物被整合為法國公共財已超過一個世紀，其同樣遵守《文化遺產法典》所訴求的文物不可分割、不可讓渡性之原則[85]。

另一方面，根據記者巴達瑪希（Falila Gbadamassi）於〈返還貝寧皇家寶藏：外交、最後手段？〉（Restitution des trésors royaux du Bénin : la diplomatie, dernier recours ?）一報導中述及：儘管貝寧政府透過聯合國教科文轄下的文物返還委員會進行協商，甚且引援了 1970 年的《禁止和防止非法進出口文化財產和非法轉讓其所有權的方法的公約》；然而，對於法國當局來說，其拒絕返還之論據，除了重申國家文化公共財的不可讓渡性，更進一步表示該公約應針對於 1970 年後發生的文物返還問題[86]。可以說，關於貝寧文物歸還與否一事，對於現行的法律與國際公約，法國與貝寧雙方因歧見的產生，亦加深了該議題的複雜性。

直至 2017 年 11 月 28 日，法國現任總統馬克宏於訪問非洲國家期間，於布吉納法索（Burkina Faso）瓦加杜古大學（Université de Ouagadougou）的演說中，主動提出近年來的文物返還問題：

「（…）我無法接受的是，非洲多個國家的大部分文化遺產皆在法國，儘管有其歷史依據，卻未具任何有效與正當的理由。非洲的文化遺產不能僅屬於私人

[84] AFP, “Macron s'engage à restituer le patrimoine africain”, *Le point*, 2017.
參考自：https://www.lepoint.fr/monde/macron-s-engage-a-restituer-le-patrimoine-africain-02-12-2017-2176743_24.php（檢閱日期：2021 年 08 月 21 日）
原文：(…) 4500 à 6000 objets (béninois) sont en France, y compris dans des collections privées.（譯者：本論文作者）

[85] Ministère des Affaires Étrangères et du Développement International, “Lettre de la France au Bénin”.
參考自：http://le-cran.fr/wp-content/uploads/2017/03/Lettre-de-la-France-au-B%C3%A9nin.pdf（檢閱日期：2021 年 08 月 21 日）

[86] Falila Gbadamassi, “Restitution des trésors royaux du Bénin : la diplomatie, dernier recours ?”, *France Info*, 2017.
參考自：https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/benin/restitution-des-tresors-royaux-du-benin-la-diplomatie-dernier-recours_3057919.html（檢閱日期：2021 年 08 月 21 日）

收藏與歐洲的博物館。而我所要強調的是，非洲的文化遺產不只在巴黎展示，它們也應該被展現於達卡、拉哥斯與柯多努（…）。」[87]

隨著該立場的確立，馬克宏進一步承諾於未來五年內，法國將竭力完成非洲國家所提出的文物返還案件。因此，於 2018 年，法國正式提出了《非洲文化遺產歸還報告》（*Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain*）一報告，旨在整理當前法國的公共博物館內，部分非法獲得外來文物的問題，亦開始著手貝寧當局所提出的文物返還事宜，並於 2020 年 12 月 24 日通過相關法令（Loi relative à la restitution de biens culturels à la République du Bénin et à la République du Sénégal），法國將歸還於布朗利博物館內，由法國將領陶德於 1892 年所帶走的二十六件貝寧皇家文物。而此一標誌性的文物返還案例，其所代表的象徵意涵，對於長期關注文物返還議題的藝術史學家津蘇（Marie-Cécile Zinsou）即表示：「（對源出國而言）不僅僅是文物的歸還，更是面對歷史，從而恢復於殖民期間遭剝奪的民族尊嚴與光榮感。」[88]

三・〈普世博物館宣言〉與外來文物典藏

當前歐美博物館對於曾經的非法文物獲取行徑，除了促進博物館蒐藏制度的建立，持續增修的國際規約，甚或與館內文物之源出國進行返還事宜的交涉等，皆被視西方國家對此一歷史問題的回應形式。因此，於 2002 年 12 月 11 日，由十八座歐美主流博物館所共同發表〈普世博物館宣言〉，則是在文物返還的僵局下，再次強調自身博物館的價值特殊性；此外，鑑於〈普世博物館宣言〉的提出，於精神上重新確立普世理想一角色定位，歐美博物館群亦開始發展符合當代思想與國際趨勢的經營模式，即妥善的文物典藏，可試圖讓過去歷史爭議的解決方式，不再僅是將異國文物返還源出地。

---

[87] Élysée, “Discours d'Emmanuel Macron à l'université de Ouagadougou”.
參考自：https://www.elysee.fr/front/pdf/elysee-module-829-fr.pdf（檢閱日期：2021 年 08 月 22 日）
原文：(…) je ne peux pas accepter qu'une large part du patrimoine culturel de plusieurs pays africains soit en France. Il y a des explications historiques à cela mais il n'y a pas de justification valable, durable et inconditionnelle, le patrimoine africain ne peut pas être uniquement dans des collections privées et des musées européens. Le patrimoine africain doit être mis en valeur à Paris mais aussi à Dakar, à Lagos, à Cotonou (…)（譯者：本論文作者）

[88] Dominique Perrin, “Marie-Cécile Zinsou veut rendre son art à l’Afrique”, *le monde*, 2018.
參考自：https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2018/11/23/marie-cecile-zinsou-veut-rendre-son-art-a-l-afrique_5387271_4497186.html（檢閱日期：2021 年 08 月 22 日）
原文：Beaucoup plus que récupérer des œuvres, il s’agit d’accepter de regarder l’histoire en face et de rendre sa dignité et sa fierté à une population qui en a été privée pendant la colonisation.（譯者：本論文作者）

（一）〈普世博物館宣言〉之普世精神

首先，〈普世博物館宣言〉針對不當的文物取得途徑，儘管表達了譴責立場，卻也同時強調，當前的國際社會應「以不同的衡量標準，看待早先獲得的文物藝品，作為對過去歷史的見證。它們早在幾十年前甚至數百年前，便陳列在歐美的博物館裡，而無法與當前的藝術品相提並論。」[89]意指西方博物館內諸多的外來文物，不論該物件本身的文化意涵、彼時的歐洲社會背景，甚或是獲取過程的爭議性等，事實上具反應歷史的特殊性一功能；再者，鑑於這些外來文物的獲取過程由來已久，歐美各藝術機構也長期擔負了相當程度的保護之責，且逐漸視之為該國不可分割的文化資產。因此，於此情況下，過去西方普世博物館所典藏的異國文化文物，並不適用當前對文化遺產流離失所的批判與檢討立場。

此外，〈普世博物館宣言〉亦表示：「（西方）博物館也為那些脫離根源已久的藝術品提供了一個有效且具價值的環境。（…）讓廣泛的觀眾得以於此欣賞令人為之動容的文物藝品。」[90]同時以現存於歐洲各博物館內的古希臘藝術為例，表示自古典時代、文藝復興乃至於今日，古希臘的文化傑作極受世人所推崇，而當前藏於世界各博物館內的希臘藝術，則「體現了它們對於全人類的重要性，以及對當代世界的永恆價值。」[91]可以說，最初發源於一區域性文化的藝術類型，隨著普世博物館一蒐藏型態的出現，散落於世界各地的文化物件輾轉被蒐藏其中，繼而賦予了它們被廣泛欣賞的機會。

另一方面，對於現藏於西方各藝術機構內的異國文物，〈普世博物館宣言〉進一步將之視為全人類的文化公共財，並強調歐美博物館作為如今的持有者，它

---

[89] ICOM, “Les musées universels”, *Les nouvelles de l’ICOM*, 2004, no. 1, p. 4.
原文：(…) les pièces acquises autrefois doivent être considérées à la lumière de valeurs et de sensibilités différentes, lesquelles témoignent de ce passé révolu. En effet, les objets et les œuvres monumentales installés il y a quelques décennies, voire siècles, dans les musées d’Europe et d’Amérique ont été acquis dans des conditions nullement comparables à celles d’aujourd’hui.（譯者：本論文作者）

[90] Ibid.
原文：(…) le musée offre lui aussi un contexte pertinent et précieux aux objets retirés de longue date de leur environnement original… les objets issus de ces cultures, largement mis à la disposition d’un public international dans les grands musées.（譯者：本論文作者）

[91] Ibid.
原文：(…) les collections des musées publics aux quatre coins de la planète a souligné l’importance de la sculpture grecque pour l’humanité tout entière, ainsi que sa valeur immuable pour le monde contemporain.（譯者：本論文作者）

們的責任「不僅為所屬國的人民服務，更為每一個國家的人民服務。」[92]藉此強調這些博物館所具有的普世精神，除了維護自歐洲公共博物館誕生以降，該空間對建構人類文明發展史的貢獻，甚而關係到全球觀眾的文化福祉，進一步凸顯了普世博物館的理念，不僅展現於文物蒐羅與展示面向的表現形式，其當前所扮演的文化角色亦具有世界性意涵，即延續了自啟蒙時代以來的普世精神。

因此，面對晚近掀起的文物返還聲討，西方博物館群除了共同發表〈普世博物館宣言〉，它們亦逐步重視對外來文物的典藏與詮釋方式，如何適當而客觀地展示、闡述各方獨具的文化歷史。誠如庫諾於《誰擁有古代？博物館與我們的古代遺產之爭》中認為：當前各國獨對自身文化遺產的保護，實則為狹隘的觀念，甚而不利於讓人類充分了解世界各文化；但隨著普世博物館的出現，「代表了世界的多樣性，它們透過將這些多樣性進行組織與分類，從而讓公眾欣賞之。」[93]這不僅是普世博物館的創建基礎，更是在文物返還爭議尚未解決之時，當前各普世博物館所試圖凸顯的特殊價值，而這事實上也再呼應全球化世界對多元文化共存的期待。

（二）英法博物館及其外來文物再詮釋

於前述之基礎下，如今的普世博物館，開始重塑過去歷史特殊性、對諸多異國文化藝術的重新詮釋等，並透過更多元的展出形式，藉此凸顯西方博物館所企求的世界性使命。另一方面，鑑於外來文物佔有相當數量之情況下，諸多普世博物館內的鎮館之寶，皆源自異國的藝術文物，且同時受到外界對其擁有權力的質疑，如當前藏於大英博物館的中國唐朝時代的《女史箴圖》（*Admonitions Scroll*）、於敦煌莫高窟（Grottes de Mogao）的敦煌文獻（Manuscrits de Dunhuang）、古希臘時期的帕德嫩神廟石雕，以及古埃及時代的《羅塞塔石碑》等，皆為大英博物館內極具知名的重要館藏，亦因此讓大英博物館始終是文物返還爭議的焦點對象。

因此，大英博物館近年來為凸顯其擁有世界性文物的正當性，而致力於推行具普世理念的各類型展覽。首先於 2003 年，為紀念大英博物館建成 250 週年，

---

[92] Ibid.
原文：(…) les musées ne sont pas au service des habitants d'une seule nation, mais des citoyens de chacune.（譯者：本論文作者）
[93] James Cuno, op. cit., pp. 141-140.
原文：(…) they compromise collections meant to represent the world's diversity, and they organize and classify that diversity for ready, public access.（譯者：本論文作者）

其開設了「啟蒙運動展廳」（Enlightenment gallery）一永久性展設，旨在還原博物館初建立時，當時盛行百科全書式的藏品展示分類一情景，分別為自然世界（The Natural World）、考古學的誕生（The Birth of Archaeology）、貿易與發現（Trade and discovery）、藝術與文明（Art and civilization）、世界的分類（Classifying the world）、古代手稿（Ancient scripts）、宗教與儀式（Religion and ritual）以及貿易與發現（Trade and discovery）等七項主題。該展廳重現了當時代歐洲人普遍對世界的理解程度、熱衷的物件蒐羅種類和領域，以及向外探索的成果展現等，藉此紀錄了彼時世界各文化的發展情況。對此，藝術研究學者麥肯齊（Janet McKenzie）於〈世間智慧：啟蒙運動展廳〉（Worldly wisdom: the Enlightenment gallery）一文中，進一步肯定了啟蒙運動展廳的創設意涵：「該項目有助於提醒社會，人類文化的不可分割性，亦是一種擺脫區域性政治的全球現象。」[94]

再者，於 2010 年，大英博物館進一步與英國廣播公司（British broadcasting corporation，BBC）共同製作「一百件文物中的世界史」（A history of the world in 100 objects）一節目，精選百件大英博物館內的藝術文物，講述各自的歷史故事，而其特色即包羅了各個時代與文化群體，且在兩百萬年的人類文明發展史中，具高度代表性的文物珍寶。然而，為講求人類歷史的完整性，「一百件文物中的世界史」中也不乏具文物持有爭議性的非西方藝術品，如前述提及的《女史箴圖》與《羅塞塔石碑》等，也反映了大英博物館試圖藉此節目，證明其館內藏品的共享性。此外，大英博物館也自 2015 年起，將《一百件文物中的世界史》規劃為世界巡迴特展，至日本、澳洲與阿聯等國進行展出，並避免使用「戰利品」、「掠奪」等詞彙，轉向聚焦於器物本身的故事，串連人類的文明歷史，體現人類共有的普世性。

另一方面，僅次於英國，曾為第二大殖民帝國的法國，其國內的博物館亦擁有大量來自海外的藝術文物，以及為研究異國文化民族而成立的人類學博物館與殖民地藝術活動等。如於 1937 年，藉法國舉辦世界博覽會（Exposition internationale）之際成立的法國人類博物館（Musée de l'Homme）[95]，為巴黎的首

[94] Janet McKenzie, “Worldly wisdom: the Enlightenment gallery”, *Studio international*, 2003.
參考自：https://studiointernational.com/index.php/worldly-wisdom-the-enlightenment-gallery-（檢閱日期：2021 年 08 月 21 日）
原文：This whole project must serve to remind society of the absolute indivisibility of human culture, a global phenomenon hopefully now free of regional politics.（譯者：本論文作者）

[95] 前身為 1878 年成立的特羅卡德羅民族誌博物館（Musée d’ethnographie du Trocadéro）。

座人類學博物館。而該類型博物館的建立目的與心態，誠如中研院研究員戴麗娟於〈法國人類學的博物館時代〉一文中的說明：

「殖民擴張的結果對於人類學物件之收集有相當便利之處。（…）法國本身若不善加利用此機會，可能會讓原屬法國殖民地的文物都落入其他國家的博物館。」[96]

另外，於 1960 年成立的非洲與大洋洲藝術博物館（Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie）[97]，則源自 1931 年於巴黎舉行的國際殖民地博覽會（Exposition coloniale internationale）上的展覽之一，主要展示法國殖民地的手工藝、當地建築的複製模型與節慶表演等[98]，滿足彼時歐洲人對異國風情的好奇與想像，以及對異國文化的藝術偏好、對異族的研究心理[99]。

因此，隨著後殖民主義與文物返還聲浪的興起，這些建立於歐洲殖民背景下的博物館，逐一受到轉型挑戰。法國前總統席哈克（Jacques René Chirac，1932-2019）率先提出「原初藝術」（Arts premiers）一詞，取代原具貶意與西方優越意識的「原始藝術」（Arts primitifs），改變過去人類學、民族學的研究視角，並以藝術與文化價值，重新審視殖民時期的的外來物件[100]。而後，於 2006 年成立的布朗利博物館，即是源於此轉型概念下誕生的藝術機構，其整合了人類博物館內的人類學藏品[101]，以及非洲與大洋洲藝術博物館，主要典藏非洲、亞洲、太平洋與美洲原住民的雕塑、服飾、面具、宗教器物等，旨在讓法國觀眾了解非歐洲文化民族的藝術價值。

對於法國博物館針對殖民時代以普世精神、知識啟蒙，以及研究取向為發展宗旨的異國文化博物館所進行的轉型，根據英國歷史學家克里弗德（James Clifford）於布朗利博物館博物館成立十週年的演講「二十一世紀的博物館前景？」（Quelles perspectives pour les musées au xxie siècle ?）中表示：當前的布朗利博

---

[96] 戴麗娟，〈法國人類學的博物館時代〉，中央研究院歷史語言研究所集刊，第七十七本，第四份，2016，頁 634。

[97] 前身為 1931 年成立的「法國海外博物館」（Musée de la France d'outre-mer）；2007 年重新開館，並更名為「移民史博物館」（Musée de l'histoire de l'immigration）

[98] Theresa Leininger-Miller, *New Negro artist in Paris: African American painters & sculptors in the city of light, 1922–1934*, Piscataway: Rutgers University Press, 2001, p.50.

[99] 蘇子中，《亞陶事件簿》，臺北：書林出版有限公司，2018，頁 50。

[100] 戴麗娟，〈歷史脈絡中的布杭利碼頭博物館〉，古今衡論，第十期，2003，頁 133。

[101] 原藏於博物館內的「民族誌展覽館」（Département d'ethnographie）。

物館即為「後民族學博物館」（Anthropologie après les musées），其拒絕了過去人類學博物館的研究傳統，亦不再以歐洲帝國殖民主義所主導的文物呈現與詮釋，轉而重視器物的藝術性與故事性，並透過這些歷史片段，進一步探索各文化之間的連結[102]。可以說，布朗利博物館試圖與過去人類學、殖民地博物館形成區別，並以當代所重視的文化多樣性（Diversité culturelle）一觀點，重新詮釋非西方藝術文物，而這也同時是法國乃至於歐美各藝術機構，因持續受到擁有外來文物之合法性的質疑，無不致力於的轉型方向。

[102] James Clifford, “Quelles perspectives pour les musées au xxie siècle ?”, *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 2017, 8, p. 2.
參考自：https://journals.openedition.org/actesbranly/802（檢閱日期：2021 年 08 月 21 日）

第二章 阿聯文化發展與首座普世博物館創建

論及阿布達比羅浮宮的誕生，及其作為普世博物館的特殊性，首先得追溯法國與阿聯的文化與外交背景，再由阿布達比羅浮宮的建構過程與營運方式等，體現普世價值一理念。

本章第一節「法國與阿聯之文化外交關係」，將梳理於阿布達比羅浮宮的合作之前，法國與阿聯的外交歷程，以及各自的文化背景，如何促使跨國博物館的合作案。

第二節「跨文化合作之普世博物館」，則根據法國與阿聯的合作協議，深究阿布達比羅浮宮的合作形式與執行項目；以及兩國的博物館合作，如何展現當前所倡議的文化多樣性外交，甚或將此模式視作普世理想的體現。

第三節「阿布達比羅浮宮之普世精神體現」，進一步針對阿布達比羅浮宮軟硬體設備所具有的普世元素，尤其於展廳設置與藏品選擇方面，如何呈現其普世理念，甚或與傳統西方普世博物館的差異。

第一節 法國與阿聯之文化外交關係

對於法國與阿聯當前的文化外交關係，將分別論述兩國各自的文化發展與外交策略，前者作為發展已久的文化大國，其如何於全球化態勢下，持續發揮或改變其文化外交策略，而後者則因著後石油時代下的經濟轉型，開始朝向以文化為導向的國家發展計畫。因此，透過法國與阿聯不同的文化發展路線，可進一步探究兩國當前文化互動的緊密，以及其中諸多的外交突破性與互補效益。

一．當代法國文化外交策略

法國作為甚早展開文化外交的國家，其當代文化外交策略，則追溯於第二次世界大戰後，首先作為法國與前殖民地的互動基礎，確立了法國文化於國際間的傳播力；然而，隨著當前面對不同的世界局勢，如全球化與後殖民主義等議題的興起，再次改變了法國如今的文化外交形式，甚而促成了法國與阿聯當前緊密的文化外交關係。

（一）文化外交形成

當代法國文化外交，奠基於第二次世界大戰後，作為其與非洲前殖民地之外交關係的重建，誠如法國語言學教授藍恩（Philippe Lane）於《法國於世界的呈現：文化與科學行動》（*Présence française dans le monde : l'action culturelle et scientifique*）一著作中所述：對於甫獨立且曾受法國文化薰陶之新興國家，法國將進一步與之進行文化交流，如推廣法語教育、設置相關文化機等，藉以重建、維繫法國與前殖民地的關係[103]。於 1959 年成立的法國合作部（Ministère de la Coopération）[104]，即是法國與非洲國家之外交關係的過渡組織，於文化、科學與技術等層面，對甫獨立的新興國家進行協助；與此同時，隨著美國於戰後的崛起，英語逐漸成為主流語言的情況下，法國亦開始著手維繫以法語作為溝通語言之國家間的文化交流組織，如 1970 年成立的法語國家及地區國際組織（Organisation internationale de la Francophonie，OIF），則是由使用法語作為第一語言，或受法國文化影響顯著國家，所共組的跨國交流組織，旨在提供互動平台，強化法語及其文化的凝聚力，而當前於該組織中的五十八個成員國中，多數國家亦曾為法屬殖民地。另一方面，傳統上長期由法國政府所主導的文化外交單位，如最早於 1870 年成立的法國文化協會（Alliance Française）、1998 年創立的法國教育機構（ÉduFrance）[105]，以及 2011 年成立的法國藝文推廣協會（Institut Français）等法國駐外文化推廣單位，亦同樣以形塑法國文化、教育和法語為目標下，與法國政府形成一個由上而下的文化宣傳網絡。

然而，隨著二十一世紀後逐漸加劇的全球化現象，法國的文化外交開始轉以強調「文化影響力」，誠如研究者柯薩貝（Léo Chaussabel）於《對外文化行動改革：小步伐政策？》（*La réforme de l'action culturelle extérieure : une politique des petits pas ?*）一論文中即提出「**從外展政策到文化影響力**」[106]一概念，意指相較於過去單邊、官方的文化擴散與推廣形式，文化影響力則強調於全球化的世界局勢中，法國如何運用自身的文化獨特性，對他者形成一定程度的吸引力。對此，法國前外交官蓋梭－瑟柯耶（Anne Gazeau-Secret）亦於〈法式「軟實力」：從文

---

[103] Philippe Lane, *Présence française dans le monde* : *l'action culturelle et scientifique*, Paris: la Documentation française, 2011, p. 27.

[104] 於 1999 年，併入法國文化部。

[105] 2010 年改為法國教育中心（Campus France）。

[106] Léo Chaussabel, *La réforme de l'action culturelle extérieure : une politique des petits pas ?*, Université Panthéon Assas Paris, 2011, p. 12.
原文：De la politique de rayonnement à la diplomatie d'influence.（譯者：本論文作者）

化影響力到影響力外交〉（Pour un « soft power » à la française : du rayonnement culturel à la diplomatie d'influence）一文中提出：「於全球化的新邏輯下，將如何以傳播或影響導向的文化政策，轉變為更多具有廣泛目標與行動領域的軟實力？」[107]可以說，於此態勢下，不同文化群體皆有各自於特定領域的文化魅力，如知識思想、信仰與藝術等方面的發揮，藉以體現文化影響力的重要性與多元型態。

（二）「去中央化」之文化影響力

因此，為更有效地於全球化局勢中，提升法國於特定領域的文化影響力，除了長期以官方為主導的策略模式，法國政府更進一步推行執行單位的「去中央化」（Décentralisation）。根據法國文化事務委員會（Commission des Affaires culturelles），以及外交事務、國防與軍事委員會（Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées）於 2009 年所共同提出的《國際性文化影響力：法國外交野心》（*Le rayonnement culturel international: une ambition pour la diplomatie française*）一報告中即表示：對於法國文化影響力的有效拓展，不僅是文化部與相關單位、地方政府，甚或藝文界等，皆被視作法國文化外交的參與者[108]。而其發揮領域，誠如柯薩貝於《對外文化行動改革：小步伐政策？》認為：

「影響力外交意即比文化外交具有更廣泛的行動領域，其包含了傳統上的藝術交流、法語、人才培訓、科學合作與文化產業；而影響力外交則鼓勵這些項目擴展至國際層面的合作、協助發展、展現吸引力與流通性。」[109]

言下之意，舉凡非政府組織、教育機構與藝文團體等各類具有法國文化意涵之事務，於法國境外進行的合作開創、非營利性的交流活動等，皆是透過其吸引

---

[107] Anne Gazeau-Secret, "Pour un « soft power » à la française : du rayonnement culturel à la diplomatie d'influence", *L'ENA hors les murs*, 2010, no. 399, p. 9.
原文：Comment passer d'une politique de diffusion ou de rayonnement culturel, atout incontestable de la diplomatie française pendant des décennies, à un soft power avec des objectifs et un champ d'action beaucoup plus larges dans la nouvelle logique de mondialisation ?（譯者：本論文作者）

[108] Commission des Affaires culturelles, Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées, *Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles (1) et de la commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées (2) sur la réforme de l'action culturelle extérieure*, Sénat, 2009, pp. 56-58.

[109] Léo Chaussabel, op. cit., p. 14.
原文：La diplomatie d'influence suppose un périmètre et un champ d'action plus large que la diplomatie culturelle. Celle-ci comprend traditionnellement les échanges artistiques, la langue française, la formation des élites, la coopération scientifique et les industries culturelles ; la diplomatie d'influence invite étendre ces domaines à la coopération et l'aide au développement, à l'attractivité et à la mobilité internationals.（譯者：本論文作者）

力以實踐文化外交。因此，法國當局開始看重某些強項領域，且具有高度法國文化代表性的軟實力，並逐漸成為當前普遍於國際間可見的法國文化外交發揮形式，而其中最顯著的例子，便如近年來興起的「博物館外交」。總的來說，鑑於法國博物館不僅作為法國文化形象甚為重要的一部分，更於國際間享有廣泛知名度與能見度的博物館群，因而透過豐富的藝術藏品、博物館學專業知識與人員培訓，甚或文物考古活動等，進一步形成跨國館際合作的建立，成為法國「去中央化」文化外交行動中具代表性的參與者，其中跨國性的館際展覽組織，則成為最常見的博物館外交形式。

根據法國審計院（Cour des comptes）於 2019 年提出的《文化品牌工程之國際性評估：以國家博物館為例》（*La valorisation internationale de l'ingénierie et des marques culturelles : le cas des musées nationaux*）一報告中即指出：於 2012 年至 2018 年期間，羅浮宮共舉辦了三十六場有償性國際展覽，以及二十九場免費展出，其合作對象更遍及世界三大洲；可以說，此新型態的跨國藝術展覽，以博物館為主角的藝術交流與宣傳，更加提升了外國遊客前往法國博物館的意願，此現象即為法國文化吸引力的展現，同時達到文化外交的效益[110]。

從而可知，「去中央化」的境外文化行動，其策略不僅是法國文化外交由上而下的多方進行、提升各領域可能的交流機會；亦凸顯了各參與單位，事實上具有顯著的法國文化表徵；換言之，以博物館為核心的文化外交效益，不僅是憑藉其擁有受國際認可的藝術聲望，更能在此外交模式下，仍保有法國文化形象向外的傳遞效益。

（三）文化多樣性挑戰

文化外交不僅作為法國與前殖民地國家的關係修補與文化交流，亦隨著全球化局勢，轉而強調文化影響力外交於各方領域、多元形式的發揮。再者，1970 年代興起的後殖民主義一意識，對於過去由歐美國家為主導，並以傳播其文化為核心的外交形式，開始受到非西方國家的質疑；更進一步地說，伴隨曾經的殖民歷史經驗，促使甫獨立的新興國家重審自身民族文化與身份認同，尤其於全球化的發展處境下，它們更加強調身為非西方文化的獨特性與獨立性。因此，該情勢的

[110] Cour des comptes, *La valorisation internationale de l'ingénierie et des marques culturelles : le cas des musées nationaux*, Sénat, 2019, p. 15, pp. 53-56.

產生，且對法國文化外交帶來的影響，根據法國外交事務委員會（Commission des affaires étrangères）於 2018 年所提出的《法國文化外交及其影響力：十年策略？》（*La diplomatie culturelle et d'influence de la France : quelle stratégie à dix ans ?*）一報告中所示：於全球化局勢與後殖民背景下，東西方各國皆積極強調其文化特殊性以進行文化外交；換言之，法國文化不再具有絕對的文化吸引力[111]，甚且逐漸受到多元文化主義（Multiculturalisme）的挑戰。

另一方面，早先在 2001 年 10 月 15 日，於巴黎召開的聯合國教科文組織大會上，法國前總統席哈克亦提及了當代社會對文化多元性的意識抬頭，並於〈文明與文化及其多樣性、全球化與相互尊重中的文明衝突、交流與對話之問題〉（La question du choc des civilisations, les échanges et le dialogue entre les civilisations et cultures, la diversité culturelle, la mondialisation et le respect de l'autre）一開幕演講中，率先提出了「文化多樣性」一概念。首先，席哈克質疑「西方國家是否已帶來了一種強加於他者的主流文化？」[112]直指於世界各文化越漸受到重視的同時，西方國家的文化外交，乃至於其於特定領域的影響力擴散，是否導致了非西方民族文化的發展壓迫；席哈克進一步表示：「全球化態勢下的世界文化，應是文化多樣性之體現，亦即人人皆能向世界傳遞自身文化思想的獨特性，從而豐富人類社會。」[113]試圖倡導多元文化共存之理念，並說明非西方文化的重要性，亦對西方主流文化具有的平衡作用，使各文化群體於全球化的環境下，依舊保有多元的區域性文化。

而事實上，文化多樣性一新議題的出現，不僅為降低西方文化長期的強勢宣揚形象，以及對世界的主導地位，亦呼應了法國近年來所倡導的「去中央化」文

---

[111] Commission des affaires étrangères, *Rapport d'information déposé en application de l'article 145 du règlement, par la commission des affaires étrangères, en conclusion des travaux d'une mission d'information constituée le 24 octobre 2017 sur "La diplomatie culturelle et d'influence de la France : quelle stratégie à dix ans ?"*, Assemblée National, 2018, p. 10.

[112] Élysée, "Discours de M. Jacques Chirac, Président de la République, sur la question du choc des civilisations, les échanges et le dialogue entre les civilisations et cultures, la diversité culturelle, la mondialisation et le respect de l'autre".
參考自：https://www.elysee.fr/jacques-chirac/2001/10/15/discours-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique-sur-la-question-du-choc-des-civilisations-les-echanges-et-le-dialogue-entre-les-civilisations-et-cultures-la-diversite-culturelle-la-mondialisation-et-le-respect-de-lautre-paris-le-15-octobr （檢閱日期：2021 年 09 月 20 日）
原文：L'Occident a-t-il donné le sentiment d'imposer une culture dominante (…)（譯者：本論文作者）

[113] Ibid.
原文：La réponse à la mondialisation-laminoir des cultures, c'est la diversité culturelle. Une diversité fondée sur la conviction que chaque peuple a un message singulier à délivrer au monde, que chaque peuple peut enrichir l'humanité en apportant sa part de beauté et de vérité.（譯者：本論文作者）

化影響力，強調藝術機構所扮演的外交要角。誠如《國際性文化影響力：法國外交野心》報告中亦進一步表示：各領域的文化影響力擴散，不論對法國文化的傳播助益，甚或是文化多樣性的維護，不僅大幅提升了文化交流的機會，亦進一步建立共同利益；意即各地區、國家群體乃至於城市，可針對自身文化發展利益及其特殊性，從而於教育、觀光與文化遺產等層面，更具自主性地拓展多類型的合作機會，甚且具有降低政治色彩一效果[114]。

二．中東後石油時代之文化發展

十九世紀末至二十世紀，阿聯與周圍的中東國家，其主要的經濟支柱為豐富石油資源；但隨著二十世紀末的後石油時代，諸多產油國家開始面臨了轉型問題，除了因應能源資源日益枯竭而提前準備，也為平衡長期仰賴石油出口的經濟策略，逐漸朝觀光、商業與文化等發展路線。因此，面對後石油時代的挑戰，中東地區國家多選擇以文化為導向的轉型發展，而該趨勢不僅反映了阿聯近年來於國內所興建的多項文化建設，亦是阿聯與法國共創阿布達比羅浮宮的關鍵因素。

（一）後石油時代背景與挑戰

中東地區的石油開採始於 1908 年，英國人於伊朗（Iran）境內開發油田[115]，並成立英伊石油公司（Anglo-Persian Oil Company，APOC），成為中東地區的首座外國石油公司。隨後，法國、荷蘭與美國等國家，相繼透過殖民、授權等形式，爭取在中東國家境內成立石油公司，開發大型油田的機會，此地區的石油產業逐漸成形；直至第二次世界大戰結束，中東地區國家開始建國後，逐漸取回其境內的石油主導權，而今成為當今世界最主要的石油產地[116]，並以能源出口作為產油國家的主要經濟來源。然而，歷經一百餘年的石油開採，隨著二十一世紀後石油時代的來臨，石油資源匱乏一問題出現，尤其對於中東地區而言，其石油開採佔全球總量的三分之二，且長期以能源出口事業作為區域內各國之經濟發展重心，經濟轉型成了各國無可避免的發展方向，即改變過去對石油產業的偏重，轉而加強觀光、文化與知識等持續性的發展產業。

---

[114] Commission des Affaires culturelles, Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées, op. cit., pp. 56-58.

[115] 位於伊朗境內的城市馬斯吉德蘇萊曼（Masjed Soleiman）。

[116] Bernard Lewis，《中東：自基督教興起至二十世紀末》，鄭之書譯，臺北：麥田出版，2017，頁 226。

另一方面，隨著區域內國家因石油資源的分配問題，以及歐美各國的長期介入，再提升了區域內衝突與爭端的複雜性。如二十世紀中葉起的多次石油危機（Choc pétrolier）[117]，區域性的緊張情勢連帶影響了國際油價與經濟，以及西方軍隊的介入等連鎖反應；換言之，儘管坐擁天然能源，諸多石油國家卻同時承受其所導致的紛爭與外界勢力的介入，而透過降低對石油能源的依賴，則能減緩其所衍生的問題。誠如卡茲胡尼於《謝赫的鏡子：波斯灣王國的博物館和政治》[118]中認為：波灣戰爭影響了中東地區的經濟轉向，促使各國開始進行具國際能見度的軟實力發展，如文化藝術、教育與體育等項目，使之成為與西方國家進行文化外交，從而建立新的互動媒介[119]。更進一步地說，隨著軟實力外交於國際間興起，中東石油國家藉經濟轉型以奠定國內軟實力的情況下，亦為新的外交態勢上帶來助益，甚或改變與西方國家長期以石油產業為重的外交關係。

（二）中東國家之文化軟實力

於中東石油國家的轉型發展中，首先實施且具代表性的經濟轉型，為阿聯酋長國之一的杜拜（Dubaï）。自 1960 年代起，杜拜首先透過石油收益，帶動城市發展，但其石油資源僅佔阿聯整體的百分之五，在儲油量甚少之情況下，杜拜逐漸降低其石油開採，從而發展金融、觀光與航空等產業，成立自由貿易區與商業灣（Business Bay），乃至於建造多座世界級地標，如杜拜購物中心（Dubai Mall）、世界第一高樓哈里發塔（Burj Khalifa）等，讓杜拜從傳統的石油出口地區，轉型為國際性的金融中心與旅遊勝地，更於 2016 年被評選為穆斯林遊客的最佳旅遊城市[120]。而該轉型所帶來的效益，根據國際政治記者吉絲（Laurène Gris）《阿拉伯聯合大公國與法國：普世主義的海市蜃樓》（*Les Emirats Arabes unis et la France : les mirages de l’ universalisme*）一著作中表示：隨著杜拜石油時代的結束，該城市被賦予了新的意涵——「多元化」（Diversification），其不僅轉型為以服務產業為主的國際城市，更成為首個降低石油經濟依賴且具成效的指標性城市[121]。因

---

[117] 二十世紀中葉開始，中東地區發生了三次石油危機：第一次石油危機自 1973 年至 1974 年；第二次石油危機自 1979 年至 1981 年；第三次石油戰爭於 1990 年。

[118] 「謝赫」（cheikhs）為阿拉伯人對其首領之尊稱。

[119] Alexandre Kazerouni, *Le miroir des cheikhs : musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris: Presses Universitaires de France, 2017, pp. 15-16.

[120] 由國際酒店評級指標「薩拉姆標準」（Salam Standard），針對穆斯林旅遊的評比項目。數據來源：Oliver Cornock, “Dubai must tap booming halal travel industry”, *Khaleej Times*, 2016. 參考自：https://www.khaleejtimes.com/business/economy/dubai-must-tap-booming-halal-travel-industry （檢閱日期：2021 年 09 月 20 日）

[121] Laurène Gris, *Les Emirats Arabes unis et la France : les mirages de l’universalisme*, Versailles: VA Éditions, 2019, pp. 29-30.

此，透過杜拜的成功案例，阿聯其他地區乃至於中東各國，亦相繼針對首都或重要城市，逐步改變過去以石油出口為導向的經濟策略。

於中東各國內，主要的石油國家先後提出國家未來展望，如阿布達比的《阿布達比 2030 總願景》（*Abu Dhabi Vision 2030 Master Plan*）[122]、沙烏地阿拉伯（Arabie saoudite）的《沙烏地 2030 願景》（*Saudi Vision 2030*）、卡達（Qatar）的《卡達 2030 國家願景》（*Qatar National Vision 2030*）與科威特（Kuwait）的《科威特 2035 願景》（*Kuwait Vision 2035*）等計畫書，皆是將經濟重心的轉移，立定為國家未來發展方向，從而加強對基礎建設、文化與教育事業的投注。另一方面，這些國家發展藍圖及其轉型特點，根據梅哈吉於《阿拉伯世界的文化政策與發展進程：系列指標分析》中指出，於中東國家轉型發展中，其對公共文化項目的重視，尤其體現於教育與文化層面，如於 2003 年啟用的卡達教育城（Ville de l'éducation du Qatar）一聯合校園、2006 年成立的索邦大學阿布達比分校（Université Paris-Sorbonne Abu Dhabi），以及 2009 年成立的阿布杜拉國王科技大學（Université des sciences et technologies du roi Abdallah）等，亦有多座藝術機構的紛紛建立，如卡達於 2005 年成立的卡達博物館管理局（Qatar Museums Authority）一國內博物館群聯合組織，以及阿布達比的薩迪亞特島（Île de Saadiyat）文化特區等，皆是近年來中東地區標誌性的軟實力開發項目；可以說，諸多教育與藝文機構的建立，實則為國內之社會建設的加強，並向國際展示其成效[123]。

（三）阿聯文化發展策略

鑑於杜拜的成功案例後，阿布達比做為阿聯首都，繼而成為當前的首要轉型城市，且根據法國外交事務、國防與軍事委員會所提出《批准法國與阿拉伯聯合大公國之阿布達比普世博物館協議法案》（*Le Projet de loi autorisant l'approbation d'accords entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement des Émirats Arabes Unis relatifs au musée universel d'Abou Dabi*）一報告中提及：阿聯於經濟多元化之發展方向下，持續降低石油出口的經濟倚重；而有別於杜拜以商

[122] 包含《阿布達比經濟願景》（*Abu Dhabi Economic Vision 2030*）與《阿布達比城市願景》（*Abu Dhabi Urban Planning Vision 2030*）。

[123] Meriem Mehadji, *Les politiques culturelles et le processus de développement dans le monde arabe : analyse d'une série d'indicateurs*, Université de Paris, 2014, pp. 205-206.

業、金融與觀光產業為導向，阿布達比則著重學術與藝術機構的建設[124]。因此，自 2004 年起，阿聯政府便持續提出城市改造、設立文化機構等系列被稱作「阿布達比文化政策」（Politique culturelle à Abu Dhabi）之發展架構中，包含前述提及的《阿布達比 2030 總願景》，皆為凸顯以文化為核心的阿布達比城市發展。

於阿布達比多項發展願景中，尤以《阿布達比 2030 城市願景》將文化概念作為發展架構。阿聯政府於該報告中，以永續、獨特環境、文化包容、身份、宜居性與連結性等五項宗旨[125]，作為其文化與城市環境結合發展之基礎，並表示：以創造文化建設為主要目標的阿布達比，首先減少不可再生資源的消耗、保護地處沙漠與海洋交匯一特殊環境；再者，為顧及當地居民與外國人口之比例，約分別為百分之二十與百分之八十之情況下，除了增進多元性的文化體驗，亦得維護傳統生活風俗，繼而展現阿布達比於硬體建設、自然環境與文化生活一多元並存的城市特徵[126]。另一方面，梅哈吉亦於《阿拉伯世界的文化政策與發展進程：系列指標分析》中也進一步表示：以文化發展為主軸的《阿布達比 2030 城市願景》，甚且呼應了聯合國教科文組織於 2015 年發表的「可持續性發展議程」（Agenda pour le développement durable）[127]中，提出將文化概念融入一國家社會發展的效益與必要性，意即透過一地區內對其文化資源、文化產品的運用與推廣，不僅有助於經濟效益的提升，亦有利於社會與環境層面的發展：對內，維繫特定文化身份價值與地方認同感；對外，則創造了各文化間相互理解與交流的機會，除了能加強區域乃至於國際間的和平穩定，更作為人類文化多樣性的實踐方式之一[128]。

因此，為體現以文化發展城市之理念，阿布達比進一步劃分文化發展區域，如其將境內發展重點地區的薩迪亞特島，依其環境特性，將二十萬平方公里土地劃分為文化、住宅、飯店與自然保護等七個特區[129]，而其中的文化特區不僅為阿布達比多項文化建設的所在地，亦是阿布達比的首個文化特區（見【圖一】）。

---

[124] Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces, *Rapport fait au nom de la commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées (1) sur Le Projet de loi autorisant l'approbation d'accords entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement des Émirats Arabes Unis relatifs au musée universel d'Abou Dabi*, Sénat, 2007, p. 6.

[125] Abu Dhabi Urban Planning Council, *Urban Planning Vision 2030*, 2013, pp. 6-7.

[126] Ibid, pp. 6-40.

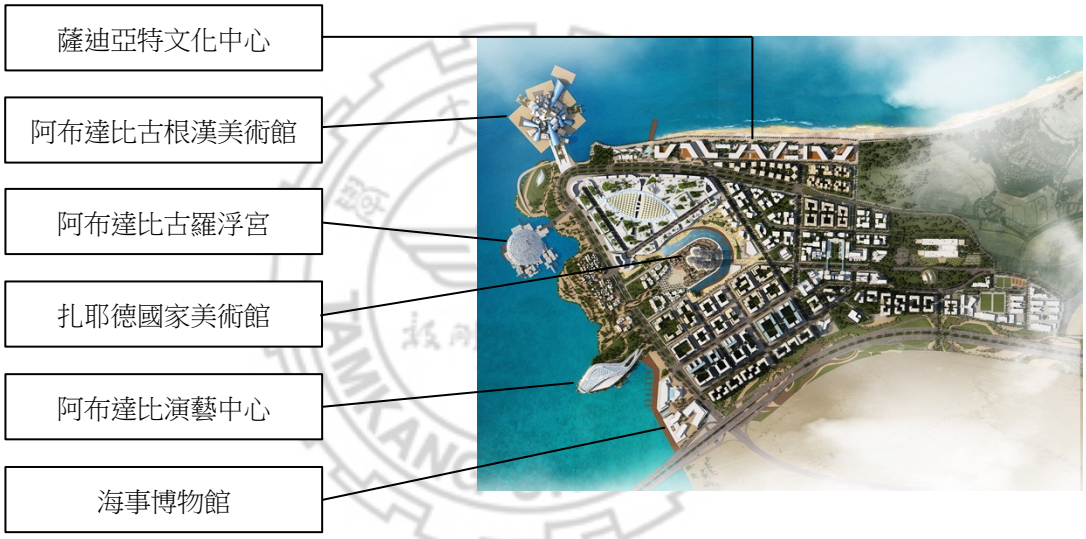
[127] ONUÉSC, "Déclaration de Hangzhou : mettre la culture au cœur des politiques de développement durable", 2013, p. 2.

[128] Meriem Mehadji, op. cit., pp. 20-21.

[129] 分別為：薩迪亞特島文化區（Saadiyat Cultural District）、薩迪亞特海灘區（Saadiyat Beach）、薩迪亞特濱海區（Saadiyat Marina）、薩迪亞特瀉湖區（Saadiyat Lagoons）、薩迪亞特自然保護區（Saadiyat Reserve）、薩迪亞特長廊住宅區（Saadiyat promenade）以及薩迪亞特度假區（Saadiyat Retreat）。

除了率先於 2009 年開幕的薩迪亞特文化中心（Manarat Al Saadiyat），為該島上第一個專門展示當代藝術的畫廊，以及 2017 年落成的阿布達比羅浮宮，另包含了美國結構主義（Déconstruction）建築師蓋瑞（Frank Gehry）所設計的阿布達比古根漢美術館（Guggenheim Abu Dhabi）、英國高科技建築（Architecture high-tech）代表福斯特（Norman Foster）所設計的扎耶德國家美術館（Sheikh Zayed National Museum）、日本名建築師安藤忠雄（Tadao Ando）所設計的海事博物館（Maritime Museum），以及已逝的伊拉克裔英籍建築師哈蒂（Zaha Hadid，1950-2016）生前計畫的阿布達比演藝中心（Abu Dhabi Performing Art Center）等多座興建中的藝術機構。

【圖一】薩迪亞特島文化特區規劃示意圖



圖片取自：https://twitter.com/LouvreAbuDhabi/status/865071795300442112

三・法國與阿聯之跨文化合作

法國與阿聯當前的外交關係，將溯及法國與阿拉伯世界於中世紀的首次正式外交關係互動，甚而促使歐洲與伊斯蘭文化的多方交流；然而，十七世紀歐洲殖民主義興起，兩地區遂轉為殖民者與被殖民者的非對等關係，直至第二次世界大戰結束後，法國與阿聯乃至於中東各國，開始恢復正式的外交關係，並進一步在各領域中開創標誌性的跨文化合作，且隨著阿布達比羅浮宮的確立，兩國的外交關係更加緊密。

（一）兩國文化外交歷史

法國與穆斯林國家的正式外交關係，最早可追溯至十六世紀，法國國王法蘭索瓦一世與鄂圖曼帝國（Empire ottoman）的蘇里曼一世（Soliman Ier）於 1536 年，所共同締結的「法國－鄂圖曼聯盟」（Alliance franco-ottomane），兩國除了互派外交官並設立大使館，亦在軍事、商業與文化等層面展開交流。而該結盟的歷史意義，誠如美國歷史學家肯恩（Robert A. Kann，1906-1981）於《哈布斯堡王朝歷史：1526-1918》（*A history of the Habsburg empire, 1526-1918*）一書中認為：「基督教國家與穆斯林國家的首次非意識形態之聯盟」[130]，雙方除了常規的外交合作，如軍事上，法國與鄂圖曼帝國聯合抵禦神聖羅馬帝國；商業上，則簽訂貿易協定，保障兩國人民的貿易自由；再者，鑑於當時代背景，法國與鄂圖曼帝國的跨宗教結盟，亦緩解了雙方的宗教歧見，繼而促使兩國官方或民間廣泛的文化交流互動，阿拉伯文化及其科學新知，自彼時起逐漸廣泛地傳播至歐洲大陸。

於文化層面，諸多阿拉伯小說被翻譯成拉丁語、法語和英語，具代表性的如阿拉伯著名的民間故事《一千零一夜》（*Les Mille et une nuits*），於 1704 年首次由法國東方研究學者加朗（Antoine Galland，1646-1715）出版其法語譯本，隨後各國譯本亦相繼出現；再者，東方文化逐漸成為法國人的創作靈感，根據社會人類學家古迪（Jack Goody，1919-2015）於《伊斯蘭在歐洲》（*Islam in Europe*）一著作中所述：受到伊斯蘭文化的影響，法國作家與哲學家開始透過東方元素豐富其作品，如孟德斯鳩（Montesquieu，1689-1755）的《波斯人信札》（*Lettres persanes*）、伏爾泰（Voltaire，1694-1778）《札伊爾》（*Zaïre*）與《憨第德》（*Candide*）等著作，皆融入了彼時法國對伊斯蘭文化風俗的理解[131]。

另一方面，於「法國－鄂圖曼聯盟」期間，東方文化、語言和科學的研究，便受到皇室的支持，法國進一步於 1547 年，於鄂圖曼帝國設立第二座大使館，派遣多位文學家與科學家共同前往，如外交官兼語言學家波斯特（Guillaume Postel，1510-1581）、博物學家貝隆（Pierre Belon，1517-1564）與自然科學家吉呂斯（Petrus Gyllius，1490-1555）等學者，開始於中東地區進行研究，並收集大量的東方文學手稿、科學文獻與《可蘭經》（*Coran*）等宗教書籍，將其帶入歐

---

[130] Robert A. Kann, *A history of the Habsburg empire, 1526-1918*, California: University of California Press, 1980, p. 62.
原文：(…) the first nonideological diplomatic alliance of its kind between a Christian and non-Christian empire (…)（譯者：本論文作者）

[131] Jack Goody, *Islam in Europe*, New Jersey: Wiley, 2004, p. 75.

洲，分別藏於法蘭索瓦一世所創立的法蘭西公學院（Le Collège de France）、楓丹白露宮（Château de Fontainebleau）內的皇家圖書館，以及梵蒂岡圖書館（Bibliothèque apostolique vaticane）等歐洲各地，使之成為歐洲科學發展的養分，進一步影響了如同時代天文學家哥白尼（Nicolaus Copernicus，1473-1543）等人的研究，促使歐洲知識與阿拉伯的科學理論的結合。

根據伊斯蘭文化研究學者薩利巴（George Saliba）於〈文藝復興時期的阿拉伯科學〉（Whose science is Arabic science in Renaissance Europe?）一文中表示：於該時期，阿拉伯的文化與科學，歷經洲際傳播、跨多種語言的翻譯，以及異國文化背景的思想交融，最後由歐洲人所提出的的諸多科學定論與著作等，事實上已無法將之明確劃分為歐洲科學或伊斯蘭科學[132]；可以說，「法國－鄂圖曼聯盟」的外交意涵，不僅作為兩個相異文化群體，於文化與宗教上的相互認識與理解，甚且於科學、醫術與自然研究等領域共創知識產物。

（二）當代外交關係重建

自 1789 年，隨著拿破崙進軍鄂圖曼帝國管轄範圍的埃及後，法國與之結束了長達兩個半世紀的聯盟關係，鄂圖曼帝國遂與英國、俄國建立軍事同盟，以抵禦拿破崙軍隊的侵擾[133]；與此同時，隨著歐洲殖民主義興起，葡萄牙、荷蘭與英國的海上軍隊也先後出現於波斯灣地區，包含今日阿聯的領土範圍，藉此拓展殖民勢力的同時，亦建立連接亞、非洲的海上貿易航線。而自 1819 年，英國東印度公司（Compagnie britannique des Indes orientales）為保障其在印度與埃及之間的航線，進一步發動波斯灣戰役（Persian Gulf campaign of 1819），攻擊今日的阿布達比、杜拜、沙迦（Sharjah）等阿聯境內地區，雙方於次年簽署《海上條約》（General Maritime Treaty of 1820），阿聯周遭地區成為了由英國所佔領的的英屬保護國（Protectorat britannique）。另一方面，法國與中東地區也因在這段歐洲殖民主義期間，呈現疏離的外交關係，前者主要聚焦於非洲地區的殖民統治。

根據蘿吉絲於《阿拉伯聯合大公國與法國：普世主義的海市蜃樓》中所述：當代法國於波灣地區的關係展開於 1939 年，前者於杜拜創立法國石油公司

---

[132] George Saliba, “Whose science is Arabic science in Renaissance Europe?”.
參考自：http://www.columbia.edu/~gas1/project/visions/case1/sci.4.html（檢閱日期：2021 年 07 月 20 日）

[133] Inari Karsh, *Empires of the Sand: The Struggle for Mastery in the Middle East, 1789–1923*, Cambridge: Harvard University Press, 2001, p. 10.

（Compagine francaise des pétroles）[134]，雙方的互動首先建立於石油資源的貿易合作；直至 1971 年，英國撤軍並結束其於該區域的統治後，甫獨立的七個國家最終共組了今日的阿拉伯聯合大公國[135]。法國隨即與阿聯展開正式的外交互動，前者首先於 1974 年在阿布達比設立大使館，而阿聯首任總統阿勒納哈揚（Sheikh Zayed bin Sultan Al Nahyan，1918-2004）亦於隔年出訪巴黎，兩國隨後簽署首個外交條約《文化與技術合作協議》（*Accord de coopération culturelle et technique*），其合作計畫涵蓋政治、經濟、文化與科技，以及國防等項目；而後於 1980 年，法國前總統德斯坦（Valéry Giscard d'Estaing，1926-2020）則出訪阿布達比，並於同年的法國－非洲會議（Conférence franco-africaine）公報中，對於法國與阿聯於當代新建立的關係表示：兩國的外交合作將促進波灣地區的穩定，且有利於提升歐洲、非洲與阿拉伯世界的三方團結、發展與和平[136]。

事實上，鑑於石油資源與區域局勢之因素，法國與阿聯首先於軍事領域進行合作，雙方於 1995 年簽訂的軍事協議，法國將阿聯納入防禦系統與情報領域，並當後者受戰爭侵擾時，給予人力與武器援助；而該協議至 2009 年時也再行增修，進一步確立了當阿聯發動對外侵略時，法國將提供必要的軍事協助，法國甚且至阿布達比，設立其於波斯灣地區的首座軍事總部「法國駐阿聯軍事基地」（Implantation militaire française aux Émirats arabes unis，IMFEAU），亦是法國第一次於非前殖民地國家建立軍事基地，顯示了兩國外交關係的堅定，而該特殊意涵，亦如國際關係學家布朗傑（Philippe Boulanger）於〈法國地緣戰略定位於波灣地區：阿布達比聯合基地〉（Le positionnement géostratégique de la France dans le Golfe Arabo-Persique : la base interarmées d'Abu Dhabi）一文中認為：其標誌了自殖民時代後，法國海外戰略的重大轉變[137]。再者，於硬實力合作的基礎下，法國與阿聯進一步以《文化與技術合作協議》為核心，逐漸展開多面向的跨國合作，誠如吉絲於《阿拉伯聯合大公國與法國：普世主義的海市蜃樓》中總結道：軍事外交奠定了兩國於國際間的夥伴關係，轉而朝經濟、文化等領域發展[138]。

---

[134] 為道達爾（Total）石油公司前身。

[135] Laurène Gris, op. cit, p. 36.

[136] Élysée, "Communiqué final de la VIIème conférence franco-africaine", 1980.
參考自：https://www.elysee.fr/valery-giscard-d-estaing/1980/05/10/communique-final-de-la-viieme-conference-franco-africaine-nice-le-10-mai-1980 （檢閱日期：2021 年 07 月 25 日）

[137] Philippe Boulanger, "Le positionnement géostratégique de la France dans le Golfe Arabo-Persique : la base interarmées d'Abu Dhabi", *Outre-terre*, 2011, no. 29, p. 534.

[138] Laurène Gris, op. cit, p. 40.

（三）跨文化領域合作

近年來，法國與阿聯於文化領域的合作與成果展現，逐漸成為兩國緊密關係的展現，亦是法國於文化多樣性倡議下的外交實踐。首先於教育層面，法國路易斯－瑪西翁中學（Lycée Louis Massignon）和西奧多·莫諾法語中學（Lycée français Théodore Monod），先後於 1972 年和 2003 年至阿布達比設立分校，以及 1977 年於杜拜創建的喬治·龐畢度國際法語中學（Lycée français international Georges-Pompidou）等多座以法語教育為核心的國際學校於阿聯各城市內陸續設立，也再次凸顯了法語教學始終是法國文化外交中的優先項目。

對於處於經濟轉型中的阿聯，教育事業不僅作為重要的發展項目，阿聯亦藉此強調對國內教育事業的投注，如於 1997 年成立的沙迦美國大學（Université américaine de Sharjah）以及 2003 年創建的杜拜知識村（Dubai Knowledge Park）一結合經貿與教育機構的國際學術城，阿聯亦與法國展開高等教育合作，因而於 2006 年，巴黎索邦大學於阿布達比成立首個海外分校（Université Paris-Sorbonne Abu Dhabi），除了以法語授課外，該分校擁有綜合性的科系類別，除了巴黎索邦大學所著重的人文與科學與醫學領域，其亦與巴黎第五大學（Université Paris-Descartes）針對法律、經濟與管理學門的進行教學合作。而一系列跨國教育合作的意涵，誠如法國學者皮特（Jean-Robert Pitte）於〈阿拉伯聯合大公國轉向法國文化〉（Les Émirats arabes unis se tournent vers la culture française）一文中述及：不論是該分校，甚或早先成立的跨國教育機構的合作，皆是阿聯為推動新一代年輕人教育及其國際化的成果；言下之意，藉由這些在當地所開設的學科類別，更加確立了阿聯當前的國家發展，已朝向人文與知識經濟轉型之趨勢[139]。

於藝術交流層面，法國與阿聯進一步於 2016 年共同提出「阿聯－法國文化計畫」（Emirati-French Cultural Programme），旨在於大規模的文化合作項目之餘，亦同時有諸多小型跨文化交流，內容涵蓋講座、戲劇、舞蹈、音樂會等藝文活動。如首先於 2016 年，為慶祝阿布達比羅浮宮的誕生，法國與阿聯於此文化計劃下，於阿布達比舉辦「普世靈感：獻予阿布達比羅浮宮音樂會」（Inspirations universelles: Concert pour le Louvre Abu Dhabi），演出項目包含了阿聯傳統音樂家薩里（Faisal Al Saari）為阿布達比羅浮宮所創作的《扎耶德之夢》（*Le Rêve de*

[139] Jean-Robert Pitte, “Les Émirats arabes unis se tournent vers la culture française”, *Hérodote*, no. 133, 2009, p. 101.

Zayed）一曲，並與歐洲古斯塔夫・馬勒青年管弦樂團（Gustav Mahler Jugendorchester，GMJO）合奏演出，將歐洲古典音樂與阿拉伯傳統音樂進行結合；巴黎國立高等音樂舞蹈學院（Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris，CNSMDP）院長曼托瓦尼（Bruno Mantovani），亦為這座新博物館譜寫新曲《從前》（*Once upon a Time*），並由法國知名大提琴演奏家卡普頌（Gautier Capuçon）進行演出。此外，在「阿聯－法國文化計畫」下，阿聯政府亦與巴黎國立高等音樂舞蹈學院（Conservatoire national supérieur d'art dramatique，CNSAD）展開合作，共同發起了名為「Trance-Forms」的實驗戲劇培訓計畫，首次活動於 2016 年 11 月至 2017 年 2 月間，甄選阿聯與他國演員，先後在阿布達比與巴黎兩地展開培訓，最後共同創作一齣名為《我是自己的語言》（*Je suis ma Langue*）一劇作，並於薩迪亞特文化中心進行演出。

另一方面，鑑於近年來國際間興起對文化遺產的保護，以及文物返還爭議不斷之情況下，法國與阿聯亦表達了共同維護世界文化遺產一理想。於 2016 年聯合國教科文組織轄下，國際文化紀念物與歷史場所委員會（Conseil international des monuments et des sites）舉行一場名為「關於阿布達比衝突局勢中之文化遺產會議」（La conférence d'Abu Dabi de décembre 2016 sur le patrimoine culturel dans les situations de conflit a été un autre temps fort de notre coopération）上，通過了〈戰爭中國家遺產的阿布達比宣言〉（Déclaration d'Abu Dhabi sur le patrimoine des pays en guerre）；隨後，法國與阿聯開始於國際間推動成立相關組織，最終在 2017 年促成了「國際衝突地區遺產保護聯盟」（Alliance internationale pour la protection du patrimoine dans les zones de conflit；簡稱 ALIPH）於瑞士日內瓦成立，由來自不同國家的專業人士所組成的國際組織，旨在設立國際基金，保護戰亂地區的文物遺產；且隨著組織的成立，法國亦開始藉此與中東各國於該領域內，展開相關文化外交的合作。

綜合前述，法國與阿聯自建交後，便不斷於各領域展開突破性的跨國合作，尤其近年來的文化外交，法國開始於阿聯境內設置教育機構，雙方的文化夥伴關係，亦進一步擴及官方或民間各類型的文化與藝術交流，除了以普世理想為名的博物館組建，甚而開始致力於世界文化遺產的保護等全球議題；可以說，兩國的跨文化合作，不僅聚焦於彼此的外交關係，事實上當前的諸多合作事宜，亦反映了法國與阿聯，皆希望於透過多元化的跨文化交流形式，逐漸於國際間形塑某種文化影響力。

第二節 跨文化合作之普世博物館

對於阿布達比羅浮宮的建立過程，首先透過法國與阿聯的合作協議，呈現該博物館的初步合作項目，理解法國與阿聯的合作模式與營運策略；再者，本節亦將論及法國博物館署（Agence France-Muséums，AFM）的成立，其作為因阿布達比羅浮宮而創立的全新機構，藉以分析這座不同於過往跨國博物館合作形式，並綜合前述兩國的文化外交關係，進一步梳理阿布達比羅浮宮如何體現跨文化之下的普世理想。

一・阿布達比羅浮宮之合作協議

2007 年 3 月 6 日，法國前外交部長瓦布雷斯（Renaud Donnedieu de Vabres）至阿布達比，與阿布達比旅遊暨文化與遺產局（Autorités du tourisme, de la culture et du patrimoine d'Abu Dhabi）[140]前局長塔赫農（Tahnoun bin Zayed Al Nahyan），正式簽署，為期三十年半的《阿布達比普世博物館協議》（*Accord entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement des Emirats arabes unis relatif au musée universel d'Abu Dhabi*）。該協議除了明示阿布達比羅浮宮作為普世博物館一經營定位，亦初步列出了法國與阿聯針對這座新博物館的合作項目、效期與預算規劃等。

（一）合作理念

於《阿布達比普世博物館協議》中，首先提及法國與阿聯的博物館合作，源於 1975 年《文化與技術合作協議》一基礎，再次強調了兩國長期的文化夥伴關係，亦使阿布達比羅浮宮的跨國組建模式，具有雙方外交脈絡之依據[141]。而該協議亦透過首項條款〈阿布達比羅浮宮創立〉（Création d'un musée universel à Abou Dabi），概述了阿布達比羅浮宮的博物館定位：

「（阿布達比羅浮宮）的展示領域涵蓋考古文物、美術畫作與裝飾藝術等，強調古典時期之產物，跨越地域、涵蓋藝術史的歷代之作乃至於當代藝術，皆為

[140] 該機構現改為「阿布達比文化與旅遊部」（Abu Dhabi Department of Culture and Tourism，TCA）。
[141] Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, "Accord entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement des Emirats arabes unis relative au musée universel d'Abou Dabi", *Journal Officiel de la République Française*, n° 0205, 2008, p. [1].

蒐藏目標，並符合羅浮宮的科學專業與博物館學之標準與志向，以致力於東西方文化的對話性與相互尊重。」[142]

這樣的形式及其概念，闡明了阿布達比羅浮宮的博物館類型，首先藉由對世界性藝術文物的展示，將之打造為東西方文化互動的標誌性空間，而羅浮宮於藝術形式上追求的普世性，亦影響了阿布達比羅浮宮的經營理念。如於開幕後的首個特展「從一個羅浮宮到另一個羅浮宮：一座為人人開放的博物館」（D'un Louvre à l'autre : ouvrir un musée pour tous），即為強調阿布達比羅浮宮與羅浮宮的根源性，乃至於雙方所共享的普世理想；因此，為強化兩座博物館的連結與普世性，首次特展匯集了羅浮宮創建初期至正式成為公共博物館期間，近一百五十件代表性皇室蒐藏，讓全球觀眾有機會再次回顧羅浮宮的博物館創建史。

再者，阿布達比羅浮宮作為阿拉伯世界的首座普世博物館，其特展的「開放」一概念，事實上亦呼應了羅浮宮於法國大革命期間的公共化；然而，鑑於時代背景的差異，阿布達比羅浮宮進一步以服務世界性觀眾為目標，誠如法國博物館署的科學與文化總監沙爾尼耶（Jean-François Charnier），對於首個展覽乃至於阿布達比羅浮宮的創建定位，其認為這是一個「跨文化性」（Interculturalité）概念，甚且具有發展出一個符合全球化世界的新博物館型態一可能性[143]。

（二）組織運作

於硬體方面，阿布達比羅浮宮總佔地約為 24000 平方公尺，其使用空間可分為四個部分：首先為展示區域，包含了面積約 6000 平方公尺的永久館藏（Collections permanentes）展廳、約 2000 平方公尺的特展（Expositions temporaires）展廳，以及約 200 平方公尺的兒童博物館（Musée des enfants）；其次為複合式空間，約 250 位觀眾席次的多功能禮堂（Auditorium，見【圖二】）、具展示功

---

[142] Ibid., "Article 1 : Création d'un musée universel à Abou Dabi", p. [2].
原文：(…) présentant des objets majeurs dans les domaines de l'archéologie, des beaux-arts et des arts décoratifs, ouvert à toutes les périodes y compris à l'art contemporain, bien que mettant l'accent sur la période classique, à toutes les aires géographiques et tous les domaines de l'histoire de l'art, répondant à tout moment aux critères de qualité et à l'ambition scientifique et muséographique du Musée du Louvre et destiné à œuvrer au dialogue entre l'Orient et l'Occident, chaque Partie respectant les valeurs culturelles de l'autre.（譯者：本論文作者）

[143] Coline Milliard, "After years of controversy, the Louvre Abu Dhabi's grand ambitions fall short", *Artsy*, 2017.
參考自：https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-years-controversy-louvre-abu-dhabis-grand-ambitions-fall-short （檢閱日期：2021 年 10 月 16 日）

能的流通空間；以及供博物館人員，進行藏品修復、研究的資源中心（Centre de ressources）；最後為餐廳、咖啡廳等休憩空間。

【圖二】阿布達比羅浮宮多功能禮堂

圖片取自：https://www.glassdoor.co.in/Photos/Neumann-and-M%C3%BCller-Veranstaltungstechnik-Office-Photos-IMG4685415.htm

阿布達比羅浮宮的工作團隊，由法國與阿聯兩國的文化、藝術與博物館專業人員所共同組成。其中，館長由法國人哈巴特（Manuel Rabaté）所擔任，其曾任職於法國布朗利博物館，並於 2007 年《阿布達比普世博物館協議》生效後，擔任法國博物館署總監一職，開始負責阿布達比羅浮宮一合作項目的開發，直至 2016 年，隨著博物館將正式運作，哈巴特即被任命為首任館長。而副館長則由阿聯女藝術家兼策展人達荷里（Hissa Al Dhaheri）出任，其曾就職於阿布達比旅遊與文化局，負責首都的藝術機構開發，除了阿布達比羅浮宮，亦包含了薩迪亞特文化特區的其餘博物館計畫，並於 2010 年開始成為阿布達比羅浮宮的外展人員，協助預展與相關活動，至 2016 年被選為阿布達比羅浮宮的副館長。此外，除了由法國與阿聯所共組的博物館工作人員，法國方面亦再成立了法國博物館署，作為法國方面的代表，整合其國內的藝術資源，進一步履行與阿聯的合作協議。

（三）「羅浮宮」冠名與相關預算

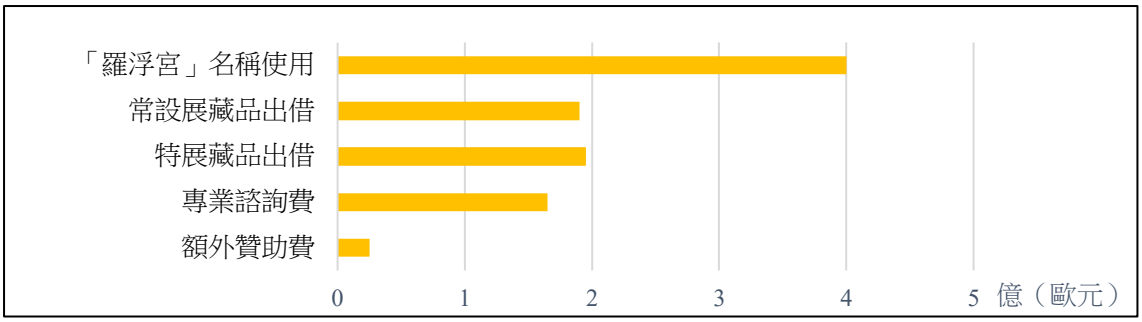
針對「羅浮宮」冠名的使用條件，根據《阿布達比普世博物館協議》中的第十四條〈「羅浮宮」使用條件〉（Conditions d'utilisation du nom « Louvre »）：

「羅浮宮」名稱的授權時效，自協議簽署日生效後的三十年半，即結束博物館本身及其相關的使用權，等同雙方於阿布達比羅浮宮的合作期限[144]。

此外，「羅浮宮」一名稱的使用的使用限制，包含了「羅浮宮」（Louvre）與「羅浮宮博物館」（Musée du Louvre）商標，另有圖形、聲音、標章等明示或暗示之表述形式，其「專屬權」為巴黎羅浮宮所有，阿布達比羅浮宮則經由授權而得以使用。再者，為確保「羅浮宮」於世界公眾的獨特性，及其與法國博物館、法國文化資產的連結性；因此，「羅浮宮」經冠名授權後，為有效區別，被授權者於使用上，將在該名稱前或後方，附加可識別文字，誠如「阿布達比羅浮宮」一固定名稱，而不得單獨使用。

具期效性的館名使用，進一步涉及了阿布達比羅浮宮的預算分配，根據《阿布達比普世博物館協議》，第十五項條款〈財務條件〉（Conditions financières）中，對於阿布達比羅浮宮開銷評估，其總額約達 9 億歐元，並分為下列數個項目：首先為「羅浮宮」名稱使用，為期三十年半的使用權，阿布達比羅浮宮需支付巴黎羅浮宮 4 億歐元，並於十五年內支付完畢；其次為法國博物館署與之的合作費用，針對阿布達比羅浮宮的常設展，法國方面提供為期十年的借展為 1.9 億歐元，至於共為期十五年的特展協助則為 1.95 億歐元；法國博物館署將提供為期二十年的專業諮詢費用為 1.65 億歐元；以及阿聯額外給予羅浮宮之發展建設的 2500 萬歐元一贊助費[145]。

【表一】阿布達比羅浮宮預算支付項目

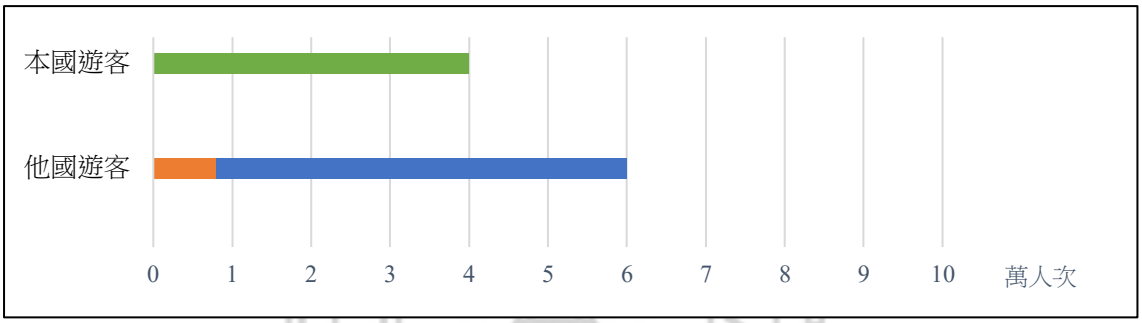


資料來源：本論文作者製圖

[144] Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, op. cit., “Article 14 : Conditions d’utilisation du nom « Louvre »”, pp. [7-8].
[145] Ibid., “Article 15 : Conditions financières”, pp. [8-9].

另一方面，根據 2020 年法國外交事務委員會所提交的《法國與中東》（*La France et le Moyen-Orient*）一報告，亦初步分析了阿布達比羅浮宮的觀眾分佈，如表二：自其於 2017 年 11 月 8 日至隔年 11 月 9 日，於阿布達比羅浮宮開幕一年之際，其公佈了首年已達一百萬的參觀人次，其中百分之四十的觀眾為本地居民，外國遊客則佔了百分之六十；而於六十萬的異地訪客中，大部分來自法國，共計八萬人次[146]。此外，近期羅浮宮官網再發布了阿布達比羅浮宮已於 2019 年突破兩百萬觀眾數一訊息，宣布其成為了阿拉伯世界參訪人數最多的博物館[147]。

【表二】首年參觀人次比例圖



資料來源：本論文作者製圖

透過阿布達比羅浮宮開幕首年的遊客參訪數及對象來源可推測，儘管外國遊客仍佔有相當多數，但仍有近半數觀眾為阿聯居民，初步顯示了這座國際性的新博物館於當地人而言，亦具有一定程度的吸引力；然而，阿布達比羅浮宮於國際間的能見度，乃至於在地化的經營效果，仍須觀察其後續更多詳細數據提供，方能進一步分析其觀眾類型。

---

[146] Commission des Affaires étrangères, *Rapport d'information déposé en application de l'article 145 du Règlement par la commission des affaires étrangères en conclusion des travaux d'une mission d'information constituée le 17 octobre 2018 sur la France et le Moyen-Orient*, Assemblée nationale, 2020, p. 75.

[147] Louvre, "The Louvre Abu Dhabi".
參考自：https://www.louvre.fr/en/the-louvre-in-france-and-around-the-world/the-louvre-abu-dhabi
（檢閱日期：2021 年 10 月 16 日）

二・法國博物館署成立

為讓阿布達比羅浮宮的合作更具效率，法國特此成立了法國博物館署一新獨立機構，作為雙方合作中的法國代表，整合其國內藝術資源，以履行兩國針對阿布達比羅浮宮的合作事項，也產生了另一新型態的跨國博物館合作範式。而其任務範疇，可進一步區分為兩個類項，首先為具體性的工作執行，主要為聯合法國各博物館與阿布達比羅浮宮的借展事宜，以及協助、諮詢性質的博物館經營指導，旨在著重法國藝術機構與阿布達比羅浮宮之間的合作交流，並維持法國博物館署顧問性質的專業角色，培養阿布達比羅浮宮獨立營運的能力。

（一）成立宗旨與組織架構

鑑於阿布達比羅浮宮不僅為阿聯政府與羅浮宮的博物館合作，其交流對象事實上已涵蓋法國多個知名藝術機構，而為更有效地整合法國羅浮宮以及國內其餘的藝術資源，符合阿聯期待法國將帶來文化與藝術發展上的協助，除了興建一座具有羅浮宮之名的博物館，亦能藉此獲得更多實質性且能根植於阿聯境內的西方文化與藝術經驗。誠如於 2017 年由參議院組成的法國博物館署財物委員會，對於法國博物館署更具體的成立宗旨即表示：

「除了提供羅浮宮名稱共享三十年，另有一項任務便是協助阿聯建立、管理屬於自己的博物館，這意味著（法國）將同時提供博物館經營技術所需的專業知識，以及永久館藏的建構（…）。」[148]

因此，自《阿布達比普世博物館協議》生效後，法國進一步於同年 7 月成立法國博物館署一專門機構，作為法國方面的單一代表，與阿布達比羅浮宮直接進行合作，統籌與執行該協議中法國所將提供的協助事宜。此外，為了讓法國博物館署一官設單位，於行事上有高度自主性，該機構被歸類為簡易股份公司（Société par actions simplifiées，SAS）類型，即以公司化經營模式的公共文化機構，並組成共九位成員的董事會（Conseil d'administration），旨在負責法國博物館署之行

[148] Commission des finances sur l'Agence France-Muséums,"Rapport d´information fait au nom de la commission des finances sur l'Agence France-Muséums", Sénat, 2017, p. 11.
原文：Outre l'attribution en partage du nom du Louvre pour une durée de trente ans, il s'agit d'aider les Émirats arabes unis à constituer un musée qui leur est propre et qui sera géré par une structure émirienne, ce qui implique tout à la fois d'apporter une expertise technique sur le fonctionnement du musée, d'accompagner la constitution d'une collection permanente (…)（譯者：本論文作者）

政運作與業務行，首先為由十二座法國藝文機構之行政單位[149]所組成的六位代表股東，分別為羅浮宮、布朗利博物館、龐畢度藝術中心、奧塞美術館、法國國家博物館聯合會，以及法國國家圖書館之行政機構所擔任，另有三名獨立成員，則由法國文化部、外交部以及經濟與財政部共同任命。此外，法國博物館署另設有科學理事會（Conseil scientifique），主要扮演諮詢機構，協助與監督法國博物館署與阿布達比羅浮宮的合作事宜。而法國博物館署一特殊的運作模式及其價值所在，誠如法國博物館署財物委員會於該報告中表示：

「總言之，創建一個能匯集十二座公共文化機構的組織模式，促使原先彼此間尚未有交流狀態的各單位，產生對話的可能，並讓那些具不同歷史背景與經營模式之藝術機構，共創集體價值的方法。（換言之）沒有羅浮宮，就沒有阿布達比羅浮宮的存在，但也因眾多博物館的參與，使之更進一步成為可能。」[150]

可以說，對於當前積極向外擴展文化影響力外交策略而言，法國博物館署一兼具整合與獨立性之機構，將有利於法國文化品牌的建立，以及文化知識的管理；再者，其與阿布達比羅浮宮的互動形式，亦能避免兩國於合作協議內，所獲之技術與經驗的分散[151]。

（二）具體性任務

於《阿布達比普世博物館協議》中，法國博物館署主要承攬了阿布達比羅浮宮對外的展設與培訓業務，並於第七項至第十一項條款中被提出，分別為：〈永久館藏收購建議〉（Conseil et assistance à la stratégie d'acquisition des collections

[149] 分別為：羅浮宮行政機構（Établissement public du musée du Louvre，EPML），布朗利博物館行政機構（Établissement public du musée du musée du quai Branly）、龐畢度藝術中心行政機構（Établissement public du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou）、奧塞美術館行政機構（Établissement public du musée d'Orsay）、凡爾賽宮行政機構（Établissement public du musée et du domaine national de Versailles）、吉美國立亞洲藝術博物館行政機構（Établissement public du Musée des arts asiatiques Guimet）、羅丹美術館（Établissement public du musée Rodin）、香波爾城堡行政機構（Établissement public du domaine national de Chambord）、法國國家博物館聯合會（Réunion des musées nationaux，RMN）、文化建設承包單位之行政機構（Établissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels）、羅浮宮學院（École du Louvre）與法國國家圖書館。

[150] Commission des finances sur l'Agence France-Muséums, op. cit., p. 26.
原文：Au total, la création d'une structure fédérant douze établissements publics culturels a permis de faire dialoguer entre elles des institutions qui n'en avaient pas forcément l'habitude et de montrer l'intérêt d'une démarche collective associant des établissements dont l'histoire et les modes de fonctionnement diffèrent. Le Louvre Abou Dhabi n'aurait pas pu exister sans le Louvre, mais il est rendu possible par la participation de nombreux musées.（譯者：本論文作者）

[151] Ibid., p. 38.

permanentes du Musée）、〈博物館管理團隊及專業人培訓〉（Formation de l'équipe de direction du Musée et du personnel à qualifications spécifiques）、〈招聘合格人才〉（Recrutement de personnels qualifiés）、〈規劃特展〉（Programmation des expositions temporaires）與〈法國藏品借展事宜〉（Prêts d'œuvres des collections publiques françaises）。

首先，針對阿布達比羅浮宮的永久館藏，法國博物館署將提供採購建議，包含了相關的採購規範、制定購買策略等；再者，對於阿布達比羅浮宮現有的永久藏品，法國博物館署亦將於清點、安排展出等專業層面予以指導[152]。

於博物館專業人才方面，為協助阿聯政府建立完整且自主的專業團隊，阿布達比羅浮宮將在遵守國際現行的博物館管理規範下，授權法國博物館署之培訓權力，即對其館內人員的專業訓練，特別是涉及藝術品修復、安全維護等特殊人才的培訓[153]。此外，自阿布達比羅浮宮籌備階段開始，法國博物館署將提供所需的國際博物館人員，並持續招募相關的專業人才[154]。

於特展方面，自 2017 年開幕起十五年，法國博物館署作為阿布達比羅浮宮唯一的代理人，將為其組織特展，除了於阿布達比羅浮宮館內，亦包含國際性的大型巡展，且於合作期間內，特展主題、展期與次數等，亦將由法國博物館署所制定。再者，為配合阿布達比羅浮宮的特展，法國國內的博物館亦將提供藏品借展，而法國博物館署則作為中間人，協助阿聯與法國借展方，簽訂相關的授權與技術協議[155]。

與此同時，法國方面也為阿布達比羅浮宮的常設展，提供藏品出借，這項合作的期效為開幕起十年，同樣於法國博物館署的主導下，包含羅浮宮在內的法國博物館群，將持續地提供藏品借展並逐年遞減；且在眾多借展的品項中，羅浮宮永久館藏的出借也將佔有相當部分。此外，每件藝術品的借展期限為六個月至兩年不等，除了較脆弱且不易保存的紙質與紡織類物件，有限制的外借時間，其餘借展品皆可視情況而續約[156]。

---

[152] Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, op. cit., “Article 7 : Conseil et assistance à la stratégie d’acquisition des collections permanentes du Musée”, pp. [4-5]
[153] Ibid., “Article 8 : Formation de l’équipe de direction du Musée et du personnel à qualifications spécifiques”, p. [5].
[154] Ibid., “Article 9 : Recrutement de personnels qualifiés”.
[155] Ibid., “Article 10 : Programmation des expositions temporaires”, pp. [5-6]
[156] Ibid., “Article 11 : Prêts d’œuvres des collections publiques françaises”, p. [6]

因此，為進行法國藝術品的借展事宜，除了前述提及的藝文機構，法國博物館署亦進一步與國內多座博物館建立夥伴關係，如橘園美術館（Musée de l'Orangerie）、國立中世紀博物館（Musée de Cluny – Musée national du Moyen-âge）、國立考古學博物館（Musée Archéologie Nationale）與裝飾藝術博物館（Musée des Arts décoratifs）等，旨在提升法國借展品的多元性，諸多與法國博物館署有合作關係的博物館，也將在《阿布達比普世博物館協議》期限內，與阿布達比羅浮宮共同策劃相關展覽活動。

（三）專業諮詢

除了涉入阿布達比羅浮宮於典藏、人員訓練與展覽層面的營運，於諮詢方面，法國博物館署亦將從旁提供專業指導，而相關內容則根據《阿布達比普世博物館協議》第六項條款〈博物館建立至營運之服務提供〉（Prestations fournies par l'opérateur français de la conception à la réalisation du Musée）中，進一步列舉法國博物館署的協助項目。

首先為「科學與文化計畫」（Projet scientifique et culturel du Musée），如前述及，阿布達比羅浮宮希望在文化與科學功能上的並重發展，法國博物館署將針對博物館的公共空間規劃，如資源與培訓中心、藝術典藏、運輸與修復空間等博物館學專業，協助館方制定策略並付諸執行。其次，依據阿布達比羅浮宮的整體營運與發展方向，法國博物館署亦協助建立「博物館發展策略」（Stratégie de développement du Musée），主要為博物館組織、經營乃至於觀眾服務等總體性規劃。再者，針對阿布達比羅浮宮於開幕後的現場情況，法國博物館署亦有「協助組織、運作與監督博物館現場」（Assistance à l'organisation, au lancement et au suivi des chantiers liés aux contenus）之責，包含博物館現場的營運指導，以及標語和多媒體設計等博物館學之基礎項目。

另一方面，法國博物館署亦承擔「規劃階段之協助」（Assistance à la maîtrise d'ouvrage en phase de conception）與「實踐階段之協助」（Assistance dans la phase de réalisation du Musée），分別針對阿布達比羅浮宮前期準備，自建造工程的監督、相關技術準備，到安保設施與相關成本的估算等，確保博物館前期開發項目的落實；以及於建構過程中，更進一步提供阿布達比羅浮宮正式建構至驗收階段

所需的諮詢與指導，尤其針對該空間是否具備完善的藝術品預防性保存（Conservation préventive）功能[157]。

綜合前述，法國博物館署的成立，除了為方便整合法國博物館的藏品以提供借展外，該機構對於阿布達比羅浮宮的營運，亦扮演了具專業性的指導角色，並將「科學」與「文化」作為阿布達比羅浮宮發展的兩大核心，落實於博物館運作與藏品管理，讓這座新博物館兼具現代化的博物館學專業，以及對藝術文物的保存能力。因此，於軟硬體建設過程，皆可見法國博物館署具有不同程度的指導之責，旨在讓阿布達比羅浮宮能繼承法國羅浮宮的精神與價值，也是為了符合阿聯當局想要累積的文化實力，得以於 7 這項合作協議結束後，阿布達比羅浮宮便能獨當一面地持續運作。再者，此一新穎的合作形式，對於羅浮宮、法國博物館署，乃至於各藝術機構而言，也都將不斷創造新的博物館經營經驗。

三・跨文化合作之普世精神

除了阿布達比羅浮宮以普世博物館作為其經營，鑑於法國與阿聯的合作概念而言，雙方標誌性的跨文化外交，乃至於促成跨國普世博物館建構的首例，事實上也具有特殊的普世意涵，即法國與阿聯展開跨文化合作的必要性，不僅強化了阿布達比羅浮宮的經營理念，甚且能凸顯這座新中東博物館於全球化語境中的存在價值。

（一）增進文化多樣性

首先，於歐洲殖民主義尚未發展前，法國與阿拉伯世界的文化交流，其代表性意義，不僅是基督教與伊斯蘭信仰首次建立正式的官方外交，亦促使彼時生活於文化背景迥異的兩地區人民，相互認識與交流，並藉由不同思想的交融，共創了眾多文化、知識與科技產物。誠如著名東方研究學者路易斯（Bernard Lewis，1916-2018）於《中東：自基督教興起至二十世紀末》（*The Middle East: 2000 years of history from the rise of Christianity to the present day*）中認為：歐洲大陸與伊斯蘭世界的社會連結與文化連結，廣泛地體現於雙方的知識發展與日常事務中，除

[157] Ibid., “Article 6 : Prestations fournies par l’opérateur français de la conception à la réalisation du Musée”, pp. [3-4]

了前述伊斯蘭文化與科學對於歐洲人的思想啟發，古希臘時期的諸多哲學思想經典，亦於該時期普遍傳至阿拉伯世界[158]。

直至十八世紀末興起的歐洲殖民主義，改變了過去互惠、對等且多面向的跨文化交流，轉變為西方國家對非西方國家展開的文化侵略，如以知識滿足、豐富歐洲博物館收藏品的掠奪行徑，以及西方文化作為進步價值與現代化生活的觀念灌輸等，繼而形成單向的文化認知與輸送。因此，當非西方民族逐一建國，並開始致力於自身文化，於全球化世界的保護與發展，甚且面對當前由西方國家所確立的文化外交模式，產生後殖民主義對西方主流文化的質疑，致使法國率先以文化多樣性一概念做出回應，即倡導於全球化情勢中，文化外交所具有的效益與影響力，已不能為特定國家及其文化所壟斷。

言下之意，當前法國與阿聯的外交關係，除了顯示西方國家與新興獨立國家對等外交關係的恢復，實則更呼應了文化多樣性一當代意識；再者，兩國文化外交的展開，亦取決於各領域內機構單位的協作而蓬勃發展，如前述及的高教學府、表演藝術與博物館等跨國合作，不僅被視作「去中央化」、多元領域的文化交流，也因著雙方文化背景特殊性的相得益彰，產生諸多具文化多樣性意涵的合作機會。更進一步地說，以文化多樣性為基礎的外交模式，亦可謂多元文化主義概念的實踐，意即對不同群體民族及其文化，皆共存於世界的尊重與認同，且能提供充分交流與認識的機會，誠如法國哲學家薩維當（Patrick Savidan）於《多元文化主義》（*Le multiculturalisme*）一著作中即表示：

「多元文化主義是一種融合的概念，其確立了民主國家的責任，一方面承認構成其人口之文化群體的多樣性；另一方面，在尋求可識別的基本原則上，盡可能地適應文化的多樣性。因此，鑑於此觀念謹守的無差別性，多元文化主義即意味著放棄強烈的同化觀念。」[159]

---

[158] Bernard Lewis（2017），頁 99-100。

[159] Patrick Savidan, *Le multiculturalisme*, Paris: PUF, 2009, p. 17.
原文：Le multiculturalisme est une conception de l'intégration établissant qu'il est en quelque sorte du devoir de l'État démocratique de « reconnaître », d'une part, la multiplicité des groupes ethnoculturels qui composent de manière significative sa population, et de chercher, d'autre part, à accommoder dans la mesure du possible, sur la base de principes clairement identifiables, cette diversité culturelle. La conception multiculturaliste marque par conséquent le renoncement à un point de vue assimilationniste fort qui se fonde sur un principe de stricte indifférenciation dans la reconnaissance.（譯者：本論文作者）

換言之，全球化態勢下，於一地區國家乃至於國際間，不論是西方各國試圖以鞏固自身文化地位的文化外交，甚或非西方國家崛起之際而重拾的文化身份及形象建立，皆需以認可多元文化主義一原則為基礎，而得以進一步發展各方不同的文化策略。因此，隨著多元文化平等共存的外交理念，逐漸成為國際共識後，其首先促進了西方與非西方國家的文化合作：於前者而言，其與前殖民地、新獨立國家等異國文化群體，建立跨領域的外交關係，具有呼應其所提倡的文化多樣性，並緩解後殖民主義對歐美強勢文化的質疑；而對後者來說，作為非主流文化，抑或是曾有被殖民經歷的非西方國家，此一趨勢則提供了這些新興國家於國際間展現自身文化特殊性的機會。

更進一步地說，當前以強調多元文化共存的外交模式，即涵蓋了所謂的普世理想，誠如政治學者穆蘇（Sankar Muthu）於《反帝國的啟蒙》（*Enlightenment against Empire*）一著作中，即引述啟蒙時代哲學家狄德羅（Denis Diderot，1713-1787）對人類多元文化的認知：「特殊性被確立為人類普遍的特徵」[160]，藉以肯定文化多樣性便是一個具普遍性的價值觀念，甚且反映了法國與阿聯所建立的文化外交，不論是中世紀的同盟關係，乃至於今日於各領域的合作，皆體現了雙方憑藉文化差異，促成更多交流合作的可能性。

（二）跨國博物館創建

於多元文化外交具普世理想一基礎下，法國與阿聯跨國博物館合作，更被視作最具實質性的文化多樣性實踐，不僅是博物館外交為近年來國際間盛行的交流方式，也鑑於該空間憑藉藝術展示，得以最大化地匯集世界各文化於一空間，繼而使之成為了多元性與普遍性的重要表徵。誠如博物館學者王嵩山於《差異、多樣化與博物館》一著作述及：博物館憑藉對各式物件的典藏，本身便具有文化維護一角色功能；此外，博物館亦是因應社會文化需求下的產物，因而當人們此刻面臨了全球化且訴諸文化多樣性概念一情境下，其儼然成為了實踐此任務的重要機構[161]。再者，如前述及，博物館外交作為文化影響力的展現，其特殊之處即在於，藉由藝術文物層面的交流合作，降低兩國外交的政治色彩，抑或是合作中某一方的文化優勢與獨佔性，轉而聚焦於博物館內的藝術藏品，各文化產物的共享價值。

---

[160] Sankar Muthu, *Enlightenment against Empire*, Princeton: Princeton University Press, 2003, p. 1. 原文：(…) identify particularity as the universal human trait.（譯者：本論文作者）

[161] 王嵩山，《差異、多樣化與博物館》，臺北：稻香出版社，2003，頁 2-4。

因此，透過阿布達比羅浮宮一案例，法國與阿聯於外交層面展現了多元文化之餘，雙方進一步將該意涵，延伸至這座新博物館的經營模式，意即以普世博物館作為阿布達比羅浮宮的角色定位，試圖彰顯多元文化意涵所具有的普世性。誠如法國社會學家蓋雷什（William Guéraiche）於〈文化外交，修辭手法？以阿布達比羅浮宮為例〉（Diplomatie culturelle, un exercice rhétorique ? L'exemple du Louvre Abu Dhabi, musée universel）一文中，亦以「從多元文化主義到普世主義」[162]，概括了阿布達比羅浮宮所隱含的外交意涵。換言之，兩國將原本的雙邊合作，擴展至促進世界各文化的交流，而實踐該理想的前提，這正取決於普世博物館一類型機構的合作確立；更進一步地說，承襲啟蒙時代的精神象徵，且憑藉百科全書式的器物展示，所建構而成的普世博物館，不僅作為彼時普世精神的實質產物，亦因著其對各文化群體文物的蒐羅，繼而使普世博物館空間內，始終演示了一種最直接可見的文化多樣性。

另一方面，由於近年來因〈普世博物館宣言〉掀起西方國家為普世博物館意涵的辯護與經營改造，法國與阿聯的跨國博物館合作，再產生了另一強化普世博物館正當性的特殊目的。誠如卡茲胡尼於〈懷疑時代的博物館〉（A museum for a time of doubt）一文中認為：考慮到〈普世博物館宣言〉並非由國際組織所制定，既不受到國際間的普遍認可，亦缺乏實質的法律依據；直至阿布達比羅浮宮的出現，並以普世博物館作為其經營理念，為法國乃至於西方國家提供一難得機會，藉此強化〈普世博物館宣言〉與普世博物館於當代社會的存在價值[163]。

因此，為進一步凸顯阿布達比羅浮宮的合法性，甚且作為非西方普世博物館的新範式，首先於藏品政策上，法國與阿聯皆強調藝術品獲取的合法途徑，如〈阿布達普世博物館協議〉第七條〈永久館藏收購建議〉中即表明：「於收購過程中，雙方尤其重視藝術品之來源，嚴格遵守道德規範，並訂定相關準則。」[164]旨在避

---

[162] William Guéraiche, "Diplomatie culturelle, un exercice rhétorique ? L'exemple du Louvre Abu Dhabi, musée universel", *Hermès, La Revue*, no. 81, 2018, p. 183.
原文：Du multiculturalisme à l'universalisme. （譯者：本論文作者）

[163] Alexander Kazerouni, "A museum for a time of doubt", *The Art Newspaper*, 2016.
參考自：https://www.theartnewspaper.com/feature/a-museum-for-a-time-of-doubt（檢閱日期：2021年08月29日）

[164] Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, op. cit., "Article 7 : Conseil et assistance à la stratégie d'acquisition des collections permanentes du Musée", p. [4]
原文：Les Parties s'engagent à porter une attention vigilante aux règles déontologiques en matière d'acquisitions, notamment sur la provenance des œuvres, et s'entendent sur une charte déontologique des acquisitions.（譯者：本論文作者）

免過去西方普世博物館，所受遭的藏品非法取得一責難，以及當前面臨各界對自身文物的歸還聲討，使得兩國政府皆高度重視阿布達比羅浮宮藏品的建構過程。

總言之，從以文化多樣性為前提的當代文化外交，到博物館建構所包含的普世理想，阿聯作為法國的合作對象，方使此一概念得以實現：因著中東地區文化發展與民族組成的多元性，及其曾經的殖民與佔領歷史，阿聯與法國乃至於歐美各國的博物館合作，改變了自歐洲殖民主義時期至兩次世界大戰後，雙方長期以石油經濟為重的交流形式，甚或因殖民者角色而導致的文化強勢性；再者，當前西方藝術機構其專業背景的可信度，不僅為阿聯發展文化建設的帶來助益，法國也得以於多元文化共存的基礎下，維持其文化影響力的擴展。

第三節 阿布達比羅浮宮之普世精神體現

除了法國與阿聯跨文化合作模式下的多元性與普世理想，阿布達比羅浮宮的建構形式、展品陳設乃至於蒐購計畫等方面，亦展現了諸多具普世意涵之元素、且新穎的呈現手法；不論是作為羅浮宮的冠名博物館，抑或是普世博物館的類型定位，法國與阿聯皆為凸顯阿布達比羅浮宮的獨特性與普世性，讓其吸取法國博物館經營經驗的同時，亦能產生內含伊斯蘭文化精神的博物館元素，藉以與歐美博物館產生差異，在繼承普世理想的同時，亦試圖發展出不同於過往的經營形式。

一．普世性硬體設計

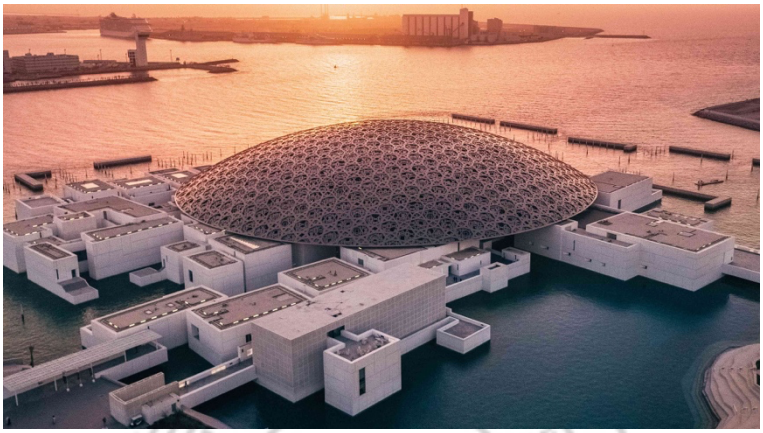
於硬體方面，阿布達比羅浮宮的建築與展廳，皆有其獨特的設計理念，透過巧妙的建築手法與文化元素的結合，有別於傳統普世博物館著重其藏品的普世性，阿布達比羅浮宮更進一步重視建築體的呈現。再者，對於館內展廳陳設，阿布達比羅浮宮亦於普世博物館廣納多元文物之基礎下，將過去百科全書式的展示形式加以變化，轉而凸顯各文化群體的連結性。

（一）博物館建築多元融合

阿布達比羅浮宮整體建築的設計者，為法國知名現代主義建築師努維爾（Jean Nouvel），其格風以多元素結合為著稱，透過各式建材，依據建築用途、設址地區之文化背景等，讓建築融入當地，亦讓現代極簡建築有更多樣化的呈現。

因此，甫於 2017 年完工的阿布達比羅浮宮，不僅是努維爾首座於阿拉伯世界的建築作品，且為了藉由建築展現該博物館的普世性，其更揉合了東西方文化不同的設計元素，將之視作多元文化相融的象徵；此外，努維爾亦講究建築與環境的配合，進一步達成人類、建築與自然的平衡與共存。

【圖三】阿布達比羅浮宮外觀



圖片取自：https://www.archdaily.com/793182/in-progress-louvre-abu-dhabi-jean-nouvel/57acdbffe58eceaff6000119-in-progress-louvre-abu-dhabi-jean-nouvel-roof-plan-with-dome

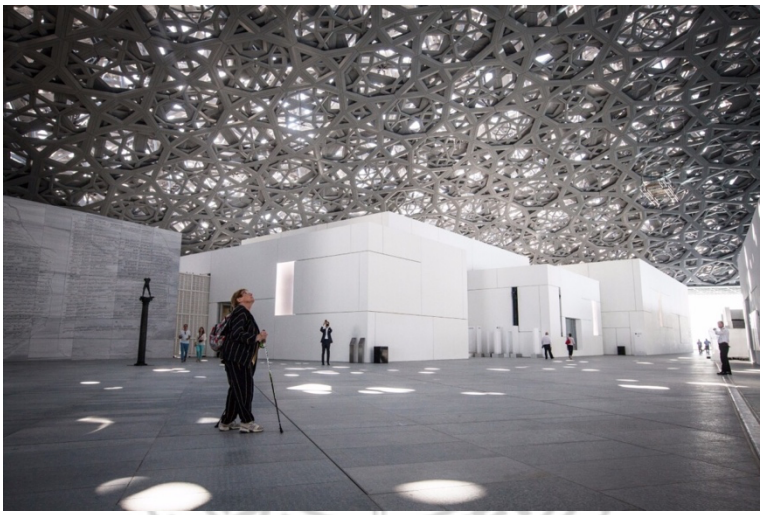
首先，於建築體上，白色作為阿布達比羅浮宮的主色系，其不僅為現代主義建築的代表色，亦普遍使用於伊斯蘭傳統建築。努維爾設計了五十五個尺寸不一的白色矩形，組成八千六百平方公尺的內部空間，而此靈感進一步汲取自伊斯蘭教三大聖地之一麥地那（Médine）[165]。根據努維爾於《藝術新聞》（*The Art Newspaper*）的受訪報導中表示：將麥地那老城內錯落緊密的老房舍，重現於阿布達比羅浮宮建築體，讓這座博物館由多個矩形區塊組合而成，除了提升內部的使用靈活度，觀眾亦可於此之中感受空間變化；再者，阿拉伯人傳統居屋形式的融入，亦是努維爾認為阿布達比羅浮宮不僅為一座宏偉的博物館，其更應如鄰里聚居地般與當地產生緊密連結，作為地方精神的展現（見【圖三】）[166]。

[165] 位於沙烏地阿拉伯境內的城市麥地那，與麥加（Mecque）和耶路撒冷（Jérusalem）被視作伊斯蘭教的三大聖地。

[166] Vincent Noce, “Exclusive interview with Jean Nouvel, architect of Louvre Abu Dhabi’s wondrous building”, *The Art Newspaper*, 2017.
參考自：https://www.theartnewspaper.com/interview/the-architect-of-louvre-abu-dhabi-reveals-his-sources-of-inspiration （檢閱日期：2021 年 10 月 12 日）

於環境上，努維爾首先針對博物館頂層，採用穆斯林清真寺的標誌性圓頂樣式，並透過交疊手法，將八層銀色鋼材堆疊，形成一個總長直徑一百八十公尺、表面有七千八百五十個幾何鏤空的透光性穹頂。此一標誌性設計，努維爾也於該採訪中解釋：幾何圖形作為伊斯蘭文化的建築元素，透過鏤空樣式呈現，進一步使建築物內外空間產生連結，特別於白晝時，陽光猶如「光雨」（Pluie de lumière）般灑入博物館內（見【圖四】）[167]。因此，隨著外部環境光線、天候的不同，博物館內的訪客也將體驗到白晝黑夜、季節變化的不同感受。

【圖四】阿布達比羅浮宮內部一隅



圖片取自：https://newatlas.com/louvre-abu-dhabi-photos/52110/

（二）常設展廳之人類文明史

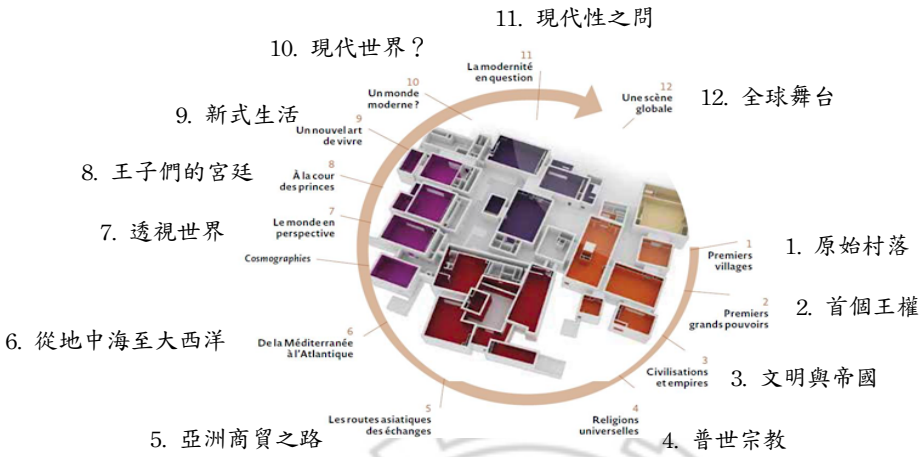
於《阿布達比普世博物館協議》首項條約中，即提出了阿布達比羅浮宮有別於傳統的展出形式，藉以體現該博物館的普世性：

「（常設展廳）為不同時期、跨地域的藝術作品，提供了充足的參照空間，凸顯各文明於藝術領域的對話。於此方面，（阿布達比羅浮宮）亦致力於現代藝

[167] 同上註。

術與古典時期作品的呼應，強調各時代的連續性，並呈現當代觀念如何投射至過去作品。」[168]

【圖五】阿布達比羅浮宮展廳示意圖



圖片取自：http://www.showonshow.com/louvre_abu_dhabi/2017/opening_2/pressdocs/lad_dossier-presse_francais.pdf

首先，於展廳架構上，阿布達比羅浮宮的蒐藏範圍，涵蓋了古今中外的藝術畫作、歷史文物、宗教器物、甚或影像等現代藝術媒材，常設展廳因此被視作人類文明史的重現，並以「年代學」的編排形式，自史前時代乃至於當代社會，劃分十二個人類發展階段：「原始村落」（Premiers villages）、「首個王權」（Premiers grands pouvoirs）、「文明與帝國」（Civilisations et empires）、「普世宗教」（Religions universelles）、「亞洲商貿之路」（Les routes asiatiques des échanges）、「從地中海至大西洋」（De la Méditerranée à l'Atlantique）、「透視世界」（Le Monde en Perspective）、「王子們的宮廷」（À la cour des princes）、「新式生活」（Un nouvel art de vivre）、「現代世界？」（Un monde moderne ?）、「現代性之問」（La modernite en question）、「全球舞台」（Une scène globale）[169]。

---

[168] Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, op. cit., “Article 1 : Création d’un musée universel à Abou Dabi”, p. [2].
原文：Les galeries du Musée laissent une large place aux confrontations entre des œuvres de périodes et d’aires géographiques différentes, mettant en valeur le dialogue entre les civilisations dans le domaine des arts. A cet égard, la part minoritaire dévolue à l’art contemporain est présentée en écho aux œuvres anciennes afin de mettre en lumière les continuités entre les époques et de montrer comment le regard sur les œuvres anciennes est régi par les perceptions contemporaines.（譯者：本論文作者）

[169] 展廳名稱參考自：《阿布達比羅浮宮：博物館指南》（Jean-François Charnier (ed.), *Louvre Abu Dhabi : le guide du musée*, Paris: Skira, 2018）。目前阿布達比羅浮宮官網，已將第七展區改為「國家地位思索」（Penser l’État）、第八展區改為「第一次全球化」（Première mondialisation）。

各時期的分野標誌著人類文明發展具代表性的歷史時刻，如作為首個展區的「原始村落」，其追溯至西元前一萬年左右，展示了當今所存留的人類最早文明之生活物件；第八個「國家地位思索」展區，則追溯自十六世紀至十八世紀間，歐洲國家勢力藉海外探險與殖民向外擴張，各國與區域間的關係亦日趨緊密，該展區便匯集了具帝國象徵，甚或代表異國交流之藝術文物，如彼時的外交禮物、殖民地文物等。再者，該十二個展區所代表的十二個歷史階段，更進一步利用了努維爾的多展出空間設計，將該條以敘述人類文明故事作為的參觀動線，以順時針作呈現，除了以圓形一意象傳達普世理念，亦是對世界各文化及其歷史的串連（見【圖五】）。誠如沙爾尼耶於《阿布達比羅浮宮：博物館指南》（*Louvre Abu Dhabi : le guide du musée*）中表示：阿布達比羅浮宮常設展廳的設計理念，不同於分區化、獨立性的傳統展覽型態，而是以世界性藝術的展現並將之串連的形式，強調各文化族群共同放置於人類歷史下的連結性[170]。

另一方面，於展品陳設上，相較於傳統博物館以種類、文化或地區等展示分類，阿布達比羅浮宮於人類文明歷程一展廳基礎下，再透過藝術品，創造各文化間「對話」的可能性。言下之意，常設展廳內的展品擺設，打破了其屬性、時代背景與文化等分類形式，轉而根據一時期內各人類群體的共時發展，無差別、不限優次地展出與時序相應的各文化物件，並作為呈現普世理念的參照；因此，於常設展廳內的每一個展區內，觀眾都能同時欣賞由多個文化組織而成的人類某一歷史時刻及其代表文物。

舉例言之，於第三個「文明與帝國」展區內，其講述自西元前一千年起，人類文明的形成，仰賴各地王權相繼出現，建立各據一方的政治、經濟與社會體系，該展區即展示了同時代並存於世界各地的王權及其文化產物。如【圖六】由左至右分別為義大利半島伊特拉斯坎文明（Étrusques）的《年經男子頭像》（*Tête de jeune homme*）、非洲奈及利亞（Nigéria）諾克文化（Culture Nok）的《男子頭像》（*Tête d'homme*）、中南美洲馬雅文明（Civilisation maya）的《人臉形狀花瓶》（*Vase en forme de visage humain*）、巴基斯坦（Pakistan）健馱邏王朝（Gandhara）的《佛陀像》（*Tête Bouddha*），以及古希臘時代（Grèce antique）的《蘇格拉底像》（*Portrait de Socrate*）。這些並列陳列的古文物，不僅是彼時人類標誌性的文化群體，亦如《阿布達比羅浮宮：博物館指南》中論道：它們事實上呼應了該

[170] Jean-François Charnier (ed.), op. cit., p. 20.

時期亦被稱作「軸心世紀」（Âge axial）[171]一概念，阿布達比羅浮宮便是透過彼時具代表性的文化、宗教與哲學之藝術文物，呈現人類文明發展的基石[172]。而這樣的展示形式，同樣體現了庫諾於《誰擁有古代？博物館和我們的古文化遺產之戰》中對普世博物館展藏意涵的理解：「（普世博物館）見證了世界各文化間所存在的融合與連結關係。」[173]

【圖六】「文明與帝國」展區一隅

圖片取自：https://www.smithsonianmag.com/sponsored/step-inside-louvre-abu-dhabi-180968376/

此外，阿布達比羅浮宮亦特別重視宗教器物的蒐藏與展示，藉以作為宗教寬容的展現，誠如阿聯外交部長阿布杜拉（Abdullah bin Zayed Al Nahyan）於博物館開幕時表示:「我期望阿布達比羅浮宮亦如巴黎羅浮宮，同樣展示著裸體雕塑、基督像、猶太與波斯的藝術品等世界傑作。」[174]表明了這座新普世博物館不僅作為各文化交流之場域，阿聯方面亦希望藉由它的出現，凸顯伊斯蘭信仰的包容性。因此，於第四個「普世宗教」展區內，同時出現了《聖經》（*Bible*）、《古蘭經》

[171] 「軸心世紀」由德國哲學家卡爾・雅斯佩斯（Karl Jaspers，1883-1969）所提出，意指西元前八百年至西元前兩百年之間，為人類世界主要的宗教與哲學論述的建立與發展之關鍵時期。

[172] Jean-François Charnier (ed.), op. cit., p. 93.

[173] James Cuno, op. cit., p.123.
原文：(…) bear witness to the hybridity and interrelatedness of the world's cultures.（譯者：本論文作者）

[174] "Des chefs-d'oeuvre d'art et d'histoire juifs au Louvre Abu Dhabi", *Cultures-J.*
參考自：https://cultures-j.com/des-chefs-d-oeuvre-d-art-et-d-histoire-juifs-au-louvre-abu-dhabi/（檢閱日期：2021 年 10 月 12 日）
原文：Je souhaite un Louvre comme au Louvre de Paris, avec des nus, des Christ, des artistes juifs, des miniatures persanes, tous ces chefs-d'œuvre qui font l'admiration du monde.（譯者：本論文作者）

（*Coran*）與《佛經》（*Textes du bouddhisme*）等世界三大宗教之經典，以及猶太教的《摩西五經》（*Pentateuque*）；另外，尚有各地區宗教神像或聖物，如印度教（Hindouisme）的《濕婆之舞》（*Shiva dansant*）、尼泊爾佛教（Bouddhisme au Népal）的《彌勒》（*Maitreya*）等文物亦展示其中，完整地建構了西元初期至十五世紀期間，人類主要信仰的發展源起，及其跨地域性的傳播與融合。更進一步地說，該展區匯集了世界各宗教的代表物件，展示有神論（Théisme）的多樣化和差異性之際，亦藉由各信仰傳播時皆具有的普世使命，凸顯各宗教精神的共通之處；因而憑藉該理念，代表基督信仰的《聖母與聖子》（*Vierge à l'Enfant*）雕塑與伊斯蘭典籍《古蘭經》得以比鄰而置（見【圖七】），乃因它們皆為宗教信仰對於人類文明影響力的重要依據。

【圖七】「普世宗教」展區一隅

圖片取自：https://gulfnews.com/going-out/society/louvre-abu-dhabi-universal-religions-1.2126330

因此，擁有多樣化藏品的常設展廳，成為阿布達比羅浮宮傳遞普世理想的重要場域，人類文明歷程被化約並體現於眾藝術文物之中，甚而證明了該發展脈絡的建立，實則仰賴於各時代地區之文化風俗、思想價值觀、宗教信仰與藝術表現的差異、融合與傳承，方能組建全人類所共享的文明歷史，即是館長哈巴特於《阿布達比羅浮宮：博物館指南》中所言：「博物館是人類及其文化的交匯點，其旨在關注我們的共通點，而非分歧點。」[175]

[175] Jean-François Charnier (ed.), op. cit., p. 9.
原文：Il vise à mettre l'accent sur ce que nous avons en commun, plutôt qu sur ce qui nous divise.（譯者：本論文作者）

二・法國博物館署之借展計劃

法國藝術品的借展，為阿布達比羅浮宮與法國博物館署合作的主要任務之一，其不僅豐富了阿布達比羅浮宮的展品的多元性，亦透過法國藝術機構的藏品提供，讓前往阿布達比羅浮宮的觀眾，將同時欣賞諸多來自法國的藝術文物，而法國也能藉此機會，作為法國文化藝術於海外的宣傳。

（一）借展立意

因阿布達比羅浮宮而成立的法國博物館署，於其多項行政任務中，協助法國藝術品之借展尤為重要，亦是該機構整合法國多個重要藝術機構的主要因素。慮及甫成立的博物館，在尚未擁有充足館藏量的情況下，透過外來藏品的借展，能有效穩定阿布達比羅浮宮的展覽品質。

於展藏上，法國方面的藝術品提供，鑑於法國博物館署的合作機構類型，阿布達比羅浮宮首先擴增了歐洲藝術畫作與考古文物等類型展品。因此，除了巴黎羅浮宮作為主要的借展者，亦得透過法國博物館署整合擁有各不同屬性藏品的藝術機構，提供更多樣化的藝術文物。例如：針對古典藝術，羅浮宮、奧塞美術館與凡爾賽宮等，提供了文藝復興時期，法國與歐洲各國的名家畫作，以及古希臘和古羅馬時期雕塑；考古類型文物，即由布朗利博物館、吉美博物館等蒐藏原初藝術之機構提供；至於當代藝術品，則主要以龐畢度藝術中心的展品為主。

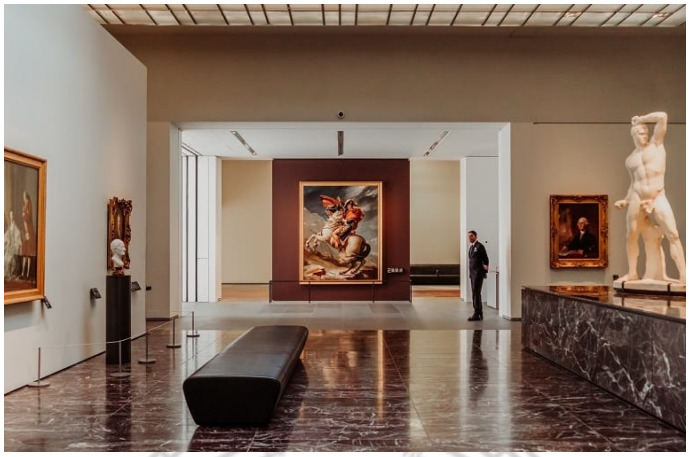
另一方面，隨著阿布達比羅浮宮與法國博物館署的借展合作，讓原先僅藏於法國國內各藝術機構，具藝術、歷史價值，甚或高知名度的文物傑作，得以匯集於同一場域共同展示，而其中更有諸多藝術品憑藉這項借展計畫，得以於阿拉伯世界進行展示的機會，不論是法國或阿聯而言，皆是藝術交流層面的突破。

（二）代表性借展品項

自阿布達比羅浮宮於 2017 年 11 月 8 日開幕後，法國博物館署的借展程序便開始執行，陸續有諸多法國藝術品至阿布達比進行為期一年不等的展出，而透過開幕一年間的眾借展品項，不乏有具高知名度，甚或作為該機構之鎮館作品，除

了可見法國對阿布達比羅浮宮的高度重視，也能透過被選定的藝術文物，進一步獲知其種類特性，以及法國方面的挑選偏好。

【圖八】《拿破崙翻越阿爾卑斯山》於阿布達比羅浮宮內



圖片取自：https://britonthemove.com/louvre-abu-dhabi-museum/

於首批的借展品項中，最具法國藝術象徵的藝術品，如藏於羅浮宮，提香為法蘭索瓦一世繪製的《法蘭索瓦一世畫像》（*Portrait de François Ier*），後者作為享負盛名的法國國王，對法國藝術發展有著卓越貢獻之餘，更是法國與鄂圖曼帝國結盟的重要推手，因而該畫作的展示具相當的歷史意義；此外，由凡爾賽宮所藏的《拿破崙翻越阿爾卑斯山》（*Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*），為法國畫家大衛（Jacques-Louis David，1748-1825）於 1801 年的大型油畫創作，其不僅是法國重要的新古典主義（Néo-classicisme）大師，也因曾受雇於拿破崙而成為首席宮廷畫家，並為後者創作了多幅歌頌之作，目前展於阿布達比羅浮宮的《拿破崙翻越阿爾卑斯山》即為該主題的代表畫作（見【圖八】）。

法國藝術發展代表性之一的印象派（Impressionnisme）畫作，同樣被納入借展名單，而蒐藏了大量印象派藝術的奧賽美術館，則成為該畫派作品的主要借展方，如印象派大師莫內（Oscar-Claude Monet，1840-1926）的《聖拉扎爾火車站》（*La Gare Saint-Lazare*）、馬奈（Édouard Manet，1832-1883）的《吹笛子的少年》（*Le Joueur de fifre*），以及梵谷（Vincent Van Gogh，1853-1890）生前最後一幅《梵谷自畫像》（*Autoportrait de Vincent Van Gogh*）等名畫，皆借展於阿布達比羅浮宮。

此外，擁有大量原初藝術文物的法國，亦出借相關展品，增添阿布達比羅浮宮對世界各地地原住民文物的展示，而其中多數物件來自布朗利博物館，如非洲貝寧的《國王紀念頭像》（*Tête commémorative d'un roi Oba*）[176]青銅器、非洲幾內亞（Guinée）的木質《動物型半身面具》（*Masque antrohopo-zoomorphe d'mba*）[177]等非洲的傳統器物；以及由吉美博物館所提供的亞洲文物，如十二世紀左右的柬埔寨《被納迦環繞的佛陀》（*Buddha paré protégé par le nâga*）[178]石雕像等。

另一方面，鑑於羅浮宮館藏的借展品項需佔相當比重，且根據羅浮宮官方所示，於總計三百餘件的出借計畫中，其將提供的件數為三分之一[179]。因此，於首批借展品項中，羅浮宮亦提供了多樣化的藝術文物，針對繪畫品項上，除了有提香的《鏡前女子》（*La femme au miroir*）展現，其作為威尼斯畫派（École vénitienne）領袖的高超繪畫技巧；另外，羅浮宮作為當前藏有最多達文西油畫作品的博物館，其館內的《美麗的費隆妮葉夫人》（*La belle ferronnière*），亦進行為期一年的借展，阿布達比羅浮宮也因此成為了首座展示達文西畫作的中東博物館；至於考古文物方面，則有古埃及時期《拉美西斯二世》（*Ramsès II*）、古羅馬的《雅典娜》（*Athéna*）等大型雕像。

【圖九】法國部分借展品

圖片取自：https://scroll.in/article/865538/high-quality-artworks-and-plenty-of-questions-mark-a-visit-to-the-abu-dhabi-louvre

176 「Oba」為貝寧王朝統治者的稱號。
177 「D'mba」為今日幾內亞（Guinée）境內，巴加（Baga）族的傳統面具名稱。
178 「納迦」（Nâga）為印度神話中的七頭蛇神。
179 Louvre,"Le Louvre Abu Dhabi".
參考自：https://www.louvre.fr/le-louvre-en-france-et-dans-le-monde/le-louvre-abu-dhabi（檢閱日期：2021 年 09 月 21 日）

與此同時，為體現阿聯外長阿布杜拉對阿布達比羅浮宮藏品多元性與開放性的期許，法國所提供的借展品項中，亦包含了多件裸體藝術（見【圖九】），如藏於羅浮宮，路易十四時代的宮廷雕塑家柯塞沃克（Antoine Coysevox，1640-1720）所刻制的《貝殼寧芙》（*Nymphe à la coquille*）[180]、來自楓丹白露宮的《阿波羅》（*Apollon du Belvédère*），為義大利藝術家普列馬提喬（Francesco Primaticcio，1504-1570）為法蘭索瓦一世所打造的青銅雕像，以及羅丹美術館所借展的《壺中裸女》（*Assemblage : Nu féminin assis dans un pot*）等作品，從而讓阿布達比羅浮宮於藝術層面，突破了伊斯蘭信仰中的「羞體」（Awra）觀念。

三・永久館藏建構

於永久館藏建構方面，阿布達比羅浮宮一方面持續蒐羅歷史文物，實踐多元展藏所表徵的普世價值；另一方面，阿布達比羅浮宮也積極擴充當代作品，邀請各國藝術家於博物館內設置藝術品，顯示阿布達比羅浮宮除了強調古典文物所能體現的普世價值，其亦重視當代藝術品的典藏，試圖打造一座能與過去、現代乃至於未來，都能產生連結的普世博物館。

（一）蒐藏古典之作

於 2009 年起，阿布達比羅浮宮開始大規模收購藝術文物，透過蘇富比（Sotheby's）、歐洲藝術博覽會（TEFAF Maastricht）等藝術市場或拍賣會，逐漸累積永久館藏。對於甫成立的阿布達比羅浮宮而言，其首要任務不僅包含了經營專業與博物館人員的培訓，甚且在以藝術文物建構人類歷史完整性之理念下，著重於蒐羅具顯著的文化、藝術與歷史價值，而得以成為鎮館之寶的永久館藏，也是這座新博物館的重要挑戰。誠如館長哈巴特於香港《立場新聞》（Stand News）的採訪中表示：「優先考慮表達性『強』的作品，作品本身須具有豐富內容，以代表一個藝術家和文明。」[181]該用意即為於一有限的空間內，試圖最大化地展示世界各文化的藝術珍寶。

---

[180] 寧芙（Nymphe）亦為仙女、精靈，出自希臘神話中。

[181] Grace，〈從東方主義到普世主義：阿布扎比羅浮宮館長的思考〉，立場新聞。參考自：https://www.thestandnews.com/art/%E5%B0%88%E8%A8%AA-%E5%BE%9E%E6%9D%B1%E6%96%B9%E4%B8%BB%E7%BE%A9%E5%88%B0%E6%99%AE%E4%B8%96%E4%B8%BB%E7%BE%A9-%E9%98%BF%E5%B8%83%E6%89%8E%E6%AF%94%E7%BE%85%E6%B5%AE%E5%AE%AE%E9%A4%A8%E9%95%B7%E7%9A%84%E6%80%9D%E8%80%83 （檢閱日期：2021 年 08 月 25 日）

【圖十】《觀世音菩薩坐像》

圖片取自：http://www.bulkwang.co.kr/news/articleView.html?idxno=33350

再者，前述提及，宗教物件的蒐羅與展示，最能直接地傳達伊斯蘭文化信仰的寬容，亦如法國前文化部長艾爾巴內（Christine Albanel）認為：「此舉為勇敢且具政治意涵，其展現了真正的寬容。」[182]肯定了於阿布達比羅浮宮廣納人類多元信仰之藝術文物的正面效果。因此，於阿布達比羅浮宮的展藏建構計劃中，具宗教意涵的物件也成為了其中的收購重點，如前述提及的《聖母與聖子》所代表的基督信仰，為文藝復興時期義大利畫家貝利尼（Giovanni Bellini，1430-1516）於 1480 年左右所繪製，以及十六世紀中葉的《耶穌展示傷口》（*Christ montrant ses plaies*）一彩飾木雕；而發揚於亞洲的佛教，阿布達比羅浮亦蒐藏了一稀有木質雕刻的《觀世音菩薩坐像》（*Avalokiteshvara assis*），其製作於西元十世紀左右的中國宋朝（Dynastie Song）時期（見【圖十】），以及西元五世紀，笈多藝術（Art Gupta）的《佛頭》（*Tête de Bouddha*）；另外，代表伊斯蘭信仰的《藍色古蘭經書頁》（*Feuillet du Coran Bleu*），以金色顏料將經文書寫於藍染羊皮紙上，產於西元九世紀左右的阿拉伯古都開羅安（Kairouan）[183]，皆成為了阿布達比羅浮宮內，宗教類型的代表館藏。

---

[182] Arnaud Leparmentier, “Une exposition dans une "ville-hôtel" d'Abu Dhabi préfigure le projet de Musée du Louvre dans l'émirat”, *Le monde*, 2009.
參考自：https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/27/une-exposition-dans-une-ville-hotel-d-abu-dhabi-prefigure-le-projet-de-musee-du-louvre-dans-l-emirat_1198645_3246.html（檢閱日期：2021 年 08 月 25 日）
原文：C'est un choix très courageux et très politique, qui envoie un vrai message de tolerance.（譯者：本論文作者）

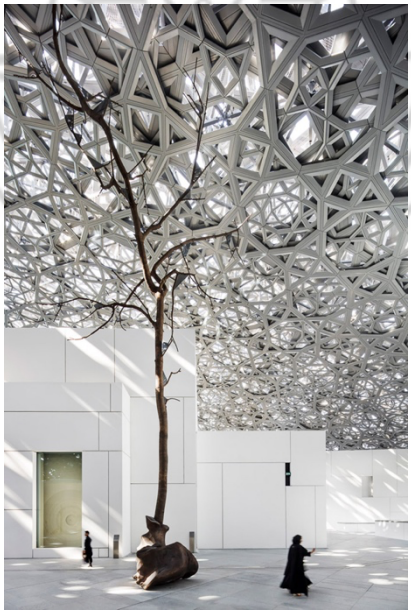
[183] 位於今日北非突尼西亞共和國（Tunisie）境內。

（二）建構當代藝術

除了透過購買、受贈等方式增加永久館藏，阿布達比羅浮宮再成立了阿布達比羅浮宮當代藝術委員會（Commissions contemporaines du Louvre Abu Dhabi），旨在與當代藝術家合作，邀請他們為阿布達比羅浮宮進行創作，並在結合博物館整體建築環境之情況下，完成的作品將成為永久館藏的一部分，展示於展廳外的公共空間或戶外平台，讓博物館不僅展示過去，也同時致力於創造更多屬於當代的藝術。

於此理念下，該委員會首先與當代知名的義大利藝術家佩諾內（Giuseppe Penone）合作，分別以阿布達比羅浮宮建築本體、多元文化的匯集、阿聯的歷史等為概念，創作了一系列名為《萌芽》（*Germination*）的四件式裝置藝術，作為公共休憩區內的永久展示品。

【圖十一】《光之葉》



圖片取自：http://stylejuicer.com/architecture/louvre-abu-dhabi-jean-nouvel/

首件作品《光之葉》（*Feuilles de lumière*），為一棵聳立至博物館頂端的青銅樹木，其設計理念為呼應努維爾的「光雨」穹頂，頂端的樹葉由鋼鏡製成，從而反射外部灑入的光線（見【圖十一】）。

第二件與第三件則以《世界地球》（*Terre du monde*）為名的陶製藝品，其製材混合了阿聯與其它地區的土質原料，作為阿布達比羅浮宮匯集多元文化之意象（見【圖十二】）。

【圖十二】《世界地球》

圖片取自：https://gagosian.com/quarterly/2019/07/08/interview-jean-nouvel-giuseppe-penone-louvre-abu-dhabi-rain-light/

【圖十三】《傳播》

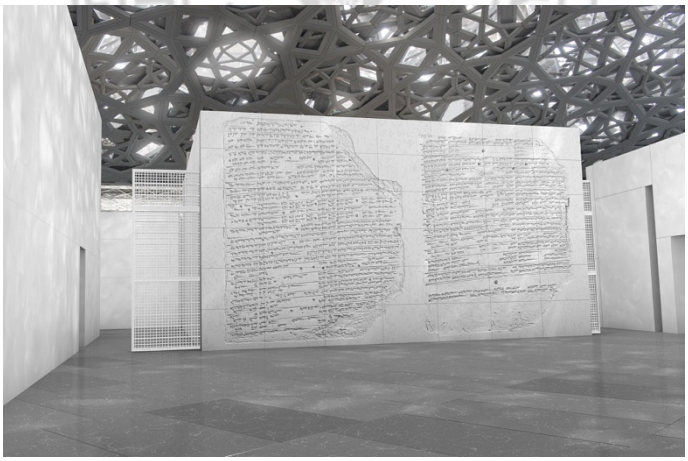
圖片取自：https://gagosian.com/quarterly/2019/07/08/interview-jean-nouvel-giuseppe-penone-louvre-abu-dhabi-rain-light/

最後一件名為《傳播》（*Propagation*）的瓷質畫作，正上方為已逝阿聯國父扎耶德的原比例指印，再由佩諾內沿其指紋，向外繪製一圈圈猶如年輪般的線條，除了以示對扎耶德的紀念，亦呼應了阿布達比羅浮宮對文化「傳播」的使命（見【圖十三】）。

此外，阿布達比羅浮宮當代藝術委員會，亦邀請了美國當代藝術家霍爾澤（Jenny Holzer），製作三件名為《獻給阿布達比羅浮宮》（*Pour Louvre Abu Dhabi*）的大型裝置藝術，並透過觀念藝術（Art conceptuel）[184]的創作形式，與阿布達比羅浮宮的普世價值產生連結。

首件作品展於公共休憩區，為巨型大理石浮雕，刻有楔形文字（Cunéiforme），內容為伊斯蘭文明的發源地，美索不達米亞地區的創世神話[185]，分別以蘇美語（Sumérien）與阿卡德語（Akkadien）進行書寫，兩者皆為楔形文字，並為人類最古老的文字之一（見【圖十四】）。

【圖十四】《獻給阿布達比羅浮宮》—1



圖片取自：https://news.artnet.com/art-world/louvre-abu-dhabi-jenny-holzer-giuseppe-penone-744914

第二件同為大型文字雕塑，分別收錄十四世紀伊斯蘭學者赫勒敦（Ibn Khaldoun，1332-1406）的《歷史緒論》（*Muqaddima*），以及十一世紀伊斯蘭書

[184] 於 1960 年代發展於美國的「觀念藝術」，主張思想概念更甚於物質的美學。
[185] 這段故事神創世造人的傳說，內源記載於亞述古城（Assur）現址為伊拉克所出土的一塊土碑上，目前藏於德國柏林的近東博物館（Vorderasiatisches Museum Berlin）。

法家巴瓦卜（Ibn al-Bawwāb，961-1022）的詩作，傳達不同時代的傑作，於同一場域內的對話（見【圖十五】）。

【圖十五】《獻給阿布達比羅浮宮》—2

圖片取自：http://li367-91.members.linode.com/Blog/FirstLookLouvreAbuDhabi

【圖十六】《獻給阿布達比羅浮宮》—3

圖片取自：https://www.studiointernational.com/index.php/louvre-abu-dhabi-by-jean-nouvel

第三件石牆雕刻，上方則以拉丁文，刻寫法國人文主義者蒙田（Michel de Montaigne，1533-1592）的名作《隨筆集》（*Essais*），霍爾澤節選了其中的〈論德謨克利特和赫拉克利特〉（De Democritus et Heraclitus）與〈論虛空〉（De la vanité）為蒙田對生命、人性和書寫的探討，旨在向建築師努維爾致敬（見【圖十六】）。

透過當代藝術委員會當前已與兩位藝術家完成的合作，可知阿布達比羅浮宮繼承了傳統普世博物館對於古代文物的展示之餘，其仍不忘呈現當代藝術對普世意涵的想像與創造，使這座博物館的普世精神，既立基於歷史中的各文化群體，亦著眼於人類此刻的文化與藝術成果。誠如記者利奇（Nick Leech）於〈阿布達比羅浮宮宣布首批當代裝置藝術〉（Louvre Abu Dhabi announces first contemporary art installations）一文中，對於阿布達比羅浮宮所建構的當代藝術，即引述了阿布達比文化與旅遊部主席穆巴拉克（Mohamed Khalifa Al Mubarak）的看法：阿布達比羅浮宮展藏所訴求的普世性，可見其對文化對話的重視；但這並不僅限於對過去事物的展示，事實上如何維持這樣的對話與交流，更促使博物館在過去與現在之間建立連結性，而當代藝術的建構恰能達成該目的[186]。

更進一步地說，這樣的展藏理念，即實踐了呂理正於《展示的傳統與展望》中的看法：

「在博物館裡的異國文化展示也經常賦予人文化停滯的印象，而實際上文化接觸與文化變遷無時無刻不在進行，因此，動態的文化觀在異國文化展示中逐漸被強調。」[187]

可以說，不同於以古典藝術為核心的西方普世博物館，阿布達比羅浮宮同時對當代藝術的建構，除了維持其常設展廳內人類文明發展史的延續性，更是藉此強調這座普世博物館於當代社會的存在價值。

[186] Nick Leech, "Louvre Abu Dhabi announces first contemporary art installations", *The National*, 2016. 參考自：https://www.thenationalnews.com/business/travel-and-tourism/louvre-abu-dhabi-announces-first-contemporary-art-installations-1.193106 （檢閱日期：2021 年 09 月 13 日）

[187] 呂理政（1999），頁 89。

第三章 阿布達比羅浮宮之資本交換與普世精神再詮釋

經前兩章對博物館與普世理想的歷史爬梳，以及阿布達比羅浮宮的創建過程，本章將進一步透過阿布達比羅浮宮一新普世博物館的確立，其不同於過去西方普世博物館的特殊之處，甚而作為當代博物館外交的標誌性案例。

本章第一節「跨國資本運用與累積」，首先分析阿布達比羅浮宮的外交意涵，意即於前述法國與阿聯不同的文化發展一基礎下，本節將進一步針對兩國的文化差異性，所形成的阿布達比羅浮宮一合作機會，呈現當前所盛行的博物館外交，亦取決於雙方的優勢與需求互補，強化了法國與阿聯於博物館領域合作的合理性及其衍生效益。

第二節「普世博物館之矛盾」，則回溯普世博物館成形的歷史中，探論其不具普世性的一面，意即隨公共博物館而誕生的普世理想與實踐形式，事實上隱含了彼時歐洲思想價值觀，繼而造成普世博物館的文化與詮釋霸權。另一方面，藉由該段歷史爭議的回顧，亦將凸顯後續探論阿布達比羅浮宮作為當代普世博物館的新意呈現。

第三節「2037 年後之阿布達比羅浮宮」，藉由前部分對法國與阿聯博物館合作的意涵深究，以及普世博物館的脈絡梳理，接續將以此為基礎，探討阿布達比羅浮宮當前與未來可能的發展概況，及其作為阿拉伯世界的首座普世博物館，將如何與當前的歐美普世博物館群形成區別，彰顯不同於過去的普世理想。再者，本節亦將論及阿布達比羅浮宮之餘，法國及其他中東各國的文化外交策略，方能於 2037 年後，持續於該地區發揮其文化影響力。

第一節　跨國資本運用與累積

綜合前章節，可見阿布達比羅浮宮的合作基礎，建立於法國博物館文化外交的拓展，以及阿聯經濟與國家發展朝文化事業的轉向；更進一步地說，國際社會間的外交互動，經常因各國優勢面及需求面的不同，出現諸多具互補功能的合作機會。而以當前盛行的文化外交為例，尤其於近年來強調文化多樣性一情況下，跨文化合作建立之基礎，更加看重雙方民族性及其過往文化經驗的差異性，從而創造更具實踐多元文化意涵的外交合作。

另一方面，於此概念下的文化外交，其形式亦呼應了布爾迪厄針對個體在社會中所獲資源的累積與運用一形式，用於國際外交的呈現。首先為羅浮宮所代表的「文化資本」與「象徵資本」：布爾迪厄所提出的文化資本，其概念如他於〈資本的形式〉（The forms of capital）一文中所言：客觀化的文化物件，如畫作、書籍等具藝術價值的物質品，以及具體制化的學術資格、文憑頭銜，皆為文化資本的存在形式[188]；換言之，文化資本即指個人所擁有的文化資源，如文化涵養、教育程度等，作為個人品味、生活風俗，甚或社會地位的表徵，亦透過先天家庭階級與文化資源的傳承，以及後天於學術、藝術機構內所獲取的知識與文化資源等。再者，個人所掌握的文化資本多寡，也將形成所謂的社會階級，以及資源分配不均等優勢與權力展現；而該資本的效益，如布爾迪厄於〈文化資本三類型〉（Les trois états du capital culturel）一文中認為：先天因素與時間積累方產生的文化資本，即是一種具決定性的社會力量[189]，繼而使個體之間產生區別；此外，除了表現於個人涵養，具體的的文化物件如藝術品、書籍等，以及制度化的學歷文憑，皆為文化資本的不同表現形式。

其次「象徵資本」，則為無形資源的匯集，且受社會公眾所認可或崇拜，即為一抽象價值的證明，如魅力、聲望與形象等無形特質，布爾迪厄將之形容為一種「不為人知卻受認可」[190]的資源形式；言下之意，象徵資本亦被視作文化資本的提升，即文化資本賦予了個體於社會中的影響力與吸引力展現，且開始為外界所承認後，其將被化約為某一形象、名號與品牌，成為豐厚且具可信度的資本象徵，如某權威人士、國際知名博物館，甚或名列世界的教育機構等，而每當該名稱被提出時，其令人將之與某一特定領域產生強烈連結的效果，即為象徵資本的展現。因此，於前述概念下，羅浮宮事實上不僅憑藉其所擁有的藝術資源，成為文化資本的提供者，它即是文化資本的本身。再者，羅浮宮因其豐富蒐藏，及其特殊的歷史發展而今為世人所認可的藝術地位，乃至於該名稱所表徵的法國文化形象，這樣的國際聲望則是象徵資本的展現；且根據博物館與社會學研究者法伊夫（Gordon Fyfe）於〈複製品、文化資本與博物館：複製品文化於各層面〉（Reproductions, cultural capital and museums: aspects of the culture of copies）一文中表示：文化資本的有效性與社會影響力，實則建立於博物館、大學機構等文化

---

[188] Pierre Bourdieu, “The forms of capital”, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by J. G. Richardson. New York: Greenwood Press, 1986, p. 243.
[189] Pierre Bourdieu, “Les trois états du capital culturel”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, vol. 30, no. 1, p. 3.
[190] Ibid., p. 4.
原文：c'est-à-dire méconnu et reconnu (…)（譯者：本論文作者）

資本的提供者，而事實上後者對該領域資源與權力的掌握，亦說明了其本身便擁有具可信度且為眾人所推崇的權威性，它們即成為了個人持有資本的保證[191]。

另一方面，阿聯乃至於中東各國經濟轉型之際的文化發展路線，其所仰賴的石油經濟資源，亦具有「經濟資本」一概念：相較於文化資本的多形式，以及象徵資本的抽象性，布爾迪厄所認為的經濟資本，即為有形、有價且具交易功能的物質商品、財產與貨幣等，更是布爾迪厄所謂資本可兌換性（Convertibilité） 的主要工具[192]，誠如他在〈資本的形式〉一文中闡釋：實質性的文化產品財貨與象徵性的文化資本，得以藉由經濟資本的付出而獲得，如在被視為文化資本持有者的教育機構內，個人得以透過前者所授予的學歷、文憑認可，進一步於社會與職場上，獲取相應的經濟報酬[193]。換言之，當前阿聯針對阿布達比羅浮宮一文化事業的投注與藏品建構，乃至於薩迪亞特文化特區內多座藝術機構的興建，甚而以文化為核心的城市發展，皆取決於石油資源所帶來的經濟基礎，使之能快速獲取物質性的文化資本；但更進一步地如羅浮宮、大英博物館等具象徵意涵與影響力的博物館建構，即文化形象、吸引力與社會認可的建立，實則也點出了阿聯選擇與諸多知名藝術機構的跨國合作策略。

因此，本節對於法國與阿聯的文化外交，將透過資源差異而形成的互補契機，分析兩國家如何憑藉各持資源的相異及其不同功能，促成阿布達比羅浮宮的合作，展現雙方於博物館發展領域合作的可能性與必要性。首先針對法國與阿聯相異的國家文化發展脈絡，前者將以羅浮宮文化資本累積與象徵資本的奠基過程，及其於當代文化外交的運用與挑戰；而後再透過不同於法國的博物館文化建構，梳理阿聯以宗教信仰為基礎的文化歷史脈絡與特色之處，並於當代石油一經濟資本下，文化事業發展之理念。最後藉由法國與阿聯的文化發展與經濟資源的差異性，綜合雙方的優勢與需求面，除了成為跨文化合作之契機，亦形成國際間的資本轉換與互補現象。

---

191 Gordon Fyfe, “Reproductions, cultural capital and museums: aspects of the culture of copies”, *Museum and society*, 2(1), Mar, 2004, p. 49.

192 Jean-Louis Fabiani，《布赫迪厄》，陳秀萍譯，臺北：麥田出版，2019，頁 139。

193 Pierre Bourdieu, “The forms of capital”, in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, J. G. Richardson (ed.). New York: Greenwood Press, 1986, p. 247.

一・羅浮宮影響力建立

羅浮宮作為提供文化資源的藝術與學術機構，本身亦因透過不斷累積的藝術展藏、知識產物與權威制度的建立等，從而成為文化資本匯集與傳播的最佳場域；再者，於此過程中，羅浮宮亦逐漸累積象徵資本所帶來的文化影響力，而這亦是當前羅浮宮向外擴張的無形力量，即如布爾迪厄於《所述之言》（*Choses dites*）一著作中的形容：象徵資本的擁有者，來自於外界對其所擁有其它資本之存在與否的認同，所形成具普遍正當性的制度、影響力與權力等[194]。言下之意，羅浮宮當前於文化外交層面，憑藉其藝術地位所施展的文化影響力，乃是象徵資本的表現形式，且源於羅浮宮發展史中的文化資本積累；因此，本論文將進一步回溯羅浮宮的建構過程，探論其自文化資本乃至於象徵資本的積累，如何形塑其今日為全世界所認可的文化影響力與吸引力。

（一）文化資本累積

根據阿嘉娜於〈品牌、合法化與博物館力量：以阿布達比羅浮宮為例〉一文中，針對羅浮宮文化資本的分析：

「對於文化資本的累積、制度建立、分配和整合方面，博物館實則具有強大效力。透過地點（通常位於市中心）、建築（通常表現宏偉與雄心）與收藏品（通常表現個人傑作與文化勝利的象徵），以及選擇與分類事務之能力。（…）其功能為區別、包容或排斥，透過承認或否認一制度，以判定對文化生產與傳播，彰顯其權威。」[195]

於此基礎下，自羅浮宮開始作為皇室居所且兼具蒐藏空間之時，歷代法國國王自歐洲各地蒐羅而來的藝術畫作，不僅奠定了羅浮宮作為博物館一角色，這些豐富的皇室珍藏，也首先成為了羅浮宮的文化資本，使之尚未成為真正的博物館

---

[194] Pierre Bourdieu，《所述之言》，陳逸淳譯，臺北：麥田出版，2012，頁 239、263。

[195] Btihaj Ajana, “Branding, legitimation and the power of museums: the case of the Louvre Abu Dhabi”, *Museum & Society*, 13 (3), July, 2015, p. 330.
原文：Museums are in fact powerful engines when it comes to the accumulation, institution, distribution and incorporation of cultural capital. Through their locations (often at the heart of city), architecture (often exhibiting grandeur and ambition), collections (often presented as being emblematic of individual genius and cultural triumph) and power to select and classify things (…) Their function is that of distinction, inclusion and exclusion, which exerts authority on the domain of cultural production and transmission by conferring or denying institutional recognition.（譯者：本論文作者）

之前，便已形成一個具藝術功能的複合式空間，更與同時代的歐洲公共博物館的產生，形成區別。如於路易十四主政期間，相繼遷入羅浮宮內的法蘭西學院、皇家繪畫與雕刻學院，以及「沙龍展」等，再擴增了羅浮宮的藏品來源與種類，開始存放學院教授的創作與學生的雕塑複製品等。而該歷程的重要性，誠如李軍於〈美術學院陳列館與沙龍：博物館展覽制度考〉一文中表示：國王的私人藝品與藝術學院的創作，皆豐富了羅浮宮的藝術品項，成為典藏、教學與交流鑑賞功能兼具的藝術空間，使得法國皇家繪畫與雕刻學院與歐洲同時代的藝術學院相比，前者擁有較豐富的藝術藏品[196]。

另一方面，藝術學院的進駐，亦使羅浮宮亦參與了法國藝術體制的建構過程，劉碧旭於《觀看的歷史轉型》中便指出：法國皇家繪畫與雕刻學院的出現，其繼承了於 1563 年首成立的佛羅倫斯美術學院（Académie du dessin de Florence）一歐洲首個藝術學院體制，法國透過對後者概念與經驗的移植與轉化，逐漸建立自身的藝術體系，影響至今的藝術教育、展覽與評論等層面[197]。再者，皇室主導下的藝術發展與學院制度，亦顯示了藝術作為君王治理及其權勢彰顯的重要工具之一，藉此鞏固法國人民對君王的崇拜與認可[198]；儘管當時的藝術學院，被視作國王政治權力的附庸，卻仍建立了完備的藝術制度與教學體制，而逐漸形成文化與藝術上的權威與影響力[199]。更進一步地說，相較於過去藝術僅服務於私人性質的蒐藏行為，羅浮宮憑藉法國皇室對藝術活動的熱衷，並作為皇宮的優勢地位，方能於法國藝術體制初發展的過程中，成為藝術空間的提供者；而透過統治階層與學院所舉辦的半開放性藝文活動，藝術家一職業的形成、藝術鑑賞與美學概念的傳播，皆於羅浮宮內付諸實踐，其所扮演的藝術角色也再次被凸顯。

因此，隨著羅浮宮轉為公共博物館，世俗化的藝術展示，強化了羅浮宮的藝術功能及其藏品的重要性與影響力，並代表了過去由皇室階層所掌握的文化資本，至法國大革命期間與拿破崙時代，它們開始被賦予了更多的展示意涵，不僅是民主自由的象徵、滿足啟蒙運動對知識傳遞的訴求，更作為彼時法國人民的情感連結，即如廖仁義於《藝術博物館的理論與實踐》中說道：「（羅浮宮）將過去被王公貴族獨佔的藝術作品轉變成為公共博物館，提供民眾可以親近參觀、欣賞與

196 李軍，〈美術學院陳列館與沙龍：博物館展覽制度考〉，美術研究，01.029，2009，頁 6-7。
197 劉碧旭（2020），頁 62。
198 同上註，頁 66。
199 同上註，頁 71。

討論，培養自己的審美判斷能力。」[200]而該情況進一步反映了彼時對藝術文物的廣泛蒐羅行動，不論是透過對國內皇室財物的充公、拿破崙征戰歐洲時的戰利品，甚或於埃及的考古挖掘等，對於該時代的統治者乃至於法國人民而言，憑藉大量藝術品的匯集，他們皆能於羅浮宮內獲得知識啟迪、體驗文明進步與國家民族的強盛等。藉此可知，當羅浮宮正式成為公共博物館之時，其累積已久的文化資本亦隨之公共化，逐漸具有普遍的社會功能與價值，提供法國人民更多的文化參與機會，使後者從中獲取藝術知識與思想交流，成為了布爾迪厄所謂文化資本的提供者。

（二）象徵資本塑造

根據法國社會學家法汴尼（Jean-Louis Fabiani）於《布赫迪厄》（*Pierre Bourdieu. Un structuralisme héroïque*）一書中表示：象徵資本的建立，經由其他類型資本經長時間的轉換與累積，而後奠定一人或事物，於特定領域的名聲與地位，並獲得明確且公開的社會認同[201]。因此，自公共博物館確立後，羅浮宮的象徵性地位，首先仰賴公眾對藝術展示活動的參與，提供他們獲取知識、美學概念與藝術資源後，羅浮宮作為公共博物館一角色與功能開始受到肯定，並於人民心中建立的聲望，成為了羅浮宮象徵資本的凝聚。誠如鄧肯於《文明化的儀式：公共美術館之內》（*Civilizing rituals: inside public art museums*）中亦論道：公共藝術博物館將參觀者稱作資產階級，他們進入博物館以尋求啟蒙與理性知識的樂趣，且不論各自的社會地位如何，於羅浮宮內，每一位民眾都能找到自身與其他法國公民所共享的文化連結[202]。

言下之意，不論是「中央藝術博物館」或「拿破崙博物館」，藝術展示的公開化、大規模的文物蒐羅行動等，其意涵不僅是公共博物館建立初期的經營之道，更是法國甚早轉為民主政體的展現，因而作為彼時法國乃至於歐洲文化資產匯集地的羅浮宮，其藝術功能進一步作為國家政府與法國人民之間的連結，前者透過對羅浮宮藏品的擴充與展示建構，促使文化資產帶來的象徵性效應，提升至以國家認同為號召的情感投射，羅浮宮逐漸形成以民族精神為導向的象徵力量。更進一步地說，透過公開的藝術展示，提供審美鑒賞與知識之餘，博物館亦是思想價

[200] 廖仁義（2020），頁 46。
[201] Jean-Louis Fabiani（2019）頁 139-146、171。
[202] Carol Duncan，《文明化的儀式：公共美術館之內》，王雅各譯，臺北：遠流出版公司，1998，頁 26。

值觀的傳遞媒介，如作為羅浮宮經營者的法國政府，其促使觀眾將對藝術文物所產生的情感投射，化為一種以自身民族文化為傲的國家認同感。對此現象，李軍於〈地域的中心化：羅浮宮與普世博物館的生成〉一文中亦有相呼應的論述：

「傳統的名勝古蹟如今變成了國家的財富，私人所有的藝術品變成了全民共有的『文化遺產』。在破壞了民眾對宗教的依賴之後，『文化遺產』通過提供新的崇拜物，及時填補了民眾的情感空白，成為國民共同身份的象徵。」[203]

另一方面，羅浮宮所形塑的國家認同中，事實上亦涵蓋了普世博物館的建構，即賈克朗於《大羅浮宮之役》中認為：自羅浮宮開放之日起，歷經大革命的變革、拿破崙稱帝時代直至今日，這份普世理想始終維繫著羅浮宮的存在精神與價值[204]。再者，於羅浮宮自許為普世博物館之初，其經營形式不僅為實踐蒐羅世界性藝術文物一理想，這份普世精神更進一步融入羅浮宮以國家認同、民族文化為核心的象徵價值，強化了彼時統治者向外進行文物蒐羅行動的正當性。可以說，於羅浮宮之內，有形的藝術文物，可被視作文化資本的累積；而在羅浮宮之外，其名稱與法國文化的連結性，甚或於國際間的影響力與吸引力，則是羅浮宮象徵資本的發揮。

二．阿聯文化形象及轉型

首先，相較於以羅浮宮為基礎，法國博物館文化領域發展所具有的連貫性與相關制度的建立，終形成顯著且具可追溯性的文化資本與象徵資本；於阿聯而言，其尚未有一特定文化產物，具高度識別性與國家民族代表性，猶如羅浮宮之於法國文化的象徵意義，且擁有一定程度的國際聲望。誠如阿嘉娜於〈品牌、合法化與博物館力量：以阿布達比羅浮宮為例〉一文中表示：以阿布達比羅浮宮為例，當前開發中國家的新興博物館，經常尋求已發展成熟，甚且與具成熟文化品牌之西方博物館進行合作，迅速獲取突出地位與可信度，以彌補因未擁有舉世聞名的館藏文物，以及需經時間積累的藝術地位；然而，也正因此趨勢的出現，方促成了當代跨國博物館合作的資本交換與共生關係[205]。換言之，透過阿布達比羅浮宮及其他藝術機構的興建，可進一步視之為阿聯藉由與具文化影響力的西方國家展開跨文化合作，藉以獲取相關經驗與國際知名度，從而建構自身的文化資本。

---

[203] 李軍（2008），頁 16。
[204] Jack Lang, op. cit., pp. 199-200.
[205] Btihaj Ajana, op. cit., p. 336.

另一方面，阿聯乃至於阿拉伯世界，後石油時代的文化發展轉向，事實上也可被視作伊斯蘭文化信仰的歷程與轉折，誠如路易斯於《中東：自基督教興起至二十世紀末》中所言：「回教徒的文明在這個文明本身的認知中，是由宗教來界定的。」[206]意即伊斯蘭信仰於中東地區文化發展及形象，有著根本性的影響，甚且呼應了阿聯當局不斷強調阿布達比羅浮宮，乃至於其他文化事業，皆具有展現伊斯蘭文化信仰包容與多元性的意涵存在。

因此，不同於前述對法國博物館文化資本與象徵資本的爬梳，本論文將透過伊斯蘭文化信仰一發展脈絡，探究當前阿聯突破性文化發展的其中因素，繼而在中東與歐美國家進行合作的趨勢下，凸顯當前西方藝術機構對文化資本與象徵資本的掌握，何以成為中東國家打造其國際文化形象的關鍵，除了再次證明文化資本之於各國樹立文化形象的重要性，亦是對於各式資本於國際間形成交換現象的探討依據。

（一）多元文化奠定

伊斯蘭文化信仰背景下的阿聯，以宗教意識為其文化發展之載體，根據伊斯蘭文化研究學者金宜久於〈伊斯蘭文化與西方〉一文中所述：興起於七世紀初的伊斯蘭教，阿拉伯人是其創始民族，並透過不斷地向外征服，逐漸形成橫跨亞、非、歐的阿拉伯帝國，從而將該信仰傳至整個中東地區；然而，伊斯蘭文化的發展，卻是在阿拉伯征服者一基礎上，由皈依於此信仰的各地區族裔人民，集體形塑而成的伊斯蘭文化信仰，而非由阿拉伯民族單一完成，其中包含了波斯、敘利亞與土耳其等各方族群；更進一步地說，「伊斯蘭文化既是阿拉伯民族的，也是信仰伊斯蘭教的其他民族所共有的。」[207]

鑑於此，於伊斯蘭信仰形成之初，中東民族及文化的結構複雜，使得伊斯蘭文化具高度多元性與包容力，而得以造就其於諸多領域的發展與成就，皆有融合異國文化思想的特性。如第一章述及於「法國－鄂圖曼聯盟」背景下的伊斯蘭黃金時代，自八世紀至十三世紀間，隨著阿拉伯帝國於中東地區的統治權奠定，以及伊斯蘭信仰的擴張，其不僅成為世界三大宗教，促成該區域回教化的同時，亦藉由這份宗教力量，自統治階層至民間社會，皆展現了該信仰於各方文化與知識

[206] Bernard Lewis（2017），頁 97。
[207] 金宜久，〈伊斯蘭文化與西方〉，二十一世紀雙月刊，第九十六期，2002，頁 20。

上的汲取與融合；再者，該時期的阿拉伯世界，憑藉居中的地理位置，廣納各方民族及其文化特徵、藝術技藝、科學知識等，進一步讓首都巴格達（Bagdad）成為了世界文化與宗教的中心。其中，聞名於當時的伊斯蘭文化成就，便為創立於八世紀，位在巴格達的智慧宮（Maison de la sagesse），一所結合圖書館與翻譯機構的學術場所，旨在推行阿拉伯世界的翻譯運動（Mouvement de traduction）[208]，將古代東西方語言，如希臘語、波斯語與梵語等各類學科之文獻手稿，翻譯至阿拉伯文並藏入智慧宮，而後提供學者進行研究。而對於智慧宮的創立精神，乃至於該機構對彼時中東地區文化形象的體現，誠如法國著名東方學者維特（Gaston Wiet，1887-1971）於《巴格達：阿巴斯王朝首都》（*Baghdad: metropolis of the Abbasid caliphate*）一書中所述：

「（智慧宮）很快成為了一個活躍的科學中心、一座擁有豐富翻譯作品的大型圖書館。所有種族與不同宗教信仰的學者，皆受邀於此進行研究。他們所關心的是普世文化資產的保護，儘管以阿拉伯文作為主要使用語言，其對象卻不限於穆斯林（…）。」[209]

可以說，於伊斯蘭黃金時代下，中東地區文化多元融合的特性，除了是地理位置因素，也同為該文化信仰的理念訴求，透過對外來文化的廣納，為自身發展帶來助益。而事實上，這段各方文化兼容並蓄且蓬勃發展的時代，亦可謂當前阿聯對其國內文化發展的理想投射。

（二）文化趨向保守

十二世紀，至伊斯蘭黃金時代後期，隨著多個外部勢力的介入，如十一世紀至十三世紀的歐洲十字軍東征（Croisade）、十三世紀蒙古帝國（Mongols）的擴張等外部壓力，導致阿拉伯帝國的衰敗，象徵伊斯蘭文明鼎盛的智慧宮，也在1258 年，於阿拉伯人與蒙古軍隊的巴格達之役（Bataille de Bagdad）中遭到摧毀，中東地區開始遭各方族群所佔據。另一方面，帝國的滅亡，也影響了過往伊斯蘭

[208] 活動期為八世紀中葉至十世紀末。

[209] Gaston Wiet, *Baghdad: metropolis of the Abbasid caliphate*, Norman: University of Oklahoma Press, 1971.
參考自：https://sourcebooks.fordham.edu/med/wiet.asp （檢閱日期：2021 年 08 月 04 日）
原文：(…) and soon became an active scientific center. The Academy's large library was enriched by the translations that had been undertaken. Scholars of all races and religions were invited to work there. They were concerned with preserving a universal heritage, which was not specifically Moslem and was Arabic only in language.（譯者：本論文作者）

信仰的包容性，對於異國文化融合與知識的追求，逐漸出現思想牽制趨向。根據著名英國宗教研究學者阿姆斯壯（Karen Armstrong）於《神的歷史》（*A history of God*）一書中說道：自蒙古人與其他外部勢力入侵後，保守主義的氛圍開始於中東地區出現，穆斯林們因無法及時恢復其所失去的事物，從前的革新觀念遂轉而對神意信仰的鑽研，以減輕該段艱困時期的焦慮；然而，此一趨於保守的發展態勢，並不意味著該文化的衰退[210]。

此外，十九世紀興起的歐洲殖民主義，再為中東地區帶來以西方為首的現代化挑戰，且根據凱爾柏勒於《歐洲人談歐洲：十九與二十世紀歐洲自我認識的形成》一書中解釋：於十九世紀左右，以歐洲作為普世現代化的開端一概念，歐洲文明逐漸被視為世界轉變過程的一部分，如政治的民主化、經濟體制的進步、工業發展，甚或宗教與社會的共通價值觀等，不僅是歐洲自我意識的形成，亦隨著其勢力的外溢，這份影響力隨之擴及全世界，並成為了現代化與否的衡量準則[211]。換言之，彼時處在歐洲掌控之下的中東地區，同樣受到此一標準的檢視，尤其對於以宗教信仰為立基的穆斯林地區，西方文化的強勢介入，再形成了另一挑戰與衝擊，亦如路易斯在《中東：自基督教興起至二十世紀末》中言道：

「以西方東漸來界定中東現代史的開端，曾經在一段時間內相沿成習——這和界定世界其他地區的現代史開端一樣。再精確一點來說，是用歐洲帝國主義的影響來界定其開始，指的是西方勢力的來到、擴散及所引發的轉化過程。」[212]

自彼時起，西方文化藉由殖民主義與現代化的進步思想，導致中東地區的文化發展路線，陷入維護伊斯蘭傳統與歐洲進步主義的抉擇中。對此問題，金宜久也在〈伊斯蘭文化與西方〉一文中表示：近代的西方殖民統治擴及了伊斯蘭世界，使其難以抵禦社會文化、生活模式，甚或意識思想等各層面的西方化、現代化，因而讓穆斯林們產生了發展道路不同的分化，分別是維護傳統的伊斯蘭主義，以及改革與世俗化的現代主義。可以說，自整個西方統治期間，直至今日的獨立建國，伊斯蘭世界的統治者們，皆持續在傳統與現代的文化及社會發展路線中不斷交替[213]。而事實上，該現象亦可見於當前中東國家於石油經濟轉型之際的思維，重視現代化發展建設的同時，仍不斷強調對自身傳統文化的維護與融合。

---

[210] Karen Armstrong，《神的歷史》，蔡昌雄譯，臺北：立緒文化，2018，頁 427-228。
[211] Hartmut Kaelble（2005），頁 38。
[212] Bernard Lewis（2017）， 頁 97。
[213] 金宜久（2002），頁 22-23。

（三）當代文化形象重塑

因此，隨著第二次世界大戰的結束，中東國家逐漸脫離西方殖民、獨立建國後，其首先重視對自身伊斯蘭信仰及其文化身份的重建，博物館建設因而成為了阿拉伯國家再次凝聚其身份與文化認同的最佳形式，其除了被視作西方文明的現代化產物，也具有凝聚文化認同之作用。對此，卡茲胡尼於《國王的鏡子：波斯灣王國的博物館和政治》中便提出「溯源博物館」（Musée-racine）一詞，用以指稱於中東地區國家獨立初期至 1970 年代期間，所興建的首批大型公共博物館，如 1970 年麥納瑪（Manama）的巴林國家博物館（Musée national de Bahreïn）、1971 年的杜拜博物館（Musée de Dubaï），以及 1975 年的卡達國家博物館（Musée national du Qatar）等[214]，皆為創立於殖民結束後的首批中東博物館，旨在找尋一個僅屬於在地的文化根源[215]；卡茲胡尼也進一步於〈法國期望下的阿拉伯世界形象〉（Une image du monde arabe conforme aux attentes françaises）一專訪中解釋：

「它們（中東國家）絕非文化沙漠。這些國家很早便建立多個大型國立博物館（…）。這便是所謂的『溯源博物館』，即為展示民族身份場域的典型案例，負責塑造該民族的共同記憶。」[216]

更進一步地說，「溯源博物館」的出現，標示了西方殖民時代的結束，其被視作具特定民族文化傾向的區域性博物館，以傳統建築作為展示空間、展藏當地藝術文物、阿拉伯文為敘述語言，並在當地統治者的建立下，集體性地追溯伊斯蘭文化於中東地區的根源性。

另一方面，中東地區國家的首批博物館，同樣反映了二十世紀末的石油經濟轉型，以及全球化與後殖民時代情境下，包含了阿拉伯世界在內的多數發展中國家，透過對自身文化特殊性的維護，體現文化多樣性的精神。而此概念更延續至

---

[214] Alexandre Kazerouni, *Le miroir des cheikhs : musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris: Presses Universitaires de France, 2017, p. 29.
[215] Ibid., p. 31.
[216] Elisabeth Franck-Dumas,“Une image du monde arabe conforme aux attentes françaises”, *Libération*, 2017.
參考自：https://www.liberation.fr/planete/2017/11/07/alexandre-kazerouni-une-image-du-monde-arabe-conforme-aux-attentes-francaises_1608554/ （檢閱日期：2021 年 10 月 13 日）
原文：(…) ils étaient tout sauf des déserts culturels. Ces Etats côtiers avaient très tôt créé des grands musées nationaux... C'est ce que j'appelle un «musée racine», un établissement assez classique de mise en scène de l'identité nationale, chargé de façonner une mémoire commune à tous ceux qui ont le passeport.（譯者：本論文作者）

當前中東的文化發展建設中，誠如加拿大學者高提耶－賈格於（Viviane Gautier-Jacquet）〈阿布達比羅浮宮：一個新興的治理模式？〉（Le Louvre Abou Dabi : un nouveau paradigme de gouvernance en émergence ?）一文中述及：透過薩迪亞特文化特區及其多座藝術機構的建立，阿聯政府試圖將阿布達比打造為新的中東文化首都，甚且隱含了復興伊斯蘭黃金時代的特殊意涵[217]。換言之，以博物館為核心的文化事業，實則結合了後石油時代的軟實力發展目標，及其具有的文化凝聚力，繼而透過博物館的開放性，讓世界各地的觀眾得以於該空間內，進行他者與伊斯蘭文化間的重新交流與認識。

三・文化外交之資本互補

阿布達比羅浮宮一合作中，所體現的跨國資本交換，事實上也呼應了法汴尼於《布赫迪厄》中，對於檢視資本成效的辦法解釋，即為「由某類型對換到另一類型的能力高低程度。」[218]言下之意，於個體而言，資本的兌換能力，可視作學識文憑、社經地位與個人魅力的高低；而針對國際間的合作行為，亦可見於各國憑藉自身特殊資本的吸引力，與他國展開具更多效益與互補性的跨國合作，如法國的博物館外交，以及阿聯的石油經濟轉型，皆具有顯而易見的互補效益。因此，於前述法國與阿聯的資本與文化發展基礎下，將進一步針對阿布達比羅浮宮的合作案例，法國與阿聯各自的優勢與外交需求面，方產生雙方合作的可能性與效益。

（一）羅浮宮之優勢及需求

相較於阿聯的博物館發展歷程，羅浮宮作為歐洲公共博物館的創始者，其所掌握的博物館經驗、豐富的藝術展藏與文化地位等，無不成為了羅浮宮如今的文化與象徵資本，甚且廣泛地受到全世界的認同。但隨著文化外交的興起，除了作為法國人民藝術生活的提供者，乃至於國家文化形象的代表，當代羅浮宮更進一步擔任法國文化外交「去中央化」的實踐者，不同於過去將博物館視作累積並發揮文化與象徵資本的唯一場域，轉而強調它們於博物館空間外，甚或於國際間的表現，而這些都建立於羅浮宮過往的文化經驗與象徵效益。誠如羅浮宮行政管理總監巴爾巴萊（Hervé Barbaret）於〈博物館與金錢〉（Les musées et l'argent）一專訪文中表示：

---

[217] Viviane Gautier-Jacquet, “Le Louvre Abou Dabi : un nouveau paradigme de gouvernance en émergence ?”, *Muséologies*, vol. 5, no. 2, 2011, p. 23.
[218] Jean-Louis Fabiani（2019），頁 135。

「該博物館（羅浮宮）地處巴黎中心，倘若我們期望它能為國家服務，便得突破空間限制，擴及整個國家乃至於全世界，並利用羅浮宮的展藏及其藝術地位。因此，我們致力於將藝術品跳脫羅浮宮，展示於外國異地，拓展羅浮宮無處不在的能力（…）。」[219]

該論述反映了法國近年來藉博物館推行文化外交的同時，亦是該藝術機構運用其文化資源、彰顯文化形象的機會，再次呼應了賈克朗於《大羅浮宮之役》中所強調的「無牆的羅浮宮」，意即當前的羅浮宮，除了豐富的文物資產，以國家文化與普世理想為核心的象徵力量亦十分重要，如其作為法國文化的表徵，曾激起了各城市區域乃至於國家，開始將博物館視作對自身文化的建構方式之一；而當代羅浮宮需進一步將這些優勢施展於國際間，如展覽活動、專業諮詢與研究合作等，以此顯示羅浮宮無處不在的能力，更是當代普世博物館於全球化下的角色定位。

另一方面，為因應「去中央化」的文化外交，被賦予更多彈性以進行對外合作之餘，羅浮宮事實上也擔負了獨立營運帶來的財政壓力；尤其自 1993 年起，羅浮宮自文化部轄下，轉為「公共行政機關」（Établissement public à caractère administratif，EPA）起，於財政收入與營運方面，羅浮宮擁有高度的自主權，意味著其同時得擔負盈虧之責。根據連俐俐於〈羅浮宮「法人化」研究初探〉一文中述及：於「大羅浮宮計畫」後，官方政府的資助已告一段落；往後羅浮宮將對其硬體設施負起責任，意即包含建築地產的修繕工程，以及文物藝品的維護等任何經費的籌措[220]。對此情況，記者馬厄（Heather Maher）也在〈世界：西方博物館之東移爭議〉（World: Western museums make controversial move East）中，引述了《法國藝術雜誌》（Journal Des Arts）編輯雷尼耶（Philippe Regnier）的觀點：

「此舉為博物館界的一場革命。於過去，藝術畫作以服務科學為目的（如教育公眾），而非謀取金錢。如今，我們正進入新的邏輯、一種商業模式，博物館

[219] Réseau Canopé, “Les musées et l’argent : entretien avec Hervé Barbaret, administrateur général de l’établissement public du musée du Louvre“, *Cahiers philosophiques*, no. 124, 2011, p. 109.
原文：Louvre : le musée est au cœur de Paris, et si l’on souhaite qu’il soit au service de la nation, il faut qu’il puisse rayonner hors les murs. Il faut que le reste de la nation, et même de l’univers, puisse profiter de ses collections et des propos qu’il a pu rassembler en matière d’histoire de l’art. Nous tâchons donc de développer ce don d’ubiquité, par la présentation d’œuvres hors les murs, dans des expositions qui circulent à l’étranger ou en region (…)（譯者：本論文作者）

[220] 連俐俐，〈羅浮宮「法人化」研究初探〉，博物館學季刊，2013，27(3)，頁 81-82。

被視為擁有資產的企業，而其中的畫作則為具投資性且能獲得龐大經濟回報之財富。」[221]

可以說，隨著歐美諸多大型國家博物館開始被賦予獨立營運之權後，自籌財源的挑戰，進一步促成近年各知名歐美博物館展開商業性文化合作的因素之一，也再次凸顯了博物館象徵資本正變成一種可兌換的經濟效益。

（二）阿聯之優勢及需求

反觀阿聯，儘管面臨後石油時代的轉型挑戰，阿聯仍於此過程中，憑藉石油資源帶來的經濟基礎，逐一開發多項大型文化建設，而根據梅哈吉亦於《阿拉伯世界的文化政策與發展進程：系列指標分析》中提及：經濟資源對中東國家的文化發展助益，尤其可見於富有考古資源、自然或歷史等天然資源國家，如阿聯、卡達、埃及與約旦等國，皆在政府當局的主導下，透過各國財政部門與文化旅遊部門的合作形式，著重文化基礎設施的建設如博物館，而其特色之處便是「創造文化活力，一方面振興文化旅遊，另一方面則是培養新一代的在地創作者。」[222]

更進一步地說，不同於法國與歐洲各國的博物館發展歷程，透過藏品蒐羅、藝術體制的建立等形式，甚或將民族精神嵌入其中品牌塑造；阿聯與中東各國對於當前的博物館發展計劃中，則以經濟資源進行文化事業的建構。誠如研究者懷－亞特・勞（Stella Wai-Art Law）於《品牌背景：古根漢與羅浮宮》（*Branding context: the Guggenheim & the Louvre*）一論文中述及：綜觀薩迪亞特島上的博物館建設，皆為大型西方藝術機構與知名建築師的跨國合作，說明了充足的經濟資源，使阿聯得以憑藉短期的品牌塑造模式，獲取前者長期積累的文化經驗與品牌形象，意即「透過一系列已頗負盛名的機構品牌，彌補自身尚未形成具規模的展

---

[221] Heather Maher, “World: Western museums make controversial move East”, *Radio Free Europe/Radio Liberty*, 2007.
參考自：https://www.rferl.org/a/1075167.html（檢閱日期：2021 年 08 月 15 日）
原文：Here we are really looking at a revolution in the museum world. Works of art used to be loaned for, and paintings used to be used for, scientific purposes [such as educating the public] and not in exchange for money. Today we are getting into a new logic, a business logic, where a museum is considered like a business with assets, where the paintings are riches that can be invested to obtain a maximum financial return.（譯者：本論文作者）

[222] Meriem Mehadji, op. cit., p. 263.
原文：(…) d’une part, dans la régénération du tourisme culturel et d’une autre, dans la formation d’une nouvelle génération de créateurs locaux.（譯者：本論文作者）

藏與文化品牌。」[223]換言之，透過經濟力量，阿聯乃至於中東地區的新興博物館群，開始與聞名世界甚或具品牌效益的藝術機構尋求合作，透過後者的文化權威、知名度與合法性的轉嫁，從而提升中東博物館的文化形象與認同感，獲取西方博物館文化及象徵資本的助益[224]。

另一方面，於阿聯而言，以藝術機構為核心的文化建設，其目的不僅為後石油時代的經濟轉型，亦是一種文化身份的塑造，將具國際能見度的藝文發展，作為當代阿拉伯世界的形象建立。因此，透過薩迪亞特島上的文化特區，可見其不僅作為阿聯文化願景的實踐成果，因著其主要採取與知名博物館、國際級建築師所進行的多項大型合作，繼而顯示了阿聯以打造與世界接軌的文化建設為目標，誠如建築師內希波古拉勒（Esra Nesipoğulları）於〈阿聯藝術機構之批評〉（Critical remarks on art institutions in the UAE）一文中表示：

「獨立於薩迪亞特島上的博物館群，各自具有其文化與經濟影響力，（…）每一位建築師亦富有強烈的視覺與品牌辨識度，以及相當多元的設計選擇，促進該特區於全球化情勢下的經營發展。換言之，此模式是基於建築品牌與博物館品牌的結合。」[225]

可以說，阿聯尋求具聲望與識別度的歐美藝術機構展開合作，除了使其國內的文化建設，得以置於全球化的語境中進行發展，亦顯示了阿聯對於自身文化形象提升之企求，即為提升當地博物館乃至於國家文化形象於國際間的展現；而當前具知名度與藝術地位的歐美藝術機構，則提供了阿聯及其周邊國家於國際社會上，獲取西方藝術體系及其文化形象的加持，乃至於現代化博物館的經營策略等，從而獲取更廣泛且跨文化的普遍認可。

---

[223] Stella Wai-Art Law, *Branding context: the Guggenheim & the Louvre*, The Ohio State University, 2008, p. 65.
原文：(…) to capitalize on a group of already reputable brand names and make up for not having an established collection or standing to build upon.（譯者：本論文作者）

[224] Btihaj Ajana, op. cit, p. 328.

[225] Esra Nesipoğulları, “Critical remarks on art institutions in the UAE”, 2017.
參考自：https://esranesipogullari.com/critical-remarks-on-art-institutions-in-the-uae/（檢閱日期：2021年07月17日）
原文：Saadiyat Island has individual fragmented museums; each has a vast cultural and economic impact per se. The architects dedicated to the cultural district all have a strong visual identity and self-branding. These famous architect selections are also quite diversified, which plays a role in making the island globally well-adapted. It can be said that the thematic approach is based on the marriage between architectural branding and museum branding.（譯者：本論文作者）

（三）跨國性資源互補

綜合前述，法國與阿聯的跨國博物館合作，顯示了雙方於藝術與經濟資源的互補性與可期待的交換利益，即阿嘉娜於〈品牌、合法化與博物館力量：以阿布達比羅浮宮為例〉所述：

「於文化領域，透過品牌產生合法性，很大程度地取決於象徵價值的交流，以及獲得所需的文化資本，而藝術機構則在此過程中發揮主要作用。阿布達比羅浮宮的合作協議，是文化本身如何作為一平台，實現布爾迪厄所謂的象徵資本與物質資本（藝術品與博物館資源）的累積。於法國來說，此交易涉及了羅浮宮一形象從文化資本至經濟資本的轉換；於阿布達比而言，則代表了透過使用舉世聞名的博物館名稱，進一步獲得合法性及其聲望的機會。」[226]

相較於公共博物館形成初期，羅浮宮於文化資本及其象徵意涵的建構，奠基於廣泛的文物搜羅行動，以及公開化的藝術展示，彼時的新政府將羅浮宮打造為普世理想的實踐場域，而法國人民便是其文化資本與象徵凝聚力的主要施展對象；而至當代，面對普世博物館的策略轉向、藝術機構經營的獨立性與文化品牌的建立，甚或作為文化外交的實踐者，羅浮宮更進一步向外探索多元化的合作形式，並結合文化與象徵資本而形塑成羅浮宮一文化品牌，逐步展現其「無處不在的能力」。

再者，藉由該吸引力而產生的商業合作機會，亦有助於羅浮宮的營運。誠如法國外交事務、國防與軍事委員會於 2007 年向參議院提交的《批准法國與阿拉伯聯合大公國之阿布達比普世博物館協議法案》一報告中即明確表示：阿布達比羅浮宮的合作，為羅浮宮及其餘參與借展的法國博物館，都將帶來正向的經濟效益，而這也顯示了藝術機構不僅有保護文化遺產之責，為維持營運的財務考量亦是不可忽視的任務；如除了法國方面所提供的藏品借展、博物館專業諮詢等合作項目的所需支出，另有一筆阿聯政府額外提供給羅浮宮的 2500 萬贊助費，實則

---

[226] Btihaj Ajana, op. cit., p. 336.
原文：Manufacturing legitimacy through branding in the domain of culture is very much about the circulation of symbolic value and the acquisition of the needed cultural capital, a process in which institutions play a primary role. The Louvre-Abu Dhabi partnership deal is an example of how culture itself becomes a platform for the accumulation of both symbolic and material capital in the Bourdieusian sense. For France, the deal involves the conversion of the cultural capital, embodied in the figure of the Louvre, into an economic one. For Abu Dhabi, the deal represents an opportunity to gain legitimacy and reputation by proxy through the use of a world-renowned brand.（譯者：本論文作者）

投入「大羅浮宮計畫」中的金字塔建造、成立伊斯蘭藝術部門，以及羅浮宮舊址的整修等。該報告也進一步說明：於三十年效期的博物館合作期間，羅浮宮將可針對所獲得之款項，用以修復館內畫作、購得更多新藏品等[227]。

另一方面，對於後石油時代的經濟轉型，儘管透過購買藝術品、興建藝文設施等，皆是阿聯對於文化與經濟資本的運作；然而，唯有透過國際間的高度展示、宣傳與品牌建立等形式，獲得廣泛且受公認的名稱或形象之時，阿聯方能將其文化發展成果，打造為具持續性吸引力與指標性的象徵資本。誠如布爾迪厄於《藝術的法則：文學場域的生成與結構》（*Les règles de l'art-genèse et structure du champ littéraire*）一書中亦提到：「經濟資本無法保障場域提供的特殊利益及其最終通常會帶來的經濟利益，除非經濟資本能轉換成象徵資本。」[228]

更進一步地說，如前提及，對於擁有經濟資源且新獨立的阿聯而言，象徵資本的建立，有助於其文化身份的重塑，而此概念恰呼應了博物館營銷研究教華勒斯（Margot A.Wallace）於《博物館品牌：如何創造與維護形象、忠誠與支持》（*Museum branding: how to create and maintain image, loyalty, and support*）一著作中的論點：

「一座新的博物館需要一個品牌。它需要一個身份，可立即傳達它是什麼、擁有什麼做些什麼（…）。一座新的博物館需要一項特徵，讓人覺得自己了解它，並選擇喜歡它（…）。一座新的博物館同樣需要聲望，便於當它開始拓展其他功能時，更容易為眾人所接受。」[229]

可以說，於阿聯而言，藉由跨國的博物館合作，羅浮宮可謂賦予了阿布達比羅浮宮一殊名，使之得以於國內現代化藝術機構初發展之時，即透過阿布達比羅浮宮與生俱來的名氣、法國博物館群的借展藝品，以及兩國博物館工作者的技術

---

[227] Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces, op. cit., p. 17.

[228] Pierre Bourdieu，《藝術的法則：文學場域的生成與結構》，石武耕等譯，臺北：典藏藝術家庭，2016，頁 240。

[229] Margot A.Wallace, *Museum branding: how to create and maintain image, loyalty, and support*, Walnut Creek: Altamira Press, 2006, pp. 1-6.
原文：A brand new museum needs a brand. It needs an identity that instantly communicates what it is, has, and does (…) A brand new museum needs a personality, so people feel they know it, and are predisposed to like it… A brand new museum (…) needs a reputation so that when it starts adding features, they are readily accepted.（譯者：本論文作者）

交流等，使原本不具文化特殊性功能的經濟資本，得以憑藉特定博物館品牌的加持，強化阿聯希望向國際間傳遞的文化訊息。

第二節　普世博物館之矛盾

隨時代演進，普世博物館一概念的矛盾之處，於當代社會中越加被凸顯，且隨著阿布達比羅浮宮的誕生，該博物館類型所隱含的西方霸權，遂成為阿布達比羅浮宮詮釋該理想時的潛在挑戰。因此，針對阿布達比羅浮宮的誕生，本節將論及羅浮宮如何藉普世概念，進一步於異國文化地區進行傳播，凸顯於此理念下的阿布達比羅浮宮，也難以避免地成為了羅浮宮普世理想的寄託。再者，此現象不僅是第一章述及當代羅浮宮發展使命的實踐，更得回溯西方普世博物館的形成史，其中的文化霸權，以及不具正當性的普世理想詮釋，縱使在〈普世博物館宣言〉提出後，仍無法使之成為普世博物館的有效辯護，亦使得阿布達比羅浮宮的建成，同時具有扭轉普世博物館形象的特殊意涵。

一・阿布達比羅浮宮之西方元素

於法國與阿聯的合作下，阿布達比羅浮宮作為阿拉伯世界的首座普世博物館，仍展現了諸多西方元素，其中最具代表性的便為「羅浮宮」名稱的適當性，以及該博物館的營運將受制於「法國模式」影響一問題。因此，首先針冠名一事於法國方面的爭論，是否對羅浮宮的獨特性造成威脅，甚或產生對阿布達比羅浮宮獨立性的質疑；以及在授予冠名之餘，羅浮宮近年來持續秉持的普世精神理念，亦將如何影響阿布達羅浮宮的建構。

（一）「羅浮宮」館名轉移

於阿布達比羅浮宮的跨國合作中，「羅浮宮」一冠名首先受到國際性的矚目，尤其於理解羅浮宮的建構過程，及其對於法國文化的意涵與象徵後，該冠名的合作形式，易於被理解為羅浮宮的精神延續。誠如文化外交研究學者托貝倫（Jean-Michel Tobelem）於〈阿布達比羅浮宮：一紙文化或商業協議？〉（Louvre Abu Dhabi : un accord culturel ou commercial ?）一文中表示：「羅浮宮」即意味著法

國的民族歷史、啟蒙運動、人權與民主等精神價值，而這些本就令人難以正確的理解或想像的概念，如今將轉移至另一遙遠的文化背景中實踐[230]。

換言之，除了以文化資本為概念的經營指導，該問題進一步點出了羅浮宮被視作象徵資本的精神理念與形象，將之移轉的可能性，及其對法國的特殊意涵。對此，於《阿布達比普世博物館協議》第十四項條款〈「羅浮宮」使用條件〉中亦有相關但書：

「阿聯方面正式承認（…）羅浮宮名稱所享有的國際聲譽，於全世界的範圍內，具有立即性且排他性的指稱為巴黎羅浮宮；羅浮宮名稱於公眾心目中，與法國博物館與文化資產密切相關，羅浮宮是其中的代表者與保證。」[231]

言下之意，作為具時效性的冠名合作，該條款除了指出羅浮宮仍獨具的文化精神，亦表明了阿布達比羅浮宮的獨立性。誠如羅浮宮前館長馬汀內茲（Jean-Luc Martinez），於 2018 年阿布達比羅浮宮開幕週年紀念會上強調：「我們必須記住，（阿布達比羅浮宮）並非羅浮宮的附屬機構，而是在羅浮宮的支持下，所建立的阿聯博物館。」[232]並列舉阿布達比羅浮宮內的工作者近多數為當地人，藉此說明法國與阿聯的跨文化合作，旨在實現後者於博物館領域的專業發展。

然而，於法國來說，儘管羅浮宮肩負了文化外交之責，不同於以往的大型合作案，如法國國內的羅浮宮朗斯分館，甚或羅浮宮亞特蘭大（Louvre Atlanta）的階段性展覽合作等，阿布達比羅浮宮為法國首次以具商業性質的冠名合作形式，進行跨國的博物館建造與經營協助，這座誕生法國境外，卻擁有「羅浮宮」之名

---

[230] Jean-Michel Tobelem, “Louvre Abu Dhabi : un accord culturel ou commercial ?”, *Autopsie du musée : études de cas (1880-2010)*, Paris: CNRS Éditions, 2019.
參考自：https://books.openedition.org/editionscnrs/29194（檢閱日期：2021 年 08 月 10 日）

[231] Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, op. cit., “Article 14 : Conditions d’utilisation du nom « Louvre »”, p. [7].
原文：La Partie émirienne reconnaît formellement (…) que le nom du Musée du Louvre bénéficie d’une renommée internationale et fait immédiatement et exclusivement référence, dans l’esprit du public et dans le monde entier, au Musée du Louvre à Paris ; que le nom du Musée du Louvre est étroitement associé, dans l’esprit du public, au patrimoine muséal et culturel français dont le Musée du Louvre est l’un des représentants et des garants.（譯者：本論文作者）

[232] Vincent Noce, “Louvre Abu Dhabi tops one million visitors in its first year”, *The Art Newspaper*, 2018.
參考自：https://www.theartnewspaper.com/2018/11/09/louvre-abu-dhabi-tops-one-million-visitors-in-its-first-year （檢閱日期：2021 年 08 月 10 日）
原文：We have to remember that this is not an annex of the Louvre, but an Emirati museum, build up with the support of the Louvre.（譯者：本論文作者）

的中東博物館，不僅受到了其與羅浮宮存在繼承關係與否的猜想，羅浮宮本身的商業行為，及其品牌的可複製性皆受到質疑。

因此，在《阿布達比普世博物館協議》尚未簽署前，便引起了法國藝文界的反彈，其中以前法國博物館司（Direction des Musées de France）館長卡湘（Françoise Cachin，1936-2011）、法蘭西學術院（Académie française）院士克萊爾（Jean Clair），以及前法蘭西文學院（Académie des inscriptions et belles-lettres）院長雷希特（Roland Recht），三位重量級藝文人士為首的譴責力量，並於 2006 年 12 月 13 日共同發表〈博物館為非賣品〉（Les musées ne sont pas à vendre）一文：

「於道德層面，透過商業或媒體手段，對待作為我們文化歷史之基礎的國家資產傑作——那些本該是我們為後代擔負展示與保存之責的藝術文物——只會令人感到震驚。再者，羅浮宮每年七百萬的遊客，其中多數皆為付費的參觀者，卻得長期被剝奪欣賞這些作品的機會？（…）如今，阿布達比即是一個警訊。該國政府為增加吸引力，這座僅有七十萬人口的城市，卻於觀光海濱地區興建四座博物館。其中不免俗地包含古根漢美術館；還有一座『法國』博物館，迫使我們所有的大型博物館將長期出借藝術品，而這些機構的負責人甚至不得有異議。這是我們的政治人物的外交獻禮，以交換十億歐元，豈不『出賣你的靈魂』？」[233]

不同於法國文化外交理念，對博物館文化與象徵價值一影響力的肯定，該文強調了羅浮宮甚或法國各博物館及其文化資產的獨特性，亦是它們今日何以成為法國文化在國際社會間形成不可或缺的吸引力，藉此表示在法國與阿聯政府具商業性質的外交合作下，利用羅浮宮一名稱的象徵價值，恐對其獨特性的藝術地位造成損害。再者，阿布達比羅浮宮的出現，事實上也反映了當前各西方藝術機構朝國際化的擴張趨勢，其中的因素除了前述提及博物館營運的財務挑

[233] Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht, “Les musées ne sont pas à vendre”, *Le monde*, 2006. 參考自：https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/12/12/les-musees-ne-sont-pas-a-vendre-par-francoise-cachin-jean-clair-et-roland-recht_844742_3232.html （檢閱日期：2021 年 09 月 04 日）
原文：Sur le plan moral, l'utilisation commerciale et médiatique des chefs-d'oeuvre du patrimoine national, fondements de l'histoire de notre culture et que la République se doit de montrer et de préserver pour les générations futures, ne peut que choquer. Et puis pourquoi les sept millions de visiteurs annuels du Louvre, payants pour la grande majorité, devraient-ils être privés de ces oeuvres si longtemps ? (…) L'exemple actuel d'Abou Dhabi est alarmant. Ce pays d'à peine 700 000 habitants se propose de construire, dans un site touristique et balnéaire afin d'en augmenter l'attractivité, quatre musées, dont un inévitable Guggenheim, et un "français", portant la griffe "Louvre", mais obligeant à des prêts à long terme tous nos grands musées, dont les responsables n'auront plus leur mot à dire. Ce sont nos responsables politiques qui sont allés offrir ce cadeau royal et diplomatique. Contre près de 1 milliard d'euros (…) N'est-ce pas cela "vendre son âme" ?（譯者：本論文作者）

戰，甚且面臨了在全球化與文化多樣性的提倡下，非西方國家積極發展文化建設之際，產生對歐洲各文化大國的挑戰。

（二）世界性藏品展示

如前述及，於法國大型博物館共同提供的三百件借展品中，有諸多知名且具法國文化與藝術發展意義的藝術品，其任務為確保阿布達比羅浮宮於營運初期，便擁有充足的藝術展品，卻因此讓西方普世博物館正面臨的文物返還爭議，連帶影響了阿布達比羅浮宮的展藏。於三百件法國的借展品項中，亦有多件面臨文物返還爭議的藝術品，如由布朗利博物館所提供的三件貝寧王國（Royaume du Bénin）的文化遺產，便為第二章提及的《國王紀念頭像》、《葡萄牙士兵雕像》（*Statuette masculine figurant un soldat portugais*）與《象形版畫：奧巴被兩名士兵與兩名藝術家包圍》（*Plaque figurative: Oba est entouré de deux guerriers et de deux musiciens*），以及西元前 500 年諾克文化所遺留的《男子頭像》一赤陶文物等。儘管這些展品尚不在當前所聚焦的文物歸還清單中，卻反映了不僅是貝寧共和國，奈及利亞亦是長期與法國處於文物歸屬爭議的國家之一；可以說，在眾多象徵多元性的法國借展品中，實則隱含了曾經非法文物掠奪的西方文化霸權。

另一方面，阿布達比羅浮宮亦彌補了羅浮宮於物件蒐藏層面的缺失。根據賈克朗於《大羅浮宮之役》中提及：於第二次世界大戰後，基於文化普及（Démocratisation culturelle）一趨勢，羅浮宮的館藏逐步依其類型向外分配，如羅浮宮將原有的亞洲文化物件，轉交給展示亞洲藝術的吉美博物館；殖民期間的非洲文物，則移至新設立的布朗利博物館，其專門展示非西方地區的原初藝術；最後羅浮宮再將二十世紀的現當代作品，展於龐畢度藝術中心。藉由一系列的藏品移轉行動，除了藉羅浮宮內大量的藝術文物，支持法國新博物館的設立，擴大受眾群，並同時讓羅浮宮的展示品項，更聚焦於古典藝術[234]。

總的來說，於藏品種類而言，當前羅浮宮的展藏以古典藝術畫作與雕塑文物為主，因而在普世理想的實踐中，可見其更強調羅浮宮冠名與藝術地位的影響力，及其專業能力的發揮。因此，以蒐藏與展示世界性藝術文物的阿布達比羅浮宮，進一步填補了羅浮宮於部分藏品類型的空白，以及自公共博物館成立之初便存在百科全書式的展示精神。誠如《阿布達比羅浮宮：博物館指南》中亦指出：隨著

[234] Jack Lang, op. cit., p. 230.

歐洲博物館的演變，越漸完善的藏品分類，一方面是博物館知識與科學專業的成形，另一面卻遠離了曾經百科全書式的展藏理想；直至阿布達比羅浮宮一新普世博物館的出現，其以連貫性的敘事手法，重現了羅浮宮對世界性藝術展示的普世理想[235]。

（三）羅浮宮普世精神之延續

除了羅浮宮一名稱賦予的爭議性，以及世界性的物件展示，對於阿布達比羅浮宮一普世博物館類型的定位，同樣深受羅浮宮普世精神的影響。根據卡茲胡尼於〈懷疑時代的博物館〉中述及：於 2006 年，阿聯政府宣布薩迪亞特島文化特區計畫，且在四座國際博物館的初創之時，其與羅浮宮的合作構想便已展開。阿聯方面，希望以建立一座傳統藝術博物館為目標；但隨著彼時的羅浮宮館長羅赫特（Henri Loyrette）拋出「普世主義」一概念，最終阿布達比羅浮宮被確立為普世博物館[236]。該理念即呼應了《批准法國與阿拉伯聯合大公國之阿布達比普世博物館協議法案》一報告中指出：

「最初，阿布達比當局希望這座新設立的博物館，以古典藝術作為主要展藏，且比照古根漢美術館模式，成為羅浮宮的分館。然而，法國的協商人員卻成功地使其訴求轉為普世博物館一概念，讓阿布達比羅浮宮轉而向所有工藝、每個文明、各時代乃至於當代開放。事實上，法國積極凸顯自身藏品的豐富性，並透過阿布達比羅浮宮，傳達此一啟蒙精神——即是啟發了羅浮宮自 1793 年轉為公共博物館的理想依據。因此，為了強調該合作協議的普世精神，法國最終確立了『阿布達比羅浮宮』為這座新博物館的命名。」[237]

首先，透過阿布達比羅浮宮展示品項的擴大化，那些涉及歐洲古典藝術，甚或超出羅浮宮當前的館藏，促使法國各博物館以借展形式，共同參與阿布達比羅

---

[235] Jean-François Charnier (ed.), op. cit., p.18.
[236] Alexander Kazerouni, op. cit.
[237] Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces, op. cit., p. 8.
原文：Au départ, les autorités d'Abou Dabi souhaitaient que ce nouveau musée soit exclusivement consacré à l'art classique et constitue une antenne du Louvre, sur le modèle des musées Guggenheim. Toutefois, les négociateurs français sont parvenus à faire évoluer cette demande vers un concept de musée universel, qui serait ouvert à toutes les techniques, à toutes les civilisations et à toutes les époques, y compris la période contemporaine. En effet, les autorités françaises étaient soucieuses de mettre en valeur la richesse des collections françaises et de transmettre, à travers ce musée, les conceptions de l'époque des Lumières qui ont inspiré la transformation du Palais du Louvre en musée en 1793. Enfin, afin de souligner de façon visible l'ambition universelle de ce projet, la France a accepté que ce nouveau musée porte le nom de « Louvre Abou Dabi ».（譯者：本論文作者）

浮宮的展示營運，從而提升法國國內藏品於海外的能見度。另一方面，普世理想背後所代表的歐洲意識形態，隨著阿布達比羅浮宮一繼承者的出現，亦標誌著該精神價值於異國文化的突破。可以說，這樣的發展，對於法國及其他西方國家而言，鑑於近年來文物返還爭議，並對普世博物館存在價值的質疑聲浪，阿布達比羅浮宮實則為普世博物館的價值表達了肯定態度。誠如卡茲胡尼於〈懷疑時代的博物館〉進一步闡釋：儘管普世博物館一類型機構及其理念，存在歐洲大陸已久，但對於阿聯乃至於伊斯蘭文化來說，卻仍是一個新穎的概念；再者，該決定背後的意涵，事實上再呼應了羅赫特代表羅浮宮於 2002 年所共同簽署的〈普世博物館宣言〉，即藉由建立一座新的且遠離法國與歐洲的普世博物館，並經此一標誌性的跨文化合作，更強化該宣言的合理性[238]。

另一方面，對於阿聯而言，綜觀其與中東各國近年來的文化發展，大幅增加了與西方國家的合作機會，進一步顯示了自「朔源博物館」成立時期以來的改變。因此，卡茲胡尼也在《國王的鏡子：波斯灣王國的博物館和政治》中，再提出了「鏡像博物館」（Musée-miroir）一概念，用以形容阿布達比羅浮宮乃至於同於薩迪亞特島上的國際博物館群，用以區別早先於 1970 年期間的「溯源博物館」被視作中東地區獨立後的民族認同重建；自 1990 年代後，新一波中東博物館群的出現，即為卡茲胡尼所謂的「鏡像博物館」，它們是更普遍受到認識且具知名度的新興藝術機構，其特點便是透過與西方各知名藝術機構進行合作，效仿它們的博物館經營型態，並獲取該文化品牌的影響力，為當前中東文化發展於國際間的認同感帶來助益；然而，隨著「鏡像博物館」的出現，也再次凸顯了當前國際社會間，仍以歐美博物館群為主導的價值標準[239]。

二．普世博物館之權力展示

阿布達比羅浮宮在繼承羅浮宮理想與普世精神的過程中，其所隱含的西方思想元素，事實上也再引出了另一普世博物館的源起背景，及其概念是否具有真正普遍性的討論。因此，經前述透過啟蒙時代下的歐洲社會變革，如何體現於公共博物館對藝術世俗化的貢獻，以下將進一步探論該背景下，新的執政者在推翻君

[238] Alexander Kazerouni, op. cit.
參考自：https://www.theartnewspaper.com/feature/a-museum-for-a-time-of-doubt（檢閱日期：2021 年 08 月 10 日）
[239] Alexander Kazerouni, op. cit., pp. 135-142.

主政體，成為另一國家權力的代表後，如何進一步透過博物館及其展品的公共化特點，成為新權力表徵的延續。

（一）文化身份之認同

誕生於民主思想與民族國家概念生成下的歐洲公共博物館，其緣由不僅為配合彼時社會趨勢，而促成藝術展藏與知識教育普及的其中一個方式；事實上，博物館的公共化，亦呼應了彼時歐洲政治的民主化之勢。誠如博物館研究者卡萊（Stacey Kaleh）於〈建構基礎：埃及藝術與博物館普查〉（Building foundations: Egyptian art and the universal survey museum）一文中，對於十八世紀末的羅浮宮，朝民主化與公共化的變革過程解釋道：「透過向公眾開放王室收藏與宮殿，並允諾國家將為一切的擁有者，它（羅浮宮）為公眾提供了一個確切可見的權力轉移，對新共和體制的認識。」[240]換言之，早期私人的藝術蒐藏行為，彰顯少數人之身份與權力一功能，並未消失於國家政體的轉換中，而是自舊時王權過渡自新民主政體之際，再產生了不同的舊時政權所傳達的權力意涵。與此同時，隨普世精神一概念於博物館內的發揮，更進一步地影響彼時歐洲人對藝術的展藏形式，甚而提升了該藝術空間內對權力的彰顯效果。

以羅浮宮為例，自法國大革命後的新共和政體而言，鑑於羅浮宮前身為皇家所支配，且隨著羅浮宮公共化後，人民也逐漸被納入該藝術空間內的權力體系，意即過去的皇家蒐藏，因有助於國王權力的鞏固與威望展現，從而讓彼時少數得以進入羅浮宮內參觀的貴族、藝術家與學院學生等，臣服於階級關係之中；但隨著公共博物館的確立，藝術文物的充公，以及普羅大眾的參與，新的共和政體與博物館經營者，繼承並轉化了此一權力關係，取而代之的是民主政體、共有財與民族認同感的連結，而這正有利於新政府對其權力的行使與合法性強化。

更進一步地說，如前述及羅浮宮透過文化與象徵資本的積累，逐漸成為法國人民藝術經驗的提供者，匯集公眾對民族文化情感與國家強盛的精神投射，而這樣的現象，正有利於新政體的權力展現，誠如建築學者莎麗（Jale Sarı）於〈從一

---

[240] Stacey Kaleh, “Building foundations: Egyptian art and the universal survey museum”, 2017. 參考自：https://curious-optimist.medium.com/building-foundations-egyptian-art-and-the-universal-survey-museum-919beb4c00e5 （檢閱日期：2021 年 10 月 14 日）
原文：It provided the public with a tangible and visible transferal of power, providing realization to the new Republican state by opening up the royal collections and the royal palace to the public and allowing its contents to belong to the whole of the nation.（譯者：本論文作者）

個羅浮宮到另一個羅浮宮：自我通過他者的文化建構〉（'From one Louvre to another': cultural constructs of the self through the other）一文中表示：「博物館始終與權力結構緊密相連，而其自古累積的文化資本則成為建構自身身份的重要工具。它們有助於當權者傳遞與交流核心的價值觀，從而實現國家認同。」[241]言下之意，彼時的公共博物館，在民主表徵與公共性質一基礎下，實則兼具了美化政治權力一作用，藉由展示品所能體現的藝術價值、知識傳遞與文化交流等，將觀眾所投射的情感，化約為對身為博物館擁有者一共同體的認同，博物館不僅是藝術場域，更成為了同一文化群體的情感交流之地。

（二）普遍性物件蒐羅

法國大革命期間，於羅浮宮與國家產生情感連結的作用下，甫出現的新政權，進一步將之作為彼時大規模文物蒐羅行動的合理化依據。換言之，於精神上，除了以凝聚國家民族為號召的權力展現；於博物館經營上，自藏品種類、蒐羅取向至展出形式的支配，亦是國家權力的延伸。因此，於法國大革命期間轉為共和政體的法國，除了將舊時權力階層的藝術品徵收至羅浮宮，以此展現它們開始為全民所擁有的民主象徵；另一方面，藝術蒐羅的權力也逐漸擴散至歐洲各國，藉由掠奪他國的藝術文物，彰顯法國作為一個民主且崇尚藝術的自由國度，此思想即體現於法國神父兼政治家的格雷戈瓦（Henri Grégoire，1750-1831），於 1794 年所提出《文物破壞報告書》（*Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer*），除了譴責法國各地的文化財產，因革命而遭受的損害，以及法國與反法同盟間的戰爭，對歐洲各國的古蹟文物造成破壞；格雷戈瓦更進一步認為，彼時已推翻帝制的法蘭西共和國應不同於其他國家，其將能平息戰亂，甚且能藉此將歐洲各國的藝術文物帶回法國一自由之地，他表示：

「當今的羅馬再無偉大之人，但羅馬的雕像與方尖碑，依然吸引著全世界的目光，（…）倘若法國的勝利之師能進軍義大利，奪走《阿波羅》與《赫丘利海

[241] Jale Sarı, "'From one Louvre to another': cultural constructs of the self through the other", *Critic|all IV International Conference on Architectural Design & Criticism*, vol. 4, 2021, p. 560.
原文：Museums have been closely linked to power structures and became an essential tool of identity for- mation practices by embodying its cultural capitals throughout the time. They were instrumental for authorities to deliver and communicate their core values and materi- alize their national identity.（譯者：本論文作者）

力克士》的雕像，那將是多麼光榮的征服。（…）法國應該成為它們最終的歸屬。（…）野蠻人與奴隸討厭科學，摧毀藝術古蹟；而自由的人則愛護它們。」[242]

該論述呈現了彼時法國社會對普世精神的認知，繼而賦予了羅浮宮成為普世博物館一特殊責任，即如張婉真在＜普世博物館的當代意涵與角色＞中的闡釋：

「《文物破壞報告書》重申將法國塑造為『普世意識』（Art universel）的國度之論點。因為天才的作品為自由的文化資產，只能存在於以自由立基的國家受到理解而無法在迷信或專制的政權下得到尊重。」[243]

再者，新共和政府將蒐羅外國藝術品作為法國的文化使命，逐步實踐羅浮宮成為普世博物館的規劃，並透過蒐羅各類形式與畫派的代表性創作，藉此強化公眾對新共和政體的權力認同，同時也彌補了法國於大革命期間所損失的藝術品[244]，甚且呼應了法國著名史家里烏(Jean-Pierre Rioux)於《法國文化史－啟蒙與自由：十八世紀與十九世紀》（*Histoire culturelle de la France－Lumières et liberté : les XVIIIe et XIXe siècles*）中言道：「政治的合法性需建立於以傑作為標誌的國家敘事。」[245]但事實上，這樣的普世精神，已超越了其作為君主政體的民主化、權貴財富的公共化，乃至於啟蒙運動對知識普及化的理想範式，該理念進一步賦予了法國展開世界性的蒐藏使命，如拿破崙征戰歐洲各國時的藝術蒐羅、至埃及從事的考古活動，甚或於殖民主義期間的海外文物掠奪等，皆以解放藝術品，建立博物館與榮耀法國等以普世精神為名義的蒐羅行動。

---

[242] Henri Grégoire, *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer*, Paris: De l'Imprimerie nationale, 1794, p. 27.
參考自：https://archive.org/details/rapportsurlesdes00greg/page/26/mode/2up（檢閱日期：2021 年 08 月 21 日）
原文：Rome moderne n'a pas plus de grands hommes; mais ses parents obélisques, statues , appellent les regards de l'univers savant (…) Certe, si nos armées victorieuses pénètrent en Italie, l'enlèvement de l'Apollon Belvédère et de l'Heccule Farnese serait la plus belle conquête (…) La République française devroit être leur dernière domicile… Les barbares et les esclaves détestent les sciences, et détestent les monuments des arts; les hommes libres les aiment et les conservent.（譯者：本論文作者）

[243] 張婉真（2005），頁 28。

[244] Dominique Poulot, *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*, Paris: Hachette, 2001, p.67.

[245] Jean-Pierre Rioux, *Histoire culturelle de la France－Lumières et liberté : les XVIIIe et XIXe siècles*, Paris: Édition du Seuil, 2005, p. 343.
原文：La légitimité politique passe par la construction d'un récit national balisé par les chefs-d'œuvre.（譯者：本論文作者）

三・普世博物館之文化詮釋霸權

十九世紀起的公共博物館，儘管以凝聚文化認同、文物蒐羅行動正當性與國家權力而確立了普世博物館一概念及其經營形式；但另一方面，這樣的理念，亦產生了諸多爭議，不僅是博物館的建構過程，所謂的普世精神亦受到了非西方視野的挑戰，連帶影響了〈普世博物館宣言〉的合理性。因此，以下首先回溯普世博物館一精神淵源，其中未必具有的普世性，如何進一步影響該博物館的建構形式，因而隨著〈普世博物館宣言〉被提出之際，亦出現了對普世精神持不同見解的反思與質疑。

（一）歐洲中心下普世精神

隨著啟蒙運動與殖民時代的結束，該段時期由歐洲所推崇的普世精神，逐漸受到當代思想的質疑，意即曾經歐洲文明將自身的進步與現代性，進一步視之應具有普遍價值，能以此作為衡量世界的標準，而該理想實則為歐洲中心主義思想下的概念延伸。誠如凱爾柏勒於《歐洲人談歐洲：十九與二十世紀歐洲自我認識的形成》一書中認為：於十九世紀左右，以歐洲作為普世現代化的開端一概念，歐洲文明逐漸被視為世界轉變過程的一部分，如政治的民主化、經濟體制的進步、工業發展，甚或宗教與社會等共通價值觀，並將其稱作「普世現代化的自我意識」[246]；而後，隨著歐洲殖民主義的興起，這樣的思維隨之擴及全世界，甚且作為彼時歐洲人審視非西方地區發展概況的衡量準則[247]。

更進一步地說，再以歐洲文明作為世界現代化開端的概念下，彼時的歐洲人亦對自身產生優越意識，促使其對文化他者產生興趣；對此心態，凱爾柏勒再解釋道：「因為歐洲人對自我的優勢感，只有藉著證實或經歷其他歐洲以外社會的落後，才可以確認，沒有低下者就沒有優越者。」[248]而博物館作為一個能最大化體現各民族文化的公共空間，則被視作展現該中心思想的最佳場域。

因此，歐洲的自我優越意識，可見於殖民主義時期對異域的統治，除了土地、經濟與政治層面的掌控，彼時的歐洲殖民者更透過對海外文物的掠奪，甚而發展出相關研究領域，獲得了文化與知識層面的滿足。換言之，基於優越意識下而形

[246] Hartmut Kaelble（2005），頁 38。
[247] 同上註。
[248] 同上註，頁 31。

成的普世博物館，即為一個由歐洲人所塑造的地理與文明秩序。而這樣的塑造行為，亦如王嵩山於《差異、多樣性與博物館》一著作中提及：「蒐藏雖是科學的目的，卻是一種涉及評價的行動，是一種受到某種意識形態操縱的結果。」[249]言下之意，興起於地理大發現與殖民主義時代的公共博物館，異國藝術文物成了歐洲各藝術機構主要的蒐藏對象，而為賦予蒐羅權力的合理性，普世博物館一概念及其形象，逐漸成為彼時博物館的建構模式。

（二）片面性之普世詮釋

如前述及，鄧肯於〈普遍性蒐藏博物館〉一文中認為，歐洲公共博物館的創建理念即為普世博物館的體現，其具有向公眾開放性的理想；另一方面，為強化經營者致力於博物館建構時的各項權力，普世理念再次成為該過程中不可或缺的理念依據。然而，當曾經的普世理想，被視作歐洲中心主義的延伸，作為其標誌性產物的普世博物館，亦開始面臨自其創建精神、文物蒐羅行為乃至於詮釋視角等多方面的質疑。

首先，由知識啟蒙與民主思想為啟發的普世博物館，於器物展示層面而言，其所試圖展現的普世性，事實上難以徹底實踐，誠如英國社會學家班尼特（Tony Bennett）於〈把政策引入文化研究〉一文中述及：

「（公共博物館）這種空間在聲稱講述人的故事方面體現了一般人類普遍性的原則；另一方面是以下事實，即從這種角度來看，任何特定博物館的展覽都可以被視為所有缺乏，這是由於性別、種族、階級或民族模式的排外或偏見。（…）就這種標準而言，沒有現成的表徵可以認為是充分的，所以每個博物館展覽都需要一些形式的補充，或另外的補充，因而帶來了一種難以停止的表徵政治(…)。」[250]

其指出了普世博物館經營者的詮釋立場一問題，意即展示世界性文物作為普世精神體現的同時，並不等同其亦具有普世性的客觀詮釋，且在歐洲文明背景下誕生的普世博物館，實則是將世界各民族及其文化物件，整合於西方視野下而觀之。如法國大革命期間，法國以自由的國度為自居，不僅具有蒐藏歐洲古典時代

[249] 王嵩山（2003），頁 57。
[250] Tony Bennett，〈把政策引入文化研究〉，收錄於《文化與社會》，王杰、强东红譯，桂林：廣西師範大學出版社，2007 年，頁 168。

雕塑傑作的正當性，更視該行為賦予了這些傑作重現其偉大的機會；此外，於殖民主義時代，歐洲人熱衷於蒐羅非洲、亞洲與大洋洲等殖民地居民的生活、宗教或遺骸等風俗物件，於前者而言，其為具藝術與知識價值的展示物，甚且成為了民族學與人類學的發展基礎；但對於非西方民族而言，諸多被歐洲人作為蒐羅目標的藝術文物，實則是他們極為重要且神聖的文化資產，誠如戴麗娟於歷史脈絡中的布杭利碼頭博物館〉一文中表示：

「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。」[251]

換言之，對於彼時以普世主義為號召的異國文化物件蒐羅與展示，其以建立歐洲審美與知識普世性為基礎，因而改變了眾多藏品於其原屬國的特殊意義，它們更大的價值是成為歐洲博物館內的展示物件。再者，於蒐羅理念而言，普世博物館於實踐該使命之際，也進一步造成了非西方文物的去脈絡化，影響了他國文化及其藝術發展的完整性與延續性。

因此，儘管〈普世博物館宣言〉重申，歐洲博物館為眾多的異國文化文物，提供了妥善的保護與展示空間；但如呂理政於《博物館展示的傳統與展望》中認為：

「西方帝國殖民主義蒐集世界各地物件，先後成立霸權象徵的大型博物館。今日姑不論其功過如何，都難免有將物件自其歷史文化情境中割裂之議。」[252]

更進一步地說，當一座普世博物館內的某一異國文化物件，被視為前者普世理想的建構條件之時，即犧牲了它本應存於其源出國之環境、置於自身文化之歷史背景中，成為該民族的文化記憶，甚或其藝術發展的基礎。藉此可知，隨著啟蒙精神與殖民主義而起的歐洲優越意識，致使當時的普世精神，並未具有真正的普遍性；而西方普世博物館其作為衍生產物，也往往建立於對他者的文化剝奪。

[251] 戴麗娟（2003），頁 142-143。
[252] 呂理政（1999），頁 15。

（三）〈普世博物館宣言〉質疑

綜合前述，於歐洲中心思想下萌生的普世理想，實則影響了歐洲地區之外，他者對自身文化認知與建構；而普世博物館的出現，亦不為一個具普遍性的理想範式。因此，儘管普世博物館的源起有其歷史特殊性，甚且被視作今日博物館的雛形；但如今，人們的質疑重點，不僅出於對過去歷史的審視，更是藉以探討今日西方普世博物館群的定位。尤其隨著〈普世博物館宣言〉的出現，透過以世界性藝術文物的展藏與保護，作為普世博物館存在價值的肯定，實則也僅是針對文物返還爭議而進行的回應，缺乏進一步地論及當代普世博物館對普世精神的轉變為何。誠如前肯亞國家博物館（Musées nationaux du Kenya）館長阿布古（George Abungu），便以非西方觀點於〈普世博物館宣言：有爭議的問題〉（La Déclaration : une question controversée）一文中提出質疑：

「所有的博物館不皆有著共同的使命與願景？『普世博物館』可以憑藉其規模、展藏或豐富資源而自稱『普世』嗎？再者，每座博物館皆應有其特殊性，使之亦能作為普世價值的體現（…）。如此，普世性的基礎為何？普世博物館又是否僅能創建於歐洲與美國？」[253]

該論述直指藝術文物的普世性，應為世界各博物館皆具備的使命，而非普世博物館的片面之詞與特權；再者，藏品的多寡、品項來源等，皆無法作為普世價值是否能被彰顯之依據；換言之，過去的歐洲博物館，從知識系統到文化與藝術層面所建構的普世性，更似在西方價值觀下，制定一套合乎彼時思想的定義與準則，對於外來文物的掠奪行為尤為如此。因此，阿布古進一步指出：倘若這些西方普世博物館群，確實視其館內的眾多藏品，為具普遍性，且由全人類所共享的文明產物；那麼大英博物館，甚或羅浮宮與紐約大都會美術館等，是否將捨棄各自館名仍具有的國家民族識別性，而改為大英普世博物館、羅浮宮普世博物館等更能展現其精神理想的博物館命名[254]。

---

[253] George Abungu, “La Déclaration : une question controversée”, *Les nouvelles de l’ICOM*, no. 1, 2004, p.5.
原文：Tous les musées ne partagent-ils pas une vocation et une vision communes ? Les “musées universels” se prétendent-ils universels du fait de leur taille, de leurs collections ou de leur richesse ? Par ailleurs, chaque musée devrait présen- ter une particularité qui lui confère une valeur universelle pour l’humanité (…) Quel est donc le fondement de leur universalité ? Les “musées universels” se trouvent-ils uniquement en Europe et en Amérique du Nord ?（譯者：本論文作者）

[254] ibid.

對於世界性的藝術展藏，是否作為普世博物館的主要依據，文化研究學者伯靈格姆（Katherine Burlingame）也在〈普世博物館：文化與倫理意蘊〉（Universal museums: cultural and ethical implications）一文中道出同樣的質疑：

「〈普世博物館宣言〉最大的問題，也許是它忽視了其他博物館亦具有普世價值的可能性。最終目標應是透過藏品共享與公開造訪的方式，將每個主要的博物館皆視為具普遍性的。當分類的行為意味著非普世性時，又為何仍要有一類獨立的博物館群聲稱它們具有普世意涵？」[255]

從而可知，於文物返還爭議之餘，當前對於普世博物館一存在意涵的論辯，更聚焦於對世界性藝術文物的展藏，已逐漸失去其體現普世精神的合理性與必要性；且鑑於過去西方普世博物館內，各式異國文化物件的展示，試圖藉此傳達知識普遍性與文化多元性之餘，事實上更多的是歐洲殖民主義視野下的世界秩序。尤其於當前各國群體，對自身文化物件及其詮釋權的重視，儘管西方普世博物館已受到挑戰，但隨著文化多樣性一理念的興起，普世精神事實上仍持續為當代社會所認可的價值理念，並逐漸產生了應為各方所詮釋的開放性觀念。

第三節 2037 年後之阿布達比羅浮宮

鑑於將自 2037 年結束「羅浮宮」冠名的阿布達比羅浮宮，於法國而言，儘管其作為當前法國於阿拉伯世界最重要且備受矚目的文化項目，法國事實上仍同時和其餘中東國家建立文化合作，藉以維持法國於博物館領域的文化影響力；再者，於阿聯而言，具時效性的冠名合作，亦顯示了其得在兩國合作進行期間，除了確保當地的博物館人員的培植，阿聯仍得同時擴展阿布達比羅浮宮的博物館業務，為日後的獨立營運打下基礎。因此，鑑於兩國當前不同的文化發展策略，本節首先論及法國與中東其他國家的博物館合作，不僅為凸顯其試圖於該地區扮演的文化角色，亦說明了阿布達比羅浮宮並非為羅浮宮向外拓展的個案，而這樣的趨勢，即呼應了第二章述及法國當前著重「去中央化」、以文化多樣性為前提的

[255] Katherine Burlingame, “Universal museums: cultural and ethical implications”, *The Right to [World] Heritage, Conference Proceedings*, Cottbus: IAWHP, 2014, p. 395.
原文：Perhaps the greatest problem presented by the Universal Museums Declaration is that it disregards the possibility of other museums to have universal value. The ultimate goal should be that every major museum would be considered universal by way of collections sharing and universal access. Why should there be a separate class of museums claiming universal significance when the act of separation itself implies they are not universal ?（譯者：本論文作者）

文化外交。另一方面，不同於法國成熟的博物館事業向異國文化所施展的吸引力，阿聯則著重阿布達比羅浮宮於當地藝術生活的功能，並藉由其所擁有的普世性藏品，進一步朝更具學術性的藝術修復與研究領域發展。最後，綜合前述對普世博物館一發展脈絡中的文化霸權與矛盾分析，本節亦將呈現，阿布達比羅浮宮作為阿拉伯世界的首座普世博物館，它的誕生不僅是阿聯近年來於文化領域的發展成果，其亦同時與過去西方普世博物館具有差異性，尤其於全球化情勢與文化多樣性的提倡下，阿布達比羅浮宮提供了另一普世博物館的新範式，以及為人所期待且不同於過往的普世理想詮釋。

一・法國於中東地區之文化角色

於文化多樣化的倡議下，法國文化外交的轉向，不僅為鞏固其文化影響力，亦藉此回應當前國際社會對文化發展的重視一趨勢，而也正是法國與中東各國日益發展文化外交關係之緣由。近年來，法國亦逐漸將其文化影響力擴及中東乃至遠東等，與自身具有較大文化差異性之地區國家。誠如法國外交事務委員會所提交的《法國與中東》一報告中，亦闡述了法國文化於中東地區的吸引力與影響力：

「與波灣國家合作重大文化項目，為法國影響力之重要載體。其說明了法國專業知識於該地區受到的重視及認可，各文化品牌及其專業知識，於當地進行影響力的輸出。（再者）文化項目的合作，更顯示了我們與波灣國家多樣化的外交關係，透過知識、娛樂乃至於經濟與投資領域，甚或人類交流的促進。而伴隨著波灣國家尋求在文化與遺產古蹟領域，提升其國際能見度；多元化的交流，對於法國與之的未來關係至關重要。」[256]

言下之意，除了阿布達比羅浮宮一標誌性的跨文化合作，阿聯乃至於中東各國的交流機會，皆被視作當前法國推行其文化影響力與文化多樣性的重點地區。因此，透過列舉當前羅浮宮與中東國家主要合作項目及其形式，除了進一步體現

[256] Commission des Affaires étrangères, op. cit., p. 74.
原文：Les grands projets culturels mis en œuvre en coopération avec les États du Golfe constituent un vecteur d'influence essentiel pour la France. Ils font la preuve que l'expertise française est reconnue et prisée dans cette région et que ses marques et son savoir-faire s'exportent dans des projets à fort impact, notamment auprès des populations locales. Ils illustrent également la diversification en cours de nos relations avec les États du Golfe et notre capacité à investir les champs de l'économie de la connaissance et du divertissement et de favoriser les échanges humains. Cette diversification est essentielle pour l'avenir de nos relations avec les pays du Golfe qui cherchent à accroître leur visibilité internationale dans le domaine de la culture et du patrimoine.（譯者：本論文作者）

羅浮宮以普世理想與文化外交為目標的跨國館際交流，更將從中凸顯阿拉伯國家於此趨勢下，其作為法國重要合作對象的特殊意涵。

（一）中東博物館外交

近年來，羅浮宮與阿拉伯國家的交流領域，自館際間的組織展覽、諮詢服務，至文物鑑定、考古與研究工作等，如自 2003 年起，羅浮宮與埃及的開羅伊斯蘭博物館（Musée islamique du Caire），展開為期六年的博物館整修工作協助，並於 2016 年，埃及國家文物部（Ministère des Antiquités égyptiennes，MSA）進一步與羅浮宮簽署合作協議。根據羅浮宮官方報導〈埃及文物部與羅浮宮合作〉（Coopération entre le ministère des antiquités égyptiennes et le musée du Louvre）中指出：該協議旨在促進開羅伊斯蘭博物館與羅浮宮，基於文化淵源，乃至於科學項目的合作，羅浮宮將接待該博物館之研究人員，於文化遺產的研究、修護、典藏與管理等，展開技術層面的交流；再者，羅浮宮的伊斯蘭藝術部門與開羅伊斯蘭博物館，亦將針對兩處文物藏品所共有的歷史連結，進一步在 2017 年與 2018 年，先後於開羅和法國舉行跨館之文物展覽；可以說，自羅浮宮成為公共博物館以來，其所蒐藏的異國文化古物，正逐步響羅浮宮當前的文化行動，始之開始與諸多藏品源出國，展開跨博物館的交流合作[257]。

此外，於 2018 年的 3 月至 6 月間，羅浮宮亦與伊朗國家博物館（Musée national d'Iran）進行跨國展覽合作，羅浮宮與其附屬機構德拉克羅瓦美術館（Musée national Eugène-Delacroix），共同提供了五十三件具羅浮宮發展歷史代表性之藝術品，如《人面獅身像》（Grand sphinx de Tanis）、《馬可．奧理略皇帝》（L'empereur Marc Aurèle）半身石雕像等，具有彰顯羅浮宮作為中東考古行動先驅，並擁有世界性蒐藏的重要物件，將之外借至伊朗國家博物館；後者則提供十九世紀的波斯藝術（Art persan）傑作至羅浮宮進行展出。而該合作的特殊意涵，於文化上，此次羅浮宮的借展品，是首批展示於伊朗境內的西方博物館之藝術文物；於外交上，誠如法國記者希拉里安（Stéphane Hilarion）於〈羅浮宮至德黑蘭伊朗國家博物館之展覽概況〉（Un condensé du Louvre exposé au Musée national d'Iran à Téhéran）中表示：自 2008 年起，伊朗因核武問題受西方國家制裁，連帶影響了法國與之的外交關係；但隨著伊朗總統羅哈尼（Hassan Rouhani）

[257] Louvre, "Coopération entre le ministère des antiquités égyptiennes et le musée du Louvre", 2016. 參考自：https://presse.louvre.fr/cooperation-entre-le-ministere-des-antiquites-egyptiennes-et-le-musee-du-louvre/ （檢閱日期：2021 年 09 月 18 日）

於 2016 年出訪巴黎，兩國關係逐漸修復，而羅浮宮與伊朗國家博物館的跨國展覽合作，即被視作雙方重啟文化交流的象徵[258]。

綜合前述，法國與埃及、伊朗的跨國館際合作，看似為法國軟實力外交於非法語地區的轉向拓展，藉以增加更多文化合作的可能性、文化多樣性理念的實踐；但事實上，當前法國積極於中東地區扮演的博物館文化角色，更奠基於雙方早先的文化與藝術淵源。自羅浮宮成為公共博物館以來，乃至於法國諸多涉及文物蒐羅的境外行動，皆為羅浮宮擁有豐富且多元藏品的重要因素，尤其自拿破崙遠征埃及後，興起歐洲各國於東方的考古活動，促成法國對古埃及、伊斯蘭文明之藝術文物的研究與蒐藏；如今，羅浮宮仍與其部分藏品之源出國保持密切關係，甚且發展出多元的合作形式，自藏品、展覽的跨國合作，至博物館人員的技術交流等，皆說明了羅浮宮開始重視眾多外來館藏的文化淵源。

（二）文物修護合作

法國於中東地區的文化角色，除了以博物館外交，當前熱門的文化遺產保護議題，亦是當前法國與中東國家重要的文化合作項目。根據羅浮宮前館長馬汀內茲於 2015 年所提交的《法國保護人類文化遺產的五十項建議》（*Cinquante propositions françaises pour protéger le patrimoine de l'humanité*）一報告中述及：

「（…）法國既為人權國家，亦是中東考古學之先驅，尤其在 1847 年，於羅浮宮內所創立的『亞述博物館』，無疑證明了法國針對該領域與此地區，所擔負的特殊之責。（…）面對大規模的破壞現象，（…）聯合國大會於 2015 年 5 月 28 日所通過之決議，國際社會據此認為『對任何國家之文化遺產的攻擊，意即對

[258] Stéphane Hilarion, "Un condensé du Louvre exposé au Musée national d'Iran à Téhéran", *Franceinfo*, 2018.
參考自：https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/un-condense-du-louvre-expose-au-musee-national-diran-a-teheran_3385871.html （檢閱日期：2021 年 09 月 18 日）

人類共同遺產的破壞』。該項決議同時強調『文化多樣性，以及多元文化、宗教信仰的自由，對於和平、穩定、和解與社會凝聚力之重要性』。」[259]

基於法國長期於中東地區的考古活動，以及當前該區域之文物遺跡，因武裝衝突而致的毀壞，促使法國結合考古與保護的任務，協助中東的文化遺產重新展現於世人面前，以及相關的維護工作，既是法國於文化與藝術領域的經驗發揮，亦作為文化多樣性之實踐。此外，除了再次闡釋法國對於中東古代文物的守護之責及其歷史淵源，也呼應了法國與阿聯於 2017 年共同推動的 ALIPH 組織，其既是法國與阿聯當前的文化合作項目之一，顯示兩國對文化遺產高度重視的同時，也成為了法國與中東各國的重要交流平台。

自該組織成立後，近期受矚目的援助計畫為黎巴嫩的貝魯特國家博物館（Musée national de Beyrouth），因 2020 年 8 月 4 日貝魯特爆炸事故（Explosions au port de Beyrouth）而遭受損害，由黎巴嫩文物局（Direction générale des antiquités du Liban）向 ALIPH 組織展提交《貝魯特文化遺產援助計畫》（Beirut assist cultural heritage，BACH），雙方首先展開緊急援助合作，而 ALIPH 組織亦同時將該博物館的修復與重建工作，交由羅浮宮所主導。慮及羅浮宮的東方古物部門（Département des antiquités orientales）長期與黎巴嫩文物局合作，於後者境內的比布魯斯（Byblos）遺址共同進行考古合作；再者，該地區的文物挖掘工作，始於第一次世界戰後成為法國託管地期間，於 1921 年，由蒙特（Pierre Montet，1885-1966）與杜南（Maurice Dunand，1898-1987）等法國考古學家，先後於比布魯斯遺址進行文物挖掘，而於 1942 年建成的貝魯特國家博物館，其主要館藏來源，便歸因於法國首先對比布魯斯遺址的考古活動，從而讓當地人發現更多黎巴嫩的歷史文物。

---

[259] Jean-Luc Martinez, *Cinquante propositions françaises pour protéger le patrimoine de l'humanité*, Louvre, 2015, p. 3.
原文：(…) la France, pays des Droits de l'Homme mais aussi pionnière dans le domaine de l'archéologie moyen-orientale, comme l'illustre notamment la création au Louvre, en 1847, du premier « musée Assyrien », a sans doute une responsabilité toute particulière sur ces sujets et dans cette région du monde. (…) Face à l'ampleur du phénomène, (…) l'Assemblée Générale de l'ONU a adopté une résolution le 28 mai 2015 en vertu de laquelle la communauté internationale considère « les attaques commises contre le patrimoine de tout pays [comme] des attaques commises contre le patrimoine commun de l'humanité tout entière ». Cette même résolution souligne « l'importance de la diversité et du pluralisme culturels ainsi que la liberté de religion et de conviction pour la paix, la stabilité, la réconciliation et la cohésion sociale ».（譯者：本論文作者）

因此，根據羅浮宮官方報導〈羅浮宮、ALIPH 組織與黎巴嫩文物局之共同修護貝魯特國家博物館〉（Le musée du Louvre et ALIPH se mobilisent aux côtés de la Direction générale des antiquités du Liban pour restaurer le Musée national de Beyrouth）一文指出：於貝魯特爆炸事故發生後，ALIPH 組織首先提供了五百萬美金用於保護首都貝魯特地區的文化遺產，並將其中的二十萬美金提供貝魯特國家博物館進行修復工作；此外，鑑於羅浮宮的技術專業，以及法國與黎巴嫩長期的考古合作關係，遂將貝魯特國家博物館的修復一事，授予羅浮宮及古東方部門之專業人員主導權，該團隊得以前往貝魯特國家博物館進行博物館及其館藏的整修，與後者及黎巴嫩文物局形成直接管理團隊[260]。

由前述羅浮宮向外合作的例子可知，近年來法國於中東地區的博物館文化外交，可被視為文化調解的方式之一，即鑑於過去以普世博物館之名，對異國展開的文物搜羅行動，如今除了文物返還一選項，也傾向透過羅浮宮與各國博物館進行的藏品借展、知識經驗的交流，藉此傳達法國博物館與世界各地區文化的連結性，甚且展現普世博物館對世界各文化的回饋。更進一步地說，當前羅浮宮於中東各藝術機構的文化交流，事實上都與羅浮宮乃至於法國各博物館內的異國藏品，有著一定程度的歷史淵源。

二．歸還「羅浮宮」名稱

阿布達比羅浮宮於 2037 年後的挑戰，誠如美國知名記者夏迪德（Anthony Shadid）於《紐約時報》的〈阿拉伯首都之雄心：偉大文化願景重申〉（An Ambitious Arab Capital Reaffirms Its Grand Cultural Vision）一文中認為：

[260] Louvre, “Le musée du Louvre et se mobilisent aux côtés de la Direction générale des antiquités du Liban pour restaurer le Musée national de Beyrouth”, 2020.
參考自：https://presse.louvre.fr/le-musee-du-louvre-et-aliph-se-mobilisent-aux-cotes-de-la-direction-generale-des-antiquites-du-liban-pour-restaurer-le-musee-national-de-beyrouth/ （檢閱日期：2021 年 09 月 18 日）

「博物館人員使用『普世』、『跨國』等詞彙，顯然他們試圖提出一些不全然來自西方的元素。而同樣具挑戰性的是，博物館如何回應阿聯人民的需求。」[261]

意即阿布達比羅浮宮的受眾群，不僅是大量至阿布達比觀光的外國遊客，甚或作為阿聯文化發展於國際間的展現，阿布達比羅浮宮更應致力於其對於當地人民的存在價值與意義。再者，這樣的挑戰對於日後的獨立營運，亦有著相當關鍵的影響。因此，以下將針對自阿布達比羅浮宮開幕後，除了與法國方面的技術指導與展設合作，阿聯政府亦開始重視博物館的在地化經營，以拉近當地人民與該博物館之間的距離。

（一）在地化經營

於阿布達比羅浮宮正式營運後，為更有效地與在地產生連結，並推廣新博物館的落成，其首先與當地媒體公司，以及阿聯政府的配合，於 2018 年 2 月 17 日至 3 月 17 日期間，設計了名為「高速公路藝廊」（Highway Gallery，見【圖十七】）一展出，精選館內十件作品，涵蓋古代與現代之作，以及法國借展品項和永久館藏等，如備受矚目的法國借展品，羅浮宮的《美麗的費隆妮葉夫人》、奧塞美術館的《梵谷自畫像》等，以及阿布達比羅宮的永久館藏，土耳其重要畫家哈姆迪（Osman Hamdi Bey，1842-1910）的《學習中的小埃米爾》（*Jeune Emir à l'étude*）一畫作、荷蘭風格畫派（De Stijl）創始者蒙德里安（Piet Mondria，1872-1944）的《紅白藍黑的構成》（*Composition II en rouge, bleu et jaune*）等橫跨各時代與畫派的藝術品，將其影像製成大型廣告板，豎立於連接杜拜與阿布達比長達一百公里的公路旁，當駕駛經過看板時，透過廣播電台的接收訊號，便自動播放一段三十秒鐘的作品介紹。

---

[261] Anthony Shadid, "An Ambitious Arab Capital Reaffirms Its Grand Cultural Vision", *The New York Times*, 2012.
參考自：https://www.nytimes.com/2012/01/25/world/middleeast/abu-dhabi-reaffirms-its-grand-plan-for-museums.html （檢閱日期：2021 年 06 月 15 日）
原文：The museums' officials use words like "universal" and "transnational." But it is clear they have struggled with the task of coming up with something that is not merely a Western import. Just as challenging has been the task of demonstrating how the museums will cater to Emiratis (…)（譯者：本論文作者）

「高速公路藝廊」不僅為全球首創的路邊展覽，亦兼具了在地化的教育與宣傳效果，誠如阿布達比文化與旅遊部部長古巴什（Saif Ghobash）解釋道：「交通道路主要為居民所使用，而我們的部分使命，不僅是吸引更多遊客，還要讓人們進行文化對話，並進入博物館內探索之（…）。」[262]更進一步地說，於阿布達比羅浮宮開幕之初，為能提升其於當地居民生活中的能見度，便透過跳脫博物館空間外的宣傳與展出形式，以促進阿聯人民對文化與藝術的參與，表明其仍為阿聯所擁有的博物館。

【圖十七】高速公路藝廊

圖片取自：https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/louvre-abu-dhabi-launches-the-world-s-first-roadside-gallery-1.705027

另一方面，除了持續推廣在地化的藝術參與，阿布達比羅浮宮亦重視藝術教育對其人民的重要性與影響力。因此，於阿布達比羅浮宮內，設立了阿拉伯世界的首座兒童博物館（見【圖十八】），針對六至十二歲的兒童、青少年與及家人所設置的教育空間，打造適合家庭互動、遊戲與手作的展覽形式，增加兒童博物館的學習與娛樂功能。而該博物館的設置意義，根據阿聯文化與知識發展部（Ministre de la culture et du développement des connaissances）部長卡比（Noura Al Kaabi）於〈阿布達比羅浮宮兒童博物館，促進阿聯青年的寬容：諾菈・阿爾・

[262] Melissa Gronlund, “Louvre Abu Dhabi launches the world's first roadside gallery”, *The National*, 2018.
參考自：https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/louvre-abu-dhabi-launches-the-world-s-first-roadside-gallery-1.705027（檢閱日期：2021 年 06 月 15 日）
原文：Highway traffic is mainly used by residents. Part of our mandate is not only to build visitor figures but to get people to explore and interact with our message of cultural dialogue and interaction with the museum (…)（譯者：本論文作者）

卡比〉（Children's Museum at Louvre Abu Dhabi promotes tolerance among Emirati youth : Noura Al Kaabi）一報導中提及：

「兒童博物館旨在提升兒童對研究、閱讀、寫作與藝術的認識，透過各活動計畫，豐富孩童的學習並鼓勵思考，並藉由各不同文化與文明的藝術，亦促進阿聯的青年於共存、接受、寬容與和平的概念。」[263]

卡比部長再補充道：於暑假期間，博物館便能取代學校，繼續為當地孩童提供一處能學習與遊戲的安全空間。再者，阿布達比羅浮宮內的兒童博物館，也再次呼應了阿聯近年來對教育發展的重視，誠如阿布達比旅遊與文化局主席穆巴拉克亦進一步表示：阿聯政府意識到教育發展對於下一代的重要性，而當前不斷擴大的文化計畫，亦將教育功能納入其中；而針對阿布達比羅浮宮來看，其附設的兒童博物館，正是國家致力於的發展案例，該空間將是個具創造力、批判性思維，且對外面世界更深入了解的空間，藉此激勵、吸引與培養阿聯未來的領導人們[264]。

【圖十八】阿布達比羅浮宮—兒童博物館

圖片取自：https://hypsos.ae/portfolio/louvre-abu-dhabi-opened-its-doors/

[263] Wam, "Children's Museum at Louvre Abu Dhabi promotes tolerance among Emirati youth : Noura Al Kaabi", *Emirates 24/7*, 2019.
參考自：https://www.emirates247.com/news/emirates/children-s-museum-at-louvre-abu-dhabi-promotes-tolerance-among-emirati-youth-noura-al-kaabi-2019-07-10-1.686679 （檢閱日期：2021年09月04日）
原文：The Children's Museum aims to promote research, reading, writing and art among children, through launching programmes that enrich their learning and encourage thinking, utilising art from various cultures and civilisations, to promote coexistence, acceptance, tolerance and peace among the UAE's youth.（譯者：本論文作者）

[264] Ibid.

（二）專業領域之提升

除了增加阿布達比羅浮宮與當地居民的連結，阿布達比羅浮宮亦於專業領域上，進一步開創與羅浮宮合作以外的發展機會。於 2020 年，阿布達比羅浮宮加入「古代面板畫之檢查、分析與研究」（Ancient Panel Paintings: Examination, Analysis and Research，後簡稱 APPEAR）一計畫，其為美國蓋蒂博物館（J. Paul Getty Museum）於 2013 年，聯合四十七間國際藝術機構，共同合作的藝術研究項目。APPEAR 計畫針對西元前 30 年至西元 600 年間，於羅馬帝國時期的埃及行省（Province romaine de l'Égypte）所出現的「葬禮肖像」（Portrait funéraire）一類型畫作，其藝術價值為體現了希臘羅馬時期（Grèce romaine）的繪畫風格，與古埃及墓葬習俗（Rite funéraire dans l'Égypte antique）的結合，而透過藉由科學方法與儀器，分析該類型畫作的材質、化學元素等，將獲取更詳盡的歷史溯源、繪製過程等畫作資訊。

【圖十九】《葬禮肖像：手持杯子的男人》

圖片取自：https://www.louvreabudhabi.ae/-/media/lad-images/press/eng/press-release-appear-project-en.docx

因此，在阿布達比羅浮宮的永久館藏中，一幅名為《葬禮肖像：手持杯子的男人》（*Portrait funéraire : homme à la coupe*）的木板蠟畫（見【圖十九】）成為了 APPEAR 計畫的研究對象，透過阿布達比羅浮宮的研究團隊與科學儀器，協

同紐約大學阿布達比分校的達基拉文化遺產研究中心（Dhakira Center for Heritage Studies）科學家，共同完成該畫作的科學分析，最終的學術成果亦將被納入 APPEAR 計畫中的共享數據庫。

對於阿布達比羅浮宮參與 APPEAR 計畫於的意義，誠如〈藝術遇上科學：阿布達比羅浮宮加入蓋蒂博物館之古代版畫之研究〉（Art meets science: Louvre Abu Dhabi joins J. Paul Getty Museum in investigating ancient panel paintings）一官方報導中，阿布達比羅浮宮的科學暨修護與館藏總監努潔姆（Souraya Noujaim）表示：

「APPEAR 計畫是阿布達比羅浮宮至今最重要合作之一。藉此項目，我們得以致力於鼓勵學術研究，從而做出世界性的貢獻。對於阿聯而言，這更是一次令人振奮的機會，可以參與全球議題，相互交流舉世聞名之藝術文物的相關發現。（…）APPEAR 計畫展現了博物館更大的使命，意即成為一個科學實驗平台，為人類的藝術珍寶之定義，提供重要的學術見解。」[265]

藉此可知，除了專注於博物館空間內的專業經營，以及在地化的藝術扎根，當前的阿布達比羅浮宮進一步憑藉館內不斷擴充且多樣化的文物藏品，進行藝術史或科學性研究，甚或參與 APPEAR 計畫等，向外尋求與相關領域機構的合作，而這些任務的意涵不僅為培養阿布達比羅浮宮於 2037 年後的獨立營運，甚且展現了當前普世博物館應具備更多元的角色功能。

三．阿布達比羅浮宮之普世精神再詮釋

根據環境評估學者莫瑪斯（Hans Mommaas）於《城市品牌：形象建立與建築形象》（*City branding: image building & building images*）一著作中所言：「（文

[265] Louvre Abu Dhabi, “Art meets science: Louvre Abu Dhabi joins J. Paul Getty Museum in investigating ancient panel paintings”, 2020, p. 2.
參考自：https://www.louvreabudhabi.ae/-/media/lad-images/press/eng/press-release-appear-project-en.docx （檢閱日期：2021 年 09 月 04 日）
原文：APPEAR is one of Louvre Abu Dhabi’s most significant collaborations to date. Through this project, we seek to encourage scholarly studies, as well as contribute to international academic research (…) It is an exciting and inspiring opportunity for the UAE to be a part of this global initiative of exchanging discoveries on some of the world’s most renowned antique artefacts. As one of many research and conservation projects we are working on, APPEAR speaks to the museum’s larger mission to be a platform for experimentation, and to offer significant academic insights into the artworks that have defined humanity.（譯者：本論文作者）

化品牌）不僅源自一種差異化，亦涉及了身份識別、認同、連續性與集體性。」[266]綜合前述，儘管擁有羅浮宮一名稱的加持，阿聯仍須於此過程中，發展自身特殊性，從而於合作協議結束後，確立屬於自身的文化品牌。另一方面，對於羅浮宮一普世理想的繼承，源自歐洲文化且具代表性的普世博物館，阿布達比羅浮宮卻不同於歐洲優越意識下所詮釋的普世理想，亦不具有因此衍生的文化霸權一質疑。因此，於法國乃至於歐美博物館而言，阿布達比羅浮宮被賦予了改變普世博物館形象之責；再者，不論是所處的的伊斯蘭文化背景，抑或是再結合了文化多樣性概念的普世理想，阿布達比羅浮宮事實上也更能與當代的思想價值觀產生共鳴。

（一）世界文化匯集地

居於東西方世界中間的中東地區，該特徵成了阿布達比羅浮宮首個具標誌性普世元素，誠如馬克宏於 2017 年 11 月 9 日，阿布達比羅浮宮開幕式的演說中強調：「（阿聯）位居歐洲、非洲和亞洲大陸之間的平衡點，（…）高度參與了文明與宗教的複雜性。」[267]言下之意，阿布達比羅浮宮作為阿拉伯世界首座普世博物館，其與西方普世博物館最具標誌性的差異，便為地理位置的特殊性。阿拉伯世界憑藉居中的地理因素，長期作為各方民族及其文化的匯集處，造就了伊斯蘭文明的多元與複雜特徵，且根據路易斯於《中東：自基督教興起至二十世紀末》一書中所述：

「用已故的戈以庭（S.D Goitein）恰到好處的說法來說，回教世界是個『居於中間的文明』（the intermediate civilisation）——在時間和空間上，都是處於中間。回教文明的四方疆界各在南歐、在中非、在南亞東南亞和東亞，於是回教文明便兼納了這所有文明的元素。回教文明在時間上也是處於中間的，它處於古

---

[266] Hans Mommaas (et al.), *City branding: image building & building images*, Rotterdam: NAi Publishers, 2002, p. 34.
原文：(…) are not purely a source of differentiation, but also of identification, recognition, continuity and collectivity.（譯者：本論文作者）

[267] Élysée, “Discours du Président de la République, Emmanuel Macron, lors de l’inauguration du Louvre Abu Dhabi”, 2017.
參考自：https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/09/discours-du-president-de-la-republique-emmanuel-macron-lors-de-l-inauguration-du-louvre-abu-dhabi-emirats-arabes-unies（檢閱日期：2021 年 10 月 15 日）
原文：Vous tenez ce point d'équilibre entre le continent européen, le continent africain et le continent asiatique (…) Vous êtes partie prenante à ces défis civilisationnels et religieux (…)（譯者：本論文作者）

代和現代之間，和歐洲共享希臘化和『猶太—基督教』的文化遺產，又加入了遠地和遠方文明的元素，使之更為豐富。」[268]

這樣的地理特徵，首先證明了阿聯乃至於中東地區事實上具有高度的文化多樣性，以及豐富的異國文化交流經驗，方促成中世紀的伊斯蘭黃金時代、近代的歐洲考古行動，甚或作為當前西方國家實踐文化多樣性一理念重要的維繫地區；而事實上，居中的地理優勢，亦是阿聯建興其國內文化建設時的重要依據。誠如〈阿布達比羅浮宮將成為法國的國際展示場〉（Le Louvre Abu Dhabi sera pour la France une vitrine internationale）一文專訪中，羅浮宮館長馬汀內茲亦表示：鑑於阿聯與中東地區作為亞洲、非洲與歐洲的十字路口，因而當一座新的普世博物館於此誕生，事實上有助於當代人理解該地區的歷史特殊性及其意義，藉以理解多元文化的維護對和平穩定的重要性；再者，阿布達比羅浮宮的出現，亦促使人們重新認識博物館的發展脈絡，反思長期以歐洲為中心的思考形式與主導地位，並給予非西方國家及地區更多的詮釋可能與能見度[269]。

可以說，阿布達比羅浮宮突破了西方普世博物館長期的地理限制，並憑藉該項優勢，強化博物館內蒐藏世界性文化物件的合理性。更進一步地說，阿布達比羅浮宮的誕生，不僅被視作自公共博物館創立以降，歐洲普世精神於新世代的繼任者，其亦藉此體現了發源於伊斯蘭文明，甚早便存在的文化多樣性，且能以更符合當代社會思想價值觀的普世博物館範式；再者，居於世界之中的特殊優勢與普遍性，也成為了阿布達比羅浮宮與西方博物館之間最顯著的不同之處，提供了前者對於該類型博物館經營與詮釋的多元可能。對此，亦如前述提及博物館具有建構文化身份一功能，因而當前的阿布達比羅浮宮，不僅作為單一國家民族的身份彰顯，地理優勢使之更易於收攏各文化群體，訴諸全人類共享的普世博物館。

（二）多元性詮釋立場

阿布達比羅浮宮的地理特殊性，進一步影響了其於文物展示時的詮釋視角。相較西方普世博物館群，它們自成立之初起，不論為實踐藝術的民主化，甚或普

[268] Bernard Lewis（2017），頁 95。

[269] Judith Benhamou-Huet, “Le Louvre Abu Dhabi sera pour la France une vitrine international”, *Le point*, 2017.
參考自：https://www.lepoint.fr/culture/le-louvre-abu-dhabi-sera-pour-la-france-une-vitrine-internationale-08-11-2017-2170858_3.php （檢閱日期：2021 年 09 月 03 日）

世精神的展現，該理想促使當時所盛行的蒐藏活動，更聚焦於對異國文化物件的獲取，因而在滿足歐洲博物館對人類世界的組織與展示之際，亦造成了該空間大部分的展藏，皆與歐洲文化有所隔閡；換言之，諸多非西方文化民族的藝術文物，被置於歐洲中心主義一脈絡下而觀之，並成為普世理想的組成元素。再者，彼時歐洲博物館的普世理想，更建立於優越的文化與思想價值觀，並以殖民主義的成功作為驗證，致使彼時歐洲博物館對異國文化物件的蒐羅，即是文化霸權的展現。

因此，相較於過去的西方普世博物館，旨在以蒐羅世界性文物為目標，展現歐洲文化的優越性，甚或作為一國家民族的情感凝聚；反之，阿布達比羅浮宮則於全球化情勢下，將此一源於特定文化群體的普世主義及其適用對象，進一步擴大至世界公民。誠如法國前總統席哈克於 2007 年《阿布達比普世博物館協議》的簽署期間，致阿聯前總統阿勒納哈揚一公開信中表示，法國與阿聯將透過阿布達比羅浮宮的合作，提升普世理想與文化多樣性的傳達與實踐，這座新的普世博物館即充分體現了「世界性」一概念：「人們不僅可以為自身的根源與身份感到自豪並向他者開放，更因此意識到所有文化接受到平等尊重」。[270]

更進一步地說，阿布達比羅浮宮所屬文化背景的複雜與多元性，與各方文化皆有過的交流經驗，實則有助於其作為普世博物館一角色定位。如前述及，阿布達比羅浮宮的出現，於法國而言，其有望重現普世博物館的最初形式，意即以百科全書式的物件展示，建構一條可見的人類文明發展史；而這樣的機會更仰賴於阿布達比羅浮宮文化背景的多元性，即伊斯蘭文化信仰與民族地理之特性。換言之，相較於西方普世博物館，阿布達比羅浮宮對各方文化物件的展示，更具普遍性與歷史淵源，降低了過去西方文化詮釋者，經常造成藏品與其原生文化的明顯斷裂，亦不以凸顯博物館擁有者一文化優越性霸權展現，即如沙爾尼耶於《阿布達比羅浮宮：博物館指南》中亦表示：「（阿布達比羅浮宮）旨在激發相互理解的欲望，而非對知識的義務履行。」[271]

---

[270] Élysée, “Message to the President of the United Arab Emirates during the signing of the intergovernmental agreement creating the Louvre Abu Dhabi universal museum”, 2007.
參考自：http://www.jacqueschirac-asso.fr/archives-elysee.fr/elysee/elysee.fr/anglais/speeches_and_documents/2007/fi001286.html （檢閱日期：2021 年 09 月 17 日）
原文：(…) people can be not only proud of their roots and identity, but also open to the Other and conscious of the equal dignity of all cultures.（譯者：本論文作者）

[271] Jean-François Charnier (ed.), op. cit., p.19.
原文：(…) est pensée pour stimuler le désir de comprendre plutôt que pour remplir un devoir de connaissance.（譯者：本論文作者）

因此，該特點可見於阿布達比羅浮宮內，常設展廳的設計形式與概念，即透過藏品泛化的展示手法，著重體現世界各文化群體，於歷史中的不斷交會與持續性的發展。這樣的意涵，扭轉了過去的歐洲中心意識，從而提供一個人人皆可於此之中，表達各自的理解詮釋、尋找自身的文化定位，亦如法國知名藝術記者羅什布爾埃（Béatrice de Rochebouët）於〈阿布達比羅浮宮，人類歷史的博物館〉（Le Louvre Abu Dhabi, un musée de l'histoire de l'humanité）一報導中，便引述阿布達比羅浮宮館長哈巴特所言：「這是一個全新的敘事手法，從新的角度探索藝術史，讓觀眾透過探索其他文化，重新發現自己的身份。」[272]

總的來說，儘管於普世博物館空間內，因藏有世界性藝術文物而具有普世與多元文化的彰顯優勢，但源自歐洲地區及其文化思想的一博物館類型，至今仍少見於非西方地區。當前的阿布達比羅浮宮，卻為阿拉伯世界提供了普世博物館的創建機會，尤其由它及其所屬文化背景下所詮釋的普世理想，事實上已不同於過去在歐洲意識形態下而產生的精神價值，既不訴諸於博物館經營者之文物擁有權與詮釋權的展現，更不以單一國家群體為普世精神的號召對象；換言之，阿布達比羅浮宮正試圖以服務全人類為目標，透過其特殊的展設形式，呈現各文化群體於不同歷史時間軸上的交會與融合，方建構出人類共同的文明發展脈絡，凸顯相異之中的共存事實及其價值。

[272] Béatrice de Rochebouët, “Le Louvre Abu Dhabi, un musée de l'histoire de l'humanité”, *Le Figaro*, 2017.
參考自：https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2017/11/03/03015-20171103ARTFIG00184-le-louvre-abu-dhabi-un-musee-del-histoire-de-l-humanite.php （檢閱日期：2021 年 09 月 04 日）
原文：C'est un récit inédit qui explore l'histoire de l'art sous une nouvelle perspective et permet au visiteur de retrouver sa propre identité en explorant les autres cultures.（譯者：本論文作者）

總結

為理解阿布達比羅浮宮自許為普世博物館的理想依據，本論文首先透過對普世博物館一脈絡的梳理，分析該類型博物館的歷史特殊性，其建構理念不僅是某一歐洲社會思想價值觀的反映，實則更與所謂的「公共博物館」有著極大關聯性。此外，看似作為特定時代背景產物的普世博物館，時至今日，鑑於國際間文物返還聲浪不斷，乃至於普世理想一概念中的霸權問題等，它的存在意涵仍被諸多爭議所圍繞；直至阿布達比羅浮宮的出現，不論是飽受此議題困擾的歐美博物館群，甚或甫積極發展文化建設的非西方新興國家，皆對這座新普世博物館抱持期待，即阿布達比羅浮宮能否憑藉藝術機構被寄予的社會責任，再提出一個吻合當代思想價值觀的普世博物館新範式。

此外，藉由阿布達比羅浮宮的跨國合作，於理念層面，本論文亦點出了其中隱含以文化多樣性為基礎的文化外交理念，探討博物館所獨具的文化功能，不論是合作雙方於形式上的跨文化意涵，抑或機構本身因豐富蒐藏而體現的文化多元特性，無不使之成為了該趨勢下的重要媒介；而在眾博物館類型之中，尤以於精神與實踐層面皆強調多元與普遍性的普世博物館，甚且成為了此一外交型態的最佳範式。再者，於現實層面，該案例亦呈現了法國與阿聯合作過程中的資源交換，即阿布達比羅浮宮的誕生，有賴於法國文化資源及其象徵性影響力的賦予，並在阿聯經濟資本的基礎下，方建構出此一大型的跨國博物館機構，該過程中也進一步展現雙方各不同的博物館發展境況。

因此，綜合前述分析主軸，本論文將進一步針對普世博物館的歷史脈絡、阿布達比羅浮宮的突破性，乃至於法國與阿聯的博物館外交意涵，歸納三項結論：

一．與時俱進的普世博物館

博物館的雛形自西元前象徵學術權威的「繆思神殿」，到歐洲中世紀的「珍奇室」，再成為時代思想產物的「公共博物館」，如今的藝術機構，不僅對於文化遺產的保護責無旁貸，亦被賦予了彰顯各人類群體之特殊性一責。而事實上，博物館世俗化的起點，源於歐洲公共博物館創立期間，不管於物件蒐羅層面，抑或於精神層面的探究，皆發端於該時代，儘管稍早的私人蒐藏階段，人類便已出於藝術品味、知識追求與身份彰顯等因素，初步呈現了一種對各式物件的蒐羅心理；但直至公共博物館的確立，伴隨著彼時歐洲社會思想的影響，全面性的蒐羅

行為方被承認、實踐並滿足於博物館一空間內。換言之，除了功能與類型的擴充，綜觀博物館的發展史，亦是一段走向社會乃至於國際的過程，其經營理念與展藏行為，很大程度反映了擁有者的思想價值觀，即如「普世博物館」的出現，其見證了某時期西方世界特殊的文物搜羅與展示行為。

另一方面，於此概念下的博物館經營模式，亦致使該空間成了彼時歐洲各國文化權力的展示場域，不論是首先受到法國大革命與拿破崙影響下的羅浮宮，其透過將皇家藏品的公共化，甚而對歐洲他國文物的掠奪，並作為中東考古行動的先驅等，皆有著凸顯新共和政權的強盛與合法性之意涵，且具有民主自由一象徵功能；此外，於啟蒙運動與殖民主義背景下誕生的大英博物館、大都會美術館，乃至於以人類學研究為主題的歐美藝術機構，亦不可避免地讓該空間用作藝術展示的同時，也成為了博物館經營者其文化霸權的展現，尤其於異國文化物件的展藏方面，更能藉此彰顯殖民者對世界的理解與建構，並將之作為自身文化優勢的肯定。因此，毋寧說「普世」一詞為對博物館型態與藏品種類的形容，其更是彼時歐洲社會的精神寫照，方導致於啟蒙時代至殖民主義期間的各類型博物館機構，如今逐一面臨了轉型甚或文物返還聲討的挑戰。

然而，除了曾經的被掠奪對象提出最直接的文物返還要求，所產生的連鎖反應與反思之餘，對於作為公共博物館的發展起點、歐洲社會思想價值觀的特殊產物，普世博物館無論於經營形式，抑或其精神理念，皆不斷強調自身具有與社會及時代對話之能力，如當前的〈普世博物館宣言〉，即以訴諸人類文化遺產共享性一說，試圖與過去具強烈文化霸權象徵的博物館形式形成區別，提出諸多具多元文化意涵、跨越地域與博物館空間限制等的經營轉向。與此同時，隨著阿布達比羅浮宮的出現，乃至於羅浮宮與其他中東博物館的多面向交流，也再次凸顯了該類型機構與時俱進的能力，即在過去的殖民與考古歷史基礎下，憑藉法國博物館經驗的豐富性、中東地區國家當前對博物館建構與自身文化產物的高度重視，雙方逐一發展的館際展覽、技術修復乃至於文化遺產維護等合作；此舉不僅為協助新興國家的文化建設，亦間接認可了西方博物館所握資源的貢獻價值。

二．阿布達比羅浮宮對多元文化意識之呼應

鑑於國際博物館協會持續對博物館定義提出更新，可知當前的藝術機構已高度參與了公眾生活，而當博物館逐漸成為眾人普遍擁有的文化經驗、一項共通語

言之際，博物館所擁有的特殊條件，其空間內所具有的「世界性」，除了讓觀眾得以藉由展示藝術，與文化他者進行互動與認識，其作為各文化的中介角色，亦使藝術機構於全球化當前，無不被視作各國文化發展與文化外交的重要載體。

於此態勢下，儘管普世博物館正面臨諸多歷史爭議，但其建構形式恰體現了全球化對人類文化多元性的認同：初時普世博物館藉藝術展示所倡導的普遍性，在論及其文化霸權與詮釋視角一問題之前，博物館經營者希望藉由對各式物件的蒐羅，建構一條可見的人類文明發展史，而該過程必然涵蓋各文化群體一情況下，實則已肯定了人類文化的多樣性與連結關係，更凸顯了唯有承認此一多元型態，方能體現普世博物館所企求的普世性，甚而抵禦當前全球化世界恐造成的同質化現象。言下之意，普世博物館不論於展示型態，抑或其經營理念，倘若將歷史爭議性擱置，屏除其於成立初期階段所存在的文化霸權，普世博物館一特殊的機構型態，於當代社會中的存在意涵，即是它回應了此刻國際社會對人類文化求同存異的高度期望。

更進一步地說，當代社會對普世博物館一普世理想的需求與理解，更傾向其能成為多元文化主義的維護者，即非過去由特定文化立場的片面詮釋，而是眾文化群體共存共榮的展現。因此，誕生於當代思想價值觀下的阿布達比羅浮宮，針對其目前的經營形式與理念，實則兼具了扭轉西方普世博物館的歷史爭議，且被賦予了一個符合當代社會所期待的普世理想之責。可以說，將歐美國家長期對普世理想詮釋權的掌握，移轉至非西方國家，不論於空間與時代背景、實踐手法，甚或對普世精神的倡議及其目標對象，阿布達比羅浮宮的定位與發展，皆不同於過去的普世博物館霸權，儘管後者在面對文物返還聲討、歐洲中心主義等質疑之際，也適時地做出更符合當代精神價值的經營模式；然而，隨著阿布達比羅浮宮的確立，除了不具有前述的歷史包袱，其亦被視作當前以文化多樣性為訴求的文化外交案例，乃至於中東文化發展趨勢下的自然產物，全新的環境與社會條件，使阿布達比羅浮宮有機會以新普世博物館之姿，且是在隱含了多元、居中等具普世象徵意涵的伊斯蘭文化背景下進行詮釋。

簡言之，阿布達比羅浮宮不論是誕生地點、擁有者之文化背景，抑或經營形式的創新等，於當前的社會期待而言，其已最大程度地體現了一個全球化世界下，人類多元文化共存的縮影。

三・博物館外交的資源互補效益

於阿布達比羅浮宮一案例中，亦呈現了藝術機構於文化外交上所扮演的重要角色，諸多大型知名博物館，憑藉不同形式的館際交流中，從共組展覽、藝術品典藏經驗交流到跨國分館建設等，博物館逐漸被視作其所屬國一重要的文化表徵與外交資源，跨國性的博物館合作，也進一步成為當前所盛行的文化外交形式。換言之，鑑於近年來各類型藝術機構的創建，皆為各國看重文化發展之際的首要實踐形式，東西方國家依據各自博物館機構發展程度的不同，無論是在該領域已發展成熟且備受認可的歐美博物館群，抑或是甫投入文化事業的非西方新興國家，藝術展藏空間的特殊性，其具有象徵一文化群體的特殊功能，使之被視作各文化民族群體建立身份認同，並向他者傳遞文化訊息的重要場域。

因此，在此趨勢下，當前諸多以跨文化交流為名的博物館外交，由於雙方文化發展的差異性、合作目的的不同，甚且出現了因跨文化合作形式，所產生的資源交換效益一特殊現象，即一國之文化資本、象徵資本甚或經濟資本的多寡，將影響該國的文化外交策略，並透過不同形式的跨文化合作，形成各式具互補功能的交流形式。而透過本論文針對法國與阿聯，於阿布達比羅浮宮一案例中的合作目標，及其預期效益的分析，進一步凸顯了法國所推行的文化影響力，如何結合其國內豐富文化資源所受到的國際認可一優勢，成為當前阿聯致力於經濟轉型之際的重要助力。

於法國而言，羅浮宮作為歐洲博物館發展史的代表性機構，其對文化資本與象徵資本之影響力的掌握，面對近年來後殖民主義意識的抬頭、西方文化霸權的質疑，甚或是羅浮宮基於財政因素的考量等，其開始透過與新興國家的館際展覽交流、技術指導與文化遺產維護等形式，即是當前羅浮宮乃至於歐美各藝術機構，於全球化世界之下的經營方向。於阿聯而言，其與中東各國逐一成立的藝術機構，則展現了後石油時代的轉型成果，並將這些具西方元素的博物館群，視作中東新文化形象的重要指標，且經由本論文對其文化發展乃至於博物館建構的脈絡梳整，亦可見伊斯蘭文化形象及其思想於該領域的轉變，凸顯阿聯藉經濟資源支持文化發展，並尋求與西方知名博物館建立關係一趨勢的合理性，即以經濟資源為基礎的文化事業建構，實則隱含了伊斯蘭文化身份與國際形象的重塑。可以說，由法國與阿聯所共創的阿布達比羅浮宮，其價值不僅是成為了當代跨國博物館組建的標誌性案例，更包含了法國與阿聯將能從中獲取的文化效益。

參考書目

一・中文參考文獻

（一）中文書目

- 王嵩山，《差異、多樣化與博物館》，臺北：稻香出版社，2003。
- 呂理政，《博物館展示的傳統與展望》，臺北：南天書局，1999。
- 李菁、賈冬婷，《百年貝聿銘》，北京：生活書店出版社，2018
- 連俐俐，《大美術館時代》，臺北：典藏藝術家庭，2010。
- 張婉真，《論博物館學》，臺北：典藏藝術家庭，2005。
- 王嵩山主編，《博物館展示的景觀》，臺北：國立臺灣博物館，2011。
- 廖仁義，《藝術博物館的實踐與管理》，臺北：藝術家，2020。
- 劉碧旭，《觀看的歷史轉型》，臺北：藝術家，2020。
- 蘇子中，《亞陶事件簿》，臺北：書林出版有限公司，2018。

（二）譯文書目

- Armstrong, Karen，《神的歷史》，蔡昌雄譯，臺北：立緒文化，2018
- Barzun, Jacques，《從黎明到衰退：今日文明價值從何形成》，鄭明萱譯，臺北：貓頭鷹出版社，2018。
- Bennett, Tony，〈把政策引入文化研究〉，收錄於《文化與社會》，王杰、强东红譯，桂林：廣西師範大學出版社，2007 年。
- Bourdieu, Pierre，《藝術的法則：文學場域的生成與結構》，石武耕等譯，臺北：典藏藝術家庭，2016。

  ——《所述之言》，陳逸淳譯，臺北：麥田出版，2012。
- Bätschmann, Oskar，〈藝術、藝術史與認同〉，收錄於《藝術與認同》，曾曬淑主編，臺北 ： 南天書局公司，2006。

- Cannell, Michael，《貝聿銘：現代主義泰斗》，蕭美惠譯，臺北：智庫股份有限公司，1996。
- Duncan, Carol，《文明化的儀式 ： 公共美術館之內》，王雅各譯，臺北：遠流出版公司，1998。
- Fabiani, Jean-Louis，《布赫迪厄》，陳秀萍譯，臺北：麥田出版，2019。
- Lewis, Bernard，《中東：自基督教興起至二十世紀末》下冊，鄭之書譯，臺北：麥田出版，2017 年。
- Kaelble, Hartmut，《歐洲人談歐洲：十九與二十世紀歐洲自我認識的形成》，柯燕珠譯，臺北：左岸文化，2005。

（三）中文期刊

- 李軍，〈地域的中心化：羅浮宮與普世博物館的生成〉，文藝研究，第七期，2008，頁 13-19。

  ——〈從繆思神廟到奇珍室：博物館收藏起源考〉，文藝研究，第四期，2009，頁 124-133。

  ——〈美術學院陳列館與沙龍：博物館展覽制度考〉，美術研究，01.029，2009，頁 4-10。
- 金宜久，〈伊斯蘭文化與西方〉，二十一世紀雙月刊，第九十六期，2002，頁 18-26。
- 柯秀雯，〈從衝突到合作：淺談博物館的文物歸還問題〉，博物館與文化，第 1 期，2011，頁 120-121。
- 周功鑫，＜羅浮宮與羅浮宮博物館＞，故宮文物月刊，第 13 卷第 7 期，1995，頁 126-137。
- 陳國棟，〈博物館的目的與策展〉，故宮文物月刊，420 期，2018，頁 100-113。
- 連俐俐，〈羅浮宮「法人化」研究初探〉，博物館學季刊，27(3)，2013，頁 77-93。
- 張婉真，＜普世博物館的當代意涵與角色＞，社教雙月刊，第 125 期，2005，頁 28-34。

- 戴麗娟，〈法國人類學的博物館時代〉，中央研究院歷史語言研究所集刊，第七十七本，第四份，2016，頁 627-696。

  ——〈歷史脈絡中的布杭利碼頭博物館〉，古今衡論，第十期，2003，頁 129-143。

（四）中譯期刊

- Seng, Eva-Maria，〈博物館〉，鐘子溦譯，清華大學藝術博物館館刊，第一期，2019，頁 103-129。

（五）中文網路資料

- Grace，〈從東方主義到普世主義：阿布扎比羅浮宮館長的思考〉，立場新聞。

  https://www.thestandnews.com/art/%E5%B0%88%E8%A8%AA-%E5%BE%9E%E6%9D%B1%E6%96%B9%E4%B8%BB%E7%BE%A9%E5%88%B0%E6%99%AE%E4%B8%96%E4%B8%BB%E7%BE%A9-%E9%98%BF%E5%B8%83%E6%89%8E%E6%AF%94%E7%BE%85%E6%B5%AE%E5%AE%AE%E9%A4%A8%E9%95%B7%E7%9A%84%E6%80%9D%E8%80%83

- 黃心蓉，〈從北美館擴建案中看「古今共存」的可能性〉，典藏。

  https://artouch.com/column/content-222.html

  ——〈從繆思到傑努斯？國際博物館協會對博物館新定義的討論〉，典藏。

  https://artouch.com/column/content-11641.html

二・英文參考文獻

（一）英文書目

- Abu Dhabi Urban Planning Council, *Urban Planning Vision 2030*, 2013.
- Alexander Edward P., *Museum masters: their museums and their influence*, California: AltaMira Press, 1995.
- Burlingame, Katherine, "Universal museums: cultural and ethical implications", *The Right to [World] Heritage, Conference Proceedings*, Cottbus: IAWHP, 2014, p. 384-398.
- Claire, Smith (ed.), *Encyclopedia of global archaeology*, New York: Spring, 2014.
- Cuno, James, *Who owns antiquity? museums and the battle over our ancient heritage*, England: Princeton University Press, 2008.
- Duncan, Carol, and Wallach, Alan, "The universal survey museum," *Museum Studies: An Anthology of Contexts,* Malden: Wiley-Blackwell, 2012, p. 46-61.
  —— "Ritual in the early Louvre Museum", *The Cultural Politics of Nationalism and Nation-Building*, London: Routledge, 2013, p. 87-103.
- Goody, Jack, *Islam in Europe*, New Jersey: Wiley, 2004.
- Hooper Greenhill, Eileen, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge, 1992.
- Karsh, Inari, *Empires of the Sand: The Struggle for Mastery in the Middle East, 1789–1923*, Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- Kann, Robert A., *A history of the Habsburg empire, 1526-1918*, California: University of California Press, 1980.
- MacGregor, Arthur, *Curiosity and Enlightenment: collectors and collections from the sixteenth to the nineteenth century*, London: Yale University Press, 2007.
- Mommaas, Hans (et al.), *City branding: image building & building images*, Rotterdam: NAi Publishers, 2002.

- Muthu, Sankar, *Enlightenment against Empire*, Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Prior, Nick, *Museums and Modernity: art galleries and the making of modern culture*, Oxford: New York, 2002.
- Palmer, Christian and Tano, Mervyn, "Mokomokai: commercialization and desacralization", International Institute for Indigenous Resource Management, 2004.
- Leininger-Miller, Theresa, *New Negro artist in Paris: African American painters & sculptors in the city of light, 1922–1934*, Piscataway: Rutgers University Press, 2001.
- Wiet, Gaston, *Baghdad: metropolis of the Abbasid caliphate*, Norman: University of Oklahoma Press, 1971.
- Wallace, Margot, *Museum branding: how to create and maintain image, loyalty, and support*, Walnut Creek: Altamira Press, 2006.

（二）英文論文

- Jayawardena, Dushanthi Inoka, *Universal museums: their history, challenges and need for a renewed "universal" perspective*, University of Florida, 2010.
- Wai-Art Law, Stella, *Branding context: the Guggenheim & the Louvre*, The Ohio State University, 2008.

- （三）英文期刊

- Ajana, Btihaj, "Branding, legitimation and the power of museums: the case of the Louvre Abu Dhabi", *Museum & Society*, 13 (3), July, 2015, p. 322-441.
- Fyfe, Gordon, "Reproductions, cultural capital and museums: aspects of the culture of copies", *Museum & Society*, 2 (1), Mar, 2004, p. 47-67.

- Merryman, John Henry, “Two ways of thinking about cultural property”, *The American Journal of International Law*, vol. 80, no. 4, 1986, pp. 831-853.
- Nye, Joseph, “Soft power”, *Foreign Policy*, no. 80, 1990, p. 167.
- Sarı, Jale, “‘From one Louvre to another’: cultural constructs of the self through the other”, *Critic|all IV International Conference on Architectural Design & Criticism*, vol. 4, 2021, p. 558-565.

（四）英文網路資料

- Columbia Encyclopedia, “Francis I 1494–1547 King Of France”. https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/francis-i-1494-1547-king-france
- Cornock, Oliver, “Dubai must tap booming halal travel industry”, *Khaleej Times*, 2016. https://www.khaleejtimes.com/business/economy/dubai-must-tap-booming-halal-travel-industry
- Kazerouni, Alexander, “A museum for a time of doubt”, *The Art Newspaper*, 2016. https://www.theartnewspaper.com/feature/a-museum-for-a-time-of-doubt
- Kaleh, Stacey, “Building foundations: Egyptian art and the universal survey museum”, 2017. https://curious-optimist.medium.com/building-foundations-egyptian-art-and-the-universal-survey-museum-919beb4c00e5
- Leech, Nick, “Louvre Abu Dhabi announces first contemporary art installations”, *The National*, 2016. https://www.thenationalnews.com/business/travel-and-tourism/louvre-abu-dhabi-announces-first-contemporary-art-installations-1.193106
- Louvre Abu Dhabi, “Art meets science: Louvre Abu Dhabi joins J. Paul Getty Museum in investigating ancient panel paintings”, 2020. https://www.louvreabudhabi.ae/-/media/lad-images/press/eng/press-release-appear-project-en.docx
- Maher, Heather, “World: Western museums make controversial move East”, *Radio Free Europe/Radio Liberty*, 2007.

https://www.rferl.org/a/1075167.html

- McKenzie, Janet, "Worldly wisdom: the Enlightenment gallery", *Studio international*, 2003. https://studiointernational.com/index.php/worldly-wisdom-the-enlightenment-gallery-
- Milliard, Coline, "After years of controversy, the Louvre Abu Dhabi's grand ambitions fall short", *Artsy*, 2017. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-years-controversy-louvre-abu-dhabis-grand-ambitions-fall-short
- Nesipoğulları, Esra, "Critical remarks on art institutions in the UAE", 2017. https://esranesipogullari.com/critical-remarks-on-art-institutions-in-the-uae/
- Noce, Vincent, "Exclusive interview with Jean Nouvel, architect of Louvre Abu Dhabi's wondrous building", *The Art Newspaper*, 2017. https://www.theartnewspaper.com/interview/the-architect-of-louvre-abu-dhabi-reveals-his-sources-of-inspiration
- Saliba, George, "Whose science is Arabic science in Renaissance Europe?". http://www.columbia.edu/~gas1/project/visions/case1/sci.4.html
- Sciolino, Elaine, "French debate: is Maori head body part or art?", *The New York Times*, 2007. https://www.nytimes.com/2007/10/26/world/europe/26france.html
- The British Museum, "A physician by trade, Sir Hans Sloane was also a collector of objects from around the world". https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/sir-hans-sloane
- Wam, "Children's Museum at Louvre Abu Dhabi promotes tolerance among Emirati youth : Noura Al Kaabi", *Emirates 24/7*, 2019. https://www.emirates247.com/news/emirates/children-s-museum-at-louvre-abu-dhabi-promotes-tolerance-among-emirati-youth-noura-al-kaabi-2019-07-10-1.686679

三・法文參考文獻

（一）法文書目

- Charnier, Jean-François,(ed.), *Louvre Abu Dhabi : le guide du musée*, Paris: Skira, 2018.
- Grégoire, Henri, *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer*, Paris: De l'Imprimerie nationale, 1794.
- Gris, Laurène, *Les Emirats Arabes unis et la France : les mirages de l' universalisme*, Versailles: VA Éditions, 2019.
- Gronlund, Melissa, "Louvre Abu Dhabi launches the world's first roadside gallery", The National, 2018.
- Lang, Jack, *Les batailles du Grand Louvre*, Paris: Réunion musées nationaux, 2010.
- Lane, Philippe, *Présence française dans le monde* : *l'action culturelle et scientifique*, Paris: la Documentation française, 2011.
- Jaucourt, Louis de, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Tome 10, 1751.
- Kazerouni, Alexandre, *Le miroir des cheikhs : musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris: Presses Universitaires de France, 2017.
- Léri, Jean-Marc, "Le Louvre du Palais Royal au musée national", *Patrimoine parisien 1789-1799. Destructions, créations, mutations*, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1989.
- Mairesse, François, (ed.), *Définir le musée du XXIe siècle. Matériaux pour une discussion*, Paris: ICOFOM, 2017.
- Prott, Lyndel V., *Témoins de l'histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels*, Paris: ONUÉSC, 2011.

- Rioux, Jean-Pierre, *Histoire culturelle de la France ─Lumières et liberté : les XVIIIe et XIXe siècles*, Paris: Édition du Seuil, 2005.
- Savidan, Patrick, *Le multiculturalisme*, Paris: PUF, 2009.
- Schaer, Roland, *L'invention des musées*, Paris: Gallimard, 1994.
- Tobelem, Jean-Michel, "Louvre Abu Dhabi : un accord culturel ou commercial ?", *Autopsie du musée : études de cas (1880-2010)*, Paris: CNRS Éditions, 2019.
- ONUÉSC, "Déclaration de Hangzhou : mettre la culture au cœur des politiques de développement durable", 2013.

（二）法文論文

- Chaussabel, Léo, *La réforme de l'action culturelle extérieure : une politique des petits pas ?*, Université Panthéon Assas Paris, 2011.
- Mehadji, Meriem, *Les politiques culturelles et le processus de développement dans le monde arabe : analyse d'une série d'indicateurs*, Université de Paris, 2014.

（三）法文期刊

- Abungu, George, "La Déclaration : une question controversée", *Les nouvelles de l'ICOM*, no. 1, 2004, p.5.
- Boulanger, Philippe, "Le positionnement géostratégique de la France dans le Golfe Arabo-Persique : la base interarmées d'Abu Dhabi", *Outre-terre*, no. 29, 2011, p. 531-537.
- Clifford. Jameset , "Quelles perspectives pour les musées au xxie siècle ?", *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 8, 2017, p. 1-13.
- Gazeau-Secret, Anne, "Pour un « soft power » à la française : du rayonnement culturel à la diplomatie d'influence", *L'ENA hors les murs*, no. 399, 2010, p. 9-12.
- Gautier-Jacquet, Viviane, "Le Louvre Abou Dabi : un nouveau paradigme de gouvernance en émergence ?", *Muséologies*, vol. 5, no. 2, 2011, p. 12-41.

- Guéraiche, William, “Diplomatie culturelle, un exercice rhétorique ? L’exemple du Louvre Abu Dhabi, musée universel”, *Hermès, La Revue*, no. 81, 2018, p. 183-191.
- Lubliner-Mattatia, Sabine, “Monge et les objets d’art d’Italie”, *Bulletin de la Sabix*, 41, 2007, p. 92-110.
- ICOM, “Les musées universels”, *Les nouvelles de l’ICOM*, no. 1, 2004, p.3-11.
- Jean-Robert Pitte, “Les Émirats arabes unis se tournent vers la culture française”, *Hérodote*, no. 133, 2009, p. 100-107.
- Réseau Canopé, “Les musées et l’argent : entretien avec Hervé Barbaret, administrateur général de l’établissement public du musée du Louvre“, *Cahiers philosophiques*, no. 124, 2011, p. 107-122.

（四）法文網路資料

- AFP, “Macron s'engage à restituer le patrimoine africain”, *Le point*, 2017. https://www.lepoint.fr/monde/macron-s-engage-a-restituer-le-patrimoine-africain-02-12-2017-2176743_24.php
- Benhamou-Huet, Judith, “Le Louvre Abu Dhabi sera pour la France une vitrine international”, *Le point*, 2017. https://www.lepoint.fr/culture/le-louvre-abu-dhabi-sera-pour-la-france-une-vitrine-internationale-08-11-2017-2170858_3.php
- Cachin, Françoise, Clair, Jean et Recht, Roland, “Les musées ne sont pas à vendre”, *Le monde*, 2006. https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/12/12/les-musees-ne-sont-pas-a-vendre-par-francoise-cachin-jean-clair-et-roland-recht_844742_3232.html
- ICOM , “Déclaration des principes de la documentation muséale”, 2012. http://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/Statement6v2FR.pdf

  —— “Code de déontologie”, 2017. https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Fr-web-1.pdf

- "Des chefs-d'oeuvre d'art et d'histoire juifs au Louvre Abu Dhabi", Cultures-J. https://cultures-j.com/des-chefs-d-oeuvre-d-art-et-d-histoire-juifs-au-louvre-abu-dhabi/
- Franck-Dumas, Elisabeth, "Une image du monde arabe conforme aux attentes françaises", *Libération*, 2017. https://www.liberation.fr/planete/2017/11/07/alexandre-kazerouni-une-image-du-monde-arabe-conforme-aux-attentes-francaises_1608554/
- Gbadamassi, Falila, "Restitution des trésors royaux du Bénin : la diplomatie, dernier recours ?", *France Info*, 2017. https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/benin/restitution-des-tresors-royaux-du-benin-la-diplomatie-dernier-recours_3057919.html
- Leparmentier, Arnaud, "Une exposition dans une "ville-hôtel" d'Abu Dhabi préfigure le projet de Musée du Louvre dans l'émirat", *Le monde*, 2009. https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/27/une-exposition-dans-une-ville-hotel-d-abu-dhabi-prefigure-le-projet-de-musee-du-louvre-dans-l-emirat_1198645_3246.html
- Louvre, "Département des Arts de l'Islam". https://www.louvre.fr/recherche-et-conservation/departement-des-arts-de-l-islam

  —— "The Louvre Abu Dhabi". https://www.louvre.fr/en/the-louvre-in-france-and-around-the-world/the-louvre-abu-dhabi

  ——"Coopération entre le ministère des antiquités égyptiennes et le musée du Louvre", 2016. https://presse.louvre.fr/cooperation-entre-le-ministere-des-antiquites-egyptiennes-et-le-musee-du-louvre/

  ——"Le musée du Louvre et ALIPH se mobilisent aux côtés de la Direction générale des antiquités du Liban pour restaurer le Musée national de Beyrouth", 2020. https://presse.louvre.fr/le-musee-du-louvre-et-aliph-se-mobilisent-aux-cotes-de-la-direction-generale-des-antiquites-du-liban-pour-restaurer-le-musee-national-de-beyrouth/
- ONUÉSC, *Convention de La Haye de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*, 1954.

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/1954_Convention_FR_2020.pdf

——*Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels*, 1970.
http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

- Perrin, Dominique, "Marie-Cécile Zinsou veut rendre son art à l'Afrique", *Le monde*, 2018.
https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2018/11/23/marie-cecile-zinsou-veut-rendre-son-art-a-l-afrique_5387271_4497186.html
- Rochebouët, Béatrice de, "Le Louvre Abu Dhabi, un musée de l'histoire de l'humanité", *Le Figaro*, 2017.
https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2017/11/03/03015-20171103ARTFIG00184-le-louvre-abu-dhabi-un-musee-del-histoire-de-l-humanite.php
- Seconde conférence de La Haye, "Convention (IV) concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre et son Annexe", *Règlement concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre*, 1907.
https://ihl-databases.icrc.org/applic/ihl/dih.nsf/Treaty.xsp?action=openDocument&documentId=7C5A1DD850591B0FC12563140043A35B
- Spectrum, "Acquisition et enregistrement - Marche à suivre propose"
https://collectionstrust.org.uk/resource/acquisition-and-accessioning-suggested-procedure/?tr=fr

四・法國官方文件

- Élysée, “Communiqué final de la VIIème conférence franco-africaine”, 1980. https://www.elysee.fr/valery-giscard-d-estaing/1980/05/10/communique-final-de-la-viieme-conference-franco-africaine-nice-le-10-mai-1980

  ——, “Message to the President of the United Arab Emirates during the signing of the intergovernmental agreement creating the Louvre Abu Dhabi universal museum”, 2007. http://www.jacqueschirac-asso.fr/archives-elysee.fr/elysee/elysee.fr/anglais/speeches_and_documents/2007/fi001286.html

  ——, “Discours de M. Jacques Chirac, Président de la République, sur la question du choc des civilisations, les échanges et le dialogue entre les civilisations et cultures, la diversité culturelle, la mondialisation et le respect de l'autre”. https://www.elysee.fr/jacques-chirac/2001/10/15/discours-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique-sur-la-question-du-choc-des-civilisations-les-echanges-et-le-dialogue-entre-les-civilisations-et-cultures-la-diversite-culturelle-la-mondialisation-et-le-respect-de-lautre-paris-le-15-octobr
- Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces, *Rapport fait au nom de la commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées (1) sur Le Projet de loi autorisant l’approbation d’accords entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement des Émirats Arabes Unis relatifs au musée universel d’Abou Dabi*, Sénat, 2007.
- Commission des Affaires culturelles, Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées, *Rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles (1) et de la commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées (2) sur la réforme de l'action culturelle extérieure*, Sénat, 2009.
- Commission des Affaires étrangères, *Rapport d'information déposé en application de l'article 145 du règlement, par la commission des affaires étrangères, en conclusion des travaux d'une mission d'information constituée le 24 octobre 2017 sur “La diplomatie culturelle et d’influence de la France : quelle stratégie à dix ans ?”*, Assemblée national, 2018.

- Cour des comptes, *La valorisation internationale de l'ingénierie et des marques culturelles : le cas des musées nationaux*, Sénat, 2019.

  ——, *Rapport d'information déposé en application de l'article 145 du Règlement par la commission des affaires étrangères en conclusion des travaux d'une mission d'information constituée le 17 octobre 2018 sur la France et le Moyen-Orient*, Assemblée nationale, 2020.
- "Discours d'Emmanuel Macron à l'université de Ouagadougou". https://www.elysee.fr/front/pdf/elysee-module-829-fr.pdf
- "Discours du Président de la République, Emmanuel Macron, lors de l'inauguration du Louvre Abu Dhabi". https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/09/discours-du-president-de-la-republique-emmanuel-macron-lors-de-l-inauguration-du-louvre-abu-dhabi-emirats-arabes-unies
- Hilarion, Stéphane, "Un condensé du Louvre exposé au Musée national d'Iran à Téhéran", *Franceinfo*, 2018. https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/un-condense-du-louvre-expose-au-musee-national-diran-a-teheran_3385871.html
- Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, "Lettre de la France au Bénin". http://le-cran.fr/wp-content/uploads/2017/03/Lettre-de-la-France-au-B%C3%A9nin.pdf

  ——, "Accord entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement des Emirats arabes unis relative au musée universel d'Abou Dabi", *Journal Officiel de la République Française*, n° 0205, 2008.
- République française, "Livre IV : Musées, Art. L451-5", *Code du patrimoine*. https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074236/LEGISCTA000006129163/#LEGISCTA000006129163

  ——, "Livre I : Des personnes, Art. 16-1", *Code civil*. https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006419293

索引

一・組織機構索引

A ——

Ashmolean Museum	阿什莫林博物館	13
Académie royale de peinture et de sculpture	皇家繪畫與雕刻學院	27, 99
Académie française	法蘭西學院	27, 99
Alliance Française	法國文化協會	51
Anglo-Persian Oil Company（APOC）	英伊石油公司	55
Abu Dhabi Performing Art Center	阿布達比演藝中心	59
Autorités du tourisme, de la culture et du patrimoine d'Abu Dhabi	阿布達比旅遊暨文化與遺產局	65
Alliance internationale pour la protection du patrimoine dans les zones de conflit（ALIPH）	國際衝突地區遺產保護聯盟	64, 129, 130
Abu Dhabi Department of Culture and Tourism	阿布達比文化與旅遊部	65, 94, 131
Agence France-Muséums	法國博物館署	65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 85
Académie du dessin de Florence	佛羅倫斯美術學院	99
Académie des inscriptions et belles-lettres	法蘭西文學院	114
Ancient Panel Paintings: Examination, Analysis and Research（APPEAR）	古代面板畫之檢查、分析與研究	133, 134, 135

B ——

British Museum	大英博物館	1, 2, 5, 13, 17, 37, 40, 46, 47, 97, 124, 141
Bibliothèque d'Alexandrie	亞歷山大圖書館	11
Bibliothèque nationale de France（BnF）	法國國家圖書館	25, 71
Burj Khalifa	哈里發塔	56
Bibliothèque apostolique vaticane	梵蒂岡圖書館	61

C ——

Château d'Ambras	安布拉斯城堡	13
Collections Trust	英國收藏信託	17
Conseil international des musées（ICOM）	國際博物館協會	17, 18, 20, 21, 22, 141
Comité international pour la documentation de l'ICOM（CIDOC）	國際博物館協會—國際登錄委員會	17
Comité intergouvernemental pour la promotion du retour de biens culturels à leur pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale	促使文化財產回歸原有國或歸還非法佔有文化財產政府間委員會（文物返還委員會）	20, 43
Château de Versailles	凡爾賽宮	27, 85, 86
Commission des sciences et arts	科學與藝術委員會	31
Congrès de Vienne	維也納會議	31
Commission des Affaires culturelles	法國文化事務委員會	52
Commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées	法國外交事務、國防與軍事委員會	57, 110
Cour des comptes	法國審計院	53
Commission des affaires étrangères	法國外交事務委員會	54, 69, 126
Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris（CNSMDP）	巴黎國立高等音樂舞蹈學院	64
Château de Fontainebleau	楓丹白露宮	61, 88
Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou	龐畢度藝術中心	85, 115

D ——

Département des antiquités égyptiennes	羅浮宮古埃及部門	31
Département des arts de l'Islam	（羅浮宮）伊斯蘭藝術部門	32, 34, 111, 127

Dubai Mall	杜拜購物中心	56
Direction des Musées de France	法國博物館司	114
Département des antiquités orientales	（羅浮宮）東方古物部門	129
Dhakira Center for Heritage Studies	達基拉文化遺產研究中心	134
E ——		
Exposition internationale	世界博覽會	47
ÉduFrance	法國教育機構	51
G ——		
Galerie des Offices	烏菲茲美術館	37
Guggenheim Abu Dhabi	阿布達比古根漢美術館	59
H ——		
Highway Gallery	高速公路藝廊	131, 132
I ——		
Institut Français	法國藝文推廣協會	51
Implantation militaire française aux Émirats arabes unis （IMFEAU）	法國駐阿聯軍事基地	62
L ——		
Louvre	羅浮宮	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 14, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 53, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 78, 85, 86, 87, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 124, 125, 126, 127, 128, 129,

		130, 131, 134, 136, 137, 141, 143
Louvre Abu Dhabi	阿布達比羅浮宮	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 34, 50, 55, 58, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 123, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143
La conférence d'Abu Dabi de décembre 2016 sur le patrimoine culturel dans les situations de conflit a été un autre temps fort de notre coopération	關於阿布達比衝突局勢中之文化遺產會議	64
Louvre-Lens	羅浮宮朗斯分館	34, 113
Leverian Museum	勒維利雅亞博物館	36
Le Collège de France	法蘭西公學院	61
Lycée Louis Massignon	路易斯－瑪西翁中學	63
Lycée français Théodore Monod	西奧多・莫諾法語中學	63
Lycée français international Georges-Pompidou	喬治・龐畢度國際法語中學	63
Louvre Atlanta	羅浮宮亞特蘭大	113
M ——		
Metropolitan Museum of Art（The Met）	大都會美術館	1, 5, 124, 141
Mouseîon d'Alexandrie	亞歷山大繆思神殿	11, 12
Musée du quai Branly	布朗利博物館	16, 42, 44, 48, 49, 67, 70, 71, 85, 87, 115

Muséum central des arts de la République	中央藝術博物館	28, 29, 30, 100
Musée Napoléon	拿破崙博物館	28, 30, 31, 100
Ministère de l'Économie et des Finances	（法國）經濟與財政部	34, 71
Musée d'ethnographie de la Ville de Genève（MEG）	日內瓦民族博物館	40
Musée de la Nouvelle-Zélande Te Papa Tongarewa（Musée Te Papa）	紐西蘭國立博物館	40
Musée ethnologique de Berlin	柏林民族學博物館	41
Muséum d'histoire naturelle de Rouen	盧昂自然歷史博物館	41, 42
Muséum national d'histoire naturelle	法國國立自然史博物館	42
Musée national de la Marine de Paris	巴黎國立海洋博物館	42
Muséum d'histoire naturelle de Nantes	南特自然史博物館	42
Muséum d'histoire naturelle de Marseille	馬賽自然史博物館	42
Musée de l'Homme	法國人類博物館	47
Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie	非洲與大洋洲藝術博物館	48
Ministère de la Coopération	法國合作部	51
Manarat Al Saadiyat	薩迪亞特文化中心	58, 59, 64
Maritime Museum	海事博物館	59
Musée d'Orsay	奧塞美術館	70, 71, 85, 131
Musée de l'Orangerie	橘園美術館	72
Musée national des arts asiatiques – Guimet	吉美國立亞洲藝術博物館（吉美博物館）	70, 85, 87, 115
Musée de Cluny – Musée national du Moyen-âge	國立中世紀博物館	73
Musée Archéologie Nationale	國立考古學博物館	73

Musée Rodin	羅丹美術館	71, 88
Musée des Arts décoratifs	裝飾藝術博物館	73
Maison de la sagesse	智慧宮	103
Musée national de Bahreïn	巴林國家博物館	105
Musée de Dubaï	杜拜博物館	105
Musée national du Qatar	卡達國家博物館	105
Musées nationaux du Kenya	肯亞國家博物館	124
Musée islamique du Caire	開羅伊斯蘭博物館	127
Musée national d'Iran	伊朗國家博物館	127, 128
Musée national Eugène-Delacroix	德拉克羅瓦美術館	127
Ministère des Antiquités égyptiennes（MSA）	埃及國家文物部	127
Musée national de Beyrouth	貝魯特國家博物館	129, 130
Ministre de la culture et du développement des connaissances	阿聯文化與知識發展部	132
O ——		
Organisation des Nations unies（OMD）	聯合國	5, 20, 128
Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture（ONUÉSC）	聯合國教科文組織	19, 20, 22, 42, 43, 54, 58, 64
Organisation internationale de la Francophonie（OIF）	法語國家及地區國際組織	51
P ——		
Palais des Tuileries	杜樂麗宮	25
Pyramide du Louvre	（羅浮宮）金字塔	32, 33, 33, 35, 111
Q ——		
Qatar Museums Authority	卡達博物館管理局	57
S ——		
Seconde conférence de La Haye	第二次海牙和平會議	18

Sheikh Zayed National Museum	扎耶德國家美術館	59
Sotheby's	蘇富比	88
T ——		
Tour de la Fauconnerie	獵鷹塔	24, 25
TEFAF Maastricht	歐洲藝術博覽會	88
U ——		
Université d'Oxford	牛津大學	13
Université Paris-Sorbonne Abu Dhabi	索邦大學阿布達比分校	57
Université Paris-Sorbonne Abu Dhabi	阿布杜拉國王科技大學	57
Université américaine de Sharjah	沙迦美國大學	63
Université Paris-Sorbonne Abu Dhabi	索邦大學阿布達比分校	57
Université Paris-Descartes	巴黎第五大學	63
V ——		
Ville de l'éducation du Qatar	卡達教育城	57

TAMKANG UNIVERSITY

二・人名索引

A ——

Alexandre Kazerouni	卡茲胡尼	5, 56, 77, 105, 116, 117
Archimède	阿基米德	11
Alfred Amédée Dodds	陶德	16, 44
Alan Wallach	瓦勒克	5, 29, 39
Armand Jean du Plessis de Richelieu	黎塞留	26
Antonio Allegri da Correggio	柯雷吉歐	27
Alain Godonou	戈多努	42
Anne Gazeau-Secret	蓋梭－瑟柯耶	51
Antoine Galland	加朗	60
Abdullah bin Zayed Al Nahyan	阿布杜拉	83, 88
Antoine Coysevox	柯塞沃克	88
Anthony Shadid	夏迪德	130

B ——

Pierre Bourdieu	布爾迪厄	6, 9, 96, 97, 98, 100, 110, 111
Btihaj Ajana	阿嘉娜	6, 98, 101, 110
Bruno Mantovani	曼托瓦尼	64
Bernard Lewis	路易斯	74, 102, 104, 136
Béatrice de Rochebouët	羅什布爾埃	138

C ——

Christian Palmer	帕爾默	16
Charles V	查理五世	24, 25
Charles VI	查理六世	25
Charles Le Brun	勒布朗	26
Carol Duncan	鄧肯	4, 5, 26, 29, 39, 100, 122
Charles X	查理十世	31
Carl Linnaeus	林奈	36
Charles Darwin	達爾文	36
Catherine Morin-Desailly	莫漢－德塞利	42
Christine Albanel	艾爾巴內	89

D ——

Duke of Albemarle	阿貝瑪公爵	15
Dominique-Vivant Denon	德農	30, 31, 33, 34, 35
Denis Diderot	狄德羅	76

E ——

Euclide	歐基里德	11
Elias Ashmole	阿什莫林	13
Eva-Maria Seng	伊娃－瑪麗亞・森	14
Edward P. Alexander	亞歷山大	31
Elaine Sciolino	西歐利諾	41
Emmanuel Macron	馬克宏	8, 43, 44, 136
Édouard Manet	馬奈	86
Esra Nesipoğulları	內希波古拉勒	109

F ——

Ferdinand II de Tyrol	斐迪南二世	13
François I	法蘭索瓦一世	25, 26, 60, 61, 86, 88
François Mitterrand	密特朗	32
Frédéric Mitterrand	弗雷德利克・密特朗	42
Falila Gbadamassi	巴達瑪希	43
Frank Gehry	蓋瑞	59
Faisal Al Saari	薩里	63
Francesco Primaticcio	普列馬提喬	88
Françoise Cachin	卡湘	114

G ——

George Saliba	薩利巴	61
Giovanni Bellini	貝利尼	89
Giuseppe Penone	佩諾內	90, 92
Gaston Wiet	維特	103
George Abungu	阿布古	124

H ——

Hans Sloane	斯隆	13, 15
Henri II	亨利二世	25
Henri IV	亨利四世	25
Hartmut Kaelble	凱爾柏勒	37, 104, 121

Hissa Al Dhaheri	達荷里	67
Hervé Barbaret	巴爾巴萊	106
Heather Maher	馬厄	107
Henri Grégoire	格雷戈瓦	119
Hassan Rouhani	羅哈尼	127
Hans Mommaas	莫瑪斯	135

I ——

Ieoh Ming Pei	貝聿銘	33, 34, 35
Irénée Zevounou	澤沃努	43
Ibn Khaldoun	赫勒敦	92
Ibn al-Bawwāb	巴瓦卜	93

J ——

John Henry Merryman	梅麗曼	20
Jean Goujon	古戎	25
Jules Mazarin	馬札漢	26
Jean-Marc Léri	勒里	28
Jean-Marie Roland de La Platière	羅蘭	29
Jean-François Champollion	商博良	31
Jack Lang	賈克朗	32, 35, 101, 107, 115
Jacques Barzun	巴爾贊	38
James Cuno	庫諾	39, 46, 83
Jean-Marc Ayrault	艾侯	43
Jacques René Chirac	席哈克	48, 54, 138
James Clifford	克里弗德	48
Jack Goody	古迪	60
Jean-Robert Pitte	皮特	63
Jean-François Charnier	沙爾尼耶	66, 82, 138
Jean Nouvel	努維爾	78, 79, 80, 82, 90, 94
Jacques-Louis David	大衛	86
Jenny Holzer	霍爾澤	92, 94
Jean-Louis Fabiani	法汴尼	100, 106
Jean-Michel Tobelem	托貝倫	112
Jean-Luc Martinez	馬汀內茲	113, 128, 137
Jean Clair	克萊爾	114
Jale Sarı	莎麗	118
Jean-Pierre Rioux	里烏	120

L ——

Louis VIII	路易八世	24
Louis IX	路易九世	24
Louis XIV	路易十四	25, 26, 27, 88, 99
Leonardo da Vinci	達文西	25, 26, 87
Léo Chaussabel	柯薩貝	51, 52
Laurène Gris	吉絲	56, 61, 62

K ——

Karen Armstrong	阿姆斯壯	104
Katherine Burlingame	伯靈格姆	125

M ——

Meriem Mehadji	梅哈吉	5, 57, 58, 108
Mervyn Tano	塔諾	16
Michelangelo	米開朗基羅	26
Michael Cannell	康奈爾	33
Mario Bellini	貝里尼	35
Marie-Cécile Zinsou	津蘇	44
Montesquieu	孟德斯鳩	60
Manuel Rabaté	哈巴特	67, 84, 88, 139
Michel de Montaign	蒙田	94
Mohamed Khalifa Al Mubarak	穆巴拉克	94, 133
Margot A.Wallace	華勒斯	111
Maurice Dunand	杜南	129

N ——

Napoléon Bonaparte	拿破崙	16, 17, 28, 30, 31, 32, 61 86, 99, 100, 101, 120, 128, 141
Nicolas Poussin	普桑	26
Norman Foster	福斯特	59
Nicolaus Copernicus	哥白尼	61
Nick Leech	利奇	94
Noura Al Kaabi	卡比	132, 133

O——

Oskar Bätschmann	貝契曼	14
Olivier Henrard	昂拉爾	41

Oscar-Claude Monet	莫內	86
Osman Hamdi Bey	哈姆迪	131

P ——

Ptolémée I Sôter	托勒密一世	11
Ptolémée II Philadelphe	托勒密二世	11
Pierre Lescot	萊斯科	25
Pie VI	庇護六世	30
Pierre Paul Rubens	魯本斯	30
Nick Prior	普雷爾	39
Patrice Talon	塔隆	43
Philippe Lane	藍恩	51
Pierre Belon	貝隆	60
Petrus Gyllius	吉呂斯	60
Philippe Boulanger	布朗傑	62
Patrick Savidan	薩維當	75
Pierre Montet	蒙特	129
Piet Mondria	蒙德里安	131

R ——

Raffaello Santi	拉斐爾	26, 27, 30
Rembrandt	林布蘭	27
Roland Schaer	沙耶	30
Rudy Ricciotti	里喬弟	35
Robert A. Kann	肯恩	60
Renaud Donnedieu de Vabres	瓦布雷斯	65
Roland Recht	雷希特	114

S ——

Sebald Beham	貝哈姆	27
Sabine Lubliner-Mattatia	盧布利納－馬達蒂亞	30
Soliman Ier	蘇里曼一世	60
Sheikh Zayed bin Sultan Al Nahyan	阿勒納哈揚	62, 138
Sankar Muthu	穆蘇	76
Stella Wai-Art Law	懷－亞特・勞	108
Stacey Kaleh	卡萊	118
Stéphane Hilarion	希拉里安	127
Saif Ghobash	古巴什	131

Souraya Noujaim	努潔姆	135
T ——		
Titian	提香	26, 30, 86, 87
Tadao Ando	安藤忠雄	59
Tony Bennett	班尼特	122
V ——		
Voltaire	伏爾泰	60
Valéry Giscard d'Estaing	德斯坦	62
Vincent Van Gogh	梵谷	86
Viviane Gautier-Jacquet	高提耶－賈格	106
W ——		
William Guéraiche	蓋雷什	77
Z ——		
Zaha Hadid	哈蒂	59

TAMKANG UNIVERSITY

三・專有名詞索引

A ——

Âge sombre	黑暗時代	12
Archéologie	考古學	16, 38, 47, 127, 128
Âge d'or de la peinture néerlandaise	荷蘭黃金時代繪畫	27
Après-pétrole	後石油時代	3, 5, 50, 55, 102, 106, 108, 109, 111, 143
Anthropologie	人類學	38, 40, 48, 49, 123, 141
Arts premiers	原初藝術	48, 85, 87, 115
Arts primitifs	原始藝術	48
Anthropologie après les musées	後民族學博物館	49
Architecture high-tech	高科技建築	59
Âge axial	軸心世紀	83
Awra	羞體	88
Art Gupta	笈多藝術	89
Art conceptuel	觀念藝術	92
Akkadien	阿卡德語	92
Art persan	波斯藝術	127

B ——

Baroque	巴洛克藝術	26
Bataille de Waterloo	滑鐵盧之役	31
Bataille de Bagdad	巴格達之役	103

C ——

Chronologie	年代學	15, 81
Conférences	作品討論會	27
Colonialisme	殖民主義	1, 3, 15, 17, 36, 37, 38, 48, 49, 50, 61, 74, 75, 78, 104, 120, 121, 122, 123, 125, 138, 141
Cabinet de curiosités	珍奇室	12, 13, 14, 140
Choc pétrolier	石油危機	56
Conservation préventive	預防性保存	74
Capital culturel	文化資本	9, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 110, 112, 113, 119, 143

Capital symbolique	象徵資本	9, 96, 97, 98, 100 101, 102, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 118, 143
Capital économique	經濟資本	9, 97, 110, 111, 112, 140, 143
Covid-19	新冠疫情	8
Campagne d'Égypte	埃及戰役	31
Conseil d'administration	（法國博物館署）董事會	70
Conseil scientifique	（法國博物館署）科學理事會	71
Culture Nok	諾克文化	82, 115
Civilisation maya	馬雅文明	82
Cunéiforme	楔形文字	92
Croisade	十字軍東征	103
D ——		
Diplomatie d'influence	文化影響力	3, 9, 51, 52, 53, 54, 55, 64, 71, 76, 78, 95, 98, 101, 125, 126, 143
Diversité culturelle	文化多樣性	49, 50, 53, 54, 55, 58, 63, 74, 75, 76, 77, 78, 95, 105, 115, 125, 126, 128, 129, 136, 137, 138, 140, 142
Diversification	多元化	56
Déconstruction	結構主義	59
Démocratisation culturelle	文化普及	115
E ——		
Égyptologie	埃及學	16
Écriture hiéroglyphique égyptienne	埃及象形文字	31
Ethnologie	民族學	38, 48, 123
Étrusques	伊特拉斯坎文明	82
École vénitienne	威尼斯畫派	87
G ——		
Géographie	地理學	15
Guerre de Cent Ans	英法百年戰爭	25

H ——

Hard power	硬實力	2, 62
Histoire naturelle	自然史	38
Hindouisme	印度教	84
Henri Loyrette	羅赫特	116, 117

I ——

Interculturalité	跨文化性	66
Impressionnisme	印象派	86

L ——

Laïcité	世俗主義	37

M ——

Musée universel	普世博物館	1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 23, 24, 28, 32, 34, 35, 36, 39, 40, 44, 45, 46, 50, 57, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 80, 83, 88, 94, 95, 101, 107, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142
Manuscrits de Dunhuang	敦煌文獻	46
Multiculturalisme	多元文化主義	54, 75, 76, 77, 142
Mokomokai	毛利紋身頭顱	16, 40, 41, 42
Musée-racine	溯源博物館	105, 117
Musée-miroir	鏡像博物館	117

N ——

Nationalisme	民族主義	20
Nom binominal	生物學二名法	36
Néo-classicisme	新古典主義	86

O ——

Objectifs du millénaire pour le développement	千禧年發展目標	5

P ——

Postcolonialisme	後殖民主義	2, 48, 50, 53, 75, 76, 143
Pensionnaire du Musée	博物館居民	11
Projet du Grand Louvre	大羅浮宮計畫	32, 33, 34, 35, 36, 107, 111
Établissement public à caractère administrative（EPA）	公共行政機關	107
Portrait funéraire	葬禮肖像	134

R ——

Restitution	文物返還	2, 9, 10, 17, 20, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 64, 115, 117, 124, 125, 130, 140, 141, 142
Roi de la Renaissance	文藝復興的國王	26
Révolution française	法國大革命	4, 23, 28, 29, 30, 36, 37, 66, 99, 118, 119, 122, 141
Renaissance	文藝復興	4, 11, 12, 13, 23, 25, 26, 30, 31, 38, 45, 61, 85, 89
Renaissance française	法國文藝復興	25
Royaume du Dahomey	達荷美王國	16
Royaume du Bénin	貝寧王國	115
Rite funéraire dans l'Égypte antique	古埃及墓葬習俗	134

S ——

Soft power	軟實力	3, 51, 52, 53, 56, 57, 106, 128
Salon de peinture et de sculpture	沙龍展	27, 99
Sélection naturelle	天擇演化論	36
Sumérien	蘇美語	92

T ——

Transition économique	經濟轉型	3, 5, 6, 9, 50, 55, 56, 63, 97, 104, 105, 106, 109, 111, 143
Taxonomie	分類學	15
Théisme	有神論	84

U ——

Universalisme	普世主義	1, 20, 56, 61, 62, 77, 116, 123, 138

四・藝術作品索引

A ——

Andriens ou les grandes Bacchanales avec une femme jouant du luth	《酒神節與演奏琵琶的女人》	26
Admonitions Scroll	《女史箴圖》	46, 47
Autoportrait de Vincent Van Gogh	《梵谷自畫像》	86, 131
Athéna	《雅典娜》	87
Apollon du Belvédère	《阿波羅》	88
Assemblage : Nu féminin assis dans un pot	《壺中裸女》	88
Avalokiteshvara assis	《觀世音菩薩坐像》	89

B ——

Bible	《聖經》	83
Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard	《拿破崙翻越阿爾卑斯山》	86
Buddha paré protégé par le nâga	《被納迦環繞的佛陀》	87

C ——

Coran	《古蘭經》	83, 84
Christ montrant ses plaies	《耶穌展示傷口》	89
Composition II en rouge, bleu et jaune	《紅白藍黑的構成》	131

F ——

Feuillet du Coran Bleu	《藍色古蘭經書頁》	89
Feuilles de lumière	《光之葉》	90

G ——

Germination	《萌芽》	90
Grand sphinx de Tanis	《人面獅身像》	127

J ——

Jeune Emir à l'étude	《學習中的小埃米爾》	131

L ——

L'Esclave rebelle	《叛逆的奴隸》	26

L'Esclave mourant	《垂死的奴隸》	26
La Gare Saint-Lazare	《聖拉扎爾火車站》	86
Le Joueur de fifre	《吹笛子的少年》	86
La femme au miroir	《鏡前女子》	87
La belle ferronnière	《美麗的費隆妮葉夫人》	87, 131
L'empereur Marc Aurèle	《馬可・奧理略皇帝》	127
M ——		
Maitreya	《彌勒》	84
Masque antrohopo-zoomorphe d'mba	《動物型半身面具》	87
N ——		
Nymphe à la coquille	《貝殼寧芙》	88
P ——		
Pierre de Rosette	《羅塞塔石碑》	17, 31, 46, 47
Portrait de Socrate	《蘇格拉底像》	82
Pentateuque	《摩西五經》	84
Portrait de François Ier	《法蘭索瓦一世畫像》	86
Propagation	《傳播》	91, 92
Pour Louvre Abu Dhabi	《獻給阿布達比羅浮宮》	92, 93
Plaque figurative: Oba est entouré de deux guerriers et de deux musiciens	《象形版畫：奧巴被兩名士兵與兩名藝術家包圍》	115
Portrait funéraire : homme à la coupe	《葬禮肖像：手持杯子的男人》	134
R ——		
Ramsès II	《拉美西斯二世》	87
S ——		
Shiva dansant	《濕婆之舞》	84
Statuette masculine figurant un soldat portugais	《葡萄牙士兵雕像》	115
T ——		
Tête de jeune homme	《年經男子頭像》	82
Textes du bouddhisme	《佛經》	84
Tête d'homme	《男子頭像》	82, 115
Tête Bouddha	《佛陀像》	82
Tête commémorative d'un roi Oba	《國王紀念頭像》	87, 115

Terre du monde	《世界地球》	91
V ——		
Vase en forme de visage humain	《人臉形狀花瓶》	82
Vierge à l'Enfant	《聖母與聖子》	84, 89

淡江大學 TAMKANG UNIVERSITY 教育實踐