

新加坡大埔客視覺化認同表述： 一個比較分析的視野

陳雪薇*

新加坡國立大學中文系博士候選人

自上世紀末，新加坡地緣組織對史料價值改觀，轉向物質及視覺文化，既重視保存文物，更用物件圖像鋪陳敘事，拓寬溝通空間，視覺化回應政府重委傳承本族傳統之重任。本文細讀新加坡茶陽（大埔）會館文物館展示，分析其如何藉物質展陳形構表意系統，表述社群多元認同。其視覺論述表達的當地大埔客乃至客家社群認知原鄉、認同本土的立場，相較於中國客家博物館旨在召喚全球客家共同體，和大埔縣博物館之展演地方，有其個別和共同性。三者表述主從有別的認同：國族—族群認同；世界客家共同體認同；地方—中央認同；分別建構「新加坡客家」、「世界客家」、「大埔地方」主體性，唯皆展示「發展」「進步」的歷史，並以線性結構其視覺語言實踐主軸。

關鍵字：視覺表述、視覺文化、新加坡客家、新加坡茶陽（大埔）會館文物館、展示分析

* E-mail: hsuenwei.chin@gmail.com
投稿日期：2015年2月2日
接受刊登日期：2016年4月23日

Visual Representation of Dabu Hakka Community in Singapore: A Comparative Study

Hsuen Wei Chin*

Ph.D. Candidate, Department of Chinese Studies,

National University of Singapore

Some clan associations in Singapore have been aware of the power of visuality since the end of the last century and started to represent themselves through visual practices. This article analyzes the display of Charyong Heritage Hall of Singapore Charyong (Dabu) Association, trying to uncover the meanings produced via those selected and organized objects and images. In order to further understand the uniqueness and commonality of such a visual representation, this article also comparatively examines the displays of Hakka Museum of China and Dabu Museum in China. It claims that the Charyong Heritage Hall visually identifies its community as Singaporean Hakka whose nationality precedes ethnicity, while Hakka Museum of China attempts to construct a worldwide Hakka community and Dabu Museum endeavors to portray itself as a dependent territory of the regime. They all articulate a

* Date of Submission: February 2, 2015

Accepted Date: April 23, 2016

history that is developmental and progressive. A linear narration universally structures their visual representations.

Keywords: Visual Representation, Visual Culture, Singapore Hakka Communities, Singapore Charyong (Dabu) Association's Charyong Heritage Hall, Display Analysis

一、前言

在本世紀以前，新加坡宗鄉會館對於資料的價值普遍缺乏意識，資料文物的保存收藏匱乏。唯此現象與態度在新千禧年前後出現轉變，箇中實踐不勝枚舉。僅就客家社群而言，有 1996 年 11 月南洋客屬總會聯合新加坡歷史博物館主辦了展示客家人歷史的展覽「客從何處來？從『過客』到公民－客家文化源流展」（From Guest People to Citizens: The Hakka Exhibition）（陳松沾等 1996）¹；2002 年，新加坡茶陽（大埔）會館在策劃新會所茶陽大廈時，規劃了兩層樓面積的文物館。由於展覽訴諸視覺，該文物館類同於博物館的建制，兩者皆通過展示具備敘述能力的物件圖像，以視覺發聲，顯現對物質與視覺的覺醒，坐實後現代社會的文化轉向（Hall 1997: 2）。這對遊移於主流體制內外的會館等地緣組織兼傳統文化代理人（agent）而言，為其在西方文化與功利主義論述強勢主導的新加坡社會中，開拓了更多樣化的溝通方式，擴寬其社群的表述空間及可能績效。就此而言，關注與研究這一面向及其背後關涉的視覺文化實踐，將有助於從另一向度瞭解新加坡客家社群之一的大埔客群體，探悉其與所處社會或關係網的溝通、聯繫。

事實上，如今博物館不再被視為具有重要歷史文化價值的物件自動棲息之處，即，其所提倡的知識不再被人們全盤接受而不加以質疑。相反的，這類機構如何通過收藏實踐與視覺語言表述其自身或所代表的客體對象（Kaplan 1994: 1, 4），成了備受關注的有意識行爲（Macdonald

¹ 此展覽由當時的資訊與藝術部長楊榮文主持開幕，獲當地媒體廣泛報導，新加坡檔案館亦存有相關事件圖片（19980005022）。

2006: 3)，新加坡的相關建制亦不例外（Guntarik 2010: 291-317）。由民間主導建立的新加坡茶陽（大埔）會館文物館（以下簡稱新加坡茶陽文物館或文物館）之作用、功能與意義，近年來已獲學界和該館管理者之關注，各類引介該文物館之存有意義、開設始末、館藏內容與相關文化活動的學術性或非學術性文章、記錄時有所見，其中又以普及為導向，故以訪談或短文居多，短文中又以出自該文物館主要策劃人何炳彪之手者為大宗（何炳彪 2014：373-380，2009：58-59，2008a：106-107）。在這些著述中，有學者認為新加坡茶陽文物館的設置，乃其所屬會館為了推廣客家文化、保留傳統價值觀而落實的多元文化實踐之一，故文物館的價值，與會館屬下客家文化研究室等機構的價值共生（黃賢強 2012：37-38；王力堅 2011：105-139）；有的則視其為初步展現東南亞客家有別於以往而茁壯發展的表徵（王力堅 2012：193-210）。但至今為止，以該文物館本身作為研究對象的專題著述，嚴格來說尚未出現。換言之，如同新加坡其他會館一樣，茶陽（大埔）會館雖已獲全球客家研究關注，唯其屬下的文物館之知識生產與身份表述的建制，其賴以存在的物像視覺表述，至今尚未獲充分的研究分析。學理上，博／文物館通過集合物件、圖像、文字和其他媒介的多元形式教育學、人類學、民族學、美學等話語，形構了其客體的知識主體，可視為傅柯（Michel Foucault）論述形構（discursive formation）之一種（Lidchi 1992: 164）。那麼，究竟那些表徵新加坡大埔客文化歷史的物質，及其通過有意識組織鋪陳的視覺敘事，如何表述以其所屬會館為主的在地客家社群之故事、觀點、認同與主體性？這種表述又源生於怎麼樣的社會、歷史、文化與政治等語境，並表達了該社群與國族或原鄉想像的什麼關係？這一連串至今未見學界內外關注的探問，正是生發本文的研究

動機所在。

自羅蘭巴特（Roland Barthes）、班雅明（Walter Benjamin）、拉崗（Jacques-Marie-Émile Lacan）、傅柯等人後，學界於1970、1980年代開始關注後現代社會的視覺覺醒、實踐及其意義構成，此勢至今方興未艾。視覺形式被視為建構社會分類的方法之一，而視覺表述更被看作社會中少數或無聲群體敘述自我的有力途徑。博物館，尤其由社群主導的博物館，正是這類視覺表述集中的發聲場域（Simpson 1996: 51, 264）。視覺文化研究不僅聚焦圖像物件本身，也關注觀看方式、物像表述的生產，與其在社群內意義的交換溝通等。這些研究的取向、理論與視角不僅大大影響歷史、文化、哲學、文學、社會學等眾多學術領域，也啟動藝術史、博物館學、電影研究、大眾媒介通訊、文化研究等學科，視覺文化研究的價值今已有目共睹。基於如此的學術脈絡，本文試圖見微知著，微觀地以新加坡茶陽文物館為主要研究對象，檢視、分析與詮釋該館中的物像及展示，探悉該館如何及為何視覺化其身份認同，表述其社群的歷史，還有地方、國家及文化等認同。具體而言，即通過分析該文物館內物件圖像所構築的時空及其表徵的族群歷史、文化與身份等敘事，詮釋箇中意義的生產、表述與接受，以增加對新加坡大埔客的瞭解。同時，在這些主要研究問題之上，為更進一步瞭解該文物館視覺敘事內容與生產的個別性或普遍性，本文也將以比較研究的方法，將新加坡大埔茶陽文物館與梅州的中國客家博物館，和大埔縣博物館進行比較，²

2 本文所據，皆為筆者幾次到此三館參觀、訪問和觀察所得的結果，包括2013年7月9日和2014年11月15日，兩次參訪新加坡茶陽（大埔）會館文物館；2014年11月19日，參觀中國客家博物館；2014年11月21日，參觀大埔縣博物館；並於2013年7月9日，在新加坡茶陽（大埔）會館訪問何炳彪先生。文中所用圖片及展示文字，亦來自於這幾次田調中，以下不另註明。另外，本文的研究與寫作，獲新加坡國立大學中文系黃賢強副教授鼓勵幫助，新加坡茶陽（大埔）會館資助有關考察，該會館文物館主任何炳彪先生給予導覽和接受訪問，會館秘書處張金隆先生提供部分照片，謹此一併致謝。

進一步分析這三所文物或博物館的視覺表述異同。

通過細讀新加坡茶陽文物館所展示的圖像物件及其展示工具（apparatus）、技術（technologies），本文認為，文物館通過營造地方感（sense of place），重現 20 世紀前後以來，大埔和新加坡交織互動的時空網絡，除了形構其社群源出大埔的鄉土歷史，更強調了定位本土的認同感。相對而言，位於中國梅州的中國客家博物館和大埔縣博物館雖具有純正客家民系源出與聚居的真實性（authenticity），其視覺表述卻也不僅是論述其所代表的社群認同，其中前者還強調客家民系源出山水、崇文重教的共同體形象塑造，試圖召喚與凝聚來自世界的天下「客」；而後者，則旨在國家話語的脈絡結構中，展演（大埔）地方。本文將分別開展對這三個機構展示的析論，最後再加以比較綜述。當然，由於本研究主要採詮釋取徑，論析中反身性的自我指涉（self-reflexive）難以避免。

二、認知原鄉，認同本土： 新加坡茶陽文物館的社群建構

新加坡茶陽文物館由茶陽大廈八樓的大埔廳與七樓的茶陽廳共同組成，於 2002 年 12 月 3 日，由祖籍茶陽時任新加坡副總理兼財政部長李顯龍主持開幕。其中，八樓為一般訪客被引導參觀的起點，亦為本小節論析的開始。一般而言，導覽並非無意識作為，其確保觀眾應該先參觀什麼，且不會遺漏什麼。那麼，對文物館的管理者與導覽人員來說，大埔廳中究竟展示和陳述了什麼，是他們必須確認參觀者不會錯過的？這一提問，成了細讀此廳視覺文本與敘述的出發點，也仿佛同時將七樓茶陽廳的展示置於了次要位置。事實不然，因為從八樓到七樓，當兩廳所

建構空間由大埔延伸至新加坡，箇中動員的物件圖像及其彼此間關係，已表述了不同的情感結構，展覽亦成了情感與認同的展示。而且，七樓茶陽廳外連該會館的圖書室、客家文化研究室和視聽室（餘麗娟 2008：120）³，形成一館三室的結構，將會館大廈的最高兩樓，建構成一個客家知識生產與推廣的場域。此場域的象徵形象——肅穆、崇高、神聖，實已於文物館的空間氛圍營造中體現，並最先顯現於兩廳入口。

（一）山水人文客鄉：根源追認

文物館八樓大埔廳重現了一個底蘊豐厚、令人嚮往卻帶著距離感的客家原鄉，如此情感展示貫徹於展示語言、工具與技術中，下文將加以析論。從八樓電梯踏出，神聖莊嚴的崇高感撲面而來。入口的人造木牆上，鍍金的中英文標示「茶陽文物館——大埔廳（Charyong Heritage Hall—Dabu Gallery）」無聲凝視來者；柔和的聚光黃燈照射，與木牆的高度質感同造出聖穆感。四周靜肅，參觀者可感受到此處非全然理性籠罩的空間，沒有象徵理性的日光燈讓各角落一覽無遺；相反的，這兒半明不昧，暈黃木牆後的空間幽暗、神秘、靜謐，如生命初創荒原，無聲佇立的物像似兀立混沌遠古，在精心配置的聚光燈中明暗有致，既顯也隱。這一空間營造，讓一腳踩進展廳的參觀者頓時抽離喧囂現實和庸碌日常，進入光影交錯的時空長廊，在自然、未知又神秘的荒原中，紛生想像與好奇之心，等待迎接瑰秘久遠、充滿幻境色彩的故事。這是博物館塑造自身權威，把展示儀式化，增強其敘述可信度的慣用伎倆，於此

3 此室正式名稱為「客家音樂影像資料庫」，隸屬於客家文化研究室，旨在收集客家音樂資料。客家音樂近年來亦為新加坡諸客家會館善用，乃饒富趣味的音樂社會學議題。

確也讓文物館參觀者因環境感受而對其產生難以抵拒的想像信任。

遷徙是客家人建構自身歷史無法迴避的經驗，這在大埔廳入口蹲踞的一隻獅頭最先獲得反映。這隻北獅寓意客家人由北至南的流徙身世，也寄託客家人對獅子般勇猛的無畏精神的嚮往。除了物件，地圖無疑最能說明遷徙方向。文物館重點展示的兩幅地圖，最先一幅是入口處左邊窄牆的紙版「中原漢人五次遷徙示意圖」。此圖的文字和箭頭清晰標誌客家民系自魏晉以來的流沛經歷，也說明大埔客的民系身份，從地理、歷史和文化等知識系譜構建社群，族群文化敘事的姿態駕凌其他。延續這一從地理出發的歷史追溯，第二幅地圖出現在正對著過道的中間牆上，繪製在燈光明亮照射的大型壓克力板上。這幅「大埔縣地圖」具體聚焦大埔客在大埔縣城鎮的分佈情況，更進一步標識出社群成員間的地緣關係。此圖既是個趣味與互動性洋溢的展示，也帶著濃重地理教學意味。地圖下方配置附帶按鈕的大埔縣 20 個轄鎮名稱⁴，只要按一下鎮名旁的燈光鍵，有關城鎮便會在地圖上亮起來，讓參觀者對自身根源地的地理位置一目了然，從而落實這一展示的主題意向：「情繫鄉梓」。整體而言，這兩幅地圖在展廳入口拓闢一個 L 字型的半開放小隔間，其空間定位的意圖成功通過地圖的放大與配燈的互動達致，進而銜接展廳內部第二個題為「大埔風光」的圖像敘事。

此處所謂的「大埔風光」，乃以四張城鎮放大照演示一鎮的專題圖像展覽。20 個大埔縣轄鎮的自然與人文景觀攝圖，拼貼了大埔的風土民情。從展出位置來說，這一展區連接入口與展廳深處，延續前兩幅地圖訴諸的地理標示和想像造影，重構大埔客家的歷史、地理、自然與人文

4 乃根據 2000 年的行政劃分。2005 年始，由於數個轄鎮合併，大埔縣僅轄 14 鎮。

風貌，空間再現意圖明顯。這些大埔城鎮風光照分散於左右兩道高牆，形成進入大埔廳內部必經的狹長通道，在確保參觀者看見展示的同時，也以豐富圖像引導他們穿越大埔城鎮的山山水水，準備深入展廳中心的「客家文化」展覽，見識這一民系的核心文化。

大埔廳中央陳設的是「客家文化」專題展，主要是通過掛滿展廳中央正牆的新舊參差照片，共同展演這一民系的各方面日常生活，包括「文物古跡」、「民居」、「生活器皿」、「生產工具」、「服飾」、「習俗」、「傳統行業」和「藝文」等，並以一組客家生活日常與勞作用具模型的展示結束。模型是慣用的展示工具，但鑄造什麼模型則透露了一種重視與漠視、陳述與壓抑、記憶與遺忘的二元視角，其所選擇「看見」的，通常和那些被刻意安排「看不見的」物像與敘事共同產生意義。文物館展陳的縮小比例模型，擬仿山村客家人的竹制生活與生產用具，包括梯子、竹簍、竹凳、掃帚、眠床、雞鴨籃、搖籃、爪籬、刷鍋把、藥盒、蓑笠、簸箕、籬隔、木屐、草席、磨杵、竹扇、洗衣板、穀框、耙、扁擔等，涵蓋住、行、用、耕等層面，為客家原始生活環境造景。這種情境展示通常訴諸史實性（historicity）和真實性，卻也不乏詮釋與想像意味，是民族誌博物館仿擬民族生態的方法。在此，於幾個專題的照片展示後，這些充滿濃厚生活氣息與懷舊色彩的擬仿物，跨越了大埔客在南洋都市化與現代化的發展歷程——即模型展陳中「看不見」的，直返大埔客源出，形象地召喚參觀者想像山區客家的農耕生活與顛沛住行之場景，於指向民系歷史之際，亦提醒其生活與淵源的地域。

在視覺文化中，物件本身固然散發意義、陳述觀點，但物件間的關係對話、其如何被看，都會產生不同意義。將不同物像因應彼此關係放

置，是通過空間組織進行表述的策略（Rose 2012: 244）。儘管大埔廳中央以大量照片集中展陳客家文化的不同面向，值得注意的是，這面展覽人文客家的高牆對面，豎立著一道面積較小的暗紅色人造隔牆，牆上雖然同樣以辨識度不高的照片開展敘事，唯其主題卻是鮮明的「家鄉建設」。這個主題兀然出現在勾畫大埔與客家的圖像敘事中，其所突出的是「家鄉」與「建設」，借著文字修辭和圖像記史，明銳點出新加坡大埔社群與僑鄉、南洋與中國的互動關係，加強提示這一社群原初的移民身份（見圖 1）。此時再回顧八樓的整體展示，不難發現儘管客家民系的歷史、地理、自然與人文充分地展現在其視覺化的意象中，但始終嵌附於其中的移民論述，才是形構整體視覺展示最深層的理據立場。移民身份可說是這一展廳文化溯源背後之核心論點。



圖 1 大埔廳內，展示圖片的位置和內容呈現對話關係

大埔廳中央的展陳其實也貫徹了這一移民敘事。和許多博物館的展示方法類似，大埔廳中央以展陳實體物件為主，展出的實物都集中於六

個玻璃櫃中。其中三個分別陳列了三座向中國師傅訂制的客家民居模型：圓土樓花萼樓、方土樓泰安樓和圍龍屋光祿第；另外三個則分別展陳眼鏡業、中藥業和典當業三大客家行業的傳統用品與相關剪報。玻璃櫃下方為客家美食的圖片介紹。置於具備聚焦和護存雙重作用的展示櫃之物件，往往意味著存有珍藏、研究的價值，提醒參觀者注視、玩味、思索與重視。這三座民居模型集中展陳的豐厚客家特色地域建築文化，很容易喚起參觀者對此一民系的認知。同時，這些模型表徵的，是無法移動的大埔客家文化遺產，這些民居建築群實體如今仍佇立中國大地，為世人認識大埔縣客鄉與客家人的一道風景。換言之，這批模型擬仿的，實是大埔地方的文化符號。如此一來，這組民居模型展示便成了整個展廳空間形構所訴諸之大埔地誌學（topology）的最顯著表徵。相形之下，選擇眼鏡業、中藥業和典當業這些非物質文化作為與土樓圍龍屋相提並論的客家文化象徵，則再次揭露無處不在的移民論述。畢竟，相對於民居那些無法移動的物質文化，這三種傳統行業隨客家人足跡南下，成為南洋客家社群不少人得以生存、紮根並散葉於新家園的謀生場域，甚而豐厚了南洋地方。因此，就其對社群的意義、對客家文化傳佈的價值而言，尤其從中國——新加坡客家的流動性與跨域網路而言，移居地所擁有之行業的歷史文化價值不下於原鄉的民居建築。這一配置敘述了一則從移民視野出發的生存文化演義。

誠如策展人何炳彪所言，大埔廳旨在介紹大埔地方的歷史文化。本文認為，文物館的設置，可視為 1980、1990 年代新加坡地緣組織重新被本土政府委以傳承華族傳統文化的重任後（李光耀 1991：22-23、68-69、76-77），一種借由視覺語言實踐的回應。通過上述分析，可理

解「大埔」這個客鄉如何在館中被視覺重構起來。但是，大埔廳並非獨立展館，其展示的敘述也不獨立而完整地表意。若要深層瞭解上述展示如何可為新加坡大埔客社群的視覺化自我表述——即本研究的問題意識所在，就不能獨立解讀此重構的大埔之於新加坡大埔客的意義，需結合會館七樓的茶陽廳之視覺論述，才足以形成結構完整的意義生成。這是因為，通過這兩個展廳視覺化手段重構起來的大埔與新加坡時空交疊處，就是歷史上新加坡大埔客社群的身世、故事、身份與認同建立的場所（locale），也正是其自我表述立基的中心點。本文下一小節將集中分析文物館茶陽廳的展示如何表述大埔客社群的認同。

（二）汗淚血肉獅城：本土表述

新加坡茶陽文物館七樓茶陽廳的展示，重現了大埔客南下以來，歷經 19 世紀末至整個 20 世紀，由落葉歸根至落地生根，從僑寓地蛻變成家園的新加坡。這個時空設定讓茶陽廳的視覺化歷史表述側重於會館及其屬下學校、醫社等機構在新加坡國家建構進程中的參與，箇中表達了本土、國族乃至政治的認同忠誠，呈現主動發聲、積極表態的態勢。相對於大埔廳以文化追溯為基調，客觀展列大埔客家歷史風貌的立場而言，兩者的視覺表述有著姿態與程度上別異的距離和抽離感。

本土認同在茶陽廳最外顯的表現，莫過於其關於新加坡建國總理的展示設置。這個題為「永久榮譽顧問李光耀資政專欄」的展覽，就設在茶陽廳入口邊，先於三位「館校創辦人」的專題展覽之前。按理說既然茶陽廳標榜會館史的展陳，並以館校合構的論述作為館史展現的主軸，那麼館校創辦人的地位理應優先。然而，從展覽位置與出現順序來看，

李光耀專欄的安排被確保參觀者一進場就看見，其意義可謂不言而喻。就此展示而言，只見整個與牆同高的展板上，多張大小不一的黑白照片搭配醒目的文字說明，聚焦這位舉世皆知的人物，從而帶出其為會館「鄉賢」的身份。當中最引人注目的是展板中央一幅放大的黑白照。此乃 1959 年人民行動黨贏得自治邦首次選舉後，在黃、黑臉孔參雜的擁簇人群和印著該黨鮮紅閃電標誌的口號牌海中，被選民高高舉起的李光耀一身潔白，敞開雙手露出溫文笑容。這幀特寫照似乎呈現出無數群眾與一個個人的對比，透過浩瀚人海襯托出眾人之上崇高的李，卻同時也壓抑了新加坡建國歷程中的其他暗流，以及李不欲渲染其客家身份的意向。巨照旁，一張泛黃的全頁剪報，標題為「李光耀創業維艱，開國踏過荊棘路」。下方又另張貼了中英雙語、白紙黑字列印的「李光耀政治年表」，其下附設四個區塊，圖文並茂簡介李光耀的家庭、政治、社會和現況（見圖 2）。



圖 2 李光耀專欄的特寫照

已成為新加坡重要符號的李光耀，因其大埔祖籍而被展示在博物館中。他的被觀看、被誰看、在何處看、如何被看，形構了複雜而典型的視覺文化現場，而展示的圖像、技藝和其可能如何讓參觀者接受（reception），則致使這一專欄成為整個展廳展示的敘事主軸。首先，以李光耀的黑白照為主要展示工具不僅是資料來源使然，且黑白兩色及其在印刷媒體上的再現，也營造了歷史時間的深長。李光耀在此的形象異常繁複：前來此處的參觀者或許原本就能相當自然地接受「大埔縣鄉賢」、「永久榮譽顧問」等身份的人物展示，因而將此博物館中看見的李光耀，與展示中的其他客家人物視為無異。然而，考量參觀者往往會受展示敘述與技術等模式影響，此處「開國創業」等話語之呈現很可能會因此左右參觀者的認知與感受。若再加上符號化的李光耀在許多人的認知中等同於新加坡，尤其此圖像專注的還是「小紅點」⁵新加坡自治的關鍵時刻，便不難推測，參觀者很可能會為其自身身份、主體性等觸動，動員內在深處的認識、幻想、記憶、欲望等主體構成，來詮釋與接受這展示。於是，李光耀所攜帶的巨大象徵資本溝通了參觀者和展示，直接影響展示所產生的意義。參觀者因經驗、無意識等主觀、客觀或反思而糅生的視角中，這專欄已不知不覺將敘事轉向國家認同方向。換言

5 語出自印尼第三任總統哈比比(Bacharuddin Jusuf Habibie)對新加坡的指稱。哈比比在1998年繼蘇哈托之任上臺後，因新加坡賀辭來得較晚等因素，而在事後接受華爾街日報訪問時表示，於眾鄰國中，感覺不到新加坡是個朋友。他指著地圖對採訪的記者表示，「我無所謂，但印尼有2億1千1百萬人口。看那地圖，所有綠的都是印尼，而那紅點（red dot）就是新加坡。」（“Singapore Strains Relations with Indonesia’s President,” *The Wall Street Journal*, Aug. 4, 1998）後來新加坡的政治領袖如李顯龍等，屢以突出面積有限的「小紅點」（little red dot）一詞，激勵新加坡人自省國家的限制和成就，此語遂逐漸在當地約定俗成，用以指代新加坡。隨著新加坡國族意識在建國五十週年之際茁發，「小紅點」更成為島國在有限資源中，於五十年內迅速發展成先進國的集體國家認同之意象。

之，無論就策展方主動的照片選擇，或參觀者被動的照片意義接受而言，此展示傳達的訊息，皆似難以偏離新加坡國族建構與國家認同。

對於國家重要人物展現的人與地方關係，文物館兩展廳合構的大埔、新加坡互為表意系統，形成了一個心繫家國、不忘鄉土的論述形構，淡化箇中的鄉、國關係。在通過居處展覽來陳示人與地方的聯繫時，茶陽廳中央一個玻璃櫃中，展陳了李光耀在大埔縣祖居中翰第的物件，包括大埔縣政府 2005 年將中翰第列為該縣文物保護單位的牌額、該宅第在大埔縣古野鎮黨溪村 5 號的鮮紅門牌、中翰第等照片，另外還有唐溪李氏族譜，以及李光耀出訪的黑白留影。這些物件不啻表述了人與地方、李光耀與大埔的淵源互動。值得注意的是：物件本身固然表意，唯其也因其他媒介或和其他物件的關係而變換能指。此處，由於受同一展示櫃中，一系列憶述建國的李光耀回憶錄所展現之觀點和能動性所制衡，李光耀祖居物件表徵的原鄉敘事似乎被消融了。故就這組展示而言，無論李光耀源出何方，如今都已是新加坡的了。而且，和此一致的，是這專欄對面的一個專櫃。此櫃陳列眾多臺灣、中國、馬來西亞等地客家社團歷年來贈送給新加坡茶陽（大埔）會館的紀念品，它們儼然共同宣示了新加坡大埔客社群跨國網絡關係的建構、與祖籍地的聯繫、對鄉土的原生性認同（劉宏、張慧梅 2007：65-90），是新加坡大埔客身份符號空間擴大的物質證明（吳慶輝 2011：155），有力地重申其社群的主體建構。

這種「如今已是新加坡」的主體論述，貫徹於啟發學校、回春醫社乃至會館組織的展示中，即通過突出會館多個周邊組織在國家建構歷程中的參與（楊進發 1996：321-326），表述有別於鄉土認同的國家認同。

殖民時代，政府將族群教育、衛生與社會等事務交給人民自理，地

緣組織於焉扮演重要角色。原名回春館的茶陽回春醫社，1890年由新加坡茶陽（大埔）會館成立。而原名啟發學堂，對各族子弟開放的啟發學校，則是該會館於1906年創立的。兩機構成立後不敷使用，多次由董事集資擴建、搬遷、重建，如今回春醫社已發展為HMI馬裡士他醫院（Balestier Hospital）綜合治療中心；而啟發學校自1985年由教育部定址西海岸並統一管理後，會館董事出任諮詢委員會成員，今日亦成為本土教育體系的正規小學之一，因其雙語源流而頗受矚目。

啟發學校的創立演變，是新加坡華人社會獨特又常見的華商、會館、華校「三結合」機制典型（利亮時、楊忠龍 2010：955-971），反映華教歷經英殖民和自治時期的艱難求存。而回春醫社的發展，也在會館的方言群與社會公益實踐中，側寫了當地醫療史的一頁。從時間跨幅和實踐歷程而言，編修啟發學校和回春醫社演變史，是該會館建構自身歷史不可或缺之環節，因而成為其館史相當重要的一部分（何炳彪 2008b：130）。⁶對這些附屬機構的展示，除了主要仰賴新舊照片對比和文字說明之外，還動用了檔案、文件，既重現這些機構的社會實踐，也通過這些物件集結群體：一個在時間、集體發展和共同記憶上有所推進、積累和擴張，並於空間上跨越中國大埔、根繫新加坡的大埔客共同體。

那麼，這一共同體如何通過物件組織的視覺展示建構起來？其主要的作法，便是讓人們參與視覺化方式展現的各種形式，如展示其收藏之各類證書、收據等物質。茶陽廳幾個展示櫃除了陳設會館章程等類公文以外，其他物件可略分為學業證明和捐款收據等兩大類認證憑據，包括

6 從何炳彪之文章，可見會館建構自身歷史的迫切感，所展現之通過反省重建過往的思想經驗，儼然歷史哲學之宣稱「但凡文明必然存史」。

誌期「中華民國 18 年 11 月 1 日」的《新嘉坡改建茶陽回春醫社募捐徵信錄》，還有啟發學校的學生成績冊、畢業紀念特刊、畢業證書、擴建館校計畫專刊等。另一櫃中則展陳形形色色的會館及其附屬機構公文、單據，諸如「擴建館校進支帳目徵信錄」、「新加坡茶陽會館四機構慶祝會館、學校、醫社與勵志社成立週年紀念募捐／禮金收據」、「聯慶登席券」、「百年慶遊藝會入場券」、「百年紀念刊樂助印刷費」等，呈現出會館發展過程中多功能合一的特性。

專研視覺文化的學者認為，文物、檔案、照片等物像雖然形式迥異卻本質類似；它們體現了積累、收集、儲藏和修辭中的權力意志，故無論數量多寡，都間接地基於權威而迎合其所屬建制，從而產生本身的意志議程。換言之，物像皆非中性的（Sekula 2003: 446）。文物館的收藏有限，展示多倚重照片、模型與檔案等，所展現的文明縱深或遭質疑。唯雖然缺乏出土文物，但其所展示的物像之視覺性（visuality）和能动性（agency），卻同樣可讓參觀者因應不同視覺經驗而接受其敘事，並闡釋文物館如何通過所獲材料組構其主體位置（Hooper-Greenhill 1992: 176）。此處大埔客會館以附屬機構的物像構築社群便是其例。

首先就成績單和畢業證書等文件而言，這些物件將在此地受華文或母族教育而啟蒙成長、受認可肯定、卓立傳承的代代子弟之知識與社會歷程視覺化、文本化。無論對教育提供者或接受者而言，此皆為耕耘獲得認證的實體證據，有其不可磨滅的社會功能。至於徵信錄、樂捐收據等，則記錄了有心人如何通過資助，在官方教育政策未能滿足民間訴求的時代，一方面努力護存傳統文化之價值，同時也參與建設新社群社會。這些新舊話語交陳的物件實體，若被切割成單獨的個體，或顯得片

段不成敘事，但透過量化集合、展示技術和文物館空間特質的動員（Karp 1991: 386-393），則呈現出會館及其附屬機構在形塑本土社會中的角色與歷史貢獻，且將會館會員和所有受益群眾與身處的土地串聯起來，於述說地方和社會共同體的昔今之際，亦彰顯榮譽，並記述華文教育乃至華人社群在這方土地上，身處於不同政治統理下的筆路藍縷。換言之，社群、社會和家國同步成長的經驗，藉由物件得到了視覺再現。

再來就是各種「聯慶」憑據。該會館多年來將館慶與新加坡國慶結合慶祝的傳統，即是其認同本土的作為。該會館往往通過設筵、特別出版等方式，舉行會館與國家、社群與國民、地緣傳統與國家傳統的雙重慶賀，且在這「雙慶」中也不忘統攬啟發學校、回春社乃至勵志社等附屬機構的週年紀念，復將這種會館與附屬機構共同茁長慶紀的意念，以清晰文字註明於所有雙慶或「多慶」相關的特刊、收發憑據、佈置飾條等宣傳物或紀錄中。其所踐行的理念，已將一小一大、一方言群一國族、一文化一政治的雙／多重屬性共同體加以劃分、歸屬、交融成一層次分明的整體，形成該會館的「新加坡大埔客」甚或認同更寬泛的「新加坡客家人」之自我定位與身份認知。

除了物件的「能指」之外，從文物徵集的角度而言，由於這些物件乃是從會員等處廣泛徵集而來的，捐獻者不乏生活於 19 世紀末、20 世紀初而今散落新加坡內外者。通過文物的徵集、捐獻、收藏等過程，一個抱擁共同往昔的集體獲得整合，而主導這一實踐的文物館之建制地位，亦獲確認。

綜合上述有形、無形的物像、資源與經驗，該文物館展覽的，便不僅是看似歷史價值不高的泛黃殘紙，而是透顯紙背，從南洋發展成亞洲

先進國這一細節飽滿的歷史進程，其中表述了島國多元社會中，華人族群之一的本土化歷程與意志。

在視覺文化實踐中，觀看者從來就不僅僅在觀看一個物件本身，而是常常透過物像，看到物像和自己的關係。此即物像如何與觀者產生聯繫的機制所在。每個物像在被觀看時都會產生作用，促使觀者與被凝視物像之間的關係得以釋放，並產生親疏、同屬或別異的關係（Berger 1972: 9）。背景多樣的文物館參觀者，他們受展示的物像影響，也許將自己與物像所屬的文化圈同屬或區別，從而產生我者的共同體認同感，或他者的新加坡客家文化、社群、歷史等認知。但無論何者，出於主體的既存印象、知識、記憶或想像等作用，參觀者不免將展示敘述和新加坡國家或華人歷史、教育史、醫療史等敘述掛鉤，整合新加坡大埔客的社會參與和國族認同，從而形塑兩個大小從屬有序、層次互為表裡的共同體——前述之「新加坡大埔客」或「新加坡客家人」。同時值得注意的是，文物館並不直接或全面對外開放，有意參觀者需提早預約，館方也常會提供解說導覽，引導觀者按既定路線參觀。如此一來，展示的視覺敘述便可獲得調控，有序地鋪陳其認知大埔鄉土、認同新加坡本土的論述，從而達到教育、知識生產與傳播的作用。這也說明了為何館史部分的展示，許多文字說明都以中英文雙語呈現，以配合文物館向年輕一代參觀者傳遞客家、華族或本土歷史文化知識所需。

近年來，此文物館已儼然國內外觀覽新加坡客家文化的視窗，更是推動新加坡客家知識生產與流播的主要建制之一。諸如馬來西亞、臺灣等外國電視電臺欲攝製新加坡客家紀錄片；新加坡荷蘭人俱樂部等外國人組織欲瞭解新加坡華人本土文化；國內外客家學者交流、訪問、研討、

出版；本地中小學生參訪認識華族傳統等，文物館這特殊空間便成為這些知識、文化、溝通等的理想場所，會館也就成了一個促成這些資源網絡相交、流動的仲介。可以說，文物館的視覺文化實踐，強化了所屬會館作為新加坡客家知識文化代理人之一的能動性與代表性，而會館的這種雙重特性，又循環牽制文物館視覺表述的內容與主體性。

總的來說，文物館七樓茶陽廳的視覺敘述，除了如上所述，通過李光耀專欄、會館館校與新加坡社會歷史同構這兩大展示敘述線闡發本土認同之外，這一展廳中其他諸如青年團簡介等的會館歷史相關展覽，也共同建構了一個地理位置明確，且共同體認知不斷強化的時空。在此時空中，南來的大埔客持續的投入與付出，有別於大埔縣是個在南下的那一刻時間便停止，從此遙想、遠望、認識、資訊體驗多於實踐體驗的地方。至此，文物館中物像構築的時空和論述，生產了平行於新加坡多元主義的族群文化認知和國民認同情感，不僅已將新加坡本土置於大埔原鄉之前，且在表述的當兒，達到某種程度的社群與社會管理。

八樓大埔廳出口的一段文字說明，重申文物館整體視覺表述中，本土認同重於鄉土認知的立場。這幅題為「我們的期望」(Our Vision)的聲明，搭配著一幅大埔河景，所言像是出於原鄉山水間的文化追思，又以明確的主體宣言壓抑著這種故土懷思：

中國的歷史五千多年，中國的文化也有五千多年；中國的民族眾多，各民族的文化多姿多彩。先輩因各種不同原因，離鄉背井，飄洋過海，各地謀生，希望改善家人生活；其後也因各種不同原因，落地生根，安居樂業，成為不同國籍人民。

瞭解祖籍家鄉、本族文化，為發揚華人不忘本的精神，鼓勵自己發奮圖強，光宗耀祖；鞭策自己力求上進，繁榮新加坡，保衛新加坡！

一般而言，文字在視覺展示中的功能並不止於說明，更是修辭化的情感展示，是對有關物像乃至整個展示客體的一種詮釋。可以說，文字說明與視覺展示往往相互作用，透露了思想、立場，是有意識的表意話語實踐。結合整個展覽和文物館出口處這一「展望」聲明，可見文物館所突出的，是對族群文化傳統的認知與新加坡本土的認同。這類以文字修辭闡發自我的做法並非孤例。在茶陽廳眾多有關李光耀、館校歷史的物像中，一副顯眼的對聯書著偌大的「騰躍明天，共創成就」，也簡扼明瞭地表達了對未來的憧憬。對照李光耀對宗鄉會館使命的寄寓之詞，則更一目了然：

你們今天所要扮演的角色，是……使我們和祖先的歷史認同。我們的歷史不是在祖先初到新加坡時才開始的。……這段歷史是我們的一部分，因為我們繼承了這個傳統和文化。

（李光耀 1993：420）⁷

由此可見，在論述會館乃至社群過往之際，新加坡茶陽文物館展示更看重的，實是未來而非歷史。歷史固不可忘，唯其功能無異於群體溯

7 此為 1991 年 2 月，李光耀於新加坡宗鄉總會聯合中華總商會主辦「向李光耀致敬新春晚宴」中的演講。

源。爬梳、展示此根源的目的，在於鑄造一個過往一致的共同體，以更豐沛力量和整齊步伐朝明天邁去。這種立場，表達了回視原鄉、瞻望本土的願景，是新加坡地緣組織自 1990 年代以來，因應政府對宗鄉會館協助保留華族傳統文化之功能多所鼓勵後，順應本土政治社會變遷和區域國際情勢發展而整姿再發的態勢（陳佩霞 2008：139-158）。這同時也解釋了為何建國總理的專欄，得以在這個展演大埔客家族群文化的空間中出現。

三、出身山水，遍涉天下： 中國客家博物館的故土呼喚

博物館基於其定位者、贊助者和潛在參觀者等條件不同，因而有迥異的對話對象和展覽意圖。相對於新加坡茶陽文物館對於社群歷史建構和自我表述的迫切感，位處廣東的中國客家博物館和大埔縣博物館則展現不同旨趣。這兩者雖然分別佔據客家民系聚居源出的「客都」梅州市和「客鄉」大埔縣之歷史地理位置，擁有純正或正統客家文化的真實性，但出於設立宗旨及其在國家文化知識體系中角色使然，它們在「客家」或「地方」特色的展演上各有所重，主要表現為中國客家博物館意在展演客家、編收全球客家，建構跨越地理疆域的世界客家共同體；而大埔縣博物館則主在描繪地方，突出大埔縣作為中國南方縣城之一的內涵本色。兩者與新茶陽文物館可謂同中有異，其後又以政治、文化與經濟等方面考量，為左右其表述的可能範疇。本小節將分析中國客家博物館的展示，指出其與其餘二者的視覺表述異同。

（一）構編流徙史：造「世界客」家園

中國客家博物館的前身，是 2008 年開幕，以收藏、展示、研究和傳播客家文化為宗旨的廣東客家博物館。這耗資 1.3 億元，歷時 3 年才建成的中國唯一民系博物館，建築面積達一點五萬平方米，集中展演關於「客家人」的種種。自開館以來，每年吸引約 80 萬海內外人士參觀，為瞭解客家文化的重要場所。2009 年 4 月，在中國國務院辦公廳指示下，廣東客家博物館正式易名為中國客家博物館（郭新志 2014：381-383、385-386），此館也是沐彬客家文化研究中心所在地。

縱觀上述的成立背景與館中展陳，不難理解中國客家博物館展示敘述所向。從「地方」到「全國」，從「廣東客家」到「中國客家」，其命名的修辭涵蓋面與在組織中級別的升格，皆標示了其在國家發揮軟文化實力的佈局中，戰略意義之逐步擴大。為了「展示客家的世界」，主館以「客從何來」、「客家風情」、「地標圍屋」、「人文秀區」、「客家騰飛」等五個專題，再現客家許多特色，從有形的民居、名勝、名人、風俗、族譜到文化遺產如山歌、漢劇等，動員了出土文物、實物、模型、碑文、圖像、多媒體等載體，全面展陳客家人的歷史、地理環境、生活層面、藝文風俗等。然而，進一步通覽這些展示專題，細讀其中物件及其視覺表述，可歸納出該館展示其實主要為兩大敘述軸線，即再現客家的遷徙流布歷史，及塑造崇文重教的客家儒農形象。

客家遷徙流布歷史的重構，充分承載了中國客家博物館滙聚全球客家文化、鑄造世界客家精神原鄉的意圖。展示運用了交感技藝、多元媒介配置和詩意語言等方式，集中再現客家人自魏晉到近現代的顛沛身

世，以從歷史和地理溯源，合理化當今梅州為跨地域客家人精神原鄉的論點，從而推介這座位於梅州的「『中國客家』博物館」如何能供世界客家人尋根問祖。

此一通過展演客家遷徙史以呼喚根源尋覓的視覺敘事，最先經由建築外觀和生活場景重現來開展。整個中國客家博物館園區是個滙聚客家文化與建築的衛星館群，佔地約 163.2 畝，以客家博物館主館（以下簡稱主館）為核心，館外廣場寬闊，廣場盡頭一弧形半月池，接劃園區為東、西的周溪河，涵括黃遵憲人境廬和榮祿第、梅州大學校長館、將軍館、名人廉吏館、客家匾額館、華僑博物館和《客家文博》雜誌社（郭新志 2014：382-383）。但這寬廣園區的入口，卻是一道狹窄門道。從停車場下車入園的參觀者將無可迴避地，遭逢一口蹲坐在這入口正中央的水井。井的確恰如其分地再現客家山民的生活環境，唯此井井身刻著意味深長的「飲水思源」四個燙金大字，直截了當提醒入場者勿忘根源（見圖 3）。將此井此語和其陳設位置並視，這配置就不止再現客家生態而已，還表露了館方的積極意圖。

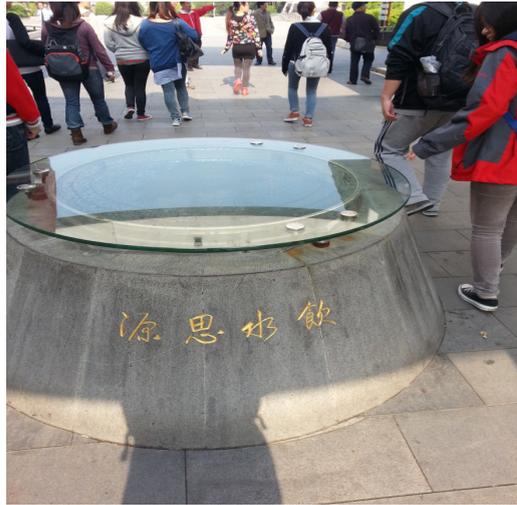


圖 3 中國客家博物館入口處的井照

除了物，語言是中國客家博物館倚重的另一展示工具。進入外觀上窄下寬的半圓形主館，一樓序幕廳極盡寬敞宏高之能事，很容易在參觀者心中營造出莊嚴感，促其對館中展示及其生產知識油生信賴感。廳中及天花板高的白色花崗岩大理石正牆上，陽刻著偌大的「僮」字。大部分客家人乍見此字，不免自然而然以其熟悉鄉音讀出，這是客家人對「我」的自稱。頗「自然」地，自我定位與認同感馬上將隨這一聲「僮」的落音成形。語言，在此成了最先展演並有效聚集來自四面八方客家人士的工具。而且，這個「僮」字底下陰刻著百家姓，參觀者隨時可能找到自己的姓氏，可增其歸屬感。大堂天花板倒掛一座四圍的半圓圍龍屋模型，以民系建築特色搭配方言，盡顯客家文化精髓（見圖 4）。然後，大堂一旁客服中心接待處牆上龍飛鳳舞的一行草書題字，清晰闡發該館

核心宗旨：「融匯世界的客家，展示客家的世界」。至此，參觀者儘管尚未步入二樓永久展覽，卻已被訴諸視覺、聽覺、感覺的建築、文字、鄉音等交感配置觸動了對客家深邃的想像。



圖 4 中國客家博物館序幕廳的正牆與天花板

「融匯世界的客家」之意圖涵攝了「展示客家的世界」，從總體上指導主館的展示內容與敘事，也致使「客從何來」這一專題先導於其他四個專題。為此，在主館二樓總主題為「僑客家」的常設展覽中，魏晉至近現代以來的客家遷徙與海外再遷徙不僅是展示重點，也鋪陳整個展覽的敘述主軸，讓「遷徙」轉喻「原鄉」。

所謂「遷徙」為「原鄉」的轉喻，意即展覽表面上圍繞客家人的五次遷徙展開，並擴及近現代出洋謀生、海外生根的歷史追溯，唯其深層旨意卻在於反轉客家人遷徙再遷徙的論述，強調梅州／中國之為世界客

家原鄉，從而落實該館胸懷天下客、心繫內外情的目標。如此這般，尋根訪源的訴求得以合理化，該館對於世界客家人的詮釋也隱然成形。這種雙向敘事，表現在文字、圖像與物件等展示工具中。

首先是文字說明。承上所言，在「僱客家」總主題展覽裡，以「客從何來」這個次專題展覽先行。掀開此專題展序幕的，便是一段開宗明義的「客從何處來」說明，以熱情重於理性的語調和「early migrations」的英文對譯，將所有在場或不在場的客家人都納入中國客家的系譜中：

客家，這個不朽的民系肇自中原。……歷經五次大遷徙，在歷史長河匯成了一首雄壯的歌：「**僱系客家人！**沒有遷徙，就沒有客家人。客家民系在千百年的遷徙路上，不斷吸收各種文化精華，非但沒有沉淪，反而創造了輝煌的客家文化。如今，客家人的足跡已遍及**世界各地**。**共同的語言、共同的文化特徵、共同的心理素質**，始終維繫著這個優秀民系，**共同**走向美好的未來！

上述引文中的粗體乃筆者為強調所加。「沒有遷徙就沒有客家人」這一句讓國內外客籍參觀者讀後，不免反思其祖籍根源，是催生認同的動情修辭。對於非客籍參觀者，亦能增加該館的文化資本。另一修辭表現是重複使用「共同」和「世界」等字眼，這在指出國內外客家可能存在的差異性後出現，其凝聚來自世界各地的客家人，建構一個同源一致、有所發展、些微別異的共同體姿態明顯，正呼應「融匯世界客家」

的旨趣。

除了「共同」以外，「海外」或「世界」這一話語也被反復使用於展示說明中。在介紹「客家淵源」時便宣稱：

客家民系孕育於漢民族母體，成長於南嶺東部山地，興盛、發展於中國和世界各地。客家文明同中華五千年不斷繁衍並從國內輻射海外，譜寫了一首從涓涓溪流匯入世界的史詩。

這段溯源不僅將中國與世界客家人滙聚於一同源體，鋪陳全球客家社群的歷史關聯、交際網絡，也強調客家民系的漢族血統。這一來，展示順應了漢民族文化的主流論述而將客家民系嵌入中國多元民族文化論述模式中，成為另一種國家論述。

主館展示相當倚重地圖的視覺表述，用以敷演客家的遷流版圖。同樣在「客從何來」專題展覽中，最先進入參觀者視域的，是一張「客家分佈地圖」。這幅中國地圖以白底黑線素描，樸素的黃色區塊圈出客家人的分佈，再輔以一張白底黑字的客家人口統計數字表。整個呈現乾淨質樸，卻也不突出，可見並非展示重點。相對而言，緊鄰的「世界客家分佈圖」形成強烈對比：這幅標示客家人在世界各地分佈情況的地圖不僅面積更大，佔據更顯著位置，而且著色鮮豔搶眼。這種用色和配置顯現展示重點在於第二張地圖，也意味著展示的對話著重於世界客家，始於中原的五次遷徙乃鋪陳客家通史。

這種解讀可以展示於這些地圖之間的客家地區都城介紹為輔證。這些都城介紹彙集大篇幅彩照，佐以文字說明，逐一展陳「閩西客家中心

—客家祖地汀州」、「客家驛站石壁」、「世界客都梅州」、「客家搖籃贛州」、「客家通衢石城」的歷史與風景。這些都城是五次大遷徙中的客家先民聚居地，陳述著許多人先後由此繼續三次、四次、五次遷移，不少人最終便流遷海外，例如香港、臺灣等地不少客家人即來自汀州。通過圖文並茂的敘述，這些地方在客家遷徙史中的地理、歷史和文化位置被建構起來，也再次串聯起海外客家人與中國客家諸鄉。換言之，這種種結合文字與地圖的視覺敘述，旨在指出現今全球客家人的來源、淵源，以有力地在歷史縱深上關聯中國客家和世界客家。如此的敘述方向，也在邏輯上順暢地銜接到下一個題為「海外開埠」的次專題展覽。

「海外開埠」開始將客家人的足跡推至海外。這則海外遷徙史被上溯至南宋蒙古侵佔中原時期，展示描述廣東梅縣淞口一位卓姓壯丁因家鄉戰敗而召集倖存者出洋南洋，到婆羅洲北岸印尼開闢家園的經過。上述那幅巨型彩色「世界客家分佈圖」，連同邊牆上放大的「世界客家人口統計表」，共同鋪陳此敘事。而且，圖像前的展示櫃中，十幾本海內外有關世界各地客家社群的學術研究叢書，一齊為所敘述的客家海外遷徙史及其學術價值作知識背書。藉著文字、圖像、數字、書籍等遍及地理學、史學、人類學、社會學、族群研究、統計學等領域的知識內容，一個資料豐富、闡述合理、情理兼備的客家歷史文化知識系譜於焉誕生，有效地將中國客家和世界客家社群緊密關聯，形成一個發展變化、異中有同的同源共同體。

一則題為「遷徙史詩」的文字詮釋，輔證了客家人遷佈海外的論述如何結構了主館的展示敘述：

客家是中國北方移民與南方原住民的融合，形成於贛閩粵邊三角，保留著漢民族的基本屬性，具有鮮明的地域特徵，通行漢語客家方言，成員分佈於海內外廣大地區的一個人們共同體。

客家最初的人口來源，主體是輾轉南遷的北方漢人。他們與贛閩粵邊三角原住民融合，演化成了客家人。客家人再向海內外各地擴遷，形成了今天這樣的分佈格局。

客家人用自己的足跡，寫下了一部遷徙史詩。

即使以「遷徙」論述涵攝國內外客家人，是該館合理化其收納範圍的策略與認知基礎，更重要卻是在於客家人是：

漢族人口的一部分。……歷史上從漢族母體中分化出來，以漢語客家話為共同方言，以贛閩粵邊三角為……共同地域，有與山區環境相適應的共同經濟生活，表現於共同文化上……的人們，叫做客家人。

現實生活中……，在漢族人口中，以客家話為日常用語，並且認同自己是客家共同體成員的人；客家人的後裔，因受生活環境影響，不把客家話作為日常用語，但仍認同自己是客家人的人，都是客家人。

細讀上引該館展示的「客家人」定義，會發現所謂「與山區環境相適應的經濟生活」已無法涵蓋當今現實。而且，上下兩段定義相互消解：下段在為彌補上段不足而發之際，先以語言為認知範疇，後卻又將語言

元素自共同體的圈定範疇中抹去，僅留血緣和主體的主觀認同作為客家人自我認定的主要標竿，以擴大其適用性。如此定義，除了透露策展方的主觀意願與其對客家人的闡釋之外，更重要是指出除了海外客家之外，中國客家另一關係深切的範疇－「漢族」。

客家民系的漢族血統是個常被提起的議題。究竟在客家民系的淵源中，漢族血統和少數民族血統孰為主體，學界長期以來仍各有所持。中國客家博物館因其做為民系博物館的本質，屢屢在展示中強調客家為漢民族八大民系之一，這一論點成了必須被灌輸提醒、有待鞏固的知識。相對的，並沒在展示中以大標題、專題、圖表等工具或技術加以突出、敘述的少數民族和客家之關係，從參觀者的認知中逐漸淡去。標誌著「中國漢民族八大民系分佈」和指示「客家在國內五次大遷徙路線圖」的兩張大型地圖，突出了強烈的客家－漢族從屬意識。其實在後現代認識論中，所謂常識或知識皆非不言而喻、不證自明的存在，而是高度人為的建構。將客家民系嵌入漢民族系譜中，是該館突出客家崇文重教形象、聯繫世界客家這兩大宗旨兼敘事主線之下，最深層的理據所在。唯有將客家民系歸屬於漢民族這一根本環節鞏固，才能有效凸顯中國民族的多元化，並把中國客家與世界客家的關連，推擴至世界客家乃至全球華人與中國主流民族文化的淵源中。因此該館的展示中，處處可見用圖表、多媒體等媒介將客語視覺化、聽覺化，目的就在於指出客語奠基於中原古漢語，為漢語八大方言之一的正統位置。而且，梅州山區客家人的傳統服飾帶有漢唐色彩。而建築宏偉、內涵深遠的客家圍龍屋等特色民居，乃中國民宅建築瑰寶之一。此外，無論洪秀全、孫中山、丁日昌，或是「走向世界的近代中國第一人」之黃遵憲，以及「總在歷史關頭起

關鍵作用」的中華人民共和國開國元帥葉劍英，代代輩出的客家英豪在中國民族建構和歷史發展的時間大潮中，都做出了熱血沸騰、功績蓋世的投入。通過這種雙重從屬結構的敘事：世界客家－中國客家、客家民系－漢民族系譜，客家民系被涵納入漢民族中，從而有效地將其聯繫的世界客家、中國及漢民族掛鉤起來。

那麼，當「天下」「客」都獲整合時，究竟這個共同體除了歷史淵源之外，還可以認同哪些客家人的共同特質呢？這或許就是該館致力打造客家人崇文重教的農儒形象之因。

（二）崇文重教：繪客家儒農像

除了客家遷徙這一歷史敘事之外，人文風貌是中國客家博物館展示的另一重要面向。總的來說，客家子弟出身山區的流沛身世與崇文重教的養成傳統，大體上充實了該主館的客家人文敘事，是客家人散佈世界這一敘事主線之外的另一主調。該館展示繼遷徙史後，圍繞著「人文萃起」這一專題，調動圖像、歷史演義、統計數字、文墨還有教育與藝術相關的物件實體，運用多媒體手段，建構客家民系「崇文重教」的精神形象。

文字毫不例外有力宣示了這個主題。第一則題為「崇尚子墨」的展示說明，清晰闡發了客家社會推崇知識和教育的意向，具體回應一般對於客家人愛讀書的印象：

在客家社會裡，崇尚文化，重視教育，以興學為樂，以讀書為本，以文章為貴，以知識為榮，成為一種社會風氣。

客家教育多以勸學聯的方式鼓勵學生努力讀書。如：……「山

瘠栽松柏，家貧好讀書。」……

客家兒歌：「蟾蜍羅，背駝駝，不讀書，無老婆」。

由此可見，客家社會具有典型的儒農文化形態。……

儘管無論從宏觀的中國文明史或僅是引文所援古詩、兒歌都可知悉，客家社會重文崇教其實繼承了儒家社會的結構和價值觀，也是客家民系歷史造就土人傳統被強化的結果，且置之於現代語境，也反映客家家庭對於社會流動的渴望。但「儒農」的確是該館冀欲打造的人文客家形象。畢竟，作為漢民族八大民系之一，客家必須有其自身無可替代，既能展現民系獨特生存境況又共享漢文化圈特質的精神造影。「農」與「儒」的象徵結合，在中國農業社會與儒家傳統中，於客家人的遷徙身世和發展歷程而言，是個內涵豐富、民系個別性與漢民族共性兼備的理想組合。

「傳統」的調動，才能有力說明崇文重教在客家社會的根深蒂固。展示運用了圖像演義歷史，在一組三幅水墨畫構成的展示中，以白底黑筆的素描，幽默地摹畫了清、宋兩代三位文人縉紳「詩書傳家」的故事，其中包括北宋江西南康人田闢「九子七成才」、清康熙翰林院檢討廣東嘉應州人李象元家中「三代翰林」、梅州大埔進士楊之徐之妻饒氏「一腹三翰林」等的逸史。這組中式漫畫詼諧生動，形象有趣，簡潔有力地以歷史資源勾畫客家地區重視文教的成就。

實體物件則為最切實的展覽。為勾勒人文的蔚起，幾個展示櫃中陳列著具史料價值的客家子弟教育相關物件，包括清代和民國時期的投師帖、1821年宋湘行書致魯興書笥頁冊複製品、1950年瑞金中學學生學

籍表、1970年代福建龍岩等地區中學畢業證書等。另外還有宗族教育、書院建設，歷代梅州、梅縣、龍岩、寧化、贛南、寧都等地登科人數清單等。

另外，情景復原一向是諸多展示技術中，敘事性和趣味性最高的。主館中央有個古代私塾的場景再現，偌大的仿造學堂裡，整整齊齊擺著數列木製桌椅，三兩學生端坐椅上，一位蓄辮著長袍的先生，彎腰指導一位學生讀書。牆上一塊匾額寫著大大的「貢元」二字，另一面牆上則掛著孔子像和一副對聯。貢元即貢生，是明清時代受府、州、縣學推薦到京師國子監學習的生員（即秀才）。這一場景重現的，不僅是教化的普及，更寄寓了對仕宦之途的憧憬。尤其將此場景置入山村中考量玩味，便可揣摩期望通過讀書改變命運，是如何形塑了山居客家人的文化價值觀。

若這些物件展示與情境復原只能表明教育在客家社會的地位，那麼，其他好幾個散落主館各角落陳列櫃中的唐、清、民國等歷朝精緻文具，則描繪了另一種和山村寒窗苦讀狀態或農家粗放審美趣味迥然而異的士人文化，展現客家人另一階段與階層的人文風貌。清代白釉硯、唐青釉八足硯、唐青釉水盂⁸、民國木雕壽字麒麟紋筆筒、民國酸枝木路八仙紋筆筒，以及印刷用的清代木字粒等，這些表徵漢字文化圈士人品味的傳統文書工具，作功精細，淡雅華美，融雕刻、繪畫、陶藝於一體，合實用、裝飾於一身，在分類上模糊了生活日用與藝術審美，配合著牆上的「名士風流」、「客家英才」等專題人物圖像展覽，指向了客家民系因文緣教的可能出路。

8 水盂：盛水以供磨墨用的器皿。

展示中，常見傑出人物被作為象徵資本，有意識地挪用於各種表述中，這種通過展示名人肖像敘述歷史的做法，自 16 世紀歐洲的保羅吉歐維（Paolo Giovio）肖像館就開始。中國客家博物館既為中國最大的客家民系博物館，盤點並展示社群中傑出人物以榮耀及凝聚社群，也不例外地為其展示策略之一。有別於新加坡茶陽文物館為其鄉賢李光耀設置專欄展覽，中國客家博物館主館展出的，則是一組題為「客家英豪」的著名客家人物群像。這批精挑細選的 30、40 位名人，在時間上跨越中國歷朝不同代際，表徵客家子弟的人才輩出，印證客家人重視文教傳統的累積績效；在空間上，他們也跨越中國國界，足跡、貢獻與認可度遠佈世界各地多元領域，從工商社政到科教文等皆有所及。這些國內外多重跨域的客籍翹楚之群像展示，整合了其背後集結的網絡與資本，再次展現建構全球客家共同體的意識。這一群體，廣遍世界，世代不同，際遇有別，卻彰顯了一個同源一致、認同相似的有機共同體。正是如此，「中國客家」為「世界客家」搖籃的文化角色獲得鞏固，並在中國漢族八大民系的敘事中，於歷史文化層面佔據話語基礎。一段題為「風範國民」的文字，表述了中國客家人的這種文化心理：

客家人憑藉自己的勤勞和智慧，抱著對美好生活的不泯追求，走出落後，擺脫貧窮，在中國乃至世界經濟的發展歷程中形成不可忽視的力量。

「走出落後，擺脫貧窮」可謂策展方對客家民系山居歷史與社會生存狀況的評價，也顯見「客家」主體凌駕於「地方」主體之上。這一專題展示旁的一副對聯或與之同訓：「是尋是訓進德無疆，克勤克儉保世

滋大」。

對客家人儒農形象的鑄造，集中體現於豎立該主館中央的一柱擎天石筆底座。這個紅銅色的龐大石旗杆模型，筆身浮刻著前述「客家淵源」撰文，以文字與物像的結合，重申客家民系崇文重教、足跡遍世的敘事。古時客家人及第，必在本族祠堂、家廟或祖屋前豎一對石筆，於筆身或底座箷部位刻上姓名、世次、年代科次、功名、官銜品位、立石筆年代。石筆筆身雕繪龍鳳等吉祥圖案，筆身長短、底座形狀和雕飾式樣因功名等級、品位高低和文武差別而異，一般最長達 10 餘米，最短 5 米，底座則有四角、六角和八角等式樣，以八角為上等。豎石筆是客家人吸收儒家文化的表現，也反映該民系認可以教育作為社會流動工具。

總的來說，梅州是歷經五次大遷徙的客家民系之最終形成處與最密集聚居處。啟於 1971 年的世界客屬懇親大會首次在中國舉辦時，會議地點便選在梅州。梅州也在這 1994 年舉辦的第 12 屆世界客屬懇親大會上，被譽為「世界客都」，從名義上建構了一個聯繫世界客家人情感認同和文化根源的精神家園。由此便可瞭解，為何這一客家成分純正的地級市，會以客家為專題，打造這一漢民族中唯一的民系專題博物館。「客家」於此既是展示客體，卻也結構了該館乃至梅州的主體。

四、描摹本色，展演地方： 大埔縣博物館的赤土敘事

中國客家博物館以全球客家為對話對象，意圖召喚全球客家人的情感認同，顯見其自我定位為世界客家人尋根溯源之節點的動機。同樣立

基於純正客家地方卻早 30 年而成立的大埔縣博物館，則以地方描繪為展示所向，將「客家」包含或壓抑在「大埔」這一話語和主體之下。下文將從大埔縣博物館展示中明顯不同於前述兩館之處展開析論。

位於大埔縣城黃騰坑的大埔縣博物館，前身原屬文化館一部分，自 1978 年正式成立後，於 2007 年啟建三層樓高的館舍，作為市民休閒、娛樂、教育去處。2010 年免費開放後，月平均參觀人數達 1 萬人次，為大埔縣文化中心一部分。約 5800 平方米的建築面積，集收藏、展示、研究、宣教等功能於一身，是大埔縣物質和非物質文化遺產展陳中心（作者不詳 2014）。其主要分佈於一、二樓八個展廳的專題展覽，共同展示大埔縣地方特色，包括「千年古邑」的悠久歷史，「人文秀區」的輩出人才，「紅色土地」的文化遺產，「民居大觀」中類型齊全的民居建築，「粵東瓷都」裏影響廣泛的製陶工藝，「華僑之鄉」的華僑薈萃之地，「客風奇葩」的傳統客家飲食文化，「綠色崛起」中的縣城規劃藍圖，還有羅明、李光耀、田家炳、張弼士等四位名人展館。

該館凸顯大埔地方的展覽意圖，從底層專門展陳地方相關特色的臨時展覽清晰表露。一座比例為 1：500 的巨型「大埔縣城整體規劃意向模型」，集中體現地方決策者的構城願景。只見潔白聳立的高樓大廈群簇盤踞在高低起伏、廣袤綿延的綠地上，蔚藍澄清的韓江潺潺穿過，燦眼街燈點亮密佈的街道，或蜿蜒或筆直地漫竄於這乾淨明亮、耳目一新的城市。這是個高度發展，以現代進步為目標的城市構型。它恣意大度地在縣博物館入口延伸，伸入每個參觀者眼裡，最後雍容靜美地倘佯在一具父子進士牌坊的模型腳下（見圖 5）。這一古一新、一傳統一現代的視覺對比，鮮明地讓甫入館、未正式參觀正規展覽的受眾接受到兩個

訊息：一，這是個有著輝煌明天的城市，未來先行於往昔，前瞻比後顧有意義，計畫重於歷史。也因此，此館突出的，是地方本身，就是這組模型及其周邊配置的十來幅巨大展示板共同聚焦的大埔縣城，而非寓居於此的民系。參觀者懷著地方重於族群這一認知心理，穿過父子進士牌坊進入該館首個展區「千年古邑」，便能輕易跟隨這一地方敘事的開展。

為了將大埔縣城再現為歷史悠遠的古城，「千年古邑」專題展充分運用顏色、燈光、模型等工具，讓參觀者如臨古境。步入該廳，只見宣和門城牆模型擁牆而立，城牆上參差兀立著巍巍幢幢的壁垣疊簷，透接天花板的藍色邊影把城牆托得天高。幽昧不明的柔光和隔鄰牆上三河壩巨照中的藍光相映，滿室有如座落大埔蜿蜒溫媚的山水間。展廳中央，兩面仿古告示板，把這古城空間分割得益發立體。環牆而立的展示櫃中，萬川古城的隋代城牆磚、一組組超過 20 件的生活石器、湖寮吳六奇墓出土之清代出巡與生活陶製模型栩栩佇立，繁華古城更顯生氣。兼採開放展覽、情景復原、仿擬物和櫥窗展覽的展示技術，讓古城在參觀者感受與想像中昂然重現。另一邊牆上，亮著五色彩光的客家遷徙圖高懸，一幅巨大的二維木雕重現百侯山民開荒墾植的場景，沉沉木色投影了土地山野的顏色。大埔的遠古文明，就在這一模擬的古樸、荒落空間中重生。



圖 5 大埔縣城意向模型與父子進士牌坊新舊對照

空間定位後，大埔縣博物館的視覺敘事朝向彰顯地靈人傑的「人文秀區」。此處所展，多為古往今來譽滿國內外的傑出大埔人物，又以古代在國內各領域備受肯定者多。值得注意的是，即使類似的學堂場景同樣重現於此，唯經由文字和圖像的共同詮釋，這兒突出的崇文重教精神成了「大埔」而非「客家」的表率，是「大埔兒女」的出路，體現在各朝以來「大埔」地方林立的私塾、社學、官學和書院中。而且不管是人文風光、科教翹楚、文化精英，即便是宗教文化，甚或李光耀、張弼士、田家炳等「海外赤子」的展示，此館人文秀區聚焦的物件、圖像、人物、聲影、場景、文字，所拼貼的皆為大埔景觀。至於「客家」，這一話語儘管包含在展示的大埔視覺論述中，卻也始終隱於「大埔」主調之後。舉例而言，對李光耀的簡介便相對抽離，顯現對其海外華人身份主體和國族認同的充分遇到考量：

李光耀，1923 年生，**新加坡華人**。曾任新加坡總理，現任新加坡內閣資政。**祖籍中國廣東省大埔縣高陂鎮塘溪鄉，為華僑後裔**。……

此處沒有「客家」只有「大埔」，且引文中筆者以粗體突出的詞語使用，表達了撰文者對客體主體性的客觀尊重，所彰顯立場頗有別於對另外兩位「海外赤子」田家炳與張弼士的觀感。後兩者被描繪為：

田家炳，1919 年生，古野鎮銀灘村人。香港田氏化工有限公司董事長……是一位**愛國愛鄉**、熱心公益的企業家和慈善家。……

張弼士（1841-1916）生於廣東省大埔縣西河鎮黃堂鄉車輪坪村。少年遠走南洋印尼巴城謀生……成為巨富，……謂「**生為中華民族，當效力中華民衆**」……

這兩則人物簡介闡發了客體對待中國的態度（如筆者以粗體突出之言），敘述田家炳和張弼士如何愛國眷鄉，即使身在海外仍心繫祖鄉，以各種慈善、實業投資等方式回報鄉梓，協助原鄉建設。而這些愛國念鄉的相關敘事在簡介李光耀的文字中並沒出現，這些話語的缺席拉開了中國與李光耀的距離，進一步凸現李光耀作為新加坡領導人的獨立性，顯現策展方看待三人的立場、距離感、闡釋和情感稍有別異，其中對田家炳、張弼士有視其為本國子民的親近，而對李光耀則相對恭謙如賓。

事實上，最能見出地方敘事在大埔縣博物館中份量的，莫過於「紅色土地」專題展的設置。在那國度以「紅」命名，將無色大埔嵌入「紅色」政治語境，等同於將任何視覺或意向構築的敘述都置於紅所象徵的共產話語脈絡。紅當然也可為鮮血赤心的意象，唯這滾燙的血或心，以戰場所現最殷紅明志，足留國家青史。在此專題展中，大埔之曾為戰場被突出，戰爭敘事成了嵌大埔入國族建構敘事的論述手段。

這展區入口便重現了一個戰場場景。數個沙包堆疊成一戰壕，幾枝來福槍和子彈夾棲立。戰壕面向的兩面環牆上，巨型彩畫再現了戰火連天、飛沙走塵的山野戰地。畫中前景，數位聳肩拱背躲避槍林彈雨的士兵，正聚精會神躲在另一戰壕後抗敵。而博物館參觀者佇立他們身後似置身現場，凝視前方來敵，正如一旁牆上所書——「浴血奮戰」。遠處紅旗飄揚，天空中浮現無數命喪沙場同志鬥士穆肅的臉。這是「八一」起義軍三河壩戰役筆枝尾山的場景復原。汀江、梅江、梅潭河三水匯合成的韓江起點，群峰對峙，地勢險峻，自古以來是粵東水路交通要衝，為兵家必爭之地。1927年8月1日，南昌起義軍由江西南昌經福建長汀、上坑、永定入大埔三河。為讓大部隊順利進入潮汕，留守三河的起義軍第二十五師與國民黨在筆枝尾山激戰三晝夜。此戰役讓全中國最早建有中山紀念堂的大埔成為「梅州地區最早創建中共黨組織的縣」，在土地革命戰爭期間，為「東江、中央蘇區革命根據地重要組成部分」，是「廣東省參加長征人數最多的縣」，也是抗日戰爭期間，「中共南方工作委員會所在地」；以及解放戰爭時期，「華南與閩粵贛邊區的指揮中心」。大埔的明山秀水，在被染紅的敘事中，為過濾篩選的歷史細節換顏。



圖 6 在「紅色土地」專題展的交感敘事中，色彩尤能突出主題

除了情境重現、文字說明，顏色、燈光同樣被調動起來製造了一場交感敘事。狹長展室中，兩面紅色高牆上只有白、藍兩色鑲板和展示板，聚焦的白燈讓敘述客體——紅色大埔——在被照射得益發截然分明的分色中閃閃發亮，潔淨、高尚、神聖，如鮮紅熱血淌流過大埔的藍天白雲。展室中央一列排開的玻璃櫃中鋪滿暗絳色絨緞，上面陳列了「紅色」的文件物品：中共大埔縣委告農民書、共青團大埔縣委告青年同胞書、桃花支部支幹會紀錄、油印十大政綱歌等（見圖 6）。這些革命文物紙黃角缺，顏色熱度已被時間轉化成色澤暗沉的歷史厚度。櫃中另還有曾經沾染赤子汗液的赤衛隊袖章、黨政軍印章、大埔首次農民暴動所用指揮螺號、短刀、步槍、瓷地雷、彈殼等。這些物件已被處理乾淨，卻仍能透過玻璃櫃的反光，不動聲色地召喚參觀者的想像，重現人群聳動、暴力肆虐的當時當地。

展示復又通過最直觀的圖像敘述，讓牆上一幅幅大埔秀麗風光照暗

藏暴動舊址、激烈戰場：只見 1930 年 5 月，高陂青碗窰村的民居素美寧謐，水田漠漠，不意大埔蘇維埃政府正於焉成立；房樓節次鱗比的百侯枕在廣袤山谷中，1928 年春夏的暴動仿佛不遺痕跡。這個展間的新中國建構進程敘事，最終止於永豐號的情境重現。以「永豐」商號為掩護的青溪交通中站，是中共由上海經香港、汕頭、大埔、閩西永定和瑞金等地，運送人員物資進入江西中央蘇區紅色交通線的重要轉驛站。這一商號在展示中以客棧形式重現，抹去了當時與敵寇周旋的險惡，以美化的生活場景為宏大而血腥的戰爭敘事作結。回顧這個展覽室，山美水秀的大埔畢竟曾經淌淚灑血坑坑洞洞。在這個國族建構敘事中，大埔被構建為建樹良多、赤心忠膽的縣級地方，是今日中國民族版圖中不可或缺的一方。這一專題展覽，正是大埔縣博物館表述地方—中央關係的最顯露配置，儘管其展示敘事兀然以「暴動」代「起義」等字眼描繪曾經發生於此的革命戰事，⁹ 不經意間揭露撰述人意識和主流話語的隔閡，顯現館方治理（governance）的可能疏漏，卻仍無礙此展廳之敘事將地方歸屬於國家政治地理和空間地理之中的整體意志和積極姿態。

瞭解「紅色土地」的視覺化地方自我表述後，其他專題展示都可依附於突出大埔縣作為中國之一個地方這一論述結構之下。畢竟，不僅自由行參觀者往往從一樓開始參訪，且該館提供的導覽，也都從一樓「千年古邑」開始，經「人文秀區」到「紅色土地」。換言之，在一樓展出的這三個專題展覽分別追溯再現大埔縣這一地方的悠久歷史、地理和人文風貌之後，接下來二樓的展覽，包括「民居大觀」、「粵東瓷都」、「客風奇葩」、「華僑之鄉」、「綠色希望」等次專題展，都只是以特

9 感謝審稿人之一提出對此二詞語的質疑。

寫形式進一步填充大埔縣的地方特色，以至於猶有過處，土特產陳列讓展覽幾成展賣，文化觀光的廣告宣傳之姿隱隱可見。兼之此館本身是個變化自客家土樓與圍龍屋的框架建築，內部渾圓，在展室間穿行縱望，如置身圓土樓內一房。這館舍本身就是座巨型民居建築模型，以其空間實踐讓參觀者經驗了大埔縣的民居特色。

在展示以外，值得注意的是此館二樓乃由新加坡茶陽（大埔）會館所捐建。該館二樓一塊紀念牌碑上清楚記錄此事。其實新加坡茶陽（大埔）會館在籌備本身的文物館時，籌委會也曾組團前來大埔徵集文物、考察交流（廖振宏 2002：31-36；作者不詳 2002：39-40；法宏 2002：37-38；楊德煉 2002：38）。博／文物館是主導知識建構的建制，新、中這兩個對口機構之間的互動，顯見了其背後各形式資源資本的關係網路、交換流通，及其對兩地所生產、流通、接受、共享的大埔地方或客家知識之可能影響，使兩地成為一知識共同體。無論如何，從贊助方即為第一參觀者的向度而言，此館二樓的民居、客風、粵盜、僑鄉、地方崛起和四位名人等專題展，不啻透露出參觀者觀覽地方特色、領略風土民情的期待，其中不乏對鄉梓建設的關切。此館全部展示的「結束語」，說明了策展者展演地方的展示策略；就贊助者兼第一參觀者而言，則為瞭解大埔、關切大埔的期待，提供了清晰註腳：

一方水土養育著一方生命。千年古邑大埔縣以其悠久的歷史、燦爛的文化，見證了粵東邊陲這片純客家聚居地的成長與發展的生命軌跡。……承載和延續著中華民族久遠的文明……

大埔縣人文遺存雖經歲月的消磨顯得有些暗淡，但展廳裡鮮活的歷史文物，仍可還原和維繫著昔日大埔厚重的文脈。今天，保護和光大這一傳統文化遺產，讓世界瞭解大埔，讓大埔走向世界，意義殊深。埔人在致力打造活力大埔、美麗大埔、和諧大埔的同時，願和四海賓朋、有識之士一起，為實現大埔的崛起，攜手共進。

誠然，在中國各地方都殫精竭慮開掘資源以尋求機會、發展建設之際，無論以建構地方知識教育在地民眾，或以地方資源吸引世界遊人或各種機會尋找者，「讓世界瞭解大埔，讓大埔走向世界」都是不可忽略的重要工作。此即本文前述的經濟與文化考量。至於該館贊助者新加坡茶陽（大埔）會館，則介於「四海賓朋」、「有識之士」甚至「埔人」內外了。且此處言及眾方協力於大埔「崛起」，也呼應了本小節之首對臨時展廳中大埔縣城規劃模型的分析，即展望明天勝於回首昨日，是此城此館的意圖所向。

大埔縣博物館的敘事毫不例外地與其定位息息相關。該館正門前張掛著的四個名牌，昭示了其定位：既是「大埔縣博物館」和「大埔縣城鄉規劃展覽館」，又是中國國家文物局 2013 年鑒定的「國家三級博物館」，以及中共梅州市委宣傳部及梅州市社會科學界聯合會指定的「梅州市人文社會科學普及示範基地」。這四個角色，清楚定調該館之於國家、中共、縣、市的功能及其展示重點，也再次印證本文所論析的，大埔縣博物館內視覺化地方論述凌駕於（客家）族群敘事之上的觀點。

五、結語

本文聚焦經由物件展示而產生意義的視覺表述系統，關注在新加坡茶陽（大埔）會館文物館這空間中，於被認定屬於族群的物像脈絡中，意義如何被生產，從而表述了新加坡大埔客的集體自我。且為了進一步瞭解其表述的共性與個別性，本文也重點比較了中國兩處大埔、客家相關博物館的視覺表述。通過上述比較分析可知，新加坡茶陽（大埔）文物館、位於梅州市的中國客家博物館和位於大埔縣城的大埔縣博物館，三者展示的視覺敘述重點不同。新加坡茶陽文物館主在表述其社群自我定位為新加坡大埔客乃至新加坡客家人，既認同本土又不忘原鄉的身份意識。中國客家博物館則主在展覽客家、聯繫世界客家。至於大埔縣博物館則旨在展演地方，以「大埔」為上，「客家」次之。

這些表述的不同，與三館的設立、定位、贊助者與策展人息息相關。新加坡茶陽（大埔）會館近年來已為積極參與生產流播新加坡客家知識的建制，就此社會位置而言，其屬下文物館的視覺表述可謂可觸、物化與視覺化了的新加坡客家族群史。此史由雙層敘事結構而成，一是表層出於文化追溯立場的大埔客家文化演義，另一則為內裡國族意識清晰的新加坡大埔客本土化歷程。前者體現了新加坡客家群體護存本族文化的意圖，箇中雖難免有原鄉想像，但展示具現了社群過往及其如今與中國客鄉或其他跨國對口組織的聯繫網路，是新世紀前後由於島國與國際政治情勢變化，族群文化價值得以在新加坡社會提升後的文化實踐之一，並借由視覺表述擴大其溝通空間。同時，由於會館直接資助了文物館，

且館藏主要由民間或大埔同鄉徵集、捐獻而來，處於公權力以外的位置讓其話語空間相對自主。至於其上坐鎮著廣東省文物管理委員會、廣東省博物館和省考古所等上級部門的大埔縣博物館，乃大埔縣文化中心的一部分，且文物多來自出土、徵集、捐獻和上級調撥，因此只能和同樣位於廣東省，唯較其後起，並以梅州市發育最完整、保存最好的客家文化為資源之中國客家博物館，各別以地方特色和民系文化為資本，在中國地方資源激烈競爭的現實語境中，通過視覺文化實踐各自表述，爭取能見度。

儘管如此，這三個機構的視覺表述亦有共同之處，主要在於它們皆重新組織了歷史、文化與身份認同，建構一個以「發展」為主軸的認同敘事。無論是新加坡茶陽文物館試圖建構的新加坡大埔客社群，中國客家博物館致力召喚的世界客家共同體，或者大埔縣博物館全面展演的大埔地方，參觀者看見的，都是一部進步發展的歷史，一個會發展演變的同源共同體敘事。它們所展示的物件圖像同樣來自漫長的時間和跨界的空間，所敘述的結構呈線性，所形塑的認同或共同體話語，在在奠基於「發展」的意識形態結構之上。

當然，這些機構通過物件的收藏和展示表述的，都只是部分的真理，因為人類學、史學、族群研究等知識畢竟只能重構整體的局部，而主體的主觀位置不但無法從表述中排除（Lidchi 1992: 173），可能還會受到表述固化。新加坡茶陽（大埔）會館的社會位置，就因文物館所展現的客家專家權威及所使用的愛國、多元化等宏大話語而得到突顯，於是文物館展示又配合著客家文化研究室等多元文化實踐，參與生產新加坡客家知識，循環往復地鞏固新加坡大埔客的主體性。

參考文獻

- 王力堅，2011，〈新加坡茶陽（大埔）會館研究：以文化發展為聚焦〉。頁 105-139，收錄於蕭新煌主編，《東南亞客家的變貌：新加坡與馬來西亞》。臺北：中央研究院人社中心亞太區域研究專題中心。
- _____，2012，《新加坡客家會館與文化研究》。新加坡：新加坡國立大學中文系。
- 李光耀，1991，〈宗鄉團體應負起文化與康樂任務〉、〈本族固有文化務須保留〉、〈華人傳統價值觀念值得保留〉。頁 22-23、68-69、76-77，收錄於《李光耀談新加坡的華人社會》。新加坡：新加坡宗鄉會館聯合總會。
- _____，1993，〈和祖先的歷史認同〉。頁 418-420，收錄於新加坡聯合早報編，《李光耀 40 年政論選》。新加坡：新加坡報業控股華文報集團。
- 利亮時、楊忠龍，2010，〈會館、華商與華校的結合〉。頁 955-971，收錄於莊英章、簡美玲主編，《客家的形成與變遷》，下冊。新竹市：國立交通大學出版社。
- 何炳彪，2008a，〈文物館的「故事」〉。頁 106-107，收錄於《新加坡茶陽（大埔）會館一百五十週年紀念特刊》。新加坡：新加坡茶陽（大埔）會館。
- _____，2008b，〈歷史：會館史不能缺少的一頁〉。頁 120-133，收錄

- 於《新加坡茶陽（大埔）會館一百五十週年紀念特刊》。新加坡：新加坡茶陽（大埔）會館。
- _____，2009，〈「客家文化研究室」的「傳奇」〉。《茶陽之聲》45: 58-59。
- _____，2014，〈新加坡茶陽（大埔）會館暨文物館簡介〉。《全球客家研究》3: 373-380。
- 餘麗娟，2008，〈茶陽文化寶庫：客家音樂影像資料庫〉。頁 120，收錄於《新加坡茶陽（大埔）會館一百五十週年紀念特刊》。新加坡：新加坡茶陽（大埔）會館。
- 作者不詳，2002，〈大埔文物資料收集之行〉。《茶陽之聲》31: 39-40。
- _____，2014，〈廣東省大埔縣博物館〉。《中國民族博物館》。
http://www.cnmuseum.com/web/c_000000090002/d_1294.htm。取用日期：2014 年 11 月 11 日。
- 法宏，2002，〈蕉嶺客家文物館參觀記〉。《茶陽之聲》31: 37-38。
- 吳慶輝，2011，〈新加坡客家文化空間的開拓與發展〉。《亞太研究論壇》53: 139-176。
- 郭新志，2014，〈世界客家人的精神家園：中國客家博物館介紹〉。《全球客家研究》3: 381-386。
- 黃賢強，2012，〈保留文化遺產，弘揚會館精神：茶陽（大埔）會館文物股主任何炳彪專訪〉。《茶陽之聲》50: 37-38。
- 陳松沾等編，1996，《客從何處來？從「過客」到公民：客家文化源流展》。新加坡：南洋客屬總會。

- 陳佩霞，2008，〈茶陽（大埔）會館的沿革及發展〉。頁 139-158，收錄於《新加坡茶陽（大埔）會館一百五十週年紀念特刊》。新加坡：新加坡茶陽（大埔）會館。
- 楊進發，1996，〈本世紀初新加坡大埔邑人的文教與政治事業〉。頁 321，收錄於潘明智編著，《華人社會與宗鄉會館》。新加坡：玲子大眾傳播中心。
- 楊德煉，2002，〈齊心協力籌設茶陽文物館〉。《茶陽之聲》31: 38。
- 廖振宏整理，何炳彪審閱，2002，〈大埔縣文物徵集座談會紀要〉。《茶陽之聲》31: 31-36。
- 劉宏、張慧梅，2007，〈原生性認同、祖籍地聯繫與跨國網路的建構：二戰後新馬客家人與潮州人社群之比較研究〉。《臺灣東南亞學刊》4(1): 65-90。
- Berger, John, 1972, *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation.
- Guntarik, Olivia, eds., 2010, *Narratives of Community: Museums and Ethnicity*. Edinburgh: Museums Etc.
- Hall, Stuart, 1997, "Introduction." Pp.1-12, in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall. London: Sage.
- Hooper-Greenhill, Eilean, 1992, *Museums and The Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Kaplan, Flora S., ed., 1994, *Museums and The Making of "Ourselves": the Role of Objects in National Identity*. London: St. Martin's Press.

- Karp, Ivan and Steven D. Lavine, eds., 1991, *The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Lidchi, H., 1992, "The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures." Pp. 151-222, in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall. London: Sage.
- Macdonald, Sharon, ed., 2006, *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA, Oxford: Blackwell.
- Rose, Gillian, 2012, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: Thousand Oaks.
- Sekula, Allan, 2003, "Reading an Archive: Photography between Labour and Capital." Pp.443-452, in *The Photography Reader, edited by Liz Wells*. London: Routledge.
- Simpson, Moira G., 1996, *Making Representations: Museums in The Post-Colonial Era*. New York: Routledge.