

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 檔案夢：從《最好的時光》之〈戀愛夢〉中的一個音樂錯置論德希達的檔案熱

Archival Dream: A Discussion of Derrida's Archive Fever from a Musical Goof in Three Times

doi:10.6752/JCS.200906_(9).0002

文化研究, (9), 2009

Router: A Journal of Cultural Studies, (9), 2009

作者/Author：林克明(Ke-Min Lin)

頁數/Page：45-72

出版日期/Publication Date：2009/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200906_\(9\).0002](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200906_(9).0002)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



Archival Dream: A Discussion of Derrida's Archive
Fever from a Musical Goof in *Three Times*

Ke-Min Lin

檔案夢：
從《最好的時光》之〈戀愛
夢〉中的一個音樂錯置論德希
達的檔案熱

林克明

誌謝：本文主要是以作者於文化研究學會2008年年會中所發表的論文〈錯置與記憶：以《最好的時光——戀愛夢》中的流行音樂為例〉為基礎，大幅修改而來。本文的完成首先要感謝義守大學黃冠華教授，他在本文的修改過程中給予許多寶貴的建議。另外在此也向編委會及評審委員致感謝之意，他們的建議對於本文內容的澄清幫助甚大。最後亦感謝陳惠敏小姐的幫忙。

林克明，聯合大學台灣語文與傳播學系助理教授

電子信箱：kelin@nuu.edu.tw

摘要

當導演以他自己的故事為電影題材時，他的電影究竟喚起他何種記憶呢？本文從《最好的時光》這部電影中的一個音樂錯置問題出發，嘗試從德希達的「檔案熱」來理解電影與記憶的關係：透過德希達對檔案的觀點，電影所召喚的記憶絕非所謂的「真實資料」，而是潛藏在真實資料背後、不可見的「陰影檔案」。而從德希達對「夢的邏輯」的詮釋，本文亦試圖指出唯有當電影成為創作者的夢，創作者才能成功召喚他所期待的記憶。

關鍵詞：電影、檔案、記憶、夢、德希達

Abstract

When a director makes a film according to his life story, what memory does he intend to recall? Starting from a concern for a musical goof in the film *Three Times*, the article seeks to explore, by means of an approach based on the Derrida's "archive fever", the relationship between film and memory. According to Derrida, the memory that a film attempts to recall is definitely not "real information", but the invisible "shadow archive" hidden behind the information. Finally, in terms of Derrida's discussion on the logic of dream, this article also points out that a film director cannot recall the memory he expects unless the film becomes his own dream.

Keywords: cinema, archive, memory, dream, Derrida

一、前言

《最好的時光》(*Three Times*)是侯孝賢2005年的電影。這部電影如同它的片名(以及侯孝賢本人)所指出的,是紀錄侯孝賢生命中最好的時光,或者更嚴謹地說,侯孝賢透過這部電影來召喚他最好的時光。如此一來,電影本身便與作者¹的記憶產生構連。我們如何理解電影與記憶這兩者之間的關係?以一般的觀點來思考這個問題,電影之所以能夠召喚作者的記憶,是因為電影能夠呈現過去的事物,換言之,電影成為放置這些過去存在的事物的「所在」。基於這個觀點出發,電影似乎可以視為一種檔案,因為檔案正是作為收納過去事物的場所/容器而存在。同樣的,如同我們企圖透過外在的檔案來召喚內在的記憶,侯孝賢也透過外在的電影來喚起他心中最好的時光。電影與記憶的關係因此可以透過檔案與記憶的關係來解讀。如此一來,侯孝賢以他的作品來召喚他的記憶的嘗試,不僅可以幫助我們思考電影與記憶的關係,也可以視為對於檔案和記憶兩者關係的理解。以此出發,本文即企圖從侯孝賢的電影《最好的時光》著手,探討電影/檔案在整個召喚記憶的過程所處的位置和所扮演的角色:電影作為一種檔案,是否能夠成功地召喚導演所期待的記憶?如果能夠,這個檔案所應該具有的形式是什麼?如果不能,作為召喚記憶的工具的檔案其存在的價值又是什麼?而透過以侯孝賢電影為例對於檔案與記憶的探討,本文企圖對檔案這個概念予以一個重新的檢視。²

- 1 電影雖然是一種集體創作,然而由於這部電影是與侯孝賢個人的記憶有關,基本上也是為了召喚他「最好的時光」所產生,所以相較於其他電影,這部電影更接近侯孝賢「個人」的電影、侯孝賢的「作者電影」。因此在本文中,「作者」所指涉的僅僅是侯孝賢。
- 2 從檔案著手來分析電影所可能產生的最迫切的問題是:電影作為一個想像的創作,如何能夠被視為檔案?這個問題在本文中特別明顯,因為本文所討論的對象《最好的時光》正是一部劇情片,而非一般標榜紀錄真實的紀錄片。這個問題的產生其實來自於一般對於檔案本身所存在的既定看法。如果將檔案單純視為收納過去事物的場所,就這個描述的定義而言並不會構成任何問題,但是由於檔案的存在往往具有某種目的,也就是希望藉此來保存過去(記憶),這因此產生了一種對於檔案評斷的標準。傳統來說,我們往往對於過去事物的「真實性」給予特別關注,視其為檔案的唯一標準,而以一種

《最好的時光》這部電影包含三個段落，分別以「戀愛夢」(The Dream of Love)、「自由夢」(The Dream of Freedom)以及「青春夢」(The Dream of Youth)作為標題。在三段故事裡，男主角與女主角都由張震與舒淇所飾演。〈戀愛夢〉的故事背景是發生在1966年的台灣，以侯孝賢的青春往事為藍本，描述一位入伍服役的男孩和一位撞球間的計分小姐之間的戀情；〈自由夢〉回到1911年辛亥革命前的日本殖民的台灣，講述一位已婚的革命青年為理想而忽略癡心等待他的藝姐的故事；而〈青春夢〉則是以2005年現今台灣社會為故事背景，描述有女友的男孩愛上有女友的女孩的都會故事。因為本文所關注的是記憶的問題，而就侯孝賢對於他電影的回應中所直接涉及跟自己的經驗有關的，僅在於〈戀愛夢〉部分，所以本文將僅就此段落加以討論。³

不能被質疑的態度將「真實的檔案」與「真實的記憶」劃上某種等號，亦即只要能夠「完整／真實」地保存／紀錄過去的事物，真實的記憶就能夠被召喚。這個論點似乎說明了紀錄片在此的優越性，因為我們往往認為紀錄片是在維持檔案的完整，而劇情片則否。但是一旦劇情片的目的是在召喚記憶時，這個判斷便有重新思考的必要。因為為了達成這個目的，劇情片便必須以過去的事物為基礎，並且努力去呈現過去的時空。就這方面來看，劇情片與紀錄片一致，也是試圖維持過去事物的真實呈現，而不會去改變／破壞這個真實，而觀眾也同樣是以檔案作為前提來看待這個劇情片。如此一來，劇情片並不與紀錄片有所差異。然而在本文中所要強調的，並非是去申辯劇情片也具有不遜於紀錄片的符合傳統檔案標準的能力，相反地，本文正是對這種過去所認定的檔案標準提出質疑：真實的檔案是否能成功地召喚真實的記憶？我們可以提出許多理論上對此一標準的反證。除在本文中從德希達(Jacques Derrida)角度出發的論證外，某位給予本文意見的評審就提出了一個傳科式的說法，指出了所謂檔案所召喚的記憶，事實上是基於當下所形構的記憶，這個說法明顯對於前述對於檔案與記憶關係的傳統認定提供了一個有力的駁斥（在此對這位評審的提醒予以致謝）。從這裡出發，如果真實的檔案並無法召喚真實的記憶，那麼我們是否有需要對於紀錄的完整性作如此狂熱的追求？而過去對於劇情片無法如紀錄片一般適合作為檔案的說法便有待商榷。在《檔案熱》(Archive Fever)中，德希達對這個問題提出了另一個思考方向：既然真實記憶無法被真實紀錄所召喚，那麼檔案存在的價值又在哪裡？德希達所提出的論點是，雖然檔案無法讓我們回歸真實的「過去當下」，但卻給予我們「碰觸」過去當下的記憶的可能性。檔案因此不再只是靜態的事物紀錄，而是轉化為個人某種積極且不可避免的、企圖回到過去當下的行動（這個論點在後文中會詳細說明）。這個藉由檔案來滿足我們對回歸過去當下的慾望的無止盡行動，構成了我們對於德希達檔案的理解。如此一來，電影雖然作為一種想像的創作，但是一旦作為某種呈現過去事物而藉此召喚記憶的活動，電影自然成為一種檔案的行動，或者電影「檔案化」。

由於侯孝賢以電影《最好的時光》來召喚他生命中最珍貴的記憶，電影可視為一種記憶的輔助工具。如此一來，電影與同樣作為記憶輔助的檔案產生一種相似性。⁴以〈戀愛夢〉為例，如果電影中所含納的各種事物是1966年背景時空的紀錄重現，電影便成為置放這既定時空紀錄的所在，也就成為一種類似檔案的存在，或者說，成為一種檔案的再製：既定時空中的這些元素透過電影的聚集以召喚對於既定時空的記憶。這促成了侯孝賢製作這個電影來容納這些元素，以重溫他最好的時光。然而這裡對檔案的理解，僅僅作為放置紀錄的所在，與紀錄本身無關，而紀錄往往被視為原初事物的忠實保留，因此一般所謂的檔案，也就是所容納的紀錄及置放紀錄的檔案空間的綜合體，無論如何都不會影響對於原初事物的記憶。然而依據德希達(Jacques Derrida)的說法，檔案雖然作為記憶的輔助之用，但是檔案的使用卻讓記憶產生雙重的改變。一方面檔案的出現，使得記憶不再被要求，這導致原本用來「治療」記憶流失的檔案，反而成為促使記憶進一步流失的「毒藥」；另一方面檔案的出現也使得記憶不再能獨立存在，而必須依附於檔案。檔案的使用因此足以影響記憶本身，因為此時的記憶不再是純粹的、對於原初事物的記憶，而是經過檔案處理的記憶、「檔案化」的記憶。⁵這裡所要強調的是，這種檔案對記憶的影響是不可避免也是必要的，所以企圖達到柏拉圖(Plato)所主張「驅逐檔案」的理想是不可能的。⁶正如藥物醫人一般，雖然藥物本身具有毒性而能傷人，或者對身體產生某種副作用而改變體質，然而如果沒

繞不去。譬如年輕時候我愛敲桿，撞球間裡老放著歌Smoke Gets in Your Eyes……我稱它們是，最好的時光。」(侯孝賢 2005)而在《最好的時光》的三個段落中，和侯孝賢這些個人生活經驗直接相關的，只有〈戀愛夢〉這個部分。

- 4 在〈賈克·德希達：電影與它的幽靈〉(Le cinéma et ses fantômes)一文中，德希達肯定了影像是記憶的銘刻這個說法，並進而將影像作為一種檔案來加以討論。(Derrida 2001, 2005)
- 5 這裡的原初記憶應該解釋為「生活記憶」(living memory)以此與「檔案記憶」分割。
- 6 在〈柏拉圖的藥房〉(Plato's Pharmacy)一文中，德希達提到，「記憶因此被它最早的代用品——記憶輔助(hypomnema)——所污染。但是柏拉圖所夢想的是一個沒有符號(sign)的記憶。那就是說，沒有補充(supplement)的記憶。一個沒有記憶輔助、沒有藥物〔治療〕的記憶。」(Derrida 1981: 109)

有藥物的存在，對於人的傷害可能更為劇烈。同樣地，檔案雖然造成記憶的改變，但是如果沒有檔案，記憶更無法被保留，因此檔案作為治療記憶流失的「藥物」，便有其不得不存在的必要。然而這裡的問題是，當記憶因為檔案而改變時，這種透過檔案所召喚的記憶與原初的記憶必然有所不同，而這種「檔案化」記憶又如何使企圖尋找原初記憶的記憶者獲得滿足？這個問題正是本文企圖藉由侯孝賢《最好的時光》這部電影來澄清：侯孝賢企圖用「戀愛夢」這個電影檔案⁷來召喚他「最好的時光」的記憶，但是當這個檔案所召喚的並非他期待的原初的記憶，而僅僅是透過檔案所呈現、被「污染」的記憶，這種因為檔案化而受到「污染」的記憶所呈現的時空事件，又如何能被侯孝賢視為他最好的時光？

而在這部電影中，一個有趣的錯誤讓我們更進一步思考檔案和記憶的關係。侯孝賢在「戀愛夢」這個電影段落中引用「當時」（電影的時空背景是1966年）的流行歌曲Rain and Tears，然而事實上Rain and Tears並不存在於1966年，而是出現在兩年後的1968年，這首曲子也並非披頭四(The Beatles)所作的音樂，而是愛神之子(Aphrodite's Child)的歌曲，換句話說，侯孝賢所用的音樂並非是當時的流行音樂：音樂被錯置在電影檔案中。⁸這個錯置現象所顯示的問題是，如果檔案被「相信」具有喚醒原初記憶的能力，那是因為檔案被視為「真實資料」紀錄的呈現，然而當檔案真實呈現原初事件這個準則都不再存在時，也就是檔案本身是錯誤時，這個檔案是否仍然具有喚醒記憶的功能？如果此錯置的檔案能成功地喚回侯孝賢最好的時光時，那麼檔案和記憶的關係又應該是如何呢？

如果檔案的呈現不再是原初事件的忠實紀錄，而是原初記憶的錯置時，那麼這時的檔案與夢之間便產生一種相似性。因為依據德希達

7 當電影試圖重現某個特定時空時，是依據這特定時空的檔案紀錄所呈現的。因此電影與電影所依據的檔案並無法劃分。所以這裡電影檔案包括電影所依據的檔案以及電影所呈現的「檔案」。

8 音樂錯置並非是這部片唯一的錯誤，道路上的綠色路牌其實也不存在於1966年的時空。

的說法，夢是做夢者依照自己的規則去重新排列原有的元素(Derrida 1978: 209)，因此雖然夢所包含的元素是被記憶者所熟悉的，但是這些元素之間的關係卻與原初記憶所呈現的截然不同。《最好的時光》這部電影的音樂錯置體現了這個問題，讓電影檔案凸顯出夢的特質：雖然音樂、作曲者、時空環境都被記憶者所熟識，但是之間的關係卻完全重組。因此本文在此試圖澄清夢與檔案之間的關係。而更重要的是，藉由德希達對於夢與記憶的探討，本文試圖理解這個透過如夢般的檔案所召喚的記憶究竟是什麼？⁹

二、檔案與記憶

侯孝賢在〈戀愛夢〉中引用了「當時」流行的披頭四的歌曲Rain and Tears作為電影音樂。根據萊波迪斯(Hilary Lapedis)對於電影《阿甘正傳》(*Forrest Gump*, 1994)中音樂表現的分析，她認為流行音樂具有幫助電影喚醒觀眾對於某個特殊時點的記憶的功能。(Lapedis 1999)這個論點也呼應了弗裏斯(Simon Frith)的主張，他認為流行音樂可以幫助我們「觸發記憶」(Frith 1996: 20)。因此侯孝賢在他的這部電影中引用這首歌曲，可以理解為是企圖藉由這首侯孝賢「記憶」中當時流行的曲子，營造這部電影所需要的時空氛圍，以喚醒觀眾（包括侯孝賢本身）對於那個時空的記憶。然而事實上，這首曲子並非屬於那個時空的音樂，亦即並非是當時的流行音樂，如此一來，這首曲子，以及含納這首曲子的電影，又如何觸發作者對當時的記憶？

9 本文必須強調侯孝賢的電影並非特例，而是任何導演一旦以電影來召喚記憶時，他／她必然在做夢，這也是本文所主張的，電影檔案具有夢的特質。而本文之所以引用侯孝賢的電影，主要是因為相較於其他召喚記憶的電影，它更凸顯這個特質：夢不僅在電影的子題中強調，而片中所顯現的音樂錯置更凸顯了這個夢的特質。所以這篇文章並非是一篇侯孝賢的文章，而是一篇透過侯孝賢的電影去澄清、解讀、補足德希達對於檔案與記憶的討論，以及延伸到電影與記憶的討論。侯孝賢的電影在此所具有的意義，一方面是作為德希達檔案概念的體現，一方面也由於其具體的存在，而讓德希達檔案概念中的模糊之處得以澄清。

萊波迪斯和弗裏斯都主張音樂具有喚醒人們記憶的功能，音樂因此具有一種檔案物的特質：我們透過這個在過去曾經出現的檔案物來召喚我們對於過去「當下」的記憶：**保存過去存在的音樂，也保存我們對於音樂所代表的時空的記憶。**¹⁰侯孝賢電影中音樂錯置的問題，因此便成為檔案的問題：侯孝賢透過錯誤的檔案物（以及收納此錯誤檔案物的檔案）來召喚他最好的時光。一般而言，檔案是被視為「儲存和保留過去的檔案物，這個檔案物在任何情況，即使是沒有檔案的存在，仍然被認為就是如此，或者未來也將是如此」（Derrida 1996: 17）。電影因此可以視為檔案，因為電影如同檔案一般「儲存和保留過去的檔案物」，包括音樂、服裝、場所、活動等等。以這個觀點來檢視檔案，檔案便成為一個中性客觀的空間，僅僅是作為放置檔案物之用而已，與其所存放的檔案物無關：換句話說，檔案是由檔案物所決定的。從這個觀點出發，試圖以此收納錯誤檔案物的檔案來召喚記憶便產生了問題：一個檔案物之所以被標示為「錯誤」的主要原因，是因為這個檔案物所召喚的時空記憶，不同於在這個檔案中的其他檔案物所企圖召喚的，如此一來，收納此錯誤檔案物的檔案便無法召喚統一的記憶，而只可能是錯亂的記憶。由於音樂錯置的問題，《最好的時光》這部電影因此無法完全成功地、不產生困惑地召喚侯孝賢「最好的時光」：在1966年的時空中，是不會出現披頭四的Rain and Tears。對於這種檔案物獨立於檔案存在的說法，德希達提出了他的駁斥，他認為「檔案形成的技術結構決定了檔案物成形的結構，以及檔案物與其未來關係的結構。建立檔案不僅在**紀錄**事件，同樣也在**製造**事件」（Derrida 1996: 17）。¹¹依據德希達的解釋，檔案不再僅僅是置放檔案物的地方，更包括了建立檔案的架構和方式，也就是

10 事實上，能保存記憶的並不只是音樂而已，幾乎所有形式的檔案物都具有相同的功能，書籍如此，圖畫如此，電影也是如此。然而相對其他形式的檔案物而言，電影和音樂形塑記憶的方式是較為類似的，這不單只是音樂往往被包容在電影的形式之中。電影被岡斯(Abel Gance)稱之為「光的音樂」(music of light)(Stam 2000: 33)，這是因為電影的視覺部分，透過運鏡和剪接，也展現出相同於音樂的視覺律動及節奏，而能由身體所感知。因此弗裏斯對於以流行音樂保存記憶的解釋，同樣也適用於電影。

11 粗體部分為本文作者所強調。

法則(law)。¹²包含在這種檔案之中的檔案物也不再是所謂不變的「事實」，因為它的存在方式是由檔案法則所決定的，檔案物所代表的事實其實是檔案所塑造的事實，檔案與檔案物因此密不可分。所以德希達的檔案並不會產生檔案物之間的衝突，而是能確實地保留某種時空，只是這種時空並非真正原初的時空，而是透過檔案、被檔案所折射的時空。¹³

德希達對於檔案的認識，不僅顛覆檔案的中性客觀立場，更重要的是重新思考檔案與記憶的關係：如果依照一般的觀念來理解使用檔案來召喚記憶的行為，這個召喚其實已經預設了檔案物與過去的記憶之間一對一不變的關係，也就是透過外在檔案物去喚起唯一的過去「當下」。因此在這個假設之下，檔案物如果如德希達所述的，必然受到檔案的影響，檔案物就不可能喚醒任何原初的記憶。然而對德希達來說，檔案並非如一般而言，僅僅作為記憶的輔助工具，與記憶本身並無關連。德希達不否認檔案的功能在於輔助記憶，避免記憶被遺忘，然而檔案對記憶的影響並不僅僅如此：由於記憶對於檔

12 根據德希達的說法，檔案的希臘字源(*arkheion*)代表著「房子、住所、住址」，而這個住所是屬於「上級長官、執政官、可以發號施令的人」。因為這些人在過去往往是文件的守護者，所以他們的住所形成放置文件的地方，這就是檔案的來由。由於這些人有權力(power)決定檔案的內容以及建檔的方式，因此從這個字源的解釋，德希達認為檔案本身即預設了檔案法則(law)的存在。見Derrida(1996: 2)。

13 德希達在*Dissemination*一書中提出了他對於記憶(living memory)和檔案的區分。他認為「檔案和記憶之間的分界是微妙、幾乎不可見的。他們兩者的差別，只是重複性的問題。記憶重複本質(*eidōs*)的出現，而真實(truth)是透過回憶/召回(recall)而產生重複的可能性。真實揭露本質或者是『真正實有』(*ontōson*)，換句話說，揭露那些可被仿效、再製、重複出與它自身一致的。但是對於真實(truth)的檔案活動而言，被重複的必須呈現自己本身，也就是在重複中呈現它是什麼。這裡的真實是被重複的、是在重複中被重複的、在再現中被再現和呈現的。這並非指的是重複中的重複者，符號象徵中的符徵(signifier)。真實是本質所象徵的呈現。」(Derrida 1981: 111)透過德希達這段話，可以發現檔案保留的其實是對於事物「所作的紀錄」，而非事物本身，所以重複的也單單是這個紀錄的再現而已。這裡的紀錄並非單純的紀錄，而是隱藏著「解讀」的行動，所以並非事物的符徵，而是符旨。德希達對於這兩者的區分給予了檔案「法則」進入的空間，因為這個法則決定了紀錄的方式，所以檔案呈現的並非是被紀錄的事物、而是由法則設定之下的對於事物所製作/詮釋的紀錄。

案的依賴，使得沒有檔案就無法記憶，反而讓原本作為維持記憶的工具的檔案促成記憶進一步地衰退。對此，德希達提出了「藥物」(*pharmakon*)¹⁴的比喻：「因為干擾了疾病的正常和自然的過程，藥物因此對於所有生者而言——不論是健康的或者生病的生者——是作為敵人一般的存在」(Derrida 1981: 100)。所以所有藥物既是一種「解藥」，卻也是一種「毒藥」。如果我們將檔案視為「記憶喪失」這種疾病的藥物時，檔案不僅僅是一種治療記憶喪失的方式，更是一種加速喪失記憶的毒藥。這也是德希達所強調的：「當企圖製造正效果並且消除負效果時，往往產生的只是讓負效果**轉移**，而且同時也讓負效果**倍增**」(Derrida 1981: 100)。¹⁵

這種量上的變化還不足以窮盡檔案對記憶的影響。德希達認為，檔案的使用更進一步造成記憶「質」的改變。一旦記憶必須透過檔案來被召喚時，檔案作為一種「外來物」便內化成記憶的一部分。對於這個說法，可以用德希達的「補充」(*supplement*)來理解¹⁶：補充不應該被單純視為是主體外在的附加物，如果補充僅僅是外加物的話，那麼基本上主體本身就已經是完美的整體，就沒有補充存在的必要，因此補充的出現代表著本體「內在」本身已經預設了補充的可能性。從這一點出發，檔案作為輔助記憶的存在，自然是因為記憶結構中必須隱含這個「輔助工具」出現的可能性，也就是檔案不可能是純粹的外在，這因此預設檔案作為「外在」的「內在物」的可能。然而對德希達而言，檔案與記憶所召喚的原初畢竟是不同的¹⁷，一旦「檔案」成為記憶的一部分時，這個「外在」成為「內在」，記憶所期待的原初

14 *pharmakon*這個字在希臘字源中具有「解藥」與「毒藥」的雙重意義，在此使用「藥物」這較中性的字以同時包含這兩個相悖的意義。

15 粗體部分為原文句中所強調。

16 在這裡為了行文緣故，*supplement*以較為中性的「補充」來稱呼。然而對德希達而言，*supplement*這個字基本上有兩層意義：附加(*addition*)和取代(*replacement*)。以書寫(*writing*)作為口語(*speech*)的補充為例，書寫對口語來說，「一方面是一種外在的、次要的、補償的，另一方面同時也是取代的、褻瀆的、篡奪的。」(Derrida 1981: 110)所以*supplement*必然是「危險的」、而非「中性無害的」。

17 參見註腳5。

必然被檔案的原初所影響，而迫使記憶結構重新改變。此時的記憶不再是原來的記憶，而是經過吸納檔案後的記憶、被檔案「污染」的記憶、檔案化的記憶。

德希達對檔案的解釋，並不在於否定檔案輔助記憶的功能，而是在體現當檔案被用來輔助記憶的同時，透過檔案所「維持」的記憶本身不再是原初的記憶。因此對於德希達而言，建立檔案成爲一種瀕臨於病態的追求行動，一方面利用檔案來幫助記憶的維持，一方面卻因爲使用檔案而不斷「破壞」記憶，所以德希達將建檔的行爲稱爲「檔案熱」(archive fever)。

由於檔案在形成中自我消滅的特質，所以它對記憶的破壞往往是不可見的。對德希達來說，檔案如同「藥物」一般是「危險的補充，它侵入了正是那個寧可沒有它的東西，但卻同時讓本身因爲它而產生破裂、攻擊、完善、取代、完成。在進行這些動作的補充是以一種痕跡(trace)的形式出現，因爲它的發生是以一種讓自己消失的方式繁衍自身。」(Derrida 1981: 110)檔案這種對記憶不可見的破壞，不僅是因爲檔案內化爲記憶結構的一部分，使得所有原初的記憶轉換爲檔案化的記憶而不可分辨，「影響記憶並從記憶的最深處去催眠它」(Derrida 1981: 110)。更重要的是，檔案本身的特質使得檔案中「不存在任何絕對的分裂，也不會有任何會產生分離或分隔的不均勻的部分或**秘密**」(Derrida 1996: 3)。¹⁸德希達將此特質歸因他所主張的檔案法則。在《檔案熱》(*Archive Fever*)一書中，德希達從檔案(archive)的字源**arkhé**出發，重新理解檔案這個概念。**arkhé**在古希臘具有兩層意義：一是命令(commandment)，另一則是開始(commencement)(Derrida 1996: 1)。¹⁹透過這兩個意義，可以發現檔案的產生其實是制定一種**規則 / 命令來重新 / 開始**「管理」檔案物，以決定檔案物的內容和形式。透過這個字源分析，檔案隱含著權力的控制²⁰：這個控制

18 粗體部分爲原文句中所強調。

19 中文中的檔案一詞，具有建檔歸案的概念，也適合以這兩個意義來詮釋。

20 在〈賈克·德希達：電影與它的幽靈〉一文的結尾，德希達更清楚地說

不僅僅在於檔案的使用，而且也包括對於檔案物的詮釋。換句話說，這些檔案物與其說代表著對原初的紀錄，不如說是代表著一種對於原初解讀的規定。在這個規則之下，檔案中的「所有元素都被連接成一完美組合的整體」，檔案對記憶的破壞被所呈現的**完美**所涵蓋。

然而這種由權力擁有者所產生的檔案是否足以喚醒個人的記憶呢？換句話說，這種由他人制定的檔案所**決定**的記憶是否因此就能夠成為個人的記憶？事實不然，這點可以從個人記憶的形成來理解，而佛洛伊德(Sigmund Freud)有名的書寫板(writing pad)例子適足以幫助我們瞭解何謂個人的記憶。²¹書寫板是一種兒童玩具，是在一塊蠟板上，覆蓋著一層蠟紙和一層透明的賽璐珞板。兒童可以在書寫板上畫任何符號，但是當蠟紙被掀開之後，書寫板上的符號就會消失不見，而兒童因此可以重新在板面上作任何塗鴉。這個玩具被佛洛伊德使用來解釋人記憶的形成：人們真正保留的記憶，並非如書寫板板面所具體顯示的有形符號，而是由隱藏在書寫板表面之下、由於有形符號而在蠟面所留下的刻痕。佛洛伊德主張，雖然蠟面的痕跡不足以反映表象符號的內容，但是不同於有形符號會隨著蠟紙的掀開而消失²²，蠟面的痕跡會永遠存在。然而這個永遠存在的刻痕並非作為有形符號的複刻而保留，這個痕跡會受到過去遺留的痕跡以及之後出現的痕跡的影響而無法辨識。換言之，所有痕跡都會與其他痕跡相互重疊而成為一個複雜體，對佛洛伊德而言，這個複雜體即是記憶的**真實面貌**。²³

書寫板的例子顯示了兩點重要意義。一是對於過去「當下」的記憶是不可能存在的。如果當記憶者試圖回到過去的當下時，也就是希望找回某過去時點因為有形符號而產生的蠟面刻痕時，由於這個痕跡

道：「檔案文件是一種當權者之權利的暴力主動性，是爲了將來而表現出的一種奪權：檔案文件『預先占領』未來；它沒收了過去、現在及未來。」(Derrida 2001, 2005)

21 佛洛伊德對於書寫板的解釋見Freud(1925)。

22 我們可以將此抹去的發生視為檔案空間不足所造成的結果。

23 這裡的記憶可對應卡勒爾(Jonathan Culler)的「經驗」：「經驗是被分割(divided)而且延遲的(deferred)——有如某種需要被復原的物而早已在我們之後，然而也有如某種要被生產的物而已在我們之前」。(Culler 1982: 82)

會與過去及未來的痕跡相互重疊而無法辨識，所以要重現痕跡的原貌是不可能的，這個追尋是注定失敗的。記憶者充其量僅僅能找回某種混淆的、不完全的刻痕，也就是「被污染」的記憶，而且正如蠟面刻痕會受到後續刻痕的影響，這個記憶會隨著時間而不斷改變。

因此當檔案試圖去掌握這種浮動多變的記憶，便無法以「忠實紀錄」這種假設有一個已經存在而無法移動的「事實」的方式進行。德希達說道，檔案所要掌握的記憶「不是原初或修飾的『當下』的形式……是一種已經由純粹『痕跡』、「差異」(differences)所構成的編織，在其中意義和力(force)被結合在一起。這個文本絕不是『當下』，而是由『總是早已』(always already)改編的檔案所構成的。」(Derrida 1978: 211)由於檔案的內容必須是以「總是早已」的方式出現，所以它所紀錄的意義絕非「現在」，而它所代表的「現在」其實是由「延遲、誤期、補充」的方式所重新塑造的。

而另一方面，記憶是無法倚賴他人來形成。書寫板的蠟面刻痕其實是由各種刻痕交織構成的產物，將它與個人的記憶相比較，可以理解每個人的記憶其實是個人在不同時點的經驗累積、相互影響所產生的複雜體。而對於某個時點的記憶，事實上是受到個人在其他時點的經驗影響的產物，所以是專屬於個人，而且是獨一無二的。因此藉由他人的檔案來召喚個人的記憶便產生了問題，因為如德希達所強調的，檔案從未發生於「自發的、生動的、內在的經驗所在」(the place of spontaneous, alive and internal experience)(Derrida 1996: 11)，而這種經驗卻是個人記憶的來源。

如果他人的檔案無法召喚個人的記憶，那麼他人檔案，至少對個人而言，就不具有存在的價值。但是對德希達而言，所有的檔案都具有「委託」(consignation)的特質，也就是說，檔案是眾人「同意」將這些檔案物/符號(signs)放在一塊。(Derrida 1996: 3)為什麼他人的檔案會讓所有人同意它的存在，成為「公共檔案」，即便這個檔案與個人的記憶無關？在《檔案熱》一書中，德希達並沒有提出一個清楚的答案，然而利佩特(Akira Mizuta Lippit)認為，雖然德希達並沒有明確的說明，但是在書中卻已經提供一個解答的脈絡。從德希達的觀念出

發，利佩特在《原子光》(*Atomic Light*)一書中提到，對於公共檔案的支持／同意其實是爲了凸顯另一種「檔案」的存在：這種檔案是不同於檔案的「檔案」，他稱之爲「陰影檔案」(shadow archive)²⁴。或者換句話說，爲了讓這種陰影檔案能夠存在，所以必須支持公共檔案，正如陰影只能依附主體存在一般。這種陰影檔案的形成與死亡驅力密切相關。對德希達而言：

死亡驅力是……一種侵略，也是一種解構驅力，它不僅激起遺忘、失憶、對記憶(mneme或anamnesis)的消滅，它同時也將那些從未被納入記憶或回憶的部分徹底抹去，事實上是根除。那些部分包括檔案、委託書(consignment)，紀錄文件(documentary)或者那些石碑般的裝置如記憶輔助器(hypomnema)、幫助記憶的附加物或代表物、輔助物或備忘錄。(Derrida 1996: 11)

死亡驅力不僅消除記憶，同時也摧毀輔助記憶的檔案，因此它爲檔案設下了界限。然而這個界限之外並非空無一物的，相反地，因爲它作爲檔案的例外，而容納了檔案無法包括的元素：秘密。因此死亡驅力在消滅檔案的同時，反而產生了「另一種檔案，陰影或反檔案(anarchive)，代表檔案所無法達成的任務：保護秘密、保護不均勻處、從檔案自身中劃分出來」。然而死亡驅力是「沉默的。它在運作，但因爲總是在無聲中運作，所以從未留下任何自己的檔案。」(Derrida 1996: 10)它所產生的陰影檔案因此也正如同其名：作爲一般檔案的陰影，所以往往是被忽視的，視而不見的。

既然陰影檔案「不可見」，又如何能去發覺這個檔案？德希達指出，在沉默中不斷運行的死亡驅力，可以規避任何感知，但卻也有例外而被察覺。這個例外是「當它偽裝自己、爲自己染色、將自己化妝上或畫上某種情慾的顏色。這個情慾顏色的印記(impression)在皮膚上

24 德希達在《檔案熱》中說到：「正確地說，一個人不可能回憶一個人所壓抑的東西並且爲它建立檔案，爲它建檔的同時壓抑它（因爲壓抑就是一個檔案化〔archivization〕），這也就是說，爲其他建檔(to archive otherwise)，去壓抑檔案的同時爲壓抑建檔。」(Derrida 1996: 64)從這段話中，利佩特認爲德希達指出了另一種檔案的可能，一種不同於檔案的檔案。利佩特將此稱爲陰影檔案。(Lippit 2006: 1-12)

畫了一幅面具。」(Derrida 1996: 11)²⁵皮膚的印記，身體的刻痕，代表著死亡驅力所留下的唯一痕跡。而這個印記，德希達進一步說到，它所具有的「葉狀分層及薄膜重疊特性似乎抗拒任何分析。它累積如此多的沈澱檔案……每一層似乎都稍微地裂開，就像傷口的邊緣，允許去瞥見另一個需要作考古發掘的深度的幽深可能性。」(Derrida 1996: 20)印記的存在因此就如同皮膚上的傷口一般，一方面作為皮膚的一部分，不同於皮膚本身，卻被視同如皮膚一般的存在，另一方面卻顯現了皮膚之下不同於皮膚的複雜組織，始終被皮膚所遮蔽。然而皮膚的印記遠比傷口更為「暴力」，因為後者的存在僅僅是暫時的，而前者正標示傷口永遠的存在，永遠的傷口，所以它更接近刺青這個在皮膚上隱藏著秘密意義的恆久刻痕：被視為皮膚，卻同時作為對於皮膚本身的永恆抗拒。因此皮膚的印記代表著對檔案永遠的潛在破壞，不斷凸顯其他檔案存在／開始的可能性。

德希達在《檔案熱》中提出了一個關於這個印記的例子，他將佛洛伊德的父親雅各(Jakob)在送給佛洛伊德的聖經「書皮」上所簽的名字視為這個印記本身。(Derrida 1996: 20-21)這個署名並非僅僅是在檔案之中加入一個「雅各」的記號而已，而是在檔案的「皮膚」上烙上了雅各這個永遠的印記／刺青。這個署名／刺青隱藏著對於檔案的破壞，因為它不斷地凸顯對檔案完整性的質疑，也就是檔案的範圍究竟為何，或者換句話說，應該以哪種法則來規範檔案：是佛洛伊德的檔案？是心理分析學的檔案？是從佛洛伊德開始的檔案？還是從佛洛伊德父親雅各開始的檔案？不論是哪一種檔案，雅各的署名都作為檔案的文件之一，但卻同時隱含著其他檔案的存在。

25 德希達這段對於印記的形容曖昧不明，而他也並沒有在《檔案熱》中進一步澄清。以一個比較具體的說法，在皮膚上刻印的行為在這裡可以用割禮(circumcision)來思考，所以「具有情慾的顏色」。然而如果將這裡的皮膚視為一個外在的薄膜(memberane)，作為保護內在組織的存在，則以佛洛伊德的觀點，可以將皮膚等同於意識(consciousness)，因為後者正有如想像的薄膜，用於抵禦外來的破壞(Freud 1920)。如此一來，什麼是「皮膚／意識」上由情慾顏色的印記所生成的面具？我們很容易就可以聯想到夢。夢與印記的關係會在後文中作進一步討論。

德希達的例子所顯現的另外一層含義是個人的參與。²⁶儘管雅各的聖經是作為給佛洛伊德的禮物，但是一旦加上雅各的署名之後，這個禮物的對象便成為雅各自己。這個署名使得原來的佛洛伊德的聖經有了不同的意義：雅各給佛洛伊德的聖經。佛洛伊德的檔案中因此有了雅各的存在，雖然這並非雅各的檔案，但是卻預示了新檔案 / 另一種檔案的可能性，而在這個新檔案中，雅各的署名不僅是一個存在但可被忽視的符號，而是與雅各個人的經驗，也就是他兒子佛洛伊德接受聖經的經驗相連結。對雅各而言，這個新檔案、這個不存在檔案中的檔案，就是他所尋找的陰影檔案。個人的參與、個人的署名在公共檔案上，因此成為製造印記的方式，德希達將這個印記稱之為私人的印記(private inscription)。(Derrida 1996: 20)而透過這個印記，凸顯了陰影檔案——屬於個人的秘密檔案——的存在。²⁷

個人的參與不僅僅是在檔案上留下印記，更重要的是，只有透過這個印記，個人的記憶才能與檔案相連，使檔案產生召喚記憶的可能性。這個由個人的參與所產生的印記，在檔案的法則之下，它僅僅作為一個面具 / 符號存在，不僅可能被視而不見，甚至可能被抹去（所以對德希達而言，印記所留下的染色、化妝、面具、刻痕都只能是個意外，因為死亡驅力所產生的陰影檔案是不留下任何痕跡的）。(Derrida 1996: 11)但是對個人而言，一旦經過刻印的過程之後，或者更確切地說，經過個人的參與而在檔案中留下痕跡，不論這印記最終可不可見，這個印記永遠存在。當個人重新接觸這個檔案時，這個有形或無形的印記會重新浮現，去觸發個人的「記憶」。

然而這個印記所觸發的記憶，雖然來自於檔案，但是絕非檔案所紀錄的記憶，而是檔案之外的記憶。這因此呼應了弗裏斯對於音樂召

26 以一個更激進的說法，個人的參與或者個人的印記，事實上在「同意」檔案的存在時即已產生，因此從某個角度來說，「公共檔案」並非僅僅是他人的檔案而已，這使得公共檔案很難與個人檔案完全切割。

27 署名的例子提供一個說明侯孝賢為何拍這部電影的原因：讓「侯孝賢」的名字附加在公共檔案之上，使得檔案成為具有侯孝賢署名的檔案。由於這個署名，《最好的時光》不再是1966年時空的紀錄，還隱含著另一種檔案的存在：一個包含侯孝賢的檔案。

喚記憶的分析。對弗裏斯而言，音樂檔案的價值並非僅僅是音樂所標示的文化及社會符碼，更包括它所觸發的身體的律動和感知。²⁸前者往往是檔案所能紀錄保存的，可以依據檔案規則來詮釋，而後者卻總是逃逸於檔案之外，無法以檔案規則規範。這是因為後者是由個人的身體感知音樂所產生的：以身體的動作及感知去呼應音樂的節奏及旋律，也就是以身體來記憶。這種身體的記憶與其說是一種「記憶」，不如說是一個「印記」或「痕跡」，因為它所保留的僅僅是身體對於音樂的反應的殘留而已。對於這種方式的記憶，公共檔案是無法以本身的規則來解釋的。但是公共檔案卻能夠觸發這種音樂在身體所留下的印記：當音樂響起，身體自然會產生反應、甚至會隨之舞動。他人的檔案因此能觸發個人的「檔案」。²⁹

音樂的例子提供我們一個重新思索身體印記的方式：不論身體或是檔案，所維持的都是對於原初音樂的記憶，然而檔案所能保留的僅僅是音樂所代表的意義，而非音樂本身，因此後者自然被檔案所捨棄。然而音樂對身體而言，並不具有任何意義，而只是對身體所產生的刺激，以及隨之而來的反應。換言之，身體所保留的是音樂所留下的「痕跡」，而非音樂的意義。透過音樂這個例子，我們可以去思考其他檔案物的記憶方式。以1966年的生活檔案為例，所包含的檔案物

28 弗裏斯在《表演儀式》(*Performing Rites*)一書以及在〈邁向民眾音樂美學〉(*Towards an Aesthetic of Popular Music*)一文中，分別提出了他對於音樂之所以能喚醒人們記憶的兩種原因。在前者中，他認為音樂因為具有文化符碼(cultural code)的功能，標示著特定的時空和社會事件，藉此幫助人們建立對於此特殊時空的聯想(Frith 1996: 120)。音樂這個「文化符碼」的功能可以以風笛音樂會讓聽眾聯想起蘇格蘭這個例子來理解。而在後文中，他則主張在音樂與記憶的關係中，音樂能夠重新組織時間，讓聽眾能跳脫原有時間的流動，置身於音樂所創造的時間流裡(Frith 1987: 19)。而這個現象的產生，是因為人們在聽音樂的同時，並非是由意識來感受時間，而是由身體藉由音樂所呈現的節拍、律動及節奏來感受時間。因此，弗裏斯提出的兩個面向顯現出音樂所產生的兩種不同的記憶方式：前者是透過聯想所產生的，是一種意識中對於音樂的記憶；而後者則是由身體所感知的，超脫於意識之外，是身體對音樂的記憶。

29 在這裡，身體對於音樂的記憶可以提供一個對於錯置音樂的說明。因為身體所記憶的是音樂本身，而與音樂所代表的文化及社會符碼無關，所以錯置音樂仍然可以喚醒身體的記憶。

包括服裝、造型、活動場所、娛樂、用品及音樂等等，這些檔案物在「公共檔案」中都具有清楚的文化及社會符碼，以代表所謂的「1966年」的時空。然而這些檔案物對於個人而言，除了這些社會及文化記憶之外，還有一種身體記憶：這種記憶來自於身體對於這些檔案物在「過去當下」的直接感受，是身體對於這些檔案物在過去的感知及使用之後的反應殘留，或者說，是這些原初經驗對於身體產生的印記。

然而這種印記因為存在於「公共檔案」之外，所以是無法被知曉的，如此一來，是否就沒有辦法察覺它的存在？德希達在《檔案熱》一書中並沒有提到除了署名或皮膚切口等實體痕跡以外的例子，而作為一種無形印記，要去描述「它」究竟什麼，是不可能的，但這並不表示我們無法證明它的存在。雖然這種印記是無形的，但透過這種印記所產生的影響卻可以被發覺，就如同身體聽到過去的音樂會自然擺動而凸顯這種音樂印記的存在一般。在亞里斯多德(Aristotle)的〈論夢〉(On Dream)中，我們可以發覺夢是凸顯這種印記存在的一種方式。

根據亞里斯多德的說法，夢的產生來自於外在事物對於感官的刺激印記在身體上，當感官感覺已經消逝，也就是在意識之內的感觉已不存在時，但留在身體的印記卻不會跟著消失，而這個殘留的身體印記的顯現即是夢。³⁰(Aristotle 1984)如果將亞里斯多德對夢的解釋用書寫板來理解，可以發現：書寫板上的符號代表著外在事物對身體的刺激，而當刺激消逝後，也就是書寫板的蠟紙被掀開後，符號所刻劃的痕跡仍然被蠟面所保留，如同身體對於刺激所作的反應一般，即使刺激消逝了，這個反應仍然會殘留在身體裡，成為身體的印記，而蠟面所保留的符號痕跡所顯現的便可以視為亞里斯多德的夢。³¹如果進一步將書寫板比喻為身體，夢是由身體的印記所產生的，而透過這個身體印記所呈現的夢是類似原初在書寫板上塗寫的符號，但是不同於後者，這個夢是無法以「常規」辨識。³²

30 亞里斯多德對夢的解釋，與弗裏斯對於音樂所產生的身體記憶的解釋極為相似，因為兩者都是依賴「身體」來記憶的。

31 這個例子同時也顯示出記憶和夢的密切相關。

32 我們可以用一個對書寫板所作的常見的遊戲來顯現夢和這些蠟板痕跡的關

透過書寫板的例子，夢可以被視為一種對身體的書寫。這呼應了德希達對夢的理解。德希達將夢視為一種書寫(Derrida 1978: 209)，但是這種書寫並非是以一般認知的符號構成，可以透過解碼所理解的，而是出自於一種純粹的符號上的剩餘，或者稱之為符號的物質性(materiality)。如果以書寫板的例子來說明，這個物質性可以理解為留在蠟面上的刻痕。這種物質性雖然出自於具有某種固定意義、意識所能理解的符號，但是無法如符號一般被「常規」地使用，而是以一種「過度關注於內容〔即符號本身〕，卻缺乏對關係、位置、過程、差異的足夠關注」(Derrida 1978: 209)的方式使用。換句話說，德希達的夢所展現的仍然是由原來的符號所構成，但符號與符號的關係、符徵及符旨的關係卻被打散。夢因此無法被解讀，因為它是以一種新的規則來重組符號，也就是德希達所說的，夢是依照做夢者「自己的規則而產生的」(Derrida 1978: 209)。這如同書寫板蠟面的刻痕雖然不變，但卻因為蠟面上其他刻痕影響，而無法再現原先的形貌，促使呈現時產生解讀的困難。所以德希達的夢所展現的是一種與原來符號構成相似卻不同組合的面貌。

夢作為一種書寫，一種不同於一般的書寫，一種無法被意識所吸納的書寫，一種身體上的書寫，因此成為死亡驅力的產物，指向了陰影檔案的所在。正如身體的律動凸顯了音樂的陰影檔案，夢也是如此，它凸顯了生活中種種的陰影檔案。或者說，生活中種種的陰影檔案，促成了夢的出現。這個夢與陰影檔案的關係正是侯孝賢這部電影所呈現的。侯孝賢的《最好的時光》是希望藉由過去的檔案物喚起對當時的記憶，也就是奠基在1966年的「公共檔案」之上，作為一種「複製」檔案開始。然而卻在重現檔案的過程中，因為身體印記的影響，因為陰影檔案的介入，產生公共檔案無法解讀的「不均勻處」。這種看似無解的檔案「漏洞」/「破綻」，對侯孝賢而言，卻可以以一種新的規則、自己的規則來容納，這因此讓公共檔案轉變為侯孝賢

係。許多兒童會將整個書寫板塗黑，以這個方式來重新發覺板面下的痕跡是什麼，通常所顯現的往往是一些經過扭曲的符號。我們可以將這塗黑的板面視為夢，而這個夢是由蠟面上無法辨識的痕跡所產生的。

的夢、觸發了他的夢的形成。所以在電影中，侯孝賢「最好的時光」必須被「夢」所置換。

作為如夢般的檔案、檔案夢，檔案因此不再能夠單純紀錄而已；相反地，所謂的紀錄，或者更嚴謹地說，以僵化的符號所呈現的被動的「當下」，被夢的檔案所吸納，打散成為夢建構的素材。對於德希達而言，夢是依照做夢者「自己的規則而產生的，所以任何有意義的資料或預先存在的文本在夢裡都會重新轉化，而非以原來的面貌出現……。」(Derrida 1978: 209)在這個夢中，「事件的連結不再遵循邏輯時間的線性結構、意識或前意識的時間、『口語表達』的時間。」(Derrida 1978: 217)因此在〈戀愛夢〉裡，原來的符碼理所當然地失去了原有的規則：1968年的Rain and Tears出現在1966年，愛神之子的歌曲成為披頭四的音樂。

電影因此成為侯孝賢召喚記憶的工具：它不僅作為一種公共檔案的再製，而召喚所謂檔案設定的記憶；更重要的，它透過這個公共檔案指向陰影檔案的所在，召喚了檔案之外的、屬於個人的「記憶」。³³然而這裡要注意的是，在這個陰影檔案所產生的夢中，所有元素其實都已經依照一個新規則重新架構，即使這些元素所呈現的與公共檔案並無分別，但是在意義上卻已經成為侯孝賢個人的，而非公共檔案所規定的。換句話說，所有的元素在這個檔案夢中其實都已經「錯置」，

33 如果從德希達的角度出發，我們可以發現佛洛伊德的《摩西與一神教》(Moses and Monotheism)與侯孝賢的電影具有某種類似性。對德希達而言，《摩西與一神教》這個論文合集是一種對於「摩西」這個公共檔案的使用，試圖透過這個檔案召喚/建構檔案所設定的記憶。而這個公共檔案的最終目的，也是為了召喚檔案之外的、屬於個人的「記憶」，換言之，就是佛洛伊德個人的記憶。利佩特就指出，佛洛伊德的生命以及對其生命的威脅，正是構成《摩西與一神教》這檔案的某個象限(Lippit 2006: 14)。這個象限從未在檔案中清楚浮現，但卻無時無刻不縈繞在字裡行間之中，是作為陰影檔案的存在。而從另一個角度來看，德希達將《摩西與一神教》視為佛洛伊德的檔案，也說明了這個檔案不僅僅是「摩西」這個公共檔案，也包括佛洛伊德對於公共檔案的使用，這因此使《摩西與一神教》隱含了佛洛伊德的個人/秘密檔案。這個論點對於澄清電影與公共檔案的關係極有幫助：侯孝賢的電影作為一種檔案，並非僅僅是過去紀錄（即公共檔案）的呈現而已，而同時包含了侯孝賢對過去紀錄的使用，唯有如此，電影才能指向侯孝賢所渴望的陰影檔案。

只是不被我們所見而已。這種侯孝賢個人意義的不可見性正是陰影檔案對於公共檔案的作用。所以不論是何種電影，一旦是作為召喚記憶之用，即使它所呈現的影像與公共檔案完全一致，實際上這個影像卻是以導演的規則重新組合的，所以它無疑是導演的夢、導演的創作。而這個意義的重組、這個「創作」成分、這個陰影檔案的作用，基本上是不可見的、往往被我們所忽略的。而〈戀愛夢〉中的音樂錯置卻是少數意外的露出，讓我們得以發覺電影所具有的夢的特質。

三、夢與檔案

對德希達而言，檔案與記憶之間存在一種弔詭的關係：記憶倚賴檔案的輔助來召喚原初，但是當檔案輔助記憶的同時，卻也改變了記憶本身。然而這種檔案所造成的對於記憶的「污染」是無法被記憶者所接受的，因為這違背了記憶者維持完美／完整記憶的慾望。一方面為了保留這種記憶的「完整性」，另一方面又無法否定檔案的必要性，記憶者因此以一種「邏輯衝突」(logical contradiction)³⁴的方式來建立檔案和記憶的關係。(Derrida 1981: 111)這種方式可以用前面所提到的「補充」(supplement)和「原初」(origin)的關係來進一步理解，如果我們視檔案為原初(originary)記憶的「補充」。德希達認為「補充」和「原初」之間同時存在三種彼此矛盾的關係：1.由於「補充」是次於「原初」的，所以「補充」是不會影響「原初」的；2.由於「補充」是有害於「原初」的，如果沒有「補充」存在，「原初」就能夠保持不變；3.如果「補充」必須被使用時，這並非是因為「補充」有任何內在特性而被使用，而是因為「原初」本身有其局限，所以「補充」本身對「原初」並沒有任何影響。(Derrida 1981: 111)德希達用這三種彼此矛盾而同時存在的論點來解釋補充和原初的關係，同

34 葛薛(Rodolphe Gasche)將此以「衝突的一致」(contradictory coherence)來形容，並將此詮釋為「藉由一種對於追求完整的慾望而將彼此衝突的論述、論述的衝突聚合在一起的邏輯」。(Gasche 1986: 132)

樣也可以解釋檔案和記憶的關係：

- 第一、檔案是次於記憶的，所以檔案不會影響記憶。
- 第二、檔案有害記憶，因為記憶是完美的，檔案的加入是多餘的，只會讓記憶不再完美。
- 第三、檔案的使用，是因為記憶有所不足，而需要檔案填補，所以檔案並不會影響記憶。

德希達將這種補充和原初的關係，或者檔案與記憶的關係視為一種夢的邏輯，因為它呼應著佛洛伊德著名的「破壺邏輯」(kettle logic)。³⁵透過這個夢的邏輯所展現的，並非僅僅是這三種論點的自相矛盾，而是透過這三種檔案和記憶的關係，確保了檔案與記憶的「完全」分割，這如同在「破壺邏輯」中，借壺的人透過三種解釋而極力撇清借壺的行為和破壺的洞產生的關連性。以上述三種彼此相悖的關係來說，在每一種關係中，檔案的加入都不會讓記憶產生任何變化，因此記憶可以維持其完整／完美，這也是德希達所認為的，這些相斥論點的累積產生了「一種令人滿意的結果：排除了書寫」(Derrida 1976: 45)，因此，也排除了補充、差異、檔案。

這種夢的邏輯無疑主宰了檔案和記憶的關係，使得檔案與記憶之間產生清楚的界線。然而正如前面所強調的，檔案的出現，會迫使記憶必須隨之改變，因此這個界線基本上是不存在的。所以記憶和檔案完全切割的說法無疑是「癡人說夢」。然而這並非是以「夢」來解釋檔案與記憶的關係的主要原因。夢的邏輯所展示的不僅僅是夢所允許的自我矛盾（三種關係彼此相悖卻共存），也不僅僅是夢與現實的差異（檔案和記憶**實際**上是無法切割），而是因為檔案所產生的——或者更清楚地說，所凸顯的——「印記」。這個現象可以透過破壺邏輯來理解。在破壺邏輯中，是因為壺的破洞的出現，才會讓借壺的人／做夢者「企圖去為他自己去安排任何事情……累積矛盾的論點」

35 佛洛伊德的「破壺邏輯」是以一個壞掉的壺作為例子來解釋夢文本的彼此矛盾。在這個例子中，某甲與某乙借一個壺，當某甲歸還後某乙卻發現有一個破洞，所以當某乙歸罪於某甲時，某甲提出了三個解釋：1.我在歸還壺的時候是全新沒有問題的；2.我借的時候已經有破洞存在；3.總之，我沒跟你借壺。(Freud 1965: 152-153)德希達以此延伸來解釋書寫和記憶的關係。

(Freud 1965: 111)，這個洞無疑是促使破壺的夢形成的最主要原因，導致各種可能的解釋發生。因此如果以破壺邏輯來對比檔案與記憶的關係時，無疑地，這是因為檔案在記憶裡（「歸還」記憶時）留下了「洞」，或者說，讓這個「洞」顯現，而促使使用檔案「還原」記憶的記憶者必須用各種方式來維持記憶的「完整性」。這個洞、這個印記，正呼應了前述的死亡驅力所造成的陰影檔案。這個檔案是屬於個人的，「企圖去為他自己去安排任何事情」。

從夢的邏輯出發，如果檔案的目的是去掌握那原初未變形的記憶，這個行動是註定失敗的，是癡人說夢，因為記憶是變動不止的。然而夢的邏輯也告訴我們，檔案能夠在不斷變動的記憶中藉由夢的產生去顯現某種印記的存在。這個印記如語言中的物質性一般，抗拒翻譯、無法翻譯，也就是說，任何意識上的語言都無法窮盡這個物質性。由於檔案這個特質，檔案以另一種方式固定了記憶，因為這個夢的印記抗拒著所有解釋，所以不會因檔案或記憶的改變而產生任何變化。但無疑地，正如夢所產生的驅力一般，解釋／翻譯會不斷發生，以試圖去消除這個印記，即使這是一項不可能的任務。然而正因為如此，檔案才不斷產生。

透過這個夢的邏輯，德希達的觀點展現出一個更極端卻更合理的說法：所有檔案的使用都期待讓人做夢，以此凸顯印記的存在。³⁶然而作為一種死亡驅力所產生的印記，並非所有的夢都如「破壺之夢」一般可以發現清楚可見的洞，我們只能知道有印記的存在，而這個「知道」卻必須透過夢的顯現。換言之，夢的顯現代表了印記的存在，即使其不可見。因此當檔案能被視為夢的存在時，也就表示了印記在記憶中呈現，在變動不羈的記憶中存在某個固定點。然而這裡所要提出的疑問是，這種透過檔案所顯現的夢的印記究竟帶給記憶者什麼？記憶者是否因此而能感到滿足？

德希達在《檔案熱》一書的最後提到，檔案的存在，是「夢

36 從這個角度來看，德希達的檔案絕不僅僅是一種必要之惡、是問題的產生，而是一種積極的、幫助我們去召喚那不可召喚的行動。

想」能夠「再體驗」([to] dream...of reliving)(Derrida 1996: 98)。然而德希達的再體驗並非指的是再體驗任何事物——以這部電影為例，即撞球、音樂等——雖然說這些事物是構成再體驗的必要條件，但是對德希達而言，再體驗是爲了再體驗本身，也就是回到那個事件即將開始的起點，那個事件「第一次進入意識之中，但是卻沒有被察覺到〔它〕對自身的刺激」(Derrida 1996: 99)。德希達以格拉迪娃(Gradiva)的例子³⁷來說明再體驗是爲了再體驗「格拉迪娃的腳步、腳步本身、她本身的腳步，在那一天、那個時間、以無可取代的方式，在灰上所施加的獨一無二的壓力或壓印。……這是一個刻印—被刻印、壓印及印記、壓力和痕跡之間無法區分的唯一狀態……」(Derrida 1996: 98-99)。換言之，再體驗是爲了再體驗印記產生的那一刻。所以對侯孝賢來說，再體驗不是爲了再體驗音樂等種種事物，而是再體驗這些事物與他「接觸」——接觸與被接觸無法分辨——的那個狀態。

然而這裡的「再體驗」產生一個弔詭的自我矛盾：再體驗試圖回到一個無法再體驗的狀態。如果如德希達所認爲的，每個產生印記的狀態是獨一無二的、無法取代的，如此一來再體驗就不可能發生。德希達因此認爲這個印記的發生必須建立在具有重複性的前提之下，否則我們便無法冀望再體驗。但是這個重複性並非一般所了解的重新發生，因爲獨一無二是無法再發生的。德希達把這個重複性視爲這個發生本身存在的分裂，從開始就不斷地縈繞(haunt)在這個發生。他將這種重複性等同於鬼魅性，因此強調建立在這種重複性之上的檔案具有一種鬼魅的性質(Derrida 1996: 84)。³⁸鬼魅的出現並不代表死者的復活，所以他（她或它）並不能讓我們真正再度遇到死者，但是當我們遇到鬼魅時，卻能讓我們感受到與死者再度相逢的經驗。以鬼魅和死者的關係來解讀再體驗和原初體驗——即印記即將產生但尚未出現的那一刻——的關係：我們無法回到原初體驗的時刻，但是我們卻能與原初體

37 格拉迪娃是傑森(Wilhelm Jensen)的小說《格拉迪娃》(Gradiva, 1993)中的女主人翁。德希達引用這個例子的原因，是因爲佛洛伊德以心理分析的觀點來分析這本小說。見Freud(1907)。

38 這裡的檔案應該包含檔案本身以及其陰影檔案。

驗消逝後的鬼魂相遇，因此我們得以重新「體驗」這個原初的經驗。

這個作為原初體驗的鬼魅究竟是什麼？如果我們將鬼魅視為生者死後的亡魂，則鬼魅就可以類比為原初體驗消失後所留下的印記。鬼魅雖然作為生者「曾經」存在的證明，但是終究無法代表生者，而印記同樣作為原初體驗「曾經」存在的證據，而不等同於原初經驗。鬼魅因此只是生者的殘留，而印記也只能是原初體驗所留下的痕跡。同樣地，在生者消逝後，我們只能藉由與他的鬼魂相遇來重新展開與「生者」的對話，而在原初體驗消逝之後，我們也只能藉由印記來再體驗「原初體驗」。³⁹

對德希達來說，這個印記的產生事實上是破壞了原初體驗的獨一性(unicqueness)，讓完整的原初體驗產生了刻印和被刻印的分裂(Derrida 1996: 100)。但是這個原初體驗的存在與否卻必須倚賴印記而定，因為原初體驗雖然發生在過去當下，卻只有當體驗崩解所留下的印記出現後，原初體驗才能被察覺，才能證實它的「曾經存在」。(正如我們無法知道究竟音樂對身體的刺激何時發生，只能由身體對音樂產生的反應得知這個刺激的曾經存在，然而這個對反應的察覺已經落後於音樂對身體的「接觸」)。印記成為原初體驗存在的唯一依據，但是印記卻僅僅代表「破壞」的原初體驗、原初體驗的「廢墟」，這使得印記只能證明原初體驗的存在，卻無法藉由它得知原初體驗的真實原貌。因此再體驗作為重新體驗「原初體驗」的企圖是注定失敗的，因為再體驗只能透過印記來與原初體驗產生聯繫，也就是說，經過印記的再度呈現，來顯現體驗的「再度」。所以再體驗成為了印記的產物，而非來源，只是透過印記所給予的不完整資訊來重新體驗；它是印記的再體驗，而非原初體驗的再體驗，正如與鬼魅的相遇只能是與鬼魅的相遇，無法成為與生者的相遇一般。因此再體驗永遠只能體驗一種鬼魅般的「原初體驗」，是原初體驗又不是原初體驗。而同樣地，對於再體驗的記憶者來說，再體驗能給他滿足，卻永遠無法讓他真正滿足。然而正因為這個無法滿足的滿足，再體驗才能

39 同樣地，如同我們無法看見鬼魅一般，我們也無法看見印記。

成爲他永無止盡的行動，促使他不斷地做夢、檔案夢。

只有在夢中，記憶者才可能再體驗，重新體驗那獨一無二的「發生」。

四、戀愛夢

生命中有許多吉光片羽，無從名之，難以歸類，也不能構成什麼重要意義，但它們就是在我心中縈繞不去。譬如年輕時候我愛敲桿，撞球間裡老放著歌Smoke Gets in Your Eyes。如今我已近六十歲，這些東西在那裡太久了，變成像是我欠的，必須償還，於是我只有把它們拍出來。我稱它們是，最好的時光。最好，不是因爲最好所以我們眷念不已，而是倒過來，是因爲永遠失落了，我們只能用懷念召喚它們，所以才成爲最好。我有預感，這樣的片型，我會再拍個幾部。

——侯孝賢(2005)

藉由以上對於德希達的檔案概念的探討，我們可以重新檢視侯孝賢《最好的時光》這部電影。這部電影究竟想傳達什麼？這個問題在電影的片名可以明顯找到他的答案：侯孝賢期待用電影找回他過去生命中所發生的最好的時光。換言之，侯孝賢企圖建立／使用電影檔案以滿足他回歸「最好的時光」的慾望。但是正如他所說的，所謂的「最好，不是因爲最好所以我們眷念不已，而是倒過來，是因爲永遠失落了……」侯孝賢期望再體驗那最好的時光，但是他所謂的「最好」象徵著永遠的失落，就連眷念／回憶也不可得的記憶。所以要重新體驗，侯孝賢只能作夢，夢想再體驗〈戀愛夢〉已經彰顯了他的期待，期待透過作夢來再體驗那個「最好」，因此這個「最好」形成了所有事物的原點，促成了那個讓他興起要紀錄／拍攝的念頭的發生。然而對侯孝賢來說，這個「最好」如同「吉光片羽」一般，是「無從名之，難以歸類」，所以是無法說明它究竟爲何，但卻總是在他「心中縈繞不去」，正如他所說的，「變成像是我欠的，必須償還」，因此他只有把它拍出來。這促使他重新去拍攝那些與這個「最好」相伴的事物，那些似乎在表面上沒有什麼重要意義的事物，包括場所、活動、人物、語言、穿著以及音樂，這構成了他的檔案夢——電影，期

待能由此找回那個「最好」。這個電影，這個檔案，這個夢，是游走於現實與夢境之間，不需要真正地發生，也不必非要依循現實規則，所以侯孝賢可以將愛神之子的歌曲變成披頭四的音樂，年代也不需要符合。因此去爭論侯孝賢的音樂錯誤是不正確的，這如同去詢問侯孝賢在這部電影中究竟要用披頭四還是愛神之子的音樂的問題一樣不恰當，對於侯孝賢而言，只有在這種組合之下（在1966年的時空裡聽由披頭四所唱的Rain and Tears），才能讓他的檔案夢出現，也才有可能讓他再體驗，去召喚那個最好，也就是那個無法記憶的記憶。

引用書目

一、中文書目

Derrida, Jacques (賈克·德希達) 著，孫松榮譯。2005。〈賈克·德希達：電影與它的幽靈〉(Le Cinéma et ses fantômes)，Antoine de Baecque (安瑞·德·巴耶柯)、Thierry Jousse (堤耶里·諾斯) 訪問，《電影欣賞》122期：38-48。

Frith, Simon 著，張釗維譯。1987。〈邁向民眾音樂美學〉(Towards an Aesthetic of Popular Music)，《島嶼邊緣》第十一期：11-27。

二、英文書目

Aristotle. 1984. "On Dreams," in *The Complete Works of Aristotle*, edited by Jonathan Barnes, translated by J. I. Beare. Princeton: Princeton University Press.

Culler, Jonathan. 1982. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*, translated by Gayatri Spivak. Baltimore: Johns. Hopkins University Press.

———. 1978. *Writing and Difference*, translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.

———. 1981. *Dissemination*, translated by Barbara Jonson. London: Athlone.

———. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*, translated by Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press

—. 2001. “Le Cinéma et ses fantômes,” interview with Jacques Derrida, by Antoine de Baecque and Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma* No. 556, 75-85.

Freud, Sigmund. 1907. “Delusion and Dream in Jensen's *Gradiva*,” in *SE* vol. 9, translated by J. Strachey. London: Hogarth.

—. 1920. “Beyond the Pleasure Principle,” in *SE* vol. 18, translated by J. Strachey. London: Hogarth.

—. 1925. “A Note upon the Mystic Writing Pad,” in *SE* vol. 19, translated by J. Strachey. London: Hogarth.

—. 1965. *The Interpretation of Dreams*, translated by J. Strachey. New York: Avon.

Frith, Simon. 1987. “Towards an Aesthetic of Popular Music,” in *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, edited by R. Leppert and S. McClary. Cambridge: Cambridge University Press.

—. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Gasche, Rodolphe. 1986. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge: Harvard University Press.

Jensen, W. 1993. *Gradiva: a Pompeian Fantasy*, translated by H. M. Downey. Los Angeles: Sun and Moon Press.

Lapedis, Hilary. 1999. “Popping the Question: The Function and Effect of Popular Music in Cinema,” in *Popular Music* Vol. 18, No 3: 367-379.

Lippit, Akira. M. 2006. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishers.

三、網路資料

侯孝賢。2005。〈導演的話〉，「最好的時光」網站。<http://www.swtnw.com/filmsdetail/2005/ThreeTimes.htm>。（瀏覽日期：2009/03/18）