

风物 深度

《Drive My Car》：改编村上短篇，滨口龙介一定要拍三小时吗？

一直以来，村上春树小说改编成电影成功的并不多，但今次滨口龙介用了三小时去深化原著，或是迄今最优秀的村上改编之作……



《Drive My Car》剧照。网上图片

特约撰稿人 邓正健 发自香港 | 2022-01-18

日本导演滨口龙介作品《Drive My Car》（陆译“驾驶我的车”，台译“在车上”）在去年康城（坎城）影展获最佳剧本奖后，旋即在各国际电影奖项中屡获佳绩。新近获得的大奖是金球奖最佳外语片。这部改编自村上春树同名短篇小说的作品，编导均获好评，在台港文艺界也引发了一番热烈讨论。

“村上小说改编电影”自是焦点之一，但过去成功例子不多，这次改编落在近年迅速冒起的滨口龙介手上，挟著《睡著也好醒来也罢》（2018）及《偶然与想像》（2021）等佳作的余威，令观众对《Drive My Car》满有期望。结果是，滨口龙介花了整整三小时去扩充、深化原著，成为或许是迄今最优秀的村上小说改编电影。

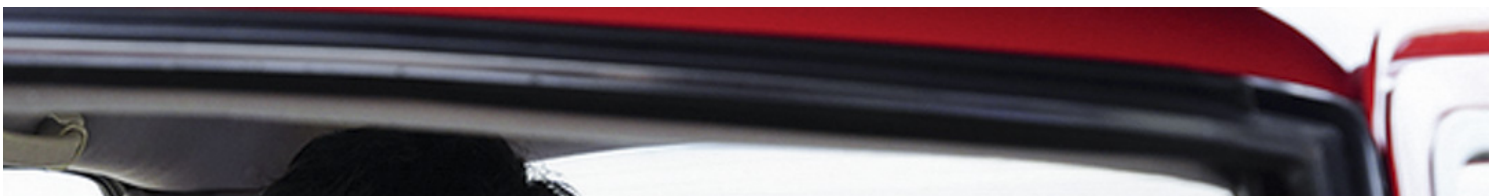
滨口龙介的匠心，如何把一个典型村上春树式的平淡而余韵袅袅的短篇，改写成一个野心很大、且不只是单一线性成长故事的复杂长篇？

滨口龙介的聪明改编点子

在电影到了40分钟左右，才首次出现介绍字幕。当时故事说到男主角家福正驾车前往广岛，准备替剧团执导舞台剧《凡尼亚舅舅》。在一般电影中，字幕出现前的影像通常时间很短，只够将故事背景略作介绍。但《Drive My Car》这发生在40分钟的一场驾车戏，一方面将整整三小时的电影分割成前小半和后大半的两个章节，另一方面则是家福人生的两个不同阶段，前40分钟是家福妻子猝逝前的最后岁月，后近140分钟的则是两年之后，家福开始处理由妻子之死引发的生活状态。

《Drive My Car》的原著故事比电影单薄，只讲到家福被吊销驾驶执照，需要雇用年轻女子美沙纪（另译：美咲）任私人司机。整部小说就是环绕家福跟美沙纪的对话，家福亦因此提及其妻癌症病逝，以及他早就发现其妻有不同外遇的往事。编导演滨口龙介的改编有很多聪明的点子，其中之一就是将小说中，本来只是家福口中略述的妻子往事，扩充成电影前40分钟的部份。“驾车”在小说中是个略带隐喻的故事场景，在电影则成了贯穿全戏的母题：

家福的故事在第40分钟里被分割成轮廓分明的两部份，前半是自己驾车，并活在知道妻子有外遇而不揭破的郁结中；后半场景则从东京迁到广岛，自己的车由别人驾驶。而在妻子死后，家福跟她的联系，除了每天听她生前录下的剧本对白录音，就只剩下他对妻子外遇和死亡的种种疑惑。





《Drive My Car》剧照。网上图片

没有心灵疗愈之旅，也没有救赎女神

好像契诃夫著名的戏剧触感一样：主要不是用情节来呈现一个戏剧命题，而是透过生活化的对白和情境，一口气一口气地充盈出特殊的生命感和存在感。

不少评论把电影看成是一场心灵疗愈之旅，这个论断的焦点集中在家福怎样在由美沙纪驾驶他的车的经历里，从逝去妻子的阴霾中走出来。高潮之一自然是戏近结尾，家福在北海道雪地上跟美沙纪敞开心扉，哭诉由衷，并获美沙纪以拥抱回应。由此美沙纪就成了家福这个“成长故事”中的“救赎女神”了。

可是，这种解读却跟电影最后一幕产生微妙张力：若干年后，美沙纪在疫症之下来到了韩国生活，在超市买过生活必需品，就上了本来属于家福的红色SAAB，独自开往公路，并在车上脱下口罩，而车里只有一只狗相伴。家福最后的缺席——或只以“my car”的方式存在？——使叙事角度突然投向美沙纪。这是一个很堪玩味的开放性结局，观众并不知道家福跟美沙纪是否在一起了，还是家福将车让给了美沙纪，然后不知去向？那只狗跟剧组里韩国夫妇的狗又有何关系呢？（外表上看，两只狗似乎并非同一只，但很容易引发观众联想。）

上述种种以细节为引，延长了六百九十分钟，却仍把《Drive My Car》打造成一部以细腻而悠长的衣袋的延伸，以写成一个野心很大、且不只是单一线性成长故事的复杂长篇。三小时的电影时间是必须，首先电影花了多镜头去拍驾车，这些镜头不只是角色对话的场景，更是本身就是电影内容的一部份。家福要利用漫长的驾车之旅去听妻子的剧本录音，而观众也需要缓慢延绵的驾车镜头去感受角色生活状态，这种状态在《凡尼亚舅舅》绵絮般的对白烘托下，才能产生出一种电影感。

这种电影感，是一种生活化的戏剧感（或是“戏剧化的生活感”），就好像契诃夫著名的戏剧触感一样：主要不是用情节来呈现一个戏剧命题，而是透过生活化的对白和情境，一口气一口气地充盈出特殊的生命感和存在感。因此，滨口龙介将原著小说只简略提及过的《凡尼亚舅舅》大肆利用，扩展成一个堪足与电影主题深刻呼应的情节设定。



《Drive My Car》剧照。网上图片

为什么要拍三小时才行？

“知道”跟“看见”是不同的，电影中家福是透过镜子反映，看见妻子与耕史做爱的画面，跟原著以及家福自己所说“知道”、“感觉到”有著认知和

沟通上的落差：他亲眼目睹妻子对别的男人的性欲，却是透过“镜子”而不是“对白”……

事实上，《Drive My Car》的布局非常工整，线索命题繁多，要把各条线索都有所经营，且互相呼应又不纠缠，三小时绝对不长。家福以不同国籍的演员排演舞台剧，藉著语言不通的张力创造其艺术风格。而在他的现实生活中，语言沟通的失效成了他跟妻子之间的关系特质。

电影第一幕是两人赤裸缱绻床上，妻子开始跟他讲述一个少女偷进暗恋男生居所的故事，这个故事原型来自村上春树的短篇《雪哈拉萨德》，被滨口龙介嫁接到电影里，观众最初并不知道故事的隐喻，只知道妻子会在跟家福做爱时，不断说出故事让家福记住，因为她在醒后就会忘记，要由家福说回给她听，最后作为她的剧本创作灵感泉源。另一方面，妻子替家福录制《凡尼亚舅舅》的对白录音带，供他在驾车时练习台词，直至妻子死后，这做法成了习惯，或一种仪式，仿佛是让家福能与妻子继续沟通。

家福跟妻子是互相深爱著的，这点毫无疑问。问题是两人的爱是怎样的？妻子在性爱中将故事传给家福，再让家福在日间生活时回传给她，俨然是两人多年前失去女儿的补偿：故事，而不是性爱，成为了维持两人关系的象征性纽带。而妻子亦因此走上剧本创作之路，并结识了耕史，与他发生婚外性。据家福后来跟耕史说，他“知道”妻子曾几次出轨，对象都是剧组认识的男人。这情节出自《Drive My Car》，但在镜头前，观众只看到家福只有一次“看见”妻子与耕史上床，却静静地离开了。

这情节则出自村上春树另一短篇《木野》。“知道”跟“看见”是不同的，电影中家福是透过镜子反映，看见妻子与耕史做爱的画面，跟原著以及家福自己所说“知道”、“感觉到”有著认知和沟通上的落差：他亲眼目睹妻子对别的男人的性欲，却是透过“镜子”而不是“对白”（他从来没跟妻子说过他“知道”）得知，而自己跟妻子的性爱却是“讲故事”的载体，这些“故事”偏偏又将妻子引去跟别的男人发生关系的生活中。

夫妻两人的情欲、直接的语言沟通，似乎都在女儿死后不在能够达成，电影中两人日常的对话都是客客气气，甚至有点造作，反而当家福在驾车练习对白，在契诃夫的语言力量中，两人才可以以戏剧方式进行语言上的对话。





《Drive My Car》剧照。网上图片

来自契诃夫：对生命的厌滞感

这种内疚既蕴含著对亲人死亡的“责任”，但基于这种自责在道德未必成立，两人的内疚其实更接近一种“幸存者内疚”（survivor guilt）——面对灾难，幸存者对死者产生莫以名状的内疚感。

另外，电影把妻子的死改为猝死，而非原著中的绝症，也产生了一种沟通上戛然而止的效果。有一天，妻子说晚上要跟家福“谈一谈”，家福感到不安，似乎隐约害怕当能够跟妻子好好倾谈，就是两人关系破裂之时。于是他整天在驾车，直至很晚才回家，却发现妻子倒在地上，从此再没醒来。两年后，他在车上跟美沙纪说了此事，而美沙纪亦跟他说了她曾为离开严厉的母亲，而没有在雪崩发生后拯救母亲。面对至亲死亡，两人都隐约感到内疚，这种内疚既蕴含著对亲人死亡的“责任”（是我“杀死”了妻子／母亲），但基于这种自责在道德未必成立，两人的内疚其实更接近一种“幸存者内疚”（survivor guilt）——面对灾难，幸存者对死者产生莫以名状的内疚感。

电影最初并非在广岛拍摄，后来因为疫证爆发，滨口龙介才把场景改在广岛，并刻意安排一场垃圾焚化厂的戏。广岛作为原爆点，在日本社会正是灾难与幸存的象征，当然滨口龙介只是很隐晦地表达了一点，电影真正要明确表达的，却是一种比较接近存有论式（ontological）的幸存者生命感。电影透过家福排演《凡尼亚舅舅》，大肆引述对白，无疑是要借用契诃夫的对白，表达这种对生命的厌滞感——即使那未必是契诃夫剧本原意。《凡尼亚舅舅》中，主角凡尼亚舅舅有一句经典对白是这样的：

“我现在四十五岁了，就假定我能活到六十五岁，那我还得活二十年。这够多长啊！这漫长的二十年，可叫我怎么过

「我现在四十七岁」，就假使我能活到八十五，那我还得活四十二年。这够多长啊！这漫长的四十二年，可叫我怎么往下过呀？没有一点东西来充实我这个生命啊！（……）我真恨不得能够改一个样子来过我的余年哪！我真恨不得能够在在一个温和的清晨，一醒，就觉得自己已经过著一种新生活来了，过去的也都忘了，都化成云烟了啊！（……）告诉我，我怎样才能做到呢？」（第四幕，焦菊隐译本）

四十七岁，大概就是家福的年纪，即使时代背景不同，但继续漫长地、了无目的地活下去的这种情态，似乎是家福跟凡尼亚舅舅相通之处。因此，他一直拒绝由自己主演角色，因为对他来说，角色的生活感太近了，他只能在驾车时练习对白，而不能登台主演。不过，因妻子之死引发的幸存者内疚，在这种之厌滞感下，就形成了家福的生活基调：他带著对妻子的种种情感，爱、恨、内疚、莫以名状的语言隔膜、以及对妻子之爱和欲的种种疑惑，漫无目的地生活著。

从接受剧团安排，到接受美沙纪，比原著更能表现出他直面生命感的主动性，而非村上春树小说中常见的魔幻式偶然。

家福经常延长驾车时间，就要以利用听妻子的录音，细味这种生命感，因此电影到了第40分钟，当他必须请美沙纪“drive my car”，其实就是要让他首次直面这种生命感。原著中家福是因眼疾和交通意外而被吊销牌照，才被逼雇用美沙纪，而电影则改成是剧团要求他接受这个安排，并以一些场景和对白呈现了家福逐渐对美沙纪的驾驶技术产生信任，最后接受她“drive my car”。从接受剧团安排，到接受美沙纪，比原著更能表现出他直面生命感的主动性，而非村上春树小说中常见的魔幻式偶然。

电影中尚有一场相当沉重的戏：在家福的红色（而不是原著中的黄色）SAAB汽车上，耕史与家福坐在后座，车则由美沙纪驾驶。过去家福跟耕史的交往都在酒吧里，直到这次，耕史才登上家福的车，闯入象征家福私密的空间。耕史一直希望家福能多谈关于妻子的事，而家福则知道耕史跟妻子的奸情，却没在耕史面前道破，而只说了小说中所述，他“知道”、“感觉”妻子几次出轨的说法。他又告诉耕史关于妻子会在跟自己做爱时讲述少女偷进暗恋男生居所的故事。

在家福知道的版本中，故事在少女听到有人走上楼梯的声音时就完结了，而耕史却居然告诉家福，故事还未完结：原来上楼梯的是另一个陌生闯入者，更企图强奸少女，最后闯入者竟被她错手杀死了。少女把尸体留在男生家，但到了第二天，男生家好像什么事都没有发生，仿佛少女杀人一事只是她自己想象出来的。只是，少女却认为：我做了一件可怕的事，即使世界看起像没什么改变，但我必须为此负责，为此而受责备。然后镜头以家福主观镜头方式拍著耕史，耕史以凌厉的眼神看著镜头，复述少女的话：“我杀了他。”，并重复了三次，仿佛是在责备家福似的。



《Drive My Car》剧照。网上图片

少女故事的两种结局

索妮娅的对白让凡尼亚舅舅将希望寄托到死后世界，却没有回应他“余生怎样过新生活”的诉求。但到了剧之终结，现实的人却终能选择过另一种生活。

电影中，耕史是家福唯一撞破过的妻子情夫，他没有表现出任何责备耕史的态度，反而选择年龄不适合的耕史饰非凡尼亚舅舅。一种解读是，家福选择耕史为他的代替者，因为他既代替了家福满足妻子原始而不需要“讲故事”的欲望，也可以代替家福承担凡尼亚舅舅的命运，这可说是家福透过对耕史“移情”，悬置对妻子之爱和死亡的情感责任。但当耕史说出了少女故事的后半，似乎令家福明白了两件事：

一，妻子有可能也是在跟耕史做爱时对他说了故事的后半，妻子或许没有在耕史（或其他外遇）身上得到原始欲望的满足；二，这个故事仿佛成了一个神喻，而耕史则是神喻传递者：它清楚告诉家福，责任不能逃避——不单是对妻子之死的责任，更是对生命（余生）的（凡尼亚舅舅式）责任。

耕史下车后，美沙纪告诉家福，她觉得耕史没有撒谎，起码他自己是相信的。作为跟家福有著相似的“幸存者内疚”的共同者，她替家福确认了“神喻”。然后，两人就再没说话，只开著车的天窗，一同抽烟。一幕沉默，却是电影另一重大转折，此幕之后，耕史在排戏期间突被警方拘捕，控告他殴打他人致死。耕史坦然承认一切，并从容跟警察离开，仿佛就是实现了故事中少女“不能逃避责任”的举动。而这一节也直接导致了家福必须作出抉择：要么取消演出，继续厌滞地生活；要么接受饰非凡尼面舅舅一角，承担这种生命感。

《凡尼亚舅舅》剧本的最后一段对白，即家福在电影中唯一饰非凡尼面舅舅的场面中所听到的对白，是由剧中凡尼亚舅舅的“救赎女神”索妮娅说出的：

“我们又能有什么办法呢，总得活下去呀！（……）我们来日还有很长、很长一串单调的昼夜；我们要耐心地忍受行将封来的种种考验。我们要为别人一直工作到我们的老年，等到我们的岁月一旦终了，我们要毫无怨言地死去，我们要在另一个世界里说，我们受过一辈子的苦，我们流过一辈子的泪，我们一辈子过的都是漫长的辛酸岁月，那么，上帝自然会可怜我们的，到了那个时候，（……）我们就会幸福了，我们就会带著一副感动的笑容，来回忆今天的这些不幸了，我们也就会终于尝到休息的滋味了。”（第四幕，焦菊隐译本）

电影中，此幕由几个部份构成：家福演非凡尼面舅舅完全沉默，聆听著索妮娅的对白；饰演索妮娅的演员是剧组中的哑巴韩裔女演员永娥，她从后抱著家福，用手语在他面前“说”出了上述一段对白；而在黑暗的观众席中，美沙纪默默地看著家福的演出，直至剧之终结。这一终结，完全由沉默来完成，它起源于家福戏剧上的艺术风格，却是直至家福愿意踏上舞台，愿意承担生命责任，沉默才能真正取代语言，成为沟通或甚是感受生命的媒介。索妮娅的对白让凡尼亚舅舅将希望寄托到死后世界，却没有回应他“余生怎样过新生活”的诉求。但到了剧之终结，现实的人（家福、美沙纪）却终能选择过另一种生活。





《Drive My Car》剧照。网上图片

雪地相拥是俗套吗？

对2021年的观众来说，口罩代表了全球人类的生命分界，滨口龙介可能只是因现实拍摄条件而加入这幕口罩戏，但也可能是他作为电影导演的灵感触机：十九世纪末的凡尼亚舅舅、二十世纪末的家福、以及当下的我们，是否有著某种村上春树式、存有论式、或当代式生命共感？

结局一幕美沙纪在韩国驾著家福的车，车后有一只令观众联想到永娥跟丈夫永苏的狗。回到电影中段，永苏邀请家福跟美沙纪到他家中吃饭，席间家福赞赏美沙纪的驾驶技术，但美沙纪却没表现出兴奋或感谢的样子，而是离了席、蹲在地上跟狗儿玩耍。这是家福跟美沙纪首次有著某种感应，而美沙纪则以沉默回应——但沉默不代表拒绝沟通，正好相反，永苏跟永娥、人跟动物的沟通，恰恰就是以沉默沟通的典范表现。家福一直活在对白、说故事以及不以语言道破谎言的日子里，而直到结局里的两幕：一幕以手语和观看演出来达成沟通，另一幕家福以缺席——或以仿如剧场化的象征性调度，以红色SAAB代表家福的“象征性在场”——跟美沙纪“相处”，萦绕整部电影的生活困窘才真正被松绑。

有评论说，家福跟美沙纪在雪地告白相拥，是一种俗套设计。而事实上，真正具电影魔力的一幕，其实是在两人前往北海道的漫长车程：家福要求美沙纪载他到她家乡，好让他“好好思考”，其实终点在哪已不重要，在雪地上发生之事亦是意料之内，一切都在驾车过程中完成了。

“Drive My Car”典出The Beatles同名歌曲，据保罗麦卡尼（Paul McCartney）的解说，“Drive my car”是一个“对性的老蓝调式委婉说法”（an old blues euphemism for sex），尤其在自动波汽车未流行的时代，此说法特别盛行。前往北海道是家福首次不是因为剧组工作而请美沙纪“drive my car”，而在妻子在世时，家福对妻子最受不了的是她的驾驶技术。“Drive my car”的作为性隐喻，跟第一幕家福跟妻子的床戏形成强烈呼应：最后一幕虽然家福并不在场，但“美沙纪”、“drive my car”跟“韩国夫妇的狗”这三个电影符号拼接一个巧妙的蒙太奇，象征了家福的生命感悟。而美沙纪信手除掉口罩，也俨然最让观众将车内空间跟电影前170多分钟的“昔日故事”连系上：家福用属于二十世纪的录音带听妻子录音，这部红色SAAB也有差不多二十年车龄（在广岛时家福提过年龄是十五年）。

对2021年的观众来说，口罩代表了全球人类的生命分界，滨口龙介可能只是因现实拍摄条件而加入这幕口罩戏，但也可能是他作为电影导演的灵感触机：十九世纪末的凡尼亚舅舅、二十世纪末的家福、以及当下的我们，是否有著某种村上春树式、存有论式、或当代式生命共感？

至于美沙纪是否跟家福在一起？若道破这疑问，再加上雪地一幕，戏就庸俗了。