

杨德昌电影中的都市教育实验

周 勇

(华东师范大学 课程与教学研究所, 上海 200062)

一、导 言

1990年代吉鲁(H. Giroux)曾提出,转向文化研究可以丰富、革新教育学研究的理论路径。^[1]本文将已故台湾“新电影运动”先锋杨德昌及其作品作为研究对象,是为了实验由文化研究入手探索教育研究新路径。杨德昌电影作品恰好是很值得研究的“文化”,具有丰富深刻的“教育”内涵,其丰富深刻源自杨德昌对于当代中国社会变迁长期深入的独立观察与思考。关于杨德昌的独立观察与思考,业界已有许多认可。法国导演阿萨亚斯曾指出,杨德昌一直在“以中国独立制片的方式来见证中国的历史性转变”。自1994年推出《独立时代》起,杨德昌便“沉迷于思考社会转型,并且在找寻解决的办法”。^[2]与杨德昌携手发起“新电影运动”的吴念真也提到,杨德昌的电影“是在写论文,而非描述”^[3]。

对于杨德昌丰富深刻的独立观察与思考,电影及文化评论界自黄建业发起杨德昌电影研究以来已有许多分析。美国华裔文化理论家张诵圣认为杨德昌很善于考察“全球化”进程,并提请理论界留意杨德昌电影“对于资本主义现代性如何在20世纪末降临于一个前第三世界地区的种种,做出富有个人意义的美学反思”^[4]。法国电影评论家付东把杨德昌看作“生命哲学”家,强调杨德昌“始终用电影创作来探索个人和集体的状态,以一种批判的建构方式使人明白,我们究竟生活在一个怎样的世界,什么才是生命的源动力”^[5]。本土评论家林文淇认为杨德昌电影在思考“国族身份认同”问题^[6]。这些视角不一的分析证明,杨德昌对于当代社会转型及问题做了许多值得理论界珍视的观察与思考。

然而在笔者看来,上述各家解读均忽视了杨德昌并非为观察而观察、为思考而思考,而是为了实践其教育关切;因为忽视这一点,各家均未探讨杨德昌电

收稿日期:2015-01-04

作者简介:周勇,男,华东师范大学课程与教学研究所教授,教育高等研究院副院长,博士。

致谢:感谢匿名审稿人先后两次提出修改意见,使本文在结构、细节等诸多方面得以完善。文责将由作者自负。

影所表达的那种由深入的社会观察与思考构成的教育探索与实验。然而,弥补文化评论界对杨德昌电影研究的教育视角缺失并非本文本责所在,笔者考察杨德昌电影中的“教育”内涵是为了实验由文化研究入手探索教育研究新路径,从而推进教育理论界的文化研究及教育理论革新努力。放眼本土教育理论界可以看到,1990年,丁钢提倡文化研究,使教育理论可以延续、深化当时人文思想界的“文化问题”讨论^[7];叶澜在2004年呼吁教育学者“积极主动地投入到文化研究中去”,以突破长期以来“研究范围主要局限于普通教育中的中小学教育和学校教育”^[8]。但这些开拓与呼吁并未改变教育理论界对于“中小学”的习惯性依赖,教育理论界至今未像人文理论界那样形成显著的“文化研究”气候。

由上可见,考察杨德昌电影的“教育”内涵,既可以丰富文化批评界相关研究的理论视角,又能为本土教育理论界通过“文化研究”寻求教育理论之新生开辟可行的进路。当然,正如文化评论界从杨德昌电影中看出丰富的理论内涵,杨德昌电影的“教育”内涵同样可从不同维度加以提炼,如学校教育批判、生命哲学教育等,都是可行的维度。本文所要做的乃是从都市教育入手,以“新台北三部曲”为例,揭示杨德昌的都市教育努力。其基本假设是,杨德昌自一开始便将教育作为其电影实践的内在关切,从《独立时代》起,杨德昌更是公开表明,他的电影实践就是通过批判都市社会转型,提请人们关注都市富裕之后的教育缺失问题;他又在保留都市社会批判的基础上,从正常都市个体的日常人生入手,提出了新的都市教育问题,并最终贡献了“都市生命美学教育”,这些教育实验均可以为发展本土都市教育研究提供有益的议题参照。

二、“新台北三部曲”的诞生及其教育关切

1980年代初,新一代电影人在台湾掀起了“新电影运动”,侯孝贤和杨德昌是这场运动的中心人物。两人均出生于1947年,与侯孝贤毕业于艺专电影科、很早进入电影厂做学徒不同,杨德昌早年所读的专业是控制工程,之后于1970年前往美国佛罗里达州立大学,攻读计算机硕士。直到而立之年,杨德昌仍没有电影从业经历,他只是很想拍电影。他在硕士毕业后曾转入南加州大学修读电影,但他发现那里的“课程满是好莱坞习气”,“没多久便愤而求去”。^[9]1974年,凭借计算机硕士文凭,杨德昌在西雅图华盛顿大学找到一份自由且薪酬颇高的电脑工程师工作,只要安心做下去,便可以顺利成为“中产阶级”。但到1980年,杨德昌还是觉得自己这一生真正有意义的事是拍电影,像德国新电影导演赫尔佐格(W. Herzog)那样,将自己的见闻及思考搬上银幕。^[10]

杨德昌因此和詹宏志、侯孝贤、吴念真等走到了一起。1980年代初恰逢台湾电影界试图革新,亟需可以拍出新型电影的年轻导演,杨德昌等人可谓大有

机会。这些年轻人开拓电影新路的决心又很强烈,而且非常看重自己的独立创作。尤其杨德昌,“那时候他有一件招牌的T恤,上面并排写着:‘Herzog, Bresson, Yang’(赫尔佐格、布列松、杨德昌)。在一部电影都没有拍过的时候,他就敢这么穿了起来”^[11]。这是吴念真对杨德昌的第一印象。很难想象杨德昌当初哪来那么大的底气,但杨德昌却坚信自己能让“观众看到不一样的东西”^[12]。

在笔者看来,这“不一样的东西”正是都市教育。当然,杨德昌刚开始并不清楚究竟要在自己的电影里探讨什么样的都市教育问题,他只是很想通过电影教导都市观众思考台北社会转型问题。但这一想法哪那么容易实现呢?多亏张艾嘉也十分关注台北社会问题——尤其是都市女性的不利处境与遭遇,她于1981年秋投资邀请年轻导演拍摄揭示女性心声的电视系列剧《十一个女人》。杨德昌正是通过执导其中的《浮萍》开始了自己的导演生涯,其都市教育实验也因此拉开序幕。《浮萍》讲的是一位女生离开家乡前往城市寻求新生但却失败的悲凉故事。这是杨德昌的首次都市教育实验,意在教导观众思考都市社会是个什么样的社会,竟无法让纯朴的乡村女生得到想要的发展。

1982年,吴念真、小野邀请杨德昌和柯一正等拍摄《光阴的故事》,并在宣传时特意名之曰“新电影”。如侯孝贤所言,“那年是台湾新电影崛起的年代”,“每个人都意气满满,雄心壮志”。^[13]也就是在1982年,“新电影运动”正式兴起。此前台湾流行的是以赚钱为目标的爱情及武打片^[14]，“新电影”的兴起打破了这一局面,使电影开始如实刻画普通人的生活,表达新一代电影人对于社会现实及个人命运的严肃观察与思考。就此而言,“新电影”不仅在艺术主题方面具有革新意义,而且使电影创作的人文教育价值高于商业追求。这一点在杨德昌身上表现得尤为明显。只是在《光阴的故事》中杨德昌所拍的部分《指望》并未呈现新的都市教育主题,他仍像此前在《浮萍》中那样,通过细致描写学生的成长经历与迷惘,激励观众思考都市社会无法给下一代提供明确且良好的指引。

1983年,杨德昌推出其生平首部完整的电影作品——《海滩的一天》。观察的人物由学生变成了都市白领女性,不变的是杨德昌的都市教育兴致。他试图教导观众思考,台北的都市社会转型进程能给白领女性提供什么样的生活。杨德昌在影片中给出的回答是都市社会日益商业化的转型进程及其运行机制必然导致白领女性的离婚宿命,但白领女性即使得不到爱情与幸福,仍可以实现自强自立。1985、1986年,杨德昌陆续完成《青梅竹马》和《恐怖分子》,由此形成“台北三部曲”,均围绕女性展开叙事,揭示1980年代在台北漂泊的各类女性无法找到相知相爱的情感与婚姻归宿,有的只能以杀人或自杀收场。

完成“说教”味道明显的“台北三部曲”之后的三年里,杨德昌的电影创作及整个“新电影运动”均陷入低谷。这一方面是因为“新电影”流行后,制片商

纷纷跟进、模仿,从而拉低了内容水准,并让观众生厌^[15];另一方面也由于杨德昌本人一时不知道还要对观众说什么。然而杨德昌并未因为电影环境变坏以及找不到主题而停止他的电影教育实验。对此困兽犹斗的倔强表现,评论界认为杨德昌是想看看自己“能够做到多丰富”^[16]。但在笔者看来,这一点固然不错,却忽视了杨德昌之所以坚持,其实是想对都市社会有新的观察与思考,从而继续其电影“说教”。1990年,杨德昌开始创作时长近4个小时的鸿篇巨制《牯岭街少年杀人事件》,描述他那一代人的成长体验与悲剧命运,揭示纯真、渴望美好的青春学子如何被残酷现实一点一点地伤害,直至毁灭。很明显,杨德昌又在教育观众,企图让观众相信都市社会转型不能给人提供美好未来。

第二年,这部巨作荣获台湾“金马奖”最佳导演、最佳剧情片等奖项。之后,杨德昌的电影创作再度遭遇困境;但两年后即1993年,他便开始新一轮的电影创作。是为杨德昌电影生涯的最后阶段,本文所要考察的“新台北三部曲”即诞生于这一阶段,它们分别是1994年的《独立时代》、1996年的《麻将》及2000年的《一一》。至于这三部电影的理论或思想内涵,文化理论界已做过许多描述,这里只强调常被忽视的一点,即“新台北三部曲”蕴涵极为显著的教育关切。不仅如此,在“新台北三部曲”中,杨德昌还提出了十分明确的都市教育问题;不像在此前的“台北三部曲”及最初的《指望》中,杨德昌并未界定并公布自己的教育关切,尽管他一直在向观众提供立场鲜明的都市社会批判教育(critical pedagogy of metropolitan society),认为都市社会转型不会给人带来美好结局。

文化理论界很少提及杨德昌的教育关切,同时教育理论界又不关注杨德昌电影,以至笔者从都市教育入手解读杨德昌电影时,很难找到直接的知识基础,只看到一些热心观众很留意杨德昌电影的“说教性”。有一位还曾为之辩护,这位观众注意到,一般以为“艺术是拒绝说教的,而杨德昌却从未放弃在他的电影中说话,……以致常常有人批评他在电影中的说教倾向”,杨德昌的动人之处正在于他是“一个热忱的传教士”。“每当在电影里看到杨德昌开始他的‘传教’”,这位观众甚至“能看得到他眼里饱含的热泪”。“这个人目睹了世界的真相,……对于置身于危机之中而毫无觉察的人们,他有多少悲悯?也许没有人愿意听,可是这个天真的人,这个守候真相的人,怎么能忍着不说?”^[17]和这些辩护一样,本文亦源于被杨德昌的教育关切感动。下文将以“新台北三部曲”为例,考察杨德昌在自己的后期电影中到底提出了什么样的都市教育难题。

三、“既富矣,又何加焉”:富裕都市的教育缺失

在正式解读“新台北三部曲”之前,不妨先提一下,此前那位细心观众估计的不错,“没有人愿意听”杨德昌的说教,因为事实正是如此:1994年的《独立时

代》和1996年的《麻将》在台湾均遭遇票房惨败,而《一一》都“没有在台湾发行”。^[18]对于台湾无心倾听杨德昌,付东认为这是因为杨德昌“野心”太大,“最终,导演为他自己的‘野心’,或者说绝不退让的进攻性,付出了惨重代价”。^[19]笔者认可这一分析,但更想将杨德昌的“野心”或“绝不退让”与其都市教育意志联系起来——票房惨淡非但没有挫败杨德昌的意志,反而使他更加决然。对杨德昌而言,真正重要的不是票房,而是如何推进此前的都市教育实验。

对此问题,需要从孔子谈起。杨德昌不仅在教育意志方面像极了“知其不可而为之”的孔子,而且以孔子的语言来表达他所发现的都市教育难题。且看三部曲的第一部《独立时代》,片头即引用《论语·子路篇》中的一段对话:子适卫,冉有仆。子曰:“庶矣哉!”冉有曰:“既庶矣,又何加焉?”曰:“富之。”曰:“既富矣,又何加焉?”引言到此,戛然而止。接着,银幕上出现的是另一句话:“两千多年后,台北在短短二十年间,变成世界上最有钱的都市之一。”杨德昌故意隐去孔子的回答“教之”,换上后一句,显然是想告诉人们,富裕之后的台北社会所面临的大问题是教育缺失。从《独立时代》起,杨德昌形成了一个具体的都市教育难题,即富裕都市的教育缺失——“既富矣,又何加焉?”

竟把自己好不容易重建起来的电影创作用来论证富裕都市的教育缺失问题,难怪吴念真说杨德昌“是在写论文”。何止如此,杨德昌的电影创作其实是写“都市教育论文”,其核心观点是,不断转型或日益富裕的台北社会亟需引入一种教育力量。杨德昌将台北社会转型进程界定为“独立时代”,它起于1970年代,基本定型于1990年代。在此期间,台湾发生了剧烈变化,人们得以从专制政治、乡土家庭、传统伦理等旧的政治社会及文化体制中“独立”出来,纷纷涌向台北;但是除了“赚钱”外,并没有什么新的力量引领台北这个骤然暴富的都市社会,所谓新引进的“民主”,亦常常流变为请客演戏、拉票争权。

杨德昌将《独立时代》的英文片名定为 *A Confucian Confusion*,很容易让人联想起同一时期学术界正热议“亚洲四小龙”的经济繁荣是由“儒家伦理”催生出来的。对于这类议论,杨德昌十分了解,但他不认同学术界的分析。他很清楚,台北始终缺少那种能将其社会转型进程引上正道的教育力量。为了论证这一点,杨德昌再次将视野转向台北商场中的白领女性——Molly、琪琪、小凤等。她们时尚漂亮,特立独行,在台北展开各自的人生。但这个暴富的都市社会并没有学界所讲的“儒家伦理”在维系人们的道德价值观与行为,即使像琪琪那样难得的矜持自重,也被周围人恶评为“装的比真的还像”。结果,所有人都不知道自己究竟可以从都市生活中得到什么,只有小凤很清楚自己要什么,她要不惜一切代价取得经济成功,为此总能将其他男性操纵于股掌中。

通过上述揭示,杨德昌试图证明在日益富裕的台北社会,除了不择手段争取经济成功以及由此产生的疏离、表演、嘲讽和诡计外,什么也没有。那种能将

社会人心扭上正道的教育力量,在现实中更是看不到。即使琪琪身上有一点,也要被扼杀。值得一提的是,杨德昌携《独立时代》参加戛纳影展期间,曾公开回应学界所谓“儒家伦理”造成经济繁荣的说法。他认为这是一种“误解”,在“儒教教条”中“富裕从来不是终极目标”,“儒教教条是从道德出发”,目的是“包装中央权力核心的正常合法性”。^[20]杨德昌并不认为儒家伦理教条可以弥补富裕都市的教育缺失,它更不可能拯救他所看到的残酷都市经济发展现实。

那么,什么可以弥补富裕都市的教育缺失?或者什么样的教育力量可以将都市经济社会转型扭上正道?《独立时代》并未给出回答。之后在《麻将》中,杨德昌同样没有正面回答什么样的教育可以拯救都市社会的拜金与恶化趋势,而是继续揭露使人变质的残酷社会转型进程及都市社会环境,提请人们必须关注“既富矣,又何加焉”。他将台北社会置于更广阔的“经济全球化”进程中加以审视,并将一群过早步入都市社会的青少年列为观察中心,从而写出了一篇新的“都市教育论文”,其宗旨仍是在论证富裕都市社会的教育缺失危机,但论据比《独立时代》有了很大改变,揭示了新的恐怖社会事实,以下两点特别醒目。

一是台北在“经济全球化”的作用下,成为恐怖的西方“资本主义”势力的汇集之地。这股势力在《麻将》中表现为那些来台北淘金、有钱之后便玩弄各地女性的英国人,其中一个还想将台北作为新基地,重建“19世纪帝国主义辉煌统治”。这些人的到来,加剧了原本紧张激烈的台北经济竞争。主角少年红鱼的父亲、吴念真客串的小黑帮头目等众多本地人均坚信必须采取极端方式方可成功,一切人与事都是工具或欺骗利用的对象。二是在“全球化”时代更加变态的都市社会的“熏陶”下,1960年代小四那样的好孩子不见了,取而代之的是一伙红鱼式的坏孩子。其信条是,除了钱以外,“没有人知道自己到底想要什么”,“无论做什么,都不能动感情”。少年尚未长大成人,就已变成比西方及本地成年淘金者还要疯狂的淘金者。这是杨德昌向人们呈现的新事实。

导演十分痛恨由这些事实构成的台北社会,以致最后他安排红鱼开枪杀死了不择手段唯利是图的骗子商人。片中那么多人,只有名叫伦伦的少年和名叫马特拉的法国少女被杨德昌寄予希望。伦伦混迹于红鱼手下,但终究没有泯灭作为好孩子应有的良知。马特拉作为西方人,来台湾不是为了圈钱逐乐,而只是为了寻找“爱情”。最后,两人在车水马龙的台北街头走到了一起,仿佛他们的交往模式才应是“全球化”进程或中西方交往的正道。这自然是杨德昌的天真幻想,“全球化”进程渗入中国,或西方人来到中国,怎么可能只是为了“相爱”?不过导演的注意力也不在此。在《麻将》中,杨德昌真正关注的仍是致人异化的富裕都市社会,生活在其中,不光成人难有他路,连孩子都要早早变坏。杨德昌通过这点揭示与批判,继续提请人们关注富裕都市的教育缺失问题。

林文淇认为,《麻将》“是一部高潮迭起,十分‘好看’的电影。对台湾社会

问题的剖析更是一阵见血。要知道为什么像宋七力这种骗子能够在台湾瞒天过海、大小通吃,刮刮乐这种骗局能够层出不穷、百试不爽,只要看看《麻将》就知道了”。对杨德昌的社会批判能力表示赞赏之余,她也觉得杨德昌“寄望国际的资本与势力能像这个怀抱着爱的马特拉一样”,“或许有些天真”。这一点并未妨碍林文淇对其精彩的社会批判的高度认可,真正令她遗憾的是,“像《麻将》这样精彩而又与台湾社会息息相关的电影依然沦落到只能在四家戏院上映,然后才几天就迅雷不及掩耳地下片的地步”。她感叹杨德昌“可能真的是太天真了”。^[21]然而杨德昌并不打算收手,他的都市教育实验仍要执拗地继续下去。

四、都市生命美学教育:最后一次实验

1990年代末,票房惨淡的杨德昌已很难再以拍电影的方式来做教育。同样艰难的吴念真转入了成本相对较少的话剧,在为情感日渐麻木的都市人送去话剧“情感教育”。^[22]杨德昌更加困难,可他仍想拍电影,将自己积累多年、未及表达的都市观察与思考公诸于世。多亏友人为杨德昌募得海外投资,使他如愿于2000年做完生平最后一部电影《一一》。这是一部酝酿多年的杰作,虽然没有一家台湾影院愿意接受它,但它得到国际电影界的高度认可:2000年5月,戛纳电影节将最佳导演颁给杨德昌;美国电影评论界将《一一》选为2000年度最佳影片。下文将考察杨德昌在《一一》中如何展开其最后的都市教育实验。

首先值得注意的是,杨德昌没有放弃此前的都市社会批判,只是心态平和多了。他的观察对象发生很大变化,不再聚焦于被“资本主义”都市竞争摧残得难以名状的年轻白领女性和边缘青少年,而是以“丈夫”、“父亲”、“女婿”、“姐夫”、“公司合伙人”等该有的社会身份都有、最正常不过的都市个体作为观察中心。他便是吴念真主演的简南俊,简称NJ。吴念真本不想出演,只是碍不过“朋友情谊”。当时“他手边原有的工作就已不堪重负”,“真的是筋疲力尽”。但杨德昌坚信只有吴念真能演好NJ。吴念真也觉得,“真实的自己其实就像NJ一般,不过是个穷极压抑的中年男人”。^[23]由责任满身、精疲力竭的吴念真出演NJ最合适不过,可以将杨德昌想要表达的东西尽可能完整地呈现出来。

其次需要注意的是,他的社会批判不仅温和了,而且即使提到社会丑恶现象,也不再是为了论证富裕都市的教育缺失。他所观察的主人公NJ早已长大,该做的事都做了,该承担的责任都承担了,即使找到了都市社会急缺的某种教育,也不一定是他需要的教育。况且杨德昌一直找不到那种可以将都市社会引上正道、让都市社会变好的教育力量。总之,到《一一》这部影片,杨德昌此前的都市社会批判与都市教育命题弱化甚至消失了。那他为何还要进行都市教育实验?实验什么都市教育呢?

得益于将焦点放在正常都市个体身上,杨德昌找到了新的都市教育命题。他不再苦思什么样的教育力量能让都市社会变好,而是转入 NJ 和周围正常都市个体的日常人生,思考他们需要什么样的教育。杨德昌觉得,与灯红酒绿让人无所适从的都市社会一样,看似正常的都市个体其实也面临诸多问题,它们同样很少被人关注过。因为有问题,所以 NJ 及周围正常都市个体都需要一种能让他们认可日常人生乃至觉得它不乏美好的教育。杨德昌即是围绕都市个体日常人生层面的教育命题,展开其在《一一》中的最后探索。在前两次,杨德昌回答不了富裕都市需要什么样的教育;这一次,他终于给出了一种教育解答。

影片人物、情节甚多,尽是 NJ 和其他都市个体可能有的日常生活,如为小舅子举办异常喧闹的婚礼、婆婆(NJ 的岳母)跌倒突发脑溢血送去医院、白天公司开会商量做什么新项目才可渡过难关、夜晚隔壁夫妻大吵大闹而恨不能将对方骂死等等,无不如此。这背后隐含长期未解的孤独、压抑、疏离、失意等苦楚心相,亟需福音与指引,方可将种种正常但却劳心的都市人生支撑下去。

NJ 是中心人物,都市日常人生背后的苦楚心相自然多由他来表现。第 31 分钟时,为避免公司倒闭开了一天会的 NJ 夜晚站在家中阳台上吸烟。做什么都不着调的小舅子走来陪他聊天。NJ 只得和小舅子聊,但后者的无厘头讲话却让本就烦恼不已的 NJ 变得更加烦恼,以至 NJ 只能以发火结束聊天。白天时, NJ 这个被同事称作“看起来最老实”、很能忍受的人已经发过一次怒,对着同事大喊:“诚意可以装,老实可以装,交朋友可以装,做生意也可以装,什么都可以装,那这世界还有什么是真的?”无法理喻的都市日常人生令 NJ 不堪重负,杨德昌的第一堂“生命哲学”课实验开始于第 32 分钟。为避免刻意的说教,杨德昌的设计自然合理。婆婆脑溢血后一直处于昏迷状态, NJ 妻子按医生叮嘱在家里提议:“从今天开始,每个人每一天都要轮流找一点时间,来跟婆婆讲讲话。这样子她才可以早一点醒过来。”妻子先叫儿子洋洋去说,还提示:“你每天发生什么事情,心里有什么小秘密啊,都可以慢慢地跟婆婆讲。”

洋洋太小,一时不知道讲什么。妻子因此生气,责问洋洋:“学校老师怎么教你的?”舅舅过来解围,说让他先讲。杨德昌得以给出他的第一种日常人生反思范例。NJ 小舅子对着昏迷的母亲说:“妈,我比较会讲,我先讲。我没有问题啦,越做越顺。”讲到这,不着调的小舅子卡了会儿壳,然后开始胡说:“我最近很有钱,常常有人跑来找我借钱。我已经不像以前你天天担心我到处去跟别人借钱的样子。我最近交的朋友都很有钱。还有,……呃,还有什么事。”小舅子意识到了,真要讲时,“比较会讲”的他其实讲不出什么来,其看似正常的都市人生基本是胡闹。接下来是女儿婷婷半夜出来讲,向婆婆表达内疚与悔意。舅舅婚礼那天,她下楼时只记得把客厅里的一袋垃圾拿去扔掉,忘了把阳台上的一大袋垃圾带下去。婆婆看见了,把它拿下去,结果摔倒引发了脑溢血。就是阳台

上的那袋垃圾,造成了婆婆的昏迷和婷婷心里无法消除的悔恨。家里人不知道婷婷心里难受,老师亦只知道嘲讽婷婷上课打瞌睡,惹得班上哄笑。

跟婆婆讲话并未每天都换人进行下去。NJ忙于和日本人大岛谈合作,顾不上。NJ觉得大岛的想法很实在,即使风险大,也应与他合作开发新软件。但同事主张先稳住,看看有没有其他更便捷的办法,于是叫“看起来最老实”的NJ去陪大岛吃饭,假装和他谈生意,以便拖住他。第49分钟,不善伪装的NJ和大岛吃饭,没讲几句话,便被大岛打断。大岛用英语说:“你和我一样,我们都不怎么会说谎。”他坦言其公司濒临破产,故此来和NJ公司谈合作开发新产品,一起分担风险。他看到NJ仍一脸尴尬,突然变成了教师,敞开心扉给NJ上了一课。他像是很了解NJ,鼓励NJ是什么就说什么,勇敢迈出“第一步”,做回真实自我。

杨德昌的“生命哲学”课渐入高潮,他举了不少反映都市日常人生困境的案例,然后安排大岛点破其中的问题根源。问题根源就在于,都市日常生活中大家都喜欢装,总是掩藏、回避,不愿向外人包括家人敞开自己的真实想法。NJ的同事作为都市商场老手一直装惯了。NJ是老实人,却要按同事意思去装。连高中生婷婷也要在家人面前掩饰自己的内疚,恐怕家人无法理解。杨德昌深信他找到了打开都市日常人生难题的钥匙,在大岛教都市个体勇敢做回真实自我之后,又推出了他的教育答案。笔者将它概括为“都市生命美学教育”,即以音乐美学的方式升华已经敞开的真实自我,藉此获得美好生命体验。

第51分钟,这种教育的具体内容出来了。NJ开车送大岛回宾馆,音响打开,钢琴声和女高音美声渐次响起,系意大利著名歌唱家芭托莉(Cecilia Bartoli)的经典歌曲《游移的月亮》。大岛立即陶醉,跟着吹起了口哨,直叹“伟大的女高音”。NJ一直看着他,仍有些不自然,但毕竟和他聊了起来:“我看你很懂音乐”。大岛告诉他:“小时候,我家里很穷,音乐让我相信人生会是美好的。”NJ终于放松了,也说起他的音乐体验:“以前我爸爸每天都在听音乐,我很讨厌他的音乐。”大岛一听急忙问:“后来呢?”NJ答道:“十五岁,我初恋了。突然间,所有那些音乐我都听懂了。后来她离开了我,但音乐却留了下来。”

之后,两人成为无所不谈的朋友。这是《一一》中唯一堪称美好的都市日常交流。杨德昌藉此教导观众,都市日常人生之所以会有那么多的烦恼与压抑,就因为每个人都没有真诚面对自我。这里更值得关注的是杨德昌让大岛提出,音乐能让人相信人生是美好的,并让NJ以自己的经历做进一步发挥,音乐能给人带来如初恋一般美好的生命体验,而且强调音乐的美好是永恒的,不像恋爱或其他什么总会逝去。到这里,杨德昌其实已经抵达其教育探索的终点,他希望都市个体能够消除伪装与隔阂,并以音乐来滋养真实自我,兴起美好的生命体验。相比此前苦苦寻找那种能够拯救都市社会危机的教育力量而不得,这一

次,杨德昌不仅找到了一种教育解答,而且在NJ、大岛身上实现了这种教育。

然而影片仍有近2个小时的长度。杨德昌还要教什么呢?他像是知道自己再也不会会有机会,所以想把最后找到的“都市生命美学教育”做到极致。他先是让NJ带大岛去酒吧,然后安排大岛在酒吧里陶醉地弹奏贝多芬的《月光奏鸣曲》,进一步引导都市个体通过音乐兴起美好生命体验。杨德昌似乎一点也不考虑现实中的都市个体有没有耐心聆听其音乐美学,他只是想努力延长其最后的教育实验。酒吧里的音乐教学结束后,他安排NJ打远洋电话,给已在美国嫁作人妇但前些日子突然来台的初恋情人阿瑞送去关切与祝福。铺陈这段早已消失的浪漫是为了继续证明,音乐才是永恒的美好。所以当阿瑞表示要与NJ重归于好时,NJ按自己的真实想法拒绝了。他深信自己已过了尽情浪漫的年龄,继续承担已经开始承担的责任,坦然背负下去便够了,况且还有音乐长伴左右。

拒绝人到中年仍在幻想尽情浪漫的初恋情人,回归自己日夜忙碌也难免顾此失彼的台北日常人生,这件事讲完,围绕NJ展开的日常人生反思与“都市生命美学教育”实验便基本结束了。这是一次相对成功的教育探索。除此之外,片中还有一次围绕NJ妻子的日常人生反思展开的教育实验。和NJ一样,妻子亦是竭尽全力背负家庭与职场责任,身心疲惫。杨德昌先让她直面真实自我。NJ在公司打完远洋电话回到家里,看见妻子正在失声痛哭,边哭边喃喃自语:“怎么我每天跟妈妈讲的东西都是一样的,我一连跟她讲了几天。我每天讲的一模一样,早上做什么,下午做什么,晚上做什么。几分钟就讲完了。”

自语到这里,妻子更加泣不成声,抽搐了一会,才喊出:“我受不了了。我怎么只有这么少。怎么这么少呢?我觉得我好像白活了。我每天,每天……,我每天像个傻子一样。我每天在干什么?假如我有一天,我要跟妈一样,……”妻子说不下去了,但她将无数都市中产阶级成年女性积压许久的苦楚心相说出来了。都市苍凉生命存在真相被杨德昌看到了,他特意把镜头推得很近,让可能接受其“生命美学”教育的都市个体看得更清楚,以至于妻子几乎对着镜头诉说、哭泣。这更让人难受,甚至让人觉得有时候还是不去面对真实自我、糊涂或麻木一点反而会好受一些。何况即使看到了如此苍凉的都市生命真相,也不知道怎么解救。

尽责如NJ,亦只能想到明天开始买报纸读给婆婆听,让妻子少辛苦一件事。身心疲惫的NJ以为这样可以解决妻子的难题。或许他听出了妻子不是因为家里家外事多太辛苦,而是无论怎么辛苦,其生命存在都十分单调苍白,几分钟就讲完了,像白活了一场;但即使听明白,NJ也不知道怎么赋予妻子新生。杨德昌也不知道,他没有让妻子像NJ那样遇到可以围绕音乐畅谈一番的知己,更没有安排妻子和初恋追忆昔日浪漫,而是让NJ送妻子“上山”,吃斋念佛,以求内心

安定。前面杨德昌特写过妻子在办公室工作的情景,她对年龄相仿的女同事说自己已“上过山”,“住了两个礼拜”,可是“悟不出什么道理来”。

或许杨德昌觉得,“上山”、吃斋念佛是台北中产阶级成年女性常见的安顿方式,所以借用过来,但是喜欢音乐的他早已否定了这种安顿方式。那他怎么还让 NJ 妻子“上山”呢?对这个问题,《一一》没有展开探讨。他只为 NJ、大岛提供了音乐美学的安顿方式,没有为 NJ 妻子这些都市女性提供能让她们安定欢乐的教育。难道杨德昌准备将这个问题留给将来思考,以便继续其电影实践和都市教育探索?笔者无法回答这一疑问,只知道杨德昌再也没有拍出电影。最后值得一提的是,《一一》结尾在婆婆的葬礼上,为了向大人证明楼道里确实有蚊子、夜里拿照相机拍蚊子的洋洋终于对婆婆说话了,这段尤其感人:“婆婆,我不知道的事情太多了。所以,你知道我以后想做什么吗?我要去告诉别人他们不知道的事,给别人看他们看不到的东西。”这段话显然是杨德昌的夫子自道,想藉此告诉世界,他出道以来为什么要拍那些没有多少人想看的电影。

五、结 语

本文的基本目标是揭示杨德昌如何以电影创作的方式展开其都市教育实验。虽然笔者在材料、解读等方面存在亟需方家指正的顾此失彼或语焉不清,但之前对杨德昌电影实践所做的一番考察大体还是能够达成这一研究目标。如本文所揭示的那样,杨德昌的电影创作一开始便蕴含强烈的教育关切,“台北三部曲”及《牯岭街少年杀人事件》均可视为以电影的方式展开其都市教育实验。本文将杨德昌早期做的都市教育概括为都市社会批判教育,其教育内容表现为揭示学生、白领女性等普通人物的都市存在状况,教育目的则是为了激励观众像他那样反思、批判都市社会转型不能给人带来美好结局。

由普通人的都市存在状况构成的都市社会批判教育是杨德昌的都市教育实验的最初形态。之后从《独立时代》起,杨德昌的都市教育实验发生了显著变化。他不仅形成了明确的都市教育难题,而且直接将它公布在自己的电影作品中。这一难题便是富裕都市的教育缺失。他看到在经济转型的作用下,台北在短时期内变成世界上最富裕的都市之一,但却严重忽视了教育,并为此发表两大篇“教育论文”,即《独立时代》和《麻将》。只是杨德昌始终没有找到那种可以将富裕都市引上正道的教育力量。事实上,不光杨德昌,韦伯以来 20 世纪最伟大的理论家也大都失败了,列维·斯特劳斯还曾痛苦地自问,面对“没有意义的西方现代文明”,他“还能做什么呢”?[24] 维特根斯坦也曾坦言,自己“不可能给几个智者带来光明”[25]。杨德昌找不到救世教育良方,亦可以理解。

不过,不能因为杨德昌选择了无力解答的教育命题就否认其理论探索,即

他为了论证富裕都市的教育缺失危机,从都市白领女性、都市边缘青少年入手深入观察都市社会及其对1990年代以来“全球化”了的台北资本主义社会运作真相的深刻揭示和对成人难有好归宿、孩子未及成人便已变坏的真切心痛。这些令人震撼的都市社会事实堪称杨德昌“教育论文”的最大发现,很少有人像他那样看到一般人看不到的都市社会事实。只可惜杨德昌纵有再多发现,也找不到那种可以拯救都市社会的教育力量。不过恰恰因为这样,杨德昌有了最后的教育命题调整和一种成功的教育探索结果。这一点充分体现在《一一》里。

在《一一》中,杨德昌不再寻找那种可以矫正都市社会的教育力量,而是转向正常都市个体的日常生活,从考察正常都市个体日常生活背后的苦楚心相入手,构思“生命哲学”教育。这次教育视野与主题调整让杨德昌找到了可以驾驭的都市教育难题,即如何安顿心力交瘁、倍感失意的都市个体。杨德昌坚信自己找到一种可以让都市个体在背负沉重日常人生的过程中兴起美好生命体验的教育,笔者将其概括为“都市生命美学教育”,其基本内容是鼓励都市个体勇敢做回真实自我,并以音乐、尤其是古典音乐升华真实自我,由此兴起美好的情感与生命存在体验。虽然他刻意设计的“都市生命美学教育”只适合NJ、大岛等都市中年男子,并未安顿NJ妻子一类同样里外忙碌的都市女性,但是他毕竟可以为自己的都市教育实验带来一个满意的结局。

最后还需探讨一下,研究杨德昌电影及其都市教育实验对于教育理论革新有何意义。教育理论界早就在提倡积极尝试“文化研究”,以突破长期以来一直是在“中小学”或“学校”里展开教育理论生产的传统格局。考察杨德昌电影便是一项具体的“文化研究”,能够革新或优化传统的教育理论生产路径。以教育社会学为例,通过研究杨德昌的《独立时代》、《牯岭街少年杀人事件》等,提供诸多关于都市社会事实的深度描述,甚至可以在其基础上发展“都市教育社会学”、“青少年教育社会学”。随着城市发展问题日益突出,教育理论界已开始构思“城市教育学”,但其议题仅是强调“要在城市化进程中渗透教育尺度与教育眼光”^[26],尚未真正深入“城市”,从具体的城市问题入手展开城市教育理论研究,杨德昌电影恰好为深化、丰富本土“城市教育学”提供许多具体的议题。

参考文献

- [1] Giroux, H. (1992). *Border crossings: Cultural workers and the politics of education*. New York: Routledge.
- [2][18] 奥利维尔·阿萨亚斯. 现代性时代:杨德昌的电影[A]. 丁亚平等. 影视文化[M]. 北京:中国电影出版社, 2009: 190-195, 192.

- [3][23] 吴念真. 他在写论文,而非描述[A]. 王昀燕. 再见杨德昌[M]. 北京:商务印书馆, 2014: 40, 42, 55.
- [4] 张诵圣. 20世纪中国现代主义和全球化现代性——以台湾新电影的三位作者导演为考察中心[J]. 福建论坛·人文社会科学版, 2013(8): 115.
- [5] 让·米歇尔·付东. 杨德昌的电影世界[M]. 北京:商务印书馆, 2012: 38.
- [6] 林文淇. 断裂的历史, 异质的空间:九零年代台湾都市电影中国家身份认同的消失[EB/OL]. <http://www.ncu.edu.tw/~wenchi/article/city.html>.
- [7] 丁钢. 文化的传递与嬗变[M]. 上海:上海教育出版社, 1990: 2.
- [8] 叶澜. 中国教育学发展世纪问题的审视[J]. 教育研究, 2004(7): 14.
- [9][16] 王昀燕. 再见杨德昌[M]. 北京:商务印书馆, 2014: 355, 360—361.
- [10] Chen, Leo Chanjen. (2001). The frustrated architect: The cinema of edward Yang. *New Left Review*. Sept—Oct. 11.
- [11] 李东然. 杨德昌和他的电影[J]. 三联生活周刊. 2011.
- [12] 袁蕾. 杨德昌:你们究竟想看什么电影呢[N]. 南方周末, 2007-07-12(21).
- [13] 侯孝贤. 另一种视角[A]. 付东. 杨德昌的电影世界[M]. 北京:商务印书馆, 2012: 176—177.
- [14] 黄建业. 杨德昌电影研究[M]. 台北:远流出版公司, 1995: 50. 林青霞. 窗里窗外[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2014: 62—64.
- [15] 黄建业. 一九八三年台湾电影回顾——最后的曙光[A]. 焦雄屏. 台湾新电影[M]. 台北:台湾时报文化出版有限公司, 1988: 60.
- [17] 无心. 杨德昌以及《一一》[EB/OL]. <http://www.douban.com/group/topic/41319198/>.
- [19] 付东. 杨德昌的电影世界[M]. 北京:商务印书馆, 2012: 24. 詹宏志. “民国七十六年”台湾电影宣言[A]. 焦雄屏. 台湾新电影[M]. 台北:台湾时报文化出版有限公司, 1988: 112.
- [20] 小草. 杨德昌:年轻是一种精神[C]. 达郎. 独立精神(一)[M]. 北京:现代出版社, 2001: 59.
- [21] 林文淇. 麻将:杨德昌的不忍与天真[EB/OL]. <http://www.ncu.edu.tw/~wenchi/majong.html>.
- [22] 于善祿. 吴念真:“人间条件”系列的情感结构[N]. 华文文学, 2012-05-18(4).
- [24] Levi-Strauss, C. (1973). *Tristes tropiques*. New York: Washington Square Press, 472.
- [25] Wittgenstien, L. (1968). *Philosophical investigation*. New York: Macmillan, vi.
- [26] 文娟, 李政涛. 从“教育城市”到“城市教育学”[J]. 首都师范大学学报(社会科学版), 2013(4): 130—137.

(责任编辑 李春萍)