

展覽楊德昌：

創生創世者，可能嗎？*

Exhibiting Edward Yang, or Is It Possible to Beget a Demiurge?

蔡文晟
TSAI Wen-Sheng

湖北經濟學院新媒體系副教授、巴黎高等師範學院青年客座教授
Associate Professor, New Media Department, Hubei University of Economics;
Professeur junior invité, École normale supérieure

沒有比較，就沒有歷史。

——安托萬·德巴克（Antoine de Baecque 2008: 31）

「一一重構」究竟重構了什麼？又，重構若能一一，其側重點，是再現，是創造，或曰一種創造式再現，即一種絕對意義上的創生？至於「一」，若早已孑然而立，自足自洽，何須再來一個一，這第二個一的出現，攸關的到底是仿效、是復刻、是衍生、是矯飾，還是說，一加一就算（看起來）等於二，但絕對不該止於二：言下之意，一一，乃一次蒙太奇的宣言，暨其見證？

誠然，有人或會認為，此番對全球首個楊德昌導演大展的名稱如此浮想連篇，稍嫌無的放矢，但若細細掂量，應不難發現，這些問題，及由此推導

* 本文根據筆者於2024年4月5日在巴黎高等師範學院（ENS）所做專題講座「Edward Yang, un cinéaste exposé, ou comment créer à partir d'un demiurge」之發言稿改寫而成，在此，謹向 Antoine de Baecque 教授致上深沉謝意；文中部分觀點，得益於「一一重構：楊德昌」展覽期間與孫松榮教授、曾炫淳先生的深度交流，在此一併致上謝忱。

出的「蒙太奇」仨字，也許能為思考這個展覽的策畫方法，及其與楊導的電影世界，或第七藝術之間的相依、互滲關係，另闢一條詳人所略、忽人所謹之路。

事實是，在華文語境中，或是對熟稔楊德昌的影迷來說，「一一」與「道生一，一生二，二生三」的宇宙論，或是《一一》中那循環往復、重複變奏的生成隱喻彼此間的映射，在某種程度上大抵已臻共識，若然如此，何以受邀前來共襄盛舉的亞普·古德蒙（Jaap Guldemon），會對位於「略有志氣的少年」展區裡的雙頻道作品表示困惑，甚至質疑「多聲部複語師」裡那件四頻道裝置的合法性？（王欣翻，2023：21-22）與此相對，假如「一一重構：楊德昌」的策展思維承襲的真是多明尼克·巴依尼（Dominique Païni）的精神，即「電影的展示即是以另一種方式做電影」，（巴依尼，2018：11）那麼，現在我們最該回應的，似乎是個離不開創作倫理的問題，換言之，何處是展覽介入電影的底線？而一個與此共生的困惑是，楊德昌的成就，固然曾因其作中不乏「說教」的時刻而受過質疑，但以教育性為目的之一的本展，（溫溫凱，2023）會否反倒因此而與被展對象達到某種異體同質的效果？意思是說，這是否一個與楊德昌氣質十足契合的展覽？

會思考的手

要回答這些難題，我建議不妨再探蒙太奇，因為它首先關乎策展人在實踐方法上的血脈承襲；其次，則跟楊德昌尊崇的布烈松（Robert Bresson）過

從甚密；再者，它又將導向本展的終極關懷，歷史編撰學；最終，它定會涉及介入與真實，即一個「寫」實的探問：是的，創造不外乎一樁書寫之事，也就是一個攸關「風格即人」的問題意識。

策展人之一的孫松榮曾在〈影像為了穿越邊界〉一文中深入縷析了電影與展覽間那盤根錯節的譜系淵源，其中，他特別論及巴依尼作為策展人之一的「希區考克與藝術：致命巧合」 (*Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, 2000-2001) 及其三條佈署進路：神聖化電影物件、影片的藝術史互文，以及對話造形藝術作品，（孫松榮，2023：80-84）而此三者，想必會讓熟悉（第七）藝術史的人瞬間想起一連串同以字母 m 開頭的美妙字眼：main（手）、manière（方式）、manipuler（操弄）、modeler（捏塑）、modèle（模特），有趣的是，這幾個押頭韻的單詞，又全都能萬無一失地指向高達（Jean-Luc Godard），一個勢將與蒙太奇難解難分的人物。我們記得，在他與米埃維爾（Anne-Marie Miéville）合力完成的論文影片《老地方》（*The Old Place*, 2002）裡，其最核心的星叢式治史法（*historiographie-constellation*），即是透過「蒙太奇洗禮」、「與手同思」這兩張字卡以及一連串足以在對照、互證的過程中擦出火光的聲畫元素，才能被展現、演示得淋漓盡致。（de Baecque 2004: 118-125）事實是，這種訴諸會思考的手來創造的做法，與自詡為「秩序賦予者」（*metteur en ordre*）而非場面調度者的布烈松，意欲藉助模特而非演員來踐行電影書寫（*cinématographe*），可謂殊途同歸，而究其目的，無非都是要起死回生，即透過賦予既存之物以第二次機會，繼而解放隱伏其內的靈魂，以便終能達至轉化的效果：《電影書寫札記》（*Notes sur le cinématographe*, 1975）

裡所謂的「二死三生」，指的不正是這個道理嗎？（米蓮娜·布列松，2023：74-81；羅伯·布烈松，2000）

為了更形象、更具說服力地描述這些理念與創生的關係，我認為有必要徵引一樁涉及巴贊（André Bazin）跟朗瓦（Henri Langlois）的軼聞，因為儘管他倆揭櫫的思想和做派在一般最片面的理解上看似背道而馳，前者似對蒙太奇極其警戒，後者則高舉介入的重要性，但都不容置喙地與新浪潮——電影史上或是將電影成功寫進藝術史上那場最具創造性的運動——緊密相連，甚至動輒被視為其啟迪、催生者。該軼聞與朗瓦放映費雅德（Louis Feuillade）的《吸血鬼》（*Les Vampires*, 1915）的「方式」有關，在巴贊的筆下，放片中的朗瓦，像極了一個作者導演，甚至堪比一個裝置藝術家：

這天晚上，兩架放映機只有一架運作。而且放映的拷貝上也沒有字幕。我想，就是費雅德自己也未必能認準誰是殺人犯。於是，大家打賭，猜猜誰是好人誰是壞蛋。到了第二本時大家發現第一本中被認做強盜的人竟是受害者。為了更換片盒，每十分鐘還要亮一次燈，這彷彿又多劃分出一些段落。以這種方式放映費雅德的傑作，突現了產生影片魅力的美學原則。每次中斷都引起一陣沮喪的唉嘆聲，每次重新開始都使觀眾心情頓覺舒暢。[……] 這個故事絕不是被幕間休息隨意分成幾個段落的預先存在的一個動作，而是在觀眾興濃之時嘎然中斷的作品，是不涸的水流彷彿有隻神秘的手控制住水的流淌。（巴贊，1995：101）

在我看來，巴贊這段文字的重點，與其說是在強調《吸血鬼》內藏「且待下回分解」的特性，倒不如說是把「放片」、「投映」，甚至是「電影攝影暨放映機」（cinématographe）本身蘊含創造性此一事——即便這是一架無意識的機器——給一舉彰顯了出來，言下之意，引文中最後一句話裡的那隻「神秘的手」，若從字面意義上來解，當然是費雅德的，但，從更深刻的意義上說，或是從電影發展史的角度看，它毋寧是屬於朗瓦的。我們知道，朗瓦那廣為人知的「眼力教育法」（formation de l'œil），主要是得益於特殊的排片原則、帶有錯誤字幕／卡的拷貝，以及不舉辦映後討論等，但巴贊這裡尚點出了朗瓦教學的另一個面向，即在放片過程中，彷如剪接師一般去干預、介入敘事的流暢性，以期達到抽刀斷水水更流，進而促使影迷那「在看即在做」的迷影力——絕對意義上的創世能量——能越發不可抑遏，乃至排山倒海。

從手出發的蒙太奇，終將是一件攸關孔夫子的事，然而，它意不在說教，更不為教化，且它就算怎麼樣都離不開教化，其關鍵並不在教，而在化（former）：此乃一門賦形之學。所謂蒙太奇的操作（monter），指的不外乎展示的實踐（montrer），是以，展覽的最深層含意，亦是其倫理向度之最嚴峻挑戰，便在它能否化參觀展覽者（以下簡稱參展者）為創生者。

檔案在流動：研究即創生

打從「一一重構」第一展區的設置起，參展者即被邀入一個互證式的蒙太

奇時空，由此，一種楊德昌式的「什麼」即被默默植下，並隨著展間的漸次沉入，持續孵育，繼而化生。

首先，是牆上那些 *histoire*（個人史／在地史）與 *Histoire*（時代史／世界史）的並置兼互嵌（某些意象跟文字間甚至出現了幾近直觀的圖形式呼應，比方說 1986 年的車諾比核災與《恐怖份子》裡的巨型瓦斯球）。

其次，則是極具身體性的擺頭式動線設計：展覽伊始，參展者的目光就得自最低限度上在兩肇——左—右——之間往復切換，這是一種典型的楊德昌式思惟，亦即，要想盡可能地填補歷史的間隙或空缺，要想見不可見、說不可說、展現不可展現，就不得不去訴諸蒙太奇：比如，要想知道 1996 年跟 1992 年之間尚發生了什麼，就得轉頭去看對面的 1994 年。於此，熟稔楊德昌作品的人，遂不得不即刻想起《牯嶺街少年殺人事件》裡那組發生在保健室外的音像構成：我們確實能清楚聽見小明與小四的對話內容，但攝影機卻太執拗，或太不堪，甚至是太不忍，竟選擇往主要的戲劇動作的反方向橫移而去，並立定不動，從而只展示了倒映在「白」底色上、被朦朧化了的懵懂身影。蒙太奇攸關的，從來都是缺席卻永恆的在場、是觀者腦際的銀幕，不是嗎？

再者，則是一種相對抽象意義上的蒙太奇，展區一雖題為「時代的童年」，且該區的主視覺圖像乃楊德昌幼時的全家福，但整個布局，卻是從他離世後獲頒金馬終身成就獎的時間點開始回溯。此種語意、時序上的衝突、對倒，不啻是高達式的：顯而易見，「時代的童年」呼應的乃「藝術的童年」（*l'enfance de l'art*），而側面徵引這個出現在《電影史》（*Histoire(s) du*

cinéma, 1988-1998) 4a 篇章〈控制宇宙〉此一專門處理希區考克的段落且高達賴以定義「作為藝術的童年的電影」的習語，似乎已在有意無意地取徑蒙太奇的同時，開啟了思考影迷跟作者導演之間，可以如何產生一種異體同質的雙向賦形關係，（蔡文晟，2022：77-85）言下之意，如何在更全面地認識、靠近楊德昌的過程中，啟動我們體內的楊德昌能量，似是本次展覽的最終挑戰：我們該怎麼去讓生命——既是自己的，也是電影的——延長「至少」三倍呢？而此內在邏輯，亦讓這個展區最終是「理所應當」地落在了本展的首個投映裝置上，畢竟，「光」，這個具備準物質性的創世元素，正是神人互屬、同質甚或是孿生的紐帶：投映，是開光、是破曉、是意識脫胎自潛意識、是永生暨長青／常新的隱喻。也正是由此，我們來到了第二個展區：獻給青春跟生長的「略有志氣的少年」。值得一提的是，伴隨著光到來的，是另一個跟蒙太奇高度相關的面向：聲音。

是的，接近展區一的末尾，我們即可隱約聽到來自歷史的聲音：「三民主義，吾黨所宗……」而跟著這個模糊卻略帶壓制性的歌聲而來的，是另一個投映畫面：暗地裡，一顆籃球迎面「湧」來。自此，展場佈署正式切頻至黑盒子狀態，一切變得更昏黃、更官能、更杯弓蛇影、更潛移默化（osmose）。¹ 首個大型的雙頻道裝置作品的登場，可說是進一步深化了前一展區那仍相對明亮、理性、可讀的佈局，在兩個一黑一白、既視感極強的段落對位放映後，高速閃爍繼是盤旋不止的燈泡旋即讓眩暈的我們（的影子）滲入了《牯嶺街少年殺人事件》的肅殺氛圍中：在類似的人物動作那同時（走廊上的兩種步伐）兼歷時（先開槍後滾落）的比照中，在散發表現主義名作《吸血鬼》（*Nosferatu*, 1922）氣息的抽幀處理下（審

¹ “Osmose”（潛移默化），一譯「互滲」，乃朗瓦展覽電影的要領。（Langlois 2014: 738-752）

訊過程），室溫變得更凜冽，背影顯得更無助，而那神色中的畏懼，也只能更畏懼。最後的浴血片段，讓整個裝置彷彿成了四小時原作的縮影暨轉化：從燈泡到匕首，是童真的逝去（注意，在此展間，我們動輒能依稀聽到《指望》中石安妮那聲劃破寂靜的「媽！」），是造夢藝術終將被時代洪流介入（或不得不應對之），至於被互格的光影化作歷史之身的一部分的我們，在離開此廳後，似被「托付」了這個甜蜜負荷般的詰問：親炙古今互證的你／妳，若能再來，要怎麼給過去第二次機會，進而重塑當下？

這個意象區的裝置——一如本展其他幾個類似的作品——之用，某種程度上可以說是啟動了參展者通感、體知的潛力，意思是說，經過這個展間的解放再繼續沉入者，無論是看到之後那些供人閱讀的純文字、強邏輯且相對平面性的檔案，或是更具象、更可觸的物件（圖稿、道具、私藏品），皆可望在追憶、代入、復盤之餘，重新調度、組織、訴說、詮釋出自身版本的那些人、那些事、那些時代。此種在星斗中識出星叢的虛構本事，一方面讓我們想起了前文提及的《老地方》，也順勢讓我們進入了「城市探索者」的七銀幕展間。

毋庸置疑，楊德昌素來且持續會因城市、疏離、女性、現代性等議／母題而被置放在安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）的脈絡下來加以闡述跟探究。然而，這個展間卻從一個臍帶式的蒙太奇視角，讓我們得以重思楊德昌的意義。事實是，此展間與下一個展區「多聲部複語師」裡的四頻道裝置，無不在召喚、激發我們體內的厄洛斯，即一種尋求完整性的渴慕，一股創世力。我們記得，安東尼奧尼的遺作——《愛神：事物間的危險連繫》（*Éros: le périlleux enchaînement des choses*, 2004）——意圖探尋

的，莫過於蒙太奇的神話能量，可以是什麼、為什麼、做什麼。就此角度看，楊德昌在其影像配置中向來嗜用摩天群樓或立面窗框等地景或結構去表現一種破碎、割裂、重像、倒影，乃至鏡淵式的空間（跟時間——比如《一一》裡那組今昔映照的台北—東京對剪），其深意與其說是在強勢地進行某種時不我予的批判、指謫、控訴、勸諭甚或說教，倒不如說是在隱約、在默默地籲請觀影者——此指參展者——去促成並拉近些什麼。「透過影像被靠攏在一起的兩個現實，彼此的關係若是越遠，其所創造出的歷史性就會越強，高達如是說，『畢竟立體聲也存在於歷史中……』」（de Baecque 2013: 162）而此處的立體聲所指，不外乎一種渾然一體的完整性。於此，七銀幕展間選取《恐怖份子》裡周郁芬與看似毫不相干的洗窗工人的另類「雙人」鏡頭，遂成了某種宣言式的蒙太奇之舉：是的，唯有蒙太奇，唯有這種在看即在做的「目光的生殖力」（La force éjaculatrice de l'œil；Bresson 1988: 24），能令事物復甦、復活，並週而復始。

也正是得以此為展場動線的佈署原則，在一連串以（女性）發育、追尋、老成為主調的展陳後，緊接著亮相的，才會是本展中那個與楊德昌性——音畫分離、錯位暨對位（我們記得，此即楊德昌對《風櫃來的人》時期的侯孝賢所給予過的諸多提點中，最關鍵的那一個，亦是最為後者津津樂道的）——最屬相得益彰的作品。誠然，以《海灘的一天》為胚胎，繼而生長出的四頻道裝置以及該展區的諸多展件，乍一看，好像關乎的多是楊德昌對荷索（Werner Herzog）的仰慕，但事實上，卻是楊德昌對荷索對艾斯納（Lotte Eisner）對電影的仰慕。這是一條異體同質，不斷上溯，直至生成泉源的密藏套層之路，是一次「沒有浪潮，只有大海」的新浪潮證言。

行走，最終解放了荷索的——同時也是沉浸至此的參展者的——意識之身，讓他得以飛翔，那是屬於想像力的國度，是拍打不止的浪花底下，必有湧動不息的海：原先的病入膏肓（《海灘的一天》裡的哥哥）或求生不得求死不能（《恐怖份子》裡的攝影師女友），由此雙雙化為一股天長地久、生死相續的迴環力。此種銜尾蛇式的回路體——並非單純的「洗腦循環」——固然是對楊德昌之思的提純，但，這何嘗不也是對「電影展覽化」或「展覽電影化」的再三首肯。

此後，「一一重構」的後續展區縱然不再有大型裝置來解放參展者的聯覺潛能，但無處不在的，是一股因二律悖反而一而再而三被激活並增長的求索欲、創生力：無論是「活力喜劇家」裡自承困惑的孔夫子（楊導時任國立藝術學院的教師）遇上一股嶄新力量（新生代、新史料）的迸發，還是「生命沉思者」裡智慧的身影與返老還童的衝動（漫畫、動畫）彼此間止不住的撞擊，抑或是「夢想實業家」裡開枝散葉與大成若缺那看似力有未逮實則靜水流深的並存，經過海量檔案深度洗禮的參展者，眼看就快滅頂，卻因最後那些被投映至牆上、引用出處一絲不苟的楊導金句，不由自主會心一笑。用如此感性的方式展示治學嚴謹的永不妥協，學者史家終成說故事的人，那是一個關於庖丁解牛的故事，只不過那把解剖起來無往不利的手術刀，此時此刻，竟不再似匕首那般冷酷絕情，而是射放出了生之光束。還有什麼，能比這更蒙太奇？

不在電影院裡的電影

走筆至此，我們不妨再次深思本文最初拋出的那個問題：「一一重構」究竟重構了什麼？

是楊德昌？還是每一個參展者心中的楊德昌？答案若非全是前者，那麼，我們真想趁此追問，這個以巴依尼及至其先行者朗瓦之思為運行儀軌的展覽，其「柏拉圖的洞穴」在哪？哪裡才是讓當年那些自詡為電影資料館之子的影迷們在經歷了「300年的電影術」後，得以讓腦際的電影原型投映其上的那張銀幕之確切所在？我想，在經歷了「一一重構」這個「前電影」階段的參展者們，其梅欣大街7號的傳奇放映廳，（蔡文晟，2022：103-109）並不一定非得在隆重舉辦楊導回顧展的國家電影及視聽文化中心，也絕對不止於圓山至新莊副都心的捷運旅程上。一個殆無疑義的事實是，但凡海浪聲如心跳響起，迷影參展者的目光即會化作蒙太奇。「一旦使用者富於創意地運用技術，都將在歷史上留下痕跡。」² 這話，是一個深諳「非純電影」為何的人在面臨「電影百年—電影之死」之際，在〈新的書寫方式〉裡寫下的，且在同一篇文章裡，他還這樣喚道：「電影如今已進了博物館！」³

引用書目

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1988.
de Baecque, Antoine. *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard, 2008.

² 引自楊德昌 1994 年寫作的重要文章〈新的書寫方式〉，收錄於《一一重構：楊德昌》展覽專輯之《楊德昌文稿選輯》，王俊傑、孫松榮主編，臺北：臺北市立美術館；新北市：國家電影及視聽文化中心，2023，頁 51。

³ 同上註，頁 53。

- . “Godard in the Museum,” *For Ever Godard*, Eds. Michael Temple, James S Williams and Michael Witt, London: Black Dog Publishing, 2004, 118-125.
- . “Jean-Luc Godard et la critique des temps de l’histoire.” *Vingtième Siècle. Revue d’histoire* 117 (2013): 149-164.
- Langlois, Henri. “Le septième ciel,” *Écrits de cinéma*, Eds. Bernard Benoliel and Bernard Eisenschitz, Paris: Flammarion-La Cinémathèque française, 2014, 738-752.
- 王欣翻。〈如何展示電影？訪 Eye 荷蘭電影博物館展覽總監亞普·古德蒙〉，《Fa 電影欣賞》，第 196 期（2023 年 10 月），頁 14-23。
- 多明尼克·巴依尼（Dominique Païni）著，林志明譯。〈電影的放逐？〉，《Fa 電影欣賞》，第 137 期（2008 年 12 月），頁 8-11。
- 安德烈·巴贊（André Bazin）著，崔君衍譯。《電影是什麼？》，臺北：遠流出版公司，1995。
- 米蓮娜·布列松（Mylène Bresson）編，陸一琛譯。《電影的節奏是心跳：羅貝爾·布列松談話錄》。北京：北京聯合出版公司，2023，頁 74-81。
- 羅伯·布烈松（Robert Bresson）著，譚家雄、徐昌明譯。《電影書寫札記》。台北：美學書房，2000。
- 孫松榮。〈影像為了穿越邊界——論「電影展覽」與「一一重構：楊德昌」〉，《現代美術》，第 210 期（2023 年 12 月），頁 78-92。
- 溫溫凱。〈《一一重構：楊德昌》策展人王俊傑專訪〉。《關鍵評論網》。2023 年 8 月 25 日。網址：https://www.thenewslens.com/article/190788?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR0iSTRDLRo960HKI4FCCofaf6v0tmlNuWp_m7S-0ayJzGTi563FLokDsO8_aem_Af_8H-lj390iMqkj8XLJ7CucMGoRjLPzTyZsc5oktLN2IThmXshJTP6f2bVNvNXFCqvHKfZpEntG9RqIPzVB5Wyp。2023 年 11 月 29 日瀏覽。
- 蔡文晟。〈浪潮的母體：試論迷影作為一種創造方法〉，《當代電影》，第 315 期（2022 年 6 月），頁 103-109。
- 。〈思慕前巴別塔之語：試論一種期遇式的征服學〉，《電影藝術》，第 405 期（2022 年 7 月），頁 77-85。