

The Narrative Turn of Contemporary Museum Exhibition

當代博物館 展覽的 敘事轉向

張婉真 | 著

Chang Wan-Chen

The Narrative Turn of Contemporary Museum Exhibition

當代博物館 展覽的 敘事轉向

張婉真 | 著
Chang Wan-Chen

國立臺北藝術大學
Taipei National University of The Arts

 遠流出版公司

本書經「國立臺北藝術大學學術出版委員會」學術審查通過出版

國家圖書館出版品預行編目資料

當代博物館展覽的敘事轉向／張婉真著．-- 初版．--

臺北市：臺北藝術大學，遠流，

2014.03

264面；17x23公分

ISBN 978-986-04-0717-4（平裝）

1.博物館展覽 2.說故事

069.7

103004684

當代博物館展覽的敘事轉向

The Narrative Turn of Contemporary Museum Exhibition

作者：張婉真

攝影：張婉真

執行編輯：詹慧君

文字編輯：陳雯鈺

美術設計：上承設計有限公司

出版者：國立臺北藝術大學

發行人：楊其文

地址：臺北市北投區學園路1號

電話：(02) 28961000（代表號）

網址：<http://www.tnua.edu.tw>

共同出版：遠流出版事業股份有限公司

地址：臺北市南昌路二段81號6樓

電話：(02) 2392-6899 傳真：(02) 2392-6658

劃撥帳號：0189456-1

網址：<http://www.ylib.com> E-mail：ylib@ylib.com

著作權顧問：蕭雄淋律師

法律顧問：董安丹律師・信和聯合法律事務所

出版日期：2014年3月初版一刷

定價：定價／新台幣350元

如有缺頁或破損，請寄回更換

有著作權・侵害必究 Printed in Taiwan

ISBN-13：978-986-04-0717-4

G P N：1010300373

謝辭

本書係以筆者這幾年所進行的國科會計畫的研究成果為基礎，復加以在國內外各博物館奔波調查過程中不斷添加醞釀的研究發現與問題意識之思索，終於完成於 2013 年的冬天。因此本書得以付梓，筆者首先感謝行政院國家科學委員會過去四年對於筆者研究專題計畫的支持，以及過程中多位匿名審查委員對於筆者計畫內容以及根據計畫所發表的學術文章所提出的寶貴建議與指正，這些建議大大地豐富且擴充了筆者撰寫本書時的想法與方向。

筆者也要對於過去幾年協助筆者進行研究的國內外機構表達最誠摯的感謝，這當中包括了國內的國立臺灣文學館、國立臺灣博物館、國立自然科學博物館、國立臺灣科學教育館、國立臺灣歷史博物館、宜蘭縣立蘭陽博物館、北師美術館以及法國國立吉美亞洲藝術博物館與國立人類博物館等館所，如果沒有他們提供筆者在現場進行資料蒐集與觀眾研究的必要協助，本書的個案研究將不可能完成。筆者更要特別感謝程延年博士、呂理政館長、廖仁義教授、陳秋伶組長、邱秀蘭組長、林正芳研究員、Marie-Catherine Rey 研究員在過程中給予筆者的回饋意見，使得筆者對於各個研究案例的看法得以獲得補充、驗證或修正，也督促筆者不斷進行敘事理論與其實踐上的辯證思考。

在這幾年的研究過程中，筆者在國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所以及國立臺北藝術大學博物館研究所的同事與學生一直是鼓勵筆者積極行動的力量來源。尤其感謝這幾年協助我的學生助理們，陪伴我完成多間館所的訪談與觀眾研究，也替我分擔諸多苦勞與憂心。

最後，筆者要感謝我親愛的家人。我年邁的雙親一直掛念女兒工作順利與否，希

望本書的出版能令兩老寬心；外子成清是永遠支持我的臂膀，既能不斷承受我在寫作不順的惡劣心情，也總能在我徬徨困惑時給予最明晰的建言，並分擔著家事與教養寧寧的辛勞；當然，我也不會忘記感謝我最心愛的寶貝女兒寧寧，不單是因為她的貼心與可愛永遠溫暖著我，也更因為她的快樂與對媽媽無限的愛就是我最大的驅動力量。出書在即，筆者也要感謝未來的讀者諸君，並盼各界的不吝指正。

2014 年春
張婉真於臺北

目錄 Contents

謝辭	iv
緒論：敘事做為一種文化理解方式	1
第一章 展覽的元敘事理論	19
壹 何為敘事？	19
貳 展覽文本的成立	33
參 展覽敘事的特性——兼論非敘事的展覽	43
第二章 展覽如何說故事？	57
壹 展覽敘事理論研究傳統	57
貳 展覽的故事：《文學拿破崙——巴爾札克特展》與《含英咀華——閱讀與書房》	64
參 展覽的敘事話語：《文學拿破崙——巴爾札克特展》（續）	81
肆 展覽的敘述行為：《含英咀華——閱讀與書房》（續）	86
第三章 展覽敘事的限制與變體	97
壹 從展覽敘事到展覽敘事元素	98
貳 展覽敘事服膺其他文本的運用：蘭陽博物館常設展與其他	105
參 展覽敘事的新溫床：後現代展覽敘事與爭議性主題	125

第四章	展覽敘事的真實與虛構	141
壹	歷史展覽敘事的手法與成規	143
貳	歷史情境展示的真實性：《斯土斯民：臺灣的故事》	150
參	科學展覽敘事的虛構性：國立自然科學博物館生命科學廳恐龍廳	179
第五章	觀眾的閱讀與接受	189
壹	觀眾如何透過參觀建立展覽文本：蘭陽博物館常設展	191
貳	替代品的轉義與觀眾閱讀：《斯土斯民：臺灣的故事》	203
參	從真實物件到真實體驗：國立自然科學博物館生命科學廳恐龍廳	211
	結語：邁向新階段的展覽敘事概念	223
	附錄	229
	參考文獻	237

緒論：敘事做為一種文化理解方式

近來學界以不同方式及透過不同的研究途徑，顯示做為當代文化訊息的傳譯與溝通場域的博物館，已開始重視「敘事」（英文“the narrative”，法文“le récit”）在傳遞訊息上可以扮演的積極角色，並積極將「說故事」（the storytelling）的概念納入其展示策略與活動規劃之中。這樣的趨勢毋寧是呼應著人文學與社會科學中一個更為廣泛的運動。Wallace Martin（1986：7）對於敘事理論在當代文化研究裡捲土重來的現象提出以下的解釋：

歷史哲學家已經指出，敘述並非僅僅是用以代替可靠統計材料的泛泛印象，而是自有其道理的理解過去的方法。（...）做為為理解生活而必不可少的諸種解釋方式，模仿（mimesis）與敘述已經從其原來的僅為「小說」（fiction）的不同方面這一邊緣地位上一躍而占據了一些其他學科的中心。（伍曉明譯，2005：1）

一般人聽到「說故事」一詞，或許腦海中會先浮現小朋友在睡前央求媽媽說個床邊故事，然後方得以安睡的畫面。事實上，自 1990 年代中期開始，「說故事」的概念開始廣泛運用於不同學科以及不同領域。從新聞報導、廣告宣傳、企業經營與形象塑造、心理治療、乃至電玩遊戲設計，無不積極加入「說故事」的策略、鑽研箇中的技巧，以求發揮說故事的積極效益。這樣的現象早已超越過往將「敘事研究」視為文學理論分支之一的框架，而是當代將「敘事」視為一種理解文化方式的表徵。美國社會學家 Francesca Polletta 在其 2006 年分析「敘事」如何運用在政治與社會運動領域裡的著作《宛若熱病：異議與政治裡說故事的運用》（*It Was Like a Fever: Storytelling in Protest and Politics*）中指出：

許多意料之外的領域都在說故事。（...）每年，數以萬計的人們加入國家敘事網絡

(National Storytelling Network) 或是參與美國國內舉辦的 200 多個說故事活動中的一個。隨便望去，每家書店都賣出為數驚人的有關說故事技巧的書。說故事被視為追求精神層面的途徑、獎學金的申請策略、解決紛爭的方式或是一種減重計畫。(Polletta, 2006: 1)

Christian Salmon (2007: 8-9) 認為美國歷史的建構本身便混合著真實與誤解、現實與虛構，難怪有美國特別喜愛「說故事」這一套的言下之意。然而，說故事的風潮並非局限於美國，而是一種更為普遍的跨學科現象。

本書書名提到了「敘事轉向」(narrative turn)，因此有必要說明此一名詞的意涵。敘事理論的發展歷程已經長久。在 1960 年代曾受到諸多文學理論家的重視，但之後卻又沉寂。惟敘事理論並未真正被忽略，反而在過去三、四十年間以新的姿態捲土重來，並席捲各個領域，這個現象稱之為「敘事轉向」(Bruner, 1991; Keriswirth, 1992; 2000; 2005; Brockmeier & Harré, 2001; Currie, 1998; Richardson, 2000)。「敘事轉向」不僅意味「說故事」這一件事已成為一種不同學科領域皆日益重視的研究觀點，且其本身也被視為獨立對象而受到研究。Martin Keriswirth (1992: 631) 認為 1980 年代是敘事學的奇蹟年代，也是「敘事轉向」發展的里程碑。自 1980 年起，眾多學刊聚焦敘事的主題，其中《批評探求》(*Critical Inquiry*) 在 1980 年出版的特集「關於敘事」(*On Narrative*) 首次將研究範圍從之前主流的文學/語言領域之外，加入了哲學、人類學、心理分析以及歷史學等領域的學者的文章¹。而在研究議題方面，除了小說與虛構敘事之外，也包括與人類活動與意義建構相關的心理分析對話、社會事件、與特定時間內的現象學等等；討論的方式也多來自非結構主義以及後結構主義的視野 (Keriswirth, 1992: 631-632)。而自 1985 年起，日益眾多的研究將敘事的問題放置於彼此不同的觀念與思考的架構。1986 年出刊的《詩學》(*Poetics*) 學刊所做的「敘事分析」(*Narrative Analysis*) 專題亦包括來自人文科學與敘事科學的不同領域，而在之中敘事理論被大幅度地連結至傳播理論、認知理論、記憶與人工智能乃至

¹ 為《批評探求》的第 7 期，之後並成為一本專書，該書係由 W. J. T. Mitchell 主編 (Mitchell, 1981)。

文化製品等²。Brian Richardson (2000: 168) 認為「現在，敘事無所不在」。James Phelan (2005: 210) 的用詞更為強烈，他認為我們應提防「敘事帝國主義」(narrative imperialism)。洛杉磯時報編輯 Lynn Smith 在 2001 年如此說明敘事的現象已然超越學科領域的邊界：

我們可能會將說故事的傳統推演至原始人類的壁畫，(...) 但發軔自 1960 年代起的後現代文學，敘事的概念已經從學院蔓延至更為廣大的文化並普及於其他領域：歷史學家、法學家、物理學家、經濟學家及心理學家都發現了故事之於建構現實的力量。而說故事在協助理解司法、地理、疾病或戰爭的本領已經足以和邏輯思考匹敵。(Salmon, 2007: 10-11)

如何解釋此一現象？Roland Barthes (1966: 7) 在其做為結構主義敘事學奠基的著名文章〈敘事結構分析導論〉(Introduction à l'analyse structurale des récits) 中，便開宗明義地表明：

世界上的故事無窮無盡。首先，存在有驚人眾多的樣式分布於不同的內容之中，似乎任何材料都適合人類用來表達故事。支撐故事的可以是口頭的或書寫的分節語言，固定的或流動的形象、姿態、以及包含所有這些內容的有組織的混合體。故事可以出現於以下作品形式中：神話、傳說、寓言、童話、小說、悲劇、喜劇、史詩、歷史、啞劇、繪畫 (Carpaccio 的 *Sainte Ursule*)、教堂窗繪、電影、連環漫畫、社會新聞節目以及談話。此外，故事以此幾乎無限多的形式出現於一切時代、一切地區、一切社會。故事與人類社會歷史同其久遠。沒有任何民族是沒有或從來沒有故事的。一切階級、一切人類集團都有自己的故事，而且這些故事往往為不同文化甚至是對立文化中的不同人士所共同欣賞：故事並不在意文學的好與壞，故事跨越國度、歷史、文化而到處存在，正像生活本身一樣。(李幼蒸譯，2008: 102-103)

人類確實如同 Barthes 所言渴望故事、熱愛故事，而我們是否因此能夠以本能論來解

² 為《詩學》第 15 卷第 1-2 期。

釋「敘事無所不在」呢？就某種程度或許可以。如果我們通過無數的故事來應對這個紛繁的世界，就很難想像敘事不是我們本能的一部分。英國文學批評家 Barbara Hardy (1968: 5) 說：「我們以敘事的方式做夢、回憶、期待、希望、絕望、相信、懷疑、計畫、修改、批評、建構、閒聊、學習、憎恨和熱愛」。從所有小朋友都愛聽故事的事實可以了解，比起其他形式，人們更善於理解敘事。敘事可用以傳達清晰的訊息，而接受者（聽眾、讀者或觀眾）也對敘事青睞有加。對人們而言，敘事是學習及認識世界的一種既重要又有效的手段。

然而，本能論雖然能解釋為何人們熱切擁抱敘事，卻不能解釋為何在最近數十年敘事特別受到重視。另一個對後者的現象提出的解釋可定調為認知論：亦即說明敘事所擁有的引導人們學習的潛力。Jerome Bruner (1986: 13) 指出，人類運用兩種思考方式認識世界：邏輯與敘事。他是如此描述敘事的想像：

（敘事）引出好的故事、扣人心弦的戲劇、可信（但不一定「真實」）的歷史敘述。它處理人類或擬人的生活進程的意圖、行動、興衰與因果。它致力將沒有時間感的奇蹟轉化為特殊的經驗，並將經驗置放於其時間與空間之中。

對於一些學者而言，敘事的蔚為風潮可視為宣稱先驗式真理存在（transcendental truth-claims）的反動，也呼應著後結構主義與後現代主義的當時氣候（Kreiwirth, 1992: 634）。這意味，批判的注意力不再專注於論述的內容，而在於它是如何在特定的脈絡下、為了特定的目的、為特定的對象所組織與塑造的。此外，既然敘事分析的對象已經拓展至幾乎任何一種媒介（如政治宣傳、電影、舞蹈以及博物館展示），它本身也不再僅是語言的分析，而是一種文化活動。從這樣一種觀點，敘事以其將事物「故事化」的特質，已成為對抗笛卡爾式的理性原則的有力形式，而故事是如何被框架又是如何被看待，便與故事本身一樣有意義。

2006 年，芬蘭赫爾辛基大學（University of Helsinki）主編的學刊 *Collegium* 以「旅行的敘事概念」（The Travelling Concept of Narrative）為主題，探究了敘事的概念為

何似乎易於從一個學域流轉至另一個的問題。有學者認為敘事自其萌生時刻起，便是一種獨特的理論性概念，且不生成於任何學科的傳統研究之核心（Herman, 2005；Ryan, 2005）。Matti Hyvärinen（2006：3）援引小說理論的例子，說明小說的研究也並未引發對於敘事的普遍興趣。他指出：

1920年代的俄國形式主義者與1960年代的法國結構敘事主義者，皆忙於比較從民間故事、口語傳說到高級文學等不同的材料。這種不同形式文本的比較需要一種更為抽象的概念及理論。換言之，這種新的觀念從一開始便具有一種比較性的、抽象的以及流動的特質。即便這個觀念一開始從結構敘事主義的修辭學角度發展且理論化，在滲入文化研究之後，它反而更為主觀、多樣且得以說明身分、生命與行動的社會建構視野。

然而，如果我們深究當代「敘事無所不在」現象之後極其複雜的流動路徑，便可發現之中存在一些需要釐清的問題。其中之一便在奠基於文學理論的敘事學與文化研究下所說的敘事轉向之間的差異。其二則是我們也必須思考敘事學與敘事轉向的差異形成是如何接受了不同學科傳統的影響。而此兩個問題皆與敘事理論之於博物館展覽的應用有密切關係。

關於第一個問題，耶路薩冷希伯來大學（Hebrew University of Jerusalem）教授 Shlomith Rimmon-Kenan（2006）指出做為敘事最低限的要件為：存在著雙重時間性（double temporality）以及一個敘事主體（narrative agency）。如本書在之後章節所將論述的，這樣的要件與最初結構主義者如 Claude Bremond（1966）等所設定的條件相比，是非常寬鬆的。本書因此也會著重於兩者的區別，以避免在使用「敘事」的名詞時，產生多重指涉的誤解。然而，對於敘事的最低限要求也意味著說故事的人與聽故事的人之間仍然存在的默契，否則就不成為故事了。關於第二個問題，一些領域的經驗皆足以向我們顯示敘事概念的引入，如何結合既有的傳統發展出各種不同的關注點。譬如 Rimmon-Kenan（2006：11）指出，在心理分析的領域，心理學家的敘事定義便與文學理論者大為不同；因此她雖然質疑假設（assumption）本身不能被視為一

個故事，但也承認在心理分析的領域裡，對於何謂敘事有比較寬鬆的見解。

隨著敘事的概念引入人文與社會科學，敘事與人們的實際生活產生愈發密切的連結。敘事不再只是文學家創作的內容，而可以是你我的生活與生命。很明顯地，我們的生活充滿各種向他人或向自我述說的故事；甚者，我們對於生命的追求也被塑造為有起點、發展過程與結尾的一連串事件的故事。我們藉此達成對於一件已發生事情的理解或對於一件未發生事情的想像。Barbara Hardy (1968: 5) 將敘事視為一種「將生活轉化為藝術的主要心智活動」。她最在意的便是，「虛構敘事如何分享那些在我們睡覺與行走的生活中，扮演主要角色的內隱或外顯的故事述說」。Strawson (2004, 15 October) 指出，生活與敘事的連結有兩種假設：有時是實證式的陳述 (empirical statement)，有時是標準論點 (normative thesis) 的建立，而有時兩種兼用。實證式的陳述意味人們的某種個人或共同生活經驗；而標準論點在於將人類的生活或生命統整在一個具有敘事架構的視野之下。前者的代表例為 Jerome Bruner。1987 年的〈生命如同敘事〉(Life as Narrative) 一文便是探討敘事如何結合生活並決定我們的身分 (identity)。後者的代表則可舉 Paul Ricoeur (1992: 158)，他曾指出，「如果沒有從生活整體去檢視，並如果不是以敘事的形態去發展，一個事件的主體如何能夠真正地發展他或她的道德性」。本書以「敘事轉向」標示當代博物館展覽的原因，正在於做為一種文化理解方式的敘事概念，比起以往更加為博物館的展覽所運用。許多博物館所談的故事，都涉及敘事與人們的真正生活經驗。以 David Clark 在 2003 年的一篇以猶太博物館的歷史發展的文章為例，文中提到敘事概念的引入呼應著 1970 年代起對於反應多元聲音的重視。當不同的族群都有其自我的故事且彼此衝突時，「敘事」一詞也意味一種競爭關係的存在，亦即敘事本身不是中立的敘述，而是一種自然化其意識型態與立場的企圖。這也是為何現今眾多牽涉歷史與文化詮釋的博物館，引入敘事概念的重要原因之一。

然而，敘事理論的原點——結構主義——依然有其被檢視與觀照的價值。從法國結構主義開始發展的敘事學是第一個以嚴格形式檢視故事之所以為故事並在其中尋

求共同因素以建構一個分析結構的研究企圖。自結構主義的盛期，「敘事」一詞便被用以指涉至少兩個不同的概念：其一是俄國形式主義者所稱的“fabula”也就是依照其發生順序所構成的「故事」；其二則是“sjuzet”，也就是這些故事中的事件在文本中被安排的方式。Claude Bremond 的“La logique des possible narratifs”（1966），Algirdas Julien Greimas 的“Narrative grammar: Units and levels”（1971）與 Thomas G. Pavel 的“Some remarks on narrative grammars”（1973）多聚焦在“fabula”（法文有時稱為“histoire”（Todorov, 1966），或“récit”（Barthes, 1966）；英文稱之為“story”）。另一方面，Gérard Genette 的研究則偏重“sujet”（Genette: 1972）。Mieke Bal（1977）則以「敘事文本」指稱經由文本層結構安排組織後的事件之整體。

從“fabula”的原意觀之，敘事本應是獨立於各種媒體之外的，也就是說，敘事應是一種已然存在且可被不同的媒體所塑造。而這裡所說的媒體，既可以是語言的、文字的、也可以是視覺性的、空間的或任一其他性質的媒體，也自然包括博物館的展覽。而如同前述，不同媒體的特性也對於敘事的運用起決定性的影響作用。另一方面，“sjuzet”的原意係指一種藝術的構成，亦即不僅僅是一種安排組織，且此種組織是高明的、經過巧思的。有如 Hayden White（1980）將歷史敘述的層次分為「年鑑」、「大事紀」以及「歷史敘事」並認為最後者得以成立的要件包括具有「核心主題」、「明確標出起點、中途與結尾」、「情節的突然轉變」（peripeteia）、「一個可辨識的敘述聲音」、「連貫性」（coherence）、「結局」以及「道德化現實的傾向」等。White（1980: 20）認為人們喜愛敘事，因為在其背後，「現實披戴著一種意義的面具，而我們只能想像、不能親身經驗那種意義的完整性與豐富性。」而 Peter Brooks（1996: 17）在一篇討論敘事在法律上的運用時也提到：「律師在法庭上的工作似乎是將通常破碎且令人迷惑的『故事』（fabula）轉化為一種無縫隙且令人信服的『情節』（sjuzet）」。

展覽有其獨特的媒體特性，而這樣的媒體如何得以安排組織敘事是本書考察的重點。博物館學界對博物館如何組織其收藏與物件，以做為認識世界的方式已有諸多的

討論。譬如 Eilean Hooper-Greenhill (2000: 124) 認為物件在博物館內的意義產生係「經由複雜且多層次的博物館化過程，在其中博物館的目標、收藏的政策、分類的方法、陳列的風格、人工的組合以及文本的框架都聚集一堂發言」。一個物件經由篩選的過程，脫離原本的情境而被放置於博物館，其原本的意義也將受到新的文本的影響而轉變。有 Crew & Sims (1991: 171) 所說的：

當歷史詮釋引導展覽時，文物並不喪失其原本的重要性或力量，但是它們卻會失去其首要的位置。與其是它們塑造展覽，不如說是展覽主題塑造其運用。他們的來歷變得不如其結合在一起的力量重要。

展覽敘事在博物館的應用因此成為可以分析物件與其配置如何產生意義的方法。

「敘事轉向」的發展，或者說「敘事」概念的廣泛運用於不同的學科與媒介，固然有其優勢，但也有令人質疑之處。在優勢方面，首先不同媒體之間的共通性被彰顯出來了，並且得以藉由之間的比較，看出或許存在於人類心智下的共通徵候。其次，在將一個概念從一個學科轉嫁到另一學科的過程中，可令我們重新思考這個概念、詞語、或方法的意涵。第三，由於敘事的概念與用法經常受到後結構主義者或是建構主義者的支持，在一定程度上，便成為對於潛藏在諸多學科下的實證主義立論的一種挑戰。有如 Rimmon-Kenan (2006: 15) 說的，「（敘事）提供這些學科的不是一種做為發現與描述『外在』事實的科學概念，而是一種解釋學的活動（hermeneutic activities）」。從而許多我們習慣稱之的「資料」（data）不再被視為既定的事實，而是被塑造或被建構出的事件。如此，也發展出不只一種塑造或建構的方式的概念。用 Hayden White (1992: 39) 的話說，世上總存在著眾多「相互競爭的敘事」。也因此，敘事的概念便經常涉及「虛構」的意涵。對於複數敘事的強調，便可視為是對於過往在詮釋上經常提及的「真理」、「現實」與「合法性」等詞語的反動。特別是「權力」的概念取代了「合法性」的概念，並被使用於說明選擇與決策的因素。也正是因为與權力相關，我們可以再提出敘事的第四個優勢：在特定的政治社會脈絡下，敘事被視為一種賦予在霸權壓抑或噤聲下的弱勢或處於不利地位的族群發聲的方式。這種

敘事的隱含意義特別常見於女性主義、後現代主題、後殖民主義與法律與人權相關議題的處理方面。然而，我們也應留意，如同女權法律學者 Catharine MacKinnon (1996: 235) 所提示的，在這種脈絡下使用的「敘事」是種雙面刃。雖然敘事可以賦予那些被主權邊緣化或孤立的個人或團體發聲的機會，但他們的故事也可能在被剝奪政治力量的情況下被解釋為「僅是故事而已」。其說明「即使敘述內容植根於對於階級的批評，說故事本身有其危險。其中之一便是認同它的邊緣地位 (...)。與其控訴權力的錯誤，不如說一個故事。無足冒犯」。

除了在特定脈絡的使用需要特別的注意之外，敘事轉向的發展因為涉及過多的學科領域，也因此引發學界的質疑。其中最主要的在於其最本質要素的界定。學者 Martin Kreiswirth (2000, 2005) 不只一次地提到：「的確，這麼多在不同領域被標籤為敘事的說話方式，都可以被視為是同一件事嗎？」換句話說，我們確實應該擔心使用相同的詞彙會誤導我們，以為我們所說或所處理的是同樣的事情或問題。也因此，如何探求敘事最本質的要素便極為關鍵。如同前文所述：在敘事的運用上，不僅何為敘事的界定是重要的，敘事在特定的學科或媒體上的運用，有何特殊的轉變或轉化的探討也是必要的。

但相較於其他的學域，敘事的概念與理論在博物館的應用發展相當晚才開始，直至 1990 年代方才出現相關的學術性文章。荷蘭文化研究者 Mieke Bal 在 1996 年的一篇文章〈博物館的論述〉(The Discourse of the Museum) 中分析了博物館學趨向文化研究的因素，Bal (1996a: 201) 認為：

在過去二十年左右，人文科學的研究者對於其限制更有自覺：學科領域的任意性、人文科學所立基的美學、以及他們如何與社會議題分離並認為後者屬於社會科學。的確，這三項自我批評的點可以用以說明為何博物館是一個吸引人的研究對象：它需要跨學科分析、美學討論是其核心議題、而且它本身是一個社會機制。

正是在一種自我反省與批判的立場，博物館向更廣大的研究領域開放。敘事理論也在

這樣的風向下，被引入博物館的研究領域，包括 Bal 本人亦列身早期的作者。

這當中，不同的作者以不同的方式討論敘事，以至於前述對於在敘事的相同標籤下談論不同的事的擔憂也出現了。為此，筆者擬借助 Quentin Skinner (1988；1989) 對於分析一個詞語「意義轉變」的三個層次來探討這個問題。Skinner (1988：121) 認為，要說明一個詞語的意義轉變，首先必須清楚認識其「特徵」(criteria)，亦即此一詞語具有哪些使用的標準，「得以使其從相似與相對的詞語中被標識出來，且能使其在我們對於社會描述與評價的語言中有其明確的地位」。關於這一點，敘事學從其結構主義到後結構主義理論的發展，可提供我們一個對於何謂「敘事」相當明確的分析框架。但是，如何將敘事的概念拓展至「展覽敘事」則需要做進一步的考慮。這也是 Skinner 所提出的第二個層次，亦即其「相互關係」(reference)。在此，Skinner (1988：122) 指的是必須對此一詞語「可以適切應用並指涉特定行動或事物狀態的場合」有清楚的認識。他認為一個詞語的「相互關係」是為了理解其「特徵」是否應用得當的結果。因為，「要掌握一個詞語的特徵便是要理解其意義、其在語言的角色以及其正確用法」(Skinner, 1988：122)。Skinner (1988：122) 在文中以「有勇氣的」(courageous) 一詞為例，說明了有時一個詞語的「特徵」，會因為與其使用脈絡之間的相互關係而產生轉變，而這樣的轉變在某些脈絡下也可以被接受。

從 Skinner 所提的「相互關係」的概念，我們可以看到敘事理論被引入至博物館領域也產生了如何適用的討論。這方面的研究包括了如何將博物館或其展覽視為本文，以及如何分析其中與語法等問題。有如 Bal (1996a：208) 認為在博物館研究中導入敘事學視野，有助於我們理解博物館修辭的有效性。這是一種將敘事視為論述類型 (discursive type) 的用法。Bal 早在 1992 年發表的〈說、展現、炫耀〉(Telling, showing, showing off) 文章裡，首次運用敘事理論中的敘事聲音、敘述聚焦與敘述時間等概念，分析美國自然史博物館 (American Museum of Natural History) 的展覽與展廳，便是一例。她在前述的〈博物館的論述〉一文中，再度分析夏威夷火奴魯魯的 Bishop museum 的展覽的敘述聲音與焦點，並認為這樣的分析方法可以用以閱讀博物