

無人稱的腹語師—— 探訪「一一重構：楊德昌」

Polyphonic Ventriloquists: Exploring *Edward Yang* *Retrospective*

文 Text —
陳泰松 Tai-Sung Chen
藝評人



「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

關於「一一重構：楊德昌」回顧展，頗值得議論的展間之一是「多聲部複語師」(The Polyphonic Practitioner)——以下簡稱「複語師」。首先，複語師是腹語師(ventriloquist)的諧擬。或許，在孫松榮與王俊傑兩位策展人眼裏，複語師與腹語師有相互解釋的意思。¹關於這點，不太緊要，我後續將再回來，比較令人印象深刻的是這個展間的三維度影像投映。

這間設置(dispositif)，說是裝置也行，符應了電影學者及策展人巴依尼(Dominique Païni)他長年推動的「展示電影」，其思路梗概在著作《電影是一門造形藝術》有所詳述；例如，使電影脫離影廳，還原到它的物質性，也就是影片，並遭到片段的擷取、複製，然後投映在展牆上，以這種具有空間調度彈性的影像支撐物取代螢幕²。有意思的是展牆與地板的投映，前者是楊德昌電影《海灘的一天》、《恐怖分子》與《青梅竹馬》的片段合輯，後者則是鳥瞰沙灘海浪的動態影像，是策展團隊特別購自資料庫的影片，以呼應電影畫面裏出現的平視海灘，且不時出現字幕，是楊德昌唸誦韋納·荷



「電影展覽」經典著作《電影是一門造形藝術》之法文版書封

繁體中文版於今年出版，多明尼克·巴依尼(Dominique Païni)著，林志明譯，新北：黑體文化，2023。



「多聲部複語師」展區一景，展呈《冰雪紀行》(英文版)與楊德昌英語朗讀的錄音帶原件

文物由彭鎧立提供，寄存於國家電影及視聽文化中心

索(Werner Herzog)的著作《冰雪紀行》(*Of Walking in Ice*, 1974)的文句。這段唸誦出自於兩卷錄音帶，楊德昌生前的私人物品，是策展人在其遺孀彭鎧立寄存遺物裏的意外發現，因荷索的電影《天譴》鼓舞其電影志業，以景仰的心情唸完整本書。

敘事的後製性

這個展間頗具視聽效果，非常特別，雖不是唯一，在我看來卻是策展人**做展覽**最具有越俎代庖的手勢，也就是說，「複語師」像是某位受邀藝術家的委製；借用尼可拉·布西歐(Nicolas Bourriaud)的話來定位，這是「後製型」(postproduction)的藝術創作。形式的尋常定義被他更新為一種名叫劇本(senario)的東西，他說，這是「對世界的使用模式」，是「當劇本變成形式」³的一種說法——這個藝術命題，當然讓人想起史澤曼(Harald Szeemann)1969年在瑞士伯恩美術館(Kunsthalle Bern)開創性的策展「當態度變成形式」。是什麼劇本？布西歐有更為具體的陳述，其中一段如下：

後製型的藝術家為作品發明新的做法，將昔日既有的影音形式摻入作品自身的構成。然而，他們也反覆剪貼歷史與意識形態事物的敘事，嵌進一些元素，組成另類的劇本。因為構成人類社會的是敘事，非實物的腳本（scripts），並表現為生活方式，工作或休閒裏的人際關係，是各種機構或意識形態。⁴

委製是詼諧的說法，因為其實「複語師」的規劃是策展人，而不是參展的藝術家；且就展覽的規制來看，這無疑是回顧展，規範式的傳記體，電影的展間順序是以歷時序的前後關係建立起來，其間穿插分鏡圖、腳本、劇照、各式文件、檔案與名人訪談等等。這是交代楊德昌電影藝術的首展，其盛大的規模與莊重感，試圖讓觀眾對這位導演有整體的認識與掌握。「一一重構」是專為楊德昌的電影而打造，不是圍繞某議題的策展開發，集結多位藝術家的作品或各式各樣的組合

物。難道是策展人蛻變成「後製型」的創作者？幸好！他們沒有暗渡自己為作者，不至於使回顧展亂了套；這也是事實，策展人並沒有把自己標示為作者，遵守組織者應有的分際。

不過，策展人確是有把手伸進去，只差沒整個人溜進去，掛上作者牌，而其所謂的「多聲部」有一部是屬於他們倆的。若說全部都是，那也不算過分，畢竟他們是規劃者，應得到文物及著作所有權人等相關人士的認可與授權，否則不會有這種展間的設置。換句話說，在策展人的指認下，腹語師⁵固然是指向楊德昌，亦何嘗不也反指了他們自身，猶如是另一位腹語師，手操前者如偶具，透過這個展間以發出它的某種語言。

人物的分子化

是哪種語言呢？不就是**多聲部**，也是使其成為可能的**複語**，而且由策展人指揮的。首



「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

先，那無非是強勢的、「展示電影」的元語言（metalanguage），正如巴依尼提挈的四項特點：擷取、複製、發光影像，以及用來展示的時間⁶。在此，展牆是空間要素，使觀者從影廳保有「劇場設置」（dispositif théâtral）的牢籠中得到解放，可自由走動，至於電影則還原到動態影像的物質性，也就是影片本身，並配置物件、檔案、劇照等相關文本，引入了造形的概念。這種元語言在「複語師」的運作邏輯是：策展人將楊德昌的影片整理成意指（signification）的第一系統，並使這個意指被吸收、消化為第二系統的所指（signified）。換句話，「複語師」操作的是元語言，也是後製性的再創作。一方面，它是展示電影的技術語言，另一方面，這個技術又是策展人藉以顯示他們擷取的影片及片段剪輯之意有所指。意指什麼？就畫面來說，這是聚焦於影片裏的城市景觀、男女情事與衝突，死亡，特別是指男性的死亡，以及構事（fiction）跟真實彼此曖昧不清的敘事，最後似乎消解於展間的地板上，策展人配置的動態影像：鳥瞰海浪在沙灘上的反覆沖刷。原本電影《海灘的一天》已是意識流的敘事，過去與現在是片段式的銜接，如同回憶跟當下是不時地來回跳接，但敘述的線性隱約殘留在觀影者的心目中；然而，這個沖刷的無時序，干預了影片的敘事線，像是使其稀釋，最後隱沒於它的生態循環、反覆與重演：海浪，大自然的恆性，男女情事的敘事框架在此遭到侵蝕，城市圖景也隨之消逝——不要忘了，《青梅竹馬》的英譯正是 Taipei Story，台北故事，就此煙消雲散。

若說元語言有其鏡映的意指，那便是來自於這個沖刷的隱指義（connotation），其一是自然，其二是物性的重演；誠如《海灘的一天》，敘事是以海灘為起點，也是終點，它的迴圈難不成是

這個隱指義，也就是說，是男女情愛之無法了結的致命迴圈。這個迴圈猶如自然，不是重彈舊調的勸慰，要人們擺脫情困的精神超脫，而是很奇特地被託付給一種可名之為「情不為何物」的物性重演——借取 2022 年台灣美術雙年展的議題「問世間，情不為何物」（Love and Death of Sentient Beings）。人在「複語師」，亦如觀眾在這展間裏，多少會被海浪來回沖刷沙灘的鳥瞰所觸動，像是述說著人的尊位、故事與生命是屬於不斷殞落、瓦解的物性過程，興衰的重演也是。重演，其詭譎的模態莫過於《恐怖份子》，現實與構事（虛構）兩者扣接，像是莫比斯環（Möbius band）：在現實裏，走著走著，突然發現是在構事之中，然後恍然又發現走到現實裏了。通常，楊德昌的電影被解釋為台灣 1990 年代人際疏離與社會危機，呼應並延伸張耀升的觀點⁷，我們不妨把這場危機以其是迴圈的模態（modality）來理解。

在此，這三部電影的角色人物被解放出來，不受限於各自情節與固有的角色關係，從「圖框化」（pictorial frame）⁸的封閉社會裏脫逃而出，變成概念人物，或是人物的分子化，無論它們原本是屬於 Taipei Story、That Day on the Beach 或 Terrorizers；劇組遭到解散，四處流離，或全部混雜在一起，可隨機結盟，或說全都是屬於「複語師」的群組也行，成員計有：淑安／陽具女人⁹、大順／竊賊男、阿娟／女情人、賴桑／教練男、阿貞／小資女、蔚青／樂器女、李立中／閹割男、郁芬／作家女、小強／戀物男、佳森／順男、佳莉／逃女、德偉／事業男、阿隆／規男、梅小姐／女主管等等。這裏，劇情沒有固定腳本，或根本沒腳本可言，甚至，情節的線性及其因果動力也遭到剝奪；這是一群人物肖像的特寫，故事有待重構，似乎透露著「複語



「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

師」是策展人設置的多重評註。

依據楊德昌的說法，女性是靈性的，在於希望的追求與未知的探索¹⁰，若能允許這麼說，這三部電影談的是女性自主與獨立的贏得，那麼，男性之死歸咎於他臣服大他者體制的墮落、淫穢，是欠缺勇氣、自我激勵的魯鈍與麻木，不過在「複語師」那裏，給出的不是這種屬於劇本欽定、封存好的敘事意義，像是影片走到底會出現的字幕——終／End／Fin——就能得到故事完結的意義，而是諸片段之時空平行及其符碼效價（valence）的平等佈置，是對立項之不斷互位、重演與縈繞的迴旋曲。

有個插曲，展間「略有志氣的少年」是另一種迴旋曲，策展人很有巧思，將《牯嶺街少年殺人事件》兩段未曾曝光的試拍片段（彩色版與黑白版），各自投映在互對的展牆上，中央擺著一套座椅，懸吊的燈泡在戲劇性地晃動後，畫面切換成該影

片一段白色恐怖的審訊情節。此外，策展人給這展間的標題難不成有挖苦的反諷意味，因為面對大他者的體制壓迫，活在其中的小明（女）只不過是拒絕小四（男）的愛情，說出「這個世界是不會變的」以明志的斷語，小四的男性志氣竟是以犧牲女性為祭品，訴諸情殺的不堪。這要求我們注意張立人的《戰鬥之城》系列動畫（2010-2022），同樣有個名為小明的女子，也有相同的斷語，甚至成了一個根本的母題，其刻意的爭鋒相對不啻是對《牯嶺街》全面的逆襲，擴大敘事格局的升級版——況且在藝術語彙上，《戰鬥之城》還是屬於楊德昌晚年重拾鍾愛已久的動漫。

浪的物語

是浪的湧現，海水的起伏與來去，寄情於它的是世事滄桑的寫照，心緒波濤，難以撫平，但有時也可滌心淨慮，正如《海灘的一天》的開始與

結束。浪景在此有兩種視角，如前者那種平視下的海灘，難免不讓人想到海浪或海灘是眾多電影的情愫範式，安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）的《情事》（*L'avventura*, 1960）在敘事上可加以對比。¹¹

那是縈繞於死亡的懸疑，前者是失蹤男，後者則是失蹤女；至於結局，前者的女人倒是有心境豁然開朗的況味，眼裡有未來前景的天光，後者的男人則在現代社會裏因情感世界的貧困與輕慢，命運遭到譴責，呈現為精神危機與人際溝通的挫敗¹²，海邊正是關鍵場景的所在。高達（Jean-Luc Godard）的《狂人皮埃洛》（*Pierrot le Fou*, 1965）則是另一個例子，同樣是男女情愛，但貌合神離與溝通困難，且更聚焦於主體性的難題。片中，倆人一路肆行，至於海邊，那是逃亡終點，也是命終所在。在電影圖像上，相較楊德昌的擅於精算與持重，高達則頗具挑釁姿態，其活潑輕快與玩世不恭，不僅表現在人物角色的性格上，影片敘述活動的調性也是，例如即興、音畫分離、場景跳接、情節破碎、人與情境的刻意脫節，以及繪畫、文學、時尚或廣告等類型的彼此串接與互文性等等；甚至質問起觀眾「影片裏此刻主觀鏡頭是屬於誰的經歷」，電影要如何看，跟現實有何關聯等等¹³。據此，「複語師」似有高達的若干身手，但僅限於畫面剪輯，意在卸除楊德昌影片的敘事鎖鏈，成了落單的、去脈絡化的電影圖像；例如《海灘的一天》，有個畫面猶如退回到原始素材，一個原初場景，名叫「其中一位丈夫失蹤了」¹⁴，是源自楊德昌的英文劇本，日後才拍成電影的鏡頭想像。

徘徊在海邊的人與鏡頭，浪景的顯現不單如此，還有另一種視角是抬升到鳥瞰高度的動態影像，在楊德昌那裏卻未曾出現過。關於這種畫面，

當它被投映於藝術場域時，我們是無法閃過安其·萊恰（Ange Leccia）令人印象深刻的錄像《海》（*La Mer*）——首度發表於1991年，影像特別經過數位技術處理過。此般浪景，不無讓人腦中閃現崇高美學的重現，或是消費社會對崇高的索求並以此作為商品促銷的影音修辭術¹⁵，但若排除這份雜念，特別是當展牆的三個屏幕也同時出現浪景的鳥瞰，此際，「複語師」正是被浪景的鳥瞰影像所全面主宰著。這個時刻帶來兩種效應，一是前述提到「情不為何物」的物性重演，且是以崇高感（sublimity）將物性（海浪）推向一種能泯滅情愫的美學時刻。另是浪景對觀者所形成的包覆感，就視覺體制（scopic regime）而言，使「展示電影」有內捲為3D虛擬影像的奇妙態勢，像是陳芯宜的電影《無法離開的人》（2023），觀者每人配備一具頭戴式3D顯示器，眼裏迎來的首幕正是人置身在海堤上，沉浸在環景式的綠島海景裏。

借來的不死

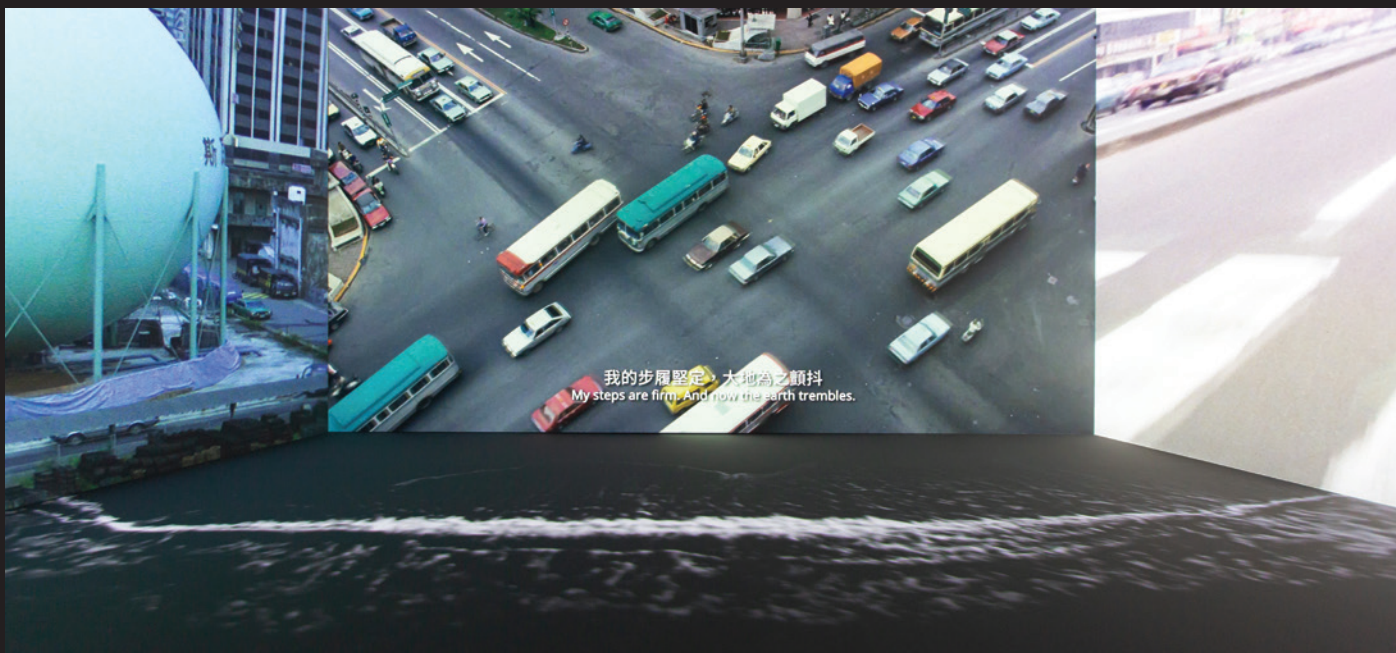
關於楊德昌唸誦荷索的《冰雪紀行》，很顯然地，它是被嵌入「複語師」的，本身其實是私人文物，談不上創作，某種公開的展演或行為藝術，會在此出現，策展人有給出一項理由：「藉由音畫錯置創造出一個交織存活（語聲）與死亡（影像）的平行時空」¹⁶。我們應曉得，荷索對楊德昌影響並不在於電影圖像學與藝術理念，而是對電影創作精神的勵志，《天譴》（1972）便是代表之一，如同旅途日記《冰雪紀行》¹⁷展現的行動意志對他的啟示。在「複語師」裏，楊德昌複誦荷索的文句被策展人剪輯，並貼到影片字幕的位置上，特別是那段長句，猶如反覆不斷的禱念與祈願，唸著：「艾斯娜不能死，她不會死，

艾斯娜不能死



「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



我的步履堅定，大地為之顫抖。
My steps are firm, And now the earth trembles.

我不允許。她不會死，不會的。不是現在，她不可以，不，她現在不會死，因為她就是不會死」。

若真把「多聲部」視為一回事，我們必得辯證地認出它的主旋律，否則就沒有「多聲部」的意義，正如同它們在「複語師」裏發出的多種話語也絕非只是大雜燴，毫無關聯的拼裝，因而《冰雪紀行》的禱念在此便不應是聊備一格的備註，只圖讓觀者知道楊德昌對荷索的仰慕，只是認知此事的索引。在此，我們沒理由不傾聽溢出荷索脈絡的「不能死」的聲喊，那可以是女人不能死，即使在現實生命裏會，但在電影裏不行，因為這種符號不能死，甚至電影也不能死，藝術不能死……：一項必須訴諸實踐來禱念。誠如何恩兄弟 (Joel Coen & Ethan Coen) 執導的《巴頓芬克》(Barton Fink, 1991) 之詭異情節，片中的女人，無論她真假與否，是照片裏的人物，還是在海邊歇息、看浪的女人，到最後都以各自模態，好端端地活現著。

符號可活現，不必然沒生命，而人是活在那裏面；例如有一間展室，策展人安置《恐怖份子》的經典畫面「淑安回眸」，受委製者是何昆瀚與周柏慶兩位藝術家，以數位重製的照片佐以動力機械加以呈現，便是這個意思。

餘音

原本只是私密的錄音帶，但策展人慎重地將這份唸誦導入「複語師」，不僅是公開楊德昌私下向荷索的致敬，且是以複誦來效仿，呼應其苦行。然而，這個導入，作為影片的註記，難免帶有腹語的餘音，像是弦外之音，是楊德昌沒有做的、另一種型態的致敬，多少帶有實驗與發明性的創作。

1968年，荷索第一部贏得影壇關注的劇情片《生命的跡象》(Lebenszeichen)，片中描述一名受傷士兵，被派去鎮守希臘偏遠小島上一座碉堡，因環境的死寂與無聊而逐漸陷入瘋狂與精神失常的故事，而呼應這個精神狀態是主角在一座山麓上看到一片無數的風車無休止地旋轉與吱吱響的噪音而被逼瘋。2022年，藝術家布萊德 (James Bridle) 的作品 *Windmill 03(for Walter Segal)* 便是受到荷索這部影片的啟發。這是一件風車雕塑，並引用荷索這部影片的片段，同時也獻給德裔英籍社會主義建築師西格爾 (Walter Segal) 在20世紀70年代開發一種DIY的建屋法。其次，荷索當年在希臘拍攝的風車是屬於某家能源集團，在乾旱氣候下肩負灌溉功能，也是克里特島拉西錫高原的傳統希臘風車，布萊德此種機具雕塑連結到設計師艾薩克斯 (Ken Isaacs) 對模組化建造系統的構想，包括與的合作，以表徵過去與未來願景的結合，提示綠能教育、環境復育與自我革新的生態永續——以布萊德的話來說，這是1960至70年代反主流文化的「嬉皮文藝復興」(hippie modernism)，一種不同的現代性，持續的創新不建立在以消滅過去為代價之基礎上¹⁸。最後，2023年德國卡爾斯魯厄藝術與媒體中心 (ZKM) 有項策展「Driving the Human」，該作位於子議題展區 Tools for the Future。

- 1 在台灣，華語常有一種翻譯策略，刻意製造不相襯的譯詞，這與其看作是無害的詮釋，倒不如看是命題視角的游移不決，閃爍其詞，因多語慾望導致了論述的縱深剖面遭到滑脫。若從好處來看，這是創造語意的橫向引申義，但前提得究明譯詞的思維底蘊。
- 2 多明尼克·巴依尼 (Dominique Paini) 著，林志明譯。〈電影、銀幕及展牆〉，《電影是一門造形藝術》。新北：黑體文化，頁 30。
- 3 全名是：「活在你腦裏：當態度變成形式 (作品 - 概念 - 過程 - 狀態 - 訊息)」(When Attitudes Become Form: Live in Your Head, Works-Concepts-Processes-Situations-Information)。
- 4 尼可拉·布西歐 (Nicolas Bourriaud)，熊雯曦譯。《後製品 - 文化如劇本：藝術以何種方式重組當代世界》(*Postproduction*)，北京：金城出版社，2014，頁 31。引用段落中譯，筆者根據法文原著稍作調整。相關細節，請參見 David Robinson, "Film Museums I Have Known and (Sometimes) Loved," *Film History* 18.3 (2006): 242.
- 5 本文有上下引號的「複語師」是指展間，是屬於策展人的語言，若沒有上下引號，則是直指腹語師這個角色。
- 6 《電影是一門造形藝術》，頁 29。
- 7 張耀升。〈楊德昌《恐怖份子》：以敘事來反敘事的台灣電影代表作〉。《關鍵評論網》，2016 年 8 月 21 日，網址：<<https://www.thenewslens.com/article/45662>>。
- 8 張靄珠。〈謊言實錄：楊德昌《恐怖份子》的性、謊言、暴力〉，《中外文學》，第 33 卷第 3 期 (2004 年 8 月)，頁 15-37。
- 9 這是張靄珠借用拉岡的用語，參見註 8。
- 10 關於電影裏女性角色的性別位置，楊德昌有一句常被引用的話：「女性在劇本中是靈性的象徵，希望追求與探索未知；男性較為實際，走已知的路，不敢冒險。」出自《海灘的一天》楊德昌筆記本，頁 47。轉引自《一一重構：楊德昌》展覽專輯，王俊傑、孫松榮主編，臺北：臺北市立美術館、國家電影及視聽文化中心，2023，頁 128-129。
- 11 黃建業在其影評〈楊德昌，台灣新電影的知性思想家〉便提到這個比對在影像美學的可行性，收錄於「中文電影資料庫」，網址：<<http://www.dianying.com/ft/topics/articles/huangjianye01.php>>。
- 12 Peter Bondanella，王之光譯。《意大利電影——從新現實主義到現在》(*Italian Cinema-From Neorealism to The Present*)。北京：商務，2011。頁 172-177。
- 13 Jeremy Shattuck. "Miscommunication and Art - Subjectivity in Pierrot le Fou." *HIP AND TRIPPY*, September 24, 2013: <<https://www.hipandtrippy.com/2013/09/miscommunication-art-subjectivity-pierrot-le-fou/>>.
- 14 此後，楊德昌找來吳念真一起編電影劇本，參見《一一重構：楊德昌》展覽專輯，頁 152-153。關於這點，還有一種充滿詩意的說法，「一個女人在沙灘上，吹風，不知道她的丈夫在哪裡」，參見葉郎。〈楊德昌《海灘的一天》：台灣新電影的復仇者聯盟〉，《關鍵評論網》，2016 年 6 月 18 日，網址：<<https://www.thenewslens.com/article/42217>>。
- 15 Simon Morley, "Staring into the contemporary abyss: The contemporary sublime." *Tate Etc.* Issue 20(Autumn 2010) : <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-20-autumn-2010/staring-contemporary-abyss>>.
- 16 參見《一一重構：楊德昌》展覽專輯，頁 26。
- 17 1974 年，荷索從友人處得知當時素有「德國新電影之母」之稱的電影史學家艾斯娜 (Lotte Eisner) 病重，隨即動身，只攜帶指南針、帆布袋和簡單行囊上路，從慕尼黑徒步至巴黎，發願並相信以此行為能挽回她的存活。《冰雪紀行》(1974/11/23-12/14) 便是該旅程的日誌。
- 18 關於這段簡述布萊德此作的文字，參見 ZKM 的網址：<<https://zkm.de/en/node/52246>>。