

博
物
館
簡
訊

The Newsletter

of Chinese Association of Museums
September 2017/ No. 81



爭議的揚起與沉澱

What Contested Histories Are Saying

共置與斡旋、解構與詮釋、
歷史返還與實踐、枷鎖和國境、
再述與傳承

Cover Story

柏林猶太博物館地下樓層的三個軸線，往右是「屠殺之軸」，通往「屠殺之塔」，往左是「流亡之軸」，通往「流亡花園」，另有往上的「延續之軸」，通往常設展場地。

版權所有人：柏林猶太博物館
拍攝者：Thomas Bruns



中華民國博物館學會

理事長	張譽騰
副理事長	陳國寧 釋如常
常務理事	吳淑英 辛治寧 劉婉珍 賴瑛瑛
理事	王長華 王嵩山 李子寧 李莎莉
	岩素芬 徐純 陳訓祥 陳碧琳
	游浩乙 游冉琪 劉惠媛 劉德祥
	蕭宗煌 謝佩霓
常務監事	徐天福
監事	李麗芳 周文豪 張善楠 葉淑貞
	廖仁義 蕭淑貞
秘書長	林詠能
執行秘書	謝宜秀 趙子琳 許家璋 劉容安
網站管理	趙子琳
創會理事長	秦孝儀
顧問	黃光男 林柏亭 林曼麗

博物館簡訊

發行人	張譽騰
總編輯	林詠能
編輯	潘欣怡 謝宜秀
指導單位	文化部
發行	中華民國博物館學會
地址	22175 新北市汐止區新台五路一段95號4樓
電話	(02) 2697-5555
電子信箱	camnewsletter.edit@gmail.com
網站	www.cam.org.tw
臉書	www.facebook.com/camorgtw
美術設計	行者設計工作室
印刷	駿智企業有限公司

Contents

1 序 總編輯的話 | 林詠能

專論

- 2 共置與斡旋 博物館爭議性展示 | 黃旭
- 6 解構與詮釋 博物館的建築與集體記憶—以柏林猶太博物館為例 | 楊小華
- 10 歷史返還與實踐 國寶結拜的一些詮釋—物質文化、文化遺產與博物館 | 張正衡
- 14 枷鎖和國境 國境之間的戰俘記憶 | 黃舒楯
- 18 再述與傳承 國家人權博物館如何闡述難以言說的歷史—第六屆青年人權體驗營觀察 | 黃于庭

臺灣博物館新訊

- 22 博物館展覽介紹 生活展示—《鹹芳的滋味：澎湖魚乾加工特展》 | 莊凱証
- 24 博物館展覽介紹 《景象臺灣—黃光男水墨畫展》 | 賴瑛瑛、程元

國際博物館新訊

- 25 本會活動介紹 共逐理解之門—美國博物館聯盟(AAM) 2017年會紀實 | 謝宜秀
- 26 博物館介紹 阿爾卑斯山間的傳統慶典—瑞士阿彭策爾民俗博物館 | 詹子琦
- 28 博物館介紹 英國倫敦設計博物館肯新頓新館—設計觀點再出發 | 巫靜宜
- 30 博物館展覽介紹 橫渡大西洋的歐洲名畫—底特律美術館特展簡介 | 吳偉蘋

專欄

- 34 博物館百工圖 文物保存與我 | 岩素芬

博物館知識庫

- 38 博物館知識 漫談臺灣社教館附設大型劇場的發展脈絡 | 林志隆

Preface

歷史是促進國家與人民認同的重要工具，但許多具有爭議的歷史往往不僅是孤立的創傷事件，且常被誤解或有意的操弄，而深深影響著社會的每一份子。

博物館展示爭議性的歷史，原本希望提供各界對話的機會，但如《博物館爭議性展示》一文作者所言，對話之餘是否存在著最終的解決和答案，有時並不見得。由於缺乏共識基礎，大家不重視這些爭議的歷史事實與真相，只追求各方意見的平衡，或更有甚者僅從自身的史觀來詮釋這些爭議的歷史，而歷史的事實則在政治化的過程中被忽略殆盡。

博物館做為社會教育機構，在收藏社會集體的回憶與歷史時，應提供反思的機會。對博物館人而言，應當思考如何表現多元的意識形態的能力，以更多元的視角，透過詮釋與描繪創傷記憶的機會，學習並擁抱這種多元價值的衝突外，也應鼓勵我們的觀眾面對這些爭議的歷史時，如何超越自己的個人經驗，更深入理解這些爭議歷史背後的意義。

本期簡訊延伸了518國際博物館日的「博物館與爭議的歷史」主題，讓大家在處理爭議歷史的議題時有重新沉澱及思考的機會、同時被各界持續正視。本期專論不侷限於爭議歷史，而是更深入探討爭議歷史如何被詮釋、解構、延續、轉化及其反映我們的國家與自身的立場。

總編輯

中華民國博物館學會 秘書長

研訊能



博物館爭議性展示

圖、文 | 黃旭 國立自然科學博物館 副研究員

1 展場內展示的Enola Gay機體

1995年的6月，時值二次世界大戰終戰50周年，也是美國國慶前夕，美國國立航太博物館(National Air and Space Museum)門前廣場，集結了大批抗議群眾，他們發傳單、手持標語、街頭演講，有人甚至拿了一桶代表血腥的紅色顏料，潑在博物館內展示的一架飛機上，當時筆者剛好奉派當地博物館實習，事發第二天還拿到傳單，上面寫著：「1995年是廣島原爆50周年，而航太博物館居然要慶祝這個日子！」

被潑灑顏料的飛機有個名子，叫作Enola Gay，這架飛機曾載著原子彈，在1945年，對日本廣島投彈造成數十萬人死亡，航太博物館以這架飛機為名舉辦展覽，展出飛機的機身、原子彈的模型等，但原子彈不只是具機器，飛機也不只關乎性能展演，展出這些「物件」(object)的同時，它吸引了反核武、反戰、日裔族群的注意；退伍美軍、空軍單位和國會議員也對展出內容施加壓力，事實上，展出之前幾年時間，不同意見的社群已經過長久辯論和角力，因為它碰觸到美國二戰的歷史、質疑了科學家的發明和總統投彈的決定，展覽的主題引起極大爭議。

Enola Gay的例子充分展現了博物館的物件能力，藉由博物館這樣的特定機構和空間，物件生產了不同的情感和意見，並將他們集合起來，成為當代社會爭議性議題。博物館學家Cameron曾提過「物件取向的民主」(Object-orientated democracies)概念，博物館的物件可以生產不同的價值和想法，並形成各種不同社會網絡，競逐於民主社會的公共空間。筆者在1996年曾為文分析這個展覽的展示手法和爭議，社會學家Thomas Gieryn於1998年對展覽幕後的爭議也有深入分析，根據Gieryn，這個展覽的籌設過程，參與者包含了科學與歷史社會學者、退伍軍人協會、報紙專欄作家與名嘴等，但他們之間的爭議不斷，無法達成一致共識。作為參與整個事件的科學社會學家，Gieryn在文中悲觀的認為，由於缺少共同基礎，因為大家都不重視「事實與真相」(fact and truth)，而只追求表面各方意見的平衡，歷史「事實」因此變成一種可供協商調整的材料，包含大戰雙方死傷人數、原爆救了多少美國人等，這些「事實」都在爭議的政治化過程中被忽視。

對話才能生產共識，但對話必須有其基礎，對Gieryn來講這些基礎就是歷史的事實。Gieryn可能是對的，但值得討論的是他對博物館的想像。不同意見的各方都擁有各自的事實，各式的文獻報導、出土物質證據，這些事實只是對話的開始，共識並不會隨之而至，也不必然指向最後的真理。各方的事實在博物館裡集合，形成了一種道德的兩難、價值的模糊，也就是讓原本被深信為正確的廣島原爆歷史，進入了一種正反並存的曖昧(ambivalence)狀態。

2 廣島原爆50周年，抗議航太博物館傳單

3 WashingtonPost頭版報導



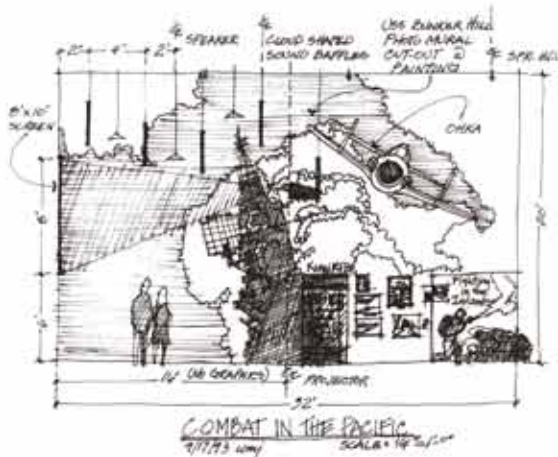


爭議性物件的展示，本來尋求各方對話和不同意見的解決，但對話之餘，是否存在著最終的解決和答案，有時並不見得。也許我們應該回過頭來看看自己，或從後現代的角度問自己一個問題：博物館是不是經常必須扮演一個類似仲裁者的角色？在現代社會中，它被期待提供一個標準確切的答案、成為社會規範與價值的定調者，如果傷及這個角色，某些主題因此變成禁忌。

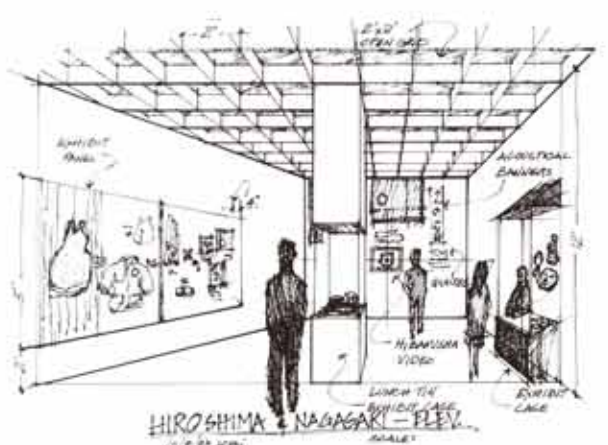
換言之，透過禁忌，我們於是瞭解現代博物館(modern museum)的社會角色，這些禁忌恰恰說明了、表現出一個社會的認同價值和道德觀，而博物館被期待去鞏固這些道德和價值。澳洲戰爭博物館的Linda Ferguson於2006年調查了一些被博物館考慮為禁忌的主題，例如恐怖主義、宗教、性及藥物等，她認為這些主題所以被認為爭議性太大而被拒絕展出，恰恰表現了博物館被社會大眾期待的角色。她因此進一步認為，提供確定性、表現認同和生產好公民的身體，標示了博物館作為一種「現代性」(modernity)概念下的產物。

現代性的一個重要特徵，以社會學家Zygmunt Bauman的角度來說，就是消除所有的曖昧和模糊，以建立社會的秩序和規範；愛、恨、對、錯、事實和真理，必須清楚的揭露，沒有中間灰色地帶，否則會引起社會焦慮。現代博物館作為這種概念的產物，它的活動，例如表現單一的國族認同和排除多樣的性象(sexuality)等等，被認為支撐著社會既有的秩序和價值。

要消除曖昧，首先必須尋找曖昧，這在人間可說取之不盡用之不絕，現代社會被烏托邦的理想所驅使，像支探險部隊，不斷開拓曖昧的邊界，獲得前進的動力。現代性於是像一種社會的再秩序化過程(social reordering)，它不只消除曖昧，更尋找曖昧與矛盾，用以獲得安排社會秩序的動力。



4 原有展示設計圖，強調對投射原子彈的反省與懷疑



5 原有展示設計圖，強調日本廣島在原爆後的受害情形

航太博物館的例子，顯示了爭議性主題的提出、研究、調查，透過廣泛參與進行的爭辯、展示規劃設計和宣傳，將二次大戰對廣島投彈的歷史，從一種國家的正面歷史，推進為一種愛恨交織黑白不明的曖昧狀態。在博物館空間裡各種曖昧矛盾與差異被共置與斡旋，指向重整和重建社會秩序與價值，博物館因此除了以累積時間作為現代社會的對立基地(counter-sites)，它在自由與控制(freedom and control)的張力中，生產各種曖昧的主題，讓社會航向文明的想像。

博物館介入爭議性話題，有時並不是主動，而是在博物館所操作的社會政治脈絡下，被新的社會形式所驅動，例如臺灣的人權園區、228紀念館、樂生療養院等，而介入的結果，也並不會令所有人都滿意，例如Enola Gay這個展覽，最終因無法達成共識，被有些學者認為是失敗的例子，航太博物館的館長Martin Harwit甚至因此案去職。介入爭議需要一點勇氣，爭議的結果不一定會有共識，但有時候也許必須擁抱這種缺乏共識的曖昧狀態，甚至保存曖昧，才是博物館和這個社會需要學習的。

Enola Gay展示的例子顯示了，在民主社會中，像博物館一般的公共機構，最終無法避免是政治性的。我們常常將「政治」汙名化，誤解為它在歷史、文化、和日常生活之外，但在實踐中，政治卻常常穿透了這些領域。否認和排除政治性的存在，恰恰掩護了既有意識型態的支配性。博物館裡爭議性的展示，揭露了勢不兩立和無法和解的觀念、價值和政治；對新世紀的博物館而言，應該思考如何具有表現這種多元意識形態的能力，並且學習擁抱這種多元價值的衝突。

(本文轉載自博物館學季刊26卷3期文章，部分文字經過改寫)

參考文獻:黃旭、邱家宜, 1996。重塑集體記憶的展示:美國航太博物館對原爆歷史的反省與挫敗。台灣時報, 7月9日。

Bauman, Z. 1991. *Modernity and Ambivalence*. Oxford: Polity Press.
Cameron, F. and Kelly, L. (eds.) 2010. *Hot Topics, Public Culture, Museums*. Cambridge Scholars Publishing.
Gieryn, T.F. 1998. *Balancing acts: science, Enola Gay and History Wars at the Smithsonian*. In Macdonald, S. (ed.) *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. London: Routledge.
Hetherington, K. 1997. *The badlands of modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.



6 變更後的展示現場，強調美軍B-29轟炸機優異的性能



7 變更後的展示現場，強調博物館修復飛機的工作

博物館的建築與 集體記憶 以柏林猶太博物館為例

圖、文 | 楊小華 天主教輔仁大學歷史學系 助理教授

博物館屬於社會教育的重要機構，藉由系統化的典藏與研究，將知識以物品、文件、錄音、錄影或裝置藝術等各種方式呈現予大眾，達到教育與娛樂的目的。其中包含以視覺藝術作品為主的美術館，致力於自然科學普及與推廣的科學博物館，以及在保存與重構歷史經驗上扮演重要角色的歷史博物館。近年，歷史博物館不再只是被動地陳列往事遺跡，更是歷史記憶的重要載體，透過策展與觀者的互動，建構出對過去事實的認知、觀察與詮釋。本文以2001年開幕的柏林猶太博物館(Jewish Museum Berlin)為例，探討其建築理念與內部空間設計，如何反映出成立之初的宗旨：這不是一間「大屠殺博物館」(Holocaust Museum)，而是要呈現近2000年以來的「德-猶歷史」；值得省思的是，當歷史成為過去，成為人們記憶的一部分時，博物館的策展是在呈現誰的記憶？展覽所針對的對象又是誰？

以色列藝術家Menashe Kadishman的裝置藝術作品「落葉」(Schalechet)，以鋼版製作超過10000個表現痛苦、吶喊與掙扎的不同面孔，除了紀念被屠殺的猶太人，也向所有於戰爭及暴力中犧牲性命者致意。

事實上，1930年代的柏林即有第一座猶太博物館，但在1933年1月24日開幕之後不到一週的時間，希特勒掌握大權，並在水晶之夜(Novemberpogrom, 1938年11月9日至11日)之後被迫關閉。1970年代開始產生重建猶太博物館的想法，先於柏林市立博物館中建立猶太部門(Jewish Department)，並舉辦一系列重要展覽；1980年代，為擴建柏林博物館，而展開建築規劃競圖，波裔美籍的猶太建築師李伯斯金(Daniel Libeskind)拔得頭籌，並開始興建。整個1990年代不斷討論猶太博物館的身份與定位開題：應繼續作為柏林博物館的分支或獨立出來？在館長Amnon Barzel與Michael Blumenthal的努力之下，猶太博物館最終從柏林博物館獨立出來，並且成為國家的直屬單位，於2001年9月9日正式開幕。

如前所述，柏林猶太博物館之宗旨在於呈現近2000年以來的德一猶歷史，亦即居住在德國境內之猶太人與非猶者之間的各種交流、影響與相互關係，並希望藉由猶太文化、歷史之展示，讓更多人瞭解猶太人的傳統、生活方式及對社會的貢獻。此一宗旨不僅表現在常設展的安排上，尤其體現在建築外觀與內部空間的設計上：博物館係由兩個建築主體組成的建築群，其一為1735年所建的舊巴洛克式建築，也是(西德)柏林博物館之所在地。另一為李伯斯金所設計的Z字形新建築，以between the lines作為其建築理念，道盡德猶歷史錯綜複雜的關係。從建築鳥瞰圖尤能清楚看見這兩條線的構造：一條為直線但斷裂成許多段，另一條為彎曲但連續的線。據李伯斯金個人所說：「官方名稱為猶太博物館，但我稱它為between the lines，對我而言，此兩條線表示二種思維、組織與關係」。德一猶歷史就像這兩條線所示，猶太人自西元70年羅馬皇帝摧毀聖殿後即開始流亡，居住於環地中海區域，因而與德國歷史、文化、經濟與社會的發展緊密相連，但自中世紀以降，迫害事件層出不窮，及至二戰期間納粹德國對猶太人的大屠殺，迫害行動達至巔峰，約有600萬的猶太人失去生命。二戰後，猶太人於1948年在巴勒斯坦重建以色列，流亡的生活才告一段落。德猶關係宛如這兩條線所象徵的意義，一方面顯現歷史長河中的不睦與破裂，另一方面卻又見到德猶之間雖歷經波折與彎曲，但兩者的關係將持續發展下去，對未來抱持樂觀的信念。

1 柏林猶太博物館入口。

版權所有人:柏林猶太博物館
拍攝者:Jens Ziehe

2 柏林猶太博物館空照圖,包含兩個建築主體:右側為巴洛克式舊建築,左側為李伯斯金Z字型新建築。

版權所有人:柏林猶太博物館
拍攝者:Gunter Schneider



除了以兩種不同的線條構造代表德猶關係，李伯斯金的建築本身即在述說德猶歷史。Z字形建築有許多不同的象徵意義，猶如閃電，表現出動蕩不安與失序，但更能直接述說猶太人生命共同體的是，Z字形象徵六角大衛之星(猶太黃星)的解體圖式。戈培爾(Joseph Goebbels)於二戰期間，擔任納粹德國的宣傳部長，為激起德國群眾的歸屬感，謂「猶太人腐蝕了我們的種族、敗壞了我們的道德、損害了我們的習俗和破壞了我們的力量」，是「我們痛苦的根源和受益者。」1933年起，政府禁止猶太人接受高等教育及擔任公職，至1935年，大多數猶太人都失去了工作，該年，紐倫堡法剝奪了猶太人的公民權，強迫他們戴上一顆黃色的大衛之星(Star of David)，並禁止猶太人和非猶太人的婚姻。如此沉重的歷史包袱與時代悲劇，反映在建築整體的構造上。建築外觀上亦可看出歷史留下的痕跡：使用能感覺時間流逝的鈦鋅金屬材質、無系統可循並交錯斜置的窗戶、牆壁上滿佈的尖銳斜角，以及建築外表上代表一道道傷痕的切口。

內部空間設計為德猶關係作了註腳，也象徵猶太人的三種命運。地下樓層交叉了三個軸線，往左是流亡之軸(Axis of Exile)，往右是屠殺之軸(Axis of Holocaust)最後是往上的延續之軸(Axis of continuity)，分別代表德猶歷史關係不同的發展階段。流亡之軸通至「流亡花園」(Garden of exile)，在傾斜的地面上矗立49支6公尺高的水泥柱，不僅視野受限，也因傾斜地面造成不穩與失序，宛如猶太人流亡路途的坎坷。屠殺之軸通至屠殺之塔(Holocaust Tower)，沿途展示集中營內的個人物品。這些記憶物件代表主人的消逝或死亡，如猶太人在送往毒氣室前遺留下的鞋子，使觀者感到親歷其境的震撼。屠殺之塔為一黑暗、高約2.5公尺的紀念空間，無空調、不照明，與外在世界的聯繫僅透過塔頂縫隙微弱的光線，站在塔內，能真實感受到猶太人被迫從正常生活中隔離出來的焦慮與無助。延續之軸通至常設展，以向上之階梯象徵猶太人與德國人之存續關係。

3 柏林猶太博物館外觀，前方由49 (7x7)根水泥柱組成的面積為「流亡花園」，左方為高聳「屠殺之塔」的部份。

版權所有人:柏林猶太博物館
拍攝者:Burkhard Katz

4 巴洛克式舊建築於2007年增建中庭，以玻璃和由四支鋼鐵材質的柱子支撐，象徵猶太傳統的住棚節。

版權所有人:柏林猶太博物館
拍攝者:Jens Ziehe

3



4



柏林猶太博物館從館長、建築師至策展者，皆由猶太人擔任重責。他們經歷過大屠殺事件，以猶太人的視角來觀察柏林與德國的歷史，並以猶太人的觀點述說猶太人的故事。他們認為，猶太文化不應只與大屠殺的記憶作聯結，因此，柏林猶太博物館不是一座大屠殺博物館，而主要在於記錄猶太人自古至今的歷史與生活，宗教與文化。在猶太博物館的常設展中，猶太人成為歷史敘事中的主要演員及專題對象，而非被動地作為展覽敘事中的一個客體。策展針對的對象並非猶太人，而是非猶者，希望他們瞭解猶太文化與傳統，瞭解那些與他們在德境內共同生存的少數族群，瞭解這個族群自古以來與他們的互動與交流，對他們的科學與文化發展之貢獻。讓非猶者理解，若他們忽略猶太族群的歷史敘事，他們即迷失在歷史當中，無法掌握整體真相。為了還原真相，德國政府並不試圖淡化過去的這段歷史，而是以各種形式，將這段歷史融入德國民眾生活中，誠懇面對歷史記憶，認真對待這份責任，重新凝聚新的社會意識與國家認同。柏林猶太博物館展示的是猶太人共同命運的集體記憶，也是德國人為轉型正義努力的集體意識。

5 李伯斯金Z字型建築使用特殊形狀的窗戶設計，因交錯斜置，無系統可循，外觀上亦看不出樓層順序。

版權所有人:柏林猶太博物館
拍攝者:Jens Ziehe

6 「流亡花園」細部，水泥柱上種植猶太傳統中象徵和平與希望的橄欖樹。

版權所有人:柏林猶太博物館
拍攝者:Jens Ziehe

7 柏林猶太博物館地下樓層的三個軸線，往右是「屠殺之軸」，通往「屠殺之塔」，往左是「流亡之軸」，通往「流亡花園」，另有往上的「延續之軸」，通往常設展場地。

版權所有人:柏林猶太博物館
拍攝者:Thomas Bruns



國寶結拜的一些詮釋

物質文化、文化遺產與博物館

圖、文 | 張正衡 國立臺灣大學人類學系暨研究所 助理教授



1 椰林大道進場一沒雨

2016年的10月15日，還記得是個風雲變換不定的一天，時不時地飄點小雨。上午九點，一行身著傳統服飾的排灣族人，在呼呼排著廢氣的遊覽車旁整好隊伍後，緩緩地從臺灣大學的正門口走進了校園，朝向臺大校史館西側的人類學博物館前進。在隊伍前頭盛裝帶領著族人的，是大頭目家的長子羅俊傑。而在隊伍中段高抬的轎子上，坐著他的母親，也就是現任的望嘉大頭目羅秀蘭。

就在隊伍浩浩蕩蕩地走進校園後不久，天空中突然降下了大顆大顆的雨滴，瞬間就把族人們一路上細心保護的華麗族服和羽毛頭飾全都淋濕了。臉上橫流亂淌的雨水繃緊了每一張面容。然而這陣急雨未曾停下他們的步伐，一個個反倒是踏得益發堅定了。當掌聲開始響起，隊伍中有些年輕的孩子暗暗低頭瞄了幾下兩旁夾道表示歡迎的人群，有些抬頭挺胸的卻忍不住微笑了起來。等到整個大隊走進了會場中央，由排灣望嘉部落與臺灣大學人類學博物館所合作舉行的國寶結拜儀式，就在這多變的天氣裡，揭開了序幕。

若從臺大人類學博物館的角度來說，能夠從文物的收藏展示走到與原住民部落結拜這一步，其實是件始料未及的事。更抽象一點地說，這場「國寶結拜」或許可以被解讀為：在國家文化治理的脈絡下，從博物館與部落持續溝通互動的實作過程中所孕育出來的一個非預期性結果。

臺大人類學博物館開始與望嘉部落接觸的過程，始於晚近中央政府對於文化治理制度的新制度——國寶登錄指定。所謂的「國寶」的認定與合法性，來自於行政院文建(文化部的前身)在2005年依據「文化資產保存法」所頒佈的古物分級登錄制度(正式名稱為「古物分級登錄指定及廢止審查辦法」)。在這次的制度修正中，將文化資產中的「古物」類別進一步細分為「一般古物」、「重要古物」和「國寶」三個等級。

面對國家運作下的新文物保存制度，臺大人類學博物館也必須就館內藏品的情況作出因應。可是，作為一個由人類學家打理、而且與人類學知識發展史緊緊交纏的民族學博物館，該如何在新的文化資產體制內永續運作，同時又能顧及專業倫理與文化觀點呢？要回答這個牽連甚廣的問題，人類學博物館從一個單純的方法著手嘗試：在對任何藏品進行文物專業上的安排之前，先試著回到物品所源出的文化社群(source community)，傾聽他們的意見，理解他們的處境，與他們共同商討，而後才據以做出專業決斷。



- 2 國寶指定前部落說明會
- 3 族人在展場祭告祖先
- 4 儀式結束大合照



5 臺大人類學博物館展場新布置

在臺大人類學博物館成功由原來的學術標本陳列室轉型成立後，便直接要面臨如何讓館藏與展示更能向公眾開放、與社會互動的問題。承此，以胡家瑜老師為首的工作團隊也開始思考讓館內的重要收藏納入國家文物登錄系統的必要性與得失。因此在考慮是否將來自望嘉舊社的雙面石雕祖先像申請登錄為國寶的時候，必須前往部落收集更多的資訊以進行判斷。這時，工作團隊手上所掌握的資訊，僅僅只有日本學者進行採集時所留下來的資料。而其中登載著的最為具體的地點，便是位於屏東山區的Aluvuan這個望嘉舊社名(部落報導人對於這個名字的其中一個解釋為「許多不同家族會聚的地方」)，以及這個石雕柱所源出的Tjaluvuan家族。可是，當工作團隊初次去到部落打聽時，雖然仍有幾位耆老聽過Aluvuan之名，卻找不到任何知曉Tjaluvuan家族去向的人。更具體地說，當時在部落裡已經幾乎不再存有對於這個雙面石雕祖先像的記憶或傳說了。

後來在一次於望嘉部落召開的耆老座談會中，工作團隊才經過輾轉介紹找到了記得Tjaluvuan家名的羅安山先生，而從他口中得知望嘉舊社的一些故事。藉由這幾次的部落座談會的共同討論與學習，人類學博物館得以與望嘉部落及Tjirulivak (Tjaluvuan)頭目家達成共識，決定向文化部文化資產局提出國寶登錄的申請。也因為這樣的共識，部落代表也與工作團隊一起出席文資局召開的文化資產審查會，從不同的立場說明這個雙面石雕祖先像的意涵與重要性。之後，博物館工作團隊和一些望嘉族人、耆老一起重訪望嘉舊社的遺址(即Aluvuan)，作為完成登錄之後的第一個延伸性活動。這段尋根過程的影像紀錄，也在結拜儀式當天與博物館展廳內播放，希望能盡可能地呈現其中的文化脈絡。

基本上，這次國寶的結拜儀式盡量(在不違反臺灣大學校園管理規則的原則下)遵照部落要求的儀式作法來進行，在籌備的每個關鍵步驟中都請部落的巫師詢問祖靈的意願與意見後才修正執行。博物館方運用新的展示設計與紀錄影片，將雙面石雕祖靈柱重新回到部落文化脈絡的歷史過程呈現在參觀者的眼前。行政體系與相關政治人物提供了籌辦儀式的資金協助，也在非儀式的活動過程中獲得一席之地。這些異質的組合也必然帶來各方之間的妥協，以及值得檢討的地方。例如，若從嚴格的排灣文化傳統來看，儀式中的一些細節呈現尚有不足或需要修正之處。



6 青年會跳舞

而這個儀式的具體成果，則是讓望嘉部落有機會重新整合並討論他們的文化復振之道，並且讓他們的文化傳統能夠更廣泛地被認識、欣賞。兩個月後，望嘉部落舉辦立柱儀式，在他們用(從舊社搬下來的)舊祖靈石建立的祭場上立起新製作的雙面石雕祖先柱，讓這個物質創作中所帶著的祖靈信仰與祖先記憶有機會重新進入部落的日常生活脈絡裡。

也因為新祭場的建立，望嘉的大頭目宣布之後將重新開始舉辦從日治時期就被殖民政府禁止而停辦的五年祭。這樣的發展方向並非人類學博物館的工作團隊所能預料，但也樂觀部落做出自主的決定，並且基於結拜手足的立場持續參與望嘉部落的後續活動。或許在這個強調後現代、後解構、後殖民的「後博物館」時代，這樣的文化介入方式也是民族學博物館可以進行的一種新嘗試吧。

臺大人類學博物館能夠在最近兩年先後完成「國寶婚禮」與「國寶結拜」兩次重要的部落結盟儀式，對於一個民族學博物館來說，其意義可能多過「解套」殖民爭議或「留下」珍貴收藏。與文物來源的原住民部落合作，並非只是一種取得文物收藏正當性的手段，而是誠實面對博物館所欲保存的「文化」的動態本質，並且採取一種「文化的」手法(而非只是「科學」、「法律」、「行政」、或「保存維護」等等的現代性手段)來進行文物收藏、保存與展示的工作。

7



7 臺大人類學博物館大門圍舞

8



8 圍舞



國境之間的戰俘記憶

圖、文 | 黃舒楯 國立臺灣大學建築與城鄉研究所 助理教授

今日在樟宜機場旁有樟宜監獄(圖1)，附近還有樟宜博物館，這看似使用相互矛盾的地景構成複雜而令人困惑，更奇妙地，1980年代成型的樟宜博物館重建其實有二，一在新加坡，另一在千里之外的澳洲。一切需追溯至1942年2月15日，新加坡淪陷震驚了全世界，也讓其東北海岸的樟宜覆上監禁記憶。超過四萬五千位戰俘曾受困於樟宜，日軍在此遣送超過兩萬八千名戰俘到東南亞、東北亞，包括泰國、臺灣、日本、中國東北的旅順。往來旅程艱辛，挑戰人性道德極限，交纏戰爭、監禁、佔領的種種苦痛記憶，近代「戰俘」的出現來自國族主義興起後的世界格局爭奪，身處國境之間的戰俘經驗卻鮮少由人本觀點來理解。本文藉樟宜小教堂一例來指出戰俘記憶之困難不易。

新加坡陷落後，日本利用英殖民政府建設的監獄旁英軍營(Selarang Barracks)作為戰俘營，容納大約四萬五千名同盟國軍人，主要來自英、澳。如以運輸中經過樟宜者計算，則有87,000名。一度，「樟宜」兩字形同「戰俘營」同義詞。詹姆士·克拉維爾(James Clavel, 1962)的小說《鼠王》以及電影《桂河大橋》(1957)等作品也一再加深樟宜監獄的「恐怖密室」形象。



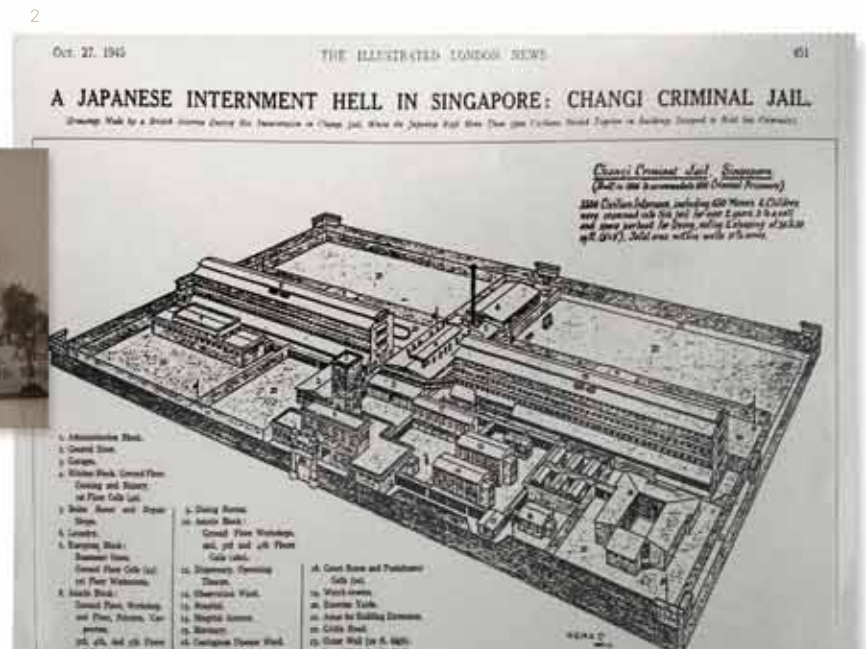
1 樟宜監獄外觀

戰俘運送至樟宜或離開樟宜的旅程艱辛，更強化了樟宜象徵的殘酷戰爭記憶。自1942年2月至1943年12月，至少有十三次航程從樟宜運送戰俘到當時日本帝國統治的東亞共榮圈不同區域，包括臺灣、滿洲。許多病弱戰俘喪命於所謂的「地獄船艦(hell ships)」中，在船隻到達臺灣、旅順或波里諾(Borneo)之前。身體狀況相對良好者則多被運送往泰國或日本進行嚴酷的工事勞動，共有169個工事地點，包括鐵路工程、工廠、煤礦或銅礦區等等當時的將軍上村美湖曾如此發言：這不僅是充分利用戰俘的勞動力，戰俘輸送本身即可向各殖民地展示了日本帝國實力(Corbett, 2008:113-15)。

戰俘未必毫無主動空間。哈維爾的研究指出樟宜戰俘營內的戰俘生活之自主性其實很高。在戰俘營搬移至樟宜監獄內之前(1945年9月之前)，樟宜戰俘營內有英軍人積極參與的自主組織活動，包括咖啡吧的經營、音樂會、圖書館、還有戰俘們稱之為「樟宜大學」的課程等。哈維爾指出(2003:99)：「雖然生活極盡貧困，樟宜的戰俘們仍保持創造驚喜的能力」，這也和當時日軍苦戰前線而左支右絀，無暇顧及戰俘營管有關。

後期戰俘營空間不足，日軍決定互換戰俘與受刑人，於是日軍先騰空了監獄(圖2)，然後驅策戰俘在最短時間內，利用監獄內空地築起大約四十九棟小屋供戰俘居住。戰俘常常被強迫勞動搭建用來監禁自己的空間，文後會再次提到。雖然搬遷後日軍控制提高，但戰俘們還是想盡辦法創造自己的空間，例如宗教性信仰空間。在樟宜曾有至少十二間不同教堂，即完全出自戰俘之手，他們利用簡單的柱樑結構，克難地利用椰子樹葉作屋頂。這些小教堂也是他們追思同胞之地¹。今日在樟宜博物館中可見這些教堂的舊日影像。(圖3)

1 樟宜禮拜堂報告, RMC Duntroon Heritage Management Plan, Report prepared for the National Capital Authority (June 2013).



2 樟宜博物館中展示「地獄般的」樟宜監獄透視圖
3 異地搬遷至澳洲重建的樟宜小教堂模型

上述記憶隱沒了幾十年，卻在1980年代後期，幾乎同時在新加坡與澳洲啟動了復建小教堂的計畫。在澳洲啟動的是延遲兌現的承諾，原來在1947年，戰後拆除之際，澳洲戰俘已決定將羅馬天主教小教堂的建築組件小心地裝箱運回澳洲，在坎培拉的敦樁(Duntroon)重建，作為戰俘紀念空間(Blackburn 2000)，銘記戰俘經歷。不幸地，拆下的小教堂零件竟裝箱收藏達四十年之久，直到1980年代才重新引起注意，經國家戰俘(樟宜小教堂)委員會組成以推動復建計畫，澳洲戰爭紀念聯盟、退伍軍人聯盟、戰俘協會等等都有代表參與。1988年，軍方為此發起全國性的募款。今日的樟宜小教堂是全國性的紀念空間，代表了超過35,000名澳洲戰俘，包括參與波爾戰爭、一次、二次世界大戰、韓戰等眾人。²小教堂的歷史意義已超越了二戰經驗，也不再僅限於東南亞戰事地理。

新加坡案例則截然不同。新加坡在1965年獨立，有些前殖民軍官，甚至包括那些曾在戰爭期間淪為戰俘者，仍留在樟宜服務(Blackburn, 2000)。意外地，樟宜監獄漸漸成為前戰俘追思的場所，不少前受刑人或戰俘由各地來訪，一開始由非正式私人關係進入監獄，尤其受歡迎者是監獄內部一棟基督教小教堂(並非前言所提的戰時教堂建築，而是戰後由受刑人所建造)，許多訪客在此留下軍隊徽章以表追思。根據1986年統計，每日約有200名訪客，獄方開始有維安管理疑慮，在該年底，監獄方面決定將小教堂「異地重建」，朝向建置一個監獄外博物館。



4 有關戰俘壁畫的展示說明

於是，新加坡旅遊局公開徵集前戰俘的紀念物、書信，各種物品或敘事以展現他們在樟宜的記憶(圖4)，希望邀請前戰俘參與、認同支持紀念館計畫。這回選擇重現的教堂是聖喬治禮拜堂，原為1944至45年由受刑人所建築於監獄之中(Beaumont 2009)。計畫籌備期間，也正是坎培拉戰俘紀念館計畫進行的時間，新加坡推廣旅遊局爭取了澳洲方面的支持，也透過退伍軍人聯盟邀請到前戰俘參與討論禮拜堂建築外觀呈現的諸多細節。在這共時的跨國交換中孕育了一個暨新且舊的「樟宜小教堂」(圖5)。



5 樟宜博物館小禮拜堂

樟宜紀念館比預期的還成功，但今日訪客多誤認樟宜紀念館就是戰俘營原址，搞不清楚禮拜堂已經搬遷，距離原位置約一公里處。多數人無法分辨樟宜戰俘營、樟宜監獄，遑論理解戰俘被迫勞動的工事現場實多位於泰國和緬甸。

距離千里的兩個「樟宜博物館」如此不同又相連，透過樟宜禮拜堂的復建，戰俘的樟宜記憶「去地域化」且復「再地域化」。

2 同上註解。



6 臺北刑務所平面配置
(航照圖底圖來自中研院遙測資料)



7 舊臺北監獄/刑務所圍牆，運用原清領時期臺北城牆石材砌成，高度在戰後已經下降為原牆高一半



8 舊臺北監獄暨華光社區所在原址，背景為中正紀念堂，爭取擴大保存期間的烤地瓜活動



9 年度戰俘追思儀式舉辦時置放於舊臺北監獄北圍牆牆角的罌粟花十字架

然而大部分訪客對於戰俘記憶仍然是片段的，往往偏重強烈的視覺記憶。例如不少訪客會記住著名漫畫家雷諾·席爾(Ronald Searle)曾被迫服役於死亡鐵路，因為他捐出不少作品給樟宜博物館。還有一幅名為「兩位瘧疾患者和一位霍亂病人」由雷·帕克金(Ray Parkin)創作，描繪其所觀察的鐵路沿線勞役慘境。然而大多數戰俘展示再現多忽略了女性經驗(Archer 2008; Blackburn 2000)，直到過去十年，樟宜博物館才開始增補有關女性戰俘的展覽。例如，瑪麗·安琪拉·貝特曼(Mary Angela Batmen)是位美術老師，曾以大量繪畫記錄其樟宜戰俘經驗，然而，直到2002年因某收藏家在英國二手商店發現其手稿才得到注意。³時至2005年，貝特曼的作品才終於收入樟宜博物館。

在中正紀念堂旁杭州南路、金華街一帶，曾是殖民者在臺北城外大規模打造全新監獄設施之所在，但少有人知悉其北側圍牆的美加戰俘故事⁴。若非多年來臺灣世界戰俘協會不懈推動，以清城牆石砌成的圍牆恐怕早已拆除，也不會有金瓜石戰俘紀念碑與廣場建置於2009年(此批戰俘由樟宜戰俘營送至臺灣)。至於曾滯留海外的臺籍戰俘、戰犯在戰後持續受到剝奪的經驗，臺灣更少有報導，陳志和導演拍攝的《赤陽》紀錄片為難得作品關注臺籍戰俘心路歷程。⁵(圖6-9)

歷史社會學者小熊英二的書寫《活著回來的男人：一個普通日本兵的二戰與戰後生命史》以其父經歷，呈現日本戰敗後，由滿州國被帶往西伯利亞勞動三年之久，在國境之間被流放的日籍、朝鮮族戰俘經歷。其父小熊謙二追憶：「最初的工作是搭建柵欄把自己關起來。可是周遭都是嚴寒的荒野，沒有食物便飢餓到不支倒地，不管有沒有這道柵欄，腦袋中根本沒想過能夠逃走。」在酷寒的赤塔，日本國旗曾充當為戰俘浴巾和俄人圍巾，嚴酷狀況中，國旗符號其實不及布旗的物質意義，也質問著現代國家究竟對於其國民有多少承諾？能支持其對國民的各種自由掠奪？有關戰爭與監禁，我們需要更多戰俘觀點的記憶與反思。


3 Nick Meo (Aug 23, 2006) Singapore war internee's art on show. BBC NEWS. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/5274472.stm>

4 台灣世界戰俘協會官網：
http://www.powtaiwan.org/The%20Camps/camps_detail.php?Taihoku-Prison-17&name=Taihoku

5 另參考李展平，2005，《前進婆羅洲—台籍戰俘監視員》，國史館臺灣文獻館。

參考文獻

- Archer, B., 2008. Internee voices: Women and children's experience of being Japanese captives. In Hack, K., & Blackburn, K. (Ed.), *Forgotten captives in Japanese-occupied Asia*. London: Routledge, 221-42.
- Blackburn, K., 2000. Commemorating and commodifying the prisoner of war experience in south-east Asia: the creation of Changi Prison Museum, *Journal of the Australian War Memorial*, 33.
- Beaumont, J., 2009. Contested Trans-national Heritage: The Demolition of Changi Prison, Singapore. *International Journal of Heritage Studies* 15(4): 298-316.
- Clavell, J., 1962. *King Rat: A novel*. Boston: Little, Brown.
- Corbett, P.S., 2008. In the Eye of a Hurricane: Americans in Japanese Custody during World War II. In Hack, K., & Blackburn, K. (Ed.), *Forgotten captives in Japanese-occupied Asia*. London: Routledge, 111-24.
- Hack, K., Blackburn K., 2008. *Forgotten captives in Japanese-occupied Asia*. London: Routledge.
- Havers, R. P. W., 2003. Reassessing the Japanese prisoner of war experience: the Changhi prisoner of war camp in Singapore, 1942-45. London: Routledge.
- Lomax, E., 1995. *The railway man*. London: Cape.
- 小熊英二，《活著回來的男人：一個普通日本兵的二戰與戰後生命史》。臺北：聯經。



國家人權博物館 如何闡述難以言說的歷史

第六屆青年人權體驗營觀察

圖、文 | 邱于庭 國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所 博士生

518國際博物館日

國際博物館日(International Museum Day, IMD)，是由ICOM自1977年以來，每年定期約莫於5月18日，邀集世界各地博物館一同響應的主題日。目前IMD的響應範圍達到120多個國家，3萬多間的博物館機構，自發性的組織相關活動共同參與。藉此機會以提升博物館在社區(community)內的發展。今年IMD主題為「博物館與有爭議的歷史：博物館講述難以言說的歷史(Museums and contested histories: Saying the unspeakable in museums)」。

依據ICOM官方所指，歷史乃用以定義特定人們身份的重要工具，每個人都藉由重要的歷史事件來界定己身。不幸的是，有爭議的歷史(contested histories)往往不是孤立的創傷事件(isolated traumatic events)。這些歷史往往不為人知，或被誤解，且普遍地影響著我們。博物館透過典藏，提供了回憶和歷史陳述的反思。因此，今年ICOM邀集各地博物館，呈現如何展示和描繪創傷記憶(trumatic memories)。用以鼓勵觀眾，去思考展示所蘊含的、超越自己個人經驗的意義。

死亡/黑暗觀光(death/ dark tourism) 作為博物館講述困難歷史的切入點

在臺灣的博物館領域中，筆者較直觀認為最能呼應的館舍，當屬國家人權博物館籌備處(以下簡稱人權館)，該館下轄有景美與綠島兩處人權文化園區，過去為白色恐怖(White Terror)時期重要的政治犯監獄，承載著許多政治受難者與家屬們的生命故事。本文後半篇幅，將先盤整死亡/黑暗觀光(death/ dark tourism)作為講述困難歷史的切入點及其原理，呈現博物館可以如何呈現過去的爭議歷史的方式，再以參與觀察人權館舉辦之第六屆青年人權體驗營，簡要摘記個人較有感觸的內容後做結。

在英國、德國、波蘭、越南、臺灣、紐西蘭、美國、墨西哥……等世界各地，都有以探討戰爭或苦難歷史為主題的博物館。足見重新呈現死亡和人類苦難的景點或展覽，在當代世界裡逐漸成長。博物館可以如何呈現有關一個國家過去的爭議歷史？在此以Tony Seaton定義死亡/黑暗觀光(death/ dark tourism)為二種為例：首先，死亡觀光是一種行為，概念的定義取決於旅客的動機；第二，死亡觀光較像是種連續作用的張力運作(YuiII, 2003；轉引自黃光男)。因此，參觀可以是一種對於逝者的一種景仰、追念進而成為一種觀光模式。透過導覽與拜訪致意，營造參觀者回到過去的氛圍，引發共感。另有學者Rojek認為，能讓遊客產生慾望，去尋求如此黑暗觀光景點的因素，取決於社會意識和文化認同中片面的感受與認知。事實上，在黑暗觀光消費中，包含社會文化、情感和心理問題等許多層面(Rojek,1997；轉引自黃光男)。

黑暗觀光是一種特殊類型的觀光旅遊，悲劇(tragedy)是組成黑暗觀光的重要因素。黑暗觀光可經由觀光活動引發興趣，扮演著銜接、反映過去到現在的重要角色，提供訊息，更廣泛討論從個人情緒到人類的歷史以及黑暗面。另一方面，博物館可透過典藏，將口述歷史，照片、信件、報紙、官方文件或其他第一手資料，來陳述事件的起因、結果或餘波，作為社會的知識教育庫。

第六屆青年人權體驗營側記

今年人權館的青年人權體驗營以「遺忘·記憶·重生」為核心，傳達有關白色恐怖的、曾經不能說、也不敢說的記憶，目標觀眾是關心人權議題的青年學子。整體活動分為前導課程以及探訪體驗。篇幅有限，在此僅將印象最為深刻、最有感觸的內容簡述如下。

實地走訪踏查綠島人權文化園區，並由政治受難者張則周前輩、蔡焜霖前輩，以及陳欽生前輩分享當年被囚禁在綠島的苦難記憶。筆者個人印象最深刻的，當屬受難者陳欽生前輩向青年學子訴說分享其於綠洲山莊被監禁歲月。他原是馬來西亞僑生，約於1970年代至臺灣求學卻遇上政治災難，莫名成了政治犯被監禁於綠島。他自述回首當時，母親為了他，跨越了語言與地域隔閡，遠從馬來西亞來臺灣，再轉到綠島面會的情景。兩人在面會室內潸然淚下，同時也讓萬念俱灰的他，燃起了活下去的希望，並告訴母親，他一定活著出來請母親放心。述及此，陳前輩拿出口琴吹奏感念母親的歌謠，讓人不禁感傷落淚。

學員們在體驗活動中，被監禁押房內，朗誦已故受難者黃溫恭前輩的遺書，以及閱讀《希望小提琴》繪本。模擬撰寫遺書，身歷其境感受政治受難者與其家人生離死別的痛苦。最後一日，在艷陽高照的上午，學員們手持百合花，步行至十三中隊墓區，為罹難於綠島的受難者，以歌聲獻上最深敬意。博物館作為一個引發思辨的場域，更有意義的呈現當代人權課題。物換星移，我們從過往的創傷事件裡，經由體驗營的過程，引發我們對於逝者的景仰、追念，透過導覽與致意，使觀者引發共感，反省思考人權的意義與價值。

體驗營不僅體驗，並邀請學員抽取關鍵字作為成果展現的發想。第一隊以「當加害者選擇成為加害者」為題發揮。第二隊探討如何追求百分百的真相。而筆者所屬的第三小隊，關鍵字是人性的共通點、蟾蜍山、預防機制。從蟾蜍山下的台科大擴建議題切入探討居住正義，並討論預防機制失靈後，抗爭者時常被歸類、標籤，進而被社會主流意識漠視，透過案例思考廣義的「人權」為何。小組認為，透過這次活動，當我們對這個世界有更多探索和好奇心，發揮我們對社會關懷的視角，就正與社會建立起連結。當問題出現之後，會有更多能夠應對的方法，來面對當前的困境。體驗營結業時，學員把握最後時刻，思考並發表營隊心得。最後，張則周前輩期許學員保持真誠的心，多思考、多學習，進而影響更多的人。



1 人權營前導課程，葉虹靈老師講述白色恐怖相關課程



2 人權營學員登島參訪新生訓導處



3 由蔡坤霖前輩講述受難者被限制自由的細節



4 人權營由綠島園區導覽員講述受難者與希望小提琴的故事



5 人權營蠟像復原展示受難者於監禁時期的生活樣貌



6 人權營學員自走道觀看
囚房內部的樣貌



7 人權營由陳欽生前輩
講述過往受難時期的傷痛記憶



8 人權營由陳佳利老師
講述創傷記憶博物館專題



9 人權營學員至第十三中隊
墓區參訪獻花致意



10 人權營學員至第十三中隊墓區
受難者前輩以歌聲追思已逝受難者

小結

蘇格拉底曾經說：「未經反思自省的人生不值得活。(The unexamined life is not worth living.)」意指人生的目的不僅在於活著，而是應該反省思考個人生命的意義與價值。本文經由2017年度ICOM的IMD拋出之議題出發，整理死亡/黑暗觀光的原理。並依此觀察臺灣的人權館，如何透過體驗營，引導青年對議題引發好奇與認識，進而邀集政治受難者及其家屬與青年觀眾見面。人權館透過現身說法，解說事件、表達感觸等方式，在此扮演主動的角色，帶著青年觀眾透過小組討論，表達意見。鼓勵觀眾對於議題的起因後果，進行討論與反思，凝聚成果並互相分享回饋予政治受難者。綜觀而言，青年學子整體反應熱絡，且活動後，透過社群網絡的串聯，至今仍保持討論熱度。活動促進多元觀點的交流，並引導新世代的年輕人莫忘前人遭遇，繼續傳承歷史。

參考資料

1. 「幽暗記憶與觀光」國際學術研討會論文集, 2010。
2. 遺忘的記憶 綠島重生! 人權館「青年人權體驗營」中時電子報, 林宜靜/
整理報導: <http://www.chinatimes.com/realtimenews/20170522001027-260405>

生活展示

鹹芳的滋味 澎湖魚乾加工特展

圖、文 | 莊凱証 澎湖縣政府文化局博物館科專任助理、中原大學設計學博士學位學程博士生

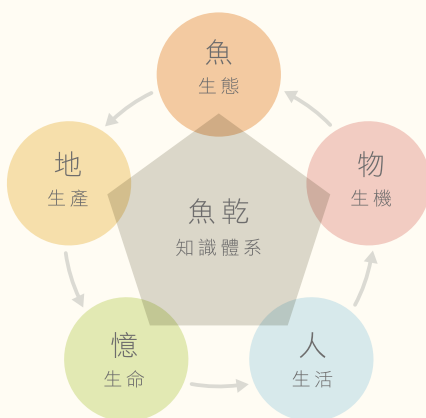


海，是澎湖人共同的生活場域，亦是在地知識展現的日常環境。民國99年(2010)開館的澎湖生活博物館(以下簡稱澎博館)，便是將澎湖人的生活故事，以專業的展示設計，轉譯為地方生活、文化、歷史、生態等在地性的展示脈絡。開館至今，除常設展之外，特展亦不斷地推陳出新，民國106年(2017)，更以「魚乾」為主題，勾勒澎湖生活面貌。

關於魚乾知識體系的展示思維

《鹹芳的滋味：澎湖魚乾加工特展》之策劃，主要依據澎博館常設展二樓「漁產加工」展示單元，延伸相關主題。一年四季，可見各式魚乾仰躺於日光下，展露人與漁產之間的生活寫照。魚，可以是自然生態，也可以是文化詮釋，澎湖魚不僅是生活資源更是地方象徵。至於魚乾，其形成必然是經由人為加工、氣候因子等作用，自有其一套SOP流程。基於上述，特展一方面思考魚的生活連結；一方面建構人與魚的互動模式，魚乾即可一探居民、漁獲與在地生活的關係。

特展以魚乾為展示主軸，分別規劃魚、人、地、物、憶等面向，透過文獻蒐集、口述訪談以及影音製作等，並搭配加工作業、日常行為等物件及故事，展現魚乾加工的生活體系。另為增加與民眾互動的機會，部分設計擬朝向實體操作，如影子互動小遊戲等。展示單元區分：(一)展出的話；(二)「景」脈—各地魚乾加工綜觀；(三)「形」類—魚乾種類面面觀；(四)「罩」門—加工的技术與步驟；(五)「角」色—男女老少總動員；(六)「物」感—加工的食飯傢俬等主題內容。



《鹹芳的滋味—澎湖魚乾加工特展》
展示思維

故事的起點—策展的想像與印象

魚乾的誕生，猶如一趟生命旅程
來自海底世界的物種
在人類的知識體現下
相繼展開
如實如真的生活滋味
魚種生態、漁法技術、加工祕訣、氣候環境
——承載
歲月、時代、風華



1 魚形年表

澎湖群島，四面環海，魚資源一直是澎湖人賴以維生的食材，因此，人與魚的互動完全展現在這塊土地上。「食魚配飯」是一種生活態度，顯現老人家樂天閒談的一面。魚的生態與人的生活，在島嶼上共同生存，彼此之間息息相關；魚種習性、出海捕魚、漁獲處理、飲食料理等，皆在地方知識中窺探一二。透過「魚乾」，勾勒在地智慧；依循「加工」，追尋島嶼節奏。如何運用氣候條件？需要經年累月的觀察與經驗，方能尋獲得宜的使用準則。人的技術、魚的特質、日的照應是串連特展的主要議題，此項「看天吃飯」的「加工產業」，其一是在地文化的象徵，其二是漁業社會的脈動。日照、風等氣候環境形塑了魚與人類之間的生活模式。

結語：那段「鹹芳」的甘苦滋味

「鹹芳」的滋味是什麼？是母親親手挑起的螺仔，還是漁產加工製作的魚脯？不論是哪一種，十足的海味深深地停駐在時光廊道。澎湖人心中的「鹹芳」來自生活滋味，廚房炊煙、魚灶滾煮、魚市海產、鹹菜醃製……每一種味道都是時節的觸動。魚乾，不僅是一項加工技術，背後的意義在於人與人、人與環境、人與物三者的依存關係。日治時期的水產製造物分布圖更能一探澎湖魚乾加工種種線索，不同種類的加工物散落各地，產業結構一旦穩固，伴隨而來的是生計、生產、生態文化。澎湖人的「魚乾」是島嶼容顏的一部分，亦是屬於在地生活的地景。



2



3

2 各式魚乾模型展示

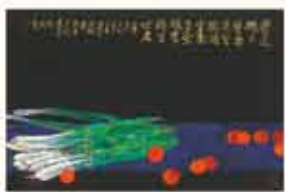
3 小管乾模型展示



景象臺灣

黃光男水墨畫展

圖、文 | 賴瑛瑛 國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所 教授
程元 國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所 碩士生



宜蘭美術館於2014年由前文化局林秋芳局長成立。近三年來，美術館主辦的特展精彩連連，如《象徵與指涉：王攀元繪畫的苦澀美感》、《離散的夢土：臺灣近當代水墨畫展》等。主題策展的方式，吸引了國內藝壇的注目，也落實了美術館在研究、典藏以及教育推廣多面向的發展，充分發揮美術館以專業帶動地方的文化治理。有感於美術館的設置對於地方文化推動的重要影響，藝術家/前政務委員黃光男特別在宜蘭美術館開館之際，慷慨捐贈作品十幅作為美術館的典藏賀禮，期許拋磚引玉，鼓勵臺灣社會及藝術家捐贈藝術作品予美術館典藏，為文化傳承及文化扎根樹立楷模。

《景象臺灣－黃光男水墨畫展》旨在呼應宜蘭的大地之美，以及宜蘭守護家園，永續環保的政策主張。藝術家特別以三星蔥、宜蘭金桔等農產入畫，歌頌宜蘭的風土民情。展出內容分「得象忘言」及「得意忘象」二區，不僅回應其珍愛土地的生命歷程，展現其藉物寄情關愛眾生的晚近心情。多幅近作以大片的金、紅、藍、黑進行畫面構圖的統整，筆墨表現的具體圖像躍然紙上，畫中有風有光是可感可讀的創新水墨。

展覽由賴瑛瑛策展統籌，並邀請林詠能教授團隊，以及施登騰教授團隊結合數位科技進行美術館展場的觀眾參與互動的共同策劃。展覽將導入藝術家親聲導覽的影音，為觀眾提供全方位線上及線下的展覽參與，提高展覽全面參與的效能。此外，亦將加入閱讀、憩息區域，結合多媒體、導覽影音，建構一個沉浸式觀賞環境，豐富觀眾五感的審美經驗。



共築理解之門

美國博物館聯盟(AAM)2017年會紀實

圖、文 | 謝宜秀 中華民國博物館學會 執行秘書



1



2



3

美國博物館聯盟(American Alliance of Museums, 簡稱AAM)2017年大會主題為「共築理解之門：博物館的多元性、公平性、近用性及包容性(Gateways for Understanding: Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion in Museums)」。在4日大會期間，超過200場各式專題發表與個案研究進行發表，同步進行的博物館博覽會中計有近300個參展單位與會，大會並安排「探索聖路易」的場外參訪行程，讓與會者實地認識聖路易的歷史與文化。

博物館友善平權的反思與推進

本次大會特別邀請人權運動的傑出貢獻者進行演講。包含天生聾盲、卻致力於為殘疾人士爭取權益的律師Haben Girma女士；以及有感社會對貧困與種族差異的歧視、從而創立阿拉巴馬公平與正義組織(Equal Justice Initiative, EJI)的Bryan Stevenson先生等。透過不同角度的跨域交流，傾聽他們的生命經歷，更令與會者反思博物館界與社會的鏈結。即便多元平等為現今社會的正向價值，在推行上仍舊處處受阻。博物館應將對於弱勢族群的服務做為基礎考量而非短期項目，進一步作為化解阻礙、促進知識流通與社會交流的先驅者。

博物館與創新科技的相輔相成

與去年相較，本次大會的博物館博覽會中，更可看出對科技應用的重視。在展區入口即放置了大型的AR擴增實境螢幕。展示攤位的透明顯示展櫃與浮空投影展櫃，可在不影響展品的前提下，大幅增加說明資訊的容量。亦有許多廠商投入App與資料庫平臺的經營。許多適用於展示與教育推廣的創新科技已相當成熟，僅欠缺相應的內容規劃與設計巧思。臺灣應善加把握科技發展的優勢，結合博物館所掌握的內容，透過有效的授權管理與推廣運用，展現臺灣多元且豐富的文化底蘊，活躍國際舞臺。

- 1 透過博物館，探索聖路易的歷史與文化
- 2 致力於為殘疾人士爭取權益的律師Haben Girma女士
- 3 浮空投影展櫃可大幅增加說明資訊的容量

阿爾卑斯山間的 傳統慶典

瑞士阿彭策爾民俗博物館

圖、文 | 詹子琦 自由撰稿人

起司、巧克力、精緻鐘錶和壯麗的風景——說到瑞士，會讓人想到什麼？恐怖的獸骨面具、枯葉覆蓋的蓑衣裝扮，這些看起來充滿「異端」色彩的裝扮似乎很難與瑞士產生連結，但對阿彭策爾居民來說，這些駭人裝扮卻代表著最誠摯的新年祝福。

阿彭策爾民俗博物館(Appenzeller Brauchtumsmuseum Urnäsch)於1976年向公眾開放，位於人口數不到三千的烏爾奈施鎮上，館內編制不滿20人。其經營目標為典藏、保存與展示阿彭策爾地區的傳統與民俗文化；並希望藉由提供第一手材料，讓觀眾得以一窺山區居民的傳統生活方式¹，並興起親身參與在地節慶活動的意願。

這間迷人的博物館是將三幢相鄰的房舍於內部打通而成；中間及右側的房舍分別被稱為新房子(Neues Haus)與老房子(Altes Haus)；新房子主要為特展空間，已有四百年歷史的老房子則做常設展使用。左側房舍除一樓的接待處與賣店外，二樓以上為工作人員的辦公空間。與瑞士許多商家一樣，阿彭策爾民俗博物館會於中午午休兩小時，即使午休前你正在裡頭參觀，也必須遵守休息時間先到博物館外「休息」；待午休時間結束後，工作人員會重新掛上「Offen」的牌子，歡迎遊客再度入內。

從博物館左側的大門入口進到館內，首先映入眼簾的是與房屋傳統外觀極具對比的現代白盒子裝潢，直到向右穿越一樓大廳走到底端的老房子時，才終於一窺有著四百年歷史的傳統房屋樣貌。老房子裡頭的隔間歪扭、地板傾斜，散發出濃厚的家庭氛圍；在這古老的木構房屋中，上層遊客的參觀路徑透過咿呀作響的木製地板一「聽」無遺。小巧的展間裡重現了阿彭策爾山區農民的日常生活空間、儀式習俗、農民繪畫、民俗樂器，與製作牛鈴、牛鞍與木桶等傳統工藝的工坊。而其中最吸睛的，便是位於一樓的節慶服飾與用具了。



1



2



3

- 1 博物館外觀，最右側被撞住的深色建築即為「老房子」
- 2 指示牌標明博物館營業中
- 3 上山放牧時居住的小屋陳設



4



5



6



7



8

4.5.6. 一樓展品：Silvesterchläuse 節慶時著用服裝

7.8. 牛鈴製作工坊展示陳設

阿彭策爾民俗博物館收藏了在地山區每年最具特色的三大節慶活動——牛鈴演奏(Schelleschötte)²、雲杉遊行(Bloch)³和除夕扮裝祈福(Silvesterchläuse)的慶典用具，老房子一樓所陳列的便是阿彭策爾人於除夕扮裝祈福時所穿戴的服裝。展示櫃裡頭的等身大人偶穿著色彩鮮豔的衣服、頭頂的巨大帽子如迷你電子花車(真的裝有燈泡會發光)；通往二樓的狹窄樓梯旁，則聳立著由動物皮毛、枯枝落葉與獸骨製作而成的駭人服飾，在昏黃燈光的照射下彷彿隨時就要朝人撲來，威嚇性十足。每年新年前夕，阿彭策爾男性便會換上這些「奇裝異服」⁴、肩掛巨大牛鈴成群結隊行走於村落間，挨家挨戶搖鈴歌詠送上新年祝福⁵。這些風俗和傳統深深根植於烏爾奈施山谷居民的生活中，直到現在仍然是當地生活的一部分。

除傳統老房子的常設展外，有著現代裝潢的新房子展區還規劃有樂器體驗與兒童遊戲區；二、三樓的特展展間也定期換展，主題涵蓋紡織工業、彩繪家具，與當代攝影等多種與在地文化關係密切的主題。此博物館雖小，但透過傳統文化與當代創作兩者間的交互詮釋，為阿彭策爾交織出更多元且鮮明的文化能量。也使遊客得以感受到民俗文化不只存在於阿彭策爾人民的歷史記憶中，也同時反映了居民的當代樣貌，並帶領他們走向未來。

1 位於瑞士東北方的阿彭策爾是以農牧業、紡織及刺繡工業為產業主體的地區，若想了解這個美麗山區的歷史與傳統文化，除本文主題之外，阿彭策爾博物館(Museum Appenzell)和位於斯泰因的阿彭策爾民俗學博物館(Appenzeller Volkskunde-Museum Stein)都是不能錯過的有趣景點。

2 Schelleschötte是使用巨大的牛鈴作為樂器演奏的活動。牛鈴因製作工藝差別會產生不同鈴聲，原先的用途為幫助農民辨識自家放牧的牛隻。但隨著時代演變，牛鈴開始產生各種用途。時至今日，瑞士幾乎所有的傳統文娛活動都有人進行「搖牛鈴」表演，而隨著瑞士旅遊業的發展，搖牛鈴演變成趕牛上下山活動中最引人矚目的一項表演。在叮噠響的各式牛鈴伴奏聲中，領頭牛戴著插滿鮮花的樹枝，領著牛群在山道上昂首闊步，吸引大批遊客觀看。

3 Bloch是Urnäsch地區於狂歡節舉行的活動。雲杉樹幹會被一台經過裝飾的拉車載行至各村莊，人們則穿著各種慶典服裝一同參與遊行。

4 Silvesterchläuse源自中世紀天主教降臨節(Advent)的傳統，一直到十五世紀這些慶祝活動變得越來越像嘉年華狂歡，天主教會發現這樣的活動不再適合降臨節，可能是因此才改為在新年前夕舉辦，是內阿彭策爾州(Appenzell Innerrhoden)的特色活動。

5 可參考影片：<https://www.youtube.com/watch?v=741NaZY2Iw>

參考連結

亞本賽博物館聯盟：

• Museen im Appenzellerland: <http://www.museen-im-appenzellerland.ch/home/>

各博物館官網：

• Appenzeller Brauchtummuseum Urnäsch: <http://www.museum-urnaesch.ch/home.html>

• Museum Appenzell: <http://museum.ai.ch>

• Appenzeller Volkskunde-Museum Stein: <http://www.appenzeller-museum.ch>

瑞士政府線上資源：

• Appenzell Ausserrhoden: <https://www.ar.ch>

• My Switzerland: <http://www.myswitzerland.com/en/home.html>

• Appenzellerland: <http://www.appenzell.ch/en/culture-traditions/customs.html>



英國倫敦設計博物館 肯新頓新館 設計觀點再出發

圖、文 | 巫靜宜 國立故宮博物院登錄保存處 助理研究員

物件常透露出我們的生活方式、內心的本相、以及價值觀。

Deyan Sudjic (設計博物館館長)

建築的舊中展新

倫敦設計博物館原址位於Shad Thames街上的一間香蕉熟成倉庫，由 Terence Conran 爵士於 1989 年創立。開館後曾經與國際知名服裝設計師 Paul Smith、已故女建築師 Zaha Hadid 等合作舉辦重量級的特展。但因受限於展覽和行政空間不足，博物館便展開另覓新館的作業，最終選定落腳在 1962 年建立的英國聯邦學院。這間原已閒置多時的建築，在經過 5 年的整建後於 2016 年 11 月 24 日重新開館(圖1)。設計博物館肯新頓新館座落於荷蘭公園內，附近尚有 V&A 博物館、蛇形藝廊、皇家藝術學院、自然史博物館等藝文中心。期望藉由新館在此地區的加入，能活絡社區、並且重新注入創作的活力。

設計博物館的新家原為戰後現代主義的建築，館方委任了 J. Pawson 負責室內改建，並與荷蘭 OMA 以及英國 Allies and Morrison 建築事務所成立合作團隊。整建過程保留了舊建築指標性的拋物面屋頂，但對室內空間重新做了細緻的規劃，嘗試營造流暢的參觀動線。Pawson 利用光線的設計作為照明和指引，博物館內部採用溫暖中性的色調，讓參觀民眾和展品成為主角；藉由材質的選擇和簡潔俐落的線條，讓空間親和了起來。博物館入門的挑高空間令人感到新穎，引導動線的主樓梯不只是上下的通道，結合皮革的坐凳讓觀眾可以在這裡休息，是博物館設計很人性化的考量。這些手法如同設計師所言：只要觀眾對於參觀的環境感到舒適，他們便會開始「討論設計」這件事，或是「思考設計」。(圖2)



1



2

- 1 設計博物館入口
- 2 設計博物館大廳、大廳樓梯座椅及室內光線



3



4



5



6



7



8



9

展示的設計反思

展示和教育是博物館的重要使命，設計博物館的新址在改建後，空間比原來大了三倍，補足原先博物館對於展覽和教育空間(圖3)的需求，增置可容納200個座位的演講廳、提供研究閱讀的圖書館、培育新銳設計師的工作室，以及由Swarovski贊助的育成中心等。

博物館空間的加大，使展示更具彈性。例如館藏作品得以常設展的方式陳列，讓民眾免費參觀，而另外收費的二個特展廳，也使展覽內容可以推陳出新。重新開放後的設計博物館從策展方向和展覽內容，顯示出館方對於「設計」概念的詮釋。舉例來說，觀眾在進入博物館往參觀動線前進時，迎面而來的是色彩繽紛的牆面輪番變換著：Maker/ User/ Designer(圖4)，從這個常設展的主題就可看出，想要探討的是在設計作品背後緊緊相扣的三個要件：製造者、使用者和設計師。展覽中陳列了許多熟悉的設計：例如偉士牌摩托車、1926年的德國法蘭克福廚房(現代廚房的原型)(圖5)等，皆是熟悉又日常的作品。這250件來自全世界的設計，是策展單位從800多件的作品中所選出來的。館長在訪談中提到：許多觀眾到博物館來，期待能看到設計的經典名品，而博物館將這些現代生活中的設計作品展出(圖6/圖7/圖8)，是藉由作品向觀眾提問，到底什麼是設計？怎樣的設計可以讓我们的生活更好？設計博物館從Conran創立後的展示內容，呈現了設計領域的多樣性：例如包括了室內設計、服裝設計到工業設計等的面向。而今展覽將設計定義的範圍更擴大，將「設計」定義在周遭形塑我們生活的一切，和大量生產過程中製作的物件。亦即，設計的本身並不設限於物件的故事，其所包含的意義可以非常廣泛。

結語

倫敦設計博物館肯新頓新館從經典建築的再利用、到展覽設計的策略規劃，所要傳遞的不僅是設計新舊的經驗傳承，也是設計議題的再省思。(圖9/圖10)所直指的核心思考是，為什麼設計是重要的？這個問題以開放的態度呈現在博物館的建築和展覽的設計當中。或許一個中肯的答案就如同創辦人Conran爵士所說的：因為「設計和生活的品質息息相關」！

- 3 設計體驗區
- 4 《Maker/ User/ Designer》展覽
- 5 法蘭克福廚房一角
- 6 設計作品展示(一)
- 7 設計作品展示(二)
- 8 Olivetti平面廣告海報
- 9 樂齡設計展海報
- 10 交通標示—樂齡設計展



橫渡大西洋的 歐洲名畫 底特律美術館特展簡介



圖、文 | 吳偉蘋 國立故宮博物院 助理研究員



上野之森美術館，座落東京上野公園內，是「橫渡大西洋的歐洲名畫—底特律美術館特展」這個日本巡迴展的最後一站。精彩的展覽品涵括近現代大師如：莫內、梵谷、畢卡索等人的作品，吸引了大批參觀人潮。

上野之森美術館，是由現任日本天皇之弟常陸宮正仁親王為總裁的公益財團法人—日本美術協會經營的美術館，於1972年正式開館。美術館本身並無常設展，而以舉辦與海外美術館合作的特展，以及公開募集美術作品的展覽為主。

「橫渡大西洋的歐洲名畫—底特律美術館特展」是從底特律美術館為數眾多的收藏中，嚴選52幅19世紀後期至20世紀的傑出作品，當中有15件作品首次在日本亮相。展覽檔期自2016年4月起至2017年1月止，分別在日本豐田市美術館、大阪市立美術館、東京上野之森美術館三個會場巡迴展出。

底特律美術館簡介

底特律美術館(Detroit Institute of Arts, 簡稱DIA)位於美國密西根州底特律市。美術館在1885年開幕，因得到來自汽車產業界的資金援助，購藏了許多世界傑出的作品，成為館藏質量皆為美國首屈一指的美術館。底特律美術館以美國第一間收藏梵谷和馬諦斯作品的公共博物館聞名。美術館的面積廣大，約有65萬平方公尺，展館多達100多個，館內的收藏超過6萬5千件。藏品內容豐富多元，除了有美國、歐洲藝術，現代及當代藝術等，還有亞洲、非洲、大洋洲、美洲原住民、伊斯蘭藝術及古代藝術。現今每年約擁有60萬的參訪人次。

這次的日本巡迴展，展出館內印象派、後印象派，及早期現代藝術的作品選件。20世紀初期，底特律美術館擁有豐足的購藏基金，加上贊助者的熱情支持，便開始各方蒐藏該領域的作品。例如，身為首要贊助者，也是藝術委員會主席的拉爾夫布斯(Ralph Harman Booth)，他在1922年從著名的Dikran Khan Kelekian收藏中，為美術館購買了梵谷的《自畫像》，以及馬諦斯的《窗》這兩幅畫作，是首次美國公立博物館收藏梵谷及馬諦斯的作品。這兩幅傑作同時也在這次特展展出。

底特律美術館在1921年，聘用了德國藝術史學者及策展人威廉瓦倫提納(William Valentiner)作為顧問，他於1924至1945年擔任館長。他為博物館的典藏建構了鞏固的基礎，引進不少德國表現主義藝術家的作品。美術館在該領域的收藏堪稱全美數一數二，這次也展出了部分作品，例如康丁斯基(Wassily Kandinsky)、基爾希納(Ernst Ludwig Kirchner)的作品。

此外，受贈文物也是美術館重要的收藏來源。例如：勞柏坦納希爾(Robert Tannahill)的遺贈，就為底特律美術館的歐洲現代藝術收藏帶來巨大的轉變。坦納希爾自從1920年代參與底特律美術館的收藏，到了1970年辭世後更遺贈超過550幅畫作，其中包括塞尚、梵谷、高更、雷諾瓦、竇加、秀拉等人的作品。不僅於此，坦納希爾甚而贈予美術館龐大的經費，用來購買美國及歐洲藝術品。直至現在，這筆經費仍然是底特律美術館藝術購藏的重要來源。

底特律美術館能有今天的收藏，得以策劃展示如此精彩畫作，實須感謝多位慷慨的捐贈者及前輩們的用心經營。然而，在2013年時美術館發生前所未有的財務危機。2013年7月，底特律因為無法償還到期債務而宣告破產，此消息震驚全球。市財政的破產，導致底特律美術館面臨被迫變賣藏品抵債的可能，而陷入存續危機，這個消息當時鬧得沸沸揚揚。最終，博物館幸運地獲得了來自國內外的資金支援以及市民的支持，無需變賣任何一件作品，且能夠持續營運下去，作為底特律市中心重要的休閒與學習場所。

度過財政危機的底特律美術館，現在的館藏品以莫內、竇加、雷諾瓦、梵谷、塞尚、莫迪里安尼、畢加索、馬諦斯……等印象派及後印象派藝術家作品為中心。此次展覽挑選出的52幅核心作品，不僅在藝術成就與美感上表現卓越，在20世紀美國藝術收藏史上，也佔有重要的一席之地。



特展單元簡介

特展的展覽脈絡分為四個單元，分別為「印象派」、「後印象派」、「20世紀德國繪畫」及「20世紀法國繪畫」。

第一單元「印象派」：印象派是19世紀後半法國興起的一種畫風。印象派繪畫特色包括：喜於戶外創作、短而零碎不經修飾的筆觸、著重光影的改變、構圖大膽寬廣無邊受到攝影及日本浮世繪的啟發、以日常生活的事物做為描繪對象……等。相對於學院派的傳統與保守，印象派是前衛的藝術形式。雖然印象派在當時未獲得藝術評論者及普羅大眾的高度評價，但它創新的精神深深影響了後代藝術家。此單元展出的作品有：竇加的《綠房間的舞者》、畢沙羅的《小道》、莫內的《格拉迪歐麗》、雷諾瓦的《坐著的浴女》……等13幅作品。

第二單元「後印象派」：後印象派是接續印象派畫家後，包括塞尚、高更與梵谷等人的繪畫。塞尚突破印象派畫風，強調畫面的結構；高更運用明確的輪廓及平塗的筆觸，表現精神層面的世界；梵谷則擅長以強烈的色彩和騷動的筆觸傳達內在情感。那比派畫家包括德尼、波納爾、羅特列特等人，受到高更富於表現的色彩運用及具節奏感的造形影響，創作自由發揮在書本插畫、海報、家具設計……等多元媒材上。此單元展出的作品有：高更的《自畫像》、塞尚的《聖維克多山》、梵谷的《自畫像》、波納爾的《女子與狗》……等11幅作品。

第三單元「20世紀德國繪畫」：表現主義是20世紀初期，歐洲(主要為德國)的文藝思潮，在美術上有顯著的反映。它承繼自中古以來德國藝術中重視個性、情感色彩及主觀表現的特點。20世紀前半的德國繪畫被稱為德國表現主義，具備的特徵為：反對學術傳統，反對印象派只重視描繪現實的感官主義，主張藝術為表現主觀精神的媒介，追求強烈的對比及誇張、變形的手法，展現生命的活力。此單元展出的作品包括：康丁斯基的《白色習作》、基爾希納的《月光下的冬景》、奧托·迪克斯(Otto Dix)的《自畫像》……等12幅作品。





第四單元「20世紀法國繪畫」：20世紀初的歐洲走在現代主義的尖端，像是野獸派、立體派、原始主義、表現主義和抽象主義等各種學派如雨後春筍般出現，完全顛覆傳統。本單元藉由介紹活躍於法國的藝術家作品，如創作巨擘馬諦斯和畢卡索的作品，展示1900至1930年現代主義繪畫的特色。

巴黎在19世紀便是世界藝術中心，到了20世紀吸引了更多來自各地的藝術家。這群旅居法國的畫家於巴黎綻放各自的藝術風采，被學者稱為巴黎畫派(École de Paris)。此單元展出的作品如：馬諦斯的《窗》、畢卡索的《閱讀的女子》、莫迪里安尼的《女子肖像》……等16幅作品。

結語

藝術是聚合不同民族背景的最佳媒介。透過本次國際借展交流，使亞洲民眾得以擴增視野、感受來自大西洋另一端的藝術筆觸與色彩之美，拉近兩地人民及文化的距離。此外，展覽說明深入淺出，搭配照片及影片，帶領觀眾認識美國工業之城底特律的歷史，及底特律美術館的收藏背景及特色。此展覽展出之作品優秀，極具可看度，實為一場豐盛難得的藝術饗宴。讀者若有機會造訪底特律，別忘了前往底特律美術館來趟人文知性之旅。



文物保存與我

圖、文 | 岩素芬 國立故宮博物院登錄保存處處長

個人以科學之背景自1992年起服務於國立故宮博物院，之前博物院的科技室已成立二十二年。早期前輩的努力也為館內或國內文保事業做了最大的貢獻並打下基礎。時光荏苒，轉眼間我也在文保工作上歷經二十五載，期間參與並見證國內文保事業從二十世紀末邁入二十一世紀初的重要發展，包括國內古物維護、博物館學系所、國家檔案管理局、文化資產局的成立；國立故宮博物院的重要大事如組織改造、正館動線改造工程、南院開館等，此也與文保技術發展息息相關。儘管國內近幾年對於文保事業的重視，文物修護師人才輩出，然對於「文物保存」這一行的認識仍有許多拓展空間，個人倚老賣老希望藉著簡訊一隅抒發對文物保存的淺見與期待。



定窯「白瓷嬰兒枕」
北宋(西元960-1127年)
全高18.8, 底徑31.0×13.2(公分)



汝窯青瓷水仙盆
北宋(西元960-1127年)
高5.7, 口縱15.1, 口橫22.9, 底縱13.1, 底橫19.6(公分)

文物修護

隨著知識普及、科技發展、專業分工精細化，文化資產保存已成為新興學門，雖然1888年德國柏林州立博物館(Berlin's Staatliche Museum)首先成立保存科學實驗室，科學家進駐博物館參與文物保存分析研究工作，直至1966年佛羅倫斯大水後鑑於文化資產保存教育的重要性，歐美才陸續成立文化資產保存訓練專門學校。

什麼是文物保存?美國文物保存學會(American Institute for Conservation of historic & Artistic Works)對conservation的定義是：「Conservation是一種專業，其貢獻在於將文化資產保護留存於後世。實際的工作包括檢查(examination)、紀錄(documentation)、處理(treatment)、預防性的照顧(preventive care)……」，儘管國內對於conservation的中譯有所不同，但對於conservation這個領域的工作內容已昭然若揭。

文保界的靈魂人物稱為conservator，有些國家則稱之restaurateur，國內稱為文物修復師或修護師，二者的差異在於文物要修到何種程度或想獲得什麼樣的結果，二者也具有時代發展的意義。以文物處理而言，有些狀況是無法恢復至原狀，有時在文物表面上做修飾處理是為了美觀，但可能與保護文物達到穩定狀態的處理方式會有所不同。現今國際間多強調修護是為維護文物穩定的現狀做最少的干預，以保留文物最多的原始訊息為目的。

依照文物材質、型式，目前國際間文物修護師分工包括器物、紙質、織品、繪畫、建築等大類，甚至還可進一步細分。通常文物修護師服務於博物館或私人工作室、公司，過去修護師的養成可能來自工坊的師徒制，漸漸地各國朝向學校有規劃的教育訓練體制。現代修護師的養成不再是由科學或美術專修背景就職後再訓練，文物修護師如同醫師的訓練一般，要有基礎學習科目包括藝術史、工藝史、材料學、生物、物理、化學、攝影、法律、倫理、預防性保存、博物館學等，最重要還必須有動手實做一處理文物的臨床能力。因文物的劣化狀況繁多面臨各種挑戰，故時間的淬鍊換得的經驗也是一位修護師養成的重要養分。

圖片來源: 故宮OPEN DATA專區 <http://theme.npm.edu.tw/opendata/>



「周護私印」銅印
漢(西元前206-西元220年)
長1.4公分

預防性保存



1 2017年為推廣文物保存在核能研究所進行的專題講座

2 2002年參加第十九屆IIC會議與前大英博物館科技部主任 Andrew Oddy先生及文化資產保存研究所籌備處楊宣勤主任合照

1970年代晚期至1980年代早期，西方國家提出預防性保存(preventive conservation)，所關注的項目包括文物保存環境及藏品的照護(Collection Care)。1980年代，英國國家藝廊化學家Garry Thomason先生的重要著作The Museum Environment(第一版1978年出版，第二版1986年出版)提出博物館環境重要因素光線、溫溼度、空氣汙染物對文物的影響及建議標準，對文物保存提供實用之參考。近年來預防性保存的向度更擴大至風險管理的層級，包括：1.物理性的力量；2.偷竊、犯罪或不當放置；3.火；4.水；5.有害生物；6.汙染物；7.可見光與紫外線；8.不正確適當的溫度；以及9.不適當正確的相對濕度。

國立故宮博物院自1970年代即開始進行預防性保存工作，我們的團隊從照明、溫溼度、一直到展存用材釋酸性的量測、預防性的蟲害防治等，一路走來使文物受到最佳的保護，期間與時俱進、因時制宜，但也不斷面對新的衝擊與挑戰，包括Ekibon燻蒸劑被禁用後的替代方案、大英博物館借展要求環境低相對濕度(35%)的要求、正館動線改造工程期間展場環境的應變處理、新型無限溫溼度感測系統的規劃開發、戶外白蟻偵測、LED燈具使用於博物館的問題探討、南院如期如質的開館及展場開放攝影後閃光燈的影響評估等，不斷接受新議題的考驗。預防性保存是持續性的工作，不可疏忽，否則功虧一簣；然預防性保存的人才何處尋？他(她)必須整備空調、照明、空氣汙染、昆蟲學、微生物學、地質學、土木結構學等知識與技術。目前國內沒有一個系所或任何訓練機制可以培養這樣預防性保存通才，國外有些博物館讓文物修護師兼做預防性保存的工作，但個人以為修護的重要工作是在物件，若花時間處理太多環境問題，將沒法好好修護文物；國外也有少數博物館聘用preventive conservator的情形，我們則是因應問題並參考國際間相關學術資料、諮詢專家、與相關部門溝通，尋求解決方案。





3

科學分析研究

原本博物館進行科學分析是為文物保存之目的，1952年日本東京國立文化財研究所首任所長關野克先生提出「保存科學」(Conservation science)，認為其是應用自然科學方法保存研究或修護文化資產，包括1.文物材質；2.內部結構；3.保存環境(溫溼度、光、汙染物質、有害生物、防震、防火等)；4.保存修復所需材料、保存技術之開發(清潔、黏著、加固等)。2005年Giacomo Chiari等對保存科學的解釋另加技術轉移(Technology transfer)一項。文物保存是小眾市場，較少公司願意開發相關儀器設備，常需自行研發儀器或儀器升級、從別的科學領域改造、或量身訂造更適合的檢測儀器，提供各種不同材質、尺寸之文物，或是取樣量更少甚至不取樣之科學檢測方法。



4



5



6

科學專業人員依文物保存相關議題之需要進行材質與結構分析儀器的操作，後續還需進行數據解讀或影像建置，分析人員需要具備相關的專業，包括對材質的認識、儀器的選擇、校正，分析點的選定、長期有系統的資料庫建置等，以利更精確的判讀。若以為保存科學就是紅外線、紫外線、X光螢光分析(XRF)，此未經議題討論或有系統性的分析，若只為分析而分析，無法累積分析成果，恐怕徒勞無功。

期待

文物保存這一金三角：文物修復、預防性保存與科學分析，如能相輔相成，必能相得益彰。文物保存也是一份永續經營的事業，環顧國內文物保存行業方興未艾，值得吾輩繼續努力。沒有最好，只有更好！

- 3 1998年文化資產保存研究所籌備處委託「國內博館藏品保存現況調查計畫案」所舉辦的研習座談會
- 4 1998年為「國內博館藏品保存現況調查計畫案」前往博物館進行勘查
- 5 1998年於美國Smithsonian Institution擔任訪問學人期間為藏品製作的保護設施
- 6 1992年參加於日本舉辦的第二屆國際生物劣化研討會與會者合照



白玉小羊
宋(西元960-1279年)

嵌綠松石金屬絲織尊
戰國中期(西元前375年-前276年世紀
高29,長39.5,寬14.5(公分)

漫談臺灣社教館 附設大型劇場的 發展脈絡

圖、文 | 林志隆 國立自然科學博物館 副研究員

許多規模較大的博物館(社教館所)常會附設一些獨立收費的大型劇場，這些劇場的營收及參觀人數在博物館內所占份量都不輕，因此不時發生是否喧賓奪主的爭議。本文將介紹臺灣博物館附設大型劇場的發展，並與鄰近地區做簡單比較。

不管是以收藏起家的傳統博物館(含動物園、水族館等活體收藏)或是以教育為設置動機的現代博物館(含科技館、科學中心等)、或是以建築為主體的買櫝還珠型當代博物館，所有博物館都一定會有展示這個功能，其目的是透過展示讓觀眾吸收策展者想傳達的內容。而展示手法千奇百怪創意十足，從靜態、平面到立體、動態甚至真人、實境，正顯現教育不應侷限於教室和書本，而是隨時隨地變化萬千不拘一格。

當博物館的規模大到一個程度時，相對的也會產生經營上的壓力，因此許多博物館會引進比較活潑的特殊大型劇場設備(球幕、立體甚至動感XD之類)來吸引人潮。所以除了附屬於展示的影音節目之外，有時也會設置一些獨立的劇場。但因為這種劇場營運耗費頗大，通常都必須另行收費，而觀眾一般也都還能認同和接受。

所謂大型劇場一般是指giant screen(巨幕)或big frame(大片幅)，早期是以使用70mm膠卷作為放映載體為標準，包含最早的IMAX-15/70系統、Iwerks等多家公司的8/70和5/70以及五藤的10/70幾種系統。這種膠卷面積比一般商業影院使用的35mm膠卷大3至10倍，觀賞品質自然也高出非常多。在放映銀幕方面則有球幕和平面銀幕(一般是立體播放用)兩種。但是在2005年左右開始，許多劇場更新成數位播映不再使用70mm膠卷，所謂「大型」的定義就變得模糊了。



臺灣最早的博物館大型(IMAX球幕)劇場—科博館的太空劇場，極盛期曾創下一年659364人次的紀錄。
(李雲龍提供)

以臺灣的博物館來說，最早設置巨幕設備的是1986年啟用的國立自然科學博物館(下稱科博館)的太空劇場，採用的是加拿大IMAX公司的15/70球幕圓頂格式。這個劇場名義上是一個以日本GOTO星象儀投射星空的星象教學場所，IMAX大型影片是附屬設施。只是影片的趣味性高比較能吸引觀眾，加以門票是以影片名義收費，因此喧賓奪主讓星象教學反而變成陪襯。

臺灣的博物館大型劇場大多沿用早期的空間，但內部的播放設備很多都已經過汰舊更新。截至目前臺灣地區的大型劇場有以下幾個：

1. 國立自然科學博物館(臺中)有三個：
 - (1)太空劇場，直徑23米的圓頂球幕，早期使用IMAX的15/70膠卷單機，現更新為E&S(益世)公司的數位播放系統。
 - (2)立體劇場，平面銀幕，早期使用Iwerks公司的5/70膠卷系統，現更新成SONY的4K雙機數位播放。
 - (3)鳥瞰劇場，早期使用五藤10/70膠卷機，現換成Barco的4K數位投影機。
2. 國立科學工藝博物館(高雄)：正式名稱為「大銀幕劇場」，是大型的平面3D銀幕，早期採用IMAX公司的15/70立體雙機，現在換成4K數位雙機投影。
3. 臺北市立天文科學教育館(臺北)有兩個：
 - (1)宇宙劇場，直徑25米的球幕型場地，早期使用IMAX的15/70膠卷式單機，後更新為Global Immersion公司的數位投影系統。
 - (2)立體劇場，早期也是使用Iwerks的5/70立體膠卷系統，現也更新為數位雙機投影方式。

各種大型影片規格比較，中下是傳統商業影院使用的35mm底片，IMAX的15/70底片面積較之大上10倍有餘，自然可以呈現更細膩的畫質。(林志隆提供)



Imax 15/70 (52mX70mm)
15孔/格



GOTO 10/70
10孔/格



8/70 (Iwerks...)
8孔/格



傳統商業影院使用的35mm底片



5/70 (Iwerks...)
5孔/格

4. 國立臺灣科學教育館(臺北)：遷到士林新館的初期使用過8/70膠卷系統搭配動感平台，另有一個也是8/70的立體劇場。目前兩個都已改為數位投影。
5. 臺北市立兒童育樂中心(臺北)：早期曾使用IMAX公司的15/70平面播放系統(無立體效果)，遷址時已停止營運並拆除。
6. 南瀛科學館(臺南)：圓頂直徑約15米，使用Global Immersion公司的數位球幕立體(3D)投影系統。
7. 國立海洋科技博物館(基隆)：採用IMAX公司的15/70膠卷式立體雙機，目前仍使用中。
8. 商業影院系列：最早是大直美麗華的IMAX影城，早期還曾採用15/70-3D膠卷機，但很快就改為數位式投影。在2000年代中期IMAX公司改變策略調降標準後，所謂的商業大型劇院數量便迅速增長，目前全臺已有超過十座號稱大型的IMAX商業影院在營運中。
9. 臺灣在1990年代左右興建的社教場館中，有多個單位在建築中曾經出現預留給特定巨幕放映系統的空間，但是最終單位並沒有購入該項設備，後來空間被挪作其他用途，但這也是一個蠻有趣的現象。

由上可以看出一個很有趣的現象，除了近年興盛的降規版IMAX商業影院之外，臺灣設置大型劇院的都是科技類博物館，文史類博物館完全沒有，類似現象也普遍出現在其他國家。

大型劇場由於設備規格比一般商業影院還要高，維護費用自然也高；又由於影片規格特殊，製作及租片成本也高；可是這些劇場因為是設置在公立社教館所中，所以票價卻不能高；再加上政府預算年年刪減，所以營運自然很吃力。以科博館為例，太空劇場票價為全票臺幣100元，立體劇場70元；而類似的劇場票價在巴黎科學及工業城為12歐元(約臺幣380元)；上海科技館的巨幕(平面)影院為40人民幣(約臺幣200元)，球幕為30人民幣(約臺幣150元)；日本愛媛縣總合科學博物館的球幕影院是510日圓(約臺幣140元)，大阪市立科學館則是600日圓(約臺幣165元)。相較之下，臺灣的博物館劇場顯然親民多了。

博物館劇場中播放的影片主題通常會儘量配合博物館本身的屬性，但是有時博物館屬性卻會變成選片時的障礙。許多館所都曾遇到適合的影片產量太少而無片可選的窘境，這時只好放寬限制接受一些娛樂性比較高或主題比較沒那麼相關的影片。

劇場人員的工作內容一般主要是操作放映、設備維護及場務服務，所以早期的人員大多是以工程背景為主，到職後才依需求增加特定訓練。像幾個天文館(包含科博館的太空劇場)的人員因必須額外擔任星象解說和節目製作的工作，但大部分人員並未先具有相關背景，因此就只好到職後再訓練學習相關知識。至於自行製作影片的情況則極少，大多是劇場人員基於個人興趣，利用單位資源、個人計畫甚至私人器材收集素材後簡單後製而成。由於政府預算科目限制，一般並不會給館所這麼龐大的經費去自製這種巨幕影片。

劇場與母體場館的關係也是一項很有趣的議題。由於科博館的劇場以往經營得還不錯，造成許多人以為蓋一個大型劇場就可以振興地方經濟。但是，實際上臺灣這麼多劇場中也只有科博館還可以收支打平，甚至看起來還略有節餘。所以之前段時間流行把博物館OT外包，當時來評估的廠商看完之後只肯要會賺錢的兩個劇場，對於賠錢的展示收藏則是敬謝不敏。而根據筆者的觀察，科博館的劇場之所以經營得還不錯，除了時間早、地點好兩點之外，最主要的還是受母體的博物館展示成功所帶動。簡而言之，劇場對博物館只能錦上添花，是無法雪中送炭的。

綜觀博物館(社教場館)與劇場的關係，其實「觀眾是因為到了博物館而進劇場，而不是為看劇場才來博物館」，博物館榮則劇場榮，博物館衰則劇場衰，兩者的主從關係是很清楚的。但是劇場從業人員也不需要因此自我看輕，因為劇場就是槓上開花的那朵花，多了這朵花，博物館可以因而增色不少。

臺灣現在大多數博物館大型劇場已經從傳統膠卷更換為數位投影方式，圖為科博館在2015年更新後的太空劇場效果。





ISSN 2022-308-4



中華民國博物館學會
Chinese Association of Museums



文化部
MINISTRY OF CULTURE