

電影展覽，作為一種歷史書寫：

「一一重構：楊德昌」

策展人王俊傑、孫松榮專訪

Exhibition of Cinema as
 Historiography: An Interview with
Edward Yang Retrospective Curators
 Jun-Jieh Wang and Song-Yong Sing

採訪、整理—

曾炫淳

Hsuan-Chun Tseng

臺北市立美術館助理研究員

受訪—

王俊傑

Jun-Jieh Wang

臺北市立美術館館長

孫松榮

Song-Yong Sing

臺北藝術大學

藝術跨域研究所教授

圖片授權未涵蓋網站

採訪時間、地點—

2023年11月2日

臺北市立美術館

「一一重構：楊德昌」（以下簡稱「楊展」）於今年 10 月 22 日順利落幕，楊德昌作為華語電影及世界影壇的重要創作者，展覽開幕前即引發矚目，展覽期間更獲得各報章雜誌媒體的報導與關注，其中卻鮮少觸及此展作為檔案研究展與電影展覽等特質進行論析，因此本次專訪不再重複與贅述其他媒體平臺或甫出版的展覽專輯的內容，亦不進行全面性關乎楊德昌影藝成就的對話，而聚焦在電影展覽的策劃方法及其在歷史編撰學的意涵之上。本專訪於展覽結束後同時面訪二位策展人，採先後發言，再經彙整成訪談中「策展人共同回應」的型態，期簡要地呈現出隱匿於「楊展」的策展經驗，與仍在國內持續生長形變中的電影展覽的思想性。

曾炫淳（以下簡稱「曾」）：在「楊展」近期出版的展覽專輯中，已有專文撰述從寄存文物到典藏修復乃至進行研究的過程，然而展呈的高度複雜性在於如何有效地整合檔案文物並將之展覽化，這部份反而較少被談及，因此首先請二位策展人分享「前期研究」是如何推展到「形成展覽」？

策展人：策展要策什麼、在哪裡展，甚至 2019 年底計畫啟動之初，其實是設想在新莊即將落成的國家電影及視聽文化中心（以下簡稱「影視聽中心」）辦展覽……最初有種種未知，我們覺得必須要從研究開始。因為研究之後，才知道到底有

沒有可能變成展覽、怎麼變成展覽，所以成立研究小組聘請兩位研究員做資料整理與歸檔等工作。歷時長達 2 年，我們定期開會、制定工作方法，從特定的物件深入並反覆調檔查閱，2 年多後開始去思考、討論這些研究有沒有可能變成一個結構性的展覽。可是當要變成一個展覽的時候，又要對這批文物的內容有更深入的了解，才有可能去思考這個問題，所以策展人除了跟兩位研究人員與團隊成員的工作越來越緊密，事實上還同步進行多位的影人訪談。

透過訪談，可以理解曾經跟楊導共事過的影人，釐清不同時期的不同

狀態，再從中抽絲剝繭進而和文物相關連。此外，影視聽中心同時在修復《獨立時代》、《麻將》，當然其中還有一個艱辛的歷程是，我們開始跟寄存文物的所有權人彭鎧立女士更密切地溝通，讓她知道我們已進行到什麼程度、打算怎麼做，讓她理解我們，並寫出多種版本的計畫書。

畢竟藝術家親屬與研究者或策展人的身分有別，對同件事情的理解與詮釋必然會完全不同，必須經歷多次討論溝通，說服她我們的想法，她當然也會回饋她的意見，所以又產生出很多不同版本的想法。可是這些計畫書不見得是真正要作成展

覽，比較像是一個概念草稿，從我們對楊德昌電影及寄存文物的理解，所衍生出幾個關鍵字、寫出大方向概念的藍圖。當然真正很密集大量的工作，就是從中後段開始，我們必須要更準確知道如果要變成一個展覽的架構是什麼。

曾：所謂「中後段」，時間節點是指「2022年5月下旬正式簽約」之後嗎？

策展人：對，差不多是在簽約前後。「簽約」代表彭鎧立對我們已經有一定的信任跟授權，才會在她返回美國之前辦了正式的簽約儀式，那時我們對展覽都還沒有很明確的定義，因為包括展名、內容架構、主題，都一直在滾動式調整。譬如展名在相當初期就想用「一一重構」了，只是我們先擱置，又想了很多其他可能，最後繞一圈才又回來這第一個。

曾：如果去對照簽約前後的計畫書，其中的展覽框架是「一開始／一張臉／一則留言／一種立場／一場夢」五大主題，不過各個主題展區都已配置了後來才被明確定義並稱作「意象空間」或「意象區」的設計。請問「五大主題」為什麼逐漸衍變成後來展場上的「七大主題」？特別的是，展場主題分類為什麼會從「楊德昌影像母題式的關鍵詞」轉變成以「楊德昌創作者的各種身



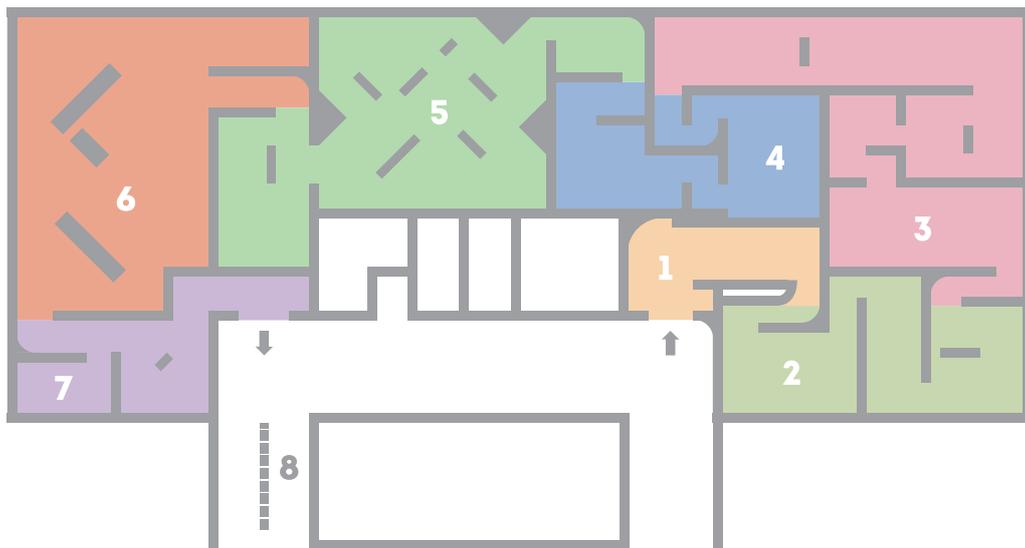
2022年底於影視聽中心庫房，策展人王俊傑（左三）、孫松榮（左四）及工作團隊，檢視楊德昌漫畫手稿
圖片來源：臺北市立美術館

分型態」來劃分，此種轉變的思量是什麼？

策展人：簽約後代表要更正式地、更密集地啟動整個策劃工作，當然就開始遇到許多挑戰。首先，我們必須把前期研究做出更明確的理解跟重整；第二，在彭鎧立簽約後，我們必須提出更完整的展覽架構給她。在彭女士回到洛杉磯之後，我們持續向她探詢還有沒有其他特定文物存在，這時她又找出三、四箱東西寄給我們，裡面包括「八張青年時期漫畫」等這次展覽上非常重要的物件，其實都是在這最後一批文物裡面發現的。我們的構想，加上她回饋給我們的想法，以及如何再把這些轉變成展覽的架構，必須在中後期越來越緊湊地、濃縮地去進行策展，進而啟動了一個很關鍵的工作時機，也就是「選件」。選

件過程從2022年9、10月已開始進行，到了2023年初進行了三、四個月更密集的精選。

從研究到形成展覽，它到底該如何與美術館空間及視覺性有更深關聯的展覽，包含題旨的分類與視覺意象轉化，都一直在討論與調整。現在回頭檢視，從五個子題變成七個子題的過程，像我們在處理「略有志氣的少年」展間的時候，經常討論到楊導電影中「童年」的議題，發現比重不少，於是就獨立拉出來，慢慢把它變成「時代的童年」。至於最後為什麼又發展出結尾的子題，也是因為我們選件的時候，思考「楊德昌那些從未發表或寫了並沒有拍成的文件」要怎麼處理，所以後面再拉出來「夢想實業家」，但整體結構的輪廓其實在簽約那時就已經大致具備了。



「一一重構：楊德昌」展場由七大主題展區組成，依序為：時代的童年、略有志氣的少年、城市探索者、多聲部複語師、活力喜劇家、生命沉思者、夢想實業家

曾：「楊展」中沒有美術館及當代藝術圈常見的「委託製作 (commission)」，但採用了「主題意象空間」去增加展呈的視覺性和當代藝術性，構成「楊展」的視覺元素。它們是怎麼被構想與形成的，製作涉及到哪些分工？對照計畫書，可看出意象區的衍變，曾聽聞是受限於當前技術與預算之故，請問最後展覽的面貌是否策展上有未竟之役？

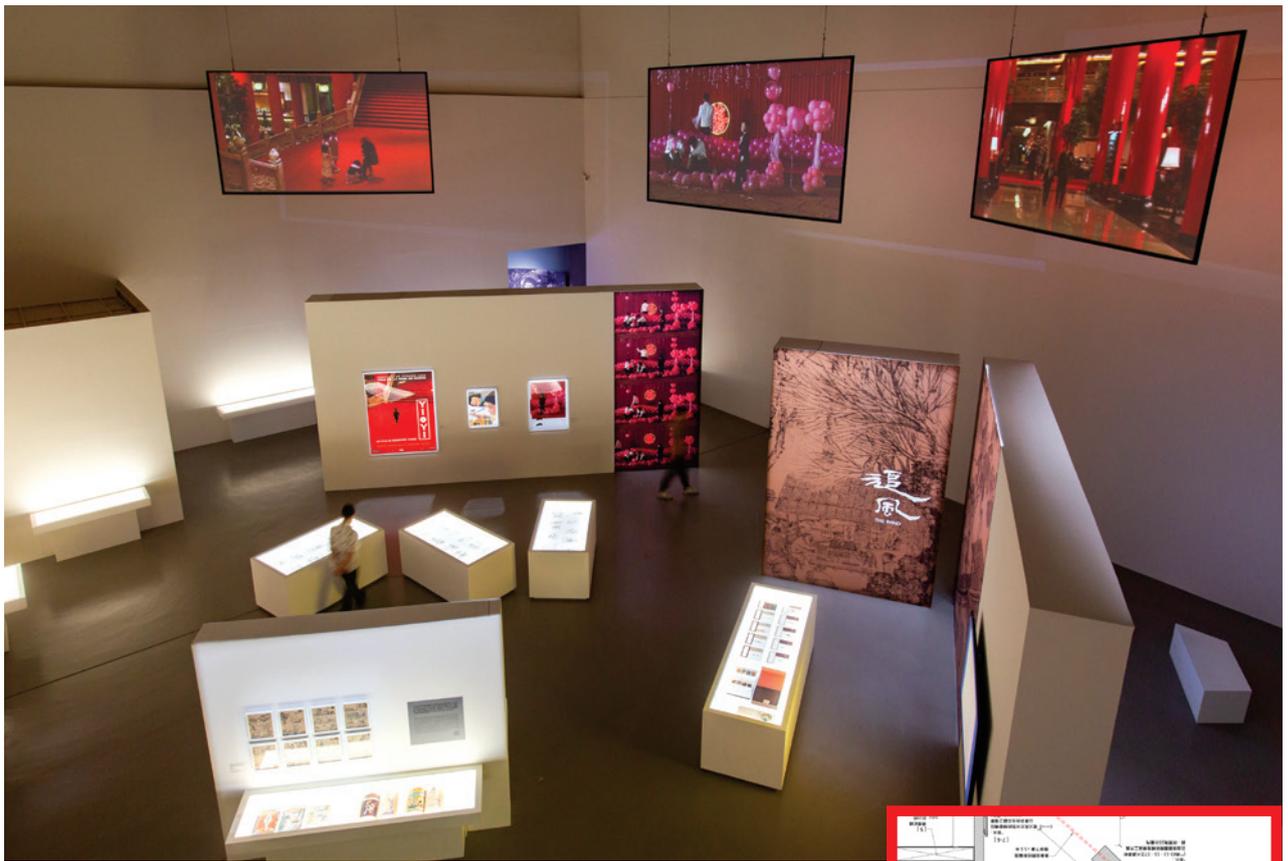
策展人：很多人問我們，「展覽做完之後，是否覺得如果能夠再做什麼會更好？」我們一直會講述這兩件事情，一是曾設想邀請當代藝術家委託創作，另外就是想讓楊德昌作品可以和國內外的重要導演或相關藝術作品相互參照。不過，這批文物第一次被非常完整地整理，而且很多是首次曝光，所以對於彭女士來說，她希望更聚焦在以楊德昌

為主體。關於「意象區」，因為彭女士在跟我們進行溝通討論時，她的想像就是這個展覽「應該要跳脫楊德昌的電影本身，超越對於一般展覽的常態想像」。因為她長期住在國外，她當然看過各式展覽，所以她一直提醒：「希望它是一個更活潑的、更有趣的、年輕化的，甚至於有更多新媒體的介入。」

對擅長製作展覽的北美館或者是對我們二人來說，這不是大問題，我們做很多功課去設想使用新媒體等多元的展呈方式。原先天馬行空想了一大堆，可是那些構想到最後是必須要被實踐，到底做不做得出來？技術、預算、空間……都是要考慮的現實。「楊展」不像傳統做展覽的方法，它不是到最後階段才讓展場設計團隊、視聽團隊加入；這次工作過程，我們之間的合作非常密切，展場設計團隊從選件開始

就和我們一起開會，視聽技術團隊稍晚一些，只要是工作會議，他們都會在現場，幾乎每一場都到，即時旁聽我們的討論，當我們提出概念與需求，他們會立刻回饋想法，再產出設計圖，反覆修改。跟過往一般的展覽製作不一樣，通常的展覽製作不太可能找到設計團隊願意花這麼多精力如此配合。

譬如，「生命沉思者」展間本想要做一個連續影像，從天花板垂吊下來像瀑布一樣，我們已經畫出設計圖，問題是考量到展間的結構樑根本沒辦法承重；或是在「城市探索者」展間中，我們本想運用「電氣玻璃」，透過通電、不通電，讓影像更多穿透的層次，營造時空交錯或者是迷宮般的感覺；也想過在展場入口做一個「圓弧形的超級隧道」，用多媒體和觀眾產生更活潑的互動。但礙於技術、預算、設備、

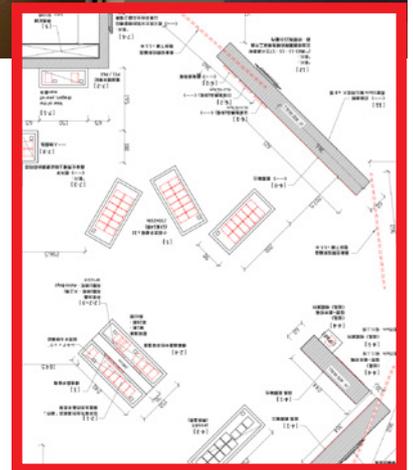


時程……各種狀況的考量，還是得回到現實。「生命沉思者」展間在這種困難的情況下，我們堅持一定要有銀幕往空間上方發展，可是樓板的結構有承重限制，經過多次的場勘、協調，最大限度解決從至少五個大大小小、高高低低的銀幕，最終展場面貌縮減成三個不能過大的銀幕。

曾：「電影展覽」在臺灣方興未艾，在策劃的過程中，是否心中會浮現任何經典性的展覽或電影展覽作為參照，他們是哪些展覽或是什麼樣的展呈型態？或者你們各自參觀過或就你所知的經典「電影展覽」的

共通性是什麼？

策展人：去年底在羅馬的電影展覽「帕索里尼：一切皆為神聖」（Pier Paolo Pasolini. EVERYTHING IS SACRED），它是羅馬的三個場館共同策展，所以根據他們各自不同的特性，譬如二十一世紀美術館（MAXXI）的展呈重點在當代藝術，它有不少的文件畫刊雜誌，其他部分則是作品、裝置與投影等；像古代藝術美術館（GNAA）比較古典，它把帕索里尼的作品跟繪畫與各類典籍放在一起對照；羅馬展覽宮（Palazzo Esposizioni Roma）的展呈，完全是帕索里尼的手稿、劇本、



「生命沉思者」展區一景及該區展場平面圖（局部）
圖片來源：臺北市立美術館



上：「帕索里尼：一切皆為神聖」展覽於二十一世紀美術館（MAXXI）展區一景
 中：「帕索里尼：一切皆為神聖」展覽於古代藝術美術館（GNA）展區一景
 下：「帕索里尼：一切皆為神聖」展覽於羅馬展覽宮（Palazzo Esposizioni Roma）展區一景

圖片攝影、提供：孫松榮

服裝、道具，接近「楊展」，但數量多好幾倍，展呈帕索里尼跟流行文化或當代視覺文化等多重關係。

國外大部分的電影展覽，還是會有委託製作作品，呈現導演和現當代藝術之間的影響關係，這是比較主流而且視覺性的做法，但沒有「意象區」。北美館的「楊展」，則是文物及檔案文獻作為主體，「意象區」作為某種輔助或對話機制。我們在做「意象區」時，其實是為了讓觀眾在進入檔案區前，先透過影像裝置的主題導引，之後再去閱讀文獻，所以它其實是一種影像跟文字之間互補的關係。

曾：這次展覽的展呈需要有效地梳理「楊德昌影視作品中的敘事」、「楊德昌的影視之外的創作或書寫」及「楊德昌個人生命經驗」，最後在文物檔案及視覺性展呈之間綜合出一套敘事主軸，進而交織出展覽的層次。你們覺得「楊展」有什麼特殊性甚至開創性的展呈方式？除了前面我們聊到「展場設計與技術團隊全程密切合作」之外，這次是否還形成了什麼特有的策展方法？

策展人：其實我們曾多次討論，不管研究多麼精妙，最後還是要回到「展覽形式」，這展覽形式如果已經確立了文獻檔案作為主體，那麼就要讓展覽的視覺性和文獻檔案之間的關連達到某一種平衡。剛剛有

聊到最早本來曾希望做委託製作，是想委託四位當代藝術家去創作四件作品，分別嵌在不同主題的中間、交界地帶，因為我們不希望讓觀眾混淆這是不是楊德昌的創作。尤其如果年輕觀眾從來沒看過楊德昌，說不定會錯認為那是楊德昌的作品。這個想法後來取消了，主要原因也在於「版權取得」的困難，藝術家如果運用或改作電影片段，我們就必須要去處理相應的版權問題，還有空間不足也都是問題……。

所以，這展覽的主體還是檔案跟文獻，在一開始就定調確立下來。亦即，檔案絕對是組成這展覽最主要

的關鍵。它跟我們看過的其他電影展覽都不一樣，因為好像很少電影展覽以文物作為很重要主體。但這個展覽最有趣的部分之一就是，它引起許多討論，比如：「是不是檔案過多」、「意象區會不會太搶眼」這二種完全截然不同的反應。同時也聽到有些質疑聲音：文物展需要這麼大的展覽空間嗎？展呈的視覺性和閱讀方法是什麼？還有藝術圈專業人士覺得他沒有辦法好好閱讀東西，是不是應該把這些檔案全部集中到一個房間，讓大家好好在那邊讀就好了？

可是這些和我們策展的想法不一

樣，我們非常清楚知道這個展覽是因為有了這一批出土文物，才會引發我們想要讓它變成一個展覽，而不是因為楊德昌原來的電影或這個人，它是一個非常重要的前提。我們意識到這一批出土文物的特殊性，可以透過這些文物去理解我們所不理解的楊德昌。當然更重要的是，這些檔案到了展場裡面以後，其實它已經不是檔案了，檔案已經變成了展覽敘事的一部分或視為和楊導作品一樣重要的東西。

曾：對我來講，展覽的前半段宛若一場神奇的招魂儀式。從入口「時代的童年」至「略有志氣的少年」，



「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

從亮部走到「牯嶺街雙頻道動力裝置」被漆黑的展間包圍，雙頻所取用的影像語言、鏡頭運動及在其景框內外延展出的空間調度，予人一種電影機器 (apparatus) 穿透與遊走其間的幽靈感及楊德昌導演就在身旁注視著的感覺，直到「多聲部複語師」的四頻道聲畫裝置，有更多的「楊德昌現聲／現身」達到這種感受和情緒的高峰；可是此後的後半部，我感覺好像「鬆掉」了，相對於檔案文獻區，我還想更多的「意象區」才會覺得平衡。因此，這些感受的生成意味了「意象區」似乎好像某種「作品」，可以被文本分析，被不管是影像或是視為藝術作品分析，它的確是一個極獨特且對我來講也是在這個展覽極特殊的策展方式。對兩位策展人而言，它可以被當成「作品」嗎？或是對你們來講，它是什麼？

策展人：因為取消委託製作的計畫構想，所以我們轉而思考以策展人的身分要去創造那個視覺的導引性，更直接地說，就是策展人同時也身兼「被委託製作的藝術家」。在處理這件事了，但是我們不會說我們在「做作品」，所以它必須要達到一個所謂「平衡的處理」。什麼叫做「平衡的處理」，就是這個視覺意象的導引和文物之間的關係，必須要達到一種和諧，讓整個參觀的動線可以有一個起承轉合的關係。



「多聲部複語師」展區意象空間的四頻道聲畫裝置一景

圖片來源：臺北市立美術館

在前面三區已經直接回應了楊德昌電影美學形式，最初我們設定「多聲部複語師」這個意象區則是要呈現楊德昌如何去運用這些西方現代電影的技巧，譬如「聲畫錯位」。可是我們發現……如果今天寫評論，我們可以輕易寫出聲畫錯位，但當要視覺化成一個實體的意象空間的時候，才發現要讓觀眾一目了然這些技巧或是影像語言很不容易。楊德昌用英語朗讀韋納·荷索 (Werner Herzog) 《冰雪紀行》(Of Walking in Ice) 的兩卷錄音帶，

很晚才在文物堆中被發現，所以我們做出了巨大的更改，開始討論如何處理這兩卷錄音帶。可是我們不能使用黑畫面、只讓觀眾從頭到尾聆聽錄音，尤其他朗讀的內容跟他的電影似乎又是兩碼事，這個過程其實你可以想像，它是連我們自己在討論的時候都覺得這樣做會不會有點大膽跟危險。它變成是我們在重塑楊德昌電影跟他朗讀內容之間的關係，其實是有點在「創作他的作品」，這當中包括影像畫面的選擇和呈現意義的多重考慮。

後來我們除了保留一些音畫錯位有關的畫面，也插入了幾個非楊德昌電影片段的素材（海浪的畫面）。整個裝置主體延伸自《海灘的一天》，電影中有非常多海的畫面，可是沒有那種乾淨的、全景式的海，所以我們就只好去找素材；但它是經過審慎考慮和選擇，即是為了呼應《海灘的一天》的意象，為了達到視覺效果而讓觀眾有更為全景與沉浸式的臨場感覺。當然，這個四頻道影像裝置的尾段，將《海灘的一天》結尾張艾嘉與胡茵夢的道別場景，更為強烈的分割與對視的處理，即是在強化與再詮釋人物關係的處理手法。

前面幾區結構很明確而且紮實，可是到後面為什麼好像有點鬆，為什麼後面意象區會比較少，其實跟敘事鋪排有關；或應該不能說「鬆掉」，因為如果七個展區都是沿用同樣的結構的話，這個展覽會過於均質。當然也跟展呈的內容有關，因為「活力喜劇家」之後一直到「夢想實業家」，展場後半部的檔案文物資料量太巨大，它的敘事走法不能像前面有那麼密集的意象區，它可能不再適用很強的意象去強調觀眾某種沉浸感，而應回到展覽本來就是以文物作為主體，去閱讀楊德昌檔案文獻。

「生命沉思者」的所有結構其實也是完全針對這個空間去設計的，因為展間太高太寬，很不好處理，而旁邊的樓梯，我們沒有把它封起來，讓觀眾可以拾階梯而上，由上方俯看全區。像 miluku.com 它放在哪個展間都不太對，所以我們讓它在旁邊一個相對獨立的空間，且又能產生連繫關係，以這個空間去發展適合的對話。至於「夢想實業家」中的「三頻道影人訪談」，其實也是某種意象區，讓觀眾進去的時候先讀到七位影人怎麼樣去對楊德昌進行回憶跟討論。所以，這七個意象區都有各自不同處理影像跟檔案的關係，但這七個主題展區既是各

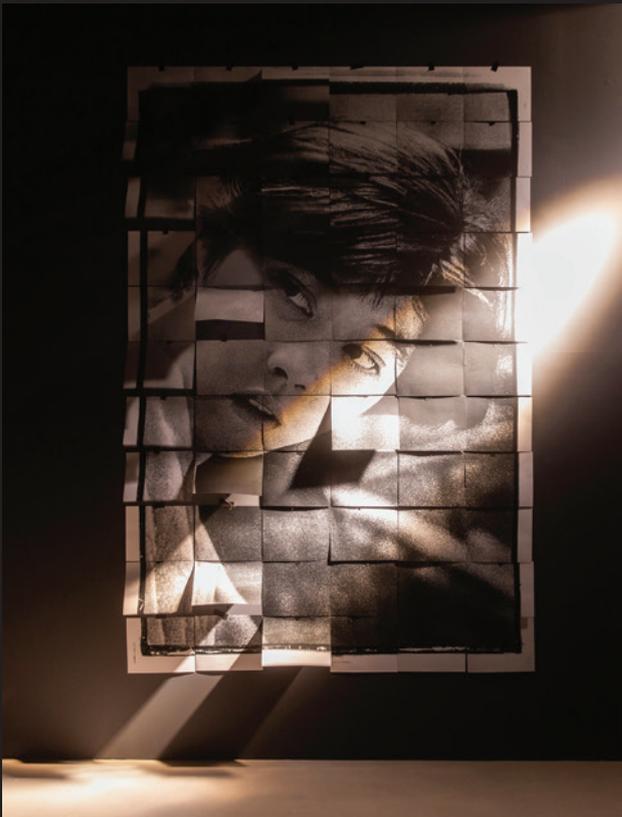


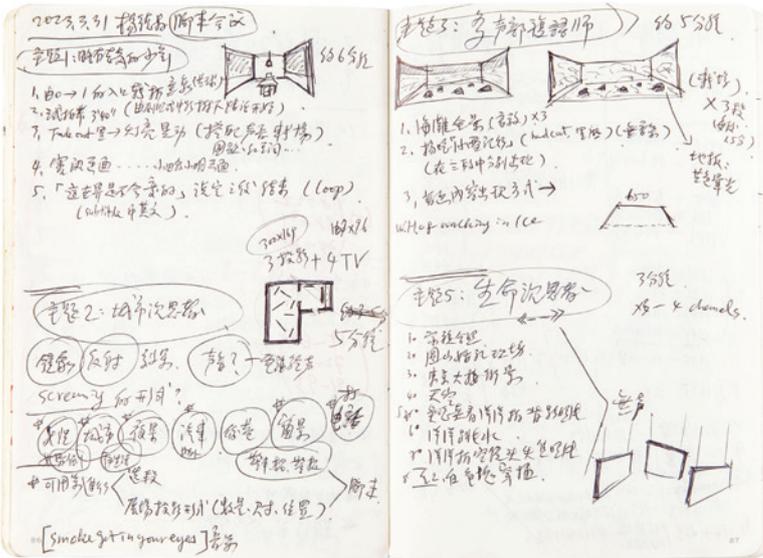
「活力喜劇家」展區一景

圖片來源：臺北市立美術館



「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





左圖：「一一重構：楊德昌」策展人筆記，紀錄各主題意象區之策劃發想。圖片來源：王俊傑

右圖：「一一重構：楊德昌」策展人筆記，紀錄《恐怖份子》「淑安回眸」動力裝置的設計概念。圖片來源：王俊傑

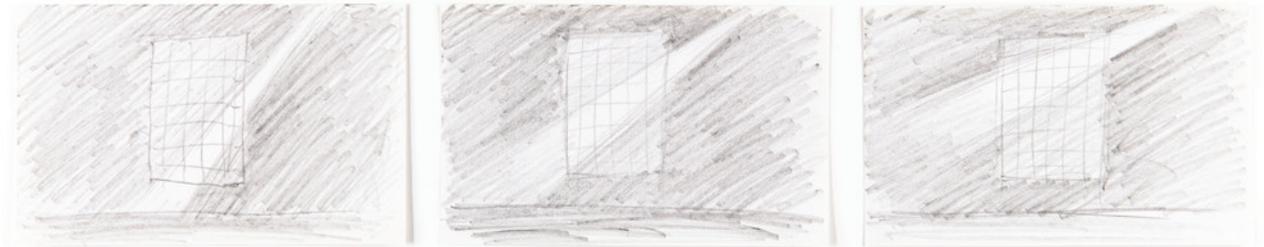
左	中	右	Sound
20"	海墘 名畫 (4段)	海墘 名畫 (4段)	原音
5"	hand cut Black	hand cut Black	原音
5"	聲音	聲音	原音
5"	拍戲 現場	拍戲 現場	原音
11"	海墘 開文 畫面 (23)	海墘 開文 畫面 (23)	原音
11"	海墘 開文 畫面 (23)	海墘 開文 畫面 (23)	原音
11"	海墘 開文 畫面 (23)	海墘 開文 畫面 (23)	原音
5"	20 拍戲 現場	20 拍戲 現場	原音
11"	5 拍戲 現場	5 拍戲 現場	原音
11"	5 拍戲 現場	5 拍戲 現場	原音

自獨立的，又可以相互組裝；也就是，假若今天要做巡展，可以因應國外各展館的空間，拆解或重組到各種不同的地方。

曾：像這幾件「作品」畢竟是要從楊導的電影畫面裡選取出來，「選取段落」是兩位策展人去決定的嗎？還是如何跟視聽製作團隊合作討論？

左	中	右	Sound
20"	(top) 海墘 名畫 (4段)	海墘 名畫 (4段)	原音
5"	hand cut Black	hand cut Black	原音
4"	拍戲 現場	拍戲 現場	原音
26"	(畫指) 3 排景 + 廣東 大排 街 景	3 排景 + 廣東 大排 街 景	原音
27"	(細細) 張艾嘉 拍戲 現場	張艾嘉 拍戲 現場	原音
5"	Black	Black	原音
11"	(海墘) 3 段 拍戲 現場	3 段 拍戲 現場	原音

策展人：我們一開始會先設定大致框架跟形式，請研究員協助找出特定畫面……後來我們覺得效果不理想，重新檢討，花了很多時間思考結構和編寫腳本，再來決定最後內容。事實上我們就是用所有楊導的作品在重新「編劇」，所以剛剛給你看的筆記就等於是劇本，只是我們把它圖像化、表格化。因為有這個東西，我們回去才可以真的從影片找出影片段落。我們會反覆討論



哪些片段可用，從那些片段去發展，但我們儘量只是剪輯影片進來，不去改變楊德昌影像內在的東西（除了利用慢動作去同步部分畫面的秒數，例如在《牯嶺街少年殺人事件》雙頻錄像裝置等意象區）。

關於意象區，當然很多人會有這個疑惑，這樣子到底還是不是楊德昌？甚至直接說這是策展人的「作品」。當然任何的設計都是主觀的，為什麼要截取這個片段，不截取那個片段？為什麼它的順序是這樣？不同的人，一定會剪出不同的東西，這些絕對是主觀的。可是我們同時身為策展人有一個好處，我們很清楚知道那個分寸跟界線在哪裡。如果我們今天是以楊德昌作為創作者的角度來發展這個展覽計畫，我們就是要去呼應他的創作精神，我們不可能逾越或悖離他的題旨核心。

再者，有一個比較有趣的事情，我們兩個當時在討論意象區製作時，基本上沒有太大的爭論、衝突，我們之間的討論是非常互補或者非常和諧的，很順暢地進入兩個人不同的分工、以不同的專業去合作與對話。因為策展人之一本身是創作者，所以會有比較多的想像，去思考在美術館做視覺裝置的空間環境，而從創意的角度去介入；而另一位策展人本身是電影學者，當我們在推展意象區的時候，將它變成在對楊德昌研究的另一形式展現，而不是傳統上以撰寫論文或評述的方式。

曾：國外的「經典電影展覽」，是不是也不太有這樣的做法？

策展人：這是蠻獨特的發展過程，應該很少有人會這樣做。這個歷程其實非常關鍵還是在於我們的策展工作涵蓋了更多細節的介入整合，

希望去創造一個視覺意象的導引，但這個「視覺意象的導引」又沒有委託藝術家或編劇。事實上意象區的「編劇」是有結構的，雖然一般人或許看展覽的時候，可能不會真的從第一分鐘看到最後一分鐘，或者連續在那邊看 10 遍，可是每一件都是有結構的。縱使是《恐怖份子》的「淑安」照片的光線變化，從一個紅色的暗房轉化到白天光線斜射的氛圍變化，它也是有結構的，意象整個跟空間，呈現的就是一個敘事。

曾：「檔案文件」其實先天已有相當的門檻，「意象區」亦然，需要熟悉楊德昌作品乃至熟悉電影史。譬如四頻裝置「使用楊德昌的影像，搭配楊德昌朗誦荷索《冰雪紀行》的錄音」，其間的互文性和與迷影文化（電影導演荷索與影評人艾斯娜 [Lotte Eisner] 的故事）之



「活力喜劇家」展區一景，此展間展呈九〇年代楊德昌的劇場作品 圖片來源：臺北市立美術館

間的關連，讓這個意象區有著不尋常的震撼力。但同時，這又不太容易「外行看熱鬧」，所以它大概不是單純「給網紅打卡」的展覽。二位策展人覺得「楊展」有觀看門檻嗎，是否較適合「影迷」、「迷影人 (cinophile)」和影藝專業人士？兩位在做這個展覽的時候，曾預設它要面對什麼樣的對象嗎？

策展人：其實我們一直都在討論這個問題，我們預設的觀眾應該是「所有大眾」。對於影迷或從來不認識楊德昌的人，有沒有可能達到某種平衡，既可看熱鬧又能看門道。看熱鬧的話，就觀賞那個形式或新認識一位奇才，而那個形式是不是可以讓人覺得有趣、活潑……縱使沒看過那些電影，一樣可以從形式、動線去感受到一點什麼。

對象觀眾不可能只設限懂當代藝術

或懂楊德昌電影的人而已，這是兩個不同專業機構的合作，所以至少兩個領域的人都要進來看。比如電影圈的人他們進來看，可以感受到當代藝術怎麼處理楊德昌；而視覺藝術圈進來的時候，也讓他們了解一位跨域電影導演的創作歷程。我們是兩個機構一起合作，包括各自人員也進來討論，整體上都是我們最後協議的結果，這個協作的過程非常重要。

曾：所以似乎要對楊德昌的電影相對熟悉，既涉及對影像藝術的理解，又同時涉及對於楊德昌在電影史或藝術史的理解。我想從此延伸請教，因為孫松榮老師在國際論壇上曾提問：「電影展覽或展覽，如何作為一種歷史書寫的方式？」同樣這個問題，兩位策展人怎麼看？「楊展」是否可以作為一種電影史或藝術史書寫的方法？而且「楊展」是否超

越傳統的電影研究的撰述與形式，而書寫出了什麼？

策展人：我們所謂的「歷史書寫」，都在指稱於藝術史或電影研究裡有一套既定的模式，對楊德昌作品或是對台灣電影的一套系統說法。但回到我們對這個展覽的呈現方式，不可否認這是一個「作者論的展覽」，但我們也不認為這是一個造神的展覽。如果展覽的歷史書寫能夠成立，是因為在「楊展」裡可見到楊德昌從未出土的東西，譬如從來都沒有任何一篇文獻提到過楊德昌實質受到荷索的影響到底有多深，只會談及他喜歡《天譴》，但是不知道到底這對他意義多大。1982年那兩卷錄音帶是很關鍵的物件，1982年12月，究竟在什麼情況下，楊德昌要去朗讀一位德國導演在1978年出版德文版《冰雪紀行》的1980年英文譯本，這部分對於台灣電影史有一個重新書寫可能性。也就是，我們過去在談台灣新電影的時候，可能會講高達對於侯孝賢在《風櫃來的人》的跳接影響，或是蔡明亮跟楚浮的關係，可是我們很少會提到楊德昌跟德國新電影的關係，這部分值得再深入研究。

第二部分就是這次展覽很重要的「楊德昌的四齣劇場作品」。我們翻遍了所有的華語電影研究、楊德昌電影研究，從來沒有人針對楊德

昌四齣舞臺劇和他九〇年代的《獨立時代》、《麻將》進行深度研究書寫。所以，從這裡來看會發現九〇年代的楊德昌研究，在華語電影研究或在台灣電影研究，有關楊導影片及其劇場作品之間的各種可能關係是非常薄弱，甚至是缺席的。

最近我們聽到中國大陸的一個播客節目介紹「楊展」，楊德昌的影片他們可能已看了數百遍，講述得非常精闢，可是有一個地方……他們評論到：「楊德昌的《獨立時代》跟《麻將》太過直白……」，這就是因為他們不知道為什麼楊德昌會在《牯嶺街少年殺人事件》之後創作轉向，原因在於缺少對楊德昌九〇年代劇場創作的瞭解。楊德昌做的劇場不是傳統劇場，他是刻意地用劇場的某種形式，事實上是一種刻意的反諷，故意大量對白、故意誇張的演技、故意不寫實的燈光

等等。如果不瞭解他這段創作歷程，當然就會無法理解為什麼楊德昌會從《牯嶺街少年殺人事件》到《獨立時代》有著這麼奇怪的跳躍。所以九〇年代對楊德昌來講，是一個非常曖昧而缺乏研究的時期，包括這次我們在「楊展」裡展出了很多關於他的動畫創作，包括最後未完成的《小朋友》等等，這些應該可以對楊德昌研究都有推進的作用。

這個展覽還有個特點，就是把楊德昌背後的思想攤在大家面前。你可以發現他不拍電影的時候，就在寫各種稀奇古怪的劇本大綱，他對這個世界的看法，還有各種對社會環境的批判，他毫不保留地亟欲表達，而不被限制在某一個層面或類型。所以，如果他只是位藝術電影導演的話，他怎麼可能會去開 miluku 那樣的公司，他創立公司的宣言，很明顯完全是作為一個企業經營者

的角度。因為他的思想多元，去看他那些未開拍的劇本，他想拍很多很流行的素材、電視劇、跟一些偶像明星合作，他不像蔡明亮或侯導對於電影堅持只存在藝術性這個問題上面。楊德昌對電影的想像其實包含更多重議題，他當時帶有性別歧見的動畫或者曾批判女性主義，今天很多觀眾看了都很吃驚，所以「楊展」不是在歌頌他的偉大，或把他形塑成一位歷史聖人。今天我們所討論的是「作為一位創作者」的楊德昌，還有讓大家看見有些不同的楊德昌，所以歷史書寫應該可以再重新啟動。不然我們對楊德昌的討論研究，其實已是一個困境或僵局了。2007年他過世以來，女性、城市、家庭、現代性等等有關的研究論題該寫的都已經被寫得差不多了，可說已到了沒有新的書寫問題意識了。所以這展覽應該可被視為我們在作研究之外，讓大家看



「生命沉思者」展區一景，此展間展呈楊德昌 miluku 系列網路動畫創作 圖片來源：臺北市立美術館



《牯嶺街少年殺人事件》道具，於「略有志氣的少年」展區一景 圖片來源：臺北市立美術館



八張楊德昌青年時期漫畫手稿，於「生命沉思者」展區一景 圖片來源：臺北市立美術館



「一一重構：楊德昌」展覽以楊德昌的墓誌銘與特殊的全家福合照作結 圖片來源：臺北市立美術館

到更多那種有點像是伏流也好，某種還沒有出土、還沒有被證實的田野現場，可以把它做重新的提煉。

曾：新出土的檔案文獻的確非常關鍵，但我可不可以說，「所有意象區，也都是透過展覽製作的方式去進行歷史研究與書寫？」譬如，「四頻道」所用的那兩卷錄音帶，作為一個新出土的史料，以錄音跟楊德昌影像並置的時候，透過意象區提供了台灣新電影跟德國新電影相連結並進行研究的契機。

策展人：可以這麼說，但意象區的層次應該比歷史書寫更多，因為裡面有蠻多對於楊德昌影像美學的詮釋、視覺感官與觀眾的關係，它已經不單純只是「到底有沒有可能變成一個電影史，或者是史觀」的問題。我們在講史觀時，其實一般情況，我們都只能從我們已經看到的

現有的東西，譬如從作者作品這些東西去入手。可是事實上史觀書寫不應該只是那些東西而已，它還有更多這些東西的背後，加上不同的人的詮釋觀點，才能夠相對客觀的，或從不同的角度去重新作為史觀的詮釋跟結構的形塑。後設地來看，通常講電影史書寫時，不外乎就是史學家的史料，或是評論家、理論家寫的專書、導演的口述歷史等等，但可以透過策展，意象區再搭配這些文物，當成是我們對楊德昌的一種再書寫。

曾：關於電影史或藝術史的再書寫，其實蠻好奇「楊展」最後幾個展間的處理方式，從楊德昌在國內外報紙媒體的褒獎到各式獎盃、獎狀等豐功偉業，到展場最後，為什麼選擇用比較家族史式的「墓誌銘和全家福家庭照」作結？

策展人：其實有二個考量，一個就是如果按照這個展覽的結構來講，前面的鋪陳太沉重了，所以最後想用一個比較軟性的收尾，我們用「時代的童年」作為開始，所以從一個「童年」作為結束，你也會發現每個展間我們都想去凸顯楊德昌可能化身為一個 14 歲的少年或是少女，在他創作裡面角色的形象，從《牯嶺街少年殺人事件》一直到《小朋友》的少年、少女都是 14 歲，《追風》及他很多劇本的人物都是 14 歲，所以最後我們以這個燈箱的家族照片結尾，是想回到一個童年或一個小朋友的概念作為結束。「楊展」畢竟不只是從藝術史、電影史角度建立起來的展覽，而是一個更趨近作者論的展覽，所以如果將這個展覽的結束回到家庭，是能夠成立的。

其次，不管他在電影史的地位為何，

最後還是要回到這個「個人」。因為他跟其他台灣導演，或是新電影時期的任何導演，都不一樣。做他的回顧展還是要回到個人的經歷，他的特質造就今天的他，而不是台灣電影史造就了他，其實是想有一點點不一樣的詮釋，所以最後我們才會回到這樣感性與溫馨的結尾，從墓誌銘再跳到他的一張很奇特的全家福照片。

其實一般人在研究楊德昌時，還是從他的作品出發，但大家有沒有真正去探究「雖然他作品不多，但為什麼他每一個時期的電影會做那樣的轉變？」尤其是最後一部《一一》。一般人可能不知道，不過你可從展覽裡，包括張震的訪談，看得出他是一個非常理性、非常凶且嚴厲的導演，不准許演員改動劇本裡的任一個字，他現場就是會罵人、就是會板著臉孔。可是他為什麼後來會拍出《一一》？那是一個很巨大的改變，在他和彭鎧立結婚之後，他的生命重心產生極大改變，家庭變得重要，他也變得比較溫柔，有小孩之後重心更移轉到孩子身上，可是一般人是不會去理解「他的生命史、他的生活實際發生的化學變化」和「他的創作」之間的關聯性。

等於是他用《一一》這部電影總結了他的創作史跟他的生命史，這部電影裡面有批判但也很溫馨，其實是他生命歷程的濃縮與總結。展覽

最後的另類全家福照片跟《一一》比較接近，也就是小朋友拍一個他熟悉或不熟悉的人的一個背面，這個背面換成楊德昌的正面，而且他已經離開了，處在影像之外，讓觀眾再看向他。

曾：其實剛才談這麼多，已經談到許多「楊展」在展呈或是在策展方法上的特殊性，譬如剛剛提到主題意象區及兩位策展人的分工和技術團隊的協力等等，相比其他電影展覽，你們覺得還有什麼獨特之處？

策展人：其實有點難跟別的電影展覽比較，因為我們並不太知道實際上它們是怎麼被策劃出來的。可是以我們這次整個工作的過程，它的嚴謹度是還蠻可觀的。這個嚴謹度不只存在於策展人跟研究人員，還有影視聽中心他們的許多工作，包括影片修復、文物的整飭保存，還有視覺設計、展場設計等，那種投入絕對不是一般策展有辦法這樣做的。我們現在一直把焦點好像是放在「電影」這兩個字，但站在總體的角度，尤其從美術館的角度，「跨域思想」這件事情是非常重要的，楊德昌本身就具有某種跨域性，所以他才會受到這麼多的討論，而不是只在講述他的電影美學或者是電影敘事等。

因此，最特殊而珍貴地方也在「兩個不同領域機構之間的合作」，這

在國外或許不是什麼了不得的事，可是在台灣卻被放在兩個完全不同領域，因大家長期對於類型的過度區隔而少有交流，或觀點上的差異。尤其這展是好幾年連續性的計畫，最後成功推出，包括國際論壇、影展及展覽專輯出版等等成果，不管是對機構或觀眾，可以互相地對話、交流、融合，其實是很好的。譬如影視聽中心那些每天在整飭楊德昌文物的同仁，當他們來參觀預展導覽時非常感動，覺得文物在現場變成一種會發光的東西。對他們來說，「原件」這件事情產生了深刻而不凡的意義。

曾：關於美術館與電影的交匯，在國外有一個相對漫長、近百年的歷史發展，孫老師在最近的文章其實有提到台灣當前所謂「美術館的電影轉向」以及「電影的美術館轉向」這種現象或趨勢。因此，最後想請教兩位策展人，電影展覽或電影進入美術館這件事情的看法？包含北美館未來對此有沒有比較中長期的計畫？

策展人：希望透過這個展覽能引發更多持續的討論，包括研究型的展覽、檔案型的展覽、電影展覽或展覽電影，這之間其實有蠻多大家不太理解跟誤解的部分，所以希望要有更多實踐、更多討論。可是實踐和討論其實在台灣都不是那麼嚴肅的貫徹，所以，至少是「拋磚引

玉」，希望激起更多人對這個領域後續的發展，不管是去實踐各種類型的、像這樣的檔案型展覽或者是由電影本體出發的展覽。

北美館向來對影像在當代社會呈現的當代性非常關注，長期以來就不自我框限，不會只做什麼、不做什麼，縱使以前沒有做過像楊德昌這樣純電影領域的展覽，亦曾做過許多觸及擴延電影或動態影像的展覽，譬如2006年的「龐畢度中心新媒體藝術1965－2005」。可是如果要再持續地去做類似楊德昌的回顧展，當然我們暫時沒有特定的規劃，因為就像「楊展」，它不是一個現成的展覽拿到美術館，而是從頭發起研究，還要天時地利人和。北美館2024年會做威廉·肯特里奇(William Kentridge)的大展，

其實他也是很典型從跨領域出發的重要作者，創作大量的繪畫與動畫，也做裝置，是一位特異的當代藝術家，那會是一個相對於楊德昌，另外一種很典型的重要藝術家跨領域的代表。

電影展覽在國外已經是一種趨勢，你看最近又有安妮·華達(Agnès Varda)在法國電影資料館的展覽；但在台灣，我們還沒有辦法讓這一個現象變成是某種常常發生的事情，意思就是好像美術館對於電影，或影視聽中心對於美術館之間，我覺得還是有不少對彼此的落差。這裡面涉及製作一個電影展覽時應該的型態，其實兩邊存有不同意見。對我們而言，當然會比較站在一個美術館的概念，要多面向地跟多重地去展示一位導演，比較不傾向電

影博物館只展文物和影片片段，這部分反而會感覺過於固態。如果是電影展覽的話，就會有多重動態或多重藝術跨域的方式去呈現。

像剛剛我們講的，假設今天楊德昌的展覽如果能重新來一次，我們要把藝術家創作加進來，讓它更多元，或是讓楊德昌跟其他的藝術作品能夠產生對話，譬如我們可以拿他跟米開朗基羅·安東尼奧尼(Michelangelo Antonioni)及其他的亞洲導演對話，讓「楊德昌」能夠更輻射地發展，可以超越作者論的概念，拉高到一個有關電影史跟藝術史之間的深度對話。這是我們對於「電影展覽」的期待，所以這次的展覽可以說是嘗試的開始。



2023年7月21日「一一重構：楊德昌」展覽開幕晚會現場 圖片來源：臺北市立美術館