



ICOM international
council
of museums

2018年 第10卷

大学博物馆与藏品学刊（中文版）

UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS JOURNAL ◀



2018 年 第 10 卷

大学博物馆与藏品学刊 (中文版)

UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS JOURNAL ◀



《大学博物馆与藏品学刊》(UMACJ)是经过同行评审的在线期刊,作为国际博物馆协会(ICOM)大学博物馆与藏品委员会(UMAC)的会议论文集发行。

UMACJ Editorial Board 2018-2019

Kate Arnold-Forster | Director, University Museums and Special Collections, University of Reading, UK

Hugues Dreysse | Director, Jardin des Sciences, University of Strasbourg, France

Gina Hammond | Manager, Psychology Test library, Macquarie University, Australia

Jill Hartz | Executive Director, Jordan Schnitzer Museum of Art, University of Oregon & Emerita President, AAMG (Association of Academic Museums and Galleries), USA

Mirna Heruc | Director, University Collections, University of Adelaide, Australia

Alistair Kwan | Lecturer, Centre for Learning and Research in Higher Education, University of Auckland, New Zealand

Marta Lourenço | Deputy Director, Museum of Natural History and Science, University of Lisbon, Portugal

Ing-Marie Munktel | Retired, previously Director Gustavianum, Uppsala University Museum, Sweden

Panu Nykänen | Secretary-General, Finnish Academy of Technical Sciences, Finland

Barbara Rothermel | Director, Daura Gallery & Associate Professor, Museum Studies, University of Lynchburg, USA

Steph Scholten | Director, The Hunterian, University of Glasgow, UK

Andrew Simpson | Honorary Fellow, Museum of Ancient Cultures, Macquarie University, Australia

Peter Stanbury | Formerly inaugural Chair, UMAC and Director, Macleay Museum | Presently Librarian, Australian Society of Anaesthetists, Australia

John Wetenhall | Director, George Washington University Museum, George Washington University, USA

Editors UMACJ10

Panu Nykänen
Secretary-General
Finnish Academy of Technical Sciences, Finland

Barbara Rothermel
Daura Gallery - Lynchburg College
1501 Lakeside Dr., Lynchburg, VA 24501 - USA

Andrew Simpson
Department of Ancient History
Macquarie University
NSW 2109 Australia

Copyright © International ICOM Committee for University
Museums and Collections
<http://umac.icom.museum>

Graphic edition: Cristina Luís, Lisbon, Portugal

ISSN 2071-7229

Each paper reflects the author's view.

UMACJ (中文版)

策 划 / 李明斌 郭 骥
翻 译 / 肖福寿 陈力子
编 审 / 刘志强 郁 慧
排 版 / 谭 茜
校 对 / 邵文菁

上海大学博物馆
中国上海市宝山区上大路 99 号 / 南陈路 333 号, 200444

《大学博物馆与藏品学刊》(UMACJ) 中文版获得国际博物馆
协会大学博物馆与藏品委员会(UMAC) 授权
项目得到全国高校博物馆育人联盟、上海高校博物馆育人联盟
支持



封面图片：

大学的一对银球杖

当克里斯蒂娜女王(Queen Christina)尚未成年时,瑞典看守政府决定在图尔库(Turku)建造一所新的大学,斯德哥尔摩的戈德史密斯·米凯尔·贝克(Goldsmith Mikael Beck)立即着手设计这对银球杖。这是芬兰的第一所大学,也是其后的 250 年间唯一的一所大学。1640 年 7 月 15 日,这对银球杖首次出现在大学开幕式的入场仪式上。这个传统贯穿了整个瑞典时代(Swedish era)直至 1809 年,以及后来一直到 1917 年的俄罗斯时代(Russian era),并且在芬兰独立时期(era of independent Finland)依然延续着。银球杖仍会出现在大学所有的入场仪式上,包括开幕仪式、学位授予仪式等等。而在其他时候,银球杖则会存放在赫尔辛基大学博物馆(Helsinki University Museum)内展出。



目 次

导 言

大学博物馆的全球性问题

Panu Nykänen, Barbara Rothermel & Andrew Simpson 8

全球倡议的第一步：对国际博协成立大学博物馆与藏品委员会的一点思考

Panu Nykänen 10

国际博协大学博物馆与藏品委员会芬兰年会论文集 | 大学博物馆与藏品的全球性问题：目标、思想、观念、民众

人类遗骸、博物馆空间和“展览的诗意”

Kali Tzortzi 23

堪培拉大学地质类藏品的重要性研究

Andrew Simpson & Hakim Abdul Rahim 35

手工艺品抑或艺术品？通过观察、触摸物品和虚拟现实技术来认识对象

Rebecca Sweetman & Alison Hadfield

Sophia Mirashrafi & Hannah Sycamore 46

艺术参与和大学课程：展览教学的成功因素和策略

Liliana Milkova 67

教育博物馆：希腊大学博物馆的挑战与成功

Magdalini Ntinou & Evgenia Vafeiadou 77

作为多功能平台的大学博物馆：关于“发动者—活动—功能”理论的初步建议

Jeng-Horng Chen 84

塔尔图大学的医疗档案

Kaija-Liisa Koovit & Tiina Vint 91

展出受赠木乃伊的问题与挑战

Jaanika Anderson 95

为学生开发的藏品保护项目——提升利益相关方参与度

Patricia H. J. Huang 103

参与式博物馆：基于特色藏品的教育活动策划——以中国武汉高校博物馆为例

Luwei Fan, Wan Ni & Hao Jiang 110

大学的收藏：来自阿尔巴尼亚的一些新进展

Dorina Xheraj-Subashi 120

导言



大学博物馆的全球性问题

Panu Nykänen, Barbara Rothermel, Andrew Simpson / 文
陈力子 / 译
邵文菁 / 审校

2017 年，国际博物馆协会大学博物馆与藏品委员会（UMAC）的年度会议在芬兰举行，主会场设在赫尔辛基大学（University of Helsinki）和于韦斯屈莱大学（University of Jyväskylä）。这是第 17 届年会，对影响大学博物馆的全球性问题进行了深入的探讨，本次会议的副标题包括目标、思想、观念和民众，这些都是全球面对的议题。

我们知道，大学博物馆及其藏品里充满着历史悠久的珍品、光辉灿烂的艺术品和科学成就。这些文化遗产不仅可以激发想象力，启迪人们的心智，而且提供了探索人类共有意识核心的机会。在日益全球化的社会中，大学博物馆是作为调查、探究和挑战智力的模板或平台。会议的组织者指出，如果大学博物馆及其藏品要保持自身与社会的联系，他们必须对当代社会动态作出反应。

为了明确全球性的问题，我们的高等教育界、博物馆业界和学者们遇到了一连串的提问。比方说，该如何提高公众对于多元文化（multi-cultural）、多种族（multi-racial）和多民族（multi-ethnic）价值观的认识？当教育体系已被技术加以改变时，该如何让教师和学生参与到我们的收藏中来？我们如何才能情境化的展览中有尊严地展示人类遗骸？当面临经济危机时，我们能否保护和保存好我们的藏品？最后一个提问似乎不仅是针对大学博物馆的，而且也是世界各地所有博物馆经常会被问及的问题。在公共资金不断减少的高等教育中，“你是核心业务吗”，这个问题似乎更频繁地被大学博物馆碰到。与此同时，一些高等院校的领导层似乎愈发在考虑将藏品资产进行变现，用于资助其他的活动。



因此，一年一度的 UMAC 年会，旨在探讨大学博物馆和藏品所面临的无数伦理和意识形态方面的问题、挑战和机遇，同时也探讨了这些博物馆及其藏品作为社会变革推动者所发挥的独特作用。为期 4 天的会议吸引了来自 25 个国家的 123 位与会者。本刊是《大学博物馆与藏品学刊》(University Museums and Collections Journal, UMACJ, 以下简称“《学刊》”)的第 10 期，收录的论文约占 2017 年芬兰大会内容的四分之一。本期《学刊》收录论文的地理分布，充分体现了全球性社区的理念。来自阿尔巴尼亚、澳大利亚、中国(大陆和台湾地区)、丹麦、希腊、苏格兰和美国等国家和地区的学者们贡献了他们各自在大学博物馆领域的实践经验，探讨的话题包括展品互动和数字替代、人类遗骸的伦理展览试验、单个大学博物馆和区域大学博物馆层面的活动等。同时，会议也进行了一些理论层面的探讨，比如利用行为者网络理论(actor network theory)为大学博物馆的藏品分类工作提供新的视角，以及在大学收藏方面的重要性评估应用等。此外，还探讨了艺术收藏在跨学科项目中的应用，以及大学博物馆对参与教育情况的关注和分析。

不过本期《学刊》并不完全代表芬兰年会的论文情况。受本刊前任编辑约稿的一篇文章，希望能对我们委员会的早期发展历程进行反思。追溯我们的历史，是证明大学博物馆管理是一门新兴专业的重要途径。在本期中，帕努·尼卡宁(Panu Nykänen)回顾了围绕建立 UMAC 组织作为国际博协国际委员会成员过程中的许多争议和辩论，他同时也是第 17 届年会的组委会主席。作者首先指出，这不是一部最终的大学博物馆通史，而是一个短篇故事，根据一名会员的视角叙述了 UMAC 成立时的境况。最初国家和地区仅仅包括了澳大利亚、荷兰和芬兰的赫尔辛基。显然人们非常有必要了解委员会作为一个组织的缘起，尤其是在即将迎来 2020 年这一重要周年纪念之际。随着期刊转型为开源出版物，我们期待其他长期活跃着的 UMAC 成员也能就协会早期的发展(通常是有争议的)提出见解和反思。

如前所述(LOURENÇO et al 2017),大学博物馆与藏品委员会的宗旨是将委员会的《学刊》转型为开源学术期刊，成为研究学术型博物馆及其藏品所有内容的主要文献来源。我们的目标是在高等教育环境下成为博物馆及其藏品领域具有领先地位的学术性研究期刊。《学刊》将为全世界大学的博物馆、美术馆及其藏品提供全球性、包容性的分析和研究机会，并激发对相关问题和关注热点的探讨和辩论。为促进这一变革，我们已经采取了若干举措，例如建立了一个新的、规模更大的编辑委员会，编委人数较以往更多，为期刊提供了范围更广、内容更多样化的专业知识；同时正在评估期刊的编辑政策，以便扩大出版会议论文集的范围；此外还在调研各种期刊检索系统，这将促使《学刊》在学术界和其他研究领域拥有更高的知名度。改革过程需要数年时间，其间还需要与 UMAC 成员进行大量的讨论和交流。

UMAC 的理事会致力于扩大协会的影响力和 UMAC 成员的数量，改进后的学刊将有助于这项工作的顺利推进。期刊的主要语言仍将采用全球通用的学术语言——英语。我们也很高兴地宣布，理事会最近与上海大学博物馆达成了一项合作伙伴关系，允许将期刊的所有内容翻译成中文版。在此之前，只有少量精选的论文被翻译。我们这将吸引大量来自中国的大学博物馆工作人员，而中国也是理事会确定发展的地区之一。

我们正在经历这一变革之旅。在追求更高质量的过程中，我们一如既往地欢迎您对《学刊》未来可能的发展规划提出意见和建议。UMAC 是您的协会，UMACJ 也是您的期刊，从现在开始就一同加入进来吧！

参考文献

LOURENÇO, M., ROTHMEL, B. & SIMPSON A. 2017. Re-evaluating the discourse on university museums. University Museums and Collections Journal 9: 7-8.



全球倡议的第一步：对国际博协成立大学博物馆与藏品委员会的一点思考

Panu Nykänen / 文

陈力子 / 译

郭骥 / 审校

摘要

本文就大学博物馆与藏品委员会（UMAC）的历史渊源提供个人见解，这一组织是国际博物馆协会（ICOM）为大学博物馆和藏品而设立的国际委员会。组织成立之初极富争议，因为其突破了以往成立的国际委员会所遵循的一些特定学科标准。本文旨在介绍组织早期历史的各方面内容，并对组织举办的学术会议进行了总结。



大学博物馆与藏品

“大学” (university) 一词来源于拉丁文的“高等学校” (universitas magistrorum et scholarium), 意指一个教师和学者聚集的社区。自公元 859 年创办摩洛哥卡鲁因大学 (University of Karueen) 和公元 1088 年创办意大利博洛尼亚大学 (University of Bologna) 始, 大学这一机构已存在了 1 000 多年。大学的历史甚至可以追溯到古巴比伦和古埃及时期, 当时已建立起为积聚、记录和保存文化遗产的教育体系。在经历了战争、革命、文化转型和宗教冲突后, 大学仍得以保留。大学已改变了人类社会。

大学是一个教育和研究机构。为了实现教育和研究之目的, 大学收集了来源各异的诸多藏品。由于大学是人类兴趣发展的集中表现形式, 故而大学藏品的种类并无限制。有些藏品主要是针对特定学术领域, 而有些则是百科全书式的。其中的一些具有科学特性, 例如医学类藏品, 而另一些则是有关艺术类的收藏, 例如古典时期的雕塑或画作的原稿。所有这些藏品均具有其收藏价值。首先, 这些藏品是人类社会无价的知识 and 重要的文化载体。其次, 这些藏品为后世研究和创造有关自然、创意和生命的新知识打下了基础。很多博物馆已经发展成为拥有诠释性展览 (interpretive exhibitions) 和公众项目 (public programming) 的博物馆。

纵观全球, 建成藏品体系和博物馆是很多大学的追求。因科学和教育之目的, 世界各地的大学收藏已存续了数百年之久, 例如秘鲁国立圣马尔科斯大学 (Nacional University of San Marcos, 1515 年)、菲律宾圣托马斯大学 (University of Santo Tomas, 1611 年)、阿根廷国立科尔多瓦大学 (National University of Córdoba, 1613 年)、美国哈佛大学 (Harvard University, 1636 年)、加拿大拉瓦尔大学 (Université Laval, 1663 年)。

近代博物馆的起源可以追溯到大学或富裕的旅行者因猎奇而收集贮藏珍宝的陈列柜, 这种现象在文艺复兴时期特别盛行。牛津大学的阿什莫林艺术与考古博物馆 (Ashmolean Museum of Art and Archaeology) 被认为是世界上最早的大学收藏。博物馆源于 1683 年建立起的大学艺术类藏品, 以及特雷德斯坎特 (Tradescants) 在英国贵族的资助下通过游历积累起来的收藏, 还有“所有花卉、植物和贝壳类藏品”和其他珍品。

18 世纪是物理学和自然科学形成的新时代, 随着科学家对自然现象的深入研究以及新型科学仪器的应用, 为理性主义时代 (era of rationalism) 奠定基础。创建于 1728 年的塞奇威克地球科学博物馆 (Sedgwick Museum of Earth Sciences) 是剑桥大学最古老的博物馆。馆藏的化石生动地说明了地球上生命的进化过程。1801 年由波旁王朝费迪南多四世 (Ferdinando IV) 创办的那不勒斯大学 (University of Naples) 皇家矿物学博物馆 (Royal Mineralogy Museum) 是意大利最重要的矿物学博物馆, 博物馆以收藏的具有历史和科学价值的维苏威 (Vesuvian) 火山物质、科学仪器以及马达加斯加的透明石英最为有名, 这些是当时的国王查理七世 (King Charles VII) 赠送给大学的礼物。葡萄牙科英布拉大学 (University of Coimbra) 的科学博物馆保存着一套迄今最为完好的科学仪器。从 1772 年开始, 物理陈列柜就是葡萄牙最重要的科学收藏, 也是欧洲最重要的收藏之一。

在此期间, 科学家对自然现象的观测, 为理性主义的发展奠定了基础。科学仪器和藏品与新的科学理论和方法携手并进。

例如植物园 (botanical gardens) 是最早的大学博物馆类型之一, 其历史可以追溯到 3 000 多年前的古代埃及和美索不达米亚 (Mesopotamia) 地区。意大利锡耶纳大学 (University of Siena) 植物园的历史可追溯到 1588 年, 当时大学就已开始种植草药。牛津大学拥有英国最早的植物园, 建成时间是 1621 年。作为索邦大学 (Sorbonne University) 一部分的法国国家自然历史博物馆 (French National Museum of Natural History) 建于 1793 年, 但其历史可追溯到 1635 年路易十三 (Louis XIII) 时期的皇家药用植物园 (Royal Garden of Medicinal Plants)。18 世纪中叶, 植物园运用全新的“双名命名法” (binomial nomenclature) 进行管理, 这一方法最早见于 1735 年出版的瑞典动植物学家卡尔·冯·林奈 (Carl von Linné) 的《植物种志》 (*Systema Naturae*)。他创建的植物园目前仍保存在瑞典的乌普萨拉大学 (University of Uppsala)。博洛尼亚大学的植物标本室是欧洲最古老的标本馆之一, 其标本的历史可追溯到 16 世纪。

到了 18 世纪, 世界上许多顶尖的大学开始收藏艺术品, 作为大学社会地位的象征, 彰显大学所拥有的财富、繁荣程度和学术地位。普林斯顿大学 (Princeton University) 的艺术收藏几乎可以追溯到大学建校之时。其章程于 1746 年制定, 是美国历史最悠久的收藏机构之一。波恩大学 (University of Bonn) 的文物学术博物馆 (Academic Museum of

Antiquities) 于 1818 年建成, 收藏了世界上最大宗的古希腊和古罗马雕塑石膏模型。这些艺术收藏主要提供给艺术专业的学生教学使用。除了 500 件模型外, 博物馆现在还藏有超过 2 000 件古希腊和古罗马时期的原件, 以及 3 000 件古埃及的艺术品。1816 年建成的剑桥大学菲茨威廉博物馆 (Fitzwilliam Museum) 获得的遗产馈赠, 包括提香 (Titian)、委罗内塞 (Veronese) 和帕尔马·韦基奥 (Palma Vecchio) 等 144 件荷兰艺术大师创作的作品; 500 种对开本雕版画册, 130 本中世纪手抄本以及亨德尔 (Handel)、普塞尔 (Purcell) 等作曲家的手稿, 对于研究者、学生和公众而言都是世界级的宝贵资源。建成于 1832 年的耶鲁大学美术馆 (Yale University Art Gallery) 是西方世界最早的大学美术馆。美术馆是以具有爱国情怀的艺术家约翰·特朗布尔 (John Trumbull) 所捐赠的 100 多件有关美国革命的绘画作品为基础而建立的。时至今日, 美术馆已收藏了超过 185 000 件从古至今百科全书式的藏品。东京美术学校 (Tokyo Fine Arts School) 是东京艺术大学 (Tokyo University of the Arts) 的前身, 早在 1887 年成立之前, 就开始为教育和研究的目的收藏艺术素材。

19 世纪初, 实证研究成为学术界科学教育的基础, 柏林大学是科学研究和大学教育的先驱。正如研究是发展科学知识的基石, 与之相关的藏品也成为了研究工作的证物。拥有一大批为衡量时间、测量角度或距离而设计生产的仪器作为馆藏, 这些仪器让重复实验和成果发表变得至关重要。有赖于大量动物和植物标本的收藏, 才使植物区系和动物区系的分类学方法得以实现。与此同时, 随着水晶和矿物类藏品日益增多, 矿物学研究也在不断发展, 为化学和地球科学的理论奠定了基础。

18 世纪和 19 世纪早期, 许多欧洲国家成立科学院 (science academies), 面向公众举办一系列的科学讲座, 并为科学和技术教育策划常设性的陈列。类似德国弗莱贝格工业大学 (Technische Universität Bergakademie Freiberg) 这样的专业技术机构, 从 18 世纪开始就将收藏的技术模型用于教学。不管怎样, 新的展览和技术类藏品, 不仅服务于大学, 同时也面向一般公众。巴黎的国家工艺美术博物馆 (Musée National des Arts et Métiers) 是最早设立科学和技术主题常设陈列的博物馆。

人类学和民族志类的博物馆是启蒙运动时期有关人类概念的语料库, 并且随着时间的推移在 19 世纪世界各地的大学里流行开来, 一如人们对于古代文物的兴趣大增, 导致了发掘工作和考古类藏品越来越多。这些博物馆是在记录文化和推动学科专业化方面具有影响力的引领者。创建于 1866 年的哈佛大学考古与人类学博物馆 (Museum of Archaeology and Ethnology), 是世界上最古老的人类学博物馆之一。1884 年建成的剑桥大学考古与人类学博物馆 (Museum of Archaeology and Anthropology), 收藏了来自各大洲的人类历史, 藏品的年代跨度长达 200 万年之久。宾夕法尼亚大学考古与人类学博物馆 (The University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology) 成立于 1887 年, 收藏了探险队从尼普尔遗址 (Nippur, 位于今天的伊拉克, 当时属于奥斯曼帝国) 获得的古代器物。博物馆里的许多藏品都是大学通过考古挖掘和人类学调查获得的, 其中包括乌尔王陵 (Royal Cemetery at Ur) 中的普阿比女王 (Queen Puabi) 墓的出土文物、古玛雅 (Mayan) 的历史遗迹, 以及古埃及法老麦伦普塔赫 (Merenptah) 3 200 年前宫殿的建筑部件。

从全球范围来看, 大学博物馆和藏品的组织架构经历了重大变革。如今各大学的博物馆或藏品的形式不再单一。随着时间的推移, 它们都拥有了适合自己所属机构的独特使命和目标。大学博物馆和藏品的唯一永久且共同的特征, 就是它们作为真实存在的知识宝库和学术传统的关键部分所拥有的重要地位。

大学博物馆与藏品委员会 (UMAC) 的理念

大学的藏品有一个共同特点, 那就是提供教学和研究的基本性质。科学是知识的不断积累, 其发展趋势不可预测。谁也不知道未来会研究哪些问题, 也没人知道现在公认的科学定律是否会在未来的几十年抑或数百年里被推翻。每一种对知识积累有所贡献的标本, 都存在着价值和重要意义, 这与其经济价值或是对当前研究的现实意义无关。单独的一件人工制品或是标本可能是无价之宝, 或是毫无经济或科学的价值。在艺术类藏品中很容易发现著名画家作品的价值, 在矿物类藏品中也很容易分辨出宝石的价值。不过经济上毫无价值的淤泥样本, 或是成千上万只小苍蝇, 同样也是不可替代的收藏对象。藏品和单个物



品都是建立科学认知的研究过程中的组成部分。单个果蝇标本可能并不那么有趣，但是上百万只果蝇的标本，就成为 19 世纪勾勒进化论遗传学依据的关键。

经济价值和知识生产价值的二元性，给收藏带来了实际存在的风险。举例来说，当科学研究的方向发生变化时，从经济角度考虑的审慎做法，是放弃与此前科学尝试工作有关的藏品，而这些藏品看来已不再有价值了。当机构组织正在忙于新的研究课题时，不再有足够的资金来维护旧有的藏品，这些失去价值的物品就很有可能被堆积在报告厅后面的小房间里束之高阁了。这类藏品被称为“无人照料的藏品”（orphan collections）。这个术语很能说明问题。如果不再有人提及这些藏品的重要性，不再将其用于研究或教育活动，那么等待它们的将会是垃圾桶。

自 20 世纪 60 年代以后，欧洲的形势变得非常严峻，随着大学组织结构和管理模式的不断发展，对这些年代久远的藏品构成严重的威胁。受到企业战略思想的影响，大学的基本理念也开始发生改变¹。历史悠久的机构被兼并，老旧的建筑被改造，甚至大学遗弃了旧校区，另觅新址建设现代化的新校园，这就让尘封已久的藏品不得不直面新的理念，而大学的管理者往往会以财政预算作为合理理由，处理掉这批“无用”的藏品。藏品价值被低估的另一个原因是计算机的介入和信息技术的高速发展，这为新一代的年轻人提供了不同的知识传承方式。

很多情况下，真正的科学数据库，即大学建立起的科学类藏品，成为大学管理者眼里越来越重的经济负担。最早出现的问题突出的案例发生在 20 世纪 70 年代初，当时荷兰莱顿大学（Leiden University）的地质学院被迫关闭，随后与乌得勒支大学（Utrecht University）合并。在这一过程中，地质学的旧藏被毁弃了²。20 世纪 70 年代，英国的汉考克博物馆（Hancock Museum）也发生过类似的藏品被淘汰的事件。

第一次大规模反对破坏科学遗产的声音可能出现在英国。大英博物馆和美术馆委员会（British Museums and Galleries Commission）于 1968 年和 1977 年发表了有关大学博物馆的报告。1986 年的英国博物馆协会（Museums Association）会议上，大学博物馆所面临的问题被提上议程。当时曼彻斯特博物馆（Manchester Museum）的艾伦·沃赫斯特（Alan Warhurst）和格拉斯哥亨特利安博物馆（Hunterian Museum）的弗兰克·威利特（Frank Willett）在会上发表了题为《大学博物馆的危机》（*The Crisis in University Museums*）的论文³。

在 20 世纪 80 年代的苏格兰以及晚些时候的英格兰，大学博物馆组建特别工作组来讨论这些问题。在苏格兰，大学博物馆成立了一个名为“苏格兰大学博物馆”（University Museums in Scotland, UMIS）的特别组织，以解决各博物馆成员的需求。英格兰则成立了一个类似的名为“大学博物馆团体”（University Museums Group, UMG）的组织。来自悉尼大学（University of Sydney）的彼得·斯坦伯里（Peter Stanbury）在访问英国期间，与大学同行探讨大学博物馆面临的共性问题时，对于英国，特别是苏格兰已经完成的诸多组织工作倍感惊讶和赞许。

斯坦伯里决定仿照苏格兰的模式在澳大利亚开展调查，并着手建立业务指导准则的计划。自 20 世纪 30 年代以后，澳大利亚从未对大学的藏品认真地开展过调查，仅有汤斯维尔（Townsville）的詹姆斯·库克大学（James Cook University）的巴里·雷诺兹（Barrie Reynolds）曾在 1979 年对澳大利亚的大学博物馆做过简单的概述⁴。

1 例如参见 Museums & Galleries Commission. Report 1986–1987. 亦见于 Specially featuring University Collections.

2 Steven De Clerck 的来往信函，2011 年 7 月 20 日。

3 Museums & Galleries Commission. Report 1986–1987. Specially featuring University Collections.

4 Peter Stanbury. A survey of Australian University Museums and Collections 1992. Read 29/11/1993 at Council of Australian University Museums and Collections AGM, Hobart Tasmania. Barrie Reynolds. Survey of University Museums. Museums Association of Australia, 1979 年 11 月 16 日（内部报告）。

在 1992 年进行的一次初步调查中，斯坦伯里列出了大约 125 个不同的大学博物馆和收藏机构。在和雷诺兹商议之后，两人决定成立澳大利亚博物馆与藏品委员会（Council of Australian Museums and Collections, CAUMAC）。委员会最初的目标之一就是要找到合适的平台，与政府部门探讨大学博物馆所面临的问题，然而事情的进展并非所料想的那么顺利。澳大利亚的大学和博物馆分别隶属于联邦的两个不同部门管理。这两个部门相互推诿，不愿意就大学博物馆和藏品承担相应的责任。州政府（相当于郡或省政府）则认为，大学博物馆和藏品应由大学管理层来负责，因此资助和发展这些博物馆的责任在于每所大学自身。

从行政管理的层面而言，问题陷入了僵局。最终，在麦考瑞大学（Macquarie University）副校长迪·耶伯里（Di Yerbury）的协调下，这个问题被纳入了全国性的副校长会议议程。这个会议具有足够大的影响力，能让联邦政府的两位部长也参与讨论。会后，政府拨付了足够的资金，用于对澳大利亚的大学博物馆进行完整的审查⁵。

由唐·麦克迈克尔（Don McMichael）担任主席的大学博物馆与藏品评审委员会（University Museums and Collections Review Committee）宣布成立，同时根据当前大学博物馆和美术馆的现状，给予适当的意见。

澳大利亚的这次调查工作成为大学博物馆发展史上的转折点，激发了其他国家的关注和开展类似的工作。在历经 18 个月的调查后（彼得·斯坦伯里担任项目干事），评审专家组发表了一份长达 225 页的报告，名为《灰姑娘藏品》（*Cinderella Collections*, 1996）。另一份名为《改变灰姑娘藏品》（*Transforming Cinderella Collections*）的报告在两年后发表。到 20 世纪末，澳大利亚的大学博物馆和收藏机构的数量已经增加到 250 个。

与此同时，或者说得益于上述提及的政府评审工作，一个由悉尼大学麦克利博物馆（Macleay Museum）的瓦妮莎·麦克（Vanessa Mack）领导的项目，促成了澳大利亚大学博物馆信息系统（Australian University Museums Information System, AUMIS）的建立。这套系统旨在将全澳大利亚境内的所有大学博物馆的藏品进行分类。几乎同时，麦考瑞大学也开始将博物馆的藏品通过 Ad Libris 系统上传到网上⁶。

同一时期的欧洲也出现了类似的研讨和项目。斯蒂文·德·克勒克（Steven De Clercq）致力于强调大学博物馆与藏品在国际科学史和科学哲学联合会（International Union of the History and Philosophy of Science, IUHPS）下设的科学仪器委员会（Scientific Instruments Commission）以及欧洲医学史博物馆协会（European Association of Museums of the History of Medical Sciences）中的突出作用。20 世纪 90 年代末，利巴·陶布（Liba Taub）、吉姆·贝内特（Jim Bennett）、罗伯特·安德森（Robert Anderson）和保罗·加卢齐（Paolo Galuzzi）也是这一领域的积极倡导者。在此期间，德·克勒克成立了一个特别工作组，组织后来成为了荷兰学术遗产基金会（Dutch Stichting Academisch Erfgoed）。

荷兰从 20 世纪 70 年代末就成立了非官方的人际关系网。当时筹集资金和保护大学藏品的重任主要是由博物馆的工作人员自己承担，而不是由其所属的大学负责。少数仍然关心旧藏的人们组成了这个关系网。他们意识到这些老旧的藏品很快就会面临被处理的危险。这群人设法引起政府部门的重视，同时采取措施来拯救这批藏品。经过一系列的努力，这个议题最终保留在政治议程上。

1982 年，斯蒂文·德·克勒克被任命为乌得勒支大学博物馆（Utrecht University Museum）的馆长，并和这群人一起成立了全国大学藏品咨询会（Landelijk Overleg functionarissen Universitaire Collecties, LOCUC），由阿姆斯特丹大学、格罗宁根大学、莱顿大学、代尔夫特大学和乌得勒支大学的代表组成。在此期间，政府也组建了一个大学藏品工作组（Werkgroep Universitaire Collecties, WUC），由文化部下属博物馆、史迹和档案部门的负责人担任主席。此前这个小组进行过一项全国性的调查，但没有考虑到大学博物馆。1984 年 10 月，两个工作组的代表共聚一堂，决定开展一次全国性的调查。调查工作主要由乌得勒支大学博物馆负责，参照前一年阿姆斯特丹大学的调查方式。

5 例如 An Issues paper: Why are Universities in the Museum Business? 1994 年 10 月。

6 Mack & Llewellyn 2000。



1985 年 12 月公布的调查结果显示, 全国至少有 128 处大学收藏。此外, 调查期间还发现了大量有价值的线索, 至少有 18 处收藏面临即将被处置的风险, 另有 10 处藏品在不久的将来可能会处于“无人照料”的境况。荷兰文化部意识到情况严重, 责令国家博物馆委员会 (Rijkscommissie voor de Musea) 和自然博物馆咨询委员会 (Commissie van Advies voor de natuurhistorische Musea) 组建一个专门的委员会进一步调查此事, 并就保护具有国家和国际意义的不可替代的藏品给出建议。委员会的调查报告于 1986 年发表⁷。

在荷兰开展此项工作的过程中, 国际间的接触也开始多了起来。在国际科学史和科学哲学联合会科学仪器委员会以及欧洲医学史博物馆协会的会议上, 都能见到荷兰项目推动者的身影。他们在这一阶段的工作, 对 20 世纪 90 年代末期大学博物馆与藏品委员会的逐渐成形来说至关重要。

在英国, 博物馆与美术馆委员会 (Museums and Galleries Commission) 的报告 (1986—1987 年) 中, 重点关注了大学藏品的状况。英国同样需要调查博物馆和清点馆藏, 并设立了一个涉及面较广的针对不同藏品的研究项目。在实施项目的 10 年里, 发表了一系列论著, 其中很多都是由凯特·阿诺德·福斯特 (Kate Arnold-Foster) 负责撰写的⁸。

英国和荷兰所进行的讨论, 终于在欧盟层面引发了关注。欧洲理事会 (European Council) 采纳了文化和教育委员会 (Committee on Culture and Education) 的报告内容。1998 年, 欧洲理事会提出关于《保护“附属藏品”免遭流散》 (*Protection of “incidental collections” against dispersal*) 的第 1375 号建议 (1998 年)。在一般性的讨论中, 这个建议报告基本被忽略了, 但至少给予那些试图采取积极措施来保护大学藏品中濒临消失的文化遗产的人们以道义上的支持。

1998 年, 这一问题终于有机会引起全球性的关注。那一年国际博协全体大会在墨尔本举行。会议的主题是“博物馆和文化多样性” (Museums and Cultural Diversity)。新上任的国际博协总干事马努斯·布林克曼 (Manus Brinkman) 是推动这一问题的关键人物。布林克曼于 1998 年初开始担任该职务, 很快如今就职于悉尼麦考瑞大学的彼得·斯坦伯里就向其提出了成立一个新的国际委员会的设想。彼时想要将这一问题纳入墨尔本会议讨论为时已晚, 但布林克曼还是设法将彼得·斯坦伯里引荐给斯蒂文·德·克勒克。斯坦伯里和德·克勒克进行了充分的沟通和交流, 并产生了召集更多志同道合的同仁一起参与的想法, 于是斯坦伯里向世界各地的同行发出邀请, 力促项目顺利启动。

墨尔本会议期间, 国际博协下属的国际委员会之一, 国际科技博物馆与藏品委员会 (Comité International des Musées de Sciences et des Techniques, CIMUSET) 承担了大学博物馆和藏品的考察工作。通过彼得·斯坦伯里的极力游说, 这一问题得以纳入国际博协的议程。会议期间, 他征集到足够多的签名, 并向国际博协提交了一份正式文件, 以期成立专门针对大学博物馆和藏品事宜的国际委员会。德·克勒克提议这一委员会命名为 UMICOM⁹。

这一提议引起国际博协咨询委员会和执行委员会的激烈讨论。反对成立新的委员会的主要观点认为, 国际博协下设的国际委员会已经太多了。有人认为委员会的数量应当精简而非扩增。此外建立新的机构还会面临着资金的问题。国际博协并非经费充裕的机构, 成立新的国际委员会也会增加其经济负担。第二个反对的理由是从大学博物馆的性质考虑。一些人士辩称大学博物馆并非一个特殊的博物馆群体, 而是由一系列艺术类、自然史类和历史类等主题的博物馆构成, 因此更适合当时国际委员会的架构。支持和反对者之间, 因不同的国家背景和观点, 使得讨论呈现白热化。大学博物馆的传统和整体理念因地区不同而存在差异; 在一些国家, 大学博物馆被视为特殊类型的博物馆, 但在另一些国家, 尚未对其有概念上的认知¹⁰。

7 Steven De Clercq 的来往信函, 2011 年 7 月 20 日。

8 参阅 James Joll 的前言, Kate Arnold-Foster: *Beyond the Ark. Museums and Collections of higher-education institutions in southern England. Scholarship, learning, and access.* South Eastern Museums Service (Western Region) 1999。

9 <http://publicus.culture.hu-berlin.de/umac/pdf/Notes%20from%20Steven%20de%20Clercq.pdf>。

10 Manus Brinkman 的来往信函, 2011 年 7 月 25 日。

成立新机构的最大障碍之一，是大学博物馆之间都还没有统一思想，对国际委员会的设想并不明晰。在马努斯·布林克曼和国际博协主席雅克·佩罗特 (Jacques Perot) 的大力支持下，国际博协决定支持成立新的委员会的想法。这次行动的成败，取决于全世界范围内的博物馆专业人员支持的数量¹¹。

2000 年，联合国教科文组织 (UNESCO) 下属的杂志《国际博物馆》 (*Museum International*) 刊发了一系列有关大学博物馆问题的文章，从而推动了新委员会的成立。当时斯坦伯里设法组织到两期期刊的稿件，发表在第 206 期和第 207 期上。这些论文对于改变人们对大学博物馆和藏品的看法非常重要。然而，有关组建新委员会的主张仍不明朗。国际博协主席雅克·佩罗特于 2000 年 7 月 24 日就此问题专门致函彼得·斯坦伯里，并作了详细解释。在委员会成立之前，还有许多的问题亟待解决¹²。

各种会议和论坛上继续着有关这个问题的讨论。“苏格兰大学博物馆”组织于 2000 年 9 月在格拉斯哥组织了一场主题为“博物馆之死” (The Death of the Museums) 的会议，从国家层面上讨论相关问题。会议邀请了几位外国的代表出席，特别是来自美国的同行，他们所在的博物馆也为自己的经费和管理问题苦苦挣扎。美国最活跃的领导者是萨姆·诺布尔俄克拉荷马自然历史博物馆 (Sam Noble Oklahoma Museum of Natural History)，在迈克尔·马雷斯 (Michael Mares) 馆长与其副手彼得·蒂雷尔 (Peter Tirrell) 的带领下，取得了长足的发展。在格拉斯哥会议期间，与会者提出成立新的国际组织的必要性。数日后在巴黎召开的会议上，提出了成立大学博物馆与藏品委员会的倡议，有几位格拉斯哥会议的代表也应邀出席了会议。

成立大学博物馆与藏品委员会的过程中，还有一些北欧国家做出了关键性的贡献。20 世纪 90 年代末在赫尔辛基大学 (University of Helsinki) 着手重组博物馆和科学类藏品时，就开始了相关问题的讨论。学校历史悠久的实验室大楼 Arppeanum (1869) 被赋予重任，改造成永久性博物馆的所在地。筹备阶段，博物馆馆长卡蒂·海涅米斯 (Kati Heinämies) 和行政主管斯妮卡·梅尔塔诺 (Sinikka Mertano) 发起了与巴黎第五大学 (即勒内·笛卡尔大学, Université René Descartes) 医学博物馆 (Museum of Medical Sciences) 的合作。此外还与乌普萨拉大学的古斯塔维纳姆博物馆 (Museum Gustavianum) 以及塔尔图大学博物馆 (University Museum of Tartu) 建立联系。经过讨论，各方一致认为有必要为大学博物馆的负责人成立一个范围更广的研讨平台。

斯妮卡·梅尔塔诺是“高等教育制度管理” (Institutional Management of Higher Education, IMHE) 项目的执行成员，这个项目隶属于经济合作与发展组织 (Organisation for Economic Co-operation and Development, OECD)。海涅米斯和梅尔塔诺提议由“高等教育制度管理”项目安排一个以“行之有效的方法” (What Works) 为主题的研讨会，为大学博物馆讨论实际问题提供便利。

这一提议遇到了阻碍。首先，有人质疑召开这种类型会议的必须性，普遍的观点认为国际博协能够处理所有有关博物馆问题的讨论。经过多方游说之后，“高等教育制度管理”项目副主任杰奎琳·史密斯 (Jacqueline Smith) 同意安排此次研讨会。梅尔塔诺同时也是位于巴黎的芬兰文化中心 (Finnish Cultural Centre) 的理事会成员，在她的撮合下，巴黎芬兰文化中心承办了 2000 年 9 月 18 至 19 日召开的主题为“大学博物馆的管理” (Management of University Museums) 的研讨会¹³。

研讨会取得巨大成功，有超过 17 个国家的 60 名代表参加了本次会议。规模最大的代表团来自澳大利亚和英国。与会代表包括：彼得·斯坦伯里、多米尼克·弗斯海德 (Dominick Verschelde)、佩内洛普·西奥洛吉·古蒂 (Penelope Theologi-Ghouti)、斯蒂文·德·克勒克、英格·玛丽·蒙克特尔 (Ing-Marie Munktel)、凯特·阿诺德·福斯特、阿尔多纳·乔纳斯 (Aldona Jonaitis)、林德尔·金 (Lyndel King) 和彼得·蒂雷尔。与会代表充分利用为期两天的会议时间发表演讲，有 18 篇讲稿在经合组织的丛书上发表¹⁴。

11 Manus Brinkman 的来往信函，2011 年 7 月 25 日。

12 Peter Stanbury 致 Jacques Perot 的信函，2000 年 7 月 25 日。

13 Mertano 的来往信函，2011 年 3 月 12 日。自 2000 年 9 月至 2001 年 6 月关于 UMAC 活动的报告。Umac 档案。

14 Managing University Museums. Education and Skills [microform] / Melanie Kelly, Ed. Organisation for Economic Cooperation and Development, Paris, France. Washington, D.C. Distributed by ERIC Clearinghouse, 2001。



研讨会的闭幕会议上，代表们还讨论了在国际博协成立一个大学博物馆国际委员会的事宜。会议作出一个切实可行的决议，议决成立大学博物馆与藏品委员会，新组织的投票成员都在章程上签名。来自比利时的伯纳德·范·德·德里舍（Bernard van der Driessche）和多米尼克·佛斯海德建议新的委员会命名为“大学博物馆与藏品委员会”，简称 UMAC。

为了推进实际工作安排，一个临时委员会受命组建。彼得·斯坦伯里担任临时委员会的主席，佩内洛普·西奥洛吉·古蒂负责财务，斯蒂文·德·克勒克担任干事。临时委员会的工作目标是筹备 2001 年在巴塞罗那举行 UMAC 第一次会议。

2001 年，大学博物馆与藏品的国际委员会（UMAC）在西班牙巴塞罗那举行的国际博协三年一度的大会上正式宣布成立¹⁵。新组织的主要目标之一是得到学术界和政治组织的承认。

第一次会议和组织确立

如前所述，2001 年 7 月 UMAC 成功举行了第一次会议，会议是在国际博协三年一度的大会期间召开的，主题是“加强对大学博物馆与藏品的支持并提升参观人数”（Intensifying Support for, and Increasing Audiences in University Museums and Collections），围绕这一主题共收到约 20 篇投稿论文。一度有人担心参会人数不足，但事实证明这种担心是多余的。来自 20 个国家的约 50 名代表愿意报名成为新的国际委员会的投票成员¹⁶。

根据 UMAC 的章程，理事会成员在每三年一次的全体会议上选举产生。选举产生的 UMAC 第一届理事会成员如下：

主席：彼得·斯坦伯里，澳大利亚；
副主席：斯蒂文·德·克勒克，荷兰；
干事：佩内洛普·西奥洛吉·古蒂，希腊；
财务：苏·安妮·华莱士（Sue-Anne Wallace），澳大利亚；
多米尼克·费里奥特（Dominique Ferriot），法国；
卡蒂·海涅米斯，芬兰；
林德尔·金，美国；
英格·玛丽·蒙克特尔，瑞典；
汤内特·佩纳雷斯（Tonnette Peñares），菲律宾；
法乌斯托·普纳洛尼（Fausto Pugnali），意大利；
伊文·史密斯（Ewen Smith），英国；
彼得·蒂雷尔，美国；
帕斯夸莱·图奇（Pasquale Tucci），意大利。

巴塞罗那会议组建了 4 个工作组来解决最重要的问题，并讨论和制定新成立组织的行动方案¹⁷。工作组的任务主要是分担理事会的事务。事实上从开始时，工作组的职责就是处理国际委员会中比较耗时的的工作。首批的 4 个工作组分别是：会员通讯录组（Directories）、下届全体大会组委会（Organisation of the Next Annual General Meeting）、人事事务组（Personnel and Staffing）和职业道德组（Ethics）。

通讯录工作组由西蒙·查普林（Simon Chaplin）负责创建，基本职责是建立和维系 UMAC 与其他参与者之间的联系。彼得·斯坦伯里建议组建一个专门的工作组筹备下届年度大会的事务。工作组的主要任务是在会议后的次年确认下届大会的准备工作。候选的主办国分别是澳大利亚、波兰、葡萄牙和美国。

15 在某些资料来源中，提到巴塞罗那会议的召开时间是 2000 年，但三年一届应是 2001 年。例如参见 <http://www.icom-ce.org/recursos/File/Resolutions%20adopted%20by%20ICOM.pdf>。2010 年 3 月 21 日。

16 2001—2002 年 UMAC 年度报告。

17 UMAC 理事会第一次会议记录，巴塞罗那，2001 年 6 月 2 日星期二。

接下来的一个专门讨论大学博物馆职员状况的工作组是由英格·玛丽·蒙克特提议组建的, 将以乌普萨拉大学的古斯塔维纳姆博物馆作为案例进行研究。第 4 个工作组是由斯蒂文·德·克勒克提议的有关职业道德的工作组, 主要负责伦理道德方面的事务。该工作组的主要目标是指出大学博物馆和藏品的道德准则与国际博协正式颁布的《职业道德准则》(Code of Ethics) 有哪些方面的不同。比方说, 建立研究性的收藏是为了解答科学领域的问题, 但并不总是意味着当研究的问题解决后, 所有材料都应该被保存下来; 换句话说, 在某些情况下, 藏品筛选和随后的藏品注销机制可能是合适的方式。

最初, UMAC 的工作流程基本依靠电子邮件, 这也成为沟通和交流的常用方式。甚至在向委员会提交报告时也采用了这一方式。

对于这种相对较新的技术的期望值可能太高了。在成立后的开头几年, UMAC 制定了一个雄心勃勃的工作计划, 要求各工作组每 2 至 3 个月汇报一次工作进展, 并且会议备忘录也会及时在网上公布。但是随后几年的实际运作表明, 讨论和报告并没有那么迅速。同时, “有点过时” 的以书面形式出版会议记录和论文集的方式, 也成为让委员会的工作更具实质内容的一种手段。委员会收到葡萄牙里斯本大学 (University of Lisbon) 的《博物馆学》(Museologica) 期刊关于出版 UMAC 会刊的提议。主席还提醒理事会注意由国际博协发布的《国际博物馆协会研究》(ICOM Study) 丛书, 并提议 UMAC 创办一种特刊。

在巴塞罗那, UMAC 已经开了一个好头, 但是未来仍然充满着不确定的因素。下一届的年会决定于次年在悉尼举办。看起来进展顺利, 但是留给会议准备的时间已不多了。每个人都很清楚, 大学博物馆与藏品委员会的未来发展取决于 UMAC 与国际博协, 以及与组成国际博协的各成员国博物馆委员会之间的关系。国际博协已经宣布, 下一届三年一度的会议定于 2004 年在韩国首尔召开。因此, 副主席建议应当尽早与首尔会议的组织者、首尔当地的机构进行沟通, 确保 UMAC 的活动安排能够完整纳入下届会议的日程。

曾在巴塞罗那会议上发表演讲的玛塔·洛伦索 (Marta Lourenço) 曾经给斯蒂文·德·克勒克致信, 在信中就她的博士论文提出了一些问题。德·克勒克让她提交自己的论文, 此后她的论文就和新组织的发展紧密地联系在一起了。随后, 洛伦索成为年会科学委员会的成员, 兼任理事会的顾问, 负责提供欧美大学博物馆的相关信息。

玛塔·洛伦索的博士论文《两个世界之间: 欧洲大学博物馆和藏品的显著特性和当代意义》(Between two worlds: the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe) 被收入法国巴黎的国立工艺学院 (Conservatoire National des Arts et Métiers) 系列丛书中, 于 2005 年出版¹⁸。论文导师是斯蒂文·德·克勒克和多米尼克·费里奥特。这项研究成为认识欧洲大学博物馆的坚实基础。

之后一届 UMAC 会议于 2002 年在澳大利亚的悉尼和堪培拉举行。会议期间, 彼得·斯坦伯里积极鼓励澳大利亚的相关研究人员参与到大学博物馆的发展中去。大会的主题是“揭示和利用大学博物馆与藏品的显著特征”(Exposing and Exploiting the Distinct Character of University Museums and Collections)。悉尼会议共收到 25 篇投稿论文和 8 张展示招贴。此外, 会议还安排了 2 场圆桌会议。

再后一年, 即 2003 年, 来自 14 个国家的 55 名代表出席了位于美国俄克拉荷马州诺曼市的萨姆·诺布尔俄克拉荷马自然历史博物馆举行的 UMAC 大会。年会期间, UMAC 宣布本组织的各项工作已步入正轨, 尝试阶段的工作顺利结束。

科妮莉亚·韦伯 (Cornelia Weber) 和玛塔·洛伦索提出要为大学博物馆和藏品建设一个新的全球数据库。这个数据库依托 ICOM/UMAC 的网站建立, 并与 2004 年 5 月发布。上线后, 该网站立即取得成功, 每周的点击率高达 900 至 1 200 次。

18 Marta Lourenco 的来往信函, 2011 年 8 月 17 日。



后续活动和会议概览

随后的一届国际博协全体大会于 2004 年在韩国首尔举行。主持 UMAC 年会的是裴基东 (Kidong Bae)、李仲奎 (Chung-Kyu Lee) 和金英那 (Youngna Kim) 教授。对于相当多的欧洲代表来说, 这是他们第一次近距离感受韩国文化。

本次会议期间, 来自德国柏林的科妮莉亚·韦伯当选新一届理事会主席。副主席增加到 2 人。斯蒂文·德·克勒克担任第一副主席, 彼得·斯坦伯里担任第二副主席。美国明尼阿波利斯的林德尔·金被推荐为简报编辑; 美国俄克拉荷马州的彼得·蒂雷尔被推荐为网站编辑。理事会的其他成员有: 多米尼克·费里奥特, 法国; 卡蒂·海涅米斯, 芬兰; 英格·玛丽·蒙克特尔, 瑞典。所有工作组的负责人也当选为理事会成员, 他们分别是: 阿尔多纳·乔纳斯, 美国; 玛塔·洛伦索, 葡萄牙; 拉法艾拉·西米利 (Rafaella Simili), 意大利。

首尔会议后, UMAC 筹划了以下这些会议, 概述如后¹⁹:

2005 年 9 月 25 日—10 月 1 日, 乌普萨拉

地点: 古斯塔维亚博物馆

主题: 沟通大学博物馆: 意识与行动——大学博物馆 (Communicating University Museums. Awareness and Action – University Museums)

当地组织者: 英格·玛丽·蒙克特尔

2005 年 9 月 25—29 日, 墨西哥城 (Mexico City)

主题: 大学博物馆发展的新思路 (New Roads for University Museums)

地点: 墨西哥国立自治大学 (Universidad Nacional Autónoma de México)

当地组织者: 米克尔·安琪儿·费尔南德斯·费利克斯 (Miquel Angel Fernández Felix)

2007 年 8 月 19—24 日, 维也纳 (Vienna)

主题: 博物馆和世界遗产 (Museums and Universal Heritage)

地点: 维也纳大学 (Vienna University)

国际博协全体大会

UMAC 主题: 转型中的大学——文化遗产责任 (Universities in Transition—Responsibilities for Heritage)

当地组织者: 莫妮卡·诺弗勒 (Monica Knofler)

国际博协全体大会期间举行了理事会选举, 科妮莉亚·韦伯再次当选主席。第二副主席由来自英国曼彻斯特的尼古拉斯·梅里曼 (Nicholas Merriman) 接任; 阿尔多纳·乔纳斯担任干事; 来自芬兰埃斯波 (Espoo) 的帕努·尼凯宁 (Panu Nykänen) 当选为新的财务; 林德尔·金担任简报编辑。理事会的其他成员有: 雨果·德雷塞 (Hugues Dreyssé), 法国斯特拉斯堡 (Strasbourg); 凯特·阿诺德·福斯特, 英国雷丁大学 (University of Reading); 彼得·斯坦伯里; 以及佩内洛普·西奥洛吉·古蒂²⁰。

2008 年 9 月 16—20 日, 曼彻斯特

主题: 大学博物馆和社区 (University Museums and the Community)

地点: 曼彻斯特大学 (University of Manchester)

当地组织者: 尼古拉斯·梅里曼

2009 年 9 月 10—13 日, 伯克利 (Berkeley)

主题: 将大学藏品应用于研究和教学 (Putting University Collections to Work in Research and Teaching)

地点: 加州大学伯克利分校 (University of California, Berkeley)

当地组织者: 罗斯玛丽·乔伊斯 (Rosemary A. Joyce)

19 有关会议详情的完整列表公布在 UMAC 的网站上 <http://umac.icom.museum/resources/archive/past-annualconferences/>。

20 2017 年洛伦索等人简要介绍了 UMAC 出版企业的历史。

2010 年 11 月 7—12 日, 上海

主题: 社会和谐博物馆 / 作为文化和自然社会记录的高校博物馆及收藏 (Museums for Social Harmony / University Museums and Collections as Recorders of Cultural and Natural Communities Worldwide)

地点: 2010 年上海世界博览会

当地组织者: 吴鸿洲教授 (Professor Wu Hongzhou)、中国博协高校博物馆专委会 (Chinese University Museums Committee, CUMC)

本届会议与国际博协全体大会同时举行。UMAC 的会议与埃及学委员会 (International Committee for Egyptology, CIPEG) 会议安排在一起举行。会议选举产生了新的 UMAC 理事会。来自法国斯特拉斯堡 (Strasbourg) 的雨果·德雷塞 (Hugues Dreyse) 当选新一任主席。瑞典乌普萨拉的英格·玛丽·蒙克特尔和美国诺曼 (Norman) 的彼得·蒂雷尔担任副主席。其他的新任理事会成员有: 埃琳娜·科拉迪尼 (Elena Corradini), 意大利; 克里斯汀·许淑姬 (Christine Khor Seok Kee), 新加坡; 林德尔·金和格雷西拉·维辛格 (Graciela Weisinger) 担任干事; 帕努·尼凯宁负责财务。

2011 年 9 月 21—25 日, 里斯本

主题: 大学博物馆和藏品: 大学的历史和身份认同 (University Museums and Collections—University History and Identity)

地点: 里斯本大学

当地组织者: 玛塔·洛伦索

2012 年 10 月 9—13 日, 新加坡

地点: 新加坡国立大学 (National University of Singapore, NUS)

主题: 遭遇极限——大学博物馆 (Encountering Limits: The University Museum)

当地组织者: 克里斯汀·许淑姬, 新加坡国立大学

2013 年 8 月 12—17 日, 里约热内卢

主题: 博物馆 (记忆 + 创造力) = 社会变革 [Museums (Memory + Creativity = Social Change)]

UMAC 主题: 评估变革 (Evaluating change)

当地组织者: 何塞·里拉 (José Lira), 圣保罗 (São Paulo)

本届会议与国际博协全体大会同时举行。经过选举成立的理事会成员包括: 雨果·德雷塞担任主席; 帕努·尼凯宁和埃琳娜·科拉迪尼担任副主席; 格雷西拉·维辛格担任干事; 凯瑟琳·吉尔特拉普 (Catherine Giltrap) 负责财务。其他成员包括: 伊斯多洛·阿巴诺 (Isidro Abano)、克里斯汀·许淑姬、林德尔·金、路易莎·费尔南达·里科·曼萨德 (Luisa Fernanda Rico Mansard) 和芭芭拉·罗瑟梅尔 (Barbara Rothermel)。

2014 年 10 月 9—14 日, 亚历山大 (Alexandria)

主题: 化圆为方? 研究·博物馆·公众: 共同参与以实现有效沟通 (Squaring the Circle? Research, Museums, Public: A Common Engagement towards Effective Communication)

地点: 亚历山大图书馆 (Library of Alexandria)

当地组织者: 莫娜·哈加格 (Mona Haggag)

UMAC 会议与国际博协教育和文化活动委员会 (Committee for Education and Cultural Action, CECA) 安排在一起举行。

2015 年 5 月 11—15 日, 马尼拉 (Manila)

主题: 大学博物馆再思考: 理论和实践的结合 (Rethinking University Museums: Bridging Theory and Practice)

地点: 圣托马斯大学 (University of Santo Tomas)

当地组织者: 伊斯多洛·阿巴诺

2016 年 7 月 3—9 日, 米兰 (Milan)

UMAC 主题: 大学博物馆、藏品与文化景观 (University Museums, Collections and Cultural Landscapes)

当地组织者: 索菲亚·塔拉斯 (Sofia Talas)



本届会议与国际博协全体大会同时举行。编撰本报告的时候，现任理事会已选举产生：玛塔·洛伦索担任主席；芭芭拉·罗瑟梅尔和格雷西拉·维辛格担任副主席；马库斯·格拉纳托（Marcus Granato）担任干事；娜塔莉·奈斯特（Natalie Nyst）负责财务。其他成员包括：法提梅·艾哈迈迪（Fatemeh Ahmadi）、埃琳娜·科拉迪尼、福野明子（Akiko Fukuno），林德尔·金、路易莎·费尔南达·里科·曼萨德和安德鲁·辛普森（Andrew Simpson）。

2017 年 9 月 5—8 日，赫尔辛基和于韦斯屈莱（Jyväskylä）

主题：大学博物馆和藏品的全球性问题：全球性的目标对象、全球性的思想和意识形态，以及全球人民（Global Issues in University Museums and Collections: Global Objects, Global Ideas and Ideologies, and Global People）

地点：赫尔辛基大学、于韦斯屈莱大学

当地组织者：帕努·尼凯宁

2018 年 6 月 21—24 日，迈阿密

主题：大胆的想法：大学博物馆和藏品作为改变世界的媒介（Audacious Ideas: University Museums and Collections as Change-Agents for a Better World）

本届会议与美国大学博物馆和美术馆协会（Association of Academic Museums and Galleries, AAMG-USA）联合举办

当地组织者：吉尔·哈尔茨（Jill Hartz）和芭芭拉·罗瑟梅尔

致谢

在编纂 UMAC 历史概览时，本文借鉴了大量的原始资料，还包括 2011 年 6 月 20 日在悉尼与安德鲁·辛普森的会面，以及 2011 年 7 月间与彼得·斯坦伯里讨论的内容。UMAC 网站上相关活动的报告、《国际博物馆》（*Museum International*）2000 年第 206 期和第 207 期等，也是非常重要的资料素材。本文同时查阅了报告和建议书，诸如欧洲理事会关于保护大学“附属藏品”（incidental collections）免遭流散的第 1375 号建议（1998 年）等。

参考文献

ARNOLD-FORSTER, K. 1999. Beyond the Ark. Museums and Collections of higher-education institutions in southern England. Scholarship, learning, and access. South Eastern Museums Service (Western Region).

KELLY, M. (editor). 2001. Managing University Museums. Education and Skills. Organisation for Economic Co-Operation and development OECD. OECD Publications.

LOURENCO, M. 2005. Between two worlds. The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe. Conservatoire national des arts et métiers École doctorale technologique et professionnelle Paris.

LOURENCO, M. ROTHERMEL, B. & A. SIMPSON. 2017. Re-evaluating the discourse on university museums. *University Museums and Collections Journal*, 9: 7-8.

MACK, V. & R. LLEWELLYN. 2000. Australian university museums and the Internet. *Museum International* (UNESCO, Paris), No. 206: Vol. 52 (2): 19-24.

WARHURST, A. 1986. Triple Crisis in University Museums. *Museums Journal*. 86 (3): 137-140.

联系方式

Panu Nykänen, Secretary General - Council of Finnish Academies, Finland
Address: co/ Finnish Academy of Science and Letters, Mariankatu 5, 00170 Helsinki
E-mail: panu.nykanen@taf.fi

关键词

UMAC origins, UMAC history, UMAC conferences

国际博协大学博物馆与藏品委员会
芬兰年会论文集
大学博物馆与藏品的全球性问题：
目标、思想、观念、民众



人类遗骸、博物馆空间和 “展览的诗意”

Kali Tzortzi / 文

陈力子 / 译

郭骥 / 审校

摘要

本文探讨了博物馆空间设计在应对展示人类遗骸的挑战中的作用。通过“具身理解”(embodied understanding)、“多感官学习”(multisensory learning)和“情感距离”(affective distance)等背景以及相关案例的研究,分析了奥尔胡斯大学(University of Aarhus)莫斯加德博物馆(Moesgaard Museum)的创新空间展示方法,认为其通过人性化的手段,使湿地遗体(又名“沼泽木乃伊”, humanizes bog bodies)成为一种经验的、体验的和感官叙事的有机组成部分。这让空间变化的投映和与人类遗骸互动的形式成为可能,也体现了大学博物馆作为创新和实验空间的功能。

引言和研究问题

本文旨在探讨情境性的展览中, 如何有尊严地呈现人类遗骸, 并藉此探讨博物馆空间在展示其所带来的挑战中扮演的角色, 同时特别提及在大学博物馆环境中进行实验的贡献。人类遗骸“不仅是另一件人工制品”(CASSMAN 等 2007, GIESEN 2013, 1), 这一论点引发的争议在文献中被广泛讨论, 并通过一系列博物馆实践对其进行了越来越多的探索。在理论理解的层面, 作者试图全面了解保护人类遗骸的方法, 以便更好地了解人们提出的挑战。例如在最新的出版物中, 奥唐纳邦(O'donnabhain)和洛扎达(Lozada)(2014)考察了全球范围内对考古人类遗骸的态度, 以及不同国家对其研究和管理方法的多样性。相对而言, 吉森(Giesen)(2013)则着眼于英国, 并概述了整个国家当前的趋势。实践方面, 特别令人感兴趣的是弗莱彻(Fletcher)、安托万(Antoine)和希尔(Hill)(2014)从大英博物馆这一特定机构的视角, 阐述了对人类遗骸进行保护、展示和研究所持的观点。本文的启发性在于强调了对湿地遗体(JOY 2014)和木乃伊(TAYLOR 2014)的展示, 这也是本文的重点。作者认为这些遗骸具有保存完好和因个体而异的属性, 也因此带来了许多额外挑战。

同样有意思的是, 人们在文献里格外关注大学博物馆里的人类遗骸展示, 以及这些展示经常采用的实验性和创新性的方法。一个典型的案例是曼彻斯特大学博物馆(Manchester University Museum)于 2008 年展出的林多人(Lindow Man)(参见 JENKINS 2011; SITCH 2009; BROWN 2011), 这也是本文的研究对象之一。理论观点和策展经验都是国际会议的主题, 例如伦敦博物馆于 2004 年(参见 LOHMAN & GOODNOW 2006)和 2007 年(参见 SWAIN 2007)举行的会议, “阐述了在使用人类遗骸方面, 人们的看法有多么不同”。然而正如桑德斯(Sanders)(2009, 183)所指出的, 尽管有丰富的文献积累, “但当展示的考古文物是某个人的遗骸时, 会产生什么样的问题, 这尚未得到充分的回答”。

面对这些争议和挑战, 本文的目的依旧是关注人类遗骸展示的空间维度, 以及如何才能有助于这些遗骸有尊严地融入整个展示和叙事过程中。作者特别感兴趣的是遗骸的空间布局, 在博物馆展线中的陈列位置, 以及遗骸与其他空间和展品之间的可及性和可见性的联系。总体而言, 空间设计的人性化有助于体面地展示人类遗骸, 而不是将其物化为“科学对象或数据”(ANTOINE 2014, 3)。问题提出的背景是: 一方面在博物馆的理论和实践中, 对于建构展览意义过程中空间作用的认识有所增强; 另一方面, 博物馆越来越多地参与到知识的实体和感官形式中来。

有鉴于此, 本文第一部分回顾了空间维度在营造博物馆体验中的一般意义, 以及“具身理解”的概念。第二部分关注的焦点转向博物馆的实践活动, 通过以大学博物馆为主的背景案例, 分析空间是如何在人类遗骸的展示中起到关键性变量的作用, 并认为这一点取决于它们曾经作为活着的人被概念化的程度。第三部分在深入实地进行观察的基础上, 以丹麦奥尔胡斯大学的莫斯加德博物馆为主要案例加以分析, 这是一座兼有考古学和人类学的博物馆。据说博物馆在展示世界上保存最为完好的湿地遗体方面, 堪称创新性的典范, 而决定性的因素则是与空间有关的方法。分析显示遗骸是如何被作为逝去的人类对待, 并成为完整的经验、体验和情感的叙事。展览由一系列的体验构成, 虽然在空间上是分开的, 但是体验往往被密切而又错综复杂地交织在一起。每一种叙事都建立在前一个概念的基础上, 空间之间的协作又加强了前后语境的关联。这种方式影响到观众的体验感, 尤其是与其他观众的共存感。

将莫斯加德博物馆与背景案例研究相结合, 揭示了人类遗骸展示表面空间的变化, 作为观众, 我们可以通过更为深入、更为多样的方式参与博物馆的人类考古遗骸展示。同样重要的是, 这体现了大学博物馆作为新的思想和实验方法的孵化器的作用。

理论语境：物理维度、具身理解和情感参与

20 世纪下半叶和 21 世纪初，空间在营造博物馆体验的重要性方面，已经成为博物馆领域研究文献的关注重点。福尔克（Falk）和迪尔金（Dierking）（1992）提出博物馆体验的概念是三种语境之间的“紧密联系”，即所谓的“个人”（观众体验及其知识、兴趣和动机）、“社会”（随行团队、其他观众、工作人员）和“物质”（包括建筑物以及对建筑和展示对象的感受）的“互动体验模式”（Interactive Experience Model）。他们认为，“无论是在展品、展览还是建筑物的层面，观众体验都受到空间的影响”（2000，123）。这强烈地影响着观众的行为、观察和记忆（1992，3），因为地点、情感和记忆三者之间有很强的联系（2000，64）。

认知与物质环境、认知与情感之间存在相互联系的观点（FALK & DIERKING，1997，216），得到罗伯茨（Roberts）的认同（1992）。她指出观众能够通过不同渠道获得信息，以往博物馆将“基于信息”（information-based）的学习置于“基于体验”（experience-based）的学习之上，以至忽视了情感因素。“参观博物馆首先是一次物理上的接触”（1992，162），她主张“信息存在于博物馆的实体架构中”（包括“空间布局的客观存在”，以及颜色和灯光），而不单纯是语言形式和文字信息（1992，167）。

认知科学和神经科学的最新发展，为人类认知提供了一种“具身”（embodied）或“情景化”（situated）的方法（BEDFORD 2014，72），这些研究强调了世界上所有的体验都是多感官的（LEVENT & PASCUAL-LEONE，2014）。当下对于“理解”（understanding）的看法是，这不仅仅是一种智力上的运作，更是与周围环境一系列的全面接触；“与其说这是一种认识或思考的形式，不如说是体验和行动的过程”（JOHNSON 2015，875）。马克·约翰逊（Mark Johnson）在他的“具身意义理论”（Embodied theory of meaning）中，引用了杜威（Dewey）的“身心”（body-mind）概念，认为“身心不是两种事物”，而是建立在“物理维度的场所与空间之间的身体接触”（2002，76；78），以及动作、情绪和感受（2007，9）。他强调说，“我们真实的体验是完整、统一的情境，只有在这些情境中我们才能体验单个对象”（2015，875，3）。这些理论的发展，更加强调在博物馆领域，空间对于我们感知展示方式的影响，以及空间与视觉、听觉和其他方面相互作用的观众体验。博物馆现在越发重视寻求不同感官提供的多模式体验和信息的有效整合。与其他学习方式相比，多感官学习在提高参与性和后续记忆方面，具有一定的积极影响（LEVENT & PASCUAL-LEONE 2014）。

更具体地说，在赋予博物馆展示中具身理解的关键地位的背景下，威特科姆（Witcomb）提出“感觉教学法”（pedagogy of feeling）的概念，来描述展览策略的感官效果（2014；2015），邀请观众们“看、听和感受”。在这种展示中，身临其境的沉浸式感官体验通过一种直观参与的方式吸引观众，激起感同身受的情感反应，并使感性凌驾于理性之上。其中的关键在于，观众将叙事作为体验的累积效果，而不是通过一连串简单的排列组合。

这种将新的展示形式理论化的方法，与 20 世纪末情感史学（affective historiography）的出现有着相似之处，尤其是马克·萨尔伯·菲利普斯（Mark Salber Phillips）提出的“情感距离”概念（2006；2013）。具有挑战性的观点认为，历史的距离（historical distance）“随着时间的流逝而日益清晰”（2013，1）和超脱，萨尔伯·菲利普斯认为这是一种不同类型和程度的结构（2013，7）。它包含了“历史上由近及远的所有状态”，也“囊括了我们过去所处的各种环境”。其中包括了情感参与（affective engagement），萨尔伯·菲利普斯将其与当代博物馆的“亲密的沉浸式展示和情感技巧”（2013，231）联系起来。与那些“在观众和艺术品之间设置障碍的陈旧的展示案例”相比，这一新的方式旨在提供“对过往历史的即视感”（WHITEHEAD 等，2015，53），并“使其尽可能近在咫尺”（2013，216）。

背景案例研究：空间在人类遗骸展示中的不同作用

本文提出的观点认为，近年来空间维度已成为人类遗骸展示中的关键因素，也成为政府机构（例如英国和苏格兰）、国家和国际性博物馆组织（例如国际博物馆协会和英国博物馆协会），以及某些博物馆（例如大英博物馆）在发布准则和制定政策时必须考虑的问题。就英国的案例而言，2005 年文化、媒体和体育部（Department of Culture, Media and Sport, DCMS）颁布了一项重要文件，即《博物馆人类遗骸的保护指南》（*Guidance for the Care of Human Remains in Museums*），建议博物馆应确保将遗骸陈列在展厅专门的区域或壁龛里，以防观众在没有思想准备的情况下看到。包括苏格兰博物馆与美术协会（Museums Galleries Scotland）制定的《苏格兰博物馆藏品中人类遗骸的保护指南》（*Guidelines for the Care of Human Remains in Scottish Museum Collections*）（2011，17-18）在内，这些建议以思考问题的形式，并附上了实例。2016 年博物馆协会修订的《道德守则》（*Code of Ethics*）“补充指南”中也提出了类似的建议，即“考虑在展示以前提前通知观众”（2016，第 9 条第 2.3 款）。

这些担忧越来越多地反映在当前的博物馆实践中。传统的博物馆展示，人类遗骸往往缺少空间上的分隔。以大英博物馆的“埃及”展厅，特别是“早期埃及”展厅（第 64 室）为例，就能说明这一点。展厅里展示了一具保存完好的木乃伊，这具男性遗骸来自前王朝晚期（约公元前 3500 年）上埃及的基波林（Gebelein）遗址，被称为“基波林人”（Gebelein）。透明的展柜（旁边有一个虚拟解剖台，观众可以通过交互手段探究 CT 扫描数据）位于穿过展厅空间的主通道上，并沿着整个博物馆的北侧延伸。所有经过这条主通道的观众，无论有意无意都会看到基波林人。在这种情况下，人类遗骸被视为与其他展品无异，不需要在空间上有任何特殊的对待。

在稍后（1997 年）的展览中，大英博物馆采用了另一种方法展示林多人的遗骸。这具保存完好的木乃伊（可追溯到公元前 2 年—公元 119 年之间）是 1984 年在曼彻斯特附近林多莫斯（Lindow Moss）的泥炭沼泽中被发现的，迄今已在大英博物馆的不同展区展出了 20 多年（参见 JOY 2014，10—19）。有意思的是，目前在铁器时代展厅（第 50 室）的展示，是在英国文化、媒体和体育部的指导方针出台前“就位”的（JOY，2014，17），展厅角落设有一个视觉保护区域。方形的、与髋部等高的展柜（可从两侧进入）不在展厅轴线上，观众需要多走一小段路，绕到区域内部观看。展览还附有说明材料（包括了发现地照片的信息板）。

就这方面而言，将大英博物馆里永久陈列的林多人与 2008 年在曼彻斯特大学博物馆举办的临展“林多人：沼泽木乃伊之谜”相提并论，是很有意思的。这是林多人第三次外借展出（此前分别是在 1989 年和 1991 年），目的是打造一个“多元化的展览”（polyvocal exhibition），并探讨林多人对于不同人群所具有的不同含义，而不是博物馆发出的唯一权威的声音（参见 BURCH 2008；SITCH 2009；BROWN 2011）。为了更好地展示林多人，博物馆在征求公众意见后，提出了划分区域和自主选择参观路线的方式来节省空间。但是“事实证明，在博物馆临时展厅的狭小范围内，即使将林多人放在展览的尽头，也无法为并不想看到遗骸的观众设置单独的走廊”（SITCH 2010，400）。

2006 年爱尔兰国家博物馆（National Museum of Ireland）举办的“王权与牺牲”（Kingship and Sacrifice）展览，就是遵循文化、媒体和体育部颁布的指南，在策展时体现了“空间分离以实现展示尊严”的理念。展览包括四具沼泽木乃伊（约公元前 400 年和公元前 200 年），围绕新的研究理论，将它们的位置与重要的古代边界联系起来，并赋予了保护观众观展的功能（KELLY 2006）。这些遗骸“没有暴露在一般的展览空间内，而是在概念上成为空间的构成部分。取而代之的是每具木乃伊都占据着一个环绕着高墙的圆柱形小房间，昏暗的灯光和大小适中的空间，每次只允许一小部分观众进入”（O’SULLIVAN 2007，20；同时参见 GILES，2009）。在这种情况下，为人类遗骸设计的空间分隔创造出一种“如同墓室般隐秘的空间，当进入这些房间时，观众们会产生受压迫感，他们要么低声私语，要么什么也不说”（O’SULLIVAN 2007，20）。可以说，博物馆利用空间分隔营造的空间感，用以强化这些人类遗骸曾经是活生生的人的感觉。

综上所述，三个案例都是当今博物馆展览中（在本例中为英国）并存的多种范例形式，并已开始体现出将遗骸作为逝去的人类进行展示时，空间所扮演的角色。在这一背景下，我们将视线转向莫斯加德博物馆，作为主要的研究案例。

主要案例研究：奥尔胡斯大学创新型的莫斯加德博物馆

莫斯加德博物馆（其历史可以追溯到第二次世界大战之后的几年）自 2014 年迁入由亨宁·拉森建筑师事务所（Henning Larsen Architects）设计的新建筑中。建筑的灵感源于考古发掘的概念——坐落在山坡的一侧，部分建筑位于遗址内，并与自然景观融为一体。建筑结构分为两层：上层是以“死者的生活”（Lives of the Dead）为主题的民族学藏品；下层则是按时间顺序（石器时代、青铜时代、铁器时代、维京时代和中世纪）在相邻的空间复合体内集中展示考古学藏品。

本文聚焦于青铜时代（公元前 1700—前 500 年）和铁器时代（公元前 500—公元 800 年）的空间复合体。每个部分都包括一个专门展示人类遗骸的空间：青铜时代展区是一家三口的遗骸（公元前 1350—前 1300 年），是 1875 年在博伦姆埃绍伊（Borum Eshoj）的坟墓里发现的；而在铁器时代的展区，是一具公元前 3 世纪格劳巴勒人（Grauballe Man）的湿地遗体，这也是博物馆重要的馆藏。1952 年，这具遗骸发现于丹麦中央省区（Central Jutland）的格劳巴勒，当即由彼得·格罗布教授（Peter Glob）在奥尔胡斯的史前博物馆（Prehistoric Museum at Aarhus）公开展出。

整体上看，青铜时代和铁器时代的建筑复合体分为三个层次，本质上是一个划分出子空间的开放空间，通常以弯曲的几何形状为特征。展厅的空间逐渐变暗，被射灯聚焦的展品融入环境氛围，营造出“每件展品专属的隐秘照明空间”（PALLASMAA 2014, 243）。

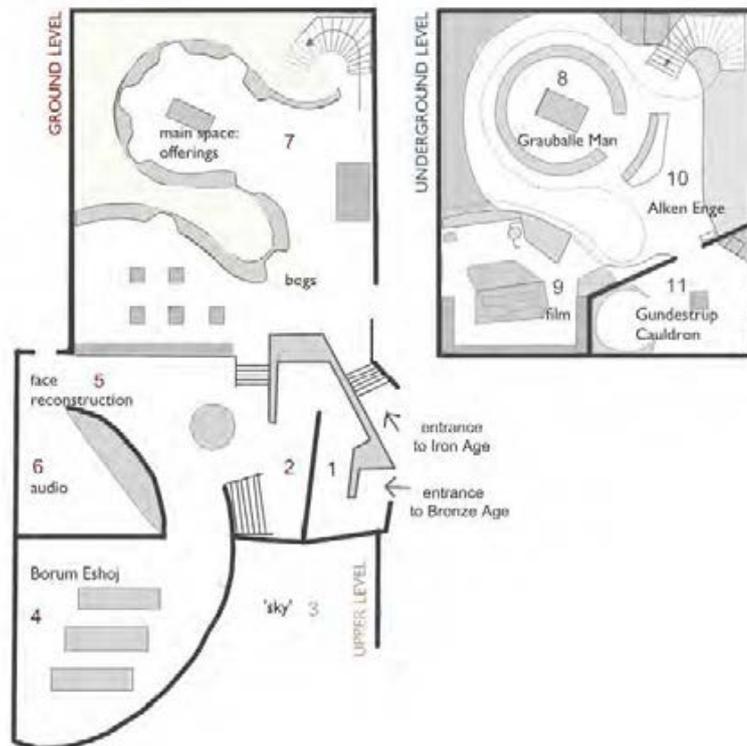


图 1
莫斯加德博物馆的
平面图和空间编号
(根据博物馆地图绘制)

展览叙事及其空间化

图 1 所示为展览叙事，青铜时代的前两个空间（空间编号 1、2）参考了这个时代的主要特征，例如贵金属的运输和贸易，以及草皮坟墓的构造，并以之作为广阔的背景。楼梯通往上层较小的空间（在这里称为“天空”空间）（空间 3），与天文学以及青铜时代人们预测天体运动的能力有关（图 2a）。在“天空”空间的下方，是一个坟墓造型的封闭角落（空间 4）。地面有脚印图案的标识，引导观众前往低矮的入口。这个空间里展示了一个小型家庭的遗骸——一位老人，以及一名年轻男子和一名女性穿戴整齐，躺在他们的橡木棺材里（图 2b）。房间里非常暗，只有昏暗的灯光照亮这三个透明的展柜，墙上则营造出坟墓“土坑墓室”的感觉（PRICE 2015, 481）。遗骸的展示一直延续到两个相邻的空间：其中的一个（空间 5）在屏幕上显示了根据头骨 CT 扫描重建容貌的过程；另一个（空间 6）则由一道半透明的墙壁与主展示空间分隔开来，通过音频叙述的形式呈现了人们发现的事物，并用真人等身大小的形象再现了女子和年轻男子正隔着平躺着老人进行交流的场景。

铁器时代的主展示空间（空间 7）位于较高的位置，着重强调作为主要地形地貌的沼泽对于通向另一个世界的重要意义。这个展厅的空间特征和视觉比例不同于建筑复合体的其他部分，而是有所增强：展厅有两层高，由一道低矮弯曲的栅栏作为分界，相隔一定距离外又被建筑的墙壁所包围（图 2c）。从栅栏到墙壁之间构成了一个延伸到地下的空间，垂直地将上下两层贯通在一起，同时也暗示了沼泽的形状。主展示空间柔软的地板，配上展柜的绿色，进一步增强了这种暗示，从而营造出在沼泽中行走的感觉。进入展厅空间，观众首先看到的是中间的玻璃开口，让他们可以向下看到封闭的、专门用于展示格劳巴勒人的地下空间。玻璃开口的周围，展示了考古发现的各种供奉神灵的祭品，比如女性截断的头发、颈环（男女都戴），以及动物的骨骸（例如狗和马的头骨）。格劳巴勒人据信也属于祭祀品。四部动画短片投射在墙面上，每部都在讲述一个故事（其中的三部，《卡拉》（*Karla*）、《托娃》（*Tova*）和《西格丽德》（*Sigrid*），都是女性的视角，第四部则是讲述父亲《托尔斯滕》（*Thorsten*）和他儿子的故事）。这些短片反映了史前日德兰半岛的生活场景，并为展品的展示提供了极富想象力和情感色彩的背景。值得注意的是，影片是由观众自己激活，精确重复回放，不会跟随主展示空间同步播放，从而在每次参观时都会创造出一种独特的体验。

沿着弯曲的扶梯下楼，映入观众眼帘的便是格劳巴勒人的遗骸（图 1 中的空间 8 和图 2d）。这具陈列在玻璃展柜里的湿地遗体，位于隐秘而又黑暗的圆形房间的正中央，是这里唯一的“展览”，周围则是为观众准备的一排长凳。这个空间里没有任何的文字信息。相邻的房间（空间 9）放映一部时长 15 分钟的影片，讲述发现、保存和展示格劳巴勒人的历史记录。整体而言，较低一层的空间（空间 10）仍以湖泊和沼泽中的祭品为主题，包括与格劳巴勒人命运相似的其他人的遗骸，以及在阿尔肯英格（Alken Enge）湖里作为仪式祭品而牺牲的勇士骸骨。建筑复合体的最后一个空间（空间 11）聚焦于装饰华丽的银质大锅，这也是发现于沼泽中，可能是用来举行重要的祭祀活动，奉献给其表面刻画的诸位男神和女神。



图 2

奥尔胡斯大学的莫斯加德博物馆。

(a) 从主展厅空间仰视上层与天文学有关的小空间；(b) 博伦姆埃绍伊空间的棺材里，陈列着三具遗骸；(c) 主展厅空间的场景，由低矮弯曲的栅栏作为分界，并被建筑墙体所包围，动画影片投射在四周的墙壁上。从前景的玻璃开口处，观众可以看到格劳巴勒人；(d) 格劳巴勒人展示空间

图片：由 © 莫斯加德博物馆

媒体部提供

通过展览空间、视觉和感官之间的联系，将人类遗骸情境化

展览的叙事在很大程度上是由一系列的体验构成的，这些不同的体验像拼图的碎片一样，清晰而紧密地交织在一起。在这里，我们建议可以通过研究人体遗骸在展览中是如何被赋予空间形态的，从而建构一个暗伏的叙事来解开这个谜题。

全方位来看整个建筑复合体，三个楼层（上层、地面和下层）的维度之间的连接具有象征意义。从主楼层的地面空间可以仰望上层的“天空”空间，为观众展示了史前日德兰的生活场景。与此同时，从地面这个主展示空间也可以透过中间的玻璃开口看到封闭的地下空间展示的格劳巴勒人。因此，这三个层次的空间设计暗示了天空、生命和地下世界的深刻意义。

仔细观察博物馆展线中两个展示人类遗骸的空间位置，我们发现两者在布局上都是相对分隔和封闭的（如同《指南》里的建议）。但是两者结合起来，就像在博伦姆埃绍伊的案例，地面上的脚印指示着参观方向；或者像在格劳巴勒人的空间里，视觉上和空间上可以达到一定的高度。观众们可以在两个不同的叙事阶段注意到遗骸，并从不同的距离观看。

博伦姆埃绍伊的家庭所在的空间，采用了复制圆形坟墓的形式。当观众进入黑暗的空间，只有三口棺材是被照亮的。这里没有提供座椅，观众在移动的过程中观看遗骸。不过在邻近的更容易进入的空间里，展览以这三人的等身人形，还原了他们生前的形象。“生活”空间的一侧放着一排长凳，并配有音频设备。从一个空间到另一个空间参观，需要先退出后，再找到另一条路线。从整体上看，建筑复合体创造了一种深意，包括建筑形式（坟墓的造型）、空间关系（封闭空间）、观众活动（移动和坐着），以及死去的人类遗骸和活着的生命。这意味着死亡，但也指向了生命。



铁器时代的案例中，湿地遗体同样位于圆形和黑暗（虽然比前一种更弱些）的空间，其规模与青铜时代的空间相仿。但是与此不同的是，格劳巴勒人的空间并没有采用原状背景的形式。相反，这个空间以一种表达与死者的空间和社会关系的环境形式，营造出生动的体验。中心位置的遗体被四周的座椅环绕着，只留下很小的活动空间。其效果是，观众坐在这个空间里，构建了一种与刚刚逝去的死者在特殊空间（周围环境）和社会（众人）之间的关系，就像是在参加哀悼或追思。正如青铜时代的案例那样，建筑、空间和观众活动之间产生的含义，不仅反映了死亡本身，也再一次表达了死者曾经生存于世间的现实。

在两个陈列着人类遗骸的空间之间，还有一个轮廓分明的圆形空间，即建筑复合体内两层高的主空间。与陈列人类遗骸的空间不同的是，这个空间融入了博物馆的整体布局，兼顾空间的封闭性与视觉的开放性，并在视觉上将日常生活方式（通过展品和影片）、“天空”世界，以及湿地遗体的地下世界（通过玻璃开口）贯通起来。与此同时，主展厅空间是观众活动最为频繁的区域。非正式的观察表明，这一空间的特点是观众之间的互动，由此带来活跃的社交共现（co-presence）：结伴参观的人们（2~3 人或更多为一组）经常在这里交流、讨论、观看影片，或是拿东西给对方看。因此，如果说人类遗骸的空间创造出一种反映死亡但指向生命的意义，那么主展示空间既反映了人生的丰富性，但同时也指向了死亡。

在视觉、空间、象征和社会关系的背景下，通过感官上的纽带，强化了楼层与空间的进一步联系。比方说展览元素，专用灯光照射出的形状让人联想到木杆或白桦树（PRICE 2015, 482），穿过两层高的主展厅空间到达较低的楼层，这样就连接了地面和地下的展览部分。与灯光一样，声音——展示空间“氛围”里的另一项关键元素——也让环境相融洽，增强观众的感官体验。声源，例如现实世界里环境的声音，以及空间里萦绕的低沉的背景音乐，时常伴随着影片中叙述故事的呢喃细语，让观众沉浸在“一种和谐的体验感受”中（PALLASMAA 2016, 130）。所有这些都助于将观众的“现实感引入主题内容的想象世界”（PALLASMAA 2014, 246）。

“展览的诗意”

理论上讲，将上述分析出的不同线索联系在一起，可以认为除了展示文本（例如简短的说明文字和触摸屏）之外，是感官的、沉浸的和具身的内容影响了对展览的理解。意义通过客体构建，诸如空间的承载力、建筑的感官质性，以及技术应用的想象力，或者用利奇（Lidchi）的话说，“展览的诗意，是通过相对独立却环环相扣的展示方式造就的”（LIDCHI 1997, 168）。丰富的连接网络被用于在概念上构建不同体验的互联，并且有助于赋予其新的含义。观众在空间中获得的体验，是一系列互为关联的与空间和社会有关的命题，而非循序渐进的叙事。这些体验有一个共同的主题——人类遗骸也曾经拥有过生命。值得注意的是，这不仅仅是依靠观众在不同空间和楼层上的身体移动来实现的，而是通过在某个单独的空间里的驻足而获得的。这在格劳巴勒人的展示空间里有最直观的体现，我们观察到人们安静地坐在一起默默思考，俨然聚集在纪念地，感受着共通的情感。



比较和总结：绘制空间的转变和参与度的变化

回顾此前所有的案例，似乎出现了两个互为联系的观点：首先，我们获得越来越多的提议，将人类遗骸视为逝去的生命而不是博物馆里的物品，我们观察到这些遗骸的展示方式从易于接近的，或是合并在一起的展示空间或位置（正如大英博物馆的埃及展厅），向着分隔和封闭的空间（例如爱尔兰国家博物馆）转变。位于主要动线上的展柜被移到了突出的延伸空间，增强了局部的体验效果，并且原本开放可见和一览无余的展示，也被视觉上的屏蔽性和隐秘性所取代。紧随其后的第二个观点是针对我们研究的主要案例，即莫斯加德博物馆，看起来给予了人类遗骸的展示以尊重，也就是说整合了展览叙事和在博物馆体验过程中的具身和情感性质，而不是通过理性的话语加以分隔和呈现。近距离观看人类遗骸，成为了补充展览叙事的体验部分。正如威特科姆所提出的，观众被邀请去“观看、倾听和感受”，并被引导产生了“依赖于他们一系列展览体验的累积效果”的完整感受，这些都相辅相成（2015，338）。从这个意义上讲，莫斯加德博物馆的空间处理方法和对遗体的重视、丰富的感官和情感体验也可视作与逝者进行调和的模式。尤其是这与萨尔勃·菲利普斯（2006）所描述的将展示“逝去的岁月当作体验的场所”，而不仅仅是“作为一个研究对象”，通过具有亲和力和充满情感的参与，而不是疏远和漠视。

表 1 总结了空间设计随着时间的推移而发生变化。从最初空间的使用不偏不倚，我们看到首先的变化是转向消极的一面，从此意义上说，是为了防止人们在无意中撞见遗骸，并能让他们考虑选择是否前去观看。但同时，这种空间上的消极性，可以与创造空间的积极作用联系在一起，这些空间强化了观众对遗骸的感受，包括意识到他们也是人类。随后的空间设计也发生了转变，人类遗骸成为博物馆具身和情感叙事中不可或缺的一部分，并给人营造出一种强烈的感觉，即他们也曾是活生生的人类。分析表明，这是通过特定类型的空间和空间关系得以实现的，有时也具有象征意义，通过观众在那些空间里的活动作为生动的体验。莫斯加德博物馆的空间设计提供了不同的布局，营造出丰富的体验和感受，这对叙事的构建来说至关重要；而更重要的是加强了人类遗骸的语境化、个性化和人性化。

空间变化	案例研究		
	传统展示 (例如大英博物馆的 埃及展厅)	近期案例 (例如爱尔兰国家 博物馆)	莫斯加德博物馆
空间 / 博物馆 平面图上的位置	易于到达，或被整合 在一起，展示空间或 展示位置	分隔和封闭的 展示空间	封闭的展示空间，但 有清晰标识引导路线
展示	人类遗骸的展柜放置 在主要的观众动线上	人类遗骸的展柜放置 在突出的区域以增强 局部的体验	人类遗骸的展示作为 一种独特而又紧密交 织在一起的生存体验
视觉上的安排	开放可见和一览无余	视觉屏蔽和隐秘	富有深意的视觉 关系，结合了感官上 的联系
空间的使用	中性	空间分隔和强化	空间整合成一个 具身的和感官上的 无序叙事

表 1
博物馆案例研究中人类遗骸
展示的空间特性，暗示了空间
设计随着时间的推移而改变

这些空间上的转变和参与度上的变化,通过“引导人类认识遗骸”的理念(SWAIN, 2007, 197),以及对博物馆学习的感官维度的认可,提出了新的理解形式。特别令人感兴趣的是,这些最具创新性和复杂性的发展,是在大学博物馆里出现的。正像有人建议的那样(NELSON 和 MACDONALD, 2012, 419; 同时参见 ASHBY, 2018),虽然大学博物馆被认为是遵循传统和“历史惯例的捍卫者”,但也被证明是创新和试验的孵化场所。大学博物馆的目标是兼顾前沿学术和为公众服务(为实现他们的教学、研究和参与的三重使命,参见 SIMPSON, 2012),这赋予了他们不同寻常的品格,以及培育新思维的强大潜质。我们相信,本文发现的这种转变,能够为博物馆开发出更为复杂和多样化的方式来对待人类的遗骸,而不仅仅是为展示的尊严提供空间和语境。

参考文献

- ANTOINE, A. 2014. Curating Human Remains in Museum Collections: Broader Considerations and a British Museum Perspective. In: *Regarding the Dead: Human Remains in the British Museum*, eds. A. FLETCHER, D. ANTOINE & J.D. HILL (London: The British Museum), 3–9.
- ASHBY, J. 2018. Museums as experimental test-beds: Lessons from a university museum. *Journal of Natural Science Collections* 5: 4–12.
- ASINGH, P. & N. LYNNERUP 2007. Grauballe man. An iron age bog body revisited. Aarhus: Jutland Archaeological Society Publications.
- BEDFORD, L. 2014. *The Art of Museum Exhibitions How Story and Imagination Create Aesthetic Experiences*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- BROWN, P. 2011. Us and Them: who benefits from experimental exhibition making?. *Museum Management and Curatorship* 26 (2): 129–148.
- BURCH, S. 2008. Lindow Man: A bog body mystery, Manchester Museum [exhibition review]. *Museums Journal* 108 (7): 50–1.
- Department for Culture, Media and Sport 2005. *Guidance for the Care of Human Remains in Museums*. London. <https://www.britishmuseum.org/pdf/DCMS%20Guide.pdf> (accessed August 28, 2018).
- GIESEN, M. 2013. *Curating Human Remains. Caring for the Dead in the United Kingdom*. Woodbridge: Boydell Press.
- GILES, M. 2009. Iron Age bog bodies of north-western Europe. Representing the dead. *Archaeological Dialogues* 16 (1): 75–101.
- FALK, J.H. & L.D. DIERKING 1992. *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books.
- FALK, J.H. & L.D. DIERKING 1997. School Field Trips: Assessing Their Long-Term Impact. *Curator: The Museum Journal* 40: 211–218.
- FALK, J.H. & L.D. DIERKING 2000. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- FLETCHER, A., D. ANTOINE & J.D. HILL (eds.) 2014. *Regarding the Dead: Human Remains in the British Museum*. London: The British Museum. https://www.britishmuseum.org/research/publications/research_publications_series/2015/regarding_the_dead.aspx (accessed August 28, 2018)
- JENKINS, T. 2011. *Contesting human remains in museum collections: the crisis of cultural authority*. New York; London: Routledge.
- JOHNSON, M. 2002. Architecture and the Embodied Mind. *OASE* 58: 75–92. <https://oasejournal.nl/en/Issues/58/ArchitectureAndTheEmbodiedMind> (accessed August 28, 2018).
- JOHNSON, M. 2007. *The Meaning of the body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.

JOHNSON, M. 2015. Embodied understanding. *Frontiers in Psychology* 6 (875) : 1–8. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.00875/full> (accessed August 28, 2018)

JOY, J. 2014. Looking Death in the Face: Different Attitudes towards Bog Bodies and their Display with a Focus on Lindow Man. In: *Regarding the Dead: Human Remains in the British Museum*, eds. A. FLETCHER, D. ANTOINE & J.D. HILL (London: The British Museum) , 10–19.

KELLY, E. 2006. Kingship and sacrifice: Iron Age bog bodies and boundaries. *Dublin (Archaeology Ireland Heritage Guide 35)* .

LEVENT, N. & A. PASCUAL-LEONE. eds. 2014. *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Lanham: Rowman & Littlefield.

LIDCHI, H. 1997. The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In: *Representation: cultural representations and signifying practices*, ed. ST. HALL (London: Open University in assoc. with Sage) , 153–222.

LOHMAN, J. & K. GOODNOW (eds.) 2006: *Human remains and museum practice*, Paris and London: UNESCO and the Museum of London.

Museums Association 2016. Code of Ethics: Additional Guidance. <https://www.museumsassociation.org/download?id=1173810> (accessed August 28, 2018) .

Museums Galleries Scotland 2011. Guidelines for the Care of Human Remains in Scottish Museum Collections. *Edinburg*. <https://www.museumsgalleriescotland.org.uk/media/1089/guidelines-for-the-care-of-human-remains-in-scottish-museum-collections.pdf> (accessed August 28, 2018) .

NELSON, T. & S. MACDONALD 2012. A Space for Innovation and Experimentation: University Museums as Test Beds for New Digital Technologies. In: *A Handbook for Academic Museums: Beyond Exhibitions and Education*, eds. S.S. JANDL & M.S. GOLD (Edinburgh: MuseumEtc) , 418–444.

O'DONNABHAIN, B. & M. C. LOZADA. (eds.) 2014. *Archaeological Human Remains. Global Perspectives*. Cham: Springer.

O'SULLIVAN, J. 2007. Bog bodies. *Heritage outlook (Winter 2006–Spring 2007)* : 18–20.

PALLASMAA, J. 2014. Museum as an Embodied Experience. In: *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, eds. N. LEVENT & A. PASCUAL-LEONE (Lanham: Rowman & Littlefield) , chapter 15.

PALLASMAA, J. 2016. The Sixth Sense. The Meaning of Atmosphere and Mood. *Architectural Design* 86 (6) : 126–133.

PRICE, N. 2015. The new MOMU: Meeting the family at Denmark's flagship Museum of Prehistory and Ethnography. *Antiquity* 89 (344) : 478–484.

PHILLIPS, M.S. 2006. History, Memory, and Historical Distance. In: *Theorising historical consciousness*, ed. P. Seixas (Toronto: University of Toronto Press) , 86–102.

PHILLIPS, M.S. 2013. *On historical distance*. New Haven, CT: Yale University Press.

ROBERTS, L. 1992. Affective learning, affective experience: What does it have to do with museum education? In: *Visitor Studies: Theory, Research and Practice*, vol.4, eds. A. BENEFIELD, S. BITGOOD & H. SHETTEL (Jacksonville, AL: Center for Social Design) , 162–168.

SANDERS, K. 2009. *Bodies in the bog and the archaeological imagination*. Chicago: University of Chicago Press.

SIMPSON, A. 2012. Modelling Governance Structures for University Museums and Collections. In: *A Handbook for Academic Museums: Beyond Exhibitions and Education*, eds. S.S. JANDL & M.S. GOLD (Edinburgh: MuseumEtc) , 178–218.

SITCH, B. 2009. Courting controversy—The Lindow Man exhibition at the Manchester Museum. *University Museums and Collections Journal (UMACJ)* 2: 51–54. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/9314> (accessed August 28, 2018)

SITCH, B. 2010. Consultation or Confrontation? Lindow Man: A Bog Body Mystery'. In: *The New Museum Community. Audiences, Challenges, Benefits* (Edinburgh: MuseumsEtc) , 392–419.

SWAIN, H. 2007. The value of human remains in museum collections. *Public Archaeology* 6 (3) : 193–197.

TAYLOR, H.J. 2014. The Collection of Egyptian Mummies in the British Museum: Overview and Potential for Study. In: *Regarding the Dead: Human Remains in the British Museum*, eds. A. FLETCHER, D. ANTOINE & J.D. HILL (London: The British Museum) , 103–114.

WITCOMB, A. 2014. 'Look, listen and feel': the First Peoples exhibition at the Bunjilaka Gallery, Melbourne Museum. *Thema* 1: 49–62. <https://thema.mcq.org/index.php/Thema/article/download/25/pdf> (accessed August 28, 2018) .

WITCOMB, A. 2015. Toward a Pedagogy of Feeling: Understanding How Museums Create a Space for Cross-Cultural encounters. In: *The International handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, eds. A. WITCOMB, & K. MESSAGE (Chichester: Wiley-Blackwell) , 321–344.

WHITEHEAD, C., S. ECKERSLEY, R. MASON & K. LLOYD, 2015. Place, Identity and Migration and European Museums. In: *Museums, Migration and Identity in Europe: Peoples, Places and Identities*, eds. C. WHITEHEAD, K. LLOYD, S. ECKERSLEY, & R. MASON (London: Routledge) , 7–59.

联系方式

Kali Tzortzi, Assistant Professor in Museology

Address: University of Patras, 2 Seferi street, 30100 Agrinio, Greece

Email: ktzortzi@upatras.gr

http://www.culture.upatras.gr/cms/?page_id=2389&lang=en

关键词

University museum spatial design, Display of human remains, Embodied and sensory understanding



堪培拉大学地质类藏品的重要性研究

Andrew Simpson, Hakim Abdul Rahim / 文

陈力子 / 译

邵文菁 / 审校

摘要

针对堪培拉大学 (University of Canberra) 所有地质类藏品开展的藏品重要性研究, 反映出一个耐人寻味而又独特的藏品现象。这些藏品体现了大学在成立之前的学术研究方向, 即侧重培养产业预备工人, 以满足当时澳大利亚旺盛的矿产勘探需求。目前这些藏品无人看管, 并且对于当前的大学教育和教学而言并无多大价值, 因此, 其境况是令人担忧的。藏品的重要性研究探讨了藏品的特点, 大学可以根据藏品的特点加以利用, 从而为大学教育服务。本文作者认为, 高等教育中所有流传下来的藏品, 都能以本次博物馆学调查的标准找到合理定位。

引言

澳大利亚共有 43 所大学，堪培拉大学是其中之一。学校成立之初是一所高等教育学院 (College of Advanced Education)，在澳大利亚政府宣布高等教育改革并精简大学的机构种类后，学校于 1994 年升级为大学。

几十年来，地质学一直是堪培拉大学和堪培拉高等教育学院的一门专业课程。本文是针对堪培拉大学校园内零散的地质类藏品的现场调查报告的结果编写而成。报告与咨询简报 (consultant's brief) 一脉相承，咨询简报是由“澳大利亚首都领地遗产” (Heritage Australian Capital Territory, Heritage ACT) 资助的项目。

调查的最初目的有 2 个：

1. 根据博物馆的工作原则、专业认可的重要性分析 (RUSSELL & WINKWORTH, 2009) 和《巴拉宪章》 (*Burra Charter*)，开展针对所有藏品的重要性评估，并根据现有原则制定一套全国认可的遗产保护规范。
2. 根据现有数据资料对信息收集工作进行初步核查，以检验当前的信息实践管理，并据此对今后的工作提出建议。

堪培拉大学的藏品基本都保存在大学的教育、科学、技术和数学学院 (University's Faculty of Education, Science, Technology and Mathematics, ESTEM) 的教学楼和贮藏室中。刚开始时，这些藏品提供给上述学院环境科学系 (Department of Environmental Sciences) 本科生的教学使用，主要用于地球科学专业 (Earth Sciences) 本科的主修和辅修课程。

这些藏品最初是由堪培拉高等教育学院的伊恩·马蒂亚斯 (Ian Mathias) 于 20 世纪 60 年代末期收集而来。当时主要是用于教学，这也是很多大学推动收藏的初衷 (SIMPSON 2012a)。应用科学学院 (School of Applied Science) 于 1970 年开始将藏品用于辅助教学。起初，地质学专业并未采用藏品辅助教学，后因 20 世纪 70 年代早期出现的镍矿开采热潮，以及对受过专业训练的地球科学专业毕业生的需求迅速增加，地质学专业也开始采用藏品辅助教学的方式。克里夫·奥利尔 (Cliff Ollier)、马克斯·布朗 (Max Brown) 和埃里克·贝斯特 (Eric Best) 是早期参与藏品收集和开发的先驱。

彼时，由于开采矿物的热潮，大学教学侧重于培养这一方面的人才，在此阶段藏品的开发也是基于矿物和相关材料的成套收集，以便于学生理解矿石成因的概念。得益于大学教师的共同努力，堪培拉高等教育学院刚起步的地质学学科从新南威尔士州 (New South Wales) 西部的布罗肯希尔 (Broken Hill, 又名“断山”) 获得了许多矿石材料。大量来自布罗肯希尔的矿石重复品，以及早期教职员工与矿石的广泛专业接触，使得矿石成为教学的基础。此后藏品的数量迅速增加，其种类也涵盖了国际上的各类矿物系列。

很多大学的地质学藏品最初都是教职员工个人捐献的。堪培拉大学就是一个典型的案例。每逢合适的时间 (矿石开采高峰期)，大学就组织一批志同道合之员工前往收集，为后人留下了宝贵的藏品。这种现象反映了当时大学机构的办学宗旨。在澳大利亚高等院校重组之前，堪培拉高等教育学院满怀培养产业工人的激情来服务整个产业发展。大量事实证明，时至今日矿石产业与学科之间的紧密联系依然与实体藏品不无关系，这其中就包括了在藏品中利用矿物系列相关资源进行具有历史意义的书写。

然而在随后的几十年里，行业对于毕业生的需求波动明显，这也最终导致堪培拉大学在 2005 年停办了地球科学专业 (SMITH 2008)，而只保留了本科专业的服务性教学。



藏品性质

根据藏品性质，可将其分为多种类型，用于科学教学的藏品，因其在专业发展过程中所扮演的教学辅助手段不同，分类亦有所不同，这点在科学教学中非常普遍。但有一点请注意，同一件藏品在学科发展的过程中，可能具有不同的作用。这点在堪培拉大学地质类藏品的信息管理卡片和相关文件中得到证实。

藏品的构成概述如下：

1. 现有成套的教育组（current teaching sets）：在教学实验室中，存放有大量标注清晰、分类明确的材料，包括火成岩（igneous rock）、变质岩（metamorphic rock）、沉积岩（sedimentary rock）和大多数常见的造岩矿物（rock-forming minerals）。实验室中存放的教学组参见图 1。



图 1
堪培拉大学实验室里存放的
地质教学样品，2015 年
拍摄：安德鲁·辛普森

2. 矿物系列（ore suites）：世界上有大量的（多达 268 种）矿物系列或有用矿物组（economic mineral sets）。矿物系列是将矿物进行分类，其中包括以下几种或全部的制备材料：手标本（hand specimens, HS）、薄片（thin sections, TS）、光片（polished sections, PS）和光薄片（polished thin sections, PTS）。堪培拉大学里还有一个陈列柜，柜中保存着大量按顺序编号的与矿物系列有关的数据资料。

在收藏的过程中，建立矿物系列标准组的理由各不相同。最普遍的方法就是基于对现存矿体的充分了解，特别是一些能符合矿石成因原则的矿石，这类矿石在经验丰富的大学教师眼里属于一个完美的教具（如图 2）。藏品中有一些世界公认的著名的矿物系列，其中很多都是价格昂贵、难以替代的，比如来自萨德伯里（Sudbury）、楚梅布（Tsumeb）和帕拉伯杜（Paraburdoo）三地的矿物系列。还有许多规模较小、不为人知的矿产地，特别是一些长期有采矿作业的澳大利亚矿产地，这些地方中有的无法替代，有些虽然可以替代，但是成本非常高。



图 2
堪培拉大学地质类藏品中的
伊萨山矿石切面
拍摄：安德鲁·辛普森

在藏品发展过程中的其他时期，矿物标准组则是根据特定的地理区域或地质地形来分类的。在某些情况下，也会根据矿物种类或矿物用途进行分类（例如用于特定展览的目的）。有关矿物系列的信息，被归并整理在活页册里。

3. 专业教学组（specialised teaching sets）：有证据显示，在教学计划实施过程中，矿物样本会因专门教学用具的不同而被循环使用。这个过程包括地区结构组（Regional Tectonic Group）（在某些情况下，该概念和现存的矿物系列等同），以及变质岩、沉积岩和火山岩教学组。

藏品背景

澳大利亚高等教育部门最近发布的一份有关地质类藏品的综合报告（SIMPSON 2003a）显示，随着管理藏品的工作人员数量减少，大学对于藏品的支持力度也在降低。社会上对地质学毕业生的需求减少，导致了学生人数下降，从而导致藏品的利用率下降，最终的结果就是专业重组。这种现象不仅发生在澳大利亚，在其他西方国家也有类似的情况（National Academy of Sciences 2002）。由于缺乏任何国家层面对“无人照料”（或照料不到位）藏品的具体方案¹，许多藏品的命运就掌握在收藏机构的手中²。

17 处收藏机构的数据资料（SIMPSON 2003a, Table 1）表明，与澳大利亚其他大学的藏品数量（少于 10 000 个标本）相比，堪培拉大学的地质类藏品数量较少，但是与前身是高等教育学院、而后因澳大利亚高等教育系统改革而统一升级为大学的那些院校相比，藏品数量还是比较多的。

辛普森（SIMPSON 2003a）报告中的一些数据资料来源于澳大利亚高等教育部门（University Museums Project Committee, 1998）早先关于藏品的报告。报告中认为藏品的“重要性”（significance）应由大学判断决定。报告里所有前身为高等教育学院的地质类藏品中，堪培拉大学的藏品是整个澳大利亚唯一的国家级重点藏品。对于一所最初以根据产业需求来培养毕业生的教育机构，能成为举国唯一确实非同寻常，但因其所收藏的地质地理类藏品种类繁多，也算是实至名归。

1 德·克勒克（de Clerq 2003）概述了一个由国家来处理“无人照料”（orphaned）的地质类藏品的很好的案例，其中的标准得到认同，部分流散的大学藏品也被归拢到国家的参考品中。
2 在澳大利亚，这些反应是高度可变的，从高等教育部门转移到州立博物馆，再到没有正式文件的处置。



但是有一点需要注意，虽然“重要性”具有一定的主观性，并且是在重要性评估过程标准化、成为博物馆学工具之前的事情 (ABDUL RAHIM 2014)，但是就澳大利亚的高等教育发展史而言，藏品背景确实具有独特性。这是因为藏品本身具有专业参考价值，既反映了 20 世纪经济的发展和萧条，也反映了高等教育机构在侧重培养澳大利亚勘探和挖掘人才的同时，有意将学院升格为大学。

地质类藏品和高等院校里的其他藏品一样，其未来取决于是否能符合堪培拉大学的重要藏品的管理和治理。20 世纪 90 年代大学博物馆评审委员会 (University Museum Review Committee, 1996) 和大学博物馆项目委员会 University Museum Project Committee, 1998) 的两份《灰姑娘藏品》(*Cinderella Collections*) 报告都敦促所有的大学应制定一系列的政策来管理重要的藏品。20 世纪 90 年代，大学面临着诸多的问题，因此并非所有大学都制定了相关的大学博物馆和藏品管理制度。辛普森 (2012b) 设计了一个描述大学博物馆和藏品管理制度的四级体系。堪培拉大学的地质类藏品就处于无人管理的状况。很多科学藏品因为澳大利亚高等教育的改革而失去了其重要性，这种现象在澳大利亚非常普遍。

未来针对藏品的任何建议或意见均应考虑地域和制度这两大背景。在澳大利亚首都领地 (ACT)，除了堪培拉大学以外还有两处主要的地质类收藏，其一是澳大利亚国立大学 (Australian National University)，其二是澳大利亚地球科学局 (Geoscience Australia)。这两家机构均受澳大利亚国家或联邦政府的管理，但是堪培拉大学是受当地 (相当于一个州) 管辖下的一个实体单位。虽然堪培拉大学地质类藏品种类齐全，但是也应记住，在澳大利亚首都领地没有一家自然历史博物馆，而且在全国范围内也没有一家自然历史博物馆。

信息管理

堪培拉大学地质类藏品的信息管理体系并非数字化。数据资料都登记在每件藏品的目录卡 (card file) 上，而卡片保存在金属档案柜中 (图 3)。每一件标本对应一个登录号 (accession number, AN)，目录卡上记载了基本的登录号信息。登录号按顺序编排，一些登录号包含了收藏的日期和收藏者，但这不是标准流程规定的信息。



图 3
用于存放堪培拉大学的
地质类藏品数据资料的
目录卡，2015 年
拍摄：安德鲁·辛普森

部分目录卡上记录了不同的教学组使用标本的情况。登录资料的目录卡系统在扩展，同时也提供了多种交叉检索的方式。登记藏品时，还有一套目录卡系统用于记录标本的类型，一本活页册专门登记矿物系列 / 经济地质学 (economic geology) 组，这些文件和其他的标本一起存放在地下室，那里还有一个专门的档案柜，保存着与藏品有关的数据资料。



档案柜中关于矿物系列的信息包括已发表的论文、实地勘测笔记、地图、分析数据、采矿计划以及一些未发表的笔记。同时很多其他类似的登录系统中还有当地的文件，但这在堪培拉大学的系统中没有找到类似的记录。并且，并非所有在文档系统中记录的数据都和公认的标本有关。尽管如此，通过纸质系统记录分散的标本信息的方式，从本质上讲是非常稳妥的，并且这一方式还提供了多种交叉检索标本的方式。

在此试举一例：异剥钙榴岩（Rodingite）是一种块状、致密、浅黄色到粉红色的岩石，通常富含钙铝榴石（grossular garnet）和钙辉石（calcic pyroxene），包裹在蛇纹石（serpentinite）中。2209 号标本是在新南威尔士州沃加沃加（Wagga Wagga）采集的一种异剥钙榴岩，同时记录在登录号文件系统、岩石类型卡文件系统和 114 矿物系列的 5 号标本中。当手标本被做成薄片、光片或光薄片时，记录卡系统和活页册文件也会予以记录。这些记录方式是研究地质材料的技术准备工作。但有一点应当注意，有些仅为处理后的标本，从矿场中收集的原始标本可能没有作为手标本保存在藏品中。

相对来说，这种目录卡和纸质信息管理（paper-based information management）不太安全。大学经常会不定时地处理一些这样的资料。大学的管理部门往往在没有意识到这些资料所含信息的重要性的情况下，就贸然决定予以处理。在藏品方面这一问题更为严重，本质上是粗暴的（SIMPSON 2012a），因此亟待通过数字化的方式重新创建目录卡的数据。

重要性评估

以下重要性的说明是根据引言中的原则而制定。文化的重要性是藏品所具有的品质或价值。

鉴于地方感（sense of place）的因素，《巴拉宪章》的第 1.2 条中列举了 5 种藏品价值：美学（aesthetic）、历史（historic）、科学（scientific）、社会（social）和精神（spiritual）。就本报告而言，根据类似文件中有关展品和藏品的标准，重要性 2.0（RUSSELL & WINKWORTH 2009）包含以下一些标准的一般性说明：

1. 历史；
2. 艺术或审美；
3. 科学或研究潜力；
4. 社会或精神。

在实施重要性评估时，应该认识到这一过程是迭代的、渐进的，这点很重要。以下列出的相关重要性标准，仅仅涵盖了 2015 年对藏品属性的调查和一些案头研究。这些额外的研究可以推动相关背景研究，并能与先前发表的（例如 SIMPSON 2001, 2003a&b）和未发表的有关澳大利亚大学地质类藏品方面的论文进行比对。

当评估进入中期时，重要性评估开始分析项目或藏品，探究其历史、来源和背景，并与类似的项目进行比较，同时参照标准评估其价值，并在重要性说明中总结其具有的意义和价值。

历史

堪培拉大学地质藏品是非常重要的证据，证明了地球科学高等教育机构（Field of Research Code 0403，澳大利亚统计局，2008）近 50 年的学术努力。正因为如此，这体现了过去很长一段时间，高等院校在培养社会所需要的人才方面，其发展趋势是随着国家层面和全球范围内资源型经济的改变而改变。高等院校的地质专业形成了很多重要的教学藏品，这也反映了一段时期内教育方式的改变，这种改变包括对以展品为基础教学的强烈依赖。这是专业领域的一种典型现象，在 1975 年博物馆和国家藏品调查委员会（Committee of Inquiry on Museums and National Collections）皮格特（Pigott）的报告也有提及。



这个过程反映了教师们教学兴趣的改变。这些专业的地质类藏品在澳大利亚极为罕见，因为专业重视保存全球范围内矿物系列的参考资料。藏品信息管理在本质上是非数字化的，但具有历史价值。这也说明了为何在 20 世纪 80 年代，一系列的目录卡信息管理模式是当时标准的藏品管理模式。由于种种原因，很多藏品被高等教育系统所剔除，或者有些相关的藏品数据已进行了数字化处理。

艺术或审美

这批地质类标本藏品具有的特征包括：具有发育良好的晶面，具有对称的晶体结构和赏心悦目的色泽。全世界的收藏家都对稀有之美的矿物标本趋之若鹜。这种具有收藏价值的藏品，仅占堪培拉大学地质类藏品中的一小部分（约 2%）。这是大部分学科教育类藏品的普遍情况。

化石类标本（fossils specimens）也是收藏家所热衷的，在调查过程中发现了一些化石藏品，但是因其并非本次调查的主要对象，所以没有被纳入分析。

科学或研究潜力

矿物系列作为教学工具，由于能通过多种途径证实矿物成因，所以这类藏品具有很高的科学价值和教学价值。对于深谙经济地质学重要性且极富教学经验的高等院校教育者来说，矿物系列是一种非常实用的教学辅助工具。经济地质学是一门先前得到澳大利亚高等教育机构大力支持发展的学科。对于基础地质学（elementary geology）和矿物经济学（mineral economics）而言，这些藏品也极具价值。近些年来，基础地质学和矿物经济学在澳大利亚高等教育中也被逐步边缘化，用于管理教学项目的藏品遗产资源也在相应减少（SIMPSON 2003a）。

矿床地球化学（ore geochemistry）所包含的地质类代表性藏品的多样性和全球性，加强了藏品的科学意义。由于藏品的历史属性，很多标本由于地缘政治变化的缘故而消失（开采殆尽）或不能继续挖掘。虽然这些采掘到的各个种类的标准依然在收藏者和收藏机构之间流转，但想要找到这些藏品的替代品依然困难重重。

即使仅仅作为参考和比较的存在，藏品也给堪培拉大学的科学研究提供了平台。在本次研究中，并未开展对于藏品相关研究成果的分析。但应当注意到，澳大利亚地质学会（Geological Society of Australia）曾经在两个场合授予了研究人员 A. B. 爱德华兹奖（A B Edwards Medal）³。

社会或精神

通过堪培拉大学（以及前身堪培拉高等教育学院）地质学科师生的地质学研究，可以发现藏品的重要的社会价值。因此，这些藏品成为很多毕业生的一个记忆点，也被师生视为不论是从地质学角度，还是从时间维度上来看，代表了学生和母校之间的联系。高等教育中的地球科学包括社会化（socialized）和社区化（communal）的教学方法和实践，比如说实验室合作、标本收集和实地勘测经验。所有这些经验都能让参与者对机构产生强烈的归属感。为了支持这一点，堪培拉大学回收了一些能够表明学生参与了地质学研究和大量实地勘测的图片。

3 由澳大利亚地质学会颁发的 A. B. 爱德华兹奖章，每年颁发一次，用以表彰在《澳大利亚地球科学杂志》（*Australasian Journal of Earth Sciences*）上发表的矿床地质学领域的最佳论文。西尔维·马歇尔（Sylvie Marshall）和肯·麦昆（Ken McQueen）分别于 1993 年和 1996 年荣获该奖项。此信息刊载于 1997 年 11 月 10 日星期三举行的堪培拉大学第 56 次校董会会议记录中。

一些事实也体现出藏品的社会意义，比如藏品往往被放置在一个房间里，是正式学习和非正式学习的关键⁴（图4）。藏品具有构成大学基石的作用，也能作为机构身份的体现。



图4
此前堪培拉高等教育学院开展地质活动期间作为“博物馆”房间的图片，如今用作会议室
摄影：不详

事实表明，藏品中有很多是从当地挖掘出来的标本，并且标本种类繁多。堪培拉地区由丘陵和高地组成，包括古生代基岩（Palaeozoic bedrock）（奥陶纪和志留纪时期）的沉积物（志留纪）、火山岩（volcanics）、火山碎屑岩（volcaniclastics）和侵入岩（intrusives）。这代表了一系列新兴的深水沉积（deep water sediments），这些沉积物经过复杂的褶皱和断裂，并在某些地方变质了。正是因为这一点导致澳大利亚首都领地和周边地区地质构造的多样性。在堪培拉大学的藏品中，能找到体现这种多样性的藏品。除了有来自澳大利亚首都领地唯一的采矿作业地帕迪河（Paddy's River）的矿物外，还包括来自大学本身的铁帽型（gossan）矿石标本。澳大利亚的大学校园里，很少会有矿化作用的证据⁵。

讨论

通过目录卡系统和其他纸质方法记录藏品信息而生成的数据，在没有备份的情况下显得不太可靠。将纸质信息转化为数字信息系统，能长久保存藏品数据，并能提高藏品的价值，吸引更多的观众利用藏品。在大学的环境中，这项工作应在信息管理和/或资产管理的要求和管理下完成。如果没有这类制度，数据应记录在标准的数据表中，以便日后能将数据转化为更常用的博物馆和藏品数据库。堪培拉大学尚未建立起大学博物馆和藏品的标准流程，并且也没有类似的外部规定或指导性文件来促进大学加强信息管理。

将信息转化为数字形式的过程，也是堪培拉大学对自身藏品进行一次全面摸底的机会。虽然一次摸底调查可能无法全面地反映大学藏品的原始情况，但是摸底的过程可以尽量将藏品登记在案。鉴于藏品的性质，可以利用矿物系列构建一个全球性的标准组（reference set），这将极大地帮助研究者，而且还能提高地质学学生的能力。尽管数据的数字化和全面摸底的过程能够提高藏品的价值，提供给堪培拉大学一项有用的资源，但这个过程也还是需要大学投入资源和时间来完成。

⁴ 2015年2月2日，与博物馆正式员工肯·麦昆教授的访谈。随着地质学课程的中断，这个曾经是一个小型教学博物馆的房间现在被用作召开员工会议，没有安排用在服务教学的标本，则被存放在校园里的不同地点。
⁵ 5多年来，昆士兰大学（University of Queensland）一直运营着一个实验矿场，用以培训采矿工程师。但这并不位于圣卢西亚最早的校园。



由于数据的转化过程仍未开始, 可以认为堪培拉大学的管理层仍未将如何从遗留的藏品中获得最大的价值这个问题列入优先需要解决的问题。毋庸置疑, 对所有藏品标本进行摸底是一项非常耗时的工作, 许多博物馆依靠志愿者来完成数字化的转化工作, 实践证明这个方法很成功。堪培拉大学应当研究这种方法, 生成一种适合图像抓取的模型。上述这些工作以及数据的输入工作, 如果能让学生们在指导下完成, 必定是一次宝贵的学习经历。因为无论是数据转换还是数据输入, 都是在博物馆标准的实践模式下完成的。

本次调查期间(2015年), 大学的藏品被发现分别被保存在多个教学楼中, 用途各异。如果将来要对这些藏品进行完善, 则应寻找一处安全的贮藏地点。当今大学的教学楼空间紧张, 这点可以理解, 然而大学未能将藏品, 特别是那些无人看管、也没有校内指导方针或制度管理的藏品妥善安置在可以长期存放的安全场所, 将导致藏品面临风险。

堪培拉大学藏品的未来主要取决于在职的员工和管理者。堪培拉大学需要思考是否像其他澳大利亚大学一样, 制定相关的文化政策, 将这些大学校园里的藏品纳入管理体系。堪培拉大学和全校教师应当利用本次机会, 通过积极规划未来的藏品(和堪培拉其他的大学)来展示自己完善的管理水平。即使相关藏品已被认定另作处置, 一份收藏规划仍然是良好管理水平的体现(REYNOLDS et al. 2000)。

为了让藏品能在未来对研究者和高年级的学生产生价值, 相关数据需要核实和更新, 将其按照地质学上可接受的命名方式进行规范。拥有数字化系统的一个很大的优势在于, 对现有藏品进行重新命名或重新分类后, 将来更新数据就会非常容易。标本数据应当与澳大利亚地球科学局(针对澳大利亚藏品)或其他地质信息机构的数据进行比对。标本还应链接到在线地图资源。显然, 这项工作需要咨询信息部门或地质方面的专家才能完成。

虽然矿物系列最初用于教学参考资料, 但是大量工作人员和学生在积极从事研究。如果按论文和出版物的形式进行分析, 可以看到过去这些藏品作为一般参考资料的价值。如上所述, 堪培拉大学的地质学研究工作曾经获得过奖项。相对于没有学术支持的藏品而言, 以大学研究支持的大学藏品具有更大的价值。大学应当向作为研究基础的藏品管理进行投资, 向以大学名义(Australian Research Council Evaluation Program, 1995)开展的智能提升的重要成果进行投资。地质学科的档案馆数据可以对上述问题提出看法。

本次研究发现了大量澳大利亚首都领地及其周边地区的不同资料。由于在首都领地没有自然历史博物馆或集中性的收藏机构, 可以围绕这些资料营建有价值的社会环境和教育环境, 提供社区人员参与, 并形成机制(SIMPSON 等 2005)。此外还能争取一些支持, 举办校外展览和开发教育资源, 吸引社区人员的参与。

本次调查过程中, 从某个档案柜中找到的图片可以看出, 在矿业兴盛的时期, 曾经存在着很多积极活跃的地质专业学生社团, 这意味着在堪培拉大学的前身高等教育学院时期, 学校的地质科学专业连续多年有大量新生就读。这些学生群体的档案资料应该被收集和研究。许多堪培拉大学之前的毕业生可能已经在矿产业取得了成功, 学校可以利用这些校友资源。随着政府对高等教育的支持力度降低, 个人慈善家会成为越来越重要的大学资金来源。大学可以通过社交媒体、社交聚会、展览和其他形式的社区活动, 与地质学以及 ESTEM 这些学院的教师建立联系。

堪培拉大学的案例研究体现了在大学中开展藏品重要性评估的价值。需要对拥有藏品的大学背景进行研究,并根据不断改变的大学优先处理事项来实现其价值。在高等教育中,藏品的使用会随着教育方法和研究问题的改变而发生重大变化。曾经对前沿学科有重要价值的藏品,可能转瞬之间就被忽视和遗忘(MEADOW 2010)。但是,重要的藏品本身就是大学历史和遗产的体现,一支具有创造力的大学管理团队,连同教职工和学生,总是可以找到创新的方法,将遗留的藏品用于教学、研究和参与这三个发展使命中去。我们建议为每所大学的藏品都制定重要性的陈述报告。

致谢

本报告是根据第一作者所撰咨询报告的原稿编写而成,咨询报告得到了“澳大利亚首都领地遗产”的项目资助。咨询报告中还有许多未在本报告中列出的数据,例如对藏品审计的具体说明,堪培拉地区的矿物系列藏品清单和标本清单。在此特别感谢维吉妮亚·米切尔(Virginia Mitchell),是她意识到需要对藏品进行遗产评估,在此还要感谢堪培拉大学艺术与设计学院(Faculty of Arts and Design)的特蕾西·爱尔兰(Tracy Ireland)副教授对本报告调查过程的全程支持。

参考文献

ABDUL RAHIM, H. 2014. Did Cinderella go to the ball? A review into the legacy and influence of the Cinderella Collections Report at the University of Canberra. Unpublished thesis, Honours, Faculty of Arts and Design, University of Canberra.

Australian Bureau of Statistics 2008. Australian and New Zealand Standard Research Classification (ANZSRC) available at: <http://www.abs.gov.au/Ausstats/abs@.nsf/Latestproducts/6BB427AB9696C225CA2574180004463E?opendocument> (accessed 15.4.2015).

Australian Research Council Evaluation Program 1995. Review of grant outcomes no. 18: sedimentology, stratigraphy, palaeontology 1988-1992. National Board of Employment, Education and Training, Canberra.

Committee of Inquiry on Museums and National Collections, 1975. Museums in Australia 1975. Report of the Committee of Inquiry on Museums and National Collections including the report of the Planning Committee on the Gallery of Aboriginal Australia. Australian Government Publishing Service, Canberra. Available at: http://www.nma.gov.au/_data/assets/pdf_file/0018/1269/Museums_in_Australia_1975_Pigott_Report.pdf (accessed 4.10.2018).

DE CLERQ S.G.W. 2003. The 'Dutch approach', or how to achieve a second life for abandoned geological collections. *Museologia* 3(1-2): 27-36.

MEADOW, M. 2010. Relocation and revaluation in university collections, or, Rubbish Theory revisited. *University Museums and Collections Journal* 3: 3-10.

National Research Council. 2002. *Geoscience Data and Collections: National Resources in Peril*. Washington, DC: The National Academies Press. <https://doi.org/10.17226/10348>.

REYNOLDS, B. MACK, V. & STANBURY, P. 2000. Minimum maintenance requirements and closure and disposal procedures for university museums and collections. Standing Committee of Museums and Collections. New South Wales Vice-Chancellors Conference, Sydney.

RUSSELL, R. & WINKWORTH, K. 2009. *Significance 2.0: a guide to assessing the significance of collections*. Collections Council of Australia Ltd. Available on line at: <http://arts.gov.au/sites/default/files/resources-publications/significance-.0/pdfs/significance-2.0.pdf>.

SIMPSON, A. 2001. Between a rock and a hard place. *CAUMAC Newsletter*, July/October 2001, 8.

SIMPSON, A. 2003a. The plight of geological collections in the Australian tertiary education system. *Museologia* 3(1-2): 37-44.

SIMPSON, A. 2003b. A crisis of support for university geology collections. *Museums Australia Magazine*. 12(2): 2-3.

SIMPSON, A. 2012a. Cinderella Collections fifteen years after the ball: Australia's university museums reviewed. *Museums Australia Magazine* 21 (2): 18-20.

SIMPSON, A. 2012b. Modelling governance structures for university museums and collections. In JANDL, S. & GOLD, M. (Eds) *A Handbook for Academic Museums: Beyond Exhibitions and Education*. *MuseumsEtc*: 178-218.

SIMPSON, A., YERBURY, D., STANBURY, P., VAN DYKE, K. & RIGG, V. 2005. A model of community engagement through university museums. Conference paper presented at Rhapsody 21C, The future of university museums and art galleries in the new century, University of Tasmania, Launceston (May 2015).

SMITH, C. 2008. A short history of the University of Canberra. The University of Canberra.

University Museums Project Committee 1998. *Transforming Cinderella Collections: the management and conservation of Australian university museums, collections and herbaria*. Australian Vice-Chancellors Committee, Canberra.

University Museum Review Committee 1996. *Cinderella Collections: University museums and collections in Australia*. Australian Vice-Chancellors Committee, Canberra.

联系方式

Andrew Simpson, Honorary Fellow, Department of Ancient History, Macquarie University

Address: Macquarie University Balaclava Road, North Ryde, NSW, 2109, Australia

E-mail: andrew.simpson@mq.edu.au

Hakim Abdul Rahim, PHD Candidate, Cultural Heritage and Museum Studies, Faculty of Arts and Design, University of Canberra

Address: University of Canberra, Bruce, ACT 2601 Australia

E-mail: hakim.abdulrahim@canberra.edu.au

关键词

Significance assessment, University Collections, Geology collections, Collection governance, University of Canberra



手工艺品抑或艺术品？通过观察、触摸物品和虚拟现实技术来认识对象

Rebecca Sweetman, Alison Hadfield / 文
Sophia Mirashrafi, Hannah Sycamore / 合著
肖福寿 / 译

摘要

过去的 20 年间，博物馆一直致力于通过数字媒体（digital media）来吸引观众欣赏藏品（ARNOLD-DE SIMINE 2013a）。然而，数字体验是如何影响观众对物品的观察，这方面的实证数据寥寥无几。为了解决这一问题，圣安德鲁斯大学的博物馆（Museum of the University of St Andrews, MUSA）和古典学院（School of Classics）开展了一系列实验，就观众对考古学资料的不同反应进行了比较。这些资料是以 4 种不同形式来呈现的：（1）3D 数字化（3D digitisations）；（2）陈列展柜（display case）；（3）感官盒（sensory box）；（4）触摸手工艺品（artefact handling）。

本文探讨了与观众的兴趣、欣赏和理解有关的重要发现，分析了不同语境中的对象更容易被视为“艺术品”（art）抑或是“手工艺品”（artefact）。最后，本文指出了这些发现对于博物馆策略的启示，这些策略涉及数字媒体的应用和展览设计。



前言

随着欧洲博物馆的发展，在社会上发挥了诸多作用，但自 20 世纪 80 年代以来，尤其是随着《新博物馆学》(*The New Museology*) 的出现 (VERGO 1989)，人们的注意力已经转向其他问题，例如博物馆与社区的关系、平等的使用权以及观众体验等等。人们就博物馆里“意义建构” (meaning-making) 的过程展开了不少讨论，这种“意义建构”是指物品“随着时间的推移对意义的累积” (PEARCE 1994, 19)。这一过程是通过各种变化以及观众对展品的各种反应而形成的。这些变化涉及物品进入博物馆前的使用情况、所有权问题，以及物品形成的环境等。对于那些拥有考古类藏品的博物馆而言，“意义建构”的过程更为复杂，主要是因为许多当初作为手工艺品来收藏的物品，后来被当作艺术品展出，这样就使物品脱离了考古学的语境，并且给今天的博物馆带来了许多挑战。如果不了解作为手工艺品的物品及其错综复杂的历史，观众就很难理解制作和使用这些物品的意义。用于展出的手工艺品也许比贮藏的手工艺品看起来品质更好或更有价值，如果不把手工艺品与制作手工艺品的社会联系起来，这样容易无意中助长文物的非法交易。

展览设计显然可以影响人们对物品的欣赏，尤其是手工艺品或艺术品方面的展览。然而，博物馆也需要应对这一问题，即不同的感官体验 (sensory experiences) 是如何影响观众对物质文化 (material culture) 的印象 (EDWARDS 等, 2006, 2)。

为此，我们对许多不同的观众群体进行实证分析，以考察这些观众群体对于考古学资料的认知是如何随着体验的改变而改变的，比如透过玻璃展柜来观看的，以及通过触摸 (用眼或不用眼) 或通过数字化的方式来欣赏的。虽然我们记录了不同观众群体的不同认知，但关注重点仍然在于艺术品 / 手工艺品在美学 / 功能方面的区别。

这些测试的关键是采用了物品的数字表现形式。近年来，数字技术已被应用于博物馆的藏品，从而让藏品更容易被公众所理解，并且可作为不轻易展示的实物藏品的替代品，其作为辅助资源能够加深观众对文物的理解。斯托格纳 (Stogner) 认为 (2009, 392)，数字媒体可以增加观众人数，扩大受众群体，尤其是吸引那些年轻的数字用户。虽然我们认为数字媒体能够发挥积极的作用，但我们仍然需要开展更多的综合研究，以便进一步了解不同的观众群体由于年龄、经历、兴趣等因素所形成的不同的接受水平 (FALK 2009)¹。就如何使用数字媒体而言，目前仍存在一些关键性的问题，比方说：(1) 数字媒体对物质文化的感知会产生什么样的影响？(2) 数字媒体会不会影响信息的理解与记忆？(3) 是否所有人都喜欢数字媒体？本文通过圣安德鲁斯大学博物馆进行的观众调查所得出的数据，试图回答上述问题。此外，通过观众分析，我们可以发现许多关于博物馆里物质文化感知方面的新观点，尤其是否应当把物品视为艺术品或手工艺品。这样一来，我们也能评估数字媒体在帮助观众了解物品曲折历史方面的有效性，进而发现这些资料形成的环境。所以说，我们的工作对于更广泛地研究博物馆以及文化遗产领域里的数字技术的使用问题提供了适时的参考。

物质文化的感知

人们与物质文化的关系体现在不同层面，其中包括私人层面和公共层面，而且人们可以发现其中还有许多意义，比如象征 (symbolic) 意义、美学 (aesthetic) 意义和功能 (functional) 意义。阿尔贝蒂 (Alberti) 也注意到 (2005, 568)，策展人必须就展出哪些物品、如何展出物品、物品之间的关系如何等问题作出抉择，而这些抉择可以丰富意义的多样性。不过，这里存在着矛盾，策展人往往是根据先前的经验和知识来排列展品的，而观众却不一定拥有这方面的经验和知识。我们必须根据考古学、艺术史、人类学、历史学与社会学等不同学科针对物质文化所采取的不同方法进行研究。我们可以根据不同的方法做出不同的诠释。如果视为艺术品，考古学资料可以发挥教育、启蒙和娱乐的作用；如若视为手工艺品，考古学资料则与人、社会秩序和社会环境建立起了联系。

¹ 作为个体的观众的重要性，决定了福尔克 (FALK) 对于更丰富的博物馆体验的呼吁。泰特美术馆 (The Tate) 分析了馆里的网上活动 (附录 5, “让我们得到真实报道”，2011)。然而，该馆未能根据观众的特性对数据进行区分。

艺术品与手工艺品之间存在着差异，这个观点在一定程度上是由于制度形成的历史原因造成的。正如怀特海（Whitehead）所认为的（2009），博物馆在将物质文化细分为艺术史和考古学两个截然不同学科方面起到了推动作用。大英博物馆（British Museum）收藏了古埃及、古罗马和古希腊的艺术品，而国家美术馆（National Gallery）则收藏了自 14 世纪以来的欧洲艺术品。两家机构的不同做法并非由于藏品之间的内在差异造成的，并不是说大英博物馆里的藏品让该馆更具“考古性”，而国家美术馆里的藏品则让美术馆更具“艺术性”。相反的是，两家机构的不同做法源于各自在争夺权力、势力范围、认可度以及资源的过程中采取了不同历史行为的结果（WHITEHEAD 2009, 8）。

如今人们持有的错误观点是，艺术品和手工艺品属于不同的范畴。这一观点对于人们先前有关物质文化的探讨产生了极大影响。比如说，以前人们将红色和黑色花纹的陶器视为高质量的艺术品，这样就产生了鉴赏能力的问题²，同时也冷落了其他物质文化以及原先的文化语境。以前人们常常将那些语境之外的物质文化视为艺术，其中一个典型的案例就是基克拉迪文化的小雕像（Cycladic figurines）（CHIPPENDALE & GILL 1993）。这些小雕像屡屡被抢劫，被用来交易，以至于雕像本身已经失去了其原有的语境，影响了我们对这些雕像功能的理解（BRODIE & RENFREW 2005）。我们强调物质文化是一种手工艺品，这有助于进一步追溯这种手工艺品原有的考古学语境，而且反过来还可以帮助我们深入了解非法文物的相关问题（BRODIE 等，2006）。

这里的关键是个人对物品的审美价值的判断，这种判断通常是潜意识的，而且还涉及审美价值是否会随着对物品的接触和体验程度的变化而变化。随着人们体验的变化，审美理念在不同时间和地点也会发生变化。判断的核心在于能否界定好与坏的艺术³。比方说，维多利亚和阿尔伯特博物馆（Victoria and Albert Museum）的建馆宗旨是“向公众提供艺术与设计教育，从而改进行业设计标准”。19 世纪 50 年代，工业品博物馆（Museum of Manufactures）时任的馆长是亨利·科尔（Henry Cole）。在他的领导下，博物馆不仅收藏了当时最好的、最有启发意义的金属制品、陶瓷制品、玻璃和家具，而且还开辟了“错误原则的展厅”（Gallery of False Principles）。在这里，历任馆长都会展示典型的设计不良的物品并加以评判，同时还展示“被认为是成功而且正确的”另类物品（Victoria & Albert Museum, 2016）。1994 年在波士顿创办的“糟糕艺术博物馆”（Museum of Bad Art, MOBA）就是对固有审美价值的挑战。博物馆年均参观人数达 9 000 人次，馆内悬挂的糟糕艺术品极大地激发了人们对于糟糕艺术的兴趣。博物馆的宗旨是展示糟糕艺术，博物馆及其观众则为糟糕艺术赋予了价值，虽然这种价值不一定是审美价值。

20 世纪 80 年代中叶，纽约市建成非洲艺术中心（Centre for African Art），现在称为非洲中心（Africa Centre）。中心曾举办过有关艺术品 / 手工艺品（ART/Artifact）的展览，其中的展品包括一个捕猎网以及一个 19 世纪的铜制人头雕塑。里面也有一段视频，介绍了宗教祭典仪式，向观众提供了所展示的纪念物品的语境。一些展区没有提供物品的说明牌，而在“艺术博物馆”这个展厅里放置说明牌（FARIS 1988）。法里斯（Faris）批评了“艺术博物馆”这个展厅（1988, 778），因为展厅没有提供细节来解释为什么一些物品被选为艺术品，其中有哪些具体的选择标准，这里就涉及博物馆的审美价值问题，其中的价值或许是值得怀疑的。这个展览也表明，虽然审美观在艺术诠释方面发挥了作用，但我们仍然不能低估博物馆语境的重要性。究竟是艺术品还是手工艺品，这一问题显然是观众的诠释或感知的问题，而不是物品制作人的本意。两者的区分是通过语境、展示方式以及观众诠释而形成的。

正如盖尔（Gell）所说（1996），界定艺术品还是手工艺品这一问题，主要来源于那些从事艺术的行家视角。这些行家难以将手工艺品视为艺术品。就字面界定而言，手工艺品的制作目的是供人们使用的。手工艺品或许具有特定的文化含义，但这些都是人为的。因此，是艺术品还是人工制品，是有争议的。然而，艺术品可以通过其在美术馆中的位置来定义。如果艺术家把石块之类的当作“拾得艺术品”（found object）展示在美术馆里，

2 例如，比克利档案馆（Beasley Archive）：<https://www.beasley.ox.ac.uk/tools/pottery/default1.htm>。比克利档案馆有关艺术家风格分析与鉴别的方法仍被使用，但在使用者（Oakley 1998）和批评者（Whitley 1997）中存在着争议。

3 其他的两分法还包括原始 / 高级以及天然 / 人为。



这种行为本身就反映了该艺术家把“拾得艺术品”视为艺术品的意图。此外，将天然物品置于美术馆里无疑提高了人们视其为艺术品的感知，因为其间包含了一种与可识别的艺术品之间的隐性联系。

这种情况或许适用于博物馆或美术馆中展出的考古学资料。虽然创作者的原意是功能性的艺术品，但由于物品复杂的历史，物品本身已经成为了有价值的艺术品，（有时候是）成为偷来的物品，成为收藏家的藏品或是展示的艺术品。由此一来，随着物品从考古学的语境转移到博物馆的语境，其原先的特性与目前的特性之间就存在了差异（PEARCE 1994）。这些都是复杂的物品，“物品并不代表制作者的本意，而是代表目前的现实”（THOMAS 1991，4）。

为了让观众更深入地了解物质文化，博物馆必须研究物品的复杂历史，即该物品是如何从原来的语境转移到目前的博物馆的（CLASSEN & HOWES 2006，209）。物品与人之间存在着诸多相互依赖的联系。简单地说，物品依赖于人以及其他物品，就如同人依赖物品以及其他人一样（HODDER 2011，154）。从这个意义上讲，物品是有生命的，其生命的众多方面对于理解物品本身的发展都是极为重要而关键的特征。

因此，我们有必要在博物馆内向观众提供物品的复杂历史，这样可以让观众在自己的脑海中重塑该物品的语境。用“重塑语境”（re-contextualisation）来描述这个过程不一定是准确的词语，确切地说是让物品返回到原来的语境。通过讨论物品的复杂的历史，我们可以为当前的或古代的物品创造一个新的语境。在其他地方，有人从观众的角度用“意义建构”来描述这一过程（BLACK 2012，145；149），这就意味着博物馆的观众有必要作出自己的结论，而且人们对展出的物品可以作出多种解释（FALK & DIERKING，1992）。就此意义而言，提供物品详细的复杂历史，挑战了博物馆传统的历史叙事与范式，让观众在理解每件物品的过程中发挥主动作用，而不是被动作用。

通过观察物品复杂的历史，观众可以进一步理解物品深层次的含义，同时为观众创造了将参观经历与自身日常生活和经历进行比较的机会。例如在博物馆内，即使标有了物品发现的地点、时代和材质，玻璃背后展出的一件陶器或许也不会让观众身上产生多大的共鸣。然而向观众提供物品的详情，其中包括物品复杂的历史、物品可能具有的功能、物品的征集过程，以及该物品与其他物品之间的关系，这样能让观众对于物品的真正价值有一个更全面的了解。在瓦兰斯（Vallance）（2008）关于博物馆背景下的视觉文化的论文里，建议观众将所有的意象都视为循环延续（cyclical continuum）的一部分，诸如超市广告等日常物品均占据了其中重要的被称之为“艺术”的位置，这些物品与典型的博物馆标准的物品拥有共同的特征。模型产生了两个重要结果：其一，观众能够在博物馆里看到的物品与自己平时熟悉的物品进行有意义的比较；其二，所有物品均存在相同的循环，那些值得在博物馆里收藏的物品与其他物品之间没有明显的分界线。反过来，观众可以对展品作出自己的判断和理解，能将自身原有的经历融入博物馆的参观经历中。

有人认为，博物馆的所有物品都脱离了原来的语境。这一观点或许反映了博物馆这一概念的内在本质。然而必须指出的是，将物品的复杂历史置于博物馆中，这种做法也许就是有意地将物品置于某种现有的、透明的和知识性的语境中。另外，博物馆使用了数字媒体，尤其是3D技术，可以让观众与物品进行互动，而不只是透过玻璃去观察物品而已。数字媒体可以帮助观众摆脱传统的作为信息的被动接收者的角色，而是成为理解过程中积极的行为主体。所有观众都有自己个人的参观行程，这一行程受到诸如自身知识、经历和态度等因素的影响（FALK & DIERKING 1992，25）。此外，根据福尔克（Falk）（2009）的模型，将观众的参观动机划分成不同的小组（例如：探索者、促进者、体验者、专业人士/业余爱好者、充电者）。他相信这对于博物馆而言至关重要，因为博物馆要与其他休闲活动竞争，还要为观众提供个性化服务。博物馆的解释同样必须适应不同观众的需求、兴趣以及学习风格。福尔克（2009）接着将这一做法发展成为博物馆观众体验模型（visitor experience model）。在这个模型中，观众的体验必须通过博物馆满足观众的期望来实现。再者，皮埃特罗（Di Pietro）等（2014）认为，博物馆如果要维持生存，就必须定制充分考虑不同文化背景观众的策略。

博物馆往往在有争议的话题上采取中立的立场。许多博物馆都尽力包容各种不同的观点, 尽量吸引观众参与。吸引观众的方法包括邀请机构外的人士撰写说明文字, 让观众制作录音素材, 并将录音素材置于展品的旁边播放等。数字媒体的工作原理大致相同: 一方面, 尽量鼓励展品诠释的不定性, 允许多种声音的存在; 另一方面, 在鼓励灵活性的同时也要确保展品的真实性。不过还必须考虑到如何让博物馆提供有序的展品用于研究和知识的转移 (PUTNAM 2009, 7)。莫尔文 (Malvern) 指出, 人们在更广泛的辩论中常常冷落了战争博物馆 (War Museums)。每当博物馆要整修或扩展时, 人们总会重新分析观众对展出物品意义的诠释。比如, 帝国战争博物馆 (Imperial War Museum) 刚刚修建的时候, 其宗旨是保存第一次世界大战的资料记录 (MALVERN 2000, 178)。自此成为了热门的博物馆, 每年观众多达 240 万。然而其使命宣言⁴ 还包括通过讲述一些令人不舒服的故事, 既能让博物馆变得更具权威性, 也能引起观众的共鸣。由于博物馆必须优先考虑观众, 必须允许人们多重诠释的需要, 实现这一使命是很难的。正如莫尔文 (2000, 179) 所指出的, 了解博物馆的自身历史不仅有助于对展品进行更广泛的诠释, 而且有助于人们进一步探索展出物品的复杂历史。帝国战争博物馆在修建时的宗旨只是保存第一次世界大战的资料记录, 然而现在保存的范围扩大了, 包括了英国卷入的每一场战争的所有资料记录。这一转变充分说明博物馆的宗旨发生了实质性的变化。

博物馆与数字技术

在过去的 20 多年间, 博物馆一直致力于运用数字媒体来展示自己的部分藏品, 而且对这方面的兴趣越来越浓厚 (DIN & HECHT 2008b, 9-11) (ARNOLD-DE SIMINE 2013b, 188)。现代博物馆的基本宗旨就是保证广大公众有机会接触到博物馆的藏品, 而数字化则为博物馆提供了解决诸多现实挑战的方案, 其中包括从设计到藏品的保护与开放。借助数字媒体, 可以采取多种形式来吸引观众, 让藏品向更为广泛的人群开放⁵。这些方法包括: 网站上的材料可以直接采用 2D 图像, 例如盖蒂博物馆的开放内容项目 (Getty's open content programme)⁶; 用于教育目的的精度更高的可下载 3D 图像和完整档案, 例如伦敦的皮特里博物馆 (Petrie Museum, London)⁷; 3D 模型作品在博物馆商店里销售, 例如剑桥的菲茨威廉博物馆 (Fitzwilliam Museum, Cambridge)⁸; 以及将 3D 模型用于保护目的的资料记录, 例如弗吉尼亚联邦大学 (Virginia Commonwealth University)⁹。许多博物馆已经在自己的展厅里应用数字媒体, 借此丰富自己的展品。2015 年, 大英博物馆运用虚拟现实 (virtual reality) 技术制作了一个铜器时代圆屋 (round house), 向观众提供耳机和平板电脑, 让观众自己去探索。这一方法非常有效, 向非专业人士展示考古遗址的一些特征, 比如柱洞和木桩的洞, 及其与原来的房屋之间存在的联系 (CARROZZINO & BERGAMASCO 2010)¹⁰。此外, 在线创建和提供的数字内容, 意味着观众的参观不受开放时间、门票费用或物理场所的限制。对于那些易碎或难以展览的物品, 博物馆能够通过虚拟现实的方法来展出。博物馆可以向全球观众介绍自己的藏品, 打破了那种“馆长是文化的生产者, 而观众是文化的消费者”的传统思想, 采用所谓的“数字志愿者” (digital volunteers) 来从制度上提升对藏品的认知 (Department for Culture, Media and Sport, 2016)。

4 https://www.iwm.org.uk/sites/default/files/documents/iwm_ara_16_17_web.pdf

5 <http://www.museumsassociation.org/museum-practice/3d-technology/15082013-the-potential-of-3d-technology> (访问日期 2016 年 8 月 26 日)。

6 <http://www.getty.edu/art/collection/> (访问日期 2016 年 8 月 24 日)。

7 <http://www.museumsassociation.org/museum-practice/3d-technology/15082013-petrie-museum> (访问日期 2016 年 8 月 24 日)。

8 <http://www.museumsassociation.org/museum-practice/3d-technology/15082013-fitzwilliam-museum> (访问日期 2016 年 8 月 24 日)。

9 <http://www.museumsassociation.org/museum-practice/3d-technology/15082013-virginia-commonwealth-university> (访问日期 2016 年 8 月 24 日)。

10 https://www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/press_releases/2015/virtual_reality-weekend.aspx (访问日期 2016 年 9 月 20 日)。



技术应用不能偏颇，就以往的研究经历来看，技术不一定总是受欢迎。人们可以根据自己的年龄、经历，以及资料的展示方式，对展出的物品作出不同的解释（BRUNO et al. 2010）。比方说，凯瑟琳·克鲁克香克（Catherine Cruickshank）在圣安德鲁斯大学 2015 年的 MLitt 项目中，针对不同的年龄组开设了考古工作坊（分别针对 7~12 岁的儿童、13~19 岁的青少年和成年人），将 3D 扫描器与数字图像结合起来使用¹¹。这是一个实验性的项目，研究者选取了 10 件物品，对物品进行扫描，然后通过开放式的虚拟世界（Open Virtual Worlds）上传到网页图形库（WebGL）提供观看¹²。所有年龄组对新技术的使用都表现出热情与兴趣，尤其是青少年组，18 人中有 17 人喜欢 3D 重构；儿童组中的 9 个人，只有 6 人喜欢 3D；在成人组中，9 位参与者都喜欢工作坊的数字化与处理方式，其中的 5 人更喜欢看到真正的手工艺品，只有 1 位喜欢 3D 图像，而其他的 4 位没有表态。

可以说，数字媒体的存在会削弱博物馆里真正的物质文化的价值（PARRY 2007）。科技中心联盟（Association of Science Technology Centres）在最近一次研究中对这个问题进行了探讨。中心对博物馆负责人提出的有关技术应用的两个问题是：（1）技术应用是否过多了？（2）技术应用所起到的作用是积极的还是消极的？在调查中，研究人员发现运用技术的同时，必须注意到技术可能带来的负面作用，而吸引观众的最重要的法宝是资料原件（SCHUSTER 2014）。而且，数字技术的一大危害是加大了艺术品与手工艺品之间的概念分歧。拉蒂默（Latimer）（2011）注意到了这一危害，并指出其中的问题。在新近翻修的凯文葛罗夫艺术博物馆（Kelvingrove Museum）里，全馆统一采用了数字媒体和观众诠释模式，但人们仍然对新的艺术展厅提出强烈的批评。这一批评表明，我们对艺术必须采取不同的处理方式，采用比对待其他藏品更为敬重的方式。

尽管目前人们对数字化表现出极大的热情，帕里（Parry）指出了其中一个难点（2009，2），即难以找到全球性的有关数字遗产的政策、咨询和资源方面的核心机构。来自文化 24 的行动研究项目（Culture24 Action Research Project）“让我们现实点”（Let's Get Real）的报告（2012，4）发现，“许多组织对文化网站、社交媒体活动以及网络服务都进行了定期的投资，却不知道这些服务究竟要实现什么目标，所期望的受众又是哪些人”，而目前也没有统一的用于衡量“用户行为、参与度和满意度”是否成功的标准。同样，我们重要的工作目标就是提供实证研究，以便更好地评估人们对数字形式呈现物质文化的理解与欣赏水平。

布里奇斯 (Bridges) 家族的藏品

为了评估不同的感官体验对物质文化的诠释和欣赏的影响程度，我们设计了一系列实验，而实验的对象是塞浦路斯人的资料（Cypriot material）。这批藏品是 1994 年布里奇斯家族捐赠给圣安德鲁斯大学的，由 184 件手工艺品组成，其中大部分是陶器制品，年代可追溯到铜器时代至拜占庭时期，物品包括了希腊和罗马风格的灯具，以及古老和传统的小雕像（图 1、图 2）。拜占庭时期的物品主要是五彩拉毛粉饰陶碗（sgraffito bowls）（图 3），也有一些铜器和玻璃制品，包括不同时期的灯座和珠子。这些物品是布里奇斯家族于 20 世纪 60 年代收藏的，当时布里奇斯先生就职于塞浦路斯的英国文化委员会（British Council）。在 1970 年联合国教科文组织（UNESCO）文化财产公约（Convention on Cultural Property）之前¹³，私人是可以收藏古董和文物的，而选取藏品的标准则是出自美学角度，一般不注意藏品的发现地，也很少考虑文物交易带来的毁灭性后果。

11 <https://arts.st-andrews.ac.uk/bridges-collection/>

12 <https://sketchfab.com/opencvirtualworlds/models>

13 <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/1970-convention/>（访问日期 2016 年 5 月 18 日）。



图 1
布里奇斯家族的藏品：
嵌入式锭盘，铜器时代
HC1994.3 (136)



图 2
布里奇斯家族的藏品：
不同时期的油灯、锭盘和
婴儿吸吮器
HC1994.3 (1, 6, 7 &
137)

1994 年，塞浦路斯古物研究所原所长 (Director of Antiquities)、阿纳斯塔西奥斯·G·莱维斯基基金会 (Anastasios G. Leventis) 原会长瓦索斯·卡拉戈吉斯 (Vassos Karageorghis) 教授与布里奇斯夫人进行了协商。经过商议，布里奇斯夫人同意向圣安德鲁斯大学捐赠家族藏品，用于教学目的。这些藏品目前保存在古典学院。大学不打算扩充藏品的数量，这些藏品仅仅用于大学、社区或中小学的教学目的。圣安德鲁斯大学博物馆经常使用藏品策划临时展览，也在公共活动中使用这些藏品，比方说博物馆为期 1 个月的青年考古学家工作坊 (Young Archaeologist Workshops) (图 4)。然而，使用这些藏品的挑战之一就是物品缺乏语境信息，这使物品脱离了原有的历史环境。



图 3
布里奇斯家族的藏品：
五彩拉毛粉饰陶碗，
拜占庭时期
HC1994.3 (15)



图 4

试验：从玻璃展柜外观看展品

布里奇斯藏品与媒介体验

为了提供更多的基于博物馆现状的感官体验，我们提出了与布里奇斯藏品的 4 种不同的互动形式：在博物馆的展柜里、在触摸盒（handling box）里、在数字复制（digital reproductions）里、直接触摸实物（图 4）。这样的话，我们就能根据兴趣和欣赏水平来衡量每种方法针对不同群体的成功与否，同时也可以获得有关展品起源和功能等关键信息。分析的关键在于体验媒介是否会影响观众对物品本身的感知程度。最近，包括爱德华兹（Edwards）、戈斯登（Gosden）和菲利普（Philips）等学者（2006）已经研究了博物馆里利用各种感官的情况，我们分析 4 种不同媒介的体验方法，就是为了对这一研究做出进一步的贡献。

圣安德鲁斯大学博物馆在 2016 年 6 月 15 日—2017 年 4 月 20 日间，举办了一场互动式展览。展览的地点位于学术阁（Learning Loft），这是一个向公众开放的教育场所。本次展览是当时国内唯一的基于实物的室内展览，主要是利用了大型玻璃展柜。展柜展出的包括来自布里奇斯藏品中的 21 件物品，除此之外还有一个说明文字版面和一些说明牌。这些展柜、文字版面和说明牌都是根据博物馆的讲解原则来设计的。展览还包含了一个感官盒（sensory box），盒内都是复制品。盒子放置在展柜的旁边，不远处还有一排计算机。计算机里储存有 3D 图像和有关物品语境信息的链接。当我们的焦点小组（focus group）进行讨论时，手工艺品被移出展柜，观众能够更亲密地接触和研究这些物品。

1. 感官盒

为了检验触摸的重要性，我们决定使用感官盒，这样可以让参与者不用看就能触摸到复制品。我们将感官盒放在博物馆传统的展柜旁边。当地的一位名叫乔治·杨（George Young）的陶艺家承担了 4 件用于触摸盒的物品的复制工作：一盏灯、一个香水瓶、一个烧瓶和一个瓷盘（图 1、图 2）。通过聘请当代陶艺家，我们深入了解到陶器是如何制作、使用和装饰的。

2. 数字化和 3D 图像

进行藏品数字化的实际理由有很多，比如说，让学界和公众有更多机会接触到藏品；为考古学和博物馆学的学生策划虚拟展览提供素材；通过信息、网站和地形数据来追溯物品的考古学语境。对藏品进行数字化处理，可以将藏品与塞浦路斯的地图联系起来，探索藏品的考古学语境。通过与更重要的塞浦路斯的出土资料进行比较，提供了有关遗址类型（例如墓葬、家庭、宗教）的细节。

为了创建 3D 图像，我们运用 Autodesk 的 123D Catch 软件和 Agisoft Photoscan 来重建物品¹⁴。完成 3D 复制品后，将这些复制品通过 Sketchfab 上传到布里奇斯藏品的网站上¹⁵。Sketchfab 是一个专注于数字图像的网络平台，受到了许多博物馆的青睐，其中

14 <http://www.123dapp.com/> and <http://www.agisoft.com/>

15 <https://sketchfab.com/bridges>（访问日期 2017 年 10 月 27 日）。

包括大英博物馆。我们可以利用 3D 图像来制作网络档案,供学校广大的师生教学和研究使用。另外,这些资料将成为安德鲁斯大学虚拟博物馆(virtual museum)的部分资产。目前我们正与 Smart History 公司联合开发虚拟博物馆,届时将免费向公众开放。

3. 观众研究方法

在研究物质文化的感知方面,我们考察了 2 个主要的数据来源。其一源于圣安德鲁斯大学博物馆内部的网上调查,这项调查由观众在参观后独立完成。调查根据观众的体验模式分析了他们不同的感知情况。其二源于 9 个焦点小组,组成这些小组旨在获取更深入的定性数据。小组的成员人数不一,最少的只有 4 人,最多的有 22 人。具体而言,这些小组包括:师生混合组(第 1 组)、7~12 岁的圣安德鲁斯大学博物馆青年考古学家俱乐部(MUSA's Young Archaeologist Club,第 2 组)、圣安德鲁斯考古学会(St Andrews Town Archaeology Society,第 3 组)、学生与公众混合组(第 4、7 组)、大学考古学会(University Archaeology Society,第 5 组)、博物馆和美术馆学生组(第 6 组)、社会学人类学学生组(第 8 组)以及 5~11 岁的校外儿童俱乐部组(out of school club,第 9 组)。

我们选择这些小组,主要是为了将那些有考古经历的人与没有考古经历的人进行对比,同时对不同年龄的人群也作一比较。年龄组的划分,即学龄儿童、学生/年轻人以及成年人,大致符合圣安德鲁斯大学博物馆的“学习与开放性项目”的要求,在利用数字媒体时更广泛的代沟差异的背景下,同时为未来项目的决策提供依据和搜集数据。我们采取了不同的人员招聘方式,其中包括直接联系学生社团,散发海报广告,联系圣安德鲁斯大学博物馆通讯录名单上的人士。我们对参与者表示,他们参加的是圣安德鲁斯大学博物馆与古典学院联合开展的一项研究,要求他们逐个探索不同的展区。他们也有机会触摸展柜里的资料原件。

2016 年 4—11 月间,我们定期与 9 个小组的成员(共 94 人)见面,收集了大量信息¹⁶。第一次焦点小组会议在古典学院的考古室举行,室内没有任何关于展品的信息。此后的焦点小组会议在圣安德鲁斯大学博物馆举行,采用了新设计的互动式展览形式。

起初,我们只是想让参与者完成一份问卷。但正如研究者们以前所经历的那样,我们发现举行焦点小组讨论可以获得内容更丰富、意义更深远的数据资料(NELSON & COHN 2015, 以及 DODD 等, 2012)¹⁷。焦点小组收集数据的方法类似于半结构式的访谈(semi-structured interview)。在每个阶段,都有一位主持人提问,其中的问题是事先设计好的,而且是开放性的。例如,你是如何描述这种资料的?接着,就给受访者一些提示,旨在衡量展示方式与其中的诠释是否会影响人们对相同类型物品的感知。提示包括:“你认为这个物品是用来干什么的?”“你认为它可能被用在什么地方?”“为什么?”等。我们采用 4 种诠释模式中的一种对每个焦点小组进行反复提问。记录人员负责记录参与者回答的内容,同时记录观察到的非言语行为(non-verbal behaviour),比如哪些活动的持续时间更长,参与者是如何与物品进行互动,以及举行了多少次讨论等。每次会议都采用类似的形式,首先探讨展柜,随后探讨触摸盒和数字复制,最后探讨与资料原件相关的实际操作体验。考虑到观众是在参观过程中慢慢积累相关知识的,我们对最后 2 组的讨论顺序进行了调整。

每次会后,研究人员都会整理相关的笔记,并将评论归类到相似的主题中。除了艺术品/手工艺品的主要分类外,我们还记录了人们对功能性、审美价值、触感、资料的易理解性和欣赏性等的观点。我们研究成果的摘要请见文末附录。

16 师生混合组(8);儿童组(青年考古学家)(12);考古学会(主要是感兴趣的成年人)(5);新生周(普通)(8);考古学会(学生)(12);博物馆与美术馆(学生)(10);公众/学生组(6);考古学的学生(22);劳哈德(Lawhead)课外俱乐部(第 1~6 页)(11);透过玻璃的预览(38)。
17 维多利亚阿尔伯特博物馆倡导采用定性分析来获取“……态度方面的信息。这样有助于评估人们对相关项目可能的热情,也有助于找出潜在的障碍,找到克服障碍的方法,产生新的思想,测试新的概念,探索不同的动机、态度与生活方式,以及比较不同的方法。”<http://www.vam.ac.uk/content/articles/evaluation-at-the-v-and-a/>, 访问日期 2017 年 10 月 27 日。



结果

1. 博物馆展柜里的物品 (图 4)

许多普通组都将展柜里的资料视作艺术品和手工艺品。不过,在资料的分类方面存在着一个有趣的区别:如果物品是功能型的(如碗、灯),人们常常将这件物品视为手工艺品;如果物品是经过装饰或修饰的(如小雕像、五彩拉毛粉饰陶碗),人们则视之为艺术品。虽然这一结果反映了传统的艺术观,不同小组的许多人仍然对艺术品的定义提出了质疑。

值得注意的是所有小组,包括最后参观案例的人群,在博物馆案例中资料的体验更像是一个沉思和独处的过程。采用 3D 材料固然可以吸引成年人的参与,但这同样也是独立的,观众花在 3D 材料上的时间比花在博物馆展柜上的时间要长得多(每件 3D 物品至少花上 5 分钟)。

2. 触摸盒中的物品

对许多儿童而言(2 个小组中的儿童),这是一个好玩有趣的过程,但她们依旧更喜欢 3D 物品,其中的原因可能是 3D 更具有神秘感。与儿童相反的是,一些成年人不太敢把手伸进箱子里。

就某些方面而言,从触摸盒收集到的数据是最令焦点小组感到惊讶的。对许多参与者来说,不用借助其他感官就能体验到物品的能力增加了参与感。但对本次研究更为重要的是,感官盒的出现让绝大多数人考虑的是物品的功能,而不是物品的艺术价值。这是因为(触摸环节)可以感受到物品的重量、形状和材质。可以说,由于这些物品是复制品,可能会影响参与者的看法。也就是说,人们只看到了物品的功能,而不是其艺术价值。但我们相信,大多数参与者一旦真正触摸这些物品的时候,他们就不会把这些物品看作是复制品。然而一些人则认为,让观众触摸复制品,会削弱物品的神秘感。

值得注意的是,各个小组都对触摸盒里的资料进行深入的讨论。为了更好地理解这些物品,我们会对复制品和博物馆展柜里的资料原件进行反复观察与研究。观众注意到,将触摸盒与博物馆展柜一同使用的效果极好,而触摸盒更容易吸引观众的参与。

3. 3D 物品

与成年人相比,儿童更倾向于将 3D 材料的形式作为谈论的话题。三分之二的受访者表示,他们更喜欢这种方法来观察物品。儿童们更多地去注意其他同伴在计算机上操作的内容,然后就此互相聊天。

对于成年人来说,这是一个非常孤独的体验。虽然他们把注意力都放在物品上,但许多成年人总觉得与物品之间存在着一种距离感,而物品的 3D 模式则加大了这种距离感。一旦成年人发现了语境关系的潜力,他们会更投入地参与其中。

可以看出,在成年人当中,对 3D 材料做出最积极反应的是学生考古学会(尽管明显不是圣安德鲁斯考古学会)以及人类学专业的学生。他们熟悉手工艺品的拿取和研究方法,所以更热衷于在网上检索,从而发现更多的相关语境和其他物质文化方面的详细信息¹⁸。2 个小组都对 3D 扫描的研究价值进行了评论,强调他们的体验以及对物质文化的不同处理方式。

有趣的是,那些拥有考古背景的人并没有从 3D 物品中感受到艺术价值。许多人(第 3、5、7 组)希望控制 3D 物品的比例,这实际上反映出他们对物品的重视程度。

18 学生考古学会的成员更关注于寻找语境方面的信息。许多人为此在计算机上反复查阅。圣安德鲁斯考古学会对语境的缺失感到懊恼,但对搜索相关数据并不在行。

总体而言,其他参与者觉得与物品有一种距离感,尤其是与资料原件存在的距离。不过,他们欣赏 3D 模式,因为 3D 给他们带来了特写镜头的感觉。虽然人们可以看到物品更多的特征,但普遍觉得 3D 物品缺失了功能性。有人说:“物品放在展柜里,就有珍宝的感觉;而显示在计算机的屏幕上,总觉得这是另一幅计算机里的图片,这种图片在互联网上随处都能看到。将物品置于计算机,等于削弱了物品的重要性和价值”(第 4 组)。

有意思的是,拥有考古背景的人往往感受不到 3D 物品的艺术价值,而没有考古背景的人则可以感受到。比方说,第 1 组的一位没有考古背景的参与者说道:“我觉得展柜和 3D 图像都必须视为抽象的东西,我把他们看作是艺术。亲手触摸物品让我更加了解物品的功能性。不过,如果从考古的视角来看待这些物品,那物品可以被看作是手工艺品。”相反的是,第 5 组的另一位参与者这样说道:“计算机上的物品,你几乎觉得自己可以触摸到;如果是艺术品,你就会有一种距离感。”

就第 1 组大学混合组而言,一些参与者表示他们更喜欢的是 3D 图像部分。通过 3D 图像,这些参与者乐于与展品开展积极的互动,并表示:“网站给我们提供了语境方面的整体信息,其中的地图很有用。网站也分为不同的类别,所以更有语境感”(第 1 组)。同样,考古学和人类学专业的学生也发表了类似的看法:数字版本是一个很好的“研究工具,而这一工具把物品置于‘手工艺品’的范畴”(第 5 组)。

4. 触摸物品

在触摸手工艺品原件方面,成年人明显表现出了极大的兴趣,很少有儿童对此感兴趣。大部分的儿童认为 3D 物品更容易吸引他们的注意力(当然,3D 物品是这个年龄段中讨论最热烈的内容)。

所有成年人都喜欢自己在触摸物品过程中看到和感受到的细节,这样就激发了他们对手工艺人的强烈兴趣,激发他们的想象力,让他们开始思考物品本身、装饰、意义和功能。如同触摸复制品一样,所有小组的参与者一般都会说对物品的重量感到吃惊,让他们更觉得这件物品具有实用价值。

观察

每增加一次体验,人们就会对展品表现出更多的了解与好奇心。我们观察到,许多体验过多种模式的观众都在讨论展品。为了重新考察物质文化,参与者往往会反复体验各种模式。他们是这样评论自己体验的:“使用了计算机以后,觉得展柜里策划的内容明显是用以获取物品的语境的”(第 5 组);资料和技术是相辅相成的,“触摸与视觉的结合,增强了人们对物品的洞察力”(第 3 组);“将触摸盒与 3D 渲染相结合,效果的确很好”(第 6 组)。

大多数参与者都认为,触摸物品能让他们更深刻地感受到物品的功能性(尤其是转盘,图 1)。“可触性就是功能性的体现”(第 3 组)。有趣的是,许多人也相信,如果在触摸盒中可以触摸到物品(而不是看到),他们的参与度会更大。如果将感官盒置于玻璃柜旁,效果会更好。对于年龄较大的参与者来说,3D 模式竖起了一道与物品之间的屏障。

许多参与者(除了考古学会和人类学专业的学生)都说,未经装饰的物品看上去更像是手工艺品,而装饰的物件可以被视为艺术品。就博物馆而言,艺术品和手工艺品的差异在于装饰。在人们触摸物品的时候,物品则变得更具功能性。因此,将物质文化视为艺术品抑或手工艺品,并不完全取决于人们的体验方式。

通过 3D 进行的视觉和触摸实验的结果表明,如果观众缺乏对最初的考古学语境的视觉体验,多数观众会把大部分的物品归类为艺术品,而不是手工艺品。此外,虽然许多参与者对艺术的本质和界定方法提出了质疑(尤其是成年组),但没有一个人会去关注手工艺品的意义所在。另一项研究结果表明,单独提供的 3D 展示并不会对整体理解资料产生更大的影响,其效果就如同观赏玻璃柜里的物品一样。而且,当年轻观众全神贯注于 3D 材料时,他们将其用于与物品原件和说明文字进行互动的手段,而不是直接通过 3D 图像学习。即使提供了语境信息,估计观众也不会关注或注意到,因为观众看到的是一件孤立的物品。这一点尤为重要,因为博物馆专注于促使观众重新构建物品的历史,而非在于关注物品的美学价值(SYLAIOU 等,2010,244)。



从上面的数据可以看出,让观众参与触摸物品,有助于吸引观众的参与,同时也能帮助观众了解展品的功能和语境。究竟应该把考古学资料视为艺术品还是手工艺品,这一问题的争议由来已久,且讨论甚为充分和热烈,许多人评论说:“讨论促进理解”(第3组)。相形之下,人们对博物馆展柜的讨论微乎其微,里面的物品没有得到足够的重视,往往被草率地归类为艺术品或手工艺品。在博物馆的案例中,讨论被控制在最低限度(如果有的话)。传统习俗在过去已有相当程度的探讨,但对于来自不同文化传统的博物馆观众来说却是不一样的(APPADURAI & BRECKENRIDGE 1999)。另外,观察者也注意到,一旦参与者对触摸盒加以研究之后,他们就会与展柜里的物品进行更具实质性的互动。这一做法值得深入讨论。让所有的参与者(无一例外)触摸复制品,这样能让他们考虑物品的功能性,有时候会改变个人对展品的最初理解:

“物品的语境在我观看物品的过程中发挥了最为重要的作用。如果将物品置于展柜里,将更容易被视为艺术品;而让观众触摸的物品,则往往被视为手工艺品。因为这样的话,物品不再纯粹具有美学性,还赋予了功能性”(第1组)。

然而很明显的是,目前研究物质文化的学生对于复制品是不感兴趣的。正如斯托格纳(2009, 7)所指出的,博物馆观众期望看到的是原汁原味的物品,其他物品对他们的参观都会产生负面影响。

年轻的参与者非常喜欢物品的虚拟展示,因为可以很快地学会3D物体的探索过程。他们喜欢仔细观察物品的结构或纹理,而且会聚在一起仔细讨论各自参观过的物品。儿童对3D旁边的文字语境和物品信息似乎不是很感兴趣,但他们更喜欢观察物品的潜在用途,甚至比成年人更感兴趣。通过触摸物品,儿童可以一次观察一件物品,而不太会讨论物品。许多研究都支持这一说法,即儿童是比成年人思想更开放的学习者(LUCAS等, 2014)。在触摸物品的过程中,儿童显然比成年人更容易看出物品的潜在用途,也更容易分辨各种物品,比如陶制的钟、婴儿喂奶器¹⁹。相比之下,只有一些成年人能够分辨出一些熟悉的物品,如香水瓶。儿童更喜欢3D模式,而不太喜欢亲手触摸物品。这一现象是年轻一代的现状和趋势。总的来说,年轻一代经常使用数字技术,将这一技术用来帮助他们认识周围的物品和世界。相反的是,通常有人把博物馆的触摸盒视为儿童的辅助工具,但事实上并不受到儿童的欢迎,却激发了成年人对这一问题的讨论。

结论

在我们的研究中,让博物馆的观众将物品视为考古手工艺品的因素很多,主要包括触摸物品、与物品进行互动、体验物品的重量,以及进一步了解物品的生产过程。正如几位参与者所指出的,一般不鼓励触摸“艺术品”,所以参与触摸物品有助于观众把物品视为将要使用的工具。我们可以对资料的原始语境做出学术上的判断,但一般来说,如果独立地观赏物品(在展柜内或以数字形式),人们往往将物品视为艺术品,而不是手工艺品。这样的话,会产生一种普遍的看法,即无论其功能如何,装饰的物件或小雕像的艺术价值往往比未装饰的物件的价值更大。比如,内嵌式锭盘(图1)是一种功能性的物件,被视为艺术品。与其他小组不同的是,考古学与人类学专业的学生并不把数字资料视为艺术品。

虽然人们对于3D媒介的看法不同,但这一媒介并没有改变人们将物品视为艺术品或手工艺品的感知。对于大多数人来说,参观展览主要是一种视觉体验,因而展品的本质主要还是艺术品,而不是手工艺品。对于一些人来说,这是因为不能触摸的物质文化就等同于“珍宝”,而物品的接触性则贬低了物品的价值。

手工艺品的真实感对于观众的积极参与是至关重要的(STOGENER 2009, 391)。这一点在考古学与人类学专业的学生身上反应最为明显,因为这些学生不喜欢复制的手工艺品的感官盒体验。而且,这些学生并不认为3D物品等同于复制品,更看重的是其作为研究工具的价值。在这方面,库克(Cooke)等(2014, 14)的最近一项研究表明,目前

19 http://www.alisongopnik.com/papers_alison/Current%20Directions%20in%20Psychological%20Science-2015-Gop-nik-87-92.pdf
<https://cocosci.berkeley.edu/papers/WhenChildrenAreBetter.pdf>

仍然缺乏实证研究来帮助人们了解与真实的数字物品互动的“相对文化价值”(relative cultural value)何在。

本项目的-一个主要目标就是强调语境的重要性,以便帮助广大观众更好地欣赏布里奇斯收藏品的美学与考古价值。不过我们发现,虽然一些观众喜欢阅读博物馆的标签,但只有少数小组(考古学与人类学专业的学生)愿意并且有能力借助数字媒体来寻找语境信息。盖尔(1996)说明了将物品界定为艺术品时的物品语境的重要性,建议博物馆要发挥积极的作用,加强和重视物品的考古学语境以及复杂历史的研究。同样,克拉森(Classen)和豪斯(Howes)(2006:217)就这2个问题提出了质疑:(1)物品的象征意义和功能能否在脱离物品的原始文化语境的情况下被人们更好地理解?(2)是否存在效果更好的感官体验?就我们的工作而言,答案是肯定的。虽然我们以数字形式提供的语境并不适合所用观众,但这些语境补充了其他感官体验,提高了整体的体验水平。

胡珀·格林希尔(Hooper-Greenhill)(2000,7)指出了博物馆在不忽视知识内容的情况下保持用户友好以及吸引力方面的困难。当然,提供语境数据有助于考察物质文化,这是一种具有吸引力的现代方法,其价值远远超过了博物馆的说明牌。然而,即使提供了这些数据,也不一定会受到欢迎,就如同3D技术所遭遇的境遇一样。

布里奇斯收藏品的数字化能够帮助人们更好地理解博物馆内数字媒体的价值。对于那些想要探索数字技术的人(或专家),借助虚拟形式能够更好地提供原始的语境信息,提供的形式包括方案、图像以及相关的物质文化。然而,对于更广泛的观众而言,提供3D图像的更远的价值在于让广大公众有机会接触到博物馆的藏品。人们可以从多个视角,以高精度的方式来仔细观赏展品,而这一体验是在博物馆的展柜前无法获得的(BRUNO等,2010)。虽然数字图像不能替代触摸物品时的那种深层次的感官体验,但是通过对物品进行转动与操纵,人们可以从自我导向或虚拟参观中获得另一层次的感官体验。反过来,这样可以激发人们对物品原件进行更深入的思考和讨论。克拉森和豪斯(2006,218)也强调了这一点,认为感官内容本身不能加深人们对物品的理解,而加深理解的途径是借助于说明牌、视图和不同媒体提供语境信息。

研究表明,提供广泛的感官体验,可以吸引不同观众的参与,可以促进人们的学习。在这方面,起重要作用的是详细的观众调查和学习理论,其中包括对加德纳(Gardner)(2006,8—38)的多元智能理论(multiple intelligence theory)的不同诠释,这些因素在过去几十年间对博物馆展览的设计方法产生了深远影响。影响观众与博物馆物品的互动以及观众对展品的理解因素有很多,其中包括年龄、教育程度、附加的支持需求、文化背景、兴趣以及参观动机。人们运用建构主义理论(constructivist theories)(如:HEIN 1995)来分析上述因素,这说明目前已经兴起了以发现为导向的博物馆研究方式。通过这一方式,展览设计可以鼓励观众通过体验来学习以及构建自己的知识。人们也已经详细研究了观众群体动态因素的影响,尤其是家庭内部的因素(FALK & DIERKING, 1992 & 2000; HOOPER-GREENHILL 1994; STERRY & BEAUMONT 2005; TISON POVIS & CROWLEY 2015)。这方面优秀的案例有很多,尤其是在科学中心。这些案例中,人们借助于手动型的展品来鼓励观众通过社交互动进行学习,其中的互动项目包括游戏、组队解题或构建模型。在我们的实验中,当儿童探索3D图像的时候,其行为是自发的。如果将3D图像融入游戏中以获取更佳的学习效果,则可以大大地深化观众体验。另一个影响当前博物馆设计和规划的因素是健康问题。越来越多的研究表明,触摸感具有治疗价值,其中包括治疗痴呆症(CAMIC & CHATTERJEE, 2015)。许多博物馆都开发了一些成功的项目,如坦布里奇·韦尔斯博物馆(Tunbridge Wells Museum)的痴呆症患者工具包、利物浦博物馆(Liverpool Museum)的“记忆屋”(House of Memory)数字应用软件,这两个项目都是使用自己的藏品来帮助人们唤醒记忆,辅助人们的学习,提高人们的健康水平²⁰。

考虑到安全与保护的因素,博物馆一般只在特定的活动或学习项目中开设原始手工艺品的触摸活动,但也可能提供复制品或“替代品”来供观众探索。我们的研究表明,

20 坦布里奇韦尔斯博物馆与美术馆,2015。痴呆症患者工具包。<https://www.museumsassociation.org/download?id=1150803>(访问日期2018年8月20日);
利物浦博物馆的“记忆屋”数字应用软件:<http://www.houseofmemories.co.uk/>(访问日期2018年8月20日)。



向观众提供触摸物品的机会，可以让观众体验与制作人的沟通，帮助观众学会欣赏物品的原始功能。对于“外行”的观众而言，复制品也是管用的。在一些博物馆，供触摸的资料以及互动式展品都放置在特定的发现中心（Discovery Centres），远离手工艺品原件。虽然这样可能有助于在博物馆内划分出不同的嘈杂与安静的区域，但如将手工艺品的展示连同其他物品或活动同时举行，比如供触摸的物件、3D 复制品以及其他诠释方式，似乎能更有效地提高学习的潜力。虽然成年人和那些之前拥有考古学知识和经历的人不太愿意使用触摸盒，但使用触摸盒显然产生了有关物品的更为详尽的描述和结论。通过排除视觉以及所有语境信息，迫使参与者与每件物品开展积极的互动。为了延长博物馆内藏品的寿命，博物馆在提供各种感官体验时，可能会不自觉地吧视觉放在优先地位。伍德（Woodall）（2013）也曾指出，这种情况并不总是这样。在 17 世纪的古物展示柜里，“收藏家和观众与展品的互动方式的绝对关键之处在于亲手接触物品，将物品在观众当中传递、触摸、观察，甚至用鼻子闻，都是体验的一部分”。

在前言中，我们提出了两个有关在博物馆内使用数字媒体的关键问题：（1）所有人都喜欢数字媒体吗？（2）数字媒体对物质文化的感知会产生怎样的影响？人们对数字媒体的使用持有不同的、令人惊讶的观点。数字媒体不一定受到每个人的欢迎，其中的原因也各不相同。一些人不喜欢博物馆体验的神秘感，而另外一些人则认为数字媒体太过陌生了，使用起来不方便。年轻观众显然对数字形式表现出了巨大的热情。从多个方面来看，只有年轻人这个群体才有可能帮助壮大博物馆的观众队伍。

就感知物质文化而言，显然不是每个小组或每个人都能达成共识。如何对物质文化作出最佳的诠释，如何鼓励观众参与和发散思维，人们的想法不一。这里的关键还是要通过完善的说明牌以及视觉辅助来帮助观众获取语境信息。通过增强观众的感官参与（触摸、虚拟操作），可以鼓励观众与展品之间进行互动，就展品本身开展各个层次的思维活动。由于博物馆都致力于向全体公众开放，这里必须考虑的是观众之间存在着明显的观点差异，尤其是年轻人与老年人之间的区别、接受过考古培训或具有专业知识的观众与那些缺乏这方面培训或知识的观众之间的差别。因此，在展示物质文化的时候，一定要采取灵活的方法，这也是一大挑战。

另外，通过提供物品复杂的历史信息，可以让观众进一步了解展品的文化语境。这种语境涉及艺术品与手工艺品的界定问题。韦斯（Wonu Veys）曾任职于剑桥大学考古学与人类学博物馆以及大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art），对帕斯菲卡（Pasifika）风格进行过研究。她在 2010 年指出，对艺术品与手工艺品加以区别，并不一定有好处，因为个人不同的感知可能导致不同的诠释。虽然艺术品与手工艺品、好与坏的区别不一定能帮助观众做出更好的艺术诠释，但这样的反应是可以理解的，毕竟博物馆的核心角色就是编写目录、分类和鉴定。

我们知道，单是被动地提供物品的数字形式是不够的。克拉森和豪斯（2006, 219）指出，即使亲手触摸展品，也不能保证观众理解其中的文化含义。他们建议观众必须调动各种感官（声音与气味）来丰富自己的观看体验（CLASSEN & HOWES 2006, 219）。通过对物品更为积极的物理探索，可以帮助观众获取语境信息，帮助观众了解物品复杂的历史。德罗里（Drori）（2010）也指出，数字技术改变了产品与体验。然而，我们的实验表明，如果体验是视觉性质的话（在博物馆的展柜和计算机上），人们往往会做出艺术方面的诠释；如果体验是身体或触摸性质的（感官盒与触摸盒），人们思考的往往是功能方面的。这样也可以解释为何对物品的亲手触摸是最有效、最有成就感的。就我们的项目开发而言，用户分析可以清晰地说明这一点，即如果要更深入地了解语境，与物品互动的首要的数字平台必须贯通物品的考古学语境，然后是物品本身。

致谢

本项目得到了莱文蒂斯（Leventis）基金会的慷慨赞助。我们尤其要感谢索菲亚·米拉什拉菲（Sophia Mirashrafi）、汉娜·桑卡莫（Hannah Sycamore）、爱丽丝·德夫林（Alice Devlin）和杰西·施密特（Jessie Schmitt）对本研究做出的杰出贡献。索菲亚设计了数字化项目，对许多物品进行了数字化处理，并创建了网站；汉娜承担了观众分析的大部分工作，补充了网站的大量资料；杰西参与了数字化以及观众分析工作。上述 4 位对本文均作出了重要贡献。

参考文献

- ALBERTI, S.J.J.M. 2005. Objects and the Museum, *Isis*, 96 (4): 559-571.
- ARNOLD-DE SIMINE, S. 2013a. *Mediating Memory in the Museum*, London: Palgrave Macmillan.
- ARNOLD-DE SIMINE, S. 2013b. Phantasmagoria and Its Spectres in the Museum. In *Mediating Memory in the Museum*, S. ARNOLD-DE SIMINE (ed.), (London: Palgrave Macmillan), 187-200.
- APPADURAI, A. & BRECKENRIDGE, C. 1999. Museums are good to think: heritage on view in India. In *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums*, Eds. D. BOSWELL AND J. EVANS (London: Routledge), 404-420.
- BLACK, G. 2012. *Transforming Museums in the Twenty-First Century*. Abingdon: Routledge.
- BOSWELL, D. & EVANS, J. (eds.) (1999) *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums*, London: Routledge.
- BRODIE, N., & RENFREW, C. 2005. Looting and the World's Archaeological Heritage: The Inadequate Response. *Annual Review of Anthropology* 34, 343-361.
- BRODIE, N., KERSEL, M. M., LUKE, C. & WALKER TUBB, K. (eds.) 2006. *Archaeology, Cultural Heritage, and the Antiquities Trade*. Gainesville: University Press of Florida.
- BRUNO, F., BRUNO, S., DE SENSI, G., LUCHI, M-L., MANCUSOC, S. & MUZZUPAPPAA, M. 2010. From 3D reconstruction to virtual reality: A complete methodology for digital archaeological exhibition. *Journal of Cultural Heritage* 11, 42-49.
- CARROZZINO, M. & BERGAMASCO, M. 2010. Beyond virtual museums: Experiencing immersive virtual reality in real museums. *Journal of Cultural Heritage* 11: 452-458.
- CAMIC, P. & CHATTERJEE, H. 2015. The health and well-being potential of museums and art galleries. *Arts and Health*, 7:3, 183-186
- CHATTERJEE, H. (ed.) 2008. *Touch in Museums. Policy and Practice in Object Handling*. Oxford: Berg.
- CLASSEN, C. & HOWES, D. 2006. The Museum as Sensescape. *Western Sensibilities and Indigenous Artifacts*. In *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, eds. E. Edwards et al. (Oxford: Bloomsbury) 199-222.
- COOKE, P., KING, L. & STARK, J. 2014. Experiencing the Digital World: The Cultural Value of Digital Engagement with Heritage. AHRC The Cultural Value Project. http://www.digitalheritage.leeds.ac.uk/files/2014/10/AHRC_Cultural_Value_CR-Experiencing-the-Digital1.pdf (accessed 27th October 2017).
- CRUICKSHANK, C. 2015. *Exploring the Role of Digital Collections in Museum Education and Engagement: Planning, Facilitating and Evaluating*. (Unpublished MLitt project, University of St Andrews).
- Culture24. 2012. Let's get real: How to evaluate success online? Report from Culture24 Action Research Project. <https://www.keepandshare.com/doc/3148918/culture24-howtoevaluateonlinesuccess-2-pdf-september-19-2011-11-15-am-2-5-meg?da=y> (accessed 27th October 2017).
- DIN, H. & P. HECHT 2008a. *The Digital Museum: A Think Guide*. Washington: American Association of Museums.
- DIN, H. & P. HECHT 2008b. Preparing the Next Generation of Museum Professionals. In *The Digital Museum: A Think Guide*, eds. DIN & HECHT (Washington: American Association of Museums), 9-18.
- DODD, J., JONES, C., SAWYER, A. & TSELIU, M. 2012. *Voices from the Museum: Qualitative Research Conducted in Europe's National Museums*. EuNaMus Report No 6. <http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:572100/FULLTEXT.pdf> (accessed 27th October 2017).

- DRORI, J. 2010. In Encouraging Digital Access to Culture. Department for Culture, Media and Sport, p.5. http://fm.typepad.com/files/dcms_encouraging_digital_access_to_culture.pdf (accessed 29 August 2016)
- Department for Culture, Media and Sport 2016. The Culture White Paper. <http://www.gov.uk/government/publications/culture-white-paper> (accessed 29 August 2016).
- DI PIETRO, L. MUGION, R. G., RENZI, M.F. & TONI, M. 2014. An Audience-Centric Approach for Museums Sustainability. *Sustainability* 6(9): 5745-5762.
- EDWARDS, E., GOSDEN, C. & PHILLIPS, R. (eds.) 2006. *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford: Bloomsbury.
- FALK, J. H. & DIERKING, L. D. 1992. *The Museum Experience*, Washington, D.C: Whalesback Books.
- FALK, J. H. & DIERKING, L.D., 2000. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Walnut Creek: AltaMira Press.
- FALK, J. H. 2009. *Identity and the Museum Visitor Experience*. Walnut Creek: Left Coast Press Inc.
- GARDNER H. 2006. *Multiple Intelligences: New Horizons in Theory and Practice*, New York: Basic Books.
- GELL, A. 1996. Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture* 1(1): 15-38.
- GILL D. W. J., & CHIPPINDALE, C. 1993. Material and Intellectual Consequences of Esteem for Cycladic Figures. *American Journal of Archaeology* 97, 601-659.
- HEIN, G.E. 1995. The Constructivist Museum. *Journal for Education in Museums* No. 16, 1995 p21-23.
- HILPINEN, R. 2011. 'Artifact', in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 edition), ed. E. N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/artifact/> (accessed 30 August 2016).
- HODDER, I. 2011. Human-thing entanglement: towards an integrated archaeological perspective. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17, 157-177.
- HOOPER-GREENHILL, E. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- JARRIER, E. & BOURGEON-RENAULT, D. 2012. Impact of Mediation Devices on the Museum Visit Experience and on Visitors' Behavioural Intentions'. *International Journal of Arts Management* 15 (1): 18-29.
- LATIMER, S. 2011. Art for Whose Sake? In *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*, J. FRITSCH (ed.) London: Routledge: 67-77.
- LUCAS, C. G., BRIDGERS, S., GRIFFITHS, T.L. & GOPNIK, A. 2014. When children are better (or at least more open-minded) learners than adults: Developmental differences in learning the forms of causal relationships. *Cognition* 131(2): 284-299.
- MALVERN, S. 2000. War, Memory and Museums: Art and Artefact in the Imperial War Museum. *History Workshop Journal* 49: 177-203.
- NELSON, M. & COHN, S. 2015. Data Collection Methods for Evaluating Museum Programs and Exhibitions. *Journal of Museum Education* 40(1): 27-36.
- OAKLEY, J. H. 1998. Why study a Greek vase-painter? – A response to Whitley's 'Beazley as theorist, *Antiquity* 72 (275) 209-213.
- PARRY, R. 2007. *Re-coding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*. London: Routledge.
- PARRY, R. 2009. *Museums in a Digital Age*. London: Routledge.
- PARRY, R. 2011. Transfer Protocols: Museum Codes and Ethics in the New Digital Environment, in *The Routledge Companion to Museum Ethics*, J. MARSTINE (ed.) London and New York: Routledge: 316 -331.
- PEARCE, S. (ed.) 1994. *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.

- PUTNAM, J. 2009. *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London: Thames and Hudson.
- SCHUSTER, E. 2014. How much is too much technology in a science center or museum, or is the sky the limit? Does it engage or distract? *Dimensions*. <http://www.astc.org/astc-dimensions/howmuch-is-too-much-technology-in-a-science-center-or-museum-or-is-the-sky-the-limit-does-itengage-or-distract/> (accessed 27th October 2017).
- STERRY, P. & BEAUMONT, E. 2005. *Family Group Visitors to Museums and Art Galleries in the UK Victoria & Albert Museum Phase 1 Report*. http://www.vam.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0008/178748/family_groups_phase1_2005.pdf (accessed 20/08/2018)
- STOGER, M. B. 2009. The Media-enhanced Museum Experience: Debating the use of Media Technology in Cultural Exhibitions. *Curator: The Museum Journal* 52, 385-397
- SYLAIU, S., LIAROKAPIS, F., KOTSAKIS, K., & PATIAS, P. 2009. Virtual museums, a survey and some issues for consideration. *Journal of Cultural Heritage* 10, 520-528.
- SYLAIU, S., MANIAB, K., KAOULISA, A. & WHITE, M. 2010. Exploring the relationship between presence and enjoyment in a virtual museum, *Int. J. Human-Computer Studies*, 68, 243-253.
- THOMAS, N. 1991 *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Harvard: Harvard University Press.
- THOMAS, S. & MINTZ, A. (eds.) 1998. *The Virtual and the Real: Media in the Museum*. Washington: American Association of Museums.
- TISON POVIS, K. & CROWLEY, K. 2015. Family Learning in Object-Based Museums: The Role of Joint Attention, *Visitor Studies*, 18:2, 168-182
- VALLANCE, E. 2008. Visual Culture and Art Museums: A Continuum from the Ordinary Author(s). *Visual Arts Research* 34(2) 45-54.
- VERGO, P. 1989. *The New Museology*. London: Reaktion Books Victoria & Albert Museum, 2017, *Designing the V&A*. www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum (accessed 20/08/2018)
- WHITEHEAD, C. 2009. *Museums and the Construction of Disciplines*. London: Duckworth.
- WHITLEY, J. 1997. Beazley as Theorist. *Antiquity* 71 (271), 40-47.
- WONU VEYS, F. 2010, Art or Artefact: Is that the Question? "Pasifika styles" at the University of Cambridge Museum of Archaeology and Anthropology, and the refurbishment of the Michael Rockefeller Wing at the Metropolitan Museum of Art. *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 56: 263-278.
- WOODALL, A. 2013. Sensory Access to Museum Objects. *Museum Practice*. <https://www.museumsassociation.org/museum-practice/touch/15022013-sensory-access-to-objects-in-museums> (accessed 20/08/2018)

联系方式

Rebecca Sweetman, Professor of Ancient History & Archaeology, School of Classics,
Address: Swallowgate, Butts Wynd, University of St Andrews, KY16 9AL, UK
Email: rs43@st-andrews.ac.uk
Website: <https://www.st-andrews.ac.uk/classics/>

Alison Hadfield, Learning & Access Curator, MUSA
Address: Museum Collections Unit, University of St Andrews, 87 North St, St
Andrews, KY16 9AE, UK
E-mail: alh10@st-andrews.ac.uk
Website: <https://www.st-andrews.ac.uk/musa/>

关键词

Digital Media, Art, Artefact



附录

问卷调查的结果

参与的总人数：94 人

焦点小组和 40 份网上表格：134 人

本文提供的资料是针对我们问题的答复、参与者的思考以及几个小组会的意见总结，我们最后汇总了数据，进行比较和分析，提出了未来继续使用数据的一些建议。

第 1 组：教师与本科生混合组 (8 人)

成员来自不同国家。许多人经常光顾博物馆，其中 2 位正在攻读考古学学位。他们在展柜前逗留的时间只有几分钟，没有对展品进行实质性的探讨。然而，一旦他们与物品开展互动，情形就改变了。通过对 3D 扫描品的探索，他们开展了积极的讨论。他们对探索过程很感兴趣，但对真实的物品不太在意。其中有几位表示真的很喜欢这种形式，有一位表示觉得自己可以称为“业余考古学家”。

当使用触摸盒的时候，由于他们看不到物品，就觉得物品只是功能性的，对于艺术方面则几乎不作考虑。当他们能够接触资料的时候，他们才开展讨论活动，开始对物品产生兴趣。他们评论道，物品的功能性似乎表现在物品的重量方面，而置于玻璃展柜里的物品似乎更具艺术性。

至于考古学资料是艺术品还是手工艺品这一问题，他们的回答不一。一些人显然把展柜里的物品都视为艺术品。许多参与者对艺术品的本质提出了质疑。很多人注意到，小碗和灯具被视为功能性的物品，而小雕像则被认为具有艺术价值。有人表示：“如果是一个碗或一盏灯，我会把它看作是功能性的物品，而不是艺术品；如果是一座小雕像，我会更倾向于将它视为有艺术价值的。”其中一个人提出希望能看到物品原件，希望能了解原件是如何被博物馆收藏的，不希望看到复制品，认为 3D 材料更适合用作档案资料，而不太适合用于展览。许多人喜欢与展品开展互动，同时获得不同的感官体验，“观赏文化物品或亲手触摸文化物品，其感知是完全不同的。综合各种感知，我们更容易获取语境信息”。



第 2 组：儿童组（青年考古学家）（12 人）

儿童的年龄在 7~12 岁。他们浅显的考古学知识是通过每月的会议获得的。他们发现很难与展柜里的物品展开互动。他们对问题的回答非常具体（比成年人的回答还要具体），表示他们只专注于观看物品，而不会对物品进行深入思考。他们更喜欢 3D 图像，不太喜欢博物馆的展柜。他们观赏的是整个物品，而且反复仔细观赏。他们经常开展讨论，但讨论的内容非常随意且表面化。在讨论触摸盒时，他们获得了一些有趣的发现。因为触摸盒里分为 4 个格子，每个格子只放置一件物品，儿童一次只能触摸一件物品。这样减缓了速度，让他们只关注于某件具体物品和特性。他们热心回答问题，喜欢探索。他们讨论的焦点大多集中在数字技术方面。在动手触摸阶段，他们提出了许多问题，但是很快就对物品熟悉起来。只有借助 3D 技术，他们才感觉到物品的趣味。

第 3 组：考古学会（感兴趣的成年人）（5 人）

绝大多数人将展柜里的物品视为考古学物品（鉴于他们接受的教育，这一点不奇怪）。他们也仔细阅读说明牌。有趣的是，那些没有考古学学位的人认为 3D 材料具有考古性质，而且将 3D 材料视为艺术品，这是因为可以从各个角度进行操作和观看。一旦告知物品的语境，他们就会认为物品更具考古学的意义。其中一个人说道：“物品能够触摸，说明该物品是功能性的；将物品放入展柜，说明物品具有考古学的价值。”另外一个人也注意到功能性物品与艺术品之间的差异。虽然很多人都把展品视为艺术品，具有考古学价值，但这个小组的人更关注的是艺术的意义，并对相关话题进行了深入的讨论。

第 4 组：公众 / 学生小组（九月份）（8 人）

这是学生与社会公众的混合组（其中 2 人不是学生），成员对考古学了解甚少。他们大多认为观看到的物品是手工艺品，其中一些人则视之为艺术品，因为当中有复杂的图形。展柜里的物品往往吸引了个人的注意力，而且他们能就此展开讨论。如同其他小组一样，很多人都认为触摸盒里的物品较少具有艺术性，更多的是实用性。他们使用诸如“功能性的”“结实的”“强健的”“非易碎的”等词语来形容这些物品。一些人还认为，他们可以感受到物品的图像，但看不到物品本身，不知道其中是否隐含有艺术成分，“当我继续触摸物品时，就知道这件物品是人造的，是一件功能性的物品，不是天然生成的”。其中一人说道，他不喜欢复制品，因为这不是一种真实的体验。另一位则说，触摸物品比展示物品更有趣味。一些人认为，物品能够触摸，就说明这件物品缺乏艺术性，“如果你被允许触摸某件物品，说明这件物品根本不是艺术品；艺术品是受人敬重的，不允许被人触摸的”。小部分学生认为，以 3D 形式展示物品，会改变物品的本质，这主要是数字技术造成的一种隔阂感，“物品放在展柜里，你就会有一种整体感，知道这些物品的来源地；物品放在屏幕上，就是一堆独立的各不相关的物品”。亲手触摸物品的过程中，参与者只关注物品的功能性。本组对物品进行了热烈的讨论，更愿意与其他小组进行互动，以便对物品有进一步的了解。

第 5 组：学生考古学会（12 人）

本组的学生就博物馆的展柜提出了许多问题，将物质文化视为艺术品和考古学物品。一位学生说道：“展柜里物品的陈列具有考古学性质。”他们对博物馆的展柜进行了深入讨论，而且对物品的亲手触摸过程进行了更为深刻的探讨。不同于其他小组的是，本组成员对于触摸盒并无好感。许多人表示，如果不是焦点小组的要求，他们是不会去接触博物馆里的触摸盒的。在亲手触摸了物品原件之后，他们最感兴趣的是 3D 图像。只有一件物品被视为艺术品——五彩拉毛粉饰陶碗。其中一位说道：“当你观赏 3D 展示的时候，你就觉得缺少了一些艺术价值。”许多学生认为，3D 展示可以鼓励人们开展与物品有关的研究性活动，从而帮助人们欣赏和探索物品。本组的成员善于发现物品的语境，“观看 3D 演示，与其说是欣赏，不如说是考察”。他们对物品的亲手触摸过程进行了讨论，且对物品的功能性加以评论。



第 6 组：博物馆学与美术专业的学生 (10 人)

该组的大多数人都把展品看作是考古学物品(非艺术品),因为展出的资料含有系列性。其他人则认为,任何陶器都是考古学性质的,而所发现的物品就是考古学物品。3D 展示并不能改变他们的观点;除了 1 人以外,其他人都认为展出的物品具有考古学性质。就获得物体感受而言,这组人真的非常喜欢触摸盒,“发现某件物品究竟是何物,这个过程很好玩,是一个动手实践的过程”。少数人表示,比起 3D 更喜欢这个过程。所有人都说,他们在博物馆的语境中会与触摸盒展开互动。他们还评论道,人们容易看到触摸盒并能接触到物品,包括那些有视力障碍的人。另一人则说:“触摸与观赏是一个很好的综合体,可以充分调动你的感官。”亲手触摸实物,能够激发你与手工艺人或制作人形成互动。他们都认为,亲手触摸物品,可以鼓励人们将物品视为有目的性的东西。虽然所有学生都说最喜欢亲手触摸物品的过程,但也有一些人认为他们从 3D 体验中学到了更多的东西,因为 3D 可以帮助人们对物品进行思考,能够让人们以特写镜头的形式来仔细观赏物品。他们也提到从观看中得到了鼓舞,而网站可以帮助他们在家里进一步探究物品。

第 7 组：公众 / 学生小组 (十月份) (6 人)

这是社会公众与学生的混合组。必须指出的是,很多人都有博物馆的参观经历。为了考察这些人对体验展品的先后次序在物品诠释方面所产生的影响,我们将本组的活动顺序颠倒了一下。具体而言,我们首先让参与者亲手触摸实物,然后让他们感受 3D 物品,最后让他们亲身体会感官盒和展柜。对于亲手触摸物品,整个小组都认为,这些物品都是考古学性质的,含有艺术价值,也有独特的功能。其中有一人说道:“这些物品看上去就像刚出土的考古文物,所以我们就此进行了讨论,探讨这些出土的物品究竟是不是艺术品。”本组非常喜欢 3D 展示,有些人评论说:“在理想状态下,我是会亲手触摸博物馆里所有物品。如果不能触摸的话,3D 就是一个绝佳的替代方案。”令这组人特别激动的是,展出的物品具有收藏价值,也有研究价值。他们指出,如果仅仅使用计算机,他们或许会得出有关物品的相同结论。当参与者亲手触摸物品,而不是观赏物品的时候,他们并不害怕损坏物品。由此一来,他们将物品视为功能性的。他们还说,当手握物品的时候,就好像在使用物品,因为它们很结实,就如同家用物品一样。另一人说道,由于他们看不到物品,因此就被迫调动其他感官来对物品进行思考。此外,触摸盒让人产生了一种陌生感,因为你无法看到物品。人们习惯于用眼观看并利用观察来形成结论,而触摸盒则可以迫使参与者调动自己的感官,聚焦于触摸与体验。

第 8 组：人类专业的学生 (22 人)

绝大多数的学生认为,物质文化既含有艺术性,也具有考古性(12 人)。其中最为关键的是分类问题,他们对此提出了质疑。对于这组成员,我们将物品体验的次序颠倒了一下。首先,让他们观看 3D 材料,然后让他们亲手触摸这些资料。这样,我们就可以评估那些先前没有体验过 3D 的人是如何对 3D 材料作出反应的。我们这样做,主要的目的是让学生就物品的规模更多地做出评论,因为人们难以根据屏幕上的内容来想象物品究竟是如何的。有一个女孩一直以为铤盘是一个碗,后来有人带她到展柜前时,她才恍然大悟。这种现象表明,一定要精心规划 3D 展示,不要让观众产生错误的认知。就 3D 体验以及亲手触摸物品而言,我们可以做一些有趣的比较:许多人两者都喜欢,但就如同第 7 组一样,人们喜欢观看 3D 的原因是 3D 的物品不会被损坏。其中的一位说道,通过 3D 形式,公众更有机会接触到展品,而且可以把展品保存得更好。就研究而言,人们对于使用展品的看法不一,一些人认为 3D 比物品原件更可取(反之亦然)。

第 9 组：劳海德 (Lawhead) 课外俱乐部 (年龄 5~11 岁) (11 人)

这些学生认为，展出的物品具有考古学性质，其原因可能在于这些学生在校参加过许多有关考古学的讲座，接触到一些考古学家。儿童的 3D 图像体验非常有趣，因为这些学生一开始接触到 3D 的时候就认为 3D 中的物品是艺术品，而不是考古学物品。他们认为，这些物品在计算机上看似很脆弱，而通过 3D 就可以详细了解这些物品是如何制作的。儿童喜欢看到更为详细的東西，还可以借助特写镜头来观看。由此一来，计算机就提供了更多的互动机会，而且他们可以按照自己的速度来进行互动。他们还认为，计算机可以帮助他们更好地聚焦物品。其中的触摸盒很受儿童们的欢迎，而且许多儿童都对物品的重量表示非常惊讶。他们可以感受到装饰艺术的效果（虽然将这里的物品等同于展柜里的物品），因此很多人都认为这些物品既是艺术品，也是考古物品（6 人）。这个数量略高于喜欢亲手触摸物品的人数。大多数学生最喜欢 3D 图像（7 人），而只有 3 位喜欢触摸盒，3 位喜欢手握实物（一些人两者都喜欢）。



艺术参与和大学课程： 展览教学的成功因素和 策略

Liliana Milkova / 文
肖福寿 / 译

摘要

本文说明并分析了艾伦纪念艺术博物馆（Allen Memorial Art Museum, AMAM）中包罗万象的艺术品，以及与欧柏林学院（Oberlin College）课程之间一体化的关键因素。这些因素包括：学院管理层的支持、富有远瞻性的博物馆团队的领导、对启动和维持跨学院项目的资金支持，以及聘请人员进行专业的学术推广；调整和配备具备专业艺术史知识和相关能力的人员；针对教学和学习需求，制定专业化教学方案，以及为了能让学术界接触到藏品而对藏品进行实体化、智能化和数字化的改造。在阐述上述问题后，本文提出了在其他专业博物馆启动和创设更完善的专业教学计划的策略。

引言

艾伦纪念艺术博物馆，简称“艾伦博物馆”，隶属于俄亥俄州东北部克利夫兰的欧柏林学院，是一所小型的文科类教育机构，尤以音乐专业闻名于世。学院的艾伦博物馆包罗万象，自 1917 年首次开放以来，已收藏了超过 15 000 件艺术品。博物馆免费开放，向各学科专业和学术团体提供服务。博物馆刚开始时定位为一家教学机构，在美国的艺术类博物馆中排名靠前。博物馆的员工和教师之间的长期合作形成了一种全新的以展品为基础的创新教学方式，这一教学方式侧重于整合学院文科课程的跨学科思维与研究。

作为专业博物馆中的翘楚，艾伦博物馆已深度融入学院课程。这座博物馆及其整体的艺术环境，承担了开发和实施新课程、研究项目和学生作业，以及让非艺术类教师理解其学科学术研究和学术方法的一个重要地方。在课堂参观博物馆之前应制定详细的计划，所有的藏品参观活动都在博物馆陈列室和沃尔夫冈·史蒂科夫版画工作室（Wolfgang Stechow Print Study Room）中进行，这是博物馆专门开辟出来的一个宁静安全的地方。在这里，教师和学生可以零距离接触藏品。在一次高级神经毒理学研讨会（senior neurotoxicology seminar）上，有专家以博物馆为例说明了其存在的重要性，“班上的学生，每周可以利用 3 个小时的实验课待在陈列室和阅览室中，学生可以探讨铅这种危险的神经毒素，在过去的几个世纪里，为什么会有大量的艺术家明知这种剧毒物质的危害，但还要将其用于自己的油画、铜版画、玻璃画和陶瓷画中，他们又是如何应用这种毒素的”。学生还能参与专门设计的近距离观察活动，这个活动旨在提高学生的批判性观察能力。所有活动旨在培养学生通过欣赏艺术，将艺术鉴赏应用到污染、药物滥用、吸毒和辐射等专业领域。艺术可作为主要文本和指引之光，甚至能在研究进入死胡同同时，提供另一种思路。艺术有助于学生进一步理解神经毒素对人类和科学话语的影响，也能让学生在科学研究或学术研究时，保持开放的思想，积极探寻多种途径。

此外，通过严格的教学展示、博物馆课程、艺术作业、研究和创新项目，以及学生的助学金项目，可以实现艺术专业与其他专业的融合。而且，为教师举办的教育学讲习班、教师课程开发资助、教师和学生联合出版的出版物以及为准备从事健康事业的学生举办的培训班，进一步丰富了博物馆行使其教育能力的方式和教学场所。

博物馆一直是那些希望在艺术专业、艺术历史、博物馆教育或博物馆研究方面得到深造或职业晋升的本科生的培训场所。不过在过去的 10 年里，艾伦博物馆在帮助科学和社会科学学生更充分地准备未来职业规划方面发挥了核心作用。实际上，博物馆已经成为各专业学生寻求有意义的、真实的和协作学习体验的场所（即艺术品收藏地和学习工具）。虽然统计数据无法说明在艾伦博物馆中的专业体验程度和体验效果，但统计数据却能深刻说明，学院中博物馆和专业学习之间已深度融合。2016—2017 学年度的学术推广数据（academic outreach data）表明，学院的博物馆得到充分利用：逾 105 位教师（学院共有约 280 名教师）共安排了 370 堂博物馆课程，涵盖 173 个专业课程和 47 个不同的学院和项目。学生平均出勤次数超过 6 000 次（学院总计约 2 800 名学生）。从这些数据说明，为了能让完成艺术方向的论文、博物馆项目或创新项目，很多教师后期都会要求学生再次参观博物馆，因此学院有几百名学生都是后期自发重新参观博物馆的（学生重复参观的次数暂时无法统计）。

得益于过去 30 多年大学的发展，博物馆的教育作用得以发展和多样化，使学术界对藏品也拥有了一定的鉴赏能力和体验，博物馆成为多模式和跨学科教学和学习核心。本文作者分析了促使博物馆有效融入欧柏林学院专业教学的关键因素，也对如何搭建学术项目、如何将目标学习嵌入多学科领域提出了自己的策略。

作者基于自身长达 10 年的从业经验，结合学术规划、档案研究，针对博物馆职员和教师的访谈，认为校园博物馆与专业一体化融合的关键因素主要有：学院最高的管理层的支持；博物馆领导拥有拓展与艺术无交集的学科协作的远见和勇气；启动和维持跨学院项



目的实质性资金支持，以及聘请专业人士从事学术推广服务；统筹安排拥有艺术史专业基础和视觉分析基本技能的员工；开发适用于任何专业科目或学科的艺术个性化策略；提升学生接触艺术品的体验；将藏品进行实体化、智能化和数字化，并提供给学术界。在阐述以上关键因素后，特别强调了对博物馆学术地位发展起重要作用的人物以及他们的贡献。

作为学术策展的教学实践场所

作为学术策展的教学实践场所，可以追溯到 20 世纪 90 年代初期。安德鲁·梅隆基金会 (Andrew W. Mellon Foundation) 在意识到美国境内的校园博物馆和其所在大学由于在学术道路上分道扬镳而失去其教育价值后，发起了一项名为“高等院校艺术博物馆项目” (College and University Art Museum Program, CUAM)。项目旨在为校园艺术博物馆确立和制定有效的方式，以加强其课程在本科生和研究生教学和培训中的作用，并与学术部门建立富有成效的合作关系。项目促成了一系列的变化，包括博物馆如何构思与课程和校园核心人群之间的关系，以及教师和大学高层对于通过艺术改变教学方法和文科教育的价值的看法。

经过 15 年的运营和数百万美元的投入，“高等院校艺术博物馆项目”在 2005 年成功完成其使命，全美境内大量的专业博物馆重新激活了教学价值和知名度。这之所以成功，关键在于配备了专门的工作人员来联系大学教师和学生，以使博物馆发挥最大效能，充分服务学术界。这个职位的设定，可以说是项目最重要的成果。有一个改变可以突显该职位的重要性、及时性和必要性，那就是有些未参加项目的高等院校后来也设定了专门的学术联系人。截止到目前，全美有超过 70 位学术协调员 (academic coordinator)、学术联系人 (liaison) 或策展人 (curator)。

通过专业博物馆，安德鲁·梅隆基金会不仅重振了高等院校艺术博物馆的教育功能，还将目标学习融入到化学、经济、哲学和音乐理论等各专业中，而且还推动了（如果不算是加速的话）跨学科思想的形成，这种思想在专业指导和研究方面势头强劲。并且，这些博物馆还参与了课程结构设计和课程协调，这点就如格塔尔斯 (Goethals) 和法冰 (Fabing) 所提到的 (2007, 19)，“让博物馆成为跨学科和体验式学习之间的重要纽带”。

继美国顶尖大学的人文、社会科学和自然科学等学科开始采用以博物馆藏品为基础的学习模式后，梅隆基金会打算采用类似的方法，2011 年基金会将资助的范围扩大到海外大学。阿什莫林艺术与考古学博物馆 (Ashmolean Museum of Art and Archaeology)，这个连续 2 次获得梅隆基金会资助的博物馆于 2012 年发起了一项名为“大学参与计划” (University Engagement Programme, UEP) 的项目，旨在进一步与其所在的牛津大学合作。通过在牛津大学各学院和 4 个学术机构中推广展品的方式，项目及其工作人员提升了在跨学科教育与学习中的影响力。他们也努力将博物馆的藏品融入专业课程中，让博物馆成为牛津大学整体教学环境的一部分。

艾伦纪念艺术博物馆的学术推广 (Academic Outreach)

1962 年，艾伦博物馆馆长查尔斯·帕克赫斯特 (Charles Parkhurst, 1962, 6-7) 曾坦言博物馆的宗旨是服务本学院的全体学生，而非仅仅是艺术学院的学生。但是直到 20 世纪 90 年代初期以后，博物馆才更具针对性地成为教育和文化资源，并且发挥越来越大的作用。在 1992—1993 年期间，梅隆基金会为期 3 年的首轮项目资助了 14 家高等院校¹，艾伦博物馆就是其中之一。但是在获得资助的 3 年前，馆长就提出了博物馆应致力于学

1 其中包括鲍登学院 (Bowdoin College)、康奈尔大学 (Cornell University)、达特茅斯学院 (Dartmouth College)、埃默里大学 (Emory University)、堪萨斯州立大学 (Kansas State University)、哈佛大学 (Harvard University)、欧伯林学院 (Oberlin College)、普林斯顿大学 (Princeton University)、史密斯学院 (Smith College)、芝加哥大学 (University of Chicago)、加州大学伯克利分校 (University of California-Berkeley)、北卡罗来纳大学教堂山分校 (University of North Carolina at Chapel Hill)、威廉姆斯学院 (Williams College) 和耶鲁大学 (Yale University) 的艺术博物馆。

术推广的理念。90 年代末期, 时任欧柏林学院的院长弗雷德里克·斯塔爾 (S. Frederick Starr) 赞同将当时的一个职位重新命名为“学术项目策展人” (curator for academic programs), 这个职务更侧重于大学课程。自 1988 年起, 安妮·摩尔 (Anne F. Moore) 担任艾伦博物馆教育职员一职, 在任职之前她就已经为非艺术学院开展了学术推广活动。任职后, 她成为欧柏林学院专业项目的第一任负责人, 任职期限从 1991 年 1 月至 7 月。随后, 又被提拔为博物馆的执行馆长 (museum's acting director)²。摩尔是首位系统性地 将学术推广延伸到艺术史和艺术工作室以外其他学院的人。她用了 1 年的时间, 拓展并使课程相关项目多样化。艾伦博物馆 1990—1991 年度的工作报告记载, 课堂参观博物馆的学生人数远超 100 人, 其中有 10 个非艺术学院课程的班级参观了博物馆。摩尔坚信博物馆在跨学科教育中会起到非凡的作用, 因此她继续拓宽和深化艾伦博物馆的教学方法和影响。1992 年, 摩尔被任命为博物馆馆长。她指出博物馆不仅要成为课程设计中不可分割的一部分, 并且还要改变个人和学院对大学博物馆的固有印象。“鉴于我们藏品的影响力以及我校教育创新的传统”, 她在接受记者采访时说道 (MILLER 1992), “博物馆可以在高等教育中扮演重要的角色, 并且博物馆有机会重新确立其在高等院校中的地位。” 1993 年, 艾伦博物馆收到了梅隆基金会 19.3 万美元的资助, 用于未来 3 年提升博物馆藏品和强化博物馆项目在 大学教育中的作用。1995 年, 梅隆基金会将这笔款项的使用期限又延长了 1 年。在此期间, 梅隆基金会主要资助了 4 个战略领域, 包括: 构思、开发和制作一个极具新意和学术性的艾伦博物馆藏品的 CD-ROM 目录; 为开发与课程相关的展览和项目, 提供给教师津贴; 资助博物馆员工开展与博物馆相关的策展研究和开发; 协调跨学科的面向公众的论坛。资助的广度和深度不仅使更多的观众有机会参与其中, 还能让博物馆更大胆地寻求与教师以及学生的专业协作。根据摩尔 (1995, 6) 所述: “这项活动还给了管理层一个信号, 即基金会这个资金受托人和教师都认为重要的艺术类藏品对于大学的教学使命具有永恒价值。”

摩尔在 20 世纪末大力提倡藏品在主动学习课程中的重要作用, 她目标明确, 坚持追求藏品的意义, 将艾伦博物馆推广到全校, 并开创了与学校一体化的充满活力的先例。她的继任者, 无论是后任的博物馆馆长还是博物馆的专业人员, 都以此为基础来适应 21 世纪课堂中教育和学习的需求。在她的领导下, 博物馆制定了新的展览和征集标准, 以期反映学院范围内课程的趣味性和重要性。如今, 艾伦博物馆在制定展览计划和展厅的展览形式, 以及在考虑征集藏品时, 都与教职员工密切合作。另外, 通过研究、出版、公开演讲、播客 (podcasts) 和课程作业等方式, 教师协助跨学科、学术性、多维度地诠释馆藏。

1997 年, 在摩尔卸任艾伦博物馆馆长职位后不久, 博物馆获得了梅隆基金会为期 3 年的 18.5 万美元的第二轮资助。资助旨在通过与各院系师生建立永久和有效的沟通渠道, 进一步巩固跨学科与课程之间的联系。与第一轮资助一样, 第二轮资助在 1999 年时也延长了 1 年。这项资助, 除了支持博物馆继续作为教育基地和资源提升其欢迎度外, 也用于支持由博物馆职员和教师在展厅中不断增多的课程量, 这笔捐款还让斯蒂芬·约斯特 (Stephan Jost) 于 1999 年被任命为梅隆基金会资助的学术项目和展览的策展人, 其职责就是向教师和学生进行博物馆的学术推广。

约斯特于 1997 年加入艾伦博物馆, 刚入职时是策展研究助理, 随后晋升为西方艺术策展助理 (assistant curator of western art), 当时研究 1850 年前西方艺术的策展人玛乔丽·贝琪·维斯曼 (Marjorie “Betsy” Wieseman) 是博物馆的执行馆长。任职这两个职位期间, 约斯特积极参与并推动各个院系使用博物馆的藏品, 并让教师和学生参与馆藏的各方面工作。第二轮的资助进一步支持了一系列的跨学科协作, 诸如展览、研讨会以及题为《北美风景画的视野变化 (1999—2001)》 (*Changing Visions of the North American Landscape*) 的出版物的出版, 并引进了新的博物馆重量级的课程, 例如一年级的讨论会“诗歌、地域和风景: 三个传统” (Poetry, Place and Landscape: Three Traditions)。课程由朗文公司 (Longman) 教授英语和创意写作的大卫·杨 (David Young) 教授主讲。

2 在一封写给作者的电子邮件中, 1992 年起成为艾伦博物馆 (AMAM) 第一位女性馆长的安妮·F·摩尔 (2016) 指出, S·弗雷德里克·斯塔爾任命她为博物馆的首位学术项目策展人, 关于她职位的名称源于斯塔爾校长的想法, 她曾向校长表示了缺乏对利用博物馆资源的非艺术类的学生的关注。



在 1999—2000 学年, 约斯特在艾伦博物馆共举办了 59 场课堂讲座。一次采访中 (MORGAN 2001), 约斯特解释说: “我的目标就是要让博物馆走出艺术史学院, 进入大学其他专业的课堂。为此, 我在一年里共上了 50 节课。”他接着说道, “有 8 名非艺术专业的学生, 有地质学专业、环境学专业等等, 都有用到了‘北美风景画展’的内容。”遗憾的是, 在约斯特 2001 年离开艾伦博物馆, 担任加州奥克兰的米尔斯学院艺术博物馆 (Mills College Art Museum) 馆长后, 欧柏林学院经历了一段全校范围内的招聘冻结时期, 此次招聘冻结, 导致艾伦博物馆未能及时聘请继任者。

在约斯特卸任后, 职位空缺了 6 年之久, 在此期间博物馆馆长, 连同西方艺术策展人和藏品登录员一直致力于继续为教师和学生提供学术推广。但是合作课程的数量仍然不可避免地下降了。2007 年春季, 欧柏林学院院长南希·戴伊 (Nancy Dye) 下拨了一笔为期 2 年半的资助款项给由斯蒂芬妮·怀尔斯 (Stephanie Wiles) 领导的艾伦博物馆, 用于重启学术项目办公室 (Office of Academic Programs)。最终在经过全美范围的筛选后, 由科莱特·克罗斯曼 (Colette Crossman) 加入博物馆, 并担任新的学术项目的策展人。

在克罗斯曼的专业指导下, 艾伦博物馆的课程合作项目得以再度蓬勃发展, 在其任职博物馆后的第一年, 参观博物馆的班级数量翻番, 有超过 20 个学院来参观过博物馆的藏品。虽然克罗斯曼在艾伦博物馆仅任职了 2 年时间, 但是她对博物馆的影响巨大: 她加强并建立了与许多学术部门的联系。克罗斯曼组织跨学科的教学合作展览, 组织课堂参观活动, 组织教师教学研讨会, 为参与课程开发的教师提供博物馆宿舍。她还倡议博物馆参与新加入学院的新教员的培训课程, 并将举办博物馆活动作为学院为期一周的新教员培训的一部分。克罗斯曼 (2016) 回忆说, 在她任职的第一年里, “欧柏林学院利用博物馆的次数呈几何级增长”, 而且“由于斯蒂芬 (约斯特) 奠定的基础和欧柏林跨学科研究的学院文化”, “教师们已经倾向于利用博物馆的学习”。

克罗斯曼的任期结束后, 有两个关键性的开发项目。其一是博物馆收到梅隆基金会的第三轮资助。2008 年, 梅隆基金会资助博物馆一笔 125 万美元的款项, 用于永久支持课程学术推广所必需的基础设施建设, 并用于跨专业领域学习新方向的拓展研究。梅隆基金会的款项, 连同博物馆在后来几年中筹集的 75 万美元一起, 全部用于博物馆的相关工作。第二个项目就是改变教师利用博物馆的方式。在博物馆的教学形式和方法中, 不论是学术项目的策展人还是普通教师, 都开始向真正的合作方向发展。在这种合作中, 每一位参与者都朝着同一个目标前进, 并在实现目标的过程中努力贡献自己的力量。为了实现这种教学上的变化, 克罗斯曼要求教师们在规划和开展课堂参观时投入更多的精力。同时, 通过研讨会和个人指导, 她为教授们提供利用博物馆的机会, 为他们准备了独立教学所需的工具 (CROSSMAN, 2016 年)。克罗斯曼还培训了一批来自各个学院的核心教授, 这些教授在授课的过程中会主动使用艾伦博物馆的藏品并用以辅助教学。他们分别担任博物馆的顾问、形象大使、协调员、共同策展人以及合著者等。

让艺术最大程度参与到欧柏林学院的课程设计中

本文作者, 即克罗斯曼的继任者, 也是当前学术项目的策展人, 于 2009 年开始在艾伦博物馆任职。任职的 8 年里, 学术项目充分发挥了潜力, 博物馆的地位也开始上升到与其他教育资源如图书馆和档案馆同等重要的地位。通过这几年强劲、多样化和行之有效的课程项目开发, 学术项目办公室重新考虑博物馆的定位, 认为博物馆是整所大学社区学习的支点, 适合于任何专业或学习水平的人。

为了满足学生个性化接触原创艺术品的较高需求, 学术项目办公室于 2010 年进行扩容, 聘用了第二名全职员工: 一位策展助理, 其主要职责是在每个学年度统筹安排几百次课堂参观, 并和博物馆的展览筹备人员一起将超过 1 300 件艺术品从库房搬到版画工作室 (print study room)。在工作室里, 再按照课程目标的要求布置展品。这个期限为 1 年的职位, 仅从欧柏林学院的研究生中甄选, 应聘者需要具备跨学科的专业背景, 薪酬由梅隆

基金会资助的款项承担,为那些有兴趣从事艺术、艺术史、考古学和策展工作,以及文化和区域研究、图书馆学、教育学、文学和历史学等领域工作或进一步从事研究的学生积攒实际工作经验。

欧柏林学院 2009 届学生安娜·克莱尔·斯泰恩布林 (Anna-Claire Stinebring) 是学术项目办公室的第一位策展助理,她在总结工作时强调了职位的重要性以及对她的影响。斯泰恩布林 (2016) 是宾夕法尼亚大学 (University of Pennsylvania) 的一名博士,在描述其在艾伦博物馆任职的经历时强调说:“这一职位让我能更好地面对我的专业,这个学科的前景是如此美妙。在学术界和博物馆中,学者们能放眼全球,对传统的国家和学科边界提出自己的见解。在艾伦博物馆学术项目办公室的这段时间,让我在学习艺术的同时,继续对跨文化和跨学科之间的重要联系保持好奇心,促使我与非艺术专业的学生和学者们进行更多的沟通和交流。”斯泰恩布林 (2016) 也将重点置于学术博物馆的策展人所面临的挑战之一,即“调整和适应单独一件艺术品的研究,以适应不同课程的需求”。她继续说道,“这些课程通常以一种极为高效和令人惊讶的方式利用博物馆的藏品。这些方式与在艺术史专业的课程中使用这些藏品的方式迥然不同。”采用不同的视角和架构,利用艺术史知识来阐释其他学科的内容,这项能力对于每个人而言都是巨大的财富。这种财富在平时不易习得,而是通过博物馆藏品和担任教育职员的过程中有意识地获得。

随着学术项目办公室的不断壮大,博物馆课程交流创新的广度和深度也在不断扩大。在与欧柏林学院教育创新与卓越中心 (Oberlin's Center for Teaching Innovation and Excellence, CTIE) 主任、历史学教授史蒂文·S·沃尔克 (Steven S. Volk) 密切合作期间,笔者撰写了一篇侧重于以艺术为中心的教学方法的文章,这一方法适合所有的学科,并总结了多年来在各学科中以艺术为中心的教学经验。方法被命名为“穿过街道” (Crossing the Street, CTS)。名字的灵感源于欧柏林学院的建筑布局。在学校里,人文学院、科学学院、音乐学院和艾伦博物馆均隔街相望。诚如本文作者米尔科娃 (Milkova) 和沃尔克所言 (2012),在“穿过街道”教学法中,艺术用于支持学生的学习,并不总是需要与课程内容联系在一起。但是,这一方法强调在博物馆空间内的交互体验。在博物馆中,由于学生需要离开传统的教室,不再是被动接收信息,因此方法旨在让学生忘却自己是在博物馆的环境里,能够促使学生获得全新的学习方式。这一方法还意在培养学生的某些思维习惯,例如深度注意力、自我反思、身心松弛和同情心,所有这些品德对学生未来的学术生涯、业余活动和专业领域都将大有裨益。

每一次的“穿过街道”的博物馆之行都是根据课程目标量身打造的。在课程设计阶段,教师和博物馆的学术负责人都会充分沟通教学的每一步。方法源于学习理论,用于加深学生的理解力,提高学生的意识。研究表明,不时中断传统课程学习更能激发学生的学习欲望,因此经常将课堂放置在博物馆里就能达到这种效果。在博物馆中,非艺术专业的教师和学生面对博物馆藏品时都是门外汉。对于同一个未知的事物,学生和专家的学习方式是不同的。因此,教师可以给学生示范如何高效地学习未知的内容、材料和方法。有研究表明,协同学习对于培养批判性思维很有好处。在展厅或版画工作室中,经常会用到这种同伴学习技巧。在展厅或阅览室中,小组学习的同学可以探索和分析,然后将事先精心挑选的艺术品的赏析方法教会给自己的同学。最近的科学研究 (IMMORDINO-YANG 2015) 进一步表明,情感在培养学生兴趣、学习动机、学生参与积极性和知识巩固方面都具有积极的作用,近距离接触原创艺术品以及艺术品实物能够激发学生有意义的认知和情感体验,从而巩固学生的学习,并将其所学到的知识和现实联系在一起。米尔科娃和沃尔克 (2014) 也曾讨论过参与情感的重要性,以及其他在博物馆中教育和学习的有效方式。

在培养能将博物馆以及其他学术院系资源用于其教学的核心教师方面,艾伦博物馆与欧柏林学院的教育创新与卓越中心之间紧密合作,可谓是业已形成。这种合作关系现在已不仅仅局限在专门为大学教育设计和实施新的艺术教学方面了,合作还包括针对教师的主题工作坊或一般的工作坊,这些工作坊主要用于介绍目标学习,培训教师如何将艺术原创作品应用到自己的教学中。工作坊可以招录新人,比如讲授科学课程、语言课程或音乐学院的教授;同时这些工作坊也可以在举办专题展览之前培训这些教授,使其具备一定的专业知识和概念架构,以便让整个展览成为实现某些课程目标和/或学习目标的替代方法。



不论工作坊的主题为何，工作坊的目标都是培训非艺术专业的教师，让他们能理解艺术是一种重要的文本或文化载体，并运用探索式学习的技巧，结合近距离且缓慢的观察练习，促进学生与艺术进行互动。

艾伦博物馆之所以能在学校教育中发挥日益强大的作用，其中重要的原因之一就是博物馆敢于集中力量调整教学方法，以满足“千禧一代的学生”（millennial students）（出生于 1982—2002 年间的学生）的学习需求。对于这一代学生而言，其在学习需求、学习方式以及学习环境方面有了明显的变化。研究表明，他们在多样和积极的环境中，如果给予一定的任务，就可以利用小组讨论和课堂活动，结合动手而非理论，更高效地进行学习。

为了满足这一代学生的学习需求，艾伦博物馆的教师放弃了传统的在展厅授课的方式，取而代之的是采用互动、合作和自我反思的活动形式。这些活动通常与小型的跨专业的策展活动一并开展。学生在博物馆里的练习能提高学生的智力，培养情感，还能强化感官。并且练习中还会要求学生向同学讲解自己对艺术品的所见和所闻。此外，展厅活动还会注重培养学生的自我意识，这种意识能让学生在理解自身感知倾向或偏见的同时，区分自己做出的假设和视觉数据支撑之间的区别。此外，博物馆的负责人会努力培养每个课堂参观学生的观察力，以及全面、准确描述图像内容和具体表现方式的能力。对于科学、技术、工程和数学（science, technology, engineering, and mathematics, STEM）专业的学生而言，这些视觉材料的培训方法将大有益处，这些专业的学生不仅要学习理论知识，而且还需要学习一定的技能，比方说分析复杂的视觉数据，视觉化处理其他抽象的结果等。

时至今日，作为教学方式改革的实验室，博物馆模式已完全适用于艾伦博物馆和科学课程的合作。科学课程的教师利用博物馆的藏品，鼓励学生进行艺术主题的探索，提出有关博物馆的科学问题，实施策展小组项目等；同时，博物馆模式也注重对科学知识的理解，对技能的培养以及对理论与实际生活的结合。例如，生物学（biology）和神经学（neuroscience）的学生，可以利用博物馆将自己的理论知识应用到实践中，并能在此过程中培养仔细观察和分析视觉数据的能力。再如，一门关于人类生理学（human physiology）的课程，主要是探讨关于欲望和配偶等与爱相关的艺术表现形式，而其博物馆课程将会探讨东西方的艺术作品中所描绘的强烈情感，以及这些情感是否与新兴科学对爱情生物学（biology of love）的理解相一致³。

罗德维克·库伊珀斯（Lodewijck Kuijpers，欧柏林学院 2015 届学生）指出，参加知觉神经科学研讨会（perceptual neuroscience seminar）的学生在参观了两位欧普艺术运动（Op Art Movement）的主要支持者维克托·瓦萨雷里（Victor Vasarely）和布里奇特·赖利（Bridget Riley）的作品后表示，（博物馆）不仅有机会能让他们感受到自己所学的内容，还能学以致用。从感觉出发，逆向感知生成知觉的神经过程（KUIJPERS 2016, 7）。库伊珀斯是一名神经学和工作室艺术（studio art）双专业的学生，在参观博物馆后他解释说：“（博物馆经历）和实验室工作的感觉很像。博物馆的参观需要亲自动手操作，需要积极解决问题，也需要团队合作。”这种与艺术面对面的批判性思维、有形感知和情感培养，诚如其后续所言，能让各个专业的学生“思考持续提问的重要性，从不同角度解决问题并理解万物的互联互通”（KUIJPERS 2016, 7）。

为了使博物馆成为各学科教师和学生眼中灵活、便于实践和容易获取资源的地方，博物馆的藏品必须完全数字化并能通过网络查看。10 年前，艾伦博物馆就提供了通过网络观看藏品的渠道（现在所有藏品都已数字化），能让教师浏览成千上万的艺术品，并通过检索找到相关的艺术品和其他关联信息。这种前所未有的查看方式激发了教师和学生的想象力、对知识的好奇心和创造力。对教师而言，他们对从网上查询到的内容非常感兴趣，因此不管藏品是在展厅中展览的，还是从博物馆的库房中取出展览的，教师们都十分愿意亲自去博物馆里探寻；同时，教师也乐于将自己的探索和对艺术品的热情传递给他们的学生。通过这种方式，教师和学生将一起寻找与遥远时空相联系的各种方式。长期以来，学术界人士都是艾伦博物馆的主要参观人群，而且博物馆规定，每次展出的作品仅占博物馆所有收藏品的 10%。因此，教师和学生为了教学之目的，往往会不时要求博物馆展出更多的藏品。

3 有关欧柏林学院生物学和艺术课程项目的宽泛概述和定性评估，参见米尔科娃等，2013 年。

除了通过网上参观和博物馆实地参观这两种方式外,以往的经验表明,向教师介绍博物馆的政策和参观规定也极为必要。在线访问允许教师了解方位、时间、相关内容或与课程的其他相关信息,甚至在与馆长讨论可能性之前,对博物馆参观有一个初步的印象。后续博物馆课程的准备、实施和跟进等工作,通过提供藏品利用的具体参数和架构,对师生将艺术元素融入课堂发挥了积极影响,也对管理和目标起到推进作用。根据大量的教师反馈(从两个学年度的调查问卷得出的结论),博物馆的负责人制定、起草和实施了能规范课堂参观的规定⁴。博物馆希望教授们能与博物馆的负责人一道,制定在博物馆进行课堂参观时的规章制度。举例来说,教师必须提供其课程参观博物馆的教学目标,参与展出艺术品的选择,并为本次博物馆参观设定专门的课程计划;教师也应发挥积极的作用,向学生说明批判性思考和学习的理念,以及与课程的关系;在博物馆参观的准备阶段,给学生布置相关阅读或其他作业,以增强学生的艺术品参观体验。除此之外,虽然课程会有博物馆的负责人或博物馆的教师参与,但教授需要在博物馆课程中起到积极的主导作用。参观学习之后,还需要教授能通过简短的阅读和书面作业、课堂讨论或简单索引等,以及本次参观博物馆相关的形式,来跟进参观博物馆之后学生产生的想法,并检查在博物馆中学习到的内容。其他的一些博物馆规定,比如说关于课堂参观过程中,教师能提出在版画工作室中展出的艺术品种类和数量等。这些规则是博物馆藏品登录人员和策展人员经过数年的工作经验总结。规定不仅保证了艺术品在搬运过程中的安全,也兼顾考虑了学生们在50~75分钟的课程时间里积极有效地参与艺术活动的的能力,避免学生因展品数量大而产生的知识点过多或视觉疲劳。博物馆为教师和学生近距离欣赏少而精的艺术品提供机会,让他们能够深度探索其中的奥秘,而不是囫囵吞枣、走马观花式的参观。博物馆的目的是想通过(或采用其他方式)标准化的学术叙述的方式,让学生能够获得对艺术品的感受并能与同学分享从艺术品中获得的知识。必须注意的是,艾伦博物馆的教育,其实一直是未囿于传统的和严格的艺术史框架。当在众多的其他学科,诸如非裔美国人研究、化学、英语、数学、音乐史、神经学、戏剧、俄语和政治等课程中采用艺术品原物进行教学时,艺术史知识只是学习内容的方式,而非学习的目标——艺术史知识只是给学生打下基础。这个基础,能让学生与他们的课程学习之间建立起联系,使学生成为知识的创造者而非接受者。

项目成功的建议策略

本文的最后部分给出了想要在学术博物馆和美术馆中搭建成功的学术推广项目的策略。策略以列表的形式呈现,这些建议是从大量的实践经验、学习理论和艾伦博物馆员工以及欧柏林学院教师的总结中得出的。

- 给训练有素的艺术史学家、考古学家、人类学家或其他拥有跨学科背景、对物质文化有深入了解、具有丰富教学经验、富有活力、乐于参与为学术人士开展学术推广的专家设定一个专业岗位。
- 与学校的教学中心合作,确定教师以及最能从中受益的群体对基于展品的教学法上的认识和兴趣。
- 确保获得博物馆/美术馆负责人和学院/大学专业领导的支持;精心准备关于通过艺术进行教学的优势的演讲,并在演讲过程中,展示来自其他机构的支持数据。
- 设计一堂有关利用博物馆藏品进行教学的课程,并在现有的教学工作坊、学院会议、培训会、学术研讨会、教学中心等场所进行展示。

4 艾伦纪念艺术博物馆、教育创新与卓越中心的工作人员在2012年秋季学期和2013年秋季学期对所有非艺术类教员进行了详细的参观前和参观后的调查。这些调查的数据和从中得出的结论发表在米尔科娃和沃尔克,2014年。



- 邀请已经利用博物馆藏品进行过教学的教师与自己的同事分享教学经验，并给其他同事上一堂简短的展示课，以便其他同事能够亲眼看到为学生安排的各种学习体验。留出讨论时间，集思广益。

- 为新入职的教师和挑选的新教师设计专门的博物馆 / 美术馆工作坊。设计中应包括当前教师与他们的互动以及演示。在新学年开始之前启动工作坊，以便留出足够的时间给教师在其教学大纲中安排或增加博物馆参观的内容。

- 在计划和实践博物馆课程时，应为每个人制定清晰的规则，并提出目标。

- 寻求艺术史和工作室艺术专业的投入，让艺术与所有专业相联系，并能为其他学院利用跨学科领域的艺术史提供工具和方法。通常来说，使用博物馆最多的用户就是艺术史和工作室艺术专业的教师。他们可能会认为，扩大博物馆与课程内容的整合，将限制他们与学生接触藏品的机会，因此越早获得这些教师的支持和帮助，对实施项目就越有利。

- 建议安排专门的社交活动（比如招待会），邀请教师和学校的高层领导到博物馆里参加活动，和 / 或向有兴趣与博物馆负责人进行合作的教师提供资金支持（补助经费、研究经费），并向这些教师提供藏品用于课程设计。

- 向所有的参观者强调，博物馆所展出的藏品，不仅仅与其所学内容相关，还具有很多其他的价值。同时也应该强调，艺术品可以作为培养或提高技能和思维能力的工具。

- 向学校的关键人物介绍博物馆 / 美术馆的运行方式，强调博物馆的规定，并解释遵守这些规定的意义。

- 制作宣传简介（应当包含具体案例和有用的提示信息），向学校的教师和工作人员发放。

- 参加学校举办的教师大会和其他活动，在这些会议或活动中，可以获取对博物馆有用的信息，并能让其他教师记住博物馆的存在。需要博物馆负责人和教育者不时在学校的活动中出现，这点非常重要。

- 向其他兄弟博物馆 / 美术馆讨教其行之有效的其他方法。

- 确认与博物馆藏品密切相关的课程，联系课程教师，向其提出能将艺术品和艺术教育方法融入其课程大纲的具体建议。

- 举办活动，让博物馆的工作人员有机会与各种学科的教师见面和交流。通常情况下，新的想法和合作项目往往就来自于此类活动。

- 让博物馆 / 美术馆的负责人了解新的教学方法，让他们知道这些方法对“千禧一代”的学习者行之有效的原因。

结论

艾伦博物馆之所以发展蒸蒸日上的根本原因，在于其领导班子的先进管理理念、拥有丰富的管理和教学经验的高素质员工、梅隆基金会的实质性资助，以及前任校长们、教务长们和各学科教师们提供的智力上和管理方面的支持。全职岗位的设立、用于专业学术推广的专款专用，还有开展以展品为基础的教学活动，都是博物馆能够在学校这个大环境中愈加重要并保持其地位的关键因素。教师为了提升自己的教学水平，也愿意迅速地调整自己的教学策略以适应新的教学环境。但是也必须承认，除了上述因素以外，最重要的因素就是艾伦博物馆员工的水平和专业熟练度，他们愿意直面挑战，愿意迁就非艺术学科的教师，愿意吸纳其他学科的优势，愿意从门外汉的角度审视博物馆，愿意参与开放式的对话，并且他们愿意不时跳出自己专业的舒适区来迎接挑战。就这点而言，他们与每天穿过街道来参观博物馆的学生们如出一辙。

致谢

在此，非常感谢过去 8 年间在博物馆任职的策展助理，他们分别是安娜·克莱尔·斯泰恩布林、埃里卡·拉贝格（Erika Raberg）、卢卡斯·布里夫（Lucas Briffa）、莎拉·麦克卢斯基（Sarah McLusky）、海莉·拉森（Hayley Larson）、罗德维克·库伊珀斯、米里亚姆·芬克尔曼（Miriam Finkelman）和奥利维亚·方丹（Olivia Fountain）。在此期间，我从他们那里得到大量宝贵的帮助和灵感。在此还要感谢艾伦博物馆的两任馆长，他们分别是斯蒂芬妮·怀尔斯和安德里亚·德斯汀（Andria Derstine），感谢他们对我的想法和工作的大力支持。在此我还要感谢史蒂文·沃尔克，他不仅是我尊敬的同事，也是我的导师，更是一位愿意挑战自我的人。

参考文献

- CROSSMAN, C. 2016. Personal communication with the author. May 5.
- GOETHALS, M. and S. FABING 2007. College and University Art Museum Program: Summary Report Prepared for The Andrew W. Mellon Foundation. New York: The Andrew W. Mellon Foundation. http://mac.mellon.org/CUAM/cuam_report.pdf.
- IMMORDINO-YANG, M. H. 2015. Emotions, Learning, and the Brain: Exploring the Educational Implications of Affective Neuroscience. New York and London: W. W. Norton & Company, Inc.
- KUIJPERS, L. 2016. Neuroscience at the Allen Memorial Art Museum. Center for Learning, Research and Education in the Sciences Newsletter Fall, 7. <https://new.oberlin.edu/office/clear/CLEAR%20newsletter%20Fall%202016%20PROOFv2.pdf>.
- MILKOVA, L. 2011. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College: Academic Programs. Oberlin: Allen Memorial Art Museum. <http://www2.oberlin.edu/amam/documents/AMAMAcademicProgramsbrochure.pdf>.
- MILKOVA, L. and S. VOLK 2012. Crossing the Street Pedagogy: Using College Art Museums to Leverage Significant Learning Across the Campus. In: A Handbook for Academic Museums. Exhibitions and Education, S. JANDL & M. GOLD (eds.) (Edinburgh & Boston: Museums Etc), 88-118.
- MILKOVA, L, C. CROSSMAN, S. WILES, and T. ALLEN 2013. Engagement and Skill Development in Biology Students through Analysis of Art. CBE—Life Sciences Education 12 (Winter): 687–700. <http://www.lifescied.org/content/12/4/687.full>.
- MILKOVA L. and S. VOLK 2014. Transfer: Learning in and Through the Academic Art Museum. In: A Handbook for Academic Museums: Advancing Engagement, S. JANDL and M. GOLD (eds.) (Edinburgh & Boston: Museums Etc), 28-63.
- MILKOVA, L. 2016. Teaching with Art in the Science Curriculum. Oberlin: Allen Memorial Art Museum.
- MILLER, G. 1992. Moore to Head Allen Museum. Chronicle-Telegram, May 21.
- MOORE, A. F. 1995. Report Submitted to the Andrew W. Mellon Foundation, June 28.
- MOORE, A. F. 2016. Personal communication with the author. April 26.
- MORGAN, C. 2001. Jost Tells All About Allen's Art. The Oberlin Review, March 2.
- PARKHURST, C. 1962. An American University Collection. London: London County Council.
- STINEBRING, A-C. 2016. Personal communication with the author. April 21. 2017. Policy for the Use of the Wolfgang Stechow Print Study Room, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. <http://www2.oberlin.edu/amam/documents/AMAMPolicyforPSR.pdf>.

联系方式

Liliana Milkova, Curator of Academic Programs, Allen Memorial Art Museum
Address: 87 N. Main Street, Oberlin, OH 244074, U.S.A.
E-mail: Liliana.Milkova@oberlin.edu
<http://www2.oberlin.edu/amam/>

关键词

Collection engagement, Interdisciplinary approaches in higher education



教育博物馆：希腊大学 博物馆的挑战与成功

Magdalini Ntinou, Evgenia Vafeiadou / 文
肖福寿 / 译

摘要

大学博物馆在为研究和教育作出贡献的同时，也可以成为社会媒介的基础。因此，有必要探索和完善三个关键要素，即：有效的学生参与度（effective student engagement）、数字项目（digital projects）和财政可持续性（financial sustainability）。本文强调了博物馆的总体目标，即严格评估技术在增强观众体验中的综合应用，而不是使展品黯然失色。此外，论文还介绍了博物馆的战略计划，其中包括志愿者服务、赞助商以及合作伙伴关系。最后，我们详细阐述了如何解决资金受限，博物馆应当提供哪些科技，以及我们如何吸引观众等问题。



引言

根据国际博物馆协会 (ICOM) 的定义,“博物馆是为社会及其发展服务的、向公众开放的非营利性常设机构,为教育、研究、欣赏的目的征集、保护、研究、传播并展出人类及人类环境的物质及非物质文化遗产”(2007, art. 3)。这恰好也准确表述了大学博物馆将要实现的使命。作为一个更为庞大的教育机构的组成部分,大学博物馆强化了其身份,因为两者都“包含丰富的信息,且记录和代表了来自全球文化和自然的多样性”(CHATTERJEE 2010, 179)。

在大学或学院里创办博物馆的最早案例,可以追溯到公元前 4 世纪的亚里士多德学会 (Lyceum of Aristotle) (BOYLAN 1999)。绝大多数的大学博物馆创建于 17 世纪以后,最初是牛津大学 (Oxford University) 的阿什莫林博物馆 (Ashmolean Museum)。如今,人们对有关大学博物馆的国际文献越来越感兴趣,因为这些博物馆是“关于科学知识是如何构建和传授的,以及关于自然物种是何时开始建档保存的唯一的物证保管者”(LOURENÇO 2002a, 52)。值得注意的是,大学博物馆有着双重目的——丰富学术教学和开展科学研究。大学博物馆扮演的独特角色可能由于其具有服务的特性,因为博物馆不仅为学生提供服务,而且服务于全体教员和行政机构 (GUTHE 1966)。

为了充分认识大学博物馆所扮演的角色,有必要了解大学本身的功能,因为大学博物馆是在大学的内部建立和组织的,通常也归属于大学的一个特定部门。斯坦伯里 (Stanbury) 指出,大学是充满活力的机构,通过与社区和公众分享资源来开展学习和研究 (2002)。大学能为博物馆提供独一无二的机会,使之在特殊的文物、艺术品和标本藏品之间进行跨学科的研究。因此,“几个世纪以来大学博物馆始终是大学学术成就和奉献精神的重要标志之一,成为学生们进行学习和文化体验以及更广泛的大学社区的重要组成部分 (BOYLAN 1999, 55)。

在过去的几十年里,大学博物馆历经多次变革,正如洛伦索 (LOURENÇO) 指出的那样,大学博物馆在转型期不断面临着挑战。大学博物馆的目标、政策、需求和工作方式都受到深刻的影响,但这些博物馆仍在力图保持自己身份的完整性和独立性 (2008)。因而很明显,如今的大学博物馆比起以往的任何时候都需要重新评估自身的规划和做法,让自己在当今时代依然具有重要价值。

回顾希腊博物馆的发展状况,最早在大学博物馆和收藏机构始建于 18 世纪,到如今已经超过了 100 座 (TROULI 2006)。很多希腊的大学都设有博物馆,比方说雅典大学 (University of Athens)、塞萨洛尼基大学 (University of Thessaloniki)、约阿尼纳大学 (University of Ioannina)、帕特雷大学 (University of Patra) 等等。希腊的大学博物馆发展,与希腊大学体系的发展史是同步的 (BOUZAKIS 2006)。博物馆的主题范围是由其所附属的部门决定的,有不少博物馆隶属于行业内最重要的国际性组织,诸如国际博协 (ICOM)、大学博物馆与藏品委员会 (UMAC)、欧洲学术遗产网络 (European Academic Heritage Network, UNIVERSEUM), 以及大学博物馆团体 (University Museums Group, UMG)。

卡拉瓦西利 (Karavasili) 和麦克拉基斯 (Mikelakis) 指出,博物馆的使命“不仅是生产知识,最为重要的是突出所展示遗产的价值,从而凸显保存和保护的重要性”(2003, 13)。目前博物馆在运营中遇到许多阻碍,并且全球多数的大学博物馆也面临着相似的情况。应当把这些阻碍看作是大学博物馆发展的契机,以此促进其在研究和教育方面的作用,进一步发挥作为社会媒介的潜质。

我们的工作规划

国立雅典大学是希腊的第一所大学,也是整个巴尔干半岛和东地中海地区创办的第一所大学。2017 年,雅典大学迎来了 180 周年校庆,180 年来大学始终致力于推动知识、研究和文化的传播。大学的使命是应对新的挑战,诸如科学的发展、教学和研究的升级、基础研究和应用研究的进步,以及对社会经济发展的贡献等。正如加夫罗格鲁 (Gavroglou) 所强调的,“雅典大学是这个国家知识和学术生活的脊梁”(2014, 262)。在这一架构下,雅典大学所拥有的 16 座博物馆,每座博物馆都根据其收藏内容归属于一个特定的院系。这些展品涵盖了广泛的学科范围,在科学和文化领域都具有重要意义。



本文介绍了 1993 年成立的雅典大学哲学学院的教育博物馆 (Museum of Education)。教育博物馆通过丰富的一手资料 (学生的物品、教学设备和教科书) 和大量的二手资料 (照片、地图、文本和模型), 保存并展示了希腊现代史的各个方面。

用拉布拉基 (Labraki) 的话来说 (2005), 博物馆的目标包括以下四个方面:

- (1) 保护与教育、学校教学有关的文化遗产;
- (2) 促进对希腊教育、教育学以及学校教学的历史的探索与研究, 以及对自古以来巴尔干地区、欧洲乃至世界范围内涵盖本科生和研究生阶段教育的研究;
- (3) 培训毕业学生从事博物馆学、学校资料的归档和保存等方面的工作, 以防资料丢失;
- (4) 激发教育界和社会的关注。

为此, 我们将探讨这座博物馆的历史、目标和规划。博物馆的首个常设展览于 2000 年开幕。自 2004 年起, 博物馆根据 19 世纪到 20 世纪希腊教育的发展状况, 策划了名为“现代希腊教育的印象” (Images of Modern Greek Education) 的常设展览。从 2013 年开始, 博物馆每天运营 6 个教育项目, 并组织接待学校的团体活动。通过策划这些教育活动, 旨在满足中小学生对教育的需求。

我们博物馆的专业人员参加各类与教育和文化有关的论坛、座谈会和研讨会。博物馆还组织了与藏品有关的工作坊, 主题包括技术、科学、图书和戏剧等方面的内容。这些工作坊是外展计划的一部分, 目的在于吸引更多的观众。此外, 大学的学生和教授们积极参加博物馆的活动, 他们的参与有助于我们的发展。最后, 教育博物馆与其他博物馆、机构和组织建立了合作伙伴关系, 在博物馆的空间之外共同举办展览、活动和项目。格拉达基 (Geladaki) 用一句话对博物馆作了概况——树立了大学博物馆转变成成为开放的文化教育机构的典范 (2006)。

博物馆学习与技术的结合

每座博物馆都选择通过不断改进其藏品的呈现方式, 以实现最有效的思考和讨论。今天, 新技术为博物馆体验提供了新的可能, 利用数字工具, 博物馆可以在观众和博物馆展品之间建立起更多的联系。从 3D 扫描 (3-D scanning)、3D 打印 (3-D printing) 到虚拟现实 (virtual reality) 和应用程序 (apps), 数字技术正以多种方式被灵活运用 (ILNYTZKY 2016)。技术帮助更多的人参与到艺术和文化中来, 并且搭建起博物馆内容与观众之间沟通的桥梁 (RIDGE & BIRCHALL 2015)。

然而, 在博物馆里运用技术手段必须遵循一定的原则, 技术不应被视为内容的替代品。正如墨菲 (Murphy) 所提醒的那样, 技术并不是一根可以改变博物馆外观、理念和宗旨的魔杖 (2015)。技术的应用必须经过博物馆专业人员的深思熟虑。博物馆不应为了迎合潮流而将资金投入数字技术。以一种更具批判性和建设性的方式接纳数字技术是相当重要的, 这样可以将人和社区置于博物馆实践活动的核心。

大学博物馆可以建立自己的社区, 其成员包括教授和学生, 同时也能通过开发网络工具以丰富自身藏品的展示。拉迪尼 (Corradini) 在她的研究中指出, “网络工具支持信息的开放和流动, 以此传播大学博物馆的社区, 提升观众的参与度和社会包容度, 引起大家对文化遗产的关注” (2012, 135)。



本着这种精神，教育博物馆利用了技术上的优势，为其弥补了博物馆在教育工作者、服务人员和志愿者方面人力资源不足的情况——然而技术并不能替代博物馆的内容。更具体地说，博物馆在所有流行的社交媒体，亦即 Facebook、Twitter 和 Instagram 上分别创建了账户，向受众传递重要信息，进而吸引更多的观众。此外，博物馆还鼓励那些来自不同院系、希望从事开发教育软件和设计新的移动应用程序的研究生参与其中。

其中一个名为“盖娅女神：走近地球”（Gaea: Approaching Earth）的教育软件针对初中地理、物理和数学课程提出了跨学科的教学方法。这一软件包含 4 个微观世界，能让学生理解如何运用非线性的方法来解决实际问题。学生被要求使用来自不同数据库的互补数据来解决实际问题，而教师的作用则在于推动整个学习过程顺利进行。

另一个名为“从现在到过去”（From the Present to the Past）的教育软件旨在帮助学生熟悉希腊历史上的各个时期。学生选择一个主题，可以借助文献、图片和实物对象等史料进行研究。随后，他们填写一张工作表，与同学们探讨解决历史上争议问题的最佳方法。每个团队的成员们都要交换观点，然后提出他们的策略并为自己选择的解决方式进行辩论。这个项目适用于 12~15 周岁的学校团体，并为在短时段和长时段里寻找历史信息的学生们提供了重要的解决方案。

以下这个移动应用程序，运用了当今流行的数字化的讲故事方法，专门针对小学年段的参观群体。故事的关键人物，是一个世纪以前的希腊小学生安吉利基（Angeliki）。这位同学用一种很有趣的方式带领小伙伴们参观教育博物馆。参观过程中的每一个环节，观众都能借助安吉利基提供的一些信息和有趣的故事，仔细观看展项内容。通过这次“旅行”，孩子们以一种新颖和互动的方式参观了 40 个展项。

试验新技术是我们创新方法的一部分，这就意味着允许接触不同的项目参与者并且分享信息和知识。我们相信之前的合作案例是成功的，因为大学生们和观众与策展人进行了真诚的对话和交流，并在参观后给予我们积极的反馈。

可持续发展和教育博物馆

由于世界上许多国家现在都处于严重的财政压力之下，这直接对欧洲的文化领域产生了巨大的影响。经济危机导致政府和私人对博物馆的财政支持急剧减少（ICOM 2013）。许多博物馆及其藏品面临着严重威胁，资源日益减少，工作条件愈加恶化。

2009 年以来，希腊政府的债务危机严重影响着国家的财政和社会地位。这场危机对文化造成了严重的后果，因为政府对文化机构本已有限的资助又进一步减少。根据文化政策委员会（Committee for Cultural Policy）的规定（2015），政府当局不能再资助任何涉及有效保护、保存和维护古迹和遗址的项目；调查和发掘项目正在被放弃；博物馆被迫关闭或停止展馆和收藏途径。由于预算的削减，大多数希腊博物馆无法支付水电费，无法留住工作人员或资助新的展览（DACIC 2016）。

这一特殊的状况也存在于学术部门，因为这些部门的预算已被大幅削减，直接影响到大学博物馆的运作，甚至影响到大学博物馆的存在。今年，来自全国各地的大学博物馆代表组织了数次网络会议，为了建立起大学博物馆与藏品委员会（UMAC）的希腊分部。在这些会议中，大学博物馆的代表们讨论了各个大学博物馆所面临的挑战、共同的需求，以及实施合作项目的可能性，以求直面应对并彻底解决这一残酷的现实难题。会议的主要目的是让各所大学的管理机构注意到这些问题，从而使博物馆的财政有所保障，藏品也能得到保护。



教育博物馆不断努力改善展品的保存情况,改进博物馆的各项工作,并在形势低迷的情况下实施数字化的计划,而这些一直得到所属院系的资助与支持。确切地说,博物馆配备了新的展柜,购置了文物保护过程中必要的新设备,并建立了新的收藏空间,用以保存数量众多的展品。此外,博物馆已经接受了新的捐赠,这将丰富永久性的藏品。同样重要的是,教育学、博物馆学、文物保护和计算机等领域的专家已经受聘在这个项目中发挥最有效的作用。

目前教育博物馆正在根据自身的需求和潜力,实施一项为期 2 年(2016—2018 年)的战略规划。具体而言,博物馆不仅得到大学本科生和研究生的支持,还得到了不同年龄和背景的志愿者的支持。今年,一些大学生志愿者参加了帮助实施教育计划(assisting in delivering educational programs)的项目。他们认为,从中获得的经验无论在学术上还是在专业上都是非常宝贵的。博物馆已经得到 3 家公司的赞助,其中有的支付各种费用,有的支持其推广活动。一家名为“Sklavenitis SA”的超市为学生提供瓶装水;一家名为“Mylonas SA”的面包房为学生提供零食。还有一家名为“Pelikan Greece SA”的文具公司为博物馆的所有活动提供了文具和工艺制作设备,这有赖于博物馆的宣传工作,以及与教育学专家的充分沟通。

所有的合作伙伴关系都为博物馆提供了重振形象机会,并以此吸引更多观众,而不仅仅是面向作为基本观众群体的学校团体。社会各阶层都应该发出自己的声音,将各自的心声反映在博物馆的藏品和展品中。事实上,博物馆努力为那些原本态度不太积极的人群提供了参观藏品的机会,鼓励他们更多地了解博物馆的工作。同时,博物馆也在努力鼓励他们发出自己的声音。

有鉴于此,博物馆与当地政府和老年护理中心建立了合作关系,为老年人提供参观博物馆的机会;同时创建了一个项目,其中融入他们个人的故事。我们还与文化部实施了一个联合项目,让难民家庭也能够参观博物馆。通过这些活动,难民的孩子不仅了解到 100 多年前希腊学校是如何运作的,还将自己国家的教育制度与希腊进行了比较。这个项目的目的是使难民熟悉一种新的文化,并帮助他们更好地融入东道国。希腊许多城市的博物馆都在举办同一主题类型的活动,不过它们面向更为广泛的社区。为孩子及其父母举办的工作坊,主题包括当代希腊戏剧、传统希腊故事和科学学科(例如化学、天文学)。博物馆的工作人员参加全国性和欧洲的会议,介绍他们自己的研究项目,加入范围更广的大学博物馆社区,并了解其他博物馆的做法和思考。我们博物馆的专业人士希望能与其他国家的大学博物馆同行交换意见,丰富自己的想法,寻求切实可行的解决方案,以确保博物馆的发展进步。

结语

希腊的大学博物馆和全球的大学博物馆一样,正在努力改善其自身博物馆的全貌。更具体地说,大学博物馆建立了自己的合法架构,改进了教育运作体系,使学生和观众的参与度更为系统化,而最重要的则是确立了研究者和实践者之间的合作关系。

教育博物馆的案例展现了大学博物馆在希腊的整体发展情况,以及博物馆所面临的挑战。对博物馆的发展历史进行系统性的研究是很有必要的,但这项工作至今尚未完成。正如洛伦索阐释的(2002b, 25):“只要博物馆的历史还没有得到研究,大学博物馆及其藏品的科学地位和社会作用就会继续被低估,他们的身份将仍处于危机之中,他们的遗产也将一直面临风险。”

综上所述, 大学博物馆的未来可期, 可以在有需要的时候重塑自己, 发挥重要的作用, 并获得社会应有的关注。面向公众开放的大学博物馆是政治、社会和环境话语中心的公共行动者, 这些博物馆通过展览和项目来预测具体的社会需求和社会问题。简而言之, 大学博物馆是一个国家历史、艺术、文化和科学遗产的重要组成部分 (THOMPSON 2002), 并不断致力于追求卓越 (KELLY 2001)。

致谢

我们要感谢玛丽莎·丰托普洛 (Marisa Fountopoulou) 教授长期以来的支持。我们也要感谢博物馆赞助商的慷慨捐赠, 还有所有参与博物馆项目的学生。

参考文献

- BOUZAKIS, S. 2006. Η πανεπιστημιακή εκπαίδευση στην Ελλάδα, 1836-2005. Αθήνα: Gutenberg.
- BOYLAN, P. 1999. Universities and Museums: past, present and future. *Museum Management and Curatorship*, 18:43-56.
- CHATTERJEE, E. 2010. Object based learning in higher education: the pedagogical power of museums. *University Museums and Collections Journal*, 3:179-182
- CORRADINI, E. 2012. The new communication technologies for sharing and participatory Italian university museums. *University Museums and Collections Journal*, 5: 133-146.
- DACIC, A. 2016. Greek Museums Closed for the Public Due to the Financial Crisis. <http://www.widewalls.ch/greek-museums-closed-for-public-due-to-financial-crisis/> (accessed August 20, 2017).
- GAVROGLOU, K. 2014. Το Πανεπιστήμιο Αθηνών και η ιστορία του. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- GELADAKI, S. 2006. Πανεπιστημιακά Μουσεία Εκπαίδευσης: Η Παιδαγωγική διάσταση της ανάπτυξης του εκπαιδευτικού παρελθόντος. Πάτρα: Πρακτικά 4ου Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου Ιστορίας Εκπαίδευσης.
- GUTHE, A. 1966. The role of University Museum. *Curator the Museum Journal*, 2: 103-105
- ICOM. 2007. Definition of Terms. Austria: ICOM.
- ICOM. 2013. Support culture and museums to face the global crisis and build the future. Lisbon: ICOM.
- ILNYTZKY, U. 2016. Five ways museums are using technology for new experiences. <http://www.seattletimes.com/nation-world/5-ways-museums-are-using-technology-for-new-experiences/> (accessed August 1, 2017).
- KARAVASILI, M. & MIKELAKIS, M. 2003. Η ερμηνεία της κληρονομιάς στα μουσεία του Πανεπιστημίου Αθηνών. *Το Μουσείο*, 3:11-13.
- KELLY, M. (2001). *Managing University Museums. Education and Skills*. Paris: OECD.
- LABRAKI, A. 2005. Το Μουσείο της Παιδείας. <http://www.kapodistriako.uoa.gr/stories> (accessed May 16, 2017).
- LOURENÇO, M. 2002a. Are university collections and museums still meaningful? Outline of a research project. *Museologia*, 2:51-60.
- LOURENÇO, M. 2002b. Contributions to the history of university museums and collections in Europe. *Museologia*, 3:17-26.
- LOURENÇO, M. 2008. Where past, present and future knowledge meet: an overview of university museums and collections in Europe. *Museologia Scientifica Memorie*, 2:321-329.

MURPHY, A. 2015. Technology in Museums: making the latest advances work for our cultural institutions. <http://advisor.museumsandheritage.com/features/technology-in-museums-making-thelatest-advances-work-for-our-cultural-institutions/> (accessed July 13, 2017).

RIDGE, M. & BIRCHALL, D. 2015. How digital tech can bridge gaps between museums and audiences. <https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/2015/oct/23/digital-technologymuseums-audiences-collaboration> (accessed June 27, 2017).

STANBURY, P. 2002. A panoramic view of university museums. *Museologia*, 2: 9-10.

The Committee for Cultural Policy 2015. Economic Crisis Devastates Greek Museums & Archeological Sites. <https://committeeforculturalpolicy.org/economic-crisis-devastates-greek-museumsarcheological-sites/> (accessed July 25, 2017).

THOMPSON, M. 2002. *Manual of Curatorship: a guide to museum practice*. London: Routledge.

TROULI, S. 2006. Η περίπτωση των πανεπιστημιακών μουσείων στην Ελλάδα από την ίδρυσή τους. Πάτρα: Πρακτικά 4ου Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου Ιστορίας Εκπαίδευσης.

联系方式

Magdalini Ntinou, Museum Associate

Address: Museum of Education, University of Athens, 15784, Athens, Greece

E-mail: magntin@ppp.uoa.gr

<http://mouseiopaideias.ppp.uoa.gr/>

Evgenia Vafeiadou, Museum Associate

Address: Museum of Education, University of Athens, 15784, Athens, Greece

E-mail: j.vafeiadou@ucl.ac.uk

<http://mouseiopaideias.ppp.uoa.gr/>

关键词

Student engagement, Technology, Financial sustainability



作为多功能平台的大学博物馆：关于“发动者—活动—功能”理论的初步建议

Jeng-Horng Chen (陈政宏) / 文

肖福寿 / 译

陈政宏 / 审校

摘要

大学博物馆除了具备博物馆的传统角色和功能以外，还逐渐开发出一种新的运营方式，即多功能平台（multi-function platform）。这些博物馆通过提供各种相关服务来连接大学和社区，从而满足人们日益增长的需求。本文作者提出了一个关于展览（exhibition）、藏品（collection）和平台（platform）之间关系的简易模型，该模型由三个部分组成，即发动者（initiator）、主要活动（main activity）和额外功能（extra function），其中至少有 4 个模式描述了这些组成部分之间的顺序和各自承担的角色。此外，本文也列举了中国台湾成功大学博物馆和其他一些大学博物馆的案例。



引言

背景和文献综述

大学博物馆及其藏品的首要的也是最重要的目的,是为大学教职员乃至广大公众提供一个培养研究的环境(COLEMAN 1942, 5)。大学博物馆通常是收藏大学历史、资料和工艺品的地方(HEINÄMIES2008, 33),并根据大学课程来建立其藏品和展览策略框架(KING & MARSTINE 2006, 266—291),但是其管理和财务通常取决于教授、学生、董事会、校友和公众(DYSON 1990, 68)。

21 世纪初,随着高等教育的变革,大学博物馆有机会重新明确其在高等教育机构中所发挥的作用(WALLACE 2003, 5)。

自 20 世纪后半叶以来,新博物馆学一直在挑战传统的博物馆。这一新学科强调了能响应社会期望的新服务(VERGO 1989)。大学博物馆面临的新挑战是如何与社会接轨并与当地社区建立联系,然后从推广项目和相关活动的经验中得到改进。尤其是大学博物馆需要与社区进行交流与合作,以吸引那些本来不愿意参观博物馆的人。因此,需要策划新的推广活动,制定针对特定目标人群的营销计划,以及对前台服务人员进行新的培训(PICKERING 2009)。

另一方面,大学博物馆在校内也面临着挑战。信息技术高速发展的时代,馆内藏品的价值和实用性受到了质疑。然而有人认为,藏品在教学和研究中的价值是其得以生存的关键(SOUBIRAN 2009)。不过,将博物馆视为重要的教学用具或“工具”并不罕见(GARRADAS 2010),问题可能在于该如何正确利用、改造和诠释展览和藏品。其中一项重要的任务便是协助跨学科的学习。新加坡国立大学博物馆(Museum of National University of Singapore)也认同这一想法。他们探索了如何将展览拓展到多样化的学习上(LIM, 2010)。因此,大学博物馆的教育功能便不再受到质疑。这一点已经得到广泛认同(CHATTERJEE, 2010),尤其是在过去的 20 年里,如大力推广的基于对象的学习(object-based learning, OBL)活动(DUHS, 2010)。

社会需要那些对人类具有广泛而深刻理解的领导者。这样的领导者具有远见卓识,并在许多领域具有跨学科的整合和交流能力,以应对新的挑战。所以说,教育系统和相关机构需要采取更多前瞻性的行动。如何才能在这样的文化环境中培养出这类未来的领导者呢?对于文化和教育政策而言,这是一个巨大的挑战。

大学博物馆的实际问题

在快速发展的高等教育环境中,大学博物馆至少存在着以下 3 种实际问题。

其一,对于发展中国家或是没有悠久历史的地区的博物馆来说,拥有世界上独一无二的藏品可能并不容易(FINDLEN, 1994: 130)。因此如何收集和 research 有价值的工艺制品?如何自我定位?能否作为科学教育中心而不是科学博物馆?是否缺乏社会科学类的博物馆?这些都是需要回答的问题(CHEN 2011)。根据成功大学博物馆的经验,我们提出了类似的想法,以及一些有关科技博物馆新功能和基本概念。比如说,配合“成功大学-普渡大学合作”展览举办政策方面的论坛,这一点获得了学界的关注并且得以发展(CHEN & HUANG, 2010)。

其二,由于社会上存在越来越多的科学争议和讨论,因此博物馆可以在这方面发挥积极作用。英国的一个有 2 000 年历史的尸骨案例引发了人们对于死亡原因及其解释的讨论,博物馆的展览也牵扯其中(SITCH 2009)。这表明博物馆的展览和推广活动可能会引起争议,但也可能会提出恰当的解决方案。这值得进一步探索和进行实验,以期进一步研究适合博物馆的新角色、功能和方法。

其三,也许除了中国和美国的大学博物馆外,大多数大学博物馆都面临着资源匮乏这一非常实际的问题。这可能是由于大学主体的资源有限,抑或是大学采用的分配政策导致其更多倾向于以投入正规教育、研究设施和人力资源为主,而不是文化环境或非正式的教学。



研究目标

基于上述分析, 由于大学博物馆具备大学和博物馆的双重功能, 因此在面对文化挑战时, 这些博物馆可以成为创新研究的良好试验区, 这值得人们去研究其创新的运营和管理模式。这一方法在最近的教育改革中也得到关注。例如, 大学博物馆作为非正式的教育场所, 可以用于科学、技术和社会 (STS) 与专业教育的融合 (HONG et al., 2010)。这是大学博物馆参与中学和高等教育改革的好机会。本研究的目的, 是建立起一种可以描述和帮助人们理解各种大学博物馆角色和功能之间关系的理论, 尤其是提供一种指导教育实践的手段。这种新理论及其描述的运作模式的建成, 可能会对大学推行正式和非正式教学有所裨益, 也能协助大学博物馆为其扮演越来越复杂的角色建立起自己的多功能平台。

研究方法

发展这一新理论的研究方法包括三个阶段: 第一阶段, 观察并收集现有展览成果中具有实验部分的信息; 第二阶段, 分析这些展览的动机、目的、功能, 以及展览是否充当了各类事物的平台角色; 第三阶段, 通过规划与展览以及博物馆其他任务有关的各种活动的角色, 来进一步拓展理论。

为了准确描述理论所运用的理念, 需要理论所使用的一些术语进行定义。这是关于大学博物馆作为一个多功能平台的理论, 其中的多功能具有多种含义。当然, 这表明相比传统的展览、藏品、教育和推广, 大学博物馆还具有更多的作用或功能。大学博物馆具有许多新功能, 例如作为休闲娱乐、举办政策论坛、学校招生、结婚照的取景地等场所。此外, 这还意味着这些新旧功能可以并行。作为平台, 大学博物馆指明了开展交流是一种媒介。但需要强调的是, 交流不仅是策展人 / 博物馆与观众之间的交流, 也是观众之间以及观众与其他“行动者” (actant) 之间的交流。“行动者”这个词来源于科学、技术与社会研究 (LATOUR 2005) 领域中的“行动者网络理论” (Actant Network Theory, ANT), 意味着一个物体, 无论其是否拥有生命形式, 都可以自主行动。

下一节中建构的理论, 就是基于行动者网络理论所形成的, 通过分析博物馆管理人员、策展人、观众、外包工人、藏品、展览、赞助商、政府、大学和学者之间的关系后得出的。这将行动者们视为具备自我意愿和目标的独立个体, 并通过考虑他们的兴趣、环境、局限性、资源, 以及他们可能采取的工作方式之间的互动, 来分析他们的关系。例如根据行动者网络理论, 任何可能的工作方式都归因于“强制通过点” (obligatory passage point, OPP) 的存在, 这也可能是行动者之一。随后, 将一些博物馆的活动归纳为几种特殊类别, 通过建构的理论来描述这些类别之间的关系, 同时呈现了将博物馆日常工作中的任务和角色进行概念化的各种路径。

建构的理论

“发动者—活动—功能”理论 (Initiator-Activity-Function Theory)

通常而言, 藏品是博物馆里其他任何活动的基础, 扮演着发动者或动机的角色, 需要设计出一些活动来利用这些藏品, 比如策划作为博物馆主要活动的展览。展览通过使用博物馆的收藏对象来实现某些目标, 例如教育学生或是推动相关学术领域的发展。这就是博物馆日常工作中最常见的方式。但是有的时候, 除了最初设计的功能之外, 博物馆还可以获得额外的、意料之外的功能。因此, 考虑到该理论中发动者 (动机)、主要活动和额外功能之间的关系, 并以这些单词的首字母来命名理论, 简称其为“IAF 理论”。



IAF 理论的第一种模式是这三者之间最为常见和传统的关系：即以藏品作为发动者，展览作为主要活动，而额外功能可以是多功能平台。这个想法产生于成功大学博物馆中的“成功大学 - 普渡大学合作”展览。我们在展览中发现，来自学术界的资深学者喜欢在某个仅包含文字和一个简易列表的展板前讨论高等教育政策。这两个展板前面的空间也成为了一个临时性的“公共政策论坛”（public policy forum）。因此，这个“公共政策论坛”便是一个意料之外的额外功能，也可以将其视为学术界相互交流的平台。这个案例提供了 IAF 理论的第一种模式，即模式 A。接下来将探索藏品、展览和平台这三者与发动者、活动和额外功能相结合的更多的可能性。

由于大学博物馆可能充当多功能平台，可以推测平台是主要活动，而藏品仍是发动者。因此，对于第二种模式来说，展览是平台活动的直接结果，是额外执行的额外功能。这种模式 B 可行吗？在下一部分中，将展示一项成功大学博物馆的案例。

IAF 理论存在的第三种可能的模式（即模式 C），是将展览作为发动者。当两个机构愿意规划一个新的巡回展览并进行文化交流时，这一模式就很常见了。在这种情况下，展览就是发动者，展览之前设计的主要活动，其结果是博物馆收集新的文物，以使展览变得更加完美。然而，出乎意料的是，展览在另一个意想不到的方面起到平台作用，正如在成功大学博物馆举办的另一个“IC Taiwan”展览那样。

人们可能会很好奇：这个新开发的平台能够为大学博物馆做些什么呢？通过将平台的角色从额外功能（模式 A 和 C）或活动（模式 B）转移到发动者，可以预期到展览或推广将是该平台设计的主要活动。在这种情况下，额外功能应为藏品（模式 D）！这可能吗？下面概述了来自东京大学（University of Tokyo）的一个案例。表 1 列出了以上 4 种 IAF 理论模式。

模式	发动者	活动	额外功能
A	藏品	展览	平台
B	藏品	平台	展览
C	展览	藏品	平台
D	平台	展览 / 推广	藏品

表 1
IAF 理论关联了藏品、展览和平台的 4 种模式

人们可能对 IAF 理论是否还存在更多的模式感到好奇。这 3 个位置可能出现的逻辑组合总共有 6 种模式，但是到目前为止，仅在上述 4 种模式中发现了案例。其他两种可能的模式是“平台（I）—藏品（A）—展览 / 推广（F）”以及“展览（I）—平台（A）—藏品（F）”，这些模式仍有待被发现和记录。

东亚的大学博物馆案例

本节将为每种模式都给出至少一个案例，以证明该理论的合理性。

模式 A: 如表 1 所述，采用传统方式，策划了 20 世纪 50 年代“成功大学 - 普渡大学合作”历史的展览。成功大学各个部门提供的美国援助项目的藏品，例如教学实验室的仪器等，是展览（主要活动）的发动者。随后，这就成为讨论高等教育改革的良好平台（额外功能）。如图 1 所示，当诺贝尔奖获得者参观这个展览时，他们与成功大学的资深教授探讨了高等教育政策。



图 1

模式 A: 成功大学博物馆中的
“成功大学 - 普渡大学合作”展览
来源: 作者和成功大学博物馆

模式 B 的案例也来自成功大学博物馆。由于维修和展览已成为重大问题，成功大学的校史典藏展（首任校长的一套礼服）是这项活动的发动者。有意思的是，在经过讨论以及维修和展览方面的国际合作后，由于需要在日本殖民时期台湾教育政策的背景下对该展览进行恰当的解读，这一问题也为教育政策的讨论（活动）提供了新的平台。意想不到的是，在新的教育政策平台上的讨论并没有推动新的展览或任何出版，而是促成了如图 2 所示的一个特殊的小型实验性展览，即“客制化大学排名”（Customized University Ranking）展览（额外功能）。策展人认为，置于当代的背景下对高等教育政策进行反思，更加有趣和有意义。



图 2

模式 B: 平台的讨论促成了意料
之外的“客制化大学排名”
实验性展览
来源: 作者和成功大学博物馆

模式 C 的例子，是 2015 年 7 月至 2016 年 1 月底，成功大学博物馆在捷克共和国与当地博物馆合作举办的“IC Taiwan”¹ 大型展览。首先，这一模式包括了作为发动者的国际展览；其次，该模式需要为展览争取新的藏品资料（活动）（一些中国古代锁由资深教授捐赠给成功大学博物馆）；最后，该模式也成为了国际性的学术交流平台。例如，成功大学校长在开幕式之行中访问了几所邻近的大学，推动进一步的合作。来自主办地的政府官员还在准备过程中与出席开幕式的嘉宾进行交流，加强联系。在策展的初始阶段，根本没有预期到后两项功能。

至于模式 D，日本东京新近推出的 INTERMEDIATHEQUE (IMT) 博物馆² 是一个很好的案例。这座博物馆是由日本邮政株式会社 (Japan Post Co., Ltd.) 与东京大学综合博物馆合作创办的公共设施，位于日本丸之内地区的 JP 塔 (JP Tower) 内。博物馆被设计成以融合各种表达方式为基础，用于进行跨学科的实验，来探索一种新型的文化创造 (IMT 2017)。因此这是一个非常典型的多功能平台。正如本案例所示，平台也可以是发动者。毫无疑问，该博物馆的主要活动包括了许多创造性的表演艺术（例如戏剧）。随着在 IMT 创造和表演的标准越来越高，东京大学逐渐发现他们应该开始以某种方式“收集”这些作品，即以数字方式记录下各种创作或表演的过程，收集在表演中使用的关键对象和一些推广材料，比方说海报 (TERADA, 2017)。这是 IMT 从创意活动中产生的额外功能。

1 “IC Taiwan” 展览荣获 2017 年度 UMAC 奖二等奖。
2 请参阅: <http://www.intermediatheque.jp/>。



循环运作

为了总结 IAF 理论中已发现的 4 种模式，可以在如图 3 所示的循环运作图中查看这些模式。按照发动者、主要活动和额外功能的顺序，绘制出箭头来连接这些模式。模式 A (黑色) 由藏品 (collection) 发起并顺时针旋转；而模式 B (红色) 按逆时针方向旋转；模式 C (绿色) 从展览 (exhibition) 开始，然后逆时针旋转；模式 D (蓝色) 则从平台 (platform) 开始，并按逆时针方向旋转。

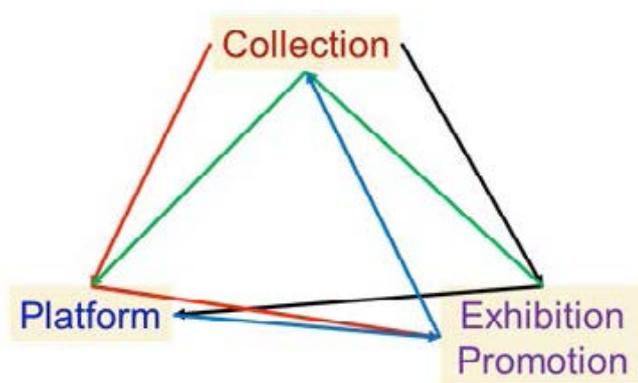


图 3

IAF 理论的 4 种模式的循环运作

结语

大学博物馆确能被开发为多功能平台的。本文所建构的“发动者—主要活动—额外功能” (IAF) 理论可以描述平台与博物馆其他活动 (藏品、推广 / 展览) 之间的关系。在 IAF 理论中，角色组合有 6 种逻辑可能性，但是到目前为止，从已有的博物馆案例中只能识别出 4 种模式。本文作者给出了实际案例来说明这些可能的模式。可以预期，进一步的研究将揭示其他模式的可行性。从多功能平台的角度出发，在大学博物馆里进行更多的试验，或许能推动理论的进一步发展。

致谢

本研究得到了“科技部”资助，项目合同编号：MOST 105-2511-S-006-004-MY3。

参考文献

- CHATTERJEE, H.J. 2010. Object-based learning in higher education: The pedagogical power of museums, *University Museums and Collections Journal*, 3: 179-182.
- CHEN, J.-H. & HUANG, P. H. 2010. Museum Exhibition as a Way of Policy Discussion: NCKU's Exhibition of Purdue-Formosa Project as an Example, *Museum 2010 Conference*, May 17-19, Taipei, 2010.
- CHEN, J.-H. 2011. Natural and Social Sciences Museum in Later Developed Societies: University Museums' Chance, Challenge and Responsibility, *2011 University Museum Conference*, Tainan, Nov.11-12, 2011.
- CHEN, J.-H. 2015. The Visitors' Behavior Study and Experimental Plan for Reviving Scientific Instruments in a New Suburban Science Museum, *CIMUSET ICOM Conference*, Cracow, Poland, Sep.6-11, 2015.
- COLEMAN, L.V. 1942. *College and university museums: A message for college and university presidents*. Washington, D. C.: The American Association of Museums.
- DUHS, R. 2010. Learning from university museums and collections in higher education: *University College London (UCL), University Museums and Collections Journal*, 3: 183-186.
- DYSON, R.H. Jr. 1990. Public education: The experience of the University Museum at the University of Pennsylvania. In: *Museums and universities: New paths for continuing*

education. J.W. SOLINGER (ed.) New York: American Council on Education & Macmillan Publishing Company, 59–80.

FINDLEN, P. 1994. Possessing nature: Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy. London: University of California Press.

GARRADAS, C. 2010. The use of the Art Collection of the University of Porto in teaching and research, *University Museums and Collections Journal*, 3: 67-72.

HEINÄMIES, K. 2008. The Helsinki University Museum and its responsibility to preserve the heritage of university history, *University Museums and Collections Journal*, 1: 33-36.

HONG, W.-L.; WANG, J.-P.; & CHEN, J.-H. 2010. Integrating Science, Technology and Society (STS) into Engineering Education — an Action Research Approach in Taiwan, Society for Social Studied of Science Annual Meeting, Tokyo, Aug.25-29, 2010.

IMT, About IMT. www.intermediatheque.jp/en/info/about (accessed DEC.31, 2017)

KING, L. & MARSTINE, J. 2006. The university museum and gallery: A site for institutional critique and a focus of the curriculum. In: *New museum theory and practice*. J. MARSTINE (ed.) Oxford: Blackwell Publishing Press.

KUHN, T.S. 1996. *The Structure of Scientific Revolutions*, 3rd ed., University of Chicago Press.

LATOURE, B. 2005. *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.

LIM, K. 2010. Multidisciplinary learning and an extension beyond an exhibition. Presenting a case study: Constructed landscapes: Singapore in Southeast Asia – Exhibition at the National University of Singapore Museum, *University Museums and Collections Journal*, 3: 81-84.

PICKERING, J. 2009. Ivory tower or welcoming neighbor? Engaging our local communities, *University Museums and Collections Journal*, 2: 15-22.

SOUBIRAN, S. 2009. Is research and teaching a key for preserving university collections and museums? *University Museums and Collections Journal*, 2: 21-30.

STICH, B. 2009. Courting controversy - the Lindow Man exhibition at the Manchester Museum, *University Museums and Collections Journal*, 2: 51-54.

TERADA, A. 2017. Activating University Museum Collections through a Theatrical Play, paper presented at the 17th Annual UMAC Conference, Sep. 5-8, Helsinki, Finland (unpublished).

VERGO, P. 1989. Introduction. In: *New Museology*, ed. Vergo, P. (ed.) London: Reaktion Books Ltd., 1-5.

WALLACE, S.-A. 2003. University museums at the crossroads, *Museologia*, 3(1-2): 5-8.

联系方式

Jeng-Hong Chen (陈政宏), Director of National Cheng Kung University Museum
Address: No.1 University Rd., Tainan
E-mail: chenjh@mail.ncku.edu.tw
<http://museum.ncku.edu.tw/>

关键词

University museum, Platform, Initiator-Activity-Function Theory



塔尔图大学的医疗档案

Kaija-Liisa Koovit, Tiina Vint / 文
肖福寿 / 译

摘要

1980 年，塔尔图大学博物馆（University of Tartu Museum）获得了其最大宗的收藏之一——从 1847 年到 1962 年大学内部的临床病例。当科学开始在诊断和医疗中占据优势地位的时候，医学病例档案让人们得以洞察医学世界。由于资源管理和资金支持的缘故，博物馆直至 1885 年才对这些文献进行恰当的研究和分类。现在的目标是找到财政资金和工作人员，通过数字化的方式为全世界的历史学家开放这些案例记录。



背景

1976 年以来，塔尔图大学博物馆一直是爱沙尼亚科学史档案和科学设备的管理者，其藏品主要集中在塔尔图大学及其员工所拥有的实物资料上。

1980 年，当时大学内科诊所的教授兼内科医生库诺·克尔格 (Kuno Kõrge)¹ 提供给博物馆 1847—1962 年的近 120 年间诊所的医疗档案，这也成为博物馆最大的一宗收藏。这些藏品由诊所档案部门的埃莉诺·阿斯拉夫 (Eleonora Aaslava) 夫人保管，克尔格是监管人，他也是第一位根据这些档案发表医学史论文的学者 (Kõrge 1977, 1982)。这些档案被分为 700 个文件夹，但文件夹里档案的数量仍未确定，因为只有 1885 年 5 月以前的档案被登记为博物馆的收藏资料 (musealia)²。在对藏品所作的概述中，伊拉·海吉·马蒂斯 (Ela-Heigi Martis)³ 估计档案的数量约为 25 000 件 (MARTIS 2000)，但自 2016 年以来，得益于为科学藏品申请的经费 (其中档案是最大的构成部分)，通过研究发现档案的数量接近 100 000 件。这些档案似乎侧重于病人疾病的性质和发展过程，以及医学院学生采取的治疗程序。第一页有病人提供的家族史、所做检查的清单和结果、体温测量结果、心电图和解剖概述，而解剖概述只有当病人死于大学诊所时才会用到。

塔尔图大学，即当时的帝国大学多尔帕特分校 (Kaiserliche Universität zu Dorpat)，是 19 世纪这一地区唯一的一所德语大学，大学的内科诊所创建于 1804 年，被用作教学医院 (EINASTO & PUNGA 2004)。医科学生被要求在诊断过程中使用疾病和治疗的“性质和发展过程”来记录病史 (*krankengeschichte*)⁴ (SIILIVASK, 1982)。登记为博物馆收藏资料的病例档案来自于那个年代，当时的塔尔图大学吸引了欧洲各地的高水平学者和内科医生。恩斯特·冯·伯格曼 (Ernst von Bergmann)、尼古拉·皮罗戈夫 (Nikolai Pirogov) 和亚历山大·施密特 (Alexander Schmidt) 等内科医生在诊所里巡视，他们的医科学生则负责撰写病历 (TOOMSALU 2006)。为俄罗斯帝国高等教育机构培训讲师的教授学院 (Professor Institute) 也以诊所为基地，正是这样的环境确保了最新的手术技术能够在病人身上进行检验 (KÖRGE 1982)。这家诊所并不大，卡尔·西利瓦斯克 (Karl Siilivask) 在对诊所的研究中指出，床位数量从 1808 年的 10 张增加到 20 世纪末的 50 张 (SIILIVAKS 1982)。克尔格也因此发现病人的年平均数量从 19 世纪 50 年代的 200 人，增加到世纪之交的 500 人 (KÖRGE 1977)，这与档案中的数字是一致的。

保护和访问

当这些藏品转移到博物馆之前，人们对其储存条件知之甚少。博物馆工作人员从阁楼收集了这些病例档案 (KRIIS 2001)，但是克尔格的博士生、已故的医生兼讲师苏列夫·马拉马 (Sulev Maramaa) 记得，20 世纪 60 年代这些档案是存放在诊所的地下室 (MARAMAA 2013)。此外，归档的方法也不清楚的，这些档案保存整理的目的究竟是用于教学组织⁵、诊所的历史档案保存⁶，还是另有其目的？克尔格聘用阿斯拉夫根据他的指示整理和排列藏品，但是没有现存的记录能证明这一体系架构的依据是什么 (KRIIS 2001)。博物馆参照史料档案馆的最佳做法，并未改变文件夹的组织形式。自 2017 年初以来，博物馆已聘请了 4 名实习生 (2 名爱沙尼亚人、1 名荷兰人和 1 名以英语为母语的人) 对随机挑选的文件夹进行评估，并列读出懂这些文件所必需的资质。为了能够最大限度地利用这些档案，需要掌握简化的医学拉丁语和不断变化的诊断名称的知识，当然还需要德语和俄语的知识以及阅读 19 世纪哥特体文本的能力。至于所载的资料，以往关注的重点

1 由于政治上的变动，诊所在病例档案中使用了多个名称：Klinik zu Dorpat – Inner Station, Юрвевская медицинская клиника, Sisehaigla。

2 馆长 Leili Kriis (雷利·克里斯) 在 1980 年登记了 2 465 份医疗记录，其馆藏编号为 ÜAM72: 1-2465。由于缺乏资金和工作人员，进一步的登记工作不得不暂停。

3 伊拉·海吉·马蒂斯 (Ela-Heigi Martis, 1939—2015) 是塔尔图大学博物馆的创始人之一，于 1979—2005 年担任馆长。

4 那个时期的文献是德文的，病历上使用哥特体德文和缩写的拉丁文医学术语。在第一页上用拉丁字母标出诊断结果。

5 相同疾病的病例被集中放在一个单独的文件夹中。

6 这些文件夹是按照年份整理的。诊所年度从 8 月起始，但记录是从 1 月录入时开始整理的。



是爱沙尼亚人的疾病，但也有一些病人是来自欧洲各地的大学生，或是来自邻国的病人。克尔格教授的研究关注不断变化的诊断模式，但他的个人笔记表明，他认为这些文献最重要的价值不仅是有关爱沙尼亚的医学史，而且是学院派的医学（MARAMAA 2013）。这些材料也为社会学研究和统计提供了一种可能性，例如一项研究可以用来观察笔记的质量和学生的及格分数之间的相关性⁷。

从文物保护的角度来说，这些藏品有明显的水渍痕迹，研究人员无法清楚地说明这些水渍是什么时候造成的。可能是 19 世纪，也可能是二战期间的轰炸，或者更晚。由于纸张的质量有所差异，事情变得更加复杂：藏品的跨度将近 120 年，且这些不同纸张的质量并不相同，印刷油墨和书写油墨的品质也发生了变化。其他具体的损坏程度都可以在藏品中看到，诸如褪色和颜色改变的迹象，包括泛黄和褐变；纸张变形，如折耳、边缘不平整、污迹、污垢和脆弱性；水损也造成了潮痕；霉菌损害，导致颜色转移和渗色，尽管目前尚无存活的霉菌，但任何湿气接触都会造成问题的；油墨在不同的阶段会有腐蚀和漂白现象；甚至偶尔会有毡缩和物理损耗的迹象；还有丢失的案例文件，甚至有几个文件夹都丢失了。但这些都只是最极端的情况，在通常情况下，藏品状况都是良好的。

为了符合《数据保护法》（*Data Protection Act*）和《请求自由法案》（*Freedom of Request Act*），博物馆确保 100 年以内的医疗档案不会被公开获取。在不提供个人信息的前提下，医学研究可以利用整套藏品。至于今后，则希望通过扫描这些档案，并通过爱沙尼亚的博物馆信息系统（Information System of Museums, MUIS）设置访问路径，让世界各国的研究人员能够查阅到第一次世界大战结束以前的档案。博物馆信息系统是根据国际博协登记著录专业委员会（International Committee of Documentation, CIDOC）有关数据组和分类的标准开发的。虽然法律允许公开 1917 年以前的医疗档案，但博物馆只会根据学术研究的需要或系谱学研究的要求，允许完全查阅扫描结果。博物馆信息系统的档案不会出现在互联网搜索中，因此人们有必要知晓这批藏品的存在和收藏的地点。目前，博物馆信息系统上有近 1 000 份档案，从 2019 年初开始，我们将对选定的档案进行大规模的外包扫描。到那时，记录的档案都可以成为博物馆的收藏资料。

结语

医疗档案藏品是博物馆最大的一宗收藏，其重要性在于能够通过这批藏品筹集到资金来维护科学类的藏品。藏品的年代跨度，提供了爱沙尼亚历史全貌的概览，从其俄罗斯帝国时期的轮廓初现，到苏联创造的爱沙尼亚；从其作为文化和科学交流的枢纽，到 19 世纪 90 年代的俄化进程，目睹这么多的德裔员工被迫适应或是离开，结果却在苏联时代被俄国医生所取代。经过这一切，我们拥有了国际化的医学语言。由于在大学里，医学语言仍是拉丁语，因此诊断时总是使用拉丁文。正像所有博物馆都面临空间管理的问题，如何保证藏品不会成为资金或保存问题的受害者，高分辨率扫描（high resolution scanning）似乎是最为合理的解决方案。鉴于所有博物馆都必须应对个人信息规则的改变，我们将不断规范访问的权限，并且如有需要，病人的姓名将从网上档案中删除。

7 《帝国大学多尔帕特分校学术专辑》（*Academicum der Kaiserlichen Universität Dorpat*, 1889）这部记录册列出了学生的入学人数和后来学生的历史记录，专心于记录的和那些不专心记录的毕业生之间存在明显的相关性。

参考文献

- EINASTO, M. & PUNGA, H., 2004. Tartu Ülikooli Kliinikum 200/Tartu University Hospital 2000, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- KRIIS, L. 2001. TÜ ajaloo muuseumi kogude kujunemine 1979-2000, in: Kalling, K., ed., Tartu Ülikooli ajaloo muuseum 25. juubelikogumik. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- KÕRGE, K. 1977. Südame ja veresoonte haiguste diagnoosimine Tartus saja aasta vältel. Nõukogude Eesti Tervishoid, 6: 519-524.
- KÕRGE, K. 1982. Tartu Ülikooli vanim kliinik. Nõukogude Eesti Tervishoid, 2:105-109.
- MARAMAA, S. 2013. Arstiteaduskonna lugu, in Lember, M. & Rosenberg, M., eds, (2013), Kuno Kõrge– Sisehaiguste professor. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus 49-65.
- MARTIS, E. 2000. The collection of case histories of the Clinic of Internal Diseases of Tartu University stored in the Museum of History: a source for the investigation of the history of Estonian health care. History of universities, 15:307-310.
- SIILIVASK, K. (ed.) 1982. Tartu Ülikooli Ajalugu II 1789-1918. Tallinn: Eesti Raamat.
- TOOMSALU, M. 2006. Professors of the Old Anatomical Theatre of University of Tartu. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

联系方式

Kaija-Liisa Koovit, curator at the University of Tartu Museum and junior lecturer in the history of medicine at the Institute of Family Medicine and Public Health at the University of Tartu

Address: University of Tartu Museum. Lossi 25, Tartu, 51003, Estonia

E-mail: kaija-liisa.koovit@ut.ee

Tiina Vint, Head of collections at the University of Tartu Museum

Address: University of Tartu Museum. Lossi 25, Tartu, 51003, Estonia

E-mail: tiina.vint@ut.ee

关键词

History of medicine, Medical records, 19th century medicine



展出受赠木乃伊的问题 与挑战

Jaanika Anderson / 文

肖福寿 / 译

摘要

关于爱沙尼亚塔尔图大学艺术博物馆 (University of Tartu Art Museum) 馆藏的木乃伊的故事始于 1819 年, 当时的波罗的海—德意志地区长官奥托·马格努斯·冯·里希特 (Otto Magnus von Richter) 将他儿子收藏的古埃及文物捐赠给了塔尔图大学。本文论述的重点是展示人类和动物木乃伊时予以必要的敬畏。通过新展览中为古埃及木乃伊构建的背景内容, 能让人们开展教育活动以实现不同的目标。今天, 通过木乃伊墓室可以讲述古代文化, 并与当代主题建立联系。

引言

爱沙尼亚最古老的大学塔尔图大学（创建于 1632 年）的艺术博物馆里，收藏有两具古埃及的人类木乃伊、一具犬类木乃伊和一具涉禽类木乃伊。1819 年，这些木乃伊被捐赠给博物馆。长期以来，木乃伊一直是常设陈列空间里不可分割的一部分，但 2015 年出于教育的目的，大学开始策划一个关于这些独特物品的特展。这个想法和需求是在为庆祝东方学研究专家奥托·弗里德里希·冯·里希特（Otto Friedrich von Richter, 1791—1816）的百年诞辰纪念而举办的“东方之旅”（A Journey to the Orient）展览的筹备工作中产生的。

本文的一个目的是解决策展人在构思木乃伊墓室过程中遇到的几个问题，另一个目的是概述针对不同的目标群体，如何让教育活动融入到展览中去。

身兼教育家的博物馆

20 世纪，博物馆在社会中的角色发生了变化。博物馆不再是神圣和不可侵犯的。大学博物馆正在经历与其他博物馆类似的变化。在很长一段时间里，大学藏品只对享有特权的人开放，比方说研究人员和学生。早期的藏品主要是由欧洲的统治者和有权势的个人搜集的。收藏者通常是出于个人兴趣或是为了家族强大的目的而收藏，并不是为了个人或公共的使用。许多私人藏品通过捐赠或出售交易，成为公共藏品的一部分。为了保存和研究的目的，藏品被存放在国家或市政建筑中。在早期阶段，并没有讨论将它们置于更为广泛的用途（DANA 2004, 17）。

在大学博物馆的案例中，藏品有另一个关注点——即成为学习过程的一部分。收集和捐赠的物品被视为贵重物品得以保存，但也能用于大学教育。塔尔图大学艺术博物馆是在 1802 年由俄罗斯的亚历山大一世（Alexander I of Russia）重新开放塔尔图大学 1 年后建立的（SIILIVASK 1985）。在约翰·卡尔·西蒙·摩根斯坦（Johann Karl Simon Morgenstern, 1770—1852）教授的指导下，博物馆获得了多个领域的收藏，由 19 世纪的若干艺术品门类构成，比如版画、油画、雕塑、古物，其中还包括古埃及文物和木乃伊、雕塑模型、宝石和钱币等。

自 1803 年起，博物馆的藏品同样被用于教育目的（ANDERSON 2015a）。然而，在过去的数百年里，如何利用藏品的原则已经发生了巨大的变化。在新的木乃伊墓室展览的策划过程中，新形式的一些要点也被考虑在内。当前的重点是观众，要以参观者为导向，切合主题并具有前瞻性，充分了解观众，才能受到观众的欢迎（ANDERSON 2004, 2）。如今，大多数博物馆都以这样或那样的方式实现自己的宗旨，以达到教育的目的。作为爱沙尼亚唯一一座研究古代文化的大学博物馆，塔尔图大学艺术博物馆有一个明确的愿望，那就是融入非正式的教育环境。

奥托·弗里德里希·冯·里希特收藏的古埃及文物

奥托·马格努斯·冯·里希特（1792—1816）是大学古埃及木乃伊和文物的第一位收藏者，出生于爱沙尼亚南部利夫兰（Livland）¹的瓦斯达·库斯特 [Vastse-Kuuste (Neuu-Kusthof)] 庄园。他最初是从家庭教师古斯塔夫·冯·埃韦斯（Gustav von Ewers, 1781—1830）²那里了解古代文化和语言，后来在海德堡大学（University of Heidelberg）和维也纳继续他的学业。在提高了语言技能之后，他跟随科学探险队前往埃及、小亚细亚、希腊和下努比亚地区（STADNIKOV 2003, 125—161）。

在旅行途中（约 1815—1816 年），他收集了 120 多件古埃及文物、动物和人类的木乃伊，这很可能是他从当地人那里购买的。1816 年，冯·里希特在君士坦丁堡逗留期间，把收集到的大部分手稿和文物送往瑞典，后来又带到爱沙尼亚，送到他父亲所在的维梅拉 [Väimela (Waimel)] 庄园。1816 年 8 月 13 日，冯·里希特在小亚细亚的伊兹密尔 [Izmir (Smyrna)] 突然去世，他的旅程和前景无限的学术生涯也就此终结（JÜRJO & STADNIKOV 2013）。

1 Baltisches biographisches Lexikon digital - www.bbl-digital.de（访问日期 2017 年 11 月 21 日）。

2 1818—1830 年担任塔尔图大学校长。



1819 年, 冯·里希特的古埃及藏品由他的父亲、波罗的海—德意志地区长官奥托·马格努斯·冯·里希特捐赠给塔尔图大学 (MORGENSTERN 1821, 464—466)。此举的目的是为了纪念他的儿子, 这位年轻的东方学家, 并鼓励后辈继续努力从事相关的科学研究 (HINDIKAINEN et al. 2006, 26—27)。根据奥托·马格努斯·冯·里希特的意愿, 文物赠予塔尔图大学艺术博物馆, 手稿和出版物则赠予塔尔图大学图书馆 (University of Tartu Library) (STADNIKOV 1998, 286)。

塔尔图大学艺术博物馆收藏的古埃及木乃伊 (两具人体、一具犬类和一具涉禽类), 与世界其他地方的古埃及藏品一样, 享有很高的公众知名度。这些木乃伊被保存在塔尔图大学艺术博物馆, 直至 1862 年 (VERZEICHNISS 1809, 375)。1858 年, 博物馆改变了收藏政策, 决定只收藏古代艺术品。因此, 非艺术类藏品以及油画和版画类藏品被转送给大学的其他部门³, 而木乃伊则作为人体遗骸被送往大学的解剖室 (ANDERSON 2015b, 128—130)。

这些木乃伊在大学的解剖室里保存了 100 多年, 最终于 1980 年被送回大学艺术博物馆⁴。与此同时, 第一次世界大战期间由于俄国军队总司令的命令, 塔尔图大学失去了其余的埃及文物, 珍贵的艺术品疏散到俄罗斯的中部地区 (TAMUL 2010)。1915 年, 火车运走了艺术品和埃及文物 (ANDERSON 2015b, 201—211)。只有木乃伊被留在了塔尔图: 一具孩童 (KMM 63)、一具青少年 (KMM 64)、一只涉禽类 (KMM A 71) 和一只犬类 (KMM A. 64: 1)。这些木乃伊展出时没有相应的情境烘托, 而是与希腊、罗马时代的雕塑石膏模型一同置于装饰有庞贝风格壁画的常设陈列室里, 直至 2017 年初这仍然只是博物馆里的一个部分。

展览的伦理问题

在开始搭建木乃伊墓室之前, 博物馆的工作人员必须回答几个问题, 并考虑不同的选择, 因为处理遗骸是一个微妙的问题。关于管理和处置人类遗骸的伦理辩论和争议已不是什么新鲜事了。尽管有关这些争议的讨论由来已久, 但展出古埃及木乃伊的活动在全球范围内仍在继续。关于展示古埃及木乃伊的争论实际上与博物馆无关, 而是与西方的公共价值观 (Western public values) 有关: 我们的文化未能教会人们如何去看待人体, 无论是有生命的还是逝去的。人们需要理解艺术, 才能想象死者的生活 (DAY & JASMINE 2014, 41)。

塔尔图大学艺术博物馆的木乃伊墓室旨在教导人们如何带着尊重和积极的态度来看待遗体、生命, 以及他们的各种习俗、传统和信仰。我们的博物馆里展示的既有遗体, 也有对古典希腊的完美想象, 还有描绘出个性和心理特征的肖像人物。虽然古埃及人和古希腊人的文化不同于爱沙尼亚人的文化, 但仍然可以寻找出相似和不同之处, 从而了解自己文化的发展脉络。

问题并不在于古埃及木乃伊的公开展示, 而在于一些公众可能会带着不正确的观念去面对它们。解决方案是将死亡、遗骸与文化差异的公共教育和反思问题结合起来, 使策展人能够有效地在观众中培养对古埃及人的尊重感 (DAY & JASMINE 2014, 41)。展示人体遗骸本身并无冒犯之意, 但如果观众的文化背景不能让他们做好面对死者的准备, 他们就会认为展览冒犯了他们。如何找到尊重死者的方式, 有助于观众直面死者, 是展示木乃伊的一项挑战 (DAY & JASMINE 2014, 29)。这包含了从孩子第一次意识到死亡到与古埃及人建立情感联系过程中的一切, 以及对埃及考古、历史、宗教和埋葬习俗的理解 (DAY & JASMINE 2014, 32)。同样的原则也适用于展示当地的人类遗骸, 不过这次展览的重点是捐赠给大学的古埃及木乃伊。

3 19 世纪中叶, 随着几次考古发掘, 人们的观念发生了转变, 收藏古代艺术品开始流行起来。
4 塔尔图大学档案 150-66-5。



我们不想就是否应该展示木乃伊进行辩论。移走木乃伊可能会让人产生一种错觉，即只有专家和博物馆工作人员拥有观看木乃伊的权利，并拒绝向观众提供这种机会。在这种情况下，可能问题会更大，因为这是爱沙尼亚境内唯一一个涵盖古代文化的博物馆，而且具有良好教育工作的先决条件。

情境即故事讲述者

塔尔图大学艺术博物馆馆藏的木乃伊，其随葬历史的文献和背景信息是不完整的。显然，这些文物的背景内容是获取更大的相关性，以及提供对文化、人、自然和文化历史更为广阔视角的关键。我们知道，情境展示可以帮助观众更清晰、更直观地了解一个物体，包括该物体的意义和重要性（LORD & PIACENTE 2014, 125）。由于早期木乃伊历史是未知的，花费的时间和努力是为了创造一个类似于他们在埃及的原始环境。情境化的目的是为了更好地理解木乃伊的本质，并将其视为古代文化及其所处社会的世界观的一部分。

了解古埃及这样伟大的文明，主要是通过研究陵寝建筑获得的，这种保护性的外壳是被陵墓主人曾经的生活环境的珍贵见证物。以塔尔图大学艺术博物馆为例，从不同的古埃及墓葬中提取和借鉴了许多典型元素和场景（图 1）。然而，即使在某些方面看起来很相似，但是博物馆也不能复制古代墓葬。这些男孩的父母几乎无法想象在他们孩子死后，尸体被制成的木乃伊最终会保存在远离埃及的某个地方并且公开展示。

木乃伊墓室是博物馆中心的一个小房间（10 平方米），墙壁很厚，没有窗户。在 19 世纪，这个展区曾被用来存放大学员工的薪金。房间的大小和最初的外观都是房间最终设计方案的重要前提。然而，展示并不仅仅是为了表现。把有限的空间变成展览的机会本身就是一个挑战。策划展览必须考虑在观众可移动的物理空间范围内情境化和重新定义的可能性，并为此规划空间（ROMALDI 2006, 82）。

我们希望观众能从博物馆里学到东西，即使只是一段很平常的经历。观众个人的、社会的和物理的情境塑造了他们的学习经验，但这三种情境是重叠和相互作用的（RENNIE & JOHNSTON 2007, 67）。考虑到广泛的情境、更为广阔的参观体验视野，以及对观众可能产生的长期影响，博物馆的工作人员的一大挑战就是为观众提供教育。



图 1

在木乃伊墓室描绘壁画
拍摄：安德烈斯·坦努斯
(Andres Tennus)，
塔尔图大学艺术博物馆



为教育服务

家庭、朋友、孩子、老师或个人，出于休闲、享受、体验或教育的不同目的而参观博物馆。塔尔图大学艺术博物馆在开放木乃伊墓室方面有一个很重大的目标，就是开展教育工作，以及举办正式和非正式的参观、有导览和没有导览的参观。博物馆正扮演着教育者的角色，且在准备展览时，教育的内容有可能被重新评估。正如洛 (Low, 2004, 36) 在论述博物馆教育时说到，“教育领域的目的是多方面的，从最学术的研究，到最简单的激发好奇心”。展览的策划工作不仅包括设计师和策展人的合作，还包括博物馆的教育工作者、艺术家、技术人员、IT 专家、翻译家等。我们依据经验可知，学生群体在参观博物馆时往往被视为一个整体。如今，对学生个体学习过程的关注有所增加，因为他们通常对学习，以及个人兴趣、动机、选择、社会交往和学习方式有清晰的认识 (GRIFFIN 2007, 31)。在木乃伊墓室展览的策划过程中，人们认为展览的结果需要适用于一系列的教育目的，必须针对不同的目标群体提供不同的挑战，有时甚至无意中让学习变得有趣、顺利。

支持国家课程的学校教育项目

博物馆必须考虑到有效的学习取决于行为、态度、期望和规则。这里包含三个主要因素：学生、教师和教育家。总的来说，家长和课程、学校和博物馆的态度都会对参观博物馆产生影响 (GRIFFIN 2007, 31)。

博物馆的木乃伊墓室提供了教育项目，以获取和阐明有关古埃及的历史和艺术知识——这个主题是在六年级和中学阶段的时候讨论的⁵。学生需要一些自由来选择他们学习的特定方面的内容。虽然教育计划的架构基于课程主题，但学生们可以自己找到一个更精确的关注点。教育策展人在考虑了与学生讨论中出现的更有趣的问题后，再去指导项目课程。比方说，博物馆教育者可以专注于木乃伊的制作、当代的木乃伊研究、埃及宗教、日常生活或艺术与文化方面的研究。展室以不同的方式影响学生，并鼓励他们积极提问。

博物馆的教育工作者也已制作了工作表，但这些工作表通常在博物馆或学校的项目结束时才使用，以总结实地考察的成果。研究表明，拿到工作表的学生和没有拿到工作表的学生表现并不相同，因为工作表往往能够缩小学生的关注范围。学生们试图机械地收集答案，而他们自己探索展览的好奇心可能依旧得不到满足 (RANDOL 2004)。无论如何，我们已经将实践活动融入到教育项目中，学生可以在其中发挥他们的创造力，并与其他学生和博物馆教育者开展对话。

我们的教育项目旨在培养学生的价值观和能力，如评估人际关系的能力，让学生感受和重视自己与他人的关系、与自然的关系、与自己的祖国或其他国家和民族文化遗产的关系，还有与当代文化事件的关系。项目促使学生重视艺术，并塑造审美意识 (Riigi Teataja: 全国基础课程)。

教育工作，特别是合作教育，还有诸多发展的可能。尽管如此，我们已经开始和老师讨论，并通过特殊学校的参观来介绍博物馆和教育项目。在木乃伊墓室的案例中，我们邀请教师参加一个特别的开幕式，并在开幕式上介绍了展览和教育项目，描绘了他们的期望和需求。博物馆和学校虽然发挥着不同的作用，但两者有着相似的目标，需要形成一个更加紧密的联盟。

5 塔尔图大学艺术博物馆在现代博物馆教育领域的经验始于 2000 年，当时传统的参观被有关古代艺术和文化的学龄儿童特殊教育项目所取代。

鼓励家庭参观

博物馆能够激发观众进行有意义的学习活动，将新的信息与现有概念联系起来。每位观众在博物馆里的体验不同，因为人们获取、拥有和利用知识的方式并不相同（MUNLEY 2004, 245）。每个人都从自己的角度观看展览，他们有自己的动机、期望和先前储备的知识和信念。研究表明，家庭是独特的学习群体，不同年龄、不同背景的人们通过复杂的共有经历、信仰和价值观联系在一起。家庭成员之间有着特定的交流和学习方式，并将各种各样的个人和合作学习策略与博物馆体验相融合。因此，家庭就像学习机构一样，可以利用学习资源来建立他们个人和家庭成员的身份（ELLENBOGEN et al. 2007, 17—26）。

展览的策展人对于如何教育和吸引观众有着自己的想法、愿景和经验。然而，观众在博物馆真正的行为是不可预测的。调查显示，通过整合装置来鼓励讨论，挑战学习者并与学习者的兴趣建立联系，有可能增加学习内容的访问者数量。同时，这些措施延长了参观博物馆的平均时间（GRIFFIN 2007, 39）。

在木乃伊墓室，有教育目的的非正式团体可以在有导览或没有导览的情况下参观。他们可以选择任一媒体来获取信息。除了由博物馆指南共享的更具体的信息外，还可以将信息组合在一起，包括模型、可视化技术和交互式多点触控台、音频导览、文献室等。对于家庭参观而言，也有特别的活动，例如“博物馆之夜”（Museum Night）、“研究者之夜”（Researchers' Night）、工作坊和“与策展人面对面”（meetings with curators）（图 2）。



图 2
2017 年木乃伊墓室的
“研究者之夜”
拍摄：安德烈斯·坦努斯
塔尔图大学艺术博物馆

与大学的合作

作为一座大学博物馆，我们不能忘记大学的观众。博物馆为本科生提供多种培训项目，通常服务于艺术和人文学院。博物馆的科学类藏品（包括木乃伊）为研究和跨学科工作的打下了良好的基础。

在这个领域，一支由考古学、化学、病理学和遗传学的年轻研究人员和博士生组成的研究木乃伊的合作项目启动了。他们的目标是收集尽可能多的有关木乃伊的信息，并利用大学里所有可用的现代方法、技术和实验室。除了研究成果和科研著作外，研究人员还获得了与其他科学家合作的经历，并有机会通过博物馆的场地来普及他们的活动和专业，并得到与公众交流的经验。博物馆还可以将这些研究成果应用到教育活动中，并作为展览的补充内容。

可视化有可能缩小公众和研究之间的距离，因为这种技术允许科学家和策展人与观众分享用于阐释和分析藏品的方法。对研究人员和博物馆观众而言，将原始研究数据公开化，并提供工具让学习和探索成为可能，这无疑是一场令人兴奋和具有挑战性的科学冒险（YNNERMAN et al. 2016, 72—81）。



结语

博物馆的策展人花了将近一年的时间在工作小组里研究如何敬畏地去展示人类和动物的木乃伊，从而丰富教育活动。尽管过去存在着各种争议，展出古埃及的木乃伊仍是一种通行的做法。对于如何以敬畏的态度展示木乃伊，讨论的结果是从选择一种与真正的古埃及陵墓相仿的形式，转变为一种具有丰富古代文化和当时人类生活信息的形式来展出。众所周知，情境化的展示和叙事方式可以帮助观众理解一件物品，包括该物品的意义和重要性。这样能使教育更有意义和更具多样化。

塔尔图大学艺术博物馆为学生提供了多样化的教育活动，营造了一个有意义的环境。在这个展览中，要把各种主题和学科结合起来是一个巨大的挑战，但我们找到方法，在谈论古埃及文化的同时，触及人们内心深处的当代话题。木乃伊及其新情境的展览给博物馆提供了一个中立的平台来处理当前重要和敏感的问题。博物馆也开始了与教师们的新的对话，博物馆和学校虽然是两个不同的场所，但都是为了同一个目的而运作，那就是让学生可以找到学习的乐趣。

作为大学博物馆，塔尔图大学艺术博物馆拥有研究历史类和科学类藏品的巨大潜力。大学研究人员和博士生进行的木乃伊研究项目，包括在展览和教育活动中普及成果和运用新知识。因此，双方都能在受益的同时获得新的认识。

参考文献

ANDERSON, G. (ed.) 2004. *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham, New York, Toronto, Oxford: Rowan Altamira.

ANDERSON, J. 2015a. *Reception of Ancient Art: the Cast Collections of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918)*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

ANDERSON, J. 2015b. *Das Kunstmuseum der Universität Tartu vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg*. *Mars & Museum*. In: *Europäische Museen im Ersten Weltkrieg: Mars and Museum. European Museums during the First World War*, Technische Universität Berlin, 18-20 Sep 2014, eds. CH. KOTT & B. SAVOY. (Böhlau), 201–211.

Baltisches biographisches Lexikon digital - www.bbl-digital.de (accessed November 21, 2017).

DANA, J. C. 2004. *The gloom of the museum*. In: *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. G. ANDERSON (ed.) Lanham, New York, Toronto, Oxford: Rowan Altamira, 13-29.

DAY, J. 2014. 'Thinking makes it so': reflections on the ethics of displaying Egyptian mummies. *Papers on Anthropology* XXIII/1: 29-44.

ELLENBOGEN, K. M., J. J. LUKE, & L. D. DIERKING 2007. *Family Learning in Museums: Perspectives on a decade of Research*. In: *In Principle, In Practice. Museums as Learning Institutions*. J. H. FALK, L. D. DIERKING & S. FOUTZ (eds.) Lanham, New York Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 17–30.

GRIFFIN, J. 2007. *Students, Teachers, and Museums: Toward an Intertwined Learning Circle*. In: *In Principle, In Practice. Museums as Learning Institutions*. In: *In Principle, In Practice. Museums as Learning Institutions*. J. H. FALK, L. D. DIERKING & S. FOUTZ (eds.) Lanham, New York Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 31–42.

HINDIKAINEN, A., KUKKO, I., PŠENITSÕNA, J. & A. VILKOV. 2006. *Dorpat–Yuryev–Tartu and Voronež: The Fate of the University Collection: catalogue. I. = Dorpat–Jurjev–Tartu ja Voronež: ülikooli kollektsiooni saatus: kataloog. I = Дерпт–Юрьев–Тарту и Воронеж: история университетской коллекции: каталог. I*. Tartu: Ilmamaa.

JÜRJO, I. & S. STADNIKOV (eds.) 2013. *Briefe aus dem Morgenland: Otto Friedrich von Richters Forschungsreise in den Jahren 1814–1816*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač. (Hamburger Beiträge zur Geschichte des östlichen Europa, Band 20).

LORD, B. & M. PIACENTE 2014. *Manual of Museum Exhibitions*. Lanham et al.: Rowman & Littlefield.

LOW, T. 2004. What is a Museum? In: *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. G. ANDERSON (ed.) Lanham, New York, Toronto, Oxford: Rowan Altamira, 44-60.

MORGENSTERN, K. (hrsg.) 1821. *Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst*. Bd 3. Dorpat: K. Morgenstern; Leipzig: in Comm. bey P. G. Kümme.

MUNLEY, M. E. 2004. Is there method in our madness? In: *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. G. ANDERSON (ed.) Lanham, New York, Toronto, Oxford: Rowan Altamira, 243-247.

RANDOL, S. 2004. Looking for inquiry: Developing an instrument to assess inquiry at museum exhib- its. *Proceedings from Annual Meeting of American Educational Research Association*. 1-22.

RENNIE, L. J. & D. J. JOHNSTON 2007. Research on Learning From Museums. In: *In Principle, In Practice. Museums as Learning Institutions*. J. H. FALK, L. D. DIERKING & S. FOUTZ (eds.) Lanham, New York Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 57-73.

ROMALDI, G. 2006. The Egyptian Museum in Turin. In: *Human Remains & Museum Practice. Museums and Diversity*. Volume 918 J. LOHMAN & K.GOODNOW (eds.) UNESCO, 80-85.

SIILIVASK, K. 1985. *History of Tartu University 1632–1982*. Tallinn: Periodika.

STADNIKOV, S. 1998. Otto Friedrich von Richter ja Egiptus. In: *Vana Egiptuse kultuurilugu*, ed. S. STADNIKOV (Tallinn: Kodutrükk), 275-300.

STADNIKOV, S. 2003. Otto Friedrich von Richters Forschungsreise in Unternubien im Jahre 1815. Auszüge aus dem Tagebuch. In: *Religiöses Reisen*, hrsg.G. AHN et al. (Münster: Ugarit-Verlag), 125-161. (*Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte*, Band 15, 2000).

TAMUL, S. 2010. Tartu Ülikool venestamise, sõja ja sulgemise ohus (1882–1918). In: *Vene impeerium ja Baltikum: venestus, rahvuslus ja moderniseerimine 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi alguses II*. T. TANNBERG & B. WOODWORTH (eds.) (Tartu: Eesti Ajalooarhiiv), 69–126. (*Eesti Ajalooarhiivi Toimetised/Acta et Commentationes Archivi Historici Estoniae* 18 (25)).

YNNERMAN, A., T. RYDELL, D. ANTOINE, D. HUGHES & P. LJUNG 2016. Interactive Visualization of 3D Scanned Mummies at Public Venues. *Communication of the ACM*, 59, 12: 72-81.

Verzeichniss des Museum der Kunst der Kaiserl. Universität zu Dorpat angefertigt von dessen ersten Sämler und Director Karl Morgenstern. Dritter Band. Gemälde und Handzeichnungen, Daktyliothek; Arbeiten in Mosaik, Elfenbeine & in Marmor und Alabaster; Gypsabgüsse; Ägyptische, Griechische und andere Alterthümer. Dorpat, im Julius 1808, 375. (N. 150, s. 15. University of Tartu Art Museum).

Riigi Teataja. National curriculum for basic schools. <https://www.riigiteataja.ee/en/eli/ee/VV/reg/524092014014/consolide> (accessed August 21, 2017).

联系方式

Jaanika Anderson, Head and Curator, University of Tartu Art Museum
Address: University of Tartu Art Museum, Ülikooli 18, 50090 Tartu, Estonia
E-mail: jaanika.anderson@ut.ee
Web-site: www.kunstimuseum.ut.ee

关键词

Mummy, Ethics, Museum education



为学生开发的藏品保护项目——提升利益相关方参与度

Patricia H. J. Huang (黄心蓉) / 文
肖福寿 / 译
黄心蓉 / 审校

概要

台北教育大学北师美术馆 (Museum of National Taipei University of Education, MoNTUE) 是一座新成立的大学博物馆, 其核心藏品包括 100 多件石膏模型。尽管博物馆的开创性展览赢得了广泛赞誉, 但在当前的经济形势下, 博物馆的预算仍处于较低水平。为了吸引资金用于藏品保护和对外展览活动, 博物馆必须具备强大的适应能力。在这种情况下, 建议采取有关藏品保护的“工作坊展览” (workshop exhibitions) 和教育计划, 为大中小學生提供基本的策展训练。

引言

台北教育大学北师大美术馆是成立于 2011 年的大学博物馆。该馆的林曼丽 (Lin Mun-Lee) 馆长是台北教育大学艺术与造型设计学系 (Department of Arts and Design) 教授, 台北故宫博物院的前任院长。这座年轻的博物馆致力于艺术和教育方面发展, 博物馆举办的现代和当代艺术展览屡获殊荣¹, 其核心收藏品是一系列石膏模型。这些石膏模型是翻模西方艺术中一些最经典的作品制成的。2015 年, 北师大美术馆发起了名为“百闻不如‘一件’”(One Piece Museum) 的项目, 该项目将其新近清洁和修复的石膏像送到各所中小学以推行教育计划。在公共和私人部门的大量资金支持下, 该项目说明博物馆可以努力保护其收藏品并在萧条的经济环境中吸引新的观众。

参与项目的典藏是由纽约大都会博物馆 (Metropolitan Museum) 永久借出的约 100 个能述说历史的石膏模型组成, 这些模型本身的经历就是一个个个曲折动听的故事。19 世纪下半叶大都会博物馆成立之时, 雄心勃勃的董事会就提出了一个巧妙的想法来支撑其尚未成熟的收藏品——用石膏来复原西方最优秀的艺术品。诚然, 这些雕像和纪念碑的模型不是原物, 但博物馆对这些模型的艺术教育功能感到欣慰 (PROVAN 2016, 139)。此外, 收藏品虽然在真实性方面有所欠缺, 但在数量上具有优势。到 1908 年, 成千上万的模型已被收藏并陈列在博物馆的中央大厅里 (NOBLE 1959, 139)。随着博物馆收藏的原物数量的增加, 这些石膏像不可避免地失去吸引力。为了给这些曾被珍藏的展品寻找到更好的家, 大都会博物馆从 20 世纪 80 年代开始向学术机构出借或分发所保存的石膏模型, 其中就包括了台北教育大学北师大美术馆、普林斯顿大学 (Princeton University) 和卡内基梅隆大学 (Carnegie Mellon University)。

在库房里苦苦滞留了数十年之后, 一些运抵北师大美术馆的石膏模型看起来保存状况很差。为了让这些模型能够重新展览, 迫切需要对其进行修缮。但就像许多大学博物馆一样, 资金不足是一个长期性的问题 (KELLY 2001; University Museums Group & University Museums in Scotland, 2013), 北师大美术馆急需资金支持。然而由大学校务基金拨出的预算仅能维持 3 名全职员工的运营支出和薪水, 所以由馆长向私人基金会苏天财基金会募款 3 万欧元, 针对所选项目进行修复工作。经过修复的 11 件作品 (由于大学紧邻地铁线路, 被亲切地称为“Metro 11”) 后来被安置在北师大美术馆中, 并成为博物馆现代玻璃衬砌建筑中的重要建筑元素。

受到 Metro 11 以及随后的 Metro Plus 的成果的鼓舞, 馆长又向同一基金会寻求了 15 万欧元的资金, 用于为期 5 年的清洁和修复项目。在金融危机中, 我们意识到这笔资金对于我们这样的博物馆新成员来说, 具有多么重要的意义。但是, 如何才能充分利用捐款来实现博物馆的使命呢?

“百闻不如‘一件’”项目

博物馆经常向公众展示近期经过清洁或修复的藏品, 作为其履行藏品保管人义务的不可或缺的证据。不过最近, 许多博物馆正在尝试不仅展示藏品保护的成果, 并且展示保护的过程。

出现这种趋势可能有三方面的原因: (1) 向感兴趣的观众展示幕后的作品; (2) 提高饱受争议的关于藏品保护策略的透明度; (3) 减少从聚光灯中撤回“明星”展品的需要。例如自 19 世纪以来, 米开朗基罗 (Michelangelo) 的杰作《大卫像》(David) 就一直“定居”在佛罗伦萨美术馆 (Florence's Galleria dell'Accademia) 内, 并在 2002—2004 年间在公众的瞩目下进行了彻底的清洁。与独立的《大卫像》不同, 史密森尼学会 (Smithsonian Institute) 的美国国家历史博物馆 (National Museum of American History) 收藏的 1812 年星条旗必须从吊杆上取下来后平整放置以进行修复, 博物馆特地为专用实验室配备了大型窗玻璃, 让观众得以观看修复的全过程。明尼阿波利斯艺术学院 (Minneapolis Institute of Art) 也致力于拓展可访问的范围, 网络摄像头为异地观众拍摄并传输美术馆内进行藏品保护的过程 (SAYRE 2000)。

1 过去的许多展览都入选了年度“台湾十大公办好展览”, 例如 2015 年的“来美术馆郊游: 蔡明亮大展” (Stray Dogs at the Museum) 和 2017 年的“日本近代洋画大展” (Yōga: Modern Western Paintings of Japan), 仅举几例。



2017 年 7 月, 波士顿美术馆 (Boston Art Museum) 宣布, 他们将公开修复一幅明朝的巨型画作《道教雷部辛天军画像》(Demons and Demon Quellers), 以便观众可以观察到精心修复的整个过程, 也能在指定时间里与工作中的修复师进行交流 (Museum of Fine Arts Boston 2017)²。

受到“展示保护过程”(exhibiting the conservation process)的教育价值的吸引, 北师大美术馆决定采用这种创新方法作为其五年规划的原则, 旨在帮助博物馆重新设想其藏品如何与现有的和潜在的观众建立联系。规划的第一个项目是“百年一瞬”(One Hundred Years in a Flash), 这是在博物馆三楼进行的开放工作室修复, 由负责 Metro Plus 修复的日本修复师森纯一 (Junichi Mori) 在博物馆工作人员和学生志愿者的协助下主导该项目。在为期 10 天 (2015 年 3 月 11 日至 22 日) 的修复工作中, 提前预约的观众可以跟随参观, 并近距离观看修复师的修复过程。模型的即时变化, 无论看起来多么微妙, 都为观众带来极具新鲜感和动感的体验。

鉴于很少有非博物馆专业的人士能有机会实际协助专业修复者的工作, 哪怕只是提供少量的帮助, 所以我们的学生志愿者成为了该项目受益的第一批人。志愿者们在博物馆里工作至少一个学期, 无论他们所学的专业是什么, 他们都有机会获得新的技能。不过, 观众自然是最大的受益群体。随着“工作坊展览”进入尾声, 博物馆开始探索扩大这种广受好评的实验性尝试的可能性。人们常说大学博物馆具有双重功能——为大学师生和广大社群服务 (MACDONALD, NYST & WEBER 2009; MACK 2001, 29)。那么, 是否可以从该项目出发, 将新修复的作品送到小学、中学这类更广泛的社群中呢? 最重要的是, 我们的大学曾一度是一所师范学院, 一直在积极制定学校的教育政策。这所学校的许多学生日后将成为小学教师。此外, 以教育为导向的大学博物馆与中小學生这一受众群体建立联系, 也不存在很大的跨度, 因为这些学生将来也很快会成为大学生。

北师大美术馆联系了几位曾经和我们一起工作过的美术老师讨论合作可能。合作对象虽然没有经过科学取样和筛选, 但这些学校仍需对该计划做出承诺。我们选择了台北市和邻近的基隆市和新北市的两所小学、一所初中和一所高中作为合作伙伴。在这四个合作伙伴中, 两所小学的参与范围覆盖整所学校, 而两所中学的参与受众仅限于美术班的学生。无论是哪一种合作形式, 这些学校的校长都积极响应我们的号召, 为学生的发展开辟外部资源。

北师大美术馆为本项目起了个一目了然的名称——“百闻不如‘一件’”, 每次只有一件(套)藏品被送往指定的学校。教育主题始终是以藏品本身及其修复过程为中心, 所有的支出均由美术馆来承担。每一次的合作都是独一无二的, 是美术馆与个别学校经过多次开会交流后的产物。尽管耗时甚多的会议给美术馆原本就很紧张的人力资源带来了更重的压力, 但这些会议在预期和可行性方面提供了宝贵的意见。在四所学校都展示了基本的清洁技术, 学校教师根据情况增加了各种课程, 例如实地考察、创意写作、社会学或历史课。

这几次合作的持续时间不是一个学期就是一年, 最终都以学生自己策划的一个展览画下句号。在美术馆工作人员和学校老师的指导下, 学生们将废弃不用的学校空间变成美术馆, 亲自设计海报, 根据修复后的作品创作自己的艺术品, 并为媒体和观众提供导览。

新北市教育局是本项目的忠实粉丝, 而这份支持很快就传开了。邻近教育局的文化局也主动接触北师大美术馆, 询问是否可在新北市儿童艺术节时为新板艺廊 (New Taipei Gallery) 举办一个修复工作坊 (restoration workshop)。不过在讨论的过程中, 一个新的想法诞生了——为何不将新板艺廊变成北师大美术馆“百闻不如‘一件’”项目的小型前哨基地呢? 新板艺廊是建筑开发商为换取额外建筑面积的许可, 而向新北市捐赠的公共设施。艺廊位于高层建筑的三楼, 最初被布置成精品店, 提供给本地的新锐设计师销售产品, 用以孵化创意经济, 然而气势宏伟且高端的建筑外观让许多潜在的购物者望而却步。除了

2 本文作者认为清洁是修复的一部分, 因为 ICOM-CC (2008) 将“保护”(conservation) 定义为包括预防性保护、补救性保护和修复。

像儿童艺术节这样的少数节日外, 新板艺廊很少能吸引到观众群体。文化局希望通过这一项目, 增加新北市儿童与艺术的接触, 同时提升艺廊的参观量。

我们提出的这个方案, 结合了之前“百年一瞬”和基于学校合作的“百闻不如‘一件’”这两个项目的优势, 前者是一个开放式工作室的修复工作坊, 后者则是主要针对 7~15 岁儿童的与藏品保护有关的教育活动。由于这些都是博物馆的活动而非学校课程, 我们知道许多观众只是以个体身份参观或“一次性”参与, 并不是以班级为单位参观或是长期追随者。不过, 新板艺廊仍将作为基于学校合作的“百闻不如‘一件’”项目的补充。因为它比任何一所学校都要开放, 欢迎来自所有学区的孩子和他们的父母们。在此设置基地, 也有助于北师大美术馆触及到那些从未到访的人们。

新北市文化局投入了 4 万欧元来重新设计新板艺廊, 艺廊中还保留了一个空间来展示由文化局赞助的其他文化遗产保护项目。场内只有一位来自文化局的兼职助理为艺廊工作, 不过每当有团体参观或进行教育活动时, 北师大美术馆的团队都会到场负责相关活动。对于为期 8 个月的“工作坊展览”(2016 年 7 月—2017 年 2 月), 文化局支付了所有的教育活动费用, 而森纯一先生为期 3 个月的住宿费用则由北师大美术馆来承担。

新板艺廊的工作坊展览“MED#161 时光保物”(Med#161 Touch and Time) 取得了巨大的成功。绝大多数年龄在 7~15 岁孩子的家长都希望在周末安排大量的教育活动, 尽管大多数父母认可的活动并不会让孩子们觉得好玩。但令人高兴的是, 修复工作融合了艺术、历史、化学和物理等多学科的科学背景知识。当一家人聚在一起观看森纯一先生修复了中世纪的狮子石膏像(大都会博物馆入藏编号 161 号) 时, 当孩子们穿上了白大褂在工作人员的指导下将模型上的污垢刷掉时, “让学习变得有趣”(making learning fun) 这一理念已悄然实现。

在“MED#161 时光保物”展览期间有 15 件藏品得到修复处理, 与此同时我们也帮 2016 年新北市儿童艺术节“童话城堡”(Fairytale Castle) 举办一项活动。从 2017 年 3 月至 2017 年 8 月在新板艺廊举行的第二次“工作坊展览”中, 有更多的石膏模型在公众的关注下被修复, 第三次“工作坊展览”则从 2017 年 9 月开始。在此期间, 基于学校合作的“百闻不如‘一件’”项目也已进入了第二阶段, 有 7 所学校成为新的合作伙伴。随着越来越多的机构加入, 广泛的资金网络得以形成。目前, 该项目由大学、苏天财文化基金会、新北市教育局和文化局共同资助。

项目目标和筹资机会

在当今动荡的经济形势下, 每座博物馆都必须不断思考的关键问题是: 该如何保证自身价值, 如何维持自身生存? 与主流博物馆所面临的挑战相比, 这一问题对于大学博物馆而言可能更为复杂(KOZAK 2016)。大学博物馆被寄予了能在学术领域发挥卓越作用并为大学和社会服务的厚望。但是, 很少有博物馆拥有完全的自主权——即使没有人员从事相关研究工作, 博物馆也经常被要求收藏退休教授的教学标本、仪器或文物; 博物馆位于校园内, 与外界隔绝; 更重要的是, 博物馆还必须与系所教学单位竞争校内资金, 而且在大学财务需求的层级上很少获得重视(KELLY 2001)。以上所有这些情况似乎阻碍了大学博物馆的未来发展。美国布兰迪斯大学(Brandeis University)曾考虑过将大学博物馆藏品变现, 当然, 这只是一个极端的例子, 但是可以说, 许多大学博物馆都在努力获得独特的身份和充足的资金。北师大美术馆可能不属于典型的大学博物馆, 因为并没有受到不断累积的历史包袱的沉重打击, 但它仍需承认上述问题的严重性。博物馆需要做的是以藏品保护为契机, 吸引新的受众群体, 同大学的目标保持一致, 证明其存在的合理性并由此筹集资金。

观众是博物馆工作目标的核心。在过去的几十年里, 许多大学博物馆逐渐将视线转向大学以外, 以此扩大交互网络并培育新的受众群体(BOYLAN 1999; University Museums Group & University Museums in Scotland 2013; MACK 2001, 34)。北师大美术馆遵循了同样的策略逻辑, 亦即将目标受众从大学生扩展到中小学生。这是合理的步



骤，因为台北教育大学曾经是一所师范学院，而艺术教育对博物馆的使命来说至关重要。从博物馆学的角度来看，人口统计分析也确定了学校和家庭是两大参观群体（ZELLER, PONTE & O'NEILL 2014）。加强这两个受众群体，无疑将壮大北师大美术馆的受众群体。

但是，应该如何在偏离当前大学生这个优先的受众群体的情况下来扩大影响范围呢？一种经过反复验证的博物馆模式是设置“借贷盒”或“资源盒”，其中包含藏品或藏品的复制品。这些复制品可以用于不同类型的学习环境中，从而使博物馆在提升整体可及性的同时维持其受众主体。在苏天财文教基金会的慷慨资助下，北师大美术馆能够将类似的设计转化为极具价值的教育项目。尽管以物件为重的学习方法是学校较少采用的一种教育模式，但英国伦敦大学学院（University College, London）和许多其他机构已经研究了这种模式与主动学习和体验式学习教学法的紧密联系（CHATTERJEE 2010）。此外，通过这个项目，博物馆藏品的重要性（一个有时难以传达给公众的概念）就能显露出来，让博物馆与年轻人之间建立可持续的关系。

正如法国社会学家皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）在他的《艺术之恋：欧洲博物馆及其公众》（*The Love of Art: European Art Museums and Their Public*）一书中指出的那样，文化是一种包括了知识和技能的资本形式。尽管人们普遍认为艺术鉴赏是一种与生俱来的能力，但对于那些没有文化资本武装的人来说，他们在面对博物馆里“高深莫测”的物品时会很容易感到无助，会宁愿将自己排除在傲慢的“学习殿堂”（temples of learning）之外（BOURDIEU 1997）。由于文化资本与一个人的习惯和社会地位有关，而且家庭和学校在习惯形成的过程中发挥着重要作用，因此博物馆可能需要与家庭和学校紧密合作，以丰富观众的多样性。只要将所需的“智力素养”（intellectual disposition）教导给儿童，他们就至少不会被博物馆所吓倒，并且还有可能会开始喜欢上博物馆。

来自学校和家庭的观众不可避免会成群结队而来。每当以学校为基础举办“百闻不如‘一件’”项目的开放展览时，几乎学校的每个角落都会产生连锁反应。甚至那些没有直接参与该项目的孩子也会和朋友们一起去看展览。新板艺廊里的许多动手活动都要求孩子们的父母陪同。通常情况下，父母也会带家里的其他孩子一同前来。新板艺廊并不位于校园内，北师大美术馆必须走出舒适区（comfort zone）来办活动。不过幸运的是，因为参观人数越来越多是显而易见的，这给予了北师大美术馆工作人员及时而振奋的反馈。

在某种程度上，不断增加的观众数量也增强了这个外展项目的筹资信心。研究表明，许多慈善家在向非营利组织捐款时，他们会受到给予或支持公益事业的乐趣的激励，所以并不总是要求看到组织的业绩（Chamber Collective 2015）。普遍的利他主义意味着非营利组织几乎不需要将其影响力回报给出资者。但是，随着“绩效慈善事业”（performance philanthropy）的兴起以及经济下滑带来的紧缩政策的影响，非营利组织现在被强制要求去逐步形成和学会强调自身的影响力。所以说，不断增加的观众人数能让博物馆相对轻松且坚定地感兴趣的赞助商表达其成功实现目标。

可见的修复工作所表现出的改变，进一步增加了项目的筹资机会。石膏是一种吸收湿气和灰尘颗粒的多孔材料，去除污垢不仅能让模型不易受到腐蚀，还能明显改变它的外观（RUNE & MARCHAND 2010）。对于任何希望评估博物馆如何实现项目战略目标的人来说，“工作坊展览”呈现出的前后对比是一个有力的证据。在学校的“店面”（shop-fronts）也有助于让项目永远不会被资助者所忽视。就规划和意图而言，“百闻不如‘一件’”项目源于向中小学生传播藏品及藏品保护相关知识的愿望，因为项目产生了积极的影响，才有了之后新北市文化局的主动邀约合作。新板艺廊加入这一项目后，其高知名度又邀请到包括其他公共部门在内的更多潜在赞助商“投资”项目。项目的资金结构在管理上确实很复杂，但这也保证了博物馆不会受到大学削减预算或是任一资助者一时心血来潮撤资的打击，还可以避免商业赞助的操纵。

结论

本文的目的不是在博物馆中倡导“工作坊展览”。实际上，“展示修复过程”（exhibiting the conservation process）只有在满足某些条件时才会施行。此外，尽管该方法似乎是创新的，但北师大美术馆所做的只是简单地回到最基础工作，即保护藏品，并通过新的计划来培养和扩大受众。

用营销术语来说，“优化”（optimization）是加强组织的营销工作以获取最大化商业回报的过程。但是博物馆应该“优化”什么呢？布拉特伯格（Blattberg）和布罗德里克（Broderick）认为，审美价值、社区利益和博物馆的保护应该是一座美术博物馆的理想回报（BLATTBERG & BRODERICK 1991）。但是另一方面需要提醒自己的是，大学美术馆再也不能只依靠一个稳定的资金来源了（KING 2001, 23）。那么在削减公共经费后，如何实施“优化”，保护藏品和推行教育呢？“百闻不如‘一件’”项目是博物馆如何在经济困难时期调整自身而又不损害其使命的一个很好的案例。定期对石膏模型进行清洁和表面处理的必要性，意味着北师大美术馆需要制定一项持久性的保护计划，以确保对这些模型进行适当的护理。我们还不知道这个正在进行的项目，是否会在五年后项目结束时继续采用“百闻不如‘一件’”的形式，不过有一件事可以肯定，就是如果要争取外援，保持财务健康，北师大美术馆永远要先从做好自身博物馆业务出发。

致谢

感谢台北教育大学北师大美术馆工作人员的大力支持。

参考文献

- BLATTBERG, R. & C. BRODERICK. 1991. Marketing of Art Museums. In: *The Economics of Museums*, eds. M. Feldstein (Chicago: Chicago University Press), 327-346.
- BOURDIEU, P. 1997. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Cambridge: Polity Press.
- BOYLAN, P. 1999. Universities and Museums: Past, Present and Future. *Museum Management and Curatorship* 18, 1: 43-56.
- Chamber Collective. 2015. Money for Good. [http://static1.squarespace.com/static/55723b6be4b05ed81f077108/t/56957ee6df40f330ae018b81/1452637938035/\\$FG+2015_Final+Report_01122016.pdf](http://static1.squarespace.com/static/55723b6be4b05ed81f077108/t/56957ee6df40f330ae018b81/1452637938035/$FG+2015_Final+Report_01122016.pdf) (last accessed November 17, 2017).
- CHATTERJEE, H. 2010. Object-based Learning in Higher Education: The Pedagogical Power of Museums. *University Museums and Collections Journal* 3: 179-182. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/9349> (last accessed November 25, 2017).
- ICOM-CC. 2008 <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/> (last accessed November 17, 2017).
- KELLY, M. (ed.) 2001. *Managing University Museums: Education and Skills*. Paris: OECD.
- KING, L. 2001. University Museums in the 21st Century. In: *Managing University Museums: Education and Skills*, eds. by M. Kelly (Paris: OECD), 19-28.
- MACDONALD, S., N. NYST & C. WEBER (ed.) 2009. *University Museums and Collections Journal* 2: University Museums and the Community.
- MACK, V. 2001. The Dual Role of University Museums: Its Influence on Management.' In: *Managing University Museums: Education and Skills*, eds. by M. Kelly (Paris: OECD), 29-35.
- MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. 2017. Conservation in Action: Demons and Demon Quellers. <http://www.mfa.org/exhibitions/conservation-in-action-demons-and-demon-quellers> (last accessed November 18, 2017).
- NOBLE, J. 1959. A New Gallery of Models and Casts. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 18, 4: 138-143.

PROVAN, A. 2016. Unknown Makers. *Art in America* 132: 138-147.

SAYRE, S. 2000. Sharing the Experience: The Building of a Successful Online/On-site Exhibition. In: *Proceedings, Museums and the Web 2000 Proceedings*. J. TRANT & D. BEARMAN. <https://www.museumsandtheweb.com/mw2000/papers/sayre/sayre.html> (accessed December 15, 2017).

RUNE, F. & E. MARCHAND (ed.) 2010. *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin: De Gruyter.

University Museum Group & University Museums in Scotland 2013. *Impact and Engagement: University Museums for the 21st Century*. <http://universitymuseumsgroup.org/wp-content/uploads/2013/11/UMG-ADVOCACY-single.pdf> (accessed November 12, 2017).

联系方式

Patricia H. J. Huang (黄心蓉), Associate Professor, Department of Arts and Design, National Taipei University of Education

Address: Department of Arts and Design, No. 134, Section 2, Heping East Road, Taipei, 106

E-mail: path@tea.ntue.edu.tw

关键词

Object-based learning, One Piece Museum, Outreach



参与式博物馆：基于特色藏品的教育活动策划——以中国武汉高校博物馆为例

Luwei Fan (范陆薇), Wan Ni (倪婉), Hao Jiang (姜昊) / 文
肖福寿 / 译
范陆薇 / 审校

摘要

当今社会，互联网“风暴”席卷全球数字媒体，互联网与个人电脑的“强强联合”，影响着包括博物馆在内的众多领域，博物馆受众群体因此不断壮大，全面数字化战略已然成为各机构可持续性发展规划中至关重要的部分。然而一些博物馆，尤其是大学博物馆，受经费和管理体系的制约，创新数字战略发展缓慢。与此同时，一些研究显示，博物馆里的数字应用技术会分散人们的注意力，导致“博物馆疲劳”。数字时代，我们该如何设计具有诠释性的体验，来促进观众与博物馆藏品之间深层次的互动？这是所有博物馆都将面对的问题。本文探讨了大学博物馆在新时代所面临的主要发展趋势和挑战，通过案例研究提出了解决方案，即组织与博物馆特色藏品相关的主题活动来平衡技术与藏品对象之间的关系。文章以湖北省博物馆协会高校博物馆专业委员会举办的以宝石光学效应为主题的实地考察活动的成功经验，诠释了基于特色藏品的活动策划流程。



新时期大学博物馆面临的机遇与挑战

近年来,随着数字媒体的迅速发展,数字展览设计被应用于博物馆中,扩大了博物馆线上受众群体。权威行业发展报告预测博物馆之间的协作将日益增多,博物馆运营中数据分析也将更受关注(New Media Consortium 2015)。

未来,博物馆的发展趋势和挑战如下:

- a. 拓展创新边界
- b. 企业参与博物馆教育
- c. 跨机构合作
- d. 研究数据促进博物馆运营
- e. 观众范畴拓展
- f. 聚焦参与体验(New Media Consortium, 2015)

包括移动应用和社交网络在内的数字策略,已被应用在大多数博物馆中。这些实用的、创新的表达方式使博物馆教育点到启发,开发出与正式教育匹配的系列互动活动。

随着中国经济、科技、区域人文环境和生活质量的快速发展,博物馆功能更为丰富,地位不断提高。教育作为博物馆的重要社会职能,受到高度重视。2007年,全国政协委员在题为《将博物馆纳入国民教育体系》的联名提案中,建议“有关部门进一步重视博物馆的资源阵地作用,研究建立博物馆参与国民教育体系……实现博物馆教育与学校教育的有效衔接,使博物馆真正成为青少年课堂教育的必要补充和校外教育的重要内容,并为营造学习型社会提供更好的服务”。

大学博物馆作为博物馆家族中的重要“成员”,在公共教育中承担着特殊责任,面临着与公共博物馆同样的挑战。然而,与公共博物馆相比,大学博物馆是大学下属的二级单位,在管理、经费以及符合需求的人力资源配置方面,都有着更多困难,必须制定新的策略来适应数字时代的观众需求。

此外,有研究表明,技术对于人类的认知功能具有干扰作用(PUENTE 2017)。一项心理学研究证明,观众存在“拍照障碍效应”(phototaking impairment effect),当观众拍摄展品照片之后,对物体的细节记忆减少(National Public Radio Staff 2014)。在大量的新媒体内容、技术和新兴的参与方式的冲击下,博物馆更应该保持清醒而深入的思考。

(KOVAL 2017)。在这种情况下,博物馆项目鼓励观众与藏品对象进行深入的互动,同时最大限度地利用数字工具,这似乎是大学博物馆针对公众发展适合自身教育风格的理想方式。

湖北省高校博物馆专委会的发展

武汉的大学博物馆

湖北,位于中国中部的江汉平原,全省面积 18.59 万平方公里(图 1)。作为中国教育和科研最发达的省份之一,湖北省拥有高等院校 129 所,其中有 2 所全国排名前十的高校,还有 7 所“211 工程”重点建设的高校。“211 工程”项目是中华人民共和国教育部于 1995 年启动的全国重点大学建设项目,旨在提高高水平大学的研究能力,为社会经济发展制定战略。从 1996 年到 2000 年是项目实施的第一阶段,国家共计投入经费约 22 亿美元(LIXU 2004)。

湖北省省会武汉是重要的都会城市，拥有湖北一半以上的高等院校，其大学数量和本科生人数均居全省之首。据报道，截至 2017 年底，武汉共有高校 89 所，本科生人数为 120 万人。



图 1
武汉位于湖北省的东部
From: http://weili.oopic.com/weili_10495667.html



图 2
武汉主要的大学博物馆分布图
From: http://weili.oopic.com/weili_15987836.html

武汉三分之一的大学都有自己的博物馆，巧合的是，它们大多集中在武昌区（图 2）。然而，武汉的大学博物馆在规模、发展、经费、专业人才等方面存在着较大差异。表 1 列举了武汉的大学博物馆的一些代表性信息。

武汉的大学博物馆具有以下三个特征：

1) 具有学科特色的丰富馆藏

与其他类型的博物馆相比，武汉的大学博物馆拥有与大学学科相关的丰富馆藏。以中国地质大学逸夫博物馆为例，该馆藏有化石、宝石、矿物、岩石等藏品 3 万余件 / 套（图 3）。中南财经政法大学货币金融博物馆藏有距今 600 多年的明代古钱币“泰昌通宝”（图 4），是现今仅存的一枚折五大钱的孤币（图 5）。



图 3
中国地质大学逸夫博物馆收藏的
关岭创孔海百合

图 4
中南财经政法大学收藏的古钱币
展现了中国古代金融史
a. 夏朝（约公元前 2070 年—
前 1600 年）使用的贝币
b. 春秋时期（公元前 770 年—
前 476 年）使用的刀币
c. 战国时期（公元前 475 年—
前 221 年）使用的蚁鼻钱
d. 秦始皇时期（公元前 259 年—
前 210 年）统一的货币秦半两



图 5
中南财经政法大学货币金融博物馆
收藏的“泰昌通宝”折五大钱，
是世界上仅存的一枚



2) 服务于专业教育与大众科普

回顾武汉高校博物馆早期发展史，不难看出辅助专业教育是当时唯一的任务。随着时间的推移，高校博物馆所拥有的丰富馆藏、体系化的科学知识，以及深厚的科研背景，都使其在博物馆领域中具有独特的存在价值，吸引社会公众的兴趣。近年来，大多数大学博物馆对公众开放，承担着普及知识、服务社会的任务。

3) 发展不平衡

即便是近年来备受重视的武汉的大学博物馆，也由于行政体制繁复、经费短缺、职业发展滞后等原因时常陷入困境。目前，中国大多数的大学博物馆都归于所在大学的行政管理之下。如此一来，这些大学博物馆没有独立的法人，也就意味着它们无法在旅游部门登记注册，也得不到教育部以外其他部门的政策和财政支持。而且，教育部并没有相应的部门来组织推动大学博物馆的发展。这都制约了大学博物馆的进步和社会教育功能的实现（RONG ZHENG TONG 2017）。

这些大学博物馆在展厅面积、藏品数量、参观人数和工作人员的数量上相差较大。有些博物馆拥有珍贵的藏品，但展览空间有限（如表 1 所列的 2 号、4 号、5 号）；有些博物馆有很大的展览空间，但不对外开放（表 1 中所列的 3 号）；有些博物馆工作人员紧缺（表 1 所列的 2 号、4 号、5 号），这些博物馆同样都面临着预算不足和技术迅速发展的挑战。

序号	馆名	面积	藏品数量	观众数量	员工数量
1	中国地质大学逸夫博物馆	5 000 m ²	30 000	124 000 人 / 年	14
2	华中农业大学蜜蜂博物馆	350 m ²	3 000	10 000 人 / 年	3
3	武汉海军工程大学博物馆	8 000 m ²	5	通过预约	19
4	湖北经济学院钱币陈列馆	600 m ²	2 000	内部开放	2
5	华中师范大学生物标本馆	700 m ²	24 010	通过预约	1

表 1
武汉具有代表性的大学博物馆的
基本信息

湖北省高校博物馆专委会成立

2013 年春，在湖北省博物馆协会的支持下，中国地质大学逸夫博物馆组织座谈，讨论筹划一次有关湖北省大学博物馆定位与未来发展研究的会议（图 6、7）。会议决定成立湖北省高校博物馆专业委员会，由徐世球担任会长。委员会成员包括来自艺术、历史和科学类博物馆的代表。在随后的四年里，委员会成员单位从 13 个增加到 27 个。

湖北省高校博物馆专委会（Hubei University Museums Association, HUMA）的宗旨是整合资源、分享经验、解决问题、促进发展。协会举办的活动包括年度大会、座谈会、研讨会和各类调查活动。

图 6
湖北省高校博物馆专委会成员：
中国地质大学逸夫博物馆



图 7
湖北省高校博物馆专委会成员：
武汉大学万林艺术博物馆



2014 年,湖北省科协借助信息技术、互联网等现代传播手段,开展了以科普教育为基础,以高校博物馆和科普景点为特色的“湖北科普旅游”及相关活动。

这些活动表明,湖北省政府已经意识到整合利用大学博物馆资源的重要性和必要性。但是大学博物馆之间的互动还处于初级阶段,还没有进行深入地整合与互通。为了发掘大学博物馆在教育领域的潜力,加强博物馆与企业之间的合作,为博物馆观众提供个性化的教育项目,湖北省高校博物馆专委会设计了一系列旨在整合成员力量与资源的项目。

以藏品为中心的主题活动

大学博物馆的藏品体现了大学的学科特色,展现出大自然的多样性和人类文化的产物。关注大学博物馆,其实质就是培养公众的科普意识,向公众提供科技培训(WEIDENHAMMER & GROSS 2013)。然而单个标本的展示,并不能向观众传递多层次的内涵。况且静态标本也很难培养公众的科学探索精神和审美情操。湖北省高校博物馆专委会组织工作团队,探讨展览项目背后跨学科的内涵,然后以项目为中心策划活动。其中以藏品为中心的“变魔术的宝石”主题活动,就是基于了宝石的光学效应而开发的教育活动。

“变魔术的宝石”策划理念

项目介绍

在中国地质大学的逸夫博物馆,珠宝玉石展厅是观众最喜爱的部分。其中名为“宝石的光学效应”展项,展示了特殊宝石产生的猫眼光芒、变色、星状光彩、变彩等效应。然而,在对一些参观过该展厅的观众进行的问卷调查和访谈表明,观众对这些效应产生的理论一无所知,其主要原因归结为有限的说教式的说明牌和呆板的展示手段。事实上,猫眼效应理论涉及了矿物学、结晶学、光学、宝石切割工艺和美学等多学科领域的知识。在中国的初中阶段教学中,也有关于猫眼效应的知识内容。



图 8
宝石的光学效应
Zhang Beili 提供, 2012

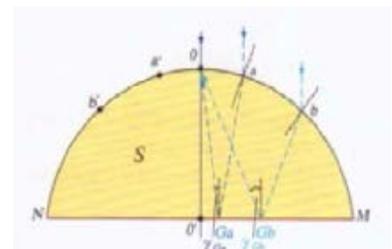


图 9
猫眼效应的原理图
Zhang Beili 提供, 2012

“猫眼效应”教育活动的策划方案

a. 原则

活动遵循以下原则：提供准确的科学知识，关注与资源和环境有关的重大问题，强调学科整合，注重培养探索精神，确保活动审核与评估的完整公正。

b. 目标

让参与者了解猫眼石的矿物学知识、光学原理，以及宝石资源情况；通过切割打磨猫眼石的活动，锻炼参与者的动手能力；通过设计猫眼石模型的活动，开发他们潜在的科学探索能力。

c. 目标人群

初中生（11~14 岁）

d. 活动规模

20 位学生

e. 活动场所

逸夫博物馆、珠宝质量监督检验站、宝石切割抛光实验室、多功能厅

f. 活动安排

日期	时间	内容	场所	
第一天	上午	8: 40—9: 30	营地开放	多功能厅
		9: 30—10: 00	活动介绍	会议室
		10: 00—11: 30	参观博物馆（图 10）	逸夫博物馆
	下午	11: 30—13: 00	午餐	大学餐厅
		13: 00—14: 00	矿物学与宝石学讲座	会议室
		14: 00—16: 00	设计猫眼石模型（图 11）	教室
		16: 00—17: 00	参观湖北省珠宝质量监督检验站（图 12）	湖北省珠宝质检站
第二天	上午	8: 40—9: 30	宝石摄影技术实践课程	摄影室
		9: 30—11: 30	猫眼石实践课程（图 13、14）	宝石切割抛光实验室
		11: 30—13: 00	午餐	大学餐厅
	下午	13: 00—14: 00	猫眼效应研讨班	教室
		14: 00—17: 00	演讲准备	会议室
	晚上	17: 00—18: 30	晚餐	大学餐厅
		18: 30—20: 30	演讲活动	多功能厅

表 2
猫眼效应活动的
安排与内容

g. 材料

项目	数量	项目	数量
宝石鉴定工具	3 套	纤维玻璃	20 片
珠宝手电筒	5 盏	珠宝加工工具	3 套
弧顶模具	5 个	花式铁丝	100 根
演讲 PPT	1 套	教学指导说明	20 份

表 3
材料清单



活动效果与启示

“变魔术的宝石”在 2017 年举办了三次，课程内容涵盖了矿物学、宝石学和光学原理。通过研讨会和演讲，项目将理论与实践相结合，学习过程遵循青少年的学习规律，即观察—研究—思考—探索—分析—总结—评价（ZHENG YI 2015）。

这一项目过程体现了三种合作模式。第一种是大学内部不同部门之间的合作。逸夫博物馆、地学院、珠宝学院、宝石质检站等通力合作，共同实现教学目标。第二种是大学博物馆与从事教育活动组织、纪念品设计等业务的公司之间的合作。一些教育公司的专家参与了项目的设计过程，这些公司还提供了经费和项目资料。其中，最重要的是大学博物馆之间的合作。通过高校博物馆专委会，我们讨论和策划了项目的细节，并在成员之间搭建了沟通的桥梁。这个项目的主场设在中国地质大学逸夫博物馆，作为辅助单位的华中农业大学博物馆提供了有关猫眼石的资料，而武汉大学万林艺术博物馆则策划了一场主题为宝石光学效应的艺术展。高校博物馆专委会的网络社交媒体为该项目进行了宣传推广。从参与者、初中教师和媒体记者的反馈结果表明，该项目成功地实现了预期的教育目标。项目帮助参与者更好地理解展览背后的理论，提供他们实践体验的机会，启发他们的好奇心，增强他们对矿产资源的关注度，同时也提高了他们的团队合作精神。

图 10
“技术精英项目”期间，
学生们参观博物馆
范陆薇拍摄



图 11
“技术精英项目”期间，学生
们在设计猫眼石模型
范陆薇拍摄



图 12
“技术精英项目”期间，学生
们参观湖北省珠宝质量监督检验站
范陆薇拍摄





图 13
“技术精英项目”期间，参与者设计的猫眼石模型
范陆薇拍摄



图 14
“技术精英项目”期间，参与者割切和抛光玻璃猫眼石
范陆薇拍摄

综上所述，湖北省的大学博物馆所面临的机遇与挑战并存。核心问题是如何探索展览项目背后的意义，寻找各学科之间的联系，并在经费有限的情况下满足观众的需求。这些都是湖北省大学博物馆面对的问题。湖北省的大学博物馆地理分布集中，这一自然优势促使高校博物馆专委会通过建立一个博物馆集群和建设一个共享资源平台，来推动和加速整个群体的发展（图 15）。如此一来，博物馆里的藏品就不再是孤立的、一成不变的了。以藏品为中心的活动，体现了发掘展览项目教育潜力的可能性。除此之外，高校博物馆专委会设计的方案还包括准备部分、实践部分、评价部分和修正部分。通过这种方式，能让项目变得动态化和个性化。

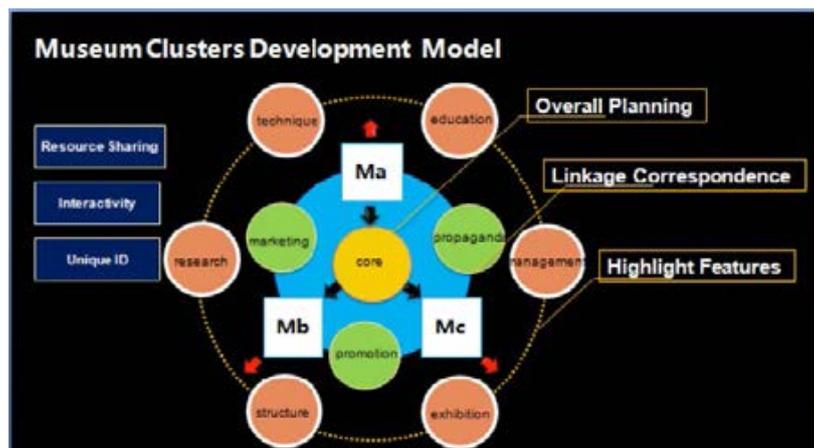


图 15
博物馆集群发展模式
(参考上海科技馆王小明馆长《博物馆与社会的连接与融合》讲义)



致谢

在此特别感谢徐世球教授，他就教育项目的策划提出了很多建议。同样需要感谢的是首都师范大学附属中学的班主任高老师，在她的鼓励下我们开展了“变魔术的宝石”项目。我们也非常感谢本项目的参与者，由于他们的参与合作，让我们策划的第一个以藏品为中心的教育项目获得如此成功。

参考文献

- K. E. WEIDENHAMMER & A. GROSS 2013. Museums and scientific material culture at the University of Toronto. *Studies in History and Philosophy of Science* 44, 725-734.
- National Public Radio Staff 2014. Photograph and memory: Overexposed? Camera Phones Could Be Washing Out Our Memories. <https://www.npr.org/2014/05/22/314592247/overexposedcamera-phones-could-be-washing-out-our-memories> (accessed May 22, 2014)
- J. E. PUENTE 2017. Examining the Effects of Distractive Multitasking with Peripheral Computing in the Classroom. Doctoral dissertation. Nova Southeastern University. Retrieved from NSUWorks, College of Engineering and Computing. https://nsuworks.nova.edu/gscis_etd/995/. (accessed November 1, 2018)
- LI XU 2004. "China's Higher Education Reform 1998-2003: A Summary". *Asia Pacific Education Review*. 1, 14-22.
- New Media Consortium. 2015. NMC Horizon Report 2015, Museum Edition. Beijing: China Science and Technology Press.
- RONG ZHENG TONG 2017. Report on the development of university museums in China. *Scientific Education and Museums* 3(1), 18-19.
- S. V. KOVAL 2017. Theoretical Aspects of Interaction of Local and National in a Museum as the Culture Subsystem. *Culture Studies* 5(59), 75-77.
- ZHANG BEILI 2012. *Systematic Gemmology*. China Geological Press.
- ZHENG YI 2015. *The study on museum educational activities*. Fudan University Press.

联系方式

Luwei Fan, secretary-general of HUMA, curator of Yifu Museum at China University of Geosciences
Address: No. 388 Lumo Road, Hongshan District, Wuhan, Hubei Province, People's Republic of China
E-mail: 48633121@QQ.com

关键词

University museum, Theme activity, Cross-institution collaboration



大学的收藏：来自阿尔巴尼亚的一些新进展

Dorina Xheraj-Subashi / 文
肖福寿 / 译

摘要

关于大学博物馆活动的概念，涵盖了馆内藏品、研究、出版物和展览。许多国家已经研究了这些基本问题，并将重点置于大学藏品所面临的挑战上。对阿尔巴尼亚的高等教育部门而言，大学博物馆及其藏品尚未受到重视，或者说尚未被视为是进行学术研究的潜在工具。文化类藏品资料在高等教育中的优势和实用价值，并没有融入阿尔巴尼亚的学术理念体系中，也还没有在教学传统中发挥重要作用。本文在讨论现状的同时，也着眼于分析与大学博物馆藏品有关的内容，以及分析未来如何为阿尔巴尼亚的学术机构提供新的可行性方案。



引言

在最近的几十年里，大学博物馆的任务发生了变化。通过聚焦教育项目，以及在基于对象的学习中发挥重要作用，这些博物馆变得更加开放并更容易接纳公众的文化需求¹。自 19 世纪和 20 世纪初以来，许多欧洲国家的综合性博物馆的藏品已经发展起来²。在一些巴尔干半岛地区的国家也能看到相同的演进过程³，但很难确定在阿尔巴尼亚有任何类似的大学博物馆的发展迹象。这可能是由于局势持续的不稳定和社会文化的变化所造成的。需要注意的是，对于自然科学博物馆（Natural Sciences Museum）而言，目前仍然缺乏学术文献、藏品教学使用报告以及观众人数的记录。这妨碍了人们对其教育活动的认可，也阻碍了人们对博物馆以往利用藏品方式的理解。诸如此类的文献是具有意义的，同时也可以与巴尔干地区其他的大学博物馆进行比较研究。这段历史是否意味着大学博物馆仍然面临许多挑战需要克服呢？不过近年来，一些新的举措正在施行，比方说举办由大学生建构的教育展览，并将其当作学习工具。

背景：自然博物馆，从创建到实际的挑战

自然科学博物馆自 1996 年起，被国家认定为大学博物馆。其主要任务是作为教育活动的中心，并为其所属的自然科学院（Natural Sciences Faculty）等多个学科的大学研究目标提供支持⁴。博物馆保存着完整的自然史藏品，涵盖了阿尔巴尼亚动植物群的多样性，以及一些矿物学和岩石学的重要代表性标本。博物馆的创建始于第二次世界大战之后，1948 年收集到的第一批藏品源于战前就已存在的其他收藏，它们来自斯库台（Shkodra）的耶稣教会、方济会修士学院，以及哈里·福尔茨美国学校（Harry Fultz American School），战后这些教会和学校都关闭了⁵。博物馆创建后的最初几年，这里一直是科学研究所的附属分支机构，直至 1957 年地拉那大学（State University of Tirana）创办后，博物馆成为阿尔巴尼亚第一个集学习、教育和学术研究为一体的学术机构。

需要指出的是，在成立之初以及随后的几年里，博物馆的许多实践工作并不稳定和持久。尽管从国家层面而言，全面收集阿尔巴尼亚的自然遗产是相当重要的，即便是出于学术目的进行收藏在当时也是非常新颖的事物。不过自然科学院的建立为博物馆带来了新的发展视角，比方说更为先进的收藏方式使学科研究成为可能。学院委派员工与动物学系进行合作，共同开展标本收集，启动相关的教学研究。科学家、教授和学生们也都参与到了这项任务中。经过几轮严格而系统的积累、挑选和间或的捐赠活动，寻找到适合作为动物学的藏品标本，博物馆的整个收藏范围得以扩展。

如今，这座博物馆拥有相当多的标本，都是经教授和其他专家们研究过的，可以用来加强自然科学的进一步研究。这些标本同样可以通过展览向所有人开放。博物馆的使命是向大学生、中小学生和普通观众展现阿尔巴尼亚丰富的自然遗产，并从 1996 年起已被认定为大学博物馆⁶。博物馆的贡献是将其藏品应用于并影响到大学的学术活动。通过若干年致力于对阿尔巴尼亚自然史的收藏和研究，博物馆拥有 3 000 号来自阿尔巴尼亚境内以及其他一些国家的动物标本。

1 Chatterjee, H. J. (2011). Object-based learning in higher education: The pedagogical power of museums, pg.179.

2 Guthe, A. K. (1966). The Role of a University Museum. Curator: The Museum Journal, 9: 103–105.

3 Doxanaki, A (2017) The development of Balkan Medical Museums and their contribution to the history of medicine: examining the role of medical collections of the national and Kapodistrian University of Athens, Archives of Balkan Medical Union, (pdf) March, vol.52, no.1, pg.73.

4 参见 https://sq.wikipedia.org/wiki/Muzeu_i_Shkencave_Natyrore (访问日期 2017 年 6 月 19 日)。

5 Artan Lame, <https://www.shqiperia.com/shqip/opinionart/aID/490/Ish-shkencat-dhe-ish-natyra> (访问日期 2018 年 8 月 5 日)。

6 参见 https://sq.wikipedia.org/wiki/Muzeu_i_Shkencave_Natyrore (访问日期 2017 年 6 月 19 日)。

博物馆共有 5 个陈列室，展出着不同的标本。展示鸟类的区域有 2 个完整的陈列室，其中包括戴胜鸟、麻鹳、大冠鹳和鸬鹚。哺乳动物区位于一层。4 号陈列室是两栖爬虫类藏品，里面保存着蛇、蜥蜴、海龟和陆龟的标本。5 号陈列室则是昆虫类藏品（包括飞蛾和蝴蝶的标本）。最后一个陈列室展出贝壳和珊瑚标本，其中大部分来自热带地区⁷。博物馆展出的一些藏品根据其标本类型进行划分，具体分类如下：水生无脊椎动物区域，包括 488 种 693 号标本，以海绵动物、海星、软体动物、腹足动物等为代表，其中有些物种（例如大型海绵动物和大型贝壳）都来自印度洋和其他热带地区；昆虫区域由 12 个不同的科属组成，共有 217 号标本，其中包括蝴蝶和甲虫，用拉丁文和阿尔巴尼亚文来标记，并附上了地理方位的数据；鱼类区域由在海洋和湖泊中发现的 157 个物种的 167 号标本组成，包括一组由 15 种蝾螈和青蛙组成的两栖动物；爬行动物区域由 37 种本地物种组成，包括海蛇、细箭蛇、盲蛇和毒蛇，还有一只龟壳直径为 1 米的水龟。

鸟类区域涵盖了 224 个物种的 380 号标本，其中包括有“空中国王”之称的金丝雀和山鹰，分别陈列在 2 个大厅中；哺乳动物区域由 44 个物种的 52 号标本为代表，包括了该类别中最常见的个体。在这一分类区域里，除了狼、豺、狐狸和野猫外，还包括非洲和南美洲的猴子以及森林鹿⁸。



图 1
蝴蝶收藏：大学的
自然科学博物馆，2017 年 6 月
摄影：多丽娜·苏巴什
(Dorina Xheraj-Subashi)



图 2
鸟类收藏：大学的
自然科学博物馆
摄影：多丽娜·苏巴什

7 Gillian Gloyer, Albania, Bradt, 4 edition, pg.75.

8 Muzeu i Shkencave të Natyrës «Sabiha Kasimati», <http://www.fshn.edu.al/qendra-kombeetare-e-florees-dhe-faunees-shqiptare/muzeu-i-shkencave-tee-natyrees> (访问日期 2018 年 8 月 22 日)。



讨论

尽管博物馆已经建立起馆藏体系，但是仍缺少与博物馆功能有关的必备资料。事实上，博物馆自身没有开设网站，而网站的建立显然有助于提高其知名度和推广博物馆活动。现在只能通过与博物馆负责人的私下交流才能了解到这些信息，这也是有关观众、教育项目以及其他涉及藏品使用情况的信息的唯一来源。这些信息不够完整，也不足以提供有关博物馆功能的准确信息。

现在让我们来讨论一下有关建立起大学藏品体系及其对未来学术活动的影响这一关键性的问题。在 2005 至 2017 年间，阿尔巴尼亚新成立的公立和私立大学的数量都有所增加（有 12 所公立大学和 11 所私立大学），这极大地改变了学术活动在阿尔巴尼亚国内的地位。这些私立大学最初完全是基于文献来尝试开发课程，没有一所大学建立起藏品体系或是获得藏品捐赠，反而是以课堂讲解的小物件（物质文化）为基础，构建了他们自己的遗产。这些新的做法可以成为大学第一批收藏的开端。

一些私立大学通过特别的定制化主题，鼓励学生参与到教育项目中，这些主题旨在复兴文化遗产，并且传播有关古代手工艺品的知识，因此这可能为大学带来少量的藏品。以下几所大学开展了一些相关项目：波利斯大学（Polis University）于 2016 年 6 月 29 日举办了一个名为“造型与艺术技巧”（Modelling and Artistic Technique）的黏土展览。展览的理念是以重现古代技术并了解每一种重要物品的特定生产过程为目的，并考察它们在今天作为装饰品的角色。波利斯大学是一所专注于设计和建筑学的高等院校。这个项目加深了对古代社会遗产知识的研究，并通过合作为学习计划提供服务。另一个由城市大学（Metropolitan University）策划的项目，是让学生从事阿尔巴尼亚建筑业档案的历史学研究。通过策划名为“创造历史的片段”（Pieces that Created History）的有趣展览，从他们强烈的好奇心中孕育了教育成果，并重新催生了一名建筑工程师。



图 3
城市大学创办的
“创造历史的片段”展览
(<http://www.aqtn.gov.al/index.php?pg=aktiviteti7>,
访问日期 2017 年 6 月 8 日)

地拉那欧盟大学（European University of Tirana, UET）让学生参与了另一个名为“Hosteni 杂志中的艺术、速写和美国总统”（Art, Skeches and the American's Presidents in the Hosteni Journal）的项目，这是一个面向年轻人的展览，其重点是关注阿尔巴尼亚的共产主义意识形态，并引发了关于阿尔巴尼亚和美国之间在特殊时期外交关系的争论和对话。这个展览真实还原了在共产主义和社会主义政权时代，人们是如何通过 Hosteni 杂志速写来感知美国的。



图 4
“Hosteni 杂志中的艺术、
速写和美国总统”项目
(<http://alb-spirit.com/2017/06/06/si-dermohej-shba-karikaturat-e-hostenit>,
访问日期 2017 年 6 月 8 日)

9 2017 年 6 月博物馆里的个人信息。

10 Modeling and Artistic Technique. <http://www.universitetipolis.edu.al/?q=sq/node/1705> (访问日期 2017 年 6 月 8 日)。

近年来, 这些私立大学都组织并举办当代展览, 旨在将学生与具有教育目的的教学展览联系在一起, 阐释以政治和工业遗产为基础的特殊主题。有意思的是, 每个项目都是由学生与他们的教授合作完成的。这可以被看作是一个新的时代, 因为所带来的新的想法, 开创的新的遗产档案, 未来可能会成为进一步反思的重要工具。笔者想要强调和关注的是所有在展览中收集和陈列的材料的命运, 不确定这些材料将来会放在哪里归档和保存, 这个阶段(我认为这是大学最重要的部分和作用)是否创造了合适的环境来确保归档和存储, 用以丰富档案收藏。需要注意的是, 如何从过去的展览中获取经验, 以便从大学馆藏中收集资料以支持未来的工作。忽视这一点, 这些新的发展将不会产生持久的影响, 也就不可能为未来的工作奠定基础。

位于都拉斯(Durrës)的亚历山大·莫伊休大学(Aleksandër Moisiu University)创办于2006年, 是最年轻的学术机构之一。这所大学的学生数量一直在增长, 并且为了拥有可以预见的未来, 该校应该创造出属于自己的历史和遗产。大学的旅游系为学生提供了具体的学习内容, 在笔者看来这是基于对象的学习, 包括“考古旅游管理”(Management of Archaeological Tourism)和“文化旅游管理”(Management of Cultural Tourism)等。如果拥有一个物质文化档案库来支持教学的话, 其他学院系也可以从中受益。

图 5

“Trashegimia Ime-Trashegimia
perte Gjithe” [My Heritage-
Heritage 4All] 展览
a: <https://www.facebook.com/111437802780247/photos/a.113223065935054/220772991846727/?type=3&theater>
b: <https://www.facebook.com/111437802780247/photos/a.113223065935054/220773078513385/?type=3&theater>



a



b

我们相信, 我们有机会创建一座大学博物馆, 并且这是一项急迫的工作, 这一问题之前已经有人提出并强调过, 希望能够尽快得到考虑。21世纪, 尽管目前政治变革仍在继续, 但我们决不能忽视其他制度上的可能性和价值在社会中所发挥出的建设性作用。这的确是阿尔巴尼亚的公立和私立大学必须要面对的重要问题。

参考文献

CHATTERJEE, H. J., 2011. Object-based learning in higher education: The pedagogical power of museums, *University Museums and Collections Journal* 3: 179-181.

DOXANAKI, A. 2017. The development of Balkan Medical Museums and their contribution to the history of medicine: examining the role of medical collections of the national and Kapodistrian University of Athens, *Archives of Balkan Medical Union*, March, 52, 1: 73: http://umbalk.org/wp-content/uploads/2017/03/ABMU_01207-Book-210x297-V6-72-77.pdf (accessed October 28, 2018)

GLOYER, G. 2012. Albania, Bradt Travel Guide, 4:75

GUTHIE, A. K. 1966. The Role of a University Museum. *Curator: The Museum Journal*, 9:103-105.

LAME, A. 2009. Ish-Muzeu i ish-Shkencave të ish-Natyrës, <https://www.shqiperia.com/shqip/opinionart/aID/490/Ish-shkencat-dhe-ish-natyrja>, (accessed August 5, 2018)

Modeling and Artistic Technique: <http://www.universitetipolis.edu.al/?q=sq/node/1705> (accessed June 8, 2017)

Muzeu i Shkencave Natyrore: https://sq.wikipedia.org/wiki/Muzeu_i_Shkencave_Natyrore (accessed June 19, 2017)

Muzeu i Shkencave të Natyrës “Sabiha Kasimati: <http://www.fshn.edu.al/qendra-kombeetare-eflorees-dhe-faunes-shqiptare/muzeu-i-shkencave-tee-natyrees> (accessed August 22, 2018)

Si dërmohej SHBA me karikaturat e Hostenit: <http://alb-spirit.com/2017/06/06/si-dermohej-shbakarikaturat-e-hostenit/> (accessed June 8, 2017)

Veprat Që Ndërtuan Histori” exhibition: <http://www.aqtn.gov.al/index.php?pg=aktiviteti7> (accessed June 8, 2017)

联系方式

Dorina Xheraj-Subashi, Museology and Cultural Heritage lecturer and researcher
Address: Tourism Department, “Aleksandër Moisiu” University Campus, Spitalë,
2001, Durrës, Albania
E-mail: dorina.xheraj@hotmail.com

关键词

Collection, University, Albania