

博物館文物演出的時間辯證： 一個文化再生產的考察

林崇熙

摘要

「時間性」與鏡像共生的「去時間性」都影響著文物在其所處脈絡的角色、功能與意義。而文物進入博物館場域後，博物館以「再時間化」與「再去時間化」再賦予文物新意義、新角色與新功能。「時間性」常意涵著品質與信賴，「時間距離感」帶來「異文化感」蘊含的「特殊性」與「奇異性」，「時間轉換點」提供了新價值的誕生機會。而文物在不同樣態的「去時間性」中各得到懷舊感、神聖位階、經典性及促進認同政治等，使得文物得到超乎物質功能的意義與角色。當博物館基於各種立場或意識型態檢選某些文物後，此場域剝離了文物原有的時空脈絡及功能，從而透過博物館「再時間化」式的展示來賦予文物新時間序列、新詮釋與新角色。博物館將文物入藏、登錄、修復、展示時，亦都同時蘊含著博物館對文物「再去時間化」的作用，在權力／知識／時間的三角聯盟消弭了文物的本質性真實後，使得博物館得到詮釋彈性的機會，而以文物演出遂行各式各樣的目的。

前言

人類文明進展的動力相當程度是來自努力想掌握時間，並進而企圖抵抗時間的滔滔流逝不復返。人們很早就知道自己生活在時間的規律中。如果大自然的時間運轉不具規律性，如一年四季沒有固定順序，即某一年是春、冬、秋、夏，而另一年是夏、冬、秋、春等無規則，則農業及畜牧業幾乎無法進行；如果一天的長短不一且無規律，如某一天

是十一單位（小時）長度，而另一天突然又是三十七單位（小時）的長度，則人們的生理作息必將大亂。由此可見，人類生存的可能性一方面是與時間律動一起共構，另一方面則透過對四季時間律動的掌握，方能有效地進行狩獵、畜牧業與農業。但是，人類文明不僅起於及止於順應時間規律，還因為想要抵抗時間規律而進一步發展。原本某個季節才能吃到的作物，透過保存技術的發展而於四季皆可享用；或者，透過生物技術

的進展將原本某個季節才能生長的作物改良至四季皆可收成；或者，原本應該栽種一段時間才能收成的作物，透過夜間燈光、賀爾蒙、催花技術等，而可改變栽種期程。也就是說，由於人們企圖抵抗時間原本的規律性，因而促使各種科技文明的發展。除了對物理時間及生理時間的掌握與抵抗外，人們還因著文化發展而出現「歷史時間」、「社會時間」、「神聖時間」、「制度時間」、「系譜時間」等文化時間（黃應貴，1999）。

這些文化時間分別相應於各社會文化脈絡之社會、政治、權力、認同等需求而發展出來，通常具有高度的在地性與社群性。這些文化時間固然各有其原定的目的與功能，但也可能透過對其之抵抗所導致的「去時間化」，而發展出另類的目的與功能。各類文物一方面是人類文明歷程中的產物，另一方面也在文化時間的形成與「去時間化」的歷程中扮演著重要的角色。而除了當下的角色與功能外，當文物經歷時間洗禮而進入博物館成為典藏品、研究標的與展示品後，其在展示做為一種「演出」的情況下，又因著博物館「再時間化／再去時間化」的再配置與再詮釋，將再度發展出不同的文化角色與功能。

時間性：意義與流變

在文化的動態發展中，時間最特殊的魔力不在於前述的物理時間、生理時間及相應的產業時間，而在於物件透過時間的參與及加持後，竟然能發展出截然不同於原本使用當下的角色、功能、詮釋與意義。而正因為時間能對物件的意義詮釋產生積極作用，也使得相對的「去時間化」將能對物件產生另一種特殊的意義詮釋作用。

當代許多文化研究顯示了透過「歷史」、「傳統」、「集體記憶」等策略與

方式，可相當程度地塑造人們的價值觀與認同感；在個人層次型塑了「我是誰」的認同，在社會層次型塑了各式各樣的身份，在國家層次協助了民族國家的興起(Giles & Middleton, 1999: 35~51)。這些「歷史」、「傳統」、「集體記憶」等都有著共同的特質，就是「時間性」。無獨有偶地，當代許多文化活動與產業行銷也都透過「時間性」來加持，例如古蹟之旅、懷舊餐廳、各式文化節、家譜寫作、地方文史書寫、參觀博物館、古董拍賣、復古風流行服飾等。換句話說，我們在所處的生活環境不斷地參與著「歷史感」的型塑，也就不斷地強化「時間性」的作用力。

然而，我們得問：為何「時間性」具有上述如此的作用力？先從個人生活層次來看。生活中處處可見的老店、傳統小吃、古老廟宇、古蹟、古董店、老匠師、傳統技藝等都有一個共同特質，就是「通過時間的試煉」而仍然受到喜愛；換句話說，一家店能夠傳承久遠，當是因為品質良好值得信賴；傳統小吃能成為地方特色，是在時間考驗下而一直帶給人們幸福的感覺；一棟建築要能成為古蹟更是困難重重，必得符合幾個基本條件：其一需要品質優良來經歷時間的考驗（諸如震災、風災、火災、水災、兵災、都市開發等天災人禍）；其二需要能在歷史、文化、藝術或科學等方面具有價值者；其三需要使用者存著愛護的心情來善加使用與維護；其四需要後世者喜愛此物件或技術，而願意加以保存與活化（林崇熙，2005a）。這些老店、傳統小吃、古蹟等承載著不僅是技術方面的「品質」與「信賴」，更是技藝者不斷精進技藝、愛惜名聲、用心維護，方能通過時間的考驗，而成為受到人們讚賞的文化資產。因此，「時間性」代表著在重重的環境變遷、品味變遷、典範變遷、市場競爭等試煉下而仍然不僅存活而且受到喜愛，這就是「品質」

的保證與「信賴」的象徵。

其次，時間的洗禮創造了藝術品或文化資產的價值感。此價值感來自兩個層次。其一，文化資產之所以被談成是值得保存，乃因被談成具有「意義」、「特殊性」、「時間唯一性」（第一、最後、…）、「無法再現」等「價值」，而這些「價值」都得透過時間流逝的歷練與篩選方能呈現。換句話說，這些所謂的「意義」、「特殊性」、「時間唯一性」、「無法再現」等「價值」，並不是本質性存在，而是在融入時間因素後，方才在某種時空脈絡中被論述出來（註1）。其二，因為「時間距離感」造成「異文化感」，從而透過「異文化感」蘊含之「特殊性」與「奇異性」而營造出相對的美感，方能成就藝術品或文化資產的價值感。此奇異的美感一方面塑造了文化資產的邊界性（即排除了時間晚近者），另一方面又透過邊界的建立來營造價值感的堡壘。我們可從負面的案例來看，例如近年文建會清查國營事業產業文化資產過程中，基於臺灣書店在臺灣教育史上的重要意義，因此建議臺北市政府評估登錄歷史建築或指定古蹟以資紀念；然而，臺北市政府古蹟審議委員會將此提議否決，其理由是：

建築物建於民國79年，距今僅十四年，屬十層樓鋼筋混凝土之現代建築物，已非原始臺灣書店之建築物，又建築外觀及內部亦無特殊藝術價值，周遭現代高樓林立，無法形塑歷史氛圍（註2）。

也就是說，臺北市政府古蹟審議委員會並不在意臺灣書店在臺灣教育史上的重要歷史意義，而僅就其現代建築的淺短年代與樸質外觀來判定，自然就容易否決其文化資產地位了。相同地，臺南縣政府亦以「建築無特色」及「年代不久遠」等理由否決了龍崎炸藥工廠的古蹟

指定申請（註3），此即審查委員會沒有瞭解龍崎炸藥工廠的歷史意義、社會特殊性及所處月世界地形之特殊性之故。許許多多具有文化資產價值的建築被排除在古蹟指定之外，常常是因為距離當今太近，缺乏「時間距離感」來營造「異文化感」所蘊含的「特殊性」與「奇異性」（林崇熙，2005b）。換句話說，文化資產價值感的生成就在於「時間性」發生了作用。

「時間性」的作用無須長久，而在於「時間轉換點」所造成的變異效果。數百年來臺灣西海岸鹽田不斷地隨著民生與產業的需求而擴展達六千餘公頃。鹽業發展混合著鹽工辛苦血汗、國家稅賦政策與專賣制度、公司經營管理、鹽鐵與火船等運輸系統、鹽產銷售系統、鹽業技術開發、鹽工經驗累積、鹽警與鹽賊鬥法鬥智等，方能成就各家各戶廚房架上的一罐食鹽。然而，在2002年鹽田全面廢曬後，鹽的意義產生了變化。在廢曬前，鹽田是國家專賣控管下的鹽業生產地及鹽工討生活的所在；在廢曬後，短短的幾年間，隨著臺鹽公司民營化而將大部分鹽田減枝繳庫給國有財產局、地方文史工作者的鄉土情懷（註4）、文化生態觀光風潮的興起、產業文化資產議題的提出與政策的執行（註5）及國家風景區的劃定等（註6），不但是鹽田地景地貌開始改變，連鹽工也從原本的生產者角色轉變成「文化鹽工」、「鄉土導覽員」、「鹽田博士」，更從辛苦的勞力者轉換成自信自尊的文化分享者與技藝傳承者。這些改變都源自於「鹽田廢曬」此「時間轉換點」。

鹽田加上了時間的作用力後，某一塊鹽田被標舉為清朝吳尚新開闢的第一塊瓦盤鹽田、某一塊鹽田被標定為日本資本家投資的第一塊工業鹽田、某一塊鹽田是第一塊機械化鹽灘、某一塊鹽田是最後一塊土盤鹽田、…等等，而使得一塊塊鹽田有了自己的名字、符號、臉

孔與意義，而不再只是鹽生產地而已。這些「鹽田歷史」是鹽田廢曬之後才「生產」出來的「意義」，而不在過去數百年的歲月中自然而然地被陳述著。其次，隨著文化觀光與生態旅遊風潮的興起，七股鹽場在廢曬後轉化成七股生態旅遊、鹽山休閒區、鹽業博物館、鹹冰棒、鹽田風味餐等等的文化觀光組合。北門鹽場廢曬後轉化成雲嘉南國家濱海風景區管理處權力中心，也配合著井仔腳以觀光式復曬鹽田為主的生態旅遊。安順鹽田則在廢曬後，透過勞委會多元就業方案與文建會地方文化館經費支助而轉型為鹽田生態村，其原有之鹽田則從生產性轉成體驗式觀光鹽田（蔡炘樵，2005）。這些鹽田種轉化，都得透過「鹽田廢曬」此「時間轉化點」之後成為可能。鹽的論述意義也在此「時間轉化點」之後，從食用鹽與沐浴鹽等臺鹽財務報表上的產品與數量轉化成雲嘉南國家風景區管理處舉辦「平安鹽祭」時的文化平臺、轉化成七股鹽山觀光人潮相機中的影像、轉化成鹽業博物館展示櫃中的展品、轉化成「移動式瓦盤鹽田」上的體驗式擔鹽（註7）。也就是說，隨著時間的流逝與產業環境的變遷，在「鹽田廢曬」此「時間轉化點」後，「產業鹽」的「經濟價值」消失了，才會開始出現「鹽文化」此「文化價值」的談論與營造，從而才有可能出現「文化鹽」此新的「文化經濟價值」（註8）。

從上述「時間性」的作用來看，「時間性」常常意涵著品質與信賴，因而指涉為「傳統」值得尊敬、「長老」意味著智慧、「神話」表徵著祖靈的訓示；因此，所謂的「傳統」、「歷史」、「過去」將對國家形成、社會運作、文化認同等形成莫大的影響（Hobsbawm & Ranger, 1992；王嵩山，2003），也將對後續討論之博物館文物演出有著重大的影響。而「時間距離感」蘊含著「異文

化感」帶來的「特殊性」與「奇異性」，此等美感將營造博物館文物的價值感。再者，「時間轉換點」提供了新價值的誕生機會，使得進入博物館典藏或展示的文物將有著全然不同的新意義、新角色與新功能。

去時間性：再脈絡化與文化再生產

線性的「時間性」固然給人「一去不返」的感覺，從而營造出前述的「歷史感」、「時間距離感」、「異文化感」、「時間轉換點」等「時間性」的作用力；然而，交雜於大自然律動與文化社會運轉之中，同時伴隨著時間的線性進展，還出現了做為「時間性」之鏡像共生的「去時間性」。在此稱「去時間性」為「時間性」之「鏡像共生」，是因為「去時間性」並非孤立存在，也非做為「時間性」的矛盾對立，而是與「時間性」相依相生，但卻又將造成新的脈絡化效果與促進了文化再生產。「去時間性」有多種樣態，分述如下。

「去時間性」的第一種樣態源自於循環時間（如產業時間、生理時間、文化時間）的日復一日、年復一年。在「循環時間」中，「理論上」不會有「去時間」的問題，生物時間讓我們每天規律地醒著、睡著及肚子餓；產業時間使北方農業之春耕、夏耘、秋收、冬藏成為四季的韻律；每年農曆3月23日前的「三月瘋媽祖」而有的進香、謁香、繞境、大甲媽八天七夜風雲等「文化時間」，每年都洗滌著信徒的心靈。但是，這種看似不斷再現的時間，實際上卻是一種「螺旋時間」式的「去時間性」。每年或每天幾近相同的時間發生著幾近相同的事，這是一種循環的意思。但是，每次行動的發生，卻又都不完全一樣，這其中有著過去（一天或一年）的歷史

累積、記憶發酵、新論述生產等，不可謂是相同的重複，而卻是外表看似重複的新內涵。但是，每天重複的生理時間、每年重複的產業時間或文化時間，彷彿把身處其中的人們框在一個如同讓松鼠跑步的甜甜圈狀籠子中一般。時間仍然是流動的，但是卻僅在一個框框中循著一個規則流動，這種規則就像機械運動一般，無須思考要或不要，就只要順著規則走就行了（註9）。時間仍然是流動的，但是，在一個框框中的循環，數十個寒暑卻僅是一個寒暑，就如同甜甜圈狀籠子中的松鼠不管跑了多少圈，還是在此籠子中跑一樣的圈。此時，相關活動中的文物不再具有「歷史時間」的意義了。在產業循環時間中使用的鋤頭，究竟已經使用多少年了並不重要，農夫只關心鋤頭是否合用。在文化循環時間中，媽祖繞境出巡陣頭前的大傘使用幾年了，並不是信徒或香客的關注點，人們只祈求風調雨順。在生理循環時間中，吃飯用的碗筷有多久歷史了，並不會影響人們關注的色香味。對於循環時間中的功能需求而言，相關文物的「時間性」是不具意義的；換句話說，文物在循環時間的活動中，無須扮演著「記錄時間」的角色，無須具有「表徵歷史」的特性，也無需成為「集體記憶」的象徵，因而，物件在此「循環時間」中具有「去時間性」。

「去時間性」的第二種樣態來自人們意圖對「時間性」的抵抗。在線性時間中，時間一方面一往直前、逝者如斯，另一方面也透過文獻史料、文物、紀念碑、文化資產、故事、記憶、歷史論述等來留存時間的點點滴滴；同時，藉此也不斷地召喚人們回到往日時光的緬懷中。如此，透過文物、故事與記憶看似留存了時間，但是，弔詭的是，此卻是披著「保存時間」的外衣，來掩護「去時間性」的運作，就像青春已經老去了，再怎麼緬懷年輕時的照片、述說當

年的勇猛，或敷用昂貴保養品加上拉皮等，都無法改變時間流逝的事實。此種「去時間性」樣態的意思就在於當「實質留住時間是不可能的」情況下，卻在思維上與慾念上企圖違逆時間的流向，更透過種種「證據」與「技術」（記憶、文獻、文物、美白保養品）來強化自己的意念；也就是說，「時間性」在女人的臉上刻劃了歲月的痕跡，也使男人在過40歲後感受到體力與精力的明顯衰退，因而人們企圖透過技術與物件想將此「時間性」的作用力量消除，因而成就了此種樣態的「去時間性」（亦即恢復青春、再振雄風等）（註10）。此種源自「抵抗時間」而來的「去時間性」，最能夠引發人們「懷舊」的心情，也因而生活中許多物件扮演著「懷舊」的角色而成就了「懷舊餐廳」等產業。

第三種「去時間性」的樣態來自人們祈求「永恆」而來之「超越性」。前述如「青春永駐」或「雄風再振」等對「時間性」的抵抗，終究還是得在大限來臨時嚥下最後一口氣，因而人們企圖透過「永恆」的追求來超越大限，從而令自己的生命超越時間的限制。歷年來多少人修煉道術或秘術以追求長生不老之境，就是在追求此「超越性」的「去時間性」之下用盡一生。歷年來哲學與宗教亦多因面對此「永恆」的命題而生，如道家的「道」、佛家的「無／常／涅槃」、儒家的「立德、立言、立功」等。然而，所謂的「永恆」是否能夠追求而致呢？還是只是個虛無縹緲的海市蜃樓？因此而有著「後天神／人格神」來做為人們信心的保證與追求的典範。所謂的「後天神／人格神」是指歷史中的一位偉人由於其卓越的事蹟受到人們的敬仰，而在死後被崇拜成神。「後天神／人格神」看似具有「時間性」（如關雲長活躍於三國時代、林默娘出生於宋朝等），但此「時間性」的意義不在於故事發生的時間點，而在於表達故事性中的

「後天神／人格神」是由卓越成就的「人」所轉換而致。也就是說，故事發生在一百年前或一千年前並不重要，亦即年代久遠與否無損於神力與神格位階；關鍵在於，此「後天神／人格神」體現了人世的完美性，從而成就了典範性的「永恆」。歷史中的「名人」或「英雄」有助於社會集體「歷史意識」的形成，但通常需要以極度化約的、充滿著符號的、重新建構意義的、看似自然的、清晰乾淨的「神話化」來塑造此「名人」或「英雄」(Giles & Middleton, 1999: 97~99)。既是做為一種完美而永恆的典範供後世仰望與崇敬，一方面就不應回到真實的歷史時空脈絡中去仔仔細細地探求其「真實的一生」的點點滴滴；另一方面也就無須再關乎其原本故事的時間如何定著。相反地，如果歷史時空脈絡一直附在此「後天神／人格神」身上，就會不斷地強調其「人」的屬性，而無法取得神格應有的時空超越性。

「超越性」的取得一方面除了透過「死亡」此時間點來消除「人」的屬性以過渡轉化成「神」的屬性外（此時關雲長方能轉化成「關公」，林默娘升格為天妃、天后、媽祖），另一方面則得透過「世代代不斷使用」的方式來落實。當跨越時空的人們持續崇拜／使用著宗教、書籍、神像時，意味著「後天神／人格神」與經典都已經超越了時空的限制，從而去除了「在地性」與「時間性」，並轉化成超越時空脈絡的「神聖性」與「經典性」。不管是道德經、南華真經、金剛經、聖經、可蘭經等，對於信奉此道的人們而言，不會在意此書的歷史年代或作者國籍，而只會涵詠於經典的光輝中。由此可見「去時間性」對於「超越性」的達成具有關鍵的功能。

第四種「去時間性」樣態來自「遺忘過去」的意識或潛意識。並不是說「遺忘過去」就是「去時間性」，而是對過去的遺忘常常伴隨著「重複過去」的

發生，因而成爲一種「去時間性」。「族群」由族群邊界來維持；形成及維持族群邊界的是一群人在特定的資源競爭關係中，主觀上對外的異己感(the sense of otherness)以及對內的基本情感聯繫(primordial attachment)，以「共同的祖源記憶」來凝聚、加入、接納或脫離一個族群（王明珂，1997）。因此，一個社會群體往往透過對「過去」的選擇、重組、詮釋乃至虛構，加上強化一些重大事件與公共儀式，以共同的自我稱號及族源歷史來創造自身的共同傳統，強調族群內部的一體性，以便界定該群體的本質，樹立群體的邊界，並維繫群體內部的凝聚。中國國族即在「黃帝」此「濃縮性符號」(condensation symbol)爲中心所建構出來的社群（沈松僑，1997）（註11）。要對「過去」進行重組、詮釋、虛構、建構等，首先需要「選擇性遺忘」及「選擇性檢選」，否則，若果真挖掘出嚴謹的、完整的、公開的「客觀歷史史實」，則一切將無所遁形。在「選擇性遺忘」之下，某些「過去」被遺忘，同時伴隨著某些「過去」被揀選，配合著某些虛構來重組與詮釋，從而建構出符合某種需求的「過去」。反殖民與「獨立的」民族國家的出現，常常伴隨著忘記殖民過去的欲望，此謂之「遺忘意志」(will-to-forget)（陶東風，2000：5）。透過讓人民遺忘殖民歷史及遺忘新統治者的不光彩過去，而使新國家的統治者得以延續使用殖民者的統治手段與權力結構。也就是說，獨立國家的形成並不意味著殖民統治方式的消失，而卻僅是換上一個「自己當家作主」的外衣，但實際上新權力者對人民的掌控與殖民權力對被殖民者的對待相當類似。新統治者常常透過貶抑殖民者在殖民時期的所作所爲，來合法化自身及掩蓋後殖民式統治。歷史時間中的殖民者無法說話，只能任憑新權力者宰割。如果人民通曉殖民時期的歷史而對殖民權力方

式有所瞭解，則將使新權力無所延續舊權力形式。戰後的歷史教育對於殖民時期的歷史描述常常是混雜著選擇性遺忘（如避談殖民統治的現代化努力、精神與成就，也不談殖民者對法治的重視，更不談戰後的劫收、二二八、白色恐怖等）、聚焦於貶抑（如殖民者對臺灣剝削、壓榨、歧視、徵兵至南洋當砲灰等），及強調因為國民政府不屈不撓地抗日而「終於拯救臺灣人民脫離殖民統治的苦海」云云，藉此來合法化自身及掩蓋威權統治下的白色恐怖。但是，比較臺灣戰前臺灣總督府的殖民統治與戰後解嚴前的「國民政府」統治，縱然戰後統治披著「民主自由」的外衣而自號「自由中國」，也有著「三民主義」、「五權憲法」及各種選舉活動，但就威權統治、箝制言論、漠視人權、國營事業、經濟管制、省籍歧視等方面來觀察，戰前與戰後統治實際上相去不遠（若林正丈，1994；劉進慶等，1993；涂照彥，1993；矢內原忠雄，1987）。換句話說，歷史與歷史的後果並不因為人們的遺忘就不再存在或不起作用；在此意義上，「遺忘」事實上是「重複過去而不是超越它」（陶東風，2000：8）。

「循環時間的去時間性」、「抵抗時間的去時間性」、「超越時間的去時間性」及「遺忘時間的去時間性」等四種「去時間性」樣態固然各有其發生的場域及緣由，但都將對相應的文物的角色、功能與意義產生不同層次的影響。在「循環時間的去時間性」中，文物被重視的是其功能，而非歷史意義。在「抵抗時間的去時間性」中，文物常被使用來召喚記憶，從而凸顯了文物的懷舊意義。在「超越時間的去時間性」中，文物脫離了時間與地域的脈絡性與侷限性，以取得「神聖性」與「經典性」。在「遺忘時間的去時間性」中，文物與歷史記憶被選擇性地保存、遺忘、去除，以達到認同政治的目的。這幾種「去時間性」

樣態將對進入博物館典藏與展示的文物進一步發揮作用。

博物館的「再時間化」

能夠入藏博物館或於博物館展示的物件，通常具有「時間性」的特質。一塊打製的石片會進入博物館典藏庫，是因為它是兩、三千年前某某文化的遺物。縱然昨天烤肉時將砌爐的石頭燒裂，其形狀與考古出土的石器一模一樣，也不會因而入藏博物館，縱然爭辯說此石片表徵了二十一世紀初期臺灣中秋節烤肉文化的物質見證，也不會在此時此刻入藏於博物館。也就是說，此石片可能經歷千百年的「時間性」作用後，才在某種考古知識、歷史論述或文化認同政治之下有機會進入博物館。

再換個角度看博物館物件的「時間性」意義。故宮古物做為「歷史精品」具有歷史性／時間性，表徵了「中華文化博大精深」，此型塑了「文化認同」及強化了「國家認同」（林崇熙，2000）。但是，為何不是典藏與展示「當代精品」呢？「當代精品」容易消弭「時間性」，也就是說，此「文化成就」將無關乎歷史意義中的「中華文化」，而僅是當下社會的文明成就（不管是臺灣文化或中國文化）。特別是，雖然說「當代精品」出自「我自己」所屬的社會，但是，卻不是屬於「我自己」的成就，而是「別人」的成就；相對的，「歷史精品」是「我們的祖先」的成就，因而是「我們」值得感到光榮與驕傲的來源。這般認同感來自「己身vs.他者」的相對性。「歷史精品」既是「我們的祖先」的成就，也就意味著「我族vs.外族」的立場。此時，「我族」的成就，就是「我自己」的光榮。相對的，「當代精品」置於當下的生活中，就是「己身vs.他者」的立場，因而此成就就是「他人」的成就，也

就不會是「我自己」的光榮（註12）。人們透過「集體記憶」來與「過去」相連。而「過去」在現實生活中呈現了一個社群對於自身集體性的認知（王明軻，1997：309）。博物館透過賦予文物的「時間性」而使得文化認同的邊界得以劃定，從而促成新集體記憶的形成，達到認同政治的目的。

「時間性」對於博物館文物的作用還可在「典藏標準」看出。以國立科學工藝博物館的典藏政策為例，其文物蒐藏宗旨為：

- 一、探討科技基本原理及發展沿革。
- 二、記錄科技對我國民生發展上的重大影響。
- 三、反省科技發展歷程，以促進大眾瞭解科技與社會之相互影響。
- 四、表彰或實證我國科技發展上的重要成就。
- 五、研究我國科技文化資產，並進而與國際相關領域間，交換研究、展示與教育之成果。

而其蒐藏目標為：

- 一、基於本館自籌展示或教育專案的目的，所需獲得的標本、資料或物件。
- 二、因政治與經濟情勢的變遷，而致瀕臨滅失的重要產業文物或資料。
- 三、對臺灣技術與產業發展具關鍵影響的物質見證及口述歷史。
- 四、基於「為未來蒐藏」之理念，可具體表徵科技與社會間互動情況與議題的標本。
- 五、由計畫性的工業考古所取得之工業遺址及標本（註13）。

由此可見，不管是基於科技史意義者、瀕臨滅失者、考古遺址者、歷史見證者等考量所入藏的科技文物，都有著「時間性」貫穿其中，來提昇文物的博物館價值。

「時間性」將文物帶入博物館後，並不是就此以「某某年前的物件」此姿態

來保存此物件的「時間性」而已；反倒是，透過博物館做為一個文物演出劇場的平臺，而將文物「再時間化」。此意味著透過展示規劃，文物在博物館中將重新被擺置至新的時間序列與空間區位，從而在新的活動事件、論述與意義網絡中，得到新的身份、角色、功能與意義。策展人是導演，展示規劃是編劇，展場設計是舞臺布置，依著主題進行時間重新排序及空間重新配置的文物在其中演出，展示文案就是演出的對白。若將參與演出的文物視為演員，則做為一個演員，其本身不具固定的角色；相反的，一個優秀的演員是「演什麼、像什麼」，完全依照劇本內容及導演指示來詮釋某個角色應有的舉手投足。因此，在博物館此文物劇場中，文物的意義不是本質性地固定，而是依照展示設計而變化。

博物館能如此令文物進行劇本式演出，乃因為物件進入博物館後，會因為剝離了文物原有的時間與空間，而產生「去時空脈絡化」。我們固然可能去標定某個物件的製作年代、製作者、生產處所、使用功能等，也可解讀其歷史文化的意義，但是，此文物經歷千百年後進入現今的博物館中，其原本相關的人、地、事、時、物都全然不同了，這些變化在時間的流動下有其不得不然。縱然我們能透過研究及文字書寫來表達此物件的生命史，從而記錄了此物件的「時間性」，但是，這般生命史書寫的詮釋權掌握在研究者或策展人的手上，也因此物件的生命史及其「時間性」都將隨著不同的詮釋而改變。

偏遠的皮亞倩查(Piacenza)的黑衣修士教堂主祭壇上方有幅拉斐爾聖母像。拉斐爾將此畫作前景處的木撐條雕成兩個小天使的像，並在天空背景加上兩道簾幕。依照Hubert Grimm 研究，此聖母像是為教宗入殮式而訂的畫。這個儀式是在聖彼得教堂側翼的禮拜堂內舉行，

畫作被擺在禮拜堂的盡頭，形成一個神龕。拉斐爾筆下的聖母彷彿正要走出兩旁有綠色簾子的神龕，踩著雲天，向著教宗的靈棺而來。因此，做為教宗葬禮之用的畫作其意義在於儀式價值。可是，依據羅馬的禮儀規定，曾經出現在葬禮的圖像不可以擺在主祭壇上祭拜，如此，將減低了拉斐爾畫作的商業價值，可是教士為了賣得應有的價格，只好默默同意買主可以將畫作供奉在祭壇上。而因為怕走漏了風聲，只好將畫作送到偏遠城鎮的修道院(Benjamin, 1999: 107~108)。當此畫作脫離了教宗葬禮的時間（即葬禮必然會結束）與空間（即此畫作在葬禮後不能繼續放在主祭壇），也就剝離了此畫作在教宗葬禮上原本的儀式意義，而轉化成藝術價值與商業價格了。

去除了時空脈絡的文物在進入博物館後，一方面喪失了原本存在的主體性，另一方面也同時喪失了原有功能的必要性。因此，一個電鍋被剝離了原來的廚房時空後，以「第一臺電鍋」的稱號進入博物館的典藏與展示中，縱然它的功能完整良好，我們也不會在博物館中用此電鍋煮飯燉雞；相同的，第一臺賓士車入藏博物館後，縱然功能良好，也不會將此車用來當成博物館人員上下班的交通車。物件常常是在喪失了原有功能的經濟價值後，其文化價值才開始被論述而浮現，而由於其文化價值而進入博物館後，則將進一步發展出此物件的新文化經濟價值。媽祖的「系譜優先性」來自「歷史」，亦即回到祖先來臺開墾的時間、回到正統之源、回到系譜上的溯源（張珣，1999）。相對的，科技物之「系譜優先性」卻來自「進步主義」的「面向未來性」，不僅表徵著能力上的更高、更遠、更快、更細緻，更使「落伍的科技物」甚至失去了使用性（如在WinXP中許多Win98系統的程式無法使用，更遑論DOS程式了）。然而，科技

文物進入博物館後，卻因為失卻原使用功能，而能脫離「進步主義」，進而發展出新的文化功能。由此可見，博物館此場域的「去時空脈絡化」特性使得物件「去原功能化」，也將透過新的詮釋、新時間序列、新空間配置而營造出新的功能與價值。

如果博物館將物件原樣原貌原脈絡地展示，雖然意味著「趨向真實」的努力，但同時也意味著意義呈現的單一性。也就是說，博物館典藏與展示愈是「追求真實」，愈是剝奪博物館自身的詮釋性，而僅成為所謂「真實」的櫥窗，而喪失博物館的主體性。事實上，博物館典藏與展示必然剝離歷史時空脈絡，而且不可能將歷史時空脈絡完整再現，因此，必然要有新的策略與位置(positions)來創造出原物件所不曾有的新知識。這種時空脈絡的剝離，是透過時間與空間的距離感，來創造出「異文化」的相對性與陌生感，從而創造出詮釋的無限空間，新知識於焉在此誕生。

正因為進入博物館的物件在「時間／空間距離感」作用下會「去原功能化」，才有可能因而產生「新功能」的「再生產性」。佛像處於佛寺或家中神龕上受到信徒膜拜，其意義在於宗教性；信徒面對佛像只有虔誠與崇敬，而不會對佛像的造型、色彩、作工等品頭論足。然而，一旦佛像進入博物館典藏或展示，其宗教性就會消失，而轉變成「宗教藝術」、「宗教史」、「文化史」、「文物」等意義來被典藏、研究、展示、評論、解說、修復與觀看。此時，佛像的造型、材料、色彩、作工、歷史、文化、拍賣價格等各個世俗社會的種種面向都成為研究、評論與展示的對象，也成為觀眾觀賞的對象。也就是說，當佛像進入博物館而「去時空脈絡化」後，佛像在博物館中不可膜拜之（也就是「去原功能化」），而從原本的宗教性／儀式性轉變成藝術性（佛像美學）／文化

性（宗教與社會）／經濟性（古董買賣）。在此，佛像做為「文物」的新角色出現了，做為「典藏品」、「研究對象」、「展示品」等新功能出現了，從而透過典藏研究與展示創造了新知識。

物件在「去時空脈絡化」地進入博物館後，轉化成「文物」而成為典藏研究的對象，因而喪失了原本的主體性（亦即所謂的「真實性」），成為研究者觀看、凝視、談論、表述的對象。如前所述，原本物件能夠被檢選進入博物館，常常是因為「時間性」的作用所致。此物件可能是千百年前某些人當時的記憶，但經過歲月流逝後，當年曾有該記憶的人們都已經煙消雲散，到了千百年後的此時，此物件是誰的記憶呢？當此物件透過博物館的「文物演出」展示而為當代人們所觀看、認知、喜愛後，就有可能成為當代人們的新集體記憶。換句話說，並不是此物件是人們的集體記憶所以被入藏進博物館，而是因為此物件被入藏進博物館，才有機會成為人們的新集體記憶。

文物要成為人們的新集體記憶，就得一方面有成為公眾性的可能，另一方面得能嵌合進人們的意義網絡中。博物館提供了大眾同時集體觀賞某物件的可能性。在遙遠的年代中，原本是置於神聖祭壇上的一幅畫或器皿，具有儀式性的價值與功能，僅有極少數的社會菁英份子得以接觸。但在時空脈絡改變後，透過「時間距離感」此幅畫或器皿被典藏入博物館，而在某個主題展覽中展出，使得一般社會大眾都能近距離地觀賞此幅畫或器皿。原本的神聖性、儀式性、隱蔽性、菁英性、寡眾性、空間性等全都全消失了，取而代之的是娛樂性、教育性、公開性、奇異性及大眾性。「時間距離感」所產生的「異文化感」一方面使得文物入藏博物館，另一方面此「異文化感」又能在博物館的「再時間化」中，透過「公開性」平臺而

使觀眾產生「特殊性」與「奇異性」的美感，因而營造出「娛樂性」，進而促進了「大眾性」與「教育性」。換句話說，文物本身的「時間性」及相對於觀眾的「時間距離感」，加上被博物館的「再時間化」，使得文物有機會成為公眾的經驗對象，而有機會成為眾人的新集體記憶。

博物館的文物演出所塑造的新集體記憶不僅做為許多人們的回憶或未來的鄉愁與懷舊，更由於文物之「時間性」指涉了「過去」，從而進入「傳統」範疇。所謂的「傳統」具有內在的政治性格：面對「現代化」論述時，「過去」即代表著落伍；但當「過去」可以成為政治工具時，即被等同於「根」、「認同」、「文化遺產」、「傳統」(Leong, 1989)。近代民族國家形成的過程中，官方民族主義做為意識型態的核心與國家凝聚力的鍵結，其手段包括官方控制的義務教育、官定語言、國家宣傳、官方歷史書寫、軍國主義、儀式、神話、節慶、媒體等方式與策略。這些手段之具象化，常常透過紀念碑、墓園、印刷、國旗、國歌、勳章等物件來表達「不朽」、「共同」、「經驗」、「歷史」等意念，從而塑造人們朝向官方所設定的認同方向與內涵(Anderson, 1999)。由於具有「時間性」的博物館物件能夠被表述為「傳統」的具象化，並有機會透過「再時間化」式的演出來塑造人們的新集體記憶，因此，博物館常被國家用來做為認同政治的場域，藉由各種歷史符號來建構民族與文化之國家統一與認同的基礎。由此觀之，博物館文物的「再時間化」演出是政治性的。

博物館的「再去時間化」

前述四種「去時間性」樣態使得物件在其中的角色互異，但卻都因「時間

性」的考量而被揀選進入博物館，而在「再時間化」的重新配置中獲得新意義。在「循環時間的去時間性」中，一頂神轎被重視的是其於神明出巡時的功能，而非其歷史身份。但這頂神轎卻因年代久遠之「時間性」而取得「古物」的地位，從而入藏博物館。在「抵抗時間的去時間性」中，文物常被使用來召喚記憶，從而凸顯了文物的懷舊意義。也就是說，文物常因其「時間性」而被拿來意識上抵抗時間的流逝。在「超越時間的去時間性」中，佛像或經書脫離了時間與地域的脈絡性與侷限性，而取得「神聖性」與「經典性」。但卻常因宗教史、藝術史、技術史、文化史等「時間性」上的意義而入藏博物館。在「遺忘時間的去時間性」中，文物以「歷史記憶」的姿態被選擇性地保存、遺忘、去除，以達到認同政治的目的。這幾種「去時間性」的文物都因種種「時間性」的考量而入藏博物館，同時又將於博物館的「再時間化」式展示中進行目的性演出。

文物雖然因為「時間性」而入藏博物館，但由於博物館具有「去時空脈絡性」及相應的「去原功能性」等場域特性，使得文物從而喪失了原有的「時間性」，而再透過文物展演的「再時間化」取得新的時間序列位置。然而，文物處於博物館的認同政治場域中，其「再時間化」之展演中，卻又隱含著「再去時間化」的意涵，以達到某些文物展演之意識型態目的。此可從文物保存與文物演出兩方面來觀察。

每一種歷史書寫都是現在進行式的歷史書寫。看似「再現」過去「史實」的歷史書寫，事實上是藉由歷史材料來反映當下社會價值觀或歷史學家的史觀（李公明，1998）。相同地，每一種文物保存，都是現在進行式的保存。博物館典藏保住了物件的物質性存在，也就是讓物件之物質性存在跨越了時空藩籬，

而在任何時空中都得以呈現在人們面前。博物館的物件不斷地在各種展示的意義網絡中遊走，隨著不同的展示主題與展示規劃，此物件的意義就會不斷地流動。也就是說，博物館的展示賦予物件演出的「今時性」。為了達此「今時性」演出，博物館得對文物妥善保存。首先，博物館先對入藏文物進行登錄。然而，慎重其事地登錄一個物件（的名稱、年代、製造者、尺寸、價格），究竟能登錄物件的什麼內涵與意義？此物件曾經存在、關連、與經歷過的人、地、事、時、物等關係網絡與歷史變遷，幾乎無法完整地出現在登錄資料上。在這些登錄的「基本資料」中，此物件的生命史悄然消失了，就像一個人的身份證無法表達此人的生命史一般。此物件如果保存於其原有之環境脈絡中，尚有可能透過其環境脈絡的訊息來述說此物件的某些生命史。然而，當把此物件移入博物館後，此物件僅剩其物質性存在，而不再具有其生命史的各個環節。例如鹽田水車的生命史是由鹽工、水車師傅、陽光、海水、鹽田等共築而成；就如同當一個人在叢林中生活時，他如何蓋房子會考慮氣候、猛獸、蛇、植物等，換句話說，氣候、猛獸、蛇、植物等和此人「一起蓋房子」。那麼，被移入博物館中的鹽田水車，處在一個博物館引以為傲的恆溫恆溼保存環境中，看似得到了妥善的文物保存，但卻弔詭地喪失了共築水車生命史的陽光考驗、踩水車的辛苦、水車使用中的保養維護、海水及鹽工的汗水等。也就是說，鹽田水車在入藏博物館後，其生命史就此靜止與消逝了。這種「去生命史」式的物質性保存，是博物館對文物的一種「再去時間化」。

登錄後的博物館物件需要進行保存性修復與維護。物件本身在使用中會隨著時間而材料疲乏、鏽蝕、折損等，因此，我們可視文物保存做為一種「抵抗

時間」式的努力。如前所述，「抵抗時間」固然是一種「去時間性」，但是，在博物館中的文物保存卻有另一層次的「再去時間化」。我們若將古蹟保存視為一種建築的博物館化，那麼此時的物件保存就依照文資法第二十一條規範：「古蹟應保存原有形貌及工法，如因故毀損，而主要構造與建材仍存在者，應依照原有形貌修復。…前項修復計畫，必要時得採用現代科技與工法，以增加其抗震、防災、防潮、防蛀等機能及存續年限。」（註14）做為「時代表徵」的古蹟，不管周遭環境如何變遷及周遭建築如何先進，古蹟所在處依法則不可更動，此看似記錄了某個時間點的歷史軌跡，但同時也將該地的時間性予以凍結了。不管歲月如何悠悠，古蹟在「妥善保存、維護及修復」的「努力」下，永恆般地保持原貌；也就是說，原本時間在建築上應留下風吹日曬雨淋之後的鏽斑、褪色、剝落、傾圮，在使用原工法、原材料來「修舊如舊」後，抹滅了歲月的痕跡。因此，古蹟保存一方面留住了建築原始點（或歷史上某一點）的當下樣貌與歷史時間感，另一方面卻也消除了此建築在時間軌跡中應有的生命痕跡，也就是將此建築的原始點到現今中間的時間樣貌消除掉了。特別是一些產業類古蹟修復，常將「不好看」的管線、所謂「不當增建」及所謂「歷史價值不高」的營建都於「修舊如舊」及「保存再利用」的考量下予以處分去除（註15）。如果因而「回復」到初建年間的樣貌，就彷彿此產業建築數十年從來沒有變動過一般，而這數十年因應市場需求而進行的生產更迭與廠區再配置，就完全消失掉了。博物館中的文物也有相同的「再去時間化」。文物因其「時間性」而入藏博物館後，受到博物館「妥善的保存」，除了提供原使用脈絡所沒有的恆溫恆溼環境外，同時也進行破損或鏽蝕修復。文物的破損或鏽蝕是文物的

時間痕跡，也就是文物的生命史紀錄，但是修復技術將此文物的破損修復至完整無缺，彷彿從來沒有經歷過使用一般；修復技術將此文物的鏽蝕除去，彷彿此文物從來沒有暴露在空氣與溼氣的環境一樣。文物在博物館如此「妥善」的保存與修復下被「再去時間化」了。

登錄及修復好的文物就在展示場上登場演出了。每個入藏文物都是一個「演員」候選人，隨著不同的導演（策展者）與劇本（展示規劃）的挑選與指揮來進行演出。重點不在於物件此演員，此演員也不是具有唯一性而沒有替代性；重點在於劇本的演出所想表達的意涵。博物館的典藏物件因為「時間性」所帶來的歷史性、稀少性（甚至是唯一性）與奇異性而入藏，但是，在劇本式展示之「再時間化」的新時間序列配置中，以及在媒體渲染、專家論述、民眾閒暇、策展政治、文化商品等社會行動者交雜出來的「今時性」中，此物件原有的「時間性」卻消失了。就像每個歷史書寫中的史料是為了表達當今書寫者的心境與當代的思潮而被檢選演出，博物館文物在展示中是一種演員式的演出，是一種情境式演出，更是一種任務式的脈絡性演出；演出完畢後，文物復歸其編號所在的典藏庫位置，等待著下一次的演出。文物在博物館展示中，不是以「固有的時間性」出現，而是以編劇（策展規劃）所需求的角色被揀選與擔綱。此文物的演出對白也不是主體性地自主陳述，而是由文案撰寫者依照編劇的規劃來撰寫與呈現。由此可見，剝離了原有「時間性」後，才能任意檢選與配置文物來排演，雖然重新置入了「再時間化」的新時間序列中，但此「新時間」在實際上卻是隨意性、脈絡性、關係性、展演性的臨時性質，隨著演出的啓幕與謝幕而賦予或移除。因此，做為一個演員的博物館文物在此被「再去時間化」了。

除了文物在演出運作中被「再去時間化」，處於位階差異下的「異文化」展示本身也具有「再去時間化」的性質。過去人類學對原住民文化的研究與呈現，一直以「去時間化」／「去歷史化」來呈現。人類學的意識型態一向將原住民視為「人類文明考古活化石」，而不是應被平等對待的「另一個文明」，也就是將原住民當成是人類文明演化系譜中遙遠過去的「未開化」的原型。在此意識型態下，原住民被看待成渾沌初開時的質樸，而尚未進入文明演化的歷程。因此，如果原住民文化有其自成脈絡的歷史演變，就將失去「人類文明考古活化石」的理論角色與功能。故而人類學一直以「原住民無文字紀錄」來搪塞不做歷史探源的理由（註16）。此即就學術論述層面來看，原住民文化被「去時間化」了。

排灣族撒古流·巴巴瓦隆曾評論人類學者發表的論文時說：

「原住民文化像芒果一樣，成熟了會掉在地上，變成泥土滋養果樹，再生出芒果，文化像自然生命生生不息。但是你們漢人在談原住民文化時，講究『包裝』和『如何防腐，保持久一點』，如何放在博物館，如何觀光……。」（江冠明，1994）

這個評論深刻地指出強勢漢人文化與原住民文化的位階差序。不管就政府政策或一般思考，福佬漢人文化是朝向「發展」及「與世界接軌」而快速變化，而不會有人問有什麼「福佬傳統文化」需要保存。標舉出相對弱勢的客家漢人其面對「傳統文化」的態度恰好介於福佬漢人與原住民之間。「福佬漢人」—「客家漢人」—「原住民」此三種文化族群就人數、社經勢力、語言勢力來看，愈是強勢者愈朝向具未來性與普遍性的「發展」面向；相對的，愈是弱勢者愈朝

向具過去性與地域性的「保存」面向。就政府體制與政策來看，沒有設置「福佬事務委員會」，因為整個政府與施政就是以福佬族群為思考主軸。而設置「客家委員會」與「原住民族委員會」主要任務之一就是「保存傳統文化」。文化既然是活生生地切合環境變遷而與時俱變，怎麼會有一個不變的「傳統文化」來「保存」呢？如果「傳統文化」一直變化，就會不知道究竟要保存哪一個年代的「傳統文化」，因此，所謂的「保存傳統文化」此概念隱含著有一個超越時空的「傳統文化」存在著等待保存。此即就國家制度與政策層次來看，原住民文化又被「去時間化」了。

當原住民文物入藏博物館，而在展示手法下「博物館化」原住民文化時，原住民文化被博物館展示所「再現」。由於原住民居住地與平地漢人有著相當的隔離性，造成一般人對於原住民文化的陌生性；加上原住民社會急遽瓦解造成早期生活形態及文化器物已經難再見到，使得人們認為「傳統」的原住民文化就在博物館內的想像。事實上，博物館所再現出來的原住民「傳統」，是一種將時間凍結在過去、靜態的、無時間性的「傳統」（陳錦豐，2001：67）。這個所謂的「原住民傳統文化」事實上是一個由人類學與博物館聯手打造的「擬像」，此「擬像」並不是對一個真實存有的模擬，而是一種比真實還要真的「超真實」（hyper-real），不僅「擬像」與真實之間愈來愈難以區辨，甚至「擬像」變成了真實本身的判準（Baudrillard, 1998；任海，1993）。這種凍結式的、「擬像」式的原住民文物展示，會讓對原住民文化陌生的觀眾誤以為現實生活中的原住民就該如此，如果在原住民現實的生活中看不到博物館「擬像」式的原住民文化，就會認為原住民忘本而流失了自己珍貴的文化（謝世忠，1994：61）。因此，不僅這種凍結式、擬像式的

原住民文化展示是被博物館「再去時間化」，連原住民文化也在觀眾的凝視中被「再去時間化」。

然而，對於朝向具有未來性、發展性、普遍性的「發展」面向來「進步」的漢人文化，有誰批評其沒有「保存傳統文化」是「忘本」呢？為何原住民文化會被學術界與政府政策所「去時間化」，而在博物館中又被「再去時間化」呢？我們看到前述漢人透過「去時間化」而使得自己信仰的人格神／後天神取得時空「超越性」，因而脫離了人世的時空脈絡而具有「普遍性」，故能脫離人的層次而取得神格化的位階。除了神格層次的「超越性」外，「去時間化」亦在漢人生活中透過「世代代持續使用」來使一些書籍（如論語、莊子、佛經等）成為具有時空「超越性」的經典。這兩種基於「去時間化」而來的「超越性」都屬於「自己生活」中的領域，且皆令人崇敬、濡慕而心嚮往之。相對的，漢人面對原住民文化所使用的「去時間化」，卻不是使原住民文化具有「超越性」，而卻是將原住民文化予以「文化物種凍結式的活化石化」。原因在於原住民文化不是漢人「自己生活」中的領域，而是「他者」的生活領域，致使居於強勢文化的漢人會以對待弱勢「異文化」的凝視態度來對「文化物種活化石」進行「觀賞」。漢人如此以「去時間化」的方式對待原住民文化，或者博物館以「再去時間化」的方式進行原住民文化展示，都呈現了「東方主義」式的問題。此如Edward Said(1999: 160)所言：

東方主義的侷限，就是它忽視、又本質化、並剝奪了另一個文化、民族或地理區域的人性。但是，東方主義還更進一步，將東方視為一個爲了西方而被展示出來地存在，而且也不隨時間、地點改變。東方主義無論在描述上，或是文本上都取得成功的主導權，以致於他

們可以將整個東方的文化、政治和社會史的所有時期，都看作只是對西方世界的回應而已。

在「東方主義」式的對待中，強勢權力者談論著、建構著、再現著弱勢者，重點不在於弱勢者的「真實」究竟爲何，而在於強勢者認爲弱勢者應該是什麼，以及想要弱勢者成爲什麼。因此，基於豐富的「去時間化」的人類學研究成果，博物館以「再去時間化」的方式來將原住民文化「文化物種活化石化」了。

結語：文物演出的詮釋彈性

生活中使用的文物同時交雜於「地方發展的歷史時間」、「活動進行的循環時間」、「使用者的文化時間」、「政治社會的社會時間」、「集體記憶塑造的遺忘時間」、「物質變化的物理時間」、…等眾聲喧嘩的「時間性」中。對文物的影響而言，重點不在於諸多「時間性」的分類與形式，而在於「時間性」對文物的作用及意義賦予。「時間性」常常意涵著品質與信賴，因而指涉「傳統」與「歷史」值得重視，進一步使得「傳統」與「歷史」能對國家形成、社會運作、文化認同等形成莫大的影響。而「時間距離感」蘊含著「異文化感」帶來的「特殊性」與「奇異性」，此等美感能營造博物館文物的價值感。再者，「時間轉換點」提供了新價值的誕生機會，使得進入博物館典藏或展示的物品能有著全然不同的新意義、新角色與新功能。與「時間性」做爲鏡像共構的「去時間性」亦型塑著文物的意義感及其功能。物品在「循環時間的去時間性」中的功能性、在「抵抗時間的去時間性」中的懷舊感、在「超越時間的去時間性」

中的神聖位階或經典性，及在「遺忘時間的去時間性」中的認同政治等，不但賦予文物的意義與角色，也影響著進入博物館典藏與展示的文物進一步發揮作用。如同歷史書寫對史料的檢選與書寫做為一種重構與再現等有著內在的權力布置，博物館對於文物的檢選入館及劇場演出式的展示，亦有著知識與權力的內在運作。博物館此場域會剝離了文物原有的時空脈絡，使得文物喪失了原本存在的主體性及原有功能，從而透過博物館「再時間化」式的展示來賦予文物新時間序列、新詮釋與新角色。博物館透過「再時間化」式的文物演出來塑造人們的新集體記憶、文化認同及政治認同，此見博物館文物「再時間化」演出內在之政治性格。博物館基於「時間性」將文物入藏、登錄、修復，及基於「再時間化」來使文物演出時，都同時蘊含著博物館對文物「再去時間化」的性格。此等「再去時間化」的作用，使得博物館有機會以「擬像」來取代「真實」，因而能使權力者透過展示達成其有意識或潛意識的意識型態政治目標。

「時間性」與「去時間性」影響著文物的社會意義、角色與功能；而文物進入博物館場域後，博物館對文物的「再時間化」與「再去時間化」重新賦予文物新意義、新角色與新功能。權力／知識／時間的三角聯盟消弭了文物的本質性真實，因而使博物館文物有著詮釋彈性；正是此詮釋彈性使得博物館得以文物演出遂行各式各樣的目的。

附註

- 註1. 過去十年間，大量的日式宿舍被各級政府拆除改建或者拆除地上物以標售土地，即因當時數量尚多。時至今日，日式宿舍日漸稀少，即開始受到注意，例如臺北市文化局即於民國93年指定齊東街一棟市府所有之日式宿舍為古蹟，並登錄臺灣銀行所有之日式宿舍群為歷史建築。
- 註2. 臺北市政府文化局民國93年8月3日北市文化二字第09331216100號函。
- 註3. 關於龍崎炸藥工廠之產業文化資產清查，見古都保存文教基金會(2004a)。
- 註4. 如嘉義縣布袋鎮之布袋嘴文史協會。
- 註5. 如文建會於2002年底成立「產業文化資產調查小組」，並於2003年進行鹽業文化資產調查，見林崇熙(2003)。
- 註6. 如雲林科技大學設計中心(2005)。
- 註7. 「移動式瓦盤鹽田」乃北門井仔腳洪秋蘭女士為了振興地方文化生態旅遊而研發出來的專利。
- 註8. 2002年日曬鹽廢曬後，臺灣的食用鹽由通霄精鹽廠以海水電解方式生產，工業用鹽則由澳洲進口。
- 註9. 相對於人們習於「循環時間」中生活，在此可見「瞬間豪華」、「節慶式」或「角色扮演」等新產業的發展潛力甚大。
- 註10. 在此我們可看到，把握「去時間性」的特性將能帶來多大的產業潛力，例如美容。
- 註11. 「黃帝」神話自周朝齊威王(BC 356年)出現，乃以「先祖」與「聖王」兩層意義，來指稱周人為黃帝的嫡系宗子，在宗法制度的政治秩序下，取得統治的合法基礎。此後來成為歷朝君主壟斷的符號資源(symbolic resource)，以建立一套虛擬的「政治血緣」(blood of politics)，可謂「皇統」的組成要素之一。而此在清末民初被轉化為「國統」脈絡中。
- 註12. 但是，「當代精品」若放在國外

(或者與他國競爭的場合)，就是「我國vs.外國」的立場。

註 13. 國立科學工藝博物館蒐藏政策(2002年12月11日修正通過)，見 http://www.nstm.gov.tw/collection/05_02_a1.asp?menu=2。

註 14. 中華民國94年2月5日華總一義字第09400017801號總統令修正文化資產保存法，見《總統府公報》第 6617 期(中華民國94年2月5日)。

註 15. 見古都保存再生文教基金會(2004b)認為各種「不當管線」與「不當增建」都應去除掉。中華建築文化協會(2004)則認為臺中舊酒廠四十棟建築只需留下十四棟「具歷史價值」的日治時期建築，其餘戰後建築皆可於「再利用」考量下而拆除。

註 16. 論者謂鄒人的宇宙是由天上、人間、死者的世界和地下世界所構成。神的作為、部落與氏族的建立和演變、重要的動植物資源、儀式的內涵和起源，以及對於過去的理念，都參與了日常生活與歷史的建構。鄒人的日常生活常以過去的集體知識為指導，在歷史的脈絡中重構過去的儀式，使其在目前的社會實踐中得到意義。因此，對鄒人而言，過去是如實存在的現在(王嵩山，2003：164~169)。然而，鄒人此文化現象並不意味著鄒文化是「去時間化」地靜止，而是鄒人能不斷地擷取過去元素來面對漢人主流社會。

參考文獻

中華建築文化協會 2004 歷史建築公賣局臺中第五酒廠調查研究修復及再

利用規劃建議案報告書。文建會中部辦公室。

王志弘等譯、Said, Edward原著 1999 東方主義。臺北：立緒。

王明珂 1997 華夏邊緣：歷史記憶與族群認同。臺北：允晨。

王嵩山 2003 過去就是現在。臺北：稻鄉。

古都保存再生文教基金會 2004a 退輔會龍崎炸藥工廠產業文化資產清查計畫報告書。臺北：文建會。

——2004b 臺南創意文化園區古蹟「原臺灣總督府專賣局臺南支局」再利用修復調查研究案報告書。文建會中部辦公室。

任海 1993 博物館及其對臺灣原住民文化的製造。山海文化，1: 29~35。

江冠明 1994 出草宣言是原漢對話的起點：評一九九四原住民文化會議。山海文化，6: 37~44。

李公明 1998 歷史是什麼。香港：三聯。

沈松僑 1997 我以我血薦軒轅：黃帝神話與晚清的國族建構。臺灣社會研究季刊，28: 1~77。

周憲文譯、矢內原忠雄著 1987 日本帝國主義下之臺灣。臺北：帕米爾。

林崇熙 2000 文化撰造與歷史想像：雲林縣文化活動的歷史分析(1980~2000)。南臺灣鄉土文化學術研討會論文集，頁297~323。中正大學歷史系。

——2003 臺鹽實業公司產業文化資產清查報告。臺北：文建會。

——2005a 文明的退步與文化資產的進步性。國立雲林科技大學2005文化山海觀：文化資產學術研討會。

——2005b 產業文化資產的消逝、形成與尷尬。科技博物，9(1): 65~91。

若林正丈 1994 臺灣：分裂國家與民主化。臺北：月旦。

洪凌譯、Baudrillard, Jean原著 1998 擬

- 仿物與擬像。臺北：時報文化。
- 涂照彥 1993 日本帝國主義下的臺灣。臺北：人間。
- 張珣 1999 香客的時間經驗與超越：以大甲媽祖進香為例（黃應貴主編）。頁：75~126。
- 陳錦豐 2001 博物館及其對臺灣原住民圖像的製造：以臺灣原住民文化園區為例。國立臺南藝術學院博物館學研究所碩士論文。
- 許綺玲譯、Benjamin, Walter原著 1999 迎向靈光消逝的年代。臺北：臺灣攝影工作室。
- 陶東風 2000 後殖民主義。臺北：揚智。
- 雲林科技大學設計中心 2005 北門鹽場舊建物群空間再利用先期規劃。雲嘉南濱海國家風景區管理處。
- 黃應貴主編 1999 時間、歷史與記憶。臺北：中央研究院民族學研究所。
- 劉進慶 1993 臺灣戰後經濟分析。臺北：人間。
- 劉進慶等 1993 臺灣之經濟：典型NIES之成就與問題。臺北：人間。
- 蔡炅樵 2005 白金歲月臺灣鹽。臺北：文建會。
- 謝世忠 1994 山胞觀光：當代山地文化展現的人類學詮釋。臺北：自立。
- Anderson, Benedict 1999 想像的共同體。臺北：時報文化。
- Giles, Judy & Middleton, Tim. 1999. Studying Culture: A Practical Introduction. Oxford: Blackwell.
- Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence. 1992. The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leong, Wai-teng. 1989. Culture and the State: Manufacturing Traditions for Tourism. Critical Studies in Mass Communication, 6: 355~375.

收稿日期：94年6月26日；接受日期：94年7月12日

作者簡介

本文作者現任國立雲林科技大學文化資產維護研究所教授兼所長。