戲劇研究　　第12期
Journal of Theater Studies
2013年7月　　頁165-194
DOI: 10.6257/JOTS.2013.12165

戲中戲、影中影：艾爾・帕西諾的《尋找理查》後設莎片實驗*

朱靜美
國立臺灣大學戲劇學系教授

前言

崛起於劇場，以直指人心的生花妙筆留名千古，莎士比亞（William Shakespeare，1564-1616）身兼演員、劇作家以及劇院經理，以劇場爲家，以劇作糊口，對於戲劇有著全面而深入的體會。當時的戲劇環境不比現在的華廳大堂，觀眾正襟危坐凝神賞戲，而是喧嚷熱鬧，充滿生命力的社交場所。此外，演員與觀眾的關係十分親密，演員時常呼應觀眾的期許與反應進行即興的演出，常有靈光一現的脫稿演出。大半輩子活在舞台的莎翁，對於這個他全心投入的場域瞭若指掌，下筆之時，整個劇場環境都是他信手拈來的取材泉源。

英國名導演彼得・布魯克（Peter Brook）曾經指出，莎翁的戲劇不只是「神聖劇場」（Holy Theatre），[1]同時也是「粗俗劇場」（Rough Theatre），[2]鞭辟入

* 本文初稿曾於國立臺灣大學戲劇學系主辦之「歷史、記憶、再現：2012年NTU劇場國際學術研討會」（2012年10月20-21日）上宣讀，並承蒙《戲劇研究》三位匿名審查人給予寶貴意見，謹此表達由衷謝意。

1 神聖劇場（Holy Theatre）：彼得・布魯克的戲劇分類之一，指稱致力表達無形之事物（例如眞理），使無形化爲有形、從而讓觀眾感知的戲劇，宗教的儀式戲劇，或安東尼・亞陶的殘酷劇場便是此種劇場。引自Peter Brook, *The Empty Space* (Harmondsworth, Middlesex, England : Penguin Books, 1990), p. 42.

2 粗俗劇場（Rough Theatre）：指誕生於民間、充滿活力、未經太多琢磨，最直接帶給觀眾

臺灣大學學術期刊資料庫

裡地點出了莎劇以深刻的人性反映與哲思名垂千古的同時，更表現了民間充滿草根性的生命力與當代的劇場生態樣貌。莎翁在書寫時充分應用自己的優勢，不時把玩耍弄劇場成規以及各種戲劇元素，並且把時下演員的缺點、劇院的簡陋、排練的倉促等等都化爲劇中調笑的對象，形成不經意的戲劇後設，「在後設尚未成爲一個獨立概念之前，莎翁的劇作中就已經出現這樣的雛型了。」[3]

與其他劇作家不同的是，莎士比亞不是在內廷伏案書寫的優雅文士，而是深刻投入劇場的每一環節的劇場工作者。身兼演員、劇作家與劇院經理的莎翁，以劇場爲家，以劇作餬口，深諳戲劇與劇場的遊戲規則，並將其發揮到極致。其劇作不時可見戲如人生／人生如戲的觀照，對於戲劇的假扮與虛擬非但不迴避，反而視之爲寓寄深意、製造賣點的好題材，角色多重扮演／角色假扮以及戲中戲等巧妙設計層出不窮，「這樣的『分身重現』可說是後設戲劇最重要的根源。」[4]恰如理查．霍比（Richard Hornby）所言：「戲中戲、角色多重扮演、文學與眞實生活的對照、以及作者反身指涉，乃是後設戲劇中最鮮明的特徵。」[5]然而，「莎翁的後設戲劇並不單純侷限於某一面向，而是融合自身深切的體驗與細膩的觀察，在戲劇中醞釀成形、自然流露，相互辯證呼應，在人生舞臺幕前幕後不斷交織摹擬，眞正具現人生如戲、戲如人生的奧義……莎劇中的後設型態多樣而複雜，並且常常不以單一面向出現而是許多層次的交相指涉相融而成。」[6]

莎劇深具後設戲劇特點，常常披露劇場特性於觀眾，點出舞臺表演的虛擬性，蓋因莎劇原初創作即是在光光的突出式舞台上（thrust stage）演出、調度觀眾的入情想像，因此與觀眾互動一直是莎劇中的重要特色。吾人從其悲劇、喜劇、歷史劇中皆可窺探其堂奧，如《仲夏夜之夢》（*A Midsummer Night's Dream*）一劇，劇末一幫由木匠、鐵匠、裁縫等人組成的業餘劇團特地排了一齣

娛樂效果的戲劇。大部分的民間廟會、嘉年華會上的即興小戲等，可歸入此類。引自Peter Brook, *The Empty Space*, p. 65.

3 Barbara Hardy, *Shakesepare's Self-Conscious Art* (Lethbridge, Alberta: University of Lethbridge Press, 1988), p. 2.

4 Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill &Wang, 1963), p. 3.

5 Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception* (London and Toronto: Associated University Press, 1986), p. 32.

6 Liu Chun Wei, "Metadramatic Discourse: Illusion, Reality, and Representation in William Shakespeare's *Hamlet* and Al Pacino's *Looking for Richard*," (MA Thesis National Chung-Cheng University, 2002), p. 2.

臺灣大學學術期刊資料庫

「悲愴而喜悅、冗長而無聊」的短劇作爲公爵婚典的獻禮，這一景充分表現了後設戲劇的趣味。角色上台之後並不直接投入表演，反倒花了好一番口舌講解自己的扮相與功能。例如「牆頭」與「月光」的登場，一反飾演道具應該保持的靜默，反倒絮絮叨叨地自報家門起來；而飾演「男主角匹拉麥斯（Pyramus）」的木匠波頓（Bottom）與觀眾的互動也很值得一提，觀眾在台下竊竊私語品頭論足的時候，波頓立刻跳出角色，與現場觀眾辯解一番，以上種種皆是突破既定概念中的劇場生態，製造後設的劇場逸趣。

知名歷史劇《亨利四世》（*Henry IV*）中的後設應用則使得角色更有深度，將亨利王子荒誕外表下的嚴肅深沉藉由「角色的後設」（role playing within a role）展現出來。最顯明的例子是第一幕第二景，小混混們慫恿王子參與搶劫計畫，一同打劫王子的另一位酒肉朋友福茲塔夫（Falstaff），在大夥兒商議已定，躊躇滿志地各自分頭準備整裝待發的時候，亨利王子獨自留在場上，面對觀眾說出了一段清明的自白：「我完全知道你們這批人，現在雖然和你們在一起無聊鬼混，可是我正在效法著太陽，它容忍汙濁的浮雲遮蔽它的莊嚴的寶相，然而當它一旦穿破醜惡的霧障，大放光明的時候，人們因爲仰望已久，將要格外對它驚奇讚歎。」[7]從王子的獨白，我們看見與先前所見截然不同的亨利，看見了他作爲一個王儲的多重角色扮演，人前是個鎮日飲酒尋歡無所事事的紈褲子弟，人後其實是雄心勃勃、韜光養晦的人君之才。發覺如此的假扮（role-within-the-role）的同時，觀眾也意識到「角色」這個戲劇元素的不定性與虛構特質，至此就達成了角色的後設效果。

《哈姆雷特》（*Hamlet*）劇作中的「捕鼠器」一景中也運用了多層次的後設技巧，如勞伯．史坦（Robert Stam）所言：「莎士比亞劇場也致力於呈現寫實描摹與人爲自我意識的辯證拉鋸，莎翁不僅在劇中劇裡提出探討，他精心製作的每個過程都是後設的展現。」[8]在此景中，哈姆雷特身兼編劇、導演、演員，同時擔綱瘋癲王子的角色，又是整齣戲的觀眾，繁複的多重角色扮演形成有趣的角色後設；而劇中哈姆雷特指導演員們該如何呈現他精心雕琢的台詞，言談之中提出了許多當時職業演員的缺失，構成劇場生態的後設；而把眞實案件情節搬上舞

[7] 莎士比亞著，朱生豪譯：《亨利四世（上）》（臺北：世界，1996年），頁8。

[8] Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985), pp. 3-4.

臺灣大學學術期刊資料庫

台，藉由戲劇的內容影射父王被謀殺的眞實凶案，羅織出戲劇虛幻與眞實生活的交相指涉。

以上數例的各式後設戲劇特徵在莎劇裡屢見不鮮，十足映證了萊諾．艾堡（Lionel Abel）所指出的後設戲劇：「它們全都是鋪演戲如人生的戲劇作品。」[9]一般而言，西方傳統劇作家傾向細心鋪排情節與衝突，讓觀眾隨著劇情起舞，演員則是設法將情感灌注於角色之中，戮力與角色合而爲一。莎士比亞則以更超然的態度審視文學與戲劇的跨界，身爲劇場文壇兩棲的一代才子，莎翁劇作中不時出現「玩」觀眾的片段。執劇作家的羽毛筆，他輕輕提點撩撥，運用一些操縱性的手段擾亂劇場幻覺，使得演員與觀眾的世界不再二分。演員在扮演的同時，有時會跳脫角色，對著觀眾說話，甚至評論起自己的角色、分析角色的動機等等，瞬間拉開演員與角色之間的距離；或是在觀眾深深被演員的表演吸引，對角色人物的情感與認同拉抬到最高點的當兒，演員突然抽身放棄自身的角色。上述作法導致觀眾時而投入劇場幻覺時而被迫抽離，在認同與審視之間不斷切換，莎翁藉著這樣的手法刻意讓觀眾意識到他們在看戲的事實。無怪乎勞伯．史坦如是說：「布萊希特將莎士比亞尊爲後設的先驅者，並將其作品視爲疏離效應的資料庫，依據布萊希特的看法，莎士比亞的戲劇不像是完成品，反倒像是創作中的半成品，而莎士比亞的戲劇不僅被劇中劇打斷，連劇中劇本身都不斷被自己打斷。」[10]

由於莎翁經常將「戲如人生」、「世界原是一舞台」的劇場概念攙入其劇本之中，莎劇搬上大螢幕遂自然有很大的後設潛力。一如肯尼斯．洛斯威爾（Kenneth Rothwell）觀察道：「幾乎所有的莎劇電影呈現都意味著將莎劇從舞台世界拓展到大螢幕世界，順著這個轉換，後設戲劇很自然地轉換爲後設電影，尤以『電影中的電影』形式居多。」[11]一九四〇年至二〇〇〇年全球累積的莎劇改編電影不下千部，其中艾爾．帕西諾（Al Pacino）於一九九六年執導的《尋找理查》（*Looking for Richard*）創造出前所未見的新穎莎片類型；導演將莎劇的後設特徵局部放大變成整部電影的演出形式，完全解構莎劇原著文本，文本甚至變成浮光掠影般可有可無的框架，語言也被大幅刪減、層層解構，利用各種手法

[9] Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill &Wang, 1963), p. 60.

[10] Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, pp. 4-5.

[11] Kenneth Rothwell, "Representing '*King Lear*' in Screen: From Metatheatre to Meta-cinema," *Shakespeare Survey* 39 (1987), p. 75.

臺灣大學學術期刊資料庫

提醒觀眾現在正在觀看一部人工刻意打造的、虛擬的莎劇電影，最後留下隙縫處處的開放結局讓觀眾自由探索。

本文的目的是探討艾爾．帕西諾獨特的莎片導演手法，挖掘他是如何激烈改寫莎翁原著，並運用中斷敘事、岔題、破碎剪接等手段來製造觀影閱讀障礙和防止觀眾入情，以及如何運用框中框的各式後設技巧，造成兩種或多種藝術形式並陳衝擊，衍生交相指涉的趣味，從而創造出具「電影中的電影」之後設符碼功能。

一、後設敘事VS.傳統電影敘事：另類說書

「後設」（Meta）並不是一套新的概念，早在電影出現之前，小說中已經存在許多後設技巧，荷馬史詩（*Homeric Hymns*）《奧迪賽》（*Odyssey*）、中世紀拉伯雷（Francois Rabelais，1494-1553）的《巨人傳》（*Five Books of the Lives, Heroic Deed and Sayings of Gargantua and Pantagruel*）、賽萬提斯（Miguel de Cervantes Saavedra，1547-1616）的《堂吉軻德》（*Don Quijote de la Mancha*）中皆具有當代後設的「自我指涉」（self-reflexivity）[12]特質與「諧擬」（parody）[13]手法書寫。後設小說（meta-fiction）一詞的正式出現在一九七〇年威廉．加斯（William H. Gass）提出的論文〈哲學與小說的形式〉（“Philosophy and the Form of Fiction”），將小說家有意識地利用小說形式戲諷、反省小說再現的眞實與眞正的眞實之間的差異，從此「Meta-」一詞才廣爲學術圈利用，並擴及於各種藝術文類。「Meta-」，中文翻譯爲後設，字源意義是「元」，意指回歸原初來進行省思，而「Matacinema」（後設電影）原意是回歸電影最基本的概念來省思電影自身，慣用手法則是在電影中暴露自身製作的符號，提醒觀眾一切皆爲虛構，進而省思電影的表現形式與眞實之間的距離：電影眞的能夠再現眞實嗎？抑

[12] 意指意識到自身存在、並加以凸顯出來。小說家不將小說視爲故事的載體，提醒讀者注意到小說本身的存在以及其虛構性，即是在小說中的指涉小說，此及自我指涉。電影或舞台在演出中時時刻刻提醒觀眾作假，並且暴露製作過程，也是一種自我指涉，試圖將觀眾認爲理所當然的部分凸顯出來，顯現它們並非如此的理所當然，依然充滿作假的可能性。

[13] 諧擬（parody）是自古希臘時期就存在的一種文學表現手法，不試圖再現原版，而是透過模仿、諷刺的方式，進行荒謬誇張的再創作。由於缺乏史詩般的嚴肅性，始終不受重視，然而卻成爲後現代主義挑戰理性中心論單一詮釋的武器，藉由諧擬顚覆正統，開啓多元解讀空間。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

或只是提供歡快的夢境麻痺吾輩而已？電影的表現手法是否有更多可能、除去說故事之外是否也能成爲故事的自身？誠如羅蘭．巴特（Roland Barthes）點出：後設電影的語言是指涉電影自身製作過程與再現手法的一套符碼系統。[14]

後設於一九七〇年代開始廣受重視並非偶然，因爲它恰恰與當時流行的解構思潮的去中心化相符合，故事再也不追求單一封閉的完美結構，作者不再透過生花妙筆帶領讀者去揭露唯一的眞相；相反地，作者在書寫中運用大量的自反指涉與諧擬技巧，提醒讀者一切皆爲虛構，不存在唯一的眞實，只存在作者的建構，既然小說可以透過技巧掩蓋眞實，那麼現實生活中又有多少眞相被敘述的技巧所遮蔽？在後設一詞尚未出現的年代，布萊希特即藉由史詩戲劇來傳達後設的精神：因爲眞相往往被看似合理的話與所隱蔽，所以必須對一切理所當然的事物進行間離化的再思考，布萊希特可說是現代後設戲劇第一人。

既然唯一的眞相並不存在，讀者就不需要去再現（re-present）作者眞意，如此反倒可以盡情地享受閱讀的歡愉。誠如羅蘭．巴特宣稱作品一旦完成就不屬於作者，而屬於所有閱讀他的觀眾，每個人都可以依照自己的想法重寫（re-write）作品，不存在唯一且正確的解讀方式。[15]對羅蘭．巴特而言：「讀者猶如組成一部著作所有引言的最後題字人，沒有他，作品也就失去意義了。故而一個文本的統一性是植根於終點〔讀者〕，而不是起點〔作者〕。」[16]劇本或電影能不能被閱讀與理解成爲比作品自身更重要的事情，沒有讀者與觀眾的作品是沒有意義的，缺乏最終賦予意義的點題人，作品等同於不存在。因而作品的意義要透過閱讀後再次創作重寫，才能變得完滿。是故，後現代導演們不可能、也無需要去探求劇作家眞意表達，創作變成了自我追尋的過程，將內在的理解與重寫過程鋪排出來，成爲極具風格化的作品乃爲第一要務。導演們賦予莎劇新的意義與統一性，並且將他鋪排出來給觀眾看，等待著觀眾們透過導演們消化過的莎劇、在新制中重新建構出屬於個人的莎劇電影風景。正因爲莎劇廣爲周知，觀眾對於結

14 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (New York: Noonday, 1977), pp. 69-78.

15 羅蘭．巴特在1967年提出作者之死的概念，認爲傳統正典書寫服膺理性中心思想，試圖模擬自然、僞裝客觀，其實只是爲了強加作者的思想情感予讀者，因而他主張一種如同結構語言般無色彩、無隱喻與無情感的零度寫作方法，經此完成的作品不存在單一封閉的詮釋，其終極意義必須透過讀者個人參與解讀才能完成，因而是多元歧異的。作品中單一意見消失了，無需去追尋所謂眞義表達，因而可以宣告在作品中的作者之死亡。

16 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, p. 148.

臺灣大學學術期刊資料庫

局不再有懸念，導演如何編排過程遂更顯重要：該怎麼表現充滿個人色彩的重寫作品凌駕於重現原著的風貌。

電影發明之初，作爲紀錄工具使用，以客觀的全知第三眼默默觀照一切，鏡頭裡的事件彷彿天生如此、不見人造跡象，觀眾觀影一如觀看日常、毫不懷疑地接受一切。因而「傳統電影的敘事結構是條理清晰、符合邏輯、依照時間線性展開」[17]，節奏平穩而流暢，務求讓觀眾在舒服的觀影經驗下、藉由理解而產生情感認同（empathy）。迄今，好萊塢式的傳統電影依然恪遵這些基本的敘事原則，就連發明近百年的蒙太奇剪接、由於訴諸影像符碼的隱喻性，在講究邏輯清晰的好萊塢電影也甚少採用，而被歸諸於實驗電影。

一般實驗電影多著重於主題思想上的創新突破：比如法國新浪潮（La Nouvelle Vague）[18]、黑色電影（Film Noir）[19]；或是形式技巧上的改進：比如想要摒除過多人造痕跡的逗馬宣言（Dogme）；[20]然而眞正直接挑戰觀眾觀影習慣的、顚覆電影觀念的，則莫過於後設電影。勞伯．史坦曾指出後設電影具有中斷敘事、製造不悅感、多重觀點的三大敘事技巧特質，使其觀影經驗全然不同於傳統電影。[21]傳統電影試圖製造一種理所當然的幻覺，彷彿一切都是客觀的、是自然切片的眞實呈現，從而麻醉觀眾，順著影片敘事邏輯、接受隱藏的思想與觀點。後設電影則清楚地表示電影中不存在偶然，所有觀眾在螢幕上所見的事物，那怕只是經過的路人，牆上的海報、乃至於季節變化、日落月昇，全都經過導演的精心計算安排，一切都是人造的幻象。

「多重詮釋」是後設電影最不同於傳統電影的觀念。好萊塢傳統電影追求線性敘事、封閉結局，故事只有一種可能，觀眾在接受結局的同時也被灌輸單一眞

17 W. C. Siska, “Metacinema: A Modern Necessity,” *Literature/Film Quarterly* 7 (1979): 285.

18 法國新浪潮（La Nouvelle Vague）指稱1950-1960年代法國的導演團體，強調導演是電影的眞正創作者，能夠自由地運用跳接、快剪、鏡位等電影技巧，創造出不同傳統敘事手法的藝術風格。

19 黑色電影（Film Noir）是1940-1950年代美國好萊塢大量生產的通俗劇類型電影，關注社會問題、充滿難以嚴格區分正邪的人物、大多位偵探警匪內容，且爲悲劇收場，充滿壓抑風格。

20 丹麥電影導演拉斯．逢．提爾（Lars Von Trier）等人在1995年提出的逗馬95宣言（Dogme 95），希望去除過多的人工、刻意、後製的痕跡，讓電影盡可能樸素，導演與鏡頭宛如只是客觀的紀錄者恰巧目擊一切並且紀錄下來、不帶個人的情感或風格特色，讓觀眾能夠聚焦演員表演與眞實的故事本身。

21 Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, p. 13.

臺灣大學學術期刊資料庫

理的意識形態。然而眞實世界充滿多樣性，並不是非黑即白的二分法，尙存在無窮無盡的灰色地帶，電影不應該製造幻覺欺騙觀衆，而該讓它們認清世界的多樣性，因此後設電影總是運用多線並進交雜的方式講述故事，最後也不會將之收攏，而是放任各自發展，構成宛如眞實世界的繽紛雜呈，留給觀衆更多自由思索的空間，卻也不忘記暴露電影製作的片段以提醒觀衆：不管多接近眞實、這一切都還是虛構的。

除了上述的特徵之外，勞伯．史坦認爲後設電影必須具備後設的語言特質：諧擬與自我指涉，才能稱之爲後設電影。關於電影中的諧擬即是：「兩部以上的電影互相模仿或是具有戲中戲的因果關聯」[22]，除了指涉在一個媒體中嵌入另外一個媒體以交相指涉外，電影中的多線並進也具互相指涉的效果。自我指涉最常見的是對電影的自我指涉，即是讓觀衆意識到自己觀看的並非客觀世界的一部份，不過只是電影製作：像是「故意在畫面中暴露攝影器材、讓演員直接對觀衆說話、打破幻覺強調電影虛構的技巧等均屬之。」[23]除去讓觀衆看見斧鑿匠砌的痕跡之外，後設電影還要強調這一切均非客觀的眞實記錄，而是有一個創作者在背後默默操控一切，決定那些要被看見、那些必須隱藏。而爲了打破觀衆認知電影敘事鏡頭應該是客觀、全知的第三隻眼，後設電影特別偏好讓作者自我指涉——意即在電影中安排代言人或畫外音以此指涉眞正的電影導演、強調電影中不存在所謂的客觀，一切都是導演創作與省思的過程，是可以討論與質疑的。

諧擬與自我指涉的特質並不見於好萊塢傳統敘事中。後設電影的創作者會利用「各種脫序的反敘事結構，有系統地擾亂閱讀的流暢性，使觀衆察覺創作意識和思想形成的過程」[24]，自行選擇、參與、決定，而非被動地接受。導演的自省自覺保留在電影中，表現出對相對與多樣化眞理的尊重，採多線並陳、非線性自由跳躍的敘事手法。此種突兀的敘述手法有系統的彰顯故事的拍攝過程，以多重角度反覆刻劃同一主題，使詮釋變得多元，結局突破單一封閉、爲開放式，兼有各種可能性。

---

[22] Stephen Mamber, “In Search of Radical Metacinema,” *Comedy/Cinema/Theory*, ed. Andrew Horto (Berkeley: University of California Press, 1991), pp. 80-81.

[23] Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, pp. 4-5.

[24] 引自張藹珠：〈意識、身體與物件之間的私密絮語：理查．佛曼的失衡弔詭劇場美學〉，《中外文學》第29卷第12期（2001年5月），頁87。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、《尋找理查》的後設實驗手法

莎翁原著《理查三世》在十八世紀是當時英國最常搬演的莎劇戲碼之一。該劇闡述葛羅斯特公爵理查（Richard, Duke of Gloucester）如何逐步地消滅家族中的競爭對手、剷除異己、利用敵人遺孀、甚至藉由宗教與民意、一步步爬上王位，並且最終殞落的過程。《理查三世》於一九四五年首度由勞倫斯．奧利佛（Laurence Olivier）搬上大螢幕，五十年之後，導演理查．龍坎尼（Richard Loncraine）將時空移至二十世紀法西斯主義世界，以英國名演員伊恩．馬克恩（Ian McKellen）領銜主演。隔年艾爾．帕西諾新拍的《尋找理查》（*Looking for Richard*，改編自莎翁的《理查三世》）問世。相較於勞倫斯．奧利佛與理查．龍坎尼忠於原著，或僅移植至現代時空的溫和改寫策略，艾爾．帕西諾的《尋找理查》之改寫甚爲激烈，層次也更爲繁複，可說是一部以紀錄片爲表，後設電影爲體的「幕後花絮特輯」，被譽爲是一九九五到一九九六年最佳莎劇電影。[25]尼爾．辛亞（Neil Sinyard）也讚賞艾爾．帕西諾的《尋找理查》「發展出一個前所未見的新穎莎片形式」[26]。

由片名觀之，《尋找理查》是帕西諾個人對莎士比亞的一場追尋，正如劇評家理查．柯爾力斯（Richard Corliss）所言：「我們是來看《尋找理查》這部片子的，結果看到的卻是艾爾．帕西諾！」[27]戲劇界長期以來流傳著美國演員不會演莎劇的質疑，而美國演員出身的帕西諾卻意圖找出以美式的寫實演技呈現莎劇的可能性。爲了尋找「他的」理查三世，帕西諾在本片反覆嘗試與諮商討論中摸索適合大螢幕的莎劇表演技法。本片內容涵蓋了帕西諾拍攝該片的詳細過程，許多訪談、討論等「幕後花絮」成爲本片的主體，[28]莎士比亞的經典文本反而退爲次要的陪襯框架。其結果與費里尼的《八又二分之一》非常雷同，電影的拍攝過

---

25 H. R. Coursen, “Filming Shakespeare’s History: Three Films of *Richard III*,” *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, ed. Russel Jackson (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp.109-110.

26 Neil Sinyard, “Shakespeare Meets *The Godfather*: The Postmodern Populism of Al Pacino’s *Looking for Richard*” in *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*, Eds. Mark Thornton Burnett and Ramona Wray (London: Macmillan, 2000), p. 59.

27 Richard Corliss, “Suddenly Shakespeare,” *Time* 148.21 (4 Nov. 1996): 89.

28 James Berardinelli, “Looking for Richard: A Film Review,” 15 Oct. 1996. http://movie-reviews.colossus.net/movies/l/looking.html [accessed 6 May 2013].

臺灣大學學術期刊資料庫

程就是全片內容的主體！[29]誠如柯桑（H. R. Coursen）所言：「艾爾．帕西諾的《尋找理查》是一部**後設電影**，內容涵蓋了製作過程中的爭議和激辯火花，本身即是一部探討電影本質的影片。」[30]

然而，《尋找理查》不只是一部關於製作電影的電影，同時也是關於如何演出莎劇的電影，帕西諾身處遠離大布列顛的新大陸美利堅，欲以影像還魂莎劇，它探詢的不單是人生、電影，同時也是莎劇！然什麼是莎劇？如何演出莎劇？莎劇該怎麼作？在環球舞台風格的現代劇院中莎士比亞穿越時空而來，故去的劇作家遇上當代的創作者，雖然死去的作者無權置喙讀者重寫作品，然而卻能夠以一雙清明的眼神靜靜觀看，這雙眼神正是世俗對於莎劇的既定概念，導演卻打算以《理查三世》爲引子，正面挑戰種種關於莎劇的既定概念。不單是後設戲劇、後設電影、還是後設莎劇，甚至更闊而廣之地，是對於英美戲劇圈的反思。帕西諾在受訪時，對於他爲何選擇以後設形式呈現這部作品做出如下回應：「我試著爲你〔觀眾〕設置一個舞台，這樣當你深入莎劇的時候就可以稍稍放鬆一些……這部電影邀請著觀眾入戲，展現對莎劇各種不同的觀點都是可能的，沒有所謂『正確』的觀點。我們有莎士比亞，現在又有了莎士比亞的另類影片，兩種都是沒人想看的……但本片是不折不扣的一項實驗。」[31]以上艾爾．帕西諾所言，無非昭告處在二十世紀末當頭，莎劇無疑是值得被重新定義的對象。

導演用此片來指涉電影本身形成的過程以及導演創作慾望的展現，從帕西諾自身的經驗來講述故事，經過什麼樣的過程會變成現在這樣的形式。講故事的過程成了故事的內容。在一次訪談中，帕西諾表明：「《尋找理查》不是敘述我怎麼導演莎翁的理查三世，相反地，它是講述身爲美國演員的我是如何尋覓本片的拍攝風格，以及回顧反思這趟追尋之旅的發現。」[32]帕西諾本人也出現在這部片中，身兼導演和男主角。這種後設手法使觀眾意識到他們看到的故事其實是現

---

29 《八又二分之一》（義大利語：*Otto e Mezzo*）是義大利導演費德里柯．費里尼於1963年執導的電影，榮獲多項國際大獎。本片自傳色彩濃厚，主角是一名連續拍攝七部電影失敗卻仍著手籌劃第八部電影的中年導演，與費里尼的當時的際遇完全吻合，此外，他在電影中曝露籌拍的艱辛過程，包括各種腳本方案的嘗試與修正、資金籌募與演員協調的困難，以及自己的婚姻瓶頸與外遇艷史等等。

30 H. R. Coursen, “Filming Shakespeare’s History: Three Films of *Richard III*,” p. 109.

31 Anthony DeCurtis, “The Rolling Stone Interview: Al Pacino,” *Rolling Stone* 745 (17 Oct. 1996): 2.

32 本段訪談引自Louis Hobson, “Patient Pacino,” *Calgary Sun* 9 Sep. 1996.

臺灣大學學術期刊資料庫

實與虛構交織而成的。導演不只是講一個非常逼眞的故事，同時呈現出他怎麼製作這個故事。如柯桑指出：「《尋找理查》影片之目標是彰顯整部片子的攝製過程，而非成品，本片故事環繞著『**電影中的電影**』這樣的脈絡發展鋪陳，結果變成一部省思電影這個媒體如何呈現莎翁原著，以及凸顯莎劇如何在當代電影中，其另類風格逐漸成形之過程。」[33]原本《尋找理查》這部電影應是客體，但在艾爾．帕西諾的執導下，電影反而成爲主體，自己告訴觀眾這是一部電影，具有如勞伯．史坦所述：「彰顯**突出**（Foregrounding）與**自我剖析**的特性」，由此導演有系統地喚起觀眾對意義建構過程的注意力，[34]也充分反映了法蘭西斯寇．卡賽提（Francesco Casetti）所提到的後設電影特質：「當一部影片用某種方式告訴我們，關於它的本質是什麼、關於它的形成過程、關於它所處的特殊事件、它如何慢慢成形、它想要變成一部什麼樣的電影。」[35]

「正如莎士比亞常披露劇場特性於觀眾，進而瓦解舞臺虛擬實境，帕西諾改編《理查三世》而成的《尋找理查》從影片開始，身兼編劇、導演、演員於一身的帕西諾讓觀眾窺探片場全景，包括眞實拍攝記錄、戲劇影片呈現、人物場景的虛擬，企圖用電影說電影的探討何謂『眞實』。」[36]親自扮演理查三世的帕西諾不單單是文本中劇情的推動者理查，同時在鏡頭前扮演充滿困惑的演員，以及鍥而不捨、追根究底的導演。觀眾常發現帕西諾不斷在導演、演員、和理查三世（角色）等三者之間轉換，上一個鏡頭他還以導演的身份和工作人員討論問題，不消五秒的下一個鏡頭，他已穿著舞台服裝扮演理查，下一分鐘他又穿著現代服出現在紐約一座中古博物館，單獨對著鏡頭說：「I'll have her」、「To win her」，接著又跳回舞台和安夫人（Lady Anne）演起對手戲。「觀眾的視線在兩種眞實之間不斷切換，產生出一種特別的敘述，讓角色的呈現不再以角色眞實爲主體，而是以演員面具的風貌出現。」[37]柯桑也觀察到：

> 看著演員發展角色時，瞬間有角色復活的錯覺，也許是因爲腳色的掙扎被

[33] H. R. Coursen, "Filming Shakespeare's History: Three Films of *Richard III*," p. 111.

[34] Robert Stam, *Film Theory: An Introduction* (Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2000), p. 148.

[35] Francesco Casetti, "Cinema in the Cinema in Italian Films of the Fifties: Bellissima and La Signora Senza Camelie," *Screen* 33.4 (Winter 1992): 375.

[36] Chun-Wei Liu, "Metadramatic Discourse: Illusion, Reality, and Representation in William Shakespeare's *Hamlet* and Al Pacino's *Looking for Richard*," p. 13.

[37] Elinor Fuch, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1996), p. 18.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 演得如此眞實……我們觀看演員創造角色的過程：像是鏡頭溶接串起兩個不同的個體、人臉變成狼人、變身博士般半男半女，帕西諾與理查三世化身一體兩面！……電影開場的兩個理查，一個是迴廊樓板間排練台詞的演員，另一個則因生命與靈魂即將消亡的拂曉而微微沁汗著……如果並舉兩條線索，將會發現片段剪輯手法一針見血地暗示：角色察覺自我有兩個分身：內在的君王與勇於吐實的弄臣正在對抗。[38]

帕西諾這樣的身份遊戲看來眼花撩亂，其實在莎翁的文本中已然存在，尤其是主角人前人後言行不一致，扮演著兩面人，或是如丑角突然跳脫原本劇情，與台下的觀眾來個當下互動，這時我們會發現「莎士比亞將觀眾和演員之間的藩籬抽開，試著拉開觀眾與戲劇行動之間的距離，我們可以看見劇作家『戲弄』著他的觀眾，使他們忽而入戲忽而疏離。這種抽離的行爲通常會引入智性的分析與沉思，預示著布萊希特後設戲劇中的疏離效應。如此一來，觀眾得以停下來思考和評判，覺察到劇場性，並同時達到娛樂、教化與啓蒙的目的。」[39]

莎劇每愛運用演員之口提醒觀眾：您觀看的不過是場戲，一切無非虛假並不眞實，觀眾瞬間由入情狀態被抽離出來、跳脫舞台上的劇情，此即後設戲劇的特質。理查三世即是莎士比亞的妙筆之下所塑造出來的一個玩弄觀眾於鼓掌的厲害角色，在與劇中其他角色互動過後，有時會跳脫原本的戲劇情境，對著觀眾道出自己的心聲。譬如第一幕第一景之中，安慰過兄長克萊倫斯後，理查馬上轉身說出自己的眞實想法：「去吧，踏上你一去不回的道路吧，單純老實的三哥〔克萊倫斯〕啊，我就愛你這一點。要不了多久，我就要送你上〔西〕天去了。」[40]；與哈斯汀談論完國王病情虛與委蛇一番後，理查馬上又調頭對著觀眾道出了心中的算計：「他活不長了，很好，可也不能死得太早，總得先用驛車把喬治〔克萊倫斯〕送上天再說。」[41]理查總是能將觀眾從他精心安排的戲劇情境中拉出來，展現出自己眞實的內在詭計，觀眾同理入情之餘，馬上又被理查潑上一桶冷水，從而體悟到眞心實感與虛情假意的微小界限。

莎劇從擬眞的幻覺中出走，強調眞實地作假給觀眾看，模糊眞假之間的交界，這是後設文本的自我指涉與諧擬特質。帕西諾巧妙地將莎翁原著這種後設特

38 H. R. Coursen, "Filming Shakespeare's History: Three Films of *Richard III*," pp. 111-112.

39 Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, p. 5.

40 莎士比亞著，方平譯：《理查三世》，（臺北：木馬文化出版社，2003年），頁29。

41 同上註，頁30-31。

臺灣大學學術期刊資料庫

質發揮得淋漓盡致，然其作品中更複雜的是：帕西諾的身分切換並不是導演、演員、劇中角色之三者乾淨單純的劃分，還時常出現交相重疊的狀況：比方帕西諾穿著便服做舞台的正式演出、入鏡，或是身著全副演出服裝偷看正登台的演員，突然一面對鏡頭前的觀眾，卻又以演員身份與觀眾來個竊竊私語等等，這些小動作吹縐一池春水，打亂了原本井然的角色分界與秩序，正如劉俊偉所言：「眞實與戲劇的交互作用使得眞實與虛幻之間問題重重的關係更加突顯。」[42]根據理查．霍比的看法，「多重角色扮演不只表現出他是什麼角色，更同時呈現出他想要成爲什麼角色，是刻劃角色性格的絕佳方法……當一個劇作家或導演刻劃一個扮演著多重角色的人物，將會把這個人物更深沉內在眞實攤在觀眾面前。」[43]帕西諾上述那些逸出原著的幽默諧擬小動作，乍看之下像是紀錄後台輕鬆排戲的不經意舉動，實則是導演刻意藉由快速剪接的人物多重側寫、讓理查三世的角色由平面趨向立體，讓觀眾看到理查性格的各個面向：既是深沈陰險的政客，也是迷人又有點使壞的調皮男，更是擅於操縱把玩他人於鼓掌之間的控制狂，將莎翁筆下的理查樂於扮演著多重角色的傾向一一揭櫫。

除了角色多重扮演之外，帕西諾還刻意運用「電影」的演出手段去模仿「電影」的製作過程、透過種種手法再次檢視「電影」的眞實性，進而引導觀者重新定義「電影」，單單分析影片開場數分鐘的內容，觀眾即可以窺見貫穿《尋找理查》整部電影的後設技巧：諸如安插框架、中斷敘事、岔題、多種觀點並置。此片一開始畫面上先打出「king richard」，接著很快又變成「looking for Richard」，明示這是帕西諾個人的一趟尋找理查之旅，緊接著倏忽冒出與本片完全無關的莎翁《暴風雨》（*The Tempest*）第四幕第一景中的舊米蘭公爵普洛士丕羅（Prospero）的獨白：

> 我們的狂歡現在終止。我們這些演員們
> 我趨前傾訴，所有的精靈們，
> 飛逝於空氣中，消聲匿跡
> ……
> 莊嚴的廟堂，偉大的地球自身
> 現在，全部他所承載的都將消解

[42] Chun-Wei Liu, p. 14.
[43] 引自前註，頁15。

臺灣大學學術期刊資料庫

正如，這場逐漸散去的幻想盛會一般，

離去吧，而非藏身於蓬架之後。[44]

伴隨著獨白，映入鏡頭的是枯枝、教堂聖像、蕭瑟落葉、現代高樓、室外籃球場。截至獨白結束，突然插入艾爾．帕西諾回首凝視著鏡頭，此時影片嘎然而止！待鏡頭又起，觀眾看到導演帕西諾對著攝影棚內其他工作夥伴們嘮叨：「喂，誰來喊開拍？你想喊嗎？你可以喊？我可不想喊！」最後鏡頭外一位工作人員高喊一聲：「開拍」，宣布電影正式開始。接著導演走向舞台，攝影機在身後追蹤拍攝，在過道時，帕西諾轉頭對著觀眾說：「我啥麼都看不到！他們〔觀眾〕都在外面是嗎？這可是我的開場哩（我要登台了）」。待偌大的舞台簾幕被揭開，只見空蕩蕩的劇院中，一位飾演莎士比亞的演員彷彿穿越了時空而來，帶著淺淺笑意、側身偏頭地坐在觀眾席中，望定艾爾．帕西諾，似乎想看他要怎麼表演。手足無措的導演這下子大喊：「可惡！」畫面隨即插入手寫的文字告牌「jam production」（果醬製作），暗示本片猶如果醬或塞車一般，一團混亂、滯塞不前的製作。

「開拍」是專屬於電影象徵符碼，藉由一聲「開拍」導演更明確地描繪出電影的界線：這是一部電影被嵌入另外一部電影中，強烈的自我指涉與諧擬意味，在在提醒觀眾這是一部後設電影，透過暴露演員／導演的眞實面目宣告：這並非一部製造美好幻覺電影，而是連導演自己都不願意喊開拍、在什麼都看不見的混亂中誕生的電影。電影不同於眞實人生，不存在偶然與巧合，出現於螢幕上每段剪輯都通過精心選取，都是必然且自成邏輯的，因而導演特意保留下的對話與安插的「jam production」文字插卡也就更具引導意義：它們似乎都在告訴觀眾：無庸置疑，這是一部電影（都有人喊開拍了，不是電影會是什麼？），然而在正式開演前，且請容我提醒您，它似乎不被看好，還是一團混亂。因爲有製作電影的這層框架，導演可以不斷地跳出來提醒觀眾，這是電影、我們在製作電影，一切都是戲劇、就連您看見的我們、不管著裝或是素顏，其實無非是在扮演罷了。

承接前幕，艾爾．帕西諾隨後在過道中指著畫著野豬獠牙的《理查三世》舞台演出海報發出一聲「吼」，鏡頭帶過一閃而逝，這時畫面大量剪入各色人物的訪談片段：這些人有男有女，身分各異：包括教授、演員、路人、學生、工作夥伴、甚至還有流浪漢、精神異常的種族狂熱份子。例如某位演員說：「我花了六

[44] 莎士比亞著，朱生豪譯：《暴風雨》（臺北：世界書局，1996年），頁126。

臺灣大學學術期刊資料庫

個月讀這個劇本，但我完全不懂它在幹嘛」、另一位演員則打趣地說：「我一天只領四十塊來排戲，但好處是甜甜圈無限供應」、本片的執行製作也調侃帕西諾：「莎士比亞？你他媽的眞懂得莎士比亞？」一位路人好奇地問導演：「你要演莎劇？用美式口音？」，面對不同人物的意見，艾爾．帕西諾露出意味深長的表情、張嘴欲言似乎想要反駁卻被剪掉……。與其一言堂式的回應，不如聽取更多不同的意見來解決疑慮，在問答之間將會越來越接近眞理。

雖然是依據《理查三世》拍攝的電影，《尋找理查》的重點從來不是再現：不試圖創造幻覺、而是運用一層層的框架，提醒觀眾不斷超越，千萬別給虛構的情節欺騙了。導演從不急著進入正題，從疑問（question）到追尋（quest），著重的是過程、而非結果，因而是追尋而非解答。《尋找理查》藉由刨根究柢的追問更加深入（getting the deeper），使得導演、演員、或是觀眾等追尋者，能夠獲致心智上面的提升。追尋的過程不可能一直線向前，往往會迷失繞遠路，辛苦追尋才回歸出發點，這些過程的岔題，無法化約消除、因爲他們跟結果一樣重要，正是這些中斷岔題豐富故事的骨幹、形成血肉。旅程遠離熟悉的家園，象徵儀式裡具有轉變可能的中介時空，暫脫原來的身分、卻尚未落入新的位置中，充滿無限可能，旅程結束往往同時伴隨著改變與成長，這也是遠古英雄史詩的傳統。旅程不單是心理上的象徵，也包含物理上的空間移動，因而製作群才會不遠千里前往莎翁的故鄉一探究竟，甚至還計畫前往日本。

柯桑曾提及：「**岔題，是追尋的過程**，其傳統甚至可以上溯到《奧迪賽》、《聖杯》、《堂吉軻德》。」[45]而帕西諾不急著進入正題，在正式進入本片之前，導演插入了一段英國莎劇演員兼導演的肯尼斯．布萊納（Kenneth Branagh）關於莎劇語言的訪談、讀劇會中莎劇語言的示範，以及街頭無家可歸者對於莎劇語言滿溢情感的意見：「我們必須讓現在的小孩子學習莎劇，因爲莎劇是充滿感情的語言，現代人講話沒有感情，就是因爲他們不學莎劇。」顯而易見，在正片切入之前，導演更想先處理莎劇此一龐大主題，而語言又是當中最重要的一個問題：莎劇當時的演員是雄辯式的「演說家（orator）……眞正需要的是詩和得體的傳遞」[46]。誠如愛德華．伯恩斯（Edward Burns）所言：「莎劇表演不變的是富含修辭學（rhetoric）的特色，如何把台詞說得得體、說得漂亮，是演員必備

[45] H.R. Coursen, “Filming Shakespeare’s History: Three Films of *Richard III*,” p. 110.

[46] Marvin Rosenberg, “Elizabethan Actors: Men or Marionettes?” *PMLA* 69.4 (Sep. 1954): 915.

臺灣大學學術期刊資料庫

的能力。表演可視爲修辭學的一支，所要研究的是如何感動、取悅、說服、教導他人。」[47] 而帕西諾這個「美國好萊塢演員」[48]要如何以美國人的方式來演莎劇？衆所周知，莎劇不單形於紙上、還要化爲音符躍然耳中，傳統莎劇演敘以英國腔爲主、多採取五步抑揚音格（iambic pentameter）與美國口語大不相同，因爲對莎劇有既定框架的刻板印象存在，所以一般人普遍認爲美國人演不好莎劇。然而，莎劇就只能依循傳統演敘嗎？面對新時代新媒介的莎劇難道沒有其他可能性？以莎劇來反思莎劇，提醒閱聽衆：這是莎劇、但也不是莎劇，至少它不能是「理所當然應該是那個樣子」的莎劇。破除所有流暢舒服的假象、追問本質，正如莎劇原著總不忘點醒觀衆：這是戲劇，在逐漸模糊的眞實邊界再次劃出一條分野，虛假的演出就到此爲止，而什麼又是所謂的「元—戲劇」[49]？越過怎樣的邊界卻是眞實？

此片在回答關於莎劇語言的部份之前，電影剪入了一些美國紐約街頭訪談，許多人表明從未聽過或看過莎劇，偶有人讀過《哈姆雷特》，但唯一的感覺是：「爛透了、噁心死了！」有位受訪者甚至還以爲莎士比亞與現實生活的唯一連結是：「蘇格蘭皇家銀行的信用卡上面之雷射識別標籤的頭像」。就連知名美國演員凱文．克萊（Kevin Klein）回憶到：「我記得課堂上有老師要求我們去看《李爾王》，大約過了十分鐘我們就覺得很無聊了，因爲他們一直像是嘴巴中含著某種東西在講話，所以我們就翹頭了。」然而同時也有美國奧斯卡金像獎影帝詹姆士．瓊斯（James Earl Jones）回憶第一次聽見他的叔父朗誦莎士比亞詩句的深受震撼，感受到其中的深切意涵。就在此時，片子插入了貫穿全劇精神的字卡：「question」（疑問）和 「quest」（追尋）。接著，爲了理解莎劇與當代人的關聯，導演邀集幾位專家或好友一起討論《理查三世》這部莎翁原著，此時電影已經進行六分鐘、剪接了數百個鏡頭，才終於切回正題：誰是理查三世？

我們忘了，但艾爾．帕西諾並未忘記，莎士比亞總是用框架包裹戲劇。艾

47 Edward Burns, *Character: Acting and Being on the Pre-Modern Stage* (New York: Macmillan, 1990), p. 10.

48 James N. Loehlin, "Top of the World, MA.: *Richard III* and Cinematic Convention," *Shakespeare The Moivie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*, eds. Richard Burt and Lynda E. Boose (London and New York: Routledge, 2003), p. 198.

49 「元—戲劇」同時指涉meta-drama（後設戲劇文本）與meta-theatre（後設劇場）雙重意義：在詮釋劇本時不忘回顧劇作文學本質，在戲劇演出時刻刻省思表演的多重性。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 爾．帕西諾的框架似乎造的有點隨意，然而莎劇研究指出，框架所在往往有其內在藝術意圖。……珍娜．馬斯琳忽略了這點，以致於在紐約時報的評論上寫道：帕西諾試圖讓《理查三世》呈現瘋狂狀態才會草率地在電影中拼命地岔題。[50]然而正是這些岔題賦與了電影生命……，因爲這是一部關於製作電影的電影。[51]

早在一九七〇年威廉．加斯（William H. Gass）提出後設小說（meta-fiction）一詞之前，後設的手法就已經長久存在於文學傳統中。「岔題」（interruption，或譯中斷）是西方文學悠久的傳統，爲求表現眞實世界的龐大複雜、交互影響，說故事的人往往不能一氣到底，必須分神出去講解相關的人事物，保留懸念，也讓聽眾對於所有登場人物有更清楚的認識。京劇樣板戲對於活過文革的大陸人民十分熟悉，但飄洋過海到臺灣演出時就必須附上一本小手冊詳細解說此劇種誕生的特殊背景；賴聲川諸多影射演出對於活過白色恐怖與戒嚴時期的臺灣人民是不言而喻的、然而易換到二十一世紀的北京就不得不進行調整。同理，活在莎翁時代的觀眾或許無一不熟悉劇中人物關係，然而經過數百年的時空推移，現代的美國觀眾對於莎劇只有模糊的概念，理查三世則變成無人知曉的國王。因而，有必要透過各種岔題增加觀眾對於戲劇內容的認識，也就是安排更多的框架、分批擊破、解決問題，此即是電影中反覆出現的重要主題：追尋。

一旦開始排演莎劇，語言是一個需要解決的問題，導演回歸莎劇框架：「如何以美國腔來演莎劇？」這個大哉問（question）。經過數百年流變，莎劇表演發展出「五音步抑揚格」來處裡演員台詞，讓話語如詩似舞、富含音樂變化、卻也遠離現代人的生活。艾爾．帕西諾就此疑問訪問了許多著名莎劇演員和導演、專家等，後者向其詳細解釋何謂五音步抑揚格：「這是一種技術的活化石，生就如此、去學習運用它、但不要問爲什麼」，但最後他似乎還是一知半解，露出不置可否的表情。既然已經沒人聽得懂莎劇的語言，是否還有保留的必要性？是否有其他演出方式的可能性？而美國人是否眞的演不好莎劇？這些論調中隱藏的文化意涵遠遠大於實際意義，潛藏著對於英國腔高雅風流、美語直接粗糙的偏見，全世界的人都作美國夢，美國人卻作著歐洲夢，總想回歸生育千年文化的文化母國。導演剪輯了十多位學者、演員甚至還有路人、流浪漢的意見，讓正反意見並

[50] Janet Maslin, “Royal Monster, Are You Out There?,” *New York Times* 11 Oct. 1996.
[51] H.R. Coursen, “Filming Shakespeare’s History: Three Films of *Richard III*,” p. 110.

臺灣大學學術期刊資料庫

陳，卻始終沒有正面剪輯本片導演或演員的具體意見。雖然未曾明說，但是接續在此段討論的片段是國王病榻前皇后與大臣的對話，藉由影片中呈現的排練與討論過程，可以肯定演員們以寫實演技方法爲基調分析角色動機台詞。艾爾．帕西諾欲呈現的並非傳統的莎劇電影，而是藉由電影形式尋找更多可能，而美式崇尚寫實自然的「方法演技」（Method acting）即爲其一。

然而強調寫實自然的「方法演技」會與傳統莎劇詩文唸詞的方式相抵觸。正如片中一位美國演員受訪時舉例說明莎劇文字的特色：「一般人會這麼講：『嘿，你到那邊去，拿個東西回來給我』，然莎翁卻會說：『願如神使，於雙踝上安插羽翼，飛翔盤旋、去而覆返』。」這些花俏的文字往往會讓現代觀眾失焦，無法參透全意，逐字逐辭地解析腳本將花去太多時間與心力，所以艾爾．帕西諾居然大膽提說：「這是詩文。我們何必全都弄懂，就去講吧，只要相信，總會找到意義，這是一定的。」觀眾或許會擔心這樣是否遠離了莎士比亞，變成全然艾爾．帕西諾的自說自話、胡亂詮釋？在電影結尾，當理查三世被殺身亡時，寫實演員出身的帕西諾倒臥在綠草叢中，四周繞著兵士，場面氛圍十分安靜。帕西諾彷彿是在製片人的房間裡看著自己拍出的影像，一邊解說：「我愛死這種寧靜了。我愛死這種寧靜了。接下來是什麼？在安靜之外還有什麼嗎？下一段是？」、「死亡是寧靜的」、「寧靜」。彷彿得到保證、凝視鏡頭的帕西諾最後結論道：「不論怎樣，我懂莎士比亞的意思了。」這一番話表示追尋終有結果，殊途同歸，雖然繞了一大段路但並未遠離莎翁，反而更貼近了。直至片尾，導演再次剪輯莎翁的《暴風雨》第四幕第一景的經典獨白以及開場的片段，四位工作人員一起走向飄著微霧的古老建築：這虛構的一切終於結束，由夢境而生的我們，也將隨著睡眠逝去……。宣告此片到此正式結束，感謝觀眾與之一起進行追尋理查三世的旅程，獨白間框住的電影正文，皆是艾爾．帕西諾創作的夢境，觀眾像是誤入島嶼的水手們在安排好的框架下隨精靈起舞。

三、眾聲喧嘩VS.一人獨語的莎劇獨白

吾人發現帕西諾史無前例地用後設手法翻拍莎劇，即便是長篇大段的關鍵性獨白（key soliloquy）依然不留情的加以拆解，而這些打斷線性敘事的插入片段

臺灣大學學術期刊資料庫

與破碎的剪接，反而成爲本片最有趣、最吸引人的精華所在。[52]是故，本片最重要的幾段理查三世的獨白從一人獨語變成了多音書寫式的衆聲喧嘩，內容涵蓋了帕西諾拍攝該片時對於文本的疑惑、拜訪學者請益的內容、對莎劇表演的試驗與探索、演員之間的疑議和爭執、場景的討論與排練片段等等。這樣的手法透露著一個重要訊息：文本如何被搬演、被呈現並不重要，帕西諾把焦點放在獨白的種種思索與探尋，「雜音分沓、各方人馬的意見」才是構成本片如何呈現關鍵性獨白的主體。佳例可見於本片理查的第二段獨白。此段獨白敘述理查深謀遠慮，早就暗自盤算如何將安夫人娶到手。雖然理查三世即是親刃其夫的兇手，且該女所屬的蘭卡斯特（Lancaster）大家族也被理查一家打敗，但財多地廣又文君新寡的安夫人在理查的眼中可是隻大肥羊，如今被他的巧言所騙，贏得她的芳心，叫一向與情場絕緣的理查好生得意，這下對觀衆說出他打的算盤：

天底下有像我這樣像女人求愛的嗎？
天底下有像我這樣把女人弄到手的嗎？
我把她弄到手，可不打算長久留著她。
怎麼！我殺了她的丈夫，她丈夫的父王，
她把我恨死了，我卻把她征服了。
……
竟垂青於我？正是我無情地砍斷了
她那好丈夫黃金般的青春年華，
害得她好淒涼，做獨守空房的小寡婦！
看中我？我從頭到腳抵不上個他！
看中我？我這一步一拐的駝背！
……
我得花筆錢，添置一架穿衣鏡，
雇用一二十個裁縫，按照著時尚，
用一襲新裝上下週身打扮我。
……
（向愛德華的屍體看了一眼）
可先得把你這傢伙倒進你墳坑裡，

[52] Stanley Kauffmann, “Quest and Question,” *New Republic* 215.15 (1996): 31.

臺灣大學學術期刊資料庫

然後哭喪著臉去找我的她（安夫人）。

好太陽，我還沒購置我的鏡子，

多借光了，一路上好欣賞本人的影子。（理查下）[53]

第二段獨白分析了理查需要一位皇后的心態，然而導演將原著台詞刪減到只剩下原文的十分之一，且在一開頭就拋出關鍵句：「我要佔有她，但我不會留她很久的！」（“I’ll have her, but I will not keep her long.”）這一句重頭話以各種形式不斷在影片中重出，營造出理查的鮮明的動機。理查如何誘拐安夫人的過程不重要，導演的追尋過程才是重點，因而在扮演的理查和諾薇德所飾演的的安夫人之對手戲中，帕西諾不時插入解析的訪談片段，甚至在安夫人心動時刻，他還故意剪接理查開心大笑的片段、這瞬間即逝的畫面影射角色當下內在情緒。導演刪除原作中過多讓人炫目的花俏台詞，將重點集中於追問：「爲什麼理查無法情場得意就得變成一個大壞蛋？」、「玫瑰戰爭到底是怎麼回事？帶動了哪些影響？」，以便釐清此景最大謎團——荳蔻年華青春正好的安夫人何以情願委身於殺夫弒父、個性奸險、長相又令人退避的仇人（理查三世）？在孜孜不倦的探詢中，劇組人員甚至爲了究竟有沒有必要請教學者產生一場激烈的爭論，成爲片中十分搶眼的一段幕後花絮。

這第二段獨白和接下來的理查向安夫人求愛一景之中，「不時穿插著帕西諾對角色行動的每個細節深入調查並集思廣益，藉著一個個拋出的問題紀錄下自己與週遭人群的看法，同時，更重要的，紀錄自己這一路追尋的歷程。」[54]拍攝本段獨白之前，帕西諾先拋出一個「追尋」的引子，要爲理查覓得一位合適的安夫人找到合宜的解釋，而在「尋找安夫人的序曲之下，一場媲美古希臘英雄奧迪賽式的探索之旅就此展開」[55]。帕西諾先開出對安夫人的選角要求：「要非常年輕，非常漂亮，沒什麼經驗的電影演員，年輕到足以被花言巧語說動」，爲理查與安夫人這段看似極爲不盡人情的求愛得遂鋪排下合理的第一步，並且引用了英國名導演彼得．布魯克對獨白的看法作爲找電影演員擔綱的合理註腳，由此可以窺見帕西諾思慮佈局的謹愼縝密。

解決文本詮釋之後，帕西諾又把鏡頭焦點轉移到表演的技術性問題上，探討

[53] 莎士比亞著，方平譯：《理查三世》，（臺北：木馬文化出版社，2003年），頁44-46。

[54] Anthony DeCurtis, “The Rolling Stone Interview: Al Pacino,” p. 3.

[55] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

「爲什麼美國演員演不好莎劇？」「爲什麼要用英式的五步抑揚格的方式說莎劇台詞？」，整段獨白遂被一個又一個的問句填滿，究其原因是源自於美國寫實表演方法演技訓練法中，演員的頭號任務即是爲角色找到無懈可擊的「動機」與「合理性」，不斷自問「爲什麼角色這麼做而不那麼做？」「怎麼合理化這個行爲？」唯有爲角色找到一個合理的解釋，演員才能順利進行認同並將自己轉化爲角色，繼而做出有說服力的完美演出。寫實演技大師李．史特拉斯堡（Lee Strasberg）曾經說過：「寫實演員能夠演契訶夫、歐第和亞瑟．米勒，獨獨沒有辦法演莎士比亞。」[56]野心勃勃的帕西諾似乎想要打破這個魔咒，爲寫實演員演莎劇開出一條活路。帕西諾對角色行動的每個細節深入調查並集思廣益，藉著一個個拋出的問題紀錄下自己與週遭人群的看法。

帕西諾大刀拆解理查第二段獨白，衆口喧聲地解釋、闡明、演敘獨白，藉由不同的讀者賦予同一獨白各種意義，從不同學者專家演員製片等人的口中，去陳述同一段獨白，以體現眞實世界的多聲並進。而莎劇寫作中本來就保留著噪音：在主聲部外另有不斷耳語的多聲部，理查永遠都像是劇外的第三人，清醒地觀察自己的行爲舉止、三不五時還不忘點評一下；劇中人物時正時邪的游移，充滿種種可能性；莎翁的劇本像是永遠未完成，停留在變動中。正是變動使一切脫離常軌，讓單一聲部變爲衆聲喧嘩，化身廣場上的嘉年華會。艾爾．帕西諾形而下地在電影中模擬節慶氛圍，讓整部電影的製作過程宛如派對，充滿歡快：我們看見工作人員在街頭、酒吧進進出出，選角對詞也像是遊戲；形而上地，則是以多聲部並舉的精神貫穿全片：藉由不同人物的陳述同一獨白，避免單一詮釋的危險。

本片另一個以後設手法來拍攝的獨白範例是原著開頭理查的第一段獨白，也是理查最負盛名的一段獨白：

> 一肚子的怨氣像陰寒的嚴冬，如今
> 給約克的陽光照耀成燦爛的夏天……
> ……
> 如今，我們頭戴著勝利的桂冠，
> 再也想不起跨上披甲的戰馬，
> 叫倉惶奔逃的敵軍魂飛魄散；

[56] Lee Strasberg, *A Dream of Passion: The Development of the Method,* ed. Evangeline Morphos (New York: Plume/Penguin, 1987), p. 175.

臺灣大學學術期刊資料庫

卻應和著春情蕩漾、喜滋滋的琴韻，
在美人的閨房裡跳著輕快的舞步。
（自慚形穢）
可恨我這模樣，哪兒配談情說愛，
……
我被剝奪了五官端正的相貌，
欺人的造化把我殘害得好苦！
畸形，還沒有完工，還沒到時候，
就把我推到了人世——只是個半成品，
瘸著腿，拐著步子，叫人看不入眼。
狗子衝著我高聲叫，看不慣我的
一步一拐……
……
既然我作不成附庸風雅的情郎，享受那醉人的情話綿綿的好時光；
往橫下心來，決定作一名壞蛋，
恨透當前那沒日沒夜的歡樂。
（獰笑一下）
我已設下了毒計，開始了行動，
憑醉後的狂言、誹謗的傳單、夢兆，
去挑撥我三哥克拉倫斯和王上，叫他們
彼此結下了解不開、化不了的仇恨……[57]

此段獨白在莎翁原著中本身就是相當後設的。誠如柯桑寫道：「理查三世在莎翁原著的前半部常充當說書人和主持人的角色。」[58]的確，理查的獨白一開場就面對著觀眾揭發了自己最不爲人知的陰私，吐露內心滿溢的憤懣，他直接跳出戲劇框架對觀眾說話，並且以說書人的姿態主導著戲劇的進行，莎劇的原著文本已然開啓了後設之門。帕西諾把握了莎劇中高度劇場自覺的元素，突顯理查與觀眾之間的親密互動，更加機巧的是，「帕西諾緊扣住此一特質，加入電影自覺的

[57] 莎士比亞著，方平譯：《理查三世》，頁23-25。
[58] H. R Coursen, “Filming Shakespeare’s History: Three Films of *Richard III*,” p. 110.

臺灣大學學術期刊資料庫

後設手法作爲平行並陳的雙線結構」[59]。是故，在第一段獨白開始之前，出現的是帕西諾對著鏡頭前的觀眾自訴衷腸的剖白：「把我對莎士比亞的感覺傳達給大眾一直是我的夢想，或者至少傳達給年輕的美國電影觀眾」，面對鏡頭他這麼說著，顯然帕西諾想要呈現的是「一部關於今日的我們如何感受、如何理解莎士比亞的莎劇」[60]，隨後畫面馬上從帕西諾的臉部特寫跳接至中古博物館的便裝排練景，帕西諾飾演的理查主導著運鏡與畫面的鋪排，搬來長凳請代演國王的製片人躺下，對好奇窺探的觀光客說明這裡正在排戲請勿打擾。一切就緒之後，帕西諾抬起頭吐出獨白的第一個字「now」，此字一出立即被打斷，鏡頭切換到英國導演彼得．布魯克談自己年輕時對莎劇的一分鐘觀感，緊接著跳到著裝正式演出的畫面，帕西諾對滿屋的青少年群眾朗誦著第一段台詞，企圖與觀眾討論，台下卻是一片木然，一對小情侶旁更是若無人地親熱起來。整段獨白中，原著文本的出現比例僅僅約莫三分之一，並且以極其破碎零星的方式夾雜在各種討論中。誠如塔德．倫敦（Todd London）之觀察：

> 這段記錄片的畫面在便裝排練、隨機訪調、全裝彩排、對學者的訪問、對莎劇奧義的眾說紛紜以及拍片工作團隊之間熱烈的爭辯中往復穿梭。昭然宣告此片活像是猶太他勒目法典，詮釋之上又有詮釋，層層疊疊深不見底，戲劇場景總是被評論打斷，文本意義被拿來逐字取笑、故事被拆解，結構也完全打散。帕西諾給了我們理查與如何表演理查，一個學術視角的軼事插曲和一場演員的偵調秀。[61]

以文本爲核心，帕西諾在此獨白之外包覆了自己的思考與解讀，並且廣納販夫走卒、專家學者與演藝同儕等不同的聲音，一層又一層吸附在文本之外，構成一個龐大的同心圓，好比夏日荷塘中美麗的漣漪，由一滴小水珠而起，一圈一圈地向外溢散，水珠瞬間隱沒湖心，而一圈圈搖盪的漣漣水波才是漣漪的主體，也才是吸引遊人目光的美景。

此外，爲了以另類的方式解構原著獨白，原本幕起後由理查三世一人獨自對觀眾傾吐的第一段獨白，變成了以MTV式的破碎剪輯而成的紀錄片獨白（documentary soliloquy），根據珮魯奕．蘇（Peirui Su）的觀察，「〔《尋找理

---

59 James N. Loehlin, "Top of the World, MA.: *Richard III* and Cinematic Convention," p. 106.

60 Stephen Ambrose, "The Talk of the Town," *The New Yorker* (14 Oct. 1996): 32.

61 Todd London, "Shakespeare in a Strange Land," *American Theatre* 15.6 (July/Aug. 1998): 23.

臺灣大學學術期刊資料庫

查》〉如此馬賽克式的拼貼剪輯創造出一種神奇的自發關聯性，比純紀錄片或是純戲劇演出更加令人振奮，而且導演刻意剝除好萊塢式的定場鏡頭（establishing shot）[62]，以破碎的鏡頭切換及事件的高速流轉標誌出本片特有的風格與前衛性。」[63]珮魯奕繼續補充道：「相較於其他翻拍作品，如勞倫斯．奧利佛仰賴長鏡頭，只用了極少的六個分鏡拍完這段獨白；理查．龍坎尼用了四十五個分鏡，耗時七分多鐘；而帕西諾在相當的時間內卻用了九十八個鏡頭來拍攝此段獨白，平均每一分鏡只有短短的四點八秒。」[64]這些破碎片段的並置組合與其說構成了一個完整結局還不如說是一個追尋的過程。

由以上第一段與第二段獨白，可以看出鮮明的後設特質：帕西諾的這部紀錄片不是講述一個故事也不是針對某一子題的深入報導，第一段獨白的第一個字才出口就被打斷，清楚地宣告導演反線性敘事的意圖，快速切換的鏡頭讓觀眾來不及入情就被打醒，只能隨著導演的意識忽東忽西，穿梭於龐大的資料群中。相較於莎劇文本的高潮迭起，帕西諾的個人思想才是全片重心所在，高居整部電影的主導地位。第二段獨白更是完全被打散，以意識流的方式跳躍進行，直到結束之前帕西諾才唸出了獨白的前三行台詞，徹底瓦解了單一敘事的懸疑、認同與愉悅。不僅如此，片中將思索與爭辯的過程攤在鏡頭之下，暴露導演思考佈局的步驟與來自四面八方的各種視角，在在提醒觀眾，他們正觀賞著一部電影，一部絮絮叨叨訴說著自己誕生過程的電影，使得本片不但風格強烈獨樹一幟，在後設方面更是層次豐富耐人尋味。

結論

《尋找理查》被學者盛讚爲二十世紀末最佳的莎劇電影之一。本片雖然以莎劇爲本，但並不只關注於如何完美地再現或是改編演出，《理查三世》只是引子，藉此導演將視野拉高放大，透過影片製作對當代莎劇的困境，圍繞莎劇表演

62　定場鏡頭（establishing shot）或譯爲預示鏡頭，意指在電影、電視或場景的開始，運用一個長鏡頭去界定故事發生時空背景，或闡明人物間的關係，讓觀眾對未來的劇情發展有基本梗概。這是非常傳統的電影敘事手法，在今日已經較少使用，或是以快剪鏡頭取代長鏡頭來交代時空背景。

63　Peirui Su, “Method Acting and Pacino’s *Looking for Richard*,” http://docs.lib.purdue.edu/clcweb, p.7

64　同上註。

臺灣大學學術期刊資料庫

存在的種種成見、沿襲或是誤解、劇情解讀詮釋、演員訓練、演敘技巧與方法演技等等，《尋找理查》因此跳脫只是《理查三世》電影版的命運，一躍而爲「當代美國導演演出莎劇可能遭遇的種種困難」之奇觀百科。此片不是如《華麗年代》（*Nine*，2009）般虛構電影製作過程或是向費里尼致敬的電影，反倒比較接近探索頻道（Discovery）的紀錄影片，雖然多少經過後製的刻意剪接，但取材上大部分來自素人的眞實面、而非刻意仿眞的表演。今日電影與紀錄片依然涇渭分明，像《尋找理查》這樣自然地悠遊在兩者間，既保有紀錄片的眞實感、兼有電影的虛構調劑，卻不顯刻意，實屬不易。

《尋找理查》開創一種新的莎劇電影文類，讓影像創作者在製作莎劇時，有照本宣科、改編重演、搬移時空以外的選擇。然而對於鐘情於莎劇電影或對《理查三世》原著感興趣的觀眾卻不夠公平，因爲此片過度地拆解原作，成了內行人看門道的作品，彷彿專門爲學院精英準備，而將普羅大眾拒之門外。且拿原著與《尋找理查》比較，則會更明顯地看出導演個人的偏重，全片成爲艾爾．帕西諾的一人演員功課，其他演員與角色只是片羽吉光，消失在螢光幕上。雖然片名昭然宣示與原著告別，然而理查兩字畢竟揪扯不休，許多觀眾看畢仍渴望享受莎劇原著的豐沛精采。

儘管有上述缺失，《尋找理查》的特出之處在於：本片並非膚淺浮誇地使用諧擬與自我指涉等後設技巧，而是透過有技巧的組織，引導觀眾進行思考，不是「看了一部後設電影」，而是「參與一部電影製作的追尋過程」。在眞實虛假間流動，富於論述的電影形式，在莎劇電影領域獨具一格：大膽揚棄好萊塢流暢敘事，不走改編之路，也非純然的紀錄片形式，嫻熟運用後設語言與電影技術，將思考自省的過程保留於影片中；最難能可貴的一點在於，導演能夠拋開自己想講的一言堂，將後設理念推展到極致，解構封閉性的單一結局，將詮釋空間放給觀眾，這才是全片最成功的地方。開放詮釋不同於開放結局，開放結局導演只是留下一個懸念給觀眾去猜測，開放詮釋則是導演在片中並不試圖傳播特定的意識形態，而是將選擇權交給觀眾，讓觀眾自由決定。理性中心論宰制人類思考模式數千年，許多打著後設、解構旗幟的作品，終究難逃「服務特定意識形態」的大帽，或許是因爲傳統敘事本身就追求單一封閉的結局，因此艾爾．帕西諾的《尋找理查》可是一次相當成功的實驗，從形式上悖反，終能跳出窠臼，帶給觀眾全新的觀影體驗。

臺灣大學學術期刊資料庫

戲中戲、影中影：艾爾・帕西諾的《尋找理查》後設莎片實驗

朱靜美

國立臺灣大學戲劇學系教授

莎士比亞爲西方戲劇巨擘，其劇作從不刻意隱藏「扮戲」的觀念，名劇如《哈姆雷特》、《暴風雨》、《仲夏夜之夢》等更經常包含兩個以上的戲劇框架。雖然在其時代尚未出現「後設戲劇」的概念，但莎翁的原著常出現早期精彩的「後設人物」（角色多重扮演／角色假扮）、劇中劇、劇場生態與眞實人生互文對照等。這些特質正好爲二十世紀導演運用「後設電影」手法搬演莎劇鋪了路。

由於莎翁經常將「戲如人生」、「世界原是一舞台」的劇場概念攙入其劇本之中，莎劇搬上大螢幕遂自然有很大的後設潛力。一九四〇年至二〇〇〇年全球累積的莎劇改編電影不下千部，其中艾爾・帕西諾（Al Pacino）於一九九六年執導的《尋找理查》（*Looking for Richard*）創造出前所未見的新穎莎片類型；導演將莎劇的後設特徵局部放大變成整部電影的演出形式，完全解構莎劇原著文本，文本甚至變成浮光掠影般可有可無的框架，語言也被大幅刪減、層層解構，利用各種手法提醒觀眾現在正在觀看一部人工刻意打造的、虛擬的莎劇電影，最後留下隙縫處處的開放結局讓觀眾自由探索。

本文的目的是探討艾爾・帕西諾獨特的莎片導演手法，挖掘他是如何激烈改寫莎翁原著，並運用中斷敘事、岔題、破碎剪接等手段來製造觀影閱讀障礙和防止觀眾入情，以及如何運用框中框的各式後設技巧，造成兩種或多種藝術形式並陳衝擊，衍生交相指涉的趣味，從而創造出「電影中的電影」之後設符碼功能。

關鍵字：莎劇電影　後設電影　艾爾・帕西諾　《尋找理查》　電影敘事

臺灣大學學術期刊資料庫

The Frame-within-the-Frame: The Meta-cinematic Strategies of Filming Al Pacino's *Looking for Richard*

Ching-mei CHU
Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

Shakespeare, the master of Western drama, never seems to care to conceal the idea of "playing" in his theatrical works. In Shakespeare's most well-known plays such as *Hamlet*, *The Tempest*, and *A Midsummer Night's Dream*, two or more dramatic frames are often seen to be contained within one single play. Although the concept of "meta-drama" had not taken shape in Shakespeare's times, spectacular "meta-character"（multiple role-playing）, play–within-a-play, and intertextual juxtaposition of the theatrical circle and real life were already seen in his early original scripts. Those mentioned qualities pioneered the techniques of "meta-cinema" rendition of Shakespearean drama employed by directors in the twentieth century.

Shakespeare often incorporates the concepts "life is like a play" and "the world is a stage" into his works, which endow Shakespearean screen plays with a tremendous potential for meta-cinema. During the 1940s to 2000s, there were over a thousand cinematic adaptations of Shakespeare's plays around the globe, among which *Looking for Richard*, directed by Al Pacino in 1996, created a trailblazing category of Shakespearean cinema. Pacino expanded the partial meta-cinematic features of this play into the whole film, totally deconstructing the original text of Shakespeare, and turning it into a fleeting, next-to-nothing framework; the language was also extensively slashed and deconstructed layer by layer—ways to remind the audience that they are watching an artificially forged, made-up Shakespearean film. The cracks of the open ending leave the audience to unlimited exploration.

The purpose of this paper is to analyze Al Pacino's outstanding directing techniques in this Shakespearean film: how he radically adapted Shakespeare's play from a "meta-" point of view, and how approaches like interrupted narration, diverging, and fragmentary editing were exercised to create obstacles for the audience in the viewing process and to prevent empathy. Moreover, the various meta-cinematic techniques like "frame-within-a-frame" in the film will be introduced in terms of how they produced a parallel and clash of two or more art forms to create an interesting inter-referencing effect, and yielded the function of meta-signifiers that reflexively allude to cinematic production itself.

Keywords: Shakespearean film　meta-cinema　*Looking for Richard*　Al Pacino　filmic narration

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

莎士比亞著，方平譯：《理查三世》，臺北：木馬文化出版社，2003年。

莎士比亞著，朱生豪譯：《亨利四世（上）》，臺北：世界書局，1996年。

莎士比亞著，朱生豪譯：《暴風雨》，臺北：世界書局，1996年。

張藹珠：〈意識、身體與物件之間的私密絮語：理查．佛曼的失衡弔詭劇場美學〉，《中外文學》第29卷第12期，2001年5月，頁85-107。

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill &Wang, 1963.

Ambrose, Stephen. “The Talk of the Town.” *The New Yorker* (14 Oct. 1996): 31-33.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Noonday Press, 1977.

Berardinelli, James. “Looking for Richard: A Film Review.” 15 Oct. 1996. http://movie-reviews.colossus.net/movies/l/looking.html [accessed 6 May 2013].

Brook, Peter. *The Empty Space*. London: MacGibborn & Kee Ltd., 1968.

Burns, Edward. *Character: Acting and Being on the Pre-Modern Stage*. New York: Macmillan, 1990.

Casetti, Francesco. “Cinema in the cinema in Italian Films of the Fifties: Bellissima and La Signora Senza Camelie.” *Screen* 33.4 (Winter 1992): 375-393.

Corliss, Richard. “Suddenly Shakespeare.” *Times* 148.21 (4 Nov. 1996): 88-90.

Coursen, H. R.. “Filming Shakespeare’s History: Three Films of *Richard III*.” *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russel Jackson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DeCurtis, Anthony. “The Rolling Stone Interview: Al Pacino.” *Rolling Stone* 745 (17 Oct. 1996): 2.

Fuch, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Hardy, Barbara. *Shakesepare’s Self-Conscious Art*. Lethbridge, Alberta: University of Lethbridge Press, 1988.

Hobson, Louis B.. “Patient Pacino.” *Calgary Sun* 9 Sep. 1996.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto: Associated University Press, 1986.

Kauffmann, Stanley. “Quest and Questioning.” *New Republic* 215.15（1996）: 30-32.

Liu, Chun Wei. “Metadramatic Discourse: Illusion, Reality, and Representation in William Shakespeare’s *Hamlet* and Al Pacino’s *Looking for Richard*.” MA Thesis. National Chung-Cheng University, 2002.

Loehlin, James N. “Top of the World, MA.: *Richard III* and Cinematic Convention.” in *Shakespeare The Moivie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*. Eds. Richard Burt and Lynda E. Boose. London and New York: Routledge, 2003.

London, Todd. “Shakespeare in a Strange Land.” *American Theatre* 15.6 (July/Aug. 1998): 22-25.

Mamber, Stephen. “In Search of Radical Metacinema.” *Comedy/Cinema/Theory.* Ed. Andrew Horton.

臺灣博碩士學術期刊資料庫

Berkeley: University of California Press, 1991.

Maslin, Janet. “Royal Monster, Are You Out There?” *New York Times* 11 Oct. 1996.

Rosenberg, Marvin. “Elizabethan Actors: Men or Marionettes?” *PMLA* 69.4 (Sep. 1954): 915-927.

Rothwell, Kenneth. “Representing ‘*King Lear*’ in Screen: From Metatheatre to Meta-cinema.” *Shakespeare Survey* 39 (1987): 75-90.

Sinyard, Neil. “Shakespeare Meets The Godfather: The Postmodern Populism of Al Pacino’s *Looking for Richard*.” *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*. Eds. Mark Thornton Burnett and Ramona Wray. London: Macmillan, 2000.

Siska, W. C.. “Metacinema: A Modern Necessity.” *Literature/Film Quarterly* 7 (1979): 285-289.

Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.

_____. *Film Theory: An Introduction*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2000.

Strasberg, Lee. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Ed. Evangeline Morphos. New York: Plume/Penguin, 1987.

Su, Peirui. “Method Acting and Pacino’s *Looking for Richard*.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 6.1 (2004). http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol6/iss1/9 [accessed 6 May 2013].

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫