

博物館的目的與策展

■ 陳國棟

一般認為 1759 年大英博物館（British Museum）揭幕之後，才帶動博物館成爲一種社會制度，而最初設置博物館的目的不外是保存和展示人類文明的累積與創新，也就是人類所創造的文明精品。這類文明博物館、美術館、科學博物館收藏展示的當然就是文明的遺跡，藝術的佳構與時代的成就。不過，追本溯源，最早的公共博物館其實是英國牛津大學的阿什莫林博物館（Ashmolean Museum），其原始收藏來自 Elias Ashmole（1617-1692）在 1677 年捐贈的文物，而其博物館建築則在 1678-1683 年間完成。

博物館的典藏、展示與轉變

收藏文物，古來已有。近代初期的收藏很多是歐洲人「地理大發現」以後的獵奇活動所造成。收藏的動機充滿著對於未知（人文與自然）世界的好奇與憧憬。兩百餘年之後，「工業革命」（Industrial Revolution）發軔。1776 年，亞當·斯密（Adam Smith, 1723-1790）發表他的《國富論》，也爲這個革命加速。當然，其背後還有一個「科學革命」（Science Revolution），其起始點還可以追溯到 1543 年哥白尼（Nicolas Copernicus, 1473-1543）出版了他的《天體運行說》（*De Revolutionibus Orbium Coelestium*），主張太陽才是太陽系的中心。不過，科學知識的加速普及，大概也在工業革命之後。古文明遺跡，包括希臘、兩河流域與埃及，也都在十九世紀才因考古挖掘，重新被世人認識。

科學、考古學與人類學皆有助於知識的建構與文物的蒐集。現代博物館在十八、九世紀普遍出現於歐洲，在時代氛圍下，自然也就帶有強烈的傳播知識與教育群眾的目的。博物館

收集各種動物、植物、礦物的標本，也收進來歐洲人心目中異國文化或原始社會的文物，提供自然科學與文化人類學作「教材」。所以就典藏來說，早期的重點有三大方向，一是「珍奇」，一是「精品」，一是「標本」。隨後不久，科學新知與經濟成就也進一步豐富了典藏的內容。

中國收藏家從皇帝到士大夫的收藏，先是偏重「精品」，其次方是「珍奇」。由於進入現代科學時代的時間來得很晚，前乎此，雖然有極少數的人致力於科學探索，但是集體的成果很有限，欣賞者不多。再者，中國收藏家們通常只與朋友分享，很少公開展示並且公開給一般人觀看。（圖 1）因此他們的收藏性質比較接近近代早期歐洲收藏家的「搜奇櫃」（Cabinet of Curiosities）。只不過西方王公或個人的收藏，到十八世紀時也轉型爲對外開放的博物館，例如 1753 年以前，英國草藥師 Richard Greene（1716-1793）已在 Lichfield 設置博物館，比大英博物館還來得早幾年。



圖1 清 乾隆 紫檀木鑲竹絲轉盤格子 國立故宮博物院藏

歐美人士以其私人收藏公開或半公開展示中國，也可追溯到十八世紀。一如荷蘭海牙的律師 Theodore Royer（1737-1807）的私人蒐集與收藏或美國商人 Nathan Dunn（1782-1844）的「萬唐人物」博物館（Museum of 10,000 Chinese Things）。這些個人收藏早先其實延續搜奇的傳統，展現對異文化強烈的好奇。

至於在中國，根據戴麗娟的研究，上海徐家匯博物館爲 1868 年，法國耶穌會士在上海所建立的一個中國最早的自然史博物館。¹ 若說中國人自設的博物館，則應屬著名的實業家、教育家張謇（1853-1926）在江蘇南通設置的南通博物苑爲最早，時間已經到了 1905 年。當時中國積弱，設置博物館一開始是爲了啓發民智，那是基於發展實業與科學知識的考量。在臺灣，「臺灣博物館」設置得最早（圖 2），2015 年剛剛慶祝落成一百年。當初成立有展示日本殖民業績的意味，但是也兼顧科學、產業與民間文化。

進到二十世紀，特別是中葉以後，博物館



圖2 1918-1933 臺灣博物館的噴泉 Lin Chia-Feng Family Postcard Collection 取自拉法葉學院東亞圖像典藏資料庫 <https://digital.lafayette.edu/collections/eastasia/lin-postcards/cf0280>，檢索日期：2018年1月26日。

原來的收藏、展示方向仍舊維持下來，但是新的內容也跟著加入。由於民族國家概念的普及、強國的暴虐以及武器的精進，二十世紀爆發兩次世界大戰，且不用說局部性的戰爭此起彼落。被動或被迫捲入戰爭的人群遭受種種的禍害，難以平復。當事過境遷，條件許可時，記念災難成爲二十世紀後半博物館發展的新方向之一，不管是加害的一方或者是受害的一方，都朝這個方向去做。因爲，雖然所有的當代人大都不

是加害者或受害者本身，但是加害與受害的歷史背景卻都成為影響他們現實人生與當下發展的一種決定的因素。就理性、客觀的觀點而言，正視歷史，尋求反省、和解與放下是最佳的出路。在博物館內展示赤裸裸的事實，可以說是一種承認錯誤或者與不幸妥協的方式，透過這樣的認知而取得重生。

這對於加害方的後代而言，非常需要。德國與日本在第二次世界大戰時所造成的傷害最大。雖然在戰後的和平條約中，已經透過賠償或被占領而將衝突作一了結，但是其後代的人民卻始終要背負那段罪行的歷史。一則內疚，再則有面對受害者後代與普世倫理道德的苛責等問題。

德國人創造了一個很長的字：「Vergangenheitsbewältigung」。這個字的簡單意義就是「與過去妥協」。「Vergangenheit」意為「過去」；「Bewältigung」意為「克服」。合起來是「克服過去」，指的是克服過去那段不堪的歷史記憶。因為在納粹當國期間，德意志國民軍（Wehrmacht）的暴行與猶太人大屠殺（Holocaust）的罪孽，同一國家、同一民族的後代不得不加以承擔，但卻又想要跳脫，尋求未來。²

日本在第二次世界大戰期間及戰前的時段，對東亞、東南亞國家所造成的禍害也是罄竹難書。戰後的日本人也透過種種努力，試圖排除歷史給他們造成的障礙。一位旅居夏威夷的日本人吉田俊（Yoshida Takashi）在 2013 年出版了一本英文書，書名為《從戰爭的文化到和平的文化：日本、中國與南韓的戰爭與和平博物館》。³該書聚焦於 1931-1945 年所謂「十五年戰爭」期間日本所犯下的戰爭罪行。作者說明在 1931 年以前，日本社會早已瀰漫著愛國主義，而戰爭期間所展現的侵略與貪婪自然是不爭的事實。戰後的

日本人以在日本建造和平博物館的方式來面對。他認為這是日本人的悔罪方式，而非如受害者（中國與南韓）所聲稱的故意忘卻。

吉田俊的言論難免有為日本脫罪的意味。參觀過日本九州鹿兒島「知覽特攻平和紀念館」的人，恐怕不見得能同情他的說法。不過，整體與個別不一定一致。指揮與參戰的當事者當然是加害者，但是這些人的家人當下也是受害者。從家人的角度，特別是從母親的角度，眼睜睜地看著自己剛剛成年的小孩要駕駛自殺飛機，一去不回，觀者也不免動容。大戰最末期，廣島、長崎遭受原子彈的攻擊，受害者雖然都屬於加害方，卻不見得都是加害者。戰後日本廣島的「原爆紀念館」用於展示該地遭受原子彈攻擊的淒慘，也不能不叫有慈悲心的人一掬同情之淚。不過，加害者的後代試圖以加害方之受害者的認同方式來減輕自己的罪孽感，說來還是反省不夠。

戰爭與政治鬥爭製造了無數的災難。當條件許可時，受害的一方當然力圖建造政治災難博物館來收集文物、展示自己或先人的苦難。這樣的政治災難博物館很多。例如猶太人大屠殺博物館（Holocaust Museums）、臺灣的二二八紀念館……等等。其實，人類的災難也不只是由戰爭與鬥爭造成，於是在二十世紀後半也出現一些自然災難博物館，例如臺灣的國立自然科學博物館九二一地震教育園區或是日本的阪神大地震紀念館……之類。

話說回來，人類的歷史也不是只有悲情值得紀念，也還有美好的或者值得回憶的記憶想要保存與溫習。二十世紀以來，博物館的典藏與展示新加入的方向因此更包括一般的記憶。英國各地常常有所謂的「Folk Museums」，而日本各地也都有「鄉土資（史）料館」屬於此類。而為保存一般記憶而設置的博物館，也有多采

多姿的樣貌，例如樹火紀念紙博物館、臺灣鹽博物館、糖業博物館……等等；美國新英格蘭的 Maple Museum、宜蘭頭城的螃蟹博物館或者淡水的魚丸博物館……等等也都具有類似的性質。倫敦的「金氏紀錄博物館」雖然是刻意建立的博物館，廣義而言，也可以算是一種記憶博物館。這些博物館提供給觀覽者特定的回憶憑托，讓人快速的提取記憶。

近些年來，博物館最大的一項需求，就是保存庶民（大眾）記憶的文物、日常生活記憶的文物，並且在展示時營造回憶的氛圍。（圖 3）這是因為時代的變化太快，很多觀眾需要博物館的收藏來幫助他們喚醒記憶，幫助他們回憶起過去。以前的人可以由生活週遭的事物直接喚起回憶；但是在現代社會，生活環境周遭的一切也隨時在改變，想要回憶卻失去憑依。

到了 1980 年代後期，人人可以感受到的快速變遷更是鋪天蓋地到來。背後有兩項重大制度變遷發生作用：一是 1950 年代開始的貨櫃運輸，它以加速的方式讓各種品質的商品在全世界流通，快速消滅物質文化的地方性、區域性、民族性與文化性的色彩；二是網路世界的形成，將知識、思想與影像廣泛流通。就許多方面來說，也稀釋了無形文化資產的地方性、區域性、民族性與文化性的色彩。兩者合力，促成了「全球化」這股無法抑遏的趨勢。結局使得人類難以牢固地產生記憶，特別是集體或共同的記憶。

從博物館整體的發展歷程來看，其收藏、展示目標只有擴大，未曾消滅。從個別博物館觀察，每個館都有其形成的背景、收藏的特色與展示的目的。雖然名字叫做博物館，但這樣的名字並不意味著任何一座特定的博物館都要毫無限制的追隨時髦、作種種和該館專業能力與目標不相契合的展出。就有效發揮典藏特色、實現設館目的而言，博物館的主管與策展人應

該有所堅持，擇善固執，才能對社會做出有益而且長遠的貢獻。

博物館透過典藏，向外展示，可以說是與社會直接的互動。在展示時，同時達到增進生活樂趣與傳佈知識的作用。前者不必細說，後者也就是我們一般所認定的博物館該具有的教育功能：輔助學校教育，提供在校師生體驗、觀察和接觸實物、實景與環境氛圍的機會。其實，博物館是一種社教館所，幫助正規教育實屬其次，更重要的是擔負起社會教育的職責。社會教育不只是另一種知識的攫取，更是一種「社會化」過程（a process of socialization），是一種透過共同分享、認知、反省，與其他人分享生活經驗與建立共識的過程。



圖3 2015年中央研究院臺灣史研究所檔案館「生活中的記憶：臺灣日記特藏展」海報 取自該館官網http://archives.ith.sinica.edu.tw/news_con.php?no=198，檢索日期：2018年2月5日。



圖4 清 南懷仁 坤輿全圖 康熙13年（1674）刊本 局部 全圖係八條幅分開，此為拼接後圖版。 國立故宮博物院藏



博物館的展示構思

博物館的一般工作為收藏、維護與展示。展示的直接目的是招徠觀眾（觀展的人），而展示具備娛樂與教育兩項作用，或者說「寓教於

樂」。其實觀眾的態度往往不盡相同。一般而言，可分為研究者、認真觀看／學習者與走馬看花的人（spectators）。後者人數最多，因為獵奇與娛樂畢竟是一般觀眾造訪博物館的主要動機。

以往的展覽會被記者或文人評論，但這些人數目少，加上自我考量或被操控，影響還不至於過度。但在自媒時代，認真觀看者或學習者都可能是文史工作者與網路作家。他們的言

論直接影響到只是想要獵奇或娛樂的人，影響「客源」至大。

準備一個展覽當然要從策展人的角度去思考。重點可以包括時代條件、觀眾需求與展覽的

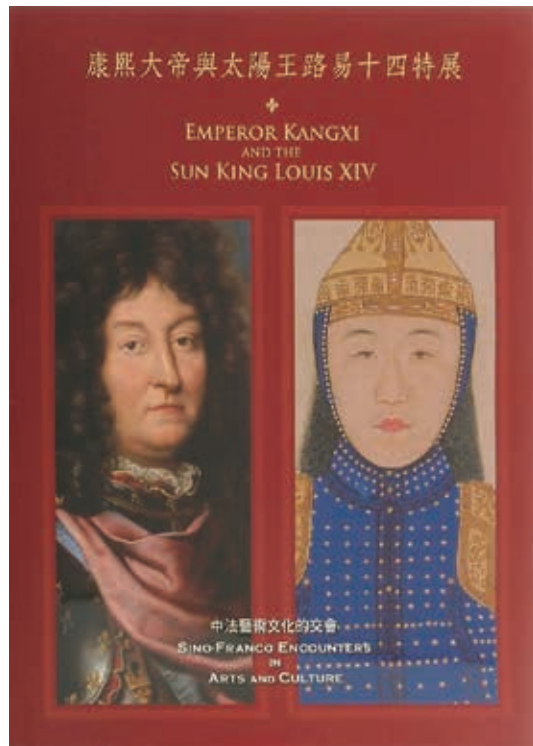


圖5 2011年國立故宮博物院「康熙大帝與太陽王路易十四——中法藝術文化的交會」特展圖錄

用意。不過，有些主事者過度重視觀展的人數，努力遷就觀眾的獵奇心態，一心一意想要採用最酷最炫的展示手法，從而忽視展示內容的重要性，相當可惜。獵奇原本為博物館收藏與展示的標的之一。以往的獵奇需求通常藉由展品來滿足，近來頗有一些策展人卻只在乎展示手法。

其實，展示設計包括室內設計、多媒體技術、電子資訊產品與應用設計的運用……等等，正常情況下可由外包廠商承接，透過溝通而完成。策展者（人／單位）才是展覽構想的發起者與展示設計的需求者，內容才是他應該聚焦的所在。

策展人在產生構想之後，就應該先行蒐集包括館藏相關展品的資料、與展覽構想相關的他館既往展覽資訊與目錄，並且針對構想中的主題深入認識、製作清單，從事相關之學術研

究，作好詳盡的研究史、展覽史的回顧……。

沒有經過研究與規劃的展覽不免掉入骨董商的窠臼；過度炫奇，直叫人想到天橋把戲。如果沒有針對展覽構想做研究，則掌握在手的資源難免不足、不正確，並且在實現過程中欠缺機動調整的彈性。展覽主題的研究成果，能夠妥貼地置入學術體系，則能左右逢源、伸縮自如。

很多人都沒有弄清楚甚麼是研究。研究其實要符合學術標準。「公眾史家」（public historians）也在做研究，不時也有有趣或具有相當重要性的成果，但是往往在學術上不夠嚴謹。策展者務必要嚴守學術標準。除此之外，學術體系研究的重心不斷更新，但又與累積的成果相接榫，往往也引領趨勢，策展時也可以考慮配合學者所揭露的時代趨勢。

與博物館的收藏展示相關的學術趨勢，淺見所及，至少可以看到以下四點：

- 一、全球化：別（國的）人怎麼樣？
 - 二、微觀化：細節的趣味、窺視的快感。
 - 三、貼近生活：記憶、生活與想望。
 - 四、消費文化：工藝、美術與奢侈。
- 當然還有別的。但為篇幅考量，姑且就以這四個談談策展時可以搭配的想法。

一、全球化：交互影響與獨立發展

前幾年流行過一本翻譯書《歐洲與沒有歷史的人》（*Europe and the People Without History*），其實可以譯作《歐洲與沒有歷史的民族》。該書有一個重要的概念，就是：「遭遇」（encounter）。不同文明、不同文化的人群因為遭遇而記錄對方，雖然那樣的紀錄偏向主觀認知，往往不客觀，但「遭遇」是認知的開始，隨著時間下移，越來越接近事實。

我們現在所稱的「全球化」主要指十五世紀末「地理大發現」以後的歷史進程。明末清



圖6 清 胤禩行樂圖 刺虎 北京故宮博物院藏 取自館藏官網<http://www.dpm.org.cn/collection/paint/231802.html>，檢索日期：2018年2月5日。



圖7 1685-1700 佚名 荷蘭人物圖漆繪屏風 局部 阿姆斯特丹荷蘭國家博物館藏 取自館藏官網<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.297006>，檢索日期：2018年2月5日。



圖8 清 無款油畫像（別名：香妃像） 國立故宮博物院藏



圖9 1633 林布蘭特 羅馬女戰神畫像（Bellona） 紐約大都會藝術博物館藏 取自館藏官網<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437389>，檢索日期：2018年2月5日。

初，也就是十六、七世紀為全球化的初期，也可以說是相關各方認知、摸索與尋找解決方案的時期。「飄洋過海來相遇」的內容絕對是知識性的，並且滿足獵奇與娛樂。最近幾年，有一些展覽就針對著「遭遇」與相互認知而來。⁴

在過去若干年中，臺灣的某些展覽看來也和全球化或文明遭遇的課題有關。國立故宮博物院在2003年舉辦過「福爾摩沙——十七世紀的臺灣、荷蘭與東亞」特展；國立臺灣博物館在2006年也舉辦過「艾爾摩莎——大航海時代的臺灣與西班牙」特展。

2003年展覽「臺灣、荷蘭與東亞」，主要的展品都係借來的文物，院方配合的館藏相當有限。同時，真正被凸顯出來的是荷蘭，其次

才是臺灣，東亞沒有受到足夠的重視。不過，多少引進了全球化的議題。三年之後，臺灣博物館也主辦過一次「艾爾摩莎展」，可是不夠矚目。問題在哪裡呢？或許與策展的角度有關。國立故宮博物院近年還有「康熙大帝與太陽王路易十四——中法藝術文化的交會」特展（2011）……等等直接可以與全球化連結的展覽（圖4、5），可惜並沒有促成觀眾注意到全球化形成過程中文明相遇與接觸所產生的波瀾。

帶入全球化所創造的文化互動，其實資源頗多。許多清宮的文物都有歐洲源頭，例如北京故宮博物院藏〈胤禎行樂圖·刺虎〉與阿姆斯特丹荷蘭國家博物館（Rijksmuseum）所藏的一座康熙初年製〈荷蘭人物圖漆繪屏風〉，⁵其

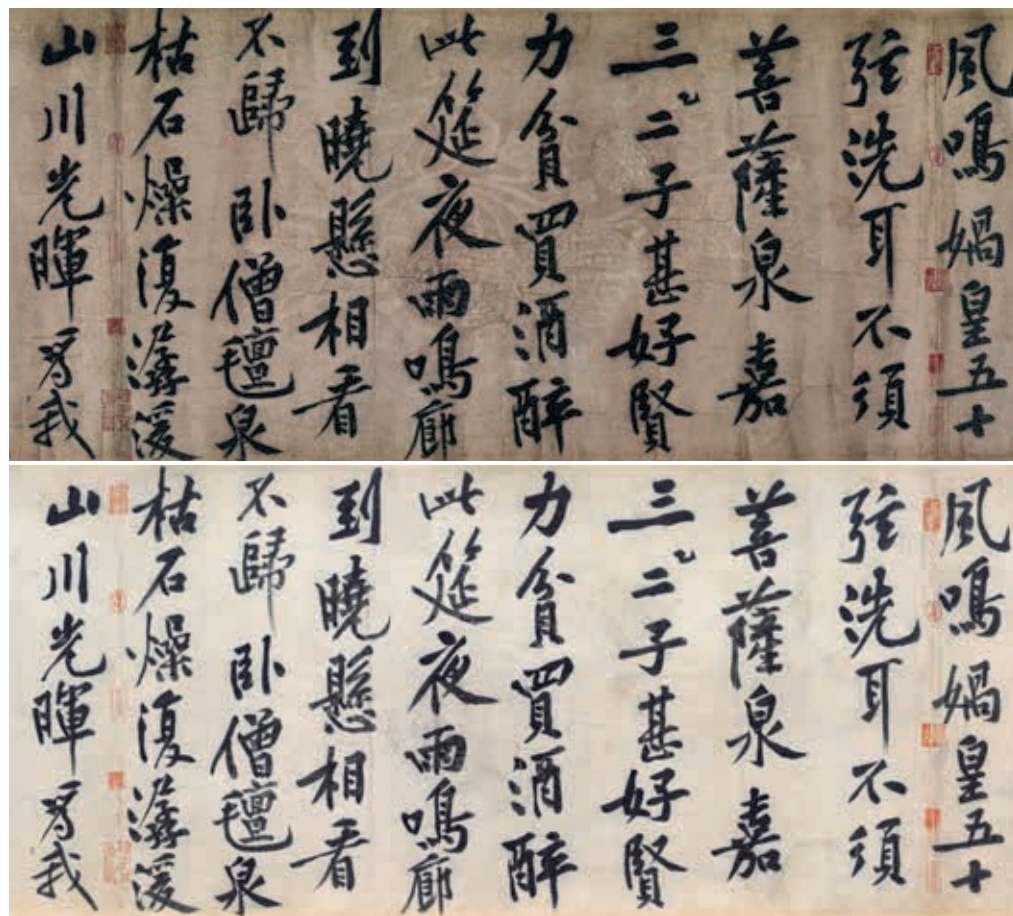


圖10 宋 黃庭堅 自書松風閣詩 卷 局部 特殊攝影圖與原件對照 國立故宮博物院



圖11 19世紀 Mattheus Ignatius van Bree De intocht van Napoleon te Amsterdam, 9 Oktober 1811, 1812-1813 阿姆斯特丹博物館藏 取自館藏官網<http://hdl.handle.net/11259/collection.37475>，檢索日期：2018年2月6日。

藝術手法就有雷同之處。（圖6、7）又如國立故宮博物院藏〈無款油畫像〉（別名：香妃像）與荷蘭畫家林布蘭特（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669）的〈羅馬女戰神畫像（Bellona）〉，看來淵源頗深。（圖8、9）

二、微觀化：細節的趣味、窺視的快感

基於展件本身的尺寸、保存的條件、安全的考量……等因素，展件往往不易被看得很清楚，更不用說看清細節。數位化及多媒體科技的日新月異，讓細節容易被看見，應該善加利用。例如使用數位檔案凸顯細節，但同時展覽原件，既給觀眾真實感，也提供觀眾意想不到的詳細內容。（圖10）單一展件的細節未必能



圖12 17世紀 鬍鬚男鹽罐 作者攝於2016年7月1日西澳海事博物館 (Western Australian Maritime Museum)



圖13 清 佚名 高宗薰風琴韻圖 軸 局部 北京故宮博物院藏
取自《十全乾隆：清高宗的藝術品味》，臺北：國立故宮博物院，2013，頁115。

給人深刻的印象。只是羅列一長串的展件，有時候會有舉辦商展或說明會的感覺。透過細節的呈現，或者可以凸顯展件的共通特色，或者藉由不同展件的細節創造出帶有情節的故事。無論如何，一方面可以增加導覽解說時的話題，另一方面也滿足了觀眾的好奇心與窺視到意想不到的內容的驚艷！

三、貼近生活

（一）異時代的物質文化

2009-2010 年在紐約有一個特別的展覽，同時也出版了展覽目錄。⁶ 策展的概念來自一份保存在 Albany 的紐約州歷史學會圖書館（The New-York Historical Society Library）的遺物清單。這份清單最初的研究者是知名的歷史學家 Natalie Zemon Davis，她是《馬丹·蓋赫返鄉記》一書的作者。⁷ 故事的內容也改編成同名電影。

Margrieta van Varick 是一位出生於荷蘭的女子，她曾經待過東方的麻六甲，後來隨夫移居紐約市的布魯克林。紐約市原本是荷蘭的殖民地新阿姆斯特丹市，1664 年因為英國人從荷蘭人手上取得該地，改名為紐約市。當紐約市還是新阿姆斯特丹時，Margrieta van Varick 已經移



圖14 清 丁觀鵬 太平春市圖 卷 局部 國立故宮博物院藏

民到布魯克林，在當地開設雜貨店，販售經過荷蘭東印度公司與西印度公司之手而來的商品。她在 1696 年過世時，已經是英國人統治時期，按照英國法律習慣，她的遺產必需先被製作出一份清單，才能進行後續處理。她每次換國家居住都是永久搬家，因此都隨身帶走全部的家當。她的遺物清單因此包括了個人（家庭）生活用品與店頭商品。這些東西分別來自亞洲、歐洲，也有少部份屬於紐約當地一帶。因此我們才有機會看到一份十七世紀與東、西兩半球都有關係的人物生前所擁有的物件清單。她的所有物當然不只是生活日用，也包括她所販售的種種商品。

該項展覽的構思來自於 Margrieta van Varick 的遺物清單，但展覽品並不是清單上的遺物，

而是透過該項遺物清單的研究，可以重構那個時代的物質文化與日常生活的歷史，然後根據這樣的了解，尋找和挑選屬於那個時代、那個場景的材質、性質、樣式、風格……的物件來佈展，帶給觀眾有關那個時代與場景的物質文化與日常生活的理解。遺物清單是真的，但是清單登錄的物件早已煙消雲散。當我們展覽藝術家的作品時，觀眾期待的絕對不會是原件以外的另一件作品。但是當我們展覽的目標是帶領觀眾貼近地了解一個時代時，若經過嚴謹的考訂，則可以借用當時的文獻與傳世收藏，適當組合展件，做出一個有說服力的展覽。例如，紐約建城⁸ 與臺南熱蘭遮城的營造差不多發生在同一時間，而熱蘭遮城遺物少之又少，可以考慮類似的展覽手法，讓觀眾具體看到荷蘭人在

臺灣時的物質文化內容。

可靠的展品清單也可以經由考古資料來建立和規劃，例如劉益昌等人於 2002 年後在熱蘭遮城挖掘出土了幾件德國「鬍鬚男」鹽釉罐破片。透過破片上的 X 形銘文推斷那會是代表阿姆斯特丹的市徽 XXX。（圖 11）「鬍鬚男」鹽釉罐為十七世紀荷蘭人家庭的生活用品，也常被帶上船，因此整器並不難求。（圖 12）⁹ 展覽熱蘭遮城出土破片表示那樣的東西真的在臺灣被使用過，而借用來自他處收藏的整器則能幫助觀眾得到比較完整的理解。

（二）異時代的生活日常

國立故宮博物院的典藏，原本就是帝王之物，並不是平民的生活物資。至於宮廷製作的藝術品，若描寫宮廷，如〈高宗薰風琴韻圖〉（圖



圖15 明 江西景德鎮窯 青花松鹿盤 國立故宮博物院藏



圖16 清 鍍金鎖轉花錶式銅葫蘆瓶 國立故宮博物院藏

13），描寫的根本是帝王的生活；如丁觀鵬〈太平春市圖〉（圖 14），說是描繪民間日常，卻因過度美化而與實際生活脫節。但是皇帝也是人。他一樣承受生老病苦，一樣吃喝拉撒，他的生活畢竟也離不開食衣住行育樂。把他的生活細節打散來看，不但能引起獵奇庶民的興趣，而且也可以彰顯館藏帝王文物的特色與價值。不過，這需要館外文物配合：從館外挑選一些代表性的同時代平民生活日常的文物來配合，用對照的展示方式讓觀眾耳目一新。因此，這需要一個好的研究，不待言而自明。

四、消費文化：工藝、美術與奢侈

其實，過去處於全球化歷程的五百年當中，也就是中國的明清時代和近代，帝王底下的一般平民的日常生活也經歷了形形色色的轉變。這種轉變的一個面向就是相當多的人、越來越多的人，越來越負擔得起一些奢侈性的消費。奢侈性消費帶來了工藝、美術的發達。這些非生活所必需的奢侈品當中，常常出現有舶來品，或者

是仿冒的舶來品，或者是受到外來工藝美術品的影響而研發出來的新工藝作品。全球化透過物資的交換，使得貿易對手獲得原來沒有或者價昂的文物，不管是帝王還是平民都受到波及。

中國瓷器對歐洲飲食文化與餐桌禮儀的影響，在前幾年間頗被討論。歐洲人原來使用金銀、白鐵與木頭製作餐具，量少而不易維持清潔。瓷器便宜、乾淨，而且易碎。前兩項特色改善了衛生，末後一項看來好像是缺點，卻讓使用者收拾起粗魯的行為，改善了餐桌的禮儀。（圖 15）

至於歐洲文物影響中國比較大的，鐘錶可以說是當中的一項。（圖 16）萬曆年間，利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）進獻裝飾華麗的鐘錶給皇帝，不但在往後幾百年間啟動了富貴家庭收集、陳設的風氣，也在民間創造了市場。清代北京的宮廷、江南的蘇州都生產鐘錶；廣州一方面進口，一方面也製造。即使中國造的鐘錶比較簡單、裝飾也不見得華麗，但是放在

家中也還是賞心悅目的擺飾。

類似瓷器或鐘錶這類型的工藝品，都呈現出消費文化的一端。明清以來，社會經濟長期處在「生存水準」（subsistence level）之上，大部分的人於餬口之外，多少會消費帶有奢侈意味的工藝品——就是仿冒品也好。例如明末小說《拍案驚奇》就有一篇〈轉運漢遇巧洞庭紅，波斯胡指破鼃龍殼〉，講成化時一位蘇州人計畫到北京販賣扇子的事。在他辦貨的時候，就有下面這樣的思量：

一日，見人說北京扇子好賣，他便合了一個夥計，置辦扇子起來。上等金面精巧的，先將禮物求了名人詩畫。免不得是沈石田、文衡山、祝枝山。搨了幾筆，便直上兩數銀子。中等的自有一樣喬人，一隻手寫了這幾家字畫。也就哄得人過，將假當真的買了。他自家也兀自做得來的。下等的無金字畫，將就賣幾十錢，也有對合利錢，是看得見的。

國立故宮博物院所藏雖然是真品，但是也可以考慮徵集（或外借）可堪對照的仿冒品（贗品 / fake）來策畫展覽。二十多年前大英博物館就做過類似的展覽，藝術史家柯律格（Craig Clunas）也為文介紹。¹⁰ 其實，仿冒品的充斥也正襯托出社會熱絡的需求，我們當代這方面的感受當然也很深，很能引起共鳴。

簡單的結語

博物館是一種提供娛樂、教育與回憶的社會機構。每個博物館都有其創設的任務或目的。雖然每個博物館都不應該墨守成規，都應該隨著時代的變遷調整其收藏與展示的方向，但也應該照顧到自身的特色與風格的延續。至於對多數博物館有影響力的個人以及觀展大眾，也

應該尊重個別館所的專業，給予自主發揮的機會。個別博物館則在配合己身典藏特色之外，抓緊時代風格、不吝吸取他人想法乃至借用必要展品，從較深入、宏觀的角度去策展，當然能招徠觀眾，充分實現育與樂兩項主要的職能。

作者為中央研究院歷史語言研究所研究員

註釋

1. 戴麗娟，〈從徐家匯博物院到震旦博物院——法國耶穌會士在近代中國的自然史研究活動〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，84 本 2 分（2013.6），頁 329-385。
2. 這方面的討論很多，簡單的描述可參考維基百科「Vergangenheitsbewältigung」條。
3. Yoshida Takashi, *From Cultures of War to Cultures of Peace: War and Peace Museums in Japan, China, and South Korea* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013).
4. Petra ten Doesschate Chu & Ning Ding eds., *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West* (Los Angeles, California: Getty Research Institute, 2015), 111-123. 參考 Anna Jackson & Amin Jaffer eds., *Encounters: The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800* (London: V&A, 2004); Amelia Peck ed., *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013); Karina Corrigan et al. eds., *Asia in Amsterdam: The Culture of Luxury in the Golden Age* (Salem, MA: Peabody Essex Museum, 2015).
5. Leo Akveld and Els M. Jacobs eds., *The Colourful World of the VOC* (Amsterdam: Rijksmuseum, 2002), 160-161.
6. Deborah L. Krohn, Marybeth de Filippis and Peter Miller, *Dutch New York between East and West: The World of Margrieta Van Varick* (New Haven: Yale University Press, 2009).
7. 1982 年，電影劇本作家尚·克勞德（Jean-Claude Carrière）將馬丹·蓋赫的故事搬上大銀幕，片名為〈馬丹·蓋赫返鄉記〉（*Le Retour de Martin Guerre*）。美國普林斯頓大學歷史學系教授那塔莉·澤蒙·戴維斯（Natalie Zemon Davis），在 1983 年完成 *Le Retour de Martin Guerre* 一書，有江政寬譯本《馬丹·蓋赫返鄉記》（臺北：聯經，2000）。中國大陸譯本題為《馬丁·蓋爾歸來》。
8. 參考 Richard H. Brown and Paul E. Cohen, *Revolution: Mapping the Road to American Independence, 1755-1783* (New York: W.W. Norton, 2015).
9. 作者於 2016 年 7 月 1 日造訪西澳海事博物館，參觀打撈出水原屬 1629 年荷蘭沉船「Batavia 號」的出水文物，中間就有很多鬍鬚男鹽釉罐。此為當中的一件，可以清楚看到阿姆斯特丹的市徽。
10. Craig Clunas, "Faking in East Asia," in Mark Jones ed., *Fake?: the Art of Deception* (London: British Museum, 1990), 99-100.