

荒誕命運的通俗剪影— 論《嫁粧一牛車》劇本與電影

陳薏如 *

摘要

《嫁粧一牛車》的電影劇本由小說作者親自撰寫，導演亦多按劇本執行拍攝之務，然而電影與小說的成就卻無法相提並論。探究其中原由，一方面固然是因為王禎和的改編劇本賦予了次要角色較多的內在肌理，因而牽引了電影的敘事走向，另一方面則與電影的拍攝意圖與攝製方式有著密不可分的關係。

首先，因為彼時電影環境的影響，導演接受了娛樂導向的市場機制，為趕赴檔期並適應戲院的放映場次，也犧牲了電影的慎重精緻與情節邏輯的完整性。其次，導演藉由表演、運鏡及配樂，進一步聚焦於兩位當紅明星，強化了主次錯位的狀態，加上刻板形象的塑造，皆不免喚起觀眾對次要角色的認同，也減損了原本命運乖違的主題。第三，對於鄙俗之食色作為鬧劇之重要元素，電影未曾深刻理解，致使原始需求之鋪陳轉為感官刺激的賣點，也讓某些段落果真成為淺薄的鬧劇。第四、電影以〈望春風〉取代〈思想起〉作為主題音樂，其感傷的情感特質無法讓觀眾與角色保持嘲弄的距離；片中的國台語夾雜配音固然是電影政策的結果，而草率處理則不免影響電影的質地。

關鍵詞：嫁粧一牛車、電影、劇本

* 育達商業科技大學華文傳播與創意系助理教授



The Sketch of the Absurd Fate- the Script and the Movie of “A Cart of Dowry”

Chen, Yi-Ju *

Abstract

The movie script of “A Cart of Dowry” was written by the author of the novel. The director also followed the script when filming the movie. However, the accomplishment of the movie and the novel could not be compared. To explore the reasons, on the one hand was that the Wong Chen Ho provided more inside character to the subordinate role in the adapted script; therefore drew the direction of the movie; on the other hand, it had close relationship with the filming intention and method.

First of all, influenced by the movie environment of that time, the director accepted the entertainment-oriented market mechanism. He sacrificed the prudent element and the integrity of the plot logic to go with the schedule and the show timetable. Second, the director further focused on two hit stars at that time through performance, camera work, and soundtrack. He strengthened the status of the dislocation of the main and subordinate characters. Plus, the creation of the stereotype made the audiences identified with the subordinate role and lessened the theme of absurd fate. Third, the movie did not deeply understand the important element of vulgar sexual farce; therefore making some sensory stimulation became shallow farce instead of the arrangement of the original needs. Fourth, the movie adopted “Wang Chun Feng” as the soundtrack instead of “Si Xiang Chi.” The audiences could not feel the mocking and the ironic character of the role because of the sentiment emotion. The dubbing of Chinese and Taiwanese was the result of the movie policy; however, rough handling unavoidably influenced the quality of the movie.

Key words:A Cart of Dowry, movie, script

* Assistant Professor, Department of Chinese Communication and Culture Creativity, Yu Da University



壹、前言

「誰記得電影編劇的名字？」早期的匈牙利電影理論家巴拉茲·貝拉曾如是說。時隔八十年，此一問句依然有效，電影的發展歷經上個世紀中葉法國電影新浪潮理論的洗禮，已然排除編劇的主導地位、確立導演才是電影的真正作者；而目前市售《嫁粧一牛車》電影光碟上呈現的編劇標示著黃春明的名字，¹身兼小說原作者與電影劇本改編者雙重身分的王禎和在此似乎已不復被記憶。

因為業者的疏忽被取消了編劇身分的王禎和或許並不感到十分遺憾，因為《嫁粧一牛車》連同他編劇、並被改拍成電影的另外兩部作品《美人圖》、《玫瑰玫瑰我愛你》皆令他頗為失望。原本因為不放心作品改編可能失去原貌而親自操刀，然而即使抱病勉力而為卻依然有「遇人不淑」²之憾，其中的緣故長期任職於電視公司、編寫過電視劇、剪接過電視台播放的西片並撰寫過大量影評的王禎和定然十分清楚，劇本並不能保證電影的優劣，最終的結果尚倚賴導演的詮釋方向與影音創造力。

學界的評價與王禎和並無二致，當年相對重視電影形式與內涵的新電影評論者尤為如此，黃建業曾評道：「嫁粧一牛車放棄了經濟壓抑的批評，努力誇張狐臭和偷情醜態。」³焦雄屏也認為：「原著小人物為生活掙扎的委曲及尷尬，雖有嘲弄卻不失悲憫，雖有荒謬卻不失尊嚴。拍成電影卻強調其俗俚荒唐，加上陸小芬的三角戀情，犧牲了生存的悲涼困頓，誇張了商業噱頭。」⁴陳國富亦有「『寫實』、『喜劇』兩頭落空」之議⁵。當然這並不表示這部電影一無是處，張昌彥就認為導演張美君遴選演員非常有眼光，「具有電影人的認知」，基於長年電影經驗「也去除掉王禎和劇本上部分過於文學性的象徵」⁶。對於拍攝手法王禎和亦曾肯定道：「監獄裡，金塗坐在裡面，光線只打上半身，其餘是黑的，上頭出現萬

1 張昌彥曾向當事人請教此事，且言，黃春明改編劇本之第一稿，而電影則依王禎和的定稿拍攝。但電影據以拍攝的劇本上並未標示黃春明的名字，王禎和在描述劇本撰寫過程時亦未有一字提及，則張昌彥所言之「第一稿」，疑並未在本片拍攝過程中使用。參張昌彥：〈動人的改編，忠實的拍攝：談《嫁粧一牛車》的電影、原著與地景〉，收入《愛、理想與淚光——文學電影與土地的故事（上）》（台南：國立台灣文學館，2010年），頁353。

2 縱燕玲，李臺芳：〈尋找真實的聲音——訪王禎和〉，《台北評論》創刊號（1987年9月），頁27。

3 黃建業：〈一九八四年臺灣電影回顧——充滿挫折感的一年〉，收入焦雄屏編著：《台灣新電影》（台北：時報文化出版公司，1990年2版），頁63。

4 焦雄屏：〈在室男——文學作品的庸俗化〉，同前註，頁343。

5 陳國富：〈嫁粧一牛車——貧窮的奇觀〉，同註3，頁345。

6 同註1，頁348、349。



發想像的情景，小孩阿狗爬上兩層樓高的樹上，一個才六歲的小孩，在那麼高的樹上，給人一種很強烈的不安全感，危險的感覺。這種感覺正好象徵阿好和阿狗的生活。鏡頭實在是設計精良的。」⁷不過，完成後的影片向商業靠攏，取材於文學的嘗試並未成功，乃有目共睹之事。

雖然小說與電影的評價呈現落差，然而將王禎和的劇本與電影稍作比對卻會訝異地發現，這部電影的攝製幾乎是照劇本宣科。王禎和的劇本共有一百二十場，電影刪除了其中約二十八場戲，也簡省了許多對白、挪移了少數細節，除此之外，劇本與電影的場次從頭至尾可依次對應，甚至某些劇本所做的畫面提示電影亦照樣搬演。⁸未出現在電影中的另外二十八場也未必沒有進行拍攝，張美君談到這部電影時曾言：「明知道只能演一個半鐘頭，王禎和還是寫足了一百二十場，捨不得原著；而我也還是拍足了三個鐘頭，捨不得劇本。」⁹如果張美君指的是完成後的版本，則以今日市售光碟九十八分鐘的片長而言，剪除的部分可謂不少。王禎和則有「被剪掉了四分之一」¹⁰的說法，即使取時數最少的後一項，也大約可以填補這二十八場的空缺。

劇本既由小說原作者撰寫，電影拍攝時又按表操課，小說與電影的評價卻頗不一致，此一現象正是小說、劇本、電影各顯差異的可貴案例，若按圖索驥必有軌跡可資依循，此亦即本文撰寫的目的，以下將分項探究其中的原因。¹¹

貳、商業走向與電影體制

一九八〇年代在新電影作者的作品《小畢的故事》、《兒子的大玩偶》獲得票房成功之後，電影界出現了一股文學改編的風潮。小說改編成電影既可助長電影聲勢，也有利於小說的銷售，原本是一筆雙贏的行當。然而這一批作品有別於長期以來以暢銷書為主的改編方向，轉而注目於純文學作品，則不能不視為一

7 劉春城：〈我愛·我思·我寫——探訪小說家王禎和〉，《新書月刊》第7期（1984年4月），頁16。

8 如第八場阿狗低頭洗米「洗著洗著，突然一片黑影停在他面前」，原來是簡來了；及第二十三場「畫面仍是男人汗衫與小孩的粗布短褲頭。然後我們見到，原來是簡把這些衣服遞到阿好手中」。

9 張美君：〈捨得〉，《中國時報》第8版，1984年6月9日。

10 李麗蘭：〈王禎和〉，《400擊》第6期（1985年8月），頁35。

11 小說、劇本及電影本有一體連帶關係，因篇幅所限須分別討論。劇本基於小說而變化之，為本文論題之先導，請參閱陳蕙如撰寫之〈小說與電影的折衝——論王禎和「嫁粧一牛車」電影劇本改編〉，將刊載於《中國文化大學中文學報》第25期。



個特殊的現象。回顧當年的電影環境，彼時電影正遭受港片、錄影帶與電玩業的衝擊，無論電影總供片量或電影院數皆有逐年下滑的趨勢。改編的電影既然有賣座的前例，在有利可圖的動機之下遂出現了一股跟拍之風。吳念真在一九八四年曾指出：「我們有的只是表面上從『有那些噱頭可以撈一票』轉變為『有什麼文學名著可以改編』，基本的投機心態並沒有改變」¹²，這種現象可以在王禎和身上看到某些具體的枝節。當王禎和被問及「從影」的經過時，他的回應是「純粹偶然」，他說道：「電影公司找我談，我看他們有誠意，也有些理想，就答應了。」¹³可見此事乃出於蒙太奇電影公司主動邀約，雖不宜據此誣以「投機心態」，不過黃建業談到新電影「正當形勢大好，一些民營電影機構又再開始舞起百魂幡，急不及待地吸取新電影的魂魄，魚目混珠地拍攝了一堆『文學電影』和『女性素材』，更可憐的是貧困鄉土人物當猴子耍，賣弄他們無聊的低下階層動作，然後安排一些煽情場面偽裝同情，諸此種種很快便破壞了這幾條路線的觀眾信心」¹⁴，這些評論即是針對《嫁粧一牛車》一類的電影而發。

對於這種現象最為熟稔的宜是操控一部電影質素的導演。《嫁粧一牛車》的導演張美君拍片類型極廣，曾導過歌舞片《我是南國一朵花》、瓊瑤式的《在水一方》、武俠片《千刀萬里追》、神怪片《無字天書》等三十餘部電影。他以另一種角度討論了同一個議題，他認為理想上當然應該盡可能拍出好電影：

但事實是怎樣的呢？國片目前會走上寫實小品的路線恐怕只能說是逼出來的。去年年初國片市場不景氣的情形，大家都還記憶猶新。古裝搞不過邵氏，拳腳打不過嘉禾；國內電影環境又是絕對的商業色彩。商業催逼下，文學作品改編劇本，除了偶然，也是一種必然。¹⁵

這兩種態度明顯的分別在於，對文學改編被商業化的現象，前者基於電影質地加以批判，而後者迫於現實環境必須接受。張美君曾數度以無可奈何的語氣說到「電影畢竟是要叫好又叫座才能走得久遠」¹⁶，「我不反對電影迎合市場的娛樂要求」，「觀眾要求的又都是通俗、娛樂；假如不捨得，『嫁粧一牛車』到

12 白羅：〈反省商業和文化夾縫中的電影〉，同註3，頁388。

13 同註10。

14 同註3。

15 同註9。

16 黃大衛：〈牛車上的美人——「美人圖」的導演張美君〉，《今日電影》第177期（1985年12月），頁77。



現在若不是還未受孕，就是早已夭折了」¹⁷，可見在當年改編的潮流下，張美君雖然意識到商業考量不免影響電影的品質，但還是選擇了通俗與娛樂。由「受孕」、「夭折」等語可見，若不是走通俗路線，像〈嫁粧一牛車〉這種小說可能根本不會有改編成電影的機會；這些迎合市場機制的自我緩解之詞，也顯示了張美君對於這部作品之未盡人意處實不無自覺。

除此之外，還有三項因素事涉電影體制也影響到《嫁粧一牛車》的品質，其中前兩項王禎和曾撰文表達他的遺憾。其一，為了趕一九八四年青年節檔期，這部電影拍攝得頗為匆促。王禎和在劇本〈序〉中曾說到，在撰寫劇本期間，也就是一九八三年十一月到一九八四年元月底，他每週到蒙太奇影業公司「把劇本完成的部分唸給大家聽，請大家『評審』」¹⁸，則劇本完成最早應在此年元月底，距三二九青年節僅剩兩個月的時間，依導演的觀點，「一個青年節的檔期，一天就可以收回二、三百萬元」¹⁹，有不得不然的道理；而按編劇的意見，「一匆忙一趕許多地方便無法細膩精緻」²⁰，令他頗為心痛。其二，當年戲院每日固定放映六場電影，影片的長度必須剪在一百分鐘上下。據王禎和言，電影「東切一段，西剪一點，總共『卡』去了二十多分鐘的戲，恐怕還不止呢！」這些段落包括萬發耳聾的原因、萬發找工作到處碰壁、牛在冬至過生日等對故事邏輯具有關鍵性影響的段落，而今僅能在出版的劇本中「全屍全骸保留下來」。²¹其三，當年電檢制度還維持電影是否「破壞祥和」、「腐蝕人心」的檢驗標準，往往新聞局尚未檢查，電影業者已預先動刀。張美君曾不無激動地提到《嫁粧一牛車》希望描寫出澈底扭曲的人性，但毛片拍出來「有些人擔心會對南部觀眾造成太大的刺激，於是把真正要說的東西拿走，賸下的戲力就弱了許多、淺了許多。」²²電檢制度的確影響了一代人的電影攝製方向，然而究竟片中扭曲了何種人性？目下人事已非實難追問。

17 同註9。

18 王禎和：〈序〉，收入王禎和：《嫁粧一牛車（劇本）》（台北：遠景出版公司，1984年），頁1。

19 同註9。

20 王禎和：〈如果〉，《中國時報》第8版，1984年6月9日。

21 同前註。

22 同註16。



參、角色消長與觀眾認同

無論基於任何緣由捨棄電影的片段，最後完成的版本依然是唯一可藉以討論的對象，因為剪接的取捨必須被視為導演的選擇，捨此取彼的動作便代表了導演的意見。

雖然上文提到《嫁粧一牛車》電影幾乎亦步亦趨跟隨劇本，但劇本與電影之間其實缺乏「如法炮製」的關係，巴拉茲·貝拉曾談到，在劇本的基礎上「導演將用直接影像構思電影，只有當導演，也是影片的作者，在自己想象的素材的基礎上構想出影像場景時，電影才會取得真正的成功」²³。也因此由劇本到電影存有極大的創造空間，可以影響劇本原先企圖表達的意念。

在觀影的過程中，熟悉小說的觀眾可能很難忽略這種「小事」：電影片頭標示出的主演者有二，分別是飾演阿好的陸小芬與飾演簡的陳震雷，小說中的主角、即演出萬發的金塗並未包括在內。由此電影的情節構成已可部分預測，即將注目的焦點從較無個人魅力的萬發／金塗轉移到彼時當紅的兩位鄉土明星身上。電影與小說最顯而易見的差異，便是加重了小說中這兩位次要角色的戲份。這種情況在王禎和的改編劇本中已然如此，或許劇本須將小說中「講述」的部分具體「顯示」，因而有必要填補小說的空缺做出調整；也可能編劇意在「包容電影採用商業包裝的手法」²⁴，因此與導演間取得了共識。無論如何，對於此一故事最終將由萬發做結的事實而言，模糊的主次關係認定必然會影響到電影的統整感。

其次，在由小說轉換為電影之際，有一項角色的特徵因為文字與影音的差別無法在異質媒介順利呈現。故事的主角萬發患有耳疾，在外界訊息的接收與表達上皆頗為困難，小說既是通過萬發的內心世界去鋪排事件，這項特徵並未影響到主角的核心地位。一旦離開了內心獨白、須以言語動作表情達意，其他的角色就可能喧賓奪主取代了主角的位置。馬斯賽里談論電影語言時提到，一個畫面應該有一個趣味中心，如果有兩個以上優勢的人或物就會削弱畫面的效果，「當一個演員在某一時間內說話或表演一種重要動作時，他就居於優勢」²⁵。印證到電影上，在群戲的場景中，能說會道的阿好往往「居於優勢」，耳聾的萬發因為聽說

²³ 巴拉茲·貝拉著，安利譯：《可見的人／電影精神》（北京：中國電影出版社，2003年第2版），頁33。

²⁴ 同註10。

²⁵ 馬斯賽里著，羅學濂譯：《電影的語言》（台北：志文出版社，2000年再版），頁321。



困難便形同應答的工具。電影未曾關注那一個無法正確溝通的萬發對於角色地位可能帶來的影響，並給予必要的補救措施。譬如在第十三場，阿好自嘆命歹，期待有人可以聊天的段落，雖然劇本設計了萬發「一口一口地噴煙，他整張臉淹進雲裡霧裡，彷彿和這個世界隔離」²⁶的形象，來表現他無法順利溝通而生的孤絕感，但是電影賦予的影像卻未能超越日常、進入象徵，因而阿好的「無人可說」便顯得比萬發的「無法可說」更為重要。在第五十五場至六十場，萬發嚴防二人越界的那個晚上，當阿好滔滔不絕為自己辯護時，電影捨棄了「講到最後我們竟和萬發一樣聽成了一種怪聲」²⁷的萬發觀點，故此也就失去了這個場面所能夠生成的荒謬感。因為忽略了萬發的處境及其可能涵意，表現力強的演員將無可如何地掩蓋了主角的光芒，混淆了觀眾原本應該予以關注的對象。

由於劇本在類此的場面上，原本就沒有對萬發實施預防性的補強工作，上段所言並不完全是電影的責任。然而在此一基礎上，導演藉由表演、運鏡及配樂著重鋪陳了阿好的內心，促成了觀眾的認同，進一步強化了主次錯位的狀態。延續上文，當阿好抱怨命苦時，配上了〈望春風〉哀怨的管弦樂，因為萬發未能掌控場面，這段音樂很自然地將依附在阿好身上。接著她讓萬發脫下汗衫洗滌，以免明日無衣可換，固然是對家中貧窮的極端提點，但當她手中拿著萬發的汗衫時，導演從雙人鏡頭前推至阿好的特寫，以阿好的觀點望向對面簡的房屋，最後回到阿好的特寫說出本場結束的對白：「對面那真公（如果）有人來住，就會有人跟我答嘴鼓（聊天），我就不會像現在這樣，每晚只我這個尼姑在念經。」²⁸由於特寫與觀點鏡頭皆針對阿好而設，攝影機「關注」她的心情她的看法，音樂隨之渲染情緒，阿好成為電影中所有元素的焦點，這些元素訴說著她面對耳聾丈夫以及貧窮的傷感無奈，成了實際上的主角。

這種要求觀眾認同的處理方式也一再出現在阿好與簡的對手戲中。如第二十場阿好至簡家為他縫補衣服，是二人培養感情、加深認識的重要段落。在這個段落中，昏黃的燈光、心事的傾訴，配以特寫、近景，透露出往人物內心深處摸索的企圖，這種二人相互探索的歷程，也成了觀眾對二人「加深認識」的契機，輔以整場〈望春風〉的哀感憂憾，不免要催化出觀眾對二人認同的感情。

²⁶ 同註18引書，頁24。

²⁷ 同註18引書，頁90。

²⁸ 同註18引書，頁26。



當萬發受賣醬菜的刺激攆走簡，簡連夜打包離開，阿狗哭著送簡，形容頗為淒慘，此一場景結束在兩個鏡頭：一是簡跟著牛車背對著鏡頭逐漸掩沒在黑暗中，另一則是阿好站在門口推成瞭望的特寫，電影的場面調度略過了劇本「萬發坐在桌旁，抽煙，一臉怒容」²⁹的提示，讓他在觀眾幾乎無法察覺的背景中的小窗口內窺視，因為忽略了主角的處境，這個淒涼的場面遂成了好簡之間無可奈何的悲劇。

在此有必要提前說明的是，〈望春風〉乃全片的主要配樂，在劇本中〈望春風〉只出現在萬發因為飽食昏睡以致於捉姦不成的段落，由劇本中三次簡「獨唱」及二次男聲合唱皆省略大部分歌詞而出現「月娘笑阮憨大呆，給風騙不知」看來，作者原意是用來嘲弄在那個月夜妻子與人相好的糗事。電影或許因此得到靈感取用之，以渲染哀傷的情調。在阿好與簡初識的段落配以此曲，有時固然可以用來傾訴萬發無奈的心情，但如果說更適於呈現阿好與簡二人相戀的心聲也不為過，因為這首眾所熟知的曲子暗含好簡二人「心內彈琵琶」、「意愛在心內」甚至「等待何時君來採」的意味，結合哀感的音符更能喚起對兩人曖昧情意的認同與期待。

到了後半段，電影似乎開始有意把一女事二夫的結局安排成是阿好委曲求全的結果，除了刪去阿好與簡甜蜜相戀的數個場景，以顯示阿好作為的「正確性」，阿好的形象也較前半段來得溫婉許多。簡進出這個家庭，既然代表一家之能否溫飽，阿好似乎就以她與簡的關係扛起了這個重責大任，萬發因為這二人關係所生的怒氣，相形之下反而顯得無理取鬧了。就像簡第一次去而復返，萬發家桌上又出現了飯菜的那個段落。電影以萬發在桌前吃飯為前景，阿好在他背後由門外向屋子走來，當她看見萬發的吃相同時配以感傷的音樂，訴說著「她的情緒」，並延續到她如同賢妻般默默為萬發添飯。劇本中原有「見到萬發在猛吃飯，吃得那麼飢荒，覺得好笑，轉念之間，又有點憐憫起來」³⁰，這樣的敘述被放大成某種傳統女性的刻板形象，萬發當然知悉食物的來源，卻不斷挖苦阿好，阿好大部分的時間皆低頭彷彿做了錯事。電影刪除了劇本中阿好與簡重敘舊好，因心虛而生的支吾言詞與喜不自禁的對白，故此減低了嘲弄的成分，也讓阿好的形象更加「良善」。當萬發發完牢騷，阿好有口難言，一個向前推的鏡頭停在阿

29 同註18引書，頁143。

30 同註18引書，頁111。



好深沈而委曲的特寫，這個特寫彷彿在說，對於可以提供米食的阿好而言，她所受的對待何等無奈。相對而言，劇本不但沒有如此濃厚的情緒涉入，劇本中阿好的反應：「撇嘴哼了一下」及言詞：「哼！饞鬼還會假細字（客氣）」³¹，其實保留了小說原屬的調性，畢竟這是一場荒謬鬧劇。

因而刻板的表演與鏡頭組合對人物塑造的影響也十分明顯，無論劇本所示為何，導演轉念之間便回到通俗劇的思維模式。舉例而言，第十九場阿好建議萬發去拜訪新鄰居時，簡恰好推門而出，他慢步向螢幕右方走來眺望畫面右方，配一個後拉推軌，阿好整肅面容望向左邊，配一個向前推軌鏡頭，兩人對望的情景在動態鏡頭的操作下顯得重要且富戲劇性，與早期文藝愛情片男女主角的運鏡模式頗為類似，這裡面自然暗含導演對二人關係的某種「意見」。再如，電影鋪敘兩人的第一次燕好固是照章行事，卻也做了某些微調改變了原作的設想。當日下大雨阿好為簡收衣接水，簡亦冒雨趕回來，阿好取衣給簡換，於是促成好事，此原為劇本所有，編劇給予的提示是，「阿好把衣服遞到簡面前，用帶著慾望的眼神，看著半裸的簡」，「簡露感激及情慾神采，怔怔地望著阿好」³²。與劇本相異的是，此時電影中的簡喜悅而有神采，相對的阿好表情含蓄且姿態低，當簡未接過衣物反而去拉阿好的手時，阿好口說「不要這樣啦」想返身走，被簡拉住擁抱，簡成了主動的那一個。如此一來，因為貼近大眾的性別成見，自然也較能獲得觀眾的認可。

肆、反諷與鬧劇

依諾思羅普·弗萊所言，反諷是「揭示人表裡不一的技巧」³³，電影劇本可利用人物的反諷加大觀眾和人物間的距離，以「提供觀眾反省的空間」；可運用對白的反諷「增加字面之外其他的含意」；反諷亦可用來處理非語言的細節，「顛覆敘述的方向」；當反諷放在類型或結構中，將「遠離觀眾對類型特定且習

³¹ 同註18引書，頁114。

³² 同註18引書，頁70。

³³ 諾思羅普·弗萊著，陳慧、袁憲君、吳偉仁譯：《批評的剖析》（天津：百花文藝出版社，1998年），頁16。



慣性的期望」或「營造超越故事的深層意義」。³⁴

王禎和劇本中的反諷主要呈現在角色及其相關情節的安排上，譬如萬發明知自己因戴綠帽已成村中笑柄，當簡再次叫兒子前去幫忙時，雖一再提醒自己「人窮志不窮」，為了生存物資卻立刻答應了這項請求，實嘲弄了萬發之志窮。再如老者彈唱〈思想起〉傳誦萬發家一女事二男的醜事時，畫面顯示了萬發雖允諾簡入住家中卻也看管甚嚴，真假之間便產生了極大的落差。這類的段落電影只須按照劇本進行，大體皆可達到預期的效果，屬於電影較能應付裕如的部分。

劇本中對白的相關呈現其實近於譏諷，而非反諷，可能是為了適應鄉村人物質直的口吻，因而並不適合出現具有思考性的反諷語言。雖然王禎和曾堅持「導演一定要瞭解小說裡反諷的用意」³⁵，但整體看來他真正關心的是為這個荒誕的事件營造出一種荒誕的調性，反諷的段落不過是附屬於其中的一部分。如此一來劇本整體而言其實較為在意的是其中的鬧劇氛圍，而非王禎和曾提出的反諷。這種鬧劇正可以用來呈現主人公被貧窮逼至絕境，除笑鬧之外別無他法的苦澀心情。因而劇本中可以用來呈現鬧劇的細節就顯得益發重要，如果不能藉由鬧劇闡發這種荒謬感，萬發無聲以對的旨意將無法成功對位。

故事既是因為食之缺乏而不得不奉送妻子，基於這兩者皆是人類最動物性的基本需求，食與性的影像宜是非情節因素中最重要的一環。先以食而言，劇本中有六十場皆提到食物或正在進食，可見王禎和之注重，但電影的攝影機做為一種「眼睛」對這些食物似乎「視而不見」，譬如第九場萬發至車主家，「車主一家大小正在前廳熱熱鬧鬧吃晚飯」³⁶，電影中僅以全景呈現三人吃飯景況，菜餚色澤暗淡也瞧不出盤中殮究為何物；第十場萬發經過村莊食堂，「有麵有飯有酒，各色的菜餚，各樣的點心像魷魚庚，當歸鴨，肉粽，螺肉……」³⁷王禎和頗為熱情地用了兩行半寫的食物，在電影中以一個橫掃的鏡頭出示村人喝酒、嬉戲、聊天，對這些佳餚被人物或器物遮擋的情形顯得無動於衷。易言之，食之為事在電影中只被當作道具而未有呈現意義的功能，因而也就無力藉之從生命中鄙俗之事開發出這場鬧劇。

³⁴ Ken Dancyger. Jeff Rush著，易智言等譯：《電影編劇新論》（台北：遠流出版公司，1996年），頁225-230。

³⁵ 同註10。

³⁶ 同註18引書，頁11。

³⁷ 同註18引書，頁14。



如果說食事未被強調，在性事上則被放大。原著小說中的性事雖為關鍵性情節，不過在操作上一直是「只聞樓梯響」，劇本中則給予形象化的演出，並為每一場燕好鋪設戲謔的佐料，這些段落電影照單全收。問題是當電影將文字轉化為影像時有極大的闡釋空間，劇本寫到「阿好與簡在豬寮邊相擁纏綿。兩隻豬伸出頭來品賞」³⁸不過是兩個句子，電影用了七鏡四十一秒去呈現，依次是：豬圈邊簡抱著阿好倒在稻草堆的遠景、二人相擁在草堆翻滾的全景、二人愛撫的近景、二人愛撫的特寫、二人愛撫的中景、簡脫褲的近景，下接阿好享受激情的特寫。更何況劇本化為影像時觀眾透過攝影機感受到二人的歡愉，此勢必影響觀眾對角色行為的認同。這些畫面雖配以「雙人抱做堆，伊伊歪歪真現世」的〈思想起〉評論，但語言畢竟不如視覺直接而有效，若有意避免觀眾捲入其中就不宜如此循序漸進地涉入兩人的情感狀態，其他如兩人在簑衣底下你來我往、墳邊苟合讓村人以為有鬼等另外五個纏綿場面大抵皆如此。

性事之所以被放大並非為了呈現人最基本、因而也可能是最原始的一面，陸小芬終究須微露酥胸展示身體，將原始需求轉為感官刺激是電影製造賣點不可避免的手段，做為商業考量這些場面或許無法完全排除，但若未能掌握分寸則難免有庸俗化的疑慮。有時導演是否曾用心推敲也頗令人懷疑，如第六場劇本寫到阿好賭博時啃甘蔗，「整截甘蔗銜在口中，很像在吸男性的那個咧」³⁹，為劇本塗上鄙俗的色彩。在電影中阿好向阿婆要甘蔗吃，因為阿婆不肯賒欠，甘蔗竟成了阿好周圍男性取用之物，原來呈現阿好原始粗野的企圖自不得見，則保留甘蔗一物亦失去了原本的道理。

這種狀況時而可見，舉例來說，王禎和的鬧劇須鬧得百無禁忌，因而在小說的基礎上，劇本又另外添加了兩場冒瀆神明的段落，一場是阿好赴教堂領麵粉聽牧師宣道，「萬能的耶和華！請你把富足賜給村中每一個信你的人」⁴⁰云云，相對於貧困的阿好產生了嘲諷效果；另一場則是阿好與簡纏綿之際，取萬發短褲蒙住家中神位，直接挑戰傳統的民間信仰。電影保留了前者，取消了後者，取消後者或許有片長上的考量，然而保留的前者亦了無意義，因為阿好與旁人的交談聲湮沒了這句關鍵性對白，原本嘉年華式的嘻鬧也就只剩下鄉人有關「阿門」的玩

38 同註18引書，頁76。

39 同註18引書，頁8。

40 同註18引書，頁58。



笑。

有兩場戲頗適合用來說明王氏鬧劇與張氏鬧劇的分別。第六十八場至七十場在萬發山窮水盡之際，到處找工作皆無著落，王禎和以卓別林式的默片形式呈現萬發要求加入掘墓工人行列的過程：工人不肯答應萬發的請求，萬發硬是過去挖，結果萬發的褲子掉了下來，工人與喪家皆頓足大笑，一工人竟因此掉入墳坑昏迷不醒，只好叫萬發取代他的工作，萬發下鏟挖墓，褲子又掉下來，哭棺的家人又捧腹大笑。王禎和挪用了默片誇張的風格，不僅為情節增添荒謬好笑之感，也與早期電影形成互文的趣味。這個段落為電影所消滅，則除了減低滑稽的調性之外，也未能呈現萬發為了溫飽所曾經做過的奮鬥。與此相反，萬發受賣醬菜的言語刺激兩人打起來時，劇本中阿狗是「哭叫著」，賣醬菜的太太是「對萬發吼叫」，阿好更是欲言又止地只說了聲「阿發啦你——」⁴¹。而電影中導演讓阿狗、賣醬菜的太太也加入了打架的行列，阿好見賣醬菜的太太打起阿狗，「護兒心切」的情況下便掄起菜刀奪門而出，如此一來，電影又回到了早期西方戲劇所言的、失去沈重和壓抑的淺薄「鬧劇」了。

伍、音樂及語言

聲音是電影重要的傳遞工具，可以讓觀眾沈浸到故事、人物、情緒裡，或透過下意識引導出一種可信的生活體驗。劇本由文字構成，較少著墨於聲音的設計，電影的聲音原本應交付劇組中的聲音設計師完成，不過王禎和劇本的狀況並非全然如此。

在《嫁粧一牛車》劇本中附上了三首曲子的樂譜歌詞，分別是〈老長壽〉、〈台灣小調〉及〈思想起〉，並說明將「依劇本發展需要而更動歌詞」。這三首台灣民間歌曲既能領出鄉間氣氛，同時也透過文字達成了敘事、嘲弄與反諷的目的，是電影有機組合的一部分。其中〈老長壽〉主要借用歌詞中的「六連乙個，樓仔厝總倒」來諷刺阿好與簡的苟合。而〈台灣小調〉及〈思想起〉則因應各式場景之需要生成了頗多自創的歌詞，如〈台灣小調〉中的「我愛我的妹妹啊，害阮空悲哀」在車夫嘲弄萬發過分疼愛牛時改為「我愛我的牛某（妻）喂！愛到我

⁴¹ 同註18引書，頁141-142。



發瘋（起肖）」⁴²，似此者還有不少。至於〈思想起〉傳唱事蹟的特性正適合用來實踐小說中村人對這場醜事的嘲諷，有趣的是，電影裡〈思想起〉的歌詞與劇本頗有出入，對事件的「評論」有時較劇本更為切中而具體，可能是臨場即興發揮的結果，真正掌握了這首民間歌謠的特性。除了敘事與評論功能，劇本中也不斷提點這首音樂應該出現的時機，既然貫串了全劇首尾，理應視為王禎和原本設定的主題曲。

不過電影並未依劇本使用〈思想起〉為主題音樂，而是以〈望春風〉的各式管弦樂變奏穿插其間。這些變奏大多是克勞迪亞·高伯曼所言的「特徵音樂」，即「作為情節劇式的對話場面的心理載體」⁴³，由上文阿好與簡的內心軌跡已可窺見一斑。電影另外使用了以〈白鷺鷥〉為主的輕鬆俏皮配樂，多用在電影的甘草人物阿狗出現的場合，尤其在前半部劇情發展尚未沈重之時，顯然是為了營造喜趣的效果。因此，電影的音樂設計策略大體是：延用〈思想起〉做為嘲弄的功能，強化〈望春風〉的哀感以渲染情緒，並以〈白鷺鷥〉帶來喜趣的意味。〈思想起〉用於嘲弄情事，〈白鷺鷥〉意在調劑劇情，皆僅在情節必要時出現，因而綜觀全片〈望春風〉還是佔有了觀眾大部分的情緒。

音樂所能言說的內涵往往令人難以抗拒，因為音樂更為直覺性及感情化，通常只能全向開放且被動接收四周的訊息，因而有時能「超越於文字空間的深度，進入非語義的人類心理的深處」⁴⁴。當電影以〈望春風〉取代〈思想起〉作為主要配樂，其間所產生的變化可謂頗為重大，蓋〈思想起〉的作用在於嘲弄萬發、阿好與簡，可加深反諷與鬧劇的調性，此應是劇本原來企圖取得的效果。而〈望春風〉憂傷、嘆息的情感特質，意在導入對角色處境的同情與認可，無法讓觀眾與角色保持嘲弄應有的距離，這也是電影鬧劇氛圍被沖淡的原因之一。王禎和之所以強調電影必須了解小說中的反諷，從這個角度來看，有他不得不然的顧慮。

另外，電影中的國語配音是彼時因政策而出現的「時代現象」。在演員的表演上，口語表達原是重要的一環，為符合早期台灣鄉下人物的身分，劇本的對白主要以閩南語寫成，演出時演員也以閩南語敘述台詞，但礙於當年國片僅能有三分之一使用方言的規定，電影只能在拍攝完畢之後再進行配音，因此在肢體表

42 同註18引書，頁2。

43 David Sonnenschein著，王旭鋒譯：《聲音設計——電影中語言、音樂和音響的表現力》（杭州：浙江大學出版社，2009年），頁151。

44 同前註。



演與聲音表演上往往出現落差，此乃屬於時代的「鬧劇」，暫且不表。當電影不得不以國語夾雜閩南語發聲時，往往出現難以接榫的尷尬現象，如第十二場萬發告訴阿狗先吃飯，不用等媽媽了。電影中的阿狗用國語說：「沒有菜耶。」萬發以閩南語答：「莫菜啥（可惜什麼）？」原本閩南語的「沒菜」與「可惜」語音相近，在此則無法發揮同樣的效果，而依樣葫蘆照著劇本走委實較為草率。再如第六十二場簡第一次離開時，阿好告訴萬發：「簡底走囉！」萬發答：「走路？（溜逃之意）」⁴⁵，電影中的阿好以國語發言：「簡的回去了。」萬發卻依然以閩南語照答，意思是表達了，卻盡失原本的趣味，這一方面是時代的無奈，另一方面也不能不說是製作時不夠謹慎之故。

在電影的對白中還有一項困擾或許是始料未及的。萬發以聾子的聲口說話，幾乎每一句對白都放大了音量，向他發話者亦然，因為耳朵聽不清楚，與他對話的人時常須再次重複，情節才能夠往下走，於是只要萬發出場，觀眾往往必須忍受他的聲口，並一再聆聽同樣的對白。閱讀劇本時透過文字也許較難察覺，而一旦以聲音表現，對觀眾的耳朵以及情緒多少是一種折磨。在劇本第二十三場簡送衣服給阿好，阿好向萬發說明此事時並未複述其詞，而在電影中卻又讓角色重述了一次，顯示電影對此一狀況似亦無自覺。

陸、結語

《嫁粧一牛車》的電影劇本由小說作者親自操刀，導演亦多按照劇本執行拍攝之務，然而電影與小說的評價卻無法相提並論。探究其中原由，一方面固然是因為王禎和的改編劇本賦予了次要角色較多的內在肌理，因而牽引了電影的敘事走向，另一方面則與電影的拍攝意圖與攝製方式有著密不可分的關係。

電影的導演張美君是一名具有深厚經驗的電影工作者，在拍攝的過程中往往能夠較劇本更為優越地執行電影化的任務，但熟練地操控電影工具未必能成就一部好電影。首先，因為彼時電影環境的影響，導演接受了娛樂導向的市場機制，為趕赴檔期並符合戲院的放映場次，也犧牲了電影的慎重精緻與情節邏輯的完整性。其次，導演藉由表演、運鏡及配樂，進一步聚焦於兩位當紅明星，強化了主

⁴⁵ 同註18引書，頁95。



次錯位的狀態，加上刻板形象的塑造，皆不免喚起觀眾對次要角色的認同，也減損了原本命運乖違的主題。第三，對於鄙俗之食色作為鬧劇之重要元素，電影未曾深刻理解，致使原始需求之鋪陳轉為感官刺激的賣點，也讓某些情節果真成為淺薄的鬧劇。第四、電影以〈望春風〉取代〈思想起〉作為主題音樂，其憂傷的情感特質無法讓觀眾與角色保持嘲弄的距離；片中的國台語夾雜配音固然是當時電影政策的結果，而草率處理則不免影響電影的質地。

〈嫁粧一牛車〉既是台灣小說經典之作，電影必然揹負了眾人的期待。劇本延續小說內容充滿鄙俗動作與言談，須轉化為觀眾可接受的聲音影像本自不易經營。若非有意設想精準的電影語法，或築基於小說、甚至劇本之上的獨特見解，實難以創造出一部足以與小說相評比的優秀電影。



參考文獻

- 王禎和：〈如果〉，《中國時報》，1984年6月9日，第8版。
- 王禎和：《從簡愛出發——四十部你可能再看不到的影片》，台北，洪範書店，1993年。
- 王禎和：《嫁粧一牛車》，台北，遠景出版公司，1984年第12版。
- 王禎和：《嫁粧一牛車（劇本）》，台北，遠景出版公司，1984年。
- 巴拉茲·貝拉著，安利譯：《可見的人／電影精神》，北京，中國電影出版社，2003年第2版。
- 李宜靜：〈王禎和電影劇本之研究〉，《康寧學報》第3期，1999年。
- 李麗蘭：〈王禎和〉，《400擊》第6期，1985年8月。
- 馬斯賽里著，羅學濂譯：《電影的語言》，台北，志文出版社，2000年再版。
- 張昌彥：〈動人的改編，忠實的拍攝：談《嫁粧一牛車》的電影、原著與地景〉，收入《愛、理想與淚光——文學電影與土地的故事（上）》，台南，國立台灣文學館，2010年。
- 張美君：〈捨得〉，《中國時報》，1984年6月9日，第8版。
- 張美君：《嫁妝一牛車》，台北，中央電影公司，未著出版年份。
- 焦雄屏編著：《台灣新電影》，台北，時報文化出版公司，1990年2版。
- 諾思羅普·弗萊著，陳慧、袁憲君、吳偉仁譯：《批評的剖析》，天津，百花文藝出版社，1998年。
- 黃大衛：〈牛車上的美人——「美人圖」的導演張美君〉，《今日電影》第177期，1985年12月。
- 劉春城：〈我愛·我思·我寫——探訪小說家王禎和〉，《新書月刊》第7期，1984年4月。
- 縱燕玲，李臺芳：〈尋找真實的聲音——訪王禎和〉，《台北評論》創刊號，1987年9月。
- 〈追悼中國唯一「立體」電影導演——張美君〉，《今日電影》第177期，1985年12月。
- 〈張美君作品年表〉，《今日電影》第177期，1985年12月。
- David Sonnenschein著，王旭鋒譯：《聲音設計——電影中語言、音樂和音響的表現力》，杭州，浙江大學出版社，2009年。
- Ken Dancyger, Jeff Rush著，易智言等譯：《電影編劇新論》，台北，遠流出版公司，1996年。

