

與「他者」對話： 博物館展示中的「偏見」與「和解」*

曾婉琳**

摘要

當我們面對邊緣文化之時，博物館策展團體／策展人如何排除長久以來的主流社會意識型態，呈現「他者」的歷史、文化樣態？這些問題正如博物館展示歷史演變，且是近二十幾年來為西方博物館界所不斷反思及辯論的問題。於是本文爬梳相關文獻來呈現不同展示詮釋觀。我們從1984年MOMA（The Museum of Modern Art）的《20世紀藝術的原始主義展》（“Primitivism” in 20th century art: affinity of the tribal and the modern）了解到博物館展示去脈絡化的負面特質及策展人本身的意識形態／策展權力。而從加拿大4座西北岸的美洲原住民（印第安）文化的博物館中，看到「他者」聲音各自表述的可能。

讓權威、絕對性得以鬆動的力量之一，正如James Clifford所闡明的「旅行」，人群的旅行、文物的旅行等等，旅行得以在文化間形成contact zone，讓不平等的權力、各種聲音有一對話的平台，而在不斷的旅行中，

* 感謝審查委員的指正。

** 國立臺灣歷史博物館展示組研究助理

來稿日期：2010年6月2日；通過刊登：2011年2月21日。

這些「離散族群」(diaspora)因出入在多文化之間，在某種程度上，他們在面對不同的文化時，可以有較寬廣、多元的視角，參與文化的再現、顛覆與傳承。

至此，和「他者」的對話，已然展開，這在講述著強勢文化的國立博物館乃至於整個臺灣，所謂異己之間並沒有像外觀（政治人物、大眾媒體所型塑）所呈現出來那麼僵硬的自我觀。我們似乎可以期待博物館正如多元文化間的contact zone，而策展人、curator可以在專業領域的知識高度之外，再透過田調、諮詢會議，傾聽「離散族群」的聲音，了解當代議題，整個對立將會更為鬆散，促使中心和邊緣之間有流動的可能，這會為社會帶來一種新的活力，並發掘多元文化更深的內涵。

關鍵字：博物館、展示、他者

一、前言

2009年88水災，高雄甲仙鄉小林村幾被滅村的慘況震驚臺灣社會，其中令文化界不捨的是，小林村這幾年努力的平埔文化重建亦毀於此次水災中。

觀之2009年的平埔相關活動：5月2日西拉雅文化協會，發起平埔正名運動，5月27日臺灣文獻館推出《平埔風華——四百年的孤寂與等待》特展，8月國立臺灣博物館則推出《采田福地——臺博館藏平埔傳奇》，而本館則將於兩年後推出《再現·平埔》特展。相較於1992年「平埔研究工作會」¹成立之時，現今平埔一詞的知名度已大大提高，亦有研究者說這幾年可謂是「平埔年」。

李壬癸先生曾說，我們要研究臺灣數千年的歷史，就非從平埔族入手不可；漢人在臺灣不過是幾百年，對整個歷史而言，只佔短暫的一小段。不管是荷蘭人、西班牙人及之後的漢人移民到臺灣，他們首先接觸的都是住在平地的平埔族；現在所指稱的原住民是在日本時代才開始積極接觸和治理的。也正因為平埔族和外界一直保持接觸，他們的文化受到西化、漢化的影響，傳統文化已幾消失殆盡（李壬癸，1997：33-34、132、195-6）。

隨著臺灣政治的解嚴，1980年代的各族群自覺運動風起雲湧，共構了臺灣民主化與自由化的社會面貌與思潮。平埔復振運動亦是當中的一員，於臺灣歷史上，平埔族不論其文化樣貌、族群意識甚至國家在相關族群政策的制定等等，其一直處於漢人與原住民之間的曖昧地帶，這樣的兩難亦出現在物質文化的辨識與研究上。因此要研究他們的傳統文化乃至於歷史，也較原住民困難。如今觀之，近二十年來，文化界、學界對平埔議題的研究和關注已累積相當的成果，臺灣博物館界亦推波助瀾為平埔研究略盡棉薄之力。

但要展出一個幾乎是消失的文化，是相當不容易的；博物館策展團體／策展人面對平埔文物／議題如何排除長久浸染的「漢人」意識型態，呈現「他者」的歷史、文

¹ 平埔研究工作會介紹及相關成果<http://ianthro.tw/~pingpu/>（瀏覽日期：2011/01/09）。

化樣態？至此，我們得來思考何謂博物館？而展示部門乃至於策展團體／策展人在其中又是處於何種角色？

ICOM在1974年的博物館定義：

博物館是一座以服務社會及其發展為宗旨，並開放給大眾使用的非營利機構，它負有取得、維護、研究、溝通和展示人類及其環境物質證據的功能，並以研究、教育和提供個人享受為目的（張譽騰，2005：101）。

就一座國立博物館而言，博物館對既有物質遺產有保存與維護的使命，將文物蒐藏、檔案化、研究，並由此作為基礎，產出活動與展演；現實政治層面則為政府供給資金，博物館作業集中於單一博物館建築中進行，有著專業的館員，並在官僚科層制度底下工作。

博物館也因其坐擁文物、知識的寶庫，而為文化詮釋者，並透過展示來傳遞知識，展示成為博物館和群眾之間的重要溝通管道。當中包含了策展團隊／人決定哪個議題？展示故事線的邏輯？用了哪些展示技術？以及展示要傳達何種訊息／意義給觀眾？這些取決於博物館及策展團隊／人所累積的策展經驗及意識型態，但亦須端看來自不同文化背景的觀眾如何吸收及回應博物館展示。

任何歷史物件原先就帶著創作者及使用者的特定意圖；把這些物件挑選出來，放進特殊脈絡中的乃是策展人，整個展示效果蘊含著策展人附加於物件的意義及目標，且未必符合物件創作者及使用者的原有目的。展示部門及策展人的權力與角色已經在博物館學的研究中成為不得被注視的重要存在。

回到之前關於平埔特展的提問：博物館如何呈現「他者」文化？且是一個處於幾乎消失的文化？策展團隊／策展人又如何打破主流教育／文化的意識型態，乃至於刻板印象來策劃此展覽？這些問題正如博物館展示詮釋演變的歷史，且是近二十幾年來西方博物館界所不斷反思及辯論的問題。

博物館展示詮釋觀的不同體現，本文將以Eilean Hooper-Greenhill (2001)所描述之現代性博物館（modernist museum）及後博物館（post-museum）來說明當中的

變化，這兩類博物館皆為其所處的時代氛圍所影響；雖然本文對這兩類博物館的描述都會著重在其興起年代及所標記的時代意義，但它們皆是指某種觀念及情境，並非絕對的「此時此地」，且兩者亦沒有絕對的前後關係；即使在現在，也有可能出現兩者並存的現象，正如本文於其後的展覽例證，1984年的MOMA（The Museum of Modern Art, 以下簡稱 MOMA）的《20世紀藝術的原始主義展》（“*Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*”，以下簡稱Primitivism 展覽）就被評論家評為未脫離現代性的殖民論述。

而本文於整理現代性及後現代兩個時期的時代意義及展示策略之時，亦將帶出當時的「他者」文化如何被展示，來說明每個時代的展覽觀念；並於其後，各舉「偏見」與「和解」兩種意涵的展覽案例，以為日後策展之借鏡。

二、現代性博物館（modernist museum）

Habermas（Jürgen Habermas, 1929-）提及17世紀末，是中古時代與現代的分水嶺。這種時代觀點的轉變，重要的標記點為啟蒙運動，它包含了15世紀末以後的新世界的發現、文藝復興和宗教改革的成果與社會組織模式的改變（Habermas, 1981:3-14），在18世紀出現了3個革命：工業革命、法國大革命、美國獨立，在經濟上亦有資本主義的前哨——自由經濟的發展，以亞當·斯密（Adam Smith, 1723-1790）的《國富論》為其代表，至此整個中古時代的社會觀感已被翻轉。

這樣的時代氛圍集結成所謂的現代性觀點，表現出世俗社會的發展（相對於宗教掌控的時代）、科學至上，而且崇拜理性，相信人類社會有放諸四海而皆準的普世價值；而伴隨這些改變，使人以「進步」（progress）為其理想和目標；並且倡導人道主義與寬容精神，當時的開明專制君主奉此原則為施政標準（Habermas, 1981:3-14、廖炳惠，2003：167-168）。²

² Habermas, Jürgen, 1981. Modernity versus Postmodernity. New German Critique. 22:3-14, <http://www.jstor.org/pss/487859>（瀏覽日期：2011/01/09）。

此時期是一個看似自由開放卻處處充滿矛盾的年代，所謂的科學、理性、進步的理念皆是以歐洲白人為中心的思想展現，而現代性被視為是人類歷史一個特殊且處於較高等的階段，因此當歐洲權力向外擴張之時，這種優秀感卻成為對待傳統文化或前現代社會、民族的態度；並且有著強烈的使命——歐洲有義務與權力為處於原始、非文明的民族引進現代性，由此可看出現代性的觀念對殖民論述的影響。而且，某種程度上現代性是關於征服的，其必要手段為正規教育、調查、製圖、殖民以促進文明化，走向進步之路。一旦接受這種歐洲模式歷史變遷的觀念，就被迫拒絕相信：他者社會內部存有內在動力去形成自我發展的可能性（Habermas, 1981:3-14；廖炳惠，2003：167-168）。

現代性博物館樣態就是出現在這種時代氛圍裡，充滿現代性的工業化象徵，內含了濃厚的西方價值觀，並承載著宣傳權威／專業知識的責任，期許它透過社會教育來彌補某些無法在學校受教育的社群（Hooper-Greenhill, 2001: 93-94）。

以19世紀的英國為例，其博物館的教育功能就和社會改革緊密的結合。這和19世紀的工業革命有很大關係，那是一個歐洲強國相互競逐海外殖民地、工業技術、資金積累的時代。在英國的有識之士認為，假如英國工業要能成功地和歐陸對手競爭，有教養的工人和國民是重要的因素。因為工業的競爭就是知識的競爭，而且必須藉由國家的力量和立法來達成。這樣的社會改革運動並不限於正規教育裡，不屬於正規教育體系的博物館亦承載此任務，例如：1845年的博物館法案（Museum Act）中，就規定只要城鎮超過一萬人以上，就可用公費蓋博物館，這樣的理念促使英國的博物館數量激增，特別是地方政府層級的博物館（Lewis, 1992:27-28、72; Swinney, 2002）。³

基本上，社會改革者對於博物館承擔教育角色一事的認知是極為廣泛的。他們認為博物館不只可教導工匠們技能、品味和科學工藝知識，亦可使各色工人們從酒吧等

³ Swinney, Geoffrey N., 2002. Museums, Audiences and Display Technology: Attitudes to artificial lighting in the nineteenth century. In: University Museums in Scotland Conference 2002. <http://www.dundee.ac.uk/umis/conference2002/swinney.htm>（瀏覽日期：2011/01/09）。

聲色場所轉移至博物館，藉由參觀博物館觀看到中上階級、知識分子等族群的行為舉止，而見賢思齊，可促進國人的「文明化」程度，更甚者亦可由此來增進國家的認同，並且「文明化」其他國家的人（Swinney, 2002）。這時期的博物館「社會功能」是國家意識專制的產物，充滿著「教化」與「管理」民眾的想法，至於工人或社區的真正的聲音則被忽視，也可看出此時期的博物館中受到政治、國家意識型態等外力的強大支配。

由此，博物館以其古典、殿堂式的建築外觀來營造其權威、神聖的感覺，而以展示來表現其發言的正當性。

在此時代氛圍下，現代性博物館強調大敘述（master narratives）、普世性價值，且充滿進化觀。來自不同地方的各式各樣物件被帶到博物館的場域裡，在專業知識的體系下被分類、展示。當時的 curators 是握有專業知識的權威角色，設定何種知識該以何種標準來呈現，博物館展示用一種專業者向初學者說教的途徑，呈現出菁英族群的姿態，將物件以百科全書式的方式傳遞知識，物件本身服膺在人種誌、自然史、藝術史、地質等等知識系統下，而這些分類系統和客觀論述成為博物館展示的基礎根據。而展示的方式更因強調理性思考，刻意讓文物、議題和大眾保持距離，以一種秩序、玻璃櫃的方式來呈現，展示的議題則是脫離一般日常生活的（Hooper-Greenhill, 2001: 93-94）。

至於「他者」文化等的物件又是如何被展示？在19世紀左右，「他者」文化的文物並未被置於大敘述的歷史文化脈絡中，他們如同奇珍異寶櫃（cabinets of curiosity）般的形式被收藏、展示，他們是西方探險者對其它文化掠奪而得，是戰利品亦是優越感的標誌。博物館展示的變化亦步亦趨地跟著人類學、民族誌的專業學科發展，進入20世紀後，民族誌逐漸成為一門專業知識，進行科學的研究，讓這些靜靜躺在珍寶櫃的原始部落物件，有了被了解的可能，重新賦予意義的脈絡，但研究成果和展示資訊仍然呈現出強烈的西方白人的優越感，這些「異族」的人類，仍是被以異國情調（exotica）的方式被展示，於是某部份的人類成為吸引人目光的「他者」，而其物件則成為現代藝術家好奇、模仿的對象。這些展示皆是服膺於殖民主義之下（Grognet, 2001: 51-56）。

現代性帶來的除「舊」佈「新」，為世界帶來秩序與文明化，但它卻未必能使世界更有意義。然而，它的理念已深植於歐洲傳統及急欲想「進步」的傳統文化中，這些根深蒂固的觀念將在二戰後慢慢鬆動。

三、後博物館（post-museum）

後博物館觀念是因應後現代、後工業化、後殖民的全球觀脈絡下而產生。整體觀之，這些所謂「後」（post）字頭的理論，是在二戰後形成的，它們無可厚非地承襲現代性，但重要的是，它們是與現代性不斷對話的一種情境，Habermas把現代性視為一種未完成的計畫，而後現代性是現代性的一個階段（Habermas, 1981: 3-14）。

此時代的重要標記為殖民主義的潰散，曾經被壓抑的可能性陸續浮出檯面形成了對話情境，部份則形成了對現代性的反動，例如：傳統文化復甦的迫切性；而有一部份更徹底的實現現代性的理想，例如：解殖之後，期待更自由、人道的社會，二戰之後許多被殖民的國家獨立，以及1960年代蜂湧而起的社會運動（學生運動、黑人民權運動等等）。

而在社會進入後現代之後，資訊、技術、勞動、消費等都在全球化的概念下流通，但也形成了社會發展不均、生態環境被破壞等問題，後現代性在這樣的狀況下，反思逝去的文化，逐漸找回地方認同，關懷族群多元文化，並在傳統與現代、技術和思想、物質與精神傳統之間不斷地協商與和解（廖炳惠，2003：206）。

博物館是時代的造物，不同的時代風格造就不同的博物館性格。但後現代主義的理念，並沒有立即影響到博物館。1980年代之時，博物館乃嚴厲地被指控其為菁英主義，且缺乏對當代現實環境的覺醒。至此，博物館界不得不重新檢視它潛在的功能，環顧社會需求，並以一種激進的態度檢視它的溝通模式。當新的技術（視聽媒材、網路）進入博物館後，知識變得更易吸收、更隨手可得；因此它得改變和觀眾之間的宰制關係，它的收藏品不再只是宣傳菁英文化、服務大論述的知識體系，而是更應貼近大眾生活文化；在學習途徑上，亦鼓勵觀眾展現其批判性並對所展示的知識存疑。而知識也不再是一體的、刻板的，它是允許片段和多元聲音的呈現

(Hooper-Greenhill, 2001: 97-99)。

博物館物件則因為新的文化需求，有了不同的位置和詮釋，它不再只是客觀地成為某一歷史事件的配角，它可能被賦予文化情感面的認同，例如：國立臺灣歷史博物館的黃虎旗，它在日本時代被視為臺灣叛徒的國旗，戰後則被賦予唐景崧抗日義旗之名，但隨後即因其指涉「臺灣」、「民主」、「獨立」而蒙上政治不正確的陰影；至2001年，才從《黃虎旗的故事》特展中翻身，成為該館的「鎮館三寶」之一（李子寧，2008：54-60）。

另外值得注意的是無形文化財亦被博物館所收藏，因為在有形的物件可能的使用者已陸續凋零的情況下，記憶、歌曲等記錄，是可以再現傳統文化的方法，並藉此無形文化財的保存與展示，串連過去和未來（Hooper-Greenhill, 2001: 98）。

後博物館的收藏、研究在重新思考其方向的同時，它的展示又是呈現何種理念？正如Thomas McEvelley所言策展團隊／策展人企圖強調的不是共通性而是差異性，「其背後的動機乃是要驅散現代主義所假定的普遍性，而凸顯一種相對的宇宙，讓每一個聲音都能各得其所」（McEvelley著、徐文瑞譯，1998：8-14）。

由此可知，後博物館除了傳統的博物館功能之外，它更注重和社會各社群建立親密的夥伴關係，並且讓曾在大論述中被隱藏的歷史及「他者」的聲音在博物館中各自表述。

進一步探究後博物館展示的角色，即會發現它無需亦步亦趨地只為呈現知識領域的成果而存在，它有更大的自主權獨立於收藏與研究之外。雖說專家知識仍是不可忽視，然而，策展人員更重要的課題是如何將專家知識與社會大眾的日常生活經驗作整合。過去，現代性博物館將大論述視為唯一真實、正確的知識，而博物館展示則是負責傳遞此訊息，但後博物館的展示試著加上觀眾的情感及想像，並且傳達著所謂大論述的知識並非是唯一的。例如在1997年英國倫敦的國家肖像藝廊（National Portrait Gallery）一項特展示範了具創造力策展的可能性。在一個關於Ignatius Sancho——一位非洲裔文人的展覽中，將古鍵琴和一對奴隸的手鐐放置在一起。在現代主義的博物館中，物件是被分門別類放置的——肖像和肖像掛在一塊，動物標本和動物標本放在一起。博物館貯存／典藏的系統圍繞著特定的物件類別，

curators 是因為其具地質學家或藝術史家的專業而被指派負責某類物件。這些專業的組織就是為了要預防像這樣不同類的物件被並置的狀況發生。但是為何這些不相似的物件會被擺在一起？我們在此可以看見物件所引起的好奇心以及刺激觀眾興趣的潛力（Hooper-Greenhill, 2001:101-102）。在此展，透過古鍵琴和手鐐的併置（juxtaposition）深刻的表現出 Ignatius Sancho 曾被當成是來自異國的禮物及被禁錮的人生。⁴

四、偏見

1984年MOMA推出《20世紀藝術中的原始主義：部落和現代的同族性》（“Primitivism” in 20th century art: affinity of the tribal and the modern），展出了150件左右的現代藝術作品，包含畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）、馬諦斯（Henri Matisse, 1869-1954）、高更（Paul Gauguin, 1848-1903）等人的畫作，並將約200多件的部落文物與之並列。

在此展的圖錄〈前言〉表示，此展是該館最大膽的嘗試，策展團隊驕傲的認為他們策劃了一個在藝術史上深具意義的展覽，因為他們將現代藝術和部落文物之間的普世價值透過此展深刻的傳達出來（Rubin, 1984: iii-xv）。

這樣看似具前瞻性的藝術展覽，卻在無意間流漏出其對藝術的偏狹觀念，甚至再次表現出西方文明對待文化上「他者」的模式（吳介禎譯，1999：397）。

首先，從其標題來看，何謂「原始主義」？在西方歷史意涵中「原始的」（primitive），一指希羅文明之前，另一指的是沒有文字記載歷史的部落社會，而受到達爾文（Charles Robert Darwin, 1809-1882）「進化論」的影響，暗示了「野蠻」、「落後」、「未開化」等負面的文化意涵，這種觀點，於18、19世紀殖民主

⁴ 在入口附近一個肖像畫旁的說明短文敘述了 Ignatius Sancho 的故事：Ignatius Sancho 是生在1729年橫越大西洋的奴隸船上，之後他母親去世，在他兩歲時被帶到英格蘭且被當成一項具「異國風情」的禮物送給住在格林威治的三個姐妹。Sancho對於奴隸的身分感到不快樂，他的天賦被壓抑，於是他逃走並受到 Montagu公爵一家的幫助（Ignatius Sancho, 1729-1780, 是作曲家、作家、演員，被列為英國偉大的100位黑人之一）。

義盛行之時，正當化殖民帝國的掠奪行為（謝東山，1996：86-87；黃文歡，2002：78-79）。

而此次展覽的20世紀藝術，指的是現代藝術。20世紀初為了對抗文藝復興（Renaissance，始於14世紀）以來支配歐洲文化傳統的表現形式，在藝術、文學與音樂領域上，試圖用實驗手法創造出一場文化革命，其刻意模糊美與醜的界線，摒棄具象、反透視與反比例等等，探索可能的抽象表現，在在挑戰古典審美標準（謝東山，1996：86-105）。

但這劃時代運動的原動力被指涉的是「原始」藝術的介入，特別是非洲藝術。現代藝術家從原始藝術取得靈感的創作，讓現代藝術有著想像的基礎並走向抽象之途，並企圖在藝術史上爭得一席之地。

從其背後，有幾個問題值得省思。其一、為廖新田（2003）所指稱的程序正義，其以「馬諦斯在摩洛哥」為例，指出馬諦斯曾於1912-13年期間旅遊摩洛哥，創作了其名作〈站著的左拉〉，畫中的模特兒左拉（Zorah）卸下面紗不但違反了文化禁忌，且可能引來殺身之禍，而在1912年列強（法、德、英）為瓜分摩洛哥，正在當地發動戰爭，當地居民亦為反殖民統治武裝起義。但觀之馬諦斯的畫作，看不出任何戰火的味，呈現的是一個個心平氣和的人被他模擬創作於畫作上，完全忽略其歷史脈絡、人像被去人格化與美學化（頁39-49）。由這概念延伸，不禁亦令人思索，這批在MOMA展出的部落作品如何被取得，其正義又何在？

再回到歐洲中心如何觀看「原始」的問題上，對20世紀初期的藝術家而言，原始藝術是異國情調的，是所謂的「他者」；原始藝術的模仿，是為了否定原先的傳統，為「革命」找一個立基點，而這批現代藝術家也真得藉此找到其藝術史上的地位，但這個革命要素，只在於模仿外在形式，忽略原始藝術背後的存在意義，沒有確切年代、作者、用途等資料；而透過作品，這些部落作品被告知是具現代性的。正如此展的標題：affinity——同族性，它證明現代西方藝術表現了人類的普世價值。但Thomas McEvelley則不客氣地說，這整個論證是可以顛倒過來的，所謂的部落作品應是先表現了人類的普遍性，但作品在此展被剝奪一切尊嚴，沒有他們原先的脈絡意義或功能討論，除了他們類似現代藝術作品之外，沒有文化、歷史；似乎只為了來「墊高現代主義的腳跟，正如他們原來的社會也只為了墊高殖民時代的腳跟而已……似乎就是

要重新確立西方的文化霸權……現代美術館也暗中重新確立了它的典藏作品的霸權地位。」（McEvelley著、徐文瑞譯，1998：8-14）。

James Clifford（1997）亦揭露出文化間存在著遠比我們所能想像的複雜關係，他們之間存在著contact zones，⁵在其中，文化之間的剝削（exploitation）和挪用（appropriate）互相作用，更混雜著各主體間支配權和選擇權的運作。在上述的案例中，我們亦不容忽視觀眾對「非洲」的期待與想像，亦要關照非洲人的態度，正如Clifford在Museums as Contact Zones中所援引的案例，在歐洲人對非洲藝術好奇及挪用之時，非洲人亦如此，而且在現代化過程中，非洲和歐洲傳統文化同樣被其它文化所威脅，但不同的是，非洲挪用歐洲文化，被視為是一種模仿而且是必要的文明化過程；而歐洲挪用非洲文化，則被視為創造、進步，並進而晉升大論述系統中（例如：現代藝術）（pp. 191-204）。

這是「詮釋」的權力，而博物館被視為文化間對話的contact zones之一，透過展示支配著文化的詮釋權，因此對於文化交會關係中的任何可能性，不可不察。

五、和解

傳統博物館一直被賦予保存消失中的歷史寶物、遺跡，這些文物在被挽救、被賦予意義和價值之後，消失中的部落成了人類學的證據或是原始藝術，成為我們已知的大論述解釋的一環，我們對此應是存疑的。因為部落文物的保存不應只是將他們典藏在博物館或是標記於大論述的知識中，部落的長者和後裔在面對這些文物可以講述著傳說、吟唱傳統曲調，回憶著祭典的舉行，甚至連結至現在（吳介禎譯，1999：499-501；Clifford, 1997:188-191）。

⁵ 這是James Clifford援引Mary Louise Pratt所提出的觀念，在早期殖民研究的理論上，會覺得「未開發地區」（frontier）是須要被救贖的、等待被文化輸入的，存在著優勢文化總是能消融、改善弱勢文化的看法。而Pratt則是認為，兩種不對稱的文化發生接觸、連結時，會產生一種所謂的Contact Zone，並且以一種跨文化的狀態（transculturation）來呈現權力的配置：「在地理或歷史上被分開的人群，在Contact Zone接觸彼此後，建立之後的關係。」由此，認為殖民關係並不是一種單純的從屬關係，在旅行過程中、在觀看與被觀看的過程中，有著相互依存、影響的複雜關係。

以主流群族論述為主的博物館，在處理少數族群議題時，應該有個積極的態度去面對文化的差異，在鑽研專業的知識之外，亦應涉略種族主義（racism）、殖民化及解殖等相關研究，甚至了解少數族群所面臨的當代問題，curator由此可保有相當的敏感度及反思能力來面對複雜多樣的觀眾及「他者」議題。讓所有的爭論在博物館這個場域中，有個和解的可能性。

對於「他者」作品如何展示，若如上個章節所述，策展人可能會手足無措，到底美學價值與其本身的歷史脈絡觀點有無和解的途徑？博物館又有何正當性得以收集、展示部落文物，亦即該如何面對文物典藏與回歸部落的問題？

James Clifford在觀察加拿大四座西北岸的美洲原住民（印第安）文化的博物館或可提供我們參考。⁶

第一個問題，我們可以從其中兩個博物館來看——The Royal British Columbia Museum（簡稱Royal BC或Victoria 博物館）和The University of British Columbia Museum of Anthropology（簡稱UBC博物館或是MOA）。在Royal BC裡，關於加拿大原住民（在加拿大，稱原著民為First Nations/ First Peoples）的展覽分為兩區，其展示故事線是線性的、年鑑式、教導式的，第一區以大量的解說文字、舊照片、人型塑像以及文獻來說明其與白人接觸前的歷史，並以一點片來傳達獨木舟其較為精神面的角色（一位戴面具的女舞者在船上），以及用類似暗房的手法，將各種面具如投影片式的光源被照明，其後配合著講述著不同神話的聲音。

⁶ 關於此四座博物館的描述，主要參考：

- (1) Clifford, J.1997. Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections. In: Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. pp.212-254. Harvard University Press.
- (2) The Royal British Columbia Museum: http://www.royalbcmuseum.bc.ca/First_People_Gall/default.aspx（瀏覽日期：2011/01/09）
- (3) The University of British Columbia Museum of Anthropology, <http://www.moa.ubc.ca/index.php>（瀏覽日期：2011/01/09）
- (4) The U'mista Cultural Centre, <http://www.umista.org/>（瀏覽日期：2011/01/09）
- (5) The Kwagiulth Museum and Cultural Centre, <http://www.nuyumbalees.com/index.html>（瀏覽日期：2011/01/09）



圖1：原住民展廳入口（許秀雲 拍攝）



圖2：展廳中的圖騰柱區（許秀雲 拍攝）



圖3：展場大圖輸出原住民洞穴房實地拍攝照片（許秀雲 拍攝）



圖4：原住民洞穴房復原模型（許秀雲 拍攝）

第二區展示則講述著他們原先的宗教以及在白人進入此區域後，信仰的衝突和改變，以及之後的災難——天花的流行，在展場的通道牆面上貼著大型的美洲原住民的面孔，並有背景聲詳述著大量的人死亡、文化的危機以及為求生存的掙扎。

並有一區講述誇富宴（potlatch）事件，也復原了酋長的房子。基本上，此館的歷史途徑是講述這批原住民適應環境、和外來文化衝突的過程，並以一個更廣泛的宗教觀來涵蓋，它被納入白人中心的歷史脈絡中。



圖5：原住民巨幅影像（許秀雲 拍攝）



圖6

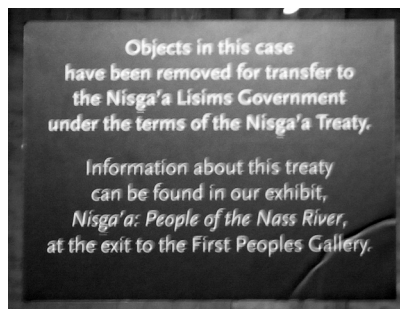


圖7：右邊清空的櫥窗說明牌寫著：遵守Nisga'a 協定條約，已將此文物回歸部落（許秀雲 拍攝）。

至於UBC博物館展示詮釋則完全不同於Royal BC，它強調的是文物的美學。它的建築物內部挑高且大量自然的採光，展示脈絡上呈現的是個別物件的特殊性和有如美術品的一面，而非線性的歷史情境展示。每個說明牌，以精鍊的文字來呈現，每件雕刻作品都可能是來自日常生活的物件，雖然都更為巨大，但一樣具親切感，且可近距離欣賞；博物館外則是放置了傳統風格的圖騰柱和房子。這些作品都是當代美洲原住民藝術家的創作，且取自這塊土地上的不同傳統，創新和古老物件並置，它清楚地傳達著博物館的重要訊息：部落作品是不間斷的、有活力的傳統的一部份。此外，對於小物件則可以自由打開的抽屜來展示，喚起觀眾一種熟悉的探索感覺。

UBC所呈現原住民雕刻的美，並沒有策展人在認知上的傲慢，博物館亦沒有以知識權威者自居，這種美感來自部落生活中的物件，由原住民藝術家創作而成，而每個物件都有著許多故事，可能是神話傳說、藝術家的故事或是實際在生活上或祭典中被使用的方法。

Royal BC的歷史展示採取了較不受爭議的年鑑式說故事方式，呈現原住民歷史中發生的事件，文物有如見證者為歷史事件提供了真實性。

Royal BC和UBC兩間博物館都有著多元的展示方式，但卻以完全不同的展示脈絡來呈現，一為歷史脈絡，一為美學觀點，極度的差異卻互補的呈現美洲原住民的文化。

關於第2個問題：文物歸還（Repatriation），則可以The Kwagiulth Museum and Cultural Centre⁷及The U'mista Cultural Centre兩座地方博物館來看。這兩座博物館的成立，與加拿大政府在1921年取締一場「非法」的誇富宴有關。誇富宴是Kwagiulth⁸部落的重要禮節，是一種競爭性的禮物贈與，它牽涉到權力的轉移和合法性；當年加拿

⁷ The Kwagiulth Museum 於1979年成立，近幾年閉館整修，於2007年重新開幕，並更名為the Nuyumbalees Cultural Centre, Nuyumbalees意思是為The Beginning。 <http://www.nuyumbalees.com/index.html>（瀏覽日期：2011/01/09）。

⁸ Kwagiutl或Kwagiulth皆是指居住於加拿大北溫哥華地區的原住民族Kwakwaka'wakw（Those who speak Kwak'wala），因人類學家 Franz Boas的研究，而廣被使用。



圖8

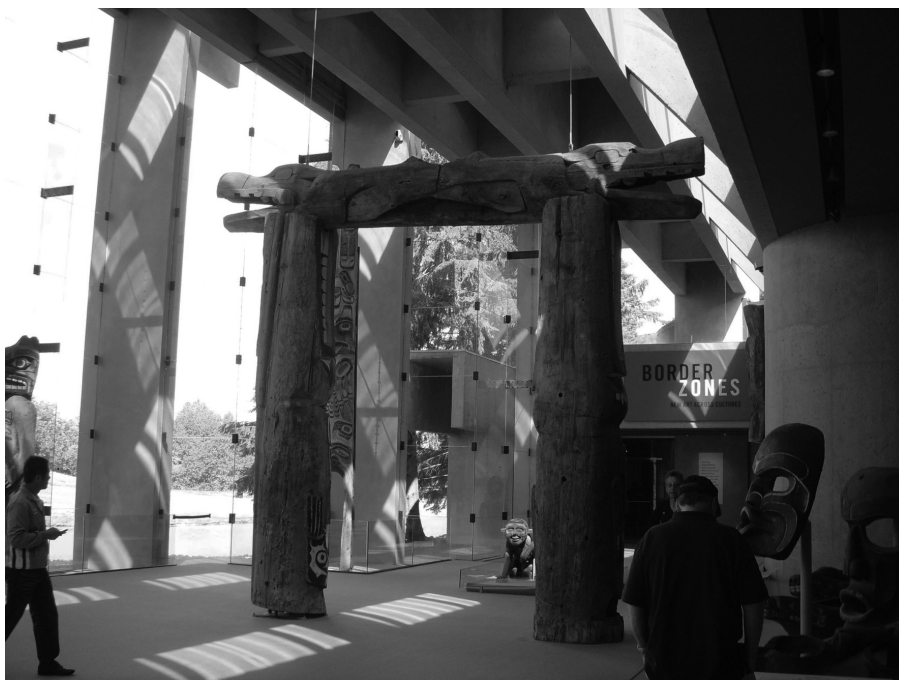


圖9：UBC博物館建築高挑，自然光讓大型的原住民雕塑作品與戶外的景色相呼應。



圖10

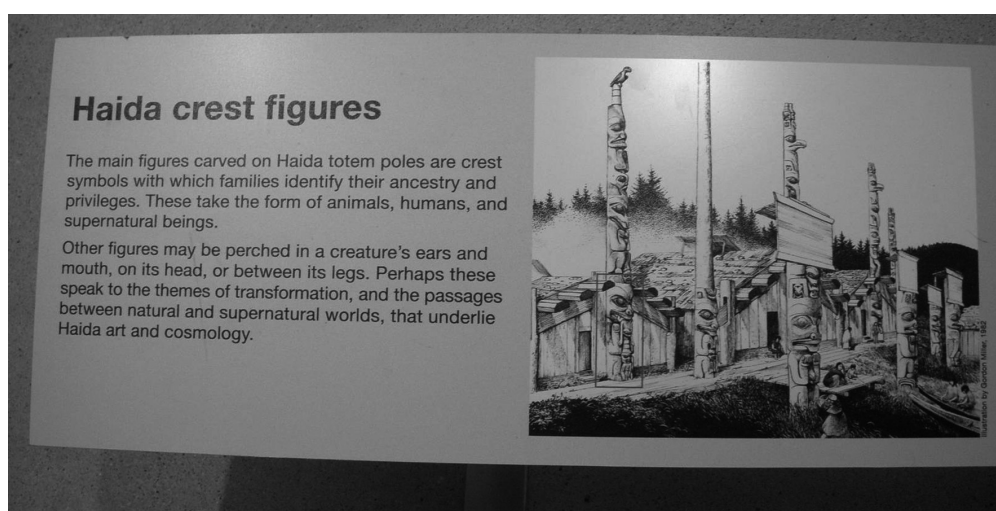


圖11：每個說明牌，以精鍊的文字來呈現，每件雕刻作品都可能來日常生活的物件（簡明捷 拍攝）。

大政府以根除「原始」和「過度的」誇富宴為由，沒收了所有的贈禮，並且要求族人放棄此禮節，不從者甚至被監禁或被處死刑。族人交出了450件寶貴文物，當局以極微薄的金額付款。這些文物最後被置於渥太華（Ottawa）和赫爾（Hull）兩個城市的主要博物館裡。此事件嚴重打擊當地的傳統文化。在1950和1960年代隨著誇富宴等文化的復甦，文物歸還運動於是展開。The Canadian Museum of Civilization及The Royal Ontario Museum先後答應歸還文物，但為了讓文物能被妥善的照顧，以及不落私人收藏家手中，於是在政府和私人基金援助下，分別在當年誇富宴被嚴重破壞的兩地Cape Mudge Village和Alert Bay興建博物館，文物則由兩地家族長老來指認，有爭論或無法確定的文物，則平均分給兩地。

The U'mista Cultural Centre在Alert Bay，是個較活躍的Kwagiulth社群，且有不少知名的藝術家，此中心是地區藝術與文化的催化劑，對外亦和溫哥華等地的博物館有相當的連繫，館長Gloria Cranmer Webster就是當年誇富宴事件當事者酋長（Dan Cranmer）的女兒，受過相關的學術訓練並在國際上也實際參與相關活動；在U'mista的展示，他們從自己的立場述說其歷史，也描繪了外來白人的歷史，說明了這些外來者處於支配地位，而且是不平等的歷史對待，白人們被告知得承擔的責任及較為不堪的論述，對於當年的事件，他們用影像廣泛地傳達族人被鎮壓和文物應被歸還的訊息。

相較之下，位在魁北克小島Cape Mudge Village的Kwagiulth博物館，它的文化活動僅侷限於當地，對於文物也僅是簡單的描述其歷史及傳統意義，寫出其擁有者，它的展示方式強調文物的特殊性及視覺面向，正如UBC博物館，它不刻意地將文物納入歷史論述中。文物在這裡是家族和社區的紀念品。

在很多部落中，隨著經濟及現代國家體制的發展，傳統文化相對地被壓制或被邊緣化。1921年的誇富宴事件之後，Kwagiulth幸運地還有機會取回屬於自己的文物，但是文物仍無法歸還原擁有者，其結果是兩座博物館的誕生。然而，文物回歸讓族群的歷史有了證據，也讓他們重拾其傳統文化的力量與認同，族人用自己的聲音透過博物館這場域向群眾發聲。

當然許多文物並非有幸得以順利回歸，這背後糾結著複雜的歷史、政治角力，但博物館亦未必是文物旅途的終點，文物見證了歷史，它也是文化間挪用的有力證據，它在不同的故事脈絡下呈現出不同的觀點，即使現在，當代文化復振運動熱絡之時，一件傳統部落文物亦可成為有力的說服者。文物的旅行猶如未完成的歷史，持續著。

至此，博物館已呈現一種較為複雜的樣態，是多元且變動的，正如前述，後博物館除了傳統的博物館功能之外，它更注重和社會各社群建立親密的夥伴關係，並且讓曾在大論述中被隱藏的歷史及「他者」的聲音在博物館中各自表述。

「和解」是可能的，但它不是被提供或整合成一個觀點、聲音，是眾聲喧嘩的。博物館應該更像是contact zone，而不僅僅是國家的文物典藏中心或是大論述的支持者。

六、與「他者」對話的可能

何謂「他者」？

面對無法真正理解的對象，從性別、膚色、年齡、性取向乃至於身體外貌，或在行為上無法理解的方式，都以「他者化」的方式來建構他者……特別是古典到現代的過程，往往透過藝術的再現來加深刻板化印象，因而形成階級、種族和性別範疇下的「他者」。……許多在階級、性別上的弱勢族群，往往會被「他者化」，在「東方主義」中，就是藉由對異族的「他者化」、刻板印象化、邊緣化，來將其物品化（廖炳惠，2003：185-187）。

當我們面對邊緣文化之時，也許無需大聲警惕博物館自身得要先「去殖民」，畢竟臺灣多族群、富地域性特色的歷史發展至今，我們已都是雜交文化裡的一分子。

正如後博物館無可厚非地承襲著現代性博物館的功能，並在不斷地反思中醞釀出自我的風格，讓現代性博物館內部的絕對性更為鬆動，後博物館由此產生更多的可能，並且包容更多元的聲音。

而博物館的展覽所形成的論述權力，在展示詮釋的脈絡中，「偏見」和「和解」的案例，仍會不斷的出現。

如今，西方對「原始」文化和部落文化的興趣未減，於2006年有法國布利碼頭博物館（Musée du Quai Branly）⁹開幕，其在籌建過程中，亦曾因其展示設計過於強調「原始」文化之美學表現而被質疑，原先要命名為「原初藝術博物館」（Musée des Art Premiers），但因反對聲浪太大而作罷。其開幕特展《什麼是身體？》的策展人之一Schaeffer，就指出策展的最大難題，在於如何避免以西歐身體美學的形象，框架「原始」的藝術文物；在策展過程，他們企圖將西歐文化也看作是一種部落文化，與其它文化並置，以減少異己文化的差異，刻意地讓「熟識」的文化變成陌生。但這樣翻轉，進行並不順利，當時的有力人士對此仍有相當的意見，於是策展規劃和最後現場的展出是有落差的（劉千美譯，2006：7-17）。

呈現「他者」之難，不在話下。布利碼頭博物館非洲藝術部門主任Hélène Joubert日前來臺參與研討會，¹⁰面對與談人的質疑之時，她直言道，我們不代表「他者」，但會在適當的地方提到「他者」；更甚者，在邊緣文化裡的人，一直以來，沒有人視自己為他者，正如The Kwagiulth Museum and Cultural Centre及The U'mista Cultural Centre所呈現出來的氛圍一樣。

讓權威、絕對性得以鬆動的力量之一，正如James Clifford所闡明的「旅行」，人群的旅行、文物的旅行等等，旅行得以在文化間形成contact zone，讓不平等的權力、

⁹ Musée du Quai Branly，主要是結合了「人類學博物館」（Musée d'ethnographie）及「法國海外博物館」（Musée de la France d'outre-mer）兩座博物館的收藏，包含非洲、美洲、大洋洲和亞洲等地約35萬件文物，以宣揚人類的普世價值為其目的，當中的展示更以「美感經驗的／藝術的」角度來呈現非歐洲文物，亦有人稱之為「他者博物館」（Musée de l'Autre）。不管其評價如何，法國的政治及文化界總是希望透過此博物館來包容、了解各民族間的差異性，消弭法國的種族歧視及暴力。參見http://www.humanityinaction.org/docs/Blasselle_Guarneri_FR_2006.doc（瀏覽日期：2009/06/19）。

¹⁰ 國立臺灣藝術大學藝術與文化政策管理研究所主辦「全球視野・在地思維——博物館專業的時代挑戰，2009文化政策與博物館管理」國際研討會，2009年5月31日至6月1日。

各種聲音有一對話的平台，在不斷的旅行中，這些「離散族群」（diaspora）¹¹因出入在多文化之間，在某種程度上，他們在面對不同的文化時，可以有較寬廣、多元的視角，參與文化的再現、顛覆與傳承。

至此，和「他者」的對話，已然展開，這在講述著強勢文化的國立博物館乃至於整個臺灣，所謂異己之間並沒有像外觀（政治人物、大眾媒體所型塑）所呈現出來那麼僵硬的自我觀。我們似乎可以期待博物館正如多元文化間的contact zone，策展人、curator可以在專業領域的知識高度之外，再透過田調、諮詢會議，傾聽「離散族群」的聲音，了解當代議題，整個對立將會更為鬆散，促使中心和邊緣之間有流動的可能，這會為社會帶來一種新的活力，並發掘多元文化更深的內涵。

¹¹ diaspora原意是指流浪的猶太人，15世紀以來亦包含非裔族群或中國裔族群因奴隸買賣、勞力工作被迫至歐美各地的悲苦情境及離散狀況，但他們的生活模式、藝術等，在歐美主流傳統下，表達出一種「對抗」性及相對自由的創意，對歐美文化造成了不少衝擊。而diaspora在當今的脈絡下，則指涉這些「離散族群」因出入在多文化之間，在某種程度上，他們在面對不同的文化時，可以有較寬廣、多元的視角，參與文化的再現、顛覆與傳承（廖炳惠，2003：80-82）。

參考文獻

1. 托瑪斯·麥克維利 (Thomas McEvilley) 著，徐文瑞譯，1998。後殖民時代的展覽策略，頁：8-14。現代美術，80。
2. 湯馬斯·麥克艾維利、威廉·盧賓、科克·法尼多等著，吳介禎譯，1999。醫生：律師·印第安酋長——紐約現代美術館「二十世紀藝術中的原始主義」展，頁397-488。藝術論述：後現代藝術與文化的對話，臺北：遠流。
3. 詹姆士·克立佛 (James Clifford) 著，吳介禎譯，1999。部落與現代的歷史，頁499-501。藝術論述：後現代藝術與文化的對話，臺北：遠流。
4. 李壬癸，1997。臺灣平埔族的歷史與互動，臺北：常民文化。
5. 李子寧，2008。博物館蒐藏與政治象徵——國立臺灣博物館蒐藏的政治學。「博物館蒐藏的文化與科學」學術研討會，臺中：國立自然科學博物館國際會議廳。
6. 黃文叡，2002。現代藝術中的「原始」況味。現代藝術啟示錄，臺北：藝術家。
7. 廖新田，2003。馬諦斯，東方風格及其批判。歷史文物，118。
8. 廖炳惠，2003。關鍵詞200：文學與批評研究的通用辭彙編，臺北：麥田。
9. 張譽騰，2005。博物館學的源流與當代意義。「博物館、知識建構與現代性」研討會，國立自然科學博物館主辦。
10. 謝東山，1996。現代藝術的原始主義——一個美學的虛構。殖民與獨立之間：世紀末的臺灣美術，臺北：臺北市立美術館。
11. Blasselle, Agnès and Guarneri, Anna F., 2006, The Opening of the Musée du Quai Branly: Valuing/Displaying the "Other" in Post-Colonial France. Humanity in Action -France Program. June 28, http://www.humanityinaction.org/docs/Blasselle_Guarneri_FR_2006.doc (瀏覽日期：2009/06/19)。
12. Grognet, F., 2001. Ethnology: A Science on Display. Museum International. 53: (1).
13. Hooper-Greenhill, E., 2001. The Modernist Museum and the Post-Museum: Communicative Style and Cultural Change. 頁89-107，博物館風格與特色館建立國際學術研討會論文集，臺北：國立歷史博物館。

-
14. Clifford, J.,1997.Museums as Contact Zones. In: Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. pp.188-219. Harvard University Press.
 15. Clifford, J.,1997. Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections. In: Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. pp.212-254. Harvard University Press.
 16. Lewis, G., 1992. Museums in Britain: a historical survey. In: John M. A. Thompson (ed.), Manual of curatorship: a guide to museum practice. London: Butterworth-Heinemann.
 17. Lewis, G., 1992. Enabling legislation for museums. In: John M. A. Thompson (ed.), Manual of curatorship: a guide to museum practice. London: Butterworth-Heinemann.
 18. Rubin, W. (ed.), 1984."Primitivism" in 20th century art:affinity of the tribal and the modern. New York: MOMA.
 19. Schaeffer, Jean-Marie著，劉千美譯，2006。從熟識到陌生：西方藝術在人類學框架下的展示，頁：7-17。哲學與文化，10。

The conversation with ‘the other’ – prejudice and conciliation in museum exhibition.

Tseng, Woan-lin*

Abstract

When encountering the "marginal cultures", how do the museum curators exclude the long-lasting dominant ideology and present the history and culture of "the other"? The issue have been reflected and debated for nearly two decades among Western museum professionals and have shifted with the development of the interpretation of museum exhibitions. Therefore, this paper reviewed the relevant literature to present different views on the exhibition interpretation.

The negative features of decontextualization and the possible influence of the curator's power and ideology could be seen in the exhibition, entitled " 'Primitivism' in 20th century art: affinity of the tribal and the modern," held by MOMA in 1984. In contrast, the possibility of expressing unbiased views of "the other" is shown in the exhibitions in four museums of Native Americans (the Indians) in Northwest coast Canada.

The journeys, as James Clifford mentioned, could mitigate the authorities and absoluteness to create a contact zone and to enable the marginal groups with unequal power and minor aspect to have a conversation with the dominant ones. During these journeys, the diaspora have contact with multiple cultures so that they may better participate in recur, subverting and conveying different cultures with a broad and multiple perspective.

Nowadays, conversations with "the other" have been launched extensively, indicating that the dominant culture of the national museum and the Taiwanese societies is heading towards a new age of conciliation with "the other culture" , rather than adhering to the rigid ideas of the cultural "self" made by the media and politicians. The museums are expected to become contact zones among multiple cultures. And the curators are expected to understand contemporary issues and to listen to the voices from the diaspora through field work and consultation council. The cultural opposition can only be solved by listening and understanding; in that way, the interaction between the marginal and central cultures can bring a new energy to the society, and enable the deeper meanings of multicultural societies to be uncovered.

Keywords: museum, exhibition, the other

* The Research Assistant of the National Museum of Taiwan History.

