

跨場域的文化生成：博物館、影像與社群實踐 的動態生態系¹

游婷敬²

Cross-Site Cultural Generation: A Dynamic Ecosystem of
Museums, Visual Media, and Community Practices

Ting-Ching Yu

關鍵詞：文化生成、視覺民族誌、文化能動性、儀式實踐、影像媒介

Keywords: cultural generation, visual ethnography, cultural agency, ritual practice, visual media

¹ 感謝兩位匿名審查人悉心審閱本文，並提供寶貴修改意見，使本文之論述與分析得以更加完善。本文田野調查與影像製作過程，承蒙桃園市立大溪木藝生態博物館、國立臺灣歷史博物館、國家文化記憶庫 2.0、定藝文化工作室，以及大溪樂幽社暨關鳳將軍組成員協力支持，謹此致謝。尤其感謝田野拍攝對象慷慨分享個人生命經驗、家族記憶與參與陣頭文化之歷程，使本研究得以在具體生命敘事與地方文化脈絡中展開，亦感謝大溪系列影像製作團隊之共同投入。最後，謹向大溪關聖帝君信仰致意，其所凝聚的忠義精神與社群情感，亦成為本文書寫地方文化、記憶傳承與公共責任的重要啟發。

² 本文作者為世新大學廣播電視電影學系副教授。Associate Professor, Department of Radio, Television and Film, Shih Hsin University.
(投稿日期：2026 年 3 月 30 日。接受刊登日期：2026 年 4 月 30 日。)

摘要

在當代博物館強調近用、包容、多元與永續的發展脈絡中，地方文化逐漸被納入展示、典藏與文化資產制度之中。然而，此一轉化並非單純保存或再現，而涉及文化在制度、媒介與公共論述中的重新組織與生成。本文以桃園大溪社頭文化中之「關鳳」女性將軍為案例，探討地方宗教實踐進入博物館體系與影像媒介後，如何在社區、博物館與數位平台之間產生跨場域轉化與再生。

本文以 Tony Bennett 之文化治理觀點為基礎，結合 Laurajane Smith 之遺產話語與 Roland Barthes 之神話分析，從文化治理、符號轉譯與再現機制三個面向進行分析。方法上，採視覺民族誌與長期田野參與觀察，並結合影像創作、深度訪談與放映實踐，以檢視文化在不同場域中的轉譯與延展。

地方宗教文化在進入博物館與影像系統後，並未被固定為展示對象，而是在典藏、展演與社群參與等多重實踐中持續被生產與轉化。影像不僅作為再現工具，更成為連結行動者與場域的關鍵中介，使在地參與者得以進入文化意義的生成與協商過程。據此，本文提出「文化生成型博物館」(generative museum) 之概念，指出博物館不僅是文化治理與再現的制度場域，更是文化得以生成之條件與過程性機制，從而重新界定博物館於當代文化實踐中的角色。

Abstract

In the context of contemporary museums that emphasize access, inclusion, diversity, and sustainability, local cultures are increasingly incorporated into exhibition, collection, and cultural heritage systems. This process, however, involves not the mere preservation or representation of culture, but its reorganization and production within institutions, media, and public discourse. Taking the female general Guan-Feng from Daxi's "shetou" pilgrimage culture in Taoyuan as a case study, this article examines how local religious practices are transformed and regenerated across community, museum, and digital contexts after entering museum and visual media systems.

Drawing on Tony Bennett's concept of cultural governance, Laurajane Smith's Authorized Heritage Discourse, and Roland Barthes's theory of myth, the study conducts its analysis from three dimensions: cultural governance, symbolic translation, and mechanisms of representation. Methodologically, this research adopts visual ethnography and long-term participant observation, combined with visual media production, in-depth interviews, and screening practices, to examine how culture is translated and extended across different sites.

The findings suggest that once local religious culture enters museum and visual media systems, it is not fixed as an exhibition object, but is continuously produced and transformed through multi-layered practices, including collection, exhibition, performance, and community participation. Visual media function not only as tools of representation but also as crucial intermediaries that connect actors and sites, allowing local participants to enter the process of generating and negotiating cultural meaning. Accordingly, the article proposes the concept of the "generative museum," arguing that museums are not merely institutional sites for cultural governance and representation but also processual mechanisms and

enabling conditions for cultural production, thereby redefining the role of museums in contemporary cultural practice.

壹、導論

在當代博物館逐步強調近用 (access)、包容 (inclusion)、多元 (diversity) 與永續 (sustainability) 的發展脈絡中，地方文化不再只是被保存與展示的對象，而是持續被納入制度、媒介與公共論述之中重新加以組織與理解。此一轉變，標誌著博物館從以典藏與再現為核心的文化機構，逐漸轉向一種涉及文化轉譯、社會參與與知識生產的動態場域。然而，既有研究多從文化治理的角度理解博物館的運作 (Bennett, 1995)，或將文化資產視為制度化話語所建構的結果 (Smith, 2006)，相對而言，較少進一步探問：當地方文化，特別是具有身體性與儀式性的宗教實踐，進入博物館與影像系統之後，文化是否仍僅停留於被展示與被管理的對象，或是在這樣的過程中，逐漸發展出新的行動能力與意義生成方式？

本文即從此一問題意識出發，關注博物館制度、影像再現與地方宗教實踐之間所形成的動態關係，並以桃園大溪社頭「關鳳」女性將軍為核心案例。關鳳作為由女性組成的將軍腳，不僅進入原本由男性主導的宗教儀式場域，同時也透過影像製作、放映活動與博物館展示，被納入更廣泛的公共文化網絡之中。在長期田野與影像實踐的過程中可以觀察到，關鳳並非在進入博物館後被固定為某種文化象徵，而是在不同場域的交錯之中，不斷被調整、回應與再詮釋，形成一種持續變動的文化狀態。

本文提出核心問題：在博物館化與媒介化的過程中，文化如何從被再現的對象，轉化為具有能動性的生成過程？進一步而言，當女性將軍進入男性主導的儀式空間時，性別、身體與宗教之間的關係，如何透過具體的身體展演與影像再現被重新配置？而影像與博物館，又如何在此過程中不只是再現文化，而是作為一種節點，參與並放大這些轉化，使地方文化得以跨越原有場域，進入公共論述之中。在分析上筆者選擇以「包容」與「永續」作為主要觀察視角，但其意義並不僅止於政策或理念層面的描述，而是回到具體實踐加以理解。「包容」不僅關乎不同性別與身體進入文化場域的可能性，更涉及文化意義如何在多重行動者之間被協商與重構；而「永續」亦不再僅指

文化保存的延續，而是文化如何在制度、影像與社群之間持續流動並被再生成。在此脈絡下，「多元」呈現為宗教、性別與地方文化交織的實踐過程，而「近用」則透過影像與數位平台的流通，使文化得以跨越空間與社會邊界，進入更廣泛的公共文化網絡。換言之，文化在此不再是被儲存的對象，而是在多重場域互動之中持續生成的過程。

在方法上採取視覺民族誌與田野參與觀察作為主要研究取徑，進行長期場域追蹤與參與式紀錄，並結合影像創作經驗與深度訪談資料，分析關鳳女性將軍在身體展演與儀式實踐中的具體經驗。最後，透過社區、博物館與數位平台之跨場域比較，檢視文化在不同制度與媒介條件下的運作方式與轉化軌跡。

貳、博物館中的文化治理與再現：遺產與神話的運作

本文關注博物館、文化資產與影像再現之間的關係，並以文化治理、遺產話語與神話再生產三個面向，作為分析文化組織與轉化過程的理論框架。

一、博物館作為文化治理與歷史建構機制

在當代博物館研究中，Tony Bennett 所提出之「博物館作為文化治理機制」的觀點，提供了理解文化與制度關係的重要理論基礎。Bennett（1995）指出，博物館並非中立的文化保存空間，而是透過展示、分類與知識編排，形塑公眾的觀看方式與文化理解。其核心功能不僅在於收藏與展示，更在於透過展示秩序與分類系統，使觀眾在觀看與學習的過程中，逐步內化特定的文化價值與社會秩序。在此意義上，博物館可被視為一種「公民實驗室」（civic laboratory），透過空間安排與視覺技術，引導觀眾形成特定的認知模式與文化判斷。

進一步而言，Bennett 指出，博物館與監獄、學校等現代制度具有相似的運作邏輯，皆透過可見性與空間配置來引導行為與認知。然而，相較於強

制性的規訓機構，博物館主要透過「自我教育」與「公共啟蒙」的形式運作，使觀眾在觀看過程中自發地接受與內化制度所建構的知識與價值。因此，展示並非單純的再現技術，而是一種治理技術，其關鍵在於將文化轉化為可被理解、比較與評價的知識體系。換言之，展示不僅再現文化，更在觀看的過程中生產知識並引導認知，使特定文化意義得以被確立並自然化。

Bennett (1998, 2004) 進一步將此一分析延伸至文化與歷史的建構層面，指出文化在現代社會中逐漸被轉化為一種「可治理的領域」。博物館透過展示策略、敘事安排與分類系統，並非單純呈現既有歷史，而是在展示過程中選擇、排序並重新組織文化經驗，使原本流動且多元的實踐，轉化為具有可見性與可解釋性的知識形式。從此觀點出發，「展示即知識生產」不僅意味著資訊的傳遞，更涉及文化與歷史意義的主動建構，使文化被重新定位於特定的價值與敘事框架之中。

然而，此一觀點仍傾向將文化視為被治理的對象，較少觸及文化在制度化過程中所展現的能動性與生成性。在此理論脈絡下，地方性的社頭文化進入博物館與文化資產體系的過程，固然可被理解為一種文化治理與意義轉譯的實踐：原本存在於地方社群中的身體技藝與宗教儀式，在被納入展示與影像再現之後，逐步轉化為可被觀看與敘述的文化形式，並在制度化過程中獲得新的詮釋位置。然而，若僅將此一轉化理解為文化被制度化與再現，仍不足以說明當代博物館實踐的複雜性。

筆者因此主張文化在進入博物館、影像與數位平台所構成的複合場域之後，不僅成為被治理的對象，同時亦在不同場域的互動之中持續被轉譯與重構。換言之，文化並非在制度中被固定，而是在制度、媒介與社群之間展開動態生成的過程。從這個角度來看，博物館不僅是文化治理的場域，同時也是文化在漸進式的養成中得以發生的重要條件之一。

二、遺產話語、多元再現

在探討地方文化如何被轉化為文化資產的過程中，Laurajane Smith 所提出的「官方遺產論述」（Authorized Heritage Discourse, AHD）提供了關鍵分析框架。Smith（2006）指出，遺產並非客觀存在的文化事實，而是透過制度、專業知識與文化政策所建構的一種話語體系。遺產的形成同時也是文化權力的運作過程，其核心問題不僅在於「保存什麼」，更在於「誰有權決定何謂文化」。在博物館與文化資產制度的運作下，地方性的宗教實踐如社頭與遶境儀式，往往被重新詮釋為具有歷史價值與文化意義的「文化資產」。然而，此一轉化並非單純的保存行為，而涉及文化意義的重構，顯示遺產本身即是一種持續與再詮釋的過程（Smith, 2006）。在此過程中，文化的多元性亦受到制度性話語的調節，部分面向被強化，另一些則可能被忽略或邊緣化。

在此脈絡下文化的「多元性」（diversity）不應僅被理解為不同文化元素的並存，而更接近於一種持續協商與再詮釋的動態過程。當地方文化進入博物館與文化資產體系時，其內部原有的差異性與多重意義，將透過展示、敘事與影像再現被重新組織，多元因此不再是既有狀態，而是在制度與媒介介入下不斷被生產與再配置的結果。

然而再詮釋的過程，同時牽涉到文化意義如何在再現之中被轉換與穩定。Roland Barthes（1972）指出，神話是一種將歷史建構自然化的符號機制，使特定文化意義呈現為理所當然。在當代媒介環境中，影像與展示構成神話生產的重要場域，使文化符號在不同語境中被重新編碼並賦予新的意義。

以大溪社頭「關鳳」為例，可以觀察到遺產話語與神話再生產之間的交互作用。傳統上，神將與遶境儀式多由男性主導，其身體形象與權力象徵構成穩定的宗教秩序。關鳳作為女性將軍的出現，使女性身體進入原本以男性

為主體的儀式空間，此一轉變不僅是性別角色的調整，更涉及宗教符號與文化神話的重新書寫。

從 Smith 的觀點來看，關鳳使原本較難被納入文化資產論述的女性參與經驗，逐漸進入制度與公共論述之中，從而鬆動既有的授權遺產話語，使文化的定義不再僅由傳統權威所主導。同時，女性將軍的形象在影像與展示中逐漸被建構為新的文化符號，其所指涉的不僅是宗教角色的轉變，也關乎女性能動性與性別意義的再詮釋。在遶境與影像再現中，關鳳所展現的「女力」並非單純替代男性角色，而是在既有神話結構中開啟新的詮釋空間，使性別成為可被重新表演與轉化的文化實踐。

在此意義上，關鳳不僅是文化資產化過程中的一個案例，同時也構成一個關鍵節點，使文化在博物館與數位再現中得以被重新定義與再生產。在強調近用、包容、多元與永續的當代博物館脈絡下，此一案例顯示，文化資產並非單向保存，而是一個持續開放與再詮釋的過程。但此一再現並非封閉，而可能產生新的文化轉譯空間。

然而，上述理論多建立於西方現代性脈絡，其分析對象多為博物館制度、國族歷史建構或文化資產話語，與臺灣地方宗教實踐之情境仍存在差異。以大溪社頭與關鳳為例，其運作並非完全依循制度化展示或知識分類邏輯，而是深植於信仰實踐、身體經驗與地方社群關係之中。特別是在遶境過程中，神明並非僅作為被再現的文化符號，而是被視為具有實際感應與行動力的存在，參與者亦是在此神聖關係中進行身體實踐。

因此，若僅以文化治理或遺產話語加以理解，可能將此類實踐過度化約為制度與權力的運作，而忽略其作為宗教經驗與集體感知的層面。本文在借用上述理論之同時，亦嘗試透過田野資料，重新調整其分析尺度，使其能回應地方宗教中「神性—身體—社群」之交互關係，從而避免將在地文化完全納入既有理論框架之中。

參、大溪社頭文化背景

大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典（俗稱「大溪六月廿四」或「大溪大拜拜」），為臺灣北部具代表性的地方宗教祭典，其歷史可追溯至日治時期大正年間（約 1914–1916 年前後）逐漸形成固定之遶境儀式，並隨社頭組織的發展而擴大其信仰與社會影響力。此一祭典以農曆六月二十四日關聖帝君誕辰為核心節慶，透過社頭動員與遶境行動，將地方產業、聚落與宗教信仰整合為高度參與性的集體儀式，構成地方社會的重要文化結構。

在文化資產層面，大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典已於 2011 年登錄為桃園市民俗類無形文化資產，屬於「信仰與祭典」類型。其指定理由在於其長期歷史延續性、社群高度參與性，以及結合社頭組織與地方產業文化之獨特性。此一祭典不僅保存宗教儀式，更體現地方社會的組織結構與生活文化，因而被視為桃園地區具代表性的民俗文化資產之一，亦被稱為「大溪人的第二個過年」。³透過近年桃園市政府與大溪木藝生態博物館的介入，該祭典被納入文化資產保存體系，並透過「大溪大禧」等策展計畫，轉化為結合展演、教育與文化體驗的公共文化平台。在此過程中，遶境不再僅是宗教行動，而逐漸成為具有展示性與參與性的動態文化場域，使地方文化得以在傳統儀式與當代文化治理之間持續轉化與延展，並構成本文分析文化能動性的重要場域基礎。

大溪目前擁有 33 個社頭，其中樂翕社成立於 1927 年（昭和 2 年），為當地歷史悠久的社頭之一。關鳳為大溪首尊女性神將，亦為首度完全由女性擔任將軍腳之神像，此一實踐不僅突破傳統男性主導的儀式結構，也開啟女性在地方信仰中的參與空間。隨著大溪地區人口外流與觀光化的影響，各社頭普遍面臨成員減少的困境，而女性的加入成為重要的補充力量，使近百年

³ 進一步而言，大溪六月廿四的文化定位，已由單一宗教祭典轉化為結合文化資產、地方認同與公共文化實踐的複合性文化事件。

來延續的社頭活動得以持續運作。女性的參與不僅反映社會變遷，也使遶境活動呈現出更為多元與開放的面貌。

筆者於 2024 年初與國家文化記憶資料庫 2.0 合作，並與桃園大溪木藝博物館共同進行一系列田野、訪談與影像紀錄，針對普濟堂年度遶境活動進行為期約六個月之影像拍攝，以及於 2025 桃園大溪木藝館在「大溪、社頭、民俗與慶典：影像拓樸紀錄與展演計畫」中的田野、訪問、拍攝與推廣。在此過程中，筆者關注當代臺灣宗教文化中長期存在的性別規範，例如重男輕女、女性月事被視為不潔，以及過往由男性主導將軍腳與儀式執行的文化慣例。透過參與式觀察與紀錄影像的實踐，筆者亦反思紀實影像不僅作為客觀再現的技術，同時亦涉及拍攝者對於信仰、儀式與文化意義的理解與詮釋。



在關公神話長期作為威武、莊嚴之父權象徵的脈絡下，關鳳作為其女性化延伸形象的出現，具有重要的文化意義。於筆者 2025 年紀錄片《關鳳》(Gung Feng) 之訪談中，樂翕社總幹事賴銘偉指出，在製作關鳳將軍時，刻意加入粉紅色調、臉部胭脂與睫毛等視覺元素，以凸顯女性神將的性別特質；在儀式動作上，亦採取「三敬三禮」而非傳統武將之「三進三出」，顯示其在身體展演與儀式語彙上的差異。同時，由於關鳳將軍腳由女性擔任，其體型與重量亦相對較輕(約二十公斤，相較男性將軍約三十公斤)，使其

在實際操作與身體負荷上呈現不同特性。從田野訪談中亦可得知，女性過去多為儀式中的輔助角色，如遞茶水等，而今日則得以實際參與將軍腳的演出，顯示其文化角色的轉變與擴展。

關鳳將軍組之創立，可追溯至 2003 年，源於地方社群對女性參與宗教活動需求的回應。隨著女性成員比例的提升，社群內部開始討論如何重新配置儀式角色，最終透過創造女性將軍形象，使女性得以在宗教儀式中取得具體位置。在本研究的田野資料中可見，「關鳳」女將軍腳的形成並非偶然，而是建立於地方社頭長期相對開放的性別參與脈絡之上。地方文史受訪者吳敏惠（2016-2022 大溪社頭文化保存輔導計畫主持人）在田野調查訪問中提到：

日治時期樂翫社自 1927 年成立以來在籌措遶境資金時，曾動員地方家族中的女性（如梅鶴林家女性成員）參與募款，顯示女性早已進入信仰實踐的運作體系之中。此一傳統與觀念並未中斷，而是延續至當代，構成女性得以進一步參與儀式核心角色的重要歷史基礎。

相較於傳統廟會中女性多半扮演協助角色，關鳳的出現標誌著女性進入神將展演的身體主體位置。從參與者經驗來看，性別意識的轉變尤為明顯。在 2025《關鳳》的影像訪談中李淑芬（前關鳳成員、樂翫社社長媽媽）論及到關鳳這尊神將的由來：

當初就是我先生簡坤山，他跟一個就是木匠的師傅，有在討論說大溪這邊沒有一個女將手，就是女生的普遍的大溪都是男生，在拿（舉）一些將軍，他想說大溪是不是可以再創一個女生的，那就是唯一的女生，我們這一群就是我們這一群年紀相當的，就想說好那可以來試看看，所以就下去練習下去用這樣子，大概有二十個人左右，因為那時候還年輕，因為那時候才二三十歲而已，大家才有體力去扛這個關鳳，中間哪有休息的時間。那大概就是要一二十個人來換，大概是五分鐘就要再換一次，因為關鳳祂有一定的重量，然後你知道嗎，夏天又熱又悶，所以說

你大概五分鐘就要輪一次，這樣子大家才會比較有時間休息，比較有體力，要不然那個是非常的耗體力的

根據關鳳成員余柔昕的田野訪問中提到：「在多數社頭中，女性仍多從事後勤與協助性工作，如遞茶水等角色，而將軍、神將等展演性角色主要由男性擔任。」在此脈絡下，「關鳳」作為由女性實際扛持並展演的神將形式，不僅突破既有性別分工，更重新界定女性在宗教儀式中的身體位置與象徵意義。關鳳將軍腳之所以成為一個具有研究價值的特殊個案，並非因其單一文化特徵，而是因其同時承載了歷史延續、性別轉變與當代實踐的交會點。透過上述田野材料的補充，可更清楚說明本研究選擇此一個案之理論與經驗基礎。關鳳成員芳瑜提到：

因為小時候爸媽都會帶我們去附近的廟會走，然後就覺得跳將軍很帥，因為那時候小時候也都不懂，就可能就被帶去看那樣，後來發現說原來都是男生沒有女生，然後那時候可能重男輕女吧，我以為女生都不能跳是真的還蠻重的，要扛二三十公斤這樣子練，然後有時候腳步什麼一步錯就可能要再重來這樣，所以真的還蠻辛苦的。

社頭近年逐漸由年輕世代參與，帶動組織結構與實踐方式的轉變；其次，「關鳳」神將本身在尺寸與重量上相對較小，使其更適合女性身體條件；社團內部亦主動向地方女性發出邀請，詢問其參與意願。綜而言之，女性參與者不僅基於興趣加入，更需在遶境前的練習與準備，最終形成一支由女性組成的「關鳳將軍腳」團體。

此一發展不僅反映地方信仰實踐中的性別調整，也展現文化在面對社會變遷時的回應能力。關鳳組的出現，不僅涉及性別角色的轉換，也觸及文化符號結構的調整。傳統上，男性常被置於文化與公共領域之中，而女性則被連結至私領域與自然。然而，關鳳的實踐顯示，此一二元結構並非固定，而是在具體社會情境中持續被調整。女性得以進入原本由男性主導的儀式空間，並重新定義其身體與文化角色，反映出地方信仰中性別觀念的轉變。

一場完整遶境需約十至十五女性進行輪替與支援，包括扛持、補給與照護等工作，方能應對從清晨至晚間的長時間體力消耗；而從新手到熟練通常需三至五年的累積。此一過程顯示女性將軍不僅是象徵性的性別突破，更是一種結合身體技術、時間投入與社群協作的實踐形式。綜合而言，「關鳳」女將軍腳的出現，呈現出女性從傳統廟會邊緣角色走向儀式核心的轉變過程。透過具體時間標記的田野資料可見，性別並非既定結構，而是在迎神、訓練與展演的身體實踐中被具體建構與再生產，並持續處於流動與變化中；透過儀式與影像的交互作用，女性參與者得以在神話框架中重新定位自身角色，使神話不再僅為傳統秩序的再現，而成為可被重新詮釋的文化場域。



圖 3 劇照：遶境走入大溪熱鬧街區拜會社頭的駐點行禮（筆者攝於 2023 年 7 月 29 日）



圖 4 劇照：被攝者余柔昕虔誠地祈福（筆者攝於 2023 年 7 月 29 日）

女性跳關鳳將軍腳的現象，不僅涉及性別符號的轉換，也反映廟會文化在性別規範上的調整與張力。一方面，女性透過參與將軍腳的演出，進入原本由男性主導的文化實踐之中，體現其開放性與包容性；另一方面，既有性別秩序仍可能在儀式運作中產生限制與矛盾。然而，宗教儀式本身所賦予的神聖性，使女性的參與在信仰框架中獲得一定程度的正當性，從而得以在既有文化結構中開展新的實踐空間。



圖 5 《大仙女仔》於 2024 年 10 月 26 日
臺灣歷史博物館放映



圖 6 《大仙女仔》於 2024 年 12 月 7 日桃
園大溪木藝博物館歡迎廳放映

肆、關鳳與文化能動性生成

在當代文化研究與人類學理論中，「能動性」（agency）已成為理解文化生成與轉化的重要概念。Sherry B. Ortner 在〈Theory in anthropology since the sixties〉一文中指出，自 1960 年代以降，人類學逐漸由強調結構與符號系統的分析，轉向關注「實踐」（practice）與行動者在文化運作中的角色。相較於將文化視為封閉且自我運行的體系，Ortner 更強調文化是在具體社會情境中，透過行動者的實踐不斷生成與重構。換言之，文化並非預先存在的穩定結構，而是在行動之中持續形成，在此理論脈絡下，能動性並不意味著完全自由的個體意志，而是指行動者在既有文化結構、權力關係與制度框架之中，透過具體實踐對其進行調整與再配置的能力。Ortner 特別強調，文化應從「行動者的觀點」加以理解，亦即文化意義並非先於實踐而存在，而是在行動者的詮釋、協商與身體實踐之中逐步生成（Ortner, 1984）。這樣的理解，使文化不再被視為單向傳承的結果，而是一種在不同情境中持續被協商與轉化的過程。

此一觀點對於理解地方宗教實踐具有關鍵意義。以大溪社頭的遶境活動為例，其並非單純重複既有儀式，而是在成員的參與、協調與身體實踐中不斷被重新組織。進一步而言，關鳳作為女性將軍的出現，正體現了能動性在

性別與宗教交會處的具體展現。女性並非被動地進入既有儀式，而是透過身體訓練、角色展演與集體實踐，重新配置神將與性別之間的關係，使原本被自然化的性別結構產生鬆動，並開啟新的文化詮釋空間。

當此一實踐進一步進入影像與博物館的再現機制時，其能動性亦由地方行動延伸至制度與媒介層次。影像紀錄與博物館展示不僅作為文化保存的手段，更透過選擇、編排與詮釋等再現操作，重新建構文化的意義與可見性。在影像層面上，透過剪輯節奏、敘事結構與鏡頭取捨，使原本分散於田野現場的行動被重新組織為可觀看的敘事形式；在博物館展示中，則透過展件配置、文本說明與策展框架，將地方實踐轉譯為可被理解與討論的文化內容。本文因此將能動性理解為一種跨越宗教、性別與博物館場域的生成性力量，藉此說明文化並非被保存的對象，而是在多重行動者與結構交互作用中持續生成的過程。

在此意義上，能動性不宜被簡化為對既有結構的單向反抗，而更接近一種在權力關係之中持續運作的實踐過程。正如人類學對「抵抗」概念的再思考所指出，行動往往並非以明確對抗的形式出現，而是在日常實踐中以協商、調整與轉化的方式展開（Wright, 2016）。此一理解亦呼應傅柯對權力的觀點，即權力並非單向壓制，而是在社會關係中滲透並同時開啟行動的可能。從而，能動性可被視為一種在多重關係中運作的生成性機制。（Foucault, 1978）

以大溪社頭與關鳳的實踐為例，女性將軍的出現固然可被理解為對既有性別秩序的挑戰，但此一行動並非完全脫離宗教與文化結構，而是在既有儀式框架中進行調整與再配置。換言之，性別能動性並非純粹的反抗，而是一種透過展演與實踐逐步改變文化意義的過程。同樣地，社頭在儀式中的調整與博物館在文化再現中的介入，也並非單向改變傳統，而是在制度、媒介與地方實踐之間形成一種持續協商的文化動態。

因此本文將能動性理解為一種跨越宗教、性別與博物館場域的關係性實踐，其不僅體現在對既有結構的挑戰，也體現在對文化形式的重組與再生產之中。在此意義上，文化並非穩定存在的傳統，而是在多重行動者與權力關係交織之中持續養成的過程。關鳳的案例正顯示，能動性並非外在於文化，而是文化在隨著時間空間環境下所產生的核心動力。

在以男性為主體的遶境文化中，性別秩序長期透過宗教儀式與身體規訓被自然化。然而，若從能動性的實踐與協商出發，則可重新理解女性在此場域中的位置。依循 Ortner 的觀點，文化並非由結構單向決定，而是在行動者的實踐中持續生成；能動性亦非單純的反抗，而是在權力關係中展現的矛盾性行動（Ortner, 1984）。在此脈絡下，女性將軍的出現，不應被簡化為對父權的直接對抗，而更可理解為一種在宗教與性別秩序內部展開的策略性轉化。

在田野訪談中，關鳳將軍組成員柔昕提到，相較於社頭中其他較為輔助性的工作，她更傾向參與關鳳的扛擔與展演。她指出，扛關鳳不僅是身體上的參與，更是一種能夠「站到前面」的經驗，使自己成為儀式中的主要表演者。對她而言，關鳳並非單一固定的角色，而是一個可以透過身體動作與節奏去詮釋的存在，她可以在既有儀式規範之中，以自己的方式理解並展現關鳳的形象。該案例具體呈現了能動性在宗教與性別交會處的運作方式，並使女性得以在儀式中取得可見的主體位置。

此一經驗顯示，女性參與關鳳並不僅是進入既有儀式位置，而是在實際展演過程中取得詮釋與表現的空間。柔昕所強調的「可以用自己的方式去詮釋」，使關鳳不再只是宗教符號的再現，而成為一種透過身體實踐所展開的主體經驗，亦具體呈現了能動性在宗教與性別交會處的運作方式。進一步而言，此一能動性並透過博物館與影像媒介被放大與重組。博物館透過資源支持與展示框架，將地方宗教實踐轉化為具有公共性的文化內容，體現展示作為文化治理機制的作用（Bennett, 1995）。同時，影像紀錄與數位平台的流通，使女性將軍的身體展演跨越地方場域，進入更廣泛的社會觀看之中，形

成新的文化可見性與詮釋空間。在此意義上，博物館、影像與公共平台不僅再現文化，更作為能動性的延伸機制，參與文化意義的再生產。**關鳳的實踐**可從三個層面理解：其一，女性身體進入原本由男性主導的儀式場域；其二，透過女性將軍的出現，既有神話結構產生轉化；其三，身體展演本身成為文化意義轉譯的重要媒介。因此，女性在遼境文化中的實踐，呈現出一種結合宗教信仰、身體展演與媒介再現的多層次能動性。此一能動性既具有抵抗性，又具有策略性，其關鍵不在於對體制的外部對抗，而在於透過制度與媒介的內部運作，重新配置文化與性別的關係。由此可見，文化並非被保存的對象，而是在博物館與媒介交織的當代條件下生成的動態過程。

一、宗教、儀式與身體的能動性

從能動性的觀點來看，此一轉變並非單純對父權體制的對抗，而更接近一種在宗教結構內部運作的策略性實踐。依循 Sherry B. Ortner 對能動性的理解，行動者並非脫離結構而行動，而是在權力關係之中展開具矛盾性與複合性的實踐（Ortner, 1995）。女性透過對神明信仰的認同與參與，逐步取得進入儀式的正當性，使性別轉化得以在既有宗教秩序之中發生，而非以全面顛覆的方式出現。

進一步而言，此一能動性主要透過身體展演具體實現。Catherine Bell 在 *Ritual Theory, Ritual Practice* 中指出，「儀式」並非一種本質性的文化類別，而是透過「儀式化」（ritualization）所建構的行動模式。她將儀式化理解為一種策略性實踐，即行動者透過身體姿態、節奏、空間運用與重複行為，使特定行動獲得權威性與差異性（Bell, 1992）。在此意義上，儀式的核心不在於象徵意義，而在於身體如何被組織與實踐。

將此觀點應用於關鳳的案例，可以看出女性將軍腳的身體並非單純進入既有儀式，而是在反覆的訓練、行走與展演中，逐步生成新的文化正當性。例如，在遼境過程中，關鳳需由多位女性輪替扛擔，其重量約 25 至 26 公斤，

並在不同廟宇場域中進行「三敬三禮」的動作。⁴在拜禮形式上，關鳳採取「原地三禮」，不同於男性武將的「三進三退」，顯示性別氣質被制度性地納入儀式設計之中。然而，實際表演中性別並非固定再現，不同成員在步伐上呈現差異，有些偏向柔性，有些則發展出較為中性的身體風格，反映性別是在實踐中持續被調整與協商。這些身體實作不僅涉及技藝與協作，也使女性身體成為宗教權威的承載者。Bell 進一步指出，儀式化透過身體的規訓與重複運作，使權力得以內化並再生產。然而，此一過程並非單向支配，而是包含同意、調整與再詮釋的動態關係（Bell, 1992）。

因此，女性將軍腳的出現，不僅是參與權的擴展，更是一種對儀式權威與性別秩序的重新配置。女性不再僅是被觀看的對象，而透過身體展演成為儀式的行動者與文化文本的共同生產者。筆者透過關鳳之視覺民族誌影像，進一步揭示此一轉變如何在再現層面被放大：影像不僅記錄儀式，更參與「誰得以發聲、哪些身體被承認」的文化政治建構。綜合而言，宗教與儀式的能動性並非體現在對傳統的外部對抗，而是在身體實作、信仰認同與文化再現之間所展開的持續協商過程。關鳳的實踐顯示，儀式並非固定的象徵系統，而是一個動態的權力場域，其中性別、身體與文化意義在行動中不斷被生成與轉化。

二、包容（Inclusion）：性別與身體的再配置

在女性參與宗教儀式的實踐中，「能動性」不宜被簡化為對權力的直接反抗，而應從身體在既有規範中如何被形塑與運作的過程加以理解。具體而言，女性透過儀式中的身體實踐（如步伐節奏、角色分工與動作規範），在遵循既有秩序的同時，也逐步調整其參與方式與行動位置，使其能動性呈現為一種在規範中運作與轉化的實踐形式。

⁴ 在2024《大仙女仔》紀錄短片中樂幽社總幹事賴銘偉說明在慶典儀式中的儀軌進行中，女性將軍腳與男性將軍腳行走、行禮差別之處。

Saba Mahmood 在〈*Feminist Theory, Agency, and the Liberatory Subject*〉中即指出，西方女性主義往往將能動性等同於自主與抵抗，然而此一理解忽略了宗教脈絡中大量以「服從」與「身體紀律」為核心的主體生成形式（Mahmood, 2005）。她主張，能動性應理解為一種行動能力的生成過程，而此過程未必來自對規範的拒絕，而可能正是透過對規範的內化與實踐而形成。

將此觀點置於大溪關鳳女性將軍腳的案例中，可以看出女性並非透過「突破」宗教規範而進入儀式，而是透過身體的操演與紀律化實踐，在規範之中生成行動位置。透過反覆訓練與實作，使女性身體逐步成為「能承擔儀式」的身體。換言之，女性並非對抗規範，而是在規範中「成為能行動之人」。

此一過程與 Catherine Bell 所提出的「儀式化」（ritualization）概念形成關鍵連結。Bell 指出，儀式並非本質性的文化類別，而是透過身體行動的策略性區分而被建構（Bell, 1992）。在儀式化過程中，身體透過重複、節奏與姿態的規訓，成為權力與意義的載體。關鳳女性將軍腳的步伐、肩部承重與動作節奏，正是在此過程中形成宗教權威與倫理正當性，使女性身體不再是被排除的對象，而成為儀式權力的承載者。

進一步而言，Judith Butler 所提出的性別展演性（performativity）提供理解此一身體轉化的重要視角。Butler 指出，性別並非先驗本質，而是在規範性框架中透過反覆的身體實踐被生成與自然化（Butler, 1990）。在大溪樂繭社的關鳳實踐中，不同世代女性展現出性別展演的歷史差異：早期女性以高跟鞋行走，回應社會對女性優雅與柔性的期待，將性別規範嵌入儀式之中；而新世代女性則透過更為中性、兼具陰陽力量的身體姿態，重新書寫儀式中的性別語法。如關鳳將軍組組長佳俞刻意淡化個人身份，在 2025《關鳳》的影像訪談中提到：

組員裡面有異性的也有同性的，那像屬於我可能就比較中性化什麼都可以多元的狀態，所以變成舞關鳳的步伐就是各式各樣都會有不同，應該說是在裡面的時候，我會想有一點祂的關鳳的形象，那出來是我自己就

是我自己，就我在裡面的，其實我從加入的時候這角色我就是沒有想要讓大家知道我是誰，反正我就只是進去走將軍腳而已。

顯示其主體性並非來自固定身份，而是在儀式中透過身體實踐被生成。同時，柔晰的行走姿態則呈現剛柔並存的動態平衡，使關鳳的身體形象超越二元性別框架。這些身體實作不僅重構性別，也在神格化的過程中，使行動者的身體進入宗教象徵秩序，轉化為具有文化可讀性的「神聖身體」。參與者在扛持關鳳將軍的過程中，並非單純展演個體身體，而是進入一種由神明所中介的集體實踐。換言之，當女性將軍腳「進入」關鳳之下，其身體不再僅屬於個人，而成為承載神性的媒介。這一點亦可從參與者對步伐與表現的敘述中間接觀察。此外，從訓練與制度安排來看，關鳳的身體技術亦指向一種「去個體化」的集體生成。社頭成員指出，關鳳的步伐、拜禮與行進方式均經過規範，如採取「原地三禮」，強調優雅與穩定，這些動作並非為了展現個人特色，而是為了維持神明形象的一致性。同時，實際遶境過程需仰賴十至十五名女性進行輪替、支援與照護，更顯示關鳳的完成並非單一個體可達成，而是一種高度依賴群體協作的展演形式。從學習過程來看，參與者會吸收不同指導者的步伐，甚至參考其他社頭的動作，並在身體中加以整合與轉化。因此，每一個身體仍然攜帶其性別經驗與學習軌跡，只是在儀式運作中，這些差異被重新編排，使其服務於「關鳳」作為神明形象的整體再現。

綜上所述，關鳳女性將軍腳的實踐顯示，性別能動性並非透過對規範的外部對抗而生成，而是在身體實作、儀式化過程與宗教意義的交織中逐步形成。女性在此並非單純的被壓迫者或反抗者，而是透過身體的紀律化與展演，成為能動的宗教主體，並在地方文化中重新配置性別、權力與神聖性的關係。

三、永續（Sustainability）：文化生態系的生成

在當代博物館與文化資產的討論中，「永續」不應僅被理解為對既有文化形式的保存，而更應被視為文化實踐與轉化的過程。Tim Ingold 的文化生

態觀點指出，文化並非由固定的物件或文本所構成，而是由人、環境、身體與實踐所交織而成的關係網絡。在此架構下，文化是一種持續生成（becoming）的過程，而非靜態存在的結果。此一觀點對於理解地方宗教與社頭文化具有重要意義，因為其核心並不在於保存某種既定形式，而在於維持實踐、關係與生活世界的延續。（Ingold, 2000）

進一步而言，Laura Jane Smith 所提出的遺產理論亦強調，遺產並非對過去的被動保存，而是一種在當下被不斷詮釋與再生產的文化實踐（Smith, 2006）。換言之，文化的「永續」並不同於形式的固定化，而是在社群參與、制度運作與文化實踐之中持續被生成。因此，當地方文化進入博物館與文化資產體系時，其關鍵不在於如何被保存，而在於如何在新的制度與媒介條件下持續運作與轉化。在此脈絡下，「宗教能動性」提供了一個重要的理解視角。社頭與遶境儀式中的參與者，並非被動承載傳統的角色，而是在實踐過程中不斷調整、轉化與再創文化形式。無論是神將的身體展演、儀式的路線安排，或是社群的組織運作，皆體現出文化實踐中的能動性，使宗教不僅是傳承的對象，更是行動的場域。此一能動性亦使文化在面對現代社會與制度介入時，得以維持其動態性與彈性。

以大溪大禧文化推廣計畫與桃園木藝博物館的實踐為例，可以觀察到一種以「生態性養成」為核心的文化運作模式。此一模式並非單向地將社頭文化轉化為展示內容，而是透過社區、參與者、宗教信仰與地方空間之間的連結，形構出一個跨場域的文化生態系。在此生態系中，博物館不再只是文化保存的場所，而成為一個促進文化流動與連結的節點，使文化在不同場域之間持續運作與生成。

從 Ingold 與 Smith 的觀點出發，可以將文化永續理解為一種關係的維持與再生產，而非物件的保存。大溪社頭與關鳳的實踐顯示，文化的延續來自於人與人之間、身體與儀式之間、以及地方與制度之間的持續互動。在博物館與文化資產體系的介入下，此一文化生態並未被終結，而是在新的條件下被重新組織與擴展。換言之，文化的永續並非固定不變的延續，而是在生

態性的關係網絡中持續生成的過程。當代博物館已不再只是文化保存的空間，而是透過展示、影像與制度介入，將地方宗教實踐轉化為一種「動態文化生態系」，在其中文化不斷被再現、再詮釋與再生產。在「大溪大禧」的實際運作中，便可以具體觀察到此一轉化如何透過資源挹注、場域重組與展示框架的形成而被實踐。

對於博物館強調近用與公共參與的發展脈絡中，博物館已不再僅限於靜態展示空間，而逐漸轉向跨場域的文化實踐與社群連結。以大溪木藝博物館⁵近年對地方社頭文化的支持為例，其透過資源挹注與計畫推動，將原本屬於地方宗教與民俗實踐的社頭活動，納入一種具策展意識的文化運作之中。具體而言，博物館透過補助社頭進行夜間演練、技藝培訓與組織性活動，使原本屬於內部傳承的儀式準備過程，逐步轉化為具有公共性與可見性的文化實踐。

由大溪木藝博物館在農曆六月二十四日前（關聖帝君誕辰）所舉辦的「大溪大禧」活動中，此一轉化尤為明顯。社頭不再只是依循傳統進行儀式，而是在博物館的支持下，形成一種結合節慶、展演與文化推廣的複合型實踐。

透過活動時程安排、場域動線設計與資源投入，社頭的演練、遶境與組織運作被重新置入一個更具公共性的文化框架。原本以內部運作為主的儀式活動，因而轉化為具展示性與參與性的公共形式，使宗教行動不再僅限於地方實踐，而成為可被觀看、參與與理解的文化事件。

在此過程中，筆者分別在 2024、2025 以影像創作與紀錄的方式介入，透過大量拍攝社頭演練與遶境場域，將原本具地方性與即時性的儀式過程，轉化為可被保存與再現的視覺文本。這些影像不僅記錄文化，更透過構圖、剪輯與敘事安排，形塑觀眾對社頭文化的觀看方式，使儀式從生活實踐轉化

⁵ 桃園大溪木藝博物館在每年度的大溪文化推廣補助中，特地選定其一的補助項目為「民俗及慶典傳承及推廣」，凸顯透過博物館的資源挹注在將宗教慶典作為文化保存和推廣重要的補助要點之一。

為具有展示性質的文化內容。換言之，影像在此不只是紀錄工具，而是一種延伸博物館展示邏輯的媒介，使文化得以跨越場域限制進行流通。因此，若從展示的角度重新理解大溪社頭的遶境與節慶活動，可以將其視為一種「文化生成型博物館」（generative museum）的實踐形式。本文提出「文化生成型博物館」的概念，指出博物館不再侷限於展示空間，而是透過地方節慶、影像媒介與數位平台的連結，形成一個跨場域的文化生態系，使文化在實踐、再現與制度間生成與轉化。本文主張大溪社頭與關鳳的實踐顯示，博物館透過資源配置、影像再現與場域延伸，將原本地方性的宗教儀式轉化為一種跨越生活、展示與數位平台的文化生態系，使文化從被保存的對象，轉變為在制度與媒介中的展演實踐。

不同於傳統博物館將文化物件置於固定空間中展示，此一模式將整個地方場域轉化為展示空間，使社頭、街道、廟宇與參與者共同構成一個流動的展覽結構。在此結構中，觀眾不再只是進入博物館觀看，而是透過參與節慶與儀式，進入文化展示的現場，使「生活即展示，展示即生活」成為可能。

此一動態展示模式亦反映出博物館角色的轉變。木藝博物館並非直接主導文化內容，而是透過資源分配與策展概念的引入，將部分文化生產的權力交予地方社群，使一般民眾得以參與文化的再現與詮釋。此一轉向不僅提升文化的近用性，也使博物館從單一展示機構，轉化為促進文化流動與連結的關鍵場域。換句話說，文化在離開日常場域並進入博物館與制度體系後，亦產生另一層轉變。當這些影像作品在博物館空間中進行放映、座談與交流時，原本屬於地方日常的宗教儀式，逐漸被賦予制度性的文化意義，轉化為具有官方認可與公共性的文化內容。同時，透過數位典藏與資料庫的建置，如相關影像上架於國家文化記憶資料庫 2.0，使社頭文化進一步進入國家層級的知識體系之中，成為可被檢索、觀看與再利用的文化資源。

在此意義上，博物館展示不僅發生於實體空間之中，也延伸至數位平台與影像流通網絡，使文化在不同媒介與場域之間持續轉換與再生產。社頭遶境從地方實踐出發，經由博物館介入、影像再現與數位典藏的過程，形成一

個跨越生活、展示與制度的文化循環。此一循環不僅重新界定了博物館的展示邏輯，也揭示文化如何在當代社會中透過多重機制被轉化為公共知識與共享資源。當代博物館已不再僅是文化保存的場所，而是一種文化運作的關鍵場域，使地方宗教實踐在展示、影像與制度的交互作用中，轉化為一種跨場域流動的文化生態系。在此過程中，文化不再是被保存的對象，而是在博物館時代中持續被生成、再編碼與再生產的動態實踐。本文因此重新界定文化與博物館之關係：文化不再先於展示而存在，而是在展示、媒介與制度的交織中被持續生產。

在當代博物館由展示機構轉向文化治理與公共參與平台的轉型脈絡中，影像與博物館已不再僅作為文化保存與展示的載體，而逐漸成為文化生成與再生產的重要行動者。本研究自 2023 年至今透過與國家及地方文化機構之合作，進行影像紀錄與文化推廣之實踐，並於 2024 年至 2026 年間與國家文化機構及地方博物館的合作，逐步建構一種跨越典藏、場域與社群的文化運作模式，使大溪社頭與關鳳文化轉化為一種具有拓樸結構的動態文化網絡。

此一實踐首先始於 2024 年與國家文化記憶資料庫 2.0 及國立臺灣歷史博物館之合作。透過影像典藏與文化資料建檔，地方宗教實踐被轉化為可被保存、檢索與再利用的視覺文本，使原本具高度情境性與即時性的儀式行動，進入國家知識體系之中。在此階段，影像主要作為文化記憶的再編碼機制，標誌著文化從「生活實踐」進入「制度典藏」的轉變，並為後續的文化延展奠定基礎。

進入 2025 年，透過與大溪木藝博物館的合作，此一實踐由典藏進一步轉向場域介入。相較於國家博物館以知識建構與保存為核心，地方博物館更強調在地連結與文化生態的持續運作。在此脈絡中，筆者以影像為媒介，結合田野調查、放映活動、工作坊與社群合作，使文化從博物館內部延展至社區與日常生活。影像不再僅是紀錄工具，而成為連結博物館、社頭、學校與地方居民的行動介面，使文化在不同場域之間流動與轉化。此一跨場域運作

可透過「拓撲」(topology)⁶概念加以理解。文化並非固定於單一空間，而是在不同節點之間透過連結、轉換與延展形成動態關係。在此結構中，社頭、廟宇、博物館、學校與數位平台構成彼此交織的文化節點，而影像則作為關鍵媒介，使文化得以在各節點之間持續流動。透過放映、論壇與教育推廣，影像在「田野—展示—觀眾—再生產」之間形成循環，使文化不斷被再詮釋與再組織。

直至 2026 年，此一實踐進一步發展為具有時間厚度與空間延展性的文化生態系。透過長期田野、耆老訪談、影像創作、公共對話與展演活動，文化不再被視為單一儀式或單一文本，而是在多重場域之間形成一種關係網絡。如影像從田野拍攝出發，進入博物館展示與論壇，再透過數位平台擴散至更廣泛的公共空間，最終回返至地方場域進行集體觀看與展演，形成一種循環性的文化運作模式。此一「場域回返」不僅連結過去與現在，也使文化在不同媒介之間持續轉化。⁷

然而，本研究之影像實踐，累積數年時間逐步發展而成。至 2025 年，本研究已完成三部短片創作，並持續推進《關鳳》長片之製作，目前處於剪輯與後期處理階段。整體創作並非一次性完成，而是透過長時間的田野參與與文化實踐逐步發展，呈現出明顯的歷時性特徵。此一歷時性累積，使影像實踐得以建立於地方文化脈絡與自然文化生態之上。在創作方法上，本研究的影像生產過程結合實作與持續修正的工作模式：於拍攝、剪輯與放映等不同階段之間，透過公開討論、社群參與及相關倡議行動，持續調整影像內容

⁶ 筆者以「拓撲」作為一個概念在 2025 大溪推廣補助案的書寫中，演繹大溪木藝博物館精神中所倡議的「自然」、「生態」概念，強化「人的行為參與的生態系」：從大溪百年慶典：農曆六月二十四日、六月二十五日，從普濟堂關聖帝君生日：大溪遶境。藝陣是活的歷史，是家族、社群緊密相連的大溪社頭文化。透過影像的教育培訓、紀錄、蹲點、推廣、展演，在一個行走場域，逼陣一群有共同向心力、生命、血脈、淵源的人，在運用媒介科技- 從短影音、短視頻、微影像、短紀錄、長紀錄，串聯並陳述起如「流形」般的拓撲空間，其中的「括連通性」與「緊緻性」是庶民文化的血脈精華，透過鎮頭文化轉譯、演繹出跨世代新的文化傳承與跨世代美學的呈現。

⁷ 筆者陸續於 2026 年於大溪木藝博物館提案追溯樂幽社百年歷史中，過去從桃園梅鶴林家發跡，並且往下追溯梅鶴林家與板橋林家的血緣關聯等，透過宗教節慶百年的傳承，尋覓大溪頭寮地區在過去曾以「樂幽」：北管為主的社頭，如何演進變化到以將軍腳為主的世代轉變等。

與敘事方向。影像因此不僅作為記錄工具，同時亦作為文化對話與知識生產的媒介。整體而言，文化生產並非預先規劃完成的結果，而是在田野實踐、社群回應與影像再現之間的反覆互動中逐步形成，呈現出開放且具調整性的發展模式。

《關鳳》已於 2025 年 10 月 19 日完成大溪木藝博物館版本之放映，然其影像形態並未就此定稿。直至目前，作品仍持續進行剪輯、聲音設計與後期處理，並隨著作者觀點的深化而不斷調整。此一持續修整的過程，顯示影像作品並非固定完成的文本，而是在不同展示情境與實踐經驗中轉化。此一工作方法使影像創作與地方文化之間形成持續互動的關係，亦構成本研究理解文化養成的重要實踐基礎。

在此文化生態系中，影像與博物館的能動性尤為關鍵。博物館透過資源配置與展示框架，使地方文化進入公共論述，而影像則透過再現與流通機制，重新配置文化的可見性與詮釋方式。更重要的是，此一網絡亦重塑性別與信仰的關係。女性將軍腳的實踐，不再僅是地方儀式中的個別現象，而是在影像與博物館所構成的文化網絡中被持續放大與再詮釋，使性別成為可被討論、協商與生成的文化關係。綜上所述，從 2024 至 2026 年的實踐可見，博物館不再是靜態展示的空間，而是一種具有延續性的文化節點，使文化在典藏、場域與社群之間展開。如同生態系一般，文化在不同時間之間透過連結與流動，而影像與博物館則作為關鍵的行動者，參與文化的轉化與再生產。此一過程揭示，地方宗教與性別文化並非被保存的對象，而是在當代文化機制中持續被耕耘與生成的動態實踐。

進一步而言，筆者於實踐中持續反思博物館如何將制度、典藏與推廣轉化為跨場域的文化實踐。相較於將博物館視為單一展示空間，本研究更關注其如何透過制度設計與資源配置，將文化由典藏端延伸至不同社會場域之中。具體而言，此一運作可從多重層次觀察：**首先**，在社區層面，透過日常排練、身體訓練與將軍文化的推廣，使文化在在地生活中持續養成；**其次**，在節慶層面，透過街區遶境等流動性展示，使文化從固定空間轉為動態展

演，形成一種跨越空間邊界的「行進中的展示」；再者，在影像層面，透過紀錄、剪輯與再現，使這些即時性實踐得以被轉化為可典藏、可流通的文化文本。在此基礎上，文化進一步跨越不同媒介與空間：一方面透過實體放映、論壇與社群交流，使影像成為公共討論與知識生成的平台；另一方面透過數位系統，如國家文化記憶資料庫 2.0，使文化進入線上典藏與開放檢索的網絡，形成一種超越時間與空間限制的文化流通機制。在此多重運作之中，影像不僅承載記憶，更成為文化推廣與再生產的核心媒介，而博物館則透過制度與平台，使這些文化內容得以被持續維持、擴散與再詮釋。

此一從「社頭實踐」到「文化資產化」的過程，亦顯示政策與制度的深度介入。當地方宗教與身體實踐透過典藏、展示與平台化運作進入文化資產體系時，文化不再僅是地方生活的一部分，而成為可被治理、被分類與被再現的公共文化資源。然而，與傳統靜態保存模式不同，本研究所觀察到的文化運作，更接近一種「活的生態系博物館」的形態：文化並非被封存於館內，而是在社區、節慶、影像與數位平台之間持續流動與生成。

在此意義上，博物館的角色亦隨之轉變。其不再只是文化的保存者，而是文化關係的組織者與連結者，使制度、典藏與實踐之間形成動態循環。此一循環同時體現出多元、永續與開放的策展邏輯：多元性體現在不同身體、性別與社群的參與；永續性體現在文化透過不斷實踐；開放性則體現在文化透過影像與平台跨越時空進行流通。最終，文化不再是靜態的遺產，而是在博物館機制與影像媒介的交互作用中，成為一種可被持續耕耘與再組織的文化生態系，亦使其「可治理性」轉化為一種動態且開放的文化實踐形式。

在當代博物館數位轉型的脈絡中，文化不再僅透過實體展示進行再現，而逐漸透過數位典藏與線上策展平台進行重組與流通。以國家文化記憶庫 2.0 及其延伸之「時空旅行社」策展平台為例，其運作不僅止於資料保存，而是透過「收集、典藏、再利用」的機制，使文化素材轉化為可被持續編輯與再詮釋的公共資源。在此架構下，博物館不再是單一權威的知識生產者，

而透過開放策展機制，邀請使用者參與文化敘事的建構，使「策展」成為一種集體實踐與公共對話的過程。

以《當她們與神同步》之線上策展案例，則具體展現影像如何介入此一文化運作機制。關鳳作為女性神將的文化現象，不僅在地方儀式中具有意義，更透過影像與策展被轉化為可被觀看與傳播的文化敘事，使女性參與宗教的歷史轉變進入公共文化視野。在此過程中，影像不僅是紀錄工具，而是文化意義生成的媒介，使地方實踐得以跨越場域，進入數位平台與公共論述之中。這些平台所構成的不僅是典藏系統，而是一種文化運作的基礎設施，使文化在實體場域與數位空間之間持續流動。透過線上策展、影像再現與資料庫運作，文化從單一事件轉化為可被反覆觀看、編輯與再詮釋的動態過程，進一步形塑出一種開放、多元且具有延續性的文化生態系。

值得注意的是，關鳳相關影像與地方文化實踐，並未停留於單一放映或展示事件，而持續進入當代博物館與文化資產系統之中。例如，國立臺灣歷史博物館於 2026 年舉辦之「地方記憶・遊牧：國家文化記憶庫社群合作成果展」，即納入相關影像與地方文化記憶的展示與轉譯。



圖 7 截自國家文化記憶資料庫 2.0《當她們與神同步》線上案例（本圖僅供學術分析使用）



圖 8 國立臺灣歷史博物館「地方記憶·遊牧：國家文化記憶庫社群合作成果展」陳設於「光影故事帳」展區（由樂幽社總幹事賴銘偉於 2026 年 3 月所攝）

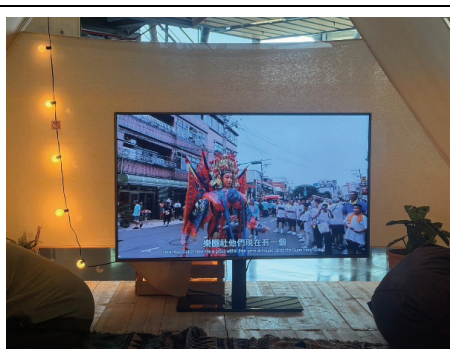


圖 9 國立臺灣歷史博物館 2026 年 2 月 10 日－5 月 31 日「地方記憶·遊牧」展覽中之影像展示（由樂幽社總幹事賴銘偉於 2026 年 3 月所攝）

此一展覽不僅呈現地方文化的保存成果，更透過影像與數位平台的運用，使地方記憶得以在不同場域之間流動與再現。在此脈絡下，博物館不再僅作為文化再現的終點，而成為文化持續生成的節點。地方宗教與社群實踐透過影像進入博物館展示體系之後，並未被固定為單一詮釋，而是在展示、流通與再觀看的過程中持續被轉譯與重構。此一現象進一步支持本文所提出之「文化生成型博物館」之觀點，地方宗教與社群實踐透過影像進入博物館展示系統，顯示文化在制度化過程中並未被固定，而是在展示、媒介與觀眾互動之中持續轉譯與生成。

總而言之，關鳳與大溪社頭的文化實踐，不僅展現宗教與性別在儀式中的再配置，更揭示影像與博物館如何作為文化能動性的關鍵之處，參與文化的生成與轉化。從身體實作到影像再現，從地方場域到數位平台，文化不再侷限於單一儀式或空間，而是在多重節點之間持續流動與再組織。在此過程中，博物館不僅作為典藏與展示的機構，更透過制度、平台與公共參與，使文化得以跨越時間與空間持續延展。最終，關鳳的實踐呈現出一種「活的文化生態系」，使宗教、性別與影像在交織中不斷生成新的文化意義，並重新界定文化在當代社會中的存在方式。關鳳的實踐顯示，文化並非單一行動者

所主導，而是在宗教、性別與博物館等多重能動性的交互作用中養成。在此脈絡下，影像與博物館在此不再僅為再現機制，而成為文化生成的條件。

四、影像的具身性與共構民族誌

該系列大溪社頭文化博物館影像紀錄，筆者以影像民族誌為方法論核心，並反思研究者在田野中的多重位置——作為研究者、影像創作者（攝影者／導演）與參與者——如何共同形塑知識生產與文化再現的過程。此一多重位置並非彼此分離，而是在田野與影像實踐中相互交織：研究者需建構問題意識與方法論框架，影像創作者則透過視覺選擇與美學判斷進行再現，而田野參與者的身體介入則使研究不再是外部觀察，而成為文化的一部分。這種角色的流動與交疊，使影像民族誌不僅是研究工具，更是一種實踐中的知識生產過程。



圖 10 截圖自 2025 年《關鳳》紀錄片所呈現之空拍女性扛關鳳顯示其在儀式中所取得的可見性與表演位置

在具體操作上，筆者於訪談與拍攝中刻意維持「非干預」姿態，但此並非追求中立，而是避免以研究者權威預設敘事框架，使受訪者得以自主敘說其家族記憶與性別經驗。許多女性受訪者提及，其對將軍腳的認同源於家族儀式記憶，例如從小觀看長輩參與陣頭，進而形成對神將角色的嚮往。此類敘事顯示，性別實踐並非單一個人選擇，而是家族、信仰與身體經驗交織的

結果。在拍攝過程中，筆者與被攝者共同參與練習與遶境，攝影機不再是單向凝視的裝置，而是嵌入身體行動之中，使影像成為一種「共構民族誌」（co-constructed ethnography）的實踐。影像不僅呈現被攝者如何詮釋關鳳，也呈現她們如何回應攝影機、協商曝光方式與再現位置。

此一方法論可透過 David MacDougall 的視覺民族誌理論加以理解。MacDougall 指出，影像並非對世界的再現，而是身體與世界互動的延伸，具有具身性（embodiment）與感官性（affectivity）。影像所生成的是一種「感官知識」（sensory knowledge），能捕捉動作節奏、身體重量、空間張力與情緒氛圍等語言難以承載的文化訊息（MacDougall, 2006）。因此，影像民族誌並非對文化的符號解碼，而是對行動與關係的呈現，揭示文化如何在具體實踐中生成。MacDougall 進一步強調影像的「共同生成」（co-presence）：影像並非攝影者對他者的單向記錄，而是多重主體在場互動的結果（MacDougall, 2006）。被攝者的姿態、目光與回應，皆參與影像的生成，使每一個鏡頭成為一種民族誌事件。在此框架下，影像民族誌成為一種「實踐中的民族誌」（ethnography-in-practice），其知識並非預先存在，而是在拍攝過程中逐步生成。

在關鳳遶境的拍攝現場，此一具身性尤為明顯。筆者作為影像工作者，透過多機位與多層次的感官部署進行拍攝：單眼相機提供影像質感與景深，手機結合穩定器進行機動拍攝，而空拍機則從高空建立「人—神—地景」的空間關係。這些技術配置並非單純視覺策略，而是延展身體感知的方式，使影像得以在不同尺度上呈現儀式場域。

影像的生成並不限於視覺再現，而可理解為一種跨感官的田野經驗。在遶境現場中，聲音構成高度密集的感官環境，包括鞭炮聲、北管樂曲、口號與群眾噪音等，持續介入拍攝過程並影響影像生產。此一聲音場不僅作為背景元素，而是實質參與影像生成的條件之一：其節奏與強度會改變攝影機的移動方式與取景選擇，例如在高強度爆竹聲與煙霧條件下，拍攝距離與構圖需不斷調整。在長時間（約十五至十六小時）的拍攝過程中，拍攝者的身體

狀態（如疲勞程度、專注狀態與感官敏感度）亦成為影像生成的重要因素。換言之，影像並非單純對外在儀式的客觀記錄，而是身體、媒介與拍攝環境之間持續互動的結果。

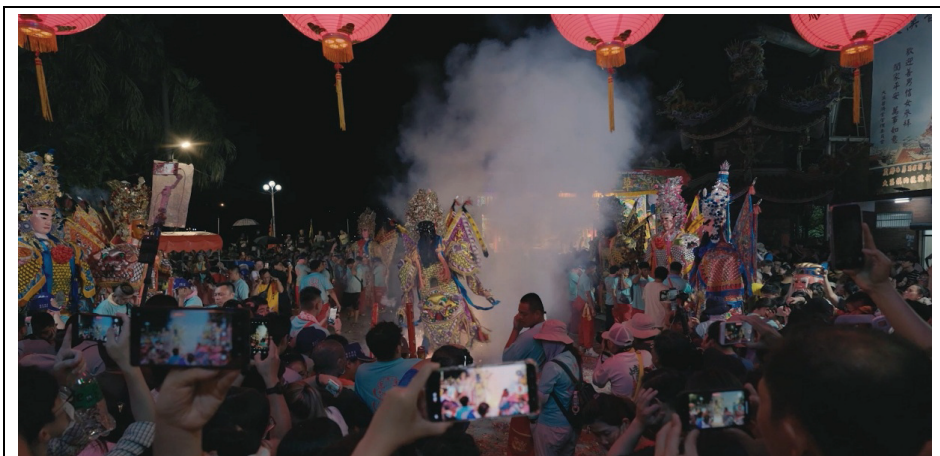


圖 11 本圖截自 2025《關鳳》紀錄片遶境到普濟堂前樂幽社眾將軍們共同為關聖帝君慶賀行三敬禮儀軌的場面

此種具身性亦延續至剪接階段。當田野現場的感官強度消退，影像進入重新編排的過程，使研究者得以反思身體、儀式與影像之間的關係：哪些鏡頭保留了步伐節奏與重量感？哪些畫面呈現女性身體與神格化之間的張力？聲音如何轉化為儀式情緒的再現？剪接因此不僅是技術處理，而是對文化經驗的再詮釋。

綜上所述，影像民族誌在本研究中不僅作為記錄方法，而是一種結合具身性、感官知識與共同生成的研究實踐。透過研究者、被攝者與攝影機之間的互動，影像成為一起參與文化養成的場域，使儀式、身體與性別在拍攝與再現過程中持續被協商與轉化。

伍、結語

筆者透過一系列的企劃、籌備、實作，透過影像與場域社群的交流實踐，再重新思考博物館在當代文化實踐中的角色位置。相較於將博物館理解為一種單向運作的文化治理機制（Bennett, 1995），或將文化資產視為制度話語所建構之對象（Smith, 2006），博物館更應被理解為一種具有生成性（generativity）的文化裝置，其運作不僅涉及再現與分類，更參與文化關係的持續重組。在此意義上，影像不再僅是再現媒介，而是介入文化養成的實踐機制；而地方宗教實踐亦非被動納入制度，而是在與博物館與影像的交互作用中，轉化為具有能動性的行動場域。

透過視覺民族誌與長期田野實踐，本文指出當文化進入博物館、影像與數位平台所構成的複合場域時，其運作方式已由單一再現邏輯，轉向跨場域、多面向的生成過程。以桃園大溪關鳳女將軍腳為例，其實踐不僅存在於遶境儀式之中，亦延伸至排練、社頭組織運作、影像拍攝與公共放映等多重場域，使文化在不同時間與空間中持續被展演與轉譯。文化因而不再是被觀看與保存的對象，而是在制度、媒介與社群互動之中被不斷生產、協商與再組織的動態實踐。

在性別層面，本文進一步指出，女性將軍的出現並非單純的角色替代，而是在臺灣地方宗教長期以男性為主體的儀式結構中，開啟一種具有稀缺性與轉化性的文化實踐。女性透過身體承擔、儀式操演與集體行動，逐步取得宗教場域中的正當性，並藉由影像再現與公共討論的擴散，使其能見度與文化意義持續被放大。此一過程不僅展現性別多元的生成機制，也反映出臺灣社會在多元性別與信仰交織之中，逐步形成一種開放且流動的文化生態體系。

在博物館實踐層面，透過放映、工作坊、教育推廣與數位典藏等具體操作，博物館已由文化展示的場域，轉化為文化參與與意義協商的節點。影像作為核心媒介，使地方宗教實踐得以跨越實體空間進入公共文化網絡，提升

文化的近用性，同時促使不同社群成員參與文化生產，進而具體實踐包容與多元的文化價值。進一步而言，文化的延續不再依賴靜態保存，而是在持續的展演、再現與社群互動之中形成動態的永續機制，使文化得以在不同世代與場域之間延展其生命力。性別、身體與宗教並非既定分類，而是在具體儀式、影像再現與制度場域中被反覆生成與協商的關係結構。此一過程顯示，所謂「包容」與「永續」，並非外加於博物館的政策目標，而是文化在多重場域中持續生成的結果。

當地方宗教實踐進入博物館與媒體影像的運作體系之後，文化不再停留於被再現的對象，而是在制度、技術與人群互動之中持續生成。影像在此不僅作為再現工具，更成為連結身體經驗、地方記憶與公共論述的轉譯媒介，使文化得以跨越時間與空間，進入多重場域的流動過程。在此意義上，博物館不再是單一空間中的展示機構，而是一種跨越實體與數位、制度與生活的關係性場域。

博物館是一種使文化得以流動、轉譯的關係場域，從而揭示當代博物館典範「展示文化」轉向「生成文化」的理論轉變。透過社區參與、田野實踐與影音媒介的介入，文化於人與人之間、人與場域之間持續被建構與再生產，形成一種以共處、共生與共榮為基礎的文化運作模式。此一觀點使博物館從「展示文化」的場所，轉化為「生成文化」的生態性，使文化不斷在互動、協商與再現之中延展其生命力。

筆者論證當代博物館不僅只是文化保存與展示的制度機構，透過實務的經驗回饋乃可從影像、場域與社群、影像媒介實踐的交會之中，重新界定其在當代文化中的角色。當代博物館的關鍵不僅在於其如何保存文化，而在於其如何促成文化的延續與公共參與。

透過影像媒介與在地宗教實踐的結合，博物館得以與社區、信仰與身體經驗形成共構關係，使文化不再是被管理的對象，而成為在多重關係中持續展開的文化實踐。此一觀點不僅回應近用、包容、多元與永續之新博物館觀

點，也為臺灣在地文化與性別研究提供一個具理論創發與實踐生成潛力之分析框架。當代博物館的意義，不在於保存既有文化，而在於創造文化得以持續生成與流動的條件，從而開啟一種以關係、實踐與媒介為核心的博物館學新典範。

值得進一步反思之處，本文所提出之「文化生成型博物館」，並非全然脫離既有博物館實踐。事實上，在科學與科技類型博物館中，透過公共參與（public participation）促進知識共構的實踐已行之有年，如透過互動展示、工作坊或公民科學（citizen science）計畫，使觀眾不再只是被動接收知識，而是參與知識生產的過程。在此脈絡下，博物館確實已由展示機構轉向參與式平台。大溪關鳳將軍腳的案例所呈現的，並非觀眾參與展示內容，而是參與者透過身體實踐與宗教儀式，直接成為文化生成的行動者。

換言之，科學博物館中的參與，多半仍發生於知識框架與展示設計之中，而關鳳的文化生成，則發生於「神性—身體—社群」的關係網絡之內，其參與不僅涉及理解與互動，更涉及信仰、身體勞動與集體展演。本文所提出之文化生成，並非單純延伸既有「公共參與」的概念，而是指出一種不同於知識共構模式的生成邏輯：文化並非在展示中被共同詮釋，而是在實踐中被共同生成。此一差異，使關鳳案例得以補充當代博物館研究中，對於參與式實踐仍偏重知識與認知層面的限制，進一步將文化生成理解為一種結合身體、信仰與社群的動態過程。

綜合上述分析，本文提出「文化生成型博物館」之命題，主張博物館在當代應被理解為一種文化的行動裝置，而非僅止於文化保存與展示之機構。當地方宗教文化進入博物館化與媒介化的過程中，文化並非由再現走向固定，而是在社區、博物館與數位平台等多重場域的交互作用中持續生成。以大溪關鳳女將軍腳為例，其實踐顯示文化意義並非既有結構的單向延續，而是在性別、身體與宗教的交會中，透過具體展演與影像媒介的流通不斷被轉譯與重構。

相較於將博物館視為文化分類、展示與規訓之制度場域（Bennett, 1995），或強調參與機制與觀眾互動之參與式博物館模式，文化生成型博物館更關注文化如何在多重場域之間持續被生成與轉譯。文化不再是待保存或再現的既定對象，而是在流動過程中透過身體實踐、影像媒介與社群參與不斷被協商與重構。具體而言，文化生成型博物館可從三個面向加以理解：其一，在「跨場域性」上，文化於地方社群、博物館與數位平台之間流動，形成多點連結的實踐網絡；其二，在「參與性」上，在地行動者不僅是文化的承載者，更成為文化意義生成的共同生產者；其三，在「流動性」上，文化不被固定為單一形式，而是在不同媒介與情境中持續轉譯與再組織，呈現出開放且未完成的狀態。

本文據此補充既有將博物館視為文化治理機制之研究視角，進一步指出文化亦在此過程中展現其能動性與生成性，從而重新定位博物館在當代文化實踐中的角色。由此可見，文化並非被保存的對象，而是在制度、媒介與行動者交織之中持續生成的動態過程。本文所提出之概念，亦可作為理解其他地方文化進入博物館與媒介系統時之分析框架。

參考書目

一、英文資料

- Barthes, Roland(1972). *Mythologies* (Trans. A. Lavers). New York: Hill and Wang.
(Original work published 1957) pp. 109–143.
- Bell, Catherine(1992). *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press. pp. 74–210.
- Bennett, Tony(1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge. pp. 59–88.
- Bennett, Tony(1998). *Culture: A Reformer's Science*. London: Sage. pp. 1–25.
- Bennett, Tony(2004). *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*. London: Routledge. pp. 1–60.
- Butler, Judith(1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. pp. 136–141.
- Foucault, Michel(1978). *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction* (Trans. R. Hurley). New York: Pantheon Books.
- Ingold, Tim(2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge. pp. 5–11, 153–160.
- Mahmood, Saba(2011). *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton: Princeton University Press. pp.153–188.
- Mahmood, Saba(2006). Feminist Theory, Agency, and the Liberatory Subject: Some Reflections on the Islamic Revival in Egypt. *Temenos*, 42(1): pp. 31–71.
- MacDougall, David(2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton UP, pp. 2–10.
- Ortner, Sherry B(1984). Theory in Anthropology since the Sixties. *Comparative Studies in Society and History*, 26(1): pp.126–166.
- Ortner, Sherry B(1995). Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal. *Comparative Studies in Society and History*, 37(1): pp. 173–193.
- Smith, LauraJane(2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge. pp. 11–85.

Wright, Fiona(2016). *The Anthropology of Resistance: Power, Knowledge, and Activism*. London: Routledge.

Wright, Fiona(2016). Resistance. In F. Stein, S. Lazar, M. Candea, H. Diemberger, J. Robbins, A. Sanchez, and R. Stasch (eds.), *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*. <https://doi.org/10.29164/16resistance>

二、中文資料

胡小偉（2023）。《關公崇拜溯源：從蜀國名將到關聖帝君，所謂「神蹟」是演義虛構還是真有其事？》。臺北：崧燁文化。

齊偉先（2017）。〈臺灣民間宗教儀式實踐中的「品味動員」：陣頭、品味社群與宗教治理〉。《人文及社會科學集刊》，29（1）：120-138。

蕭登福、林翠鳳編（2013）。《關帝信仰與現代社會研究論文集》。臺北：宇河文化。

三、網路資料

文化部文化資產局（2011）。大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典（民俗類文化資產）。取自：<https://taiwangods.moi.gov.tw>（檢索日期：2026年2月20日）

桃園市大溪區公所。大溪大拜拜（六月廿四）文化介紹。取自：<https://daxidaxi.tycg.gov.tw>（檢索日期：2026年2月28日）

桃園市政府文化局（2020）。《大溪大禧：文化資產轉譯與節慶策展計畫》。桃園：桃園市政府。

維基百科。大溪普濟堂。取自：<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/大溪普濟堂>（檢索日期：2026年3月1日）

〈當她們與神同步：記《大仙女仔》成片〉。取自：<https://curation.culture.tw/curation/public?id=2070>（檢索日期：2026年3月5日）

《大仙女仔》（無日期）。取自：https://tcmb.culture.tw/zh-tw/detail?indexCode=Culture_Media&id=2225870（檢索日期：2026年3月6日）

〈112-113年社群經營計畫：《大仙女仔》〉。取自：https://tcmb.culture.tw/zh-tw/datasearch?indexCode=Culture_Media&id=2225874（檢索日期：2026年3月7日）

國立臺灣歷史博物館（2026）。〈地方記憶・遊牧：國家文化記憶庫社群合作成果展〉。取自：https://www.nmth.gov.tw/News_Content2.aspx?n=4105&s=249392
（檢索日期：2026 年 3 月 3 日）