

**跨越傳統認知的界面—
從博物館的整體性探究其教育的新面向**

**Crossing Traditional Cognitive Borders: A Holistic Study of
Museum and Its Implications to Education**

李靜芳 Ching-Fang Lee

國立彰化師範大學藝術教育研究所 助理教授

Assistant Professor / Graduate Institute of Art Education

National Changhua University of Education



摘要

本研究之目的在於跨越博物館傳統上侷限於以展品或典藏品為核心的單一教育面向，希望提供博物館教育相關人員及觀眾一個全面性思考博物館教育的新角度。文中探討：如果我們把博物館視作一件複合式的藝術品或是一個符號系統來做整體性地詮釋時，將會產生那些教育上的重要性？我採用 Burgin 解讀日本澀谷區西武百貨公司所使用的「漫遊者」(flâneur) 之「機會主義」的觀看與詮釋手法，以「觀眾—讀者」(visitor-reader) 「體驗博物館」(performing the museum) 的方式，將博物館「物質性的場所」轉換為具有個體意義的「教育性空間」。文中以美國華盛頓特區的「猶太人受難紀念館」作為詮釋分析的例證；並用四面具評議性的審視鏡—四種詮釋的角度—來剖析博物館整體與她的局部場所之可能蘊藏的教育意義，最後則提出本研究對當前博物館教育的啟示。

關鍵字：博物館教育，博物館建築，場所與空間，漫遊者，猶太人受難紀念館

Abstract

This study explores the educational consequences of interpreting the entire museum as if it were one complex artwork, or a semiotic system. Its aim is to challenge the traditional notions of a museum's educational dimensions and to offer a more comprehensive view of museum education. To do this, I conducted a semiotic reading of the United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D. C. My research approach was partly based on Burgin's (1996) narration of the performative practices of a flâneur experiencing the Seibu department store in Shibuya, Japan. In the same manner as the flâneur, I opportunistically experience the museum and its places, as a visitor-reader, in order to transform them into educational spaces. Concomitantly, I used four critical lenses to interpret and examine the museum to enact this process of transformation: (a) the museum and its content as evidence of culture; (b) the museum as history; (c) the museum as location, architectural design, and exhibition, and (d) the museum as a system of power and ideology, incorporating political, social, and economic factors. To conclude, educational implications are raised to encourage further studies about museum education.

Keywords: museum education, museum architecture, place and space, flâneur, the United States Holocaust Memorial Museum



問題陳述與研究目的

博物館是如何教育觀眾的？在思考博物館教育的時候，我們總是想到她的展覽或教育部門所設計各類推廣教育活動。如果仔細地分析一個博物館，我們也許會發現其他對博物館教育之方法可能有貢獻的因素。觀眾在博物館中學習行為之產生不管在時間上或地點上都是無法預料的，會因為個人、社會或環境的脈絡之變化而變化（Falk & Dierking, 1992）。因此，我假設有關於博物館的一切都是具有教育性的。也就是說，博物館就像是一個符號庫，充滿各式各樣的符號，有待觀眾去解碼。當不同的觀眾透過各種角度去詮釋博物館符號的時候，這些符號就可能發揮了某些教育性。Walter Benjamin 在他的文章*機械複製時代的藝術品*（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*）中指出「建築始終是一件藝術品原型的再現」（引自 Burgin, 1996, 33）因此，將博物館的整體建築及她所擁有的各種物質性場所當作一件複合式的藝術品詮釋時，也許可以發現另類的博物館教育方式。

本研究面對的一個基本問題是：博物館的專業人員，包括館長、策展研究員、教育人員等與教育工作相關者，往往忽視了博物館這個獨立的個體在其整體性上的教育潛能。博物館學者 Falk 和 Dierking（1992）為觀眾的博物館經驗是一種「整體性」（gestalt）的經驗，而這種經驗從他們決定要參觀博物館的那一刻就開始了：也就是從出門前的準備、行程的決定、路上的交通、發現博物館入口位置與停車場，以及入館後警衛的態度、參觀是否擁擠、展品的特色與呈現方式、用餐的經驗、購買的紀念品，甚至參觀後的回憶，與家人或朋友事後的討論，和這些回憶對後續博物館經驗的影響等（84）。但這種整體性的經驗似乎沒有得到博物館教育相關人員太多的關切，否則博物館的館員或專家們就不會投注大部分的時間詮釋展品，小部份的時間說明展覽，卻用幾乎很少的精力去詮釋博物館本身、展覽室，及博物館內外的其他場所。正如 Falk 和 Dierking（1992）所言，「博物館專業人員希望知道觀眾學到了什麼，但傳統上卻以很狹隘的方式來定義學習，只憑著展覽與說明牌來檢驗，雖然這是博物館經驗很重要的一環，但也僅是單一的面向。她們忽略了一些比較隱性的觀眾經驗」（84）。易言之，這些館方的專家們傾向於重視展品的教育價值遠勝過於博物館整體上的教育性，這不就是典型的「見樹不見林」的例子嗎？易言之，博物館其他教育的可能性好像都被忽略了！就這點而言，它不就與博物館教育應該全面性推展的基本精神互相矛盾？

Falk 和 Dierking (1992) 主張：觀眾的博物館經驗是透過「個人脈絡/personal context」、「社會脈絡/social context」與「環境脈絡/physical context」之交互影響所建立的一種互動經驗的學習模式。他／她們認為：

觀眾對博物館的認知是從功能性取向的，因為他們是博物館的使用者而非規劃者或內部工作人員。他們的觀點並不會受限於某種知性的學科、個別的展覽或物件上；相反的，觀眾的認知是取決於其所處的脈絡，包含了「個人的」、「環境的」，以及「社會的」脈絡。觀眾的經驗必須被視為是一個整體性的 (as a whole)，或者是完整的型態。(Falk & Dierking, 1992, 83)

Falk 和 Dierking 所謂的「脈絡」是指參觀者本身建構的經驗。「個人脈絡」是具有個體獨特性的，它意味著參觀者對博物館的內容與設計所具有的不同程度的經驗與知識，以及個別的興趣、動機，與所關心的事物。「社會脈絡」指的是參觀者在博物館內的社會性經驗，她／他們與他人接觸後彼此在行為或思想上的影響。這些人包括了博物館人員、隨行的家人或朋友，或是其他不相識的觀眾。「環境脈絡」代表著博物館本身的物質環境，包括建築體、建築內之展品和物件，與環境氛圍。Falk 和 Dierking 所謂的觀眾經驗的「整體性」(as a whole/gestalt) 指的是上述三個脈絡的交相影響。本文所謂的「整體性」(entirety) 乃針對博物館身為一個獨立的實體，其物質性環境脈絡的整體特質而言。因此我所要探究的就是長期以來並沒有受到博物館教育相關人員關注的博物館整體環境脈絡之潛在教育性。

本研究的目的乃是希望能跨越傳統上認為博物館教育乃是以展品為核心的狹隘認知角度，希冀以更宏觀的視野探索博物館整體上教育的潛能，並提出一個比較寬廣的觀點來了解博物館可以如何教育觀眾或提供觀眾更全面性的學習管道。張譽騰 (2000) 提出：「藝術博物館所面對的是一群逐漸碎裂化的觀眾，這些觀眾之組成、期望、原有知識的層次等，具有相當的歧異度」(164)；換言之，「典型的觀眾」並不存在。李靜芳 (2003) 質疑：果真如此，為何仍有許多博物館專業人員採取以展覽為核心的「典型的教育方式」來服務「非典型的觀眾」—張氏所謂的「逐漸碎裂化的觀眾」？其適切性何在？因此，我希望可以透過本研究呼籲博物館專業人員對博物館教育的定義與實施方法的重新思考，進一步審定博物館教育的角色與任務；並提供觀眾一些體驗博物館的自學方式，使他們用更切合自身經驗與認知的方法去使用博物館這一個社會文化資源庫。簡言之，我希望為博物館專業人員在「教」

與觀眾在「學」的層面上，提供另類的思考方向，使博物館的教育功能可以更有效地推展。

詮釋的理論基礎與方法

本節將分三部份來探討：一、博物館為一個符號系統，二、「漫遊者」(flâneur)之詮釋方法，三、研究問題。

博物館為一個符號系統

觀眾因為諸多不同的背景，如年齡、生活經驗、職業、社會地位、政治前提、文化和教育程度的差異，他們參觀博物館的理由很不相同。所以，每個人對博物館的詮釋方式也各異其趣。簡言之，並沒有一個固定詮釋博物館的方法。博物館傳達著多種不同的訊息、意識形態、故事與歷史；有些訊息很直接，也有些是隱性的或曖昧不清的。要洞悉博物館所傳達的訊息，可以運用符號學(semiotics)的理論將博物館當作是一個複雜的符號系統(signifying system)來進行解讀，以一窺其環境脈絡的潛在意涵。

瑞士的語言學家 Saussure (1974) 從語言的結構上指出，任何一個符號系統都是由兩個元素構成的：其一是符徵(signifier)，其二是符旨(signified)。前者指的是符號的形象(image)，可以經由感官感知，後者指的是符號所指涉的概念(concept)。一個符徵可能不只與一個符旨相關聯，反之亦然。Porter (2004) 說明了 Saussure 所謂符號的意義並不是內在本具的，而在於「符號間的關聯性；在一個語言系統下，一個符號意義的產生於它與其他符號之間的差異性」(106)。換言之，一個符號的意義產生於它與其他符號的相對性。Bal 和 Bryson (1991) 認為文化本身就是一個符號系統。他們主張：「人類的文化是由符號組成的，每個符號代表它自身以外的東西，浸潤在文化中的人，總是忙著找尋這些符號的意義」(174)。然而，在博物館的文化場域中，對不同的參與者而言，這些被尋找的符號到底具有什麼樣的意義？而文化符號間的對應，又能激盪出什麼樣的詮釋火花呢？

對於符號的意義，「後結構主義的評論家們揚棄了傳統上對權威與作者的意念之重視—所謂的文本(text)與讀者(reader)間的階層關係，轉而強調文本的自主性，以及讀者與作者／文本之間的衝突如何豐富地呈現出一件作品的假設或前提，並釋放出文本中的新意與詮釋」(Porter, 2004, 106)。Jacques Derrida 認為：

…意義產生於從一個符號或符徵到下一個之間，它以一種永恆變動（*perpetuum mobile*）的方式存在，在任何符號學的活動（*semiosis*）裡找不到它的起點，即使這些活動結束時，也沒有一個最終的時刻可以使它達到飽和的狀態。（引自 Bal & Bryson, 1991, 177）

Derrida 主張符號的意義是一種持續變動且不固定的概念，它的產生沒有源頭，也找不到飽和的終點。綜合 Saussure 和 Derrida 的主張，當我們以符號學的觀念來詮釋博物館這個文化的符號系統時，我們可以了解：它的意義不是固定不變的；每一種個體的詮釋都將為博物館的符號意義注入新的活血。可以預期的是，當透過不同的詮釋者—博物館專業人員以及廣大的觀眾群來解讀博物館符號的時候，個體意義的集合將會使詮釋的內容非常多元與豐富。

「漫遊者」（*flâneur*）之詮釋方法

爲了探究博物館的整體環境脈絡其不同面向之潛在教育性，在符號學的基礎下，我引用了 Burgin（1996）所謂的「漫遊者」（*flâneur*）¹的詮釋方法。「漫遊者」的經驗指的是一個人在他所處的環境隨機地四處徘徊，並對吸引他目光的任何東西作自發性的回應。就這點而言，一個「漫遊者」是在體驗一個場所（*performing a place*）並創造他個人的空間（*creating a space*）。Burgin（1996）在他的書*處在異樣的空間—視覺文化裡的場所與記憶*（*In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*）中的*西武紀實*（*Seiburealism*）篇裡以「漫遊者」的「閱讀」模式去體驗他在日本東京澀谷區西武百貨公司的視覺之旅。他從描述百貨公司外面正在野餐與觀光的人們，還有四周櫻花錦簇的情形開始，繼而觀察該百貨公司內外的人們與景物的相互關係，以及百貨公司的大型透明「玻璃圍幕」如何使室內外的景緻似乎同時存在。正如我們所了解的，這種大型透明玻璃的特質出現在西武百貨的拱廊上，而且也出現在某些現代博物館的建築裡，諸如法國龐畢度中心、紐約的現代美術館、台灣的台北市立美術館等。

在這篇文章裡，Burgin 藉用了 Walter Benjamin 對「漫遊者」的觀點，說明「漫遊者」心不在焉地徘徊在西武百貨公司，體驗即興感、驚喜、平常的期待或奇遇的行爲。Burgin 提出「漫遊者」對環境的解讀與日本人讀漫畫書或雜誌，亦或是站在書店裡瀏覽書籍（*tachiyomi*）的方式是很相似的；也就是當一個人處於動態狀況時

¹ 法文 *flâneur* 等同於英文的 *stroller*，是「漫遊者」或「閒逛者」的意思。法文中 *flâneur* 的陰性字型爲 *flâneuse*。

所使用的一種「機會主義的／opportunistically」和「片段式的／fragmentarily」閱讀方式。亦即，閱讀者對於吸引他／她目光的東西進行「隨機的」、「不經意的」、「片段式的」和「不連貫的」的詮釋與理解（113）。例如，Burgin 描述他在百貨公司裡走著，後來往街上看，發現了一個酒吧，看起來好像廢墟，在它的正面凸出一個機翼，下側的引擎組件讓他想起 B-52s 轟炸機鏟平越南的情形。接著他指出百貨公司內到處都有人在睡覺，並形容睡在手扶梯旁昂貴的長板椅上的人，好像把那裡當作自己的家。而「漫遊者」也是用這種「體驗」（performing）的方式，將公共的場所轉變為私人的空間。就好比 Walter Benjamin 在尼泊爾曾做的觀察：「街頭變成漫遊者的住所；他們將城市中不同房舍的正門當作是自己家中的四壁」（引自 Burgin, 1996, 113）。Burgin 告訴我們的是，西武百貨的各個「場所」被「漫遊者」自動地轉變為不同的「空間」，不管他／她所感到興趣的是百貨公司本身、建築的特色，或是正在銷售的商品。

就「漫遊者」的視覺經驗而言，我們難道不能在博物館「偶然的觀眾」（casual visitors）²身上看到「漫遊者」的行為方式嗎？如果可以，那麼對觀眾此類行為的了解，會如何反應在博物館教育的實踐上？由 Burgin 的敘述，我們可以猜想，一位「漫遊者」可能以非常類似他在百貨公司的行為方式－「不經意地瀏覽」－來體驗博物館。換句話說，「漫遊者」那一種對博物館建築或其他場所的即刻性回應，就是對物質性場所進行的一種詮釋性轉換。這些偶然的「漫遊者」在博物館裡所看到的，與他／她們將博物館的場所轉變為具有私人意義的教育性空間的方式，可能與在西武百貨公司的瀏覽類似，也可能很不一樣。

Burgin 以間歇式地調換對百貨公司建築內外景象的描述來架構他在西武的經歷故事。他從建築設計的符號開始解讀，然後描述他瀏覽的目光被百貨公司的各個區域所吸引的情形；接著討論「漫遊者」與環境的關係－他／她們是如何使用場所的，與他／她們如何將公共場所轉換為具有私人意義的空間。Burgin（1996）這種「漫遊者」體驗場所的有趣模式，巧合地回應了 Falk 和 Dirking（1992）所強調的在脈絡的交互影響下（the interplay of contexts）之「博物館經驗的整體觀」（the museum as gestalt）（83）。於本研究中，我將跟隨著 Burgin（與漫遊者）的腳步踏上博物館的詮釋之旅。

² 「偶然的觀眾」（casual visitors）乃指沒有特定目的或非經常性參觀博物館的觀眾而言。

研究問題

以下的三組問題為本文所要探討的核心：

- 一、如果博物館是一個場所，或說是許多場所的集合體——一個符號系統——這個符號系統將告訴我們那些有關博物館的事情呢？這些符號具有教育上的重要性嗎？如果有，它們將如何發揮教育功能？
- 二、如果作為物件的博物館，或場所，被看成是一件藝術品，經過觀眾的詮釋而轉變為具個人意義的空間，這些空間會對歷史、文化、社會、經濟、國家趨勢、意識形態等面向透露出什麼樣深刻的意涵？
- 三、如果將博物館當作是一個場所，觀眾也無異於「漫遊者」，有什麼方法可以轉換博物館的「場所」成為「空間」？這樣的轉換對「漫遊者」（觀眾—讀者）有何意義？

博物館教育的理論與思辯

此節主要由兩個方向來探討當代博物館教育的理念：「博物館教育的意義」和「知識的建構與溝通的方法」。

博物館教育的意義

在討論後現代的教學法時，Giroux（1993）辯稱：「教育必須被理解為一種認同的產物，此認同與某種特殊形式的知識與權力的秩序（ordering）、再現（representation）、與合理化（legitimation）有關」（73）。他強調教育的觀念應該是對「教學法」（pedagogy）投以比對傳統的學術研究更多的關注。Giroux 主張教學法是「任何政治性運作的核心。它涉及的問題包含個體是如何學習？知識是如何被產生的？主體的立場是如何被建構的？」（81）如果我們引用 Giroux 的觀點認為教育是某種特殊形式的知識與權力的秩序、再現、與合理化，我們就可以將博物館與她的所有場所視為是一種蘊藏著知識與權力的特殊教育體。事實上，在博物館裡，教育是一種手段。博物館的專業人員們透過自己的「權力」，根據專業的學養或博物館本身的意識型態與政治立場去組織與「再現」博物館和她的所有物，以便於他們對某種特定知識的「合理化」。Giroux 的觀點提醒我們：博物館教育不應該被孤立於專業學門的差異上或學術研究上；更重要的是，博物館教育應該強調教學法的重要性，以指引觀眾們去學習與建構知識。易言之，「教育是要讓我們了解知識是如何被建構的、應該如何使用知識來解決個人的問題並從生活經驗裡創造意義。教

育也是要幫助我們了解文化與歷史建構與轉換的過程…，它提供我們學習過去、面對現在與憧憬未來的方法」（李靜芳，2003，44）。

教育學家 Bruner（1966）談及人類進化的時候提出：教育應該強調對於處理性的、觀察性的、想像性的，與象徵性運作的技巧的獲得；特別是那些有力的表達技巧。分析 Bruner 的觀點，教育是可以幫助人們獲得適當的技巧以便面對生活中各層面問題的工具。若以 Bruner 的主張來看博物館教育，那麼博物館教育的重要任務就是提供觀眾不同的學習技巧與方法來處理或解決他們在博物館中可能面對的諸種問題。

李靜芳（2003）歸納 Giroux 和 Bruner 的觀點指出：教育是一種工具，它提供了教學法與溝通傳達的技巧去促進觀眾的學習效益。她強調：「博物館教育是有關於博物館如何教？教什麼？觀眾如何透過意義的產生與知識的建構來學習？博物館教育者扮演的是一個協商顧問的角色；她提供觀眾學習指引、方法、與資源，使他們具備〔足夠的〕能力…去獲得資訊、建構知識、解決問題、並進而認同自我」（45）。

透過以上學者論點的分析，我們略窺了博物館教育的意義、重點與重要性，但是，何種教育方法才是適合當今大多數的觀眾呢？奧地利博物館學者 Waidacher（2003）強調「博物館觀眾幾乎沒有特殊的目標」（282），因此若以正規教學的方式和系統化的教學內容來執行其所謂的教育功能，其效果定然不彰。所以我們要思考：傳統「權威式」的教育傳達方式，是否能在博物館裡發揮它對觀眾的影響力，還是有其他更適切的教育之道呢？

知識的建構與溝通的方法

博物館學者 Roberts（1997）質疑舊式的博物館教育模式並不具效益。她認為傳統的教育模式乃根植於「階級式的單向溝通」之方法（*hierarchical and unidirectional modes of communication*）。這種方法主要是由博物館人員以權威者的姿態，由上而下的將教育資訊傳遞給觀眾；它已經無法適用於觀眾面對物件時的學習需要。Roberts（1997）強調，博物館教育不再只是有關「博物館如何教導觀眾；而是關於觀眾用什麼樣的方式使用博物館，而這些方式是具有個人重要性的」（132）。這種強調應該注重「觀眾以何方式使用博物館」之觀點，提醒我們去思考「漫遊者」使用博物館的方式與特質對博物館教育有何啓示？

Roberts（1997）認為，教育產生於「博物館文化」與「觀眾的個體文化」之間的一種「門不當、戶不對」（*mismatch*）的關係中。在尊重彼此的前提下，用理性

協商的方式 (negotiation) 來面對彼此間的差異與矛盾。她指出，教育的精髓乃在於「意義的建構」 (making of meaning)，「不管是觀眾詮釋自己的經驗或者是博物館人員闡釋他／她們的收藏品也好，意義的建構應該是這二者努力的核心工作；它屬於一種建構性的活動，可以反射出事物的各種可能的意義」 (132-133)。如此看來，知識應該是詮釋性的，而且是一種社會性的建構。對博物館教育人員而言，他們對知識與意義的建構，主要是將之應用於博物館的教學法與教學內容：如何教？教什麼？對觀眾而言，意義建構的行為就是一種學習：一種面對博物館所傳遞的意義與自己衍生的意義之間的協商與思辯的過程。

李靜芳 (2003) 指出英國著名的博物館學者 Hooper-Greenhill (1999) 對博物館的教育溝通方式之觀點呼應了 Roberts (1997) 的看法。她首先說明了 Hooper-Greenhill (1999) 提出的兩種溝通的方法：其一是「傳遞取向的溝通」 (transmission approach of communication)，其二是「文化取向的溝通」 (cultural approach of communication)。李靜芳並強調：前者類似於 Roberts (1997) 所謂的「階級式的單向溝通」方式，採用這種溝通方式的人認為知識乃客觀性存在的，學習者被當作是被動的接受器，所謂的教學或溝通變成了單向線性的資訊傳遞。然而，後者乃基於建構主義的學習理論，將溝通當作是一種意義協商的文化過程；也就是透過象徵的系統，諸如文本、物件、藝術品、地圖、模型或博物館等來建構「事實」 (reality)。Hooper-Greenhill (1999) 主張：從「文化取向的溝通」觀點來看，「事實並不是一成不變的；它產生於一種持續進行的協商過程。在這過程當中，個體喚起了他先前的經驗並積極地去製造一些意義」 (16)。依此觀之，知識會不斷地隨著「文本互涉」 (inter-textual) 的協商關係而改變。對博物館的觀眾而言，就是指他們所必須面對的「博物館的故事體」與「他們自身的記憶和文化歷史」之間的協商 (Garoiian, 2001)，經過這樣的反覆協調與選擇，他們為自己創造了一些不同的意義，同時也建構了新的知識。因此，博物館教育應該關切的是如何協助觀眾在博物館的故事文本與個人的生活文本之間進行意義的協商，去建構具有個人意義的新思維。

場所 (place) 與空間 (space) 的定義

前文已提到，要了解博物館是如何發揮其教育功能，就必須將整個博物館與她相關的場所進行解讀；亦就是把博物館當作是一件複合性的藝術品，從各種不同的角度來詮釋她。在此，有兩個關鍵性的概念必須先界定與釐清：「場所」和「空間」。

De Certeau (1984) 在檢視人們日常生活的運作時對「場所」和「空間」做了區辨。他指出，「場所」這個觀念代表著不具生命現象的客觀物質性存在體；它是沒有生命的物件 (object)；也可以用一個物質的「據地性」來界定它 (a location it defines)；*place* 這個概念具有穩定性 (118)。簡言之，凡是無生命的物質性存在體皆可稱為「場所」。「空間」這個觀念與前者不同，它不是一個客觀物質性的存在體，而比較接近於一種主觀的抽象概念；它取決於人類實際的行動與作為 (movement or act)，所以，它總是與人類的行動和歷史有關。根據 de Certeau 的主張，人類在一個「場所」內涉入了主觀性的行動 (movement) 時，就驅動了「空間」的產生。以 de Certeau 的話來說，「『空間』就是一個被人經驗著或使用著的『場所』」 (space is a practiced place) (116)。因此，人是它產生的主要媒介，抽離了人，空間就不存在。隨著參與者的不同，它的特性會跟著改變，也就是說，「空間」這個概念具有變動性，而且也會因為參與者不定期的涉入「場所」，而使它的產生具有不定時性。

在本研究中，我採用 de Certeau 的觀點來解釋博物館的「場所」和「空間」這兩個概念。博物館是一個人造的物件，就它的物質性、硬體的客觀生命跡象與據地性而言，它是一個「場所」；更明確地說，在這個巨型的「場所」中還包含了各式各樣的大小「場所」(物件/objects 屬之)。

那麼博物館的「空間」是如何產生的？哲學家 Danto (1986) 曾提出：「一個物件只有在透過詮釋後才會成為一件藝術品…詮釋具有變形的作用，它可以將物件轉換成藝術品」(14)。Danto 的理論表示，「詮釋」的動作或行為給予一個物件生命，轉換了它的身分，使它從無生命的物質體活化為一種具有詮釋者個體意義的空間。如果我們接受 Danto 的觀點，那麼詮釋就是將博物館這個無生命的「物件」(場所) 轉換、驅動為詮釋者心中的「藝術品」(空間) 的一種行動 (movement)；或者說，博物館的「空間」產生於當博物館或它所屬的物質性或客觀性存在的「場所」被詮釋時。簡言之，在本研究中，我將以「場所」這個詞代表一個客觀的東西，它是未經過詮釋的地點、場所、體積或物件，可以用任何方式被記錄，例如，博物館的硬體建築、建築的規模、空間的型態、展覽、展覽品，及其他物質性的東西等等。而「空間」則具有主觀性，它象徵一種詮釋或是被詮釋了的「場所」。以此推演，我所謂的「教育性空間」就是一種具有教育意涵的詮釋，或是一個帶有教育性的被詮釋之場所。

博物館為一詮釋性的空間

De Certeau (1984) 曾論述，我們的當代文化有一種很強的趨勢—以「作秀的行業」來呈顯自己。他說：「我們的社會用一種可以作秀的能力與被秀的機率來丈量每一樣東西，它的特色就是像癌細胞一樣步步擴散的視覺成長；它將溝通蛻變為一種視覺之旅。它像是種眼睛的史詩，令人具有閱讀的衝動」(xxi)。換言之，在每日的生活當中，我們的眼睛被充斥的意象與文字所包圍，而被迫採取「閱讀的行為」(the act of reading)。因此，對於任何一位文化消費者而言，「閱讀／解讀」(reading) 是一種不可避免的行為。De Certeau 主張：文化的生產 (production) 與消費 (consumption) 可以被看作為一種書寫 (writing) 與閱讀 (reading) 之關係。如果把此概念應用於博物館的脈絡中，也許可以提出這樣的問題：博物館裡存在哪些意象與文字？誰製造這些意象與文字？可以用何方法解讀它們？

De Certeau (1984) 辯稱，消費者一直被當作被動的讀者，並強調事實上「閱讀」的活動不再是被動的；它擁有「無言的生產」(silent production) 之所有特質。因此，一位文化消費者的詮釋是一種「閱讀」與「創作」(creation) 的行為。De Certeau 指出，所謂「無言的生產」可能是「在書頁上漂流而過的想法；受到閱讀者漫遊的眼睛影響所產生的文本質變；對某些話語即興或期待中的意義；[無言的生產]以短暫的舞姿在書寫的空間中輕躍而過」(xxi)。「閱讀」因此與我們漫遊的眼睛與好奇的心投入對外界的物件、意象與文字等機會性地詮釋有關。De Certeau 對「閱讀」的觀點，回應了 Burgin (1996) 所謂的「漫遊者」之詮釋方式；或可以說，「漫遊者」之詮釋也是一種「無言的生產」——一種轉換「物質性文本」為「具個體意義之空間」的過程。

「閱讀」對 de Certeau (1984) 而言乃是一個人逐漸地潛入他者的文本中所選擇與挪用的花招。其結果是，「話語變成無言的歷史之出口或產品。“可讀的”將自己轉變成“值得記憶的”；書寫的單薄平面變成一層層的運動，一種多元空間的遊戲。而[讀者的]不同世界不知不覺地潛入作者的場所」(xxi)。延伸 de Certeau 對「閱讀」的概念，那麼當博物館的觀眾（每日生活中的讀者）踏入博物館（作者的場所）時，他們進行的是一種「神秘而無言的生產」，以便於將博物館諸場所的「可讀性」符號轉變成為「值得記憶的」個人空間—他們私人的生活故事。

De Certeau (1984) 引用房客與其所租公寓的關係來進一步說明「閱讀」的行為是一種將「生產者／作者」的場所轉變為「消費者／讀者」之空間的作法。他道：

這種[在讀者的世界與作者的場所之間的]變化使得文本（文字）就像是一個出租的公寓一樣具有可居性。它將一個人的所有物轉變為另外一個過客所短暫借用的空間。房客用他們的行動與記憶來裝置公寓，對它進行相當程度的改變。就像演說者一樣，在他們的訊息中注入了母語與鄉音，各種慣用的措詞以及他們自身的歷史等…。(xxi)

換言之，當使用一個場所的時候，人們將屬於自己的文化、歷史、記憶與生活故事帶入那個場所，以這些元素，透過意義協商的詮釋過程來轉換該場所的精神；將陌生或公領域的場所注入個人生命特質，以建立場所的認同。這也就是為什麼即使在同一棟公寓裡，若住屋的基本設計、面積與建材都一樣，但是每個租屋的房客所呈現的屋內世界卻是很不相同的。簡言之，每個人使用場所與轉換場所的方法是不同的，由於個體詮釋的面向不一，他們對場所的適應性與認同度差異也很大。回歸到博物館的場所來思考這一個觀念，也許我們會問：觀眾如何將慣用的語彙運用於對博物館的詮釋上？觀眾可以用什麼樣的詮釋角度或方法將博物館物質性的公眾場所轉變為具教育性的私人空間？

轉換博物館的「物質性場所」為「教育性空間」的方法：四面「審視鏡／Critical Lenses」

不同的個體，博物館的專業人員或觀眾，對博物館有著相異的經驗、假設、期望與興趣，每個人對博物館的詮釋方式不盡相同，也就是說並沒有一個固定的方式可以提供觀眾詮釋博物館。儘管如此，還是有一些詮釋博物館的可能角度。Lee（2002）提出以下四面審視鏡作為解讀博物館場所的方法：一、博物館及其內含物為文化之見證，二、博物館即歷史，三、博物館即地點、建築設計與展覽，四、博物館即一種權力與意識形態的系統：關聯政治、社會與經濟的三個面向。Lee 並強調此四個詮釋的角度與方法之間並不是各自獨立的；它們是相互關聯的。

博物館及其內含物為文化之見證

學習動機研究之父 Ernest Dichter 曾主張，存在於我們生活世界中的物件具有實用性以外的其他功能。他說：「我們周遭的物件不只具有實用功能，更甚的是，它們就像鏡子一樣反照我們自身的影像。我們可以藉由周邊的物件從不同的角度更深入的了解自己...對事物精神（靈魂）的了解，可以用來發現人類靈魂的一種直接

與具革命性的管道」(引自 Berger, 1992, 7)。Dichter 建議我們應該藉由對物件的省思來映照自身的意義,也就是為何 Danto (1995) 強調我們應該不斷地面對偉大的(指具有重要歷史與文化意涵的)物件去探尋新的自我之重要性。博物館是一個人造的文化物件,她本身以及其收藏品乃是人類文化的見證,反映了不同族群的文化內容與特性,見證了我們的過去、現在以及未來可能的樣子。

博物館與她的內含物或多或少地在某些方面反應文化,但卻不一定用明顯的方式。博物館的建築設計、建材、收藏、展覽、出版品與座落的地點從不同的領域反應文化;像是當代的國家意識形態,或者可以說是政治文化、國家的文化傳統、區域文化特質、多元文化、衍生中的文化等。就某一觀點來看,一個博物館的運作受制於國家的文化政策;她是一個國家文化力量的表徵。以美國的大都會博物館為例,以她能收藏五十萬餘件世界上重要文化的文物之力量,便流露了美國政治文化的一個野心,企圖暗示世界政治強權已由以歐洲中心轉為以美國為核心,同時也展現了美國多元的文化價值與經濟地位。

博物館即歷史

我們現在所做的事情與所製造的東西都無可避免的承繼自過去的種種,因此歷史是有其重要性的。要了解前人所蓋的博物館,我們必須要回歸到他們的文化與歷史的脈絡來看,因為這些被選擇呈現的歷史事實的有效性受限於它特定的時空背景。Berger (1992) 建議我們將歷史看成是一種「詮釋的行為」(an act of interpretation)——一種解釋過去所發生的事情與了解過去事件演變的方法(27)。換言之,了解博物館與她的內含物的歷史,我們可以明白自己與他人的先人曾經是怎麼樣、曾住在什麼地方,我們為什麼會成為今天的我們,以及現在與過去的差異在哪裡。

在探討人造物與藝術品的歷史的時候,史評家 Holly (1996) 主張由四個面向來思考:當前的「文學與藝術的環境脈絡」、框架藝術品/人造物的「歷史脈絡」、先前的藝術傳統「前文本」(前三者乃歸納自 Mieke Bal 的論點),以及「後文本」。所謂的「後文本」指的是作品的後半生或未來,也就是當作品完成後,乃持續地在組織它所屬的文化之歷史記憶(14-15)。易言之,物件的歷史並不只是在解讀過去,也可以是一種正在進行的當代詮釋,或是對未來的假設。因此,除了過去的歷史,我們也應該洞悉當代博物館「浮現/衍生中的歷史」(emerging history),以便了解它們是如何呈現我們這個世代的。

Foucault(1972)在*知識的考掘與語言的論述*(*The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*)一書中主張過去各領域的學者在分析歷史時，認為歷史是穩定的、不可推翻的、依線性推進的；它是過去集體活動與思想的總合。Foucault提出這種分析歷史的方法所產生的「不動歷史」(unmoving histories)－以廣泛單一性所呈現的各個年代與世紀史實－的想法已經漸漸被歷史是「斷裂的」(rupture)與「非持續性的」(discontinuity)的觀念所取代。Foucault 強調史學家們正試著在探究以一種「中斷歷史」(interruption)的方式去介入歷史的分析所可能產生的影響(3-4)。

Hooper-Greenhill(1992)在談博物館的歷史時認為 Foucault 的歷史觀是一種「有效歷史」(effective history)。她指出：「『有效歷史』的基礎在於反對追尋事物的起源與建立年表，並不主張一種秩序性的結構或是過去到現在的連貫性發展。歷史必須放棄絕對性。與其追求普遍性與統一性，無寧尋求歷史的差異點，探索其變化與斷裂處」(10)。換言之，探究被掩藏在似乎穩定不變的歷史表層下事物的差異性(differences)可能比一味地追求它們的關聯性(links)來得重要。歷史若如 Berger(1992)所強調的是一種詮釋的行為，那麼我們當今所面對的歷史是誰的詮釋？誰有權利為歷史發聲？那些人的聲音又在「正統的歷史」下被淹沒了？在下文的案例分析中，我將朝 Foucault 面對歷史的態度來探究博物館如何改變、建構與模糊歷史？觀眾如何在博物館建構的歷史基礎上重建自己的歷史觀點？

博物館即地點、建築設計與展覽

這一節將探討博物館座落的「地點」可能有何潛在的意義，並接著談論博物館的「建築設計」與「展覽」如何引發多元的詮釋。

博物館的地點

將博物館選擇在一特定的地點，到底具有什麼樣的含意？對博物館地點的選擇並非是一個容易的決定，它所牽涉的問題包括博物館政治的意識型態、政府的文化政策、教育推動的可能性等。Sirefman(1999)在她的文章*成型與形成：當代博物館建築*(*Formed and Forming: Contemporary Museum Architecture*)中強調博物館的建築體與所在城市及整體社會脈絡結合的重要性。如果我們思考博物館的地點與她的社會之關係，我不禁要問，博物館地點的考量是否已經預設了她主要服務的觀眾是誰？因為博物館的地點對於那些人可以造訪，用何方式造訪，或那些人難以到達，

似乎是一個關鍵性的因素。簡言之，博物館的特定地點好像反應了她所標定的教育對象。

博物館的建築設計

在談論地景 (landscape) 的概念時，文化地理學者 Lewis (1985, 1993) 主張博物館是一種「文化地景」(cultural landscape)，她的外在設計與內在陳列往往受制於一些「不可見的規則」(invisible regulations) — 隱藏在實質形體外的權力與意識形態。換言之，博物館的建築設計之意涵往往與她內在的使命、功能及管理哲學有很深的關係。本小節中，我將從兩點來談博物館的建築設計所可能散發的意涵：其一為建築的風格，其二為建築的材料。

建築的風格

談到博物館的類型學 (typology) 其表現在建築的設計上主要有三種趨勢。第一種是遵從以博物館為「聖地」(sacred space) 的概念，源自於 1820 年代當博物館自歐洲皇親貴族與少數藝術家的專屬休閒地轉變為提供大眾膜拜藝術品的神殿 (sacred space) 時。此類建築傾向於一種宗廟的或紀念碑的設計風格，其中以新古典主義為代表 (Newhouse, 1998, 46-47)。這樣的設計概念對建築師而言，在於創造一種古典的建築語言來突顯博物館機構與她的收藏品之高尙精緻的本質。外在的拱頂與列柱為主要特徵，在內部設計上則有許多相連的房間可以讓視線做長軸線的貫穿；有些陳列則趨於「脈絡主義」(contextualism) 的理念，為藝術品製造出與它所屬年代特質相符的原始情境。許多著名的博物館仍保有此種風格，如費城美術館。臺灣的故宮博物院呈現中國古典皇家建築美學，在意識形態上也屬於此類建築宗廟美學的後期產物。

第二種是所謂的「中性的白盒子」風格，起於二十世紀早期。蘇聯的畫家與建築師 El Lissitzky 與著名的瑞士建築師 Le Corbusier 皆認為物件應該被安置在自然的環境中。因此，博物館內部空間設計的脈絡化取向逐漸消失。Ludwig Mies van der Rohe 用一種開放空間與解構脈絡的手法，以不鏽鋼與玻璃為主要材質，將博物館空間泛白調化 (whitening) 與匿名化 (anonymous)；這種將建築空間去脈絡化的作法，就是所謂的「中性的白盒子」(neutral white boxes) 的設計概念。強調的是將建築體看作是一種單純的容器。藉由排除建築的裝飾，以避免建築體與展品相互爭輝，以求彰顯展品的獨特性。其追隨者眾，著名的案例如 Philip Goodwin 和 Edward

D. Stone 設計的紐約現代美術館 MoMA(完成於 1939), Philip Johnson 和 John Burgee 在紐約的 Neuberger Museum at Purchase(完成於 1972)(Newhouse, 1998, 48-50)。

第三種是 Newhouse (1998) 所謂的新博物館的建築美學－強調「博物館如環境藝術」(the museum as environmental art) 的概念；源自 1920 年代裝置設計的手法，進而建立了博物館建築與展示物件的緊密相應關係。新博物館的設計萌芽於 1989 年 Frank Gehry 在德國的 Weil am Rhein 所設計的 Vitra Design Museum 以及 Peter Eisenman 為美國俄亥俄州立大學所設計的 Wexner Center for the Arts。其特色是博物館的建築與其內含物融合為一體；建築凸顯展品特性，展品呼應建築的形式。西班牙 Bilbao 的 Guggenheim Museum(完成於 1997)是此風格的顯著例子(223-225)。

由這三種建築設計的取向可以帶領我們去透視博物館設立的基本意識形態，與它可以如何被使用與被詮釋。解讀博物館建築的符號，可以思考：博物館建築有什麼象徵性？她的功能是什麼？一個中性的容器？歷史脈絡的再現？亦或是一件具有強烈故事性的藝術品，僅管她呈現的內容可能是像 Picasso 的 <Guernica> (完成於 1937) 畫面中人類遭逢戰爭的苦難場面？

建築的材料

我們對環境的感受除了來自空間的向度外，也與環境的建材有關。博物館中的各個場所中所使用的建材不盡相同，有時是因為不同歷史時期的建築特色，有的則是因場所的功能而異。以高雄市立美術館為例，在迎賓的雕塑大廳所使用的建材就與美術資源教室不一樣；前者以義大利進口的花崗岩鋪陳地面與主要的牆面，在門框與樓梯的扶手輔以溫和的原木材質，使整個場所具一種具親和力的現代感與昂貴的質感。後者雖也以原木搭配環境的設計，但地面與牆面則使用一般普通的建材，而流露一種普通教室的氛圍。建材雖與環境的基本功能有關，但也傳達出不同場所的使命與精神。因此透過詮釋去比較不同的場所使用的建材，我們對於場所的意義可能會有更多新的看法。

展覽

博物館展覽評量家 Chandler Screven 在他的研究 *博物館學習和偶然的觀眾：限制為何？* (*Museum Learning and the Casual Visitor: What Are the Limits?*) 中主張：「在博物館中是一種自我步調、自我導向、非線性與視覺取向的學習」(引自 Gurian, 1991, 181)。根據 Screven 的說法，我們可以推測在博物館的展覽場中的學習活動是一種自由選擇的結果。許多傳統展場的設計以比較嚴肅與線性的歷史編年的方式

呈現，當代博物館也有一些是以主題的方式規劃展示的內容。展覽所提供的訊息往往是各博物館教育工作的核心內容，但是常常因為嚴肅或是太專業取向的設計，而讓它大大地失去與一般民眾溝通的能力。如果展覽的設計能考慮到觀眾的參與動機與學習的行為模式，那麼觀眾與展覽間的詮釋對話就能比較有效的被啟動。因此一個具有啟發性的展場情境設計對一般性觀眾的學習而言應該是很重要的。Gurian (1991) 對展覽的教育性提出以下的看法：「博物館的觀眾從展覽所學習到的東西遠勝於展示的物件所提供的資訊」(176)。換言之，展覽整體情境對觀眾的影響勝於展品個體。在博物館專業人員的詮釋與呈現下，展品所攜帶的訊息是有限的，但是展覽的意義確可以因為觀眾不斷地與它的詮釋互動而無限制地擴充。因此，觀眾在展覽中的行為模式為何？觀眾在展覽中可以做什麼？是博物館教育人員需要深度思考的問題。

博物館即權力與意識形態的系統：關聯政治、社會與經濟的三個面向

Hooper-Greenhill (1991) 論述道：「所有可觀察的社會文化現象是一種表意的系統，這系統根植於隱藏著的社會邏輯。這種隱藏的意識前提可能是某些關係密切的系統、神話、儀式化的行為等等。在很多例子上...對符號系統與表意習慣的分析，可以揭露其背後所挾帶的先備意識」(49)。易言之，在一些可觀察的社會文化事件中，總存在一些隱藏著的意識前提。這些隱藏的預設意識支撐著這些社會文化現象的基本運作。延伸 Hooper-Greenhill 的論點，如果我們將博物館這個文化機構看作是一個符號系統來解讀，我們應該可以發現一些隱藏在背後支撐她運作的權力結構與意識形態。分析博物館的權力結構與意識形態可以從她的政治、社會與經濟的三個面向切入。

政治的面向

博物館有其特定的機構心態，有些是意識中的，有些是無意識的，它們構成了博物館基本的營運方式與權術。就營運的方法而言，博物館是一個複雜的系統。她運作的策略可能根據創辦人或理事會的文化企圖心，或是一個國家的政治前提。長久以來，博物館被當作是保存國家文化遺產的重要機構，在某種程度上扮演著完成國家認同與政治策略的角色，因此，她可以被看成是一個政治的舞台，政府人員、管理委員會理事們以及博物館專業人員，用他們被賦與的權力領導著機構的發展。在這個面向上有幾個問題可以思考：政治的權力如何支配博物館主要的運作，包括

目標、目前的營運與未來計劃、收藏與展覽的策略？政治的權力與意識形態如何影響教育工作的進行？政治的因素如何影響我們對博物館與她的場所的詮釋？

社會的面向

Sherman 和 Rogoff (1994) 聲稱博物館的脈絡存在於一個廣大的表意系統裡，訴求的是一種特別社群／社區 (community) 的概念。他們說博物館可能是：「一種藝術愛好者的泛歷史社群、一種形成博物館收藏的在地社群、一個藏品文化所代表的國家社群，以及具有政治抱負以尋求另類認同的政治社群，或是此四種的某部份混合之社群」(xii)。易言之，博物館在社會的脈絡中並非孤立的，她們與不同的社群／社區擁抱、互動，也代表著不同的社區。

博物館擁有特殊的社會與文化地位，因此，她是某些社群用來證明自己的文化權力與社會地位的場所。學者 Annie Coombes, Dominique Poulot 和 Daniel Sherman 都指出近來歐美的「民族國家、形成中的中產階級精英份子，和富有的個體都利用博物館的文化光環來使自己的霸權合理化。在這過程當中，這些群體賦與博物館相當的特權去再現文化的地位」(Sherma & Rogoff, 1994, xvi)。這些評論家的看法似乎認為博物館是那些擁有顯赫社會地位與文化權力的人士之領土。這點提醒我們，當博物館伸開雙手熱烈地歡迎社會菁英份子與有錢人士操弄文化權力的同時，那些沒有具備相同權力與地位的社群似乎被排拒在大門之外。這些人可能會因為畏懼面對社會階層的霸權而遠離博物館。因此在社會面向的探討必須面對以下幾個問題：博物館想服務的對象是誰？上流社會的菁英份子嗎，還是其他社群？博物館如何從不同的社區中獲得有利的社會權力以推動教育工作？什麼樣的社會因素影響著博物館教育的功能？

經濟的面向

博物館的運作從很多方面來看都與經濟的因素習習相關，包括她的土地、建築、員工的聘雇、收藏、展覽、教育活動、研究計畫、出版品、廣告、各類館舍與文物的維修等。博物館除了是一個國家的文化力量的表徵，往往也代表社區或國家的經濟實力，特別是在發揮收藏與展現價值匪淺的物件之功能上。博物館的經濟實力也表現在建築的設計與建材上，以及透過各種媒介站上國際舞台的能力，還有她是否能夠容納與對外服務廣大的民眾。

博物館是一個可行銷的場所，需要透過特殊的經濟系統取得一定的收入以維持基本的生存。經濟收入的管道諸如：與企業或具經濟實力的個體建立良好的贊助關

係、門票的規劃、對外租借設備或場地、製作並販售與展覽和典藏品相關的出版或複製品等。從經濟的面向，我們可以關注的問題是：經濟的因素如何影響博物館教育角色的扮演？觀眾對博物館場所的詮釋可以流露出那些與經濟相關的因素？

「美國華盛頓特區猶太人受難紀念館」場所之詮釋體驗

本節中，我將用「漫遊者」的方式，藉由觀察與詮釋來體驗美國華盛頓特區「猶太人受難紀念館」。在該館漫遊的過程中，四面審視鏡會有意或無意地交插浮現在詮釋裡。如 Lee (2002) 所指出，這四個詮釋博物館的角度彼此之間是相互關連的，在詮釋的過程當中很難將它們個別獨立出來。因此我在詮釋「地點」時，內容會融入歷史性、文化性或博物館的機構意識形態，在詮釋「建築」時這些不同的面向也會前後浮現，依此類推。限於篇幅的關係，下文所呈現的只是對該館的部份重要詮釋。誠如 Derrida 的觀點，詮釋是沒有飽和的終點（引自 Bal & Bryson, 1991, 177），我希望藉此例子，拋磚引玉，提供對博物館環境脈絡一些可能的詮釋面向，以作為思考博物館教育的新方向。

選擇「猶太人受難紀念館」一方面是基於我第一次偶然地參觀該館所產生的驚悚感受，另一方面是該館整體的建築語彙所帶給我對 Holocaust—「全面毀滅」與「大屠殺」—這個字義的強烈震撼。第三是此館與其他世界上知名的博物館有一個很不一樣的地方，那就是她流露出的不是各種愉悅的符號與故事，整個館反倒以單一的悲慘歷史事件貫穿一氣，從硬體到軟體—從建築到展示，以及教育活動，皆環繞在唯一的主題「駭人的納粹大屠殺」（The Holocaust）上面。

1999 年的夏天我前往華盛頓特區從事博物館建築的研究，約走訪了一、二十個博物館。當來到「猶太人受難紀念館」（以下或稱 The Holocaust Museum）時，我體驗到前所未有的博物館經驗。在博物館前大排長龍等待入館，原本不是什麼稀奇的事，但是我第一次遇到警衛帶著警犬沿著人潮對觀眾的隨身背包一一的「嗅著」！出奇多的警力在館的四周巡邏，拿著對講機走來走去，表情嚴肅冰冷，好似如臨大敵。我思忖著：這裡到底發生了什麼事？好不容易等到開館時間（上午 10:00），隊伍漸漸向前移動，沒想到才一入大門，背包就被要求送上安檢的機器進行掃描，好似機場海關用來防範恐怖份子、軍火走私人士用的設備。這種戒備森嚴的感覺令人迷惑！在「見證大廳」（The Hall of Witness）我有很不安的感覺，輾轉地拿到入常設展（The Permanent Exhibition）的票，在等待的隊伍中開始煩躁起來，離開常設展時，感到相當顫慄，身心靈皆非常的疲憊，卻迷惑著為什麼會這樣？

2002 年春天我再次造訪該館，而這次我以一位「漫遊者」與研究者的身份，試著詮釋我所看到與聽到的東西，並找尋影響我第一次參觀時各種煎熬感受的因素。我將整個博物館看做是一個符號系統，透過符號學的詮釋—建立所見、所聽（符徵）與其指涉的意義（符旨）間的聯想—我開始了解建築師如何透過設計來詮釋納粹屠殺猶太人的故事，以及博物館專家們是如何選擇展覽的內容與展示方式傳達在政治與歷史面向上的意識型態，以達到其教育目的。在對該博物館的詮釋與意義的建構過程中，我對她的內容更加了解，雖然難免有些不解之處，但是覺得她對我更具有意義。

The Holocaust Museum 的地點

如前所述，一個博物館的地點設置的背後原因可能隱藏國家的或機構本身的某些意識形態。The Holocaust Museum 被安置在美國首都華府的正中心之聯邦政府的土地上。由獨立大道（Independence Avenue）往西，左轉 14 街往西南，就可看見她。在她西邊入口的 Eisenhower 廣場上，右側可以看到華盛頓紀念碑，左側是美國前總統 Jefferson 的紀念館，中間夾著 Tidal 盆地與許多美麗的綠地，與所謂的 National Mall 相鄰一條街，距離史密桑尼亞機構（Smithsonian Institution）的國家博物館群很近，但似乎卻又刻意的不相連，以求保持她的獨特性。一個國家的首都，通常是該國的政權中心，把這一個具有特殊歷史性的館設置在首都的心臟地帶，與其他重要的國家紀念館或紀念碑相鄰、相映到底具有什麼意義？

1978 年 11 月 1 日美國前總統 Jimmy Carter 授意由一群大難生還社區的領導者、著名的 Holocaust 歷史學家，國會議員與公眾人物組成的委員會擬定成立紀念館的計畫。1980 年 10 月 7 日，眾議院立法成立一個獨立的聯邦委員會，68 位委員中，包括總統提名的 55 位人士、5 位參議員，以及州政府教育部門等各部會的代表等。由該委員會的組成份子，不難感受該館政治意味的濃厚與其對華府的重要性（Weinberg & Elieli, 1995）。

Weinberg 和 Elieli（1995）指出 The Holocaust Museum 的建立不只是一要圓滿生還者希望紀念受難者的夢想，同時也是美國坦承猶太人受納粹大屠殺其間自居為「旁觀者」的歷史錯誤。更重要的是，突顯美國士兵在大戰後期參與拯救與解放受難者的英勇行爲。Weinberg 和 Elieli 認為該館的設立無疑是「美國政府公開的自我批評的行為」（18），以面對自己在大難其間並沒有盡全力拯救受難者的歷史罪過。若誠如 Weinberg 和 Elieli 所言，那麼美國政府以博物館為自我批判的「政治文化」場

域，勇於承認歷史錯誤的行爲，卻也彰顯了一個現代大國的民主形象。此外，該館居於首都要地，她的「社會性」是以一種國際社區參與爲前提；她是世界各國的觀眾檢視美國對該事件態度的國際論壇；更是全球社群對受難者、行兇者、解救者等進行歷史性地公開評論的舞台。另外值得一提的是，該館除了當初草擬建館的諾貝爾桂冠詩人 Elie Wiesel，「興建委員會」與「良知委員會」中的委員們，參與口述歷史的猶太受難生還者之外，其建築師、藝術家及相關事務的館員中也不乏猶太人的參與。在凝聚族群的共識與文化之外，也聚合了許多國際猶太人社區對該館與該事件在「經濟上」的大力援助。如此看來，將這麼一個具有政治目的性的博物館座落在華府的核心地理位置是有其必要性的。

The Holocaust Museum 的外觀：建築設計與建材

解讀了該館地理位置的符號後，接下來要詮釋她的外觀所使用建材的可能意涵。該館的東（正門）、南、西三面牆由米白色的石灰岩覆蓋著，這是華府的建築中很常用的建材，它給人結實、堅固與正式的感覺。其建築南面的設計，反應了緊鄰的印刷局之新古典主義建築風格；其北面紅磚的結構與對街的維多利亞樣貌的審計大樓相呼應。西面六角形的紀念廳（Hall of Remembrance）的石灰岩外貌與華盛頓紀念碑及 Jefferson 的紀念館連結成一片紀念區塊。換言之，該館的外觀設計與建材融入了鄰近大樓與整個城市傳統環境與官方建築的氛圍當中。由於這種融合，乍看之下，她並不像大都會博物館或是故宮博物院的外觀那麼突出媚眼。正面寬敞、固實卻不會過度地龐大，比不上美術類的博物館在視覺上給人的愉悅感，表面看起來冷靜、肅穆，也許是呼應她的館名與內容，或許是進入「暴風雨」（The Holocaust）前的寧靜？亦或是添增參觀者悼念的心情？正面外凸的拱廊，下爲通道，上面飾以似監獄中鐵柵的格狀虛牆，與兩側方形大柱上頭的方格紋燈之設計相同；堅實的門面上只有極稀少的幾個窗口，要從外窺見館內的情景並不容易，外觀的整體感好似碉堡或是令人難以逃脫的圓形監獄。此時，在西北角的警哨旁，我看到一面迎空飄蕩的美國國旗……。

北側的紅磚外牆看似監獄，屋頂有四個特殊的塔狀造型，非常類似集中營裡的警哨台，除了台頂的玻璃窗，整面牆幾乎是密閉的，牆面上的照明燈與波蘭最大的猶太人終結營 Auschwitz-Birkenau 四周通電的圍牆上之燈飾造型如出一轍。沿著圍牆走著，想像當初的受難者誤觸電牆的慘狀，不禁令人悲從中來！

館外巡邏的警力是一般博物館的好幾倍，雖然他們不像集中營中的警衛那麼泯無人性，任意射殺被囚的猶太人，但是冷峻的表情與嚴厲的音調也十分嚇人，每個觀眾似乎都被當成某種嫌疑犯或恐怖份子來監視，為什麼呢？嚴密的警力是否暗示該館的安全受到某種威脅？這麼森嚴的戒備與集中營裡是否類似呢？警犬的出現巡邏，也為入館前增添幾許緊張的氣氛。

The Holocaust Museum 的入口處

來到門前的拱廊下，抬頭看，監視錄影機跟警衛一樣地忙著。該館的正門入口沒有想像中的宏大，鐵灰色的不鏽鋼結構，飾以尖頂造型與對開的玻璃門，形成一種嚴密的封閉感，似乎「入之不易、出更難」！行李經過安檢機掃瞄時，某些觀眾臉上的表情之嚴肅與安檢人員不相上下。通過安檢，進入館內，來到一個約六米高的四分圓地區。牆面是水泥，地面是棕紅色的花崗岩。沿著牆面不鏽鋼的旗座上插了 20 面象徵美國陸軍各分隊的軍旗，向外傾斜約 60 度，呈現「敬禮」的姿態。這些軍旗在入館後的立即出現，好似迫不及待地表揚大戰後期進入集中營解放受困者的美國士兵之英勇事蹟。就整個 Holocaust 歷史發展的時序上，此種逆時安排的展示方式，應該脫離不了館方希望借美軍後期的英雄行為模糊美國政府早期對該殘酷事件坐視不管的焦點。

離開這區後，往右進到了所謂的「見證大廳」（The Hall of Witness）。

驚悚初遇：見證大廳（The Hall of Witness）

這裡是一個約四層樓挑高的大廳，是服務台的所在，也是觀眾匯集準備前往各處參觀的前廳，更是觀眾從街上的日常生活轉換心情去面對 The Holocaust 之鬼魅故事的折衷場所。環顧四周的建材，是以不鏽鋼板、铆釘、螺栓金屬、玻璃和素糙面紅磚為主。屋頂外露的密麻鋼骨結構乃是 19 世紀末至 20 世紀初流行的工業型工廠之設計風格，站在她的下面，有被囚禁與無法逃脫的感覺。除了來自玻璃屋頂的自然光，這些厚重的幾何形金屬建材、不鏽鋼板與樑柱，加上磚塊，組合成一種冰冷、嚴酷、與不友善的環境氛圍。建築師用這種早期現代主義建築追求理性與秩序的手法來反諷它被挪用於建造可怕的「死囚工場」(factories of death 即指集中營)(United States Holocaust Memorial Museum, n.d.) 的事實。大廳的天窗雖稍有傾斜，但狀似集中營的屋頂；紅磚牆令人憶起 Auschwitz I 終結營的營房之牆面，最駭人的設計

是「地獄之門」³—Auschwitz-Birkenau 集中營的大門入口—的造型重覆地出現在該廳的通道、通往二樓的樓梯口和窗口。望著唯一的樓梯盡頭通往二樓的紅磚門，不禁想著漸遠漸狹的樓梯好似鐵軌，上面曾有前仆後繼的火車，滿載數以萬計的猶太難民通往「地獄之門」。

整個大廳使用了很多建材對比的手法：如厚重、粗糙的金屬結構與素糙面紅磚相對於西牆光亮高雅的黑色花崗岩與東牆素淨的白色大理石，堅硬的鋼骨大樑與金屬門板的堅硬相對於易碎的玻璃天窗。這種視覺符號的衝突安排，製造環境的不安全感。另外，處處可見不對稱、不平衡與扭曲的設計，像是靠近出口處的休息區，以不鏽鋼板與樑柱為主要建材，圓柱、扁柱互疊，與粗細不等的金屬框架歪歪斜斜地搭出一個休息區，狀似即將傾圮的建築，充滿不穩定感。如果害怕、孤單、無助、焦慮，與些許的神聖感是建築師想要製造的氛圍，那麼他似乎是很成功的。

在西南牆通往地下樓的牆角，乍見一片矗立的方形不鏽鋼板，做鏽面處理，約 12 英尺高。定神一看，原來是著名的雕塑家 Richard Serra 的作品〈重力〉(Gravity)，它的材質融入了大廳選材的風格。不像美術館，總在入口大廳很醒目的地方安置一件亮眼的藝術品。Serra 的〈重力〉放置在牆邊樓梯間的迴旋地帶，延續了他先前被受爭議的作品〈斜拱〉(Tilted Arc，完成於 1981) 的手法，將作品設置在人潮流動之處，以挑戰場域使用者的行動慣性，這種擾亂觀眾行為的作法，也增添了他們情緒上的翻動與不安定感。大體而言，見證大廳讓觀眾與繁華的日常生活隔離，用一種特定的環境設計，使身在其中的人被迫接受一種強烈的不安定感，這種刻意的設計，也許是為作為觀眾進入「納粹大屠殺」的正本故事前情緒轉換的暖身舞台。

下一節將對常設展進行詮釋。該展內容分為三個故事章節：〈大屠殺：納粹的攻擊〉、〈最後的瓦解〉、〈結局〉。限於篇幅的關係，詮釋的重點將放在第一章。

顛慄連連：常設展 (The Permanent Exhibition)

進入常設展由於有人潮管制，因此需要事先索取定時通行票。就像電影票一樣，觀眾要依票面規定的時間，順著人潮在等候區排隊入場。帶領大眾通往展場的是一個貌如「地獄之門」的電梯，內外由上了許多铆釘的金屬板構成，冷硬的外表也酷似大型冷凍庫。把守電梯的警衛取了大家的票並數著人頭。甫入電梯，一名銀髮女士拿著錄音機播放著參觀守則，裡頭還有螢幕轉播美軍參與救援的故事。這種

³ 人際關係心裡分析專家 Alan Jacobs 將 Auschwitz-Birkenau 集中營的入口大門稱之為「Hell's Gate」(地獄之門)。http://www.remember.org/jacobs/BirkEntrance.html，(2005-06-24 瀏覽)。

行為被控制、規範的畫面，不禁令我憶起了電影〈辛德勒的名單〉（Schindler's List）中的一景：成千成萬的難民抵達集中營時，納粹德國的秘密警察（Gestapo）也是一地數著難民的人頭，並宣讀著營中的規定與行為規範。

常設展的規劃原則上是依納粹大屠殺的歷史事件之故事線來安排，但也出現一些逆轉時序的情況。電梯直達四樓，在此，展開了這本史書「The Holocaust」的第一章〈大屠殺：納粹的攻擊／The Nazi Assault〉。一出電梯，四壁昏暗，在一面黑牆上印著展覽的名稱 The Holocaust。接著的一個畫面是一張與牆齊高的巨大照片，內容是紀錄美軍解放 Ohrdruf 的毀滅營（extermination camp）時發現許多被燒焦的囚犯的屍體殘骸之歷史鏡頭，令人不忍卒睹。不遠處的牆上標示出 Dwight D. Eisenhower 將軍見證現場的感受。此照片與 Eisenhower 的見證詞、電梯裡的救難短片，以及正門入口處的二十面軍旗的出現有異曲同工之妙，它們都被安置在重要場所的入口處，以重覆的手法強調美國的正義行為。但我們不可忘記的是，美軍介入該事件已經是大屠殺的末期，這種刻意違背歷史時序的展示設計，重新建構了一種「美國版」的道德歷史，用以柔化他早期袖手旁觀的負面形象。與這照片相對的走道之另一邊是一個由黑色鐵絲網圍起來的三角型區域，後面吊掛著許多曾是集中營囚犯穿的藍白相間的條紋制服，見證了一個個哀怨的歷史幽魂。

整體而言，這個展場的光線微弱，地面鋪黑色花崗岩，牆面也是黑色的，除了莊重肅穆的氣氛，也給人到了地獄的窒息感。展品沿著狹長的走道裝置在大玻璃牆的後面；文字、照片、錄影帶、各種實物的交互陳列，說明納粹如何透過宣傳與恐怖行動來散播種族主義，反猶太人思想，以及極端的國家主義，也揭示了美國與世界各國對第三世界早年的反應。

一路走著，有播放錄影帶的專室，牆上寫著：「恐怖的開始...」。另外一面牆上的一幅巨照上出現兩位秘密警察帶著一隻面相凶惡的狗走在大街上，很難不讓人聯想館外警衛身旁的巡邏犬，與 Vladek Spiegelman（一名集中營的生還者）事後描述納粹的秘密警察如何用狗來嗅出躲藏在地窖裡的猶太人，與猶太人如何像老鼠般藏躲過日子的故事（Spiegelman, 1986）。經過介紹納粹如何界定純種德國人的展示牆，走道向左開展分為三區，「反猶太主義」影片室、曾受納粹迫害的捷克的吉普賽人的馬車與服飾區，和一個小型的八角形神龕似的亭狀區域。後者是在描述當 1938 年 11 月 9、10 日納粹組成了反猶太暴力計畫起，猶太人的生命、財產所受的大肆破壞，超過 1000 所的猶太教堂與神聖的摩西五書都受到褻瀆。教堂是猶太人靈魂的依歸，納粹大量地破壞寺廟，象徵著對猶太人徹底摧毀的決心。

通過了一片鐵幕，後面掛著一個曾令猶太人喪膽的意象—巨幅的德國國旗與希特勒的照片，接著進入較狹窄的走道，兩旁記錄著希特勒時期歐洲發生的事情，以及難民流亡的種種事蹟，特別是一群所謂文化菁英人士的撤離，像是心理分析家 Sigmund Freud，以及許多著名的藝術家如 Jean Arp、Max Beckman、André Breton、Marc Chagall、Marcel Duchamp、Max Ernest 和 George Grosz 等分別逃往英、美兩國的故事，這些人事後變成該二國推動現代藝術發展的關鍵人物。當初如果他們沒有逃出來，那麼全世界的現代藝術史可能要改寫。此時，眼前出現一根紅白相間的木柵，上面掛著一枚盾形的波蘭國徽，此物是德、波邊界柵欄的仿製品。1939年9月1日當德軍的57個分隊跨越波蘭的邊境時，開起了第二次世界大戰的序幕。因此，我將此木柵解讀為「開戰」的符號。走道的盡頭，空間再度開展，出現可供觀眾休息的木椅，但是如果坐下來，心緒亦不得安穩，因為面對的是納粹如何殘暴地將殘障人士用來做活體實驗的畫面。

在此必須通過一個封閉式的玻璃橋以通達北面大樓。橋的結構由厚重的不鏽鋼支撐著，底面鋪玻璃磚，兩側依著不鏽鋼條嵌飾著大片玻璃牆。玻璃上密實地排列著各國在大屠殺的最後階段，被全面或部份摧毀的猶太城市與鄉鎮之名稱。雖然這個橋具有調節與過渡情緒的功能，但想像著這些城鎮曾經片地屍骨的情形，它們的名稱似乎也縈繞著許多鬼魂，在這橋上迴盪著。走在玻璃橋上，除了有如履薄冰的感覺，也彷彿身處各國的墓園，其所幻化的悲劇力量並不亞於先前所見的一些殘忍的圖片。

通過了介紹美國對該事件的反應的視聽區，作為各展示區段連接的拱門都是「地獄之門」的造型，讓人脫離不了隨時被送入集中營的恐懼與不安情緒。接著進入一個鐵橋，橋底鋪著透明玻璃磚，橋的兩側牆面上下相通，約有三層樓高，佈置了滿滿的圖像，是現今位於立陶宛 Eishishok 的一個小鎮上居民的生活照片。這個擁有 900 年歷史的猶太人社區，1941 年被納粹的謀殺中隊在兩天內全面摧毀。這些照片見證了此鎮的存在歷史，諷刺的是，它也是一段悲慘的人類毀滅史。幽暗地過了此橋之後是通往三樓的階梯，中間有個明亮的小型休息室，牆角有個不規則型的天窗。Ellsworth Kelly 四組件的白色幾何型作品「紀念碑」（完成於 1993）將白色的室內襯托得有如靈堂一般的肅穆，有種悼念亡者的氛圍，也讓之前哀傷的情緒得以舒緩。

接著，再度踏入一個昏暗的室內，走上一座鏤空、狹窄的鐵橋。橋身向右延續，地面改鋪粗糙老舊的鵝卵石。這些原是 1940 年終到 1941 年底鋪在華沙難民區的猶

太人街（Chlodna Street）上的石頭，這種將歷史現場的原始物件轉位到博物館展場的手法，使得踩在上面的人有如親臨難民區實景的悲涼感。想像著無數的幽魂曾飄蕩期間，腳底不由得發麻起來。橋又向左轉，扶手由鐵質變木頭，橋面更窄，材質由鵝卵石變成組裝的木條。橋型與材質和兩側巨幅的難民營實境照片中的一樣，館方刻意製造難民營街景的擬象。當一批批觀眾群集而過時，那種推擠與密不透氣的情境與照片中難民在橋上擁擠的景象連結一氣，讓橋上的我，感覺自己像難民一樣，難受不堪。再往前一點，矗立著一座納粹原先用來隔離猶太人在華沙特定難民區的磚牆，根據 Weinberg 和 Elieli（1995）的說法，牆前擺的那個生鏽的牛奶罐可能是該館最重要的歷史文物。牛奶罐是猶太歷史學者 Emmanuel Ringelblum 當初帶領著許多作家、教師、祭司和史學家等儲藏他們的日記、文件、海報與文章的東西，他們將許多這類的牛奶罐挖藏在華沙的街道下，以保存猶太人的文化並見證這一段慘無人寰的歷史。

每一件博物館收藏的文物有其不同的歷史價值。若將此金屬製的牛奶罐與故宮裡代表中國古代高層社會地位的青銅禮器相比，誰的價值比較高呢？這恐怕是無法比較的。因為它們的價值必須回歸到原始的歷史脈絡與現今的文化角度來思考；前者反映的是一段血腥的歷史與痛苦的記憶，後者則是隆重的中國皇室文化，它們有分別的使命與教育現在和未來觀眾的意義。

沿著牆的兩面都是華沙難民營的種種畫面與說明文字。接著是故事的第二章「最後的瓦解」一載述著 1941-1944 年間納粹如何系統化地殲滅猶太人的計畫。用來裝載難民的牲畜用的火車箱、集中營入口的門牌「工作使你自由」（Arbeit Macht Fret）、模擬的難民營房與木床、簡陋的難民生活用品、粗糙的水泥地面、焦屍堆積如山的電視螢幕、另一座玻璃斷魂橋、燙印著難民編號的難民手臂照片的大型牆面裝置、掠奪難民屍體上之器官與貴重物品的人體解剖台、仿自奧地利集中營中的屍體擔架與焚化爐……等等是這個章節的主要視覺符碼，承載著許多慘不忍睹的歷史悲劇。

猶太藝術家 Sol Le Witt 的作品「結局」的冷靜幾何畫面與壁面融成一氣，色彩反應了建築與建材的主要色調，被用來過渡到常設展的「最後一章」－難民的拯救、抵抗、解放，與生還者的生活重建。

走到這裡，與其他的觀眾一樣，我的心靈與身體已疲憊不堪，眼睛再也容不下任何的屠殺的訊息以及殘暴的畫面。曾在四樓入口吊掛的破舊的難民制服再度出現，似乎在提醒觀眾故事還沒結束。要完成對這樣的一個博物館的閱讀，在身心靈

上必須很強健。正如史學家 Cham Potok 所言，「進入這樣一個與審美無關，而與無情、殘暴、深刻的人類面貌相關連的博物館要有相當的勇氣」（引自 Weinbert & Elieli, 1995, 12）。

The Holocaust Museum 的隱喻：猶太人的「苦草」

不似一般美術類的博物館所供應的甜美的或愉悅的視覺饗宴，The Holocaust Museum 處處充滿延續自歷史之苦澀的味道，強迫觀眾去體會猶太受難者的切身之痛。這難道是猶太建築師 James Ingo Freed 想用一種極端的方式去喚醒在世之人對這事件的關注？這樣的博物館到底蘊藏了什麼樣的教育啟示？

我認為似乎與猶太人在「逾越節家宴」（Seder meal）中嚐「苦草」（bitter herb）的傳統之意涵類似。世代以來，猶太人在「逾越節家宴」中不斷地轉述著聖經裡所記載有關猶太祖先們脫離埃及奴隸生活的傳說（Haggadah）。在家宴中酒與食物代表著回憶與痛苦的奴隸經驗。重要的象徵食物之一是「苦草」（通常是一種辣根食物）。對猶太人而言，「苦草」象徵著祖先在埃及奴役下所受的煎熬與壓迫；吃「苦草」就是提醒自己人不要忘記過去的苦，並堅定結束所有苦難的決心⁴。因此，「苦草」是一種結束苦難的象徵。當我們透過詮釋來比較「苦草」的象徵意義與「猶太人受難紀念館」全館所提供的極苦味餐館時，似乎不難了解該館在教育上的意圖——迫使觀眾目睹與體驗納粹大屠殺的慘劇，來提醒世人，此種人類苦難絕不可再次重演！

結論：教育的啟示

詮釋博物館並沒有固定的方法。我所提出的四面審視鏡——四個詮釋博物館的向度並不是唯一的方式，但它們提供了一個詮釋博物館更寬廣的架構。從前文「猶太人受難紀念館」案例的詮釋中可以明顯的看出，這四個面向是彼此關連的，很難做獨立切割後的詮釋。在此僅以比較具代表性的意涵，就這四個詮釋取向為「猶太人受難紀念館」作一個簡要的歸納。「猶太人受難紀念館」在「地點」的選擇上，代表了一種國家政治形象的舞台；在「歷史」的角度上，它記錄了人類的毀滅文化史；在「文化」的面向上，呈顯了霸權文化對弱勢文化的欺凌；在「建築設計」上，是一種歷史現場的逼真再現；在「展覽」的呈現上，表露了博物館機構藉由翻轉歷史以重塑美國民主形象的「權力」與政治的「意識形態」。

⁴ 參考網頁：<http://www.vbs.org/religious/hagadah/hagadah1.htm>，2005-06-24 瀏覽。

我用 Burgin (1996) 「漫遊者」機會主義的詮釋方式力行對「猶太人受難紀念館」整體物質性場所的解讀，透過「詮釋」—de Certeau (1984) 所謂的「無言的生產」與 Roberts (1997) 指出的「意義協商的過程」—將這些場所轉換為具有個人意義的教育空間。在體驗該館時，我由對一個博物館陌生的感受，經過詮釋與深度思考，進而對其有深入的認識與更肯定該體驗之旅的意義。也就是 Danto (1995) 所主張的，經由與物件多次的詮釋相遇，在賦與博物館這個大型的人造物件意義的同時，也期待能從中找到新的自己。這種新的自我之探尋，是透過將己身的經驗與文化故事溶入博物館機構的文本中，在文化的消費者（讀者）與生產者（作者）的角色互換裡，經由意義協商的過程，去「展現」（perform 或 act out）個人的主體性（subjectivity）或主觀意識。

博物館教育學者暨表演藝術家 Garoian (2001) 建議我們將博物館當作是種「體驗的場域」（performative sites），並藉由這個文化的工具來回應個人的記憶與自身和他人的文化歷史；以「體驗博物館」（performing the museum）的方式，挑戰博物館傳統上獨白式的資訊傾吐，去窺探被隱沒的文化角落（235）。易言之，博物館觀眾應該以解構博物館機構意識的方式來建構個人的「有效歷史」。

在本研究中，我用漫遊者「體驗博物館」的方式，透過多元的詮釋角度去探索博物館整體場所的顯性和隱性意涵，擴展了博物館教育的內容與意義的多樣性。在博物館場所符號之意義的建構與解構之間，從歷史、文化、政治、社會、經濟等面向，去探索博物館在整體上潛藏的教育價值。如果博物館的觀眾，具有在生活經驗、年齡、文化背景、教育、性別、族群與經濟能力等各層面上的差異。這當中的每一樣差異，都是一種新詮釋的契機。如果以我個人的力量尚能自一個博物館的詮釋建立這許多的意義，那麼來自所有不同觀眾對博物館的詮釋，將會像滾雪球一樣，使博物館的教育意涵無限的增長。

這樣的發現，對博物館教育人員與博物館觀眾具有雙重的啓示。對博物館教育人員而言，應該重新思考博物館教育內容的廣度與其整體環境脈絡上的教育意涵，進一步斟酌傳統「單向資訊傳遞」之教育模式的適切性，並正視大多數觀眾可能具「漫遊者」特質的學習行爲，去開發更能呈現博物館全面性教育功能與適合大多數觀眾之新的學習模式與資源。在觀眾方面，他們應該被鼓勵去體認對博物館的詮釋是一種自我權力的賦予（self-empowerment）。這種賦權的詮釋過程是一種自我認同的重建歷程—對個人、自身文化、自己與所處環境、自己與他人文化關係之間的交互省思。每位文化參與者，不該再認為文化的教育只是博物館的責任，個體對自身

的文化性成長也有一份義務。博物館的觀眾，應該接受自己可以是意義的創造者而不只是被動的資訊接受者的角色，用展新的態度面對「體驗博物館」所可能產生的意外收穫。

引用文獻

中文部分：

- 李靜芳 (2003)。一種場域，多種心情：談博物館空間的教育性。《教師天地》，124，40-51。
- 張譽騰 (2000)。《當代博物館探索》。台北：南天。
- Waidacher, F. (2003)。《博物館學理論：德語系世界的觀點》(曾于珍等譯)。台北：五觀。(原作者出版於 2001)

英文部分：

- Auschwitz-Birkenau-Hell's Gate. (2005-06-24) .
<http://www.remember.org/jacobs/BirkEntrance.html>.
- Bal, M., & Bryson, N. (1991). Views and overviews: Semiotics and art history. *Art Bulletin*, 73 (2), 174-208.
- Berger, A. A. (1992). *Reading matter: Multidisciplinary perspectives on material culture*. New Brunswick, NJ & London: Transaction.
- Bruner, J. S. (1966). *Toward a theory of instruction*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University.
- Burgin, V. (1996). *In/different spaces: Place and memory in visual culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Danto, A. (1986). *The philosophical disenfranchisement of art*. NY: Columbia University Press.
- Danto, A. (1995). *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Falk, J., & Dierking, L. (1992). *The museum experience*. Washington, D. C.: Whalesback Books.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language* (A. M. S. Smith, Tran.). New York: Pantheon Books. (Original work published 1971)
- Garoian, C. R. (2001). Performing the museum. *Studies in Art Education*, 42 (3), 234-248.

- Giroux, H. A. (1993). *Border crossings: Cultural workers and the politics of education*. (2nd ed.). New York & London: Routledge.
- Gurian, E. H. (1991). Noodling around with exhibition opportunities. In I. Karp & S. D. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 176-190). Washington & London: Smithsonian.
- Holly, M. A. (1996). *Past looking: Historical imagination and the rhetoric of the image*. Ithaca, NY, & London: Cornell University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1991). A new communication model for museums. In G. Kavanagh (Ed.), *Museum languages: Objects and texts* (pp. 47-61). Leicester, London, & New York: Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. London & New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1999). Education, communication and interpretation: Towards a critical pedagogy in museums. In E. Hooper-Greenhill (Ed.), *The educational role of the museum* (2nd ed., pp. 3-27). London & New York: Routledge.
- Lee, C. F. (2002). *The museum as an educational entity: The performative transformation of places into spaces*. Unpublished doctoral dissertation, Pennsylvania State University, University Park.
- Lewis, P. F. (1985). Learning from looking. In T. J. Schlereth (Ed.), *Material culture: A research guide* (pp. 35-56). Lawrence, KS: University Press of Kansas.
- Lewis, P. F. (1993). Common landscape as historic document. In S. Lubar & W. D. Kingery (Eds.), *History from things: Essays on material culture* (pp. 115-139). Washington & London: Smithsonian.
- Newhouse, V. (1998). *Towards a new museum*. New York: Monacelli.
- Porter, G. (2004). Seeing through solidity: A feminist perspective on museums, in B. M. Carbonell (Ed.), *Museum studies* (pp. 104-116). MA, USA; Oxford, UK; Victoria, Australia: Blackwell Publishing Ltd.
- Roberts, L. C. (1997). *From knowledge to narrative: Educators and the changing museum*. Washington & London: Smithsonian.
- Saussure, F. (1974). *Course in general linguistics*, London: Fontana.

- Sherman, D. J., & Rogoff, I. (Eds.). (1994). *Museum culture: Histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sirefman, S. (1999). Formed and forming: Contemporary museum architecture. *DAEDALUS, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, 128 (3), 297-320.
- Spiegelman, A. (1986). *Maus I. My father bleeds history; Maus II. And here my troubles began*. New York: Pantheon.
- United States Holocaust Memorial Museum. (n.d.). *The architecture and art of the United States Holocaust Memorial Museum*. [Brochure]. Trans-Resource.
- Weinberg, J., & Elieli, A. R. (1995). *The Holocaust Museum in Washington*. New York: Rizzoli, in collaboration with the United States Holocaust Memorial Museum.

致謝：本研究感謝行政院國科會提供經費補助，計畫編號：92-2411-H-018-005-。