

求真趋美：博物馆永恒的价值追求

田军（柳州白莲洞洞穴科学博物馆 广西柳州 545001）

提要：21世纪的今天追问博物馆的核心价值显示出博物馆对自身处境的某种担忧。博物馆所做的一切工作都源于其价值取向，即理念。核心价值只能从博物馆工作即职能中探索。求真趋美规定着博物馆的三项职能，以收藏为始，经研究，达到教育。相应的，求真趋美的层次则是从物到事再到人，最终实现人的完善。所以，引人求真趋美成为博物馆的价值追求。

关键词：收藏；研究；教育；真；美

作为社会机构，博物馆的生存离不开社会环境。今天，影院、公园、游乐场等便利的文化设施对博物馆的冲击仍然存在并有加大趋势，而仅仅依靠免费开放为其带来的接触便利性并不能抵挡这一冲击。经济发展不仅加速了传统生产与生活方式的消失，与此相应，发展过程的见证物本身也难逃被忽视的命运而日渐成为消失中的一员。在这一社会进化过程中，荣膺文化记忆和历史记忆重任的博物馆必须有所作为。因此，博物馆应不断转变并完善自身扮演的角色，以便继续服务社会。但是，“为了保持自身的独立和气节，它不能在自己的主要目的上有所动摇，不能将博物馆的理念和原则作为妥协的筹码。”^[1]博物馆所做的一切工作都源于其价值取向，即理念。所以，博物馆的核心价值只能从博物馆工作即职能中探索。

收藏、研究、教育是博物馆的基本职能，反映了博物馆工作的主要内容。从这三大职能中探求博物馆的价值需要对其进行分析，找到博物馆履行各项职能时坚持的原则及目标追求。收藏、研究、教育三项职能是相继诞生的，正如苏东海先生所言：

“新职能的诞生不是对旧职能的否定而是从旧职能中衍生出来，第二职能是第一职能的延伸，而第三职能则是第一、第二职能的延伸和扩展。”^[2]下面分别进行论述。

一、收藏

收藏是博物馆的基本功能。博物馆现象最初萌发于人们的收藏意识。随着博物馆形态的演进，收藏主体从最初的皇室与贵族变为代表国家或社会团体的机构，收藏对象由奇珍异物扩展到了人类及人类环境的物质与非物质遗产。受新博物馆学运动和可持续发展观念等的影响，反映人类日常劳作与生活的工具、日用品及反映科学原理的工业制品等也日渐得到博物馆的青睐。但是，收藏主体及对象的变化并不影响收藏对象的实物性质以及由此而延伸出的求真之本质。

博物馆收藏的物是实在的物。实在性，按照康德的理解，是和一般感觉相应的东西，这种东西的概念自在本身表明某种（时间中的）存在。博物馆的物，在海德格尔看来，“属于某一‘过去的时间’然而在‘当前’还现成存在”^[3]。这种存在是真实的，非虚幻的。非物质文化遗产和传统民俗等进入博物馆必然需要具有实物载体，网络数字博物馆的存在与运作也必须以实物为基础。所以，不论博物馆收藏的目的是物本身还是物背后的东西，是关注记忆还是技艺，实实在在的事物的真实存在是其收藏的前提条件。

实物的外延很广。某件物品成为博物馆收藏

[1] 乔治·埃里斯·博寇：《新博物馆学手册》，重庆大学出版社，2011年，第217页。

[2] 苏东海：《博物馆演变史纲》，载《博物馆的沉思——苏东海论文选》（卷二），文物出版社，2006年，第391页。

[3] 海德格尔：《存在与时间》，生活·读书·新知三联书店，2012年，第380页。

对象必须具有一定的价值,即通常意义上的历史、艺术和科学价值。对博物馆而言,没有特定含义的物品意味着不可收集的客观存在。一件物品,不能被鉴定,没有出处和其他附带信息,也就是在对其一无所知的情况下,是不可能进入博物馆的。支撑一件物品进入博物馆的是其本身具有的价值。这种价值源于物的“真”。“真”即真实,非虚假。实物的“真”源于其在场性。也许它发挥固有功用那个世界已不再存在,但是,当它作为对那个世界存在的见证而以博物馆物的形式继续存在时却具有了另外一种意义,即通过在场性探索它曾经存在的世界并增强探索的真实性。因此,为了保证物的“真”,需要对其在场性进行审查,即鉴定真假。赝品和复制品因偏离了对象所在的时间不具备在场性而丧失了“真”,从而不能成为对象参与事件的见证而被博物馆排斥,但由于其对模仿行为的见证有时也可能成为博物馆的收藏。

追求审美愉悦无形中引导着人们的收藏行为与“真”一起成为对收藏的规定,甚至在私人收藏中藏主可能会为单纯的美感而忽视“真”。但是,求真之于博物馆的意义不同于求美之于私人收藏。收藏的求真规定性一定程度上规定了博物馆其他活动的求真原则。博物馆发展道路表明了他不会也不能止于收藏,由物的真迈向更高层次的追求是博物馆前进的方向。博物馆由此进入了由收藏依次增加研究和教育职能的近现代形态阶段,趋美和求真一起占据着博物馆的视野。

二、研究

研究在博物馆中的地位正如其在三大职能中所处位置一样,上承收藏、下启教育,是二者之间的桥梁。求真之于研究的意义是不容置疑的,科学求真是一个公认的命题。研究对象决定了求真的内容和性质。博物馆研究对象包括藏品和博物馆,后者包括博物馆运作、理论和业务等。研究博物馆运作是求其运作之真,研究博物馆理论是求其存在之真,研究博物馆藏品即实物则是求

实物之真。前两者的“真”可以用“真理”来形容,后者的“真”意指真相、去蔽使显露。研究藏品就是发掘它身上某种属于过去的东西以重建其以本真存在的过去的世界,确证它曾经参与的事件,即求“事”之“真”。馆藏实物在不同的社会被特定的团体或个人占有和使用,一些实物表面或许刻着“生活用品”字样,另外一些物品属于仪式、礼节用品、娱乐用品、战争武器或宗教器具。通过对这些实物的分析,了解它们联结的特定地点和时间个人、群体及社会团体之间存在的复杂关系及发生的事情。每件实物都是人类历史的记忆和证明。

“它的存在影响了特定文化发展过程中先前、或同时发生的文化。”^[1]

实物藏品在场性之真弥补了文献资料受书写者主观因素、社会环境因素及语言文字能指与所指之间的距离等影响的缺陷。文字资料易受史家观念、立场和态度的影响,后来者由于特定目的甚至可能会故意删改歪曲事实。除了在场性,博物馆物见证的无意识性也保证了其所见证之“真”,古人不会刻意为了隐藏一些东西或欺骗今人而故意创造什么。“疑冢”本身也见证着主人保护自身陵墓的行为,且“疑”的对象只能是墓主人之后至现代考古和博物馆出现之前的人,其本人不会知晓。需要指出的是,博物馆研究实物以求事之真的行为是对实物的解读与诠释。实物的在场性及见证无意识性使其在本体上比历史文献资料更能保证见证的真实性,但解读实物时会面临与书写历史同样的问题。所以,博物馆研究的求真之途就很微妙。博物馆求事之真但不保证一定能求到,求到的也不能保证一定为真,即与事实相符合。康德意义上的视其为真包含三个层次:意见、信念和知识。主观上与客观上都不充分的是意见,主观上充分而客观上不充分的是信念,只有在第三层次即知识层次上的视其为真才是真正的“真”,即主体的知性与客体相一致。博物馆实物研究之真能否达到知识的层次不能一概而论,是停留在意见层次还是传播信念或者向知识层次努力都要具体分析。不论博物馆研究求真

[1] 特依萨·希尔纳:《作为证明、论据、工具的实物》,《中国博物馆》1994年第4期,第33页。

的道路如何，趋美的倾向是永恒的。

对美的追求不仅影响了人们的收藏行为，对博物馆研究的影响也不可小觑。博物馆藏品通常意义上的三大价值中的科学价值，一方面是指藏品自身的科学价值，另一方面也是指博物馆研究行为的科学价值。因此，可以说，博物馆研究行为的科学价值的追求，即是“历史求真和艺术求美”，求真和求美共同规定着博物馆研究行为。不仅限于艺术品，人类一切制造物都不同程度地体现了对美的追求。中国实用主义传统下纯粹审美的器物并不多见，那些为了把玩而制作的陶瓷、雕刻等也具有“把玩”的功用，遑论因宗教信仰等目的而出现的大量雕刻。博物馆收藏的生产生活用品就是海德格尔眼中纯然物与艺术品之间的器具。器具指的是为使用和需要特别制造出来的东西。器具既是物，因为它被有用性所规定；但又不只是物，同时又是艺术品，但又要逊色于艺术作品，因为它没有艺术作品的自足性。美是主体对客体的感觉，审美是非常个人化的行为。但是，博物馆通过研究可以帮助普通人欣赏艺术品，可以发掘普通物品美的因素。对于普通物品，除了通过造型、质地、纹饰等外在特征探索其造型美和工艺美外，可以考虑其背后的人，如制造者和使用者（可能是同一个人，也可能因历时较长，中间经历过很多人）在满足使用功能的同时还寄托着他们什么样的感情。应该说，对人的关注是美的最高追求。以求真趋美作为目标和原则的研究不是博物馆的终点，它和收藏一起为博物馆终极目标即教育的实现奠定了基础，同时，求真趋美也成为现代形态博物馆永恒的价值追求。

三、教育

现代博物馆是公认的社会教育机构。教育职能对于博物馆的意义是不言而喻的。主体教育思想认为，在教育活动中，施教者是教育行为的主体，而受教者则是自身生活、学习和发展的主体。所以施教者和受教者均为教育活动的主体。与此相对应，博物馆教育就是教育主体之间的一种交往行

为，是博物馆与观众以陈列语言为媒介进行知识、情感、态度和观念的直接交流与对话，以形成相互“理解”与非强迫性“共识”的行为。博物馆教育主要是通过陈列实现，其他如出版物、立足于博物馆环境开展的各项活动等属于博物馆教育范畴但不是典型的博物馆教育语言。教育是一种有意识地影响他人的行为。引导观众求真趋美是博物馆教育也是博物馆的追求。在求真规定下的收藏与研究的基础上，博物馆教育的求真似乎很容易实现。不过，将在求真趋美引导下的研究成果通过陈列语言展示给观众并不等同于博物馆教育的求真，这仅仅是第一层次的求真。这个“真”是康德知识层次上的视其为真，可以用“真知”来表述。以展品研究为基础，博物馆传播的知识性成果如某一件展品名称、年代、质地、用途、工艺和真伪等的鉴定，通史性陈列中支持陈列语言的历史观和现代科技博物馆的展品试图呈现的科技原理等在某种程度上达到了康德式“真知”层次。每个学科的知识都有可能成为博物馆传播的内容，博物馆在此成为知识传播平台。但是，通过陈列语言，博物馆不仅仅引导观众获取真知。博物馆教育的非强迫性注定了它不是识记知识的最好场所。严格意义上的博物馆教育引导观众追求的“真”是陈列语言背后的东西，也是博物馆教育求真的第二层次。

博物馆陈列是一种类型学方法。它“运用不同物品与空间之间的关系，让物品来填充空间，将地域上并无联系的物品安排到同一系列来展示进化趋势”。这种方法“允许物品的安排与以共同设计特点为基础的特定区域文化相一致，使这些物品能以历史顺序（从简单到复杂）排列”^[1]，并将相似的技术解释为展示文化发展相对水平的社会存在的根据。博物馆以此克服了时空距离的限制，使得发生于很久以前或位于很远之处的不在场成为在场。博物馆能敞开胸怀欢迎所有新资料，相信每个新资料都可以融合于某个空隙之中，并形成对世界近乎完美的表征。但这就产生了一个矛盾，即声称要讲述人类故事的充分表征原则与任何特定博物馆特定

[1] 托尼·本尼特：《文化与社会》，广西师范大学出版社，2007年，第279、272页。

展览的举办“不论是以性别、种族主义、阶级为基础，还是以其他的它所排除的和存有偏见的社会模式为基础的展览都可以被指为不充分的”^[1]之间的矛盾。在这个意义上，博物馆陈列表述的不是“真知”，甚至不是“信念”，而应该是“意见”。这不是对收藏与研究对物、事之真追求的否定，而是更高层次上对“人”之真的追求。“人”除了包括展品背后的人还包括展览的组织者和参观者。对于展品有发掘真相、求取真知的成分，而对于展览的组织者与参观者则是一种求真的态度。陈列的真实性，“从博物馆领导者、策展人和馆员的合作开始，必先有高度的热情与理想以及正确的选择与判断，依‘人’的成分，诚实反应在‘物’的真实上。”“展品要能适当展现出它真实的原相，包括展品的真切以及文化张力的抒发，平实而有趣的传述而不是曲解或夸张的传统，甚至误导观众对展品的学习目的。”^[2]比较典型者，如生态博物馆中呈现原真、原貌，观众身历其境的展览。在这种求真理念下，博物馆没有生产出由自身权威文化所支配的独白式话语，而是组织了一种表征，作为一个技术处理者，帮助博物馆之外的集群利用博物馆的资源在其内部作出权威声明。博物馆成为一个宣告多元不同声音的场所发挥作用，作为公众争论的工具发挥作用。组织者这种求真的态度无形中引导着参观者。没有权威、没有定式、没有结论甚至没有“真相”，“真相”不是某一个人或者组织决定，而是需要个人理解和建构——这是求真的态度。教育对人的影响不只是求真，还有善和美。

博物馆可以通过引导人们追求真和美使其向善却不能直接引导善。“因为对善或恶的自由选择意志是一切善和恶之所以成为善和恶的根源。”“人具有在善与恶中进行两者择一的选择能力，这是一切道德评价之所以可能的条件。人们奖励善行，是因为他本来可以为恶；人们谴责恶行，是因为他本来可以行善。”^[3]博物馆陈列的艺术感染力、可欣

赏性和审美意义引导着人们对美的追求。审美相对主义认为所有的艺术品都一样好，艺术的目标就是让人产生愉悦。与之相对立的一种立场是承认审美具有不同的层次，认为尽管处于顶层的艺术效果可能更为集中和强烈，处于底层的艺术效果则具有较低的强度。观众能否理解和欣赏纯艺术品并不重要，博物馆提供对象并创造条件，将可能的“他”往真与美的道路上引导。新艺术观念认为，经常接触艺术能够形成更为优雅的个人行为。艺术能使人们的思想变得纯洁并唤起心灵的满足感。从满足感中引导他，教会他欣赏自然美，在沉思自然的绝妙和谐中找到快乐，心灵被带进更高境界，从而不知不觉地接受道德价值的力量与和谐的美德。博物馆教育就是利用博物馆条件来影响人，使其走上求真趋美的道路。这个“条件”除了陈列外，还有博物馆情境。

博物馆情境是基于作为收藏人类和人类环境的见证的机构所体现的氛围，也是博物馆环境。环境不会教育人，但人在特定情境中会注意自己的言行举止并调整相应行为。博物馆事实上成为福柯式文化治理、自我技术的工具，成了塑造现代公民的技术。在博物馆环境中，欣赏、学习都没有跃出求真趋美的范畴，即使是消遣玩乐的目的，其行为也会不自觉受其他观众的影响，而且规范自己的言行以适应博物馆环境的行为本身就是在接受教育，在求其人之真和美。

根据《说文解字》，“教，上所施，下所效也”；“育，养子使作善也”。教育就是使人向善。善，可以是道德的“善”，也可以是涵盖德、智、体、美之“完善”。教育是当今社会对博物馆的最大期待。博物馆教育对善的追求通过引人求真趋美实现。求真趋美规定着博物馆的三项职能，以收藏为始，经过研究，达到教育。相应的，求真趋美的层次则是从物到事再到人，最终实现人的完善。引人求真趋美成为博物馆教育的目标，也是博物馆永恒的价值追求。

[1] 托尼·本尼特：《文化与社会》，广西师范大学出版社，2007年，第219页。

[2] 黄光男：《博物馆新视觉》，文化艺术出版社，2011年，第92、89页。

[3] 邓晓芒：《灵之舞》，东方出版社，1995年，第168页。