

國立臺灣藝術大學

戲劇學系表演藝術碩士班

碩士學位論文

論《理查三世》、《我和我的午茶時光》中 「同步影像」之應用與詮釋

On the Application and Interpretation of the “Real Time Film” of *R3-The Life and Death of Richard III* and *Teatime with Me, Myself and I*.

指導教授：陳慧珊

研 究 生：白欣平

中 華 民 國 一 〇 八 年 一 月

國立臺灣藝術大學

碩士學位考試委員會審定書

本校 戲劇學系表演藝術班碩士班 研究生 白欣平 所提

論文／創作
(中文名稱)

論《理查三世》、《我和我的午茶時光》中「同步影像」之應用與詮釋

論文／創作
(英文名稱)

On the Application and Interpretation of the "Real Time Film" of R3-The Life and Death of Richard III and Teatime with Me, Myself and I.

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

委

員：

陳楚珊

孔承琳

劉昭立

指導教授：

陳楚珊

所長(系主任)：

徐之升

中 華 民 國 108 年 1 月 10 日

列印日期：108/01/10

National Taiwan University of Arts

The Graduate School of Performing Arts

On the Application and Interpretation of the "Real Time Film"
of R3-The Life and Death of Richard III and Teatime with Me,
Myself and I.

by
Pai, Hsin-Ping

A Thesis Submitted to The Graduate School of Performing Arts
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Master of Arts

Thesis Advisor:

H. S. Chen

Thesis Examiners:

Chin-Li Lin

Chi, Chia-Fin

H. S. Chen

Head of the Graduate School:

Chih-Hui Hsu

Date (10th January 2019)

謝誌

本論文承蒙陳慧珊恩師的悉心指導，不僅傳授理論上的知識，也培養言詞的表達、做人處事的態度。您的熱情總是激勵著我勇往直前。感謝您引領我認識研究方法與美學，在論文撰寫過程中指導論文方向與細節，我才能順利完成研究。在此向我的女王致上最高的敬意。

特別感謝我的兩位口考委員劉晉立院長以及紀家琳老師，謝謝您們給予我許多寶貴的建議，讓我的研究能加深加廣，感謝老師。

在研究期間，非常感謝所有訪談的藝術家，謝謝王嘉明導演接受訪談，並給於我許多個案相關的寶貴資料。謝謝周東彥導演接受訪談，並提供國內外相關的研究資訊。謝謝梅若穎老師不但花時間與我深聊，還幫忙引薦其他訪談者，使我的研究論文擁有豐富訪談資料。謝謝陳家達老師，願意接受訪問並借用課廳的空間。謝謝黃尚禾老師幫忙引薦劇團。謝謝演員崔台鎬、演員洪健藏、演員梁允睿，非常詳盡回答我的訪談提問。謝謝莎妹劇團的 Migo，不厭其煩地協助提供相關演出資料及處理影音資料存檔事宜。謝謝狠劇場的亭潔，提供劇團相關演出資訊、影音資料，並在來信中給予溫暖的支持鼓勵。

在研究所修習的期間，感謝興國老師在跨文化及跨領域實務上與表演上的帶領。感謝玉玲老師，在表演史學方法的傾囊相授。感謝可樂助教幫忙處理各種行政事務，拯救慌亂的我。感謝學長姊的傳承，大嘴學長、Avo 姊姊、甯學長、皖瑄學姊。感謝同窗好友雲玉姊、富丞、沁心、Yoyo、則琳。感謝一同撰寫論文的好友，錦忠、佳樺。感謝你們真摯的陪伴。謝謝學弟妹，Lily 佳茵、Gary 嘉偉、芷榕、瘦瘦，在口試期間給予協助。

感謝在研究期間給予協助的夥伴，湯育宇、劉胤含、胡詠善、林家偉、羅毓雯、陳亦廷。感謝工作上的夥伴 Lin 的包容與陪伴，謝謝您幫忙打理工作上的細節，使我忙於課業時無後顧之憂。

最後，僅將這本論文獻給支持我的家人，我的爸爸、媽媽，謝謝你們的督促與鼓勵，使我能順利完成碩士學位。親愛的姊姊、妹妹、弟弟，謝謝你們，我愛你們。

摘要

隨著跨界趨勢與數位化浪潮的蓬勃發展，臺灣當代的劇場創作，在呈現來自戲劇、音樂、舞蹈等各領域之多元跨界面向的同時，也因多媒體影像、數位聲音、視覺裝置等數位媒材與相關技術的加入，使得作品無論在形式或內容上，都趨向更豐富與創新的視野。數位化的應用與美學，逐漸成為劇場發展的一種潮流；此改變不但顛覆了劇場展演者傳統的工作型態與思維，對於觀賞者的欣賞視角與參與立場，亦產生了莫大的影響。從當代劇場與多媒影像的跨界合作之表現手法來看，大約可歸納出以下四類：一、純影像投影；二、嵌入現有的電影片段或錄像；三、攝影機現場拍攝；四、多媒體影像與展演者之現場互動。

本研究聚焦於使用攝影機現場拍攝的同步影像（Real Time Film），從其理論與表現形式出發，以跨界理論為立論依據，並佐以藝術詮釋之論述態度，藉由兩具代表性的個案——王嘉明的《理查三世》與周東彥的《我和我的午茶時光》——為例，探究作品中創作端、展演端、以及接收端三方的互動過程；另從劇場與電影理論，加以分析現場表演與鏡頭的敘事結構，以釐清同步影像在當代劇場中的應用模式、表現形態、及其內涵寓意。

關鍵詞：同步影像、《理查三世》、《我和我的午茶時光》、王嘉明、周東彥。

Abstract

Following the blooming development of crossover tendency and digitalization, while the outer appearance of the contemporary theatrical productions in Taiwan appears to be multiple crossover in drama, music and dance, etc., it is at the same time more rich and creative in its involvement in multimedia image, digital sound, visual equipment, etc., and other relative techniques. The application and aesthetics of the digitalization, has become a tendency in the development of theatre. Such change has not only transformed the traditional working modes and thoughts of the theatrical producers and performers, but also affected significantly on the views' appreciation and participation. There are apparently four types of presentation of the crossover cooperation between theatre and multimedia image: 1. pure image reflection; 2. insertion of the existing movie episode or video; 3. live filming form the scene; 4. live interaction between the performers and the multimedia images.

This study focuses on the Real Time Film, which is used on the live filming on the scene, with its theory and presenting styles, as well as the perspective of crossover and thesis of artistic interpretation, to analyze two representative cases: Chia-Ming Wang's *R3-The Life and Death of Richard III* and Tung-Yen Chou's *Teatime with Me, Myself and I*. The study discusses logic that engages in the 'artistic interpretation' and understands the three-party interaction process of creation, exhibition and reception. Moreover, with the theories of theatre and movie, this study analyzes the narrative structure of live performances and the shots used in the narrative structure of drama and film. This study also clarifies the connotation and aesthetics of the expression of the Real Time Film in their applied modals, expression patterns, and inner meanings in contemporary theatre.

Key words: Real Time Film, *R3-The Life and Death of Richard III*, *Teatime with Me, Myself and I*, Chia-Ming Wang, Tung-Yen Chou.

目次

謝誌.....	i
摘要.....	ii
Abstract	iii
目次.....	iv
表次.....	vi
圖次.....	viii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究理論與方法.....	9
第三節 研究範圍與限制.....	20
第二章 文獻回顧與探討.....	21
第一節 名詞釋義.....	21
第二節 同步影像相關理論與應用.....	27
第三節 相關文獻探討.....	31
第三章 《理查三世》.....	40
第一節 《理查三世》中同步影像的應用.....	40
第二節 從供給端論《理查三世》之同步影像詮釋.....	64
第三節 從接收端論《理查三世》之同步影像賞析.....	72
第四章 《我和我的午茶時光》.....	75
第一節 《我和我的午茶時光》中同步影像的應用.....	75
第二節 從供給端論《我和我的午茶時光》之同步影像詮釋.....	87
第三節 從接收端論《我和我的午茶時光》之同步影像賞析.....	95
第五章 結論.....	98
參考資料.....	103
附錄一、王嘉明訪談收錄.....	110
附錄二、周東彥訪談收錄.....	119
附錄三、梁允睿訪談收錄.....	133
附錄四、洪健藏訪談收錄.....	139

附錄五、梅若穎訪談收錄.....	144
附錄六、陳家達訪談收錄.....	152
附錄七、崔台鎬訪談收錄.....	160
附錄八、王嘉明訪談大綱.....	169
附錄九、周東彥訪談大綱.....	171
附錄十、《理查三世》演員訪談大綱.....	173
附錄十一、《我和我的午茶時光》演員訪談大綱.....	175

表次

表 1 跨界、跨領域表格.....	12
表 2 內在結構的構成.....	14
表 3 電影結構類別.....	15
表 4 提及同步影像文章列表.....	22
表 5 數位藝術、多媒體劇場、投影藝術相關論文.....	32
表 6 與研究個案、導演相關論文.....	34
表 7 《PAR 表演藝術雜誌》中相關評論資料	37
表 8 2012-2017 年「同步影像」相關作品.....	37
表 9 《理查三世》結構簡易表.....	40
表 10 《理查三世》1-1b 分鏡解析.....	42
表 11 《理查三世》1-2c 分鏡解析.....	43
表 12 《理查三世》1-4a 分鏡解析.....	45
表 13 《理查三世》1-4b、1-4c 分鏡解析	47
表 14 《理查三世》2-1c 分鏡解析.....	49
表 15 《理查三世》2-3a 分鏡解析.....	51
表 16 《理查三世》2-3b 分鏡解析.....	53
表 17 《理查三世》2-4a 分鏡解析.....	54
表 18 《理查三世》2-4b 分鏡解析.....	55
表 19 《理查三世》2-4c 分鏡解析.....	56
表 20 《理查三世》3-1a 分鏡解析.....	58
表 21 《理查三世》3-1b、3-1c 分鏡解析	60
表 22 《理查三世》3-2c 分鏡解析.....	61
表 23 王嘉明導演同步影像作品列表.....	66
表 24 《我和我的午茶時光》結構簡易表.....	75
表 25 《我和我的午茶時光》第一幕分鏡解析.....	76

表 26 《我和我的午茶時光》第二幕分鏡解析.....	79
表 27 《我和我的午茶時光》第三幕分鏡解析.....	82
表 28 《我和我的午茶時光》第四幕分鏡解析.....	85
表 29 周東彥錄像作品.....	87
表 30 周東彥劇場導演作品.....	90
表 31 周東彥紀錄片作品.....	91
表 32 《理查三世》、《我和我的午茶時光》之同步影像呈現異同.....	98

圖次

圖 1 《茱莉小姐》前方的擬音台，以及後方的攝影棚。	3
圖 2 戲劇性結構的示例（paradigm）	15
圖 3 理查三世角色關係圖	42

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

臺灣劇場使用影像這個元素，若從引進投影影像的時間開始追溯，可從《舞台光景：林克華的設計與沉思》此書看見其軌跡。西元一九八〇年代聶光炎將現代新舞台科技概念帶回臺灣劇場中。在導演汪其楣的《仲夏夜之夢》裡，聶光炎採用「投影」和「幻燈」技術，在透明紗幕上創造出如夢似幻的森林。¹之後聶光炎帶領林克華進入雲門參與戲劇製作。當時林克華同時擔任燈光設計與舞台設計，投影影像開始加入燈光設計，在舞台中兩者需要互相搭配。²一九八〇年代後期開始臺灣劇場開始嘗試表演藝術的跨領域演出，從舞蹈、戲劇、音樂的跨界演出，延伸到了嘗試使用不同媒材的種種實驗。一九九〇年代隨著數位化浪潮與電影盛行之際，跨領域演出產生了不同種面貌，多媒體影像、數位聲音、視覺裝置等等技術的加入，讓現場演出的工作型態與思維、創作形式與內容，更多元、豐富，也帶給觀者不同的視角參與、觀看演出。³

擁有興盛跨界、跨領域合作形式的今日，不同藝術領域之間的壁壘不斷打破，在劇場中使用影像為臺灣劇場與國際劇場常用之創作手法，其創作方法多變，而創作媒介可大略分為以下幾種形式：一、純影像投影。二、嵌入現有的電影片段或錄像。三、攝影機現場拍攝。⁴四、多媒體影像搭配互動裝置演出。⁵本論文欲探討的即是使用攝影機現場拍攝的同步影像（Real Time film）。⁶

關於影像在劇場中的延伸，已經發展出上列幾種不同形式的演出，但臺灣相關的研究與討論，卻一直停留在評論文章，尚未深入討論。研究者於 2017 年觀看《茱莉小姐》（Miss Julie）的演出，對其精密的場面調度、構圖，搭配著演員細膩又真實的演出，感到印象深刻。研究者進一步瞭解之後，借鏡國外藝術環境，觀察臺灣幾個現象的開展，

¹ 林克華、王婉容，2003，頁 56。

² 劉絮彤，2014，頁 20。

³ 廖俊逞，2009，頁 40。

⁴ 林冠吾，2012，頁 63-64。

⁵ 研究者觀察臺灣發展現況分類，於第二章第三節的文獻探討進行詳細舉列，參照本研究頁 32。

⁶ 或有「即時影像」、「即時錄像」之稱，本文將於第二章進行名詞釋義。

觀察的出發點分別為創作端、展演端、接收端，此三方詮釋端的現況引起研究者欲進行研究的動機，最後引申本研究目的。

本研究將作品進行爬梳之前，欲先將指涉的「同步影像」(Real Time Film)與「三方詮釋端」及做初步的解釋。「同步影像」即為，「在現場演出中，加入攝影機即時錄製，同步投影至現場投影幕的影像表現技術」⁷。而「三方詮釋端」則為創作端、展演端及接收端，創作端為作品的創作者，泛指導演；展演端作品的演繹者，泛指演員；接收端為作品的觀看者，泛指評論人及觀眾。根據學者陳慧珊於《傾聽弦外之音：音樂藝術跨界展演研究》中談論藝術之跨界理念與模式時，將表演藝術活動過程之角色關係分為供給端與接收端，再將供給端細分為創作者、展演者，接收端分為欣賞者、評論者。⁸研究者將創作端較狹義的以創作文本的編劇、執導作品的導演為主；將音樂中演奏端的角色延伸至戲劇中，即為演繹端，也就是演員的角色；將觀眾、欣賞者、評論人統一以接收端做指涉。

臺灣劇場近年來常有國外受邀團體，以同步影像為劇場中的呈現方式進行創作。較知名的演出如：2018 年國際劇場藝術節，阿姆斯特丹劇團帶來的作品《戰爭之王》(Kings of War)、策略 1 號劇團《這我可從沒做過》(I've Never Done This Before)、2018 衛武營開幕季《887》；2017 年臺灣國際藝術節的《茱莉小姐》(Miss Julie)、《源泉》(The Fountainhead)。而反觀國內展演的團體，這兩年來以的新作有：莎士比亞的妹妹們的劇團⁹《親愛的人生》、四把椅子劇團《叛徒馬密可能的回憶錄》、華研國際音樂與莎妹劇團合作的《小夜曲》、莎妹劇團《離開與重返》、無獨有偶工作室《微塵·望鄉》、褶子劇團《死刑犯的最後一天》。2018 年末，莎妹劇團於衛武營開幕季重新搬演《SMAP X SMAP》，2019 年 3 月《叛徒馬密可能的回憶錄》也將在臺灣國際藝術節重新與觀眾見面，可見臺灣劇場使用同步影像作為表現形式的作品，至今仍持續發展中。研究者從創作端、展演端、接收端此三個角度進行現象觀察，產生探究同步影像創作形式的研究動機，並延伸出研究發問，以下進行研究動機、發問及研究目的敘述及整理。

一、關於創作端

以創作端為出發點探究同步影像表現手法的創作美學，集大成者為「電影劇場」或

⁷ 將於本研究第二章做詳細名詞釋義。

⁸ 陳慧珊，2016，頁 80。

⁹ 「莎士比亞的妹妹們的劇團」以下簡稱「莎妹劇團」。

「即時攝像劇場」的概念，此概念大略來說即是「在劇場中拍電影」。2017 年 TIFA 臺灣國際藝術節邀請柏林列寧廣場劇院於國家戲劇院演出《茱莉小姐》(Miss Julie)¹⁰，此作品為導演凱蒂·米契爾 (Katie Mitchell) 與影像設計里歐·華納 (Leo Warner) 共同執導的作品。其同步影像的表現手法和國內作品在創作理念、表現形式上有著不一樣的內涵。以劇場設計的角度切入，其場面調度新穎，有著精緻的廚房及臥室佈置，卻被一面牆遮擋，除了隱約能從窗戶透進去大約看到演員的走動及較大的戲劇動作，其餘精緻細膩的戲劇動作都需要透過舞台上巨大投影幕來觀看。舞台前方右側則是擬音師的工作臺，可以清楚地看見擬音師如何用各式各樣的器皿、餐具，製造出適合影像內容的聲響。以同步影像的表現手法切入，為了能利用此種同步影像技術做到分鏡的效果，廚娘克莉絲汀由茱兒·伯溫 (Jule Böwe) 和另一位身高身材髮型髮色相仿的女演員來共同演出。演員在舞台上，顧慮的不再是如何面向觀眾，而是如何在精確的時間、定位內，將對的表演狀態呈現給攝影機。以創作理念、表現手法切入，此種同步影像表現手法，是為了達到「同步呈現電影拍攝的內容與成果」的演出形式，而此類型的作品被稱為「即時攝像劇場」或「即時攝像演出」(Live Cinema Performance)。¹¹



圖 1 《茱莉小姐》前方的擬音台，以及後方的攝影棚。

¹⁰ 《茱莉小姐》(Miss Julie) 於 2017 年 4 月 28 日至 2017 年 4 月 30 日於國家戲劇院演出。原著為 August Strindberg 的 Miss Julie，凱蒂·米契爾改編。

¹¹ 林冠吾，2017，頁 53。文中僅提到「即時攝像演出」(Live Cinema Performance) 的英譯名稱，並未提及「即時攝像劇場」的英譯名稱。

《茉莉小姐》此種「同步呈現電影拍攝的內容與成果」的「即時攝像劇場」(Live cinema theatre)表現手法，與中國新浪潮戲劇導演王翀提出的「舞台電影」有異曲同工之妙。「舞台電影」進一步的意思則是「在舞台上拍電影」。有三個作品曾經來臺演出，2013年5月參加廣藝兩岸小劇場藝術節，演出《中央公園西路》。同年8月於臺北藝術節推出《雷雨 2.0》。最近一次來臺演出是2015年廣藝兩岸小劇場藝術節，推出《群鬼 2.0》。近年在歐美等地，就出現了一種稱為「電影劇場」的表演形式，觀眾進入劇院所欣賞的與其說是舞台演出，倒不如說是看一眾工作人員與演者如何在劇場內拍攝一齣電影。

研究者在觀賞《茉莉小姐》，對這樣的表現形式印象深刻，驚嘆其技術從燈光、攝影、聲音的精巧，演員彼此的配合緊密、環環相扣，抱持著這樣的熱情欲進一步探究臺灣劇場是否也有類似「即時攝像劇場」或「舞台電影」的表現概念，進而發現臺灣劇場目前雖然尚未發展出以「在舞台上拍電影」作為核心概念的作品，但臺灣導演自有另一套屬於同步影像的詮釋美學。

現今臺灣使用同步影像創作手法的團隊，在劇場方面的有莎妹劇團、狼劇場、四把椅子劇團、全民大劇團等等。創作者各有其藝術理念及美學，使用的方法各有其特色。以同步影像為媒材的有王嘉明、Baboo¹²、徐堰鈴、周東彥等、許哲彬、謝念祖等人。可見當代劇場中使用同步影像的創作者、創作團隊並不在少數。

劇場使用同步影像這個表現手法，從莎妹劇團導演王嘉明於2002年發表的《Zodiac》開始受到注目。作品將投影幕化為劇中場景，加入當時較少見的同步影像元素，是目前相關研究探討影像與劇場結合最常被提及的例子之一。莎妹劇團也可說是在劇場與多媒體的跨界中，創作的時間最長、數量最多的。狼劇場的導演周東彥以影像及劇場的創作為核心，投身數位科技表演藝術跨界創作，自2011年起的《空的記憶》到2014年的《我和我的午茶時光》，受到國際獎項肯定，為多媒體劇場的後起之秀，經常受邀至各國巡演。導演王嘉明及周東彥，以同步影像進行創作的時間長、作品多。兩位創作者的創作風格，在臺灣劇場中獨樹一格。因此研究者欲探究此兩位創作者持續創作同步影像作品的原因，進而梳理其藝術理念及美學內容，欲爬梳其理念，則與其創作作品有直接的相關性，因此研究者欲檢視導演王嘉明與周東彥的作品與同步影像的相互關係，並瞭解及

¹² Baboo 本名為「廖俊逞」。

必要性，此兩位導演的藝術理念及美學內容為何，為本研究以詮釋端出發的研究重點發問。

在一九九〇年代以後，控制影像的技術變得簡易許多，因此除了錄影之外，還可以進行同步演出，空間交疊著時間，讓劇場裡「空間」的呈現更為多元。歐美劇場和藝術界使用錄影、多媒體，早已成為風潮，不同國家，在藝術美學的焦點、出發點各有特色，產生影像呈現上的相異之處。不同國家能有其不同的創作理念、發展及其獨特美學¹³，是研究者樂見的。在相關研究尚未開枝散葉之前，應當要了解國內的創作現況，因此研究者欲以同步影像此表現手法切入，觀察到臺灣使用同步影像的現況。

二、關於展演端

新興表演媒體對真實的捕捉，以及對認知真實的戲弄，都讓劇場「複製」、「反映真實」的特性遇到挑戰。¹⁴戲劇表演和影像表演相較之下常常被認為是放大的、誇大的。高行健《論戲劇》〈戲劇與電影表演上的區別〉中曾經提出戲劇是表演的藝術，戲劇演員需要多方面的嚴格訓練，但出色的舞台演員表演的幅度對鏡頭來說又太過度、不夠自然。¹⁵同步影像表現形式，融合了劇場表演與影像表演，更是對演員的一大考驗。所謂的「寫實表演」並非如字義上所說，僅僅達到「真實」即可。楊智博在其碩士論文中，在討論《國樂情人夢——消逝的時光》這個作品時，提到同步影像搭配素人演員時的瑕疵：

無論畫面調度如何附有新意或流暢，都掩蓋不了當這群音樂家轉換成「演員」時的生澀與不自然，變成在關係的過程中反而無法盡興，總是會有口條上、情緒上、節奏韻律上的失誤落拍，阻礙了觀者完整的欣賞。¹⁶

此作品選用的演員是一群音樂家，可說是戲劇領域的素人，即使影像之於舞台表演，有助於細膩捕捉演員的眼神、表情、狀態，彌補素人演員在舞台渲染力的不足，但其生澀、不自然的演出，加上節奏韻律的疏漏，並不是能用素人演員「寫實」的表演含糊帶過的，這顯露了影像表演需要的專業技巧。

¹³ 莎士比亞的妹妹們的劇團，2012，頁 542。

¹⁴ 同上註，頁 589。

¹⁵ 高行健、方梓勳，2013，頁 144。

¹⁶ 楊智博，2013，頁 72。

種種關於表演的真實性思辨，加上劇場中同步影像的出現，打破舞台表演與影像表演之間的界線，使研究者不禁反思在這樣新的表演形態下，演員在劇場表演及影像表演該如何作調適？如何詮釋在劇場中影像的真實性？為研究者欲探究的問題之一。

高行健在《論戲劇》中提到「全能演員」這個理想，指演員需具有能唱、能舞、能發揮多種的表演技能，並兼具臺詞功夫與形體的表現能力。以往注重演員臺詞的聲音、節奏、韻味與肢體上的姿態、身段、步伐、手勢、眼神。¹⁷對於此新興表現形式，對演員來說演繹方面增加的困難因素為何？現今的劇場演員如何面對、克服？劇場中發展出的同步影像表現手法，是否會為演員表演帶來不同的新課題，或創造出新的火花？這是研究者所欲探究的問題之二。

三、關於接收端

克里斯多夫·巴爾梅在 2008 年出版的《劍橋劇場研究入門》中提到：

一般來說，我們可以說劇場與其他媒體之間的對話，在學術上才剛起步，未來還有很多工作要做。近年關於多媒體的實驗以及越來越多傳統演出結合其他媒體，意味著劇場研究必續重新檢討先前的態度，並對媒體獨特性的理論前題重新定義。¹⁸

目前劇場與媒體的跨領域作品，開始受到學術界的注意。在研究領域中「數位藝術」、「多媒體劇場」、「科技劇場」的文獻眾多，在技術層面的論文中也不乏「投影影像」、「投影映射」的相關文獻。較缺乏劇場藝術和科技藝術結合的「即時攝像劇場」和「同步影像」的相關文獻。

在接收端的評論家與學者的回饋較少的情況下，此創作手法缺乏創作端與接收端的雙向交流，較難進行對話與討論，因此本研究欲整理出同步影像相關評論，蒐集評論台與期刊雜誌的評論文章，將評論中所提到的優缺、質疑聲浪一一列出。如同照相寫實繪畫大師查·克羅斯（Chuck Close）在論及數位影像科技時提到：

這是一種容易學習上手的技術，但同時也是最難以在其中建立個人觀點和風格

¹⁷ 高行健、方梓勳，2013，頁 49。

¹⁸ 巴爾梅，2008，頁 217。

的。就像動態的影像變形技術，在剛開發出來時是令人驚異的，但很快就成為令人呵欠連連的枯燥特效。¹⁹

將劇場表現方式從技術執行層面剖析，固然是其中一種研究方式，有其文獻價值及必要性，但在關注數位科技帶來的新技術之後，其作品中的觀點與風格為何？接收端的學者與評論人是否同意創作者與展演者的觀點？為本研究接收端的研究發問。

四、研究目的

從導演的視角來看，同步影像的出現讓導演得以選擇觀眾觀看的視角，將其放置在投影幕上。觀眾則可以選擇觀看投影幕或現場演出，改變了觀與演的互動過程。這樣的轉變對導演來說，帶給劇場什麼新的可能，又有何困難？從演員的視角，演員的表演透過兩種媒介呈現在觀眾眼前，一是舞台、二是投影幕。在舞台上的表演是否會為了呈現在螢幕上而做調整、如何調整？在表演上是否會發現新的可能？觀眾對於這樣的表現形式感覺如何？以什麼樣的視角觀看演出？以下統整出三個研究發問：一、創作者選用同步影像的原因與困境？二、展演者在演繹過程中的發現與困境？三、觀眾端的觀感與看法？

以此三個主要研究提問出發，欲研究劇場現今發展，研究者認為選擇近期作品進行取樣最為適當，因此以 2015-2017 年間的作品為主來做討論，並觀察臺灣在同步影像表現形式上，創作歷程較長、產出相關作品數量較多的團隊，以此為標準選出莎妹劇團以及狼劇場此兩個劇團。並將作品做同步影像表現方式「質量」上的比較，在莎妹劇團的作品中，《理查三世》是近期同步影像表現手法上發展較多元、技術較純熟的作品；狼劇場近期於多媒體媒材上的應用多元，「環景攝影」、「浮空投影」的加入，使創作表現形式更多元，但將此類型的個案放入本論文，有模糊同步影像美學內涵的焦點之疑慮，因此研究者選用以同步影像表現手法貫穿、全劇無對白，以同步影像發聲的《我和我的午茶時光》。

《理查三世》、《我和我的午茶時光》這兩個個案從創作脈絡與作品呈現上，都能明顯看出美學風格差異。《理查三世》中的同步影像不刻意經營影像、燈光美學，但留心於鏡位與影像光感帶來的背後意涵。《我和我的午茶時光》相較之下使用到的技術層面較新穎，並用平板電腦和智慧型手機取代攝影機，以現代人常用的攝影工具進行同步影

¹⁹ 葉謹睿，2005，頁 368。

像的拍攝工作。《理查三世》、《我和我的午茶時光》在導演表現手法上、同步影像呈現方式上風格迥異，這兩種截然不同的表現方式，同樣影響創作端、展演端、接收端的互動，因此研究者藉此三方詮釋端觀察臺灣同步影像發展近況，希望能提供日後表演藝術者借鏡與參考。本研究目的如下：

- 一、從跨界理論、劇場與電影的敘事結構角度，解析《理查三世》、《我和我的午茶時光》的演出內容與形式。
- 二、用藝術詮釋的觀點，釐清《理查三世》、《我和我的午茶時光》劇中同步影像對創作者、展演者、觀看者三方詮釋端的定位和概念上的差異性。
- 三、透過《理查三世》、《我和我的午茶時光》討論劇中同步影像的應用過程和結果，進而爬梳其特徵。
- 四、探討《理查三世》、《我和我的午茶時光》中創作、展演過程，發現執行同步影像之限制與障礙。
- 五、補充國內表演藝術學界對於同步影像相關文獻上的缺乏，供相關研究者參考，並提供國內劇團、導演、演員在製作、創作、展演的參考。

跨界、跨領域目前的作品越來越多，研究者希望此篇論文能為跨界、跨領域作品在同步影像這個表現手法上留下紀錄，引發更多創作者使用同步影像做為表現手法，提供演員在演出同步影像相關作品的參考資料，同時，造成觀眾更多的討論及注目，進而使臺灣劇場的創作有更多元的發展。

第二節 研究理論與方法

本節進行本研究的立論基礎與研究方法之文獻爬梳。在後續章節，將進行《理查三世》、《我和我的午茶時光》個案分析。第一節以劇團所提供的影音資料，作為演出實際狀態的依據，理論基礎為「劇場與電影之敘事結構」，搭配結構分析法來論述。第二節理論基礎為創作者與展演者之「藝術詮釋」，搭配深度訪談法來論述。第三節理論基礎為「跨界理論」，搭配個案分析法來論述接收端對個案作品之評論與詮釋。最後結論以三方詮釋、三個立論基礎，搭配三角交叉檢視法做最後總結。

由於同步影像表現手法和創作端息息相關，創作端的發想及引導，改變展演端的演繹方式、影響接收端的觀看模式。因此在創作端的部分會多加著墨，藉此對照演繹端的訪談結果，延伸出其詮釋方式。最後加入演後迴響及評論，用接收端的視角做檢視及檢討的回顧。從創作端——展演端——接收端層層切入，達到多角化分析，探討臺灣劇場的同步影像內涵。以下詳述本研究相關理論、方法之文獻爬梳。

一、 相關理論

在現今跨界展演形式中，欲觀察戲劇藝術與電影藝術交織的同步影像創作，需觀察跨界展演中的主、客體，進而分析雙方領域的合作關係及模式。因此在跨界展演的部分，研究者將以跨界理論來論析作品，並在文本的部分，搭配劇場與電影之敘事結構解析，以文本結構觀察劇場作品與同步影像的交互關係。

而劇場中創作的交流模式，涉及創作端的理念發想；展演端的演繹詮釋；接收端的評論解讀，若僅從單個視角來論析，稍顯不足及狹隘，如同學者陳慧珊於所說：

過去音樂家所秉信的「為藝術而藝術」(Art for art's sake) 理念，現亦淪為一種遙不可及、聽聽就好的高調。在消費主義 (Consumerism) 掛帥的當代社會裡，擁有消費權的觀眾，儼然才是音樂詮釋權、甚至生存權的主宰者。²⁰

此段關於詮釋權的敘述，雖然語境是論述當代音樂環境的變化，但不可諱言當代的各種表演藝術與各類休閒活動都有了這樣詮釋權的轉變。在此環境下，研究者認為詮釋

²⁰ 陳慧珊，2013，頁 15。

權的解讀也不應侷限在供給端（創作端、演繹端）的詮釋權迷思，而更該對接收端（觀眾、評論家、學者）的詮釋權做理解與分析。因此研究者欲分析創作端、展演端、接收端的詮釋現象，進行藝術詮釋研究。

總和以上跨界與表演藝術的環境趨勢，研究者認為在理論方面，從「藝術詮釋」、「跨界理論」、「劇場與電影敘事結構」三個理論切入，做為本研究立論依據，是最為適切的理論基礎。

（一） 藝術詮釋

欲由詮釋角度切入，必須注意的事情是，此研究進行的詮釋領域是關於藝術詮釋的詮釋權，而不是詮釋學領域。以詮釋學領域來分析作品，容易因為涉略過多哲學問題而失焦，因此研究者選擇以詮釋權的角度，來分析創作端、展演端及接收端之間的關係。

從丁履撰寫的《美學與藝術詮釋》中關於藝術品的詮釋，從以往的藝術作品中可以看出，作品若是完全捨棄外緣知識，以孤立主義來看其作品，往往會形成障礙、不得其門而入、不知道要從何角度去觀看、欣賞其作品，在這個意識上，即可以了解，藝術詮釋是離不開其外緣知識的，這些可參見的外緣因素知識，可涵蓋的範圍包括以下幾種：

1. 同一作者其他作品的了解。
2. 不同作者，相同類型、時代、歷史背景作品的了解。
3. 對藝術媒介物的了解。
4. 對作者時代背景的了解。
5. 對作者生活史的了解。
6. 作者意圖的研究。²¹

在十八世紀末、十九世紀初，歌德（J.w.Goethe 1749-1832）曾給批評家訂下三個標準，以便分析及評價藝術作品：

a 藝術家想創作什麼？b 他這樣創作了嗎？c 值得這麼做嗎？²²

此書從贊成意圖說及反對意圖說上做論述，研究者認為從意圖說的角度看創作者、

²¹ 丁履，1986，頁 10-17。

²² 同上註。

展演者的詮釋，可以印證其作品是否達到創作端的創作意圖。反對意圖說認為，作者的意圖應該和讀者意圖同等重要，倘若作者的意圖並未在作品中著實傳達，或讀者認為是牽強及找藉口的，則證實了反意圖說的假設。此觀點強調了在藝術詮釋中，並不應以創作者的詮釋作為唯一角度，「反意圖說」呼應本研究以接收者的詮釋角度來檢視作品的客觀性。重視評論者的論點及想法，視為與創作者詮釋同等重要的聲音，的確是藝術詮釋中不可忽略的觀點及角度。

如果一位詩人，他寫了一首壞詩，他自我辯護的說，他故意把這首詩寫壞，則我們也不能說因為這首詩中有作者的「意圖」，而給予更好的評價。

我們可以這麼說，作者的陳述，不能是唯一的參證資料，但可以把它看做在眾多的參證資料中的一個，因此，我們也不必拒絕它。²³

在丁履《美學與藝術詮釋》的闡述中，以廣泛的藝術作品為詮釋對象，同時提到詮釋戲劇與電影此兩種混合藝術的多重特性。戲劇與電影的多重性在於其藝術具有視覺、語言兩個元素，其混合藝術的涵義在於其藝術具有空間性、時間性。²⁴呼應以上論述，研究者認為在分析戲劇、電影相關作品時，也應聚焦於其「視覺與語言」、「空間與時間」之間的相互關係。

王嘉明的《理查三世》與周東彥的《我和我的午茶時光》，這兩個個案的創作者與作品，都接合著時代與我們身處的環境，因此研究者試圖從作者的外緣知識到作者的意圖中理解創作端的詮釋權，並瞭解接收端對同步影像這樣新型態的藝術媒介物的看法，從創作端、接收端做雙向的藝術詮釋交流，進而探析此種混合藝術對當代的影響與啟示。

（二） 跨界理論

關於跨界現象中同步影像的劇場作品，有些具有單領域強烈的本體性，因此與其進行跨界的另一方在作品中的呈現相形薄弱；有些作品則可以看出兩個領域的融會貫通，但這樣簡單的敘述，還不足以分析其內涵。

²³ 丁履，1986，頁 10-17。

²⁴ 同上註，頁 30。

跨界、跨領域在「跨」的思維範疇中往往未被明顯界定，學者陳慧珊認為跨界的「界」存在界線的特性，使用於實務與分類應用上，強調表演藝術的實務展演過程。而跨領域的「領域」則偏項專業學科與概念性的範圍，強調不同學科的合作與運用、各領域專業技術或專科概念性思想的交流與結合。²⁵本研究以《理查三世》、《我和我的下午茶時光》此兩個劇場創作為個案，著重於實務與分類應用上，因此在提到本研究個案中「跨」的思想範疇時，會以「跨界」做指涉。

其將跨界、跨領域行為用分類法分為六大類。分別為 Cross/Crossover、Inter、Multi、Mix、Hybrid 六大類型態。並強調此六種型態不涉及跨界、跨領域中的實務運作，亦不代表作品的藝術風格及美學意涵。²⁶關於此六大型態，研究者參考相關文獻，將其整理如下表：

表 1 跨界、跨領域表格²⁷

型態	字義	主客體之間互動型態
Cross/Crossover	「穿越」、「橫過」、「跨過」、「交叉」、「混雜」等涵義	本位主義出發，「主體」特質存在，在與他者合作仍以自我為主，壓縮客體，降低兩者融合程度。
Inter	「互相」、「在……之間」、「在……之內」涵義	雙方主體分明，主客體之間相互包容與磨合，在雙方特質基礎上溝通、對話後激盪出新價值。
Multi	「多方」、「多元」、「多類型」	尊重各方特色，獨立發展改良後，各自變形、截長補短進而與他者融合。
Mix	「混合」、「混於一起」、「相溶」、「配置」等涵義。	各界原始特徵明顯，缺乏溝通、協調，其混搭有偏向於即興或隨機，凸顯各界間異

²⁵ 陳慧珊，2016，頁 97-98。

²⁶ 陳慧珊，2012，頁 212-213。

²⁷ 參考練雯琳之表格配置，製作而成，2017，頁 12。

		化現象。
Hybrid	單字原意為「雜種」、「混血兒」、「混合物」	無絕對的主、客關係。 聚焦於複合性 (hybridity)。
Trans	字義含有「跨過」、「貫穿」、「超越」、「轉化」等概念	超越自我主體，各界原型狀態不明顯，與他領域共同激發出新的藝術風貌與美學思維，具有創意與前瞻性。

從文獻資料可看出，多數研究論文還是以音樂的角度探討音樂與戲劇其中的跨界、跨領域關係。數位藝術及科技劇場也同樣屬於跨界、跨領域行為，研究者認為其「跨」所涵蓋的思想與範疇，也能用於劇場與影像的跨界、跨領域行為中。關於跨界理論的相關文獻，研究者欲以陳慧珊所定義的六種跨界、跨領域型態，對照《理查三世》、《我和我的午茶時光》中創作端、演繹端的詮釋做探析。此分類法有助於研究者將藝術環境中的跨界、跨領域行為做形態上的分類，並以不同角度理解、認識作品，卻不應落入分類的陷阱，因此研究者應用於本研究中，探析《理查三世》、《我和我的午茶時光》這兩個作品，可從戲劇與電影的相互關係中，分析其作品偏向何種分類，但若直接定義作品的跨界型態，是較單向、狹義的作法。

值得一提的是，學者陳慧珊關於跨界、跨領域的論點提到所謂跨界、跨領域，並非當代藝術所獨有，在華格納(Richard Wagner, 1813-1883)提出整體藝術(Gesamtkunstwerk)時，就有此概念存在，此概念雖為當代所熱衷討論的現況，但並非「跨界」、「跨領域」此稱呼存在之時，跨界行為才存在。²⁸研究者認為，同步影像此種劇場與電影的跨界現象也可以此類推，劇場中關於同步影像表現手法雖然尚未明確被定義，但早已在臺灣劇場、國際劇場之中作為創作手法使用。

(三) 戲劇與電影的結構與敘事

藝術講究結構，戲劇、電影均是如此，戲劇與電影的結構有其共通性。戲劇與電影中的故事結構是指一系列相互關聯的事情、插曲或事件作線狀的安排，最後沿著發展的軌跡做一個結尾或方向。研究者欲參照專書列出的戲劇形式與結構分類，來分析《理查三世》、《我和我的午茶時光》此兩個作品的架構，再從敘事角度切入探討導演用何種敘

²⁸ 陳慧珊，2014，頁 34。

事方式展現作品內涵。

關於戲劇的結構部分，研究者引用《戲劇的結構》一書中，作者孫惠柱將戲劇由古至今的結構形式分類為五種：純戲劇式結構、史詩式結構、散文式結構、詩式結構、電影式結構。²⁹其中，詩式結構與電影式結構的定義方式爭議性較高，由於詩的種類與電影的種類至今已發展成各式各樣的形式內容，用「詩式」、「電影式」，將所有詩、電影種類概括而論較不客觀。而書中所提及的純戲劇式結構、史詩式結構則是本研究在爬梳戲劇文本時，可對照採用的戲劇結構種類。

《論戲說劇——理論的、創作的、賞析的、演出的》則將戲劇結構分為外在結構及內在結構。早期的外在結構為希臘之戲劇，此種結構對照孫惠柱歸類法看來則是純戲劇式結構。希臘戲劇的外在結構由以下部分組成：序詞→登場歌→插話→間奏→退場詞。後期的外在結構則演變為用來指一齣戲用多少幕多少場來組成，慣例有五幕、四幕、三幕、兩幕及獨幕之分。以幕來區分，是由於戲劇需要在舞台上演出，有其物質限制。爾後，學者提出的內在結構也被稱為「無形的結構」³⁰。其分類如下表：

表 2 內在結構的構成³¹

戲劇中時間與空間結構	時間的集中型 時間的延展型
情節結構	「啓→承→轉→合」 緣啓（Exposition） 變承（Complication）：各變化點為轉捩點（Turning） 逆轉（Reversal）：通常也是高潮點（Climax） 匯合（Denouement）：主角可能有新發現（discovery）整個事件得到解決（Resolution），發展到總結性的終點，也就是結局（Ending）。
其他結構	主線與副線交互運用結構 戲中戲結構 敘事性結構 儀式與原型結構 非慣例、沒有推理的結構 分裂場面拼貼結構

²⁹ 孫惠柱，1995，頁 9-57。

³⁰ 顧乃春，2010，頁 22-23。

³¹ 同上註，頁 24-27。

從電影發展史來看，電影的戲劇性觀念源自於戲劇。1927 年有聲電影誕生，原本單純依靠畫面來講故事，變成了同時運用畫面與聲音，當時的影片製作工作者沒有經驗，造成製作時只在意對白忽略了音響效果。在這個背景下，使得初期的有聲電影開始依賴戲劇，形成戲劇性觀念。從戲劇借鑒使初期電影有以下四種現象：一、電影表演戲劇化和程式化；二、仿效戲劇在攝影棚內搭景拍攝；三、燈光以戲劇美學為準則，講求「戲劇光效」；四、借用以「衝突律」為基礎的編劇方式。³²從此可以看出，現今的電影基礎結構和戲劇的基礎結構，大抵上是共通的，包含的情節要素有：開端、發展、高潮、結局，講求因果關係，在段落之間有轉折點...等等相似之處。傳統的戲劇式電影基本單位還是場面，而不是鏡頭。

時至今日，將電影與戲劇相較，則可發現戲劇中的行為產生於戲劇對白語言之中，用口頭講述人物情感、行為動作及情緒；而電影則由畫面敘事。³³

在其基礎的線性結構敘事上，其經典的戲劇結構與戲劇仍然是相似的。電影故事情節會被分為三幕，第一幕佈局，第二幕抗衡，第三幕結局，在每一幕之中會各有一個轉折點。「衝突」無論在經典電影或戲劇中，都是不可或缺的元素。如下圖：

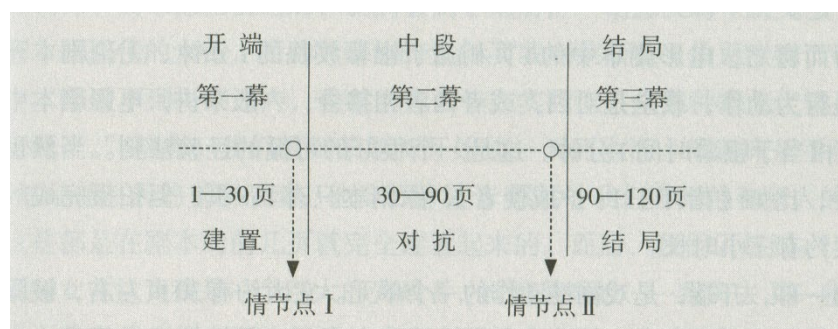


圖 2 戲劇性結構的示例 (paradigm) ³⁴

關於電影的結構參照電影領域的專書——《電影劇作結構樣式》。³⁵此專書將電影結構概括出下列幾項類別：

表 3 電影結構類別 ³⁶

母類別	子類別	特徵
-----	-----	----

³² 汪流，2000，頁 242。

³³ Syd Field，鍾大丰，鮑玉珩譯，2016，頁 5。

³⁴ 同上註，2016，頁 7。

³⁵ 汪流，1999，頁 22。

³⁶ 同上註，研究者參考汪流的《電影劇作結構樣式》整理自製表格。

戲劇式結構	傳統戲劇式結構	1. 按照衝突律來結構劇本。 2. 依照因果關係，每幕循序漸進，承上啟下，用合理的方式連接。 3. 以衝突為基礎，形成一條開端、發展、高潮、結局的情節線索。 4. 分場和分段，依循角色的性格發展，角色關係變化，每場、每段都有專屬的開始、發展、高潮、結局，最後將每場每段的故事結合，形成高潮迭起的結構。
	現代戲劇式結構	結構中保有「衝突」，在以下幾點發展新的可能： 1. 開創時空轉換。 2. 使用間離效果。 3. 形成聲音對位。 4. 結局多樣化。
散文式結構	線狀散文式結構	1. 細緻表現環境、角色個性等。 2. 事件編排沒有一定根據。 3. 重視人物情感變化，非矛盾衝突。 4. 重視「細節」琢磨，非主線劇情。 5. 按照原有樣子呈現，非三幕劇結構。 6. 前後呼應人物描述，結構較鬆散。 7. 其故事高潮水到渠成，非刻意經營。 8. 結局自然而樸實。
	塊狀散文式結構	1. 重視情感、生活、材料的真實性，非人為刻意杜撰。 2. 追求生活中的厚實與生動性。 3. 結構細節與情節緊扣，能從細節概括整體面貌。
心理式結構	又稱「時空交錯式結構」	1. 重視角色內心世界，由角色內在意識活動構成。 2. 精簡有力。

詩式結構		重視「寓意」、「寫意」、「重疊」、「對比」手法。
混和式結構		將多種結構形式融合，「有機」的起承轉合。

將戲劇與電影相比，兩者相同之處是兩者都可以「按照戲劇衝突律來結構劇本」，這是由於戲劇式結構的電影劇本，是服從戲劇格式中戲劇結構的法則。電影與戲劇相比，電影具備的「重要特殊條件」是電影擁有在時間和空間上轉換的自由，影像能將鏡頭迫近人物、用視覺代替對話並將不同景別的鏡頭組接起來成為獨特的蒙太奇語言。³⁷電影承接了戲劇衝突律到電影中，但又擺脫了舞台的框架，不受舞台中三堵牆的限制，即是兩者的相異之處。

本研究將以戲劇與電影的敘事結構來檢視《理查三世》、《我和我的午茶時光》此兩個作品的敘事差異。

二、 研究方法

（一） 個案研究法（Case Study Method）³⁸

本研究欲採用質性研究中的個案分析法，並進行多重個案研究及集體型個案研究，屬於解釋型的個案研究。

個案研究法的目的主要是對研究現象進行深度的了解，偏重於當前事件的研究。多重個案研究是指在整個研究過程中，研究者同時針對兩個或兩個以上的個案進行研究，研究目的著重於個案之間的比較，進行資料蒐集工作。集體型個案研究是透過多重個案研究的過程，深入比較不同特質個案的相同相異之處，所以研究者必須找出具有代表性的個案。解釋型的個案研究主要是針對研究現象的脈絡，進行詳盡的、完整的探討。³⁹

本研究選出 2015 年至 2017 年具代表性的三個個案《理查三世》、《我和我的午茶時光》，針對三個個案不同的特質進行比較，進而找出其相同與相異之處。因此選用多重個案研究法。對每個個案演員與導演、演譯與詮釋之間進行因果關係的解釋。⁴⁰

（二） 訪談法（Interview Survey）

訪談法是研究者運用口語敘述的形式，根據某一特定研究目的，針對特定對象收集與研究有關的資料，以便對研究的現象或行動有全面式的了解。

³⁷ 汪流，2003，頁 246。

³⁸ 潘淑滿，2010，頁 246。

³⁹ 同上註，頁 257-261。

⁴⁰ 同上註，頁 243。

本研究欲針對已擬定的問題進行半結構式的訪談。「半結構式的訪談」(semistructure interviews) 又稱為「半標準化的訪談」或「引導式的訪談」⁴¹。半結構訪談界於結構式與非結構式訪談之間。研究者在訪談進行前，根據研究的問題與目的設計訪談大綱，作為訪談指引方針。訪談進行過程中，訪談者不必根據訪談大綱順序進行訪問工作。選擇半結構性訪談的方式，使提問圍繞著擬定大綱，可避免訪問問題僵化，使訪談過程具有彈性，又不會偏離主題，能引導受訪者持續以主題為中心答題。

本研究主要對創作端、展演端進行訪談。詳細訪談大綱請參考本研究附錄八至附錄十一。創作端的研究對象分別為《理查三世》的王嘉明導演、《我和我的午茶時光》的周東彥導演。研究者欲透過與王嘉明、周東彥導演的深度訪談，探討其創作端的藝術詮釋。關於創作端的訪談大綱設計，研究者將訪談提綱分為個案、個案中的同步影像、劇場與影像，此三大部分來提問。再從這三大部分延伸創作者對「發想」、「執行」、「未來發展可能」，這三大母議題的看法。關於「發想」之提問，扣緊藝術詮釋中對創作端的意圖研究；關於「執行」之提問，扣緊作品中的敘事結構，並根據作品中同步影像的執行成效做進一步的討論；關於「未來發展可能」，扣緊劇場與同步影像的主客體關係，並進一步探討同步影像的發展可能。

展演端的研究對象分別為《理查三世》的演員梅若穎、陳家達、崔台鎬；《我和我的午茶時光》的演員洪健藏、梁允睿。訪談提綱同樣分為個案、個案中的同步影像、劇場與影像，此三大部分來提問。再從這三大部分延伸「與導演的工作過程」、「操作同步影像之困難與阻礙」、「舞台與鏡頭媒介之間真實的詮釋」，以上三大母議題的看法。

最後將訪談資料做有系統的整合、歸納。⁴²進行訪談資料的分析策略可分為三種：分類分析法 (categorization)、描述分析法 (condensation)、敘說分析法 (narrative)。

(三) 三角交叉檢視法 (Triangulation)

三角交叉檢視法 (Triangulation) 是將不同來源或方法所收集之資料，經由交互檢核印證方式，提高資料詮釋與報告之可信度⁴³，Denzin 區分了四種意涵的三角校正：(1) 資料的三角校正 (data triangulation)；(2) 調查人員的三角校正 (investigator triangulation)；(3) 理論的三角校正 (theory triangulation)；(4) 方法論的三角校正 (methodological

⁴¹ 潘淑滿，2010，頁 143。

⁴² 同上註，頁 143-145。

⁴³ 同上註，頁 265。

triangulation)。⁴⁴本研究欲將不同來源的資料進行三角交叉檢視，以同步影像為出發點，在研究理論上從跨界理論、藝術詮釋及敘事結構三方切入，在研究方法上則從個案分析法、訪談法、結構分析法三方切入，促使劇場中同步影像表現手法的相關資料更加豐富、完整。

（四）結構分析（Structural Analysis）⁴⁵

本研究分析演出的出發點為作品中同步影像的實踐手法。因此研究者認為適用帕維斯與費雪—麗希特一同提出的結構分析法。

結構分析(Structural Analysis)是帕維斯(Pavis)與費雪—麗希特(Fisher-Lichte, 1992)一同開闢的表演分析方法。他們重視符號系統的選擇與定序，主張從角色、情節或空間等等的意指系統中，選出穩定的處理對象。帕維斯的分析法具描述性，主張表演分析應從演員的描述開始。費雪—麗希特的結構分析法較靈活、具有流動性，他主張找出某場特定演出對意指系統的安排來進行分析。⁴⁶

以費雪—麗希特對流動性的主張來看《理查三世》、《我和我的午茶時光》此兩個作品，研究者認為選定「影像」為這兩個作品穩定的處理對象是合適的，將投影至投影幕的影像內容、影像出現的次序加以分析，是本研究適合的分析方法。而以帕維斯的論點來看同步影像這個敘事方式的使用，「演員」此項穩定的處理對象，在《理查三世》和《我和我的午茶時光》中與影像的使用息息相關，台上攝影機的運動是跟著演員或演員動作行進，的確也具有以演員為焦點的特徵。兩人共同開發的表演分析研究——結構分析法，無論是誰的論點，都適用於本研究個案。費雪—麗希特的研究方法中，探討「創作者的早期分析」這個著手點，也與丁履《美學與藝術詮釋》中的內容相呼應，都提到要將作者的其他作品作為比較及參考。因此研究者認為結構分析法適用於探析《理查三世》、《我和我的午茶時光》中，影像與演員，這兩個穩定的意指系統做內涵的梳理及探討。

依據費雪—麗希特的研究方法，首先要進行準備步驟，探析創作者的早期製作，並且評論創作者使用同步影像這個媒材的詮釋方式。接著分析演出的結構，例如對一開場的描述或對主導動機的使用。分析舞台空間、外型、服裝、姿勢、發生、動作安排，進

⁴⁴ Uwe Flick, 2012, 頁 365。

⁴⁵ 巴爾梅, 2010, 頁 164。

⁴⁶ 同上註, 頁 165。

而分析同步影像在各個作品中對時間與空間知覺的改變。

第三節 研究範圍與限制

研究範圍以臺灣當代劇場為主，為了探究臺灣同步影像發展情形與表現，從 2015-2017 臺灣劇場作品中，選出有使用同步影像此手法的作品。本研究將聚焦於《理查三世》、《我和我的午茶時光》這兩個作品，探析其演出模式、導演手法以及演員表演的部分。試圖瞭解現階段臺灣同步影像的發展情形與表現。

本研究涉及戲劇與多媒體藝術領域，內容以當代劇場為出發點，在現況分析及研究內容的方向，以導演及演員的角度出發，分析導演使用同步影像的新思維及創作模式，在舞台上及影像上創造出的獨特美學。探討演員在影像及舞台這兩種不同媒介的呈現方式差異。關於技術層面，諸如即時投影的影像技術工程、技術工作者的製作方式與操作技巧、技術工作者的困難等等，則不在此論文討論範疇。

研究者於 2017 年 10 月 21 日，於屯區科技劇場藝術節觀看《我和我的午茶時光》，關於研究分析會以影音資料為主，參與經歷為輔。而 2015TIFA 國際藝術節《理查三世》於國家戲劇院實驗劇場的演出研究者並未參與，因此關於《理查三世》的研究分析以影音資料為主。

《理查三世》作品中，加入「聲身分離」的表現手法，雖不在此論文研究範圍內，但由於「聲身分離」手法無可避免影響演員在同步影像上的表演，因此訪問內容仍會對此做提問，供論文做參考。

臺灣當代劇場同步影像創作手法的發展，在文獻探討的部分，無論個案或相關文獻都尚在發展階段，因此相關文獻較少。藉由兩個個案的導演、演員的背景經驗爬梳，提供文獻探討方向，達到研究目的。國外的表演形式則以文獻及參考做為輔助資料，非臺灣演出的節目內容及實際操作面較無法深入討論。研究者從三個方面補足：一、從訪談過程中加強訪問國外相關演出。二、補充外文文獻。三、從影音資料中獲得相關資料。

第二章 文獻回顧與探討

「表演藝術評論台」、《PAR 表演藝術雜誌》，為本論文關於同步影像的戲後迴響主要的參考來源，由於同步影像於國內並無太多的相關文章及碩博士論文研究，名詞的用法尚未被釐清、闡明，因此將評論人的用詞引用，引用一般評論者以及觀眾能理解的詞彙，望能為同步影像作文獻上的基礎建構。

第一節 名詞釋義

一、 同步影像

由於同步影像這項表現手法尚未明確被定義，其資料蒐集相較之下較困難，不同評論家、創作者，對此表現手法的稱呼各有不同，有「同步影像」、「即時影像」、「即時錄像」、「即時攝像」、「即時攝影」等等稱呼。為了使本論文用詞統一、順暢、便於讀者理解，研究者認為有必要先行爬梳其同步影像之名詞釋義。

同步影像（Real Time Film），是結合多媒體技術與現場舞台表演的劇場手法。其表現方式是使用攝影機現場拍攝，將舞台現場同步影像放映至舞台投影幕上。演變至今，攝影機的拍攝角度、拍攝空間有幾種表現形式的變化。創作手法呈現方式多樣，從拍攝角度、拍攝空間切入，攝影機可放置於觀眾席無法看到的舞台空間或放置演出現場外的情景，依據創作端的手法及理念對戲劇產生影響及效果。從呈現角度切入，則可以使用分割畫面或疊影，將多台攝影機拍攝的畫面重新組合排列，或將影像互相交疊形成新的視覺效果。⁴⁷

現今同步影像使用模式、方式多變，可以隱身在各種類的作品中，倘若沒有親自觀看演出，在其文宣、相關評論上，若沒有以此為重點加以著墨，很難尋找到其關鍵字。而提及同步影像的相關評論，其書寫上因應不同的作品，有不同的形容方式又常以一句話帶過，書寫上的混用形成資料統整、蒐集不易，研究者試圖列出提及此表現手法的文章加以分類、製成表格，並標註其稱呼方式，如下表：

⁴⁷ 林冠吾，2012，頁 63-64。

表 4 提及同步影像文章列表⁴⁸

年份	筆者	主旨	資料類型	發表平台	稱呼方式
2011	陳品秀	同一困境的言說《極境之旅》、《2》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像
2012	謝東寧	界不界無所謂，快樂不過孤獨《快樂孤獨秀》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像
2013	楊智博	《國樂情人夢——消逝的時光》之跨界展演探討	碩博士論文	臺灣藝術大學表演藝術研究所	即時影像
2013	謝東寧	文學獨白，意象故事《沉沒的紅》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像
2013	劉天涯	商業，營銷，觀眾一達陣！《非常懸疑》、《中央公園西路》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像 「跨界」 技術
2013	謝東寧	細緻且充滿人味「2013 超親密小戲節：第一週溫州街區」	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像 投影
2014	葉根泉	生命的叩問：季利安的身體、速度、影像《季利安計畫》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時攝影
2014	謝東寧	行動／劇場的暫時時空《諸神黃昏》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像
2015	鴻鴻	即時影像、新聞時尚，讓觀眾也「瘋狂」當代歌劇的混搭與混融	雜誌期刊	《PAR 表演藝術雜誌》	即時影像
2015	夏鈺淳	互相依靠或互相抵觸《東方傳奇·搖滾國樂》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像
2016	曾達元	翻轉傳統古典新論《西遊	網路評論	《表演藝術評論台》	即時攝影

⁴⁸ 研究者依據碩博士論文全文資料庫及《表演藝術評論台》及整理自製。

		演義》			
2016	林欣怡	《快樂嗎？諾拉》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像 投影技術
2016	劉祐誠	進步伴隨失去《雙城紀 失》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像
2017	王威智	叛徒馬密可能的回憶錄	網路評論	《表演藝術評論台》	即時影像
2017	鄭宜芳	在星翳燈幻間《靜／止》	網路評論	《表演藝術評論台》	即時錄影

在雜誌期刊《PAR 表演藝術雜誌》或表演藝術評論台等劇場評論文章中能夠搜尋到相關字詞的評論文章。劇場內的創作者、評論家，提及此技術使用的字詞相似，有「同步影像」、「即時影像」、「即時錄像」等多種稱法。

研究者觀察，評論家試圖論及這樣的表現方法的時候，僅用最符合當下語態的字詞來形容這個表現手法，可以明顯觀察到臺灣劇場中，沒有用來稱呼此表現手法的專有名詞。若提到拍攝的動作，評論者會以「即時拍攝」這個有動詞意義的詞彙來稱呼；若是名詞就以「即時影像」來稱呼；若試圖談及技術層面則有「即時影像投影技術」、「即時影像跨界技術」等稱法。謝東寧在〈影像的跨入或僭入？《早餐時刻》〉一文中，則用較長的詞句試圖精確敘述其現象：「現場影像拍攝並同步投射」⁴⁹。碩博士論文的部分僅有楊智博的碩士論文《國樂情人夢——消逝的時光之跨界展演探討》中在提到舞台上的攝影行為為「即時攝影」、即時投影至投影幕上的影像為「即時影像」。⁵⁰

此種「多媒體技術結合現場舞台演出」的表現方式，每個作品表達方式與創作端理念的性質略有差異，以條列方式比較仍然不夠完善。研究者欲將臺灣現今的指涉方式做一個清楚、明瞭的呈現。其中幾篇文章有較詳細的論述及評論，研究者於下一節將會進一步爬梳。而由於劇場作品無法每個作品都親自參與、觀看演出，因此表現手法在作品中演出的「質」與「量」的差異，無法在名詞釋義的討論範圍內加以討論。名詞釋義僅就名詞上的意思、應用與學者說法，來比對分析，並定義本研究適用的用法。

於上述評論文章的列表中，可看出相關作品較多以「即時影像」指涉。研究者進一步爬梳雜誌期刊，指涉此表現手法的用詞有「同步影像」、「即時影像」此兩種不同的說

⁴⁹ 謝東寧，2012，〈影像的跨入或僭入？《早餐時刻》〉，擷取日期：2018年1月6日。

⁵⁰ 楊智博，2013，頁51。

法，關於此兩種名稱的分歧，以下介紹其名稱來源並比較其詞意差別。

「同步影像」此名稱源自王世偉於《PAR 表演藝術雜誌》2017 年 3 月第 291 期刊登的〈虛實交錯的體驗，多層切入的感知—歐陸劇場中的同步影像敘事〉⁵¹一文。

隨著科技發展，影像運用逐漸在當代劇場形成一股流行風潮。二〇一〇年後，在舞台上融入影像敘事彷彿已經變成司空見慣的常態。無論是定點拍攝、數位裝置的攝影、即時剪輯、經過特殊處理的合成效果或是 3D 投影，舞台上的影像不僅製造出強烈的感官效果，也讓劇場演出更貼近當代人的生活。本文將聚焦在舞台上的「同步影像」(Real Time Film)，介紹近年來一些在歐陸劇場深具特色的導演與他們的作品。⁵²

此篇文章以「同步影像」(Real Time Film)為名，比對國外的相關演出，例如比利時導演凡·霍夫 (Ivo van Hove) 的《安東尼奧尼計畫》*Antonioni Project* (2009)、巴西女導演賈塔伊 (Christiane Jatahy) 的《移動森林》*A Floresta que anda* (2015) 等等。

「即時攝影」的手法也屢見不鮮，可能最極致的還是義大利跨領域導演 Giorgio Barberio Corsetti 和法鵝洛穎藝術家 Pierrick Sorin 在巴黎德雷劇院聯合執導的羅西尼《試金石》*La pietra del paragone*。他們將整個舞台變成攝影棚，演員在藍幕中行走坐臥。舞台左右放置了場景模型，即時合成投映在現場銀幕上。莎妹劇團的《SMAP X SMAP》也曾炮製這種真人秀。⁵³

此篇文章為鴻鴻在《PAR 表演藝術文章中》提到現代歌劇中影像的介入時，在內文介紹影像的使用時，以「即時攝影」稱呼此表現手法，雖前後文有就影像的介入做簡單的介紹，但關於稱呼發誓並無贅述，也無相關參考資料。

在表演藝術評論台中，提到此技術的戲劇評論，有用「即時影像」、「即時錄像」。以下節錄評論內文段落以供比較及參考：

⁵¹ 王世偉，2017，頁 56。

⁵² 同上註。

⁵³ 鴻鴻，2015，頁 36。

本劇採用了邊演邊拍的即時影像「跨界」技術，演員雖遊走於影像和現場之間，但多數時間是為影像服務。⁵⁴

現場的音樂聲響製造、混雜著各種口號、宣言、主張或者是劇本台詞，舞蹈劇場式的肢體擁抱/摔落，憤怒的叫罵、冷靜的控訴，一群人將白色布偶分解，然後舉行葬禮，裝置水缸中的顏色泡泡，用即時影像的拍攝，製造核爆後的毀滅世界，最後大門打開，所有演員走出劇場，而觀眾重新面對，所謂「正常」的世界。⁵⁵

以手法來說，導演宋淑明經由即時錄像，破除了時間與空間的定義，深刻從視覺與聽覺的刺激下引出施暴者與受虐者的暴力拉扯。此部作品中，能見其使用影像書寫之刻劃，卻又以此來挑戰觀眾觀影之習慣。⁵⁶

其以即時錄像的方式，讓攝影機具在舞台上成為表演的環節，混用近距離特寫與廣角攝影，將演員的影像投影於舞台後方的白牆。強制製造的視角，彷彿對日常生活的窺視，極貼身、極寫實到讓人毛骨悚然。⁵⁷

由於大多評論者都一句話帶過，因此研究者認為其信效度較低，加上和王世緯的評論文章做比較，其「同步影像」視為專有名詞進行討論，較符合此篇研究的定義方向，視其為一「技術」，而非僅僅是單指「影像」這個媒介本身。研究者進一步在詞彙語意上做比較。詞彙語意的根據為教育部國語辭典，以「同步」一詞進行檢索，釋義除了「同時起步，行動協調一致」之外，還有「科學技術上指兩個或兩個以上隨時間變化的量，在變化過程中保持一定的相對關係。」，並舉例相關用詞有「同步輻射」、「同步錄音」。而「即時」的釋義則是「立刻、馬上」。因此詞彙語意的部分，研究者認為稱「同步影像」較為恰當。

⁵⁴ 劉天涯，2013〈商業，營銷，觀眾——達陣！《非常懸疑》、《中央公園西路》〉，擷取日期：2018年1月6日。

⁵⁵ 謝東寧，2014，〈行動／劇場的暫時時空《諸神黃昏》〉，擷取日期：2018年1月6日。

⁵⁶ 黃明德，2015，〈空心中的實體暴力《這是一方空地》〉，擷取日期：2018年1月6日。

⁵⁷ 吳岳霖，2016，〈不在旋律之上的半首《小夜曲》〉，擷取日期：2018年1月6日。

本研究欲以「同步影像」稱之。由於目前相關文獻較少，研究者欲以訪談導演的第一手資料作輔佐、舉證。

二、 即時攝像劇場

即時攝像劇場⁵⁸ (Live Cinema Theatre) 是凱蒂·米契爾作品中，將電影與劇場兩者的形式融合，創作出的劇場演出形式。在劇場中結合多媒體與即時影像，創造出同步呈現電影拍攝過程與成果的表現手法，即是同步影像之手法。劇場被轉換成錄製與剪接電影的攝影棚、錄音室，也是放映電影的劇院。

「即時攝像劇場」是一種最新的多媒體組合，它讓現場演出的攝影變成了一個即時的舞台事件。在劇院現場，演員在鏡頭前的演出，以及所有的聲光效果，都是即時產生、創造的。因此，把舞台上的每一幕、每一景全部串連起來，透過投影幕及鏡頭，即時地呈現在觀眾面前，成為了製作上要面對的一種新的、具有即時性的狀況。⁵⁹

Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre 一書則是把凱蒂米契爾此形式的作品稱為“Live Cinema Work”。無論是以劇場的概念稱之為“Live cinema theatre”或或是以演出的形式稱之為“Live Cinema Work”其“Cinema”都帶有電影的意味。

而在 *Staging the screen* 一書的〈Live Films on Stage: The Builders Association〉中，也同樣提到這樣「在舞台上拍電影」的概念，但其以“Live Film”稱呼舞台上的同步影像。

維姆斯 (Weems) 形容團隊的建構方式「就像舞台上的同步影像一樣……你看到技術人員和表演者一起合作，像室內樂團一樣，共同創造出整體景觀」。很

⁵⁸ 林冠吾，2017，頁 52。

⁵⁹ Youngju, 2015, p28. 研究者自行翻譯，原文如下：「Live cinema theatre is the latest installment of multimedia show where the filming of the performance of dramatic texts becomes the live stage event. Here, the actors perform before the camera and all the audio-visual effects are produced and constructed live. Mediated through the camera and projection screen, the stage image becomes a real-time production situation where all the scenes are put together right in front of a live audience.」

多影音媒材都是在台上被現場混合而成的，表演者很多時候是對著正在轉播他們動作的攝影機演出，此種種現象在在模糊了自華特·班傑明(Walter Benjamin)以來，許多評論家對於面對觀眾的舞台演出、和面對攝影機的螢幕表演，所做出的涇渭分明的區隔。(Benjamin, 1973, 222-4)⁶⁰

由此可見，無論是「即時攝像劇場」或是「同步影像」的說法，都尚無確切、特定的用詞及用語。國內外相關文獻，目前尚未發展成熟。因此研究者認為不需要過於拘泥在用詞上。若能從作品的內涵及導演的創作方式、理念，來評估何種用字更適合稱呼其表現手法，如此一來能給作品中的表現形式更確切的名稱，否則只是將其標籤化，將作品受限於名稱的框架中。

即時攝像劇場的演出形式，是國外發展歷程的現況之一，其應用同步影像的方式是國內可以參考與觀摩的，但卻只是同步影像廣泛的表現方式中的其中一種，因此本研究的討論範圍不限於「即時攝像劇場」此種劇場融合電影的概念，《理查三世》、《我和我的午茶時光》也不是以此種形式為主所創作的演出。為即時攝像劇場做名詞釋義，是為了將即時攝像劇場與同步影像的關係進行爬梳。本研究仍以同步影像為切入點探析臺灣劇場演出現況。

第二節 同步影像相關理論與應用

在關注同步影像此表現手法的同時，不可忽略其技術本身蘊含「影像」與「劇場」兩種內涵。影像的敘事以場面調度、鏡頭調度與剪輯後製來使觀眾融入劇情，劇場加入影像使作品不僅能用戲劇對白推進劇情，也能用影像畫面來敘事，具有虛實交錯的特質。從麥克·魯漢(Herbert Marshall McLuhan)提出的媒介及訊息的角度來看，影像和劇場的形式，影響了觀眾看見內容的方式，意即形式就是內容，為了瞭解其內容，從形式探

⁶⁰ Greg Giesekam. 2007, p143. 研究者自行翻譯，原文如下：「Weems describes the company as constructing them 'like a live film on stage... you see the technicians and performers working in concert together, like a chamber orchestra, to create this overall spectacle'(ibid.). Much of the video material is mixed live on stage and the performers perform much of the time for the battery of cameras that relay their actions, confounding the sort of distinctions critics since Walter Benjamin have made between stage acting as being for an audience and screen acting for a camera (Benjamin,1973,222-4).」

究是不可避免的。

因此，本研究將論述關於影像的敘事模式及劇場的創作結構，進一步應用於分析《理查三世》、《我和我的午茶時光》中，兩個作品在同步影像上的內涵。約瑟·馬斯賽里(Joseph V. Masceli)的《The Five “C”s of Cinematography》中將影像呈現內容歸類為五大部分：攝影角度、分鏡、剪輯、特寫和構圖。⁶¹由於劇場中同步影像的特性，以攝影角度、構圖此兩部分的關聯較密切，故研究者從此兩方面進行爬梳。

另外，在影像的剪輯手法上，蒙太奇(montage)為電影中獨特的表現手段與敘事形式，在影像敘事特性上值得提出討論並與本研究個案相呼應，因此增列至第三點加以討論。

一、 攝影

在同步影像上的呈現，研究者將影像內容以此五大部份分析導演如何呈現影像內容，幫助了解作品本質。創作端使用的攝影角度(camera angle)涉及攝影機景框、景別(frame)的掌握力。⁶²

攝影機鏡位角度分為鳥瞰鏡頭(birds-eye view)、俯角鏡頭(high-angle)、仰角鏡頭(low-angle)、水平鏡頭(eye-level)、過肩鏡頭(over-the-shoulder shot)、傾斜角度鏡頭(oblique angle)。角度(angle)由攝影機的位置決定，拍攝同樣的人或物在不同角度下，觀眾得到的訊息完全不同。鳥瞰鏡頭直接從被攝物正方往下拍，是較極端的角度，非日常所常見的視角，其主體較不易辨認；俯角及仰角則有程度上的差異，可分為極端的俯／仰角或普通的俯／仰角；俯角會減少主體的重要性，使得人物顯得無害和卑微；仰角會增加主體的重要性，引起令人尊敬或恐怖的感覺；水平角度較中性。過肩鏡頭通常有兩個人物，一人正對攝影機、一人背對攝影機，透過背對鏡頭的人物肩頭視角拍攝正對鏡頭的人物表情，用來交代兩人之間關係；傾斜角度的水平線是斜的，適合用於暴力場面或醉漢的觀點鏡頭(point-of-view shots)，視覺上給人焦躁、緊張、轉換或動作即將改變之感。形式主義者可能認為扭曲現實表面能達到一種象徵性的真實，而愛用極端角度鏡頭。寫實主義者則愛用水平視線的角度鏡頭，以便捕捉被攝物的每個細節，做敘事交代。

⁶¹ 羅學濂。1980，頁5。

⁶² 陳偉之、廖意蒼、何智文、汪萬里、廷英陸，2009，頁143。

景框能轉換成多種隱喻。電影導演希區考克（Alfred Joseph Hitchcock, 1899-1980）將景框當成窗戶，提供觀眾偷窺角色私人生活，如：《驚魂記》（*Psycho*）和《後窗》（*Rear Window*）。電影導演尚·雷諾（Jean Renoir）讓景框成了劇場的舞台，使整部電影有「生活似舞台」的隱喻。⁶³

靜態鏡頭的景別則分為大遠景、遠景、全景、中景、近景、特寫、大特寫。⁶⁴大遠景多為室外景，人物身形在畫面中只有斑點大小；遠景可容納角色整個身體，人物頭部接近景框頂部，腳則接近景框底部；中景囊括人物膝上或腰上景，分為兩人（*two shot*）、三人鏡頭（*three shot*）；特寫鏡頭常常將重點放在很小的客體上，如人的臉部，誇大事務的重要性、引申象徵意義，而「大特寫」則是特寫鏡頭的變奏，例如拍攝人的眼睛或嘴巴，則能稱為大特寫。⁶⁵動態攝影中的攝影機運動可大略分為七種：橫搖（*pans*）、上下直搖（*tilts*）、升降鏡頭（*crane shots*）、推軌（*dolly shots*）、伸縮鏡頭（*zoom shots*）、手提攝影（*hand-held shots*）、空中搖攝（*aerial shots*）。⁶⁶靜態式鏡頭代表是穩定、秩序。動態鏡頭則象徵活力、流動和混亂。⁶⁷

欲進一步探討畫面中的意涵，研究者欲藉助電影形式中「開放」（*open*）與「封閉」（*closed forms*）的風格來分析。以此角度分析，並非要將作品分類，也沒有作品是完全開放或封閉，僅幫助觀眾了解其本質。一般來說，電影中寫實主義的導演偏愛開放的形式，形式主義的導演傾向封閉的形式，

在開放的形式畫面中，影像結構不明朗；會使用即興（*aleatory*）⁶⁸造成直接而自然的效果；注重真實捨棄形式美感；不重視框架概念，空間意義是連續的，擅用「搖鏡」橫過場景；喜歡視覺上的曖昧性，影像神秘不明是其魅力；強調攝影機的流暢；使用不當會顯得粗糙、不受控制、缺乏畫面的戲劇性以致於令人乏味。在封閉的形式畫面中，構圖精確安排；仔細設計視覺重量平衡，影像顯得人工化、離現實較遠；為了美感犧牲真實的表現；訊息仔細安排於景框中，景框外的因素顯得不重要，畫面的前後時空關係

⁶³ 路易斯·吉奈提著、焦雄屏譯，2005，頁 73。

⁶⁴ 以許南明、富瀾、崔君衍主編的《電影藝術辭典》所列出的中文類別為主，2005，頁 244。路易斯·吉奈提著、焦雄屏譯的《認識電影》作為英文輔助，2005，頁 29。

⁶⁵ 路易斯·吉奈提著、焦雄屏譯，2005，頁 31。

⁶⁶ 同上註，頁 134。

⁶⁷ 同上註，頁 139。

⁶⁸ 同上註，頁 106。

疏離；使用期待式鏡位（anticipatory）⁶⁹，人與物安排在決定的鏡位裡；使用不當會顯得影像過分刻意而不自然，形式的誇張也容易顯得冷漠、令人不耐。⁷⁰

二、構圖

動態影像構圖所產生的美是具有故事連續性及情緒的一貫性，單一平面構圖及立體深度構圖為其整體美感的基本元素，影像具有美學基礎，能促使整體敘事被觀眾接收。平面構圖又可再分為對角線構圖、平行線構圖、三角形構圖與圓形構圖，平衡的構圖畫面可以安排觀眾的注意力、幫助觀眾了解劇情。立體構圖加上深度的設計，其深度所能設計的距離層次得以讓構圖產生影校層次上的變化。綜合以上元素，研究者依據《認識電影》中列出的十五種元素，整理如下：

1. 對比最強的區域：觀眾首先注意到的區域。
2. 燈光風格：高調、低調、高反差、綜合。
3. 鏡頭與攝影機的距離：使用的鏡頭、攝影機和被攝物的距離。
4. 鏡頭角度：仰角、俯角、水平視線。
5. 色彩：畫面主色顏色、有或無對比色、色彩中的象徵意義。
6. 鏡片／濾鏡／底片：使用鏡頭類型、被攝物是否扭曲變形。
7. 對比次強的區域：觀眾第二次注意到的區域。
8. 密度：景框中視覺元素的質感及密集程度。
9. 構圖：二度空間如何分割及組織？
10. 形式：開放式或封閉式。
11. 景框：緊或鬆。
12. 景深：前景、背景、主景之間關係。
13. 演員的位置：演員佔據畫面的位置。上、中、下或邊緣。
14. 表演位置：角色如何面對攝影機？
15. 距離關係：角色之間的距離如何？⁷¹

在分析本研究兩個個案作品時，研究者會依據上列十五個元素，以作品中的幕次做

⁶⁹ 路易斯·吉奈提著、焦雄屏譯，2005，頁 108。

⁷⁰ 同上註，頁 104-113。

⁷¹ 同上註，頁 111。

分段，觀察使用同步影像幕次中影像的特點，若影像與故事情節相互呼應，產生出新的意義，研究者將會挑出其中元素，針對影像特性做詳細討論，此十五種元素僅供研究者參考，並不會在影像中逐一討論。

三、 蒙太奇理論

蒙太奇 (montage)⁷²，是電影有別於劇場的創作手法。可做為電影藝術剪輯技巧與方法的一種，也能做為電影的基本結構手段和敘事方法，或做為電影藝術的思維方法，稱「蒙太奇思維」。⁷³

其原語意為建築學的「構成」、「裝配」之意，借用到電影藝術中，有組接、構成之意。⁷⁴

以剪接技巧上來說，蒙太奇手法將不同場面、段落的鏡頭，合乎邏輯地重新組合，使鏡頭之間形成相互作用，產生新的意義。

第三節 相關文獻探討

本研究的相關文獻，將從學位論文、期刊、雜誌論文以及其他網路文獻做爬梳，從學位論文中，欲爬梳關於「多媒體劇場」及「數位藝術」的歷時性發展，窺探同步影像創作形式的起源及內涵。期刊、雜誌論文以及其他網路文獻則是更新近期同步影像相關演出。本研究以前人的文獻為根基，向下紮根。

一、 學位論文

同步影像創作手法可視為新媒體藝術與表演藝術的跨領域結合，也能被說是將科技放入劇場的實驗方式，目前學術界尚未出版以「同步影像」為名的文獻資料，因此研究者欲從較廣義的數位藝術、多媒體劇場來溯源。由於許多的多媒體劇場作品中都將同步影像作為其中之一的表現方式，這類的作品也往往被歸類在數位藝術領域當中。本研究欲以數位藝術、多媒體劇場中的同步影像作為表現方法獨立出來討論，則不可避免要由「數位藝術」、「多媒體劇場」這兩個領域來溯源。研究者欲從相關論文中探究他人對於

⁷² 許南明、富瀾、崔君衍，2005，頁 150-151。

⁷³ 胡智鋒，2013，頁 107-108。

⁷⁴ 許南明、富瀾、崔君衍，2005，頁 150-151。

此領域的研究方法及脈絡爬梳的方式，藉此完整論文的立論基礎。而在劇場多媒體的表現媒介中，則用「投影影像」及「投影映射」來爬梳同步影像的歷史脈絡，藉此了解同步影像使用的媒材特性，進而了解此媒材特性帶來的美學觀點。最後，本研究個案《理查三世》、《我和我的午茶時光》此兩個個案的導演中爬梳相關資料。因此研究者嘗試從以上這幾個關鍵字文獻資料蒐集，梳理出同步影像的發展脈絡。

由於在進行數位藝術、多媒體劇場、投影技術等資料爬梳時，不難發現數位藝術領域的作品中的表現形式，常常脫離不了提到多媒體科技與投影藝術，因此研究者將此三個關鍵詞的論文，在同一個表格內進行爬梳與討論。

表 5 數位藝術、多媒體劇場、投影藝術相關論文⁷⁵

編號	研究者	年份	論文標題	論文學位別
1	李孟謙	2004	臺灣現代劇場應用多媒體科技之研究	國立臺灣藝術大學 應用媒體藝術研究所
2	俞孟君	2007	運用多媒體觀念在舞蹈作品之研究——以 2005《花舞》為例	中國文化大學 舞蹈研究所
3	陳韻如	2009	《非墨之舞》互動多媒體與舞蹈之跨領域創作與研究	國立臺灣藝術大學 多媒體動畫藝術學系
4	羅禾淋	2010	Slit-Scan 影像技術應用在三維空間互動裝置之研究	國立臺北藝術大學 科技藝術研究所
5	潘芊曄	2010	舞蹈與多媒體結合創作研究——以《好久不見》為例	國立臺灣藝術大學 舞蹈學系
6	蘇文婷	2011	活動影像的同質異像性：從電影、錄像到新媒體的歷史遷移研究	崑山科技大學 視覺傳達設計研究所
7	朱芳儀	2011	《九歌》演出創作報告	國立臺北藝術大學 劇場藝術研究所導演組
8	陳俊宇	2011	《狂想夜》互動多媒體於舞蹈之跨領	國立臺灣藝術大學

⁷⁵ 表為研究者整理自製。

			域創作與研究	多媒體動畫藝術學系碩士班
9	劉恩羽	2012	互動藝術與劇場多媒體空間之視覺表現詮釋	國立臺中教育大學 數位內容科技學系碩士班
10	李馥君	2012	空間之投影藝術創作與研究	銘傳大學 商業設計學系碩士班
11	林志駿	2012	2012《Story》結合多媒體之舞蹈創作自我論述	國立臺灣藝術大學 舞蹈表演創作研究所碩士班
12	馮勝宣	2014	感知的感知影像：錄像作品中的身體與時間	國立臺南藝術大學 藝術創作理論研究所博士班
13	黃郁純	2014	從鏡像論當代電子影像與身體——以《虛換》作品為例	國立臺北科技大學 互動媒體設計研究所
14	鄭乃銓	2014	鄭乃銓多媒體音樂作品發表會 含輔助文件 《崑崙》原創作品與註釋	國立交通大學 音樂研究所
15	劉絮彤	2014	投影影像在臺灣戲劇舞台中的角色與呈現	臺北市立大學 視覺藝術學系碩士班
16	高曉萱	2016	表演藝術與多媒體應用創作研究——以《曼楨與曼璐》為例	樹德科技大學 應用設計研究所
17	張嘉方	2017	《隔音人》投影映射於互動表演之創作與研究	國立臺灣藝術大學 多媒體動畫藝術學系新媒體藝術碩士班
18	何人鳳	2018	多媒體整合運用於舞蹈創作表現——以《無止·靜》作品為例	樹德科技大學 應用設計研究所

將數位藝術、多媒體科技、投影藝術相關論文用表格逐條列出，有助於研究者將現今數位藝術的發展做共時性的了解。從研究對象的作品類型作比較，可以觀察到目前相

關研究以舞蹈作品進行研究的數量較多，舞蹈作品在投影之外還加入互動裝置元素也不在少數。此類加入影像和肢體做互動的作品，現今引發許多學者的注目與討論。研究者觀察到此現象，因而將現今劇場中的多媒體影像發展類型新增一個類別：多媒體影像搭配互動裝置演出。⁷⁶

其中馮勝宣的《感知的感知影像錄像作品中的身體與時間》一文中將攝影、錄像、動態攝影的觀看方式及特性，做了完整的爬梳。將電影與錄像的差異，從歷時性的脈絡爬梳，以及媒材、觀看場域、觀看方式、影像後製方式……等等。將這些影像特性及差異深入梳理，有助於本研究釐清各種影像差異。此研究談到電影與錄像的差異：

電影與錄像在視覺成像技術上，皆承襲自暗箱、攝影的光學原理，然而兩者的差異，主要來自於儲存影像載體的不同，電影儲存影像的載體為「膠片」（在透明塑膠片上塗以感光藥劑），而錄像的儲存載體為「磁帶」。

雖然電影與錄像隨著數位化技術的演變，其媒材的選擇已經越來越模糊，因此要區分錄像與電影之區別，可從溝通邏輯結構切入。馮勝宣於文中提到錄像有「可即時錄製，即時展示」之特性，而電影則需要處理、加工。電影需要事先對拍攝的景，在鏡位、演員走位、台詞、服裝、佈景等反覆進行推演與設定。而錄像較片段式、直覺式，處於一種浮動狀態。以上關於馮勝宣在電影與錄像上的爬梳，有助於研究者對同步影像中「即時錄像」與「即時影像」在界定時的參考依據。

而在劉恩羽的《數位藝術與劇場藝術的交織》中，提到數位藝術與劇場藝術之間的關係越來越緊密，結合錄像、聲音藝術、互動裝置，並伴隨結合舞者於錄像投影前現場表演⁷⁷，是研究者在探究劇場藝術與數位藝術結合現況之參考文獻之一。

表 6 與研究個案、導演相關論文⁷⁸

編號	研究者	年份	論文標題	論文學位別
1	陳沛妤	2014	臺灣數位表演藝術的屏幕裝置：以周東	國立臺南藝術大學

⁷⁶ 呼應本研究第一章第一節研究動機中的分類，參照本研究頁 1。

⁷⁷ 劉恩羽，2012，頁 12-13。

⁷⁸ 表為研究者整理自製。

			彥作品《空的記憶》為例	動畫藝術與影像美學研究所
2	齊子涵	2014	王嘉明《常民三部曲》	國立臺灣大學 戲劇學研究所
3	楊智博	2013	《國樂情人夢——消逝的時光》之跨界 展演探討	國立臺灣藝術大學 表演藝術研究所
4	黃丞淦	2017	王嘉明作品中的偶戲手法運用	國立臺灣大學 文學院戲劇研究所

其中陳沛妤《臺灣數位表演藝術的屏幕裝置：以周東彥作品《空的記憶》為例》與劉絮彤《投影影像在臺灣戲劇舞台中的角色與呈現》這兩篇論文與本研究欲討論的「即時攝像」與個案《我和我的午茶時光》相關，以下將分別討論其相關性。

在陳沛妤的論文中，她主要的研究個案為狼劇場《空的記憶》，導演為周東彥。從數位科技的視角聚焦探討《空的記憶》使用數位軟硬體相關技術所創作的「數位表演藝術中的屏幕裝置」，因此她將數位表演藝術的投影方式統一稱為屏幕。在文脈背景的部分，介紹表演藝術中的屏幕裝置，爬梳表演與電子藝術交會的脈絡，也提到了臺灣數位表演藝術發展中使用屏幕裝置的進程。陳沛妤提到跨領域表演藝術、科技表演藝術、數位藝術表演與數位表演藝術四者之間的定義相當模糊，從文建會的內文中可以看得出來「錄像藝術、數位藝術、互動設計」也被認定是多媒體藝術的一環。而表演藝術則被視為是主體，數位科技是作為表演藝術產製過程中的輔助元素。而「數位科技表演藝術」的必要元素則有跨領域、數位科技、表演藝術與多媒體，此處的多媒體意旨以視覺經驗為基準的影像藝術，如錄像、動畫與互動裝置，最標準的方式是以投影影像展現在舞台給觀眾看的。研究者認為此篇用文建會的文章定義「數位科技表演藝術」的方式有些大意，因此需要再爬梳相關文獻來佐證。另外此篇論文有提到劇場投影的歷史，從國外的前衛藝術，提到歐美劇場藝術家史瓦波達（Josef Svoboda），再拉回臺灣林懷民舞作開啟舞台劇場運用多媒體裝置。⁷⁹是研究生在探究臺灣使用投影歷史脈絡值得參考及引用的文獻之一。在周東彥導演的訪談內容中以《空的記憶》的屏幕裝置與影像為主，訪問導演創作時的發想皆以記憶作為創作。周東彥藉由影像重新檢視關於自己的記憶，也提

⁷⁹ 陳沛妤，2014，頁5。

到了使用影像疊影方式的應用。⁸⁰關於周東彥創作《空的記憶》的藝術理念，則是本論文在論述《我和我的午茶時光》時，觀察周東彥創作之歷史脈絡，可參照的文獻資料。

劉絮彤《投影影像在臺灣戲劇舞台中的角色與呈現》以影像設計者的立場，探討舞台中投影影像的角色與呈現，解析臺灣劇場的現況發展，及舞台運用影像設計的歷程。其爬梳的歷史脈絡有投影影像在臺灣劇場及西方劇場的發展，並整理出臺灣舞台投影設計的特性。在臺灣劇場的發展脈絡中，內文爬梳出最早期製造投影影像的工具是幻燈機，也就是現在投影機的前身，當時在舞台上配角的型態。現代新舞台科技觀念是西元1980年由聶光炎老師帶回臺灣劇場，並帶領林克華老師參與雲門舞集的戲劇製作。林克華再傳承至王奕盛老師。⁸¹劉絮彤在此篇論文提到，從視覺影像設計的角度來看，視覺影像設計與舞台設計跨領域結合，在影像的表現中必須考慮到演出者在空間中的活動關係，用影像構圖掌握主體性的表現及敘事的配置。當投影影像變化為影片形式，影像就不僅僅是單純塑造環境的背景，這項轉變重新定義了視覺影像在舞台中的表現。⁸²劉絮彤從視覺空間為出發點，提出四維空間的概念。平面佈景、影像投影為二維技術，使觀眾產生直線視點的延伸。三維性的佈景則加入了視覺性、雕塑性的佈景。立體構成的佈景提供的不是幻覺的空間，而是實在的空間結構。二維和三維能夠創造四維的空間，即是加入了時間的概念。⁸³

舞台上投影影像的技術表現在視覺表現上，不僅突破傳統繪畫的呈現形式，且呈現時間在空間中的動態性，及劇中角色的內心情緒。⁸⁴

投影影像技術在舞台投影影像技術在舞台中發展技術的革新，更與科技進步息息相關。舞台的形式與科技之間的結合，將藝術創作更完整地詮釋視覺空間的變化。⁸⁵

⁸⁰ 陳沛好，2014，頁11。

⁸¹ 劉絮彤，2014，頁7。

⁸² 同上註，頁11。

⁸³ 同上註，頁20-21。

⁸⁴ 同上註，頁21。

⁸⁵ 同上註。

同步影像這項創作手法，可說是投影影像的延伸。此篇論文關於投影影像的歷史爬梳是同步影像的歷史脈絡爬梳的墊腳石，有了前人的文獻，將使此篇論文更完整。

從以上相關的文獻資料上可以觀察到，以「數位藝術」為關鍵詞的文獻較多，但由於都是「多媒體」、「應用媒體藝術」此類系所的相關論文，因此較多由技術層面之論述或創作論述，僅有少數以戲劇、舞蹈的內涵與美學出發，由此可見目前臺灣學術研究在相關領域中美學論述的缺乏。

二、 期刊、雜誌期刊、其他

由於同步影像此創作手法的使用，需要透過觀眾、劇評的分享，才能得知是否有在作品中加入此元素。因此在尋找同步影像相關作品時，研究者從其外圍資料來蒐集。可於《PAR 表演藝術雜誌》的 240 期、291 期、293 期分別看到相關劇評，如下表：

表 7 《PAR 表演藝術雜誌》中相關評論資料⁸⁶

評論名稱	評論人	出版年
一場引人入勝的戲劇遊戲—凱蒂·米契爾的即時攝像劇場	林冠吾	2017
虛實交錯的體驗，多層切入的感知—歐陸劇場中的同步影像敘事	王世偉	2017
即時影像、新聞時尚，讓觀眾也瘋狂——當代歌劇的混搭與混融	鴻鴻	2015
重返身體處境 辯證虛實的蒙太奇—劇場因應電影的敘事策略	周伶芝	2012
當電影走進劇場……豐富舞台景致，深化戲劇詮釋	林冠吾	2012
當劇場人拍起電影—超越舞台鏡框 登上銀幕的華麗冒險	田國平	2012

從相關評論、網路資料中可觀察到近五年來，於作品中加入同步影像手法的在臺戲劇演出共三十筆，如下表：

表 8 2012-2017 年「同步影像」相關作品⁸⁷

編號	作品名稱	演出單位	演出地點	演出時間
1.	瘋狂電視台	全名大劇團	各地巡演	2010 首演至今
2.	你傷不起的腐女	人力飛行劇團	臺北市牯嶺街小劇場	2012/6/22- 2012/6/24
3.	快樂孤獨秀	夾子電動大樂隊	臺北市文山劇場	2012/09/07- 2012/09/09

⁸⁶ 表為研究者參考《PAR 表演藝術雜誌》自製。

⁸⁷ 同上註。

4.	空的記憶	狠劇場	松山文創園區多功能展演廳	2012/10/13-2012/10/14
5.	賭徒	柏林人民劇院	國家戲劇院	2013/2/28-2013/3/3
6.	中央公園西路	北京/木馬 Tpoia 劇團	臺北市華山 1914 文創園區烏梅酒廠	2013/05/18-2013/05/19
7.	雷雨 2.0	薪傳實驗劇團	臺北市水源劇場	2013/08/09-2013/08/13
8.	SMAP×SMAP	莎士比亞的妹妹們的劇團	臺北市中山堂中正廳	2013/09/06-2013/09/08
9.	沉沒的紅	比利時東尼浩斯劇院	國家戲劇院	2013/09/27
10.	第一週溫州街區	荷蘭夢想劇場、無獨有偶劇團、狠劇場	臺北市溫州街區溫州街區	2013/10/04-2013/10/06
11.	安平小鎮	台南人劇團	淡水雲門劇場	2013/11/02-2013/11/03
12.	諸神黃昏	再拒劇團	華山 1914 文創園區四連棟	2014/06/13-2014/06/15
13.	情色渡假村	德國慕尼黑室內劇院	臺北市城市舞台	2014/08/08-2014/08/10
14.	我和我的午茶時光	狠劇場	高雄駁二藝術特區高雄正港小劇場	2014/10/25-2014/11/01
15.	姊夠甜・那吸	臺南人劇團	臺北市水源劇場 臺南原生劇場	2015/4/3-2015/4/12 2015/5/8-2015/5/10
16.	理查三世	莎士比亞的妹妹們的劇團	國家戲劇院	2015/04/10-2015/04/12
17.	雙城紀失	劇場空間	臺南市文化中心原生劇場	2015/05/08
18.	群鬼 2.0	薪傳實驗劇團	臺北市松山文創園區多功能展演廳	2015/06/05-2015/06/07
19.	這是一方空地	愛慕劇團	高雄院子劇場	2015/11/15-2015/17
20.	刺殺！團團圓圓之通往權力之路	台南人劇團、四把椅子劇團	新北藝文中心	2016/03/19-2016/03/27
21.	西遊演義	仁信合作社劇團	臺北市水源劇場	2016/07/03
22.	小夜曲	華研國際音樂	淡水雲門劇場	2016/07/15-

		莎士比亞的妹妹們的劇團		2016/07/24
23.	安平小鎮	台南人劇團	淡水雲門劇場	2016/09/09- 2016/09/18
24.	死刑犯的最後一天	褶子劇團	華山 1914 文創園區烏梅劇院	2017/01/13- 2017/01/15
25.	離開與重返	莎士比亞的妹妹們的劇團	臺北市客家音樂戲劇中心	2017/03/24- 2017/01/26
26.	茉莉小姐	柏林列寧廣場劇院	國家戲劇院	2017/04/28- 2017/04/30
27.	源泉	荷蘭阿姆斯特丹劇團	國家戲劇院	2017/05/26- 2017/05/28
28.	小夜曲	華研國際音樂 莎士比亞的妹妹們的劇團	高雄大東文化藝術中心 臺中國家歌劇院 臺北國家戲劇院	2017/6/2- 2017/06/04 2017/06/09- 2017/06/11 2017/08/11- 2017/08/13
29.	叛徒馬密可能的回憶錄	四把椅子劇團	臺北市水源劇場	2017/09/29- 2017/10/01
30.	微塵・望鄉	無獨有偶工作室劇團	臺北市水源劇場 宜蘭演藝廳	2017/10/27- 2017/10/29 2017/12/16

從評論文章爬梳臺灣目前使用同步影像的現況，研究者觀察到以下現況：一、臺灣受到電視文化的影響，同步影像的相關劇場作品，常以新聞轉播畫面作為呈現形式之一。

二、臺灣目前同步影像之發展作品，在作品中多數僅作為輔助之用。

第三章 《理查三世》

《理查三世》(The Life and Death of Richard III)為莎士比亞的妹妹們的劇團於2015年4月10日至12日於臺北國家戲劇院的演出，導演為王嘉明。改編自莎士比亞(William Shakespeare)的劇本《理查三世》(Richard III)及《亨利六世》(Henry VI)。原型脈絡是王嘉明於臺北藝術大學執導的《理查三世和他的停車場》。其節目單中提及「全劇以即時錄像，現場配音、人偶同台等導演手法，展現王嘉明令人驚豔的前衛劇場美學。」⁸⁸從這段文案可看出，此作品不是以同步影像為主體創作，而是以其多樣的前衛表現手法為出發點。

其表現手法還有劇中的角色是使用身聲分離的形式，即為聲音與身體分別由兩位演員執行。負責聲音的演員，固定在後側階梯式舞台進行配音，負責肢體的演員，則在劇場空間，甚至到劇院外走動。聲身分離的方式使演員需要把聲音跟肢體分開，並同時呈現在鏡頭前。肢體演員與聲音演員需要互相配合演出，無論在肢體或聲音的角色形塑上，都帶給演員新的考驗。主角理查三世則透過物件偶來呈現，由三位黑衣人拿著白襯衫和黑色禮帽，建構出理查三世這個角色。

瞭解《理查三世》之外緣知識後，本章將進一步探討作品中同步影像之應用與三方詮釋。

第一節 《理查三世》中同步影像的應用

研究者參考莎妹劇團所提供的《理查三世》劇本、結構表，將作品分為四幕，並加上主要故事情節的敘述，製表如下：

表 9 《理查三世》結構簡易表⁸⁹

幕次	功能	幕次名稱 ⁹⁰	主要故事情節
第一幕	啓	忙碌的理查	展現理查三世對於王位的企圖心，與安公主結

⁸⁸ 引自2015年莎妹劇團《理查三世》節目單。

⁸⁹ 表為研究者整理自製。

⁹⁰ 此欄位之幕次名稱，參考莎妹劇團所提供之結構表，以標楷體標示之。

			婚，殺死其兄長 George。
第二幕	承	理查的鋪陳與整頓	愛德華四世死亡，引起約克公爵夫人、Elizabeth、George 子女的悲傷及恐慌，理查三世謀殺其他外戚勢力。
第三幕	轉	王者之路	Buckingham 操弄媒體渲染民心，使民眾擁戴理查三世為國王。Buckingham 意識到自己被理查三世利用，計畫自保。
第四幕	合	戰爭、現實、鬼魂與夢境	Buckingham 被捕並且處死。 Stanley 轉為投靠 Henry 陣營。 玫瑰戰爭失敗，理查三世死亡。

此劇共分為四幕，為史詩結構，研究者將逐一列出《理查三世》中使用同步影像的場次，搭配影像截圖詳細敘述其影像敘事方式，並進一步分析同步影像與故事情節之間的呼應。未使用同步影像的場次，則分析其相互關係作為輔助。由於角色眾多，附上角色表，在講述人名時可以參照以下角色關係圖，藉此理解角色名字與爵位的關聯。

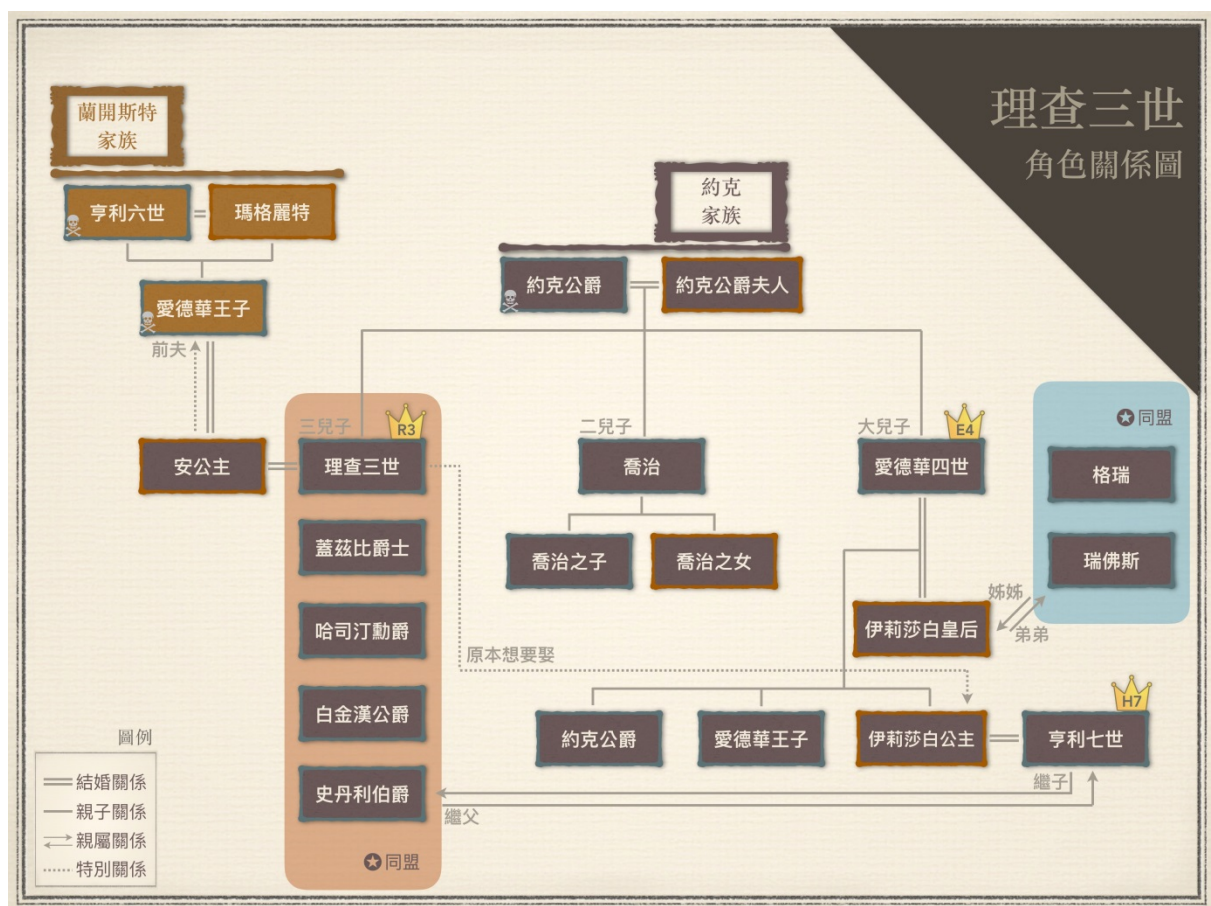


圖 3 理查三世角色關係圖⁹¹

第一幕、忙碌的理查

開場由 Margret 展開序幕。場 1-1a，Edward 四世登基。由理查三世不滿自身處境的獨白，揭示其篡位計謀。篡位計畫第一步則是挑撥大哥 Edward 四世和二哥 George。George 正如理查三世所預想的狀況，被 Edward 四世所軟禁，經過理查三世所處的地點。

場 1-1b，理查三世佯裝不知情 George 的處境，假意說要替 George 說情。整體畫面光比強烈，光使用聚光燈打在主要人物身上，燈光呈現高反差，鏡頭使用固定鏡位，放在觀眾看不到的區域，形成窺視感。

表 10 《理查三世》1-1b 分鏡解析

場次：1-1b 空間：舞台中心、樂池、走道	理查三世的哥哥 George 向理查哭訴被囚禁，只因他的名字 George 的首字母為 G。
(1)  由四格分割畫面所構成的監視器構圖，其拍攝角度均為俯角。此四個分割畫面，是理查三世展開一系列篡位行動的執行場地。以鮮明的粗體字樣，密集、跑馬燈式地將理查三世散播的謠言散佈至畫面中，示意理查三世汙蔑他人的說詞正漸漸擴散。使用高角度拍攝，有居高臨下之隱喻。鮮明的紅桌，有著鮮血的隱喻。鏡頭形式封閉，人物被框限在監視器裡的這幾個區域。	(2)  此段為期待式鏡位，攝影機好像在事情發生之前已經「知道」兩位人物會往攝影機的方向走，人物是安排在事先決定的鏡位裡，象徵 George 的脆弱和宿命。以樓梯作為前景，樓梯為畫面暗部，遮黑將近二分之一的區域，主景帶藍光，演員置於畫面上方，演員均側身面對鏡頭，一方面有此段談話不可告人之隱喻，另一方面則有理查三世掩蓋真相之隱喻。角色之間距離靠近，理查三世佯裝與 George 關係要好，藉此誣陷國王，因此角色距離靠近。

⁹¹ 研究者依據《理查三世》莎士比亞原著，對照莎妹劇團提供之影音資料，整理自製。

(3)



以理查三世的主觀鏡頭，George 從理查三世身邊走遠，畫面狹窄，George 從畫面中看起來可移動的範圍受限。前景為理查三世持紅色紙遞給士兵，理查三世表面上說給予士兵小費是感謝他讓自己與 George 敘舊的報酬，但以畫面分析，其鮮明紅色則與圖(1)呼應，暗示理查三世此次談話的謀殺意圖。

(4)



呼應圖(3)，George 與士兵背對鏡頭往長廊的盡頭走，George 與理查三世兩個角色的距離越來越遠，到最後是 George 的全身景。George 越往盡頭就越黑暗無光。狹窄的環境與封閉的畫面，隱喻 George 處於弱勢，被人從高處監視著，搭配主景 George 和士兵走遠的背影，理查三世在背後監視。

場 1-1c，兩位刺客向理查三世索取通行磁卡和通關密語，準備暗殺 George。場 1-2b，安公主正在哀悼她的未婚夫亨利六世太子 Edward。

場 1-2c，理查三世前往 Edward 喪禮。整體色調基底為黑白，使布上的血痕更加明顯。聚光燈打在主要人物身上，整體燈光前半段呈現些微綠光，後半段同時有藍光與紅光，風格呈現高反差。用主觀手持鏡頭特寫理查三世從推開 Edward 的士兵、牽起 Anne 的手、用自己的戒指取代 Edward 的戒指等等。主觀視角也圍繞在 Anne 的身體特寫，從手、屁股、肩膀，甚至伸手觸摸 Anne 公主的臉，說服 Anne 公主嫁給他。此段主觀鏡頭大量使用上下直搖鏡頭，顯示 Anne 與理查三世的關係，當理查三世的主觀視角由下往上搖，則有聽從 Anne 公主、請求她的鏡頭語言，由上往下搖，則顯示 Anne 公主趨於弱勢、理查三世占上風。理查三世最後成功擄獲 Anne 公主，鏡頭又回到理查三世牽著 Anne 的手(圖 4)，與前面試圖接近的手(圖 3)形成呼應。此場景的鏡頭畫面，用直搖鏡頭顯示兩人關係、心理狀態的反覆轉變，用特寫顯示理查三世的侵入性。整段鏡頭示意理查三世的征服與慾望。

表 11 《理查三世》1-2c 分鏡解析

場次：1-2c

在亨利六世太子 Edward 的葬禮中，理查

場景：舞台中心

三世追求 Edward 的寡妻 Anne 公主。

(1)



此主觀手持鏡頭會先注意到阻攔的士兵，才看到主景的 Anne 公主。士兵位於對比強的區域，Anne 公主在對比次強的區域。攝影機距離被拍攝者較近，有逼近、闖入的意味。影像平面包含 Anne 公主的全身景、士兵的胸上景及理查三世的手部特寫，形式開放，隨著劇情與理查三世的身體方向移動。Anne 公主與理查三世的角色有段距離，Anne 公主置於畫面中間偏左，些微被士兵擋住，此段兩人疏離、有芥蒂。

(2)



燈光聚焦在蓋著白布的屍體上，視覺構圖有三個層次，從理查三世右下方的手部延伸到左上方可以先看到屍體，再看到死亡的 Edward。此遠景畫面左方留空，顯得空曠淒涼。

(3)



屍體上的布，因為 Anne 公主與理查三世的身影擋住了光，畫面看起來燈光少了一些銳利，染上些許藍綠色光。理查三世的手正漸漸向 Anne 公主的手靠近。視覺上，理查的主觀鏡頭也漸漸靠近。

(4)



角色之間的肢體逐漸靠近，Edward 的靈魂在背後怒視著理查，綠光的光源於他的頭頂上，因此較大面積的綠光打在 Edward 身上，帶有陰森的氣息，也有「綠光罩頂」、「戴綠帽」的象徵意義。

(5)



安公主陷入兩難和猶豫，此時有藍光與紅光同時照在 Anne 公主身上。Anne 公主趨於弱勢，倒在地上，理查三世俯視 Anne 公主。理查三世占上風。畫面不再出現屍體、葬禮的意象，Anne 公主身邊空曠一片剩下 Edward 的鬼魂置於畫面背景，注視著她、撫摸著她。

(6)



理查三世牽起倒在地上的 Anne 公主，此時兩人距離更近，景框變成在 Anne 公主手部大特寫，理查三世追求計畫成功。

場 1-2d，理查三世對於成功追求 Anne 公主感到得意洋洋。場 1-3a，Margret 悲傷哀悼自己的兒子，也就是亨利六世太子 Edward 的死亡。場 1-3b，重現眾人欺凌亨利六世太子 Edward，理查三世將他刺死的場景。場 1-3c，Margret 以旁觀者姿態看著愛德華四世與伊莉莎白皇后的幸福家庭，對他們下詛咒。

場 1-4a，George 被囚禁在陷阱室中，因做惡夢而驚醒。此場次為預錄場次，非同步影像，但是由於看不見陷阱室的樣子，加上前台仍舊有負責聲音的演員同時配音，因此容易讓觀眾誤以為是同步影像。這個場次有三個固定鏡位。分別為俯瞰鏡頭與仰角鏡頭。只有一盞燈斜著打入陷阱室，整體燈光昏暗之感，若角色走進暗處，容易視線不良。為封閉式影像，視角被侷限、固定，並且無流動性。

表 12 《理查三世》1-4a 分鏡解析

場次：1-4a 場景：陷阱室	George 告訴他的看守 Gatsby 他做夢的內容。
(1)	(2)



此為分割畫面。上方的分割畫面為俯瞰鏡頭，當 Gatsby 背對鏡頭，偏向高角度的過肩景，可以拍攝出當 George 在對 Gatsby 述說夢境的驚恐表情。周遭的場景為紅色的鐵欄杆，「紅色」這個元素延伸到了陷阱室。下方的分割畫面拍攝景框為 George 的俯瞰全身景，George 從夢中驚醒，因此他的戲劇動作是躺著，一般全景很難捕捉到人物身形，俯瞰鏡頭則可以清楚拍攝到 George 身形輪廓，加上燈光是斜著打進陷阱室，所以即使趴、躺在地上的動作，使用俯瞰鏡頭也能捕捉到角色的神情和肢體。



滿版的俯瞰鏡頭，除了 George 的身軀，旁邊空無一物，只剩一條繩索，顯示這個角色的孤立無援。

(3)



若人物站著，此鏡位為仰角鏡頭，若人物跪或坐，此鏡位為平視鏡頭。當 George 側身對 Gatsby 說話，可看見 Gatsby 的全身景。

(4)



同圖(3)，可捕捉到 George 形容噩夢時的猙獰臉孔，將 George 和 Gatsby 置於畫面中間。當人物面相朝這一側，臉部表情捕捉得最清楚。燈直接打在人物的臉上造成

	些許曝光過度，影子也比較重，這樣的燈光效果可以用來誇大情緒，人物表情看起來比較猙獰。
--	--

場 1-4b，Gatsby 手持攝影機至戲劇院外的車道迎接兩位刺客，刺客們一路商量殺 George 的計畫。場 1-4c，兩位刺客進入陷阱室將 George 殺死。此兩個同步影像表現方式具有連續性，因此將其合併討論。這個場景以手持鏡頭為主，陷阱室的預錄影像為輔，影像為現場 Live 拍攝，可跟著攝影機看到舞台上的結構。景框可伸縮自如，畫面構圖隨著 Gatsby 視角改變，形式半開放、半封閉。

表 13 《理查三世》1-4b、1-4c 分鏡解析

場次：1-4b、1-4c 場景：陷阱室走到國家戲劇院前台		Gatsby 帶兩個殺手去殺死被關押在倫敦塔的 George。	
(1)  沉重的憂傷讓人無法平靜 Gatsby 手持鏡頭，其攝影機上的 LED 燈，使 Gatsby 的影像過度曝光。燈光強烈，因光所產生的影子也較銳利。鏡頭角度多為 Gatsby 的正面、側身胸上景，演員離攝影機近，以開放形式拍攝，角色與鏡頭的關係像是自我對話，如同照鏡子一般，和攝影機距離靠近。Gatsby 的獨白為 George 的死亡揭開序幕，並以旁觀者的角度講述皇宮裡現況的矛盾之處。	(2)  好... 多謝... 此為 Gatsby 主觀視角，收買因騎機車三貼而要求加錢的計程車司機。由於在場外，其從黑盒子的形式改為實景，改變了其視覺元素，白天、晚上的不同時段場次，看到的場外景象也不同。拍攝車道畫面，TAXI 由全景至特寫，到此畫面時，故事情節為計程車司機向 Gatsby 索取小費，因此角色距離較近，為特寫景。Gatsby 手上拿的錢為前景，背景為國家戲劇院外的風景，主景為計程車司機，將其放置於畫面中間。		

(3)



兩位刺客密謀犯案的路上，借用了戲院場外的空間，增加了些許寫實感。戲院外的紅毯與紅柱，與劇中的紅色元素相呼應。實景增添不同視覺元素的質感，殺手著黑衣於劇場中容易因場景而隱形，場外豐富的實景反而將深著黑衣的刺客襯托出來。右邊名叫「哇」的刺客比較強勢、果斷，左邊叫「對對對」的刺客較猶豫不決，因此在戲劇動作與畫面構圖的安排上，「哇」會較靠近畫面、走比較前面，「對對對」只會狐假虎威，容易站低姿態。

(4)



在兩位刺客談話時，George 從鏡頭的下方出現，呈現胸上景，此種入鏡的手法，由於景框緊、燈光強、出場方式不尋常，加上 George 伸懶腰的肢體動作大，燈光效果和景框大小，誇張化人物的表情與肢體，畫面帶來驚嚇效果。

(5)



相較於 1-4a 的陷阱室，多了一盞白燈，Gatsby 的 LED 燈也照在影像中三個人物的身上，所以整體影像變得較清楚、清晰。George 置中，兩位刺客包圍左、右，鏡頭角度平視，刺客與 George 看來

(6)



在刺客「哇」下手之時，刺客「對對對」臨陣脫逃，飾演 Gatsby 的演員 FA 跟著「對對對」離開陷阱室，其手持鏡頭帶來緊張感。攝影機與「對對對」的距離靠近，因此看不見旁邊景物，形式為開放型，

是勢均力敵的局面，甚至刺客在兩旁姿態較低，看來不具攻擊性以威脅 George。使用手持鏡頭，影像開放，並搭配些微搖晃，顯示緊張感以及不確定感，刺客的威脅性不確定是否足以成功謀殺 George。

構圖搖晃、混亂、看不清楚。

第二幕、理查的鋪陳與整頓

場 2-1a，Elizabeth 正為了愛德華四世的健康狀況不佳而傷心，Grey 和 Rivers 在一旁安慰。場 2-1b，理查三世誣賴 Elizabeth 煽動國王將 George 殺害，兩人進行爭辯。

場 2-1c，Margaret 聽見兩人爭辯內容按耐不住心中怒火，認為自己比所有人都來的不幸，並咒罵眾人，眾人以反諷 Margaret 為樂，共同演唱詛咒之歌。此場次同步影像的部分僅用了舞台上方的俯視鏡頭，固定鏡頭，形式為封閉式，景框為全景，角色大多時候都均勻、平均分布在畫面中，與鏡頭距離較遠。若要面對鏡頭，必須躺下。Margaret 身穿紅色衣服，站在舞台中央，以觀眾視角應當是最顯眼的區域，但當影像使用鳥瞰鏡頭，所有人站著的時候，鳥瞰鏡頭會彰顯整體視覺排列，而非個人。在鳥瞰鏡頭中，看不出體型與身高，每個人看起來的比例相差不遠。如同上帝看人類的視角，呼應歌詞中「榮華富貴全是幌子」。此燈光色調為綠色，加上煙霧，視覺上有迷濛之感。

表 14《理查三世》2-1c 分鏡解析

場次：2-1c 場景：舞台中心	Margaret 本來想要數落眾人，反被眾人用 Margaret 詛咒系列發言，將「生日快樂歌」、「我願意」這兩首歌，改編成詛咒之歌嘲笑 Margaret。
(1)  全體排成圓形，圓心為 Margaret，大	(2)  畫面中文字是最顯眼的，其將所有詛

家輪流唱歌、繞著 Margaret 轉。封閉式拍攝、景框固定、不可移動，大家都在同一個框裡面歡慶、歌唱、喝酒、生存。可聯想置「位居皇室，每個人的處境風水輪流轉」的象徵寓意。

咒彈幕的詞句排列，放置影像上方，壓在劇中每位人物身上、無一倖免。文字的影像蓋過每一個人的身型，幾乎看不出來誰是誰，只剩下衣物與肢體。象徵語言與文字對人類造成的影響及傷害。劇中所有的殺戮也是由三言兩語促成的。

(3)



所有人躺下面對鏡頭，使得此畫面是視覺元素最多、人物肢體動作最明顯的一個畫面。每位人物身上穿的衣服、手上拿的道具等等……由於衣服、道具有著不同材質和顏色，增添許多視覺元素。另外，人物躺成一橫排，有一種每個人物的地位平衡、平等的視覺觀感。若不看現場舞台，影像上的人物有站著在彼此舉杯歡慶的錯視感。

(4)



俯瞰鏡頭會與卡拉 OK 錄影帶交叉剪輯，視覺上像是所有人一同演出一場戲、一個音樂錄影帶。

場 2-2a，愛德華四世試圖維持場上所有皇室成員的和諧，希望 Rivers、Buckingham、Grey、Hastings、Elizabeth、理查三世均能夠向彼此握手言和，理查三世在聊天過程中揭露 George 的死亡，謊稱 George 是因為 Elizabeth 的命令而被處死。場 2-2b，愛德華四世聽聞噩耗絕望離去，此和平議會破局。場 2-2c，三位清潔工正在收拾議會的廚餘、整理環境，遇見死亡的亨利六世太子 Edward。

場 2-3a，國王愛德華四世與 George 接連死亡。約克公爵夫人、Elizabeth 及 George 的子女聽聞噩耗，比較誰的處境更悲慘。由於約克公爵夫人是愛德華四世、George 與理查三世的母親；而 Elizabeth 則是愛德華四世的妻子。George 的子女更因父親去世而無

依無靠，因此三組人馬，在旋轉舞台上互相哭訴自身處境的悲哀與慘狀。燈光風格低調，搭配鋼琴樂音，渲染哀傷氣氛。隔著隔音門牆，觀眾只看得到一扇門大小的實景，隔音門內設置三台攝影機，看不見的內容需要藉由投影幕上的同步影像來觀看。此場次的同步影像為預錄畫面。現場舞台是從一個門縫窺視的效果，所以有一種關起門來哭、說家務事的感覺。影像等於在揭露家務事的醜陋。

表 15 《理查三世》2-3a 分鏡解析

場次：2-3a 場景：旋轉舞台	約克公爵夫人和 George 的子女，得知 George 的死訊。Elizabeth 皇后，得知她的丈夫愛德華四世的死訊。
(1)  可愛的乖孫 沒有啊 約克公爵夫人有所隱瞞，和孫子一坐一站，各佔據畫面其中一邊。景框為膝上景，取景較鬆，演員可活動自如。旋轉舞台使演員位置與攝影機畫面會持續流動，從側身慢慢轉置正面，再漸漸轉離鏡頭，與鏡頭的關係持續變化，忽遠忽近，為開放式形式的場面調度。畫面為灰階帶點棕色色彩，是較沉重的顏色色系。景深包含三個層次，George 之子在前，約克公爵夫人在後，鋼琴置於背景。約克公爵夫人對 George 之子有苦難言，因此這個畫面兩個人物之間距離較遠。	(2)  是誰要為你們父親的死負責任 三人的位置接近同一個平面，人物光比相同，為平視鏡頭。平行分割畫面，約克公爵夫人和孫子、孫女之間的關係都圍繞在沙發周圍，從不同角度放置的攝影機來看這三位人物之間的關係。從上方畫面看見三人被舞台帶走，下方的畫面又看到三人被帶近鏡頭。這場戲的三位人物，在這樣的政治局勢中，都無能為力，面對理查的謊言，孫子、孫女只有被擺弄的份，身為理查三世母親的約克公爵夫人，也無法阻止自己的孩子自相殘殺。呼應旋轉舞台這種「非自願性」地被帶離與被注視、被觀看，與媒體在社會中的特性一同聯想，有隱喻的效果。

(3)



Elizabeth 皇后跑近鏡頭，面對觀眾哭訴，同時也代表對內心的哭訴，透過強烈的燈光讓觀眾有跳脫在原本場次裡的影像感。相較前面燈光，此場景內光感相較強烈，胸上景，Elizabeth 皇后的表情佔據畫面中間位置，在戲劇效果推進上，可以直接明瞭看見角色狀態。身旁有小太子陪伴。安慰的小太子們均為臉部側面。

(4)



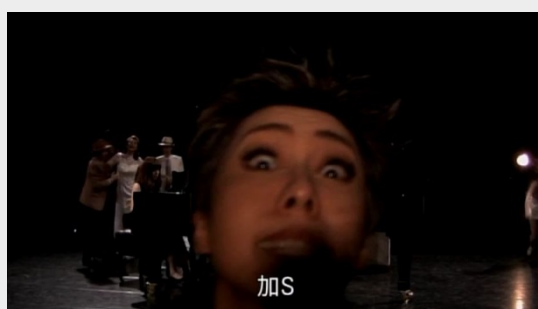
垂直分割畫面，左邊約克公爵夫人在控訴 Elizabeth 皇后至少有小太子們的陪伴，而約克公爵夫人自己卻失去兩個兒子。其垂直分割畫面，使得約克公爵夫人和 Elizabeth 皇后在畫面上的距離變得更逼近彼此，控訴感變得更強烈。使用這種垂直分割畫面，加上約克公爵夫人控訴的肢體，在臺灣目前媒體環境，可以在議會質詢的新聞畫面中看到，呼應到第三幕理查三世和民眾對話時的新聞畫面。

(5)



Elizabeth 皇后、George 子女和約克公爵夫人一起對著觀眾哭訴悲傷，在鏡頭這樣的媒介拍攝下，三組人物哭泣的肢體動作與狀態仍處於高能量，搭配高亢的聲音表情、層層疊疊的三個橫式分割畫面、構圖密集。人物自行逼近鏡頭呈現悲傷表情的大特寫，有逼迫他人直視自己的悲傷

(6)



在光感強烈的鏡頭前，約克公爵夫人靠近鏡頭、表情掙紮，是恐怖片中會看到的驚悚構圖，並搭配 Elizabeth 皇后、George 子女在背景哭喊，三組人馬各自佔據一台攝影機，人物之間距離關係遠。和此場景中第一個畫面形成對比。

及痛苦之感，整體帶有壓迫感。

場次 2-3b，Elizabeth 皇后收到弟弟 Rivers 公爵和 Grey 被逮捕的 Line 訊息。此段為預錄的畫面，隔音門此時已經關起來了，看不到裡面的狀況，這一段負責角色身體的演員其實已經不在場上，導演運用此手法，使演員有多的時間與空間，可以準備下個角色，或稍作休息，由於旋轉舞台的部分也因此閒置，場上有多的空間可以運用。

表 16《理查三世》2-3b 分鏡解析

場次：2-3b 場景：旋轉舞台	Elizabeth 皇后從 Line 訊息得知，Rivers 伯爵被捕，而且是理查三世和 Buckingham 下的命令。
(1)  畫面焦點會聚焦在通訊軟體的訊息與貼圖，人物與攝影機距離較遠，佔據畫面右方。由於充滿訊息和貼圖，視覺密度較高。其通訊軟體貼圖是一塊一塊白底方塊蓋上畫面，沒有去背也無使用其他疊合技巧，使得貼圖與訊息有種拼貼感，看起來製圖較簡略、粗糙。	(2)  投影幕顯示橫切的三個分割畫面，以最上方的分割畫面為主，正面半身景。中間區塊的畫面將人物放置左邊，因此左半邊的訊息內容擋住中間區塊人物所在位置。最下方的分割畫面則為背景。
(3)  攝影機以鳥瞰鏡頭，如同上帝視角冷	(4)  貼圖充斥畫面，人物的情緒和狀態都

眼旁觀看他們的無助。伊莉莎白不再對著攝影機哭訴，也不看鏡頭，改為癱在鋼琴上崩潰，鏡頭穩定持續旋轉。	被訊息掩蓋，強迫觀眾接受文字和貼圖訊息。
---	----------------------

場 2-3c，由於愛德華四世去世，愛德華五世回來繼承王位，僅有倫敦市市長與理查三世前來迎接，引起愛德華五世不滿。場 2-3d，Richard 小太子，也就是愛德華五世的弟弟前來迎接，Richard 小太子用言語頂撞理查三世。場 2-3e，理查三世與 Buckingham 計謀，要讓 Gatsby 用名利試探 Hastings 是否願意讓理查三世登上王座，若 Hastings 反對，就要摘了他的腦袋。

場 2-4a，Gatsby 假裝不經意地提議讓理查三世當國王，來平息目前動盪不安的情況。Hastings 對此持反對立場，此時兩人的立場不同，因此 Gatsby 在闡述心理聲音時，會轉向後方，形成攝影機擺放位置與觀眾視角不同所形成的錯位，有角色在對手人物不知情的請況下透過鏡頭和觀眾說悄悄話的意味，比起直接正對觀眾說話更帶有一種與觀眾共享秘密的隱匿感、親密感，使角色與觀眾的心理距離更近。

表 17 《理查三世》2-4a 分鏡解析

場次：2-4a 場景：旋轉舞台		Gatsby 試探 Hastings 的立場，希望能支助理查三世的政黨，使理查三世當上國王，被 Hastings 拒絕。	
(1)		(2)	
以全身景，拍攝兩人的背影，燈光風格為高反差，主要被攝物就是 Gatsby 和 Hastings，演員佔據畫面中間。		Hastings 拒絕幫助理查三世當上國王之後，Gatsby 轉向鏡頭，對觀眾講話，兩人距離拉開。	

2-4b 場次，理查三世在觀看監視器。此場次同步影像的使用方式是先於螢幕上顯示監視器畫面，再用攝影機拍攝螢幕投影至投影幕上。此場次從監視器四格畫面中，多面向觀看陷阱室的殺戮，使用主觀鏡頭加上暗角處理影像，模擬理查三世看到的計畫發展。

而觀眾隔著一個螢幕觀看監視器畫面，帶有與理查三世共同監視的觀感。以往的殺戮行動，理查三世通常不會露臉且不會出現，但此場次的理查三世站在舞台中央，全程觀看殺戮過程。此場面調度顯示理查三世的篡位行動越來越明目張膽。

表 18 《理查三世》2-4b 分鏡解析

場次：2-4b 場景：陷阱室		外戚勢力 Rivers 和 Grey 被槍斃。	
(1)		(2)	
監視器四格分割畫面，相較於 George 所在的陷阱室，場景地板為白色，其燈光較明亮，影像清楚。其取景的四格畫面中，都帶有線條的元素，而且是由紅色鋼條與黑色線條組成，視覺元素相較更剛硬。鏡頭角度是由上往下拍的俯角，為封閉式影像。		Grey 身邊站著兩個黑衣人，將其包圍、無法動彈，為封閉式影像。	
(3)		(4)	
Gatsby 拿槍指著 Rivers，其戲劇動作意指明顯，由手臂延伸可以看到槍的方向，構圖由右下角延伸至左上角，		是理查三世主觀視角看到的監視器影像，透過此俯瞰影像使 Rivers 和 Grey 看起來渺小、受命運安排。	

場次 2-4c，以「統治著一切的是話語，Word...Word...Word...A lot of words, Word is

World, Word is war…」這句話連接到這一場圓桌會議理查三世對 Hastings 的抹黑，顯示言語的力量帶來的戰爭。以「沒看到他的頭之前，不准動這盤 strawberry」為 Hastings 的死亡留下伏筆。

表 19 《理查三世》2-4c 分鏡解析

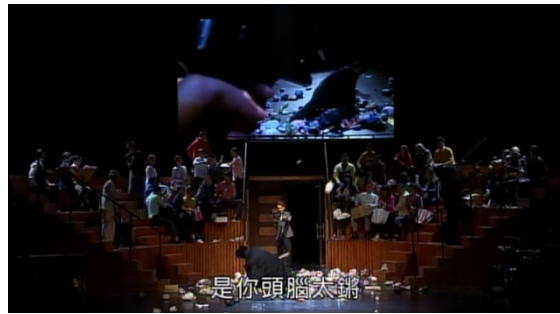
場次：2-4c 場景：左側空間	Hastings 主持會議，提議訂下 Edward 五世的加冕日期，理查三世以「用巫術下蠱詛咒自己的身體」、「意圖頂替攝政王」，這兩個偽造的罪名被逮捕並處死。
(1)  為理查三世的主觀鏡頭、手持鏡頭，看監視器畫面，為開放式影像。	(2)  我這萎縮的手臂 分為兩個分割畫面，左邊為半身景，右邊為俯瞰鏡頭。理查三世位於畫面中心，身穿白色衣服、面向鏡頭，為圓桌會議與會者中最顯眼的一位，Buckingham 較靠近鏡頭，側身對鏡頭、偶爾有往鏡頭做反應。聚光燈打在圓桌上，呈現高反差的燈光效果。圓形的座位，為了能使每個角色的人物都能被捕捉到，透過兩個不同視角畫面來觀看全局，既可看出圓桌上的文件，同時也看出與會者的態度以及肢體上的表現。

(3)



眾人因理查三世的來到而起身迎接，當理查三世示意眾人坐下時，唯獨只有 Hastings 沒坐下，過沒多久就成為理查三世控告的對象。Hastings 起身之後，與眾人講話時為正對鏡頭，與理查三世講話時為側身，當 Gatsby 拿槍指著他，視覺焦點就從理查三世改為 Hastings。

(4)



Gatsby 用槍指著 Hastings 的時候，鏡頭使用了變焦技巧，此技巧一方面引導觀眾視線，另一方面顯示槍與 Hastings 的因果關係。Hastings 一出場就被群眾丟垃圾，造成人物四周都是垃圾，視覺元素雜亂，有狼狽、落魄之感。走到舞台區域後，畫面中的槍離鏡頭距離近，前景為槍身大特寫，主景為左下角 Hastings 倒在地上的身影。槍身面積在鏡頭中看起來比 Hastings 的身影面積還大，顯示 Hastings 的弱勢。景框較緊，製造無所遁逃之感。鏡頭步步逼近 Hastings，Hasting 懼怕槍枝所帶來的死亡，所以和攝影機保持一定的距離。

(5)



兩個分割畫面。左側畫面的攝影機由 Gatsby 放置，Gatsby 挾持 Hastings 走入畫面中，當兩人走出畫面後，Gatsby 將 Hastings 槍斃，此為期待式鏡頭，暗喻

(6)



此俯瞰鏡頭，和理查三世主觀鏡頭看監視器時的畫面相同，用 Buckingham 拿著符咒看向鏡頭的戲劇動作，隱喻 Hastings 的死亡是理查三世與 Buckingham 的共同計

Hastings 無法改變的宿命。左側畫面為眾人正將手伸向草莓，等待著 Hastings 死亡的消息，畫面中眾人的手伸向草莓，也象徵 Hastings 的死亡是眾人的共謀。

謀。

2-4d 場次，Buckingham 在市民面前表示 Hastings 在會議上意圖謀殺自己與理查三世，理查三世則表示他曾經將 Hastings 視為知己，對 Hastings 的背叛感到傷心。2-4e 場次，書記官貼起訴書在白板上，將拿到起訴書的時間和處死的時間做對照，短短四個小時 Hastings 就被處死，顯示 Hastings 的死亡明顯是落入圈套。

第三幕、王者之路

3-1a 場次，理查三世與 Buckingham 計畫煽動市民，達成篡奪王冠的目的。同步影像從理查三世與 Buckingham 在化妝間的對話就開始錄製，觀眾僅能從投影幕上看到兩人的對話內容。整段均為開放式鏡頭，鏡頭的取景與構圖即興的成分較多，將上場準備的工作直接呈現出來。

表 20 《理查三世》3-1a 分鏡解析

場次：3-1a
場景：化妝間

在 Buckingham 的幫助下，理查三世發起了一個活動。他們在化妝間做最後的準備。Buckingham 表示準備了一連串的形容詞稱讚理查三世、汙蔑 Edward 四世，並邀請媒體朋友來，表現理查三世是王位最適合的人選。

(1)



化妝間佈滿衣服，人物的手上充滿是飾品，行進的路上有人群聚集、給理查三

(2)



鏡頭焦點皆為 Buckingham，策畫活動的主導人正是 Buckingham，燈光也聚焦在

世鼓勵，或讓位給理查三世前進，這些都讓畫面充滿豐富的視覺元素，也讓理查三世的處境有種富裕、富足之感、勢力強大之感，象徵蓄勢待發迎接即將來臨的勝利。擋在理查三世主觀鏡頭前的兩人忙著確認理查三世的衣著、配件，Buckingham 指引理查三世行進方向，三人距離鏡頭近並面帶善意，具有被服侍的意象。

Buckingham 的表情上，看他用表情生動演譯每一個形容詞，以特寫鏡頭來說，Buckingham 的表情誇張，有種戲弄、嘲弄意味。

(3)



在 Buckingham 講到：「很多民主的總統，都是靠形容詞當選。」這句話時，Buckingham 背對觀眾，使理查三世的主觀視角看過去，可以看到觀眾席滿滿的群眾，視覺密度高，增加 Buckingham 言語的可信度。

(4)



Buckingham 對理查三世說話時，身體往鏡頭靠近，顯示他對理查三世的親切友善，並蘊露他的強悍與自信。

場 3-1b 與場 3-1c 同步影像使用的鏡頭語彙與燈光場景相似，場次、故事主線連貫，因此合併分析。場 3-1b，由 Buckingham 主持活動，理查三世假裝不願出面，Gatsby 代為發言，告訴市民理查三世正為 Edward 四世閉關超渡。3-1c，理查三世在大家的起鬨之下，為了市民的請願中斷冥想，出來會面。此場景用新聞媒體字卡貫穿畫面，市民與理查三世所處的位置有其空間性，使得市民是以仰角看向理查三世。仰角會增加主體的重要性，讓主體產生莊嚴及令人尊敬的感覺。在市民與理查三世的對話時，使用快速橫搖鏡頭（swish pan⁹²），此為橫搖鏡的變奏，雖比鏡頭直接切換來得耗時，但能造成兩個

⁹² 也稱 flash pan 或 zip pan。路易斯·吉奈堤著、焦雄屏譯，2005，頁 135。

鏡頭的同時性，用此手法可以連接不同場景，強調空間的統合及人與物的連接性，因此在此場景使用快速橫搖鏡頭，有理查三世連結著民心的寓意。

表 21 《理查三世》3-1b、3-1c 分鏡解析

場次：3-1b、3-1c

場景：總統包廂、舞台前緣

市民求見理查三世，希望能聆聽他們的訴求與請願。Buckingham 替他們對理查三世喊話，Gatsby 代為轉達理查三世的發言，說理查三世正在和神父一起冥想。理查三世因應要求接見市民，推託、婉拒繼承王位，最後在市民的擁戴之下接受。

(1)



腰上景，Buckingham 周遭群眾聚集、視覺密度高。鏡頭緊跟著 Buckingham，Buckingham 與群眾的距離靠近，顯示其主導民意，受到群眾的信任。

(2)



使用拉近鏡頭（zoom in）⁹³，使景框由鬆至緊，聚焦觀眾的視線，使觀眾快速地介入場景。也代表市民的注意力聚集到 Gatsby 身上。人物使用較柔和的燈光，但利用燈光效果塑造聚光燈造型於背景，使背景有明顯高反差形體，讓整體視覺聚焦於傳達理查三世發言的 Gatsby，並且站的位置是區域中較低的階層。

(3)



(4)



⁹³ 屬於伸縮鏡頭（zoom shots）。路易斯·吉奈堤著、焦雄屏譯，2005，頁 134。

用攝影記者採訪的第三人稱視角，使 Buckingham 跪下的情景更為悲愴，由於鏡頭為俯角，與市民站在相同的視覺角度，加上人物的戲劇動作過於煽情，產生一種諷刺感。	理查三世置身區域的中心點，主教站在右後方，燈光較昏暗的地方陪伴著，由於身穿紅色容易因為背景的颜色而顯得人物模糊不清。雖然理查三世和 Gatsby 站的位置相似，但採取底光為主，整體氛圍更陰沉多謀。
--	---

場 3-2a，Elizabeth 和 Anne 公主前往探視兩位年輕王子，卻被 Stanly 臨時通知，要 Anne 公主盡速回宮，加冕為國王理查三世的皇后。場 3-2b，理查三世提醒 Buckingham 年輕的 Edward 王子還活著，暗示要 Buckingham 把年輕王子殺死，Buckingham 沒有答腔，惹怒理查三世，理查三世轉為向 Gatsby 請益，Gatsby 介紹 Tyrrel 為理查三世效勞。待所有人離開，理查三世獨自構思迎娶 Edward 四世與 Elizabeth 所生下的女兒為妻，鞏固自己繼承王位的正統性。當 Buckingham 再次上場，理查三世已經不願意與 Buckingham 多談，Buckingham 提起之前理查三世承諾給予的領地和財產，理查三世刻意用話語迴避，沒有正面回應。

場 3-2c，Gatsby 所提供的人選 Tyrrel，原來是流亡的貴族，同時也是亨利六世用來當代罪羔羊的犧牲品。三位軍官強迫 Tyrrel 錄口供，要 Tyrrel 說出殺死兩位太子的經過。此場次大部分以舞台上的表演為主，同步影像僅示意逼供影片的錄製狀態。此場次謝盈萱從使用聲音詮釋理查三世轉換為使用身體詮釋亨利六世。在角色與故事情節上，亨利六世在角色上搶走理查三世原本要選用的人才；在演員選用上，謝盈萱的沿用，似乎有著亨利六世即將承接理查三世地位的隱喻。

表 22 《理查三世》3-2c 分鏡解析

場次：3-2c 場景：舞台中心		Tyrrel 被迫錄口供。
(1)		(2)
		

正上方的上帝俯瞰視角，看著 Tyrrel 正在被嚴刑逼供。燈光寫實、未經修飾且畫面粗糙的質感類似於隱藏式攝影機的紀錄片型態，讓觀眾有種窺視「真相」的感受。	舞台上同時看到兩種攝影機視角——水槽上的俯角和逼供錄像的桌前平角。同時播放兩個視角讓觀眾增加了對知悉「末日真相」的立體度。
(3)  平角七分身景別，同時框入了桌上和桌下，藉此可以看得清楚 Tyrrel 的肢體坐在這個桌前是多麼煎熬與不願。燈光採用頂燈也與一般對逼供空間的空間光感既定印象吻合。	

第四幕、戰爭、現實、鬼魂與夢境

場 4-1a，Elizabeth、Margaret 和約克公爵夫人，三人相互安慰，傾訴悲痛。理查三世與亨利七世各自對擁戴自己的軍民們進行喊話，燈光與群眾在兩人之間來回切換，最後燈光轉換到兩方軍隊，隨著口號揭露玫瑰戰爭即將猛烈開戰。場 4-1b，約克公爵夫人攔阻理查三世趕赴戰場，並表示自己後悔生下理查三世，要投入理查三世的政敵，祈禱敵軍勝利。場 4-1c，理查三世向 Elizabeth 提親，想要迎娶 Elizabeth 和 Edward 四世的女兒，同樣名叫 Elizabeth 的公主。4-2a，Stanley 告訴理查三世 Buckingham 的軍隊正在增強、Henry 正在海上回英格蘭的路上。理查三世知道 Stanley 為亨利七世的繼父，對 Stanley 的忠誠度有所疑慮，Stanley 為了顯示忠誠，留下親生兒子做人質。接著 Gatsby 前來稟報 Buckingham 叛軍已被捕入獄，並證實 Henry 帶領的軍隊已在 Milford 登陸。理查三世下令直接處死 Buckingham，前往 Milford 對付 Henry。場 4-2b，Buckingham 被處死。場 4-2c，Stanley 與亨利七世相見，Stanley 承諾會援助亨利七世登上王位，並告知若打贏戰役就可迎娶 Elizabeth 同名女兒為妻。場 4-3a，理查三世殺害對象鬼魂一一出現，用歷

史人物的樣貌，顯示於投影幕。故事人物與歷史人物配對，分別為：Hastings 與海珊；Buckingham 與賓拉登；George 與格達費；Grey 和 Rivers 與林肯和甘迺迪；Edward 四世與凱薩；兩位孩童與大太子和小太子；Anne 公主與戰爭婦女。場 4-3b，理查四世的自我對話。場 4-3c，戰爭的俘虜們被套上黑色垃圾袋，像垃圾一般被丟棄。場 4-3d，士兵發現殺死的敵軍是自己的親人。場 4-3e，理查三世在戰場上做垂死掙扎。結尾：大戰結束，亨利七世站上發言台，做出與開幕時相同的宣示。

從以上四幕，以同步影像做為結構分析中穩定的處理對象。其同步影像的特徵為演員會隨著故事的推進，於不同場域之間流動、進行演出。演員會離開主舞台場域，到劇場後台、幕後、地下走道、場外走道，甚至國家戲劇廳外的車道，將表演場域沿伸，使得整個劇場無論內外都能夠是演出空間。當演員在現場演出舞台之外，在劇場內的觀眾像在觀看演員的直播一般，接收場外的影像訊息。這個作品中也大量使用理查三世的主觀鏡頭，鏡頭會拍到他的手在揮動、舉起槍等等動作。投影統一投射在舞台正中央的投影幕上，而投影的方式除了滿版的畫面，也有投影幕四格分割畫面。此四格畫面分別是舞台的地下道、後台走道、洗手台及後台的紅色圓桌，將四個畫面同時放置在投影幕上，有從監視螢幕觀看監視器畫面的窺視感。

在旋轉舞台的場景，是此作品演員與鏡頭之間的距離比較難拿捏的一個場次。鏡頭距離影響到攝影機的焦距問題，如果演員與攝影機之間沒有配合不佳，可能會造成畫面糊焦、演員出鏡的問題。從此角度切入來看，就可以推論出王嘉明使用預錄畫面的原因，加上旋轉舞台的效果，這個場次的畫面經營風險較高。

在視覺的焦點上，王嘉明擅用了內在趣味（intrinsic interest）⁹⁴，意即雖然其視覺上面積較小、較不顯眼，但其戲劇效果上卻是重要焦點的物件，例如槍與刀，王嘉明善用槍與刀所到來的死亡意涵，使畫面即使陰暗、不清晰，觀眾仍然會被槍、刀這樣的視覺焦點抓住視線。聚光燈是這個作品常見的燈光風格，使明暗產生激烈對比，這樣高反差的燈光具戲劇性，賦予張力和視覺焦慮。在電影中常被驚悚片、偵探片、犯罪電影、通俗劇拿來應用。

在燈光使用上，常常看見聚光燈的視覺效果。聚光燈使周遭局勢呈現未知，也容易使得人物有虛偽、邪惡等等的負面形象。理查三世的主觀鏡頭及監視鏡頭大量使用此聚

⁹⁴ 路易斯·吉奈堤著、焦雄屏譯，2005，頁 82。

光燈的效果，並用從上往下看的俯瞰角度，帶給畫面中的人物憂傷、死亡、卑微、沮喪、軟弱的意象。⁹⁵

以上為此作品在同步影像意指系統的結構分析與敘事分析，接著欲從供給端來對照，導演與演員對以上意指系統的詮釋與創作內涵。

第二節 從供給端論《理查三世》之同步影像詮釋

一、王嘉明的同步影像詮釋

王嘉明現今擔任莎妹劇團的團長，當時劇團創辦人為魏瑛娟，在成立初期為主要編導，其作品多著力於性別、同志、社會、文化等議題的探討及劇場美學開發。魏瑛娟擅長以遊戲形式與嬉玩氣氛，陳述殘酷或陰暗的主題，迸發獨特的黑色幽默。魏瑛娟獨特劇場創作形式與風格，奠定莎妹劇團「前衛美學」的品牌基礎。王嘉明與 Baboo 則是在魏瑛娟之後，莎妹劇團的創作主力。如今王嘉明將主題通俗化成調侃對象的遊戲傾向，可見魏瑛娟的影響。⁹⁶由魏瑛娟、王嘉明、阮文萍和 Fa⁹⁷，這幾個核心成員所組成的莎妹劇團，其作品風格鮮明，莎妹劇團的作品在情緒上通常是疏離的，其原因有二：一、不以傳統線性結構講故事。二、導演和演員在情緒上點到為止不多加渲染。⁹⁸而如今與王嘉明同時在莎妹劇團進行編導創作的有 Baboo、徐堰鈴。Baboo 創作喜歡以文學入戲，認為劇场的文字具有閱讀性和聆聽性，於 2016 年與王嘉明共同創作作品《小夜曲》，由王嘉明編劇、Baboo 執導，此作品也使用了同步影像的手法進行創作、演出。從團隊成員的編導風格中，能看見同期藝術家與王嘉明的相互影響，魏瑛娟形式與內容並重的創作風格、Baboo 用文字聲音環繞於觀眾的耳朵，和王嘉明的作品有些共通、有些相異，能從彼此的創作脈絡中，尋到軌跡。

王嘉明在訪談中強調，他在劇場中應用影像有三個重點：光、被投幕（物件）、社會性。這三點需要與劇場其他元素建立關係。對王嘉明來說，光直接牽涉到了空間關係：

空間關係包括如果背投，舞台背後空間要夠大，相對地後面空間設計上就會犧

⁹⁵ 路易斯·吉奈堤著、焦雄屏譯，2005，頁 120。

⁹⁶ 莎士比亞與她的妹妹們的劇團，2012，頁 389。

⁹⁷ 本名為「蔡政良」。

⁹⁸ 莎士比亞與她的妹妹們的劇團，2012，頁 380。

牲了；正投的話，光線範圍若太大，人或物件上的影子，關係會變得複雜。⁹⁹

光，事實上就是空間關係，包括上面、下面、落地、側面，它的顏色、空間……等。例如空間，投在一塊白布上，人在接近白布的地方，影子會上到白布，就跟光和空間有關；如果地板是白色，一泛光起來，影像是模糊的。¹⁰⁰

投影幕對王嘉明來說，就是舞台上的一個物件，如果不被投影，就僅僅只是一塊白布，當它掛在劇場空間，必須和其他舞台設計產生關係。這個投影幕的物件是什麼？要放在哪裡？它有或沒有被投影？需要從「關係」為出發點去解決。至於社會關係則是王嘉明在思考劇場製作時考量的首要關鍵，並不僅限於同步影像相關作品。如何將戲劇作品放置現今的社會關係中，用劇場創作媒材對應社會關係，依舊脫離不了空間關係。因此研究者認為，王嘉明舉例的這三點，其實都聚焦於同一件事情——社會關係。只是其實實際層面上能用光、投影幕、空間來執行。

王嘉明進一步詳述，他指的社會關係與也可以說是社會中的延伸關係、網絡關係。他將延伸關係、網絡關係以現今人手一台的智慧型手機做舉例。現今媒體對人類行為的重要性，以智慧型手機與人類的關係來舉例，是普遍人類受媒體約束的媒介之一。王嘉明提到，智慧型手機這個媒介，已經成為人類的器官之一，人們在享用美食之前，會先透過智慧型手機此一「器官」來享用美食。此為智慧型手機的延伸關係。而在餐廳同桌一同享用美食的朋友，需要留時間讓大家先拍照，否則不符合現今的吃飯倫理及道德原則，則是智慧型手機的網絡關係。除了在劇場使用影像的幾個關鍵點，對王嘉明來說，單純使用影像太容易，他還會在其中加上遊戲規則或限制：

就像「一桌二椅」，我就只有一桌二椅，沒有其他東西，觀眾發現你用這樣的東西在玩劇場想像的時候，才會覺得好玩。所以我會說你給觀眾的東西越 low，反而越 high，因為跟觀眾一起建立了遊戲規則。如果又給 A 又給 B，觀眾就會想看 C 跟 D。我覺得劇場就是要有這樣子的限制，這就是所謂的”low”，限

⁹⁹ 王嘉明訪談紀錄，2018 年 4 月 23 日。

¹⁰⁰ 同上註。

制要早點給。¹⁰¹

談到同步影像應用在劇場中的發想過程時，王嘉明認為：「在劇場中，如果沒有想到好的社會關係的話寧願不用，我自己沒有很喜歡在劇場中用影像。」¹⁰²由此可以看到劇場中社會關係對王嘉明的必要性。由此可見，對王嘉明來說戲劇才是其創作主體，而影像只是其用來輔助戲劇功能中的客體。

詳細了解王嘉明對同步影像的創作理念後，研究者欲觀察其在作品中的應用與呈現，因此將王嘉明的使用同步影像的作品做歷時性的爬梳。從 2009 年的《Zodiac》開始，到今年 2018 年演出的《親愛的人生》，加入同步影像表現手法的作品，列表如下：

表 23 王嘉明導演同步影像作品列表¹⁰³

年份	作品	內容概要
2002	《Zodiac》	Zodiac，意即黃道十二宮，是美國 60 年代一位連續殺人狂的自我代稱。 透過追溯此殺人犯的動機和背景，以不同社會機制、意識形態，從劇場與媒體的再現功能多方辯證。 用劇場和影像不同時空為交錯座標，創造不同視聽美學型態。
2009	《膚色的時光》 Once, upon Hearing the Skin Tone	以陳綺貞的音樂為推理事件線索，描繪愛情中的殘暴、滅亡、重生。
2009	《王記食府》 Mansion de Wangs	由王友輝、王嘉明，兩位劇場編導演，藉著做菜的觀點和方法，分享不同劇場觀。 以餐廳廚師與食客的關係，變形為導演、演員、觀眾的關係。料理過程就是演出過程，觀眾可以在看戲過程中享用美食，用餐也是看戲的一部份。
2011	《國樂情人夢——	音樂結合戲劇的跨界製作，其中包含了影像投影、國樂

¹⁰¹ 王嘉明訪談紀錄，2018 年 4 月 23 日。

¹⁰² 同上註。

¹⁰³ 研究者從兩廳院數位博物館進行蒐集，整理自製。

	消逝的時光》 Flying High With Your Love	展演與戲劇語言。 以演出前夕團長兼指揮失蹤事件開場，在調查懸疑事件的過程中，揭露了樂團的種種問題，如經營理念、音樂詮釋、人際關係上的等等衝突。
2013	《SMAP X SMAP》	以九〇年代為橫軸，以探索臺灣受日本文化影響的混寫為縱軸，上演懷舊劇情的同時也回顧臺灣重大事件。
2018	《親愛的人生》 Dear Life	受孟若書寫技法啟發，將背景放入臺灣可理解的生活情境中，以四個片段、四段關係，用雲淡風輕的語調描繪日常，鋪陳強烈的慾念與無法負荷的生命之重。

《Zodiac》是由鷹架和白塑膠帆布搭建而成的三角空間，兩旁帆布幕和電視機都有屏幕效果，利用置於左右的兩台投影機和八台電視機的影像，把影像裝置帶進劇場和真人表演互動，反覆切換在實體與影像之間，玩弄影像本身的時空特質與劇場現實的時間與空間感，例如隨手從電視影像中的冰箱取出真實的飲料；在街道的實景影像中奔跑等等。即使主要人物離開舞台區域時，觀眾也能藉由兩側投影幕，窺見台後的一舉一動。甚至錄製觀眾進場的畫面，在劇場內即時撥放。此作品展現導演王嘉明早期在同步影像的使用手法上已具有多元性，因應不同關係虛擬出不同的時空和多重視覺空間，試圖把玩影像投影、裝置藝術與劇場中不同的空間關係與表現手法，探討媒體和劇場的關係。而在《膚色的時光》中，則在舞台上隔了一道牆，使用雙面舞台。故事於兩邊穿梭上演，觀眾偶爾能透過投影幕上的同步影像窺視另外一面發生的故事，其他沒有影像的時刻，觀眾被迫用偷窺、偷聽的方式，用地面縫隙，揣測人物在另一半空間發生了什麼事。《王記食府》用多台針孔捕捉現場做菜的畫面到投影幕上，使現場不僅是個廚房，還像是一個攝影棚。《國樂情人夢》的舞台分為五到六個區域，透過打光方式，陳述主要劇情。攝影機則提供不同區域的視角，以多重視角進行敘事。¹⁰⁴在《SMAP X SMAP》用綠幕去背的特性，讓人物呈現穿梭在各種日劇、動漫的場景，加上影像與舞台的錯位，呈現多元的視覺觀感。《親愛的人生》用 gopro 防水特性使影像可以放置在水缸中，透過水的漣漪，呈現少女隱藏在內心的複雜情感。前期的作品《Zodiac》、《膚色的時光》可看出，王嘉明將空間關係的應用、投影幕物件和其他舞台設計的關係、社會關係發揮到極

¹⁰⁴ 楊智博，2013，頁 10。

致，《膚色的時光》甚至先有了舞台設計，才寫劇本、發展人物、轉折劇情。¹⁰⁵以上作品除了同樣使用同步影像之外，在空間的選擇、使用上都有其特殊之處，可見王嘉明對空間使用的重視。

王嘉明對於死亡的意象呈現，也常常是評論者與學者在討論其作品時的著手點。評論者林人中認為，無論王嘉明的哪一齣戲，死者現身與死亡意象始終是一貫焦點。¹⁰⁶然而，齊子涵在訪談王嘉明時，詢問死亡對他的重要性為何，王嘉明的回答依舊與空間性、時間性相關，他認為死亡是一種時間與空間感。¹⁰⁷

王嘉明在文本方面則注重結構、敘事。如《請聽我說》及《理查三世》在詞句之間使用大量押韻韻腳，使劇本從文字本身就可以感受其能量與結構。以本研究個案《理查三世》為例，王嘉明將莎士比亞的原著翻譯並改編。由於莎士比亞的劇本聲音性強，劇本中富有節奏的韻文是莎士比亞的特色之一，因此王嘉明堅持以中文押韻的旋律性呼應莎劇，他認為押韻會影響句子之間的聲音結構。藉由重新翻譯與改寫，希望回到莎劇英文本身聲音的力量：文字聲音的力量、聲音結構的力量、聲音如何形成角色等等。文本聲音使文本不會被文字意義鎖死，讓聲音力量衝擊觀眾。¹⁰⁸其故事文本中增添的詼諧元素，雖然在演出當下能使整體演出氣氛輕鬆，但也具有對時事或現況的批判、諷刺意味。如《理查三世》中穿插的時事笑梗，將房屋廣告詞融入對話：「海景第一排，皇家大格局。」諷刺現今臺灣的房地產，平民老百姓買不起的窘境。其對時事的惡搞、穿插現代產物、當代用語的方式，不僅是為了增加作品的娛樂性、通俗性，也呼應其創作理念中的「社會關係」。

在爬梳王嘉明與演員工作方式的相關文獻時，發現與王嘉明的工作程序上，常有演員反應時間太趕、來不及準備，這樣的問題似乎和王嘉明的工作習慣相關。在莎妹劇團的紀錄書籍《不良：莎妹書》¹⁰⁹中，演員周蓉詩提到與王嘉明合作的經驗，由於較晚確認劇本，她認為以她詮釋的部分來說，細修太少，若花點時間可以更好。演員 Fa 與王嘉明工作次數較多、歷時較長，他也經歷過與王嘉明吵架的心路歷程，後來得出心得，

¹⁰⁵ 莎士比亞的妹妹們的劇團，2012，頁 380。

¹⁰⁶ 同上註，頁 555。

¹⁰⁷ 齊子涵，2014，頁 34。

¹⁰⁸ ——。2015。〈何為歷史？——《理查三世》〉。《藝術推廣新聞頻道》。

¹⁰⁹ 莎士比亞的妹妹們的劇團，2012，頁 624。

認為有些導演是需要所有東西聚集，把時間壓縮到緊張狀態，才能做出來好東西。在 Fa 對王嘉明有了這樣的理解之後，轉為對導演信任。

王嘉明在創作時注重作品的社會關係、空間關係，在文本上注重結構，需要將各方的材料匯集，才能完整拼湊。這樣讓作品在演出時瞬間迸發的工作方式，也能說是王嘉明在進行劇場工作時的特性之一，此特性在本研究與演員的訪談過程中可以發現端倪。

二、 演員的同步影像詮釋

參與《理查三世》此作品中演員共十六位演員共同參與演出，由於聲身分離的創作形式，演員們各有以身體或聲音為主的角色，負責身體演出的段落較多的演員有：周姮吟、崔台鎬、張詩盈、梅若穎、周明宇、趙逸嵐、蔡亘晏、陳家達。演員 Fa 以身體演出為主，同時也是此作品主要掌控攝影機的演員。以聲音表演為主演員的有：謝盈萱、王詩淳、王靖惇、朱安如、朱家儀、彭浩秦、黃凱臨、鄭尹真。研究者欲訪問身體演員與攝影機的搭配，因此選擇主要負責身體的演員做訪問，此研究訪談對象為演員梅若穎、崔台鎬與陳家達。

其中演員梅若穎與崔台鎬在這個作品之前，都有參與過由王嘉明所執導的同步影像相關作品，因此對於王嘉明的工作模式很熟悉，也對以前到現在王嘉明的創作方式有獨特見解。崔台鎬談到《SMAP X SMAP》是王嘉明試圖用攝影機創造另一個空間的一次實驗，此作品將觀眾的主視線放置於螢幕上，《SMAP X SMAP》比較直接地在玩「媒體」，讓演員現場拍攝給觀眾看，舞台上並沒有大調度；《理查三世》則是尋找建築物不同的拍攝可能，讓觀眾注意劇場中的其他場域，將這些場域結合現場舞台，將角色放置不同空間，達到偷窺感、監視錄影感、內心獨白自拍感等等。梅若穎則從王嘉明創作脈絡觀察，認為王嘉明在《國樂情人夢——消逝的時光》中的對同步影像的使用是一次牛刀小試；《SMAP X SMAP》嘗試將這個作品做大；《理查三世》則是進化了，將以往所嘗試的融會貫通，並且耍些花招：使觀眾誤以為預錄影片是同步影像，梅若穎認為王嘉明從以前到現在累積的經驗，使得同步影像的創作手法和以往相比更高了一個階層。

關於《理查三世》中的同步影像的演繹方式，依照每位演員負責的聲、身部分的不同、角色分配的不同，在詮釋方式上也各有差異。崔台鎬主要是負責身體部分的演出，因此在執行同步影像部分的時候，他需要注意景框的大小來調整肢體動作。以圓桌會議為例，由於鏡頭從崔台鎬的身後拍攝，景框圍中景，人物表情、狀態很難清楚捕捉，因此當人物要講話的時候，崔台鎬就必須起身讓觀眾知道誰在講話，必須用直接的方式進

行演出。梅若穎的同步影像部分則是整排時事先預錄好的，現場演出並沒有執行同步影像的拍攝。在這之前都是事先於排練場上執行技術點，預錄的時間短而急促，由於必須得要裝完台、架設好攝影機才能預錄，因此當天開始錄影時已經是國家戲劇院閉館的時間，從頭到尾只順走了兩次便完成預錄的部分。礙於時間關係，導演在當時的狀況下必須有所取捨。可以從這個情況觀察出劇場執行同步影像的實際狀況，即使劇場中加入了影像成分，戲劇的現場性仍然存在。此預錄對演員來說的好處在於正式演出時能夠省力，而缺點就是萬一影像出了任何差錯，舞台上演員的動作可能會完全不成立。

三人共同提到一次影像當機的狀況，發生狀況的場次為 **Margaret** 的詛咒之歌，投影幕上應該要有卡拉 OK 錄影帶中的影像，原本的同步影像會搭配高空的俯瞰影像。當天電腦當機，影像不存在，代表台上演員正準備躺在地上佯裝走路的橋段就不成立。因此在這個段落，演員群默契地起身、解決危機，使用現場演出的方式呈現。到了以同步影像為主的演出橋段，舞監的解決方式為發號司令降大幕，提前讓觀眾中場休息，將影像修好才重新上場演出。同步影像的表現手法，有其吸睛之處，但當電腦發生問題，場上演員、後台工作人員的應變能力，也是執行同步影像時具有挑戰性的特點。

演員們觀察導演在處理同步影像時的工作方式時，崔台鎬分享王嘉明在做《理查三世》這齣戲之前，是事先確定能夠使用側台、化妝室、地下室或者二樓包廂觀眾席區，並與影像設計規劃好，才進行的策略。梅若穎觀察王嘉明，發現王嘉明清楚架構，和演員工作時會排練演員應該知道的部分，至於其他部分則不希望讓演員擔心太多。這樣的工作風格讓梅若穎早期與王嘉明工作時，會因為看不到演出整體呈現樣貌，常有不確定內容到底可不可行的擔心。經過長期合作，發現王嘉明作品有一特點：「不到最後一刻，不知道戲長什麼樣子。」但王嘉明的架構是清楚的，對於作品的整體架構，演員可能感到未知，但對導演來說，雖有其變動性，但基本上八九不離十。三人都提到與王嘉明工作同步影像的表演形式，必須給出精準的表演。王嘉明會給演員一個清單，是各個技術點、換場的清單。現場表演中加入同步影像，就包含了大量的調度運動。演員必須具有清楚的腦袋，共同進行感性區域與理性區域：在操作攝影機時要記得技術點、在演戲時要專心演戲。必須得在精準的技術點，把台詞、動作演完，不然就會導致沒有捕捉到影像或拖延時間的問題，參與訪談的演員都認同這樣的特點是對演員一種很好的訓練。在演員與導演工作角色詮釋時，崔台鎬表示與王嘉明工作，若在角色塑造上過於著墨角色自傳、角色功課等等，會造成演員工作的事倍功半。梅若穎則分享與王嘉明工作同步影

像時，王嘉明在技術上、演員狀態上都會下指令，例如對攝影機講或不對攝影機講話，或看著攝影機把它當哭訴對象等等。由於在表演上王嘉明喜歡演員自主性工作，因此會先進行演員工作的技術性層面。陳家達會與王嘉明討論角色，例如 George 這個角色，王嘉明讓陳家達嘗試看費玉清的走路姿態，加了一些綜藝符號的東西，使 George 這個角色看來更無害。總體來說與王嘉明工作，技術層面上的問題和挑戰較多，在表演上則給予較大的發揮空間。

當劇場中同時面對「同步影像」與「現場表演」這兩個媒介，崔台鎬認為必須以舞台為主。崔台鎬認為在劇場中面對同步影像時，當兩者共存在舞台上，觀眾會同時看到演員走位，也會看到鏡頭在跟著演員走位，因此只要台上是成立的、鏡頭也就是成立了。陳家達則認為將同步影像放進作品中，是製造不同舞台空間與幻覺。以演員能量投射來說，偶爾有呈現內心陰暗面的段落，能夠以攝影機的表演為主，但大多數的能量投射仍是在舞台演出空間中對觀眾的投射，陳家達進一步提到對同步影像的想法：「我覺得演員在舞台上面對攝影機，不是永遠都只有我跟攝影機的關係，有時候是對攝影機，有時候是對觀眾，有時候是“觀眾與我”跟攝影機，蠻有趣的。」

關於影像表演與舞台表演的真實性差異，崔台鎬認為在兩種表演之間，不用去定義其真實性，兩種表演都是真實的，只是媒介不同需要不一樣的表現方式，影像表演需要的「真實」，其實並不「寫實」。他認為舞台表演需要讓最後一排觀眾看到，因此需要技術性的放大。演員在這樣的情況下，要清楚自己用什麼媒介、如何和觀眾溝通。陳家達認為最大的不同就是製造幻覺，鏡頭沒有製造幻覺，鏡頭要更貼近真實，用來呈現某些片段的過程。舞台是幻覺，幻覺裡面本來就是真實虛幻參雜，真實在舞台上觀眾看不到，因此必須轉換成技術，並認為這兩種媒介對演員來說有不同成就感。梅若穎認為兩者只是媒介的不同、能量投射的不同。

演員在談到作品的缺憾及困難之處的共通點，演員們都提到關於時間上的緊迫，加上《理查三世》聲身分離的特性，無論飾演聲音或肢體的角色，都需要將其台詞背熟，因此台詞份量是雙倍的。飾演同個角色的身體與聲音的演員，也需要花更多時間協調與自主工作，才能使兩個人共同飾演的角色有加乘效果。而技術層面的流程表，需要花時間記起來並沙盤推演所有場次的換場、換裝。陳家達提到排練次數並不足以讓演員在表演上更熟練、有更多發揮空間。由於攝影機與台詞中流動的秒數都設定的很準，如果經過時間的磨練，能夠將其定調，並且好好地對著攝影機演、意識到攝影機的存在。但當

時間處於緊縮、急促的狀態，影像的存在則變成了像拍攝紀錄片一般的存在。演員為了顧及其他技術層面，容易忽視攝影機，僅能將專注力放在舞台上的戲劇動作、與其他演員的互動等等。而身聲分離的形式，則需要演員調整聲音、肢體、表演狀態的能力。三人都提到，調整肢體的必要性，需要讓和自己搭配的身聲分離的演員，明顯看得到身體與呼吸的流動，這也是導致此作品需要以現場表演為主而非影像表演為主的原因。

經過訪談，從崔台鎬、梅若穎、陳家達的闡述中可以發現，此三位專業演員對於鏡頭與舞台這兩個媒介的特性都具有基礎的瞭解，因此從肢體到聲音都能夠靈活運用，並帶給角色新的可能。王嘉明選用自己長期合作的演員，使得演員與導演彼此之間有一定程度的默契，能夠快速適應、熟悉其工作模式，減少溝通上的問題。另外，梅若穎與崔台鎬曾經參與王嘉明另一個以同步影像為主的創作作品——《SMAP X SMAP》，因此兩人對於王嘉明的創作風格有一定程度的掌握力。而陳家達具有影像表演經驗，其對鏡頭的掌握力佳。由此可見，在同步影像與聲身分離的雙重考驗下，演員的選用也是《理查三世》是否能夠成立的關鍵。

第三節 從接收端論《理查三世》之同步影像賞析

一、評論者的同步影像詮釋

紀慧玲在其劇評〈舞台話術之紅白對抗一直玩一直玩《理查三世》〉¹¹⁰中提到，同步影像「使舞台上多了一個敘事的觀點，使得台上充斥了話語訊息、人物表演及視角變化。整體節奏快速，使得觀眾無法自行思考。並認為《理查三世》劇本搭配身聲分離的形式，是為了隱喻政治操弄。王皓平的劇評〈跳脫形體重生的《理查三世》〉¹¹¹則認為此作品以第一人稱觀點來表現是成功的嘗試，用同步影像將表演場域延伸至舞台之外則限制了觀眾所觀看的視角。高梅則在〈建構歷史真相的社會批判《理查三世》〉¹¹²評論中表示同步影像在嘲諷臺灣媒體亂象，第一人稱的視角則有比擬當權者介入媒體的意味。對於第一人稱的視角，楊書愷則有不同的詮釋，認為此視角使得觀眾用理查三世的雙眼觀看故事的推進，與角色的意志結合。¹¹³

¹¹⁰ 紀慧玲，2015，〈舞台話術之紅白對抗一直玩一直玩《理查三世》〉，擷取日期：2018年1月6日。

¹¹¹ 王皓平，2015，〈跳脫形體重生的《理查三世》〉，擷取日期：2018年1月6日。

¹¹² 高梅，2015，〈建構歷史真相的社會批判《理查三世》〉，擷取日期：2018年1月6日。

¹¹³ 楊書愷，2015，〈虛與實之間的歷史書寫《理查三世》〉，擷取日期：2018年1月6日。

二、 研究者的同步影像詮釋

導演王嘉明純熟的同步影像表現手法，使《理查三世》在呈現上讓觀眾耳目一新。王嘉明在劇場中使用同步影像，不是譁眾取寵的為用而用，而是應用了空間關係與社會關係，讓莎士比亞原著扣合臺灣現今時事。其影像的視覺搭配戲劇的語言，充分顯現混合藝術之特性。戲劇的語言搭配同步影像的使用，加深《理查三世》中對時事與政治的諷刺意味。

延續王嘉明所提到的光、投影幕（物件）、社會關係，在《理查三世》這個由莎士比亞原著，撰寫歷史政治史事的劇本中，社會關係延伸到了影像的政治性操作、空間的權力關係。其空間關係連結政治性操作的場面，從理查三世第三幕於劇院空間的總統包廂，做現場新聞，可以透過梳化間的主觀鏡頭，看到理查三世在幕後的操作。從現場總統包廂的空間關係，理查三世主觀鏡頭所使用的物件，現場的新聞報導連線，這三個層次加在一起，形成王嘉明所說的社會關係。

除此之外，其同步影像大量使用理查三世的主觀視角和監視器影像，有理查三世掌握局勢的意味。在投影幕的影像配置上，除了用分割畫面及疊影顯示同步影像，更加上許多現代產物與當代電影素材的視覺元素，例如在讓伊莉莎白使用社群 APP——Line 進行通訊；或使用類似《歡迎光臨布達佩斯大飯店》的對稱構圖放置於投影幕上，作為伊莉莎白與安公主探視監獄的背景。這些同步影像之外的視覺元素，也是使《理查三世》這個作品更加吸睛的必要因素。

由此可見王嘉明歷經《膚色時光》、《SMAP X SMAP》等大型同步影像相關製作，在同步影像表現手法、呈現形式變得更多元、純熟。研究者整理出《理查三世》在攝影機設置及投影幕放置上的特點。在攝影機放置位置上的特點有二：一、利用無法看到的舞台空間，將攝影機放置在隱密處，達到監視或偵探的意味；二、將拍攝劇院以外的區域，將其演出空間延伸至場外的情景。在投影幕影像配置上特點有四：一、投影幕未投映同步影像時，加上 PowerPoint 或純背景投影；二、使用疊影效果，將拍攝畫面與靜態影像交疊形成新的視覺畫面；三、使用分割畫面，將多台攝影機的影像組合排列；四、將現代視覺元素——Line 的對話與貼圖，拼貼至同步影像中，與演員互動演出。

王嘉明大膽實驗的創新精神，為同步影像發展中所樂見的，但同時也從《理查三世》這個具有實驗性質的作品中，看見其同步影像於劇場中的限制。由於劇院能使用的排練時間有限，因此演出團隊必須在時間緊縮的情況下處理技術性問題。而《理查三世》使

用同步影像加上聲身分離的形式，使團隊進劇場時需要確認的工作更為繁雜，進而削弱此作品的完成度。雖然王嘉明聰明應用預錄影像，在兼顧作品中的同步影像完整度的情況下，將場上攝影機配合旋轉舞台運作可能會造成的風險去除。不過從影像中可以觀察到，預錄的畫面由於拍攝次數不多，仍有不完美之處。演員時常被置於畫面的下方，臉仍有被景框切到，使臉部置於畫面邊緣，有幾個瞬間甚至看不到表情，是執行部分比較可惜的。既然隔著一面隔音牆了，影像的運作是否得當就很重要。另外，此作品中的同步影像若為正面景、直接對鏡頭的，經常是牢牢地對準畫面中央，演員會盡量使鏡頭拍準臉部。而側面、全身景的部分，當演員眾多聚集在一塊做戲劇動作，畫面則會變得雜亂、顯得沒有意義，重點只是貼上去的社群軟體畫面。在個人的畫面中，其鏡頭語言較單一，而群體的畫面經營中，又顯過於雜亂，為此作品在同步影像表現上的缺憾。

從結構上看，《理查三世》並不「前衛」反而與他在相關報導中的口吻一致——十分古典。其使用莎士比亞原著《理查三世》、《亨利七世》進行改編，以戲劇結構敘事來看，偏向史詩性結構；以電影結構敘事來看，偏向戲劇性結構。無論是戲劇的史詩性結構或是電影的戲劇性結構，都是較傳統、原始的敘事結構類型。

以影像與劇場的創作比例來看，主要以劇場敘事的故事線為主，戲劇的故事性並不單靠媒體，擅於用對白說故事，影像只是烘托其故事性。從跨界理論來看此作品，無論是從王嘉明的藝術詮釋或從作品中觀察，都不難發現其強烈的戲劇主體性。其影像與舞台的搭配，經由精密的空間關係與社會關係交織而成。整體結構執行的完成度高，在劇場、電影雙方領域均完整展現其藝術特質與專業品質，在複雜的文本、同步影像與聲身分離的多重技術之下，形成多重辯證關係，其戲劇張力十足，顯現王嘉明在戲劇領域的創作才能。唯有在電影敘事語言上，稍有技術上的缺憾。此作品由戲劇的本位角度出發，加入帶有電影敘事的同步影像創作形式，在戲劇表現方式上技巧純熟，而在同步影像的執行也在一定的水準之上，可看見戲劇藝術與電影藝術的交織。研究者認為其跨界類型從創作者詮釋及作品實際演出的層面看來，有些偏向原型明顯的 Cross，其同步影像的表現形式，豐富了整體作品之戲劇內容。

總體來看，王嘉明的《理查三世》其故事文本融合了莎士比亞《理查三世》及《亨利六世》原著，改編成分高，若不熟悉莎士比亞原著的觀眾，無法在初次觀看演出時透悉其作品欲表達之內涵。而礙於臺灣劇場環境，無法在有限的預算之內再演，使得作品缺乏時間醞釀及進化，或許也成為臺灣在同步影像發展上的限制與阻礙。

第四章 《我和我的午茶時光》

《我和我的午茶時光》(Teatime with Me, Myself and I.) 為狼劇場於 2014 年 10 月 26 至 11 月 1 日於臺北市松山文創園區多功能展演廳的演出。導演為周東彥。演員為洪健藏和梁允睿。2014 年於文化部數位表演藝術節首演後，隨即獲得兩岸小劇場藝術節、北京原創話劇邀請展、首爾 284 文化車站藝術中心邀請，進行跨城市製作，並前往 2015 年丹麥點擊藝術節 Click Festival 巡演，2016 年入圍法國安互湖數位藝術獎，為臺灣地區唯一獲選作品。¹¹⁴

《我和我的午茶時光》全劇無對白，投影幕是由四個長方形組成的。舞台上設置一個長桌、一塊綠草地墊。長桌上魚缸、地球儀、時鐘。有兩個演員，穿著一模一樣的衣服，日常生活的行為也十分相似，都是低頭滑手機、使用平板電腦、自拍或互拍。將人們熟悉的 3C 科技裝置：平板電腦與智慧型手機，結合雲端操控影像技術，即時捕捉兩個男子在真實舞台上、在虛擬網路平台——Facebook 上的即時影像。

瞭解《我和我的午茶時光》之外緣知識後，本章將進一步探討作品中同步影像之應用與三方詮釋。

第一節 《我和我的午茶時光》中同步影像的應用

本節將進行《我和我的午茶時光》敘事分析與結構分析。首先進行敘事分析，研究者將《我和我的午茶時光》以暗場做為分幕基準，分為四幕，並敘述每幕主要表達之意象，製表如下：

表 24 《我和我的午茶時光》結構簡易表¹¹⁵

幕次	幕次名稱	主要故事情節
第一幕	夜裡的聊天	在睡不著的夜裡，使用 Facebook 社群聊天軟體，找人聊聊天，並相約喝咖啡。
第二幕	上班的幻想	在乏味的上班時間中，透過幻想到達地球的另一

¹¹⁴ 狼劇場，2016，〈我和我的午茶時光〉，擷取日期：2018 年 1 月 6 日

¹¹⁵ 研究者依據狼劇場所提供之影音資料，整理自製。

		端，去異地旅行。
第三幕	與咖啡進行日常時光	與夜晚聊天的網友相見、喝杯咖啡，再回到自己的 iPad 前前，與自己的咖啡乾杯。
第四幕	夢中乘坐火車去旅行	以火車車窗為開場影像，男子與火車模型上的鏡頭互動。

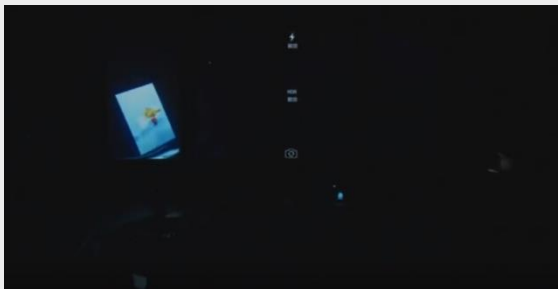
此作品中的起承轉合並不明顯，事件編排兩位男子生活的日常，重視兩位男子日常中與 iPhone、iPad 的互動過程，並插入兩位男子內心世界的夢境與幻想。細緻表現角色的日常生活之樣貌，結局自然而樸實。

在影像敘事的內容分析部分，由於此作品無明確指出兩男子名稱，因此本研究在進行研究分析時，會直接使用演員名稱進行人物動作描述。

從第一幕的同步影像表現形式中，可看到《我和我的午茶時光》為一個用燈光創造的舞台，用燈光創造場域，決定觀眾的視覺焦點，並沒有實體隔間。

首場的燈光風格以黑暗包圍著暗藍色光與暖黃色光為主，成了顏色與亮度的高反差感。四格螢幕與一長桌對稱的陳設於舞台上，左右各一張椅子，桌上則擺設略有不同，左是時鐘，右是魚缸，時鐘規律的移轉、魚缸中的手機魚規律的游動，兩個物件均在此寧靜中規律動作，但又不確切地和環境互動、產生意義，帶來抽象的視覺觀感。

表 25 《我和我的午茶時光》第一幕分鏡解析

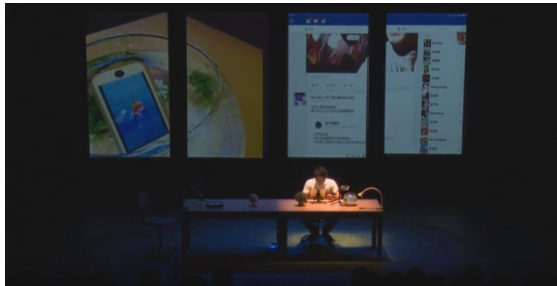
第一幕		夜裡的聊天	
(1)		(2)	
開場，舞台上僅有一支亮著的手機，手機內是一條魚。四格螢幕緩緩亮起後演員帶著 iPad 平板登台。孤獨感伴隨著音樂開門見山地浮現。		左二螢幕顯示著長桌的右方：暖調燈光與魚，梁允睿一人面對手機；右二螢幕則顯示長桌的左方：昏暗藍霧的一顆時鐘，寂靜無人但秒針不停歇。左右框入的事件、顏色、動靜皆為對比。	

(3)



右二螢幕開始顯示梁允睿的 iPad 相機畫面，可以看到演員與魚合照。因為畫面具手持感、變化性高，觀眾的視線會自然地流動到右二的螢幕上。

(4)



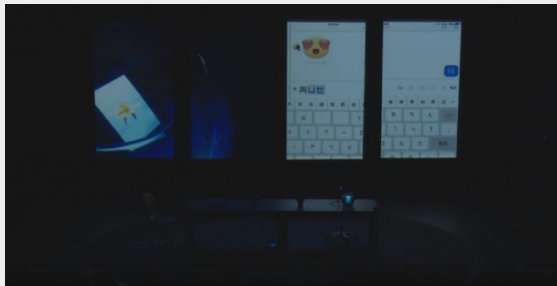
右二螢幕從可以看清楚演員表情的相機畫面變成了演員正在使用的臉書 App。觀眾的視線流動回現場演員與臉書 App 的畫面中徘徊。

(5)



梁允睿將左二螢幕的攝影機移動到自己的面前，調整為拍攝自己的 iPad。此時左右畫面高度相似但觀點不同：右二是補充 iPad 內的資訊視角，左二則是正在使用 iPad 的演員主觀鏡頭。發完臉書貼文之後，一一加入現場觀眾的臉書好友邀請。這段時間觀眾可將視線遊走在演員、左二螢幕、右二螢幕這三點之間，同時讓觀眾進入與演員同樣心境，只有數個螢幕陪伴著的孤獨夜晚。

(6)



梁允睿關閉臉書 App，打開臉書 Messenger App 找剛剛加入的現場觀眾臉書新好友聊天。隨意的邀請觀眾聊天與輸入打發時間的聊天內容顯示漫長時間正在被消磨，而回演員訊息的觀眾也跟台上演員一樣進入了同樣的網路聊天世界。一段時間後梁允睿將左二螢幕的攝影機移回原本拍攝魚缸內手機的角度，帶著 iPad 離開了舞台，暖燈光關閉，僅剩下昏藍的燈光和右二螢幕顯示了進入尾聲的聊天內容以及無目的地漫遊的臉書 App，此時能看到這名演員的臉書名為 James Liang。過一陣子，舞台左邊暖燈光亮起，另一名演員洪健藏從舞台左邊進入。

(7)



右二畫面從梁允睿的 iPad 內容，變成了洪健藏正在操作手機上臉書 Messenger App 的主觀鏡頭。聊天的內容就跟 James Liang 一樣，傳著若有似無的訊息給別人。過一陣子，左二螢幕從魚缸漸變為放大版的右二螢幕，更加的清楚顯示文字區域。而隨著文字的輸入，左側的暖燈光漸漸地消失，只留下螢幕的光照著洪健藏的臉。

(8)



洪健藏關閉臉書 Messenger App。將手機放下，主觀鏡頭只剩下一顆正常運作的時鐘，秒針規律的移動著。隨後，洪健藏離開。

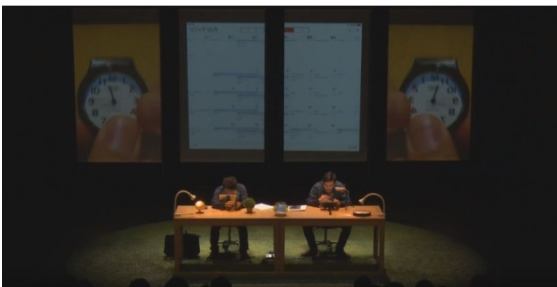
(9)



四塊投影幕顯示魚與時鐘的疊影畫面，舞台上空無一人只剩下極為微弱的小暖燈。靜謐的氛圍，只剩下手機螢幕中的魚與時鐘的秒針有明顯的動作。舞台漸暗。

第二幕，此段的意象為一個從現實進入幻想，再從幻想回到現實的過程，以雨聲與投影幕上的雨滴，示意人物回到現實。開場兩名演員身穿西裝，為顯示趕著上班的急促，兩人肢體動作都較快，音樂也具有節奏感，並以時針轉動的聲音、打字的声音，增加焦躁的感受。中場徜徉於幻象，音樂趨於平和。最後用雨聲以及行事曆畫面回到現實。

表 26 《我和我的午茶時光》第二幕分鏡解析

第二幕	上班的幻想，透過幻想到達地球的另一端，去異地旅行。
(1)  四塊投影幕分別顯示手機的鬧鐘、演員刷牙的臉、天氣、地圖等資訊。後續隨著演員的動作，螢幕也出現了相對應的畫面。如：兩人都在搭乘捷運時四格畫面都是 Candy Crush 遊戲畫面，但有時候四格都不同：有本地新聞、音樂、國際新聞、餐廳點餐的手機內容。最後則是不同移動方向的捷運窗外風光，桌子區域的燈光變暗，兩人抵達了上班的地點。	(2)  梁允睿打哈欠，到處走走看看，使用後方投影幕作為窗簾拉開後才開始處理桌上的文件。洪健藏則是一直在打著自己的 iPad。中二畫面顯示了右邊演員正在使用中的筆記本 App，進入了忙碌狀態。
(3)  最左和最右的螢幕顯示出洪健藏正在打字的鏡像，內容雷同的影像卻有三種不同的視角，在影像上的表現猶如言語說著「打字、打字、打字…」般的重複	(4)  洪健藏關閉了打字的狀態，開始檢查行事曆。最左和最右的螢幕出現了梁允睿正在快速調整手錶的鏡像雷同畫面，與剛剛的重複感做了相同的手法，有說著「時間、時間、時間…」的意象。

(5)



中間兩塊螢幕中的行事曆，慢慢地從白底黑字正常畫面成為了黑底白字，且同時慢慢變大成佔滿四格螢幕。有種表示被時間、行程填滿所有一切的意圖。

(6)



四格螢幕的畫面慢慢變得抽象、只看得清線條感，而其行事曆的內容與文字變得抖動不清。加入了雜訊等破碎感，猶如時間已被撕裂。

(7)



後段疊上演員自拍的畫面，最後抽象的畫面消失，只剩下梁允睿拍著地球儀的現場畫面。

(8)



畫面突然竄入梁允睿拿著紙飛機，引導觀眾視線回到了現場的演員身上。

(9)



洪健藏手上 iPad 的地球儀慢慢顯示在左二畫面。畫面顯示地球被洪健藏的手指轉動著，隨後這個地球畫面被流暢地拉近到俯瞰著臺北市的某一處。

(10)



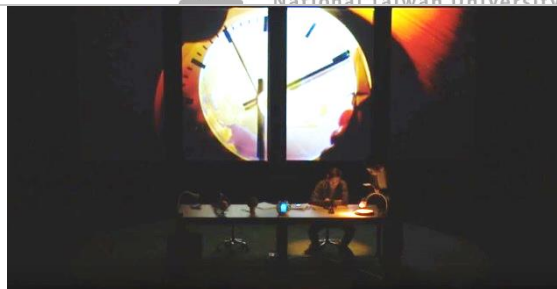
梁允睿的臉搭配著俯瞰的地圖，地圖再度被拉寬尺度。看到了臺北市、臺灣、亞洲，最後回到了地球。

(11)

(12)



在四個螢幕寬的整顆地球上，疊上了梁允睿拿著手機拍著洪健藏正在拿著紙飛機的畫面。



地球的疊影消失，只剩下紙飛機在時鐘上遊走著。但又再次轉換到地球的畫面。

交融式的畫面就像說著「時間旅行著，永遠沒得停，宇宙就是這麼運作著…」最後畫面是一段降落在城市機場的疊像，整段「時間旅行」就以巴黎為一個目的地，開啟了當地某處的街景圖。

(13)



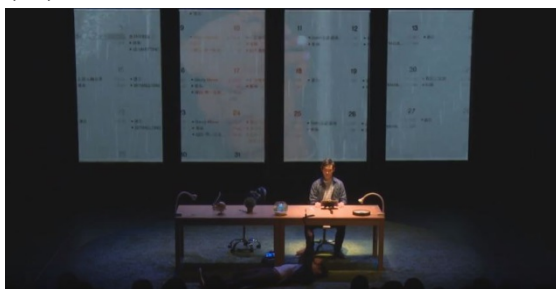
梁允睿開始拿著手機自拍。最左的螢幕顯示著他手機內的拍攝實況，右三螢幕顯示著街景圖與他的大臉自拍。像是梁允睿以那些街道建築為背景自拍著的錯視感。梁允睿拿著手機旋轉，比對著手機景物右疊像的視覺，其虛擬的景物與人物的雀躍神情，帶來些許諷刺、荒謬之感。

(14)



梁允睿持續繞著自拍，後來躺在地上，閉著眼也都能感受到身處浪漫巴黎街道的開心。突然一聲雷打響舞台、一陣雨佈滿投影幕。

(15)



關閉巴黎街景的 App，再度打開行事曆的 App，疊合一絲細雨。隨後行事曆畫面溶出，留下細雨與黑夜，段落結束。

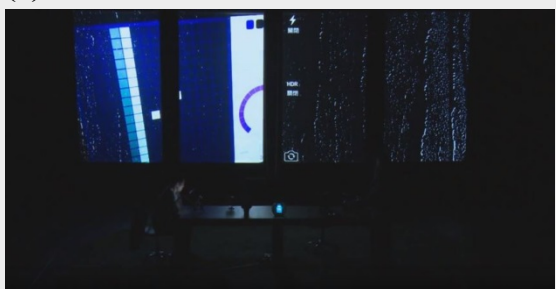
第三幕人物換回針織衫，隨著音樂 app 規律的節奏，呈現生活日常。人物跟著音樂節奏，與影像互動、錯位。

表 27 《我和我的午茶時光》第三幕分鏡解析

第三幕

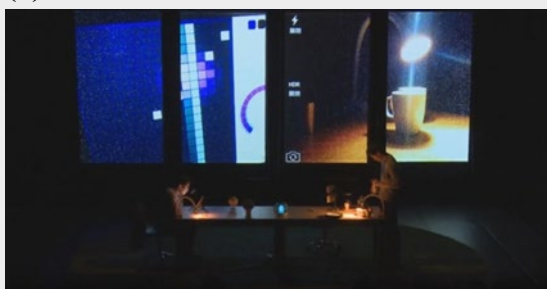
與咖啡進行日常時光。

(1)



有水珠停留著的四格畫面有著窗戶意象，左二螢幕疊合洪健藏使用一個音樂 App。在方格內點亮一格方塊，縱線掃過時會產生不同音階。

(2)



右二螢幕除了水珠的疊像也顯示洪健藏正準備泡咖啡，節奏隨著音樂緩緩地推進。

(3)



左二螢幕顯示梁允睿手機畫面，他正在拍攝著對面的洪健藏。緩緩地推進鏡

(4)



左邊演員直接拿起了手機，鏡頭帶到正在沖咖啡的特寫。

頭，靠近洪健藏。

(5)



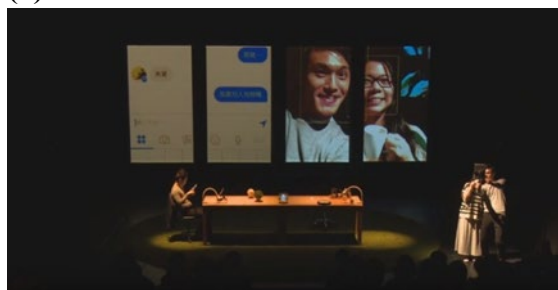
鏡頭漸漸上搖，拍攝洪健藏臉部大特寫，又慢慢退離拍攝全景，此時左二螢幕溶接回音樂 App 的介面。

(6)



梁允睿使用手機回傳了訊息給剛剛第一幕時的觀眾。告知對方咖啡快煮好了。右二螢幕持續顯示著洪健藏泡咖啡的動作。

(7)



咖啡好了，梁允睿使用手機請演員上台，洪健藏則端著兩杯咖啡，一杯給自己，一杯給進行網路對話的觀眾。觀眾上台後，洪健藏跟觀眾合照。

(8)



兩個演員坐在兩邊，左攝影機拍著左邊演員的右臉，右攝影機拍著右邊演員的左臉，一左一右的畫面造成了與舞台上觀眾視角看到的不同的動作。

(9)



觀眾透過投影幕可以看見人物正面喝咖啡的樣子。現場演出則是側對觀眾，享受著與智慧型玩物互動的過程。因此現場演出看來，人物與觀眾的距離是疏離

(10)



投影幕上看來是在彼此舉杯，現場演出看來則像是在與觀眾舉杯。

的。但從投影幕上看來，人物又很親近地對著鏡頭。形成一種反差。

(11)



反向（圖 9）、正對觀眾（圖 10）、互相舉杯、靠近的喝咖啡（圖 11）等等現場演出與投影幕畫面，都透過錯位帶給觀眾不同的喝咖啡動作面向、不同的視覺觀感。

(12)



最後兩人轉動了攝影機，拍攝桌子另一端的對方。演員之間在畫面上的距離看來又疏遠了。

(13)



梁允睿的燈漸漸熄滅，只留下了右邊演員的畫面與燈。

(14)



洪健藏的燈漸漸熄滅，左邊演員的燈亮起，他喝了一口咖啡，全螢幕都變成剛剛音樂 App 的大方格介面，因為跑動中的音符會亮起，氛圍顯得格外的規律又空洞。

(15)



四個投影幕規律變化，觀眾視線容易

(16)



以抽象表達破裂、分割、規律的此段，

被引導回到現場演員肢體動作。洪健藏開始拿著 iPad 作為放大鏡自拍，與桌上的物件互動，例如使用螢幕錯視感，示意吃掉桌上的盆栽等等。投影幕將 iPad 拍到的畫面做疊影及顏色特效，以抽象的方式顯示，最後加入馬賽克磚以及音樂 App 的大方塊閃動，疊合演員畫面、現場時鐘…等等。

最後結束在一個搖晃的現場畫面的時鐘上，顯示時間仍在旅行。

第四幕，演員肢體較為放鬆，呈躺臥狀。影像從火車車廂窗景帶入，此幕的影像具有流動感。

表 28 《我和我的午茶時光》第四幕分鏡解析

第四幕 夢中乘坐火車去旅行	
(1)  此兩位演員搖動手機螢幕光為開端，接著畫面出現發光方塊在黑色投影幕空間中。最後中間兩個投影幕顯示捷運車窗外流動景象，洪健藏拍攝窗外的景象，形成了孤獨地坐在捷運上的視覺觀感。	(2)  捷運車窗的景象溶接現場繞著地上演員跑的一列火車模型的景象，而火車模型上搭載攝影機。觀眾的視線才移動至桌子下方趴在地上的梁允睿，火車模型圍繞梁允睿運作。
(3)  洪健藏躺下，其上方燈光也漸弱，留	(4)  畫面全黑後，列車上的攝影機畫面加

下靠近地面的昏暗亮度，觀眾視線在螢幕與梁允睿之間游移。	了鏡像效果，有水中倒影意象。梁允睿與模型火車上的攝影機揮手互動。
(5)  上方的演員緩緩站起來，用手中的 iPad 拍攝下方的演員，此畫面疊合在一些真正火車的實景而顯示在畫面上。流動著真實的景，畫面漸漸變暗，本劇結束。	

在本劇中由於攝影機是採用 iPhone、iPad 等智慧型產品，產生的同步影像不僅僅是現場演員拍攝到的畫面，也有其裝置中 App 程式畫面的使用狀態。演員透過不同的橋段手持攝影機、放下攝影機或將攝影機放置在某些場景道具之上，產生了不同的畫面感。而現場觀眾由於並無法直接看到演員手中操作 App 程式畫面的狀態，所以此時同步影像就擔任與溝通演員操作細節動作的重要角色。

投影幕主要由四塊窗簾式構成，投影內容可以自由切割或合而為一。本劇也有雙數對比的概念，兩名演員經常同時做出類似但不完全相同的動作，正中央背景上方的螢幕則視設計不同切割不同的區塊投射不同的內容，總體而言多為左右兩塊均分，有些許對稱、同步的傾向。

由於排練、演出次數較多，演員也十分熟悉設備與可能的突發狀況，甚至畫面無線連線失效都已經有解決方式，在產生同步影像的過程中，幾乎可以讓觀眾查無任何缺失，現場即時擺出正確的鏡位即狀態，可見其熟悉度也為此作品增添畫面設計的完整性。

透過舞台的聚光頂光、背景的螢幕藍色散光、場景中的桌燈點光源，輔以大量的黑背景，點出了視覺的孤寂感、科技冷漠感。對比的顏色光（藍、橘）也時常出現，加強了冷暖交替的劇情氛圍。

第二節 從供給端論《我和我的午茶時光》之同步影像詮釋

一、 周東彥的同步影像詮釋

追溯周東彥的創作歷程，可觀察到周東彥的創作脈絡有清楚的軌跡，將其歷年作品製成表格，更可看出其作品的特點及共通性。本節將統整周東彥的錄像作品、紀錄片作品到劇場作品的創作歷程。由錄像作品、紀錄片作品探析出周東彥對影像的深根、探索與嘗試。周東彥在影像上的扎根及實戰經驗，直接影響他在劇場中使用影像的純熟度及內涵。研究者爬梳以往周東彥的創作作品，聚焦周東彥從大學以來的創作脈絡及核心創作理念，檢視其歷年作品之執行程度，進而了解周東彥劇場作品的藝術詮釋。

周東彥影像上的啟蒙，來自家庭及學校。從母親買給他的一台照相機開始與影像結緣，周東彥開市用影像記錄拍攝。到了周東彥就讀在臺北藝術大學戲劇系的時候，他自己摸索影像的剪輯後製，陸續創作 10-30 分鐘不等的錄像作品。在一次剪輯的嘗試中，意外地將影像疊合，疊合效果使兩個影像融合出新的視覺畫面，形成雙重影像。此影像特點，啟發周東彥對「影像」、「影像與劇場的疊合、互相說話的可能性」的興趣¹¹⁶，其早期的錄像作品受作家莒哈絲（Marguerite Duras）的影響，作品以「自我」與「記憶」為主題闡述。後期的錄像作品，則常用來記錄在國外旅行、沉澱的狀態，或是以劇場作品延伸出錄像作品，在《藝想世界》的訪談中¹¹⁷，周東彥提到大學時期受到當時的老師——蔣薇華、鴻鴻的影響很深。蔣薇華老師將作家莒哈絲（Marguerite Duras）的作品贈與周東彥，原本看完並沒有共鳴，一直到離鄉時，在西班牙北部的沿海城市畢爾包，對莒哈絲所要表達的意象有了自己的詮釋和感觸，從之後的作品中有許多作品的發想是源自於莒哈絲的作品。鴻鴻則是促使周東彥開始用影像創作的啟發者。錄像作品可以說是周東彥在影像中的啟發、起始點。周東彥錄像作品的歷時性爬梳及作品簡介如下：

表 29 周東彥錄像作品¹¹⁸

年份	作品名稱	作品簡介
2003	自我控訴 Self-Accusation	本片原始影像為周東彥於大學時期劇場導演課堂呈現素材。呈現奧地利劇作家彼得·漢德克的舞台劇作品《自我控訴》。

¹¹⁶ 周東彥訪談紀錄，2018 年 4 月 28 日。

¹¹⁷ 藝想世界，2013，〈訪談 劇場設計大展 多媒體影像設計師周東彥〉，擷取日期：2019 年 1 月 1 日。

¹¹⁸ 研究者參考「狠主流」官方網站，整理自製。

		結合表演者與一台電視機，全片以喋喋不休的叨唸、自言自語交疊而成。比擬將自己批評得體無完膚之際，才終於真實顯露的「自我」。
2005	我唯一寫過的一封信 The Only Letter I've Ever Written	從莒哈絲《大西洋的男人》出發。 重疊廢棄空間中的影像，企圖呈現內心的風景和場域。探究人們如何在記憶中遊走、又如何走出記憶。
2009	待消失的影片 The Vanishing Film	重新詮釋莒哈絲作品中不斷形變的「記憶」主題，透過女人自述及男人旁白，搭配多層次影像，輪番轉換敘事者視角。
2009	迷走地下計畫 Lost in Underworld	周東彥於巴黎驻村創作的錄像作品。 在臺北捷運聽著法文會話；在巴黎地鐵一號線聽著張惠妹、在城市的地上地下穿梭；從點和點的移動建構世界，詮釋生活在異鄉的迷失。
2013	自己的空房間 An Emptied Room of Mine	由《空的記憶》中的裝置搭配與周書毅共同發展的舞蹈影像延伸而成。在全黑、全白甚或全灰的空間，讓人在類真空的狀態裡，用肢體探索。透過環景攝影機納入的「全景」，潛進自身內在的「不可見空間」。
2013	再見練習 Saying Goodbye, a few practice.	在日本驻村前夕，於日本秋吉台的創作。 用高空俯拍的攝影機觀看自己的日常樣態，與遠方的「自我」揮手，練習和某些事件或朋友說再見。
2013	睡與醒之間 Between Being Asleep and Awake	與舞蹈家周書毅合作，由《空的記憶》舞蹈影像延伸發展而成。透過環景攝影機，拍攝舞蹈影像，串連睡與醒之間的旅程。環景鏡頭的拍攝記錄具有全面性，其圓弧與沒有邊際的視界特性，使肢體與空間的關係瞬間放大。此作品企圖在空間流轉的變化下，辯證內在流動與外在世界的緊密與疏離。

周東彥畢業之後更並前往英國中央聖馬丁藝術暨設計學院讀劇場與多媒體碩士（MA Scenography）以致於當周東彥把影像放入劇場作品中，所呈現的敘事能力、影像

美學也更臻成熟。回臺後，周東彥與諸多藝術家合作，做影像設計，也自己做創作，做導演，這些經歷都增長其影像協力溝通的能力。與周東彥合作過的藝術家有林奕華、鴻鴻、石佩玉、徐堰鈴、林懷民、王嘉明……等人。曾經合作的單位包括：文化部、外交部、臺北市文化局、高雄市文化局、臺北國際藝術村、誠品書店、台新銀行文化藝術基金會、廣藝基金會、中強光電文化藝術基金會、雲門舞集、朱宗慶打擊樂團、表演工作坊、臺灣戲劇表演家、莎士比亞的妹妹們的劇團、台南人劇團、飛人集社、人力飛行劇團、黑眼睛跨劇團、阮劇團、安娜琪舞蹈劇場、周先生與舞者們、九歌民族管弦樂團、白雪綜藝劇團、NSO、臺北市立國樂團、鸞舞劇團……等。

周東彥與合作家的經歷豐富，並在訪談過程中提到自己唸書回來之後，陸續與不同藝術家合作，從每位藝術家身上，理解不同領域的創作者對影像的想像。例如周東彥在「一席」¹¹⁹的現場演講中提及與林懷民的工作經歷，在演出彩排之前，周東彥在創作三年間沒有看過舞者，一直到演出的前兩個月才看到舞者配合影像的樣子，突然周東彥才理解一切的安排是什麼。從周東彥的工作經驗分享中，可看出周東彥在與他領域共同創作時，與他領域的激盪、磨合，使周東彥自身得到新的創作視野。另一方面，也能看到藝術作品的不可預期，與不同藝術家合作，將雙方的視域融合，能擦出意料之外的火花。願意多方嘗試、廣納他領域的想法與意見，成了周東彥在創作上的優勢。

看了蘿倫安德森和黃心建的作品，我發現迷路是我一直在想辦法做的，不論是找資源、找資金、找有趣的方法、找對的團隊一起在做，我突然知道說我會繼續想要跟著團隊找方法去迷路。¹²⁰

「找方法迷路」這個說法看似浪漫，但能從周東彥後期經歷看見其具體作為。周東彥的作品經常參加國際性的藝術展，因此被國際注意並得以參與更多國外參訪交流活動，因此可以觀察到周東彥後期漸漸以到國外交流、執行計畫為主，開始密集和他人合作及交流。如今周東彥在表演藝術中的涉略廣泛，近年來更與國家兩廳院合作推出表演藝術線上影音頻道「NTCH togo」。其回國後創作的導演作品，從 2016 年開始至 2018 年，列表如下：

¹¹⁹ 2012 年成立於北京的獨立媒體。

¹²⁰ 一席，2018，〈周東彥：穿梭在劇場和影像的夢〉，擷取日期：2018 年 12 月 7 日。

表 30 周東彥劇場導演作品¹²¹

年份	作品	內容概要
2012	《空的記憶》 (Emptied memories)	邀請編舞家周書毅共同創作，以「空」和「記憶」為核心發展主軸。 運用環景攝影、即時影像處理、感測器與無線舞台裝置等技術之整合，試圖創造虛實並存的「空的空間」。 藉由表演者驅動外在物質世界的變形，呼應其內在抽象的心理狀態，呈現心靈景觀的有機流動。
2014	《我和我的午茶時光》 (Teatime with me, myself and I.)	透過 3C 科技產品，重新界定多媒體於劇場中的角色。 它可以如此家常、如此貼近生活，卻又如此溫暖浪漫。
2016	《漫遊此刻》 (Wandering In Time)	周東彥與三位旅居國外的舞者合作。 探索智慧型手機如何作為眼睛、感官和肢體對世界的延伸，網際網路又如何成為我們記憶的花園。 他們漫遊和生活在世界各處，如何瞬間緊密連結又瞬間斷線，最後回到自我，進一步探問何謂「自我」？
2018	《光年紀事：臺北—哥本哈根》 (Chronicle of Light Year: Taipei-Copenhagen)	臺灣和丹麥兩地創作者的合作。 運用丹麥 4D Box 浮空投影技術，訴說遊蕩於光年之外的故事。 關於兩個擦身而過的時空旅人——來自丹麥的 Kasper 與出生於基隆的魏雋展，迴游於彼此的夢境，探撈那些想要記住、卻將要

¹²¹ 表為研究者參考「狠主流」官方網站，整理自製。

		遺忘的舊日。
--	--	--------

目前周東彥的作品中，可以看到的技術有：雲端操控影像技術、環景攝影、即時影像處理、感測器、無線舞台裝置、4D Box 浮空投影等等。出國就讀劇場與多媒體碩士後，雖然他使用不同的數位技術並且和不同的藝術家合作，但往周東彥作品核心裡探尋，作品總圍繞著這幾個關鍵詞：自我、記憶、夢境、孤獨、寂寞、空、空間、日常。周東彥認為：「數位藝術就是在影像、美學和文本之間重覆思考、計算。¹²²」無論是直視問題或旁敲側擊，周東彥都試圖用不同方式將這些核心理念轉化成作品，對於科技與人性之間的關係進行對話與探問。

影像的多媒體技術是周東彥關於「夢境」的出口，他將影像剪接所帶來的片段感，加上浮空投影、環景攝影等技術，使他的作品更接近「夢境」，如《漫遊此刻》、《我和我的午茶時光》。而《空的記憶》與《光年記事：臺北—哥本哈根》這兩個作品中，則試圖用科技來重現、回溯記憶。從周東彥的紀錄片作品中，也能看到他對同樣題材的抒發，其紀錄片作品列表如下：

表 31 周東彥紀錄片作品

年份	作品名稱	內容概要
2012	《時間之旅》	記錄臺灣馬戲特技新世代的體現方式，呈現黃明正的全臺灣街頭演出計畫全貌。 追逐夢想的過程，並非永遠七彩夢幻；掌聲和歡呼背後，命題已不僅是夢想，而是在時間的洪流中，一個渺小的人因為存在所感到的極大孤獨。
2017	《你找什麼？》 〈Looking For?〉	周東彥訪問逾 60 位男同志，交換彼此的生命故事。 透過交友 APP 對於現代人社交模式的影響與改變，映照當代社會對於愛與慾的想像與實踐。
2015	《剩女，真的？》 〈My Leftover Ladies〉	周東彥以閨密的距離，訪談身邊的大齡未婚女，揭掉她們的剩女標籤，看望真實生活中的歡騰與寂寞。

¹²² 馬岳琳，2018，〈讓林懷民親自打電話催票的新銳劇場人，周東彥帶著問號來去〉，擷取日期：2018 年 12 月 7 日。

2012	《記憶空的記憶》 (A Memory of Emptied Memories)	訪談跨界導演周東彥與編舞家周書毅發想的經過、記錄整個設計製作團隊的創作歷程，並在音樂與影像剪輯上進行呼應及再創造。
2012	《心學期》	國立臺北藝術大學 30 年周年紀錄片。 透過鏡頭紀錄國立臺北藝術大學各學院畢業生的最後一學期。聚焦年輕學子以初心面對藝術，並企圖找到或發現自己的力量與社會的關係。

以上即是周東彥歷年作品及影像設計的相關合作經驗的歷時性整理，周東彥在劇場中探索夢和感受；在紀錄片裡對真實的感覺、經驗發問。¹²³研究者觀察到無論是周東彥的自我創作，或是與他人合作的影像作品，都具有其強烈個人風格美學。例如他的影像中時常會添加上許多光點、顆粒，表現出虛幻、騰空之感。加上其技術背景，時常使用影像捕捉，捕捉人臉、景物的輪廓。周東彥曾經在「一席」的演說¹²⁴裡提到，捕捉輪廓的技術並不高深，因此有些這些輪廓有些散落、不完整。但以此為基底完成的影像，多了一些零落感，或許更加靠近周東彥所要表達的美學觀點。

從創作者的其他作品、時代背景及生活史上爬梳過後，研究者欲探問周東彥對作品的創作意圖。《我和我的午茶時光》的創作雛型來自 2013 年參與超親密小戲節，當時周東彥受石佩玉的邀請，請他創作關於物件偶的主題，此「物件偶」的概念讓周東彥有了要做「手機偶」的念頭。因此周東彥獨自在書林書店做了二十分鐘的小品分享。2014 年受到數位表演藝術節的邀約，將演出規模放大，但在沒預算的情況下，希望作品盡量輕薄，因此就以全球化消費的共通性為出發點，使用像是 IKEA 的家具，製造生活空間。拉了手機的比例，找尋小細節的元素，再加上圓形的物件。用圓的地球講世界，加上 google earth，漸漸發展出來現在《我和我的午茶時光》的演出形式。

以藝術媒介物來說，周東彥選擇手機作為作品中主要使用的媒體，而非選擇攝影機，是因為他認為手機是生活中的一個道具。他以手機為主進行發展，雖然在發展過程中是即興進行，但在技術上他又要求精準，比如燈光照進來的光感，與手機的曝光設定等等。在選擇創作的元素時，較依靠直覺，直覺想要在魚缸裡面放手機，手機裡面是一隻魚，

¹²³ 周東彥訪談紀錄，2018 年 4 月 28 日。

¹²⁴ 一席，2018，〈周東彥：穿梭在劇場和影像的夢〉，擷取日期：2018 年 12 月 7 日。

用來表達手機與人類之間的情感；直覺想要跟無名的觀眾喝咖啡，點明一種想要與人接觸交談、想要被理解的慾望。¹²⁵

在同步影像的表現形式中，對於現場表演與投影幕影像，觀眾常常有不知所云之感，不知道應該將目光放置何處，關於此觀眾迴響，周東彥也做出回應：「我就常常會說，有的人吃排骨便當是先吃排骨、有的人留排骨最後吃、有人一口排骨一口飯，你要怎麼吃隨便你。」

總體來說，周東彥近期對影像的想法開始不那麼拘泥，認為創作者們不應該畫地自限的認為自己不懂多媒體劇場就不去做，若有一個好的邏輯和觀察的點，在九十分鐘的劇作中加上五分鐘也不錯，不必過度將劇場類型標籤化。

二、演員的同步影像詮釋

《我和我的午茶時光》劇中兩個演員：梁允睿與洪健藏，都是第一次演出這樣參與這樣同步影像的作品。從訪談兩位演員的過程中，可以觀察到《我和我的午茶時光》中同步影像的排練過程和正式演出，都不可避免會有些許即興的成分存在。剛開始會以遊戲的形式在嘗試，最後再把元素撿起來，進行排序。導演不會特別與演員提到關於技術層面的事情。

洪健藏一開始認為「同步影像」的形式，以技術為取向、無故事情節，刻板認為此作品有冷冰冰的感覺，由於作品反覆在不同地方演出，洪健藏也在久久一次的演出中，發現每一次演都會有新的感覺，反而越演越喜歡。

梁允睿與洪健藏都認同周東彥是一位注重感覺的導演，並表示周東彥會以影像思維去思考作品呈現出來的感受，最明顯的著眼點是他非常注重現場的光感。由於周東彥認為光感影響到劇場的時間感，因此團隊到劇場進行彩排工作，若發現當天現場光感使劇場的時間感變得太長或太短，會將技術、燈光調到導演想要的感覺。這樣的改變對於現場觀眾來說可能不明顯，但對演員來說使得每一場都有不一樣的變化。

此作品對演員來說的執行困難是演員無法看到畫面，卻要兼顧畫面。投影幕在演員背後投影的情況下，梁允睿和洪健藏無法檢視畫面，不會知道他們所做的動作要達到什麼效果，面對不夠精確的指示，兩人達到的默契則是「撞撞看」，在這樣的過程中最需要的是專注力。另外一個執行層面的困難則是與鏡頭距離的拿捏，與鏡頭工作會受鏡頭

¹²⁵ 周東彥訪談紀錄，2018年4月28日。

牽制，而需要調整移動的姿態、方式，《我和我的午茶時光》中有將 iPad 作為面具的橋段，會因為每個機器的狀況不一樣，而與 iPad 的距離要經過練習、調整至精準。

另外，洪健藏提出在心理上需要克服的問題，他指出這個作品在場上就是持續地和 3C 產品互動，因此要讓自己的心理狀態是放心、自在地在場上與自己相處，是這個作品的困難之一。這樣的過程中，難免會擔心處理鏡頭角度、擺設的過程花太久時間，造成觀眾不耐，但演出久了發現是演員觀點會產生的擔憂，觀眾都跟著很專注的經歷與 3C 產品的互動過程。

在《我和我的午茶時光》表演上的詮釋，梁允睿將杯子、手機、飛機等等的物件偶當成角色，專注在與其互動的過程上。認為此作品觀眾注重影像，因此表演上要乾淨，和舞台表演投射沒有太大差別。洪健藏則認為這個作品是在台上與自己相處，沒有角色，也不能「演」，必須要專注在當下的交流。雖然有影像，但這樣與鏡頭相處的過程，洪健藏認為是周東彥創作的是周東彥自身日常生活中的切片、是周東彥生活在當下的過程，因此對洪健藏來說這個作品很「劇場」，他認為在表演上，此作品像是戲劇的聆聽練習，需要時時刻刻關照對方的一舉一動，當對方有某個技術點執行的時機不對，就會一環扣一環的彼此影響。

關於演員對作品的詮釋：梁允睿認為此作品作品中使用的 3C 產品有其時空感，如果有新的產品進來，改為使用新的產品，就沒有時空年代的符號感也就跟著消失。此作品對梁允睿來說有一種孤單、安靜的力量，他認為這樣的孤單感和角色的故事不會因為科技進步而改變。洪健藏則認為此作品在講智慧型手機這個裝置，帶給現代人既孤獨又熱鬧的矛盾，是成為手機控時，會感覺到事情。

從上述種種演員詮釋看來，《我和我的午茶時光》這個作品中的同步影像，一開始工作可能會有對影像刻板印象的疏離感，但由於使用的媒材是平常在用的 3C 產品——iPad、iPhone，加上其不停地巡演、覆排，其互動過程越來越順暢、自在，並且演員也不排斥此方式的演出。而與周東彥一同工作同步影像表現形式的時候，困難點在於此作品有許多變動因素，場地、燈光、現場氛圍等等因素，會影響導演對作品的時間感、氛圍掌握，因此需要藉由排練拿捏出適當的表演詮釋。關於演員對於影像表演與舞台表演之間真實的辯證，梁允睿認為兩者沒有太大差別。¹²⁶洪健藏則認為兩個都有真實的部分

¹²⁶ 梁允睿訪談紀錄，2018 年 8 月 3 日。

跟時刻，但也有各自的假，影像表演的假在於表演被切成許多小的段落分開來拍，其角色狀態往往是不停地中斷再重來，而影像的真在於表演需要很寫實；舞台表演的假在於許多戲劇性動作無法真實呈現，例如殺人。而現場表演的真在於從頭到尾故事是連續著演出，與觀眾面對面。¹²⁷

第三節 從接收端論《我和我的午茶時光》之同步影像賞析

一、 評論者的同步影像詮釋

從觀眾的角度觀看演出過程，首先爬梳《表演藝術評論台》上的評論文章：李奎鋒評論提到：「視角非常豐富，但在後來的變化稍嫌平淡，以致缺乏新發現的驚喜。」¹²⁸而這樣的平淡、重複使用 3C 產品到最後幾乎麻木的感受，似乎又襯托出人類在使用這些冰冷的元素尋找溫暖的孤寂感。吳政翰的評論也對此產生質疑：「如此無聊除了刻意呈現日常本質上的平淡無奇，是否也可作為戲中節奏單一、架構薄弱之解套遁詞？」¹²⁹調轉九十度的數位攝影鏡頭，同一時間即時投影兩人相對的畫面，這大概是全劇最令人感到疏離冰冷的片刻。」¹³⁰吳思鋒的評論認為此作品「即時攝像」的使用，呈現出疏離冰冷的感覺。

左舞台的兩塊屏幕和演員的 iPad 同步投影，第一時間接收到訊息跳出的瞬間；右舞台則是演員將攝影機對準了自己的 iPad，其上有訊息和手指的跳動，螢幕映照出來的演員的臉龐。也就是說，在這樣近乎和演員同一視角的設計之下，全體觀眾的觀賞趣味已經集體從觀看演員的存在與行動挪移到了對訊息的期待，而在意識流中達成了高度的觀眾參與。¹³¹

利用平板電腦、智慧型手機這些觀眾常見的元素做同步影像的表現媒介，呂筱翊在〈我存的溫柔召喚《我和我的午茶時光》〉認為同步投影達成了高度的觀眾參與。劉容

¹²⁷ 洪健藏訪談紀錄，2018 年 8 月 7 日。

¹²⁸ 李奎鋒，2014，〈框架裡的無垠世界《我和我的午茶時光》〉，擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

¹²⁹ 吳政翰，2014，〈自言自語的無限與侷限《我和我的午茶時光》〉，擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

¹³⁰ 吳思鋒，2014，〈寂寞寂寞就好《我和我的午茶時光》〉，擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

¹³¹ 呂筱翊，2014，〈我存的溫柔召喚《我和我的午茶時光》〉，擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

君則表示〈寂寞作為一首詩《我和我的午茶時光》〉中提出此作品的多媒體語言及美學建構雖純熟，但也幾乎要掉進炫技的危機。¹³²

研究者認為觀看者對於演出的評論有其客觀性，其反覆的動作、單一的媒介，的確會使作品掉入單調、乏味的危機，是創作者在面對此媒介時需要關照的問題之一。

二、研究者的同步影像詮釋

玩手機或者被手機玩？我們最好的朋友不是別人，正是捧在手心的智慧型玩物。

比最親愛的，更了解我們，而且在沒電之前，永遠不會背叛我們。

2 個人，3 支 iPhone，4 支 iPad，及時採集日常場警，編織一手屬於我和我自己的影像詩。¹³³

研究者認為《我和我的午茶時光》節目單上的敘述，緊扣著劇中內容，是觀察作者意圖的著力點之一。舉例來說，男子與 Google 街景的互動，躺在草地上幻想自己徜徉在異地的幸福模樣，的確有種「被手機玩」的趣味感；將手機魚放在魚缸裡，和它自拍、互動，則帶出了「智慧機器玩物是最好的朋友」這個意念；全劇影像大量使用疊影畫面和蒙太奇敘事，穿插靜物畫面，例如時鐘、地球等等，將幾個畫面剪接在一起，時而重疊、時而對比，有現代日常的影像詩的氛圍。

在同步影像的呈現上，其投影幕使用四個長形，類似於手機的比例，可以做為窗簾使用。影像也並非只是傳統地投影在投影幕上，透過不同的媒介物——iPad、iPhone 來呈現。但技術層面又不像多媒體劇場那般複雜。《我和我的午茶時光》將攝影機用自拍、互拍、腳架定點拍攝、遠端控制拍攝的方式進行。攝影機位置的放置特點為第四幕男子與模型火車的互動過程中，將攝影機放置在火車模型上，製造男子與火車模型的親暱感。投影幕影像配置的特點有四：一、投影內容可以自由切割或合而為一。二、使用「疊影」效果，將影像交疊，產生新的視覺效果。三、投影手機畫面，看到演員手機的操作細節。同步影像的特點為，善用攝影機視角與觀眾視角的差異，使觀眾肉眼看到的畫面與投影幕產生的畫面，因為視角不同，形成觀演落差。而同步影像之於現場演出，在整體場面

¹³² 劉容君，2014，〈寂寞作為一首詩《我和我的午茶時光》〉，擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

¹³³ 狠劇場，2017，《我和我的午茶時光》節目單。

調度上，經常可以看到對稱的構圖，使現場演出搭配同步影像時，整體觀感較和諧。

從跨界理論論析《我和我的午茶時光》，可觀察到其主、客體性並不明顯。研究者與周東彥進行訪談時，談到是否會定位自己作品的種類，周東彥表示他覺得不需要去分類，他認為作品是觀眾可以理解的比較好。但若相較於跨領域（interdisciplinary），他認為混種藝術（hybrid）比較正確。由於周東彥劇場與影像的相關知識聚足，因此無論在使用劇場表現形式上，抑或是影像相關技術上都顯得游刃有餘。在戲劇性方面，劇中兩位男子的日常生活，仍然存在著一條關於日常的敘事線，兩位男子也依然會隨著劇情的推進有狀態上的變化。

無論從戲劇藝術、電影藝術或多媒體藝術，都無法將此作品概括而論，各界的原型並不明顯。因此從其作品中，的確可看到 Hybrid 的複合特質。周東彥早期製作許多錄像作品，其作品中帶有意識流及詩意的成份，讓人不知道該如何定義他，究竟是在劇場中拍電影（Film）還是錄像（Video）。若從錄像與電影的影像特性上來看，作品中同步影像用來表達當下的意象及狀態，較少戲劇性成分，並非用來推進故事的影像敘事方式，的確有錄像藝術的意味。若從其結構性下手，也能發現《我和我的午茶時光》中，並沒有明顯的衝突和起承轉合，每個段落之間的因果關係並不明顯，兩位男子意識的成份的確佔了較大的比重。其敘事方式善用譬喻、隱喻，帶有一種詩意，較偏向電影的敘事結構，產生電影「蒙太奇」的表現形式。

從創作端的藝術詮釋，研究者分析出周東彥身為劇場創作者，在跨界的展演中佔有優勢。由於周東彥具有劇場與多媒體兩方專業領域的創作能力並兼具國際語言溝通能力，使他有更多機會能將作品帶到國際上。另外，周東彥在創作作品時，選用較輕薄的配備，增加作品出國巡演的便利性。由此可知，創作端在創作作品時，也必須考慮日後的發展，在器材的使用上多留心其便利性及國際性，能增加作品巡演機會。若善加利用，同步影像也能如同《我和我的午茶時光》一般，無須透過對話，利用視覺達到「國際語言交流」。

第五章 結論

一、《理查三世》、《我和我的午茶時光》中的同步影像詮釋異同

本研究從跨界理論、藝術詮釋、戲劇與電影的戲劇結構，探析《理查三世》、《我和我的午茶時光》作品中的同步影像，爬梳出同步影像中創作端的美學觀點、演繹端的挑戰與真實的詮釋、接收端的觀點與落差。首先，研究者觀察《理查三世》、《我和我的午茶時光》，將劇中同步影像的呈現異同，製成表格如下：

表 32 《理查三世》、《我和我的午茶時光》之同步影像呈現異同¹³⁴

	周東彥《我和我的午茶時光》	王嘉明《理查三世》
鏡頭設計	1.在鏡頭框架下，演員保有詮釋空間。 2.以導演主觀為出發，手持鏡頭、固定鏡頭、重疊影像、手機內畫面為主。 3.透過現場物件的排列，組合更多可能性。	1.理性思考框架構圖及鏡位，需要精準，演員鮮少有即興空間。 2.以觀眾能夠理解的鏡頭語言：主觀鏡頭、正頂俯瞰鏡頭、旁觀者鏡頭為主。 3.技巧性地用操作視角勾起觀眾好奇心。
燈光設計	以黑色虛空為基底，再由燈光、螢幕做出舞台空間。光影設計較為寫實、生活但帶點色彩對比讓鏡頭拍到的影像都如同在日常之中的狀態。	以劇場式燈光設計為主，場景燈光因劇情走向也刻意地營造不同的光線來源，有意識地透過了光、影比例來傳達畫面中的感受及意念。
同步影像的理念	影像從手機能做到的任何事情為出發點，無論視覺文字、影像實拍、手機App等，均能投影。與演員沒有依存關係，可在舞台上時有時無，但也可跟演員互動。	如同觀眾的眼睛與舞台演員之間多了一層關係中的介質，它不只是形式，更是舞台上影響所有空間關係，社會關係的內容之一。
演員與投影幕的	演員知道螢幕的存在，並需要與其互動演出，甚至刻意經營螢幕的內容。	演員不知道螢幕的存在。

¹³⁴ 研究者整理自製。

互動關係		
觀眾與 投影幕的 互動關係	螢幕是觀眾與演員溝通的橋樑，有時候演員會透過螢幕與觀眾互動，觀眾也可以網路即時回覆訊息給演員。	螢幕就猶如觀眾的眼睛之窗，其視角透過導演的選擇站在不同的觀點在看著劇情走向。
投影方式	投影機採正投影，顯像於窗簾形式的簾幕。演員經過會產生影子。	LED 自發光的黑色皮螢幕。不佔用舞台空間。

在創作端的美學觀點上，本研究探析王嘉明的藝術美學觀，發現其注重社會及空間關係，依照史詩式結構的敘事方式，帶給觀眾戲劇性，在戲劇與同步影像的創作手法純熟，能精確傳達其意圖與創作理念。周東彥則以影像思維為出發點，用心理結構創作，善加利用劇場舞台設計、燈光設計，搭配視覺語言的呈現，使作品跨越語言限制，發揚至國際藝術界。從兩個作品都可看出同步影像給舞台的時間性與空間性帶來的改變，並且證實了同步影像提供觀看作品新的視角與可能。

演繹端的挑戰與真實的詮釋思辨中，演員在面對同步影像中的技術問題，多抱持著征服挑戰的心態，欲解決技術性問題，唯一的路徑只有練習。並認為同步影像雖使演員在表演上多了一層限制，但也製造更多可能性。多數演員認為，在舞台表演與投影幕兩種呈現上，由於劇場作品，仍舊是在舞台的劇場空間演出，因此在做表演的選擇時，必須以舞台的表演為主。在影像表演與舞台表演所詮釋的真實思辨上，每位有著不同的見解。演員梅若穎、崔台鎬、梁允睿，認為舞台表演與影像表演都同樣在詮釋真實，只是情感投射的問題，崔台鎬並進一步闡述，真實與寫實是無法相提並論的，厲害的演員懂得如何做到觀眾認可的真實。洪健藏則認為，舞台與表演都有各自的真、各自的假。陳家達則認為，舞台必須製造幻覺、鏡頭必須貼近真實。

接收端的觀點與落差方面，對於同步影像擁有投影幕與現場表演，這兩種觀看方式，《理查三世》的觀眾認為同步影像加上聲身分離的創作型態，使整齣戲資訊密集，使觀眾無法自行思考。而《我和我的午茶時光》則因為其場上無生命物件，戲劇文本也較不明顯，令人有單調乏味之感。在同步影像的鏡頭使用上，《理查三世》的觀眾認為主觀鏡頭代表與主角理查三世的意志結合；《我和我的午茶時光》的觀眾則認為能藉由主觀鏡頭跟著人物的意識流，達成觀眾參與。由此可見同步影像中主觀鏡頭能達成的觀眾認同、同理的感受。

二、 結論與建議

臺灣當代劇場創作，因多媒體影像、數位聲音、數位媒材與相關科技的加入，豐富了創作端在創作媒材上的應用；激發展演端在表演上新的刺激；給予接收端不同的觀演互動模式，衍生出科技藝術、數位藝術、多媒體劇場等等新型態的藝術形式，藝術家們面對新技術躍躍欲試，其中，攝影機現場拍攝的方式，為國際劇場與臺灣當代劇場所常用之表現手法，也就是本研究所謂的「同步影像」創作手法。

呼應研究目的，本研究之結論如下：

（一） 同步影像在劇場中的多元敘事。

在《理查三世》中，以精密的戲劇結構加上同步影像作為輔助，表達劇場中的社會關係和空間關係；在《我和我的午茶時光》中，交融劇場敘事與電影敘事，以心理結構為出發的意識流，使用同步影像作為夢境、日常的意象。《理查三世》、《我和我的午茶時光》的敘事結構相異，加上王嘉明與周東彥獨特的藝術理念，使得兩個作品在同步影像的表現方式多元，各有其藝術內涵和美學。

（二） 創作者的新語彙；展演者的新挑戰；觀看者的新選擇。

王嘉明面對同步影像時，他認為：「若是沒有好的社會關係他寧可不用」；周東彥則用同步影像試圖找尋心中想表現的狀態，從兩位導演對於同步影像的態度，可論析出同步影像是導演們在劇場中的一個選擇、一個新的語彙，雖然非絕對必要，但有助於藝術理念的表達。同步影像對演員來說，有技術層面的挑戰，是需要加強練習項目，但這項挑戰也是演員工作的迷人、有趣之處。觀眾對同步影像的評論兩極，有部分觀眾認為同步影像使觀眾擁有兩個視角能觀看表演，另一部分卻不以為然，認為有眼花撩亂、無所適從之感。以上創作者、展演者、觀看者不同的觀點，形塑出同步影像之於當代劇場的意義。

（三） 同步影像利用攝影機和投影幕的變化，呈現劇場多樣性。

在《理查三世》中，同步影像的吸睛之處在於用攝影機放置位置的不同延伸舞台區域。《我和我的午茶時光》中同步影像的獨特之處則是使用投影幕融合生活空間，將投影幕作為窗簾。在攝影機放置火車上和演員互動，來呈現日常。

（四） 同步影像相關技術耗時，導演、演員技術執行面臨考驗。

從導演與演員的訪談過程中，研究者瞭解到劇場應用同步影像時，帶有一種未知性。這樣的未知性來自於同步影像中投影幕、燈光、劇場空間與演員狀態等等的變動因素，

需要整體互相搭配，作品才得以成立。而臺灣劇團的排練空間與正式演出空間通常差異極大，因此團隊必須等到進入正式演出空間，將各元素組合完成，導演才能確定自己腦中的想法是否有被完整執行。此特性增加了劇團進入劇場時需要耗費的時間，加上同步影像技術層面的問題，使得團隊需要耗費更多時間磨合、互相配合，才能在最後正式演出時精確執行。在導演與演員的技術執行功力上，均面臨考驗。

（五） 臺灣目前同步影像相關戲劇作品眾多，相關學術文獻缺乏。

研究者從文獻資料中觀察出同步影像的相關作品在臺灣劇場中持續產出、搬演，卻沒有相關的學術論述。學術文獻上的缺乏，使得相關劇場作品在同步影像表現形式上，缺乏文字紀錄及再詮釋。劇場作品在臺灣搬演的次數較少，加上現場演出的特殊性，影音資料並不能完全記錄下當時的現況，而評論者的聲音也是劇場作品中重要的文獻，若學術界能夠重視同步影像這個表現形式，對相關個案進行分析，和臺灣劇場現況做比較並深入論述，將會是學術界寶貴的紀錄。

基於以上結論，研究者延伸研究建議與展望如下：

（一） 創作劇場的同步影像作品時，期盼各界藝術創作者互相交流學習。

導演王嘉明與周東彥，此兩位藝術創作者的共通點在於他們都不懼怕與其他藝術家合作。不僅瞭解新媒材的特性，更進一步地與他人合作、交流，進行討論和磨合，與他領域產生火花，並大膽實驗、勇於創新。創作藝術作品時不該閉門造車，是屬於這個時代臺灣劇場應具備的特質。

（二） 演員同時涉略劇場與影像表演、熟悉影像相關技術，將會是演員絕佳利器。

《我和我的午茶時光》中，為了呈現日常，使得演員在演繹同步影像此表現手法時，不能刻意去達成某種效果，會顯得「太演」。而《理查三世》中，由於演出中還加上了聲身分離的表現形式，因此更需要給夥伴明顯的呼吸並搭配肢體，這就顯見聲音與肢體的重要。因此劇場中的同步影像，需要演員具備適應不同媒介的能力，如此一來才能彈性調整，做出符合作品需求的表演。

除此之外，演員在與同步影像共同演出時，須具備技術上的溝通及執行能力。若演出中演員同時需要操作攝影機，熟習攝影機的特性、瞭解如何與技術人員溝通、精準執行並解決問題，以上種種均為演員的新課題。由此可觀察跨界藝術展演中，演員的全方位學習也是使展演作品更加純熟的一大關鍵，能為作品畫龍點睛。

（三） 劇場藝術與電影藝術的交織，在國際間已發展出「即時攝像劇場」、「多媒體劇

場」等多種形式，期許更多創作者加入同步影像的創作行列，發展出更多可能性。

歐美的多媒體劇場中，有幾位劇場大師已經將同步影像發展成不同內涵之形式，諸如凱蒂·米契爾的「即時攝像劇場」；羅伯·勒帕吉的「多媒體劇場」等等。這些創作者透過同步影像的特性，製造層次分明的敘事空間，在現場演出的真實與影像投影的虛幻，做雙方辯證。研究者透過對《理查三世》與《我和我的午茶時光》此兩個作品進行研究，發現臺灣有別於其他國家受電影藝術的影響，臺灣接受電視媒體文化影響頗深，在創作脈絡與藝術理念有其特殊性，希望在未來能有更多相關作品，發展出屬於臺灣劇場獨特的同步影像創作形式。

（四）劇場與影像的跨界展演形式中，同步影像的創作手法，已經是跨界展演中的發展趨勢，期盼有更多學者看重其研究價值，增加相關學術文獻。

有關劇場中同步影像表現形式的相關文獻，研究者蒐集到的中文相關資料中，均為評論相關作品時的簡單敘述，缺乏探討同步影像之於作品內在意涵的論述。研究者歸納同步影像缺乏文獻的因素為以下幾點：第一，同步影像被視為劇場中譁眾取寵之形式。第二，同步影像需要對影像與劇場有基礎認識。第三，同步影像尚在發展之中，立論基礎薄弱，需花時間爬梳國外文獻並定義其名稱。回應以上因素，研究者認為本研究創作端對同步影像之闡述，呈現了同步影像的藝術理念及特殊性，而非譁眾取寵之作。而對其創作媒材有基礎認識並對發展現況加以爬梳，能使劇場藝術與電影藝術的交融則在當代的發展越來越蓬勃。研究者對同步影像此創作形式的探究，僅為劇場藝術與電影藝術的一小部分，期盼能有更多學者探究劇場與電影的跨界現象。

以上是研究者些許的期許，盼能為學術界與劇場界做出微薄貢獻。研究者期待劇場藝術與電影藝術的跨界展演形式，能在日後表演藝術發展上更為精進與創新。

參考資料

中文專書

- 丁履。1986。《美學與藝術詮釋》。高雄市：復文圖書。
- 汪流。1999。《電影劇作結構樣式》。北京：中國廣播電視出版社。
- 林克華、王婉容。2003。《舞台光景：林克華的設計與沉思》。臺北市：遠流。
- 姚一葦。2004。《戲劇原理》。臺北：書林。
- 胡智鋒。2013。《影視文化概論》。臺北市：新銳文創。
- 孫惠柱。2006。《戲劇的結構與解構》。臺北：書林。
- 高行健、方梓勳。2010。《論戲劇》。臺北：聯經。
- 莎士比亞的妹妹們的劇團。2012。《不良：莎妹書》。臺北：高寶書版集團。
- 許南明、富瀾、崔君衍。2005。《電影藝術辭典》。中國電影出版社。
- 陳偉之、廖意蒼、何智文、汪萬里、廷英陸。2009。《虛擬攝影棚原理與實務》。臺北：五南。
- 陳慧珊。2012。《現代音樂美學新論》。臺北：美樂。
- 陳慧珊。2016。《傾聽弦外之音——音樂藝術跨界展演研究》。臺北：美商 EHGBOOKS 微出版公司。
- 葉至誠、葉立誠。2012。《研究方法與論文寫作》。臺北：商鼎。
- 潘淑滿。2003。《質性研究：理論與應用》。臺北：心理。
- 顧乃春。2010。《論戲說劇——理論的、創作的、賞析的、演出的》。臺北：百善書房。

中文譯作

- 巴爾梅 (Christopher Balme)。2010。《劍橋劇場研究入門》(The Cambridge Introduction to Theatre Studies)，耿一偉譯。臺北：書林。
- 約瑟·馬斯賽里 (Joseph V. Masceli)。1980。《電影的語言》，羅學濂譯。臺北：志文。
- 路易斯·吉奈堤 (Louis Giannetti)。2005。《認識電影》，焦雄屏譯。臺北：遠流。

外文專書

- Greg Giesekam. 2007. *Staging the screen*. Red Globe Press.
- Kara Reilly. 2017. *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. Springer.
- Katie Mitchell. 2008. *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*. Routledge.
- Margherita Laera. 2014. *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. A&C Black.

學位論文

- 朱芳儀。2011。《「九歌」演出創作報告》。國立臺北藝術大學劇場藝術研究所碩士論文。
- 何人鳳。2018。《多媒體整合運用於舞蹈創作表現——以「無止・靜」作品為例》。樹德科技大學應用設計碩士論文。
- 李孟謙。2004。《臺灣現代劇場應用多媒體科技之研究》。國立臺灣藝術大學應用媒體藝術碩士論文。
- 李馥君。2012。《空間之投影藝術創作與研究》。銘傳大學商業設計學系碩士論文。
- 周賢彬。2012。《戲劇結構導入電影分鏡腳本之研究》。國立師範大學設計研究所碩士論文。
- 林志駿。2012。《2012「Story」結合多媒體之舞蹈創作自我論述》。國立臺灣藝術大學
- 俞孟君。2007。《運用多媒體觀念在舞蹈作品之研究——以 2005「花舞」為例》。中國文化大學舞蹈碩士論文。
- 高曉萱。2016。《表演藝術與多媒體應用創作研究——以「曼楨與曼璐」為例》。樹德科技大學應用設計碩士論文。
- 張嘉方。2017。《「隔音人」投影映射於互動表演之創作與研究》。國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術學系新媒體藝術碩士論文。
- 陳沛妤。2014。《臺灣數位表演藝術的屏幕裝置：以周東彥作品《空的記憶》為例》。國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學碩士論文。
- 陳俊宇。2011。《「狂想夜」互動多媒體於舞蹈之跨領域創作與研究》。國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術碩士論文。
- 陳韻如。2009。《「非墨之舞」互動多媒體與舞蹈之跨領域創作與研究》。國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術學系碩士論文。
- 馮勝宣。2014。《感知的感知影像：錄像作品中的身體與時間》。國立臺南藝術大學藝術

創作理論研究所博士論文。

黃于真。2000。《從詮釋學角度論漢斯利克「論音樂美」中的情感與形式》。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。

黃丞淦。2017。《王嘉明作品中的偶戲手法運用》。國立臺灣大學文學院戲劇學研究所碩士論文。

黃郁純。2014。《從鏡像論當代電子影像與身體——以「虛換」作品為例》。國立臺北科技大學互動媒體設計碩士論文。

楊智博。2013。《國樂情人夢——消逝的時光之跨界展演探討》。臺灣藝術大學表演藝術碩博士論文。

齊子涵。2014。《王嘉明「常民三部曲」》。國立臺灣大學戲劇學系碩士論文。

劉恩羽。2012。《互動藝術與劇場多媒體空間之視覺表現詮釋》。國立臺中教育大學數位內容科技學系碩士論文。

劉絮彤。2014。《投影影像在臺灣戲劇舞台中的角色與呈現》。臺北市立大學視覺藝術學系碩士論文。

潘芊曄。2010。《舞蹈與多媒體結合創作研究——以「好久不見」為例》。國立臺灣藝術大學舞蹈碩士論文。

練雯琳。2018。《從互動行為論當代「預置鋼琴」之運用——以「凱吉一歲」「兩男關係」為例》。臺灣藝術大學表演藝術碩博士論文。

鄭乃銓。2014。《鄭乃銓多媒體音樂作品發表會含輔助文件「崑崙」原創作品與註釋》。國立交通大學音樂碩士論文。

羅禾淋。2010。《Slit-Scan 影像技術應用在三維空間互動裝置之研究》。國立臺北藝術大學科技藝術碩士論文。

蘇文婷。2011。《活動影像的同質異像性：從電影、錄像到新媒體的歷史遷移研究》。崑山科技大學視覺傳達設計碩士論文。

論文集

詹惠登。2008。〈臺灣劇場運用影像投影技術發展之研究〉。《眾聲喧嘩之後：臺灣現代戲劇論集》，頁 215-217。臺北：書林。

中文學術期刊

陳慧珊。2011。〈臺灣公立樂團跨界展演初探——以臺北市立國樂團、國家交響樂團為例〉。《關渡音樂學刊》，第 15 期，頁 135-166。

陳慧珊。2013 年。〈臺灣私立樂團跨界展演初探——以采風樂團、朱宗慶打擊樂團為例〉。《跨界對談（八）：表演藝術研究學術研討會論文集》，第 8 期，頁 9-50。

陳慧珊。2014 年。〈反思「跨界音樂」：從音樂多元本體觀論當代音樂之跨界〉。《音樂研究》，第 21 期，頁 23-51。

畢恆達。1995。〈生活經驗研究的反省：詮釋學的觀點〉。《本土心理學研究》，第 4 期，頁 224-259。

外文學術期刊

Youngju, Baik. 2015. The Mediality of Live Cinema Theatre - Katie Mitchell's Stage Constructs. The Journal of the Korea Contents Association, 15,p27-40.

中文雜誌期刊

王世偉。2017。〈虛實交錯的體驗，多層切入的感知——歐陸劇場中的同步影像敘事〉。第 291 期。《PAR 表演藝術雜誌》，頁 55-57。

田國平。2012。〈當劇場人拍起電影……超越舞台鏡框，登上銀幕的華麗冒險〉。《PAR 表演藝術雜誌》。第 240 期，頁 58-61。

周伶芝。2012。〈重返身體處境，辯證虛實的蒙太奇——劇場因應電影的敘事策略〉。《PAR 表演藝術雜誌》。第 240 期，頁 54-57。

林冠吾。2012。〈當電影走進劇場……豐富舞台景致，深化戲劇詮釋〉。《PAR 表演藝術雜誌》。第 240 期，頁 62-65。

林冠吾。2017。〈一場引人入勝的戲劇遊戲——凱蒂·米契爾的即時攝像劇場〉。《PAR 表演藝術雜誌》。第 291 期，頁 44-47。

葉謹睿。2005。〈我還在等待：科技藝術之現況與展望（上）〉。《藝術家》。第 359 期，頁 366-371。

葉謹睿。2005。〈我還在等待：科技藝術之現況與展望（下）〉。《藝術家》。第 361 期，頁 311-315。

葉謹睿。2005。〈我還在等待：科技藝術之現況與展望（中）〉。《藝術家》。第 360 期，頁 354-359。

鴻鴻。2015。〈即時影像、新聞時尚—讓觀眾也「瘋狂」當代歌劇的混搭與混融〉。第 267 期。《PAR 表演藝術雜誌》，頁 36-38。

影音資料授權

莎士比亞與他的妹妹們的劇團。2015。《理查三式演出影片紀錄》。

狠劇場。2017。《我和我的午茶時光演出影片紀錄》。

節目單

莎士比亞的妹妹們的劇團。2015。《理查三世》節目單。

狠劇場。2017。《我和我的午茶時光》節目單。

網路資料

一一。2015。〈何為歷史？——《理查三世》〉。《藝術推廣新聞頻道》。

<http://www.arts-news.net/artnews/article/%E4%BD%95%E7%82%BA%E6%AD%B7%E5%8F%B2%EF%BC%9F%E2%80%94%E2%80%94%E3%80%8A%E7%90%86%E6%9F%A5%E4%B8%89%E4%B8%96%E3%80%8B>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

一席。2018。〈周東彥：穿梭在劇場和影像的夢〉。《一席 YiX》。

<https://www.youtube.com/watch?v=G2pqeqaM3iM>。擷取日期：2018 年 12 月 7 日。

王皓平。2015。〈跳脫形體重生的《理查三世》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=15795>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

吳岳霖。2016。〈不在旋律之上的半首《小夜曲》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=20943>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

吳思鋒。2014。〈寂寞寂寞就好《我和我的午茶時光》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=13530>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

吳政翰。2014。〈自言自語的無限與侷限《我和我的午茶時光》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=13376>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

呂筱翊。2014。〈我存的溫柔召喚《我和我的午茶時光》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=13331>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

李奎鋒。2014。〈框架裡的無垠世界《我和我的午茶時光》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=13677>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

紀慧玲。2015。〈舞台話術之紅白對抗一直玩一直玩《理查三世》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=15804>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

高梅。2015。〈建構歷史真相的社會批判《理查三世》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=16402>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

陳瑋鑫。2015。〈當電影拍攝變成劇場表演——談劇場內的實時影像魔法〉。《Art Plus》

<https://williamwychan.wixsite.com/blog2015/single-post/2015/03/10/%E7%95%B6%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E6%8B%8D%E6%94%9D%E8%AE%8A%E6%88%90%E5%8A%87%E5%A0%B4%E8%A1%A8%E6%BC%94-%EF%BC%8D-%E8%AB%87%E5%8A%87%E5%A0%B4%E5%85%A7%E7%9A%84%E5%AF%A6%E6%99%82%E5%BD%B1%E5%83%8F%E9%AD%94%E6%B3%95>。擷取日期：2018 年 12 月 14 日。

黃明德。2015。〈空心中的實體暴力《這是一方空地》〉。《表演藝術評論台》。

<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=18676>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

楊書愷。2015。〈虛與實之間的歷史書寫《理查三世》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=15798>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

楊書愷。2015。〈虛與實之間的歷史書寫《理查三世》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=15798>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

劉天涯。2013。〈商業，營銷，觀眾——達陣！《非常懸疑》、《中央公園西路》〉。《表演藝術評論台》。<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=6403>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

劉容君。2014。〈寂寞作為一首詩《我和我的午茶時光》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=13711>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

謝東寧。2012。〈界不界無所謂，快樂不過孤獨《快樂孤獨秀》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=3582>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

謝東寧。2012。〈影像的跨入或僭入？《早餐時刻》〉。《表演藝術評論台》。

<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=3375>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

謝東寧。2014。〈行動／劇場的暫時時空《諸神黃昏》〉。《表演藝術評論台》。

<http://pareviews.ncafrocc.org.tw/?p=11342>。擷取日期：2018 年 1 月 6 日。

附錄一、王嘉明訪談收錄

訪談對象一

受訪人：王嘉明（以下簡稱王）

採訪者：白欣平（以下簡稱白）

時間：2018 年 4 月 23 日

地點：窩著咖啡（臺北市大安區信義路四段 30 巷 20 號）

白：請您分享在劇場中工作時，您怎麼稱呼「在現場即時拍攝同步投影到投影幕上」這個技術？為什麼要在劇場中加入同步影像？對同步影像的態度是什麼？

王：我工作中是直接說”live”，對我來講 live，有很多種不同機器，要用攝影機還是手機，不太一樣。在劇場中用影像，第一個最重要的是光，第二個是被投幕，所謂的物件，第三個是社會性。怎麼建立跟劇場其他元素的「關係」是重點，再來才會是要拍什麼內容。

光，事實上就是空間關係，包括上面、下面、落地、側面，它的顏色、空間……等。例如空間，投在一塊白布上，人在接近白布的地方，影子會上到白布，就跟光和空間有關；如果地板是白色，一泛光起來，影像是模糊的。空間關係包括如果背投，舞台背後空間要夠大，相對地後面空間設計上就會犧牲了；正投的話，光線範圍若太大，人或物件上的影子，關係會變得複雜。

第二點是物件，就是被投幕。投影幕有白幕、黑幕、RP¹³⁵……等。《理查三世》是用 LED，LED 又跟黑幕、白幕不一樣。LED 是黑底，光可以調整、不會被現場燈影響、比較好解決，但有時候太亮會像現場燈。如果不是現有投影幕，這個物件在哪裡？是什麼？投在什麼質感上面？它如果沒有影像時，這個物件一直掛在那裡幹嘛？你要怎麼解決？都是從「關係」去出發，這個物件跟其他

¹³⁵ Rear projection，背面投影。

舞台設計是什麼關係。

第三點是社會關係性。為什麼要做 live？觀眾在劇場內要看現場演出，還要看 live 影像？這件事情回到問題：「live 影像是什麼？」，不是「live 要表達什麼？」。live 影像是延伸關係，跟光、物件設計有關，從「關係」去思考影像才能夠被建立。在劇場的重點不是看到他為什麼要做，而是這個劇場被建立的視覺、聽覺是什麼？比如對我們來講現在媒體是重要的，手機、自拍、line，這些是 2D 平面、2D 物件，這種 2D 空間是重要的。live 對我們來講變成感官方式之一。早上起床你第一個碰到的是手機，你關手機上的鬧鈴，物件已經是你的器官之一。看東西的時候想說怎麼拍會比較好，已經不是真的直接看東西，而是在看東西中間有視網膜再一個手機膜，所以關係已經不一樣了。另外包括平常行為的倫理，比如菜上來了，一定要讓大家先拍照，不然不符合現在的吃飯倫理、道德原則。所以這是一個新建立，會影響看、吃飯等等的行為。

影像太容易，所以一定要給遊戲規則或限制。我在做劇場之前是在廣告製作工作室打工，在劇場中要拍得比電視、電影、廣告好怎麼可能。但是這種 low，要怎麼樣讓大家 low 得很 high 就是重點。就像「一桌二椅」，我就只有一桌二椅，沒有其他東西，觀眾發現你用這樣的東西在玩劇場想像的時候，才會覺得好玩。所以我會說你給觀眾的東西越 low，反而越 high，因為跟觀眾一起建立了遊戲規則。如果又給 A 又給 B，觀眾就會想看 C 跟 D。我覺得劇場就是要有這樣子的限制，這就是所謂的”low”，限制要早點給。在劇場中，如果沒有想到好的社會關係的話寧願不用，我自己沒有很喜歡在劇場中用影像，劇場是激發想像力的地方，就是很腦補的東西，「一桌二椅」就很腦補。可是影像有很多太實際的內容，反而破壞劇場腦補的基礎，所以影像怎麼幫大家腦補，是重要的前提，而不是影像把東西具體呈現出來，具體會破壞原來這個劇場空間的社會性。

白：聊完在劇場使用「同步影像」的原因，想請問您將「同步影像」放進《理查三世》這個作品的原因是什麼？

王：有一種說法，現在政治人物很像娛樂人物，他們打領帶、注重服裝的顏色，在鏡頭前的樣子非常重要，跟演員沒什麼兩樣，或換一個說法，政治人物透過鏡頭在民眾面前表演。《理查三世》就在處理這件事情。

第一個因為影像貼近生活，影像的平面空間感跟時間感，已經混合在生活中了。另一個就是操作，我們怎麼操作。

例如鏡頭這個框就讓你看到框內發生的事情，是由框外很多東西操作出來的，《理查三世》把所有的操作現場演出來，觀眾可以看到”live”在被操作，操作live影像是一種政治性操作。包括事件，而劇場空間單面向空間已經決定了這件事情，空間不是中性的。空間給你一個單一視線，不給你看到其它的地方，但是攝影機在現場，可以看到旁邊其他空間在幹嘛，攝影機有這樣的功用。

《理查三世》裡面live的社會關係，比如在觀眾眼前看到的鏡框式舞台之外，其他看不到的空間在做什麼？一方面是勾起你「後面在幹嘛」的好奇。比如說理查三世要出來之前在化妝間，主觀鏡頭看到梳化在幫他化妝，所以我們知道他在化妝間化妝。這後面有兩層，一個是透過他主觀鏡頭在化妝，利用大家看不到的空間關係，知道他在幕後做了這件事情。一個是他走到劇院空間所謂的總統包廂，總統包廂本身在空間上是有著權力關係的位子，有錢人、有權的貴賓才可以坐，平常視線最好的空間空在那裡。理查三世在那個賣很貴、有錢人的空間做現場新聞直播。它中間有一段在大家面前表演推拖，就是一個娛樂性節目。所以live的建立跟現場空間關係、物件、新聞報導、媒體的社會關係有關，這幾層加在一起才會work。所以live的社會關係，一定要放在平常已經被建立的社會脈絡中去使用，不是單單影像本身。從化妝間到總統包廂這一段過程，跟live有關、跟劇院本身原有的現場空間有關。影像live用主觀鏡頭，主觀鏡頭跟電玩很有關係。電玩前面有一把槍，就知道是主觀鏡頭，所以前面一定要有物件是電玩建立的生活習慣。觀眾用一個客觀的方式去看主觀的鏡頭，關係才會有趣。

白：在同步影像執行的層面上，您有沒有遇到困難的地方？

王：困難一定會有，錢啊。攝影機這種東西錢當然非常多，像本來要去新加坡，後來因為技術性跟費用問題不太可能。費用包括舞台、進劇場時間，需要時間熟練操作。比如有一場大家躺在地上，臨演沒有時間熟悉誰躺哪裡，有可能被絆倒、受傷或摔到機器，這種都很可怕。比如確定這個空間在劇院的哪裡發生，牽線是一個問題，無線有的地方會收不到；還有流暢，會 lag、或被干擾，都是技術上的問題。

有一場就掛掉，因為進來的影像視訊太多，機器硬碟當掉，後來就降大幕。我自己沒看到，因為不喜歡看自己的戲，前兩場順了就沒看了，它發生在第三場。沒有影像一段時間之後，舞監就想說沒辦法了，降大幕趕快找問題。這種情形，就常合作、有經驗的舞監自己解決。

說實在所謂 live 即時影像，即時還是會有秒差。音樂最明顯，我敲下去很明顯聲音慢了一下才出來，音樂現在不太能做即時。對我來講時間秒差也是要解決的，《理查三世》解決方式是直接配影像的聲音，比如去戲院外面車道，拍刺客騎摩托車進來、遇到兩廳院服務小姐這一段，他現場拍的影像的確會有秒差，但因為我幫他配音，現場觀眾沒看到外面，對觀眾來講沒有秒差。所以 live 即時影像的技術問題透過「聲身分離」反而可以解決這樣的問題。

白：在《理查三世》中，您在引導演員的時候，有因應鏡頭和舞台這兩種媒介，做什麼調整嗎？

王：影像拍下來，表情一定不能太誇張，演員還是會意識到主觀鏡頭的時候，鏡頭前面的臉要稍微淡一點。你會看到旁邊配音員動作比場上還誇張，聲音真的要很有情緒，所以它是整體的。

白：您在其他訪談中提過自己注重結構，但結構中是否存在一些不確定性？

王：其實定得很可怕的戲，再怎麼定，演員都還是有空間。結構這件事情對大家來說很抽象，但對我是非常非常具體的。因為關係配合太密，所以基本上不太有什麼即興的空間，所以我的戲通常看起來鬆鬆，但其實很密。

白：這樣的說法可以套用在您每一個作品上嗎？或是因為《理查三世》技術點比較多，所以有差異？

王：幾乎都是，所以演員很難有即興語言的空間。

白：接下來細談影像中拍攝視角的使用。《理查三世》中，您使用蠻多由上往下拍的俯拍視角，比如「詛咒之歌」的橋段，您為什麼做這樣的鏡頭設計？

王：除了到其他空間之外可以換視角，換視角之後就看到大家是躺著的，但影像大家看起來是站著的。它其實是從觀眾單一視角有關的這個東西去延伸的各種方式。

白：《理查三世》中，有許多俯拍影像加上投影幕分割畫面的呈現方式，會讓人聯想到監視器的視角。您為什麼做這樣的鏡頭設計？

王：觀眾大部分對影像設計關係是無感的，我刻意用不動的高角鏡頭，會有種我們在看監視攝影器，監視他們在密謀。它跟道德的注視有關，看能不能做壞事、預防壞事的發生。現在更多的是汽車的行車紀錄器，它也是一種社會關係，很容易抓罪犯、留證據。

白：《理查三世》中理查三世的身體是物件偶，「聲身分離」讓攝影機可以變成理查三世的身體，請您分享創作緣由和過程？作品中有許多理查三世的主觀鏡頭，為什麼？

王：攝影機是物件，理查三世是物件代替品，一開始用衣服跟偶建立物件跟偶的關係，所以攝影機用一頂帽子跟手套很快就可以切進去，範圍不侷限在人的

大小 size, size 可以變, 空間可以大到一整個沙發或縮到很小, 都有邏輯, live 要跟連貫的邏輯性連在一起, 建立物件這個概念。理查三世一開始的獨白就是讓大家認同他的主觀獨白, 所以鏡頭的主觀建立, 跟這個劇本一開始獨白的建立非常相關。第一段獨白對我來講是關係的建立, 只有理查三世的主觀鏡頭, 觀眾就會在看主觀鏡頭的時候變成那個人, 加上之前提到觀眾身上的電玩主觀邏輯。¹³⁶

白：後段主觀鏡頭增多，是呼應開頭讓大家認同他的主觀嗎？

王：算是呼應，這一點很重要，大部分的人做劇場對「關係」是無感，但劇場明明在做關係的建立這件事情，即使我今天沒有影像還是在做這件事情。

白：在第二幕，女人的痛苦對決，旋轉舞台要透過一扇門才看得到，這個設計是故意讓觀眾看不到嗎？

王：當然，《膚色的時光》就已經在玩看不到這件事情了，所以其實還好。而且鏡頭越不要去動，越看不到，有時候觀眾會越想要看。

白：對您來說這只是一個影像的敘事方式嗎？使用這個方式想表達什麼？

王：這就是一個問題，大家都會覺得形式，不是表達內容，但實際上形式本身就是內容。比如關係，大家會把關係想成形式，可是關係本身是形式也是內容。這是麥克魯漢¹³⁷非常重要的一件事情。這件事情影響到，比如用臉書這件事情已經是內容，它影響行為，它讓你以為你做了什麼，它給你幻覺。若只把影像當作工具的時候，它就無效了。大家多被語言給騙了，形式跟內容常常是同一件事情。語言讓大家有兩種視覺去分組、建立二元。形式是外在的、表面的、膚淺的，內容是實體、靈魂、精神、深度，所以看到形式很快就覺得是膚淺。這個說的都是同一種視覺，視覺會讓你有種感覺，可是這就是語言的幻覺。

¹³⁶ 本研究王嘉明訪談紀錄，頁 108。

¹³⁷ Herbert Marshall McLuhan, 1911 年 7 月 21 日－1980 年 12 月 31 日。

通常被認為在玩形式，是因為形式玩不好。形式是社會關係，沒有深入形式是什麼，所以沒辦法建立。所以一開始提到空間關係，就像傅柯¹³⁸在講監獄的圓形空間，劇場在做空間，影像怎麼可能不跟空間有關，所以怎麼可能只是單一視角玩形式，視角有集體性，我只讓你用這個方向看這個空間。反過來，「為什麼要在總統包廂？」，那是空間關係，因為總統包廂視角比較好，這都是連在一起的事情。每個人的視角不同，所以我給你看完全另外一個視角，我從上往下拍是什麼？但我這樣拍了之後，你看到的又還是人物正面的時候是什麼？這都是在針對視角去辯證。包括不是 live 影像的部分，例如我用 power point，那麼「power point 邏輯是什麼？」，是依照平常思維方式，開會、上課、報告、演講，幾乎都要用 power point，可是 power point 其實影響敘事的邏輯，這個本身就是內容，影響你講的內容的方式、順序跟時間感的安排，你不可能也不行只是把它當作一個「形式」。

大家太容易封閉性思考了，比如說男生、女生；外在、內在。我要今天要使用一個元素一定是延伸，不同的關係延伸到不同的地方，對我來講沒有「只是」這樣子而已。比如剛剛說的——有具體的空間、有無形的視角。具體的空間可能是賣票、價錢、器材，跟實際層面、品質有關，所以可能我使用這個影像是因為這一塊。可是它像地層一樣不是封閉性的，沒有跟劇場時間感、空間感連結，就是沒有，對我來講要去找社會關係。

白：從以前到現在，您的創作有什麼改變，或有什麼不一樣嗎？比如像您剛才說的，媒材的不同？社會關係的不同？您覺得有什麼轉變？

王：一個是器材，我覺得現在手機、gopro 就可以用，不用攝影機，反而會越走越 low，像《血與玫瑰大樂隊》就是手機，《親愛的人生》時候就用 gopro。現在手機就可以四台手機同時上 app 做分割畫面，對我來講現在劇場反而用這種越 low 越好。還有速度感，現在影像有一種速度感，比如我們在餐桌拍吃飯，我們越拍越快、熟練，以前還在那邊喬，就是那種熟練的速度。我們現在和影

¹³⁸ Michel Foucault, 1926 年 10 月 15 日—1984 年 6 月 25 日。

像越來越近，以前有種遠的剪接感，現在自拍一下就完成了，它跟生活本身交錯出一種很快的時間感。

一個是空間關係、社會關係，《血與玫瑰樂隊》直接用手機進行直播，沒有單一空間，影像就全部當作證據來用，變成留下來給外面的人看。因為它失去了空間性，單面向空間，攝影的邏輯就一定要不一樣。「攝影」這個東西，對大家來說是社會關係，這些影像設計都是很重要的一點。

白：在《理查三世》中，您有預設「同步影像」的比重嗎？

王：我的結構裡面都會有這件事情，它的顏色、影像不能太久，是我自己的感覺，我會反過來改劇本。以前《膚色的時光》雙面台，另外一邊看影像，每半小時我就會統計兩邊看到影像是不是差不多，然後每一面一定不能超過七分鐘沒看到活人，經過一下也好。我會有一個時間感，對我來講最重要的還是一齣戲的時間怎麼走，不是只有單看純影像，也有看現場的人的時候，所以我都會有很多表格。《理查三世》純影像的時候旁邊還是有配音員，但當然這會比較無聊。主觀鏡頭的演員在那邊做會比較有趣一點。或是影像做得有趣一點，會做一些感知上的不同的時間分配。

白：在《理查三世》中，您是否有設計分鏡表？

王：其他製作有，這個沒有，這個基本上一鏡到底。像《SMAP X SMAP》那個超複雜的，複雜到劃分鏡、做一些有的沒的。

白：您觀看國內外導演的演出時，對哪個作品印象深刻？

王：Katie Mitchell 還蠻有趣的，Robert Lepage 也蠻會用的。

我上次看 Katie Mitchell 那一齣《茱莉小姐》，我很喜歡舞台，用這樣的方式讓影像實到一種狀態。寫實景很難真的做到多寫實，當真的做到很寫實的時候，會覺得它有一種很奇怪的不寫實感、它有一種奇怪的狀態，對我來講 Katie

Mitchell，就有點像這樣。

白：現在 live 的作品做越來越多，似乎變成一個趨勢，您對這件事情有什麼看法？

王：我覺得都一樣，有些新技術出來，要用得好還是很難。對我來講都看劇場的系統有沒有被建立起來。新舊都不是問題，有人用新技術還是舊思維啊，舊思維就一堆很符號化的東西，很難講。

白：您對於自己的作品被評論家、觀眾評論有什麼感覺？

王：我比較喜歡直接見面聊，所以我有一些評論的朋友，像《理查三世》我有找參與製作的朋友、有寫評論的、沒有寫評論但是理論強的，有趣的是即使兩個人都不喜歡同一段，觀點就不一樣，我在旁邊聽，我覺得這才有對話性，我自己也會好奇我做了什麼：「喔原來他看到這個」、「喔原來說不定我是這樣子想」、「雖然我的理由是這樣子」……，可是這種前提要建立在對話的基礎上，所以我會去製造對話的情境，讓評論的人同時出現去對話。對我來講這才是具體的行為，我覺得單一解讀沒辦法跟他有對話，那關係很乾。有時候我也好奇評論內容，可是我沒辦法問，他也沒辦法回答，不能說什麼。

附錄二、周東彥訪談收錄

訪談對象二

受訪人：周東彥（以下簡稱周）

採訪者：白欣平（以下簡稱白）

時間：2018 年 4 月 28 日

地點：Akuma caca（臺北市信義區菸廠路 88 號）

紀錄形式：半逐字稿潤稿與全文收錄（錄音檔）

白：請您分享在劇場中工作時，怎麼稱呼「在現場即時拍攝同步投影到投影幕上」這個技術？為什麼要在劇場中加入同步影像？對同步影像的態度是什麼？

周：我沒有很正確的稱呼，其實就是 Live camera，不太正確但在劇場可以溝通的語言。劇場這件事情，說真的他就是人，人就沒有這麼精準，沒有追求標準化、系統化。例如在拍攝片場就是會有臺式的用法、用詞，拍「ㄉㄤ」一點，大家都知道你在說什麼，但又不那麼精確。以前用 Live capture 有一點歷史脈絡，要有一個擷取的卡和線，在很多軟體裡叫 capture。

我在大學發現我對「影像」和「影像與劇場的疊合、互相說話的可能性」這件事有興趣。我唸書回來 2006 到 2010 年跟周書毅開始大量的做實驗。回來一、兩年後，開始和北藝大的老師、王嘉明、Baboo、雷光夏合作。那時候很豐富，嘗試了很多東西，每一個人對影像的想像都不一樣。回到自己作品的時候，影像就是一個語言，沒有為了我想要加，或周東彥一定要跟著影像。

影像基本上就是他的比例、狀態、顏色。比如嘴巴可以變得跟舞台一樣大、可以突然停掉、可以 reverse，可以有劇場不一樣的說話方式。蠻多時候沒有那麼多理由，是一個放大與逼視，宛若新聞、video 式的。video 跟 film 要粗略在媒材分類的話，video 比較電子、新聞媒體、比較直接，film 的邏輯跟運鏡就比

較複雜。現在 video 可以做的很電影，電影可以做的很 video，其實是 cross 的。只是我們還是可以理解媒材感受的不同，所以有的時候我會抱持多元的角度。一方面要想清楚所有的脈絡，另外一方面又會覺得，有些事情沒有這麼的有原因，是我最近的感受，IG 的美學出來，即時動態隨便 tag 幾個字，大大小小，都是直的，創造一種新的美學，也 work 啊，現在的人是可以吃這樣的東西。

我以前做過林奕華的助理導演、影像設計，當時有人會問他的作品的戲劇結構，那時候有一個形容是，如果說你的邏輯是一定要吃前菜、主菜、甜點，那這樣的作品當然不 ok，可是現在人都吃 Buffe 阿。我可以就現在吃這個、吃那個，為什麼要有一個很偉大的邏輯。老實說漸漸地也可以不那麼有邏輯，就去試、去做，他會被很多人不同的解讀，但我覺得不要為做而做。

回到技術層面來說，你要熟悉媒材，要知道他的亮度，好比投影機的流明數，同樣都是一萬流明也有分新舊、分裡面的解析度，有 1024x768 或是所謂 Full HD 或 4K，這就不太一樣。撇除創作理念之外，不論是製作人、影像設計還是做為導演本身，要對於一些影像跟設備的基礎有所認識，不夠認識就問廠商、專業的人。每個人有不同的解讀，有些東西就是經驗，就是要去嘗試。我覺得跟光的合作還是最重要的，無論是跟燈光設計還是跟燈光本身的器材合作，就要運用它吧，不容易，我覺得我自己也都還在學習。

對我來說，先不說現場，電影影像或電影劇場比較像是在劇場裡面拍電影，透過後設的感覺讓人有多重觀看的可能性。跟《我和我的午茶時光》還蠻類似的。《我和我的午茶時光》之前我是做《空的記憶》，之後要做的是《光年紀事：臺北—哥本哈根》，就是做三個比較自己的劇場創作作品，都用很多影像。我覺得有時候是創作者想要用這些影像來說什麼，跟觀眾有多少讀影像的經驗跟能力也有差別。因為我們並沒有限定觀眾要多麼有知識才能來看，但是我們對影像是很有感覺的，我們每天生活中有這麼多影像，FB、IG 即時動態。我覺得我自己就是在嘗試不同的可能性。

《我和我的午茶時光》沒有一定說：「噢我要做現場投影，我要拍一個電影給

大家看」，但如果一定要類比的話，或許是《茉莉小姐》，這個作品有意圖現場拍攝，並呈現一個電影。但是《我和我的午茶時光》比較像是一種實驗電影。他的 Device 是生活中的 Device，除了相機之外有其他 APP，比方在現場操控音樂的 APP。用手機或影像最大的接合就是我們越來越習慣用手機去看世界、習慣重疊我們的世界跟影像的世界。比方朋友 IG 很美，Framing 太精緻，有時候看完全不是這樣。《我和我的午茶時光》比較大的段落是他們在沖煮一杯咖啡，當所有不一定是真的，與人溝通或是上班都是電腦螢幕，只有煮那杯咖啡的一滴一滴的那個溫度有別於手機或媒體。那個過程可以有很多運鏡去感覺、呈現那個時光。一般就不會花那五分鐘、十分鐘在台上沖一杯咖啡，可是我們就是用不同角度做一件事情。可以說是 IG 的、美圖的，有時候是我自己在看，有時候是別人在看我，現在人想事情的角度有很多。

白：《我和我的午茶時光》在發想時，您是先決定創作媒材，還是先有了作品概念的發想呢？當初為什麼希望將同步影像這個表現方式，放在這個作品裡？

周：一開始是因為我跟飛人集社的導演石佩玉很熟，也做過他的影像設計，就常常去拍他的超親密小戲節，他們對偶戲就是任何物件都可以是偶，不用一定要有眼睛、嘴巴、手，就覺得好有趣喔，泥巴也可以是偶，肉也可以是偶，麵包也可以是偶，我就說那我也要做一個手機偶，因為我跟我的手機最親密，他有嘴巴可以發出聲音，又有身體，也有眼睛，為什麼不可以，他就認真了，就來做做看。我就做我生活中最有興趣的事情。因為睡不好的時候我就很想要明天早上可以喝杯咖啡，就會說服自己明天早上可以喝咖啡，我覺得咖啡很有溫度、那種夜裡想要找人聊天的感覺很有趣。比較像一個思緒延伸出去、像一個小品分享，那個時候先在書林書店做了二十分鐘的一個小呈現。

所以《我和我的午茶時光》就是從螢幕出來的，我第一個想的是我如何讓觀眾看到螢幕裡面的字，字是很重要的，反而不一定是那些虛華的影像，或者很漂亮的影像。我覺得最有趣的例子就是我們人在打「哈哈」的時候，我們臉不會笑，可是我們心裡覺得很好笑。漸漸我們的皮肉跟我們的腦袋是分開的，這是

以前人沒有的。我覺得更有趣的是現場觀眾的某種可能性，當確定可以打出畫面了，我就想說那真的來聊，我覺得人們都很擅於跟陌生人聊天。

白：《我和我的午茶時光》為什麼會使用和觀眾在社群網站上互動的橋段做為開頭？

周：其實沒有那麼有原因，我就覺得蠻恰當的，很直覺，這就是一個開始。但可能比較技術上來說，我想要跟無名的觀眾喝咖啡，我很想一開始就點明一種狀態，是一種睡不著、一種想要與人接觸交談，某一種靠近或被理解的慾望，是很一開始的狀態。

白：在《我和我的午茶時光》舞台設計上，是否因為使用同步影像做了什麼調整與設計？

周：在書林書店的距離是觀眾完全看得到我的手、我的眼睛在演什麼這樣。到了《我和我的午茶時光》，受到數位表演藝術節的邀約，要在松菸演，是兩百多人中小劇場，我就知道我的東西要放大，就跟舞台設計討論，因為沒什麼預算，我們也希望這個作品可以輕薄，就開始發想了一些東西。比方說我們現在消費的某種共通性或全球化，比方 UNIQLO、ZARA，我希望台上兩個人的穿著，就像我們現在看到的一般人，沒有很特別。台上的東西就感覺都是 IKEA 的，這個東西放到挪威或是放到墨西哥去演都有 IKEA，全世界都有一個很像的樣子。我們最開始想的就是介面可以有什麼，我們就突然想到他可以很簡單、很居家，是一個人的生活空間，可以是一個窗簾，就拉了一個很像手機的比例。我刻意去找很多圓形的東西，譬如說用一個圓的地球，講世界這件事，那時候我對 google map 的相關軟體 google earth 很有興趣、對手機的世界觀或聲響、狀態很有興趣，他可以滑很多你去過的地方、沒去過的地方。

我基本上想把人跟手機裡面所有的情緒抓出來，譬如在手機裡面養寵物，我國中時代有電子雞，現在有旅行青蛙。你跟他的關係沒有絕對的依存關係，這就是他突然紅的地方。那時候四、五年前還沒想那麼多，最直接就是想要一個魚缸裡面真的有水，但裡面是一個發光的手機，手機裡面是一隻魚。

白：《我和我的午茶時光》幾乎使用同步影像貫穿作品，攝影機架設方式有兩種。其一是將攝影機放置固定位置拍攝、其二是讓兩位演員使用手持攝影機拍攝，您如何設計攝影分鏡？您為什麼選擇使用手持攝影？

周：是現場玩出來的。我現場的排列組合很多，兩支手機一個 Ipad 是可以即時被投影出來的，其他的三支手機是負責聲音等等的功能，所以我可以組合。有很多段落：地球段、上班段，夜裡的聊天段、旅行或再度睡去、黑暗之光。有一切靜下來變成黑暗的想法，手機變成黑暗裡面的一個生物，他比你還有靈魂、他在夜裡搜尋東西。

我會說現在演員 A 的手機去打第一、第三或第二、第四（的屏幕），現在你們自拍或互拍或去拍其他東西，看似很多即興，但很多東西又希望達到某種精準，我就會去看那個比例。精準並不是這個杯子絕對要放在這邊。而是這個杯子放在這邊，燈光要怎麼進來、手機設定是什麼，會達到那個情緒，對我來說很重要。因為手機有時候會燈光進來他會調來調去，所以要在適當的時間讓曝光停下來。手機這個媒體並不是一個專業攝影機、不是牽著線的，是無線的這件事情很重要，是生活中的一個道具。反而分鏡還好，會有一定想要的鏡頭，比方說時間這個脈絡在很一開始就被看到，但時間不是一顆時鐘在中間，是跟魚有怎麼樣的連結。

白：在《我和我的午茶時光》中，有因為現場演出和影像視角上的差異，所形成的視覺反差效果，這樣的設計是一開始就想好的嗎？

周：這個是比較後面在劇場裡面玩，很放鬆地做，去找到生活中的幽默感，甚至是詩意。我覺得現在很多人喝咖啡都在自己玩自己的手機、都對著鏡頭喝，偶爾聊個兩句再很有默契地回來玩。我就說我們來拍喝咖啡，我就（從屏幕上）看到，他們倆個明明都對著鏡頭，可是為什麼都對著我呢？那你們轉身呢？轉另一邊呢？他們倆就變成背對背、頭黏在一起，畫面太有趣了，後來就開始玩距離。所以我覺得導演是第一個觀眾，代替所有觀眾的第一個眼睛，我自己覺得有趣的事情，我就會調整裡面的速度和狀態、安排順序，並不是我有畫這個

分鏡。一做發現幾乎是這個作品裡面最喜歡的畫面，因為最有趣。

白：《我和我的午茶時光》在不同城市裡所投影的影像有些差異，比如城市取景地的不同，您在選擇取景地點、取景角度等等變因時，有什麼原因或目的嗎？

周：基本上就是人們心中所謂渴望的遠方，以大多數來說，我們剛好因為去巴黎演出，那巴黎的遠方是什麼呢？就選擇比較一般的紐約，不古典、新奇的，無非還是人們的一種嚮往。我們在北京演出，在排練的時候請他們丟一個想去的地方，他們的嚮往是西藏，西藏的公路很美，我們就找西藏這個地方，無非就是個遠方。有些人會有這個經驗，透過手機去看一看這個世界。

白：有觀眾評論認為《我和我的午茶時光》呈現冷漠疏離，您的想法是什麼？

周：但要說多疏離，我們人就是在跟他照相、拍照、打招呼，我甚至覺得當我窗簾放那麼大，都是手機螢幕，其實台上的演員或許也就是那隻金魚也不一定。很多人會想問這個作品是不是要批判人們使用手機、失去自我，對我來講並不是。我只是想要放大給大家看，他就是一個夢、一個生活的溢出。我想像手機的動態、運鏡可以怎麼做，如果有一個自拍棒，如果我有一個像夢一樣的火車的旅程，所以我就把他放在一個玩具火車上面，他夢到了那個旅程，但那個火車的旅程是看他自己的。

白：以觀眾角度來看，我會覺得演員詮釋角色的狀態蠻中性的，您當初是什麼設定的？

周：相對來說，我沒有那麼覺得是中性的。基本上我希望他們不要說話。因為我之前看到一個數位藝術評論家，他可能在九〇年代就說了，人們在網路世界之前是沒有肉體的，我覺得很有趣，網路世界打：「哈哈」，不用出聲音，你的人真的不存在，所以即便找觀眾，他們在共享咖啡的時候不要講任何話，只要做一個動作：自拍，我覺得這就是我們平常在做的事情。

演員有很大的分享說，他們看似只是在玩手機，可是要有一個強度跟腦袋裡面的狀態才有辦法從第一分鐘演到最後一分鐘。我會跟他們說很多想像，比方說黑暗之光就是夜裡的感覺；比方說當小火車再度起來的時候很興奮、很像小時候，突然睜開眼睛的時候，我已經在夢裡面了。會比較呈現這些情緒，可能一開始是比較疲憊的、夜晚的，其實已經很累了還不想睡覺，在網路上滑來滑去。有蠻故事性的東西，沒有透過言語去大哭大鬧大笑。

白：您會在乎觀眾的解讀或評論嗎？

周：我覺得身為一個創作者，你要說你不在乎別人怎麼看，也沒有什麼必要，因為你創作就是為了與人溝通，或者表達一些想法，所以你會在乎。和任何作品一樣，不會說影像作品就比較特別。我覺得很有趣，很多人會說，我現在到底是要看影像還是看演員，我就常常會說，有的人吃排骨便當是先吃排骨、有的人留排骨最後吃、有人一口排骨一口飯，你要怎麼吃隨便你。

白：您的執導的紀錄片《你找什麼？》和《我和我的午茶時光》的音樂是一樣的，在創作理念上有雷同的地方嗎？

周：老實說因為在同一個階段創作，是同一個創作團隊，音樂配樂是同一個人，我沒有要表達的是絕對一樣，可是某種流動跟行徑就用了，其實不只一段，可能至少有兩段，最直接的連結點是我自己，或者人們運用媒體這件事情，人們在旅行、移動，人們在黑暗的光裡面的感覺是很類似。

我之前看到早期的電影評論家，他們說一個導演一生只拍一部片，他拍很多部片，可是核心都是一樣。我自己不確定自己是不是有這樣的狀態，但是的確會有這個階段的生命經驗，好比二十八歲到三十初頭，現在比較關注的東西，接下來漸漸也不一定會是這樣。

白：從《我和我的午茶時光》裡，可以看出您和以往不同的表現手法及形式，其中的原因與目的是什麼？執行上面有什麼困難？是否有達到預期效果？

周：技術困難一定都永遠有，樂趣是怎麼運用這些媒體的狀態，好比調色。其實這個作品很多是在劇場裡面排出來，運用影像的作品非常需要在正確的燈光和影像上面做，沒有正確的燈光很難想像，所以之前《空的記憶》就是在劇場裡面裝燈來排，需要時間，所以《我和我的午茶時光》雖然做很多手機的發想，可是如果沒有把所有的投影幕弄成對的樣子是無法排練的。即便排練都有設投影機、該有的一些設備，但蠻多技術整合是到最後在高雄首演才把他弄出來的。我是一個比較從問題和感覺出發的人，我不是寫了一個劇本：「兩個男子在一個空間煮了一杯咖啡」，那是現在可以講得出來，但一開始我和他們說我想做一個用手機來看自己、看這個世界，或一個用手機為主，甚至有一點點偶戲的概念的一個作品，沒有其他的。

白：《我和我的午茶時光》在不同國家巡演，有選用當地演員的經驗，您認為和不同國家的演員合作有什麼困難？

周：我覺得這個作品需要很多的想像力，在跟北京演員溝通的時候，他們會稍微覺得自廢武功，手、肢體、情緒都被關掉，到底要演什麼？聊一聊之後有發現說原來我要的是直白的、簡單的、不舞台化的一個狀態。不一定是地區性，反而是個人經驗。即便連臺灣演員、觀眾都可能不懂這戲在演什麼，你有說什麼嗎？如果你沒有看到裡面某一種，「人們就在拍杯子拍了一分鐘」這件事情，你就不會覺得這個戲在跟你講話。這個作品在世界劇場展（WSD），跟韓國的舞者再度合作、和一個日本新的女舞者合作。日本那個女舞者自己拍很多，甚至是 dance video 的導演，對影像很有想法。我們那時候在北藝大演出，她說想去關渡的河堤騎車、拍東西，因為他對騎車很有興趣，她拍了很多騎車的 dance video，就是一個輪子不斷在動，他對鏡頭很有想法。他們丟東西給我，我去把它整理出來。

白：《我和我的午茶時光》中，演員調整攝影機、使用手機 I pad，容易看起來只是在執行，這部分在表演上您會做什麼調整？

周：有時候會提醒，但是台上甚至有一個趣味是觀眾看他們怎麼弄，所以我就

說不用假裝你沒在弄、你就擺明了在拍。我第一次在飛人集社的超親密小戲節演出《我和我的午茶時光》的時候，第一個動作就是煮一杯咖啡，煮完倒出來之後，和兩個小助理在台上先照了咖啡的照片，我根本沒有要搞笑，一照那張照片的時候大家就開始笑。大家都對於幫自己的咖啡、飲料照相覺得心有戚戚焉、會心一笑，蠻好玩的。

白：您會調整演員在舞台表演和影像表演之間的差別嗎？例如鏡頭帶到演員的時候，會指定演員需要做的表情或狀態嗎？

周：只要有做，就顯得太多。當然表現方式一定有所不同，因為一個是面對離你十五公分的鏡頭，一個是十五公尺甚至二十公尺的觀眾，不一樣投射的力道。我覺得看作品需要，但回到電影語言的概念，至少在《我和我的午茶時光》比較是自己的世界，不是演給別人看。以表情來說，我可能在其他的作品裡面，放了一個攝影機在水盆裡面，讓人臉下去，人臉是掙扎或是想把自己溺死的狀態，就很有表情，那個裝置已經給你東西。是情境本身在說話，光是把臉部鏡頭放成一個台上的背幕就已經說很多話，演員不需要做其他表情。對我來說《我和我的午茶時光》不是只看「我現在在拍這杯咖啡」，而是前面有一張桌子，現在是桌子亮還是兩個人物亮，還是草皮是亮的？他跟影像的對話是什麼。

白：導演認為將影像運用在現場舞台表演當中的必要性是什麼？或是以影像為主的展演時為什麼需要有表演者？影像和表演者之間需要克服什麼問題？

周：在台上攝影機大多時候是跟著演員在走，演員和舞台和影像之間的關係每個作品不一樣，《我和我的午茶時光》是把我們人在生活中習慣做的事情再放大一點，自拍、上傳、聊天，完全是手機可以做的，手機沒有變成神。

白：在《我和我的午茶時光》中，您有預設影像與戲劇的比重或主客關係嗎？

周：他們比較沒有主客關係，像朋友關係。看每個作品，影像過度到抵達好萊塢、電影動畫水準的話，會讓台上的人顯得莫名其妙或多餘，該是客的時候就

真的是客、是一個設計元素。以《我和我的午茶時光》來說，這整個奇想都是從手機出發，我唯一想做的事情是，突然一切都收了，只剩下光，手機就不再是其他東西，沒有眼睛什麼的，只是一個漂浮的生物。基本上我不覺得有主客觀性。

我想多媒體劇場或運用影像的劇場，有一個很大的檢視點，如果現在這個段落或這齣戲、這個舞蹈拿掉了影像，他還可不可以演、可不可以完整呈現他想說的，如果可以的話那你的影像有點就是為加而加。

這是一個基本、可能有點粗略的說法，但是一個還簡單的檢視點。但老實說影像一定要那麼有功能才能夠放在台上嗎？比方說，舞台一定要有燈光嗎？以前用燭火，沒有燈光設計，看得到就好。現在燈光有很多的技术點、效果，影像也漸漸分流化，因為影像足跨電影藝術和傳播媒體，他應用科技、新媒體、各式各樣的藝術，有時候大家會混著講，比方說你用很大眾媒體的角度來看新媒體就看不懂，你用新媒體的角度就覺得那個東西太電影。影像本身的可能性很多，沒有一定要是主或客。

白：您覺得自己在做的事情是以新媒體或多媒體作品為出發點嗎？會給自己一個定位嗎？

周：我覺得我不會定位，好比我會拍紀錄片，我在劇場裡面沒有刻意去分，我在劇場探索夢和感受，我在紀錄片裡去問真實的感覺、經驗、想法，我覺得不需要去分類。老實說是隨著媒體的受眾，受眾可以理解的狀態會比較好。好比有很多人提倡混種藝術，也就是所謂的 hybrid，其實比較對，但是有人很認真的在講 interdisciplinary 這個字，跨領域，我都覺得對，但我比較走一種，歡喜就好，理想上就是創作，不要那麼多的標籤。不要說你是一個油畫家，你就只能畫油畫。很多人說不懂多媒體劇場，我想那你就做做看，不要讓它變成九十分鐘都有，有五十分鐘也不錯，要有一個好的邏輯跟觀察的點。

白：您認為影像之於光是很重要的內容嗎？

周：要一直去考慮光的來源，比如說現在臺上是 LED，自體發光，沒有一個投射，是正投還是背投，很多東西是隨著經驗，劇場有的時候是現場調整的，有很多的現場性。

白：Live 以技術上來說，有時候並不真的那麼同步進行，請問您對 Live 之於時間的看法是什麼？

周：會有秒差，但老實說現在可以做到幾乎沒有，尤其是有線的，看不出什麼差別，你看周杰倫演唱會，你不會覺得跟台上有什麼差別。

我印象很深刻，英國剛念書回來和林奕華工作，我跟他說有一個有趣的東西是我可以讓台上的影像晚一分鐘出現，台上的人已經走了一分鐘，可是那個人他還是在。台上的人回來了，可以去算那個秒差，那個人才走進來。林奕華很直覺告訴我，這東西很明顯是在那個 trick，即使那個 trick 後面有哲學思考，或是想提問的東西，但這東西就是個 Big deal，他那時候說這就是個 Big deal。我之後的理解 Big deal 比較就是：「欸你看這裡有一個 delay 在這邊。」

白：請您談談在英國攻讀劇場與多媒體碩士時，在影像裝置與劇場結合上的學習經驗？

周：我們是跨域科系，會有美術系、英國文學或建築系的和我們一起念，每個人對影像有不同想法，老師也是做這方面的創作。

最大的重點是讓我們去測試，了解影像和劇場這兩個語言，再了解加起來的時候各自的語言可不可以 work。法國電影《堤》(La jetée)，影響了非常多人，一個十幾分鐘的短片全部都用單張照片，去講時間這件事情。那時候會有很多對電影錄像藝術的理解、對表演的理解，我自己是因為影像和劇場兩邊都有興趣，所以習慣把他們加在一起。

白：您認為同步影像是目前的趨勢嗎？您認為表演藝術中結合影像與劇場的跨界創作，從以前到現在有什麼轉變？

周：我覺得這是趨勢已經很久了，尤其大陸的綜藝節目、韓國的節目，整個舞台都是媒體的，已經不是趨不趨勢了。回到表演藝術，大家沒有那麼以前生嫩，好比大家以前在劇場裡面工作，不知道要怎麼留時間給影像，因為舞台在工作的时候要開燈才可以把舞台裝好；工作燈光的時候，影像閃來閃去的燈光沒辦法弄，所以前影像設計還蠻可憐，都要在大家吃飯的時候衝進去弄。現在開始越來越知道要留時間，當然也因為設備跟經驗越來越多，所以剛開始的模擬可以越來越好。

白：您未來還有什麼想做的方向？

周：最近剛好得到的機會都是一些國際合作，會回到比較人、生命的東西，今年八月會在臺北藝術節演《光年紀事：臺北—哥本哈根》，和丹麥的團隊合作。還有一個是跟荷蘭的合作，之前在北美館有做，叫做《可交換城市計畫》，在北美館做的是裝置，這次要出國把它弄成一個表演。

白：您之前去荷蘭駐村的主題是什麼？

周：是交換城市，類似透過數位媒介理解彼此。一開始是交流，有一個小劇場讓我們呈現，比如用荷蘭和臺灣這兩個地方舉例，要怎麼透過網路傳輸讓兩個地方共同、即時做演出，串聯臺北跟荷蘭這兩個城市。我在想的是用本來就會用的 skype 或 facetime，我們發展一陣子之後，就看到 Perfume¹³⁹那個團隊的資源和技術程度已經做到太高明了，他們輸出的畫面是後製的比較多，現場傳輸的畫面比較像是 skype 的狀態。遠端表演已經很久很久，但是不常見，要把兩個地方的人連在一起不太容易，最簡單的想像就是有兩個劇場一起在演，我想玩那個時差，現在還正在發展。

¹³⁹ 日本三人電音女子團體。

白：在您的作品中，影像的概念佔有很重要的位置，您的敘事與呈現手法，是否受其他影像作品影響，如電影或錄像作品？

周：現在要想比較沒有直接想到的，可是一定有那個時候看到的東西，不是馬上覺得就是那樣，甚至可能是文學作品，不一定是影像。那時候比較多生活的影響。我常分享的意象是在倫敦坐地鐵，倫敦地鐵經過某些地方的時候電力系統會比較不穩，燈閃閃爍爍，以前在念書的時候頂多大家都是在看書或看報紙或玩手機的貪食蛇，現在倫敦這種老舊的地鐵，變成黑暗中大家都在玩手機的畫面。我就想像這個城市有多少人在夜晚關了燈在自己的手機面前，每個人的手機都是一扇窗口。

白：您對其他同步影像相關的作品有什麼看法或感想？

周：臺灣現在跟國外蠻同步的，最知名的就是 Katie Mitchell，另外影像劇場的大師當然還有 Robert Lepage，每個人都有不同的巧妙之處，我想影像有一些明顯的特點就是，他的時間性跟劇場非常不一樣。很多人會用歷史影片，大部分的影像是預先做好的；有的人會用現場，是想要放大那個現場。

《茉莉小姐》幫攝影機找到一個類似偷窺的位置，找到一個最不重要的角色，放大她的所思所想，這是 Katie Mitchell 厲害的地方，而不是她有厲害的設備，其實《茉莉小姐》和她其他裝置來說是最容易的設備，她還可以有更複雜更貴更不容易巡迴的，每個作品不一樣。

我覺得對創作者來說，他是一種可以用的工具，沒有到太有道理，也可以輕易去說是譁眾取寵、要讓觀眾覺得有趣。但是要呈現極為精準的同時，設計過的錯誤是更有趣的。好比我印象中王嘉明在《Zodiac》裡面，手放到冰箱後面，手就會伸進去影像裡面。會有刻意「做得不對」這個東西，會比我一直「做對」來的有趣，像我自己的作品就很少創作這種幻覺，我比較有興趣的是他不是幻覺，其實”Live Camera”某程度是加入打破幻覺這個東西。因為劇場大部分就是告訴你一個幻覺，比如：這在一個森林裡面、你現在在美國的 1930 年代裡。

攝影機的在場打破了幻覺，他創造了「這是一齣戲」這件事情，那是媒體介入或現場影像介入，台上有一個黑衣人或新聞播報的人從頭到尾一直拍，他就是一個角色。

國外有些比較精緻，尤其像 Katie Mitchell，說實在是因為發展規格不一樣。但我覺得這些臺灣的創作者們也在現有條件之下探索蠻多可能性。

白：您的作品是自己的團隊在運作還是有合作的人？

周：都有合作的人，但蠻多是從帶著實習生做開始。我對影像比較有想法，其實我就擔任影像設計的角色，比較不是請別人來設計影像的概念，會一些技術整合應用到他們的 input。

附錄三、梁允睿訪談收錄

訪談對象三

受訪人：梁允睿（以下簡稱梁）

採訪者：白欣平（以下簡稱白）

時間：2018 年 8 月 3 日

地點：國家戲劇院名人堂（臺北市中正區中山南路 21-1 號）

紀錄形式：半逐字稿潤稿與全文收錄（錄音檔）

白：在《我和我的午茶時光》裡導演是如何引導及做演員調度的？請您分享與導演工作的過程。

梁：這個作品在開始排練到演出之前都是我、健藏和東彥在討論。我們會玩遊戲，可能說我照相讓影像投在我們後面，或者我們把照片變成是一個平面的面具，或是我們同步跟 iPad 對準鏡頭讓它是一個臉的樣子。除了排練，東彥會丟一些遊戲給我們，讓我們回去玩，像在這齣戲之前，我不會沖咖啡，排練過程有讓我們玩過虹吸式咖啡，後來為了演出方便攜帶變成手沖式咖啡，所以趁了這次我們就學會了沖咖啡；以前對我來說手機就真的是接電話而已，我不太喜歡看手機，但這個戲排完，我開始去玩手機遊戲。最後東彥藉由這樣討論的過程從頭到尾把元素一一撿起、排序，例如上班、煮咖啡等等，最終變成一個腳本。

東彥是個瞬息萬變的人，我猜想應該因為他是影像人，看的比較是現場的感覺。演這齣戲最大的挑戰是我們沒有台詞，但要記所有的技術點，像是怎麼樣把「面具」對準自己，加上每個鏡頭照起來是不一樣的，例如相機的廣角鏡頭，或 iPad 的上一代到這一代鏡頭就不一樣，所以我們拿到新的設備就要重新適應它。這個演出因為沒有語言，所以可以到不同地方演出。可能出國演出大家會覺得好棒、可以去玩，但其實沒有，我們幾乎就在劇場裡面，必須把技術、燈光都調

到東彥要的感覺上面，所以變成這齣戲一直都在改變，雖然可能觀眾看起來只有一點微調，但對於我們演員來說改變算蠻大的，就是每一場都有不一樣的變化。

白：《我和我的午茶時光》是您第一齣參與有「同步影像」演出形式的戲嗎？之後還有沒有參與過這樣的演出形式？

梁：近幾年比較多的演出是「影像」和「表演」分開的。有演員在表演，他演他的，手上拿著攝影機，投影幕則在後面當背景。《我和我的午茶時光》比較不一樣的是，攝影機就是角色，其實演員是被抽離在攝影機後面。東彥是比較特別的，很少看到把電子的東西當作主題。演出這種表演是第一次。

白：《我和我的午茶時光》演出中您曾經遇到攝影機發生非您預期的狀況嗎？如果有，您當時如何解決？

梁：因為機器四台都要連線，如果有一個掉了就必須重頭開始，可是你在場上不會知道訊號掉了，只有控台和舞監知道，所以我們有一個默契是如果誰的訊號或連線掉了就會上打雷下雨的畫面，燈也會暗掉，這麼做觀眾看不出來，因為這齣戲本身是一個個片段連在一起，有點蒙太奇的感覺。所以演出時只要有打雷下雨我們就知道死定了，我們就開始走到對方那邊，開始每個都關掉，一邊假裝在聊天、假裝弄東西，然後每個都重新打開之後坐回去位置重新開始。演出的時候前幾場常常這個樣子，後面就比較少了。

白：您認為在《我和我的午茶時光》排練的過程中，最困難的地方是什麼？

梁：最困難就是抓不到東彥要什麼。因為在台上我們只有做技術，點很複雜又加上燈光很暗，幾乎只看得到自己，演員也看不到畫面，只有觀眾和導演看得到畫面，這些都蠻困難的。東彥給我們的答案不會太精確，所以我和健藏有個默契：「好，我們來撞看看，撞一個導演要的。」

白：在《我和我的午茶時光》中，您是不是有許多技術點需要處理？

梁：火車的技術點是每次都是調最久的，因為燈暗掉，火車進去之後，畫面還有加入鏡面效果，之後要溶另一個畫面進來，可是問題是燈光亮度過曝的話影像溶不進來，過暗台上又會太暗，常常在調技術上面的問題，需要去調整影像能夠達到東彥要的那個感覺。另外，我們需要在很暗的時候去安插道具，像火車那段是要把手機放在小火車上面。在台中演出時好像有卡住，其實我有起來調，才繼續跑。因為是短時間內發生的事，觀眾應該都沒發現。當火車沒有跑的時候我們就心裡想：「死了，沒跑！」我們就得快點起身再調整。火車軌道在下面可能一不小心就踩到，或演久了會不小心卡住或輪子沒有對到，我就要把他擺正、調速度。觀眾一時沒發現也可能是因為燈光暗，加上是用蒙太奇的方式。觀眾看了第二次會覺得些微不同，但對台上來說是很大不同，因為如果我這個沒有放到，下一個技術點到時投影就不會出現我的畫面在螢幕上。

白：您與洪健藏怎麼協調技術上的默契？

梁：每次都不大一樣，因為每次東彥會給不一樣的感覺。大部分我們會去看一下彼此，或我對鏡頭招手，就是會有一些小小動作上的默契。

白：《我和我的午茶時光》前前後後演出次數多，您認為是否會因此減少許多技術問題，可以比較專注在表演上？

梁：雖然次數多但也因為場地不一樣而有新的技術問題。像我們有在幾十個到幾百個人的場地演出過，舞台的大小不一樣，與觀眾的距離就不同。像我們後面都有四塊幕，有一次的場地四塊幕都不能拉，那也有場地是四塊幕都可以拉，那就要去適應調整後的新技术點。

白：《我和我的午茶時光》中，有一個蠻特別的橋段是您與 Google Map 街景影像互動、到國外旅行，這個橋段中演員遇到的技術問題是什麼？當時在表演上如何詮釋？

梁：旅行那個片段，詮釋這個人他的夢想就是到處去跑，但他只能關在辦公室裡工作。這段常會遇到問題的是，場館的網路速度如果比較慢的時候，我們在map上丟小人到某個地方（載入街景），常常就會卡住，房子變很奇怪，會lag、出現很多小方塊，但遇到時都會繼續演下去。

白：您覺得《我和我的午茶時光》中「同步影像」的技術問題，會使演員發揮空間受到侷限嗎？

梁：會有限制，但我反而因此很喜歡這個作品。一般來說，音樂劇就是唱歌，舞台劇就是講台詞，在這齣戲裡東彥則使用的是即時同步投影，讓這些我們稱之為偶的電子產品在舞台上活起來。他使用的是影像的語彙與觀眾直接溝通，他使用的東西都是我們平常大家都會用的東西，只是你不會想像它會在舞台上出現，也不會想像它會變成主角，他選擇的是一個大家熟悉的方向和語彙來做演出。這齣戲演完之後，我一直都蠻喜歡這個作品，有一種孤單、安靜的力量在作品裡面。

有一個段落是需要把鏡頭放好，要喝咖啡。在喝的時候眼角都要看對方呼吸，感覺到對方拿杯子起來，然後轉身，這都是固定好的，所以是有時候我可以瞄到影像，有時候不行，我必須要餘光看著對手做了什麼動作。我們在台上被影像觀察著，不能直接看到影像，但還是要想辦法知道現在應該做什麼事情，這個東西蠻刺激的。

白：《我和我的午茶時光》中，您與觀眾用社群軟體聊天的橋段是有固定框架的嗎？

梁：台詞有固定幾句，像是「我想喝咖啡」一出現他們就會走效果，所以一定要講這句。「我想聊聊天」、「我去休息了」、「全世界只剩下我醒著」這幾句話是固定的，其他都是真的跟著觀眾現場聊。觀眾丟上來的東西是新鮮的，觀眾也才會覺得有趣。只有特定句子需要出現，因為有燈光和音樂的技術點。

白：《我和我的午茶時光》中與觀眾互動的橋段，在出國巡演時，您如何和外國人溝通？

梁：丹麥那場是我和靖惇，我有特地學幾句英文可以應答。去國外時台詞是固定的，大概知道他們會講什麼、我要回什麼。如果不知道在說什麼的時候，我的台詞就繼續打下去，就比較沒有在溝通。倒是國外觀眾蠻熱情的，有些上來就擁抱，有些會站在你旁邊很自在地喝咖啡、和演員對談，國外的觀眾整體而言比較放鬆。

白：您認為在《我和我的午茶時光》加入「同步影像」後，在舞台表演的投射有什麼差別？

梁：我覺得沒有太大差別，表演上就是乾淨，因為觀眾比較看影像，所以沒有太大差別。

白：您對於舞台表演與鏡頭表演的認知與看法為何？您認為這兩者有何差異？

梁：因為舞台劇本身是有角色的，我們會有台詞、走位、和對手丟接，但這齣戲他比較是我們要去執行那些技術點，除此之外我們要把杯子或手機當成偶或角色，我們的專注力反而要更強一點，所以我們演這齣戲的時候，我們好像在台上沒做什麼事，但結束都會很累。有一場我要把手機當飛機，我需要專注這個過程，專注手臂與飛機的移動，必須要和燈的速率是一樣的，像天空的飛機，轉移到我必須要把它當成是偶，和一般的表演是不太一樣的。

白：《我和我的午茶時光》演出結束後，您會注意觀眾的評論或反應嗎？會因為觀眾的反應調整下個場次的演出嗎？

梁：如果我們調了一個技術或表演，整個技術都必須要大改，我們能做的只有讓這個東西出現的點更精確，所以不會因為觀眾評論去改變。

白：距離上次在臺中屯區的演出至今已經一年了，現在回想當時的演出，有什麼遺憾或認為可以改進的地方嗎？

梁：我覺得有些作品就要留在某個時空，如果有新的產品進來就一直要用新的產品，那就沒有在當下的感覺，也沒有時空年代的符號。這個作品也許未來有新的遊戲和軟體，但時空底下那個角色的孤單，隨著器材的進步，反而這兩個人會更孤單，所以我覺得這個強調孤單感和角色的故事，不會因為科技進步就會有改變。我覺得這個作品是在 iPad 很流行的時候演出的，未來可能被取代掉了後他們兩個對話的東西就不一樣了。

附錄四、洪健藏訪談收錄

訪談對象四

受訪人：洪健藏（以下簡稱洪）

採訪者：白欣平（以下簡稱白）

時間：2018 年 8 月 7 日

地點：星巴克（臺北市中正區羅斯福路四段 26 號）

白：《我和我的午茶時光》是您第一次參與這種使用攝影機現場拍攝、現場投影的演出形式嗎？還沒參與這樣的演出形式之前，對這樣的演出形式想法是什麼？（喜歡此種形式的演出嗎？認為其表演方式是否有其創新之處？）演出過後有何改變？

洪：現在演出蠻多都會用到即時投影，我演臺南人的《姐夠甜·那吸》有即時投影，讓演員對著鏡頭說話，螢幕上會投出來，可是重點不在影像上，我覺得那次是想打破第四面牆，它從《慾望街車》那本經典出發解構田納西，因為有一個經典的電影在那，它透過經典去思考人怎麼被經典賦予刻板印象跟所謂的寫實表演到底多寫實，所以會故意打破第四面牆。演《我和我的午茶時光》一開始會刻板覺得這是技術也沒有戲劇情節，會覺得它冷冰冰。我們沒有說話，東彥希望我們在台上做很生活的事，那最難。譬如有一段我要沖咖啡，我不會這樣沖咖啡，還要享受，那真的是挑戰。所有人看著你手沖咖啡，要很大程度的自在，是在過程之中，開始從痛恨到喜歡沖一杯咖啡。這個計畫久久會加演，也會出國演，每一次演都有新的感覺，越演越開始沉澱，所以反而有點越演越喜歡。

白：您認為《我和我的午茶時光》加入這種同步影像的表現形式，和其他演出不一樣的地方是什麼？

洪：我們以前排練一定是劇本先來，或是想辦法生出一個劇本。東彥是讓我們發展，他挑選跟裁剪，很重感覺。我們沒有台詞，只能嘗試、想辦法丟，但不一定清楚知道我們做的在戲裡要幹嘛。對我來講不會有角色反而有一點挑戰，因為我已經習慣跟一個角色相處，可是這個作品很像戲的名字——《我和我的午茶時光》，他就是讓演員在台上跟自己相處，沒有角色。你三年前問我，我不會有這種感覺，這是我演到現在的感覺，我自己覺得這是東彥隱隱的一個初衷。

白：在《我和我的午茶時光》的演後座談中，提到在演出此作品之前，您並不是用智慧型手機，所以雖然沒有角色，但是否仍然需要做相關技術的準備？

洪：準備是要的，我們要練習很多事。這個戲首演的時候，我們還沒有到完全依賴智慧型手機，還在一個過渡。雖然大家現在已經很習慣用，但是這是 I phone 跟 I pad，我不是用蘋果，因為技術上需要用這個系列，就要去習慣。

我覺得《我和我的午茶時光》裡面講現代人其實很孤獨，可是因為有這樣的裝置，又很熱鬧，那個東西是變成手機控的時候才感覺到的事情。像我這種比較慢的，到後來也變成這樣在過日子的時候，感覺就不一樣。

白：您與攝影機互動過程中，攝影機會不會造成影響？（例如：走位與角色狀態）會不會因此受限？您一邊操作手機偶，一邊還是要表現人的日常，有執行上的困難嗎？

洪：在我遇到這兩齣戲¹⁴⁰的時候，都已經蠻習慣跟鏡頭相處，先不管我是不是演員、要不要去拍電視或廣告，是現代人，尤其是年輕人都太習慣跟手機相處。所以我才說一開始我拿手機自拍就會覺得很怪，等到習慣就不會。

¹⁴⁰ 指《我和我的午茶時光》和《姐夠甜·那吸》，此兩個洪健藏參與演出的作品。

我們有一個面具，會因為每個機器狀況不一樣，每次都要對距離。因為我覺得難的就是這種，你要被他牽制，就是蠻操偶的事情，要練習精準調整你的移動、姿態。

我覺得演出永遠最困難事情就是要放心，有時候會想說觀眾會不會恨我，覺得慢慢來要幹嘛，我們就是很慢在那邊轉鏡頭，看不到上面只能一直往下做，可是其實就放心就好，那個影像就說了很多事情，大部分的人在感受那個過程。

白：《我和我的午茶時光》演出中，您曾經遇到攝影機發生突發狀況或非您預期的狀況嗎？如果有，您當時如何解決？會覺得詮釋空間受限制嗎？

洪：有時候是技術出狀況，我們有一個暗號是，如果突然在不熟悉的時刻打雷下雨，表示出問題了，有一場就真的遇到。有時候是卡住，比如我們在玩 Google Map 的時候，網路比較慢，突然拉到近景的時候會一格一格很像馬賽克，但是在東彥接受的範圍內，那種就沒辦法，這個戲蠻容易因為技術出狀況。比較小的事情是鏡頭沒調好，還在主鏡頭，還沒調到前置，在當下馬上調整就好。

一開始我們的確覺得好綁，首演的時候會覺得怎麼都是技術的點，壓力很大。久了之後我會覺得就是在台上跟自己相處，每一場是什麼狀態又不一樣，所以對我來講很開闊。的確裡面會有結構樣子，但今天我怎麼煮咖啡、滴到哪個時候要停下來、怎麼跟觀眾互動，其實都不會是一樣的，那完全都是我的事，觀眾不一定看得出來，可是我做很多調整來演這個戲。

白：導演會不會跟您溝通要怎麼和觀眾相處或怎麼煮咖啡？

洪：他某些地方會給。很有趣的事情是，你每一場不一樣，每場的不一樣只要是他喜歡的，那就等於是他要的。

白：導演會特地跟您說今天你的選擇他喜歡嗎？

洪：他會講，你會覺得說可是演的跟昨天不一樣，然後他就會說他喜歡，那表

示就是了。

白：您是否會因為導演的認同，把表演調整到之後的演出都演一樣？

洪：有時候也很難，會試著保留。他的戲太難都一樣了，因為你就開始演了，可是這個戲不能演，他希望你當下的交流。

白：您和允睿如何彼此配合？

洪：這個戲超適合拿來當戲劇聆聽的練習，後來發現這個戲非常需要時時刻刻關照對方，戲裡面的互動是細緻的，我們有時候要同個節奏、有時候要錯開，有時候雙方臨時加了一些東西，就要去回應，是一環扣一環，演完會很耗神。

白：《我和我的午茶時光》演出中，觀眾參與互動的橋段，是由您與觀眾互動。在國內外巡演的過程中，您最印象深刻的部分是什麼？

洪：我本來以為從頭到尾這個演出應該隱約有第四面牆在，沒想到東彥要我們打破了它。東彥不要這個戲有我們說的話，當然允睿有在聊天軟體上邀請、有視覺上面的文字，但我本來以為會辦不到。我覺得很有趣的事情是我們這個戲到國外演，就算我沒有語言還是有辦法和觀眾溝通，我邀請他們上來、要他們喝咖啡，還要跟我拍照再把他們請下台，這個我蠻驚訝。這是最喜歡的一部分，東彥在這個「人都一直跟 3C 產品相處」的戲裡面，有一段我們可以直接跟人互動，互動居然用這麼原始直接的方式成立了。

白：您對於舞台表演與鏡頭表演的認知與看法為何？您認為這兩者有何差異？

洪：雖然我們好像用了很多影像的東西，可是對我來講，這個表演非常劇場，我們現在已經很習慣跟這個東西相處，所以他不會讓我覺得我在做鏡頭表演。我覺得這可能也是東彥希望我們做的事情，東彥很早就成為 3C 人，所以我們其實就是他。這個戲是從當年他自己演的超親密小戲節開始的，他把生活切片拿出來，所以你說他是鏡頭表演嗎？我覺得他就是生活。

白：您覺得影像的真實和舞台的真實有什麼差別？

洪：兩個都有很真實的部分跟時刻，但兩個也有各自的假。影像要假很假，那個假是，他都切成這麼多段了，我瞬間就要「幹嘛幹嘛」¹⁴¹。劇場好玩的地方是他從頭到尾是連著的，某種程度上會逼出一些真實，但是劇場因為空間的關係我們跟觀眾面對面，有時候不像電影。電影要很寫實，除非有些特殊類型。劇場也有很假的時候，比如我們殺人就只能殺得很假，這兩個真真假假我覺得很有趣，不太一樣。

¹⁴¹ 指劇本或導演的指示。

附錄五、梅若穎訪談收錄

訪談對象五

受訪人：梅若穎（以下簡稱梅）

採訪者：白欣平（以下簡稱白）

時間：2018 年 8 月 9 日

地點：湛盧咖啡（臺北市大安區忠孝東路四段 50 號 2 樓）

白：《理查三世》加入同步影像這個表現方式後，演員需要在觀眾席無法看到的舞台空間（例如：牆後的旋轉舞台）表演並進行現場拍攝的表演，想請問您在演員詮釋上有什麼不一樣？

梅：基本上沒什麼不一樣，投射的對象從觀眾換成攝影機，而攝影機投出影像給現場觀眾。其實在戲中我同步影像的那部分，是預錄好的，整個演出的過程我從來沒正式看過影像，因為正式演出時，我們還是模擬著在後方旋轉舞台上演出，讓觀眾以為我們是「即時拍攝」的。《理查三世》時間很趕，要做的事情很多，導演把理查三世和亨利六世放在一起寫，結構和場次非常複雜繁瑣，演員們專注的發展身聲分離的形式，勤練動作、對嘴、排戲和默契，進到劇院走位、彩排、對 cue 點，所以其實很多影像發生的事情，演員們在當下其實都不知道呢？（笑）我記得最後一場演出結束後，所有演員和工作人員在舞台上大合照，影像設計打開「家族人物表」當作背景，我們才知道原來有這個環節啊。

這是王嘉明的戲好玩之處，不到最後一刻不知道戲長什麼樣子。我有問過他這個問題，他說他其實也不知道。我們之前在演《麥可傑克森》的時候，大家會開玩笑說：「唉唷，不要啦！這可以嗎？這真的可以嗎？」沒想到「這真的可以」。王嘉明在他腦中有一個世界，一個清楚的架構，他會運轉我們該知道的部分，至於不知道的部分也不會讓我們擔心。每次首演完的那一刻，都會有種

「實驗成功」的感覺！演王嘉明導演的戲常常有一種刺激感，大家在劇場工作期裡互相產生「化學變化」，進到劇場後會腎上腺素爆發，有點像是排了三個月的戲期待煙火綻開的瞬間。

白：在《理查三世》裡，聲身分離的演出方式，讓演員在舞台上除了表演之外還需要考慮許多技術問題，與合作的演員一起詮釋角色有什麼困難嗎？

梅：超困難的啊。那個要叫做協調，你跟你的 partner 協調得好，就能把角色詮釋得好，演起來也會覺得很順暢。

當初我們都不知道誰是聲音誰是身體，我們在做 workshop 之後，有一天才拿到角色表。之前導演都給演員們短短的戲，讓演員自行分組，我有時候會幫人家配音，有時候別人幫我配音，我做動作，有點像是課堂呈現，導演在過程當中觀察，最後由他分聲音組或肉身組。像我一開始被找進劇組時，我不知道我是演伊莉莎白，我也不知道我是身體還聲音，後來角色表出來後，我是伊莉莎白的肉身，導演選小八（趙逸嵐）當我的聲音。我個人覺得是很妙的組合。我跟小八的工作是一起討論用聲音和動作來完成角色，例如你的聲音再怎麼樣一點我就可以完成昏倒的動作，或者是如果我做什麼，你可不可以幫我做怎麼樣的聲音。所以可能也是因為我的 partner 很好，我們演得還蠻開心，等於是我們一起同心協力伊莉莎白才是一個角色，這非常不容易，要看你怎麼和你的 partner 工作。

白：在《理查三世》中，您在準備角色功課過程中有遇到什麼困難嗎？

梅：背詞、背 cue 點。因為詞比較晚出來，這麼大的篇幅，劇本三個禮拜前出來。詞不是背完就算了還要跟別人工作，比如說小八要幫我配音，所以她必須背我的詞，她自己還要演其他角色的肉身，她也要背別人的詞，她要演愛德華四世和愛德華五世，所以分量是 double 的。至於角色功課的部份，因為文本《理查三世》開排前就已經看過很多次，在排練的 workshop 時期，以及和對手工作聲音和身體時，就已經一步步完成了。

像《SMAP X SMAP》是創作，所以會比較焦慮一點點，但是《SMAP X SMAP》的角色也還好，看看日劇知道自己要演的角色就好了。

所以難怪你問我角色的準備功課，角色我都沒有在緊張，因為角色都很明確。難的是在技術層面。對嘴這件事情要花大量的時間在準備，而且王嘉明的戲通常都是演員自己換景，所以我還會製作一張 cue 表，就是演員技術表，記錄何時搬道具，上下場位置、快換...等。

白：您詮釋這個角色的事前準備過程是什麼？

梅：還是會先照一般的準備方式先做。我還是會先用我的台詞，如果是我的聲音、我的演法要怎麼做。像我們不是都會教分段嗎，我們也是會先把分段的結構分好。小八回去也會做，他會用他自己的演法，假設他今天不是只有聲音，他會怎麼演，所以就會有他的想法和我的演法，等於是整合。過程中我們還是會有意見不合的時候，僵持不下時會先沉澱一下。過幾天就會再跟對方溝通：「欸小八我回去想，你那個方法好像不錯，我來試試看好了。」如果是兩個人都比較強勢的，或不想要為了你的部分做什麼更動、不想要找到身體和聲音協調的中間值，基本上就你講你的、我演我的，靈肉分離的感覺，有些人沒有 match 到位，不是哪個演員不好，而是互相沒有激盪出化學變化，也可能是時間不夠。

對嘴這件事情，呼吸要非常清楚，因為他們在配音的時候是坐在舞台的後區，肉身演員的後面，所以基本上光是張開嘴，他們還是看不見你何時要說話，所以你必須明顯的呼吸，或動動肩膀、或做出一個手勢，讓對嘴的演員從背後就知道你要說話了。這是當初遇到的一個難題。原本在排練場對嘴演員坐在前面就很容易，但到了劇場配音席換了就更困難了。

白：導演當時有調整嗎？

梅：就「練」囉！有些功夫就是練習就對了。他其實喜歡演員自主性工作。我

們是一區一區在很小的地方，自己練好給導演檢查，像陳家達和崔台鎬他們那組，也是配合得很好，你看得出來他們工作有化學變化，表示他們很認真在做這件事情，兩個都很想演這個角色，所以角色會更明顯。

白：《理查三世》正式演出時，您在門後的表演有因為預錄演出而做調整嗎？曾經遇過攝影機發生突發狀況或非您預期的狀況嗎？如果有，當時如何解決？

梅：因為是預錄，所以就不用給百分之百啦，只要走位和動作一樣就好。至於突發狀況是有的，那天是禮拜六下午場，電腦當機所以投影的影像都出不來。那時候發現的點是在「詛咒之歌」，投影的角度是從上往下，讓觀眾看到演員躺在地上演的畫面，結果，演員們一字排開躺在地上時，这才發現後方螢幕上空空如也，什麼也沒投出來，演員們在瞬間達到高度默契理解到「啊！影像壞了！」、「啊！我們現在躺在地上是無意義的。」好，於是大家互相即興，慢慢站起來繼續往下演。

在這個過程中，工作人員在後面快速開會，因為 on board 的人電腦壞掉，所以戲再往後走，就會輪到先前說的預錄影像「女人的痛苦」，但現在觀眾是看不到影像的，一定看不懂我們在幹嘛，甚至對嘴的演員也沒有螢幕可以對嘴，那怎麼辦？還要不要演？於是，舞監做了一個決定，也是我生涯上遇到第一次的演出暫停。

當然，最後有驚無險電腦恢復正常，戲從打斷的地方繼續往下走，觀眾獲得了一次跟演員一樣驚嚇的中場休息。（笑）

所以同步影像在劇場還是很有風險的，它當機時就真的拿它沒轍，只要牽涉到現場即時影像、投影篇幅大的演出，基本上都必須好好誠心拜拜，買好多乖乖讓機器乖乖。

白：劇場本身是不是就很需要演員做臨場反應？

梅：應該不能說是臨場反應，我自己會說是必須有一個「有機感」，舞台劇不像晚會主持，主持活動才是臨場反應。戲是經過編排設計、縝密的結構、無誤差的精確執行，所以環環相扣，每個螺絲釘要扣得很好，戲才能被 work。所謂的有機感，是一個彈性，要有各種應變能力，因為戲是活的，所以今天這場和明天那場的呼吸可能會有些不太一樣，但，這些「有機感」除非是看兩場以上的觀眾，要不然除了演員，觀眾是很難發現的。

白：「同步影像」的技術性問題，是不是會造成演員在角色詮釋上的困難？

梅：不會耶，我們後來都說在台上演戲的時候其實才是最輕鬆的時候，像《SMAP X SMAP》，我飾演松島菜菜子，演的是《魔女的條件》¹⁴²，我在演戲的時候最開心了，因為只要一下台就會很忙，忙著快換、忙著下一個要搬什麼道具，忙著去當攝影師等等。其實記這麼多上上下下要搬什麼，對某些人來講是障礙，而對某些人來講很輕鬆。我其實也是被王導演訓練過好幾輪，從以前心中會發出「哇！我不行！」的念頭，到後來不管怎樣都能很專注，不管是演戲還是搬道具，腦袋變得很清楚。處理 cue 表的時候是 cue 表的事，處理角色的時候是角色的事，可以分成兩個腦袋再來演戲。所以有人第一次跟王嘉明合作會覺得好痛苦，就會手忙腳亂，可是大部分會跟王嘉明工作都是有舞台劇經驗了，所以角色詮釋上基本上都不用擔心。

白：您有做電影、電視的表演指導經驗，對於舞台表演與鏡頭表演的認知與看法是什麼？認為這兩者有什麼差異？

梅：很多人問過這個問題，我個人認為差異的是投射的大小不同，傳達媒介上的差異而已。但表演就是表演，會表演的演員，放在劇場和放在電影裡都還是很好看。大家會覺得舞台劇演員一定都要很誇張，觀眾才能看到你，不，不是誇張，應該是說要意識到這個空間、場域有多大，你必須給的能量跟投射有多大而已，並不是動作或聲調要很誇張。所以當我的表演只是在攝影機這個框裡

¹⁴² 由日本 TBS 電視台，於 1999 年製播的電視劇。

面演戲，能量其實沒有必要衝出攝影機跑到幾千人的劇場，我只要做一點點呼吸，一個眼神，也許就能傳達這場戲。有點像是如果我戴麥克風講話，我就不用那麼大聲，但我要表達的情感，基本上是一樣的，只是使用的方式不同，鏡頭是有範圍的，有些是特寫根本無需走位，但是走位這件事，不管是電影表演、舞台劇表演，我想走位的能力都還是需要的。王嘉明導演有訓練我「空間」這個概念，我以前都會覺得「空間」是指舞台的空間，後來才體會真正的空間是「表演的空間」，當我在牯嶺街小劇場演戲時，我用了小巨蛋的能量在演，牯嶺街的觀眾一定嚇傻了，不知道你在幹嘛？如果你在國家戲劇院，表演能量只有牯嶺街小劇场的能量，大家一定會感受不到。換成是影像，我知道有一雙眼睛很近距離在看你、很細緻，我就知道投射的能量可以轉化一下了，那雙眼睛一定一下就能感受到了。

白：您在《平淡就是幸福》作品中的演出，和劇場很不一樣。當時導演如何和演員溝通？

梅：我們扮演一對真實夫妻，導演是羅景壬。他會找我跟FA兩個舞台劇演員去，是因為他沒有出腳本，只有大綱。中間的過程他會出不同的題目，我們即興演出。不採排直接來，導演能抓到第一個即興當下的真實反應。

白：您認為和劇場裡的影像比起來有什麼不同？

梅：當然不同，戲本身就不同。《理查三世》的預錄影像在演出時，是要讓其他演員可以對嘴講台詞的，所以我演的時候必須有非常清楚的呼吸。這和表演非常有關，對嘴是不容易的，如果我沒有呼吸，他會完全抓不到我的 timing。這和電影的影像表演又不太一樣。因為我們要給現場對嘴人比較方便的切入點。嘴形會盡量清楚。另外，這場戲因為是在劇院的 Turn Table 上，一邊旋轉一邊靠演員的跑位來對三台攝影機，所以技術上來說複雜許多。Turn Table 比我們想像的還要大，它轉動的速度和鏡頭有關，演員是要慢慢被帶離鏡頭還是要快快被帶離鏡頭，都會因 Turn Table 的速度來做調整。

白：您與導演從以前合作到現在，您認為他在創作風格上有什麼不一樣？

梅：愛玩的風格是一樣的（笑）。當然他的每齣戲想要挑戰的形式和內容都很不一樣。《SMAP X SMAP》是他開始喜歡使用同步影像，那一次蠻折騰的，我們有個時段叫做學攝影機怎麼用，剛好有一個演員之前有玩攝影機，所以他負責教，所有要用到攝影機的演員都要來實務操作一遍：這裡是開關、這裡是 zoom in、zoom out，這裡是黑畫面。沒有電的時候怎麼辦？電池怎麼換、怎麼拆、誰負責充電。一群演員在當攝影師！（笑）這就是我為什麼喜歡和王嘉明合作，因為他每一齣戲都有自己的挑戰，而那個挑戰也會挑戰到演員。所以當《SMAP X SMAP》挑戰全程講日文，結果演完後我的日文還真的變好了，我覺得這真是演員的 bonus。

我想起他的第一個同步影像是《國樂情人夢》。那是王嘉明第一次用同步影像，那齣戲我當他的表演指導跟副導，他常常跟不同領域的跨界合作，這是他第一次嘗試同步影像，當時是兩台攝影機，有幾場的同步影像很酷，例如現場的觀眾看到舞台上的演員在吵架，而同步影像只 take 演員的兩個嘴皮子。另一場是把視覺空間改變，演員坐在兩個垂直、貼著牆壁的長桌吃飯，以舞台劇走位來說，這樣處理演員的位置會有視線死角，觀眾只能看到演員的側面，但是攝影機即時投影演員的正面，所以螢幕上看到的是演員的正面特寫。有了攝影機，就能更有趣的處理舞台空間，也導引觀眾去看不同的視角。

我覺得他會在某一時期對某一些東西很有興趣，像國樂情人夢雖然他被找去跟國樂界合作，但他那時候就迷上同步影像，接著是《SMAP X SMAP》，他乾脆把整個舞台直接換成綠幕，方便影像可以處理的多元。《國樂情人夢》的影像是不同角度、形狀、幾何圖形，而《SMAP X SMAP》是影像再疊上後製的東西，讓演員似乎可以出現在任何場景。到《理查三世》，我覺得他進化了，因為同步影像就是我即時拍即時投，但他又融合了預錄影像，像是「女人的痛苦」那場戲，雖然不是同步，他的概念是想要讓你以為同步，我覺得這又翻了一層，連觀眾都說：「蛤？你們不是現場喔！」，其實是預錄的，他又更高一階。

它就是「嘿嘿，我就是要讓你們覺得是同步，但其實不是啲！」我覺得他有點調皮，但這個調皮是基於這些的累積再進化一層，玩出跟別人不一樣的手法，我覺得蠻好的，就是鬼靈精怪。

白：您和導演一開始合作的時候，心裡覺得「哇！不行！」的原因是什麼？

梅：可能是不知道戲會長怎麼樣吧，就像《理查三世》這個作品，我是看了公視紀錄的影片，才知道原來演出長這樣。

但我現在越來越對導演有安全感，我以前覺得的未知，但我相信導演是已知，只是已知這個部分需要經過場地的測試、觀眾的測試。合作越久，我越來越懂王嘉明要的是什麼，就算不是很清晰也會想信他。之前擔心是因為不安全感，像《麥可傑克森》和《SMAP X SMAP》的時候就都是這樣，會一直喊著這是什麼東西啊，這真的可以嗎？但《理查三世》是經過長期合作的默契累積，加上自己也進步了，所以這次我自己演得很開心。

白：在演出結束後，會注意觀眾的評論或反應嗎？會因為觀眾的反應調整下個場次的演出嗎？

梅：首演完是一定會做微調的，但表演上的幅度通常不會太大，反而是導演的部分，會因為觀眾加入後，整個節奏、呼吸、流暢度會重新思考，所以通常首演後的會議是很重要的。

附錄六、陳家達訪談收錄

訪談對象六

受訪人：陳家達（以下簡稱達）

採訪者：白欣平（以下簡稱白）

時間：2018 年 8 月 14 日

地點：課廳（臺北市大同區西寧北路 104 號 2 樓）

白：您和王嘉明導演是研究所同學，從研究所時期一起做的作品到《理查三世》，對於導演的工作方式覺得有什麼轉變或不一樣嗎？

達：嘉明做導演比較有趣的是一直都像在玩遊戲，以前表演課的課堂作業就可以看出他有很多空間、面向或切入點比較不是從演員的角度去想到的，沒有辦法一次就問清楚他要做什麼，你得要慢慢地瞭解，玩到最後才會知道：「哦！原來你要做這個」。他也覺得沒有必要一開始就給演員限制的指令，因為怕演員接收到某些指令時就以為只要做什麼就好。他的戲從在學時期到業界，都會有一種老頑童的感覺，像在遊戲。進步當然是有，經營多層次、結構性的戲時是比較駕輕就熟的。以我們在排《理查三世》時，你光要搞清楚皇室成員之間，然後上代、下代的恩怨情仇，就已經很難了，但他已能夠把它切成很多個不同的時空面向。他的拼湊很隨興，也很好玩，不見得都是平行的東西，可能有時候垂直，然後突然一個斜角的這種關係排列。

白：《理查三世》中，您飾演 George 這個角色的時候，在準備的過程中，或是正式排練的時候怎麼處理這個角色？

達：George 就是一個倒楣鬼，他在這些權力鬥爭當中比較沒有野心，他比較希望維持一個和諧。George 對於大家而言是一個無害的人，連他自己為什麼會死他都不知道。為了達到這個無害，王嘉明叫我試試看費玉清的走路姿態，所以

我出場時就加入一些那種姿態來講話，和 George 的無害就有趣的不謀而合，因此稍微有這種綜藝符號的元素。

白：您在《理查三世》中，跟王靖惇、崔台鎬一起搭配「聲身分離」，準備同一個角色的「聲身分離」過程中，怎麼互相溝通？

達：我會先跟兩位演員聊一下，比如說我跟靖惇聲音，身體演 George；我跟崔台鎬聲音，身體演 Buckingham，我們會先聊我們對這個人物的想法，然後對這段戲，我們找到對這段戲詮釋的一個共識。當對戲重點的解讀不同時，我們就會試。最後調配到我們兩個都同意：「哦，那也許我們可以合併兩個人的意見，然後試試看。」所以會比自己一個人做功課，容易長出新的可能性，因為沒想過原來其他人想這個人物是這樣想的。

我覺得身聲分離中的聲音表演比較難。因為是要講話的人去跟，所以演身體的人詞熟了之後你就是演自己的。當然，在跟對手配的時候，聲音質感跟你不太一樣，所以你會意識到我的身體可能要配合那個質感，可能會去強化某些線條，或是某些強度。個人覺得身體反而是就比較有玩的空間，比較自由，因為每一場聲音的狀況不一樣，就會有一些身體上的調整。

聲音演出時像是幫一個會動的傀儡配音，因為觀眾是從聲音聽到台詞，配音時就還是要很符合那個人的身體的動能，不能讓大家覺得你的聲音和身體搭不起來。舉例來說如果他身體動那麼大，但你聲音「啊（輕聲）」，那就搭不起來，那反過來說，如果他動這樣（微動），但你聲音「啊！（用力的聲音）」，那也搭不起來。我覺得聲音表演的人在現場是要更專注的，演身體的人我反而覺得會有些自由。我記得下半場我幫崔台鎬配音，有一段攝影機長鏡頭跟拍 Buckingham 走出來，然後他會講一堆冠冕堂皇的廢話，很多形容詞。結果因為即時投影出問題，造成他（身體）在投影上 Lag，現場我（聲音）只好也應變演 Lag，變成「憂鬱的，快樂的，傷心的，傷傷傷...心的」總之，聲音的出錯是比較容易被觀眾發現的。

現場技術上的受限，讓很多細節可能沒辦法更精緻。我除了演員之外，我還有 part time 廣播主持人，所以我比較知道怎麼跟麥克風合作。以前在英國唸書的時候有一堂課叫 radio drama，對麥克風講話可以有很多聲音變化，不是大家想像那種純”廣播式的聲音”，其實換共鳴的地方就可以有不同的感覺。

在排戲初期導演希望我跟大家分享聲音，如果一直很大聲的投射，有些質感是出不來的。在錄音間時麥克風會放的很近，才可以收到聲音細膩的變化。但在劇院裡面，如果把麥克風放那麼近，其實聲音會糊掉，所以差異度還是得靠比較大（聲音）的變化、明顯落差來做聲音區隔。那時候我就想做區隔人間和陰間的聲音，所以我想用一些比較低沉、比較裡面的聲音，我那段講完，我們的音控跟我說那段完全聽不清楚。那個麥克風必須要大聲的講話才會收到，他沒辦法做這麼精細的質感區隔。因為我們拿到的是手麥，不是那種錄音間的高級麥克風，所以這個要求後來導演可能也妥協了。當然他的主要概念還是有被執行，但是我覺得因為技術上細膩度無法做得這麼豐富，不然導演在配音上就會做更精細的區隔。

白：《理查三世》是您第一個參與這種同步影像的演出形式嗎？如果不是，之前的演出與《理查三世》有什麼不一樣？

達：不是第一次，姜富琴導演在《你傷不起的腐女》有做過，她是在另一個空間錄，然後你走過去對攝影機演時變成另外一個角色，並且跟錄好的部分出現在同一場景裡，跟《理查三世》包含了複雜大量的運動調度比較不一樣，利用攝影機與投影讓演員進到另一個場景。

我覺得在劇場裡的同步投影，好處是他能夠讓你在舞台上製造出不同的舞台空間幻覺，還可以馬上切割出另外一個時空，這點是同步投影用在王嘉明的戲裡最成功的地方。比如《理查三世》裡倫敦塔的空間，你在舞台上的呈現，不管你怎麼做，就算你花大錢，都無法滿足觀眾對於倫敦塔那個時候裡面氣氛的想像，畢竟靠劇場燈光大概能做的就只有這樣子。可是如果靠攝影機框住了那個世界，你就會覺得很容易被說服，這個就是我們偷窺到的倫敦塔裡面的樣子。

白：您對於同步影像這個演出形式的想法是什麼？

達：我後來出國念的就是鏡頭表演，所以回臺灣後我舞台劇已經越接越少，反而以演電視電影為主。所以當王嘉明想這麼做的時候，我也希望透過這個機會能在舞台劇上的影像，把對於影像表演的知識加入進來，也想發掘有沒有什麼新的可能或改變。但後來發現雖然是影像表演，但其實還是在舞台上，我覺得觀眾接受的基礎點不一樣：畢竟那就不是坐在電影院裡，或是電視機前

表演上，我自己覺得在舞台上面對鏡頭的時候，因為考量到有現場觀眾在場，影像不是事先預錄好的，你也不是在後臺或翼幕，你就是站在舞台上的，所以表演的力量是會流動的。因為有些時候你必須專心面對攝影機，有時候又必須面對現場的觀眾。尤其是當處理一大段的獨白時，會分出更細膩的 beat。舉例而言，假設我這一段獨白是要強調心中某個陰暗面的計畫，我就不須直接面對觀眾，不須為了舞台下的觀眾投射，沒有了第四面牆的形式，因為有攝影機的影像、聲音，此刻好像可以更放鬆的對著攝影機演。然後演一演換到下一個 beat，讓觀眾知道我是演給現場看的，這時同步影像就變成了一個輔助。所以我覺得演員在舞台上面對攝影機，不是只有我跟攝影機的關係，是有時對攝影機、有時對觀眾，有時則是「觀眾與我跟攝影機」，這點蠻有趣的。

白：《理查三世》中，在陷阱室的段落就只有您和攝影機而已，那個段落就是使用面對鏡頭的表演嗎？

達：陷阱室的台詞牽扯到很多的流動，所以秒數都設定的很準。舉例而言，我們從這個樓梯走下去，這個機關走去到那一點，台上演完到這點開始拍，然後剛好到哪個狀態、講哪句台詞，都是要經過很多時間的磨練。所以我覺得演太少場了，如果演了三十場，很多東西可以固定，你可能已經可以完全對著攝影機演。但是我們那時候狀況是比較為了那整體的 timing，攝影機就變得比較像紀錄側拍而已。演員要趕快把那個 timing 卡準，留到陷阱室給和另一個演員的互動、位置、台詞...等等。也要注意搭到哪一句他會走動到哪裡，又不能穿幫，常常演一演，你就要趕快繞到攝影機的另一邊，光處理以上這些，我們那時候

就處理了很久。所以我覺得演這麼少場，不足以讓演員消化到「我現在可以好好對攝影機演戲」的程度，反而比較會忽略攝影機，你還是會著重在現場和其他演員的 timing 互動，只是知道攝影機在那邊。頂多只能意識到說我不能演那麼“忘我”，有面向是要給攝影機的——這點對於拍戲較多的我比較容易，有些對於鏡頭比較不熟悉的演員可能在演出時不知道自己演到整個身體都擋住攝影機鏡頭，都看不到了。雖然我要卡那個位置和 timing，但因為常演出鏡頭的表演，所以我還是會自己去找攝影機以及我知道我什麼時候會被拍到，要不然就白演了。

白：因為您比較習慣鏡頭表演的關係，所以相較之下攝影機的在場，比較不會影響到您嗎？

達：可以這麼說，我比較知道什麼時候要等攝影機。比如我們出場的時候緊接下一個要接電梯的戲，從舞台往下走的時候在鏡頭前會晃過去就沒了，所以我要特別要調整走的速度和方向，至少讓自己被拍到，過去之後因為拍不到了，就會開始小跑步。這點就是因為技術比較熟，你知道攝影機沒有拍到時就要偷時間，因為接下來就是要被拍電梯剛好要開、要上去，有時候電梯被叫到二樓去，我們要趕快把電梯按下來，這樣攝影機走過來的時候，才剛好可以演。持攝影機的人大部分是 Fa，也是一位很資深的演員，所以他其實蠻瞭解每一段戲演員的動作狀態，有時候 timing 沒有配好也會幫忙救。比如說 pan 過來這邊演員應該要出現卻沒有，他就會 pan 慢一點，會讓鏡頭看起來不會像是人還沒有到而不知道怎麼辦，他知道演員待會要怎麼動，加入些攝影機運動，讓演員可以進來。

白：在《理查三世》中，「同步影像」搭配「聲身分離」的演出方式，您覺得有什麼困難的地方？

達：困難在於演員要怎麼給更精準的表演，就是你知道拍到的那一刻，你就是要到這段戲的什麼樣的狀態，因為攝影機拍過了就沒了，所以變成可能對於一直在演舞台的人剛開始的時候會有點綁手綁腳。但這種形式的戲就是要精準，

不管你今天感情比較濃厚還是想講長一點，就是要想辦法在下一句剛好演到那個地方，不然就會拖到時間，一拖到這邊後面也會拖到，所以我覺得這是對演員一個很好的訓練。另外一點，因為影像是現場畫面的關係所以會 Lag，剛開始會很不習慣，以為你講完了「我講到這邊了」，但你畫面中嘴型還在「我講到」。剛開始會蠻干擾的，後來我們就是只能不管，你不能想這件事情，就是演下去、講下去。

白：您認為舞台表演和鏡頭表演有什麼不同？在詮釋真實這件事情上有什麼不一樣？

達：先撇除不同劇種，都是寫實表演的話，演員就是一種騙術，要騙過觀眾、騙過對手。面對舞台和鏡頭，騙的方式不一樣，在鏡頭上提供的那個過程要看起來更接近真實。

鏡頭表演，演員要做的是一個過程的呈現，這個過程只要有拍到，剪接師就知道要怎麼剪，演員要做的稍微比較單純，因為鏡頭沒有製造幻覺這件事，那個過程反而要更貼近真實。鏡頭這麼近，要把表演方法換成更內在的方式。它比較不像舞台劇就是要從頭到尾，2.5 到 3 個小時，這個旅程我就是只能用在這個台上，讓身體和聲音帶你走，頂多就是加上燈光與音效的輔助。舞台是幻覺，那幻覺裡面本來就是真實、虛幻參雜其中，它強調的就不是百分之百真實，因為真實情感沒有藉由身體線條與聲音技術呈現的話，坐在那麼遠的觀眾是看不到的。

有些舞台劇演員轉來演電視或電影的時候，常常被很多導演嫌說太演，我覺得不是太演，我相信對演員來說情感是一定要的，絕對會給人感覺，可是這種表演方法在鏡頭面前就是「演」，因為你多了，你利用聲音或身體去製造情緒的幻覺，在鏡頭上觀眾就不會買單。或反過來很多只演電視的去演舞台劇，常會被導演說在舞台上沒有能量。那到底什麼是「能量」跟「太演」呢？我覺得並不是他們真的「太演」或者沒有「能量」這個問題，我覺得是他們不懂應該要用的技術。你現在面對 1500 個觀眾，跟你只面對一台攝影機的時候，是完全

不一樣的事情。

總之，兩個對比來講最大的不同就是舞台製造幻覺，鏡頭則是呈現劇本某些片段的過程，演這兩種對演員而言會有不同的成就感。

白：回頭看《理查三世》，您覺得有什麼地方可以再改進，或是有什麼遺憾嗎？

達：初期其實是有想幫我們做一些比較特別的身體訓練，比如有找老師來教大家梨園戲的身段、找乃璇來幫大家上一些伊朗現代舞的線條等等。後來大家太忙了，排戲又變成要把戲和技術弄熟，所以身體上可能沒有達到嘉明想要做的那些實驗。因為聲音和身體要分開，也許在表現上可以更有些不同的面向與風格，但當時沒有多的時間，所以身體的處理上只能夠做到某種線條。演理查三世找了三個人操偶，有的時候甚至只是手杖，這是一種風格，既然有這種風格存在，我想觀眾是可以接受其他角色可能更像傀儡的風格。我想如果能再重排的話，也許這方面可以加強，也可以給大家多一點時間。但很難，臺灣目前的製作的預算與時程不可能。

白：有一次《理查三世》演出時電腦當機，您怎麼解決，當時的感想是什麼？

達：那次如果沒有影像的話，其實大家會看不懂你們在幹嘛。那一場我是坐在台上配 Buckingham 的聲音，但因為他身體不動就沒有配音需求，所以我不算是第一線去面對這個狀況。那時候要開始唱一個比較逗趣的 rap 的歌¹⁴³，那沒有影像觀眾看不懂，大家就不知道該不該唱，當有演員唱了第一句之後，大家就是假裝有影像的把他唱完，演員在台上要蠻有默契的。後來舞監覺得沒有辦法了，因為沒有影像對話根本無法成立，觀眾聽不懂你在講什麼，才因為技術問題把大幕降下來，因為《理查三世》影像使用那麼頻繁，少了一個就根本不成立了。

¹⁴³ 《理查三世》劇中的詛咒之歌。

白：在《理查三世》演出完會去注意觀眾評論嗎？會因為觀眾評論，而調整下一次的演出嗎？

達：這個戲有很多是導演風格詮釋的選擇，所以要改還是要先詢問過王嘉明的意見。因為它不光是表演，它看的是整個形式，所以這個戲倒是沒有發生看到什麼觀眾意見後需要調整的地方。但是別的戲的話，就會比較常遇到了。觀眾可能會特別提出哪個演員怎麼樣啊、劇本怎麼樣...等等。通常會去改的大概都是我們之前工作時沒有發現邏輯上有衝突的地方被觀眾看到了才會改。也許少了一個什麼樣的細節，舉例來說：「他前面都已經這麼恨他了，為什麼經過他的時候他卻沒有任何反應？」如果是這種意見，就會想說：「對對對，這裡經過時我們應該多個什麼東西。」然後就調整。但因為表演有時也有很主觀的，所以通常不會調整表演。觀眾喜歡或討厭某個演員，看喜歡的演員做什麼都成立，連他跌倒都覺得好好看！觀眾討厭的演員，他做得再好都覺得騙人！假的！所以這個很難。我自己是在表演跟劇本邏輯上有一些自己沒有想到的 bug 但觀眾發現了才會去做調整。

附錄七、崔台鎬訪談收錄

訪談對象七

受訪人：崔台鎬（以下簡稱崔）

採訪者：白欣平（以下簡稱白）

時間：2018 年 9 月 11 日

地點：秘氏咖啡（臺北市大安區浦城街四巷 30 號）

白：您在《理查三世》中主要飾演 Buckingham 這個角色，對於《理查三世》莎士比亞原著劇本以及王嘉明導演改編劇本的想法是什麼？如何詮釋這個角色？

崔：我先說我的經歷，原本《理查三世》是北藝大某一年的公演，那時劇名叫《理查三世與他的停車場》，原本學製的學生演員因為時間關係沒辦法參與演出，王嘉明叫我去救火，扮演愛德華二世，是理查三世的哥哥。但因為是救火的關係，我沒有說話，幾乎是肉身演員。這個製作前後做了三個版本，我參與前兩個。Buckingham 這個角色很明顯的就是理查三世身邊的一個弄臣，他為了鞏固理查三世的權利而做了很多齷齪的事情，但最後反而被理查三世捅了一刀。對我來說理查三世就是鄉土劇。我自己覺得《理查三世》Buckingham 這個角色會有一些類型化的狀態必須出現，尤其在這樣子的形式底下，需要有一個會看臉色、巧言令色的人，我覺得要讓觀眾一眼就知道是在這樣位置上的角色。要說做了什麼功課，我倒覺得有看莎劇原文的獨白都好，但其實光技術層面，大家已經忙得半死，沒有那麼多的時候去挖更深，或是說我要去呈現一個不太一樣的 Buckingham。

白：《理查三世》的演員蠻多都是出身自戲劇相關系所，您對原著熟悉嗎？或是在這之前有演過嗎？

崔：其實完全沒有，說起來戲劇系比較常碰到的莎劇是《羅密歐與茱麗葉》、《哈

姆雷特》、《馬克白》，歷史劇比較少練習到，尤其是整本演出，常是老師、學製或作品才有機會讓學生仔細分析或接觸劇本演練。

白：您之前參與過王嘉明的另一個與同步影像相關的演出作品《SMAP X SMAP》，與《理查三世》有什麼不一樣？

崔：當時他在《SMAP X SMAP》會使用攝影機這個媒材，我自己個人覺得是90年代的媒體佔了一大部分當下世代人的回憶，他很愛思考劇場空間的可能性，他就想利用這樣的媒介去創造新的可能。《SMAP X SMAP》攝影機就是四臺直接架在舞台上，演員就是跟著這些攝影機做配合，所以比較像是真的拍電影。台上演員的走位是服務攝影機的，沒有所謂的主要角色，所以整個劇場是一個攝影概念，下面的空間就是一個攝影棚，大家的視線都是在螢幕上，空間的使用就會完全不一樣。《SMAP X SMAP》比較直接在玩媒體的事情，劇場空間使用方式跟《理查三世》差別很大。《理查三世》是在劇場的當下或這棟建築本身，尋找不同角度的建築拍攝可能，他以攝影的角度去抓演員和空間，所以觀眾看到的不會只是舞台本身，可能看到劇院的樓下或是別的地方。把這些地方結合在舞台上會有什麼狀況發生，我覺得這是王嘉明那時候想要達到的事情，包括偷窺感、監視錄影感、內心獨白的自拍感，《理查三世》做了比較多融合的視覺給大家看。兩邊的困難不一樣，以比重來說《SMAP X SMAP》的比較重是在投影幕上，理查三世就相較之下還是以舞台為主、以劇場性為主。

白：從以前到現在，您和王嘉明導演的工作模式有什麼不一樣嗎？

崔：王嘉明導演他也是我大學老師，畢業後跟他合作幾次後，發現他每個作品要的表演狀態都會因劇場作品本身的媒材或是性質做調整。像這次也有接觸很多影像上的表演，就是在劇場當中有影像投射，在影像投射的表演跟在劇場本身肉身面對觀眾的表演，那時候他要求蠻多不一樣的層次，比如鏡頭是特寫，我動作就不用做大；或者有時候是「啞景」的時候，我要讓觀眾知道是我在說話，就要做得比劇場明顯。有些鏡頭是從我背後拍的，我就必須由動作發現，有一場戲是在圓桌會議，那場戲我們排的時候，希望講話的人要站起來，因為

是配音，聲音來源是不同的，這樣觀眾才會知道，這戲對演員而言，要做的是技術切換這件事，在鏡頭裡頭表演、在劇場上面表演或是在聲音上的表演。我比較例外，我比較多是身體，聲音沒有，但有些演員是聲音跟身體都有各自的角色，像小八（趙逸嵐）的身體是愛德華二世和小愛德華，但聲音是伊莉莎白的聲音，他就必須做轉換，所以當其他角色一直變來變去的時候，演員的挑戰就在這邊。演員最高的訴求就不是演活 Buckingham 這件事情。

白：《理查三世》中，您在與導演工作「同步影像」時，導演是如何引導及做演員調度的？想請您分享與導演工作的過程。導演會給角色詮釋上的建議嗎？會如何引導演員？

崔：《理查三世》的空間都有場勘過，包括側台化妝室、地下室，或者是二樓包廂觀眾席區，都與影像設計規劃好之後才去做的策略。調度基本上沒什麼特別的地方，當然有測試的過程，在排練場玩最兇的就是理查三世的個人視角，第一場戲他在求婚，都是用第一人稱捕捉，那個東西就是拍當事人，手要怎麼去摸他的臉，就要 cue 好，像跟操偶一樣，在這個時間點把我的手伸出來，王嘉明很多戲都是進劇場才知道，怎麼會長這樣，或是這樣也許不錯。

王嘉明有他厲害的地方，他找這批演員會自己生出東西給他看。他給我們方向，我們會自己去做調整，他在鏡頭前面會稍微調整。詮釋上的建議王嘉明會給，但不會說：「你就這樣演就好。」會看你怎麼丟。《理查三世》裡面其實蠻多類型化角色，像伊莉莎白就是一個愛漂亮、愛裝哭的那一種，也許就是一個婊子，聲音可能就要矯柔造作一點，是可以有點類型的角色。Buckingham 會選陳家達可能因為他的聲音本質可以做出壞壞的感覺，然後理查三世是謝盈萱，她本身某層面表現力很強，他用她的聲音去做這些事情。其實《理查三世》這些歷史人物在英國人的心中深植人心，可是對臺灣的觀眾來說，要在快的時間點內分辨出哪些人是什麼個性，哪些是好人、哪些是壞人，哪些人是算計別人的人，觀眾才會融入劇情發展，如果不這樣做，大家都挖很深刻，觀眾反而看不到誰是誰，莎士比亞沒有要介紹這些角色的意思，因為他知道這些角色大家都知道。

理查三世以前在國外的形象就像曹操這樣的奸雄。今天在臺灣演三國誌就不用介紹曹操是奸雄、梟雄，大家都知道這件事，那時候花很多時間在做這樣的認識跟釐清。

白：在《理查三世》中，「聲身分離」的演出方式，您認為是否會限制演員對角色的詮釋空間？

崔：每個演員必須跟自己的夥伴練習，我的話要怎麼跟身體對在一起，所以人聲合一，各自的練習就花很長時間，包括語氣的設定，中間就必須多很多時間溝通，有時候那些語助詞反而是有趣的地方，當然最好是配合我嘴型是完全對到的。技術上的限制是一定有的，因為變成互相要配合，可是有限制不一定是壞事。

這也是在《理查三世》王嘉明很聰明的地方，他用這些限制去限制你的狀態。因為有時候身體跟聲音分開、用攝影機拍，會讓你保持一種理性，讓觀眾抽離，因為莎劇的劇本很難用中文去演繹，所以用這個方式會讓你更理性的去判斷，觀眾保持一個理性的狀態去看待台上的演員，自然會有一個理性的方式去看《理查三世》。

另外一層就演繹莎劇而言，他知道聲音和身體這樣表現會比較豐滿。我今天可以顧好我的身體就好，另外一個演員顧好聲音就好，前面是配音，所以觀眾反而對理查三世的想像更廣泛。理查三世的樣貌到底如何，一直是英國歷史學家在討論的事情，他把理查三世用偶給虛化，是很聰明的做法。

白：在《理查三世》中，您飾演其他不同角色的聲音時，要如何塑造角色？

崔：兩個不同角色的聲音就是最直接的技術層面，我要同時入戲兩個角色，需要效果性的隔閡：一個聲音高、一個聲音低，才會比較有效。

白：想請您分享那時候和演員陳家達在飾演 Buckingham 時，互相配合身體與聲音

的過程？

我不是有一段順口溜嗎？有一場陳家達忘詞了，他就「哩哩哩」，可是我那邊嘴型一定要對到啊，因為是我的特寫，所以我就「哩哩哩」。其實這就蠻好玩的，可以看到演員誰在幫忙、誰落了什麼，這也是這個戲有趣的地方。每個演員的個性不一樣，演員判斷力好的時候，在正式演出有一些小小的即興層面也是好的，同樣的戲演了 50 場，有時一些演員彼此的交流會膩，會說這個戲沒有活性，製造一些新鮮感會讓整個狀態活絡起來。比較例外的是，他剛製造的時候他要跟我講，不然我沒辦法生出來，觀眾就會發現不同步，這就變一個很明顯的錯誤。

白：您喜歡「同步影像」此種形式的演出嗎？對「同步影像」的想法是什麼？

崔：會覺得它的遊戲性更強，在執行這些技術的條件反而會讓演員感到更自由。王嘉明的東西一定有幽默的成分在，那些幽默會讓演員覺得好玩、好笑，所以你要怎麼合作，讓大家會因有趣及好玩，使合作產生成就感。

白：在《理查三世》中，需要透過舞台媒介做現場表演，也需要透過鏡頭作表演，您如何拿捏這之間的平衡？

崔：對演員來講很多東西都是第一次，當下對著鏡頭的時候，很明顯就是對鏡頭表演。當共存在舞台上的時候，我覺得是以舞台為主，也取決於鏡位是什麼。像安公主那場戲¹⁴⁴，她同時在舞台和鏡頭上，觀眾會看到那位演員在走位、鏡頭也會跟她走位，所以台上是成立的、鏡頭也是成立的，所以她有兩個方向要顧。我的部分就比較單純，我在台上共存雖然也有影像，但不是 focus 的那種，有一場拿大聲公¹⁴⁵，所以我就單純比較以劇場表演為主。

¹⁴⁴ 莎士比亞的妹妹們的劇團《理查三世》第一幕，1-2c，安公主被理查三世追求。

¹⁴⁵ 第三場，Buckingham 協助理查三世，主辦活動讓市民擁戴理查三世當國王。

白：《理查三世》第三場，理查三世和 Buckingham 在化妝間準備，在這段走到台上的「同步影像」拍攝過程，您需要邊走邊對著鏡頭講話，會不會造成什麼困難？

崔：就是練很久，鏡頭就是理查的眼睛。鏡頭拍我，後面的大家要清場。路線也沒有想像那麼好走，因為是真的演出的後台，後面真的有戲服，機器的線、監聽的線也很多條。

白：《理查三世》演出中，發生的突發狀況或非您預期的狀況您如何解決？

崔：有一場祝 Margaret 生日快樂的戲，那一場的開歌就是我，但是音效沒出來，我不能講話，所以大家就在那邊互看，在那邊裝，然後我就偷瞄了陳家達給他一個眼神，他看到我往前就趕快來接，直接編一個台詞切換，大家變清唱，是一個很有趣的狀態。後來發現那一場投影機也當掉，那一場我們其實要躺在地上唱歌，觀眾一定也看得霧煞煞。那場戲後來過五分鐘，舞監看到系統完全當掉，就直接說，各位觀眾不好意思我們演出暫停十五分鐘。那時候很刺激，我們一直在想怎麼辦，因為很多表演是取決於跟影像有關係，他才成立，如果影像沒有出來演員在台上是真的不知道在幹嘛。

白：影像這個媒介比較像是被選擇的、是導演選擇的。一開始關於鏡頭前的站位和表演您如何拿捏？

崔：很多時候王嘉明自己也不確定，很多都得進劇場後，攝影機架好或是拿好，才知道哪一個角度最有效果，然後因為我們沒有那麼好的技術支援，所以那時候台上很多演員只能很精準去記：我手要放在哪個位置，我就只能放在那個位置。這些東西都是所謂的外在技巧，變成一定是要這樣觀眾才會透過螢幕知道拿了杯子。《SMAP X SMAP》和《理查三世》也做了很多這樣的事情，所以這些拿捏是很有趣的，演員不斷轉換哪邊才是我要讓觀眾看到的點。

白：現場表演的真實與鏡頭表演的真實，您認為有什麼差異？

崔：不用去定義所謂真不真實，我自己覺得一定是真實的。因為我不相信所有影像媒介的演員都是真實的，不是每一場戲都跟你來真的，很多厲害的演員不一定要這樣做，他知道怎樣做會達到觀眾認可的真實，他知道怎樣調配，自然會有大家所謂的表演出現，他一定會有真實的部分，可是其實不是寫實的，這就是媒介不同所產生的不一樣的表演方式。我必須清楚的知道，我要用什麼樣的媒介，我是用怎麼樣的溝通方式跟觀眾溝通，這是演員最有趣的差別。因為戲曲也是先從由外而內出發，都是先練功，演一演你就真的變成那樣的角色。路徑不一樣方法不一樣，可是我覺得，那個點那個高峰是一樣的。

白：劇場表演與影像表演，哪一種是您比較偏好的表演方式，或是您認為比較適合自己的表演方式？

崔：隔行真的如隔山，雖然這兩個都是演員，平常碰到的狀態不一樣。像配音員和廣播員都是聲音表演者，但他們需要的訴求完全不一樣。當然兩邊如果都有機會參與也很喜歡，影像有影像的方法，劇場有劇場的方法，會偏向劇場比較多一點的原因是，跟劇場的緣份比較深，自己很喜歡劇場，這個時代劇場變成是一個很珍貴的場域，我有這個機會跟資源，我也樂不可支在這個行業裡面工作。

白：在演出《理查三世》之前，您有參與過影像作品嗎？

崔：有接觸過影像表演，我覺得影像表演要的也不是真實，要所謂的能量跟技巧，眼神就是影像最需要的技巧，或導演的剪接，都會影響很多。是你能量的多寡，選擇的投射多大，聲音也是。很多時候想法會限制我們往哪方面想，但想法是複雜的，我在表演當下一定也會想：「是不是要啟發內在」、「怎麼讓情緒溢出來」、「怎麼投射」。拍影像的時候，一個鏡頭可能拍二十次，要重複那個狀態二十次，發生意外、採光不好、電燈不亮，當下有太多狀況干擾，必須要有技術性。劇場又是更加如此的地方。我們有時候會把表演想成單方面，但其實不是這樣，身體很多感官和知覺是一直在流竄。所以絕對不是我不用情緒和內在，一定會用。

白：您有提到《理查三世》演出次數少，至今過了大約三年的時間，現在回想當時的演出，您認為當時在表演上有什麼可以改進的地方或遺憾？

崔：演到這個作品蠻開心的，到現在還是有人記得那齣戲，或是很多人心中覺得：「那個戲真的很好看！」。然後可以改進的地方第一我覺得是所謂的熟練度，然後是大家的表演方式，如果可以再調整到更一致的水平會更驚人。這個戲的規模真的需要花一年半以上的時間去排練，所以很多時候不只個作品，很多臺灣的作品都是可惜在沒有資源沒有錢，沒有辦法讓一個戲排到一個完整的程度再上演。而國外這種規模的戲，可能有自己的劇場、對的環境可以直接排練與導戲。所以對製作上、演員熟悉度上這是最可惜的一件事情，但這就是一個永遠會存在的問題。

白：您短暫參與周東彥導演的《我和我的午茶時光》，合作感覺如何？您覺得王嘉明和周東彥這兩個導演的差別是什麼？

崔：我覺得周東彥的立場是一開始就確定要用媒體說故事，想說一個科技類的劇場，科技媒材如何使用在一個劇場空間裡，是以技術和媒介出發點的導演。

王嘉明還是以劇場為主，他以這個作品本身「為什麼需要這個？」、「為什麼需要媒體？」、「為什麼需要攝影機？」去做發想，他可能每次想要玩的東西不一樣，這項技術或媒材放在劇場裡面，觀眾感受如何？這些語彙、鏡頭語言、空間，會不會刺激別的感官產生新的感受、新的獲得、新的有趣狀態出現？或是演員參與其中的感受是什麼？這是一直以來他想要做的事情。劇場不用歸類在一個視覺的演出，它是一個面對面的、全部感官打開的一個空間。我這樣講是我的主觀。如果以《理查三世》跟《我和我的午茶時光》做比較的話，個人覺得很重要的是屏幕的擺設方法和使用，因為《我和我的午茶時光》是有四個大門簾式的屏幕，然後那個屏幕可以做切換、可以升高。演員出現在屏幕的後面，跟媒體投出來的東西做互動，有自拍也有遠距離對話。周東彥玩影像跟人之間的關係，我可以透過影像去很多地方，也可以透過影像找尋自己的寂寞，所以他的媒體的空間運用，對我來講比較包覆性。

嘉明這兩次用媒體、鏡頭去探索不一樣的方向跟空間性，剛好兩次他用大量媒體的戲我自己我都在，我覺得整體的能量不一樣，影像給出來的方向性也不一樣，選擇是不一樣的。

附錄八、王嘉明訪談大綱

一、關於《理查三世》導演手法

- 當初為什麼希望將「同步影像」這個表現方式，放在這個作品裡？
- 在《理查三世》舞台設計上，有沒有為了「同步影像」做了什麼特別的設計？
- 有預設《理查三世》中，戲劇和「同步影像」的分布、比重嗎？有主客體關係嗎？
- 在楊智博針對《國樂情人夢》做訪談的過程中，導演提到您注重結構，作品中會有不確定性，這樣的不確定性能夠產生對話與辯證。這樣的狀況也同樣發生在《理查三世》的創作過程嗎？

二、關於《理查三世》「同步影像」影像設計

- 在導演以往的作品裡，經常看到使用影像與表演結合的作品。如《Zodiac》與《SMAPXSMAP》等等。從《理查三世》裡，影像的拍攝分鏡是如何設計的？
- 攝影機在固定定點的拍攝，一開始把攝影機設置在地上，能拍到的範圍很侷限。之後後臺的影像，幾乎都是高往低處拍，加上最後投影時的分割畫面，會讓人聯想到監視器視角的方式。為什麼做這樣的鏡頭設計？
- 為什麼作品後段大量使用理查三世的主觀鏡頭？
- 後段的「同步影像」相對較多，而且較多手持鏡頭並大量拍攝演員臉部，有原因嗎？
- 後段有 KTV 字幕，影像是從舞台正上方往下拍演員躺著的樣子，為什麼這樣設計？
- 在《理查三世》中，有演員離開其主舞台場域，到劇場後台、幕後、地下走道、場外走道，甚至國家戲劇廳外的車道，此種將表演場域沿伸的概念，是怎麼發想的？其原因及目的為何？
- 認為「同步影像」帶給《理查三世》這個作品的限制有哪些？特色是什麼？
- 《理查三世》作品中還有「聲身分離」的手法，有沒有造成技術上的困難？
- 「聲身分離」和「同步影像」同時運用有想要達成什麼效果嗎？這兩個手法都有一種疏離感，是刻意的嗎？
- 演員有聲身分離及即時影像等等的技術層面需要顧慮，在導戲的時候是否有遇到困難或因為難以執行而捨棄的部分？
- 在引導演員演出這個作品的時候，有因為鏡頭和舞台這兩種媒介，做什麼調整嗎？

在導戲的時候遇到什麼困難？

三、關於劇場與影像

- 為什麼要在劇場中加入同步影像？對同步影像的態度？
- 將「同步影像」元素放入作品中，可以達到什麼效果？
- 為什麼要將影像運用在現場表演中？有其必要性嗎？反之，有了影像，演員在舞台上的必要性為何？
- 劇場、影像、演員的主客體為何？導演會怎麼解釋三者之間的關係？
- 導演在以往的作品中有用過雙面舞台，和同步影像的共通點是會造成空間、劇情結構和觀看方式的改變，這是導演使用這兩種手法的原因和目的嗎？
- 認為「同步影像」是目前的趨勢嗎？未來還有什麼想做的方向？在技術層面上會希望使用更複雜的技術，例如 VR 技術等等？
- 有沒有推薦也有用到「同步影像」的相關作品？
- 有沒有認識的學者在做「同步影像」相關研究？
- 在使用影像與劇場作創作的時候，有參考過哪些相關的作品？

附錄九、周東彥訪談大綱

一、關於《我和我的午茶時光》導演手法
《我和我的午茶時光》在發想時，是先決定創作媒材，還是先有了作品概念的發想呢？當初為什麼希望將「同步影像」這個表現方式，放在這個作品裡？ - 在《我和我的午茶時光》舞台設計上，有沒有因為使用「同步影像」做了什麼調整與設計？ - 在《我和我的午茶時光》中有預設影像與戲劇的比重，主客關係嗎？ - 為什麼會設計開頭和觀眾用社群網站互動的橋段？
二、關於《我和我的午茶時光》「同步影像」影像設計
- 從《我和我的午茶時光》裡，可以看出和以往不同的表現手法及形式。請問您當時為何會選擇使用四個長方形投影幕裝置的概念在作品中，其原因與目的是什麼？將攝影機放置在玩具火車上方，如何發想出此概念？其原因與目的是什麼？執行上面有何困難？是否有達到預期效果？ 《我和我的午茶時光》整個作品都有使用到同步攝影的方式呈現。其一是將攝影機放置固定位置拍攝，為何選擇如時鐘、魚缸等等的被攝物品？其二是讓兩位演員使用手持攝影機拍攝，是如何設計、構思攝影分鏡？為何要使用手持攝影機即時拍攝與放映？ - 在演後座談時，導演有提到，《我和我的午茶時光》在不同城市裡所投映的影像有些差異，如城市取景地的不同，在選擇取景地點、取景角度等等因素時，有何原因與目的？
三、關於劇場與影像
- 近年來運用影像與表演藝術結合的作品越來越多，您本身從劇場實務的概念出發，回國之後將多媒體的概念應用在劇場當中，可否請你談談影像裝置與劇場表演結合時，關鍵概念為何？ - 導演認為將影像運用在現場表演當中的必要性為何？或是影像展演時為何需要表演者？以及這兩者結合之間所需克服的問題？ - 導演經常使用影像與劇場結合，創作許多跨界的科技表演藝術作品。您認為「同步

影像」是目前的趨勢嗎？未來還有什麼想做的方向？

- 在您的作品中，影像的概念佔有很重要的位置，您的敘事與呈現手法，是否有受其他影像作品影響，如電影或錄像作品？

附錄十、《理查三世》演員訪談大綱

一、關於「同步影像」
- 在尚未參與「同步影像」這樣的演出形式之前，對於這樣的演出形式想法是什麼？（喜歡此種形式的演出嗎？認為其表演方式是否有其創新之處？）演出過後有何改變？ 《理查三世》是您第一個參與這種「同步影像」的演出形式嗎？如果不是，之前的演出與《理查三世》有什麼不一樣？（例如：導演編排手法、演員表演方式等等…。） - 演出中，您曾經遇到攝影機發生突發狀況或非您預期的狀況嗎？如果有，您當時如何解決？
二、《理查三世》中導演與演員工作方式
《理查三世》在與導演工作時，導演是如何引導及做演員調度的？想請您分享與導演工作的過程。 - 導演指導《理查三世》和之前其他作品的工作方式有差異嗎，從以前到現在與導演工作彼此有什麼轉變？
三、《理查三世》中的演員詮釋
- 您有做電影、電視的表演指導經驗，想請問您對於舞台表演與鏡頭表演的認知與看法為何？您認為這兩者有何差異？ - 舞台表演加入鏡頭，同樣都要表演「真實」，您認為兩者有何差異？ 《理查三世》中，加入攝影機拍攝，攝影機需要依照導演編排在演員周遭移動。請問您與攝影機互動過程中，攝影機會不會對您造成影響？（例如：走位與角色狀態）會不會因此受限？ - 同步影像的表現方式中，有在觀眾席無法看到的舞台空間（例如：黑幕後方、後臺休息室等等…）表演並進行現場拍攝的表演形式，對於角色詮釋上面有何差別？ - 在《理查三世》中，「同步影像」搭配「聲身分離」的演出方式，使演員在舞台上除了表演之外還需要考慮許多技術問題，會不會限制演員對角色的詮釋空間？ - 在《理查三世》中，加入「同步影像」及「聲身分離」這兩個創作手法，對於您

在角色的呈現與詮釋上，造成什麼影響？統一角色的聲音與身體？

- 《理查三世》演出至今已經過了大約三年的時間，在這期間您累積了許多舞台、影視的表演經驗，現在回想當時的演出，認為當時在表演上有什麼可以改進或遺憾之處？

四、《理查三世》中演員與觀眾的互動形式

- 《理查三世》演出結束後，會看觀眾的評論，或注意觀眾的反應嗎？會因為觀眾的反應調整下個場次的演出嗎？

附錄十一、《我和我的午茶時光》演員訪談大綱

一、關於「同步影像」
《我和我的午茶時光》是您第一個參與這種「同步影像」的演出形式嗎？在尚未參與「同步影像」這樣的演出形式之前，對於這樣的演出形式想法是什麼？（喜歡此種形式的演出嗎？認為其表演方式是否有其創新之處？）演出過後有何改變？ 《我和我的午茶時光》是您第一個參與這種「同步影像」的演出形式嗎？如果不是，之前的演出與《我和我的午茶時光》有什麼不一樣？（例如：導演編排手法、演員表演方式等等…。） - 演出中，您曾經遇到攝影機發生突發狀況或非您預期的狀況嗎？如果有，您當時如何解決？
二、《我和我的午茶時光》中導演與演員工作方式
《我和我的午茶時光》在與導演工作時，導演是如何引導及做演員調度的？想請您分享與導演工作的過程。
三、《我和我的午茶時光》中的演員詮釋
- 您對於舞台表演與鏡頭表演的認知與看法為何？您認為這兩者有何差異？ - 您如何準備角色功課？《我和我的午茶時光》和之前其他作品的角色準備過程有何差異？
四、《我和我的午茶時光》中演員與觀眾的互動形式
《我和我的午茶時光》演出結束後，會看觀眾的評論，或注意觀眾的反應嗎？會因為觀眾的反應調整下個場次的演出嗎？ 《我和我的午茶時光》有在國外演出，觀眾反應有何差異？