

美術館的世紀轉向

速寫黃明川影像調度下的《典藏奇遇記：藝享天開詩與樂》

文／孫松榮（國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所 副教授、《藝術觀點ACT》主編）

東西方世界的美術館都在嘗試開創新局，重新鑄造藝術在新世紀的不同涵義。此一做法，並不侷限在傳統老牌的美術館或是定位於當代的美術館。它們既透過不同類型藝術作品之間的連結來開啟對話的新空間，也納入不同於古典藝術的動態影像範式來擴展藝術的新視野。幾個西方著名美術館的案例，值得一提。例如，從俄羅斯聖彼得堡的埃爾米塔日博物館（Gosudarstvennyy Ermitazh）、法國的奧賽美術館（Musée

d'Orsay）、羅浮宮（Musée du Louvre）、布朗利河岸博物館（Musée du Quai-Branly）到紐約現代美術館（Museum of Modern Art），皆曾在過去十多年來展現令人耳目一新的策畫方案。具體來說，埃爾米塔日博物館的冬宮與導演蘇古諾夫（Aleksandr Sokurov）聯手合作劇情長片《創世紀》（Russkiy kovcheg, 2002），結合數位媒介與完美場面調度，打造出一部僅以單一長拍與長鏡頭段落述說俄國數百年歷史的驚世之作；奧賽



1-2 詩人曾貴海朗誦以林玉山〈獻馬圖〉創作之新詩〈出征〉影片截取畫面集錦。

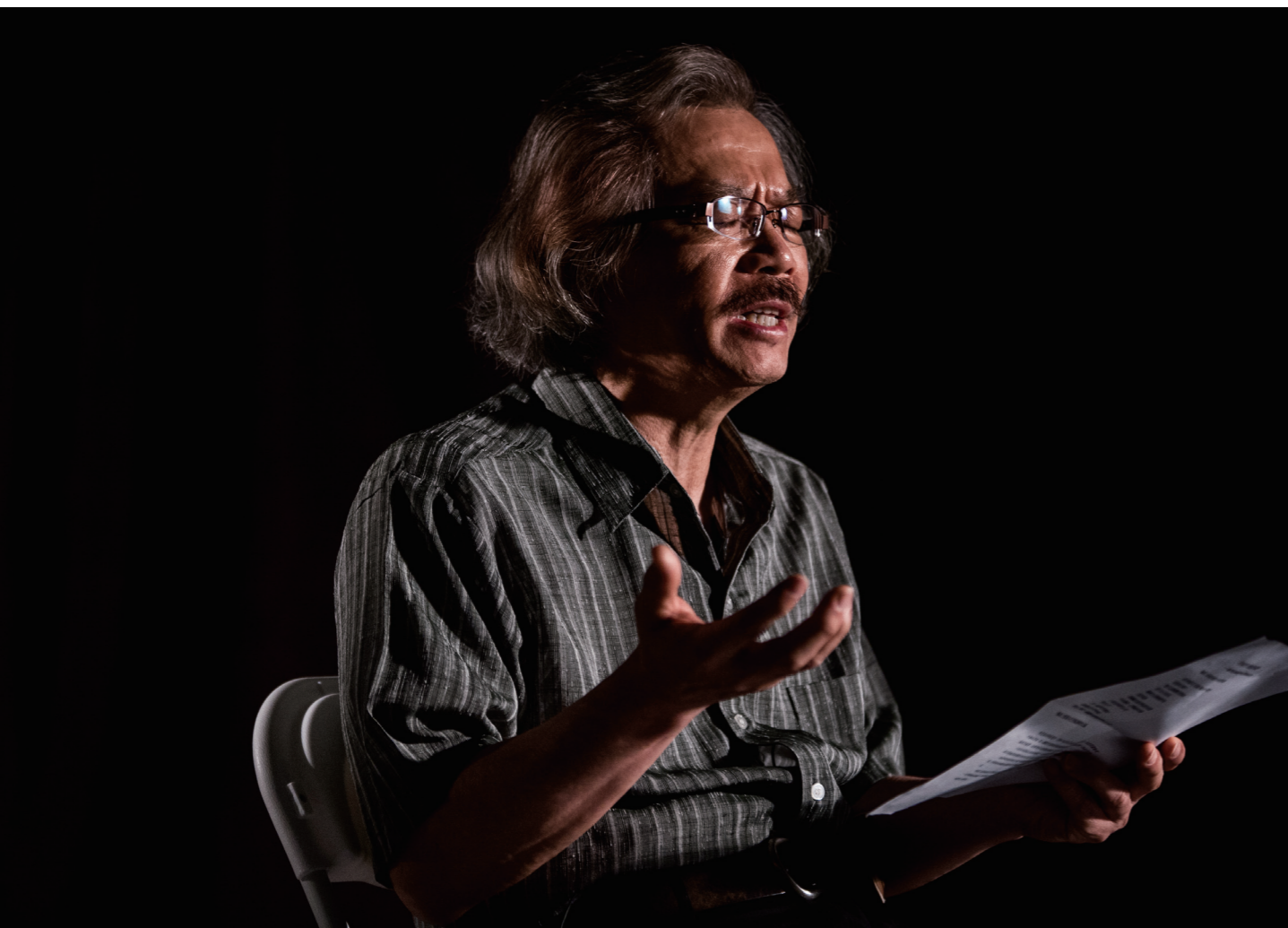
美術館不只持續藉「奧賽美術館／當代藝術之間的相通性」（Correspondances Musée d'Orsay/ Art contemporain）為名，分別邀請法國與國外各一位屬性不同的當代藝術家透過結合館內藝術作品（繪畫、雕塑、攝影等）進行創作，也在2006年適逢二十周年館慶之際，推出一項委託四位東西方導演（侯孝賢、阿薩亞斯[Olivier Assayas]、盧易茲[Raoul Ruiz]、賈木許[Jim Jarmush]）拍攝一部四段式影片的計畫（後來僅由侯孝賢與阿薩亞斯分別獨立完成兩部長片《紅氣球》[2007]與《夏日時光》[L'heure d'été, 2008]。由於《紅氣球》發展成長片的格局，館方改以提供場地而非投資的方式合作）；羅浮宮除了接連推出與當代

藝術結合的系列展覽「對位」（Contrepoint）之外，更在2009年製作蔡明亮的《臉》，作為該館第一部典藏的劇情長片；從2000年中旬開始，布朗利河岸博物館邀請民族學家兼紀錄片導演布列頓（Stéphane Breton）策畫由東西方導演（如王兵、蘇古諾夫、洛茲尼察[Sergueï Loznitsa]等）拍攝的系列紀錄片《處世之道》（l'usage du monde）；至於紐約現代美術館，作為一間早在1930年代即將電影視為館藏與展覽中不可或缺的要角的藝術機構，曾委託高達（Jean-Luc Godard）與米耶維勒（Anne-Marie Miéville）拍攝思辨文明與藝術的短片《老地方》（The Old Place, 1999）。





詩人利玉芳朗誦以陳幸婉作品〈戰爭與和平NO2〉創作之新詩〈戰爭與和平〉影片截取畫面集錦。



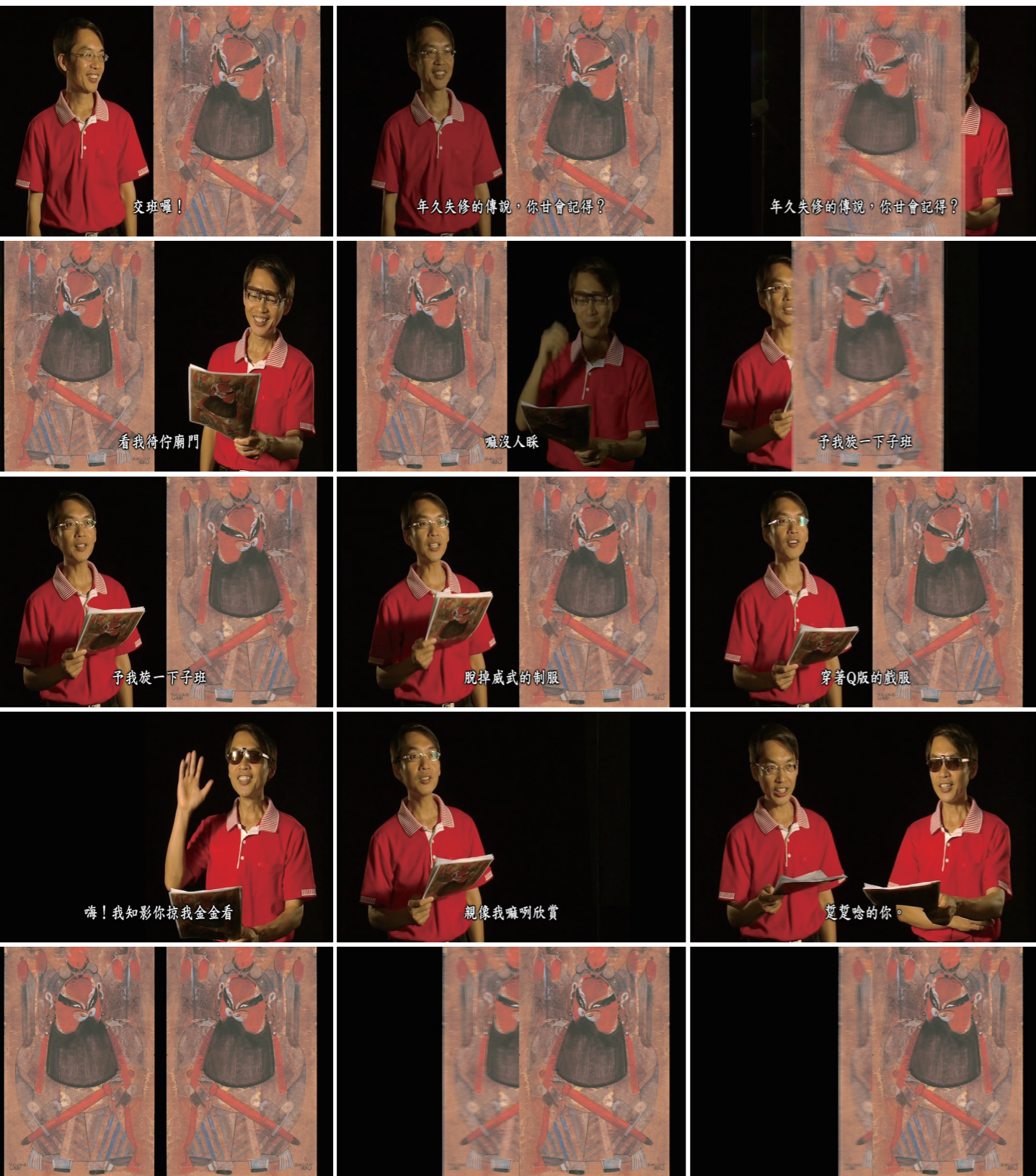
詩人張德本錄製朗誦以洪根深畫作〈黑色情結-25〉所創作之台文詩〈黑執行天地的凌遲〉（攝影：鄭景陽）

在台灣，高美館為了迎接建館20周年，策畫了一項由典藏品出發進行多元跨域交流的邀請創作與展覽計畫《典藏奇遇記：藝享天開詩與樂》（以下簡稱「典藏奇遇記」）。在我看來，這項浩大而具企圖心的展覽無不體現出足以和上述幾間國際知名美術館相比的視野與格局。縱使高美館與這些美術館天文數字的財政預算根本無法相互比較，其開創藝術新局的魄力卻不遑多讓。具體來說，這個展覽既有館藏藝術品，也有和詩、音樂、攝影、紀錄片與互動影音之間的結合與展現。就館藏藝術品而言，高美館展出藝術品共38位藝術家、39件的作品。藝術家老中青世代皆有，當中既有享譽國際的大家，老而彌堅的創作者，也有崛起的新秀；作品類型從繪畫、雕塑、陶瓷、插畫素描、書法、複合媒材、攝影到錄像藝術等，包羅萬象，而風格型態則有抽象、寫實與裝置等，一應俱全。高美館更用心良苦邀請國內20位詩人對39件藝術作品進行台文與華文的創作。邀請的詩人名單，也讓人驚豔，從余光中、汪啟疆、鄭炯明、張德本到胡長松等人，各個不只詩風迥異，從詩觀乃至史觀也大為不同。藝術品與詩之間的對話，即由每一位詩人為藝術品創作兩首詩開始。這一個層次可視為是《典藏奇遇記》中的靜態創作，接受館方戰帖的詩人為心動的藝術品擬構出或具故事、記憶、史詩與感性等

向度的抒發。彼此之間的凝望與激盪，遂於美術館之外發生。

在美術館內，藝術品與詩的交錯，除了透過圖文並列、透明壓克力板與玻璃映照的佈展型態來形構之外，更重要的是館方請來黃明川導演為兩肇的相逢化為動態影像的呈現。由此，39件作品加40首詩的結果，又孕育出40部長度從近兩分鐘左右到五分鐘內不等的紀錄短片。在展場中，各二十部影片在兩個分別漆上白色與黑色的隔間內輪播。值得強調的是，黃明川的這些紀錄影像不是僅僅為了如實地再現詩人在藝術品之前朗讀詩文與陳述創作心得的過程（如同《台灣詩人一百影音計畫》〔2000-09〕），而是為了在藝術品與詩之間形塑影像的力量。這可謂是影像紀錄繼前述藝術品與詩之間的靜態創作之後，所致力體現出一種同時結合動態創作與現在進行式的音像脈動。

其中，有兩部短片尤其讓我驚訝萬分，看得目眩神馳，滿心歡喜。詩人曾貴海為林玉山的屏風式畫作〈獻馬圖〉（1943）朗誦〈出征〉一幕，畫面一邊呈現軍伏與兩隻馬兒（分別在背上插著中華民國國旗與日本太陽旗）因徵召出征別離家園的景況，另一邊則是不斷地安插紅色、藍色與白色的瞬間影像。搭配著詩人描繪軍伏趕赴沙場心情百感交集的誦讀內容，黃明川強力置



◀ 詩人王凱朗誦以劉其偉畫作〈門神〉創作之新詩〈Q版門神〉影片截取畫面。

入的單色塊鏡頭像是打在閒坐於椅子上觀看紀錄短片的觀眾一記重拳，似乎在為我們重新顯現出閃動在當時軍伏體內的強烈感受。詩文是陳述，靜態圖像是戲劇性的定格，林玉山的畫作以四屏幕一一繪製出征的出場序。歷史悲劇主角的煎熬心情，塊狀般地鋪陳在屏風上的每一個細節裡，黃明川的影像則是將一幕幕無法述說的內在感受，那軍伏的主觀鏡頭、那主角格外刺眼而分裂的認同，拼貼於畫面上，使得用講的、用畫的乃及透過暴力般且顯得無理性的插入鏡頭產生撞擊，火花四射。紅白藍單色塊固然可視為國族符號的表徵，但也指向了那不能追憶而只能緘默的恐怖年代。黃氏富於普普藝術風格的色彩運用，弔詭而出色地彰顯台灣身分擺盪於中國與日本之間的歷史事實，及林玉山這一幅因二二八事件而塵封近六十年畫作的顛簸命運。

另一部與歷史相關的作品，亦顯鬼影幢幢。早逝的藝術家陳幸婉於1990年代中期因南京大屠殺事件所啟發而創作的系列作品之一〈戰爭與和平No.2〉（1995），成為女詩人利玉芳寫出一首哀嘆台灣的歷史創傷與殖民經驗的詩作〈戰爭與和平〉。詩人來回在藝術品之前一邊踱步思忖，一邊又低聲朗誦。這幅作品不同於一般塗抹著顏料的畫作，它主要以黑、白、紅三種布料構成。女藝術家以白色布料為襯底，中間是由黑色織成的一台鋼琴，錯落在琴身下方則為一條條黑色與紅色布條。作品題名為顏色部署做了最清晰不過的指陳，紅黑或黑紅相間的景致，表徵的是一場迎向死亡與犧牲、創痛與非人性的歷史祭典。複合媒材與詩的主題十分鮮明，黃明川以一個個閃爍不已、忽隱忽現、明滅不定的疊影鏡頭將兩位女創作者的憑弔行動，相互置換、納入與對峙。這麼一來，黃明川讓利玉芳吟詩的意境走入陳幸

婉的藝術世界裡，也使得後者本來一動也不動的作品劇烈搖晃了起來。這和前述黃明川處理〈獻馬圖〉的做法有所雷同，但不同之處是〈戰爭與和平No.2〉不是重拳一擊，而是炮彈四射，生靈塗炭。

除了上述兩部短片之外，其實還有幾部影片讓我一樣印象深刻。黃明川拍攝離畢華為吳天章的單頻道錄像〈變〉（2010）朗讀長詩〈永夜正盛開著花魂〉時，即數度將詩人的臉龐融接在穿戴著油亮乳膠緊身衣與面具的少年臉上。配合著吳天章以每秒90格的高速攝影機拍攝再以慢放為正常速度播放的影像，黃氏將一分為二或二合為一的幽肢母題推向布朗寧（Tod Browning）驚世駭俗的經典作品〈怪胎〉（Freaks, 1932），此一做法意外地展現出《寶島大夢》（1993）的導演另種極為稀罕的影像表現。還有，王凱朗誦劉其偉的〈門神〉（1970）之段落，影像左右橫移，詩人與神祇對視互望、交換位置，活潑生動的運鏡將文字與圖像之間的趣味充分展現。

另兩部耐人尋味的短片，值得一提的與其說是來自黃明川影像剪輯與場面調度的功夫，倒不如說是他在捕捉朗讀詩人時體現出某種給於觀看者的待思未解之處。老實說，我無法不在余光中為蒲添生的雕塑〈詩人〉（1947）吟詠一首題為短詩〈問答〉的當刻，不去想像老詩人心中到底是如何思索雕塑主角魯迅的事？當歷盡現代主義與鄉土文學論戰洗禮的桂冠詩人，站在雕像背後誓旦旦地唸出「真想回答他說／和你的時代相比／不會更好或更壞／智者仍然在沉思／勇者仍然在堅持／縱然我們未成功／幸好也尚未失敗」這些詩句時，不禁讓人想問：此詩是否為余氏對過往論戰的某種總結抑或是其對未來的允諾？相較雕像〈詩人〉與詩〈回答〉之間處於某



- 1 1 詩人離華誦以吳天章錄像作品〈變〉創作之新詩〈永夜正盛開著花魂〉影片截取畫面集錦。
2 2 詩人汪啟疆錄製誦以陳庭詩雕塑〈鍊〉所創作之同名詩作，鏡頭前顯得慷慨激昂又感性的一面。（攝影：鄭景陽）



種曖昧地帶，海軍出身的詩人汪啟疆不論是面對陳庭詩的雕塑〈鍊〉（1978），還是撒古流·巴瓦瓦隆（Sakuliu Pavavalung）的六幅插畫素描「火之系列」（2003），都在鏡頭前顯得慷慨激昂。看著〈鍊〉，海軍詩人想起昔日每每離開故鄉與家人道別時的不捨與感傷，鏡頭裡的他甚至感性地紅了眼眶，詩與由鐵鑄成的藝術品融為一體，彰顯出依存與共體的涵義。然值得注意的是，當汪啟疆以近乎同樣的態度來創作排灣族藝術家的作品時卻出現了始料未及的狀況。在黃明川所拍攝的一部關於音樂家陳哲聖為撒古流·巴瓦瓦隆的素描創作樂曲的紀錄片中，排灣族藝術家表示無法認同漢族詩人對於火的描寫。因為對他來說，火是神聖的，原住民無法直接叫喚它，只能在火之前綴上各種不同的形容字詞才可趨近它、擁有它。這一部樂曲創作理念的分享紀錄片精彩地展現了撒古流·巴瓦瓦隆為陳哲聖的音樂填上母語的詞，甚至結合樂章，忘我地吟誦的段落。毫無疑問，這可視為是《典藏奇遇記》的第41首詩，及第41部詩人吟唱的紀錄短片。

我在展覽中將每一部紀錄影片從頭到尾看完，可以體會黃明川除了呈現敘事性與紀錄性的

影像事件之外，更致力透過影像來形塑典藏藝術品與詩文之間那既無法被直接言說、無法被表演模擬，也無法只是直拍藝術作品的用意與用心。對於一位長期在台灣投身「藝術紀錄片」（Art documentary）的實踐者及相關主題影展策畫的藝術家，黃明川再次向我們展現出動態影像可創造出文字與靜態藝術作品所未能體現的潛在力量。這一個目的在於超越完整與不完整、訴說與不能訴說、可見與不可見的力量有一個名字，它稱為造形力，我很高興黃明川在高美館為了迎臨建館20周年的藝術跨域展覽中精巧地，讓我們目睹了紀錄影像在當代藝術世界中扮演著重新調度與創製藝術對話的關鍵角色。無庸置疑，可以預見的不只是這一次的20年慶典，也是未來的20年，及無數的20年當中，我深信這個來自「藝術紀錄片」的造形力只會越來越強大、越來越不可或缺，美術館將因它與其他藝術的交織融合，而更顯茁壯與萌發。■

注釋：

- 1 幾十年來，黃明川不僅不懈地拍攝為數可觀的藝術紀錄影片，更以藝術總監身分策畫了「大南方精靈—2014嘉義國際藝術紀錄片影展」。