

# 國立臺灣博物館107年度自行研究計畫

## 結案報告

計畫名稱：製作常設展：臺博館「發現臺灣：重訪臺灣博物學與博物學家的年代」常設展的策展與檢討

執行人：李子寧（國立臺灣博物館研究組副研究員）

計畫期限：2018/1~2018/12

**計畫概述：**2017年11月20日，國立臺灣博物館(以下簡稱：臺博館)本世紀以來首度重新規劃的常設展：「發現臺灣：重訪臺灣博物學與博物學家的年代」在襄陽路本館三樓正式對外開展。本展不只是臺博館本館自上個世紀90年代以後首度推出的常設展，同時展示主題也超越了過去臺博館傳統常設展的主題範圍：不再以博物學（自然史）的角度分門呈現臺灣自然世界與人文世界，而以歷史的角度回顧並審視臺博館如何透過博物學的蒐藏與展示而「建構」今日我們所知臺灣（自然世界與人文世界）的歷程。本計畫是以策展人的角度回顧「發現臺灣展」策劃構思的理念與歷程，同時也檢討本展的定位與策略，並省思這些策展思維與實踐的博物館學意義與得失。

### 一、前言

2017年11月20日，國立臺灣博物館(以下簡稱：臺博館)本世紀以來首度重新規劃的常設展：「發現臺灣：重訪臺灣博物學與博物學家的年代」(以下簡稱：「發現臺灣展」)在襄陽路本館三樓正式對外開展。本展不只是臺博館本館自上個世紀90年代以後首度推出的常設展，同時展示主題也超越了過去臺博館傳統常設展的主題範圍：不再以博物學（自然史）的角度分門呈現臺灣自然世界與人文世界，而以歷史的角度回顧並審視臺博館如何透過博物學的蒐藏與展示而「建構」今日我們所知臺灣（自然世界與人文世界）的歷程。

換句話說，這不是一部介紹臺灣自然世界與人文世界的博物學展覽，而是一個回顧臺灣自然世界與人文世界是如何被近代博物學所「發現」的展覽。故展名為「發現臺灣」<sup>1</sup>。但是，在此「發現」二字並不是如『哥倫布「發現」新大陸』那種中心主義式的用法，罔顧「發現」之前的存在，而是以一種歷史回顧的眼光，描述二十世紀初的博物學者是如何看待他們的從事。

---

<sup>1</sup> 事實上，「發現臺灣」的展名，出自於本展諮詢顧問，逢甲大學人文社會學院院長王嵩山教授之手筆，由此也定調了本展的中心主題。

在某種意義上來說，這是一個很「後現代」(後設)的展示主題。或許很多人搞不清楚它究竟是什麼意思？也許有更多的人在逛完展場後，仍完全無法領會「臺灣是如何被近代博物學所發現？」的命題。但是相信大部分的人應該不難從展場琳瑯滿目的博物學標本裡體認到所有現場展出的物件之所以會在此並不是一種偶然的結果，其背後隱然有一種「知識」在運作並促發蒐藏的過程。

勾勒並回顧前述的「知識」及其運作過程並不是本文的目的，那應該是「發現臺灣展」展覽本身的目標。本文也不是對展示內容與展品標本的文字補充，已經有一本同展名：《發現臺灣：重訪臺灣博物學家與博物學的年代》的展覽專書擔起此務。本文是以策展人的角度回顧「發現臺灣展」策劃構思的理念與歷程，同時也說明本展的定位與策略，並檢討這些策展思維與實踐的博物館學意義與得失。至於博物館早期歷史背景，博物學知識發展的歷史，乃至個別的博物學者與其蒐藏，多半已呈現表達在展場與展覽專書中，在此就不再重複敘述。

## 二、構思臺博館新世紀常設展

「發現臺灣展」是臺博館 21 世紀以來首度推出的全新常設展，同時也是本館預定陸續推出的三場常設展中之「首部曲」。臺博館上一次常設展的更新，已經是在 1990 年代的末期。二樓東側的「臺灣的生物」常設展廳於 2001 年對外開放，而西側的「臺灣的先住民」展廳則啟用於 2003 年，至今都已遠超過 10 年了，其中雖不乏局部的更新與修復，但不論就內容或設計都已面臨必須全面更換的地步。因此，在 2013 年，我在策展會議提出本館常設展更新計畫，規劃於 2014 年起陸續投入全館常設展的更新與製作。由於是 21 世紀所重新規劃的常設展，因此將這一系列名為「臺博館新世紀常設展」。

**臺博館新世紀常設展三部曲**

- 3F：發現臺灣 (首部曲)
  - 發現之遙、臺灣新象、過去的未來
  - 2017開放
- 2F：博物臺灣 (三部曲)
  - A區 生態臺灣
  - B區 人文臺灣
  - 預計2020開放
- B1：一二三到臺灣 (二部曲)
  - 兒童常設展
  - 預計2019開放

THE PERMANENT EXHIBITION OF THE NEW CENTURY NATIONAL TAIWAN MUSEUM  
發現臺灣 DISCOVERING TAIWAN  
11.21

事實上，稱之為「臺博館新世紀常設展」，背後更蘊含著一種期許與企圖，就是：「21世紀臺博館要如何透過這一系列常設展的規劃製作而重新定義自己？」上個世紀末的臺博館常設展，從製作到完成的過程固然有其雜音與爭議，但是事後回顧，許多爭議之癥結其實並不在於展示技術或內容的良窳，而在於展覽的策略，換句話說，該常設展在規劃上並沒有突顯出臺博館的長處，相對地反而在許多地方自曝其短。其實，相較於20世紀末的常設展，臺博館21世紀的常設展更新，在時間、經費與人力都不如上個世紀，要如何出奇制勝，推出不遜色於其他新型博物館（如國立自然科學博物館、國立臺灣歷史博物館等），同時又不至於重蹈覆轍的展示，首先就必須應該檢討並自問：臺博館的長處何在？又短處為何？

臺博館的短處很容易列舉（如空間不足、人力短缺、經費有限），但臺博館長處或獨特之處在哪裡？我覺得本館長處在於（1）收藏豐富（2）歷史悠久（3）學科多元（當然這些固然可以是長處，但反過來也可能成為限制）。因此，照這樣的分析，未來的常設展不論怎麼規劃，至少要反映而且善用上述三項長處，以彌補我們的短處。按照這樣的思維，我想像一個最理想的常設展，應是以**收藏品為主，強調本館歷史，同時整合（而非分割）人、地、動、植各學門**。所以，當時初步規劃一個可能的常設展佈局如下：

（1）二樓西展區主題：人與自然。本區不再單純展示臺灣的自然風貌，而是結合地學、動物學、植物學與人類學（人文）的收藏整體呈現臺灣過去到現在人與自然的互動。

（2）二樓東展區主題：臺灣的人群與歷史。不再單純展示臺灣原住民各族的風貌，而結合人類學門中「原住民類」、「歷史類」、「考古類」與「民俗類」的收藏，整體呈現臺灣過去多元族群的歷史。

（3）三樓西展區主題：不再單純展示博物館的歷史，而結合館史與各學門的收藏展出博物館收藏的歷史與脈絡。

（4）三樓東展區主題：當代臺灣。不再強調臺灣的過去，而呈現當代臺灣族群、自然的風貌。

以上的規劃，特別想著重「整合」與「跨學門」的特色。我覺得，本館真正的獨特之處，不只是單獨學門有何重要收藏，而是有著很「多元」的收藏。單打獨鬥，未必能勝過其他館，但只有結合起來，才足以彰顯特色，也才能顯示本館獨特之處，常設展應該反映這樣的特色。上述的構思，納入專門為兒童設計常設展的構想，配合展區空間配置，詳如表一。

經過考量館內經費、人力與時間等資源，表一的常設展架構後來再經過討論與調整，最後整併成為「三部曲」計畫，見表二。而其中的第一檔（首部曲）：位於本館三樓的「發現臺灣：重訪臺灣博物學與博物學家的年代」常設展歷經 3

年半的策畫與製作，終於於 2017 年 11 月 20 日完工並對外開放，也代表臺博館在這個漫長的新世紀常設展更新陣痛過程裡跨出的第一步。

表一：臺博館新世紀常設展規劃構想表

B1_東廳 常設展：兒童常設展	B1_西廳 常設展：兒童常設展
1樓_東廳 特展	1樓_西廳 特展
<b>2樓_東廳常設展：臺灣的人群與歷史</b> 主題：不再單純展示臺灣原住民各族的風貌，而結合人類學門中「原住民類」、「歷史類」、「考古類」與「民俗類」的收藏，展體呈現臺灣過去多元族群的歷史。	<b>2樓_西廳 常設展：臺灣的自然與人</b> 主題：本區不再單純展示臺灣的自然風貌，而是結合地、動、植與人類學（人文）的收藏整體呈現臺灣過去到現在人與自然的互動。
<b>3樓_東廳常設展：當代臺灣</b> 裝置藝術+開放地方特展空間	<b>3樓_西廳 常設展：館史（發現臺灣）</b> 主題：不再單純展示博物館的歷史，而結合館史與各學門的收藏，展出博物館收藏的歷史與脈絡，類似於 2008 年「百年物語」特展的第一單元。

製表：李子寧 2013

表二：臺博館新世紀常設展三部曲

<p><b>3F：發現臺灣 (首部曲)</b> 發現之道、臺灣新象、過去的未來 2017 開放</p>
<p><b>2F：博物臺灣 (三部曲)</b> A 區 (東廳) 生態臺灣 B 區 (西廳) 人文臺灣 預計 2020 開放</p>
<p><b>B1：一二三到臺灣 (二部曲)</b> 兒童常設展 預計 2019 開放</p>

### 三、區隔與定位

如前所述，「發現臺灣」常設展本身雖是一個獨立的展覽，但它同時也是本館「新世紀常設展三部曲」計畫的一部份，因此在主題上需要和同時進行的其他常設展，特別是二樓的常設展有所「區隔」。那麼這兩個展覽間要如何區隔？

簡單地說，二樓常設展的主題是以藏品呈現「臺灣」，三樓常設展的主題則是以藏品呈現「館史」。因此，一者聚焦臺灣，一者強調臺博館，兩檔常設展的界線就此劃出。而結合「典藏」與「館史」，透過百年的典藏歷史來呈現臺博館百年的發展就成為三樓「發現臺灣展」初步的定位。

事實上，以「典藏歷史來呈現博物館百年的發展」，在 2008 年的「百年物語：臺灣博物館世紀典藏特展」<sup>2</sup>（以下簡稱「百年物語展」）中即已採用。2008 年的「百年物語展」性質雖屬短期性的特展，但作為紀念臺博館設立百週年而特別規劃的展覽，其內容又以博物館的百年典藏為主題，因此本身就儼然有如一檔「準常設展」。從 2008 年到 2013 年，時間上已相距有 5 年，不僅有新資料陸續的出現，同時重新規劃常設展企圖，也令策展團隊不想單純重覆 2008 年「百年物語展」的內容。

「發現臺灣展」與「百年物語展」彼此在主題上如何區隔？這一點也是在「發現臺灣展」策展構思過程中曾頗費心思考的一個問題。相較於 2008 為紀念博物館設立百週年而策劃的「百年物語展」，主要聚焦在於臺博館歷史上重要的「蒐藏者」（及其蒐藏品），2017 年的「發現臺灣展」則較著墨於導致蒐藏的「知識傳統」，也就是近代博物學的傳統。因此，在這個脈絡下，臺博館（臺灣總督府博物館）其實不只反映出日治初期殖產調查之結果，同時也是近代（西方）博物學（或科學）知識在臺灣的一種特殊體現。

本展會採取上述以「知識傳統」角度切入的另外理由，就是想要避免單純「偉人式」的館史敘事。過去一些博物館，在展示所謂「館史」時，常淪為博物館歷史上重要人物（特別是歷任館長們）的傳記組合。當然，這不表示「大人物列傳」式的館史展示不對或不恰當，只是對於一般觀眾而言，這種取向似乎缺乏說服力，不能讓他們產生一種切身的感受。博物館的館史人物展示在強調這些人物對博物館的重大貢獻之外，經常疏於向一般觀眾解釋他們的故事對博物館以外的一般人而言具有何意義，以致於博物館的「館史室」經常成為一種必要但卻較「無趣」的呈現。

「發現臺灣展」想要做的「館史展」，是讓臺博館的歷史不只對臺博館來說是重要的，同時對臺灣人來說也是重要的，因為這段館史同時是臺灣如何被認識重要的見證。因此，本展回溯至臺博館的源起，也就是一百多年前的 20 世紀初，當時稱為「臺灣總督府博物館」成立前後，臺灣博物學與博物學家的「發現年代」，重新審視那些奠定今日臺博館收藏基礎、形塑臺博館風貌的博物學發現、發現者、與發現傳統。

當然，這個主題：『臺灣自然世界與人文世界如何被近代博物學所發現』，其本身就是一個很複雜而龐大的課題，而它是否能夠在一個不到兩百坪的展覽空間裡充分地呈現則又是另外一個難題。然而，臺博館恐怕也是最有資格來處理這

---

<sup>2</sup> 關於該展內容詳見：李子寧等（2008）《百年物語：臺灣博物館世紀典藏特展導覽手冊》，台北：國立臺灣博物館。

個議題的博物館。畢竟，在相當大的程度上，臺博館的歷史就是近代博物學「發現臺灣」歷史的一部分，其收藏與展示更深刻地反映出那那個時代博物學的知識傳統與實踐。只是在過去，作為一個博物學（自然史）為主體的博物館，臺博館經常習慣於把自然界當成『客觀的存在』來呈現，而不習慣將自然界與自然的「物證」，也就是生物標本當成『歷史的結果』而回顧並審視。就此而言，本展就不只是一個單純『館史室』式的回顧展，而是一個透過回顧博物館歷史以檢討近代博物學與博物館如何建構甚至形塑我們今日所知的臺灣自然世界與人文樣貌之展覽。

本展主軸其實牽涉到三方面主體及其互動關係：「人」、「物」、「知識」。其架構雖免不了以博物館歷史上重要的「蒐藏（研究）者」對象，但重點是在呈現「蒐藏（研究）者」為何、如何要蒐集那些藏品（標本），因為很多「標本」並不是「適於看的」而是「適於想的」，「蒐藏（研究）者」收藏這些標本背後其實蘊含著一整套「知識背景」。因此，要理解這些標本為什麼被收進博物館，就必須理解為何收集標本的知識與邏輯，以及「蒐藏（研究）者」如何利用被蒐集的「標本」來闡明（證明）其觀點與想。

#### 四、換個角度看「標本」

除了上述角度的考量與定位外，「發現臺灣展」也源自於一種態度，同時也希望能夠帶觀眾一起：**換個角度看「標本」**。在自然史博物館<sup>3</sup>中，經常將其「藏品」逕稱為「標本」。對一般人說，博物館裡收藏的「標本」，可以說是一種既熟悉又陌生的稱呼。熟悉是經常聽得到，陌生則是不了解它們是究竟是什麼意思。其實，自然史博物館裡稱呼的「標本」，不僅是約定俗成的說法，同時也有其知識上的背景，另一方面，關於「標本」的陳列展示也涉及一套獨特的「觀看方式」。

或許對於所謂「標本」(specimen)一個最直接的解釋就是「樣本」。一件標本就是它背後那個物種（人群、或文化）的「代表樣本」，例如一件寬尾鳳蝶「標本」是它背後數以萬計寬尾鳳蝶活體的代表。所以，個別來看，一件標本是一個集合體（物種、人群、或文化）的代表，集體來看，不同標本的集合構成自然界（人類世界）不同物種（人群、或文化）的集合。因此，博物館透過標本而傳達的訊息就永遠不是關於那件標本本身，而是關於那件標本（背後）所代表的物種（人群、或文化）。而就像我們會很自動地將電影裡個別獨立的影像畫面「置換」成有序列關係的事件與時間，參觀博物館的觀眾也會很自動地將展場裡個別獨立的標本「置換」成不同的物種（人群、或文化）。這就是傳統自然史博物館「標本」的「敘事策略」。

---

<sup>3</sup>英文裡的“natural history”，中文有時翻為「博物學」，有時翻作「自然史」，在本文裡，基本上使用「博物學」的用法，但是如涉及“natural history museum”，則仍依慣例使用「自然史博物館」。

傳統自然史博物館透過「標本」呈現「集體」（物種、人群或文化）的「敘事策略」是一種很有力的工具，它能夠讓博物館在有限的空間裡呈現龐大的物種類別、廣袤的地理空間，以及悠遠的時間與變遷歷程，有如從一粒沙裡看世界。但是，這種「自然標本式」的呈現亦有其「盲點」。其中最關鍵的「盲點」就是「標本」本身的獨特性及其歷史性經常被抹滅。事實上，大部分的自然史博物館在透過個別「標本」呈現「集體」時，經常未能提醒觀眾每件個別「標本」都是被人（當然還有人背後指導它如何去蒐集並製作的知識傳統）所蒐集並製作出來的，而且在被蒐集進入博物館以後，「標本」亦會經歷不同的「處理過程」(curatorial process)。就此角度來說，「自然史標本」也是一種「歷史文物」，只是在傳統自然史博物館的「敘事策略」中，標本的歷史面相被掩蓋住了。所以，如果我們能夠換個角度看「標本」，把「標本」看成不僅是一個無時間性的符號，或一種可置的換集體代表，同時也是一個有歷史深度的獨特文物，情形會怎麼樣呢？

### 五、\當博物學標本變成歷史文物.....

「發現臺灣展」嘗試從博物學知識傳統的角度呈現與回顧臺博館的蒐藏與歷史，但是在採取這種角度的同時，我們並不將博物學知識當成展示背後的參照知識，而將之視為一種被展示的對象。因此，在本展覽中，博物學成為博物學史，而博物學標本則變成歷史文物。

然而，把「博物學標本當成歷史文物來展」，講來似乎很「擲地有聲」，真正要透過展覽的形式將之「實踐」出來則不見得如單純動動筆、搬弄一些學術「術語」那麼容易自在。幾經討論，最後我們決定在展場裡採取兩項「措施」，以「彰顯」出展場裡「博物學標本」的歷史性。第一項「措施」偏於展示內容的調整，第二項則涉及展示方式的改變。

傳統的博物學標本不僅有一套特定的解讀方式，也有一套約定俗成的呈現手法。大家不妨閉上眼睛回想一下過去參觀自然史博物館經驗裡是怎麼「看標本」的？很多時候，我們在博物館裡常常不是看到一件標本，而是一個匯集了許多標本的「場景」，博物館稱之為「生態造景」(diorama)。經常一個「生態造景」包括了許多（理想上）生活於該生態環境下的生物（標本），每隻生物都是那麼「栩栩如生」，以致於你明知道那些都是「人工製作」的，但是你的大腦還是強迫你神遊入那個「自然世界」裡。

如果我想要將上述「博物館魔術」予以「除魅」(disenchantment)，那麼首先就應該將上述「展示叢結」予以「解構」，並提供足夠的線索使觀眾得以「還原」標本的個別性。所以，「發現臺灣展」的展場裡約三百多件博物學標本，沒有一件標本是在「情境式」脈絡下被展出，同時(為了暗示觀眾標本蒐集的歷史)，

許多展場裡的標本，不論是生物或自然類標本，或人文的物件，多半都是帶著博物館蒐集（處理）的標籤而展出，這無疑也是一種「反傳統」的作法，但是也是為著「反傳統」的目的。

如果不以傳統自然史博物館慣用的「情境式手法」—透過場景脈絡「暗示」觀眾標本的符號性，那麼該採用什麼樣的「反傳統」展示策略？我們於是想到了東京大學總合研究博物館館長西野嘉章，幾年前籌劃出幾檔以藝術角度重新詮釋東京大學總合研究博物館所藏的自然史標本的展覽<sup>4</sup>，皆令人印象深刻，同時也啟發我們以藝術詮釋科學的可能性。

## 六、當科學遇見藝術...

2017年11月21日以後步入「發現臺灣展」展場的觀眾，第一個印象深刻之處或許不在這個展場裡眾多的博物學標本，而在於這個展場的展示風格竟不是那麼「科學」（博物學），反而洋溢著「藝術」的氣氛。

其實，展場裡「藝術」氣氛的引入不是意外，而是策展的選擇。相較於自然史或科學博物館擅長以情境、場景或道具以「消解」標本本身的「存在感」，美術館的展示則是物件的「清教主義者」。前者是從一粒沙中看世界，而後者則是每個物件（作品）都構成一個獨特的世界。因此，不只博物館是一種獨特的「觀物方式」，不同性質的博物館更構成不同的「觀看傳統」。

那麼，如果讓觀眾以觀看美術館藝術作品的方式來觀看自然史博物館的標本會有什麼結果？可以想見，標本作為一種集體性分類的符號性會被消解，而它作為一個博物館歷史性收藏的獨特性與歷史性會受到彰顯。這正是「發現臺灣展」展場裡的「藝術氛圍」想要達致的效果：讓觀眾直接「看到」標本本身，領略它本身的獨特性，甚至體認它帶來的歷史滄桑，而不是透過標本看到抽象的分類概念。

「發現臺灣展」的展場裡不僅是展示設計的風格採「藝術風」，展示資訊（如單元說明、說明牌等）提供的方式也都比較「藝術」。事實上，這一點也是在策展過程中，館內出身博物學與人類學的 curators 最難以適應之處。事後反省，也許是我們這群「類科學博物館」<sup>5</sup>的 curators 長期習慣將有關展示及展品的資訊做得「醒目而充分」，唯恐觀眾讀不到或讀不懂，所以對展場內讓展品本身佔居視覺主軸而其說明資訊多退居「邊邊角角」而且經常過份「精簡」的設計，不免會感到一種「沒把話講清楚」的職業恐慌。但是，從另外一個角度想，本展的策展

---

<sup>4</sup> 參見：西野嘉章著，黃姍姍等譯（2016）《行動博物館：文化經濟的視野》。台北：藝術家。

<sup>5</sup> 泛指所有科學類、博物學類、文化類（人類學）、歷史類的博物館。



理念本就是強調讓觀眾「逆向」去「換個角度看標本」，那麼透過（展示）形式上的「逆反」不正也是內容上「逆向觀看」的最佳暗示？

## 七、反省科學知識與權力

除了回顧博物學知識與博物學蒐藏，本展作為臺博館新世紀「首發」的常設展，也期待能以新世紀的角度與高度去面對臺博館過去歷史裡或許並不那麼「光彩」的一面，特別是過去博物館（蒐藏與展示）機制與博物學知識在殖民歷史裡的角色。事實上，自上個世紀 80、90 年代起，西方博物館學與社會文化史的研究逐漸聚焦於檢討並反省博物館—包括其蒐藏與展示過程中—隱含的權力關係，以及/或博物館作為當權者（帝國或殖民統治）的「喉舌」的角色。同時，從 20 世紀末到 21 世紀初，許多西方在殖民時代成立的大型博物館也經歷重大的轉型或再定位。作為日治時期最具代表性的博物館，我們以為，將臺博館及博物學知識及直接視為帝國或殖民統治的「幫凶」或許太沈重，但是博物學知識及博物館機制在當時國家機器統治下發揮的「合理化」效應與角色也難以被否認。任何回顧這段歷史的展覽，除了檢討知識的正當性外，也該反省知識（與機構）的權力性格。

全面性地「揭露」博物館知識與實踐的「政治性」並不是「發現臺灣展」的主題，也不是所有「發現臺灣展」的單元都採「批判」的角度來檢視博物館蒐藏與展示，但是透過歷史的回顧，博物館蒐藏與展示過程裡的「權力性」也無可避免地被呈現。其中表現最明顯的莫過於西展廳的「我群、你群、他群：原住民族群分類與展示」單元（及子單元「族群與人偶：博多風俗人偶裡的臺灣原住民」）。許多觀眾參觀至本區總不免先被展櫃內「博多人偶<sup>6</sup>」的「公仔造型」給吸引，但是，其實它們並不是今日我們所想像的那種「公仔」，它們是那個年代博物館裡族群分類展示的「教具」與「科學模型」，透過它們與展場內同時陳列的地圖與（民族學）標本共同營造的「視覺印象」，19 世紀末到 20 世紀初人類學家所提議（建構）的原住民各族的抽象分類—什麼是泰雅族？排灣族？阿美族？布農族？……—才得以在參訪者眼裡「具象化」，也使得世紀初以來博物學致力建構的分類知識成為我們意識裡的「常識」。

## 八、博物學者輓歌

---

<sup>6</sup>所謂「博多人偶」是一種日本博多地區傳統素燒彩陶人偶。20 世紀初廣受運用製作各種「種族模型」。「發現臺灣展」裡展出一系列原住民各族的「博多人偶」就是其中的一類。參見：李子寧等（2017），《發現臺灣：重訪臺灣博物學與博物學家的年代》，頁 136~43。台北：國立臺灣博物館。

如果說本展對博物館及博物學的「知識生產」角色帶著某種批判的立場，對於展場內現身的「知識代言人」—博物學家們則多採取較為寬容與同情的立場。事實上，「發現臺灣展」聚焦的年代—二十世紀前半期或許可稱是臺灣博物學「發現」的黃金年代，但是對於活在那個時代的博物學家，至少以臺博館為據點的博物學家而言，除了智識上的機會，現實生活裡的際遇皆多不遂。有的英年早逝、壯志未酬（如川上瀧彌<sup>7</sup>、小西成章），有的理想破滅、投海自盡（森丑之助）<sup>8</sup>，有的不容世局、晚景堪憐（如尾崎秀真<sup>9</sup>、堀川安市<sup>10</sup>、陳兼善<sup>11</sup>）。雖然展場裡並沒有特別強調個別博物學家生平際遇裡的「悲劇性」，但是最後展場裡刻畫的博物學家群像竟不免帶著一種「輓歌」的風格。交織在上個世紀百年前博物學標本與博物學家的黑白紀念照間，引人憑弔的是那些瀕臨絕種的物種，還是「瀕臨絕種」的博物學家？

身為展覽的策展人，一個經常被觀眾問到的問題就是：「為何展場裡的博物學家多是日本人，或是皆為 50 年代以前的人？」其實，這個問題在策展的各階段都一直縈繞在我們腦中，也嘗試提出過許多合理的「解釋」。例如：20 世紀初是博物學知識流行與博物學發現黃金時代的「時代說」，或是作為臺博館新世紀常設展「三部曲」中之第一部曲自然聚焦於博物館早期蒐藏史的「首部曲說」。然而，在所有合理的解釋之外，恐怕連我們自己都難以否認，作為臺灣博物學「啟蒙兼開創者」的臺灣博物館，傳統博物學的（研究蒐藏）傳統在這個博物館裡也逐漸日薄西山，甚至快要到達「無以為繼」的地步了。如果說「發現臺灣展」可視為是一部對百年前博物學家之「輓歌」，它也未嘗不可視為是對博物學傳統在臺博館逐漸沒落的「憑弔」。

---

<sup>7</sup> 參見：歐陽盛芝、李子寧，（2015），〈百年溯源：川上瀧彌與臺灣博物館的創建〉。在：《鑑古知今：紀念國立臺灣博物館館舍落成百年論文集》（李子寧、歐陽盛芝 主編），頁 11-44。台北：國立臺灣博物館。

<sup>8</sup> 參見：楊南郡，（2015），〈臺灣博物館開館功臣之一：森丑之助〉。在：《鑑古知今：紀念國立臺灣博物館館舍落成百年論文集》（李子寧、歐陽盛芝 主編），頁 75-83。台北：國立臺灣博物館。又見：吳伯祿，（2015），〈從行腳到文化幅員：森丑之助的歷史軌跡與轉化〉。在：《鑑古知今：紀念國立臺灣博物館館舍落成百年論文集》（李子寧、歐陽盛芝 主編），頁 85-102。

<sup>9</sup> 參見：李子寧，（2015），〈臺灣歷史的博物學研究：尾崎秀真與臺灣總督府博物館〉。在：《鑑古知今：紀念國立臺灣博物館館舍落成百年論文集》（李子寧、歐陽盛芝 主編），頁 45-74。台北：國立臺灣博物館。

<sup>10</sup> 參見：朱耀沂，（2015），〈堀川安市與臺灣〉。在：《鑑古知今：紀念國立臺灣博物館館舍落成百年論文集》（李子寧、歐陽盛芝 主編），頁 113-22。台北：國立臺灣博物館。

<sup>11</sup> 參見：賴春福，（2000），〈光復後首任臺灣省立博物館館長：陳兼善小傳〉。《臺灣博物》19 (4): 92-95。

## 九、過去的未來

最後，雖然本文已盡量避免重複展場或展覽專書已提過的內容，但是作為本展策展理念的回顧，仍有必要交待本展最後單元，也是展覽結尾：「過去的未來」這個單元的意義。

在展場裡，本單元說明文字是這樣地寫道：「博物館不只能夠帶我們回到過去，同時也能反省當下，展望未來。……在博物館裡，過去就是未來。這就是博物館可以歷久彌新的秘訣」。有時候，「理想」的展覽說明文<sup>12</sup>該寫得像廟裡的籤詩，或國外中餐館飯後送的「幸運餅乾」裡的箴言一樣：文詞工整對仗但語意模稜散漫。

但展品卻不是如此，展場裡「說明文字」與「展品」的關係，不是對等的「置換」關係，而應是有如紅樓夢裡的「元宵燈謎」：文字（謎語）與物品（影射）形成一種「互補」的語意關係。只有如此，籤詩或幸運餅乾箴言式的模稜兩可才能經由展品的對照而明顯，就像元宵燈謎需要有「謎底」，當兩者一起讀，觀眾才會恍然大悟。

其實，本單元想要處理的議題，與前面展場裡一貫的企圖—如何換個角度看「標本」—並無二致。只是在這一區內，我們嘗試請觀眾去超越「標本」的「普同性」而還原其「獨特性」後，更進一步請觀眾去思考它對我們的未來具有的意義。因此，博物館收藏的雲豹標本就不再只是過去物種的歷史紀錄，同時也成為一把通往未來的鑰匙—透過其中保存的遺傳資訊而提供未來重建物種的可能線索。另一方面，博物館裡的老標本同樣也能提供當代創作者充分的素材與靈感。本展場最後兩件「標本」—也是兩件當代藝術創作者的「作品」：泰雅族織藝師尤瑪·達陸的《古虹新姿》與多媒體藝術家王俊傑的創作：《過去的未來》，分別取材自展場內古老織品的紋樣與各種標本的型態，衍生發展出兩件匠心獨具、新舊交融的裝置藝術作品。

我們相信，只有讓觀眾去了解，博物館裡的「標本」可以用這麼多不同的方式來解讀，以這麼不同的方式被呈現與利用，博物館才能超越自我複製的循環，而創造更多的可能性。

---

<sup>12</sup> 此指展覽的「單元說明」，而非個別展品的「說明牌」。