

《紅柿子》、班雅民與回憶

儲湘君

摘要

本文擬藉班雅民（Walter Benjamin）的回憶理論探討王童執導的《紅柿子》有關個人回憶與文化記憶的辯證關係。本片描述將軍一家老小從大陸到台灣避難的種種生活片段，回憶成為主要的敘述架構，過去生活點滴構成本片的結構，呈現出「記憶的編織」。

影片中的回憶主體藉由「追想」（Eingedenken），使潛藏在意識可及以外，或被遺忘、或遭壓抑的歷史被記起；讓被壓抑、掩蓋、埋沒的聲音顯現，使主體重新認識、解釋個人、社會或國家的歷史。回憶使過去與現在交會，一方面過去被憶起、得到拯救，另一方面現在則被賦與全新的意義，呈現出時間歷程對回憶的影響。班雅民的「辯證圖像」（dialectical image）便強調「現在點」（now-time）使得過去與現在並置，呈現完整的歷史全貌。

關鍵詞：班雅民（Walter Benjamin），王童，《紅柿子》，回憶，文化記憶，辯證圖像（dialectical image）

* 本文 91 年 8 月 17 日收件；91 年 12 月 5 日審查通過。

王童的《紅柿子》大抵上記錄、呈現了他記憶中的童年經驗與家庭生活。片中各個生活片段大致環繞在姥姥與家中成員的互動關係上，以及過往生活層面牽涉到的一些人、時、地、事、物。王童和他的攝影機有如班雅民的「閒人」（flâneur），從容的在過去的事件中遊移，將過去的部份生活片段看似閒散的呈現：

有如閒人的作者……遊移於過去，將城市變成一種「記憶術」，回憶的繆司帶著他進行一場深度之旅……回到過去……除了喚起作者個人私密的童年或青年回憶，更召喚了城市本身的歷史。（Hansen 194）

誠如引文所言，透過影片所呈現的私密個人回憶，可召喚出相關的歷史與文化記憶，也就是說，個人化的特殊性記憶實則隱含了集體性而普遍化的意義（Benjamin 1968: 159）。由於影片敘事結構鬆散與內容經驗的特殊性，以致於評者廖金鳳苛責《紅柿子》只不過淪為「你家的事情」（123）。究竟本片是過於沈溺於本身的特殊性而喪失普遍性的觀照呢？抑或正因本片的特殊性，反而能傳達出更具普遍性的意義？

若要解決上述普遍性與特殊性的爭議，可能還是得回到影片的敘事結構來看。基本上，本片採取回憶的模式舖陳王將軍一家老小從大陸到台灣避難的種種生活片段。從電影的敘事時間來看，王童僅在片頭稍微處理部份逃難前的生活剪影，而將大部份的敘事時間背景放在台灣的生活點滴，並以姥姥為影片主軸。影片所建構的「回憶主體」究竟是誰？是「光和」？是王童？還是「另有其人」？剛開始我們會以為影片的回憶是從「光和」（王童的幼年）一角出發，但是很多地方的敘事觀點並非固定在光和身上（甚至於觀眾很難察覺到底哪一個孩子是王童的幼年）。如果我們把本片的導演兼編劇（即王童）當作是超出影像以外的回憶主體的話，又不能完全取代某些不是王童的親身經歷。套用王童自己的說法，「裡面百分之七十是我的自傳……也蒐集很多同時代其他家庭的故事」（王童等 1996）。這些道聽塗說的故事被導演融入個人回憶中，成為影片所塑造出來的回憶主體，超越了光和、王童、或其他人。

回憶除了個人的層次外，亦包含超越個人的層次，使得回憶具有超越性，不僅僅侷限於自傳式的個人層次 (McCole 255, note 2)。因此片中具有統合與超越性的回憶主體成為全片看似零碎、散漫的回憶片段得以整合的關鍵。本片在看似個人化、外省化的外衣之下，實則具有超越個人與外省族群的企圖，嘗試訴諸更具普遍性的價值與體系。

回憶本身包含了過去與現在的面向。回憶主體在追想過去時，不僅僅只是原封不動的重複已消逝的過往經驗而已。主體會受到時間歷程的影響，而將現在的觀點投射到過去經驗上，使得過去與現在產生糾結、拉扯，即班雅民所謂的「辯證圖像」(dialectical image)。這樣的「辯證圖像」會進一步影響到主體對未來的看法，連帶牽動主體對現在、過去與未來的詮釋，呈現出「現在點」(now-time) 介入過去事件的風貌。回憶主體便能站在一個以整體歷史呈現為前提的超越觀點回顧過去。

另外，從機器技術的角度思考時，像《紅柿子》這樣一部有關回憶的電影，還會牽涉到攝影機的「機器複製」的問題，比如「光像無意識」(optical unconscious) 的運作。班雅民以「光像無意識」來強調攝影機所具有的透視力量。攝影機可將人們習慣的事物放大、縮小、加快、變慢，呈現肉眼不可得見的面向。它如同外科醫生的手術刀般，可穿透、切割現實，使不為人所見的面向暴露眼前 (Benjamin 1968: 233, 236-37)。再者，攝影機鉅細靡遺的記錄模式，致使某些隱藏在潛意識中的印記顯影。如果回憶主體不斷挖掘，可能就會將遺忘的過去記起。這些影像忠實的記錄了過去的風貌。但是影像的顯現仍須時間距離方能顯影：「過去在文學作品中留下了自己的影像，如同光線在感光底片上所留下的影像，只有未來才存有足夠活躍的顯影液，使這些底片完整顯現」(Benjamin 1989: 75)。因此一部電影的表現，除了包括導演意欲呈現的主題之外，也蘊含了導演意識以外其他層次的意義，使電影呈現多樣且意義流動的面貌。

一、從個人回憶到文化記憶

《紅柿子》描述的是王童的童年回憶，其中又以姥姥來貫穿全片。

全片採輕鬆、詼諧的手法拍攝，強調親切、溫馨。根據王童與媒體的訪談，《紅柿子》一片絕大部份是他的童年經驗，自傳色彩相當濃厚。回憶成為本片的敘述模式，過去生活片段構成本片的結構，呈現出「記憶的編織」。瑣碎、片段化的影片風格正好模擬回憶的形式。

對於片名由《搖搖搖，搖到外婆橋》變成《紅柿子》，王童解釋道：「紅柿子是非常中國、非常傳統的一種物品，而且在中國的習俗中代表吉祥如意。在片中，紅柿子更象徵著這個家族的感情中心——老奶奶，也是老奶奶最鍾愛的一幅齊白石畫作」(《世界電影》170)。當然，紅柿子也是老家院子中央所種的那棵柿子樹(見本專輯封面)，成為家鄉的轉喻。因此片名的選擇多少也透露出王童由個人化的回憶(以姥姥為中心)而擴展至文化記憶(文化與傳統的層次)的企圖。

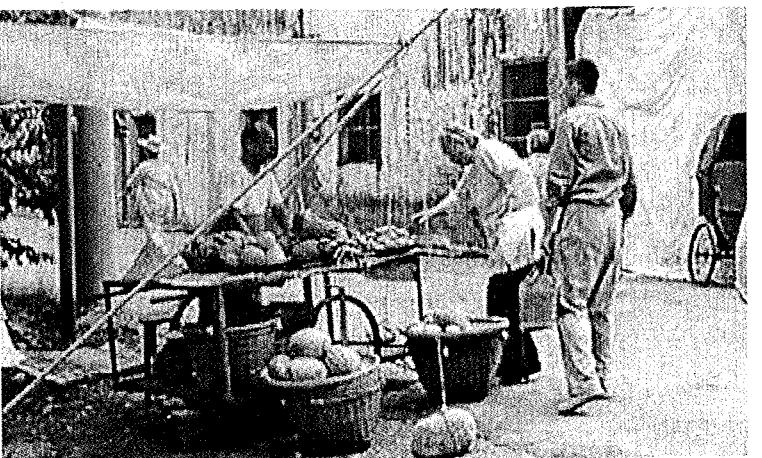
齊白石的《五世同堂》中，以相當簡潔的筆法與構圖，勾勒出五粒鮮紅欲滴的紅柿子。這幅畫既是王家祖孫三代同堂的寫照，也是姥姥惦記的家鄉縮影，成為片中最具「榮光」(aura)的物件。「榮光」的產生牽涉到時空距離 (Benjamin 1968: 222-23)，班雅民認為自然物的「風致」(aura)會賦與該物類似宗教儀式的價值(cultic value)，使自然物具有神秘的權威(223-24)，是故「風致」的去除會達到解放(McCole 5)。傳統與經驗皆根植於記憶中，回憶是具有「榮光」的現象(McCole 7)。電影的複製則是一種非榮光的感知模式(nonauratic mode of perception)，使環繞在物件的「風致」去除。經由複製過程，使得物件的「現在性」(presence or "here and now") 貶值(6)。

班雅民談及回憶與意象的關係時，曾說：「我們所追尋的回憶大多以視覺意象呈現我們眼前」(Benjamin 1968: 214)。或許我們可以從影片中帶有「風致」的視覺意象來看回憶與遺忘的辯證，以及這些物件「風致」的產生與消退。

片中紅色主題的運用，刻意營造出「紅」的榮光。紅色物件無所不在的充斥於影片片段，從老家院子裏的一棵紅柿子、姥姥床頭上的紅色壽字、姥姥壽宴中的大紅壽字與紅色桌巾、齊白石的畫、姥姥的壽衣等，無一不是亮眼的鮮紅。在本片片頭處理大陸部份的黑白影像中，院子裡

柿子樹上的柿子卻是鮮紅色。¹從影像色彩的角度而言，紅色在導演刻意的營造下，便成為本片的主要基調。若從班雅民談記憶的觀點來看，意象有如火柴般，可剎時點亮記憶黝暗的角落，使失落在遺忘深淵的事件得以重新顯像（Benjamin 1978: 56-57）。紅色在片中便是這樣的意象，從片頭院子裏柿子樹上的紅柿子一直貫穿到片尾姥姥的葬禮。

在戲院一景，姥姥走出戲院，看到水果攤展售紅柿子，便上前想買幾粒，但是陪在身旁的光和硬把姥姥拉走。在這一景中，紅柿子成為一種商品殆無疑義。它和攤子上其他水果一樣，只是眾多商品之一，待價而沽。紅柿子的商品化透露出影片中時代背景的演變。農業社會式的自給自足漸由資本社會的商品交易取代。商品化過程反映出資本市場中著重消費的本質，使得商品進一步的庸俗化。除了柿子本身的低俗化外，姥姥的《五世同堂》也難逃類似的命運。王家經濟陷入困境，為了籌措孩子們的學費，姥姥只好忍痛割捨，將畫賣給一唱一搭的畫商，從此《五世同堂》便流入資本市場。



圖一：紅柿子的商品化

¹ 胡幼鳳等人都提及王童在《紅柿子》中，利用黑白與彩色來強調不同調性的手法，並刻意在黑白片中用彩色點染柿子的豔紅，以製造視覺效果（胡幼鳳 21；《世界電影》170）。

紅柿子與《五世同堂》的商品化，一方面是「風致」的去除，圍繞在家鄉的紅柿子與齊白石畫作的「榮光」的消逝，亦即其原本具備的傳統意義與連帶而來的崇拜價值的消失，轉而成為一般性的商品；另一方面也可以視為「另一種商品風致的出現」，只是相對於原本的「風致」而言，後者無疑是「貶值」了。片中其他具有榮光的物件，亦如紅柿子與《五世同堂》一般，一一褪卻榮光。例如，父親的「躍馬中原」、「我武維揚」、「常勝將軍」等充滿歌功頌德的錦旗被姥姥破壞、改造成贊助小學運動會的超大優勝錦旗，父親中彈的X光片被剪成好幾塊墊板等等。榮光的去除，使得覆蓋在榮光之下的物件，得以在沒有粉飾的炫麗包裝下，以更接近真實的風貌呈現眼前。

從班雅民有關回憶的理論來看《紅柿子》，整部電影其實是一種追想（Eingedenken）的具體呈現與結果，即「內持記憶」（*mémoire volontaire*）與「迸現記憶」（*mémoire involontaire*）的運作。班雅民把回憶分成三種類型：（一）追想（Eingedenken）——「追想」是班雅民有關回憶理論中較為獨特的觀點。追想必須牽動「進現記憶」與「內持記憶」的共同運作，亦即透過心神貫注（mindfulness）有意識的回憶，使潛藏在意識可及以外，或被遺忘、或遭壓抑的回憶被記起；讓被壓抑、掩蓋、埋沒的聲音顯現，使主體重新認識、解釋個人、社會、或國家的歷史。（二）進現記憶（*mémoire involontaire*）——「進現記憶」是記憶主體在意識以外的記憶運作，具有高度不自主性，不受主體意識的主宰。此種記憶常附著於日常生活中瑣碎、不起眼的事物。進現記憶之為「進現」，即在於其出現時刻之不確定。它常易隱藏在人的感官經驗，隨著某種氣味、顏色、或聲音突然閃現。現代科技發展使人們的生活不斷分裂、分割；資訊充斥氾濫，超出人類的負荷，過剩的訊息其實未必消失無蹤，只是他們儲存在主體意識的最底層，主體必須透過不斷挖掘，方可自層層堆疊的記憶岩層挖出被埋沒的記憶。（三）內持記憶（*mémoire volontaire*）——「內持記憶」是屬於主體在意識狀態下的記憶，較接近一般所謂的記憶，因其仍屬意識層次的運作，記憶的湧現較無障礙（Benjamin 1968: 158-60; McCole 272-79; Hansen 200）。

普斯特（Proust）在《追憶似水年華》（*A la recherche du temps perdu*）

中呈現出他所回憶的生活經驗。班雅民指出，普斯特呈現的回憶不是實際經驗過的生活，而是記憶本身的編織（the weaving of memory），並將之比喻為「潘妮樂皮似的回憶」（the Penelope work of recollection）（Benjamin 1968: 202）。然而「逆現記憶」與我們所遺忘的事物更密切相關，因此將其稱為「潘妮樂皮似的遺忘」（a Penelope work of forgetting）或許更恰當。²

《紅柿子》中回憶主體不斷的挖掘過去童年的回憶，呈現出記憶的空間性，層層堆疊的記憶庫儲藏著豐富的寶藏，只待回憶主體耐心的挖掘（Benjamin 1978: 26）。《紅柿子》所呈現的生活點滴，便是回憶主體嘗試建立的回憶（也是遺忘）風貌，問題是：哪些事物會被記起來，哪些又會被遺忘？以《紅柿子》來看，影片呈現出許多瑣碎、不連續的生活片段：

他們吃飯，吃水餃、吃麵條、嚼饅頭、咬大蒜。他們偶爾看最後一場電影，日本的武士片……他們的小孩，日常生活裡不時的鬧著笑話，忘了帶筆記簿上學，放學玩了一身泥巴回家，使用紅筆寫功課……他們養雞、養牛蛙，他們出租房子……還有他們的老祖母，她唱點兒歌，她的腳有點臭，她叫小孩起床上學，她用 X 光片作墊板，她建議小孩「跑硯台」……然後，有一天她老了，她去世了。電影就完了。（廖金鳳 124）

這些瑣碎、零散的生活剪影正是回憶主體所挖掘出的歷史殘骸。但是從某些觀者的評論可發現，並不是所有的觀者都在這部片中觀看到相

² 荷馬史詩《奧迪賽》中，奧迪修斯之妻潘妮樂皮為了拖延眾多追求者的逼婚，想出為父編織喪服的策略。每到夜深人靜她就偷偷將白天編織的成果拆除，日復一日（夜復一夜），使得編織工作得以無止境的延續，完成之日則遙遙無期。班雅民分析普斯特的《追憶似水年華》時便以「潘妮樂皮似的回憶」（Benjamin 1968: 202）形容普斯特欲極力呈現的回憶風貌。但弔詭的是，「潘妮樂皮似的回憶」也可以是「潘妮樂皮似的遺忘」（a Penelope work of forgetting），回憶與遺忘二者形成一種辯證關係。

同的圖像。例如，廖金鳳除了指責影片內容的零散、瑣碎、且毫不連貫，她更毫不客氣的指陳《紅柿子》是「不連貫的一串在一個特定時空的毫無因果關係事件的累積到結束」，並苛責《紅柿子》既沒有把故事講好，也稱不上幽默、失之浮面（124）。本片結構上的片段與不連續，以及內容主題上的個人化與外省化，使得廖金鳳以「你家的事情」來歸結本片，反映出觀者可能的抗拒與疏離。又如劉紹鵬在一場討論本片的座談會上表示，「本片對於外省人來說，也許很容易被感動，但其他的族群就未必，也就是當電影對於次文化的描寫愈深入時，相對也造成其疏離感愈深」（王童等 22）。電影中處處充斥的嘲諷手法，或許正是王童對可能遭到觀者抗拒的一種自我解嘲或自我閹割吧！

再者，從文化記憶的角度來看，電影的回憶主體追想過往的生活點滴，透過影像呈現於觀眾眼前，整部電影所記錄的人、時、地、事、物，由於時空距離的影響，因而賦與了班雅民所謂的「風致」，因此所記錄的經驗無疑是帶有「榮光的經驗」（auratic experience）。班雅民嘗試結合視覺經驗與認知過程，認為觀看者可以透過認知思考的運作，將屬於視覺經驗的觀影過程轉化成「聽聽歷史的聲音」（McCole 4-6）。因此我們也可以說，雖然《紅柿子》不刻意強調影片本身的「時代意義」，但是透過平實、雋永的鋪陳「一個家族在大環境變動下生活的辛酸苦樂」（呂敏華 110），將片中人物的真實情感與頑強堅韌的生命力表露無遺，同時也呈現了特定時空中的歷史記憶。這些歷史影像有極個人化的經驗，如跑硯台或 X 光片墊板；也有集體性的經驗，如領取教會的美援物資、漆上「保密防諜」等各式標語的牆、用太陽曬熱的水洗澡等。

二、時間的褶曲

回憶使過去與現在交會，一方面過去被憶起、得到拯救，另一方面現在則被賦與全新的意義。是故回憶與時間二者緊密相關，也關係著救贖能否達成。

回憶主體對過往經驗的追想，不免會將現在的意識帶入過去的事件，因而影響到對過往經歷的記憶。雖然過去的事件已經消逝，但回憶

主體賦與過去記憶的意義未必一成不變。《紅柿子》所表現出過去與現在的辯證可從兩方面來看：政治嘲諷與歷史影像化。

「父親」一角與影片的政治議題密切相關，身為總司令的王將軍與「反攻大陸」的政治情結密不可分，相關的政治情節更鋪陳了此種政治神話的荒腔走板。令人印象最深刻的一幕，當數父親與數位同袍在中閨室召開的「秘密軍事會議」。媽媽的進出與孩子們的偷窺，使得所謂的「秘密軍事會議」，毫無秘密可言。會議中眾人圍看的大陸地圖也突顯出大陸不過只是一張地圖罷了，成為符號化的家園。姥姥脫口而出的話：「看來，我們真的要反攻大陸了」，讓此幕更顯好笑。藉著姥姥天真的想法暴露出政治人物（王將軍等人）的無能，益發突顯出當時政治體制所塑造的政治神話之荒誕不經。



圖二：符號化的家園

家庭與政治的對立或互相排斥性，最明白地表現在父親與家人的關係上。「將軍」父親與家庭格格不入，直接表現在片頭回家時他對孩子的陌生，無法叫出孩子的名字；同樣的情形後來又重複了一次。被迫解甲歸田後，失去政治舞臺的過氣將軍只好退回家庭，成為「老百姓」父

親——和孩子一起作玩具、和太太一起養雞。這樣的轉變猶如一種「去勢」的過程，正好對應國民政府潰敗、退守台灣的「閹割」結果，演出父權體系的崩潰，使得本片「呈現了現在的政治正確性」（李鴻瓊 1999）。

雖然王童欲極力以輕鬆、詼諧的方式處理政治、軍事的相關議題，然而本片隨處可見的政治嘲諷，透露出王童藉由電影嘲弄國民黨政權極力塑造的「反攻復國」神話的瓦解與自欺。影片所嘲諷的對象是以蔣中正為代表的集權統治：領袖玉照連同蜂窩一起被丟到門外、姥姥關掉正播放蔣中正以濃厚浙江口音發表演說的收音機、母親對「上面」的牢騷等。這些片段皆明白揭示本片對蔣中正及其政權的嘲諷，透過電影的表述難免讓人感覺有藉機對曾經傷害過他父親的政治人物的一種戲謔及報復。不過，由於「父親」本身也是被嘲諷的對象之一，使得影片不至淪為私人復仇的工具，而能傳達更具普遍意義的政治意涵。「福順」一角所慣有的自嘲便呼應了本片某種程度的自嘲傾向，更使本片的政治嘲諷以另外一種既可笑荒謬、又真實深刻的面貌呈現。

福順與王家的重逢與「紅柿子」的出現互相連結，凸顯出福順、紅柿子、姥姥三者的緊密關係。姥姥和光和看完電影後，走出戲院，並在戲院外的攤子上看到紅柿子，福順也在這時偷偷的跟蹤他們。福順與王家終於再度重逢。福順隨身攜帶的《五世同堂》也終於又回到姥姥手上。逃難時為了保命，福順在胸前刺上國徽以示忠貞，只是福順的國徽卻缺了角，象徵國民黨的政治符號也難逃被嘲弄的下場。

本片故事發生的時間起於民國三十八年全家從大陸搭船渡海逃難，迄至五十四年左右姥姥去世，上述時間又對應了大陸赤化與劉自然事件，因而使本片的政治議題若隱若現的夾雜在回憶的敘述中。王童刻意用黑白色調表現片頭，這個部份主要用來交代國共戰爭與逃難前在大陸老家的生活，緊接著則是色彩鮮豔的台灣生活經歷。黑白交織與色彩繽紛兩種迥異的顏色美學點明了王童企圖以色彩界定、劃分來台前後的經歷。

片頭描述大陸經驗的片段是黑白影像，渡海來台後，則是鮮明的彩色影像，二者突顯了敘事主體經驗上的斷裂，呈現了班雅民式的感知與

經驗的轉化 (transformation of perception and experience) (McCole 254)。³兩者的時間性 (temporality) 與空間性 (spatiality) 呈現出巨大斷裂、不連續性，此現象正符合所謂的「感知距離的現象學」(the phenomenology of perceptual distance) (254)。根據麥科爾對班雅民理論的詮釋，他認為造成這種斷裂與距離的原因，可歸諸於現代回憶的分裂性 (a dissociation of modern memory) (254)。回憶的分裂性，實與現代「經歷」(Erlebnis) 的斷裂、不連續密不可分。班雅民將經驗區分為經歷 (Erlebnis) 與經驗 (Erfahrung)，前者指的是一種即時的 (immediate)、正在進行中的 (living) 經驗，後者指的是一種不斷累積 (accumulating)、整合的 (integrated) 經驗 (McCole 272)。現代主體的經驗多半屬於即時的、進行中的經驗，更因固著於內持記憶而無法獲得自由。

王童刻意將大陸經驗與台灣經驗兩者作這樣強烈的對比，一來牽涉到電影技術的影響與介入，標示出「現在的介入」或干擾 (李鴻瓊 2003)；再者也呈現了他的「逆現記憶」所隱含的訊息：大陸經驗是遙遠、如記錄片般的空缺 (absence)，台灣經驗則是色澤鮮活的當下日常生活，有別於前者。

黑白的大陸家居生活片段與穿插其中的國民黨與共產黨作戰的紀錄片，使得此部份的歷史被影像化、「去真實化」(黃涵榆 1999)。不過「去真實化」並不是為了把真實的事件變成虛假、杜撰，畢竟一件事是否發生過是無法改變的事實。所以「去真實化」的目的之一，在於凸顯歷史事件已變成空洞的符號，或者也像是戲院正在放映的電影而已。片中故意使用陳舊的紀錄片片段交代國共戰爭，更使本片的政治議題增添了些許戲謔、荒謬的意味。

片中出現的場景，包括逃難碼頭、日式房舍、擁擠狹窄的巷弄、戲院看板上三船敏郎的劇照等，無一不是重塑 (現) 過去歷史的努力，使全片充滿懷舊的氣息。就模擬的角度而言，為了重現影片描寫的年代背

³ 根據班雅民的看法，人的感知模式會隨著人類存在模式而改變 (Benjamin 1968: 222)，感知結構的變動主要源於科技發展，如攝影技術的發明、電影複製技術的進步等，亦與現代生活經驗的分裂、片段、不連續，息息相關。科技的發展 (如光像無意識等) 徹底影響、並進而改變人的認知習慣與感知結構。

景，影片刻意塑造 (特別搭蓋的場景) 或選擇類似當時的真實場景，以符合「史實」，「逼真呈現了幾十年前的台灣風貌」(《世界電影》170)，並達到電影模擬現實的效果。例如王家居住的日式庭院是王童將嘉義找到的一間已十五年沒人居住的廢棄房舍重新大幅翻修而成 (《世界電影》170)；還有片頭壯觀的逃難碼頭是在基隆港搭景。透過場景的搭設，過去與現在交會，歷史可以投射為孩童快樂捕捉的螢火蟲、劇院看板、三輪車、領袖玉照等數不盡的事物，見證了歷史的編成。藉由歷史物件的重塑，回憶主體不斷地將層層堆疊的歷史殘骸加以複製、再現，透過回憶主體不斷迸發的歷史記憶重新整合、經驗歷史。

麥科爾 (McCole) 認為班雅民在〈普斯特的圖像〉("The Image of Proust") 一文中將回憶影像界定為過去與現在的並置 (constellations)，強調時間歷程對回憶的影響，與普斯特將過去視為許多獨立自主的事件完全不同 (264)。王童的《紅柿子》究竟只是不斷沈溺在過往的回憶、不斷重複 (compulsion to repeat) 著過往的經驗？抑或藉由不斷的追想，將歷史記憶與現在經驗碰撞、擦出火花，一方面開展出新的意義與經驗，一方面促使歷史與傳統走出封閉的僵局、走向開放？如果我們以片中的靈魂人物姥姥來判斷的話，不難找出答案。姥姥的開放與自我否定說明經驗主體不斷求新、求變的典範。是故影片以較輕鬆、略帶嘲諷的手法處理政治議題，就連姥姥的死亡也同樣透露出一種人坦然面對命運終結的平靜與祥和。影片在呈現家人的哭泣、院子中空蕩的藤椅、老家柿子樹上斷了線的風箏等哀悼姥姥去世的幾個鏡頭裏，更凸顯出形式與內容的分離。不見典型的哭喊與哀悼場面，反而以幾近無聲的方式刻意將劇中人物對逝去親人的哀傷或痛苦以極為低調手法處理。凡此種種都顯示出時間距離的介入，而非當下的立即感受，表現出回憶主體賦與過去回憶嶄新意義的痕跡。

三、救贖

有感於普斯特在《追憶似水年華》展現異於常人、鍥而不捨的回憶方式，班雅民不禁提出他的疑問：到底普斯特所急切尋找的是什麼

(Benjamin 1968: 203)？班雅民引述考克多 (Jean Cocteau) 的分析，考氏認為普斯特藉由回憶的方式征服或超越內心的悲哀，這種悲哀乃源於現在時刻本質上的不完美 (203)。班雅民亦認為普斯特回憶的動機乃源於對快樂的追求 (203)。這樣看來，回憶應具有救贖的可能 (McCole 259; Hansen 182)。班雅民關於救贖的看法，可以從他的「辯證圖像」(dialectical image) 與「淨世時間」(Messianic time) 略窺一二。

班雅民闡述辯證圖像的觀念如下：

這些圖像的歷史定位並不僅僅告訴我們說，它們屬於特定的時間；最重要的考慮是：這些圖像是在特定的時間進入可讀狀態。不僅如此，這個「進入可讀狀態」的動作更在圖像內部的律動裡構成特定的轉折點。每一個現在都要受與它同時存在的圖像所決定：每一個現在都是一個特定可知狀態的現在。其中的真實滿載時間，接近飽和。（這個飽和點就是有為心[intentio]的死亡，也就等於是純粹歷史時間或真實時間的誕生。）並不是說過去照亮現在，也不是說現在照亮過去，而是說：所謂圖像就是當時與現在接合而成為星陣，就像一道閃電閃過……只有辯證圖像才是真正的歷史圖像而不是舊時代的圖像。（Benjamin 1989: 50-51，引述自廖朝陽 18）

班雅民的「真實時間」(the time of truth) 與傳統封閉、直線式的時間不同。「真實時間的特點就是可以跳接組合，讓來自不同時代的圖像在同一時間『進入可讀狀態』」（廖朝陽 19）。辯證圖像之「可讀」在於其可被辨識 (the image at the Now of recognizability)。真實「滿載」時間 (truth is loaded to the bursting point with time) 則強調辯證圖像是在「現在點」(now-time) 上閃現的歷史圖像 (historical images)，使得過去 (the Then) 與現在 (the Now) 並置，從中呈現完整的歷史全貌。

班雅民理論的終極關懷是神學色彩濃厚的淨世思想 (Messianism)，包括淨世時間與救贖 (redemption) 的可能。班雅民的時間觀不同於傳統歷史主義的時間觀。歷史主義的時間觀以一種直線式、刻度式的模式

分割或組織時間，所以過去是死的、不可改變的，未來是不可知、充滿變數的；班雅民則提出「現在點」(now-time) 的觀念，作為呈現淨世時間的一種模型與方式：

班雅民的現在點既非一瞬間、亦非持續的現在，它可將瞬間結構歷史化，使瞬間成為中斷，同時將現在壓縮為點狀的根源並擴展其歷史內容為無限，成為人類歷史的縮影。（Osborne 145）

現在點使得過去和現在發生碰撞，使得整體得以瞬間呈現，具體而微的呈現了淨世時間的層次，是一種有限的完美，雖無法使過去的不完美消失，但是至少可以使被壓抑、埋沒、遺忘的聲音重現。但是現在點仍是有限的、俗世的時間，不等同於神學的、無限的淨世時間。淨世時間是「時間的切斷、終結、消滅」（廖朝陽 24），是絕對無限的狀態，也是超越人類想像範圍的一種外在的層次 (exteriority)。救世主的降臨象徵時間的終結與完成 (time as a totality)，因此淨世時間是一種外在的層次，非人力能及。但是透過「現在點」，我們可以使有限時間盡量接近無限時間的「歷史整體呈現」，以便站在一個較超越、開放的觀點檢視過去、呈現歷史的「全貌」。

對班雅民而言快樂的泉源在童年的時光，同樣在《紅柿子》一片中，王童藉由童年的回憶，將觀眾帶回民國四、五十年代，以影像記錄童年生活無憂無慮的快樂，因而懷舊色彩極濃厚。透過幼年的回憶，王童以極為平淡的手法「平鋪直述一個家族在大環境變動下生活的辛酸苦樂」（呂敏華 110）。片中較具悲情色彩的政治情節（如父親任務失敗丟官、福順坎坷的逃難經歷等）也被刻意淡化，使全片的風格保持著溫馨、幽默的調性，呈現出「現在點」介入過去事件的風貌，站在一個以整體歷史呈現為前提的超越觀點回顧歷史。



圖三：送葬行列與軍人行軍隊伍錯身而過

本片以姥姥的死亡作結，而姥姥的死帶有解放的力量：「只有經過死亡，精神才能成為靈魂，獲得自由」(Benjamin 1977: 217, 引自廖朝陽 20)。用姥姥自己的話來形容：她死後靈魂便「飛呀！飛呀！飛到天上去拜見老天爺了。」姥姥的死也把鏡頭又帶回大陸老家院子中的柿子樹，象徵姥姥的回家或回歸原點，完成生死的循環。這種「由生而死，死中得生的逆轉」(廖朝陽 21)清楚的呈現在姥姥送葬的一幕。送葬行列與軍人行軍隊伍錯身而過，各奔東西，象徵片中一直糾葛纏繞著回憶主體的舊有威權時代的意識型態，就此分道揚鑣，使主體獲得自由、解放，得以衝破記憶的牢籠。

引用書目

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968.
- . *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

- . *One-Way Street and Other Writings*. Trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London: NLB, 1979.
- . *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. Harry Zohn. London: Verso, 1983.
- . "N." Benjamin: *Philosophy, History, Aesthetics*. Ed. Gary Smith. Chicago: U of Chicago P, 1989. 43-83.
- Hansen, Miriam. "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology.'" *New German Critique* 40 (1987): 179-224.
- McCole, John. *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca: Cornell UP, 1993.
- Osborne, Peter. *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. London: Verso, 1995.
- 王童（導）。《紅柿子》。中央電影事業股份有限公司。VCD 版。台北：先鋒，1995。
- 王童、陶述、劉效鵬、王小棣、王浩威。〈《紅柿子》是自傳電影？還是時代電影？〉。《中國時報》，1996 年 4 月 1 日，22 版。
- 呂敏華。〈王童、《紅柿子》及其電影創作觀〉。《影響》69 (1996) : 106-15。
- 李鴻瓊。〈《紅柿子》中的入框與出框〉。1999。〈<http://www.cc.ntu.edu.tw/~cliao/pers/li>〉。
- 。〈脫落與縫合：以《紅柿子》等數部電影為例探討班雅民與拉康理論中框的邏輯〉。本專輯。2003。
- 胡幼鳳。〈王童影像人生紅柿子的回憶〉。《聯合報》，1996 年 3 月 24 日，21 版。
- 黃涵榆。〈和班雅民再看一眼《紅柿子》：影像、記憶與懷舊電影〉。1999。〈<http://www.cc.ntu.edu.tw/~cliao/pers/huang>〉。
- 廖金鳳。〈「你家的事情」的《紅柿子》——一個「作者論」的反證〉。《影響》73 (1996) : 122-24。
- 廖朝陽。〈超文字、鬼魂、業報：從網路科技看班雅民的時間觀〉。《中外文學》26.8 (1998) : 8-31。
- 編輯部。〈王童的紅柿子記憶〉。《世界電影》328 (1996) : 169-71。

儲湘君，中山醫學大學通識教育處講師。