

影像為了穿越邊界—— 論「電影展覽」與 「一一重構：楊德昌」



「一一重構：楊德昌」的「城市探索者」展區，《恐怖份子》之「淑安回眸」（數位重製照片），2023，動力裝置

照片授權及重製：劉振祥；
動力裝置：何昆瀚、周柏慶
圖片來源：臺北市立美術館

Exhibition of Cinema: Images Crossing Boundaries— *Edward Yang Retrospective*

文 Text —

孫松榮 Song-Yong Sing

國立臺北藝術大學藝術跨域研究所教授

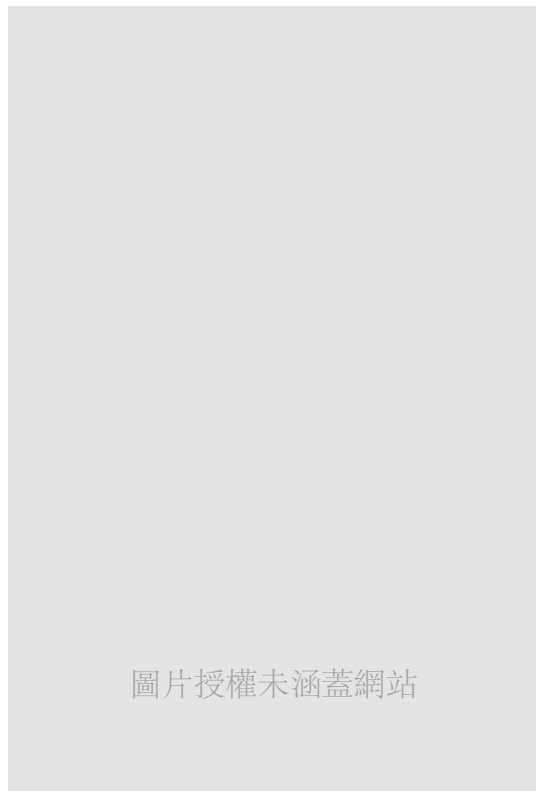
從上個世紀末迄今，數位紀年的電影發展最顯著的跨域趨勢之一，無疑是「電影展覽」(exhibition of cinema; exposition du cinéma) 在全球各地的美術館與電影館的湧現，由「法斯賓達：詩人，演員，電影創作者」(Rainer Werner Fassbinder: Poet, Actor, Filmmaker, 1992)、 「史丹利·庫柏力克」(Stanley Kubrick, 2004) 至「帕索里尼：一切皆為神聖」(Pier Paolo Pasolini. EVERYTHING IS SACRED, 2022) 等，此起彼落，極其風靡。當然，電影作為展覽的構成或主體其來有自，而興起的電影展覽亦有其關於遠因與近因等有跡可循的演變圖譜。如果以卡瓦洛蒂 (Diego Cavallotti)、多托 (Simone Dotto) 和馬里亞尼 (Andrea Mariani) 合編的大部頭著作《展示動態影像：世博會、藝術博物館與文化展覽中的電影媒介》(Exposing the Moving Image: The Cinematic Medium Across World Fairs, Art Museums, and

Cultural Exhibitions, 2018) 當作相關歷史系譜的可信參照，十九世紀末的世界博覽會即可尋獲甫被發明的電影之蛛絲馬跡。¹ 電影作為科學的新玩意兒與都市的新視聽文化，引起廣泛關注，成為鎂光燈焦點。就某種程度而言，此動態影像展示的歷史考古，在在呼應了以岡寧 (Tom Gunning) 為首的學者筆下重啟愛森斯坦式 (eisensteinien) 概念的「吸引力電影」(cinema of attractions)：不只是在世博會，出入馬戲團、遊樂場、市集、音樂廳或電影院的初始電影，透過兼具震驚與刺激美學的展示性雜耍系統，² 抓住了觀眾視線。一直要等到二十世紀首個十年的後半期，如今人們習以為常的影片敘事性與鏡頭美學，乃至電影院觀影等標準規範才陸續被建立起來。換言之，電影絕非某種萬變不離其宗之物，相反地，它總是不斷地隨著科技沿革與社會發展而變換自身形貌。電影非一 (cinema that is not one)，才是其化身。

美術館與電影的交匯

相較當代，百年前的影史脈動一樣起伏不定，瞬息萬變。二十世紀的前三十年，其中一個有關電影的核心論題（甚至至今人仍爭論不休的課題），與普遍被世人看作科技產物與大眾文化的電影如何被認可為一種藝術，息息相關。一方面，這涉及電影與藝術系統階序的定位；另一方面，則觸及收藏偉大藝術視覺之美的美術館看待電影的態度。卡努多（Ricciotto Canudo）與林賽（Vachel Lindsay）先後發表作為藝術的電影之知名論述，乃為奠立傳統電影理論史的基石之一：義大利電影理論家的宣言《第六藝術的誕生》（*The Birth of the Sixth Art*, 1911），提出電影是一個集空間藝術（造形藝術）與時間藝術（詩歌和音樂）的新綜合藝術；美國詩人的專著《電影藝術》（*The Art of the Moving Picture*, 1915）以別出心裁的動態雕塑、動態繪畫及動態建築指稱新興藝術。對此，同一時期的前衛主義電影導演卻嗤之以鼻，他們認為電影只有在將作為菁英文化與古典藝術代名詞的美術館視為反動機構的前提下，才有資格成為藝術。未來主義健將馬里內蒂（Filippo Tommaso Marinetti）要求焚燒美術館不然就將之改建成工廠的說法，³ 即為惡名昭彰的實例。縱使如此，這亦無法阻止美術館對於電影的青睞。當中，最有名的非紐約現代美術館（MoMA）莫屬。1935年，電影評論家巴里（Iris Barry）成立影片圖書館，負責典藏、維護與放映具有美學與歷史價值的電影作品（包括前衛電影、動畫電影、紀實電影及古典好萊塢電影等），並策劃相關主題節目。1936年，館長巴爾（Alfred H. Barr, Jr.）主辦赫赫有名的展覽「立體主義與抽象藝術」（*Cubism and Abstract Art*），他將兼具實驗與動畫特質

的電影（如埃格林〔Viking Eggeling〕的《對角交響曲》〔*Diagonal Symphony*, 1924〕、里希特〔Hans Richter〕的《節奏》〔*Rhythmus*, 1921〕、雷捷〔Fernand Léger〕的《機械芭蕾》〔*Ballet Mécanique*, 1924〕、曼雷〔Man Ray〕的《別煩我》〔*Emak Bakia*, 1927〕等）與其他新舊藝術範式（如繪畫、雕塑、攝影、建築、傢俱、印刷工藝、海報、戲劇等）比量齊觀，視為現代主義藝術演進史至關重要的組成份子。⁴ 戰後時值1955年，值得一提的還有，法國電影館（La Cinémathèque française）創始人朗瓦（Henri Langlois）為了紀念盧米埃兄弟電影六十周年，曾於巴黎現代美術館（Musée d' Art Moderne）舉辦兩個分別以「電影三百年」（300 années de cinématographie）與「電影六十年」（60 ans de cinéma）為題的大型展覽。⁵



圖片授權未涵蓋網站

巴黎現代美術館「電影六十年」展覽海報；夏卡爾（Marc Chagall）繪畫，1955

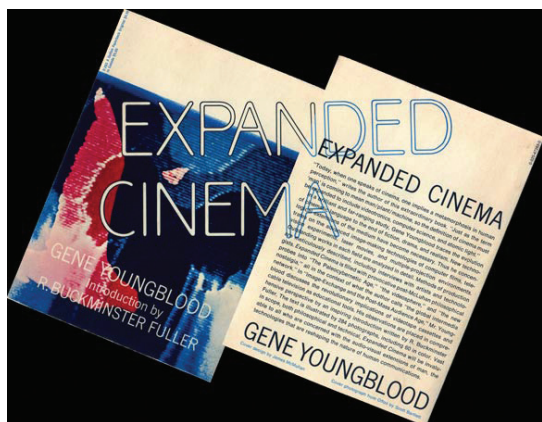
圖片來源：<<https://overthekneeproject.wordpress.com/2014/04/03/henri-langlois>>

©ADAGP, Paris 2014

另個攸關電影展覽發展軌跡的關鍵影響因子，絕對與1960、70年代的「擴延電影」(expanded cinema) 密切有關。這個由已故美國媒體藝術理論家楊布拉德 (Gene Youngblood) 從實驗電影導演凡德比克 (Stan VanDerBeek) 的概念發揚光大的字詞，直指那些截然不同於主流敘事電影的非標準化電影實踐，諸如聯覺電影 (synaesthetic cinema)、宇宙電影 (cosmic cinema)、控制論電影 (cybernetic cinema)、電腦影片 (computer films)、全像投影電影 (holographic cinema)、電子媒體及跨媒體 (intermedia) 等。《擴延電影》一書的第五與第六部分，楊氏尤其分別以包括白南準在內共六位藝術家發表於電視節目《媒介即媒介》(The Medium is the Medium, 1969) 中的實驗錄像作品、迪威特 (Tom DeWitt) 與巴特利特 (Scott Bartlett) 的錄像電影 (videographic cinema) 《跳躍》(The Leap, 1968) 與《月亮》(Moon, 1969)、凡德比克的多投影《電影圓穹》(Movie Drome, 1964-65)，及1967年蒙特婁世界博覽會裡數件足稱劃時代的奇觀之作 (如克魯托 [Roman Kroitor] 等人的《迷宮》[Labyrinthe]、湯普森 [Francis Thompson] 與哈米德 [Alexander Hammid] 的《我們還年輕》[We Are Young]) 為例，闡述這些透過各種錄像修辭、垂直或水

平不等的巨型多銀幕、多重視像、滾動循環系統，及數百個揚聲器組合起來的視聽裝置，賦予觀眾另種新世界、知覺與意識的非常規現實 (nonordinary reality)。⁶

擴延電影誕生於那個衛星轉播電視節目、電腦被運用在於娛樂事業，與媒體文化處於控制論轉向的年代，對於日後有關跨媒介與人類神經系統的發展深具開發潛力。爾後，邁入「後電影」(post-cinema) 或「影片後的電影」(cinema after film)⁷ 紀年，擴延電影依舊方興未艾。這絕對與1980年代末與1990年代以降，隨著取代類比電視螢幕的數位投影機與各種數位軟體等技術的相繼問世，致使出現了足與和當年蒙特婁世界博覽會裡以70釐米底片投映的作品分庭抗禮的巨型且多頻道錄像藝術，脫不了關係。最好的史事之一，無非即是第九屆卡塞爾文獻展(1992) 展映道格拉斯 (Stan Douglas) 的《畫外》(Hors Champs, 1992)、希爾 (Gary Hill) 的《高桅帆船》(Tall Ships, 1992) 及比奧拉 (Bill Viola) 的《上升的弧線》(The Arc of Ascent, 1992) 等藝術家之錄像投影裝置。⁸ 同時，更千萬不要忘了，由戈登 (Douglas Gordon) 的《24小時驚魂記》(24 Hour Psycho, 1993) 至雨格 (Pierre Huyghe) 的《第三記憶》(The Third Memory, 2000) 等分別被電影理論家華佑 (Jean-Christophe Royoux) 的「展覽電影」(cinema of exhibition; cinéma d'exposition)、杜布瓦 (Philippe Dubois) 的「展示的影片」(exhibited film; film exposé)，及康諾利 (Maève Connolly) 的「藝術家電影」(artists' cinema) 所命名的電影錄像裝置，⁹ 正是此時的產物。是故，錄像藝術的電影轉向 (cinematic turn) 應時而生，美術館展廳是個容許展開多重形態投映 (projection) —— 這



《擴延電影》(Expanded Cinema) 書封
Gene Youngblood,
Expanded Cinema, New
York: E. P. Dutton, 1970.

個在拉丁辭意 (proiectio) 中意味著從源頭投出圖像，越過觀眾並延伸至更遠所在¹⁰——的殊異裝置，同時轉變為讓觀眾得以被包圍的融浸式 (immersive) 黑盒子。

電影展覽的誕生

上述種種語境，賦予二十世紀末崛起的電影展覽相關歷史、科技及美學不可或缺的背景。否則，它作為跨域藝術乃至跨學科的思索對象便無法被確切建立起來。同理可證：假設前述電影沒有一個一成不變的本體，其中關鍵是它既可出現於美術館，亦可藉由電影院形態現身電影展覽，其定位乃橫互在視覺藝術與電影學術史中，等待闡釋。例如，作為電影展覽重要一環的錄像藝術電影轉向，即見證了許多視覺藝術家對於電影導演或影片的癡迷，他們以特定人物及其作品為題旨的創作亦連帶地成為電影展覽必不可少的展品。而希區考克 (Alfred Hitchcock) 無疑是其中被許多藝術家重新徵引的佼佼者，¹¹ 以他為首的作品與主題從 1990 年代中期至 2000 年初期，連續成為洛杉磯、倫敦、牛津、蒙特婁及巴黎的美術館 (或藝廊) 數個大展的展示主體：這包括「鏡廳：1945 年以來的藝術與影片」(Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors, 1996)、「意亂情迷：英國的藝術與影片」(Spellbound: Art and Film in Britain, 1996)、「美人計：希區考克與當代藝術」(Notorious: Hitchcock and Contemporary Art, 1999)，及「希區考克與藝術：致命巧合」(Hitchcock et l'art: coïncidences fatales, 2000-2001)。若僅以先後在蒙特婁美術館與巴黎龐畢度藝術中心舉辦，由巴依尼 (Dominique Païni) 與柯傑瓦 (Guy Cogeval) 共同擔任策展人的「希區考克與藝術：

致命巧合」為例，這個以英國導演為題的電影展覽藉由「偶像」(Idole)、「景觀」(Spectacles)、「女人」(Femmes)、「慾望與雙重」(Le Désir et le double)、「不安」(Inquiétudes)、「恐怖」(Terreurs) 及「形式與節奏」(Formes, rythmes) 等主題劃分展區。基本上，兩位策展人透過三種策展方法致力呈現英國導演作品作為藝術的潛在意義：

(一) 神聖化電影物件：展廳裡，希氏影片中的著名物件包括《敲詐》(Blackmail, 1929) 的麵包刀、《美人記》(Notorious, 1946) 的鑰匙與《深閨疑雲》(Suspicion, 1941) 的一杯牛奶等被重新製造，以假造的電影道具形象一一地被墊在裝有玻璃展櫃的紅綢布上，上方還打著小聚光燈同時搭配《驚魂記》(Psycho, 1960) 的配樂；(二) 影片的藝術史互文：懸疑大師作品中由女性命運及其形象、眼睛符號乃至夢般的場景設計等層面，和拉斐爾前派、象徵主義、表現主義及超現實主義等十九與二十世紀繪畫派別母題遙相呼應；(三) 對話造形藝術作品：攝影、裝置與錄影藝術複訪希區考克，一邊重製與重演他完而未了的經典題旨，另一邊則混合著其影片片段與檔案文件。這裡，電影展覽觸及巴依尼從《展示的時間：由電影院至美術館的電影》(Le temps exposé: Le Cinéma de la salle au musée, 2002) 到《電影是一門造形藝術》(Le Cinéma, Un Art Plastique, 2013) 等著作反覆強調的要點之一：影片的片段化 (fragmentation)、可複製化 (reproductibilité) 與美術館化 (muséification)。¹²

「希區考克與藝術：致命巧合」作為二十多年來蔚為風潮的電影展覽代表作之一，巴依尼的策



龐畢度藝術中心「希區考克與藝術：致命巧合」展場一景

圖片來源：<<https://www.agencenc.fr/en-ww/projects/hitchcock-et-lart-2>>

©The Centre Pompidou, Centre National d'Art et de Culture

展及書寫功不可沒。巴氏結合實踐與論述的鮮明理念，例如思考如何將數位複製的影片片段當作造形上的投映細節、訪者—觀看者—閒逛者 (visiteur-spectateur-flâneur) 的可移動性和其警覺分心如何將之與造形藝術進行比較，及電影作為世紀文化遺產如何在美術館與電影館展示的歷史價值與理論潛能的論點，實則對我們接下來意欲思辨的臺灣電影展覽極具參考意義。

國內的電影展覽及其變體

既然談到了電影展覽，就有進一步差異化它和「影片展覽」(exhibition of film; exposition du film) 的必要性，以便區隔兩者就影像屬性、規模與部署技藝等面向上的不同作法。具體而言，倘若從電影 (cinema) 與影片 (film) 的

詞義著手，前者涵蓋面廣，指涉外在於影片的一切，舉凡文化、社會、科技、美學與政治等面向。而後者較具物質基礎，過去尤指膠卷或當前的數位拷貝等，乃至作品單位的範疇。所以，電影展覽絕對不脫關於電影世界的種種網路連結與藝術擴延，而影片展覽更傾向導演或藝術家單一影片或系列作品的展陳。要是將目光移回臺灣，截至目前為止，兩個電影展覽先後隔了十一年：「胡說：八道—胡金銓武藝新傳」(2012) 與「一一重構：楊德昌」(2023)。至於影片展覽，則以蔡明亮兩入北師美術館與林曼麗共同擔任策展人的展覽「來美術館郊遊」(2014)、「無無眠」(2016) 為代表。除了這兩類我將在文後闡述的展覽模態，附帶一提的，還有另兩個同時介於電影展覽與影片展覽的展呈形態：「共時的星叢：『風車詩社』與跨界域藝術時代」(2019)、「蔡明亮的日子」(2023)。「共時的星叢：『風車詩社』與跨界域藝術時代」乃由黃亞歷導演、巖



「胡說：八道—胡金銓武藝新傳」展場一景
陳昌仁，《陳昌仁的電影空間今詮》，2012，裝置

圖片提供：台北當代藝術館

「胡說：八道一胡金銓武藝新傳」展場一景
葉錦添，《空山靈雨》，
2012，裝置

圖片提供：台北當代藝術館



谷國士和我共同組成的策展團隊的展覽，其起點是為黃導演以日治時期 1930 年代臺南「風車詩社」為題旨的影片《日曜日式散步者》(2015)。展覽於十個子題的基礎上將歷史軸線以向心與離心的態勢輻射開來，結合文學、美術、劇場、攝影、音樂、電影等原作與複製品，重啟一場關於二十世紀前半業國際性的現代主義文藝思潮與東亞前衛性的蒙太奇之旅。至於今年十月底於北師美術館開展的「蔡明亮的日子」，不同於前述兩個展覽，此展以劇情長片《日子》(2020) 作為切入點，同時將自《不散》(2003) 以來至完成《日子》後的相關藝術創作連結起來，一方面藉此形構影片作為新極簡主義的表徵，另一方面則體現尋常生活與電影創製達至水乳交融的藝術理念。¹³

「胡說：八道一胡金銓武藝新傳」，是彼時還稱作國家電影資料館（現為「國家電影及視聽文化

中心」）與台北當代藝術館，為了胡金銓導演八十冥壽而合辦的電影展覽。兩館合製的展覽主要由雙重形態組成：一為奠基於胡氏創作相關文物檔案（例如創作筆記、手稿圖像、電影海報、劇本、分鏡腳本、定裝照、工作照、勘景速寫、設計手稿等等），另一為當代華語電影導演（徐克）、美術指導（葉錦添、黃文英、黃美清）及藝術家（吳俊輝、葉怡利、王福瑞、陳昌仁）向已故武俠大師致敬的各類作品（包含書法、錄像藝術、裝置、聲音藝術等）。由歷史檔案至大量新創的視覺藝術成品，意在凸顯《龍門客棧》(1967) 的作者深入人心之作品題旨與精神遺產，藉此展現電影展覽作為追念與重讀的涵義，不言而喻。而蔡明亮的「來美術館郊遊」與「無無眠」作為影片展覽皆聚焦於單部影片或系列作品（「無無眠」以「慢走長征系列」為主），藉由短片、空間裝置、拍了卻未使用在影片定版的毛片、畫作、家常物件及裝置藝術等，凸顯



「來美術館郊遊 - 蔡明亮大
展」觀眾夜宿展場一景

圖片提供：北師美術館

導演的美學表徵之際，更展露出美術館為這位以「緩慢電影」享譽影壇的電影巨匠之藝術庇護所。顯然，展覽是蔡明亮影像藝術實踐的延展，電影院之外的自由領地。在這，除了影片投映與作品展示，導演可隨心所欲地跟觀眾一起交談、為影迷歌唱，甚至將美術館打造成一個可供他們夜宿的地方。

「一一重構：楊德昌」 的主題意象空間

作為電影展覽，「一一重構：楊德昌」與「胡說：八道一胡金銓武藝新傳」雖有相似之處，但亦存在不少差異。無獨有偶，兩個展覽的發起機構均為國家電影及視聽文化中心，分別與兩座直轄市美術館合作。同時，聚焦於已故導演及其有關史料與文物檔案為另兩個顯著共同點。

除外，最大差別即是楊德昌導演上萬件的相關文物檔案屬於家屬所有，目前暫以寄存形態供國家電影及視聽文化中心整飭、數位化掃描及編碼之用。兩個機構共同主辦的「一一重構：楊德昌」，由楊導遺孀彭鈺立擔任首席創意顧問，臺北市立美術館館長王俊傑與我負責策展工作。從2019年年底第一批文物檔案運抵國家電影及視聽文化中心位於新北市樹林區的片庫開始，至2023年7月底臺北市立美術館開展為止，歷經近四年的整飭、數位化掃描、田調、研究及策展等多重面向的討論，策展團隊將展覽奠基於楊德昌導演文物，融合研究型與展映型展覽來強調其一生的創作軌跡與及作品美學、思想與精神。此一關鍵定調，使之自然迥異於上述電影展覽案例側重現當代藝術作品與委製藝術家新創成品的典範作法。換言之，「一一重構：楊德昌」一方面展陳三百多件文物檔案，作為向這位將臺灣電影推向國際藝術電影並成功佔有一席之地的

「一一重構：楊德昌」之「略
有志氣的少年」展區意象
空間一景

圖片來源：臺北市立美術館



電影導演表達致敬與追憶，並彰顯展名「重構」實則源自英文「remember」的涵義。另一方面，縱然摒除透過相關藝術作品展開跨界比較與對話的策展手法，卻絲毫不阻礙策展團隊致力從楊氏文物檔案與作品中搜索、發現、提煉，轉化那些能夠體現導演美學、思想與精神的核心影音構成。而七個主題展間中意象空間的展映作用，即在此：藉由蒙太奇與最低限修辭（如慢動作）來重組楊導影片片段與文物檔案，達至展名「重構」（re-member）的另層意義。這即是「略有志氣的少年」裡兩段有關小明與小四於一間日式房間醒來從未曝過光的黑白與彩色試拍影像，為何會和閃動燈泡的動力裝置結合在一塊以映現歷史魅影、無人可輕易脫逃的緣故。同理，「城市探索者」的三個大銀幕與四台液晶螢幕共構「新電影」時期的楊德昌導演呈顯多部影片的痴男怨女於猶如鏡像城市中掙扎、幻滅，解脫，織就共時的命運之網。走進比鄰的另個交錯著日

光與紅光的隔間，映入眼簾的是展牆上張貼著劉振祥為《恐怖份子》（1986）拍攝的一張淑安黑白肖像圖像，數十張照片莫名而詭譎地飄動著。如果不是楊導在拍完《光陰的故事·指望》（1982）的同年12月留下了兩卷用英語朗讀韋納·荷索（Werner Herzog）旅行日記《冰雪紀行》（1978）的錄音帶，不會出現以其語聲片段組構影片段落述說啟程、死亡與自由的「多聲部複語師」。¹⁴

這幾個意象區有關去除單一觀點與非同步的片段化和空間化的影音部署，當然意欲打破楊德昌影片的敘事性，取而代之的，乃是從中抽取出那些仿似意識、夢境與欲望般的影音切片。這無不暗示著電影之於美術館觀眾的潛在關係，更多時候指向的，與其說是故事與情節銘刻在後者的心中，倒不如說更毋寧像是在一個早晨微光的瞬間、午後暴雨後的頃刻，甚至可能是午夜夢迴

「一一重構：楊德昌」之「城市探索者」展區意象空間(七頻道裝置) 一景
圖片來源：臺北市立美術館



時分，觀眾的腦海裡不由自主地閃現霧靄或浮雲的系列空鏡頭或一張臉的停格，久久縈繞於心，揮之不去。是故，美術館展廳絕非電影院的副產品或替代所，而更趨近透過片段化等展示行動，體現出收集舊夢或追憶之旅的後設媒介（meta-medium）。¹⁵ 離開黑盒子的觀眾走進立方體展間，或漫不經心或聚精會神，被聲響光影浸潤為其不得不面對的宿命，而一再地穿越被多重銀幕與時間給配置的影音世界，才是他被吉光片羽所喚起甚至被誘引，並在現場創造與楊德昌作品久別重逢的剎那。

從影片提取且被投射在懸置半空銀幕上的畫面，時而是呈現動態的繪畫，時而是轉瞬即逝的靜照。關於這一點，有什麼會比起復刻一張淑安臉面照片的裝置更來得動人心弦？意象區已遠遠超過影像細節的時間造形，而關乎臺灣影史補遺。多年後，劉振祥才發現當初他為楊德昌導演給淑安圖像曝光、放大，裁切的底片已不見蹤影。因此，策展團隊委請攝影師找出最接近原作的一張底片，他同時亦從數位修復影片中截取該鏡頭的單格畫面，並將兩者合成。接著，原作除了以原比例與尺寸被放大、沖印與裁剪成 66 張 8x10 英吋的相紙張貼於展牆上之餘，更關鍵的，還透過何昆瀚與周柏慶兩位年輕藝術家合製的動力裝置，將巨型照片給吹動起來。就某種程度而言，此張原本只存在於影片竟現身於展廳的失落底片，一方面彌補了攝影師遺失作品的遺憾，另一方面則以嶄新形態將觀眾引入敘境世界中，一舉讓展場轉形為重現無法重現的電影裝置。

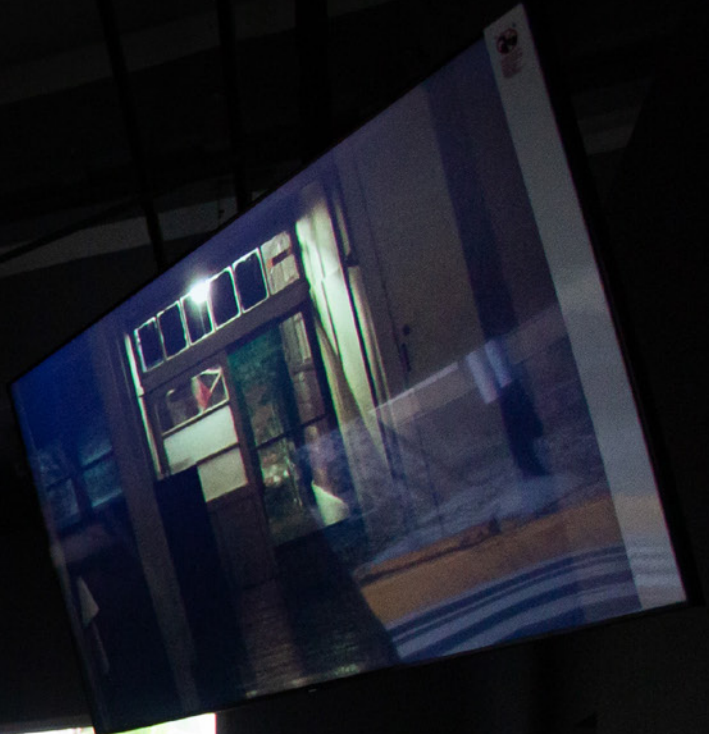
展名「重構」之意，值得指出的，還與楊德昌導演於 1990 年代與 2000 年初期跨界執導四齣劇場作品《如果》（1992）、《成長季節》

（1993）、《九哥與老七：九七狂想》（1997）與《李爾王：實驗莎士比亞》（2000）有關。《牯嶺街少年殺人事件》（1991）的廣受好評，並未讓他持續耕耘歷史題材的影片，反而在 1990 年代中期前後完成兩部褒貶不一的喜劇影片《獨立時代》（1994）與《麻將》（1996）。相較楊導新電影時期的影片與晚期《一一》受到國內外影評界與電影研究領域的廣大迴響，1990 年代的兩部喜劇影片不啻評價不高，在臺灣電影乃至華語電影研究中更可說是乏人問津，相關論述乏善可陳。箇中原因，在我看來，或許與這幾部劇場作品之於評論者與學者的陌生脫離不了關係。期待透過本次展覽中的「活力喜劇家」，因隨著四部劇作的創作背景、構思筆記、劇本與作品完整錄影的出土，有助於楊德昌作品的歷史編撰學（historiography）在框架、論題與方法等面向上的推進。同樣地，「生命沉思者」裡關於鎧甲娛樂科技股份有限公司時期的 Flash 系列網路動畫、未完成的動畫素材（《追風》（2002-2005）、《小朋友》（2003-2007）乃至年少時期的漫畫素描等，亦能對楊德昌作品研究產生深化的積極作用。若從近幾年國內外各大當代藝術展覽盛行的「檔案熱」現象來思考這些彌足珍貴的文物檔案，它們作為表徵導演創作軌跡與思想成形的重要性絲毫不亞於任何一部完成的影視作品，美術館的電影展覽因其而顯得格外具有意義。

「一一重構：楊德昌」的難得，在於國內兩大機構跨界聯手，促成臺灣首屈一指的導演進入美術館並形塑藝術典範化的重要時刻。對於一位在影視創作近二十年終獲坎城影展最佳導演殊榮、卻在邁向高峰時溘然謝世的楊德昌而言，電影展覽可視為對其電影藝術的晚來禮讚。如前所述，數十年以來，電影與美術館之間擺盪於危機與轉



「一一重構：楊德昌」之「城市探索者」展區意象空間(七頻道裝置)一景
圖片來源：臺北市立美術館



機、神聖與世俗的微妙關係在國際藝壇的發展趨勢，逐步升溫，漸入佳境。1982年，初試啼聲的《光陰的故事》在海報上以「中華民國20年來首部公開放映的藝術電影」為文案宣傳，具體地為將歷時五年多的新電影做了確切定位，並賦予極具決定作用的美學基調。楊德昌身為這波在去年剛滿四十年的臺灣電影運動劃時代的代表人物之一，以其八又四分之一饒富現代主義表徵的影視長短片，奠定了不可磨滅甚至不可被超越的歷史地位。早在新電影發軔前即於1978年成立的國家電影及視聽文化中心之前身電影圖書館，致力在多方面推動電影作為建制化的藝術形式與文化遺產已見成效，電影展覽是其中一個具體結晶，規劃中的電影博物館身負重任。而今年迎來第四十週年的臺北市立美術館，首次將電影納入現當代藝術展覽的框架中，不可不謂是適逢不惑之年的大膽突破。繼十一年後的「胡說：八道一胡金銓武藝新傳」才再度發生的「一一重構：楊德昌」，是否就此意味著美術館的電影轉向，抑或電影的美術館轉向乃是將臨的藝術事件？還是，這場為了穿越邊界的動態影像之旅，終將可能是個空前絕後的跨界事件？臺灣電影展覽的未來，值得我們翹首引領。

- 1 相關細節，請參見 Diego Cavallotti, Simone Dotto, Andrea Mariani (Eds.), *Exposing the Moving Image: The Cinematic Medium Across World Fairs, Art Museums, and Cultural Exhibitions*, Milano-Udine: Mimesis, 2018.
- 2 相關細節，請參見 Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant- Garde," *Wide Angle* vol.8 no.3-4 (1986): 63-70.
- 3 相關細節，請參見 Thomas Elsaesser, "Attention, Distraction and the Distribution of the Senses: 'Slow', 'Reflexive' and 'Contemplative' between Cinema and the Museum," *Panoptikum* 26 (2021): 221.
- 4 相關細節，請參見 Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, Cambridge: Belknap, 1986, pp. 167-169.
- 5 相關細節，請參見 David Robinson, "Film Museums I Have Known and (Sometimes) Loved," *Film History* 18.3 (2006): 242.
- 6 相關細節，請參見 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York: E. P. Dutton, 1970, pp. 281-358.
- 7 這裡引自 Thomas Elsaesser, "The Loop of Belatedness: Cinema After Film in the Contemporary Art Gallery," *Senses of Cinema* (Cinema and the Museum), Issue 86, March 2018: <https://www.sensesofcinema.com/2018/cinema-and-the-museum/cinema-contemporary-art-gallery/?fbclid=IwAR0h6rmpNxMhvXDxROD54NblDcG19joKHPvainluMUTqG1Ab0MEoF_Xl9nE> (2023年9月30日檢索)。
- 8 相關細節，請參見 Erika Balsom, "Before the Cinematic Turn: Video Projection in the 1970s," *Exhibiting the Moving Image: History Revisited*, Eds. François Bovier and Adeena May. Zurich: JRP Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2015, p. 61.
- 9 相關細節，請參見 Jean-Christophe Royoux, "Remaking Cinema," *Cinéma, Cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Eds. Marente Bloemheugel and Jaap Guldmond, Rotterdam: Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven and NAI Publishers, 1999, pp. 21-29; Philippe Dubois, "A Cinema Effect in Contemporary Art," *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, pp.318-319; Maeve Connolly, *The Place of Artists' Cinema-Space, Site and Screen*, Bristol, UK and Chicago, USA: Intellect, 2009.
- 10 相關細節，請參見 Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 43.
- 11 相關細節，請參見 Kerry Brougher, Michael Tarantino Eds, *Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, Oxford: Museum of Modern Art, 2001; Christine Sprengler, *Hitchcock and Contemporary Art*, New York: Palgrave MacMillan, 2014. Bernard McCarron, *The Paradigm Case: The Cinema of Hitchcock and the Contemporary Visual Arts*, Frankfurt am Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2015.
- 12 相關細節，請參見 Dominique Paini, *Le temps exposé: Le Cinéma de la salle au musée*, Paris: Cahiers du Cinéma 2002; *Le Cinéma, Un Art Plastique*, Paris: Yellow Now, 2013.
- 13 相關細節，請參見孫松榮，〈蔡明亮電影藝術的庇護所：新極簡主義的《日子》，及其影片展覽〉，《蔡明亮的日子》專輯，2023年底（出版中）。
- 14 關於意象區的闡述，請參見我與王俊傑館長合寫的策展論述〈「一一重構：楊德昌」策展筆記：關於我們認識與尚未認識的楊德昌〉，收錄於《一一重構：楊德昌》專輯，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22-29。
- 15 相關細節，請參見 Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, p. 40.

右頁圖：
九〇年代楊德昌電影與劇場創作的錄影紀錄

彭鎧立提供，寄存於國家電影及視聽文化中心