

「博物館的後現代性」
文物價值與意義生產的移轉：
以國立故宮博物院為例

廖世璋¹

‘The Postmodernity of Museums’ Transfer of the Value
Production and Significance of Artifacts: A Case Study of
the National Palace Museum

Shih-Chang Liao

關鍵詞：文物、後現代性、國立故宮博物院、博物館化、傳統的未來

Keywords: artifacts, postmodernity, National Palace Museum, museumization,
the future of tradition

¹ 本文作者為國立臺灣師範大學社會教育學系教授。

Professor, The Department of Adult & Continuing Education, National Taiwan Normal University

Email: lsj@ntnu.edu.tw

(投稿日期：2021 年 7 月 15 日。接受刊登日期：2021 年 9 月 8 日)

摘要

我們很難想像去博物館看到的文物是複製品、贗品等，文物需具有一定真實的價值與意義，但是面對現在（及未來）的數位典藏、虛擬實境、影像合成、網路串連等技術，以及沉浸式劇場的策展方式、COVID-19 疫情限制問題等，都加速文物以虛擬的影像文本方式呈現。

本文觀察到此現象，並進一步研究文物價值與意義在生產過程中的流動與變遷，並以國立故宮博物院為例，發現故宮博物院的宮廷文物價值與意義，其生產者與生產方式在各階段中出現移轉的現象，而觀眾親身經驗更是文物價值與意義的重要來源。並以此再探討博物館的後現代性特徵，以及回應 ICOM 對博物館新定義的未來想像。

Abstract

We could hardly imagine that the artifacts that we see in the museum are replicas, given that the artifacts should carry the value of authenticity.. However, current (and future) technologies such as digital collection, virtual reality, image synthesis, network connection, as well as the curatorial approach of immersive theatre, the epidemic restriction of COVID-19, etc., have accelerated the presentation of artifacts in the form of virtual image text.

Observes this phenomenon, and further studies the value and significance of artifacts, the flow and changes in the production process, and takes the National Palace Museum as an example study found that the value and significance of the artifacts of the National Palace Museum, its producers and production methods have been transferred in various stages, and the audience has personally experienced more important sources of artifacts' value and meaning. It also discusses the postmodernity characteristics of museums, and responds the future imagination to ICOM's new definition of museums.

In observing such a phenomenon, this paper further studies the fluidity and changes of the production value as well as the significance of the artifacts. In taking the National Palace Museum as an example, we discover that the value and significance of artifacts in the Palace Museum shifted according to its producers and production methods in various stages. This shifting phenomenon reveals that the audience's personal experience is an essential source for the value and significance of the artifacts. With that findings, we further debate museums' postmodernity characteristics, responding to the future imagination of ICOM's new definition for museums.

壹、前言

我們前往博物館現場總是希望看到的文物是真品，而不是複製品，並且文物需要存有真實的價值與意義。可是在後現代社會的特徵中，我們習慣閱讀數位合成影像，而且博物館也需要影像文本來進行各種觀眾互動以增加參觀的趣味性、深刻性等。在今日的博物館現象，是許多觀眾一方面希望見到真實文物，也一方面想透過與影像互動，對於文物體驗出自己的經驗價值與意義。因此，在目前博物館中無論是文物的研究真實以及觀眾的體驗真實等，二者都是工作的重點。

然而，文物在博物館化的過程中，文物的價值與意義出現哪些流動？以及，在各階段中，文物的價值與意義是在哪些不同情境脈絡之中產生改變？而最近各地出現博物館運用大量影像等現象，博物館出現哪些方面的後現代文化特徵？國立故宮博物院從中國大陸文物清點工作開始至臺灣今日，即將屆滿 100 年，其歷經幾個不同社會發展及博物館工作的變遷，宮廷文物價值與意義出現不同的轉變，因此，以此案例作為研究分析對象。

貳、文物的價值與意義其生產者與生產方式之流動

「文物」一直是博物館的重要核心及基礎，典藏文物的類型及豐富程度，直接影響整體博物館的性質與內涵。典藏文物也是博物館研究、展覽、教育、推廣、政策、經營等重要工作的基礎。然而，在社會生活中一般使用的物件，要成為在博物館中特定典藏的文物，涉及其價值與意義的生產者、生產方式、過程與結果。

一、文物價值與意義並無法脫離社會而單獨存在

文物並無法脫離社會而能單獨存在任何價值與意義，文物是在特定的社會活動之互動中產生出特定價值與意義，本文認為構成文物的基本要素可分

成物理、生理、心理等三個層次，其中物理層次是構成物件的物質基礎材料，而生理層次的使用行為及人體工學等，以及文物的象徵內容等心理層次，是在和社會活動的互動之中產生，並與當時的時空環境、情境脈絡等因素有關，使得某些在社會生活中的器物逐漸生產出具有特定價值與意義的文物。

國立故宮博物院所有文物中的皇朝文物、宮廷收藏，彰顯中國皇帝貴族的社會生活及風格品味，許多器物由於與皇族有社會互動關係而成為特定文物，在文物中所呈現的重要價值與意義不只是物質材料本身，而是其中的歷史典故與文化意涵等，也反映出不同當事人（皇帝等）自己的興趣、嗜好、品味等特質，也因此，故宮博物院有各個當事人各自喜愛的收藏品及故事。

國立故宮博物院的起源，是早在 1924 年清代的最後一任皇帝溥儀離開紫禁城之後，1925 年便成立「清室善後委員會」來清點清宮物品，且於同年 10 月 10 日成立故宮博物院對外公開展覽（國立故宮博物院，2021a）。這些物品本身因為與歷代帝王的宮廷生活有關而別具價值與意義，尤其是在當時清代瓦解出現新政府之際，新政府在此對外公開更是別具時代價值與意義。

由於文物不僅沒有獨立存在於社會之外的價值與意義，更由於每一個社會的時空條件、情境脈絡不同且社會處於變遷之中，因此，文物的價值與意義將隨著社會變遷而有些變動，尤其是歷史類文物在不同的歷史階段，隨著社會變遷而與上一個社會之間產生某些不同的價值與意義，像是：大陸時期，故宮博物院一開始在中國大陸接收清代文物及成立「清室善後清點委員會」，並對外向老百姓們展現改朝換代與新政府時代的來臨等。臺灣時期，在 1966 年國民政府提倡中華文化復興運動時，扮演復興大中華文化的歷史觀點。轉型正義時期，近幾年臺灣在轉型正義政策之下，故宮博物院及其宮廷文物又有別於之前，受到歷史轉型正義的影響，討論更改隸屬及定位等等問題。

所以，如同 Barthes(1967)所說「作者已死」(death of the author)，原本當事人在社會活動中所使用及互動的物件，使用者感受的價值與意義已經與原物件的創作者不盡相同，在博物館化過程中，由館方再次詮釋文物的價值與意義，再將轉譯的內容改寫成方便大眾瞭解或有趣能吸引人的內容，再以展覽活動與各種展示媒介呈現於觀眾眼前，到最後，觀眾自己親身的經驗與博物館館方的原意也可能不盡相同，每一位觀眾的親身經驗也不同，而文物的真實價值與意義與就在整套過程之中產生變化與流動。

雖然一再發生如此現象，許多文物的真實性還是博物館致力追求的方向及目標，只是真實性可能無法完全永恆不變，就跟一塊新出土文物可能改寫過去歷史一樣，或是發現科學新知等等亦是如此。而且，博物館對於真實性的追求，包括了：文物的蒐藏、研究、教育展示、推廣工作等亦是如此，像是重視對文物的蒐藏倫理、典藏科學、嚴謹研究、準確教育展示與推廣等工作。

尤其是，在歷史類型博物館，今日的收藏並無法掌握明日歷史的未來走向。就如同當時在中國大陸清點故宮文物時，並無法預知未來會來到臺灣，文物在中國大陸歷經分批運送，並在臺灣持續收集與整理分類²，截至 2021 年 4 月總共收入 698,854 件（冊）之文物（國立故宮博物院，2021b），這些被收入整理分類之後，在社會上就有國立故宮博物院典藏文物的重要身分、特定價值及意義。

二、文物的價值與意義是被賦予而來

如上述，文物的價值與意義可能隨著社會變動而有所改變，因為價值與意義是被賦予而來的，如同，Benjamin(1969)說每一件原作具有複製品無法複製的「靈光」(aura)，然而對散發「靈光」內容的描述卻是一種論述，是

² 國立故宮博物院來臺之後，除了整理原有文物，也曾在 1969 年訂定藏品徵集辦法擴充典藏，1967 年至 2012 年底，增添器物、書畫、圖書文獻等合計 85,105 件（冊）（國立故宮博物院，2021c）。

被特定機制與特定人士所賦予而來，如同在博物館工作中，由於在特定博物館機制及館員專業的運作中，賦予許多文物的身份及內容，不同的論述便會賦予文物不同的價值與意義，論述內容是文物價值及意義的重要來源，因此，如何有嚴謹的、具考證的、邏輯推演的論述，是博物館追求的工作。

而這些賦予文物價值與意義的博物館論述過程，在故宮博物院至少出現以下影響因素。

（一）文物的價值及意義受到專業素養因素影響

故宮博物院培養許多專業者，並且對於原有歷史文物展開論述，在《國立故宮博物院組織法》中以「為整理、保管、展出原國立北平故宮博物院及國立中央博物院籌備處所藏之歷代古文物及藝術品，並加強對中國古代文物藝術品之徵集、研究、闡揚，以擴大社教功能，特設國立故宮博物院」以及執掌對於古文物與藝術品的典藏、研究、蒐集、展覽等事項（全國法規資料庫，2008），並且以專業分工設置器物、書畫等科室及專業研究人員。故宮博物院從中國大陸開始到來臺共近 100 年中，不僅深化培育許多重要專業人才，研究及賦予各種文物重要的價值與意義，並且廣泛出版各項研究及眾多教育展覽與推廣刊物等。

（二）文物的價值及意義受到政治意識形態因素影響

除了如上述所分析，故宮博物院的文物在不同社會發展中，具有當時特定的政治意涵，像是：在中國大陸時期宣告新時代新政府、在臺灣時期復興中華文化、在近期轉型正義的故宮定位及改隸問題等。又例如：故宮南院的定位，故宮博物院是「本院藏品以中華文物為主，藏品多精華，遂有為中華文化寶庫之譽」（國立故宮博物院，2021c），故宮博物院曾經被批評是中國大陸及帝王貴族階層的外來文物，就歷史角度來看並非主要為臺灣這塊土地的地方歷史，從藝術角度也並非一般在臺灣民間百姓的生活美學，如何與臺灣土地的連結成為努力的目標，像是：故宮南院在歷經幾次不同執政黨，對於南院定位有不同看法之後，目前定位為亞洲藝術文化博物館，以及北院

國寶文物來當地巡展，便是持續希望能帶動南臺灣的經濟及實踐雲嘉南教育推廣活動，來達到文化均富的目標（國立故宮博物院，2021d）。

（三）文物的價值及意義受到文化經濟因素的影響

故宮博物院受到文化商業影響，除了在整體上，朝向故宮品牌化、產品文創化發展，以及來出借場地給民間企業舉辦收費的超級大展之外，在 COVID-19 疫情之前更結合文化觀光是遊客必訪之地。

在個案上，例如：以在坊間知名度極高的「故宮三寶」為例，在故宮博物院所有近 70 萬件眾多文物中，近年來被觀光業者大力行銷來故宮必看的「故宮三寶」，文物的價值與意義是被商業化、觀光行銷所賦予而來。大量觀眾前來排隊必看的翠玉白菜、肉形石、毛公鼎等組合而成的「酸菜白肉鍋」³，吸引海內外大量觀光客。然而這些「鎮館三寶」（鎮院三寶）的價值與意義是被商業目的所論述賦予而來，並不代表其他近 70 萬件文物不重要，更何況故宮國寶不僅數量眾多，也每件各具不同重要性而無法比較，並不能用三件來代表全部，甚至就連哪三件國寶才是「鎮館三寶」也有不同說法⁴。

因此，文物的價值與意義是由特定機制與因素條件等所賦予而來，參與論述者像是：文化治理政體、博物館館方、研究者、導覽者、觀眾等，以及外圍的旅行社、傳播媒體、廣告行銷等業者都參與其中，不同的參與者及不同的論述便會賦予文物的不同價值與意義。而賦予內容、方法、技術與參與者等，隨著社會變動而將有所變動，甚至就連博物館本身的定義，也隨著社

³ 有關「酸菜白肉鍋」由來起源目前尚無從考證，只知道應該來自民間而非故宮本身，就如同當時故宮博物院院長馮明珠，在接受媒體訪問時就曾說「故宮從未刻意打造鎮館之寶，……。現在坊間流行的酸菜白肉鍋：翠玉白菜、肉形石、毛公鼎，之所以會成為故宮三寶，其實純屬巧合。……」（中央通訊社，2014）。

⁴ 故宮國寶非常多並不只有三件，而且哪三個國寶是「鎮館三寶」（鎮院三寶）也有不同說法。許雅惠（2010）曾經統計從 1950 年代至 2010 年代，出現在三大報媒體的國寶頻率，發現毛公鼎是最早受到媒體關注的文物，是 1960、1970 年代故宮的代表，翠玉白菜的知名度後來居上，2000 年後更扶搖而上。另外，三件北宋山水畫國寶（《谿山行旅圖》、《早春圖》、《萬壑松風圖》）其媒體曝光度一直偏低，以范寬的《谿山行旅圖》較有名氣（許雅惠，2020）。

會邁進而有所調整，就如同 2019 年國際博物館協會(International Council of Museums, ICOM)對博物館的新定義，引起各界熱烈討論。

在博物館其文物真實價值與意義的發展歷程中，一開始，在過去我們無法在博物館展覽中看見文物是複製品、贗品，像是在上述「故宮三寶」案例，我們千里迢迢親臨博物館現場時，無法忍受看到「酸菜白肉鍋」（雖然是旅行者行銷而來）或是其他重要國寶，在現場展出的是假的複製品，但是，另一方面，這些文物在數位典藏及文化創意產業的政策及發展潮流之下，國寶文物等原作已經被大量機械複製、影像化、數位化等成為各種文創產品，提供觀眾購買與收藏⁵，而民眾親臨文物展覽現場，來看真的、帶假的回去，是現在博物館參觀的文化現象。

三、物件賦予價值與意義的權力轉變

Foucault 所說的「論述形構」(discursive formation)(Hall, 1997: 6)是博物館文物產生意義與價值的過程與工作，因此，價值與意義的製造者具有一定程度的知識權力（或稱微權力，micro-power）(Foucault, 1978)，不僅如此，Foucault 對於真實性（真理）本身也認為是一種「真理政權」(regime of truth)(Foucault, 1972)，認為論述中的真實性是各種權力及其關係，所交織及運作而來的結果。

因此，分析故宮博物院其文物價值與意義，在論述形構的權力出現了以下幾個重要的轉變歷程。

（一）政府政治權力；政權移轉的政治論述形構

在中國大陸的故宮時期，故宮博物院的文物來自於清代皇室，原屬於皇族的宮廷收藏物件，因為博物館化及對外展示之故，成立具有特定權力的委

⁵ 根據統計資料，早在 2015-2017 年期間故宮文創營收就已高達 6 至 7 億新臺幣，與門票 7 至 9 億新臺幣，幾乎並駕齊驅（林國平，2019）。

員會，重新論述原有的宮廷收藏的價值與意義，且「1925 年 4 月 12 日，清室善後委員會為滿足各界一睹故宮狀況之殷望，特公布〈參觀故宮暫行規則〉，開放御花園、坤寧宮、交泰殿、乾清宮、弘德殿、昭仁殿、南書房、上書房等處（即故宮中路），供遊客觀覽。」（國立故宮博物院，2021a），並在同年 10 月 10 日正式對外展覽，向社會大眾展現改朝換代舊時代已過以及新政府時代來臨的政權交替狀況。

（二）博物館專業權力：專業者的專業論述形構

在臺灣的故宮博物院時期，從一開始在 1961 年從臺中霧峰北溝文物庫房搬遷至外雙溪時，蔣復璁院長任內，故宮一再健全組織架構，全面進行藏品分類編目及文物編號體系，積極考訂研究及培育專門人才，對院藏文物進行鑑定研究等工作，並對外開始有定期及專題的展覽（國立故宮博物院，2021e）。

因此，大量具有專業知識權力的研究員投入研究，賦予原有宮廷收藏品的價值與意義，透過專業者的研究分析工作，再將內容轉譯成推廣的圖文內容，提供民眾觀看展覽的方式及觀看內容的重點。像是：在臺灣時期，1965 年臺北外雙溪博物院新館建造完成，1966 年展出「清代琺瑯彩瓷、銅鏡」特展並發行《故宮通訊》雙月刊及《故宮季刊》（國立故宮博物院，2021f）。

（三）文化公民權力：民眾參與的多元論述形構

過去故宮博物院以專業者來論述博物館文物價值與意義之專業權力，在日後的發展中逐漸鬆動且權力移轉，博物館館方除了一方面同樣重視由專業者扮演文物價值與意義的重要論述者與生產者，以及用各種專業方法與技術，提示觀眾在文物展覽時可以觀看的重點，也舉辦其他社會教育的推廣活動，但是，文物相對的已經不再提供唯一的、標準的答案，反而更加重視不同參觀者，讓他們對於相同的文物，自我製造與詮釋出屬於自己的價值與意義，將文物的論述權更加開放給各種參觀者，而博物館反而更加重視如何提供觀眾與文物產生更多與更深刻的互動展示方式，讓不同的參觀者由其個人

與博物館在現場產生「互文性」(intertextuality)作用，自我產出最真實且不同的參觀經驗與體驗心得。

例如：在 2020 年故宮博物院除了組成策展諮詢會，來邀請國內外專家參與策展，讓物件的展覽能呈現更加多元觀點與豐富內涵之外，更舉辦「2020 故宮線上策展人計畫徵選活動」，開放各種社會大眾前來策展，而讓文物的論述更加展現不同面向，以朝向開放的新型態博物館邁進（國立故宮博物院，2021g：19）。民眾可以親自嘗試論述許多文物，並將其串連形成一個展覽，由於民眾自己的自己策展論述，故宮博物館邁向一個更具開放性的博物館。

四、超真實文本逐漸替代物件真實而形成影像真實

不僅目前擴大由民眾來參與自己親身的文物經驗，民眾的親身經歷更是最直接的文物價值與意義的真實經驗，其中各種博物館的虛擬媒體，更是以影像構成的超真實(hyperreal)(Baudrillard, 1983)文本替代文物的真實文本，像是：許多多媒體、網路媒體、繪圖軟體、合成電腦程式等技術的運用，或是利用虛擬實境、擴增實境、混合實境等更是強調在外體驗的真實性、趣味性、互動性等，甚至將這些影像媒體的超真實文本集合在一起，成為「沉浸式劇場」(immersive theatre)的展覽方式。

故宮博物院近幾年推出好幾個「沉浸式劇場」概念及數位影像的展覽，至少計有：故宮北院在 2021 年的《故宮魔幻山水歷險》，或是故宮南院在 2020 年的《青銅饗宴：古代的禮儀與樂曲》展覽中的「大雅韶音」沉浸式劇場等，或是南院在 2019 年以沉浸式及 VR 方式「奇幻嘉年華」等展覽。

在這些沉浸式的展覽環境之中，四處充滿媒體影像文本，形塑強烈風格及氣氛，成為當今展覽的流行趨勢之一，在沉浸式劇場的展覽之中，至少觸及了兩個過去博物館的傳統議題。

1. 博物館文物的真實性問題

在過去，我們肯定文物能複製在行銷媒體、宣傳海報、或畫冊等推廣教育使用，但比較無法想像親臨博物館現場所參觀的文物是複製品、贗品、偽裝品等，就像是我們無法在故宮博物院中，看到展出的是假的《谿山行旅圖》或翠玉白菜等文物，但是，在沉浸式劇場展覽的展出特性中，卻是將原本過去的原作，將原本以紙張輸出列印為印刷品或複製品之方式，改由螢幕的影像輸出方式來加以呈現，在沉浸式展覽活動，我們完全被包圍在影像合成、重製的超真實文本世界之中，觀眾並在沉浸體驗現場中經驗出屬於自己的價值與意義，由影像合成的超真實文本替代了文物真實文本，提供更強大的閱讀觀賞體驗。

2. 過去表演活動無法成為博物館而現在博物館成為表演活動

由於表演活動是活動的動態性質，活動本身無法成為博物館，但是可以成為歷史類型或藝術類型博物館，表演活動要成為博物館需要蒐藏許多相關的文物，例如：表演活動的歷史館，便是與演出相關的歷史文物，像是：活動照片、報導文件、器具、服裝、人物介紹等等歷史物件；表演活動的藝術館，則是蒐藏與介紹與表演美學等相關的文物，像是：樂風、舞風、傳承流派、美學風格、藝術特徵等有關的文物。無論是哪一種類型博物館或展覽，如果表演活動要以活動呈現，大多是以錄影方式，在展區視聽室內部進行播放，或是許多表演為互動體驗及現場演出等，需要在博物館內部設有專屬的劇場空間或其他相關設施，以演出活動方式呈現。

然而，在沉浸式展覽中，過去來博物館是看展覽，現在來博物館是看表演，文物在演出時逐漸超出原有文物的原意，影像加工合成產生「擬像」(simulation) (Baudrillard, 1983)，對於在沉浸式展覽現場的觀眾來說，產生比文物真實更加真實的媒體真實，成為超真實文本強烈吸引觀眾沉浸於影像之中。

因此，在上述的分析中，也至少觸及了兩個現在博物館重要的創新現象，值得被深入討論。

1. 文物價值與意義從研究真實轉為經驗真實

在上述可以發現博物館文物價值與意義其生產者與生產方式之流動，從早期博物館由館方專業者研究並追求知識真實的方式，流動到現在重視觀眾自己在現場親身的真實經驗。也就是，文物的價值與意義由研究者在研究室生產的研究真實，逐漸轉向重視觀眾在展覽空間生產的經驗真實。

並且，會發現文物真實價值與意義與社會互動關係的改變，原本博物館以專業論述了文物價值與意義，現在則逐漸開放給參觀大眾一起來參與論述，而現在博物館的工作則是更加重視及提供具開放性的環境，讓社會上各種不同階層、角色與位置的各種文化社群與民眾，能在博物館中真實經驗出屬於自己的價值與意義等內涵。

2. 文物價值與意義從實體真實轉為媒體真實

在另一方面，由於文物透過論述形構產生特定價值與意義，論述形構者從過去的館方專業者逐漸擴大到一般社會大眾，然而，在目前影像消費的社會中，虛擬影像可以不再受限於文物物質條件的限制，像是：文物跨國出借展覽的風險，或是文物本身的損壞性、安全性、趣味性、再製性等，從文物複製而來的影像文本，成為另一種被民眾參觀及互動參與的重要對象，甚至複製文物而來的影像文本，脫離原有文物自成一格，產生出新的價值與意義，發生從文物的實體真實轉為媒體真實之現象。

參、文物在博物館化過程中的脈絡移轉

上述分析了博物館文物價值與意義其生產者及生產方式出現的轉變，另外，文物放置在不同的情境脈絡之中，將會產生不同的價值與意義，文物在博物館化的過程之中，在每一個不同階段的脈絡中，出現以下的變化與現象。

博物館的文物如同 Baudrillard(2018[1968])認為的「物不再只是物，物是一種符號」。而文物在博物館化過程中，將產生一種屬於博物館的符號系統以及博物館時間。林崇熙（2005）曾以「時間性」考察博物館文物在時間的演變過程，包括：去時間性、再時間性、再去時間性等過程，並認為時間距離感帶來異文化的特殊性與奇異性，更由於博物館再去時間化的作用使得文物獲得詮釋的彈性機會。廖靜如（2006）則分析了博物館的蒐藏，使得文物產生去功能化、去時間性與符號化的物件，進入博物館庫房將成為一個歷史證據、分類中的模範代表符號，將符號的重新組合排列形成展示，是一種再現的過程。所以，文物在博物館化過程中產生了各種脈絡化的發展歷程及其移轉。

一、原存在社會生活：原社會脈絡化

各種文物原本存在於當時社會生活之中，文物與社會活動互動且產生特定的價值與意義，也就是，文物原本存在於當時社會活動現場，在當時社會環境的情境脈絡中具有特定價值與意義。

就如同，故宮博物院在 1925 年之前，尚未派人進入將這些宮廷物品進行清點、收藏，以及各種博物館化工作之前，都是活生生的放在現場，是當時皇族等當事人從事社會生活的一部份，各種琴棋書畫、食衣住行用品等都是當時當事人在活動中使用的各種器具與物品，然而，在後來的博物館化之後，器物轉變成了文物，擁有另一層特定的價值意義與文物身分。

二、博物館對內典藏：文物去脈絡化

在博物館化過程中，博物館館員以專業認定文物具有特定價值與意義之後，文物便從原有社會生活脈絡之中抽離，被取出及進入博物館內，重新加以編目、分類與典藏。在博物館性質、政策、計畫、經費、規模及研究員專業素養等條件下，文物在博物館脈絡中生產出特定的博物館價值與博物館意

義，文物的博物館化工作，是透過博物館的專業及態度、語言及文字、方法及技術等，為文物論述出特定及屬於博物館脈絡的價值與意義。

就如同故宮博物院依照《文化資產保存法》（全國法規資料庫，2016）以及《古物分級指定及廢止審查辦法》（全國法規資料庫，2019），將所有不同類型的文物，依照珍貴稀有價值，分為國寶、重要古物及一般古物等不同重要分級，並且嚴謹的針對每一件文物加以考證及研究，然而，這些文物對於原本的當事人而言，被博物館化所認定的價值與意義或重要等級，與後來館方研究出來的看法可能會有所差異。

在博物館化工作之中，原有與社會生活有相互接合的文物，不只是脫離當時社會脈絡進入博物館脈絡，文物也重新編成一組號碼，變成研究資料，被加以分類成為藏品。就像是，故宮博物院目前就將原有的各種類型文物，區分成像是：銅器、陶瓷器、玉器、漆器、琺瑯器、雕刻、文具、錢幣、繪畫、書法、法帖、絲繡、成扇、印拓、善本書籍、檔案文獻、織品、雜項（國立故宮博物院，2021b）等 18 類的不同類別，並展開專業的研究調查，平常將不同文物類型放置在不同的典藏庫房之中⁶。

另外，也可以從數位典藏作法看到博物館化的典藏脈絡特性，像是：故宮博物院從 2002 年起推動「數位典藏國家型科技計畫」及「數位典藏與數位學習國家型科技計畫」（至 2012 年止）⁷，目前其中一個數位典藏的成果，是讓廣大的民眾可以利用網路，提供故宮典藏資料檢索方式在線上查詢，故宮博物院將典藏資料庫又分為：文物月刊及學術季刊資料庫、故宮典藏資料

⁶ 故宮博物院在雙溪的庫房十分神秘，引起各界猜測與好奇，依山傍水的故宮，相傳在後山早已挖空，「庫房主要分兩個地點，一是正館後山的山洞庫房，典藏器物類文物為主。另一則是行政大樓地下室的現代化庫房，典藏書畫、器物、圖書文獻等文物。……庫房控管上有嚴密……《透視內幕》發表時，故宮提供的庫房資料顯示，山洞庫房內有兩個隧道，舊隧道建於 1965 年，新隧道建於 1971 年。」（凌美雪，2013）

⁷ 故宮博物院從 2002 年起加入國科會所主導數位典藏科技計畫，至 2012 年始圓滿退場，各處室單位皆有參與，依文物類型和業務分工特性，共有 7 個子計畫及建立 21 個資料庫，在數位典藏的運用上，計有：人機互動、多媒體影片、網路服務、數位展覽、新媒體藝術等（吳紹群，2014，頁 1-5）。

檢索系統、器物典藏資料檢索系統、書畫典藏資料檢索系統、圖書文獻數位典藏資料庫等（國立故宮博物院，2021h），甚至刻意顯示出調閱的熱門關鍵字，分別為山水、樹木、金屬、玉石珠寶的類別（國立故宮博物院，2021i）。文物在博物館典藏脈絡中，被編目成一組號碼及重新整理分類，賦予身份等級及研究價值與意義。

三、博物館對外展覽：文物再脈絡化

博物館策劃為常設或特定主題的展覽活動，各個文物在展覽脈絡中呈現館方策展者規劃安排的特定位置與角色，也因為巧妙的策展規劃，期能讓每一個展出的文物，其重點能被觀眾看見，希望觀眾能透過展覽脈絡及展出的文物，瞭解整體展覽活動的主題及全貌，也知道每一個文物在展覽脈絡中扮演的個別價值與意義。

博物館對外展覽的文物再脈絡化，可進一步分成：線下實體脈絡化以及線上虛擬脈絡化等兩大類型。其中，在線下實體脈絡化類型中，像是：在 2019 年在故宮南院《蔡牽與王得祿》特展中，除了運用故宮博物院內所典藏的各種清代檔案，也將在臺灣各個宮廟中收藏的贈匾納入展覽，用以呈現王得祿的多元面貌（賴玉玲，2019）。然而，這個展覽除了在展覽內部，以歷史觀點整合故宮院內文物以及民間蒐藏並重新賦予脈絡之外，在展覽外部，更是將故宮文物置於嘉義地方脈絡來進行思考，拉近故宮文物與嘉義地方歷史之間的關係，就如同，當時故宮院長吳密察認為《蔡牽與王得祿特展》是側寫嘉義地方歷史的展覽，是故宮接地氣的展現（張亦惠，2019）。另外，在線上虛擬脈絡化類型中，像是近年來「線上故宮」（NPM ONLINE）在網路線上呈現當期及過期的策展論述，以及典藏賞析級文物的故事，走進虛擬故宮參觀常設展或精心設計的導覽路線等。

以下，再進一步分析故宮博物院，至少出現過二種展覽脈絡類型，讓文物在展覽脈絡中產生價值與意義。

(一) 由主題展示形成的展覽脈絡

主要透過一個主題集合不同文物的展覽活動，各種不同文物的價值與意義環繞或聚焦在相同的展覽主題重點之中。例如：以文物性質為主題，像是：2021年《說·古地圖》特展是以「地圖」性質為主題的歷史展覽。或是，以人物為主題，像是：同一年《畫琳瑯：貨郎圖》特展則是以古代貨郎（賣雜貨的小販）為主題，整理在館內各種書畫文物中，所出現的各種貨郎人物及其販賣的各種貨品，並詮釋其在各件古畫中當時的社會生活。或是，以時間為主題，像是：同一年的《風格故事：乾隆年製琺瑯彩瓷》特展，便是以清康熙朝（1662-1722年間）期間為主，展出在該時期有關琺瑯彩瓷的演變，並且比較康熙與乾隆年間風格及樣式的不同。

(二) 由生態展示形成的展覽脈絡

以主角（主要人物或主要文物等等）為中心，向外擴散有關連性的文物，進而形成一個網狀生態系概念的展覽脈絡，以主角為中心並展出其上下左右有關的文物等，相關文物環繞於主要文物形成一個系統性的展覽脈絡，像是：在自然生態中，以生物的生態鏈、食物鏈等形成一個生態、食物的展覽脈絡，或是在人文生態中，以主要人物為中心，向外關連與主角有關的社會關係及其文物所形成的展覽脈絡。

例如：2021年《權力的形狀：南薰殿帝后像特展》便是在主角的立像或坐像，其前面及後面佈置相關的關係人的畫像等，進行相互關連說明及故事的連結，也同時在同一位皇帝主角，佈置不同的立像或坐像，在畫像中講述其抽象的帝王權力，如何透過身邊周遭的服飾、用品、器具等展覽脈絡，來具體呈現原本抽象「權力的形狀」。然而，在其他許多博物館則會運用蠟像或標本等等，還原歷史場景或生態環境，像是：歷史類的主角與戰爭現場、自然科學類的生物與其棲息地等，故宮博物院因為文物屬性之關係，還是以呈現宮廷文物珍寶為主。

四、博物館觀眾觀展：文物再去脈絡化

在上述，展出的現場將各個不同的文物，以策展者的策展理念，依序佈置成一個有脈絡性的整體展覽，在此每一文物被規劃安排放置在哪些位置及其想要展示的重點，各個文物彼此相互串連成一個有脈絡可以依循的展覽，包括：展覽的故事線設計、展區的分區規劃、文物的展示及觀眾互動方式、解說牌及解說方式等等。

然而，在對外民眾參觀時，每一個觀眾在參觀展覽時，包括：身體所移動的路線與位置，或是心理所閱讀、接收與理解到的內容等等，皆不一定按照原有館方所安排的展覽脈絡以及文物的價值與意義，像是：觀眾自由的參觀動線、所凝視到展覽的重點、與文物的互動方式、心得收穫等，不僅觀眾與館方有些差異，就連每一個觀眾可能也不盡相同。就像是：故宮博物院在 2021 年《院藏藏傳佛教文物賞析》特展中，不僅臺灣民眾所處的臺灣社會文化與西藏地區的藏傳文化背景截然不同，地理條件與時間年代也不相同，西藏文化強烈的民族色彩、宗教法器（人骨等）、宗教儀式等獨特風格，對於某些信徒與某些非信徒的不同觀眾，便會產生不同的文物價值與意義，而有各自有不同的心得與收穫。

五、觀眾觀看經驗：文物個人脈絡化

在原有的展覽現場脈絡中，每一個不同個別觀眾自己親臨現場，由於個人文化資本、嗜好及品味等特質或其他條件差異，進而產生每個人對於同樣的文物，所接收的內容與原有展覽脈絡不盡相同，然而，這種經驗卻是最真實的個人收穫。在展覽現場，每一位觀眾會參考展覽脈絡及現場文物，與自己過去的個人脈絡進行連結，進而產生屬於自己的、與眾不同的價值與意義，而這些似乎更是最真實的博物館經驗。

也因為如此，現在的博物館已經不再像過去博物館的展覽方式，過去博物館展覽是直接給觀眾唯一標準答案，現在則逐漸轉變成提供一個開放的環

境，讓每一位觀眾自己來現場找出屬於自己的答案。像是：故宮博物院在 2021 年《藝起冒險：一場始於 17 世紀的數位旅程》特展，更是以「冒險地圖」、「乘風破浪」和「傳說祕寶」單元，讓觀眾化身為冒險家自己去找尋展覽中隱藏的秘密寶藏，透過科技彷彿親臨現場，自己探索尋找自己所經驗到的各種不同價值與意義。

肆、文物的社會功能：見證過去接合未來

因此，我們會發現文物價值與意義的生產方式，在歷經博物館化前後的一連串過程中，從原本存在社會脈絡化之中，進入博物館對內典藏產生文物去脈絡化，對外展覽讓文物在展覽中再脈絡化，觀眾參觀展覽與館方產生差異的文物再去脈絡化，直到觀眾產生自己觀看文物經驗的個人脈絡化等過程。由此過程來看，文物的價值與意義並非永恆不變而是不穩定的，文物的價值與意義都在不同階段之中，在當時的「現場」生產當時的價值與意義，這些「現場」包括在各階段中的社會、典藏、展覽、參觀、經驗等現場。

換一個角度，如果由文物本身進行分析，會發現似乎文物見證了在各階段的過程中時間的流動，即使價值與意義在每一個階段都在轉變，而這些無論是相同或相異的價值與意義，都是從文物開始出發而來，也就是說，透過文物接合了過去與未來。

同樣的文物，其價值與意義都在每一個不同階段的現場中展開了討論與對話，文物在每一個現場，在當時所有參與者及各種因素構成的情境脈絡之中，生產出在當時的價值與意義。並且，由於不同的參與者及情境脈絡等等條件與因素，像是：不同的博物館及專業者、不同的社會階層及文化資本之觀眾，即使站在同一個現場，文物只能做為一種接合過去歷史與未來歷史的媒介，而不是標準答案，不同觀眾將會經驗出屬於自己的個別價值與意義。

因此，文物見證歷史，文物作為一種歷史媒介，提供了一個過去與未來可以相互對話甚至批判與反思的機會。就如同，故宮博物院近 70 萬件宮廷

文物見證了特定歷史，各種文物提供過去歷史與未來對話的媒介，讓未來後代民眾能觀看、討論及尋找過去這段歷史，並在每一個時代中產生出當時的特定價值與意義。

另外，故宮博物院 2004 年推出讓全世界矚目的「old is new 時尚故宮」政策，同時推出國寶總動員、形象廣告等多部影片重塑新形象，也獲得國際獎項，且 2006 年也推出「old is new 時尚故宮新風貌」主題咖啡館等（國立故宮博物院，2021j）。故宮博物院以「old is new」政策，將過去老文物以文化創意手法翻新，故宮文物接合「old」與「new」之間。

故宮博物院運用傳統文物及創新方式，串連過去歷史並開創未來的嶄新局面，珍貴文物以文化創新方式連結過去老舊歷史，只是「old is new」政策曾被認為偏向文化經濟，故宮博物院過於商業化也同時帶來其他負面衝擊（朝歌聞天下，2019），像是：COVID-19 疫情之前⁸，大量且過多的觀光客影響展覽參觀品質、場地氛圍、過於商業消費（李如菁、何明泉，2009）等問題。

伍、博物館的後現代性

由於不同觀眾並無法每一個人都有深度探究文物的專業能力，因此，並不是觀眾經驗能取代博物館專業者的研究工作，而是具有擴大及互補作用，觀眾親臨現場經驗自己的文物價值與意義，反而有助於博物館的推廣工作，另外，上述所謂的親臨現場，拜現在的網路科技與影像技術之賜，也可分為：線上虛擬世界、線下實體線世界等二者。就如同，故宮博物院的線上故宮、數位典藏、數位策展、「old is new」及國寶總動員等動漫片、沉浸式展覽等，

⁸ COVID-19 疫情之後，博物館更是加速大量數位影像文本在網路線上消費的後現代性。ICOM 曾在 2020 年 5 月第一次對 COVID-19 對全球各地博物館衝擊現象展開調查(ICOM, 2020a)，由於第一次調查之後歐洲即開始封城，因此，又在同年 11 月又進行一次調查(ICOM, 2020b)，兩次調查一再顯示全世界各地博物館，經營狀況十分嚴峻。而蔡翁美慧(2020)則整理了 ICOM 及 UNESCO 提出 COVID-19 對博物館的衝擊現象分析，產生觀眾參與意願降低危機以及數位媒介運用的轉機。

都是走向各種文物的大量影像化、網路線上化的方式，並且民眾可以直接透過自己的行動裝置、行動載具等，相當近便的參與其中。

尤其是，後現代社會是一個大敘事終結的時代(Lyotard, 1984)，民眾不再相信或不再喜歡過於宏偉的、單一標準的、由上而下的、教條的大敘事內容，反而喜歡找到許多能對自己產生共鳴、認同的小敘事，這也是「酸菜白肉鍋」比其他帝王國寶更吸引民眾，拉近距離讓民眾覺得親民、親切之處。

另外，後現代社會也是一個影像消費社會，各種影像文本是一種時空壓縮(Harvey, 1990)，以及物化、無歷史深度、拼貼及仿真、大量機械性複製、快感消費的現象(Jameson, 2001[1988])，影像消費並與網路即時同步傳輸，而從博物館的後現代性之中，可以看到觀眾對於各種影像文本的消費現象，像是：故宮小編對原有文物設計的「喂圖」，被社群媒體瘋狂轉載的文化現象。或是，文物的真偽很重要，而影像消費同時重要，觀眾一方面想知道翠玉白菜等文物的真實來歷，又同時喜歡被大量虛擬影像文本包圍的沉浸式展覽，以及與影像充分互動的趣味性，以及由大量影像建構而來的各種主題風格消費。

因此，在影像世界中，觀眾們在線上或線下的各種現場，所經驗到文物價值與意義更是活生生的觀眾真實。尤其是，線上的影像文本，在今日極為便利的網路科技以及擬真的影像合成技術等加速發展中，不僅民眾不再單向的照單全收，擬像及超真實文本已經不再只是專業者的專業能力及權力，民眾可以輕鬆的影像合成製作或提出想法，將影像文本再製及貼上自己的社群媒體，或對於文物提出對話、甚至提出批判反思的心得看法。

面對如此現象，博物館需要轉型成為提供民眾可以平等的、近便的、可對話且包容多元聲音的開放平臺。像是：故宮博物院從 2017 年起也提供故宮文物圖像「開放資料庫」(open data)讓民眾下載使用，並不去限制民眾的用途，也不用付費，讓民眾在學習、賞析、傳播等需求下自行利用（國立故

宮博物院，2021k）。民眾可以自己再製各種影像文本，並因此對故宮文物更具個人深刻特別的價值與意義。

陸、ICOM 博物館新定義：對於博物館的未來想像

國際博物館協會(ICOM)自 2017 年起向世界各地拋出希望各界集思廣益「博物館的新定義」之議題，2019 年在巴黎擬定出新的定義。

對於博物館的未來想像，博物館的文物見證了歷史，文物在現場連結了過去與現在，每一位觀眾親臨現場去真實經驗文物價值與意義，各種不同文化資本與社會階層的民眾彼此生產出屬於自己的心得與聲音，對於其他成員彼此相互包容及尊重他人所經驗到的價值與意義，進而博物館是一個多元包容的場域。

博物館保存社會所託付的文物（與標本等物件），用文物證明過去歷史並接合未來，透過包容各種社會階層與文化社群等不同民眾，他們自己對文物（即使是相同的文物）有各種多元價值與意義，對於未來世代提供歷史見證與記憶，讓每一位文化公民都有相同的文化權，且能近便的親臨現場體驗文物及提出自己的心得與想法。

同樣的，故宮博物院的歷史問題，就是院內眾多文物其事件、發生的地點等等都不是在臺灣當地，需要與臺灣當地有更為緊密的連結關係，而這種更加緊密的關係，似乎這不是興建一座故宮南院，或是平衡南北城鄉的文化差距而已，而是更細緻的與地方人文、地方生活之間產生更多的社會互動與連結關係，所以，並不是蓋一個大型硬體建設，即能拉近距離及解決故宮的歷史問題。

因此，我們也在臺灣眾多的蚊子博物館中，同時發現故宮南院在經營上出現問題。反而，無論是故宮南院或是北院，整個故宮博物院如何運用眾多又珍貴的文物資源，更開放的讓各種不同社會階層、角色及位置的民眾、及

各種文化社群產生作用，以社會大眾為中心提供更多互動，向下扎根成為文化中心及向外改變社會生活，連結在地觀眾給予廣泛論述與參與機會，與在地共創及國際連結，而國立故宮博物院應該有這個能力。

參考文獻

- 中央通訊社，2014。故宮的故事：國寶搬家記。檢自：
<https://www.cna.com.tw/news/firstnews/201407035002.aspx>（瀏覽日期：2021年8月21日）。
- 全國法規資料庫，2008。國立故宮博物院組織法。檢自：
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0190006>（瀏覽日期：2021年7月9日）。
- 全國法規資料庫，2016。文化資產保存法。檢自：
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0170001>（瀏覽日期：2012年8月22日）。
- 全國法規資料庫，2019。古物分級指定及廢止審查辦法。檢自：
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0170049>（瀏覽日期：2021年8月22日）。
- 吳紹群，2014。從數位典藏到行動博物館：故宮數位化工作發展歷程與資通訊科技前瞻應用。政府機關資訊通報，325：1-5。
- 李如菁、何明泉，2009。博物館文化商品的再思考：從跨界的觀點出發。設計學報，14（4）：69-84。
- 林志明譯，Jean Baudrillard 著，2018。物體系。臺北市：麥田。
- 林國平，2019。文化+創意+產業—國立故宮博物院的新使命，佛教圖書館館刊，65：28-43。
- 林崇熙，2005。博物館文物演出的時間辯證：一個文化再生產的考察，博物館學季刊，19（3）：7-23。
- 凌美雪，2013。檢自：<https://news.ltn.com.tw/news/focus/paper/676675>（瀏覽日期：2021年7月9日）。
- 唐小兵譯，Fredric Jameson 著，2001。後現代主義與文化理論。臺北市：合志文化。
- 國立故宮博物院，2021a。故宮大事記民國 10 年（1921-1931）。檢自：
<https://www.npm.gov.tw/Article.aspx?sNo=03002805>（瀏覽日期：2021年7月9日）。
- 國立故宮博物院，2021b。藏品的類別、數量。檢自：
<https://www.npm.gov.tw/Article.aspx?sNo=03001524>（瀏覽日期：2021年7月9日）。

- 國立故宮博物院，2021c。舊藏與新增。檢自：
<https://www.npm.gov.tw/Article.aspx?sNo=03001513>（瀏覽日期：2021年7月10日）。
- 國立故宮博物院，2021d。近8年完成及目前規劃、推動之重大政策一覽表。檢自：
<https://www.npm.gov.tw/zh-TW/down.ashx?sNo=10010831>（瀏覽日期：2021年7月9日）。
- 國立故宮博物院，2021e。肇始：國慶大典故宮肇建。檢自：
<https://www.npm.gov.tw/Article.aspx?sNo=03001502>（瀏覽日期：2021年7月9日）。
- 國立故宮博物院，2021f。故宮大事記民國50年（1961-1971）。檢自：
<https://www.npm.gov.tw/Article.aspx?sNo=03002801>（瀏覽日期：2021年7月10日）。
- 國立故宮博物院，2021g。文物展覽及交流。國立故宮博物院一〇九年年報，頁：18-49。臺北：國立故宮博物院。
- 國立故宮博物院，2021h。典藏資料庫。檢自：
<https://www.npm.gov.tw/Article.aspx?sNo=02000021>（瀏覽日期：2021年7月10日）。
- 國立故宮博物院，2021i。故宮典藏資料檢索。檢自：<https://digitalarchive.npm.gov.tw/>（瀏覽日期：2021年7月10日）。
- 國立故宮博物院，2021j。故宮大事記—民國90年（2001-2011）。檢自：
<https://www.npm.gov.tw/Article.aspx?sNo=03001526>（瀏覽日期：2021年7月11日）。
- 國立故宮博物院，2021k。OPEN DATA。檢自：<https://theme.npm.edu.tw/opendata/>（瀏覽日期：2021年7月14日）。
- 張亦惠，2019。故宮南院接地氣蔡牽與王得祿特展地方與官方史觀對話。檢自：
<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20190801000827-260405?chdtv>（瀏覽日期：2021年8月27日）
- 許雅惠，2020。故宮「國寶」命運知多少？《毛公鼎》、《谿山行旅》與《翠玉白菜》。檢自：<https://artouch.com/views/content-29339.html>（瀏覽日期：2021年7月9日）。

朝歌聞天下，2019。非盈利行業居然掙到 15 億故宮商業化是好是壞。檢自：
https://twgreatdaily.com/ShBiSm8BMH2_cNUg9aGv.html（瀏覽日期：2021 年 8 月 22 日）。

廖靜如，2006。宗教文物蒐藏：神聖與博物館化。博物館學季刊，20（20）：67-80。

蔡翁美慧，2020。疫情下博物館的危機與轉機。博物館與文化，20：171-190。

賴玉玲，2019，藏在匾額裡的台灣故事：故宮南院「蔡牽與王得祿」特展。檢自：
<https://artouch.com/views/exhibition/content-11598.html>（瀏覽日期：2021 年 8 月 27 日）。

Barthes, R., 1967. *The Death of the Author*. UbuWeb Papers.

Baudrillard, J., 1983. *Simulation*. New York: Semiotext.

Benjamin, W., 1969. *Illuminations*. New York: Schocken book.

Foucault, M., 1972. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon.

Foucault, M., 1978. *The History of Sexuality*. V. I. NY: Penguin.

Hall, S., 1997. *The Work of Representation*. In: Hall, S. (Ed.), *Representations*. pp.13-74.
London and Thousand Oaks, CA: Sage.

Harvey, D., 1990. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.

ICOM, 2020a. *Survey: Museums, Museum Professionals and COVID-19*.
<https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Report-Museums-and-COVID-19.pdf>.

ICOM, 2020b. *Follow-Up Survey: the Impact of COVID-19 on the Museum Sector*.
https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/11/FINAL-EN_Follow-up-survey.pdf.

Lyotard, J. F., 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.