

電影的非典型改編：談濱口龍介執導的《在車上》

關鍵詞：《在車上》、非典型改編、文學改編電影

一、前言

濱口龍介執導的《在車上》¹改編自村上春樹短篇小說集《沒有女人的男人們》²當中的〈drive my car〉，內容大致講述一位得知妻子外遇的舞台劇藝術家家福，在妻子過世兩年後，因工作結識從小受家暴的司機美沙紀。在一來一往的交流中，家福意識到妻子外遇的真相，美沙紀也重新檢視了關於母親的回憶。兩人透過陳述，辨識、理解過去，彼此療癒，並逐漸解開心結。

將文學改編為影劇作品十分常見。這種「跨藝術互文」³的融合，使得拍攝影劇作品時具取材上的便利性，再者，若是作家享有一定名氣，往往可為影劇作品帶來人氣，形成「未演先轟動」的情形。⁴不過，從另一方面來看，這也容易造成人們在品評改編電影時的先入為主——因為經典作品已在讀者心裡產生既定形象、理解、想像。在典型的改編中，導演試圖復刻小說中的人物、情節、對話、場景。人們自然而然的把小說文本奉為最高規臬，比較電影對原著小說的還原度來辨其優劣。

然而，筆者發現，濱口龍介在處理《在車上》時透過「非典型改編」，優雅的避開這一套鑑定標準，反而令觀眾為之一亮，《在車上》大獲好評⁵。相較於典型改編著重還原原著中所描繪的景物、形式、以單一文本作為改編依歸，所謂非典型改編，是透過拼貼其他藝術形式和作品改編手法。《在車上》雖是一部打著「改編自村上春樹」名號的電影，對比原著小說的還原度並不高，大幅增加戲劇《凡尼亞舅舅》（以下簡稱《凡》）的份量稀釋原著小說濃度。然而，相關的影評，僅集中分析《在車上》與《凡》關聯，尤其是人物上的對

¹ 由文化便利俱樂部公司發行，於 2021 年 7 月 11 日首度在坎城影展上映。日本、台灣的上映日期則分別為 2021 年 8 月 20 日與 2022 年 2 月 11 日。

² 村上春樹著，賴明珠譯，《沒有女人的男人們》，（台北市：時報文化 2022）。

³ 學者劉紀蕙（1956-）在《文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋》一書中指出，當把文字、圖像、音樂個別自成體系的符號系統時，當一個文本引用、模仿其他藝術形式、文本，甚至改寫時，就包含複數的符號系統的藝術形式，也就會牽扯到「再現」與「指涉」過程，例如以電影再現小說、以現代詩再現繪畫……這種藝術現象可稱為「跨藝術互文」。

⁴ 呂婉鈴，《張愛玲小說與改編電影的互文性研究》（台北：國立政治大學國文教學碩士在職專班，2014 年），頁 2。

⁵ 獲第 74 屆坎城影展最佳劇本獎、第 79 屆金球獎最佳外語片。引自《中央社》，〈在車上摘奧斯卡最佳國際影片 日本電影睽違 13 年獲獎〉，網址：<https://www.cna.com.tw/news/amov/202203280032.aspx>，檢索日期：2022 年 6 月 11 日。

應，或兩文本在主旨上的雷同，卻未見《凡》在電影中的其他作用。而村上春樹在很多影評中，更是「有名無實」的存在。因此筆者在此文中，想對《在車上》所使用的多重文本進行更全面的分析。

筆者整理發現，這部由多重文本融合而來的改編電影，其非典型性主要體現在形式和內容上的跨越。故本文將分兩大段，第一段為其形式上的跨越，屬於不同媒體概念的融合；第二段則著墨於內容上的跨越，以情節與其線索為討論重心。

二、形式上的跨越

這裡所謂形式上的跨越類似「影子」——在電影中同時看見村上春樹小說形式和契訶夫戲劇形式的影子。本節會分為兩部分，第一部分談電影中可見的小說形式，第二部分則論電影中可見的戲劇形式。

（一）《在車上》電影的小說形式

首先，村上春樹所執筆的小說，幾乎不描寫角色「內心狀態」，而是著重空間中人物的對話還有互動。⁶這樣的文字形式和特色運用到電影時，濱口龍介將畫外音⁷抽離，脫去旁白後，更能客觀展現現實處境⁸，觀眾對影中人物的情感詮釋也更自由。此外，因在車上小說採全知敘事觀點，對照電影的拍攝，多使用「長鏡」捕捉畫面，兩者皆達到「不站在任何人視角呈現故事」的效果。

不過電影也非全用長鏡，有些部分會跟著小說文字做微調。例如當家福、高槻在車內，高槻補充家福沒有聽完的闖空門故事時。此時鏡頭切為特寫，聚焦臉部，近距離拍攝兩人之間的對峙、勸慰、驚訝、懊悔……。小說中，這段直球對決式談話場景設定在酒吧，家福、高槻對白不曾間斷的交替出現。電影在處理這段時，吸收小說中的文字手法，鏡頭在兩張臉間快速切換，製造緊湊、急迫的氣氛。

⁶ 余亞璇，《並置的現實——村上春樹中譯小說中的異質空間》，（新北：淡江大學建築學系碩士班，2016），頁 14。

⁷ 畫外音是發生在畫面之外的聲音，觀眾看不到聲音的來源。如電影中的「配樂」與「旁白」（劇中人聽不見），它是與劇情空間無關的聲音。引自《國家電影及視聽文化中心》，網址：<https://edumovie-tfai.org.tw/index.php>，檢索日期：2022 年 6 月 11 日。

⁸ 鄭政恆著，《字與光：文學改編電影談》（香港：三聯書店，2016）頁 157。

其次，飾演家福的西島俊秀也在訪談中表示，必須要在本電影劇本猛烈的密度與強度以及驚人的台詞量中，向下挖掘⁹——電影中透由大量對白，激起的反思，使作品某程度上帶有文字才能承載的深度。

最後，台詞上也有多處是從小說中直接挪用過來的。例如以下為比較完整的一段：

不過無論是彼此應該多麼了解的對象、多麼相愛的對象，要完全窺見別人的內心，終究是不可能的事...如果希望真正看清別人，只能深深筆直凝視自己的內心...¹⁰

筆者認為，直接挪用村上春樹小說的台詞目的有三，其一是讓看過小說的觀眾連結曾經讀文字時的情緒；其二，基於小說文字較日常口語簡潔、含蓄，搭配《在車上》緩慢的步調，讓對話間產生留白與想像，而這也是一種小說形式的表現；最後，一字不改的套用也是對原著作家村上春樹致敬的一種方式。

（二）《在車上》電影的戲劇形式

首先，是劇本特色。觀眾在觀賞戲劇時，「看」到的會有所不同。一是目光焦點因人而異：或看主角、或看舞台上的裝置。二是座位距離舞台遠近有別，使每個人觀看舞台的角度、細節皆有不同。因此編排戲劇劇本時，為讓觀眾盡可能平等接收到資訊，只能訴諸旁白。電影則可以透過鏡頭、剪接，決定觀眾要看什麼。

一部戲最主要的聲音進行，就是對白。對白承載了情節的推進、角色的情緒、節奏的快慢、戲的氛圍，舞台劇編劇想完成的多數任務，都必須透過對白來實現。¹¹

⁹ 《聯合文學》第 449 期，（臺北：聯合文學，2022 年 3 月），頁 57。

¹⁰ 村上春樹著，賴明珠譯，《沒有女人的男人們》（台北市：時報文化 2022）頁 48。

¹¹ 東默農，〈【差異比較】電影和舞台劇的劇本有什麼不同？〉，《東默農編劇》，網址：<https://www.domorenovel.com>，檢索日期：2022 年 6 月 11 日。

由此可知，對於戲劇劇本來說，大量的對白是推進劇情的主力。《在車上》平和的剪接，大量的對白，反應的是它具「戲劇特色」的劇本。

另外，十九世紀劇作圈流行的其實是三幕劇或五幕劇結構，劇作家習慣把高潮置於中間，前後劇情的鋪陳及推演皆為高潮事件的旁襯。而契訶夫在構思凡尼亞舅舅時，卻反其道而行，採用相對平淡的四幕結構——不慍不火、不追求衝突和高潮、十分生活化的敘事，恰好對應整部電影節奏。與《凡》一樣，相對平實的劇本結構都著重對內在精神呈現，而不是故事的曲折反轉。

除此，畫面上看來，劇中劇構築了另外一層的「景框」，這個景框製造出暫時離開主劇情的效果。如同去觀賞戲劇，觀眾有意識的脫離日常，選擇看台上的人對某些價值、思想的詮釋和呈現，再回來對自己生活進行反思。在電影中，當觀眾好不容易融入家福、音、美沙紀那個世界觀後，濱口插入「等待戈多」、「凡尼亞舅舅」，觀眾就此被推出家福、音、美沙紀的日常，進入另一層戲劇景框，停下來思考前一段主人公之間的你來我往，在虛構世界中，產生對平常現實世界的質疑與沈思。此手段也是電影「戲劇形式」的展現：利用戲劇的畫面的背後，追求的是戲劇本身的性質跟功用。

最後，《凡》台詞的大量出現，更模糊了戲劇與電影間的界限——明明觀看的是電影畫面，耳朵卻聽到戲劇的台詞，在車上、在舞台上、在排練場中、乃至在聊天的對話裡。

三、內容上的跨越

《在車上》由小說劇情為底本，再以《凡》作為主軸貫穿其中。在內容上，三者的情節、人物心境、主旨概念勢必有所纏繞。因此，本章前兩節將會圍繞上述前兩點（情節、人物心境）分別看電影與小說、電影與戲劇內容的關聯，最後一節，整理不同文本間的共同概念，用以說明內容上的跨越。

（一）《在車上》與〈drive my car〉、〈雪哈拉沙德〉、〈木野〉情節之關聯

有別於單一故事改編電影，《在車上》以〈drive my car〉作為底本，另外挪用了《沒有女人的男人們》中的其他兩篇小說：〈木野〉、〈雪哈拉沙德〉

作為情節輔助。大致講述一位得知妻子外遇的舞台劇藝術家家福，在妻子去世後，結識從小受家暴的司機美沙紀、以及妻子其中一位外遇對象高槻，在一來一往的交流中，重新檢視過去妻子外遇的事實。〈drive my car〉中，家福對妻子外遇僅是提及，濱口龍介的改編則使用了〈木野〉的情節，讓家福因臨時回家而親眼目睹妻子外遇相交場景。此外，音在進行性事時說故事的習慣以及說故事的內容，部分截自〈雪哈拉沙德〉。然而，三則故事與《在車上》關聯不僅於此，以下將分別敘述三則故事情節之外的內容。

1. 〈drive my car〉中「駕駛」的隱喻

家福曾經自駕的 saab900 充滿對妻子的記憶。電影中，妻子錄製的卡式錄音帶上兩個卷軸與 saab900 輪子圖像疊合，不斷行駛著。得知妻子外遇後，車子意象轉換為家福情緒的牢籠。家福看似可以「駕駛」它，其實是受它所困。「駕駛」的行為不是自在的掌控。上述現象，可由書中敘述得證：

當然男人中也有開車技術高明的人和高明的人。不過他們開車多半不會讓人感覺到那股緊張。其實他們並沒有特別放鬆，實際上，可能也很緊張。不過他們似乎能把緊張感和自己的現實狀況很自然地——分開。一邊專心開車，另一邊極平常的閒聊、活動著。¹²

駕駛時表面上的輕鬆自在對比實際上的緊張，如同電影中家福在妻子前的鎮定是演出來的，表裡分離。「駕駛」在一開始可以理解為：試圖控制自己的情緒實則被情緒所包覆的狀態。

隨著劇情推演，電影中，基於安全考量，戲劇節規定藝術家必須接受「代駕」服務——硬生生奪走家福曾經自控情緒的「矜持」。往後，家福才能放下「駕駛時的表裡分離」，直視自己的內心，而不是控制所有宣洩。不過對於提供代駕服務的美沙紀而言，「駕駛」的意義卻是找回自身價值及掌控權。兩人放下與拾起間，逐漸與過往和解。電影最後，家福將 saab900 贈予美沙紀，家福脫離過去困住自己的軀殼；而美沙紀，因從小就生長在一個不安全的失控家庭

¹² 村上春樹著，賴明珠譯，《沒有女人的男人們》（台北市：時報文化 2022）頁 8。

中，渴望離開，得到家福的 saab900，如同獲得一個她可控、安全的空間，讓她真正的出走。

電影圖像敘事的長處，具象化了作為情緒牢籠——車子的形象，情緒之包覆、延展、持續運行得已展現。關於情緒掌控，電影延續了小說中「駕駛」的隱喻，是兩文本內容相連之所在。

2. 〈雪哈拉沙德〉人物、空間、關係隱喻

電影跟小說皆使用了〈雪哈拉沙德〉中女高中生闖空門的故事，若把情節放入整部電影中，女高中生一角的行為隱喻了兩件事。其一，她不斷潛入暗戀對象房間，交換物品象徵渴望完全的認識與融合，然而，完全掌握另外一個人終究是不可能之事。如同音之於家福，總有他無法理解的行為。

其二，女高中生後來面對著暗戀對象家門口新裝的監視器大喊：「人是我殺的！」這裡也可以解釋為，原來音一次又一次的與丈夫以外的男人偷情，最終目的其實是想被注意、被責備。然而，電影中，音大膽的偷情行為並沒有換來責備，家福的若無其事如同冷漠的監視器。女高中生是家福也是音。

此外，三者皆被置於封閉空間當中，這樣的邊界，象徵了內心的囹圄。不管是家福所處的 saab900 的車廂內、舞台上，還是令女高中生無法自拔的房間，抑或是音輾轉於不同男人間，象徵性愛的床，實際上都是封閉空間。

然而，雪哈拉沙德裡女高中生，隨著門鎖的替換，不再停留於闖空門。電影中跟女高中生形象有所重疊的家福，也因為美沙紀的介入，離開 saab900，不再被舞台上的情緒綁架。只有音一個人，到死都沒有被誰從封閉空間拉出，家福如同監視器僅是冷眼看著。電影中也有一段戲碼，透過眼神跟姿勢，具體化地「演」這樣的情感流動：家福和音同坐車內，家福因為青光眼，改由音駕駛。音時常轉頭對副駕的家福訴說愛意，卻換來家福直視前方冷漠地說著：「我很愛你，但有一點我受不了你」正當觀眾期待家福說破跟音的芥蒂時，家福繼續說：「……就是你開車的方式，眼睛要看著前面。」家福並沒有打開音的「封閉空間」，而是繞路而行。

故事情節中，表面上受妻子出軌傷害的人是家福，但實際上導演也透過妻子「困在異質空間被冷漠對待」這個隱喻，使筆者重新思考所謂愛、傷害的界限、範疇跟意義。

由此觀之，〈drive my car〉、〈雪哈拉沙德〉、《在車上》三文本在人物、空間上，都有了聯繫。

3. 〈木野〉中的情緒次序

木野得知妻子與同事外遇後，黯然離開。事發後，該角色情緒出現階段性的改變。小說以酒吧中相繼登場的角色，象徵木野心境轉折。首現出場的是 kamita，kamita 總一個人靜靜地坐在角落喝威士忌看書，代表木野內心理性冷靜。事發當下，木野確實以極冷靜之姿面對：

他從出差地直接回到葛西的公寓大廈，目睹妻子和那個男人赤裸地在床上...牧野低下頭，關上臥室的門，肩上扛著一裝滿一星期份換洗衣服的旅行袋就那樣走出家門.....¹³

後來兩位自帶葡萄酒的壯漢代表木野的憤怒。然而，在憤怒還沒發揮影響之前，該衝動就已經被理性（kamita）所壓制。

心境轉折出現在木野遇到女客人，女客人象徵木野曾受到的傷害。當女客人與木野坦誠相見時，也意味著木野開始願意直視自己心裡的傷疤。直到最後，木野離開酒吧，彷彿脫離困住「心」的場所。

這樣的情緒發展次序巧妙的與電影中的家福相呼應。家福亦是先以理性壓制感性，再辨識傷痕。電影裡和美沙紀在雪地裡相擁完，家福流淚說著的台詞，正是用〈木野〉裡木野最後心裡的呢喃：

對，我受傷了，而且非常深。¹⁴

由此可知，兩文本在情節之外，暗埋的情緒軸亦相疊合。

（二）《在車上》與《凡》內容之關聯

《凡尼亞舅舅》在村上春樹的小說中僅短暫出現，濱口龍介卻大幅延展了這部劇在電影裡的份量、不斷以不同形式出現。除了是家福主演的戲碼，還是

¹³ 村上春樹著，賴明珠譯，《沒有女人的男人們》（台北市：時報文化 2022）頁 217。

¹⁴ 村上春樹著，賴明珠譯，《沒有女人的男人們》（台北市：時報文化 2022）頁 264。

家福後來在廣島藝術節執導的劇目。saab900 播著卡式錄音帶中妻子音替家福錄好的凡尼亞舅舅台詞。故筆者在下文將利用《凡》在電影中的功能轉換、角色的隱涉、主旨表達幾個觀點試說明《凡》與《在車上》內容之關聯。

1. 搭配情節功能轉換

《凡》在片中的作用，隨著劇情演進而有所更動。

一開始，音錄給家福的《凡》有兩個功能，一來可視為家福練習阻斷情緒的工具，二來也是家福流露真我的一個媒介。面對妻子背叛以及喪女之痛，家福的選擇是把所有「情緒」跟「現實中對話的語言」做切割，把自己放進「台詞」的框架裡面，唯有這樣的練習，家福才有辦法若無其事的跟妻子維持原來生活的平衡，不至因情緒而失重，也是家福作為一個「演員」回到日常生活的準則。可以說，《凡》的錄音在這時是銜接現實與戲劇兩個時空之間的橋樑，家福在現實裡一次又一次受挫後，選擇駛過橋樑，來到戲劇這一頭觀望現實，能理解為一種保護機制——暫時擱置現實，產生一種虛幻、疏離的樣貌。然而這種保護機制，久而久之造成家福內心一定的錯亂。現實與戲劇兩個世界看似分離，在家福心理卻又彼此混合影響著。上文中提到家福跟音雖然是夫妻，但在現實對話卻彷彿是在演戲；反觀錄音，錄音中的妻子雖是跟家福在對戲，內容卻呈現家福真實心境。電影反覆出現家福朗讀台詞的鏡頭，這些台詞也恰好都對應家福當下實際心理狀態、表達出難以開口講述的情緒。比如對妻子不忠的控訴。在電影中，家福在面對妻子平靜堅定地提出要「談談」的時候選擇逃避，這時車上錄音播的正好是這一段：

阿斯托夫：「她對教授忠實嗎？」

伊凡·佩托維奇（凡尼亞）：「很不幸，是的。」

阿斯托夫：「為什麼說很不幸？」

伊凡·佩托維奇（凡尼亞）：「因為那種忠實從頭到尾根本就是錯的，

這裡頭有很大的修辭成分，卻沒有邏輯……」¹⁵

¹⁵ 契訶夫著，劉森堯譯，《凡尼亞舅舅·三姐妹》（臺北市：桂冠，2000年）頁11

家福不願跟妻子交流，把內心的怨懟訴諸台詞，是家福單向的抒發，講的是他真正想問，卻終究沒有開口的話。是故，《凡》在這時處於一個矛盾的位置：一方面不斷在拽出家福內心真正的自己，另一方面又是家福練習包裝自己的工具。

隨著劇情，《凡》有了新的功能。音死後兩年，家福受邀在廣島戲劇節執導《凡》一劇。在看完所有演員的試鏡之後，當時有段對白是這樣呈現的：

永蘇：「並不是很多人試演萬尼亞這段」

家福：「你說的是」

柚羅：「可能每個人都覺得是您來飾演這個角色」

然而他們有所不知的是，這時的家福帶有太多的傷痛跟困惑，已經沒辦法像一個正常的演員一樣自由的進出凡尼亞這個角色，一旦飾演，便很容易被所拽出的真我情緒擊潰。高槻也曾在酒吧問過家福，「為什麼不自己來演凡尼亞」，家福如此回覆：

契訶夫讓人害怕，當你說他的台詞的時候，他會拽出真實的你。你感覺不到嗎？我沒辦法再承受這些了，這意味著我無法再把自己交給這個角色了。

若繼續往下看，家福會給出之所以選高槻演凡尼亞的原因，本文也會在下文提及。不過在此，筆者認為家福給高槻凡尼亞這個角色不只是因為他適合，更帶有些許挑釁的意味在。第一次去酒吧，高槻很故意的問：

「如果您不介意的話，可以跟我說一些關於她（音）的事嗎？」

家福：「關於她的事嗎？」

高規：「你們怎麼相遇的？她怎麼寫劇本？日常對話，任何事。」

高槻作為音的外遇對象，當然知道音怎麼寫劇本，而家福也感受到其中的不友善，因此以《凡》劇中的台詞回擊：

「你在想的是『他跟我分享想同的痛苦，因為我們愛著同一個女人』」

家福把凡尼亞這個角色「分享」給了高槻。而高槻的確也在後面劇情中，因凡尼亞這個角色情緒失控，意外之下打死了偷拍他的人，而被逮補。雖然這並非家福所預期，但某層面上，《凡》這時確實轉為一個報復的工具。

濱口龍介並沒有讓《凡》的功能單一化發展。對於李永娥或司機度利美沙紀的故事線中《凡》對她理解過去有著療癒效果，在故事的後來也可看出連家福本人在跟美沙紀、高槻對話後，逐漸能以不同眼光重新檢視《凡》這齣劇，並獲得它的安慰。李永娥曾向家福表示：

我可以看，也可以聽，有時我理解的筆字面深刻，這就是我們排練的重

點是吧？」「所以現在我每一天都很開心契訶夫的文字 進入了我的內心

讓我之前僵硬的身體有了動作

美沙紀很快就猜出，有著痛苦過去的永娥飾演的是索尼亞一角。這不但代表美沙紀對永娥是能理解的，更表示車上播的《凡》也進到了美沙紀的心裡，她才能如此準確得辨識、連結出演員跟角色，更進一步表示對排練有興趣。這時，錄音的內容也出現比較正向的台詞，如：

凡尼亞，你受過教育，聰明伶俐，所以你一定明白，世界不會被惡棍毀

滅。

另一次是劇組在公園練習時，美沙紀也坐在一旁看排演，台詞彷彿是對著曾經受傷的美沙紀說的。美沙紀曾說過自己是在騙子堆裡長大的，如何跨過「無法相信人」的那道坎，是她的生命課題。

「好了，和解，和解！我們忘掉這些吧！」

「你要相信人，否則就沒辦法活得下去。」

「我打從心底祝福你，你應該要得到幸福」

這段珍妮絲陳跟永娥在陽光下演出伊蓮娜跟索尼亞的相擁、和解，深深打動了一旁的美沙紀，彷彿自己的過去也被保抱、撫摸。濱口龍介將長鏡切換成針對美沙紀臉部的特寫。

高槻被逮捕後，凡尼亞的角色空出，家福被迫從新思考是否接起這個角色。他選擇和美沙紀去一趟北海道，在那裡他面對了過去不願承認的悲傷，真正做到「深深直視自己內心」，當此，他才卸下鋼盔成為有血有肉的人，出演凡尼亞，並試著接受索尼雅的安慰。「表演」此時對家福而言，也不是關係的鎧甲，而是繼續前進的救贖。

在影片結尾出現的那段索尼的獨白場景——永娥和家福在台上對著戲，美沙紀坐在台下看他們出演，彷彿標示著三人，已經「穿過漫漫長夜」跟自己的過去和解理解。

2. 《在車上》、《凡》人物之間相互影射與重疊

《在車上》裡的主要人物，跟《凡》中人物設定的呼應，加深了兩文本對讀者的張力。家福、高槻對應的角色是凡尼亞；而美沙紀、永娥則是索尼亞。

家福對於音的出軌，一直努力飾演一個一無所知的丈夫，當他跟著凡尼亞說出「二十五年來，他一直假裝成另一個人」，是凡尼亞對教授的諷刺，說得也是家福自己。「我的生活迷失了，已經無可挽回，這個想法就像惡靈一樣日夜困擾著我」這段獨白是凡尼亞對生活無力的抱怨，而家福對妻子的出軌也有同樣有這樣無能為力的挫敗感。他與凡尼亞同樣對情敵感到憤怒，心理失衡，對自己的才能、做事方式和價值十分有把握，甚至到略微自負的程度，如同

《凡》中很有名的那句台詞：「如果我能正常生活，我可能會成為另一個叔本華或杜斯妥也夫斯基。」¹⁶

另外一個承受著凡尼亞痛苦的是音的出軌對象，高槻。高槻曾是一位小有名氣的明星，卻因為性醜聞轉為自由業者。由此可見，從社會角度檢視這個人會發現他不太「受控」。不過家福認為，作為演員，並不一定是缺點，特別是在演凡尼亞時，高槻跟凡尼亞都是很容易被情緒左右的人。高槻曾表示自己「感到十分絕望和困惑」、「我很空虛，我內心空空如也」也都意味著他跟凡尼亞在靈魂上有惺惺相惜之處，家福選他的原因也在此體現。凡尼亞在劇本中，打了兩槍未中教授。戲外的高槻，卻在角色氛圍中，打死了偷拍者，亦為一位明星，報復長期以來忍受的社會輿論壓力的行為。

永娥是位手語人士，在「線性語言」當道的時代，這種「空間語言」顯得相對孤獨。原本身為舞蹈家的她好不容易擺脫這樣的限制，能以身體自在的「表現」卻因懷孕不得暫停舞蹈生涯，不幸的是她仍然流產了，還失去跳舞的能力。悲慘遭遇給了永娥在演繹索尼雅時多了真實和能量。在《凡》中，索尼亞用自己的悲慘遭遇，喚醒凡尼亞的求生意志，對應到電影裡，是永娥使美沙紀挖掘自己過去。

另外一個索尼亞，是美沙紀自己。她和索尼亞都失去母親，和凡尼亞（家福）同病相憐、惺惺相惜，也在最後，成為拯救凡尼亞（家福）的關鍵。

總的來說，以上兩節（《在車上》與〈drive my car〉〈雪哈拉沙德〉〈木野〉內容之關聯、《在車上》與《凡》內容之關聯）的內容跨越，更藝術性的，定位出角色狀態、也推進劇情發展。

（三）多文本間的共同概念與融合手法

1. 生活的凝滯感

不論是〈drive my car〉還是《凡》都有個共同概念——生活的凝滯感。例如〈drive my car〉中有段提及：

¹⁶ 契訶夫著，劉森堯譯，《凡尼亞舅舅·三姐妹》（臺北市：桂冠，2000年）

不過死掉的人大概什麼都不想，也什麼都沒感覺的。如果從家福的觀點來看，這是死掉的優點之一¹⁷

這句話背後隱含的價值判斷認為死亡是超脫這些無法去除的想法、感覺唯一的途徑，活著是一種固著狀態。

《凡》中人物、故事的生活軌跡，猶如四幕劇，沒有大起大落的高潮、危機，想當然，也就失去結尾的轉機，讀起來「凝滯」感特別強。幕起幕落，劇中人物沒有發生什麼改變，日復一日、過著他們原來的生活。《凡》一段很具代表性的台詞，在〈drive my car〉亦有引用這段：

啊，真無奈，誰來救救我。我已經四十七歲了。如果六十歲死去，往後還必須活十三年。太長了。這十三年到底要怎麼過啊？每天要做什麼來打發日子才好呢？¹⁸

「生存凝滯」是屬主觀感受，與《凡》作為一部現代戲劇有一定關聯。現代戲劇，有著寫實主義和人文精神。寫實主義基本上又可從外在和內在去看，內在的寫實主義講的正是人的精神的呈現。¹⁹如同劇中凡尼亞在過去年歲中一直以當教授的姐夫為精神寄託，直到姐夫亞歷山大搬回鄉村後，衝突才正式爆發，不但是因為亞歷山大的自私和貪心暴露，有很大一部分源於凡尼亞看清了多年的精神依靠既然也只是個平庸之輩，讓凡尼亞發出「我從未真正活過」的喟嘆，生命凝滯在「進無能量，退無過去」的地帶，也是內心「無力」跟「焦慮」感的展現。這樣的心境也是《在車上》的家福、美沙紀所共有的，電影也花篇幅表現主角們內心解離過程。

《在車上》延續上述兩文本基調，呈現出面對人生問題無力之感。但電影收束觀點與前兩者略有不同。濱口龍介的結局對「生存停滯」進行了反轉。電影裡，家福最後直視了自己的內心、能夠演凡尼亞一角；美沙紀更接手了saab900跟永娥家的狗，開著車朝前方駛去。電影使自己成為「深知悲劇，卻給予喜劇」的中介，卻不失為對契訶夫和村上春樹深深的致敬。²⁰

¹⁷ 村上春樹著，賴明珠譯，《沒有女人的男人們》（台北市：時報文化 2022）頁 40。

¹⁸ 村上春樹著，賴明珠譯，《沒有女人的男人們》（台北市：時報文化 2022）頁 52。

¹⁹ 契訶夫著，劉森堯譯，《凡尼亞舅舅·三姐妹》（臺北市：桂冠，2000年）頁 9。

²⁰ 〈聯合文學〉，《聯合文學雜誌社》，第 449 期（2022 年 3 月），頁 61。

2. 何謂表演

小說中，美沙紀曾問家福為什麼會想成為演員，家福給出的答案是「可以讓我變成自己以外的人。而且結束之後又可以恢復成自己。這讓我很開心。」美沙紀接著問：

「可以變成自己以萬的人很開心嗎？」

家福：「如果知道還可以恢復成自己的話。」

美沙紀：「沒有想過不想恢復成自己嗎？」²¹

家福這時候沈默了。「恢復成自己」讓家福進入沈思。身為一個時時克制自己真實情感的人，家福無時無刻不在演一個自己以外的人，在台上如此，真實生活中亦如此。對家福而言，他並不是以「反應」在跟人互動，而是以一套演員的標準化作業流程，演出自己期待自己在某個環境或某個人面前應有的樣子。

有趣的是在電影中，這樣的家福，卻在排演時訓練他的演員冷讀劇本、抽離文字本身意義以便在演出時，演的不是文字，而是跟對角戲演員的真實反應。也就是說，他希望捕捉的情感，不是透過琢磨文本後，「演」出來的，是對他人反應的自然回饋。

而多語言劇場，進一步屏除了語言的意義層面，留下了聲音與肢體，迫

使演員脫離對字義的機械反應，必須確實去感受眼前的對手。²²

日常生活中在「演戲」，實質的演戲反而更加在意「真實」，這也難怪家福不敢出演凡尼亞一角，說「契科夫會拽出真實的自己」。濱口運用這種對

²¹ 村上春樹著，賴明珠譯，《沒有女人的男人們》（台北市：時報文化 2022）頁 28。

²² 〈聯合文學〉，《聯合文學雜誌社》，第 449 期（2022 年 3 月），頁 42。

比，叩問觀眾所謂「活得真實」定義何在？是在真實中假裝？還是在虛構中真誠？

簡而言之，濱口把〈drive my car〉中對表演本質的討論放進《在車上》，並透過排演《凡》去展現，帶出表演的「隱藏性」和「揭露性」，並讓觀眾思考其中界限。

四、結論

綜上觀之，文學與電影之間，除了改編，還有很多越界的可能。《在車上》，既不單純以電影形式服務小說，也非純粹以影像再現契訶夫，而是透過斧鑿，切割小說、取戲劇精髓融入電影之中，其中也摻雜導演個人理解、視野、風格。筆者將這樣的手法解釋為「跨越」，本文拆成兩部分對濱口使用的跨越進行討論。

其一是形式上的跨越。有跟原著小說一樣的敘事手法、對白、某些地方運鏡剪接也調整成與原著小說文字相應的效果。戲劇形式體現在劇本特色如同戲劇劇本內含大量對白。且契訶夫在編寫《凡》時所用的平淡四幕劇結構，也對應電影平實、生活化的敘事。此外，所謂戲劇，是觀看有別於日常的景框，《在車上》透由從「熟悉畫面」跳轉「舞台景框」達到「戲劇效果」。

其二是內容上的跨越。分成三節。首先，是小說跟電影內容的關聯，包括小說情節如何組成電影、各篇小說中重要的隱喻如何使用在電影中。再來，是戲劇跟電影內容的關聯。包括《凡》在劇中功能的轉換、《凡》和電影中角色的映照。最後，是多文本間的共同概念與融合手法，包括對生活凝滯的解讀和對何謂表演的叩問。

本文整理並分析一位導演是如何混合不同形式的文本，呈現非制式、非典型的藝術作品。又是如何擷取、鋪排各文本中自己的所需來深化立意、如何用新手段，講述不同文本間的共同概念。了解這樣作品背後之組成元素，有利創作者不囿於單一文本給的資訊。也讓想做跨藝術、跨文本互文的創作者有所依循。

然而，仍有些研究不足與限制，分成兩方面。一是關於文本解讀。本報告的解讀雖輔以文本證據，卻容易過度詮釋疑慮。且詮釋的角度和深度受限筆者由自身生命經驗，有不夠全面之虞。未來若是能引入更多理論性的證據，來支持觀點，會使那些主觀的看法，變得更有力道。二是關於「非典型改編」這件事，若將本報告作為「非典型改編」的參考，本報告僅分析一件作品實有不足。未來若心有餘力，將會持續收集、歸納、分析更多作品的非典型改編，便於創作者作為創作時的參照。

參考文獻

〈聯合文學〉，《聯合文學雜誌社》，第 449 期（2022 年 3 月）。

契訶夫著，劉森堯譯，《凡尼亞舅舅·三姐妹》（臺北市：桂冠，2000 年）。

村上春樹著，賴明珠譯，《沒有女人的男人們》（台北市：時報文化 2022）。

呂婉鈴，《張愛玲小說與改編電影的互文性研究》（台北：國立政治大學國文教學碩士在職專班，2014 年）。

三浦哲哉，〈濱口龍介《在車上》為何廣受全球讚譽？契合「多樣性」的時代潮流，追求帶有現代色彩的「希望」〉，《關鍵評論》，網址：<https://www.thenewslens.com/article/166155>，最後瀏覽日期：2022 年 6 月 8 日。

蔡曉松，〈在車上，從彼此眼裡尋找「關於自己的真相」——濱口龍介的文本改編與視覺調度〉，《報導者》，網址：<https://www.twreporter.org/a/opinion-ryusuke-hamaguchi-drive-my-car>，最後瀏覽日期：2022 年 6 月 8 日。