

# 從劇場到擴延電影：

《獨立時代》的互媒影像 \*

## From Theater to Expanded Cinema:

The Intermedial Image of *A Confucian Confusion*

林克明  
Ke-Ming LIN

國立聯合大學臺灣語文與傳播學系副教授  
Associate Professor, Department of Taiwan Language and  
Communication, National United University

### | 摘要 |

在投入舞台劇創作的兩年後，楊德昌重回電影的行列，製作了電影《獨立時代》（1994）。由於這份淵源，這部電影（被視為）受到這些劇場經驗影響，呈現出過去未曾出現的「卡通化」的角色定位和演出方式。雖然這種具有劇場感的表現方式並未獲得正面的評價，但是本文認為這反而反映出楊德昌對於電影的獨特思考：將電影視為具有多重媒介肌理的互媒介（intermedium），允許各種互媒關係能夠在其中發生。藉由對《獨立時代》中的盒內鏡頭、雙人鏡頭、水平走位／水平鏡頭運動等手法的檢視，本文嘗試梳理出楊德昌如何透過電影打開與劇場、繪畫、擴延電影的對話，並以此表現出他對當代台灣社會的思考。最後，以一段楊德昌在拍片現場騎自行車的影像紀錄為引，本文認為《獨立時代》互媒影像的呈現或許並不只是劇場經驗的一時影響，而是楊德昌這位具有多項才華、對各種藝術熱愛的創作者，始終擁抱電影的原因。

**關鍵詞** | 楊德昌、獨立時代、互媒介、互媒性、劇場、擴延電影

\* 本文修訂期間，受惠於匿名審查者的珍貴建言，使本文論述更臻完善，特此致謝。

\* 本文投稿日期：2024.01.08；  
最後修訂日期：2024.06.23；  
接受刊登日期：2024.06.24。

## | Abstract |

After two-year stage directing, Edward Yang returned to filming and made the film *A Confucian Confusion* (1994). Due to his stage experience, the film was conceived of with a sense of theater. The film with the sense did not acquire a positive rating at that time, but it indeed exhibits Yang's special understanding of cinema, that is, an intermedium with multimedial nature in which intermedial relationships can occur. By examining the techniques of tableau shot, two-shot, horizontal staging/ horizontal dolly movement used in the film, the paper intends to clarify how Yang brings about a dialogue between cinema and other arts like theater, painting, and expanded cinema, and how he conveys thoughts about the contemporary Taiwan society through these intermedial images. Finally, according to a short video clip about Yang's cycling in the scene of the film, the paper regards *A Confucian Confusion's* intermedial image not as merely an effect exerted by Yang's stage experience, but the reason of why he takes a passion for film.

**Keywords** | Edward Yang, *A Confucian Confusion*, Intermedium, Intermediality, Theater, Expanded Cinema

1994年上映的《獨立時代》(A Confucian Confusion)是一部被嚴重低估的電影，不僅在台灣票房上表現不佳，也未獲得國外發行商的青睞，甚至在專業影評眼裡也有所不足。<sup>1</sup>但是如果從楊德昌整體的電影創作歷程來看，這部電影的特殊性和重要性卻是顯而易見的。《獨立時代》作為楊德昌的第五部長片，是他第一部喜劇電影。這部影片是他聚焦白色恐怖時期的《牯嶺街少年殺人事件》(1991)之後，重回到他熟悉的現代都市題材，而這個以(台北)都市為母題的創作方向，一直延續到他之後的作品，因此與之後的《麻將》(1996)和《一一》(2000)合稱為「新台北三部曲」。值得注意的是，在《牯嶺街少年殺人事件》(1991)與《獨立時代》之間的三年時間，楊德昌投入了舞台劇製作，將原來的「楊德昌電影公司」更名為「原子電影與劇場」，在公司內增設劇場部門，並於1992年及1993年分別發表了《如果》及《成長季節》兩部舞台劇。其中《成長季節》被視為《獨立時代》的前身，該劇首演更與《獨立時代》電影開鏡記者會同步，顯見《獨立時代》與劇場表演的關聯頗深。<sup>2</sup>

從以上對於《獨立時代》背景的描述可見，《獨立時代》在楊德昌的創作生涯中，佔據一個轉折的位置。除了從嚴肅的歷史題材轉向都會喜劇之外，楊德昌在電影之外嘗試劇場的藝術創作，促使他的電影《獨立時代》受到這些劇場經驗的影響。然而，對於後一種轉折，並沒有被視為是一種成功的轉型，這點從影評的意見可以得知。<sup>3</sup>因此，關於《獨立時代》的評價，往往是對於影片中台灣當代都市生活的道德反思給予高度肯定，而影片中被視為受到劇場影響的表現則被視為失分的策略。不可否認，《獨立時代》透過對「儒家」的重新省思來反映台灣當代社會的「困惑」

<sup>1</sup> 關於對《獨立時代》的負評，除了本文所關注的黃建業對於影片中誇張表演方式的批判外，還包括了弗東所指出的過分強烈的野心(即企圖兼顧藝術及商業)，以及聞天祥對於片中脫離口語現實的長篇大論的不耐。三者的評論，分別見黃建業，《楊德昌—台灣對世界電影史的貢獻》。台北市：躍升文化，2007：152；尚一米樹爾·弗東，《楊德昌的電影世界：從《光陰的故事》到《一一》》，台北：時周文化，2012：146。聞天祥，《過影：1992-2011台灣電影總論》，台北：書林，2012：40。

<sup>2</sup> 黃建業認為，《獨立時代》之所以走向喜劇發展，以及角色人物的誇大演出，即是受到楊德昌劇場經驗的影響。(2007：148)尚一米樹爾·弗東在他對於《獨立時代》的評述中，也將這部電影與喜劇與劇場連結。(2012：142)

<sup>3</sup> 黃建業認為，《獨立時代》作為楊德昌初次處理喜劇的電影，為求喜感的建立，在人物處理的部份流於浮誇，使得角色過於扁平化，但又缺乏成熟的演員讓這種浮誇轉化為一種風格，來展現楊德昌的意圖，故他將此視為這部電影的「失誤」以及楊德昌的「失手」。(2007：152)。王昀燕在《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》(2016)一書中，也將此視為《獨立時代》的一個重要問題，並對於這種由浮誇表演與扁平化角色構成的「卡通化」效果，與《獨立時代》的參與者如鴻鴻等人進行多次討論。對於這個負評，鴻鴻的意見與黃建業相似，指出《獨立時代》多是由學生或剛畢業的演員擔綱，火候不足，無法構成如楊德昌期待的比較風格化的演出。

的確是本片值得稱道之處，但本文認為楊德昌試圖將他的劇場經驗融入到電影之中的表現方式，其對於電影美學的貢獻亦不遜於前者，而這種融合也能夠讓我們一窺楊德昌對於電影的思考與企圖。檢視《獨立時代》之所以受到低度評價的理由，楊德昌在《獨立時代》座談會中對於「人物卡通化、漫畫化」的說詞被作為評價上的重要依據，以說明這部電影過度著重在劇場演出方式的「移植」。事實上，對楊德昌來說，他在電影中所採用的任何新的嘗試，都不會只是一種簡單直接的移植。就如大衛·鮑德威爾（David Bordwell）對於楊德昌的評價：「有一種電影人會嘗試對手的方法，然後會依據自身的傾向將這些方法盡各種可能方式來使用，為自己的電影注入新生命，並能轉化為自身創意工具箱的新工具」，（Bordwell 2016）<sup>4</sup> 楊德昌正被他歸於此類。如此一來，當我們思考《獨立時代》如何受到劇場的影響時，也應該循這一角度，從楊德昌如何基於他的傾向，以各種可能的方式來使用劇場的元素，為他的電影導入新的可能性。這個立場即構成本文探索《獨立時代》的起點。

在進入《獨立時代》的討論前，我們必須先將劇場放置在楊德昌的整體創作思維下來思考，因此產生兩個提問。一是劇場對於楊德昌電影的意義。對楊德昌來說，在電影中納入其他異質媒介的情況並不乏見，《恐怖份子》與《一一》的攝影均是明顯的例子。值得注意的是，同樣都是作為楊德昌的台北書寫，介於《恐怖份子》與《一一》之間的《獨立時代》卻是選擇納入劇場這個媒介。關於楊德昌的這個選擇，我們可以借鏡江凌青將《恐怖份子》和《一一》中異質媒介的使用連結台北的「人一城」關係所進行的比較分析：（江凌青，2011：175）《恐怖份子》的異質媒介是攝

<sup>4</sup> 鮑德威爾的這段話，雖然是在用來說明楊德昌如何引用及轉化侯孝賢的手法，但是以楊德昌追求突破、堅定不妥協的個性，這段話同樣可以說明他對於任何新方法的思考。

影，是一種人們可以自由操弄放大真實的媒介，意味著人們沉溺於媒介的使用，而讓城市成為自己的樣子；相對地，在《一一》中，相機依然是重要的異質媒介，但是它已經與監視器等同，各進一步與各種建物的窗框等同，成為純粹的「螢幕」，也就是《一一》真正的異質媒介，<sup>5</sup>則反映出媒介成為真正的觀察者，人以及城市都只能是被紀錄的對象。基於這個比較來思考劇場，不同於攝影將城市作為純粹的想像，也不同於螢幕／監視器將城市作為純粹的紀錄，劇場，就如基姆·索爾加（Kim Solga）等人所指出的，是最適合用來理解人與城市之間的「互動」，而能夠表現出人在城市中的「細微、多樣、活生生的經驗」。（Solga, Hopkins and Shelley 2009: 3）換言之，《獨立時代》的劇場，可以視為楊德昌對於台北的思考從主觀想像到客觀抽離的過渡，反映的是人居於城市空間所進行的調適和因應。

另一個問題在於，楊德昌所思考的劇場是什麼？或者說，他想導入電影的劇場是什麼？如果就他所導的舞台劇來看，特別是《如果》，其所思考的劇場絕非如「主流劇場」或「傳統劇場」一般的「大劇場」，而是接近1980年代崛起的「小劇場」。我們可以從陳湘琪的一段訪問來一探楊德昌的「劇場」：

《如果》在皇冠小劇場演出，我從沒想過劇場空間兩邊都可以有觀眾席，他是先驅！早期劇場觀眾席大都集中在單一邊，演員對著單一面向演出，但他讓觀眾席分散在兩邊，演員在中間演。因為現實生活中人不會單對著某一面向生活，人會移動，方向轉來轉去，這是很自然的真實感。傳統舞台劇單面式演出，看似寫實，並不寫實，

<sup>5</sup> 江凌青在文中將這個「螢幕」連結到建築以及電腦遊戲等媒介，但或許我們可以將此視為可以不斷吸納新媒介技術的「元」媒介。

所以楊導把攝影機透過不同角度拍攝的空間概念放進劇場空間，打破傳統劇場空間單一面向的表現方式。那一次我覺得好好玩，過去我們演舞台劇會意識到隨時「打開正面」對著觀眾演，現在變得很自由，我們在空間中自由移動，沒有限制，沒有要服務哪一個面向的觀眾，每一個角度都是人物真實存在的表現，不管觀眾從哪一個方向看過來，都是最真實的畫面。後來拍片，我不會單一面向打開，只對著攝影機表演。（王昀燕，2016：416）

從上述這段話中，可以看出透過《如果》，楊德昌試圖打破傳統劇場的鏡框舞台，也就是演出者與觀眾的單一接觸方式。雖然說《如果》並未全然泯除演出者與觀眾之間的界線，依然維持著作品的完整性，但是透過讓觀眾席分散在表演空間兩邊，演員在中間演出的方式，觀眾與演出者進入一種「現實空間」的場域，而不再是一種刻意的「表演舞台」，在某種程度上體現出一種第二代小劇場所標榜的「環境劇場」的意義，讓表演者空間和觀眾空間相互滲透。<sup>6</sup> 另一個線索來自於他對於《獨立時代》特殊的導戲方式。不同於他在其他電影中精準的分鏡和場面調度，極度減少即興的作法，<sup>7</sup>《獨立時代》則允許高度的即興，包括拍攝的安排和演員的演出。

（王昀燕，2016：321、324）而擔任《獨立時代》表演指導（同時也演出劇中主要人物「小明」）的王維明指出，即興表演也賦予了腳本創作上的靈感。（王昀燕，2016：324）楊德昌這種在電影創作中納入即興的方式，與小劇場運動中的「集體即興創作」其實極為相似。<sup>8</sup> 上述兩點說明了小劇場對於楊德昌的影響，促使本文分析《獨立時代》時也不忘留意其與台灣劇場發展的連結。

<sup>6</sup> 這個環境劇場的定義，出自於鍾明德對於阿諾德·亞朗森（Arnold Aronson）論點的引用。亞朗森將環境劇場視之為「非正面的表演」和「觀眾被納入表演的框架」等特色的劇場演出，而本文採用的「表演者空間和觀眾空間連成一線」這個定義，在亞朗森的分析架構中，可以歸屬為環境劇場的第三個層次「整體的環境」和第四個層次「經驗到的環境」。特別是在「經驗到的環境」中，觀者只能看見片面的演出，空間則成為觀劇經驗中的一個重點。以此來檢視《如果》，由於觀眾空間置於表演者空間的兩邊，因此在觀看表演者的同時，觀眾無法避免地看到對面觀眾，讓對方（以及對方的位置）也成為自身觀劇經驗的一部分，而與環境劇場產生一種連結。（鍾明德，1999：164-167）

<sup>7</sup> 見陳博文專訪。〈我所認識的楊德昌 | 專訪楊導心中「最好的剪接」陳博文〉。《BIOS monthly》，2017年10月05日。網址：<https://www.biosmonthly.com/article/8833>。2024年06月15日瀏覽。

<sup>8</sup> 楊德昌「卡通化」的人物設定和演出要求，似乎與《獨立時代》對於即興的追求有所牴觸。但就如陳湘琪在訪談中指出，《獨立時代》的角色模型和故事，很大部份是楊德昌與演員近距離互動後，再依演員的性格逐漸成形的。（蔡曉松，2023）這個方式類似於小劇場運動的「集體即興創作」，裡面的題材和人物是由導演和演員等參與創作者，在排練場中逐步共同建構而成。因此楊德昌所指的人物「卡通化」，可以理解為是他將演員的個人特質「放大」並轉化為故事角色的方式，其中具有高度的即興精神存在。

然而，我們必須更進一步思考的是楊德昌的電影人身份。不同於小劇場運動中劇場編導試圖借用電影語言為劇場之用<sup>9</sup>，楊德昌所思考的是如何讓劇場顯現一種電影性。在《如果》中，就如陳湘琪所言的，就是讓觀眾看到各種不同「鏡位」的演出，其作法是觀眾維持著如電影院中的固定觀看位置，演出者則可自由地接近、拉遠、左右甚至上下移動的方式進入觀眾的觀劇場域，有如透過一個「無框」的窗戶在觀看。換句話說，《如果》對於楊德昌而言，仍然是一部電影，只是這是一部無攝影機（或者說，讓觀眾自己扮演攝影機的角色）、無既定螢幕框架的即時電影，而這也因此讓楊德昌的劇場被視為是他作為拍攝電影的培訓和準備。<sup>10</sup>換言之，即便楊德昌的《獨立時代》受到小劇場運動的影響，但是這個影響是作為他思考《獨立時代》的養分，他總是能給予一種新的詮釋以作為電影之用，就如同《如果》的空間配置一般。

回到《獨立時代》。一如楊德昌絕大多數的電影，這部電影具有結構嚴謹但複雜的劇情，很難以簡單的方式來說清楚整個故事。本片大致上可以視為是以一群初入社會的年輕人為主要角色，他們在台灣最快速發展的1990年代，如何追尋自己的理想和欲望。這部看似一般的都會喜劇，在楊德昌手中，卻呈現出極度的荒謬和諷刺：一貫被頌揚的愛情、友情、理想在片中都一再被顛覆。楊德昌強調客觀內省的風格並沒有因為喜劇的風格而減損，反而是透過喜劇所造成的反差，讓這部電影對於1990年代的台灣社會提出一種反省。在對於這部電影的種種評述中，這個反省都與電影中英文片名有關：「獨立時代」，以及英文片名「儒者的困惑」（*A Confucian Confusion*），都指向了當時台灣社會的道德或政治議題。雖然

<sup>9</sup> 鍾明德指出，第二代小劇場慣常以「電影手法」作為說明他們舞台語言的字詞。（1999：130）

<sup>10</sup> 陳湘琪上述所說的《如果》的演出影響她如何在電影《獨立時代》面對攝影機，可視為一例。而陳以文在一次的受訪中，也很清楚地指出楊德昌籌劃舞台劇的動機，是為了《獨立時代》這部電影做準備。（王昀燕，2016：297-298）

本文的主旨在於探究楊德昌如何藉由他的劇場經驗打開電影新的向度，並進一步掌握楊德昌對於電影的思考，《獨立時代》作為楊德昌對 1990 年代台灣社會狀況的反思，他如何以電影來闡述他的信念和主張亦成為本文的關注重點。但也由於本文的出發點在於對電影與劇場連結所產生的特殊影像的考察，本文也將更聚焦在這種影像如何構築楊德昌眼中的台灣社會，或者更精準地說，台北都會狀態。

## 一、電影互媒性／互媒性電影

在討論《獨立時代》如何融入劇場元素的影像表現之前，一個首先必須面對的問題是如何去理解劇場與電影兩種媒介的結合／融合，或者以本文聚焦的對象來說，劇場這種媒介如何在電影的媒介中呈現。這個問題指向了「互媒性」（intermediality）的概念。<sup>11</sup> 就安尼斯·佩特（Agnes Pethő）從現象學出發的詮釋，互媒性雖然淵源自互文性（intertextuality），但兩者截然不同：前者強調在一種知識建構，是透過一個文本的閱讀以聯想另一個文本，後者則建立在一種感官感覺的基礎，是基於「觀者同時被引發不同程度的意識和感知」的經驗，（2011: 69）也就是觀者能夠在一個作品中意識和感知到不同媒介的差異。基於這種現象學的認識，佩特進一步指出互媒性的兩種必要狀態：一是不同媒介的差異只有在媒介構成或轉換時才得以顯現，所以互媒性不可能是一種固定的結構，而是一種動態的事件。其次是對於「圖形—背景」二元關係的知覺，對應在此的是「形式—媒介」的辨別，亦即一個媒介的形式能夠在另一個媒介之中被察覺。以此

<sup>11</sup> 對於多重媒介關係的討論，互媒性並非是唯一用語，與其相關的包括多媒性（multimediality）、跨媒性（transmediality）、媒介混種（media hybridity）、媒介融合（media convergence）等等。這些用語雖然指向類似的媒介現象，但是依其脈絡和側重而有所不同。然而，依據伊琳娜·雷吉斯基（Irina O. Rajewaky）的說法，互媒性往往作為一個概括性總稱（umbrella term），以囊括上述各種用語，而允許以各種不同角度來探索多重媒介關係的可能性。（2005: 43-64）但本文之所以採取互媒性一詞，則是著眼於互媒性相對於其他用語更強調在不同媒介的「之間」（inter/between），聚焦於兩者如何打破彼此的疆界，而有助於本文去探索《獨立時代》中電影與劇場如何「融合」以及之後的如何「顯形」。關於互媒性的詳細討論，請參見後文。



來檢視《獨立時代》，所謂電影與劇場的融合，並非僅僅是將劇場表演置於電影之中，因此在《獨立時代》中小 Bir 的劇場演出並無法視為是一種互媒的表現。相對地，演員在影片中「卡通化」的表演方式，則可以視為劇場表演形式的顯露，而反映出一種互媒性，其原因有二：一方面這種表演形式是在電影演員演出時被觀者感受到，是一種電影表演「轉換」／「過渡」到劇場表演的差異感知，另一方面則是觀者在電影的場域裡察覺到這種「有如」劇場的表演方式。

楊德昌對於人物「卡通化」演出的強調，可以說讓《獨立時代》的影像引發了一種「劇場感」（sense of theater），而接近一種互媒性的構成。但我們要如何以一種互媒性的方法來掌握《獨立時代》的「劇場感」表現？佩特將互媒性的產生視為是德勒茲的「生成」（becoming）過程，提供一個思考問題的切入點。（2014: 474）以《獨立時代》的例子來說，即是劇場「生成」電影。但不同於德勒茲的生成是一種相互生成，互媒性的生成建立在一種少數派（minority）所趨向的異質化、去疆域化的解構過程，就如同「圖形—背景」／「形式—媒介」的互媒性構成，指的是一個媒介的形式在另一種媒介中「浮現」或「顯露」，但其實就是瓦解、鬆動後者的疆域，讓作為異質的前者成為前景。這種異質化、去疆域化的形變，也說明了互媒性的生成始終發生於微分子（molecular）的階段，而非克分子（molar）的領域。因此，在《獨立時代》中置入劇場的演出並無法構成一種互媒性，因為這僅僅是一種克分子的配置，劇場始終維持著既成的媒介疆域。在這種情況下，劇場與電影之間存在的是一種文本與文本之間的關係，也就是一種「互文性」（intertextuality）的構成。相對地，「形

式一媒介」的互媒性察覺則是基於一種因為少數派媒介形式的「顯露」，甚至可以說，「溢出」，而產生的感官感知，以布萊恩·馬蘇米（Brian Massumi）對於「生成」的詮釋來說明，即是因為感知到主媒介的瀕臨崩解，<sup>12</sup> 而產生對於該媒介固有的限制和疆界——以及越界——的敏感度，並進入一種高度不穩定卻預視一種「形式一媒介」二元分生的超分子狀態。（1992: 95）這種不穩定的超分子狀態，必然發生在微分子的階段，是對於主媒介處於瓦解的邊緣，即將轉換成少數派媒介的敏感度所致，而促成一種對於不同媒介差異的感知。佩特將此視為是一種「有如」（as if）的關係。（2014: 475）她舉的例子即是在電影的場域中，影像「有如」另一種媒介，如繪畫或攝影等等。而在《獨立時代》中，最明顯體現這種「有如」關係的狀態即是影像「有如」劇場：卡通化的表演方式讓電影觀者感知到不同於電影表演的劇場表演，讓電影影像「有如」劇場，導致兩者進入一種「微分子」階段的不穩定狀態，或者說一種在兩者之間發生的「顛動」狀態，一方面在維持電影影像的同時察覺劇場表演的顯形，一方面形成一種「劇場不斷超越影像」的感知。

值得注意的是佩特對互媒性的分析源自於電影，並將電影視為互媒性中的「主媒介」，也就是促使互媒性發生的媒介場域。不同於其他傳統媒介，電影從一開始即是一種複雜且複合的媒介，是由各種各樣的異質元素所組成。正如亨利·詹金斯（Henry Jenkins）指出，電影這種媒介總是以它與其他藝術的形式和科技如何交會／交匯的方式來定義。（Jenkins 2006）檢視電影中的各個成份，不論是視覺構成、語言、聲音、肢體語言、空間移動……都可以視為是電影對於其他藝術（文學、繪畫、劇場、音樂、建築）

<sup>12</sup> 主媒介的崩解，雖然可以視為是少數派媒介「侵入」所造成的，但其實是來自於一種曖昧性的構成，也就是透過一種讓主媒介與少數媒介形成「並置」／「交換」（permutation）關係的圖形／形式來產生，我們可以將此視為是一種互媒性的設計。

的元素挪用、匯合、聚集所產生的。因此佩特清楚地指出，電影的媒介性可以被定調為「互媒性」，（2014: 276）而電影則是一種具有多重媒介肌理（multimedial texture）的「互媒介」。如此一來，在作為互媒介的電影中，其他的媒介都只是作為「少數派媒介」，對應於「主媒介」的電影。從另外一個角度來說，電影也是一種允許讓不同媒介「顯形」的互媒介。但也由於電影的高度靈活性而能夠不斷地異動它的構成，致使它所具有各種媒介肌理，始終被覆蓋／包裹在電影的「表面影像」（surface-image）之下，<sup>13</sup> 必須透過一種「生成」的作用，也就是必須與電影進行一種互媒的對比或互動，讓表面影像瀕臨瓦解，才能讓電影構成一種「多媒發聲」。互媒性因此必須從一種對於電影（本質）的描述，轉化為一種電影的實踐，也就是互媒性電影。

基於這種對於電影互媒性的思考，我們可以進一步指出兩個操作性問題。一是關於「圖形—背景」／「形式—媒介」的察覺必然是一種動態的過程，而且始終處於馬蘇米所說的「高度不穩定的超分子狀態」。這種狀態說明了互媒性關係的複雜性。以《獨立時代》的「劇場—影像」的例子來說，影像「有如」劇場，亦即影像雖然可以「視為」劇場，但影像依舊還是影像。換言之，這種互媒性構成的劇場，並不能視為劇場（所以與電影中小Bir的劇場表演無關），而是喚醒我們對於劇場的記憶，以這個記憶去「觀看」影像，或者說，以劇場的方式去「體驗」影像。但也正是因為這種互媒性的劇場影像，只是「有如」劇場，仍然是一種影像，導致兩種媒介的觀看處於一種競爭的狀態，在觀看「影像」的過程中產生一種不確定性，而形成高度不穩定的「超媒介狀態」，促成了分歧的解釋方式。所以《獨

<sup>13</sup> 也可能是因為電影觀看和製作的規範，以及「媒介特殊性」的美學訴求所致。

立時代》的「人物卡通化」，究竟是一種過份誇大的表演方式（影像視角），還是一種以劇場演出來重組影像的表現（劇場視角）？就一般的評論來看，作為第一種視角的「人物卡通化」影像顯然居於優勢地位，而忽略了第二視角的價值和意義。

其次，要讓「圖形—背景」能夠被察覺，必須要有可辨識的「圖形」（figure），亦即互媒性的顯現必須倚賴可識別的媒介形式存在，所以觀者如何在電影中指認出另一種媒介的形式便成為互媒性電影構成的主要目標。如果就楊德昌「人物卡通化」這個強調來說，《獨立時代》作為一種「劇場—影像」的互媒呈現可以視為是他有意識的行為，是刻意將劇場「對立」電影，讓劇場的形式能夠被電影的觀者所意識及感知。就這點來看，《獨立時代》刻意與劇場的連結是楊德昌電影創作的策略。然而，作為一種策略，對於《獨立時代》所進行的互媒設計就不僅僅只有在人物的表演方面，而是會在電影中顯露更多的劇場形式。但或許是楊德昌的「人物卡通化」過於強烈，相對於人物誇張化的劇場式演出，《獨立時代》其他的劇場形式並沒有獲得太多注目。而《獨立時代》的特殊取鏡和場面調度，即是這部電影主要的劇場形式之一。

## 二、盒內鏡頭的互媒性

檢視《獨立時代》的取鏡安排，電影幾乎所有的鏡頭都採中景或中全景的方式處理，以強調人與人的對話和互動。在一般電影中，這種對話場景

往往伴隨著正反鏡頭 (shot-reverse shot)，但是這種取鏡方式在《獨立時代》極為少見，而是以兩人並置的雙人鏡頭 (two shot) 取代。《獨立時代》裡雙人鏡頭的構成，有時是直接切入固定鏡頭的兩人畫面，或者是以同樣的固定鏡頭，等待角色走位入鏡，亦或是以搖鏡的方式，跟隨角色移動。在多數的情況下，這些鏡頭最後都停在畫面中心，以一種面對面或接近面對面的雙人鏡頭呈現，角色或者對坐，或者對立，並聯成一種水平軸線，與鏡頭軸線維持一種垂直狀態，構成一種鮑德威爾所說的平面式框景 (planimetric framing)。就這個鏡頭安排來說，楊德昌似乎刻意地把攝影機與鏡頭前的角色維持一個固定的距離，既不向前也不向後，所以剝奪了一般對話場景中感情表達的特寫，但同時間也將焦點鎖定在兩人之間話語、姿態、動作的連結。就如同琪琪與 Molly 在餐廳用餐的畫面，或是 Larry 和 Molly 在辦公室的對談場景，或是立人和小明在酒吧內閒聊的鏡頭，這些畫面的敘事都建立在兩人的對話以及細微的姿勢與動作展演，並被框架在一種長時間的固定鏡位之中。

上述的鏡頭可視為一種「盒內鏡頭」 (tableau shot)，<sup>14</sup> 就班·布魯斯特 (Ben Brewster) 和莉亞·雅各 (Lea Jacobs) 的解釋，盒內鏡頭的構成是以位於畫面中央正對前方的長時間固定鏡頭，搭配鏡頭所呈現的一個封閉框架內的佈置，讓觀者如同觀看一個盒子的內部。(2016: 32) 盒內鏡頭並非是一種新的鏡頭構成，在電影的發展初期即作為主要的鏡頭表現，只是隨著剪接發展所帶來的經濟及美學優勢，而逐漸被淘汰。其中一個淘汰的主要原因，就如同鮑德威爾引用托馬斯·斯特恩斯·艾略特 (Thomas Stearns Eliot) 的話語所指出的，(Bordwell 2020) 盒內鏡頭因為提供觀

<sup>14</sup> Tableau shot 通常被譯為「如畫般的鏡頭」，主要是將 tableau 一字以畫來解釋。這個解釋可以溯及十九世紀的法國劇場，指的是演員在舞台上保持不動的狀態，而宛如一幅「畫」一般。在現代電影中，tableau 則指的是早期電影裡一種特殊的取鏡方式，以及搭配鏡頭的畫面建構。由於這種鏡頭所呈現的，是一個類似方形盒子內的佈置，因此本文以「盒內鏡頭」稱之。對於 tableau 從劇場到電影演變的詳細討論，請參見 Ben Brewster and Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. (Oxford: Oxford University Press, 2016): Part Two, "The Tableau"。

眾過多的東西觀看，讓不同的觀眾以及在不同的時間都會產生不同的觀看，無法如剪接般提供明確的指引：要看什麼、要注意什麼。對於這個說法，雖然鮑德威爾主張盒內鏡頭仍然可以使用燈光、走位等技巧來「指導」觀眾的觀看，但是不可否認，在好萊塢「強化連續性」（intensified continuity）<sup>15</sup> 的潮流中，盒內鏡頭無疑是「過時」的。有趣的是，在好萊塢主流電影之外，盒內鏡頭卻依然被廣泛地運用，而它被視為缺點的「缺乏指引」，反而是作為非好萊塢電影（如緩慢電影）所強調的特色之一。在這些使用盒內鏡頭的電影工作者中，一個被鮑德威爾視為代表，且與楊德昌關係最為密切的導演是侯孝賢。

對鮑德威爾來說，侯孝賢的盒內鏡頭之所以引人矚目，在於精密的場面調度：運用光影、景深、細緻複雜的角色位置和走位，來引導觀看的焦點。回到《獨立時代》，楊德昌在電影中呈現的盒內鏡頭則相對素樸，往往只是兩個角色之間面對面談話的狀態，就如同他的舞台劇《成長季節》中女助理與房東坐在沙發上對話的翻版，不管在道具配置、角色的走位和位置、與觀眾的距離、互動狀態、表演方式都極為相似。值得注意的是電影特意強調的視覺安排，就如同劇場受到左右布幕的限制，形成一種界定／束縛演員演出空間的框架，《獨立時代》的盒內鏡頭也呈現類似的視覺象徵：如 Larry 和 Molly 的辦公室畫面被背後窗框所框架、立人和小明的酒吧畫面被背後的螢幕所框架、小明和琪琪在片尾對話的畫面被電梯所框架等等，都體現出一種如劇場般的「盒內」空間。

就布魯斯特和雅各的論點，盒內鏡頭本身即是從劇場過渡到電影連結的一個產物，因此盒內鏡頭本身即具備了劇場的特性。而從上述對於《獨立時

<sup>15</sup> 指的是快速剪接、隨性的鏡頭移動，以及大量的特寫鏡頭。就鮑德威爾的觀察，好萊塢在 1960 年代開始，就逐漸朝向「強化連續性」的發展。（Bordwell 2002: 16-28）

代》盒內鏡頭的描述，楊德昌不僅僅是將盒內鏡頭作為一種手法的運用，促使電影顯現出一種劇場感，更是特意地去召喚對於劇場的記憶，不論是演員在鏡頭內的表現、表演者與觀者的距離、框架的顯現等等，都讓觀者「有如」在觀看劇場表演一般。換言之，楊德昌讓盒內鏡頭這個「圖形」作為一個清楚的劇場形式，在作為「背景」的電影媒介中顯露。楊德昌這個作法是有其意義的。就如佩特指出，盒內鏡頭這個電影手法指向的媒介形式並不只是劇場，也可以是繪畫、攝影，甚至新媒介。（2015: 41）因此盒內鏡頭的互媒指涉其實是相當不穩定的，總是不免溢出不同媒介的形式。楊德昌的作法在某個程度上可以將這個手法與劇場的形式進行較緊密的連結，或者說，至少能夠讓劇場的形式穩定地被察覺。而相對地，楊德昌的作法同樣也說明了他對於盒內鏡頭所具有的多重媒介性的認知，允許他操弄劇場以外媒介形式的可能。

即便如此，觀者觀看的《獨立時代》是一部電影而非舞台劇，當這部以寫實為基調的電影呈現出具有具體框架的盒內鏡頭時，所揭示的就不僅僅是一種舞台表現，而是透過這種劇場的封閉空間來傳達一種約束的意涵，意味著這些角色都受到某種框架所捆綁，而這點無疑指向了《獨立時代》所思考的問題：當代台灣社會面對儒家的「框架」如何自處？同樣地，盒內鏡頭提供觀者有如劇場表演的感受，更帶出了一種所有角色的表現都有如表演一般的感觸，而對於這些角色的各種「合理、正確」的話語和行為都充滿了「困惑」。這些都說明了楊德昌如何運用劇場的形式來表達他電影的意義。再進一步檢視盒內鏡頭的空間呈現。《獨立時代》的盒內鏡頭絕大多數都出現在公共空間，包括咖啡廳、酒吧、公園、辦公室、走廊、病

房等等。換言之，這些空間都只是由電影角色暫時佔據著，凸顯出一個一個只發生在「盒內」特定時空的暫時性社會連結。每個盒內的關係都是暫時的，在下一個盒內關係即會改變。如此一來，盒內鏡頭所凸顯的封閉和約束產生了另一種含意：一種獨立的碎片，斷裂了與其他時空的連結。在其中，人可以自由、隨性地，依當下的欲望行事，而無須對於這個時空以外的自己負責。就如同片中 Larry 一般，在不同的「盒子」中說著不同的謊言。事實上，《獨立時代》所有的人物都是如此，差異處僅僅是自發或被動的行動而已。這種依自己欲望行事卻不作負責的行為方式，或許就是楊德昌所認為的台灣社會所顯現的「獨立」。

更進一步來說，電影建構的暫時性社會空間，指向的是楊德昌眼中的 1990 年代的台灣政治空間。就如同一份對《獨立時代》和《麻將》的短評中指出，<sup>16</sup> 楊德昌在兩部電影中是將台灣本地問題置入於全球價值鏈中思考，而其中所凸顯的即是台商這個 1990 年代的特殊人群。這群人在《獨立時代》中是由阿欽作為代表。這個角色，除了以「有錢」作為象徵之外，最為凸顯他台商身份的莫不過於他的「一國兩制」笑話。一國兩制並非僅僅是當時中國共產黨為實現統一所提出的政策，而是台商面對兩岸經濟鏈所採取的處事方式，其意義在於因應（政治）空間的不同採取不同的作法，即便這些作法彼此間相互衝突。這種在「對」的空間做「對」的事，反映在楊德昌的《獨立時代》中，即是碎片化的暫時性社會空間，每個空間都構成獨立的行事和規則，每個行事和規則都只適合這個暫時性空間，但是卻能夠共存，這不僅反映出 1990 年代兩岸之間的政治情勢，也造成過去所依循的普世準則（如儒家思想）淪為一種縱橫家的謀略工具。楊德昌深

<sup>16</sup> 壁虎先生。〈「香港」的哭聲：《獨立時代》和《麻將》從來沒有如此令人觸目驚心〉。《The Affairs 週刊編集》，第 25 期（2019 年 07 月 10 日）。網址：<https://www.theaffairs.com/>「香港」的哭聲：《獨立時代》和《麻將》從未如 /。2024 年 6 月 15 日瀏覽。



刻地體察這一點，所以一方面打造出《獨立時代》特有的暫時性社會空間，一方面也透過小明的話道出他的心聲：「從出賣朋友、老爸貪汙，到義和團、文革、天安門、一統天下，通通正常」。因為在由缺乏連結的不同空間所組成的泛台灣社會中，所有行為都屬「正常」。

雖然《獨立時代》盒內鏡頭的場面構成與舞台劇《成長季節》相當類似，楊德昌並非僅僅是將劇場的設置沿用至電影之中而已，而是進行一種「改編」，以符合他對於這部電影的思考。其中最大的差別在於背景的安排。在《成長季節》中，背景一貫地是以白色布幕處理，連同絕大多數為白色的道具，呈現出一種極簡風格，以凸顯身著有色衣物的角色。相對地，《獨立時代》的背景則相對複雜，其中有兩種頻繁出現的盒內鏡頭背景值得注意。一種是以大幅的視覺呈現來取代白色的布幕，這部份包括高樓景觀窗外的台北地景、播放運動賽事的超大螢幕、巨大的人像畫作等等。另一種則是以公共場所中始終存在的日常樣貌為背景，如餐廳等待入座顧客的動作，或者人在門口不斷出入的狀態。我們要如何理解這種盒內背景的意義？

首先，我們必須再度檢視《獨立時代》的盒內鏡頭。以 Larry 和 Molly 的辦公室畫面為例，鏡頭內凸顯的「框架」產生一種的封閉性，內容圍繞在兩人動作不多的對話上，配合固定的長時間鏡頭，使得盒內鏡頭形成一個獨自存在且靜止的空間，一種有如「畫」一般的畫面。<sup>17</sup> 這種如畫般的視覺構成指向另一種與劇場相關的思考，即邁克爾·弗里德 (Michael Fried) 的劇場性 (theatricality) 以及與其對立的自足性 (absorption)。<sup>18</sup> 弗里德的論點來自於他對十八世紀中期畫作的分析，他在以夏丹 (Jean Baptiste Simeon Chardin) 為代表的作品中，觀察到畫中

<sup>17</sup> 約阿希姆·佩希 (Joachim Paech) 以最接近「畫」的盒內鏡頭「活人畫」(tableau vivant) 為例，指出在這種盒內鏡頭中，「我們所擁有的只是對於畫呈現的記憶，而不是在鏡頭之前的畫。這種畫與電影之間的角力打開了第三個層次：即劇場的層次」。(1989: 45) 依據他的說法，盒內鏡頭之所以「有如」一幅畫，是因為劇場表演「有如」畫一般的呈現，觀者所見其實是劇場的形式。因此，盒內鏡頭作為一種互媒影像，可以視為是將畫的場面，轉變為劇場的場面，以及電影的場面，亦即三種媒介的「並置」／「交換」。

<sup>18</sup> 弗里德從繪畫出發對自足性和劇場性的討論，本文主要參考 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: University of Chicago Press, 1980)。事實上，這個主題其實涵蓋弗里德所有的著作，如 *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1998)、*Courbet's Realism* (Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1990)，和 *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s* (Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1996) 等均提供詳細的討論。

主要人物的行為是以一種全神貫注的方式來對待或處理某件事物，彷彿所有外在都無法使其分心。以觀看畫的角度來說，即畫中人物並未預設被觀眾所觀看，而因此讓畫中的存在自成一個獨立完整的世界，也就是弗里德所說的「自足性」，而與畫外的世界產生切割。但弗里德認為，正是因為這種切割，使得畫的觀者在觀看畫時，被畫所吸引，而帶入畫的世界之中。相對地，弗里德也發現在同時期的畫作中也出現相對於自足性的另一種類型，即「劇場性」，代表的畫家是保羅·德拉羅什（Paul Delaroche）。弗里德對於劇場性的理解源自於德尼·狄德羅（Denis Diderot）關於劇場的評論，指的是劇場表演者意識到他們是被觀看的，所以主動認可觀眾的存在，而讓他們的演出成為一種或者是取悅、或者是與觀眾溝通，也就是具有「目的性」的「表演」。以此來檢視繪畫，當畫「有意識地」、「刻意地」去取得觀者的注意時，這幅畫即可被類歸為具有「劇場性」。<sup>19</sup>

以弗里德的論點來檢視《獨立時代》如「畫」般的盒內鏡頭，就畫面中角色的安排來說，在絕大多數的情況下，畫面中的兩個主要角色都是以面對面的方式開展對話，他們專注於彼此，而忽略了外在的世界。這種呈現明顯符合自足性的要求。事實上，對弗里德來說，電影基於它的本質（電影必須倚賴「放映」而成形、其中的演員是一種「非實體」的存在等等），是一種對劇場性免疫的藝術。（1998: 164, 171）<sup>20</sup> 相對地，劇場表演以實體展現給觀眾面前的特質，本質上即無法規避劇場性。就這個比較來看，弗里德自足性及劇場性的分類，其實可視為他對於電影及劇場兩種媒介的區分。

這似乎說明了電影不具有「劇場性」的可能。然而，弗里德對於電影自足

<sup>19</sup> 當畫作視為具有劇場性時，似乎可以解讀為一種繪畫與劇場「互媒性」的產生。但本文對此持保留態度，因為弗里德的劇場性強調的是一種打破鏡框的表現，即去除作品內外的界線，與互媒性強調的劇場感知並不一致。不過在弗里德的早期論述中，由於對媒介特殊性的堅持，認為個別的藝術優於存在於藝術「之間」的劇場，這點可以視為他對於同樣強調在媒介「之間」的互媒性所持的負面態度。（Fried 1998: 164）本文在此沿用弗里德的論點，主要是以此帶出楊德昌對於城市及劇場的思考，見後文。

<sup>20</sup> 請見該書目 p.171 的 fn.20。

性的堅持其實來自於他對於（電影）互媒性的漠視和否定。從對於當代攝影和裝置藝術的分析中，弗里德發現電影的自足性可以被改變或轉移。對於古典敘事電影，弗里德依然堅持自足性的完整，但是這種自足性是與繪畫的自足性有所不同：前者強調在劇情和敘事的連續和完整，而後者則關注於角色的姿勢、動作和行為。基於這個差異，當電影不再具有明確的敘事時，觀者的注意力就可能轉向演員的身體姿態和表現，這如同從電影的自足性轉為畫的自足性。同樣地，當電影被置於畫廊或美術館的場域時，由於電影的表現方式及觀者的觀看行為導致電影總是被切割，使基於敘事的電影自足性無法作用。一旦電影不再維持原有的自足性，電影則具有表現出劇場性的可能，弗里德對於電影的認識就有必要重新調整。

另一方面，隨著分析對象從古典繪畫延伸到當代攝影，弗里德也發現原本相互抵觸的自足性和劇場性開始產生共存的可能。這點說明了即便電影顯現出自足性，但仍然可能產生戲劇性。弗里德舉的例子是傑夫·沃爾（Jeff Wall）的〈在拉爾夫·埃里森小說《隱形人》序言〉（*After “Invisible Man” by Ralph Ellison, the Prologue*, 1999-2000）。在這幅照片中的「主角」是背對著觀眾專注於他所作的事中，這顯現出一種自足性的特徵。但是同時間，觀眾也看到大量的物件和元素圍繞在他的四周，這些物件形成一個框住他的「洞」，一種框中之框的呈現。這個「洞」的存在，使得觀眾無法將照片內的人以及他所在的世界視為一個獨立完整的空間。這裡我們因此看到弗里德對於劇場性的另一種解釋：一種對於作品構成的世界的威脅。這種威脅來自於觀眾的另一種觀看，一種超越畫面主題的觀看（在此我們或許可以視為一種透過「舞台」的陳列的觀看），它「刺穿」了作

品的世界，破壞了世界的完整性。無疑地，這種觀看源自於創作者（不論是無意或有意的），但卻導致這個世界不再是作品構成的世界，而是一個等待被觀眾觀看，或者說，「塑造」的世界。

弗里德對於沃爾作品的分析，說明了自足性和劇場性可以透過兩種觀看並存於單一作品，而事實上，互媒性的存在，即等同於提供多重觀看的方式。據此來思考《獨立時代》的盒內鏡頭。雖然這些盒內鏡頭中的人物以一種自足性的方式表現，但是背景所提供的豐富視覺元素，不論是大幅的視覺呈現（如台北地景或運動賽事），或者不間斷的日常行為，總是使觀眾無法將焦點完全置於故事所預設的核心：兩個主要角色之間的對話和互動。值得注意的是，這些背景並非單純地「陳列」而已，楊德昌也有意地凸顯它們的存在。以立人和小明的酒吧畫面為例，不僅背景中充滿整個畫面的運動賽事、大型人像、子母畫面等動態螢幕內容，比兩個角色的演出更引人注意，在取景大小及光影的安排下，更進一步弱化了兩人的存在感。一個更極端的例子是接近片尾在清晨時 Molly 辦公室的畫面，角色都是以接近剪影的方式出現，讓作為背景的台北地景更為顯著，甚至可以說，讓角色融入了背景。這種背景導致觀者所見不再只是一個電影或劇場的畫面，而是一整幅畫作。這一幅一幅畫作的內容，不論是大型人像或是城市風景，都是以它本身的視覺構成來吸引觀者的注意，因此呈現出一種劇場性，而對比甚至壓制了畫面中兩人對視產生的自足性。

相對於這種「大畫面」的背景安排，楊德昌對於日常行為的背景則提供更精巧的設計。一個是電影中段 Molly 指責琪琪的畫面。在畫面中兩個角色居於前景左右兩邊的位置，兩人之間可以看到背景，是一個有著一扇門

的通道。在兩人談話的過程中，觀者總是不時看到有人進進出出、不斷開門關門的動作。這些極為日常的行為導致觀眾不斷地分心。另一個例子則是小明約 Molly 用餐的鏡頭。這個畫面與《獨立時代》絕大多數的盒內鏡頭有所不同，並非是雙人鏡頭，而是一個超過五人的鏡頭，小明和 Molly 居於畫面中間，其餘人物除了居於兩側之外，其中一位外國男子被擋在 Molly 之後，有如兩個主要角色的「背景」。這個畫面的特殊之處在於，雖然這位外國男子處於 Molly 的背後，但是在角色對話的過程中，外國男子不斷地被 Molly 所遮蔽和暴露，形成一種鮑德威爾所說的「阻擋與揭露」（blocking and revealing）的走位效果，（Bordwell 2005）而移轉了觀眾的注意。上述種種的畫面設置，可以視為是楊德昌在電影創作時即意識到觀眾的存在，也就是劇場性的起點，並且有意地將觀眾的「觀看」導入對於影像空間的注意，但是這個作法不只是在干擾影像的敘事而已，而是讓角色的種種行為不再作為焦點，甚至被一個更大、更真實的世界：1990 年代的台北所淹沒。這點或許是楊德昌對於這個「獨立時代」的看法。

值得注意的是，這種對於背景／環境的強調，亦或是將觀眾的注意力轉向空間的作法，除了呼應楊德昌一向關注的「台北」之外，如果考慮到《獨立時代》與劇場的緊密關係，我們可以將其與楊德昌的舞台劇《如果》相比較。不同於傳統的單面向鏡框劇場，《如果》是將觀眾空間一分為二，表演空間則夾在中間。陳湘琪對此一演出形式說到：「演員表演非單面向地服務觀眾，只能很真實地存在於現場，真實地生活著，觀眾也因此會彼此對看，有些尷尬，幻覺破滅……」（蔡曉松，2023）這段話語不僅說明了演出者不再是「鏡框」中的人物，更重要的是演出者不再是觀眾觀

看的唯一焦點，也包括了置於背景的觀眾，甚至因為「尷尬」，而讓後者成為觀劇的主要經驗。這種背景凌駕於演出者的視覺佈置，正與上述《獨立時代》中的兩種盒內鏡頭構成具有同樣的意義。正如前述，《如果》可以視為楊德昌從 1980 年代小劇場運動的「環境劇場」出發的舞台劇實驗，因此《獨立時代》不管是藉由「大幅畫作」或是「日常生活」的導引，讓目光聚焦在空間的場面調度，同樣也可以視為一種延續「環境劇場」概念的作法。<sup>21</sup> 事實上，被視為《獨立時代》前身的舞台劇《成長季節》，演出地點選擇在君悅酒店 JJ's 俱樂部，一個人聲喧嘩的酒吧，就可以看出楊德昌與「環境劇場」的共鳴，因為「演出可以在任何地點，不是只有在劇場中」（蔡曉松，2023）所以在《獨立時代》中以場面調度來營造類似的效果就不令人意外。

### 三、平面式構圖／運動的雙人鏡頭

除了背景之外，我們也必須注意《獨立時代》裡盒內鏡頭的人物安排，在絕大多數的情況下，畫面內容主要是兩人的對話，以一種雙人鏡頭呈現。在 1980 年代的小劇場運動中，最著名的雙人演出莫過於賴聲川的《那一夜，我們說相聲》（1985）（簡稱《那一夜》）。《那一夜》是由李立群和李國修在舞台上進行雙人表演，在兩小時的演出時間內抖大量的「包袱」。由於《那一夜》獲得極大的成功，致使這種表演形式為人所熟悉，亦成為劇場演出中常見的範式。《獨立時代》中大量的雙人鏡頭和雙人之間的長時間對話與這種劇場形式所具有的相似性，因此可以視為除了「人

<sup>21</sup> 從「將觀眾置入於表演的場域內」這個目標來說，亞朗森的環境劇場與弗里德的劇場性極為相似，不過由於兩者主要關注對象的差異（前者為劇場，後者則繪畫與攝影），對於觀眾空間和「表演」空間的配置上，亞朗森提供了更複雜且更多層次的安排方式。

物卡通化」以外，楊德昌試圖在影像中創造「劇場感」的另一個作法。

《獨立時代》中的雙人鏡頭，是鏡頭直接面對兩人，與兩人保持固定的距離，這樣的視覺構成使得兩人的演出宛如一種展示。展示什麼？就如前述，中景鏡位的安排，使得觀眾將目光聚焦在角色上半身的姿勢和動作，以及兩個角色之間的互動。這兩個焦點所在構成了雙人鏡頭的展示，特別是後者。一般而言，雙人鏡頭往往在剪接上是作為一種建立鏡頭，以確立畫面中兩人的空間關係，為之後接續的正反鏡頭作準備。但是由於《獨立時代》極度克制對於正反鏡頭的使用（或者說，對於盒內鏡頭的堅持），去除了正反鏡頭中強調單一角色姿勢動作的可能性，使得雙人鏡頭成為一種獨立存在的畫面，配合長時間的固定鏡頭，讓畫面成為一種兩人間對應行為的強調。但事實上，電影裡這種盒內的雙人鏡頭中的動作並不多，不過考慮到鏡頭中人物幾乎都是以側面或四分之三側臉的方式面對對方，這種畫面配置反而展示出兩個角色之間的張力和心理角力。事實上，這部電影的雙人鏡頭無一不是充滿情感糾葛。

華倫·巴克蘭 (Warren Buckland) 曾指出：「如果角色出現在同樣的景框……他們是團結一致的，但是如果他們被切開（分屬於不同畫面），他們不是在衝突中，就是對彼此絕緣」。(Buckland 2006: 39) 雖然這種畫面構成的判定或許過於制式，但我們可以從這個角度來思考《獨立時代》的雙人鏡頭。就如前述，這類鏡頭往往都是一個長時間未剪接的鏡頭，在多數情況下，這個鏡頭不僅未進一步分割，而且與前後的場景或敘事有相當的斷裂，形成一種「獨立」的時空。在這個被區隔的時空片段裡，角色之間並非如鮑德威爾所說的雙人鏡頭的設定，營造一種「團結」的氛圍，

而是加上了其他各種可能，包括了指責、欺騙、勒索等負面情緒。此外，我們也必須注意兩人之間的距離。不同於以雙人鏡頭聞名的韓國電影導演洪常秀，兩人之間通常是以桌子為區隔，以說明兩人之間的分隔距離，以此提供了連結或分離的可能性（如最後身體的接觸或者未接觸），《獨立時代》雙人鏡頭的角色之間，卻極少有清楚的隔閡，往往只是一個空間，即便是有桌子的擺設，也是將兩人安排在桌子的同側或是鄰側，並非作為區隔之用。這種不明確的距離使得兩人的關係更為曖昧。從這兩點來看，《獨立時代》的雙人鏡頭一方面容許各種情緒的存在，一方面也試圖營造一種角色之間的模糊距離，使得這種傳統的電影手法失去了原有意義的指涉，反而成為楊德昌手中表現人與人之間多變無法預測關係的工具。

必須強調的是，《獨立時代》的雙人鏡頭是一種平面式構圖（planimetric composition），也就是畫面中兩人構成一種「曬衣繩」（clothesline）式的串連，而與攝影機的軸線保持垂直。<sup>22</sup> 這種人物與攝影機建立的垂直關係，配合鏡頭裡的大幅「畫面式」的背景，使整個鏡頭被壓縮成一幅二維扁平的圖像，有如漫畫一般。<sup>23</sup> 不僅如此，這種平面式的雙人構成在電影中絕大多數是以一種極為精確（或者說，過分精確）的水平方式呈現，這種刻意強調的畫面構成使得兩人的互動，即便是正經的談話（如小說家對於琪琪的說理）或者是憤怒的質問（如 Molly 對於琪琪的指責），都產生一種「機械式」的荒謬喜感。基於此，我們或許可以說，這種平面式的雙人構成所造成的荒謬性，是導致整部電影「卡通化」的主要原因。相對地，在一些垂直關係較不精確的畫面，如 Molly 與琪琪在公園談天的鏡頭，觀眾反而能感受一種較為真實的情感氛圍。

<sup>22</sup> 平面式構圖是由鮑德威爾所提出。（Bordwell 2005: 167）

<sup>23</sup> 在《獨立時代》中，角色與背景之間往往極為接近，如立人和小明之於背後的超大螢幕，或者 Larry 和 Molly 之於身後的高樓觀景窗，更強化了這種扁平化的漫畫形式。



對鮑德威爾來說，平面式構圖並不單單是一種特殊的構圖形式，同時也是一種限制角色移動的方式：角色只能以水平或者垂直方式移動，才能維持這種平面的視覺效果。然而《獨立時代》的水平移動，並不只有發生在固定不動的盒內鏡頭內，因此除了角色的走位之外，也必須搭配鏡頭的運動。在電影裡，特別是在缺乏清楚框架的畫面，往往是角色和鏡頭以向左或向右的水平運動為主，形成一種動態的平面式構圖。《獨立時代》中水平移動的鏡頭相當常見，主要分為兩類，兩者都與雙人鏡頭緊密聯繫。一種是以兩人居於畫面中心的雙人鏡頭，向左或向右水平移動。Larry 和阿欽在酒店裡的畫面可以視為這種鏡頭的代表。在畫面中，Larry 扶著酒醉的阿欽，邊聽他訴苦，邊向左水平行走，鏡頭也將他們維持在畫面中心，隨著他們或停或走的步伐平行推軌。另一種則是一人鏡頭平行移動至雙人鏡頭的組合。一個明顯的例子是小明在酒吧外遇到小鳳的畫面：起先是中全景的鏡位呈現小明向右觀看的一人畫面，接著小明向畫面右方走去，同時鏡頭也跟著小明的行動水平右移，直至畫面右方出現小鳳，轉變為兩人面對面談話的雙人鏡頭為止。這兩種鏡頭都示範了《獨立時代》對於平面式構圖的堅持，讓角色和鏡頭的移動限定在一個水平的軸線上。

事實上，水平移動方式的維持也同樣產生一種劇場感，因為劇場為了表現平衡及構圖，畫面往往是以向外展延的方式表現，導致角色也是以水平式的移動居多。但是在《獨立時代》中，這種水平移動鏡頭的意義為何？由於《獨立時代》的特殊設計，這種水平移動鏡頭與盒內鏡頭具有視覺構成的相似性（角色居於中心的雙人鏡頭、長時間鏡頭、與觀者之間的固定距離、中景或中全景的鏡位等等），致使前者中鏡頭和角色的水平移動，有

如打破後者所建立的限制角色移動的嚴格框架，讓舞台／方盒的左右界線不斷地被延展。但是我們也必須留意的是，這個「破框」的表現並非僅僅是角色和鏡頭移動所產生的可見範圍的改變，在《獨立時代》中，不論是移動的雙人鏡頭，或者是一人畫面和雙人畫面的更替，都具有一種畫外因素的干擾：在 Larry 和阿欽的酒店畫面裡，在兩人移動過程中忽然出現酒店工作人員從框外遞毛巾、紙巾的動作，而在小明和小鳳酒吧外的場景，小明的移動則被其他行人所阻斷。配合畫外音的強調，這種水平移動鏡頭說明了框架外是一個無法預測無法衡量的空間。水平移動鏡頭與盒內鏡頭的對照，正說明了後者作為一個廣大流動時空的一個封閉碎片，它所具有的穩定性是虛假的、暫時的，只是短暫擱置始終存在的不穩定或混亂，無怪乎電影中最激烈的情緒表現幾乎都存在於盒內鏡頭之外，如 Molly 的崩潰尖叫、或是小明父親對二姨母的暴怒均是如此。<sup>24</sup>

值得注意的是，一人鏡頭與雙人鏡頭的更換組合，對於《獨立時代》有著另一層意義：它取代了一般電影中常見的正反鏡頭組合。這個取代所產生的影響，可以透過兩者之間主要的差異——「可見—不可見」的空間配置——來思考。正反鏡頭的構成，經常是正向鏡頭呈現一個人物的注視，接著反向鏡頭呈現被看的人或物，然後再接著（回到）人注視的鏡頭。從一個縫合（suture）的角度來說，這個鏡頭組合形成了一個空間的完整性。但是正如史蒂芬·希斯（Stephen Heath）提醒我們，這個組合的過程並不只是在促成空間的完整，而同時也在「定義」促成空間完整的「不可見」。（1981: 54）對於「不可見」的定義並不單純指的是在之後反向鏡頭「顯形」的人或物，同時也指向因為正向鏡頭中人或物而必須存在的「莫名」

<sup>24</sup> 《獨立時代》的（台北）空間充滿著不確定性和混亂，可以視為是延續了楊德昌對於城市空間的一貫思考。孫松榮在分析楊德昌在台灣新電影時期的作品時指出，《青梅竹馬》與《恐怖份子》的城市空間都無法作為「適切的棲身之所」，也就是無法「讓人物定居及體現其身份」。（2008：51-56）《獨立時代》透過水平移動鏡頭及盒內鏡頭也傳達出類似的意義，但是不同於《恐怖份子》的城市空間是囚禁身體和靈魂的所在，《獨立時代》則因為城市空間的斷裂碎片化，而允許一種逃避的場所存在，即便這種場所是短暫的。

目光。丹尼爾·杜揚（Daniel Dayan）將此目光的源頭以「缺席者」名之，視為如鬼魂一般的存在。（1992: 188）這個缺席者／鬼魂讓正向鏡頭產生一種壓力，唯有當反向鏡頭的出現使它現身，這個壓力才得以消除。

對杜揚而言，正反鏡頭其實可以視為是觀者與缺席者競爭的過程。杜揚的出發點在於正向鏡頭代表著一個被框架而有限的可見範圍，而因此也指出了缺席者的「在場」，因為是缺席者的目光構成了這個畫面，或者說，是被缺席者所觀看。對此，杜揚是以古典繪畫來說明：這個目光一方面代表或再現了人或物，一方面也指向／象徵一個觀者的存在。換言之，杜揚認為畫的構成即預設了觀者的注視，而影像也是如此。但是他也認為不同於繪畫作為一種靜態圖像，影像作為連續鏡頭的構成，也就是連續的觀看，會不斷打斷／轉移對於單一畫面／鏡頭的主體觀看，促使了影像總是不斷地引發「誰在看」，這個繪畫不會出現的問題。（1992: 186）而這個現象在觀者察覺到影像的框架時，則會導致觀者停止對於影像的認同。正向鏡頭中常見的人物向框外注視的畫面，可以視為一個促使觀者意識到框架的明顯例子。這也說明了觀者面對正向鏡頭時，並無法產生認同。但就如杜揚所主張的，每個畫／影像都預設了觀者的存在，因此當觀者停止去認同正向鏡頭時，這個正向鏡頭對他來說就有必要去象徵／指向另一個觀者，也就是缺席者。延續杜揚這個論點，正向鏡頭對於觀者而言，與其說是一個影像，不如說是一場表演，一場缺席者觀看影像的表演。唯有當反向鏡頭的出現，也就是缺席者的顯形，觀者才能將正向鏡頭與反向鏡頭連結一個「完整」的影像，一個為觀者所觀看的影像，可以產生認同的影像。

然而，反向鏡頭給予的「顯形」真的能夠讓觀者感受到「完整」的影像，

讓籠罩在正向鏡頭的缺席者／鬼魂「消失」嗎？這個問題正是威廉·羅斯曼（William Rothman）所提出的，（1975: 47）他以希區考克的《鳥》（*The Birds*, 1963）中一個正反鏡頭為例：正向鏡頭是女主角米蘭妮向船外望去的畫面，接著反向鏡頭是博德加灣（Bodega Bay）的景色，可以視為是她所見之物。羅斯曼的疑問在於反向鏡頭是以米蘭妮的主觀鏡頭呈現，因此鏡頭中並未出現她的身影，因為女主角在畫面中的缺席，反向鏡頭反而又落入正向鏡頭的窘境，被一個莫名的目光所注視著而形成新的壓力。解決的方式是回到米蘭妮注視的畫面，以確認注視反向鏡頭的目光來自於她。基於這個例子，羅斯曼認為正反鏡頭的構成並非是正向鏡頭與反向鏡頭兩個鏡頭的組合，而是必須透過「正一反一正」三個鏡頭才得以完成。

回到前述《獨立時代》的一人鏡頭到雙人鏡頭的水平移動。以前述小明和小鳳在酒吧外相遇的移動鏡頭為例，與正反鏡頭相較，起先小明向右觀看的畫面與正向鏡頭相似，這個畫面體現了影像範圍的侷限，而指向了缺席者的存在，而之後小鳳畫面的出現，也與反向鏡頭的意義相同，讓缺席者現形，構成了空間的完整性。但差異處在於兩點。一是鏡頭最後是以兩人面對面的畫面出現，這個畫面確立了兩人為彼此觀看的對象，因此避免了原先正反鏡頭二元組合的問題，不須再透過第三個鏡頭（正向鏡頭）來確認。二是整個鏡頭是以連續鏡頭處理為一個完整的空間，而非正反鏡頭是透過兩個鏡頭的縫合來達到空間的完整。

我們應該如何理解這兩點差異？對於《獨立時代》以一人鏡頭和雙人鏡頭的連結取代正反鏡頭的作法，可以視為對於後者內在不穩定的解決方案。儘管羅斯曼提出以第三個鏡頭（正向鏡頭）來解決反向鏡頭的缺席者問

題，但是當畫面回到原有的正向鏡頭時，正向鏡頭的不可見依然存在，所以正反鏡頭的組合中經常會加入一個雙人鏡頭，以確立正向與反向鏡頭所共構的「完整」空間，去除了畫面中的不可見。《獨立時代》的雙人鏡頭即具有相同的作用。但是羅伯特·史帕多尼（Robert Spadoni）引用鮑德威爾的論點指出，正反鏡頭是好萊塢用來使觀者帶入電影敘事的情節和步調的最有力工具之一，（1999: 330）意即透過正反鏡頭的切換和對立（以及始終縈繞的不可見），觀者必須／能夠不斷地隨著敘事推進。而這個效果則是與雙人鏡頭相牴觸，因為後者正是讓這個進程減緩或停滯。更進一步來說，當畫面從一人鏡頭轉向雙人鏡頭時，特別是後者以一個較長時間的鏡頭呈現時，我們不再關心故事的推進，而是如弗里德所認為的，轉而去注意畫面中所呈現的細節，特別是細微的身體姿勢和動作。電影從故事的敘說，轉為畫面的展示。對《獨立時代》來說，這樣的畫面接近一種盒內鏡頭，而促使畫／劇場的形式浮現。

另一個差異在於連續鏡頭與兩個鏡頭組合的區別。就如希斯指出，正反鏡頭的「完整」影像實際上是倚賴觀者的縫合，所以觀者不僅是作為影像的觀看者，同時也是作為影像的「部份」，而連續鏡頭則不需要觀者的「做工」，因此可以成為純粹的觀看者。依據這個對比，正反鏡頭似乎比連續鏡頭要提供更多的代入感，讓觀者更容易「沉浸」在影像的世界。但如果我們從前述正反鏡頭的構成來看，正向鏡頭之所以會需要反向鏡頭的「補充」，是因為畫面的缺席者所致，這造成觀者的壓力去期待缺席者的現形。以此思考連續鏡頭，面對剛開始的一人畫面時，觀者一樣會受到因為不可見而產生的壓力，而隨著鏡頭的移動，最後至缺席者的出現，觀者的壓力

才得以解除。就觀者對影像的感受來說，兩者並沒有差異，但是正向和反向鏡頭所必然存在的缺席者目光卻始終存在，這個問題使得觀者對空間的完整性始終是存疑的，而不如連續鏡頭來的確定。如此一來，即便正反鏡頭的觀者「彷彿」參與了影像的生產，但是並不意味著他／她會真正地代入這個世界，或者更精確地說，觀者所代入的並非是這個「完整」的影像，而是一個不斷向前推進的影像流或敘事流，一個為了要消去不可見而採取的觀看行為。

就如前述，觀者對於正向鏡頭是缺乏認同的，因為他／她認定這個鏡頭是為了缺席者所存在的，所以正反鏡頭並不構成一種來回互換的認同，而是他／她對於正反鏡頭的組合產生認同，但是認同的對象與其說是整個組合的影像，不如說是作為連結的他／她自身。從這個角度思考，雖然正反鏡頭組合經常是兩個人的對望，或者一個人在注視風景，有如一種自足性的影像，但如同史帕多尼指出，正向鏡頭中人物的注視具有導向性，（1999: 330）而阻止了自足性的產生，即便反向鏡頭的加入可以組合成一個「完整」的影像，由於這個完整的影像來自於觀者的想像，觀者面對的仍然是兩個具有視覺導向的影像。但是這並非指稱正反鏡頭無法產生一種自足性，而是這個鏡頭組合構成的是一種古典敘事電影式的自足性，每個單一畫面所具有的「劇場性」，在影像的組合中被消弭掉。

相對地，在《獨立時代》的連續鏡頭中，雖然開始的一人鏡頭具有某種程度的導向性，但透過畫面的移動至最後面對面的雙人鏡頭，可以看到的不僅僅是空間的完整，更重要的是人物之間對彼此的全神貫注，這種呈現讓畫面達到了自足性的效果。或者可以進一步說，這種連續鏡頭呈現的是一

種非自足性到自足性的漸變，讓觀者經歷一種從被影像引導到進入影像、壓力到紓壓的視覺旅程。有趣的是，為了確實達到這種轉換的效果，電影還增加了特殊的設計。同樣以小明和小鳳在酒吧外的場景為例，畫面最後是小明與小鳳面對面的對話，而小鳳的右側則是立著一道短牆。這個短牆一方面強化了「盒內鏡頭」的效果，一方面也阻止了小明（與鏡頭）的持續運動，消除了鏡頭的導向性。<sup>25</sup> 藉由這面短牆的強調，這種自足性的轉換與其說是電影媒介的內部轉化，不如說是一種互媒性的更替，也就是從電影形式轉向畫／劇場的形式。換言之，這種一人到雙人的連續鏡頭，傳達的是一種其他媒介的形式逐漸「顯露」在電影中的過程，而提供觀者一種「跨」媒性的感受。

#### 四、從劇場到擴延電影

在上述場景中，令人意外的是在小明與小鳳談話告一段落時，<sup>26</sup> 小鳳翻牆向畫面右方離開，小明也跟著翻牆，而鏡頭則隨之小明的動作右移。這個連續鏡頭從雙人鏡頭又轉變為一人鏡頭。這種「一人鏡頭—雙人鏡頭」的交互切換，在《獨立時代》中最明顯且相對複雜的例子，是 Molly 和她的姊姊爭執的橋段。整段是由連續的長鏡頭所構成，畫面開始是姊姊一個人坐著，對著景框外右方的 Molly 說話，接著 Molly 從姊姊背後走過，一直走到景框外左方，然後姊姊起身向左方走去，鏡頭也隨之向左方移動，直到與 Molly 同框成為一個雙人鏡頭。在一段話之後，Molly 又從景框右方離開，留下姊姊的單人畫面，姊姊（以及鏡頭）再沿著 Molly 的行動

<sup>25</sup> 這種一人鏡頭到雙人鏡頭的轉換，同樣出現在《獨立時代》少數的正反鏡頭之中。如 Larry 到 Molly 辦公室與她談話的場景，鏡頭組合是從 Larry 走入辦公室，向右方走去的正向鏡頭，接續 Molly 坐在辦公桌後方向左注視，然後 Larry 走入畫面在辦公桌旁坐下與 Molly 面對面談話的反向鏡頭，兩者之間雖然存在著斷裂，有賴觀者進行連結，但是 Larry 行動的連續性，以及雙人鏡頭構成的完整性，使得觀者可以從影像的「生產者」脫離，作為純粹的影像「觀看者」。

<sup>26</sup> 楊德昌在這個雙人鏡頭中插入一個字卡：「我們演藝工作者最喜歡討論這個話題」。這段字卡就如黃建業指出，接近一種反諷提示。因此我們可以將此視為一種敘境外的存在，如旁白般的評論或說明，並不影響鏡頭的構成。（2007：153）

方向朝右行動遇到 Molly 為止，此時則是 Molly 坐在位子上，而姊姊則從 Molly 後方繼續向右方移動，直到離開畫面，留下 Molly 的單人鏡頭。隨後姊姊在從景框右方走回，與 Molly 再度形成一個雙人鏡頭……相同的走位和運鏡關係一直重複，直到畫面進入黑幕為止。

這個連續畫面不斷地在姊姊、Molly 與姊姊、Molly 三種鏡頭中更換。就如前述，這種鏡頭變動可以視為是電影形式與其他媒介形式之間的轉換。但在這個例子（以及上述小明和小鳳相遇的例子）中，我們看到連續鏡頭運動所凸顯的另一種意義，即空間的塑造和轉變。就如同小明和小鳳在酒吧外對話的固定鏡頭，觀者原本預期的封閉空間，在鏡頭隨著小明翻牆而移動之後，一個新的開放空間產生。以湯姆·岡寧（Tom Gunning）的說法，連續的鏡頭運動是讓我們得以注意到影像的空間，也就是透過鏡頭的移動，讓我們感知到空間具有的連續性和延展性。（2020: 266）同時，岡寧也指出，「隨著」鏡頭的移動，觀者也自然地被「帶入」空間中，與鏡頭同時地觀看和移動，而發現空間的新區域和新面向。（2020: 266）在這種情況下，透過鏡頭的運動，我們得以逐步掌握電影世界的「地貌」，也就是電影的空間佈置。但是在《獨立時代》中，鏡頭運動的空間佈置卻相當特殊，觀者並不容易掌握整個電影空間。我們可以從電影中水平鏡頭運動來理解。這種鏡頭是跟隨著角色的走位而移動，所以觀者所見的並非是整個空間的樣貌，而只是角色所移動的範圍，或者說，是角色所運動的邊界。舉例而言，在一場 Larry 邊幫阿欽打領帶邊談話的畫面，鏡頭隨著阿欽向左再向右繞圈移動，如同在定義角色可移動空間的界限。

我們要如何理解這個有限的移動空間？在這個例子中，這個地方應該是阿



欽的辦公室，但是鏡頭運動卻將這個辦公室轉換為一個有限的表演空間，我們無法掌握整個辦公室的全貌。同樣的情形也可見於前述 Molly 和她的姊姊爭執的畫面，觀者只能看見角色走位構成的平面空間，對於他們所在地方的理解相當有限。對於這種現實地方與表演空間的消替，一個直接的理解是電影的空間轉化為劇場表演的場地，但這個論點需要考量之處，在於劇場中不可能出現的鏡頭運動。就如岡寧指出，鏡頭運動其實是讓框的邊不斷地切開空間，一方面顯現出新的可見範圍，一方面卻拭去既有的可見範圍。（2020: 266）這種特殊的空間構成導致觀者無法如劇場般直接地掌握一個空間，而是需要透過一種想像，但是這也允許電影提供的表演空間具有一種延展性，而不若劇場舞台的固定和僵化。<sup>27</sup>

這種因為鏡頭運動而產生的差異，並沒有影響到將電影空間視為劇場舞台的呈現，反而說明了這種電影內的表演區域具有更多的「彈性」：這裡的彈性不單指的是空間的大小和形狀，也指出任何場所都能夠轉化為表演的舞台。如果進一步將這種表演空間與電影中大量具有劇場形式的盒內鏡頭並聯思考，可以發現與其將《獨立時代》視作為一種具有劇場形式的電影，不如說是在電影中進行一種由各種表演展間組成的展覽，在每個展間進行各自的角色演出。<sup>28</sup> 所以就如一個名為「獨立時代」的大型策展活動一般，每個展間都呈現出一種獨立的自主性（每個「盒內」的對話和演出都只存在此一封閉時空中），但卻都具有類似的視覺元素（水平式走位、中景或中全景的鏡位、連續的時間鏡頭），而更重要的是展間構成的空間「斷裂」。這裡指的斷裂並非是展間與展間之間缺乏連結，而是指展間的結構將原本整體連續的影像世界分格化。除了原有的地方（如阿欽的辦公室）

<sup>27</sup> 這種延展的表演空間及配合的鏡頭調度，正說明了楊德昌對於劇場和電影融合的獨特思考。考慮到《獨立時代》強調的即興創作，上述的組合其實是導演面對演員的即興表演，所採取的攝影機的「即興」調度。這種在拍攝現場產生的即興互動，可以視為是楊德昌刻意讓觀眾在觀看影像時，「不太會自覺到鏡頭在戲院和戲院外差距」。（王均燕，2016：321）因此《獨立時代》特意經營的劇場感，目的其實是在營造真實「有如」劇場的影像，衍生出一種「人生如戲」，或者說「所有人在做戲」、「整個社會都在作戲」的感受。這正是《獨立時代》的核心意義。

<sup>28</sup> 本文在此認為《獨立時代》有如一種影像展覽，主要是著眼於影片內各式字卡的提引以及如展示空間般的分隔盒內鏡頭，讓電影《獨立時代》「有如」展覽，也就是電影與展覽形成一種互媒關係。這種對影像展覽的思考不同於「展覽電影」（cinema of exhibition）。後者如尚·克里斯多福·華佑（Jean-Christophe Royoux）主張的，是指在畫廊或美術館環境中展示和呈現動態影像的方式（Royoux 1999: 21）而本文的影像展覽，則是在凸顯如何在電影中營造出一種觀看畫廊或展覽的視聽經驗。

被轉化為有限的表演場域外，《獨立時代》還顯現出兩種分格化的樣態：一是空間配置的混亂，另一則是不時出現的字卡。

關於前者，最明顯的莫過於 Molly 廣告公司在電影中的空間配置。以琪琪在公司電梯門口與員工對話的畫面開始，鏡頭會跨越 180 度線，或者直接切換到另一房間／空間，或者跳到不同方向的視角，讓整個公司有如迷宮般的組合，觀者只能隨著鏡頭從一個空間跳躍至另一個空間，而無法掌握整個公司的全貌。至於《獨立時代》特有的字卡安排，這個在影片上映時才加入的表現方式，從敘事安排上，可以視為是作為「章回分段」之用，或者作為一種對內容的說明或評述（黃建業，2007：153）。但是就如布魯斯特和雅各指出，在早期電影中，字卡在盒內鏡頭的建構中扮演很大的作用。（2016: 32）其原因在字卡讓場景得以切割（以及連結），這對於視覺構成極為相似的各個盒內鏡頭來說，能夠達到一種明確區分的效果。以此延伸至《獨立時代》的空間構成，這些字卡多數是處於場與場的轉換之間，不僅打斷了影像的連續性，也打斷了各個空間之間的連結，而強化了這種分格化的作用。

無疑地，在《獨立時代》中最為明顯的觀展表現，莫過於小 Bir 和小鳳在小 Bir 工作室的畫面。畫面開始是以電影中少見的無人搖鏡來全覽整個工作室，這個場地是作為舞台劇的排演和展演之用，佈滿了建置好的道具和布幕。畫面最後停在一個以薄紗圍繞的傳統中式木床，裡面傳來小 Bir 的話語聲以及隱隱可見的人的身影。鏡頭在追著小 Bir 離開床，處理完突來的電話和助理之後，切到小鳳從布幕後走出的畫面，小 Bir 接著走入畫面，影像開始以一種「邊走邊說」（walk-and-talk）的跟拍鏡頭來呈現兩人，

並隨著他們的移動穿越整個舞台空間。透過這種鏡頭，觀者得以看見小 Bir 與小鳳兩人沿著布幕和道具邊走邊談，不時在有著不同內容的布幕旁停下、談話，最後則走到布幕之後，一個小 Bir 的生活空間，有著掛曬的衣物，以及床與桌椅等家具。

對於這段畫面，首先要指出的是，這個工作室其實是一個「複合」空間，它並不僅作為小 Bir 劇場表演的場所、陳列道具和佈景的空間、眾人討論工作的所在，甚至是小 Bir 生活的地方。換言之，這個空間本身是「空」的，如同一個展場，依據不同的目的而改變它的內容和用途。其次，小 Bir 和小鳳「邊走邊說」的畫面，其實有如一種在博物館或畫廊中的觀展狀態。舞台上繪製著小 Bir 白描頭像與手勢的布幕，儼然成為一種展示品，即便小 Bir 的生活物件（懸掛的襪子、木床等等）也是。小 Bir 和小鳳在展示物前逗留，在物件與物件之間移動，更接近一種觀展行為。將這段畫面對照影片中一場在相同空間演出、面向觀者的劇場表演，楊德昌似乎在提醒我們，同樣的「劇場」允許不同的觀看方式。而同樣地，他的《獨立時代》可以是電影、劇場、繪畫，也可能是一場展覽。

當電影被視為一場展覽的意義在哪裡？分格化的影像讓我們所見的每個場景都是一個獨立的裝置，每個場景中的影像都有如一段短片、一幕舞台劇或者一幅畫。這個分格化的影像組合並非指《獨立時代》缺乏一個連續貫穿的敘事，而是基於每場或每段畫面的「獨立性」，讓我們對於場與場之間、鏡頭與鏡頭之間，都會在連續的敘事之外，自我建立一種比較和連結的機制。誠然，這種機制可能是有意識或者無意識的，也不限於在敘事內容的比較，如去對比角色在不同場次中話語和態度的改變等等（雖然這點

或許是《獨立時代》所試圖傳達的：在對比中產生對於每個角色的不確定和困惑）。就如同展場所提供給觀者不只是影像，也包括與影像相對的各種藝術形式，如繪畫、劇場、建築等等，觀者在觀看《獨立時代》的每場影像時，基於楊德昌盒內鏡頭和表演場域等特殊的畫面構成，就不再僅僅是以影像的方式來觀看，或許是劇場、或許是繪畫、亦或許是整個空間。在這種情況下，這部電影可以視為接近擴延電影的形式。

就安德魯·烏羅斯基（Andrew V. Uroskie）對於擴延電影的思考，擴延電影的「擴延」與其在指稱電影形式的改變，如納入多重投影等多媒介裝置的影像展示，<sup>29</sup> 不如說在改變電影「看的方式」，也就是從電影既有的展示和觀影規範來改變。（2014: 12）電影，由於其本身即是由各種各樣的異質元素所組成的混血媒介，在先天上即具有一種不論在物質面、感知面或者制度面觸發移位的活性存在，只是在媒介特殊性（medium-specificity）的美學及概念框架下被箝制不動。擴延電影中常見的改變展示空間，如將電影放映場所從電影院移至「非觀影常態」的藝廊或美術館，即是在對這種電影媒介特殊性的挑戰，讓電影的異質性浮現。<sup>30</sup> 然而，在《獨立時代》中，則是以盒內鏡頭及字卡這些特殊的電影形象打造出一個個表演空間，藉由互媒性的生成，促使在觀看每一場影像的同時觸發觀看如劇場等其他媒介的感受。換言之，《獨立時代》有如在電影中構築一部擴延電影，只是觀者不再需要漫步於各個展覽空間之中，取代的是不同的展示空間在觀者眼前移動，一場楊德昌精心安排的表演空間展覽。<sup>31</sup>

<sup>29</sup> 這種對擴延電影的認識，可參見 Stan VanDerBeek. "Culture: Intercom' and expanded cinema: A proposal and Manifesto". *Tulane Drama Review* 11.1, 1966: 38-48.

<sup>30</sup> 舉例而言，在畫廊中，我們不得不注意到影像的運動如何在這個表演空間/舞台被展現，而導致在我們與影像的觀映關係中顯露出影像的劇場異質。

<sup>31</sup> 對於本文將《獨立時代》納入「擴延電影」範疇的作法，筆者受到佩特論點的啟發，（2015: 58）基於互媒性的思考，主張楊德昌的劇場經驗是促成了電影得以「擴延」的原因，而審查委員則提供了一個歷史觀照的觀點，認為在 1980 年代甚至之前，台灣劇場界及藝術界中早已具有擴延電影的出現（如擴延電影經常涉及的美術館錄像、劇場舞台銀幕等等表現方式），因此如果《獨立時代》被視為具有一種擴延電影的形式，那是因為楊德昌企圖以此呈現出一個「早已被擴延電影滲透」的 1990 年代都市環境與劇場空間。本人在此感謝委員的補充和指正。

## 五、電影（互媒性）的誘惑

在 2023 年「一一重構：楊德昌」的回顧展中，「活力喜劇家」的展區內播放著一段楊德昌在《獨立時代》拍片現場的影像紀錄。在片中，楊德昌戴著墨鏡，騎著自行車在作為片中劇場舞台的空間裡，在大型布幕、道具、及人群之間不斷地穿梭、環繞、打轉。楊德昌的行為是一時興起？或者是在熟悉場景的佈置？亦或是在構想角色的走位呢？<sup>32</sup> 我們無從而知。但是藉由他這種騎自行車的觀看行為，我們或許可以認為楊德昌正在進行一種互媒性的冒險和體驗。

就如布魯斯·貝內特（Bruce Bennett）在《自行車騎行與電影》（*Cycling and Cinema*, 2019）一書中指出，電影和自行車同時作為移動的技術，都能透過轉動輪子（即自行車的車輪與電影攝影機／放映機的轉輪）將不動的景觀轉為移動的奇觀。（2019: 20）楊德昌在劇場舞台上騎自行車的行為，正是將這些靜態的景象轉變為電影般的動態影像。但是這種轉變並非單向不可逆反的，電影與自行車一般，都能夠讓動態的影像返回不動的圖像，只是相對於電影的觀者只能被動地接受這種轉變，自行車的觀者卻能主動停止／啟動自行車來決定「影像」的運動與否。基於此，騎著自行車的楊德昌，也可以隨時停止自行車來觀看布景上的畫作。然而，對於影像的主動／被動的控制並非是自行車與電影兩者的唯一差異。喬恩·戴（Jon Day）認為：「騎自行車是讓人『感覺』景觀，而不只是『觀看』景觀。」（2015: 15-16）戴的說法指出了自行車觀者並不僅僅如電影觀者一般，只是用眼睛及耳朵來感受，而是憑藉整個身體，讓感覺延伸到觸覺及動感。

<sup>32</sup> 這個畫面呼應了《獨立時代》的開頭：小 Bir 穿著滑輪鞋，在同樣的舞台空間不斷地打轉。

所以作為自行車觀者的楊德昌，在舞台上不斷移動所感受到的媒介就不只是電影，更是一種擴延電影。

如此一來，互媒影像，這種從不同媒介汲取各種元素匯聚融合在電影這個媒介的影像，出現在《獨立時代》之中就不令人意外，楊德昌騎自行車的畫面已經揭示了這個企圖。這個畫面或許也意味著《獨立時代》的「劇場感」被視為受到楊德昌劇場經驗影響的說法過於片面。《獨立時代》劇場影像的生成，更大的可能來自於楊德昌對電影的獨特思考：一種允許各種媒介「發聲」的媒介，所以他讓《獨立時代》這部電影不只是電影，也可以是劇場，不僅如此，它還可以是畫、甚至可以是展場。延伸這個互媒性的思考，眾所皆知，楊德昌對於藝術的喜好是多面向的，他不僅熱愛電影，也對戲劇、音樂、漫畫、建築充滿興趣，但是他在進行劇場表演的創作後，重回到電影的行列，並持續地擁抱電影。對此，我們或許可以說，是楊德昌敏銳地掌握到電影的本質，即電影作為一種互媒介（intermedium），在其表面影像下蘊含著多重媒介的肌理。這種被包裹在電影內在的屬性，不僅僅是各種媒介能夠在電影的場域中「顯形」的原因，更說明了透過互媒性的實踐，電影得以與其他媒介展開無止盡的對話，也就是促成各種互媒影像的可能。換言之，電影允許楊德昌去熱愛各種媒介，而這也促成他被電影所誘惑的理由。《獨立時代》說明了這一點。

## 引用書目

Bennett, Bruce. *Cycling and Cinema*. London: Goldsmiths Press, 2019.

- Bordwell, David. "Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film," *Film Quarterly* 55.3, 2002: 16-28. Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1998: 148-172.
- . *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005. Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1998: 148-172.
- . "A BRIGHTER SUMMER DAY: Yang and his gangs." *David Bordwell's website on cinema*, 16 June 2016. Website: <https://www.davidbordwell.net/blog/2016/06/16/a-brighter-summer-day-yang-andhis-gangs/> . Accessed 5 Dec 2023. Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1998: 148-172.
- . "Hollywood starts here, or hereabouts." *David Bordwell's website on cinema*, 23 April 2020. Website: <https://www.davidbordwell.net/blog/2020/04/23/hollywood-starts-here-or-hereabouts/> . Accessed 6 Dec 2023.
- Brewster, Ben and Lea Jacobs. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Buckland, Warren. *Directed by Steven Spielberg: poetics of the contemporary Hollywood blockbuster*. New York: The Continuum International Publishing, 2006.
- Dayan, Daniel. "The Tutor-Code of Classical Cinema," Gerald Mast, Marshall Cohen, and Leo Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1992: 179-191.
- Day, Jon. *Cyclogeography: Journeys of a London Bicycle Courier*. Honiton: Notting Hill Editions, 2015.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- . *Courbet's Realism*. Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1990.
- . *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1996.
- . "Art and Objecthood (1967)," Michael Fried (eds.), *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1998: 148-172.
- . *Why Photography Matters as Art as Never Before*. London and New Haven: Yale University Press, 2008.
- Gunning, Tom. "'Nothing Will Have Taken Place - Except Place': The Unsettling Nature of Camera Movement," Susanne Ø. Sæther and Synne T. Bull (eds.), *Screen Space Reconfigured*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020: 263-281.
- Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Hopkins, D.J., Shelley Orr and Kim Solga. "Introduction: City/Text/Performance." Hopkins, D.J., Shelley Orr and Kim Solga (eds.), *Performance and the City*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Heinrichs, Jürgen and Yvonne Spielmann. "Editorial to the special issue: 'What is Intermedia?'," *Convergence* 8, 2002: 5-10.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press, 2006.
- Massumi, Brian. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Paech, Joachim. *Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1989.
- Pethő, Agnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge

- ScholarsPublishing, 2011.
- . “The Garden of Intermedial Delights,” *Screen* 55.4, 2014: 471-489.
- . “Between Absorption, Abstraction and Exhibition: Inflections of the Cinematic Tableau in the Films of Corneliu Porumboiu, Roy Andersson and Joanna Hogg,” *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 11.1, 2015: 39-76..
- Ross, Julian. *Beyond the Frame: Intermedia and Expanded Cinema in 1960s-1970s Japan*. Ph. D. Dissertation. University of Leeds, 2014.
- Rothman, William. “Against ‘The System of the Suture,’” *Film Quarterly* 29.1, 1975: 45-50.
- Royoux, Jean-Christophe. “Remaking Cinema.” Marente Bloemheugel and Jaap Guldemond *Cinéma* (eds.), *Cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience*. Rotterdam: Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven and NAI Publishers, 1999: 21-29.
- Spadoni, Robert. “The Figure Seen from the Rear, Vitagraph, and the Development of Shot/Reverse Shot,” *Film History* 11.3, 1999: 319-341.
- Uroskie, Andrew V. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2014.
- VanDerBeek, Stan. “‘Culture: Intercom’ and expanded cinema: A proposal and Manifesto,” *Tulane Drama Review* 11.1, 1966: 38-48.
- 十年再見楊德昌。〈我所認識的楊德昌 | 專訪楊導心中「最好的剪接」陳博文〉。《BIOS monthly》，2017年10月5日。網址：<https://www.biosmonthly.com/article/8833>。2024年06月15日瀏覽。
- 王昀燕。《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》。臺北市：王小燕工作室，2016。
- 江凌青。〈從媒介到建築：楊德昌如何利用多重媒介來呈現《一一》裡的臺北〉。《藝術學研究》，第九期，2011.11：167-209。
- 尚一米榭爾·弗東。《楊德昌的電影世界：從《光陰的故事》到《一一》》。臺北：時周文化，2012。
- 孫松榮。〈迎向恐怖的時代——臺灣新電影時期的楊德昌〉。《電影欣賞》，26.2，2008：51-56。
- 黃建業編。《楊德昌——台灣對世界電影史的貢獻》。臺北市：躍升文化，2007。
- 聞天祥。《過影：1992-2011 台灣電影總論》。臺北市：書林，2012。
- 蔡曉松。〈1994年的楊德昌，與他們的《獨立時代》——訪演員鄧安寧、陳湘琪、陳以文〉。《報導者 The Reporter》，2023年9月2日。網址：<https://www.twreporter.org/a/saturday-features-film-edward-yang-and-a-confucian-confusion>。2024年06月15日瀏覽。本文原刊載於《Fa 電影欣賞》第195期。
- 壁虎先生。〈「香港」的哭聲：《獨立時代》和《麻將》從來沒有如此令人觸目驚心〉。《The Affairs 週刊編集》，第25期，2019年07月10日。網址：<https://www.theaffairs.com/>「香港」的哭聲：《獨立時代》和《麻將》從未如 / 。2024年06月15日瀏覽。
- 鍾明德。《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》。臺北：揚智，1999。