

博物館與文化 第 10 期 頁 101~108 (2015 年 12 月)

Journal of Museum & Culture 10 : 101~108 (December, 2015)

展示評論 Exhibition Review

數位時代下的影像歸屬：

《來美術館郊遊—蔡明亮大展》¹

The Destiny of Moving Image in the Digital Age: Stray Dogs at the Museum

王萬睿²

Wai-jui Wang

蔡明亮的「新」電影，或作為裝置藝術的《郊遊》

《來美術館郊遊—蔡明亮大展》於 2014 年 8 月 29 日至 11 月 9 日於 MoNTUE 北師美術館展出，除了吸引不少蔡明亮的影迷入場觀賞，對一位過去以攝製劇情片為主的導演來說，蔡明亮透過展覽呼應了數位電影時代的多元影像裝置的特性。回顧蔡明亮創作生涯，獲得第七十屆威尼斯影展評審團大獎的長片《郊遊》(*Stray Dog*, 2013)，有兩項重要的意義，首先，蔡明亮作為臺灣新電影第二代導演，首次以數位攝製完成一部劇情長片，除了電影院放映之外，並將其置於美術館空間完整放映；第二，他首次將自己的長片重新拆解、切割、剪輯，並根據電影場景於北師美術館展示空間重製

¹ 本文初稿撰寫期間，實需感謝香港中文大學文化及宗教研究系林松輝副教授不吝分享蔡明亮電影的研究心得。而兩位匿名評審的誠懇批評，也使本文的理論框架得以更為清晰。

² 本文作者為香港中文大學人文學科研究所臺灣研究中心博士後研究員。

Research Fellow, Taiwan Research Centre, Research Institute for the Humanities, The Chinese University of Hong Kong.

Email: wanjui1230@gmail.com

(投稿日期：2016 年 3 月 27 日。接受刊登日期：2016 年 5 月 17 日)

(remake)與裝置多元角度的投影設備，讓此一長片在美術館中以「影片展覽」(film exhibition)方式呈現，而非尚-克里斯多福·華佑(Jean-Christophe Royoux)所定義的「展覽電影」(cinema of exhibition)概念。《來美術館郊遊—蔡明亮大展》超越了上世紀五十年代以降「展覽電影」著重對電影史或影像敘事的反省(Royoux, J., 1999)，轉而以展覽空間為出發點的理論基礎，進行影像藝術的展示。已有論者肯定蔡明亮自電影攝製逐漸過渡至裝置／數位藝術的跨界轉向³，本文則希望透過由電影研究與影片展覽的理論對話出發，試圖勾勒蔡明亮以其首部數位劇情電影為基礎，於美術館部署影像裝置藝術，並重新反思數位時代下臺灣新電影美學的潛力。

首先，討論蔡明亮的電影如何進入美術館？就蔡明亮影片創作的類型而言，在西方現代藝術的語境下，屬於實驗電影或藝術電影的範疇，在二十多年來的創作生涯中，不僅維持一貫極簡主義的影像風格，對臺灣本土商業票房回收也有愈來愈精準的評估，這體現在《郊遊》只做五十場商業放映⁴，並在創作的過程中考慮美術館裝置和展示的可能性。在這兩個層面上，需要先爬梳蔡明亮電影創作歷程中，自電影跨界到當代藝術的裝置實踐，如何在這個基礎上回應對電影展示的相關論述，反思蔡明亮的《來美術館郊遊》的策展所代表的當代臺灣體現的「影片展覽」的議題，一方面來自作者本身的影像裝置與美術館空間的場景佈局，以及來自於參與美術館內多焦點的影像佈置，與觀者民主化的視角。

回顧蔡明亮電影創作生涯，大致可區分為電影創作、當代藝術影像與影片展覽。蔡明亮電影長片創作始於上世紀九十年代《青少年哪吒》(1992)，

³ 孫松榮，〈持續交錯的閃動著：評《來美術館郊遊：蔡明亮大展》的影片展覽〉，見 <http://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2015013103> (瀏覽日期：2015 年 3 月 27 日)；張小虹，〈美術館就是電影院〉，見 <http://talks.taishinart.org.tw/juries/chh/2014072601> (瀏覽日期：2015 年 3 月 27 日)；陳泰松，〈造型性的影像：看「來美術館郊遊—蔡明亮大展」〉，見 <http://talks.taishinart.org.tw/juries/cts/2014090102> (瀏覽日期：2015 年 3 月 27 日)。

⁴ 以《郊遊》全台限量 50 場放映「蔡明亮：這是我的謝幕！」為例，在博客來售票網，獨家販售全台北中南共 50 場大銀幕場次預售票，見 <http://star.ettoday.net/news/320131> (瀏覽日期：2015 年 3 月 27 日)。

緊接著《愛情萬歲》(1994)、《河流》(1997)、《洞》(1998)和《你那邊幾點》(2001)，自《不散》開始，則開始嘗試於電影展示與場景空間的多元關係，如孫松榮(2014)所謂「一個在象徵着現代主義電影觀式微與頹敗的語境裡投映老電影的展覽現場」。《不散》於臺北永和已歇業的福和電影院實景拍攝，並重回福和戲院首映，並於電影院銀幕放映，邀請演員重回拍攝的場景福和戲院，與觀眾一起坐在觀眾席上觀賞，已經初次嘗試透過銀幕部署與場景佈局的過程重新展示影片展覽的可能。至此之後，蔡明亮的電影創作進入了第二個階段，也就是進入美術館、藝廊等現代藝術場域中，展示電影作為藝術的裝置展演，如《花凋》(2004)、《情色空間》(2007)、《是夢》(2007)、《情色空間 II》(2010)、《河上的月色》(2010)、《鍋爐裡的劇場》(2011)等(孫松榮, 2014)，而2009年也完成了獲法國羅浮宮委製拍攝的劇情長片《臉》。而《郊遊》的拍攝過程中，蔡明亮已開始了與美術館的合作⁵，有意識地將劇情長片的拍攝結合影片展覽的跨媒介的實踐，最後不僅展示了一些NG鏡頭和長拍鏡頭，《郊遊》也是他第一部攝製過程中考慮了美術館裝置部署而完成的劇情長片。

然而，影片展覽與數位影像有密切的關係，尤其是藝術影片逐漸獲得美術館或博物館接納而具有藝術品的地位，和古典藝術的原創性、本真性、統一性的觀點背道而馳。電影得以於美術館展示，乃是因為數位影像的可複製性、可修改性、可切割性等等的特質。曾任法國電影館館長，現任巴黎羅浮學院教授的多明尼克·巴依尼(Dominique Païni)認為之所以藝術電影於「具有無限可複製性的時代給予它藝術地位的認可」(林志明譯, 2013)的原因，其實是因為過去被視為邊緣性和特殊性的科技，因為影音部署與場景設計的重新配置，讓科技擁有了解放電影主體的可能性。其實，蔡明亮第一部數位短片是《與神對話》(2001)，蔡導當時認為這部短片的拍攝過程，讓他首次

⁵ 蔡明亮：「我在做《郊遊》拍攝的時候，我其實已經跟美術館談了，所以我在拍的很多時候，是去給美術館拍攝的。」原文見：徐明瀚、日德·艾蘭(Ella Raidel)訪問，2014。〈去劇場「西遊」，來美術館「郊遊：訪蔡明亮」〉，電影欣賞，159，頁79。台北：國家電影中心。

意識到「數位的東西有它自己的特質，它是一種媒介。當我用數位的方式時我覺得我好像再用另外一支筆」(白睿文, 2007)，而這種特質是一種突發性、偶發性、隨機性的記錄。蔡明亮對於數位攝影的觀點，是正面看待數位攝製的可能性，這段論述明顯呼應了法國新浪潮傳統的作者電影，回應楚浮(François Truffaut)大膽依循導演阿斯楚克(Alexandre Astruc)在《法國銀幕》所發表的「攝影機鋼筆論」(caméra-stylo)。電影具有跟文學或其他藝術創作同等的地位，只是工具不同，攝影機如同電影創作者的鋼筆，強調表述的功能(means of expression)(Gerstner, D., 2003)，並呼籲導演才是電影藝術的創作者，鼓勵作者電影。蔡明亮則是臺灣新電影第二代的作者導演，透過數位攝製的實踐，結合他電影中一貫的日常生活敘事與即興表演的表演風格，逐漸成熟地完成一次跨媒介的影片展覽。

影像裝置與場景佈局

《郊遊》乃是蔡明亮第一部數位影像劇情長片，也是以此為本，同時完成了美術館的影片展覽與全片放映的計畫。相較於劇情長片傳統仰賴戲院放映的方式，多明尼克·巴依尼(楊成瀚譯, 2014)認為影片展覽「是由影片片段所構成的，因而由作品片段所構成的。影片展覽乃是將影片拆解，取出細節。這是一種獨特的操作，因為我們無法想像去參觀一個布勒哲爾(Brueghel)、魯本斯(Rubens)或畢卡索(Picasso)的展覽，只由其各畫作中的一小部份的所構成的。」在所謂的「黑盒子」(black box)戲院之外，《來美術館郊遊—蔡明亮大展》提供了電影版本所沒有提供，或尚未提供的影像素材，於美術館的「白箱子」(white cube)空間裡，不僅僅透過拆解原劇情長片的結構，還以不間斷播放、暫停、剪接原素材的方式，擴充一部電影在空間中被閱讀的可能性。而從黑盒子到白箱子展示空間的跨媒介實踐(intermedial practice)，同時能吸引蔡明亮的影迷，以及對裝置藝術有興趣的民眾一同參與，進入美術館空間觀賞多元視角的影像展示(Lim, S. H., 2014)。因此，美術館富有教育功能的定位，也讓電影導演延伸或改變了其創作形式和物件裝

置的影像部署，同時，當電影可被拆解與重組，這個影像再生產的過程不但將電影定位為現代藝術作品的一個類型，同時也是蔡明亮自我解構〈郊遊〉這部長片的過程。

就「影片展覽」的定位而言，多明尼克·巴依尼更提出了「影片展覽」與傳統藝術策展的三種差異，第一，電影展示的是複製品；第二，影片展覽展出的是發光影像；第三，影片展覽展出的是活動的影像(Lim, S. H., 2014)。傳統概念下的藝術展覽，藝術作品大多是以靜態的、完整的形式呈現(畫作、雕刻、甚至攝影作品)，而非破碎、片斷、乃至於動態影像。有別於黑盒子內的電影放映，數位化時代下的影片展覽，以場景佈置與影像投影為其策展的主要裝置。數位影像攝製的劇情長片《郊遊》，既是一個完整的電影作品，同時本身就是一個有利於複製的數位影像檔案，並便於切割與裝置。《來美術館郊遊—蔡明亮大展》分成兩大部分，一種是敘事性影像，第二種是非敘事性影像。展場地下一樓定時放映《郊遊》與《那日下午》的完整版本，有趣的是，在地下一樓並未設置座椅，而是提供高麗菜抱枕，呼應《郊遊》李康生吃高麗菜的場景，觀看《郊遊》時獲得與劇情互動的多焦點觀影體驗。

二樓則是呈現的《郊遊》的片段，包括不存在長片中的段落鏡頭、也包括長拍鏡頭，所展示的段落強調空間性，劇中人物情感的時間延展，而非展示具敘事性或戲劇性的段落。影片展覽以投影展示，大多投影在美術館白牆之上，爲了要能呈現發光影像的特性，勢必不能使美術館展示空間過於明亮，而這個考慮即成爲蔡明亮展場的場景部署特性。他將美術館的二樓，空間重新佈置爲電影中的一家人曾共處的一個荒頹破舊的居家空間、以及位於偏遠山區的廢棄工廠，透過大量的枯樹枝的搭景，於採光良好的美術館內部建構一個陰暗的「環境裝置」，在牆面或不同的介質上投影(如皺摺的紙面)，其中包括《郊遊》李康生吃雞腿便當，以及陳湘琪的特寫等長拍鏡頭。牆上不同介質表述的影像，與美術館場景佈置則成爲互相指涉的關係。於是，影片展覽不僅呼應了電影本身的場景設計，同時也與劇場空間的佈署產生跨領域的實踐。

同時，觀眾可以自由的經由展覽動線，體驗一場運動影像或活動影像的展覽，甚至參與展覽期間除了八場蔡明亮親自主持的「深夜講堂」，還於展期間推出「夜宿美術館」的活動，讓參展觀眾帶著睡袋、帳篷來美術館與蔡明亮的影像一起過夜。換句話說，這個影片展覽提供一個觀者與展覽一起共生共存的可能，當展覽時間超過了美術館一般固定的開放時間，也同時挑戰了美術館象徵美學權威的定義。觀眾更可透過穿越各個展場，觀眾可以無視電影放映時段隨時加入觀影的現場，隨時進入電影的形式重新復活，如同李天爵（2015）所謂「透過流動的視線，電影不再是兩小時的定點活動，觀者可以對影像自由詮釋、改變觀看角度、選擇性或間斷性觀看，甚至完全不看（電影），而只是感受這個『電影空間』」而唯有透過觀眾任何時刻進入展場的參與和凝視，裝置再生產的影像特性，才能自黑盒子中解放，在美術館重生。

數位電影與裝置藝術的未來

讓我們最後回到一個歷史事件，1986 年 11 月 16 日由詹宏志所草擬，53 位關心臺灣新電影發展的文化界和電影工作者簽署的〈民國七十六年台灣電影宣言〉中透露對當時電影環境的批判與焦慮之情，除了呼籲政府提出一個明確的電影政策、期待傳播人士非以娛樂而是文化的角度報導臺灣電影的發展、以及反省影評的獨立位置。文末提出「我們相信電影有很多可能的作為，我們要爭取商業電影以外『另一種電影』存在的空間」⁶的觀點，「另一種電影」其實就是指相對於商業電影之外，寬泛定義下的藝術電影，而替「另一種電影」爭取影片放映的空間，在將近三十年後的今天，當臺灣電影面臨本世紀初的低潮，和 2007 年後的商業電影市場復興後，面對多數映演業者的商業邏輯考量下，藝術電影仍未獲相對增加其映演的銀幕數量，也可

⁶ 詹宏志掛名作者的〈民國七十六年台灣電影宣言〉一文，原載於 1987 年 2 月出版的文星雜誌 104 期。後收錄由焦雄屏（1988）主編的《台灣新電影》，頁 111-118。臺北：時報。

以說明這是蔡明亮近年來逐漸轉向與美術館合作的動機之一。

《來美術館郊遊—蔡明亮大展》重新召喚了蔡明亮的影迷進入美術館中，提供迥異於電影院觀影經驗的裝置藝術空間，而電影《郊遊》，則順利地成為被美術館認可的藝術檔案。如賈克·洪席耶(Jacques Rancière)《影像的宿命》一書中討論現今美術館或藝廊展出影片展覽是所謂的「裝置藝術的部署」，能夠「轉化為記憶的劇場，使得藝術家成為收藏家、檔案管理員或商場內的櫥窗佈置，並非在造訪者眼前製造由一種異質性元素所引發的批判性震撼，而是一種關於歷史與共同世界之見證的集合(Rancière, J., 2007)。」在臺灣社會仍對於電影是否作為藝術的命題上爭論不休之際，《來美術館郊遊—蔡明亮大展》已證明了除了傳統映演方式之外，電影能透過裝置與數位影像的投影方式，讓蔡明亮的電影得以在美術館中以展覽的方式繼續放映，讓已被邊緣化的臺灣新電影的幽靈，於美術館重新獲得新生。當 2016 年 3 月底蔡明亮再次於北師美術館策畫《無無眠—蔡明亮大展》，似乎就將焦點放在三部短片《西遊》(2014)、《無無眠》(2015)、《秋日》(2015)，極簡設計更加凸顯美術館的「白箱子」空間性格，以不同質地的單屏幕放映，與兩年前《來美術館郊遊—蔡明亮大展》以電影場景佈局與多焦點投影配置為主的「影片展覽」有所差異。或許，在電影院映演體系之外，臺灣影像創作者需要找到「另一種電影」的生存空間，而這個展覽表述了美術館是另一個影像檔案的棲身之地，讓影迷們也可隨時參與不同於黑盒子內的觀影經驗。可以想見的未來，可以期待蔡明亮將繼續裝置一場又一場數位影像檔案的奇幻之旅。

參考文獻

- 白睿文(Michael Berry), 2007。光影言語：當代華語片導演訪談錄。台北：麥田。
- 多明尼克·巴依尼(Dominique Païni), 林志明譯, 2013。藝術與數位電影, 數位藝術述第參號, 頁: 24-32。臺北: 財團法人數位藝術基金會。
- 多明尼克·巴依尼(Dominique Païni), 楊成瀚譯, 2014。電影展覽的數點反思, 電影欣賞, 159: 86-92。臺北: 國家電影中心。
- 李天爵, 2015。穿越銀幕, 遊走於真實與虛構之間, 藝術觀點 ACT, 63: 120-123。臺南: 國立臺南藝術大學。
- 徐明瀚、日德·艾蘭(Ella Raidel) 訪問, 2014。去劇場「西遊」, 來美術館「郊遊: 訪蔡明亮」, 電影欣賞, 159: 70-79。臺北: 國家電影中心。
- 孫松榮, 2014。入鏡 | 出境: 蔡明亮的影像藝術與跨界實踐。臺北: 五南。
- 詹宏志, 1988。民國七十六年台灣電影宣言。焦雄屏(主編), 1988。《台灣新電影》, 頁: 111-118。臺北: 時報。
- Gerstner, D., 2003. The practices of authorship. *In*: Gerstner, D. & Staiger, J. (Eds.), *Authorship and Film*, pp.6. New York and London: Routledge.
- Lim, S. H., 2014. Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Rancière, J., 2007. *The Future of the Image*. London and New York: Verso.
- Royoux, J., 1999. Remaking cinema. *In*: Guidemond J. & Bloemheugel M. (Eds.), *Cinema, Cinema: Contemporary Art and the Cinematic Experience*, pp. 21. Rotterdam: NAI.