

# 存在的重量：楊德昌電影裡的生與死<sup>\*</sup>

鄧筠

日本名古屋大學國際言語文化研究科  
多元文化專攻博士候選人

## 摘要

作為台灣新電影運動的一面旗幟，楊德昌導演以其富於思辯性的知性電影在華語影壇乃至世界影史都贏得了屬於自己的位置。本文便從楊氏的「思辨性」入手，通過梳理其電影中關於死與生的銀幕表像——有關生死的思考是哲學最基本的問題之一——辨析其影片中所具有的存在主義哲學印記。文章將以哲學理論與電影文本對照並置的論述方式，針對楊氏作品中有關自殺、謀殺、老／病死、孤獨、焦慮、沉淪等的表像逐一展開分析，以論證楊氏對於生死的影像呈現與存在主義有關生死的哲學論述之間所具有的諸多契合與呼應。本文還嘗試著就楊德昌的存在主義思想來源作出推測，同時，就楊氏這種具有形而上意味的電影在台灣影史中的位置展開探討。

關鍵詞：楊德昌、台灣電影、生死、存在主義

\* 在此筆者向兩位匿名評審老師給予本文的溫暖鼓勵與中肯意見表達由衷的謝意。鑒於時間的制限與筆者知識儲備的欠缺，對於老師們的寶貴建議，此次修訂未能逐條一一實現，筆者將在學位論文中就此部分再加增改，努力達到老師們的要求，不足之處，懇請容赦。

# The Weight of Being: Representation of Life & Death in Edward Yang's Films

**Jun Deng**

Doctoral Candidate

Graduate School of Languages and Cultures, Multicultural Studies

Nagoya University

## Abstract

As one of the founding fathers of the Taiwan New Cinema movement, Edward Yang has received international recognition and contributed to a legendary page in the history of Chinese-language film industry. Many critics compared Yang with European film giants Michelangelo Antonioni and Ingmar Bergman, both of whom are regarded as filmmakers strongly influenced by existentialism. Therefore, the aim of this paper is to explore whether the existentialist impact could be found in Yang's cinematic works and whether Yang could be categorized into the school of filmmakers influenced by existentialism. Since the views concerning life and death are fundamental concepts and effective indicators in philosophy studies, the analysis of Yang's philosophical inclination in this paper will focus on the cinematic representation of life and death in his films and the related thoughts of existentialist thinkers on the meanings of life.

Keywords: Edward Yang, Taiwan Cinema, Life & Death, Existentialism

## 存在的重量：楊德昌電影裡的生與死

相對於生而言，一切業已成就的東西似乎都可以稱之為死。任何業已完滿的東西都不能再是生的了。從這個意義上來講，我們朝向成就、朝向完滿的努力過程，也可以說是朝向死的過程。……旁觀他人，仿佛他們的生都如一幕幕戲劇般有始有終；而事實並非如此，生並不具備成就、完滿這類品格。生總是意味著不安和追求，不完滿和未達成。<sup>1</sup>

——雅士培（Karl Theodor Jaspers）

### 一、燈光明滅：隱含生死寓意的影像注腳

鏡頭一 夜晚，小芬家。小芬在桌燈下做功課，燈光忽然滅了，但旋即又亮起來。小芬若有所思，畫外音是大學生房客歸來的關門聲。

（《光陰的故事·指望》 44'37" / 32秒）

鏡頭二 迪廳。阿玲正與她那幫不良少年朋友跟著音樂起舞。突然停電，一片漆黑，鴉雀無聲。不知誰帶頭點亮了打火機，別的人也效仿起來，火光一個接一個的燃起來。人群迸發出哄笑，繼續跳舞，氣氛較停電前反而愈加熱烈。

（《青梅竹馬》 77'25" / 29秒）

鏡頭三 夜晚，賓館房間。混血女孩跪在床沿撥弄落地燈，燈光明滅。

---

1 Karl Jaspers. *Philosophy*, vol.2, trans. E.B.Ashton. (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1970), p.200.

畫外音是她釣來的嫖客在盥洗室邊洗澡邊唱歌的聲音。女孩衣衫齊整，表情淡定。

（《恐怖分子》63'42" / 5秒）

鏡頭四 晚上，建中夜間部校舍二樓走廊。小四一間接著一間的開關著教室的電燈，燈光投射到教室外邊，走廊上忽明忽暗。

（《牯嶺街少年殺人事件》9'55" / 21秒）

這裡只是列舉了楊德昌作品裡有關「燈光明滅」的幾個鏡頭，實際上類似的還有很多，如《指望》中另外一個晚上小芬做功課時的桌燈閃爍（50'37" / 21秒），《牯嶺街少年殺人事件》中山東的桌球室因欠費停電，他的手下剛點上蠟燭卻突然來電了，手下又悻悻的將蠟燭吹滅（40'53" / 52秒），《麻將》中紅魚與邱董在邱送給安琪拉的房子裡發生口角，愈演愈烈，直至紅魚開槍射殺邱董，而整個過程中屋裡裝飾燈的紅綠燈光一直在交替明滅著（104'01" / 258秒），《一一》中夜晚的高架橋下，胖子安慰著婷婷，不遠處的交通信號燈由紅變綠變黃又變紅（120'52" / 105秒）……有興趣「細讀」楊德昌作品的觀眾，將發現這樣的鏡頭還遠不止上述的這些例子。可以說，「燈光明滅」是楊德昌電影的一個標誌性鏡頭（signature shot）。<sup>2</sup>

不論東方西方，「燈光明滅」的意象總能喚起人關於生命無常的聯想，而在楊德昌的電影中，關於死亡的場景也如這「燈光明滅」的鏡頭一樣，頻繁的出現在幾乎他的每一部作品裡，從而形成了這兩者之間在某種程度上的對照與呼應。死與生，是哲學裡古老卻不衰的話題，素有「知性思辨家」之稱的楊德昌，在他的作品中對生死問題又體現出怎樣的形而上思考，這對於楊德昌作品的研究來說應該是一個必要的課題。而筆者在對其電影裡生死表像的爬梳過程中，似乎感覺到了一股濃郁的存在主義味道。

2 關於「燈光明滅」這一楊德昌導演的標誌性鏡頭，日本評論家阿部嘉昭在《楊德昌電影讀本》一書中也有提出。參見阿部嘉昭〈楊德昌キーワード事典〉，佐々木淳ほか（編），《楊德昌電影讀本》（日本東京：シネカノン，1995.07）。

關於楊德昌作品裡的存在主義傾向，在有關他的先行研究中已經有或隱或顯的言及或啟示。林沛理就曾指出楊氏是伯格曼（Ingmar Bergman）在華語電影界的真正傳人，楊對於其角色的生存處境有著一種伯格曼式的形而上的哲學關注。<sup>3</sup>此外，在楊德昌導演生涯的大部分時間裡，他都被冠之以「東方的安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）」<sup>4</sup>，無論楊氏本人對這一稱譽是否完全接受，它還是反映出了在電影研究者和評論家們眼裡，他和安東尼奧尼之間所具有的諸多共通之處。而無論是伯格曼還是安東尼奧尼，這兩位歐洲巨匠都是公認的體現了存在主義思潮在電影界中的影響的標誌性人物。<sup>5</sup>

另一方面，勃興于二戰廢墟之上的存在主義思潮，其主旨即哲學應關注個人的生存條件，因而對於生與死的探討亦成為其中心話題，如海德格（Martin Heidegger）的「向死而生（being-toward-death）」，卡繆（Albert Camus）對自殺的論述等，都已經成為西方現代哲學的經典命題。如果楊德昌真的可以歸入體現存在主義哲學的電影導演的譜系，那麼，存在主義哲學家們關於生與死的思考與楊德昌作品中的生死表像，是否具有某種契合或者呼應，就成為了一個值得研究的課題。或者反過來說，在生死這個問題上，存在主義學說與楊德昌影像之間的關聯之探討，亦可成為考量楊德昌是否可以歸入體現了存在主義哲學的電影導演譜系的一個有益參照。

## 二、「嗜殺」的楊德昌：貫穿所有作品的死亡元素

如果說楊德昌的每一部電影，都透露著或濃或淡的死亡氣息，也許並不誇張。第一次看《牯嶺街少年殺人事件》的人，該都是一邊揣度著片名，一邊被導演引領著穿越那光影變幻的三四個小時，迎向那一場早已預知的殺戮的吧。相對於《牯嶺街少年殺人事件》片名的死亡聯想，楊德昌的第一部長片《海灘的一天》與最後一部長片《一一》則是在開場後不久，就把觀眾帶入一個直面

3 林沛理，〈電影大師華語世界有傳人〉，《亞洲週刊》21卷31期（2007.08）。

4 John Anderson. *Edward Yang* (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2005.04), p.3.

5 William McBride, "Existentialism as a cultural movement", Steve Crowell. ed. *The Cambridge Companion to Existentialism*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2012.03), p.62.

死亡的情境——《海灘的一天》是林佳莉對譚蔚青關於丈夫程德偉失蹤、可能在海邊溺亡的講述，《一一》則是婆婆從婚宴歸來就摔倒臥床，陷入植物人的狀態，從而兩片劇情的後續開展便不可避免的籠罩在了這疑死或瀕死的氛圍之中。當然，上述三片中的死亡表像還遠不止於此處所言及的情節。而在《青梅竹馬》、《恐怖分子》和《麻將》裡，則是上演了一場場不意的謀殺或自殺。《獨立時代》是楊唯一一部沒有出現死亡事件的長片，但「瀕死」的邊界體驗卻兩度出現——作家姐夫在陸橋上試圖自殺，病危的小明父親在醫院中被搶救脫險。至於楊的處女作《指望》，也許為短篇的時長所限，導演未下殺手，但劇情的展開，無疑是在父親過世這一父像缺失的前提下得以進行的。此外，在片中母女三人邊進餐邊看電視的段落，導演刻意選取的、也是觀眾較易辨識的電視內容——美國越戰戰況與披頭四合唱團（the Beatles）東京開唱的報導，也在提醒著死亡的無所不在，和生命的變化無常。<sup>6</sup>

縱觀楊德昌電影中的死亡情節，無疑是自殺與謀殺佔據了絕對的比重。關於自殺，卡繆認為是「唯一一個真正嚴肅的哲學問題」，也就是說，對生命究竟值不值得去過這一問題的判斷，將回答哲學的最根本問題。<sup>7</sup>從《海灘的一天》裡疑似自殺的德偉開始，到《恐怖分子》裡的富家子女友和李立中，到《牯嶺街少年殺人事件》裡的小明母親，<sup>8</sup>到《獨立時代》裡的Molly姐夫，到《麻將》裡的紅魚父親及其情人乃至紅魚，到《一一》裡的阿弟，這些角色的自殺動機未必都深刻到追問人生價值的程度，但有些無疑還是折射出了導演自身對生命意義問題的看法。

在此僅以《麻將》中紅魚父親的自殺為例。紅魚父親在生意場上經歷了被騙和騙人的大起大落，也因此先後被人罵作「大傻子」和「大騙子」，而這些年間，他似乎並不知道自己在為什麼而活，所以才感慨「一眨眼都十年了，

---

6 披頭四合唱團的成員約翰·列儂（John Lennon）於1980年底遇刺身亡，造成世界性的轟動，而《光陰的故事》是在1982年公映，觀眾在面對電影裡這一畫中畫的時候，相關的記憶一定還是很新鮮的。

7 Walter Kaufmann. "Existentialism and Death", *Chicago Review*, vol.13, no.2 (Summer, 1959).

8 楊德昌的電影作品裡出現過兩個叫「小明」的角色，一個是《牯嶺街少年殺人事件》裡眾多男生追求的少女，另一個是《獨立時代》裡琪琪的男朋友，為免讀者混淆，特此說明。女小明的角色命名是否別具深意尚不清楚，男小明的命名應該是依據其扮演者王維明的真實姓名而來。

我好像什麼事都沒幹！」然而，等到他沉澱下來，反省「我要什麼」這一問題時，最後選擇的竟是和女友雙雙在公寓自殺這麼一個讓人頗有些意外的結局。其實，在人類的靈魂深處，總有著叩問諸如「我是誰」、「我要的是什麼」、「我從哪裡來，往哪裡去」一類問題的需要，有著對自我以及世界的明晰性的追索，然而，面對著世界的非理性與存在的神秘性，人的認識能力總顯得那麼有限和無力。也許對紅魚父親而言，正是面對此類問題時的挫敗感乃至絕望感讓他開始質疑起生命的意義。另一方面，想到人是有死的存在，想到死亡到來的那一刻——死亡的到訪時間雖不確定，它的到訪卻是確定無疑的——一切所謂的理想、價值、意義瞬息間都將灰飛煙滅，個人所力圖實現的一切可能性都將成為不可能，活著的理由究竟何在？面對如此荒謬的生命情境，作為個體的羸弱生命又何以承擔？或許可以說，他的自殺是對「生命是否值得去過」這一問題的決絕否定，是瀟灑的將生命這一人的「暫時所有物」提前歸還給了這個世界，以提前退場來反抗存在的荒謬感。

至於謀殺，看到楊德昌在《牯嶺街少年殺人事件》中以一個殺人兇手的年輕學生作為電影的主角，讓人不由聯想起被奉為存在主義先驅的杜斯妥也夫斯基（Feodor Dostoevsky）的《罪與罰》（*Crime and Punishment*），進而也讓人想到卡繆的《局外人》（*The Outsider*），沙特（Jean-Paul Sartre）的《蒼蠅》（*The Flies*）以及杜斯妥也夫斯基的另一部作品《卡馬拉佐夫兄弟》（*The Brothers Karamazov*）也都是以殺人凶嫌作為主人公的，而這些角色身上所體現的道德界線的模糊性是他們的共通點。回看楊氏作品中的凶嫌們，發現他們大體會引發觀眾兩類的情感：一種是痛惜甚至於憐愛，如《牯嶺街少年殺人事件》中的小四、Honey或《一一》中的胖子；另一種是同情甚至於理解，如《恐怖分子》中的李立中或《麻將》中的紅魚，卻都沒有我們常識中想當然的那種憎惡或痛恨，道德的天平似乎失衡了。

這倒在某種程度上印證了存在主義否認道德規律客觀性的觀點。傳統哲學大都認為人是理性的動物，理性是人的本質，是人之為人、人之高於其他動物的內在規定性。而存在主義哲學主張「存在先於本質」（*existence precedes essence*），亦即人的本質是在存在中形成的，是由人的選擇所決定的，人生

在世，時刻都在做選擇，也就時刻都在變化發展，無所謂固定不變的本質，理性因而是不可靠的。道德根基於理性，理性的不可靠必然引發道德標準的不確定。這種模糊了道德邊界的非理性思想在存在主義系譜下的藝術作品中尤為常見，就電影而言，如伯格曼的《處女泉》（*The Virgin Spring*, 1960），安東尼奧尼的《放大》（*Blowup*, 1966），兩片中有關「謀殺」的情節都不免引發人對道德或理性的曖昧邊界產生思考。也許正如西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）所言，從一開始，存在主義對其自身的定位就是曖昧的哲學，<sup>9</sup> 這樣的話，何以楊德昌鏡頭下那些殺人凶嫌們總讓人恨不起來也就不難理解了。

關於楊德昌電影中的存在主義色彩，在其後期作品裡，時常會讓人聯想起海德格來。而在楊氏的所有作品中，對待生死的探討最集中的一部應該是《一一》了，這其實是一部關於生命的電影。而在《一一》中，無論對自殺（阿弟）、謀殺（胖子），還是對老／病死（婆婆）的影像呈現，似乎都有著一種脫戲劇化而趨日常化的努力。這一點，如果對比楊氏先前作品中同類型的場景，也許更容易理解。同樣在浴室自殺，《恐怖分子》裡李立中的血水四溢與《一一》裡阿弟的宛然若睡，有著莫大的反差。同樣用刀子行兇，《青梅竹馬》裡機車少年與阿隆的牽扯糾纏，《牯嶺街少年殺人事件》裡小四與小明的淒絕冷冽，到了《一一》裡的胖子與英文老師，謀殺的場面已然為電玩角色的虛擬動作所取代。而婆婆長期臥床的植物人狀態，更像是把死亡請進了簡家，與整個簡家人朝夕相伴、同宿共棲。

如海德格所言，死亡是人最本己的可能性，對每一個個體而言，死亡總只是「我自己的」死亡，別人代替不了自己，自己也取代不了別人。<sup>10</sup> 而在日常生活中，人們習慣於聽到或說起「某某人死了」，卻很少反思「我（也）是會死的」這樣一個事實。儒家更是教導人「不知生，焉知死？」在《一一》裡，簡家上下每天輪流到婆婆床前「陪婆婆說話」——其實只是獨白而不是對話——的場景，也可以說是海德格的「向死而生」的一種體現。儘管海德格所

9 Thomas R. Flynn. *Existentialism: A Very Short Introduction*. (Oxford: Oxford University Press, 2006.11), p.66.

10 段德智，《西方死亡哲學》（中國北京：北京大學出版社，2006.10），頁239-246。

說的「死」是作為可能性的「我自己的死」，但因為面前瀕死的人是至親的婆婆，這無疑拉近了「死」與簡家每個人的距離，甚至也讓他們想到了「我自己的死」——NJ就曾在婆婆的床前獨自感慨「每天早上醒來的時候都覺得一點把握也沒有，都會覺得說好不容易睡著了，幹嘛又把我弄醒了呢？然後再去面對那些煩惱，一次又一次。如果你是我，你會希望再醒過來麼？」簡家成員們這一次次的「向死而訴」，既是一個發現死亡、認識死亡的過程，也是一段反省自我、直面人生的經歷。於是，死亡不再是第三人稱的戲劇化的偶發事件，而成為第一人稱的日常生活中的本己可能。通過「向死而訴」而學習「向死而生」，學習提前思考「我自己的死」，才能真正認識到生命的有限性和不確定性，進而拿出嚴肅深沉而又積極有為的態度來書寫自己的「生」。楊德昌在談到該片時也說「我關注的倒不是死亡，而是生命。一方面生命必須經過這些事情，以測試你的邊界，基本上只有在面對失去生命時，才更讓我們感覺到生命是多珍貴的事。」<sup>11</sup>

### 三、生之惑：孤獨·焦慮·沉淪

病房 電視裡播著阿弟為新生兒拍的錄影帶。產後的小燕倚牆坐在床頭，阿弟蹲坐在床沿，兩人四手相迭。阿弟忽然哽咽。

小燕：怎麼啦？太感動啦？

阿弟：怎麼突然覺得好殘忍。

《一一》

我們每一個人都是偶然的被拋擲到這個現成的世界上來，對於出生的時間與地點，我們沒有一絲一毫的決定權，而接下來的人生，卻要求我們獨自去面對，去做一次又一次的選擇，決定自己的生命走向，並承擔自己的選擇所帶來的後果。這樣的人生，的確「好殘忍」。若新生兒可以表達出其感受的話，那

11 白睿文 (Michael Berry)，羅祖珍、劉俊希、趙曼如譯，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》，(中國桂林：廣西師範大學出版社，2008.11)，頁260。

一定是極度的孤獨與恐懼吧——從今以後，他再也不能依賴母體了，他必須要學會自己來決定自己的命運。

在楊德昌的電影作品中，對這類孤獨與恐懼的情緒，始終有著細緻而深刻的描摹。人的孤獨感，也許從其被拋到這個世上的那一刻起就與之如影隨行了。存在，首先總是作為個體的存在，因而隨之而來的孤獨感也就在所難免了。而楊作品中的角色們，幾乎可以被當作現代都會人——這裡主要是台北人——的孤獨群像來解讀，《指望》的小芬，《海灘的一天》的林佳森，《恐怖分子》的李立中，《一一》的簡婷婷可算是其中的代表。呂彤鄰在評論《恐怖分子》時就曾指出「影片裡的每個人物雖然社會地位、職業和年齡各不相同，但都似乎在通過各種行動去戰勝各自的孤獨。那些行動包括攝影、寫小說、撒謊、打匿名電話、誹謗朋友、調情、通姦、賣淫以及殺人」。<sup>12</sup> 細讀之下，會發現楊德昌鏡頭裡角色們的孤獨感，更像是一種生存的基本情境，是每個人都避無可避的宿命。即使在楊最具喜劇色彩的《獨立時代》裡，這種深邃的孤獨感依舊揮之不去。這部群戲是圍繞著十位年輕的台北男女而展開的，每個角色都有著鮮明的性格。這其中當然有像小芬、像林佳森那樣的內斂沉鬱的典型孤獨者——Molly的姐夫，但剩下的那些活潑開朗，甚至於有些神經質的角色，在內心深處掩埋著的，其實也是一樣的孤單和落寞。人見人愛的琪琪為每個人都懷疑她的真誠而煩惱著，電視螢幕上作為主持人風光無限的Molly姐姐私底下為夫妻分居的窘境而神傷著，心智低齡舉止誇張的阿欽為未婚妻Molly對自己的漠不關心而鬱悶著，工於心計不擇手段的小鳳為難以找到一個真正適合的攀附對象而尷尬著……外表再熱鬧，人前再喧囂，夜闌人靜，卸下面具，獨自去面對自己的時候，卻是一樣的寂寞無助，一樣的茫然脆弱。

除了孤獨，還有恐懼——在存在主義哲學中，有時也被稱作「焦慮」或「畏」<sup>13</sup>——一樣是存在的基本情境。存在主義所說的這種恐懼，其實是對

12 呂彤鄰著，蕭聿譯，《大陸台灣文化論壇：新電影與現代性》（中國香港：香港大學出版社，2004），198頁。

13 關於「恐懼／焦慮／畏」的情緒，齊克果、尼采、海德格與沙特等人曾展開過論述，各家觀點不盡相同，而對其命名也不一致，有「dread」、「anxiety」、「angst」等。

存在本身的不確定性或虛無性的感受，它會使我們產生一種類似於無家可歸（un-home-like）的感覺，可是我們卻說不出自己恐懼的物件究竟是什麼。在存在主義看來，畏是無所畏之畏。

關於這種情緒，在楊德昌不同時期的作品中都有著相應的角色予以充分的詮釋。這其中最具代表性的，也許要數前期作品《恐怖分子》裡的周郁芬，與後期《一一》裡的敏敏了。女作家周郁芬時時感到莫名的焦躁不安，甚至於在她丈夫李立中看來都有些「神經兮兮」了。她自己也嘗試通過不同的手段來克服這種情緒，如受孕、放棄／重新寫作、分居等，但均未奏效。至於焦慮的原因，連她自己也弄不清楚，倒是委屈了她的丈夫，誤以為她是在刻意隱瞞著什麼。敏敏在梳粧檯前哭訴的那場讓人印象深刻的戲，抒發的是同樣的不明所以的焦慮感。「怎麼跟媽講的東西都是一樣的……每天講的一模一樣的，早上做什麼，下午做什麼，晚上做什麼，幾分鐘就講完了。我受不了了，我怎麼只有這麼少，怎麼這麼少呢？我覺得我好像白活了，我每天像個傻子一樣，我每天在幹什麼啊？」按照海德格的說法，存在的本質即虛無，也就是說它是無根的，那麼作為無根的存在我們又怎能不感到焦慮呢？在《恐怖分子》結尾，周郁芬嘔吐的場景更讓人不由想起沙特的名作《嘔吐》（*Nausea*）裡的主人公羅昆丁（Antoine Roquentin）的感受——「噁心的感覺仍未離開我，而我也相信，這種感覺一時半會是不會消失的。不過，我不必強迫自己去忍耐它，對我而言，它不再是長期的疾患或短暫的發作，它就是我。」<sup>14</sup> 在存在主義看來，孤獨、焦慮、噁心是人生的基本情境，是存在的真實樣態，只是並不是每個人都能自覺地內省到這些。在這裡，倒是楊德昌用他那冰冷的手術刀，不留情面的劃開了那些所謂的溫情美好，大喇喇的將人生的千瘡百孔、支離破碎徑直丟到大銀幕上，這大概也是許多習慣了風花雪月、英雄美人的商業片的觀眾，很有些排斥楊氏的電影的一個原因吧。

在存在主義看來，前述的幾種情緒雖使人有無依無靠、無家可歸的感覺，

---

14 Jean-Paul Sartre. "Mysticism of the Absurd", Jonathan Westphal&Carl Levenson eds. *Life and Death*, (Indianapolis&Cambridge: Hacket Publishing Company, 1993.10) , p.59.

但卻也能使人以此為契機，重新檢視和反省自己的人生軌跡，從而才有可能更積極、更主動的謀劃和設計自己的人生，而趨向一種本真的（authentic）存在。真正令人堪憂的倒是能給人以舒適安逸感的「沉淪」（fallingness）狀態。何謂「沉淪」？這就要先瞭解一下海德格關於「常人」（the One）的概念。「常人」也就是我們通常所說的大家、他人、公眾一類的東西。「常人」往往預先設定好了一套價值標準和行為準則，我們在日常生活中只要始終與「常人」保持一致，向它看齊，就不必自己去選擇方向，不必自己去承擔責任，因為「常人」都會為我們代勞，而這種狀態就是「沉淪」。沉淪是一種非本真的（inauthentic）存在，因為在此種狀態中，我們是屈服于常人，而削平著自己（levelling down oneself）的。在楊德昌的電影中，如果說對孤獨、焦慮等人的基本生存情境，導演還只是不動聲色的予以描摹，那麼對於現代都會人的沉淪狀況，導演則掩飾不住他的憂心、失望甚至於憤怒了，這在他後期的兩部作品《獨立時代》與《麻將》中可以清楚的看到。在這兩部影片裡，有關「沉淪」的說教被導演通過不同的劇中人物，一而再、再而三的呈現在大銀幕上，而楊的切切老婆之心也一覽無餘。

Larry：可是現在我們這個社會講求的是共識，還有默契，一個人是不能太跟別人不一樣的，那是不實際的。

小明：我就是喜歡跟別人一樣，跟別人一樣有什麼不好？

立人：不要給他們騙了，裝他們的樣子！……最容易逃避責任的辦法就是裝得跟別人一模一樣！這你還不懂？

邱董：這年頭沒有人知道自己要什麼，王八蛋每天什麼看電視，看八卦雜誌，看暢銷書，甚至於看廣告，為的是什麼啊？為的是想聽別人告訴他怎麼過日子。

紅魚：這個世界上沒有一個人知道自己要的是什麼！每個人都在等別人告訴他該怎麼做，他就跟著怎麼做。你只要很有信心的告訴他們，他們要的是什麼，他們會感激你。你沒看到這管笨B喔？你知道為什麼？因為每個人最怕的就是自己做錯事情的時

候還要怪自己。他們寧願，媽的，到時候罵別人騙了他們，也不願意來怪自己。

楊德昌鏡頭下的台北，是「常人」統治著的台北，常人說哪本書好看，哪本書就暢銷；常人說哪部電影有趣，哪部電影就賣座。依賴於「常人」而生活其實是對自由的逃避——人人都生而擁有自己做選擇的自由——在「沉淪」狀態下，人們耽溺於循規蹈矩，交出了自己，聽命於公眾，既否定著自己的自由，又迴避著自己的責任。一個公眾性壟斷了見解，統一性支配了言行，而個體性卻被壓制被磨平的社會又怎能不讓那些有識見、有良知的人感到憂心、失望和憤怒呢？

#### 四、薛西弗斯式英雄：人生意義的難題

也許可以說，每個人都是偶然的被拋到這個世界上來，最後又都必然的被拋出這個世界去的。人生雖然有著無限的可能性，但是因為有死亡時刻懸置（*impending*）在我們的頭頂，它的不速而至是會讓所有的可能都成為不可能的。面對如此的荒謬情境，我們究竟能拿出什麼樣的理由，才可以說服自己去接受、去度過自己的一生？

當然，前述的紅魚父親，以自殺來對抗生命本身的荒謬，固然是一種選擇，但這樣的角色在楊德昌的電影裡畢竟是少數，而且也不是主要角色。而楊片中的那些男女主角們，似乎更接近于卡繆筆下的薛西弗斯（*Sisyphus*），更像是薛西弗斯式的英雄。

在希臘神話中，薛西弗斯因為冒犯天神而被罰終生勞役——他的工作就是將一塊巨石推向山頂，問題在於每當巨石到達山頂的那一刻，它又會滾回到山腳下，於是薛西弗斯又要重新開始他推動巨石的工作，如此循環，永無止盡。薛西弗斯是現代人的縮影——「起床、電車、四小時的辦公室或工廠時間、進餐、電車、四小時的工作、進餐、睡覺，週一、週二、週三、週四、週五、週

六，遵循著一塵不變的節奏」。<sup>15</sup>然而，在卡繆看來，薛西弗斯卻是幸福的，因為他能夠直面生命的荒誕，把無意義的生活看作一個可以從中獲得快樂和滿足的過程。目的是沒有的，結果是無所謂的，過程就是一切。「把巨石推向山頂的奮鬥，其本身就足以充實一個人的心房，必須承認，薛西弗斯是幸福的」。<sup>16</sup>

在楊德昌的電影中，體現著這種薛西弗斯式大勇大智的角色還是不在少數的。首先想到的就是《海灘的一天》裡的林佳莉。佳莉的父親是開私人診所的外科醫生，他對兒女的教育和管束也是傳統的家長制的。佳莉為了逃避父親為其安排的婚事，決然雨夜出走，與大學戀人程德偉兩個人私下完婚。然而，這來之不易的婚姻還是在婚後平淡的夫妻生活與第三者的插足之下而漸漸趨向解體。可是在片尾，觀眾可以看到，佳莉已能夠坦然面對這一切，意氣風發的投身到屬於她自己的事業中去。評論家們也多由女性主義的視角分析林佳莉以及《海灘的一天》這部電影，如黃建業認為該片「開展了台灣新電影中，相當重要的現代女性論述主題」，<sup>17</sup>傅東（Jean-Michel Frodon）則認為該片「在反映女性主義方面達到了前所未有的高度」。<sup>18</sup>不過，回到佳莉選擇離家出走的原初動機——理想的婚姻，可以發現，她排除萬難，苦心舉起的巨石，雖然也曾到達過山頂，可還是又滾落回山腳了。在婚姻上，她是一個失敗者，然而，跟薛西弗斯一樣，她也是一個給人以勇氣、給人以希望的失敗者。她有挑戰命運的勇氣，在那尚閉塞保守的年代裡選擇私奔完婚，投向自己所期望的生活；她有藐視命運的胸懷，縱然苦心經營的婚姻不期然演變成一場難堪的夢魘，她終還是可以坦然的接受，並釋然的放下它轉而投入下一段人生的征程。她像是叛逆而又熱情的女薛西弗斯。

---

15 Albert Camus. *The Myth of Sisyphus*, trans. Justin O'Brien. (New York: Vintage Books, 2001), p.10.

16 Albert Camus. "Absurdity is the Divorce between Reason and the World", Jonathan Westphal&Carl Levenson eds. *Life and Death*, p.77.

17 黃建業，《楊德昌電影研究：台灣新電影的知性思辯家》（台北：遠流出版公司，1995.01），頁87。

18 讓·米歇爾·傅東，楊海帝、馮壽農譯，《楊德昌的電影世界》（中國北京：臺灣商務印書館，2012），頁67。

另一方面，在《海灘的一天》中，佳莉與哥哥佳森是兩條對照的情節線，這一對照尤其體現在對人生的選擇上。佳森一樣有著作為理想結婚對象的大學戀人，可是在父命安排的婚事前，他放棄了自我對婚姻做選擇的權力——在存在主義看來，不選擇固然也是一種選擇，但卻逃避了自己為自己選擇的自由，而這背後所隱含著的，是對自我選擇所帶來的責任的迴避。最終，兄妹二人的婚姻都不幸福，但是佳森或許還可以推諉說他的不幸是源自家長制的戕害，而佳莉卻必須自己承擔起自我選擇的後果。選擇總是為了將來而選擇，而將來又只是一種可能性，充滿了不確定。能夠認識到主動的為自己的人生做選擇其實是一場冒險，並且能夠勇敢的面對和承擔這些選擇所帶來的後果，不管是苦是甜，這樣的人就是存在主義意義上的英雄。當然，站在女性主義的立場，也是可以把佳莉詮釋為反抗父權夫權，追求自覺自立的女性代表的。想到現代女性主義的奠基人西蒙·波娃本身就是存在主義哲學的一員主將，在存在主義與女性主義之間，應該本來就有著千絲萬縷的聯繫吧。

如果說林佳莉是楊德昌第一部長片裡的女薛西弗斯，那麼NJ就是楊最後一部長片裡的男薛西弗斯了。NJ也是一位世俗意義上的失敗者——事業不順，婚姻不睦，但他跟佳莉一樣，也是一位能向觀眾傳遞正能量的失敗者。NJ讓人難忘的是他的真，對朋友的真——即使是初次晤面的生意夥伴日本人大田，他也能推心置腹的與之交流，甚至於自己的私生活話題也不避諱；對家人的真——對於自己在日本出差期間與前女友私會的事情，他回到台北後即向妻子敏敏和盤托出；甚至是對舊情人的真——因為知道自己不可能拋開現在的家庭與前女友再續前緣，他在坦承自己仍愛著對方的同時，卻堅持不與對方發生肉體關係；當然，最根本的，是對自己的真。這多少讓人聯想起存在主義哲學家所推崇的出離了沉淪狀態的「本真的存在」來。在某種程度上，「本真的存在」意味著的是，在發現自我和認識自我的基礎上忠於自我的去生活。「你／我要的是什麼？」是貫穿楊德昌所有電影的一個主題，可是對這個問題能答得上來的角色卻並不多，但NJ一定是那不多的人當中的一個。如果一個人連自己要的是什麼都不知道，連自己是什麼樣的人都沒有弄清楚，又何談生命的價值，何談人生的幸福？然而，認識自己又確乎是困難的，「離每個人最遠

的，就是他自己」(Each is furthest from himself)，對於我們自己，我們往往並不是「知／智者」(men of knowledge)。<sup>19</sup>而做自己的「知／智者」要求我們時時保持對常人的警惕，保持對平均狀態(averageness)侵蝕的防範，不忘傾聽自己內心的聲音，從而活出自己獨特的個體性來。在《一一》結尾，工作拍檔兼老同學的大大向NJ訴苦：「你看這麼些年，我這麼辛苦，我這麼努力，哎，我從早忙到晚，NJ，你知道不知道，我一點都不快樂。」NJ淡然的回應：「做的都不是自己喜歡做的事，怎麼會快樂呢？」找到自己，認識自己，傾聽自己，忠於自己，為自己而活而存在，才是快樂的奧義吧。只是，這永遠不是一件容易的事情。

## 五、出離的姿態：永遠處在遠景的觀察者

通過上述的分析，可以感受到楊德昌電影中所透露的持久而濃郁的存在主義氣息。回看導演的成長歷程，會發現在他的價值觀形成期的一九六〇年代前後，正是西方現代主義文藝思潮侵襲台灣的時期。紀弦的《現代詩》(1953)、夏濟安的《文學雜誌》(1956)，白先勇等人的《現代文學》(1960)相繼創刊，強調內向發掘、彰顯個人主義的文藝思想逐漸在台灣文學界引領潮流。而在這股現代主義風潮中，存在主義思想無疑扮演了極為重要的角色。《現代文學》的創刊號便是被存在主義者們奉為先驅的卡夫卡(Franz Kafka)的特輯，這之後更有沙特、卡繆和貝克特(Samuel Beckett)的特輯。一方面，這固然與存在主義的兩位核心人物卡繆和沙特相繼在1957年和1964年獲得諾貝爾文學獎所造成的世界性影響有著直接的關係。另一方面，存在主義哲學中那種漂泊、無根與焦慮的情緒，對於當時內外交困、前途未卜的台灣而言，也易於喚起頗多的認同感與親近感。與楊德昌同齡的侯孝賢就回顧說，他一九六〇年代念大學時，正是存在主義在台灣風行的時候，因而他當時也趕時髦似的讀了許多存在主義的書籍，如尼采的作品、拜瑞特

---

19 Friedrich Nietzsche. *Basic Writings of Nietzsche*, trans&ed. Walter Kaufmann. (New York: The Modern Library, 1968), p.451.

(Willam Barrett) 的《非理性的人：存在哲學研究》(*Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*) 以及王尚義的《野鴿子的黃昏》。<sup>20</sup> 而對於生長在台灣文化中心的台北且又多才多藝的楊德昌來說，在他的中學和大學時代裡，這股強勁的現代主義風潮全然不對他產生影響是很難想像的。

當然，一位導演，尤其是一位作者型的導演，他的思想來源往往是駁雜的，如果將其定於導演青少年期的文化接受之一端無疑是偏頗的。或許楊氏就如同那些存在主義先驅杜斯妥也夫斯基或卡夫卡一樣，在人生裡尚未接觸到「存在主義」這一哲學術語以前，就已經從個人的生活經歷裡歷練出了與存在主義主旨相契合的價值觀了。又或許，相對於一九六〇年代的台灣，導演一九七〇年代的留美生活，或是他所喜愛的歐洲藝術電影，才是他存在主義思想的重要源頭或增長點。這些，也都是有可能的。

除了導演思想源頭的考察，楊的這些帶有存在主義印記的作品，對臺灣電影乃至於華語電影具有怎樣的意義，同樣值得思考。其實楊德昌電影中的存在主義色彩在他的處女作短篇《光陰的故事·指望》中就可以窺出端倪了——眼鏡小男生那段著名的台詞「小芬，你知道，我一直急著想學會騎車。我以為學會以後，愛去哪里就去哪里。現在會騎了，卻又不知道要去哪裡了」就道出了生存所固有的矛盾。這種形而上、內向性的探索在導演以後的創作中一直得到延續和深入，從而為台灣電影乃至華語電影貢獻了一套獨具楊德昌風格的知性影集，而其中的一些甚至已經被公認為世界影史的經典。有趣的是，如果把《光陰的故事》(1982) 與《兒子的大玩偶》(1983) 這兩部被視為台灣新電影濫觴的集錦式影片拿來作比——這其中尤為引人關注的是，《光陰的故事》中的《指望》篇與《兒子的大玩偶》中的同名短篇分別是日後被奉為台灣新電影兩面旗幟的楊德昌的處女作與侯孝賢的轉型作——會發現這兩部影片，當然，也可以說《指望》與《兒子的大玩偶》這兩個短篇，其實代表了台灣新電影運動中電影作品的兩大主題。前者較為關注的是個人精神世界的困惑以及人

---

20 Hou Hsiao-Hsien, "Cinema and history: Critical reflections", trans. Petrus Liu, *Inter-Asia Cultural Studies*, vol.9, no.2 (2008.06).

際關係的衝突，而後者較為偏重的是政治的束縛與歷史的負擔。<sup>21</sup> 而這種分化其實與當時的台灣小說界有著一種默契與呼應，葉石濤就指出一九八〇年代的台灣小說界有兩大路線，一條是「立志成為時代良知，不接受任何人施捨的機會，獨立於權力團體之外，超越政治所有各種干擾」，另一條則是「把作品的題材紮根於以前未敢踏進的四〇年代和五〇年代的黑暗、荒蕪的政治環境，勇於揭發政治迫害的現實」。<sup>22</sup> 考慮到台灣新電影運動的眾多推手本就是台灣文學界的健將，這樣的事實倒也是不難理解的。

對政治的冷感，與對歷史的疏離是楊德昌電影的一個鮮明特徵。即使有那麼一部《牯嶺街少年殺人事件》被認為是對台灣社會歷史的反思，但如果把它看作是楊氏拍給他自己以及他那一代人的極其私人化的青春紀念也未嘗不可。在他的電影中，楊德昌常常給人以這樣的感覺：我愛台灣，我愛這片土地上的人，但是，我不在場。不僅僅是對政治歷史的描述，即使是在那些被認為是楊的分身的角色身上，如小四，如NJ，看到的也更多的是導演自己的一種自省式剖析，而不是一種自戀式沉溺。「存在」的英文「*existence*」，其拉丁文詞根為「*existere*」，也就是「*to stand out*」（出離）的意思。因而，在存在主義哲學家們看來，為了本真的存在，我們需要始終與這個世界保持著一定的距離。也許，這種距離也可以被理解為一種抱持批判態度所必須的距離，而楊德昌在他的電影中所表現出的對這個世界的觀察的敏銳與批判的犀利，或許也正得益於導演能夠拿捏好這段必要的距離吧。

回到楊德昌的標誌性鏡頭，回到「燈光明滅」——「燈光明滅」既可以是導演關於生死無常的隱喻，也可以是觀眾對於影院觀影的實感。靜默於黑暗之中，面對著大螢幕上楊德昌那一部部兩三個小時甚至於更久的電影作品，當燈

---

21 《光陰的故事》（1982）與《兒子的大玩偶》（1983）作為最初的兩部台灣新電影作品，同時還體現了日後台灣新電影運動中電影作品的兩大類型：原創劇本與文學改編劇本。《光陰的故事》中四個短篇《小龍頭》、《指望》、《跳蛙》和《報上名來》均由各自的導演陶德辰、楊德昌、柯一正和張毅擔綱編劇，而《兒子的大玩偶》中由侯孝賢、曾壯祥和萬仁分別執導的《兒子的大玩偶》、《小琪的那頂帽子》和《蘋果的滋味》三個短篇的劇本則均由吳念真改編自黃春明的原著。台灣新電影運動中湧現出的經典佳構，在劇本這個維度，呈現出了原創與改編等量齊觀、不分軒輊的獨特局面。

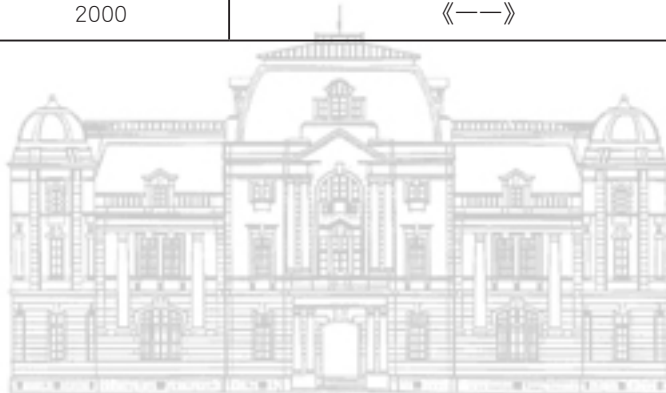
22 葉石濤，《臺灣文學史綱》，（高雄：春暉出版社，2010.09），頁250-251。

光再度亮起時，如果我們能夠對自我有了更清楚的認識，對人生有了更深刻的理解，這樣的話，應該是對導演最好的回報了吧。

## 附表

楊德昌電影作品年表

年代	作品名稱
1982	《光陰的故事》（第二段《指望》）
1983	《海灘的一天》
1985	《青梅竹馬》
1986	《恐怖分子》
1991	《牯嶺街少年殺人事件》
1994	《獨立時代》
1996	《麻將》
2000	《一一》



## 參考資料

### 一、專書

白睿文 (Michael Berry)，羅祖珍，劉俊希，趙曼如譯，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》（中國桂林：廣西師範大學出版社，2008.11）。

佐々木淳ほか（編），《楊德昌電影讀本》（日本東京：シネカノン，1995.07）。

呂彤鄰著，蕭聿譯，《大陸台灣文化論壇：新電影與現代性》（中國香港：香港大學出版社，2004）。

段德智，《西方死亡哲學》（中國北京：北京大學出版社，2006.10）

黃建業，《楊德昌電影研究：臺灣新電影的知性思辯家》（台北：遠流出版公司，1995.01）。

葉石濤，《臺灣文學史綱》（高雄：春暉出版社，2010.09）。

讓·米歇爾·傅東著，楊海帝、馮壽農譯，《楊德昌的電影世界》（中國北京：臺灣商務印書館，2012）。

Anderson, John, *Edward Yang*. (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2005.04)

Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus*, trans. Justin O'Brien. (New York: Vintage Books, 2001)

Flynn, Thomas R., *Existentialism: A Very Short Introduction*. (Oxford: Oxford University Press, 2006.11) .

Jaspers, Karl, *Philosophy*, vol.2, trans. E.B.Ashton. (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1970) .

Jonathan Westphal&Carl Levenson eds. *Life and Death*. (Indianapolis&Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993.10) .

Nietzsche, Friedrich, *Basic Writings of Nietzsche*, trans&ed. Walter Kaufmann. (New York: The Modern Library, 1968) .

Steve Crowell. ed. *The Cambridge Companion to Existentialism*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2012) .

## 二、期刊

林沛理，〈電影大師華語世界有傳人〉，《亞洲週刊》21卷31期，（2007.08）。

Hou Hsiao-Hsien, “Cinema and history: Critical reflections”, trans. Petrus Liu, *Inter-Asia Cultural Studies*, vol.9, no.2 (2008.06), pp.173-183.

Kaufmann, Walter. “Existentialism and Death”, *Chicago Review*, vol.13, no.2 (Summer, 1959), pp.75-93.

