

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 「我感受到…父親的亡魂」：艾騰·伊格言電影中的創傷與翻譯

” I felt... the ghost of my father” : Trauma and Translation in Atom Egoyan's A Portrait of Arshile and Ararat

doi:10.6752/JCS.201309_(17).0003

文化研究, (17), 2013

Router: A Journal of Cultural Studies, (17), 2013

作者/Author：蕭瑞莆(Juey-Fu Hsiao)

頁數/Page：45-86

出版日期/Publication Date：2013/09

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.201309_\(17\).0003](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201309_(17).0003)



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



“I felt ...the ghost of my father”:
Trauma and Translation in Atom Egoyan’s *A Portrait of Arshile and Ararat*

Juey-Fu Hsiao

「我感受到……父親的亡魂」：
艾騰·伊格言電影中的創傷與翻譯

蕭瑞莆

本論文首先在2009年文化研究學會十週年會議發表。討論短片《Arshile的畫像》的部分修改自發表於中國比較文學學會第九屆年會暨國際學術討論會的會議論文：〈語言中的陌生性：艾騰·伊格言的A Portrait of Arshile〉。以下對話是《A級控訴》的一個關鍵點。拉非(Raffi)在黑暗房間的感受如何可以擴大外延至觀影者，並進而觸發觀影者與作品產生傳會性關係，是論文所討論的重點之一。感謝兩位匿名論文審稿人細心的閱讀並給予關鍵且精闢的建議。

蕭瑞莆，實踐大學應用外語系副教授
電子信箱：rhsiao@mail.usc.edu.tw

摘要

人類在上一個世紀完成許多壯舉也同樣地留下一些對生靈包括人類自己都無法磨滅的傷害，例如種族大屠殺。亞美尼亞裔加拿大導演艾騰·伊格言的《A級控訴》(2002)作為首部有關發生於1915年至1923年的亞美尼亞種族大屠殺電影，至今仍引發爭議。爭議焦點多在電影作為再現歷史的媒介是否為達美學效果而犧牲了歷史真實。這個疑問其實是個古老問題，口述、文字及影像如何可能代表、詮釋、或翻譯所指物或事件。同時，在大屠殺受難者一代接著一代逐漸凋零的現在，更重要的是《A級控訴》如何處理否認種族大屠殺的後續效應，並自種族大屠殺後世代的位置(加拿大多元文化主義語境的亞美尼亞離散族裔，以及其他族群)反省歷史文化遺產的意義。伊格言與伊恩·貝福在《字幕：論電影中的外異性》指出，「每一部電影都是外國電影，外異於某處某一位觀眾，且並非僅就語言而言」。我們不禁好奇，之於伊格言什麼是翻譯？為何需要翻譯？以及參與翻譯活動如何使主體與客體對象發生轉變？本論文整理主張保持外國語陌生/外異性的翻譯觀，如班雅明、里克爾、與安竹·班哲民的語言哲學，以及他整理拉普郎虛對佛洛伊德無意識的討論，亦即「無意識作為(被)翻譯」的場域，嘗試描繪伊格言的翻譯觀。進而援引賀棚的「後一記憶」以及「家人觀看/觀看家人」的觀視位置，閱讀短片《Arshile的畫像》(1995)以及《A級控訴》的重要片段。我要指出，伊格言透過拉非與希莉亞的對話場景側面提出他的翻譯觀，並回應美學相對於歷史真實的爭議。發生於黑暗房間的事件是觀影活動的寓言，歷史事件如何向我們顯現，端看是否能夠打開所謂自保的身分認同的疆界。

關鍵詞：艾騰·伊格言、《Arshile的畫像》、《A級控訴》、物/事件、黑暗房間、後遺性、(反向)傳會、翻譯、後一記憶

Abstract

Human beings in the last century have accomplished great things but we have also caused irreversible damage and harm to all forms of life. Genocide is one such example of atrocities on a scale unprecedented in previous human history. Armenian-Canadian director Atom Egoyan's *Ararat*(2002), since its release, has aroused debates and accusations in terms of sacrificing historical truth for the sake of aesthetic effect. As the first internationally produced and distributed full-length film about Armenian genocide(1915-1923), the critical opinions and debates are to be expected, since the anxiety and the following question is always there: Can speeches, words, and images sufficiently represent, interpret, and translate the referred object or event? On the other hand, as the survivors and people who experienced the genocide first hand gradually faded away, *Ararat* seems to be more concerned with the after effect caused by the denial of Armenian genocide. Thus, this film, involving Armenian Diaspora and other ethnic groups in the context of multiculturalism in Canada, launches the quest for and examines the multiple meanings of the so-called "cultural heritage."

Egoyan and Ian Balfour in their collaborated work, *Subtitles: on the Foreignness of Films*, point out succinctly, "[e]very film is a foreign film, foreign to some audience somewhere—and not simply in terms of language." This makes us wonder what it means to Egoyan by translation, why we need translation, and how the subject and object are both changed and transformed in the process of translating. To try and figure out the answers to these questions, we need to adopt an interdisciplinary strategy to connect (1) the conception of translation that strives to preserve the foreignness of/in language (e.g. Walter Benjamin and Paul Ricoeur's theory on translation), (2) Andrew Benjamin's philosophical reflections on words and meaning in relation to translation, and (3) Jean Laplanche's insistence on the unconscious as the "à traduire" (to translate/to be translated). Finally, by invoking Marianne Hirsh's concepts of "post-memory" and "familial looking" as supportive argument, I will read and discuss *A Portrait of Arshile* and some key scenes in *Ararat* to highlight that the possible answers to the previous questions may lie/hide in the dialogue between Raffi and Celia when Raffi visited her at the detention center. The event in and surrounding the dark room mentioned in their dialogue may be an allegory for film-viewing and remembrance.

Keywords: Atom Egoyan, *A Portrait of Arshile*, *Ararat*, *pragma*, dark room, Narchtraglichkeit (after effect), (counter-)transference, translation, post-memory

一、一段對話、多重議題出現

（拉非〔Raffi〕與希莉亞〔Celia〕在拘留所的會客室見面。他展示數位攝影機螢幕上的影像給希莉亞看）

希莉亞：為什麼讓我看這個？

拉非：這是起源，從對此地的記憶直接到相片，到素描，到油畫。妳叫我去那兒。我必須放某個東西在心裡。如果有任何事發生，它將發生在這兒。我打算犧牲一切。然後，昨晚當我們坐在那黑暗房間裡，當我聽到他打開膠卷罐，我感受到它了。

希莉亞：你感到什麼？

拉非：他的亡魂，我父親的亡魂。¹

這是加拿大亞美尼亞裔電影導演艾騰·伊格言(Artem Egoyan)《A級控訴》(*Ararat*, 2002a)影片結束前的關鍵片段。它涉及伊格言影片長久以來直接或間接企圖處理的議題以及持續面對的挑戰。例如，媒體科技（照相機、錄音機、〔數位〕影音攝錄影機等）是參與記憶保存與創傷經驗再現、甚至是角色形塑身分認同之辯證過程的重要媒介與場域；身分可塑性的另一面向是家（與家庭成員）／國的可塑性；因此，流散族裔主體文化歷史建構與（視覺）媒介轉換（相片、繪畫、影片）形成既類比又互補的關係。這些議題同時圍繞著另一個更深刻的問題，那就是，對置身於**加拿大多元文化主義語境**之亞美尼亞流散族裔主體而言，什麼是歷史文化的起源（如果有的話）？如何一方面持續活化亞美尼亞歷史文化，另一方面積極介入主流文化，面對必經的衝突並與之展開協商？挑戰多元文化主義此文化政策模子，不同文化族群之流散族裔主體不但應避免成為馴化流放能動性的文化祭

1 此對話引自電影版本。拉非原以為追溯戈爾基(Arshile Gorky)畫作的起源、回到阿特瑪(Aghtamar)小島、拍攝島上教堂的聖母與聖子圖像，可以為自己找到問題的答案，或遇見讓自己可以真正在乎並明白父親死亡訴求的事物，結果卻令其失望。對照伊格言所寫的劇本，我們發現兩人對話中的一小段遭刪除：拉非回應希莉亞的問題，「發生了嗎？」「沒有。什麼也沒有。希莉亞，妳無法想像我是多麼失落」(2002b: 100)。我認為，透過拉非的失落，伊格言的劇本更清楚地說明歷史文化之於身分認同的意義不在於單純地回到歷史的起源，而在於主體如何與不同的歷史詮釋交鋒，歷經試煉，並參與身分再造的體悟過程。

品，更應不斷重新思考自我／他者、歷史文化以及國家／族裔等疆界議題。對伊格言來說，這些議題與挑戰皆匯集於媒體科技如何透過（視覺及文字）語言再現、詮釋或翻譯歷史文化；在層層媒介轉載之下意義所產生的質變以及此質變對主體建構的重要性。

一般而言，文化差異可表現在族群、宗教與社會階級差異等不同面向。但在加拿大社會，文化差異主要是透過語言差異被表述；英語和（魁北克地區的）法語為官方語言，透過官方語言之設立，所謂文化差異以及差異所帶來的階層關係亦被建立。²語言雖然作為主要的文化差異符號，卻無法也不應藉由（為意義服務之）翻譯將此差異消弭。翻譯的課題以及如何定義加拿大特性(Canadian-ness)在加拿大英法雙語政策、多元文化主義語境內，顯得既日常且特異。³

-
- 2 西蒙(Sherry Simon)指出，雖然文化差異可表現在族群、宗教與社會階級差異等不同面向，在歷史上，加拿大社會中的文化差異卻主要是透過語言差異被表述。自1763年的the Plains of Abraham之役，新法(New France)敗給大英帝國後，現代化概念下的加拿大便開始其文化認同的雙重性或分裂，語言就是此差異的主要符號(1992: 159)。西蒙批評加國兩大官方語言（英語與法語）間存在著近乎內部殖民的不對等關係，翻譯（特別是魁北克法語文學的英譯）涉及語言文字（或文本）如何具現自身與他者或他異性(alterity)，進而建構出文化差異典範。因此翻譯的倫理問題在加拿大是一個持續且迫切的問題。西蒙分析現當代魁北克文學，指出其文本內共居著數種語言與異質符碼形式，用來抗拒翻譯（法翻英）成為文化「讓渡」的企業，此文本形式就是一種反（內部）殖民策略。另外，蒙克(Katherine Monk)開宗明義指出加拿大文化的根本現象是，「我們絕對古怪。我們都是家庭功能失調的小孩」(2001: 4)。蒙克用「家庭功能失調」、「加拿大學生身分」來比喻加拿大的雙語政策，並指出加拿大文化學生身分認同的衝突，自其誕生的一刻便開始；她整理此愛恨交織衝突修辭，包括：「加拿大身分認同危機」(the Canadian Identity Crisis)、「統一問題」(the unity question)、「西部疏離」(Western alienation)以及「加拿大遺產部」(the Ministry of Canadian Heritage)(ibid.)。也就是說，既使官方訂定了英法雙語政策，其本身亦存在著文化位階不平等之問題，更遑論此政策可能掩飾不同族裔間的文化差異及衍生之文化霸權現象。
- 3 為了取代現存之英—法二元對立模式或英、法與原住民及其他族裔之三者構成模式，伊格言採「九頭蛇」(the Hydra)此多個且快速變換頭部的神話角色來描繪加拿大文化身分認同想像。他解釋：「我們的電影工作者目前『都在結尾開放的敘事可能與電影表達架構下，參與尋找這個新構成且持續變化的加拿大特性』」(Tschofen 2005/2006: 46)。不同於二元對立與三者構成模式的停滯現象，「九頭蛇」表現出迅速變化的再生力。

以某種媒介表達、敘述自己的故事對伊格言而言是摸索進而打造身分認同重要的管道，但在（視覺及文字）語言的溝通功能之外，不應忽視其連帶效應，即語言的無意識（這是精神分析的翻譯所強調的重點，請見以下論述）。在伊格言作品中，無論是角色（自我）命名、從事角色扮演或重複儀式般的活動，或是在媒介轉換與不同脈絡之下，不同語言（英語、亞美尼亞語、法語）訴說著（可能相同的）故事，似乎都在告訴我們（每一次）差異的重要性。所以，詮釋或翻譯以及建構身分認同的工作不能也不曾停歇。

伊格言與伊恩·貝福(Ian Balfour)合編的《字幕：論電影中的外異性》(*Subtitles: on the Foreignness of Films*)開宗明義地指出，「每一部電影都是外國電影，外異於某處某一位觀眾，且並非僅就語言而言」⁴(2004: 21)。在此，不同於一般人們視語言為主要的文化差異符號，以及字幕的功能在於翻譯影片角色所說的外語以達意義溝通之目的，伊格言與貝福強調，我們需要的不是區分他—我、如新聞報導對圖片的附加說明，而是可以跨越自身界線並與他者產生關連的字幕影像(*ibid.*: 30)。換句話說，雖然我們需藉字幕進入自身之外的陌生世界，字幕絕非也不應馴化此他異性。反之，字幕喚醒並觸動觀影者自身對他異性的認知與再定義，並進一步與之產生關連。

除了語言間的差異，伊格言與伊恩的看法更涉及語言內的差異或他異性。也就是，語言文字是否足以完全顯現自身(*the word to be present as itself*)之哲學性問題。(Benjamin 1989: 159-161)這樣的思考模式傾向視翻譯的問題為語言本身的問題，而不附屬於所指物(*the referent*)或意義。從這個角度出發，我們可以重新審視所謂美學與歷史的衝突是否截然對立而產生以美學之名犧牲歷史真實的爭議。伊格言的《A級控訴》作為第一部處理亞美尼亞種族大屠殺的長片，⁵不僅觸及敏

4 英文原文：“Every film is a foreign film, foreign to some audience somewhere – and not simply in terms of language.”

5 所謂亞美尼亞種族大屠殺是發生在1915年至1923年間，奧圖曼土耳其政府對安那托利亞東部（eastern Anatolia，現今屬於土耳其領土）的亞美尼亞族群發動之系統性的驅逐、土地徵收、誘騙遷移、虐殺、屠殺，並導

感的政治與外交議題，更因為涉及歷史或歷史真實的問題而引起諸多兩極意見。‘同時，「每一部電影都是外國電影，外異於某處某一位

致大量人口飢餓而死的歷史事件。但直到今日，土耳其政府仍不願承認此暴行，甚至將生還者的證詞扭曲為受到亞美尼亞國家主義者誘導之政治宣傳。雖然伊格言早期影片已隱晦地處理亞美尼亞種族大屠殺，並呈現亞美尼亞流散族裔在加拿大多倫多的文化錯置經驗（請參見Lisa Siraganian [2007]），直到《月曆》(Calendar, 1993)導演才將鏡頭帶到1991年脫離蘇聯獨立的亞美尼亞共和國(the Republic of Armenia)。本人發表於1997年的〈尋找視窗外的身分認同：談艾騰·伊格言《月曆》中多元視觀的創造力〉以羅蘭·巴特的「刺點」(punctum)以及精神分析的「透工」(working through)概念，初步探討當個人歷史經驗與族群歷史記憶產生衝突時，主體試圖（透過重複創傷場景）面對、理解、進而處理創傷的過程。我認為，事件的關鍵記憶並不在「大敘事」內（不在那講究採光與構圖的教堂照片），反而藏身於不經意被（攝影師、妻子與導遊三人座車）闖入（而以DV拍攝）的綿延羊群。

- 6 土耳其政府至今仍未正式公開承認並對發生於第一次世界大戰期間的亞美尼亞種族大屠殺事件公開道歉。前註提及之Lisa Siraganian的文章分析土耳其政府不願承認此暴行的原因。一個歷史性的轉捩點是2007年土耳其一亞美尼亞裔作家丁克(Hrant Dink)因公開指責1915年事件為一種族大屠殺，而遭人在他工作的報社前刺殺身亡。他生前還曾因「冒犯土耳其」(insulting Turkishness)之罪名而受審。在此之前，2006年的諾貝爾文學獎得主帕慕克(Orhan Pamuk)也曾因相似狀況受審。2008年12月中旬兩百位土耳其有識之士終於團結起來，為此事件在網路上發起公開的道歉聲明（此聲明另有十二種語言之翻譯版本）。雖然聲明中稱此事件為「重大災難」(the Great Catastrophe)而非種族大屠殺(genocide)，但相較於當年《A級控訴》在土耳其首映前遭到恐怖攻擊威脅而暫停，這已是打破土耳其最大政治禁忌的勇敢負責行為。此聲明一出，引發各種不同的迴響，紛紛上網簽名支持或回應此一道歉聲明。此道歉聲明之網址為：<http://www.ozurdiliyoruz.com>。另外，對《A級控訴》持負面評價的論點也十分分歧。例如，馬科維茲(Jonathan Markovitz)指出論者對伊格言沒有把握機會真實呈現20世紀首次大屠殺慘絕人寰的景象感到失望(2006: 235)；伐加必迪恩(Hrag Varjabedian)認為此作品太強調書寫真實歷史，僅著重記憶的具體面向，缺乏自我反身指涉性而無法觸及災難的影響(2007: 147-151)；達爾達(Asli Dalal)則從歷史角度提出批評，指出影片的「真實宣示」與批判土耳其政府的否認政治不但維持了否認，而且為了凝聚亞美尼亞流散族裔間的共識，反而加深人們對此否認的需要；同時，此作品醜化土耳其人，不區分奧圖曼帝國與土耳其共和國的過渡期政府(2007: 408-409)。再者，達爾達認為電影中有關畫家戈爾基的史料與事實不符(ibid.: 427-429)。然而，即使對於種族大屠殺一詞是否適用於亞美尼亞遭受的不人道迫害至今仍存爭議，如果我們參考國際法對於大屠殺的定義以及相關案例的討論，不難認定當時由奧圖曼帝國過渡到現代土耳其共和國的青年土耳其黨員(Young Turks)政權對亞美尼亞裔發動種族大屠殺，應是不爭的事實。

觀眾，且並非僅就語言而言」的概念，不但聯繫到超越以訊息溝通為唯一目的的語言觀，甚至，它也是導演處理語言與（自我）命名之於身分認同、文化再現、歷史記憶、創傷以及否認等複雜議題的基礎。

也就是說，作為亞美尼亞大屠殺生還者第三代的電影導演伊格言所處理的問題，不在於以影像再現所謂歷史真實或亞美尼亞大屠殺此事件的起源，而比較在於我們該如何面對處理懸而未決的歷史，特別是創傷性的歷史，以及否認所造成的殺傷力（小至家人間的關係如希莉亞與阿尼，大至土耳其政府否認大屠殺事實）。同時，伊格言藉由以下兩個重要場景提出問題，邀請觀影者涉入，探詢解答與之產生關連：

（一）片中大屠殺第四代亞美尼亞裔加拿大男孩拉非與同樣出生於加拿大的土耳其裔阿里(Ali)兩人就「大屠殺是否發生？」「土耳其政府應否負責？」的問題，彼此交鋒；拉非與阿里因為不同的族裔背景與家庭教育造就他們對歷史事件的不同詮釋。對他們來說，上一代的仇恨因這個交鋒的機會而成為眼前的衝突，但他們該如何面對？此交鋒是深化仇恨亦或開啓其他可能？（二）拉非自土耳其返回加拿大在邊境的海關處與海關官員大衛(David)的交談過程；大衛與拉非素昧平生，為何在退休前最後一天的工作中，竟因為透過詰問與聆聽拉非的故事，而改變了自己？同時，原本失落的拉非也因歷經某種啓發而獲得改變？

我認為，問題的根本在於如何面對陌生或外異，而面對外異的過程與處理懸而未決的歷史皆涉及詮釋與翻譯。首先，什麼是翻譯？英文翻譯(translation)的字首trans-有「橫貫」、「貫通」、「超越」，以及「變化」、「轉移」之意；與之相關的有「遷移」、「讓渡」(transfer)以及「交易」(transact)，而前者的名詞transference除了延續動詞有「遷移」與「讓渡」之意，更是精神分析理論的重要詞彙，意指「傳會」。⁷這使得翻譯不僅是文字語言的問題，也涉及精神分析

參見Raphael Lemkin(2009)以及Robert F. Melson(2009)。另外，2011年倫敦Taderon Press出版了一份有關1917年奧圖曼帝國如何對亞美尼亞人進行系統性的強迫遷移報告，亦可作為說明此歷史事實的參考資料。詳見Sarafian(2011/04)。

7 在《精神分析辭彙》（以下作《辭彙》）有關「傳會」的譯註中，譯者說

式的個人史與民族文化歷史。另一方面，什麼是陌生或外異？面對外異的語言文化或他者時將會發生什麼樣的互動？「外來是客」此概念隱含著什麼樣的主客權力關係？外來是融入還是（被）同化？誰可以擁有權力決定主客關係或其恆定性？會不會所謂外異，雖陌生竟也是如此熟悉，以致於原來在內部自身？所謂外異在內部自身，不僅是指加拿大如同美國基本上是一個由移民所組成之國家政體，此「身」亦涉及精神分析對象（客體）之於主體構成的重要性，並相關於倫理學主體有責任維護對象（客體）的他異性(alterity)。

也就是說，媒介轉換的複雜向度不僅涉及美學或政治問題，更關乎（角色／觀影者）主體建構與對象（客體或「物」）的心理關係。不同媒介承載著意義符號及其轉換，更挾帶著不可完全化約或對等交換的精神物質。實踐此轉換過程所發生的創造性效應與強調差異的翻譯理論和精神分析理論的翻譯觀十分接近。我認為我們應該在這個脈絡下閱讀伊格言的作品，正如丘芬(Monique Tschofen)所言，伊格言作品因探討影像本質與銀幕科技而聞名，但作為一個思想家，他的重要性不但在於持續追問語言與翻譯的功效，更重要的是，伊格言「因翻譯而凸顯出來的隱性或顯性的疆界理論嘗試」(2005/2006: 30)。

於是，如何再深入地探究並回應伊格言影音作品向我們提出的

明此字與翻譯的關係：「德文Übertragung來自動詞Übertragen，字面意義為『（能量、資產等）由一處傳輸運送到另一處』，『（書文等）由一處轉寫至另一處』，而由此衍生出『翻譯』、『（疾病）傳染』等意義，參閱《瓦氏德語字典》(Wabrig deutsches Wörterbuch)」(2000: 533)。我希望以「傳會」概念為核心，將之視為電影中角色主體以及觀影者面對文化歷史或觀看影片時的重要心理活動；這是一種創造性的活動，更是啟動與他者產生正向關連的重要過程。因為根據《辭彙》的說明，在傳會中主體重新體驗對雙親形象之矛盾雙重性，它雖可阻礙被抑制材料的回憶也就是作為抗拒的一種形式，但也表示治療過程鄰近無意識衝突，當重複強制表現在傳會中，即表示接近致病情結，亦即治療即將鬆開抑制(ibid.: 528-529)。同時，為了理想的治療，分析師應盡量將過程導向回憶，而非陷入重複。而當回憶無法完全時，分析師應透過「『建構』填補兒童期過往的空缺」(ibid.: 529)。由此《辭彙》進一步指出「在傳會中現實化的是兒童期衝突最主要的部分」(ibid.: 530)，這也涉及拉普朗虛重要的「誘惑場景」與「誘惑理論」(ibid.: 467-471)。另外，在分析場景中與「傳會」不可分割的是「反向傳會」，請參考《辭彙》頁110-111。

邀請？本論文嘗試連結主張保持外國語陌生／外異性的翻譯觀如班雅明(Walter Benjamin)與里克爾(Paul Ricoeur)、安竹·班哲民(Andrew Benjamin)的語言哲學，以及他整理拉普朗虛(Jean Laplanche)對佛洛伊德(Sigmund Freud)無意識的討論，亦即「無意識作為(被)翻譯」(the unconscious as the “à traduire” [to translate/to be translated])的場域，來重讀前面引言拉非與希莉亞的對話內容，並嘗試回應伊格言《A級控訴》所提出的問題。重讀在於再次審理此案件，重新審視大衛與拉非在黑暗房間的互動，為何拉非事後才能具體說出他感受到父親亡魂的出現。我要指出，此「黑暗房間事件」(雖然事件早在進入房間前即發生，離開後事件尚未真正結束)具體而微地體現了伊格言電影的核心重點，亦即，面對文化遺產、處理個人／族群歷史創傷所涉及的翻譯工作不僅止於語言文字的翻譯，而是一種翻譯無意識的工作。這過程涉及精神分析治療或精神分析場景中的「透工」(working through)。⁸另外，賀栩(Marianne Hirsch)提出的「後－記憶」(post-memory)概念以及「家人觀看／觀看家人」(familial looking)的觀視(影)位置，則進一步幫忙說明大屠殺後世代(以及所有觀影者)如何可以與歷史產生關連，並創意地回應事件後續效應。的確，翻譯的倫理是持續且迫切的，它不僅攸關於代表文化差異的語言翻譯，更與翻譯創傷息息相關，也就是與自身內外的他者相關。因此，若期待與他者和解並自我療癒，就無法迴避此「工作」。

8 「透工」是「分析藉以整合一個詮釋並克服此詮釋所引起之抗拒的過程。這是一個使主體接受被抑制元素並擺脫重複機制之宰制之精神工作。在治療中透工持續地進行，但它特別出現於治療顯得停滯以及抗拒雖被詮釋但仍持續作用的某些時期。相應地，就技術觀點而言，分析師的詮釋——主要在於指出相關意義如何重現於不同脈絡——有利於透工的產生」(Laplanche 2000: 329-300)。也就是說，透工雖然相當於傳會中的重複與被抑制記憶的回憶，因為受到分析師詮釋的修正，可以逐漸使被分析者(主體)脫離重複機制(ibid.: 330)。(反向)傳會、透工與回憶是分析的關鍵，其中包含(分析師的)詮釋、建構。據此，拉普朗虛進一步指出這是(分析師與被分析者)對無意識的翻譯、解譯(de-translation)與再譯(re-translation)的工作。請參見Laplanche(1992)，文後將再說明。

二、翻譯的倫理：保持外國語的陌生（他異）性

什麼是伊格言的翻譯觀呢？此翻譯觀又如何體現於《A級控訴》？爲了嘗試描繪此翻譯觀並在翻譯史上尋找其可能的位置，我先繞道進入強調保留原文陌生／外異性的翻譯理論脈絡，進而銜接精神分析的翻譯。⁹希望藉由初步的理論爬梳可以建立對話的基礎。

讓我們從貝海曼(Antoine Berman)發表於1985年的〈翻譯與陌生／外異的試煉〉(Translation and the Trial of the Foreign)開始。受到海德格評論賀德林翻譯希臘悲劇之啓發，貝海曼清楚地指出翻譯就是「陌生／外異的試煉」(the trial of the foreign)(2002: 276)。由此貝海曼進一步檢討翻譯工作經常發生的自我本位主義，並主張翻譯的倫理就是接受外國語的陌生／外異性。如此一來所謂來源語(source language)或被譯語(translated language)便可以異化翻譯語(translating language)或目標語言(target language)。也就是，透過保留外國作品中的／陌生外異性，譯文／翻譯語或目標語言可以歷經改造、修正。

貝海曼整理翻譯（小說）時普遍發生的「種族中心主義」傾向，¹⁰並指出這些扭曲來源語或被譯語的翻譯的原則都肇因於希臘哲學柏拉圖主義的二元區分：精神與字母、意義與字、內容與形式，以

9 所謂精神分析的翻譯指的是拉普朗虛承接（並進一步發展）佛洛依德提出之分析師的詮釋。與拉岡(Jacques Lacan)之「無意識像語言般地被結構」不同，拉普朗虛強調佛洛依德後設心理學的要旨在於說明了語言的發生屬於「前意識」(pre-conscious)此「次過程」(secondary process)，所以無意識是一種雙重銘記(double inscription)。拉普朗虛進而主張「無意識作爲（被）翻譯」的概念。請參見Fletcher(1992)。

10 此十二個傾向包括：一、合理化(rationalization)，二、明晰化(clarification)，三、擴充(expansion)，四、變高貴及大眾化(ennoblement and popularization)，五、品質弱化(qualitative impoverishment)，六、量的少化(quantitative impoverishment)，七、破壞韻腳(the destruction of rhymes)，八、破壞基礎之符號演繹網絡(the destruction of underlying networks of signification)，九、具破壞性的語言模式(the destructive linguistic patternings)，十、破壞通用語之網絡或其奇特化(the destruction of vernacular networks or their exoticization)，十一、破壞表達與慣用語(the destruction of expressions and idioms)，十二、抹除語言的複疊(the effacement of superimposition of languages) (2002: 280)。

及可感知理解與不可感知理解等等之區分。也就是說，受到此哲學觀的影響，這種本位主義的翻譯原則旨在「生產更清晰、更優雅、更通順，比原文更純正的文本。他們摧毀了字以推崇意義」(ibid.: 288)。

因此，貝海曼建議我們需要其他的翻譯圖式(*figure of translation*)以構思翻譯的原則。他提出以直譯(*literal translation*)來取代「種族中心主義」傾向的翻譯。直譯當中所謂的「『直/字』(*literal*)意指：緊貼(作品的)字。對字下苦工(*labor on the letter*)。」他甚至直言，「對字下苦工的翻譯比(歸)復(償)還意義更原創。」¹¹正是透過此勞心勞力，一方面恢復作品特殊的表義過程(它豐富性遠超過其意義)，以及，另一方面改造翻譯語」(ibid.:288-289)。如此，貝海曼認為不拘泥於歸還意義，翻譯所扮演的改造性角色(*transformative role*)才能真正開展(ibid.: 289)。我認為，這樣的理念賦予他者或外來語如觸媒般的角色，引導翻譯語產生創造性的變化。

保持外國文本的陌生與外異性，以及翻譯的重要性並不僅是追求意義的傳達，而較在於透過翻譯工作更新翻譯語(目標語)。這些概念可以追溯到19世紀德國學者史來馬克(*Friedrich Schleiermacher*)發表於1813年的〈論翻譯的不同方法〉(*On the Different Methods of Translating*)，以及1920年代班雅明的語言哲學以及他對譯者工作的看法。前者認為，譯者應大量翻譯外國作品並將讀者帶至外國作品「與陌生/外異遭逢」(*encountering the foreign*)，如此可幫助德國文化語言的發展(2002: 53-55)。後者在〈譯者天職〉(*The Task of Translator*, 1923)指出，原文與譯作之間的關係必須重新回歸到語言本身的問題被討論。亦即，翻譯不附屬於意義而是語言自身的問題。進一步說，翻譯表現出了語言間主要的互惠關係(2002: 77)。所謂互惠的關係指的是翻譯不在於追求譯文與原文的相似性，而是，譯作不但是原文的來生再世(*Fortleben, afterlife*)，它更啟動了原文的改變。翻譯或曰譯作，這發自原文來生的作品，使原文改變、更新；同時更重要的是，

11 文本之英譯為“originary”，此新鑄印之字與「原初」(*original*)不同之處在於「原初」有一個自身之外的起源。

翻譯也改變了翻譯語（目標語）的語言。於是，彼此互惠的關係推進兩者進入成熟的歷程。我們看到貝海曼的主張與此呼應：保持來源語或被譯語之陌生／外異，翻譯語或目標語言可以歷經改造、修正。

班雅明極力反對那種生產意義的翻譯理論，並主張應採直譯句構的方式，使翻譯呈現破碎花瓶般的碎片狀，「句構的直譯完全摧毀意義複製的理論同時對理解是直接的威脅……因而沒有任何直譯的例子可以基於保留意義的慾望。劣譯無節制的特許較有助於服侍意義，但對文學與語言而言正好相反」（2002: 80）。此處班雅明欲強調，傳統翻譯概念談論之忠實與特許等概念其實僅達意義再製的層次，屬劣質翻譯，無法企及更繁複寬廣之文學與語言的層次；而譯者的工作卻應朝向語言整體。他繼續闡述直譯與語言整體之間的關係，「必要地，因此，要求直譯……需在一個更有意義的語境下被理解。欲黏合一起的花瓶碎片需在最小細節彼此吻合，雖然他們不需彼此相似。同樣的方式，譯作，不必相似於原文之意義，必須深情地每個細節體現原文之演繹模式，故使原文及譯作兩者可被辨識為更偉大語言的碎片，正如花瓶的部分……可以被達成透過句構的直譯，這證明字而非句子是譯者的首要元素」（ibid.: 80-81）。譯作含納而體現原文的演繹模式，從直譯其句構做起，保持兩者作為更偉大語言片段的可辨識狀態。

另一方面班雅明強調自由翻譯，「語言之流變的自由」（the freedom of linguistic flux），因為「這是譯者的工作釋放出他自己語言中受到其他語言魔咒的純語言，釋放那囚牢在作品中的語言，在他再創的那一作品中」（ibid.: 82）。翻譯的工作即是再創作，釋放彼此（翻譯語及原文）語言中的「純語言」（pure language），亦即釋放「語言之流變」（linguistic flux）¹²。

當代學者安竹·班哲民則從哲學史的角度談哲學與翻譯的問題。他在1989年出版之《翻譯與哲學本質：文字新論》（*Translation and the*

12 胡功澤的〈班雅明〈譯者天職〉中文譯文比較研究〉對照德文原文，比較不同版本之中譯與英譯。此處「語言之流變」（linguistic flux）的中譯參考自其討論，一般中譯皆譯為「語言之流」，但，班雅明文中有關語言之流的討論似乎也指「成長」與「運動」，故本人改譯為「流變」。詳見胡功澤(2009)。

Nature of Philosophy: A New Theory of Words)推崇佛洛伊德與班雅明對現當代語言哲學或翻譯論述的貢獻。首先，班哲民認為班雅明的〈說故事者〉(The Story Teller)分析了故事與訊息兩者根本的差異在於時間性(temporality)，「訊息的價值無法存活過其新聞時刻。它只活在此刻；它只能完全投降於此刻並不費時自我解釋。故事則不同。它不消耗自身。它保持它的力量甚至能夠許久後釋放之」(1989: 88)。對於時間性的問題，班哲民認為可以聯繫到〈譯者天職〉中所說的「譯作做為原文來生再世」的概念。班哲民指出，譯作或翻譯表現出語言的特質，那便是可譯性，透過(語言的)可譯性，班雅明不但重新探討了所謂原文與譯作間的關係，逆轉兩者間的前後、主從位階，更使譯作反過來幫助原文繼續，正如同故事「保持其力量甚至能夠許久後釋放之」，「正因可譯性原文緊密聯繫著翻譯。……我們可稱此聯繫是自然的，翻譯由原文產出——由其生命不如多過由其來生再世」(ibid.: 90)。換句話說，原文、譯作間緊密聯繫著的可譯性，以來生再世的概念(在譯作中)彼此互惠、歷經改造而繼續存活。

班哲民接著指出，班雅明〈譯者的工作〉所說之純語言或「語言之超歷史親屬關係」(suprahistorical kinship of language)並非起源或先行的存在模式，花瓶碎片的說法也非旨在恢復其原狀，而是指向未來的「統一或整體的可能性，在此花瓶的部分維持部分但處於一種廣義的同在一起之內。此整體性的根本在於差異的出現」(ibid.: 101)。也就是，此整體概念的性質並非同一，而是差異。班哲民進一步闡釋，所謂純語言以及差異同在之整體性質，可以用和諧(harmony)表達，亦即，由差異所形構之整體的本體論，脫離停滯的(stasis)本質主義，而轉向由協議(agreement)與變化(variance)相互啟動的生成(ibid.: 105)。

針對哲學工作與精神分析工作的連通性，班哲民整理《翻譯與哲學本質：文字新論》的概要，進一步在1992年的〈翻譯起源：精神分析與哲學〉(Translating Origins: Psychoanalysis and Philosophy)指出在翻譯與精神分析的起源內部鑿刻了一個無可避免的過程，那就是「後遺性」(deferred action)¹³也就是，對精神分析或翻譯而言，它們的「起

13 安竹·班哲民的“Translating Origins: Psychoanalysis and Philosophy”(收錄

源」就已經是「後遺性」的效果。這是十分關鍵的重點，關注「後遺性」使得起源概念（無論是就翻譯而言的原著，或是就精神分析而言之抑制〔repression〕或其對象）不再是一種線性時間往返「同」(the Same)之重複邏輯下的產物，事件日期也非僅如年表可資引述之單點；相反地，因為「後遺性」隱含運動及時間的距離，起源的重複轉向以「再次而更新」(the again and the anew)之邏輯運作。如此，事件不再以目的論或序列持續之時間性存在，而以複合體(complex)顯現。事件日期之「單一將成為物／事件(*pragma*)；亦即複雜性的比喻，單一性作為引用複雜的後續效應」(1992a: 28)。在此，起源之存在總已被翻譯，亦可被理解為非起源(anoriginal)就它本身作為一複數性場域而言。

*pragma*此字源為希臘文，意指物／事件。此概念首先出現於《翻譯與哲學本質：文字新論》，班哲民特別指出，佛洛伊德精神分析對於翻譯理論的重要性需從他與布羅伊爾(Josef Breuer)分道揚鑣的事件來看。他解讀佛洛伊德與布羅伊爾兩人往來的信件，指出兩者之歧見在於，從催眠到對談，佛洛伊德重新看待癡狀以及其意義，並強調，「成為重要的是……幻想的創造；換言之幻想本身構組所涉及的過程。因此自癡狀賦予意義及衍生意義的容量或能力需落在意圖與最終的意指之復原的視界之外」（1989: 126，粗體為本文作者所加）。也就是說，佛洛伊德精神分析（特別是在《夢的解析》、無意識理論之後）的基礎在於，放棄「事件→象徵化→歇斯底里癡狀」如此簡潔區分裡外、因果的公式，而提出一種意圖不再作為意義之基礎的語意學，或就符號演繹的結構而言，「……意符與意指間的關係不再構成意義的基礎，如果意符的功能僅被視為意指的實現」(ibid.)。

因為，上述發生的是層層翻譯的過程，首先，癡狀或夢的顯內容(manifest content)是隱內容(latent content)的翻譯，亦即癡狀或夢已經

於*Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*)闡述此概念。根據《精神分析詞彙》的條目說明，「後遺性」之德文為Nachtraglichkeit（名詞），nachtraglich（形容詞與副詞），中文可以譯為「後遺性」，「後遺的」，「後遺地」，是「……指以前的經驗、印象、記憶痕跡，後來將會依據新的經驗，以及因為進入另一階段的发展，而被重塑。如此一來，他們會同時被賦予一個新的意義以及一種精神效力」(2000:37)。

是翻譯，其首要機制為凝縮(condensation)與置移(displacement)，或者說，以凝縮與置移的方式翻譯而為夢，這是主體無法宰控的過程；再來，詮釋顯內容涉及的是將之翻譯為意識的語言，也就是，將無意識的無時間性以敘事方式說出。因此，這兩層的翻譯提出的問題是，如何判定誰是起源？什麼是翻譯的對象？也就是，夢本身無法作為一個靜態的、被詮釋的對象。再者，分析場景涉及的分析師與被分析者之間的「傳會」與「反向傳會」，以及與抗拒相關的「透工」過程，使得詮釋／翻譯的工作發生在一種非目的性的、詮釋／翻譯鍊的過程。班哲民認為，精神分析式的翻譯概念是一種必然的無對等性(non-equivalence)(1989: 145)。無對等性和非起源之起源，便是精神分析打破柏拉圖主義二元對立思維的關鍵。

班哲民的〈翻譯起源：精神分析與哲學〉亦受到拉普朗虛精神分析理論的啟發。他在〈無意識：以翻譯作結構〉(The Unconscious: structuring as a translation)探討拉普朗虛的無意識理論。拉普朗虛以佛洛伊德之〈分析的建構〉(Constructions in Analysis, 1937)為基礎發展其無意識理論，亦即「無意識作為(被)翻譯」。¹⁴在分析場景中，分析師與被分析者之對談過程正如翻譯的過程，但此翻譯過程對拉普朗虛而言，涉及關鍵的「解譯」(detranslation)，「就分析過程可以透過翻譯過程或程序被理解的程度而言，對過往(嬰兒史前史)的詮釋不是翻譯而是解譯，翻譯的拆解，退行」(轉引自Benjamin 1992b: 140-141)。¹⁵

如果說佛洛伊德認為分析師應如建構者，拉普朗虛則進一步指出再建構的重要性；分析過程中分析師回應被分析者對過往之詮釋，此回應被理解為「解譯」。分析師的「解譯」是幫助被分析者將相關的

14 以下是班哲民文章原拉普朗虛的法文英譯以及我的中譯，「初始的『(被)翻譯』我們稱之為：無意識」(*Le 'à traduire' primordial, nous le nommons: l'inconscient* / The primordial "to translate/to be translate" we name it: the unconscious) (轉引自Benjamin 1992b: 139)。

15 法翻英之譯文如下：“for as much as the analytic process can be understood by a process or procedure of translation, the interpretation in terms of the past [de passé] (infantile archaic) is not a translation but a detranslation [detraduction] a dismantling, a retrogression [retrogradation] of a translation.”

被抑制材料置放於不同脈絡並再次（以敘事方式）翻譯。班哲民說明這一要點，「此『解—譯』的材料是因為他們蘊含的可能性而被挖掘出來。當被挖掘，鑿通，並置入新的翻譯，此出土的斷簡殘骸重新安置了『翻譯欲力』，它的『要求從不停歇』」（*ibid.*: 148）。¹⁶

分析師與被分析者便不斷地以「後遺性」的時間邏輯，朝向未來（新的翻譯）地回到過去（被抑制材料），展開「再譯」的工作。班哲民指出「後遺性」提供重複中再一現(re-presentation)的空間，這不是單純的再現(representation)，而可能啟動「過去的再現、重複以及批判的距離互相作用」（the interplay of re-presentation and repetition as well as the critical distancing）（*ibid.*: 144）。因為在「翻譯與解譯—再譯」此重複中將產生批判性的距離，此距離或因為意義在不同的脈絡出現，所以治癒（或不再固著）可期。因此，所謂的分析治療必須走完此歷程：被分析者與分析師歷經「透工」，讓「傳會性重複」逐漸走向回憶。

讓我們再回到物／事件這個關鍵概念。是否可以說，物／事件與拉普朗虛之無意識理論，「無意識作為（被）翻譯」，有某些的連通性？都是以無起源之起源而存在？班哲民認為就時間與存在而言，所謂初始的(the primordial)不但不排除實用的(the pragmatic)，並且包含於其內。而內於實用的便是物／事件。他將此概念落實到語言或字，強調字以及物／事件作為語意差異複數性之場域：

內涵於物／事件並特別地在所言之內、所詮釋之內以及所翻譯之內的是差異的潛能。其他意義或多個意義住居在物／事件之內。他們形成它的呈現所不可排除之元素。共識——實用之共識——圈限住但並不抹除此潛能。……這因此加強了沒有原初意義被釐清，被攫獲，被發現等之觀點。¹⁷(Benjamin 1989: 148)

16 英文原文：“The ‘de-translated’ elements come to be mined for the possibilities that they may contain. In being mined, excavated, and thus in being placed into a new translation, the excavated segment repositions the ‘drive to translate’, that which ‘demands without ceasing.’”

17 英文原文：“...à inherent in *pragma* and in particular within that which is said, that which is interpreted, and that which is translated, is the potential for difference. Another meaning or meanings reside within *pragma*. They form an ineliminable element of its presentation. Agreement – pragma-tic agreement –

與之呼應的是班哲民〈翻譯起源：精神分析與哲學〉註解中對物／事件的進一步說明；這個思維之所以關鍵在於，「它允許特殊性當它同時拒絕同源關係——一種通約性與同一關係的需要——在，例如，詮釋的對象與個別的詮釋之間，源文本與其翻譯之間」（1992a: 41）。這個源文本與其翻譯之間不需具備同源關係(homological relation)的概念正是以「後遺性」之存在與時間性模式重讀起源的效應之一。因此，出現、存有或字都是不可縮約性的場域，也就是不會排除差異潛能（雖圈限住）的複數性場域。同源關係讓位給異質關係(heterological relation)。此處「物／事件」作為差異之複數性場域與里克爾所論及之語言本身的他異性相關，而此語言內的他異性正是向未來開展、觸動和解之所在。

里克爾整理貝海曼的〈翻譯與陌生／外異的試煉〉與史坦納(George Steiner)的《巴別塔之後：語言及翻譯面面觀》(*After Babel: Aspects of Language and Translation*)，指出兩者分別探討了不同語言間以及（同一）語言自身的翻譯問題。以他們的觀察為基礎，里克爾不但提出翻譯的兩條路徑、解構所謂忠實(faithfulness)與背叛(betrayal)此追隨（原文）意義的談法，更進一步提出透過創造「不／無／非同一之對等」（2006: 22）以及「建構可比較物」（ibid.: 35-36），進行翻譯所謂不可譯的工作。因為建構出來「可比較物」所以「接受語言」（這是里克爾的談法，也就是翻譯語或目標語）得以發展出辭彙解釋或小辭典(ibid.: 26)。於是，日常語言則可以脫離常軌，進入那與被譯語言對等的關係中、對等但不同一。

里克爾說得好，「翻譯的宏偉、翻譯的冒險：對原文之創意的背叛，接受語言同樣創意地挪用；可比較物的建構」（ibid.: 37）。翻譯是冒險也是發揮創意的創造，開創自身語言的可比較物，異化尋常語言。這不就是班雅明、貝海曼或佛洛伊德精神分析，從直譯句構到對字下苦工，再到動態的詮釋／翻譯鍊，所一再描繪的、翻譯的必要

holds it at bay though not eliminating this potential. ... This thereby reinforces the point that there can be no original meaning to be clarified, retrieved, recovered, etc.”

性、彼此語言轉化更新的必要性，走出意義的避難所的必要性的。

因此，當里克爾主張以「語言的好客」(linguistic hospitality)或曰「語言間的好客」(interlinguistic hospitality)來推展保持語言中的陌生性，接受外國文本之不同翻譯版本時，他的翻譯理論或對操作翻譯所可能遭遇之困難的關懷，觸及到的不僅是巴別塔後的語言現象，更關乎當今後殖民時代、被迫流放、移民或流散族裔的文化錯置現象。「語言的好客」所以在陌生語言內可以安駐，所以居家也可以歡納外來客。「語言的好客」或「語言間的好客」不正也是「語言（變遷）之流的自由」？家、旅行、流放，語言的好客所以文化霸權不再。

柯尼(Richard Kearney)在《論翻譯》(*On Translation*)的前言特別指出里克爾認為，「未來歐洲政治以致世界政治的思潮，應將基礎建立在不同國家間記憶與敘事的交換，因為只有將自己的傷口譯為陌生人的語言，將陌生人的傷口譯為我們的語言，療癒與和解才能發生」(2006: xx)。什麼是「將自己的傷口譯為陌生人的語言，將陌生人的傷口譯為我們的語言」呢？伊格言似乎透過「黑暗房間事件」以及貫穿整部影片之拉非與大衛的對談，邀請觀影者涉入、參與(engage)此過程。觀影過程如同進入（自我）分析場景，更如同見證，我們（彼此）陪伴、傾聽並且因為（相互的）責任而有所行動或改變。是的，我們必須冒險，進入災難、傷痛的現場，所謂「語言間的好客」作為翻譯的倫理才有可能發生。¹⁸

18 里克爾的「語言間的好客」概念十分具有啓發性，而德希達(Jacques Derrida)分別在巴黎與美國舉行的四堂（從1997年1月至同年5月）談好客(hospitality)的專題課程（收錄在Acts of Religion [2002a]），則提醒我們法文好客(hospitalité)本身在字源學以及它在西方宗教歷史文化背景方面的複雜向度。首先與好客直接相關的字便是hôte，此字既是主人也是客人。當hôte (n. m.)作為名詞陽性使用時意指給予者，也就是主人，hôtesse則為女主人；當hôte (n. f.)作為陰性名詞使用時則指收受者亦即客人。對此字的詮釋與翻譯便涉及根據文意脈絡所做的選擇（主或客）及是否抹除決定主客關係（對立性）的暴力。同時，德希達(2002a)以猶太教、基督宗教與伊斯蘭教之共同源起亞伯拉罕的宗教(the Abrahamic religion)為基礎，援引馬西農(Louis Massignon)的神學以及列維納斯(Emmanuel Levinas)的倫理學並與之對話，深究好客以及相關的人質(hostage)、替代(substitution)等概念，來進一步解釋寬恕(forgiveness)概念的兩難(aporía)，以及憐憫(compassion)如何可以從跨越四海一家的兄弟關係到同胞物與的

反觀伊格言的「每一部電影都是外國電影，外異於某處某一位觀眾且並非僅就語言而言」概念，與強調翻譯的倫理、保持外國語的陌生（他異）性之觀點十分接近：翻譯的問題不應僅在文字、語言學或追求意義之對等的層面被討論；同時，也都旨在離開尋常、安適的位置，經驗陌生與錯置，再以創意的方式與他者連結。我認為，從伊格言的觀點來看，與他者有關的翻譯問題不僅止於語言文字溝通的層面，更涉及「翻譯與解譯—再譯」個人歷史、民族文化歷史之（內部）他者。

以下，我將分別閱讀短片《Arshile的畫像》(1995)以及《A級控訴》。¹⁹我的閱讀角度在於視前者為後者的前身/生，後者為前者的來生再世；或者更精確地說，我認為伊格言透過《Arshile的畫像》以及《A級控訴》展開相片（畫家戈爾基〔Arshile Gorky〕與母親的合照）與畫作的翻譯（解譯—再譯），一方面使其故事與生命繼續，另一方面「透工」持續進行。我將舉例說明伊格言的作品如何實踐保持語言陌生/外異性之翻譯的倫理，並透過鏡頭讓觀影者參與此（翻）譯（歷）程，進而在觀影活動的情感連結中跨越語言、文化身分認同的疆界。而這也是賀栩的「家人觀看/觀看家人」觀視位置所企圖營造之回憶的空間。

兼容並蓄。所謂寬恕的兩難意指「寬恕那不可寬恕的（人事物）」，因為如果原諒那可以寬恕的，則不是真正的寬恕。對德希達來說，寬恕的邏輯可分為有條件的(conditional)寬恕，以及無條件的(unconditional)純粹的寬恕，而真正的寬恕是後者。亦即，寬恕那不可寬恕的，不帶任何政治計算與交換，甚至不讓被寬恕者知曉。(2002b)本人十分感謝論文審查人之一提醒應注意「和解」與「寬恕」問題的複雜性。此論文目前無法更細緻爬梳德希達長久以來對此議題的討論，但無論就政治、司法、宗教與道德等不同層面而言，這是論文未來發展的重要議題。

- 19 伊格言1995年接受英國BBC邀請以四分鐘長度拍一部受到繪畫啟發的短片。《Arshile的畫像》便是此合作機會的成果，也是伊格言向戈爾基致敬的短片。巴羅妮恩（Marie-Aude Baronian）在“History and Memory, Repetition and Epistolarity”指出，短片為伊格言與他妻子卡漢吉恩（Arsinée Kahanjian）兩人分別以亞美尼亞語及英語旁白向他們的兒子Arshile Egoyan訴說他名字的由來，是「一封來自父母給兒子的信」故為書信體(170)。巴羅妮恩不僅完整謄寫英文旁白(171)，更進一步分析母親的聲音（亞美尼亞語旁白）與命名(naming)之於抗拒遺忘與否認亞美尼亞大屠殺的重要性(171-172)。

三、（自我）命名、翻譯即創造非同一性之對等：閱讀《Arshile的畫像》

伊格言的《Arshile的畫像》就影像而言，主要以兩種影像（運鏡方式）組成，一為紀錄伊格言兒子的家庭錄影帶，此部分的畫質粒子粗、鏡頭連續不斷晃動，且幾乎全為大特寫，人物面容因過度放大而近乎扭曲或模糊，時而出現單眼的大瞳孔、細長睫毛或臉頰，以及或因好奇或因不願意而貼向鏡頭的**手指及其指紋**；相對於此連續且晃動鏡頭的是一組固定且畫質清晰的中景鏡頭，以剪接方式顯現黑白照片、素描、畫作。相片中的男孩是亞美尼亞畫家戈爾基(Arshile Gorky, 1904-1948)八歲時與母親的合照，畫作則是*The Artist and His Mother* (1926-1936/1942)。這種對比性也在畫外音旁白中展現，同樣是亞美尼亞裔的伊格言妻子卡漢吉安(Arsinée Khanjian)與伊格言（此書信旁白的撰寫者），分別以亞美尼亞語及英語句句交錯地輪流敘說著此畫面中小男孩（他們的兒子Arshile Egoyan）名字的由來。串連兩種鏡頭運動、兩種語言以及三種媒材（家庭影帶、相片與繪畫）的是悠遠動人的鋼琴聲以及伊格言的35釐米攝影機。

畫外音緩緩道來：「你的名來自一個作出自己和母親肖像畫的人」。²⁰

20 全部旁白詩句原文如下：“You are named after a man who painted a portrait of himself and his mother./ You are named after a man who based his portrait on a photograph that was taken in Van, Armenia in 1912. The boy in the photograph was eight. His mother, a devoutly religious woman, was named Shushanik der Marderosian Adoian. Her son, the person you’re named after, was called Vosdanik. Your name is Arshile./ You are named after a man who adored his mother and was inspired by her love of nature and her pride of Armenian culture and language./ Your are named after a man who seven years after the photograph was taken would hold his mother in his arms as she died of starvation. The year was 1919. The city was Yerevan. The boy was fifteen./ You are named after a man who would look at his mother’s face staring back at him from a photograph in 1912 and would be afraid of disappointing her, of bringing shame to his name. So, Vosdanik Adoian changed his name to Arshile Gorky./ You are named after a man who changed his name because what he felt when he would remember his mother’s face. His mother’s face which now stares from a

在卡漢吉安與伊格言交替出現的亞美尼亞語與英語中，一個相同的句構不斷重複並引領出不同的相關敘述（共六段）。那就是，「你的名來自……的人」（You are named after a man who...），在這個關係代名詞who之後接續著不同的動詞以及故事發展。於是，（自我）命名、名字的意義，以及翻譯，便彼此緊密相扣，同時更重要的是，看似對比的鏡頭運動以及異質媒材，便在此相同、**重複性**的句構中產生化學效應，進而融合起來。但同時，正因為這相同句構內關係代名詞who後面不同的動詞所引領出的受詞或述語(predicate)不同，而使得這個「人」的意義複雜，或曰很難簡單說明或形容之。這是因為企圖以新的意符捕捉謎樣的對象，也因為重複的意義在於這是一種「再一次而更新」的後遺性邏輯。

換句話說，四分鐘短片中看似衝突的形式或語言，其實存在著彼此互為補充的關係；旁白之重複性句構並非單調的循環，而指向沒有結束的各種可能發展（who後面可以加不同動詞、不同的述語）。這是一種與柏拉圖式的模仿論(mimesis)十分不同的命名，不但亞美尼亞語與英語之間沒有所謂原文與譯文之間的先後、主從關係，因為雖然短片由母親之亞美尼亞語先行，父親之英語隨後。但根據影片工作表的說明，此旁白由伊格言以英語寫成，再由Khanjian譯為亞美尼亞語。因此，對在加拿大出生的亞美尼亞大屠殺生還者第四代Arshile Egoyan而言，若「母親」之亞美尼亞語作為文化、歷史認同的象徵，那也是一種混雜著父親之英語所代表的加拿大主流文化，因此，指向複數起源的概念。同時，說明男孩之名/字Arshile的過程，也不只是為了回復此名的指稱物：畫家Arshile Gorky，更不是為了統一此名/字的意義。也就是說，「Arshile」作為一個字，除了保持其所指稱的畫家關係之外，總是還有其他更多（可以說，畫家不是絕對的意義）；字的符號演繹總是無法以絕對自身出現(Benjamin 1989: 160)。

你的名來自一個以拍攝於1912年亞美尼亞凡城的相片為肖像畫基礎的人。相片中的男孩八歲。他的母親，一位信仰虔誠的女性，名為Shushanik der Marderosian Adoian。她的

兒子，你的名隨他，叫做Vosdanik。你的名字是Arshile。

你的名來自一個敬慕他的母親並因其對自然之愛與對亞美尼亞文化語言感到驕傲而受啓發的人。

你的名來自一個相片拍完7年後擁抱死於飢餓的母親於懷中的人。1919年，葉勒凡市，男孩15歲。

旁白明確指出（男孩）個人悲劇的時間、地點：葉勒凡(Yerevan)蘇聯共產主義統治下的亞美尼亞首都，時間：1919年，一次大戰結束後以及母親餓死在此時15歲的男孩懷裡。但，句構及畫面的「意義」在暫時駐港的同時，需要一個更深遠寬廣的（族群）歷史支撐。於是，這個時間與空間，以及母親死在男孩懷裡的悲劇，將我們帶向旁白畫面無法說出的亞美尼亞大屠殺。

你的名來自一個凝視1912年相片中回視自己的母親的臉龐、害怕令她失望並為他的名帶來羞辱的人。所以，Vosdanik Adoian 改名為Arshile Gorky。

當影片畫面切向黑白相片的定格時，我們正如那男孩 / 畫家望著那直視著我們的母親的面容。男孩 / 畫家Arshile與母親合照的黑白照片在此似乎是大屠殺「發生」的呈堂證物，卻也是大屠殺遭「抹滅、否認」及倖存者無力感與罪惡感的見證。Vosdanik Adoian 必須變為 Arshile Gorky，這把（自我）否認的刀必須由內轉向外，透過自我再命名、再發明（再編造）其他身分，刀轉變為畫筆，生命也才有可能繼續。因此，此書性體短片便同時承載著兩種真實存在的迫切與疑問：一方面企圖以影像聲音翻譯、再發明無法說出或被否認的歷史文化、族裔遺產，但另一方面，現代科技參與記憶再現的效力是否足以抗拒那刻意抹除、持續否認的摧毀力？

故事推進到一個轉折點，轉折的契機是變化，變化帶來更新並朝向未來，同時，出現(present)並內涵於此變化、但未被完全具現(presented)的是遭壓抑的歷史記憶。

你的名來自一個因憶起他母親的臉龐所有的感受而改自己名的人。他母親的臉龐如今自畫廊牆上凝望向一片從未夢想過的土地。

因此，Arshile此名 / 字不但承載著個人（母親在他15歲時餓死於懷中）與群體（此死亡之時空背景座落在當時土耳其政府發動於1915

年的亞美尼亞種族大屠殺)的歷史遺產,它其實更是一個再發明,一個處理創傷經驗的自我身分再造。因為無法承受對母親面容的記憶,更無法面對母親死亡自己卻生還的罪惡感,他改名換姓,Vosdanik Adoian成爲Arshile Gorky。分散在世界另一頭,美國,但母親的面容卻總是每個畫框所無法排除、也總是在外朝向內的呼喚,於是畫筆終究透過不同媒材,以「異於」相片中面容的方式,承接、回應此(從不停歇之翻譯欲力)呼求,展開嘗試、修改、創造自己與母親的畫像歷程,「Gorky像個著魔之人自相片作畫,用不同媒材分析影像不同部分:鉛筆、鋼筆與墨汁、蠟筆與粉蠟筆。……以每一鋼筆與鉛筆的筆觸他將她帶回生命」²¹(Matossian 1998: 213-214, cited from Baronian 2007: 172)。

*The Artist and His Mother*有兩個不同的版本:其一收藏在華盛頓國家美術館(National Gallery of Art, 1926-1942),其二收藏在紐約惠特尼當代美術館(Whitney Museum of Modern Art, 1926-1936)。我認爲,如同試圖翻譯無意識,戈爾基(不同版本)的畫作是那無法也不會完全被壓抑的母親的面容的譯作,更是個人/族裔種族大屠殺創傷經驗得以浮出遺忘之域的管道。於是,這些不同的版本、不同的譯作使得母親的面容/種族屠殺得以持續被看見、被記憶、被紀念。

或許,與其說《Arshile的畫像》爲「Arshile」此名/字溯源,不如說影片道出了名/字此符號所指涉之複義(differences)以及其中意義的移/遺置(displaced/deferred)。我認爲,重複性的句構(「你的名來自……的人」)來自於從不停歇之翻譯欲力,環繞著此待解之謎「Arshile」。所以,短片《Arshile的畫像》便是在不同世代、不同文化背景下以不同的媒材,涉入「現場」建構非/無/不同一之對等,企圖以「Arshile」此名/字作爲相異複數的場域,一種廣義的同在一起,開放向其他版本(其他翻譯)的「Arshile」。在此,翻譯是

21 原文:“Gorky drew from that photograph like a man possessed, using different media to analyze different parts of the image: pencil, pen and ink, crayon and pastel. He did fine single line drawings and bold ink sketches with shading with every stroke of pen and pencil he brought her to life”。

(再)創造，《Arshile的畫像》不僅是關於畫家戈爾基的作品，它更是關於伊格言與妻子的「作品」，他們的兒子(Arshile Egoyan)。透過伊格言（作為父親）的眼睛／攝影機，觀影者聆聽雙親娓娓道來有關身分認同的故事，一個屬於兒子也屬於族群的故事。然而，什麼是身分？認同如產生呢？除了名字或指紋等的具體證明之外，或許還有歷史，以及更重要的如何自發而創意地與歷史產生關連。

四、對「字」下苦工：《A級控訴》的解譯——再譯與和解的可能性

在《Arshile的畫像》無法說出或說全的故事終於可以在《A級控訴》再次置入多條線索（不同脈絡）的敘事結構中。一些重要的訊息在影片的開場連續鏡頭中逐一浮現觀影者眼前。首先是運鏡與配樂，伊格言透過鏡頭上下移動與左右橫搖巧妙地帶出物與物之間的傳承關係與情感聯繫：從一顆掉落的鈕釦到相片、素描、（基督教象徵的）浮雕、畫筆、油彩再到油畫，這些文化的象徵與私人物品，在配樂（從傳統亞美尼亞樂器獨奏到現代管弦樂器合奏）的烘托下，似乎告訴我們這些是等待被採取／領養的線索（或斷簡殘骸），而他們如何可能串接為(articulate)故事則需要每一個人的積極介入。如何介入呢？影片片名的語言轉換（從亞美尼亞文「Արարատ」到英文「Ararat」）也指出了「翻譯」工作的必要性。

這是戈爾基逃至美國後在1935年創作油畫*The Artist and His Mother*的畫室，此部分不但似乎不屬於任何影片中角色的敘事觀點，其創作過程從構思到完成，似乎與伊格言影片在物理時間的推展過程遙相呼應。除此之外，其他的人物情節鋪展則是透過某種敘事觀點或觀看角度被陳述，並與海關場景交叉進行。

亦即，從拉非踏入海關接受大衛盤查開始，其他人物間的關係與過去事件便一一回溯地展開。但同時，它卻不是依據物理線性時間進行，而是與（現在）海關場景不斷交叉、一種來回跳躍又聯繫之團塊狀的時間運動。如此，影片基礎架構有如多軌進行，以兩大主軸支撐：其

一是戈爾基作畫過程與伊格言電影《A級控訴》的推展，彼此為類比關係；其二則是拉非與大衛在海關的對談以及與此場景交叉進行的其他時空場景。多層次且不同之敘事觀點以及時間空間上的複雜性，不但彼此成為補充甚至是評論的關係，更重要的是凸顯觀看行為，所以使觀影者涉入現場、既旁觀且參與競逐（不同時空觀點的）「真實」宣示。

面對遭否認的歷史，亞美尼亞流散族裔主體試圖以文字、口述或其他視覺媒介表達、再現此歷史創傷。起源必須被攫獲、真相必須被說出，文字語言與所指物或意義之間必須通、達、無礙。然而，語言文字的符號演繹是否可以絕對顯現自身，考驗著所有參與敘述事件的人。大屠殺事件生還者與見證者如美國傳教士厄舍爾(Clarence D. Ussher, 1870-1955)的日記與德國婦女的口述；任何足以代表亞美尼亞文化或大屠殺歷史之象徵或藝術，如薩亞曼托(Siamanto)的詩作〈The Dance〉以及戈爾基的繪畫*The Artist and His Mother*；大屠殺第二代，影片中導演薩若揚(Edward Saroyan)，所拍的片中片；大屠殺第三代，史學教授阿尼(Ani)，有關畫家戈爾基的著作*Enigma and Nostalgia: The Lifetime of Arshile Gorky*；甚至是大屠殺第四代拉非拍攝之DVD影片（如阿特瑪島上教堂牆壁聖母與聖子像、碉堡之斷垣殘壁，以及亞拉臘山）。²²這四代以來流傳的見證紀錄與文化遺產代表，都是被共通焦慮所驅迫之「（後－）大屠殺」的故事，一種不被聽見甚至是無法說全的焦慮，²³更是企圖捕捉無法通約之「事件」的各種「反向－實

22 薩亞曼托(Siamanto)本名Atom Iarjanian(1878-1915)是一位極具影響力的亞美尼亞詩人作家，死於奧圖曼土耳其政府發動之大屠殺。阿特瑪島位於安那托利亞東部，在歷史上屬於亞美尼亞，共和國建立後規劃在土耳其境內。島上有一座中世紀教堂阿特瑪教堂(Aghtamar church)，她的亞美尼亞原名是「Sourp Khatch」（意指「聖十字架教堂」〔Church of the Holy Cross〕）。諷刺的是，經過「土耳其化」(turkification)的教堂不但名字更改，原教堂內的聖鐘及教堂圓頂上的十字架也全被拆除。近年土耳其政府為了因應國內對改革的要求並向歐盟靠攏爭取成為會員，而開始打造一個「寬大的政府」(tolerant government)形象。其中翻修阿特瑪教堂為一座「博物館－教堂」（平時開放觀光客參觀，一年「得以」舉行一次彌撒）則是典型的爭議性案例。對此爭議的討論請見 Bilgin Ayata(2013/02/10)。

23 伊格言〈換句話說〉(In Other Words)指出，所有亞美尼亞角色都參與文化傳遞的過程，以及他們共同的焦慮是因為屠殺被施暴者否認，又不被世界

現」(counter-actualization)。²⁴另一方面，伊格言則藉影片片名Ararat（即亞美尼亞文化中的聖山Mount Ararat〔亞拉臘山〕的名字，台灣片商譯為《A級控訴》）企圖解譯—再譯代表亞美尼亞文化的亞拉臘山，並接續《Arshile的畫像》再次對亞美尼亞畫家戈爾基展開之於他而言的翻譯的工作，再次對「字」下苦工。

是否對伊格言來說，亞拉臘山作為亞美尼亞古老文化遺產的重要象徵，如「出土的斷簡殘骸」其實是個謎，需要自遺忘處將之「搶救」出來（就像阿尼在演講中說戈爾基著名的畫作將母親從充滿死亡與遺忘的絕境中搶救出來而供人景仰）；同時，更重要的是伊格言企圖將亞拉臘山從神龕處拿下，以不同的意符將之翻譯，再次被置入不同的脈絡產生（不一樣的）意義，就像班雅明的花瓶暗喻，「在此花瓶的部分維持部分但處於一種廣義的同在一起之內」？是否之於伊格言，從構思書寫劇本之初便開始進入自我分析（既是分析師也是被分析者）的歷程、「翻譯與解譯—再譯」亞拉臘山，企圖安置「翻譯欲力」？拉非必須尋找亞拉臘山之於他的意義，以及為何父親願意為它拋棄一切？這個謎需要拉非自己去探究，誰也無法給他肯定的答案。但，有意思的是，答案不在亞拉臘山也不在阿特瑪小島，反而可能發生在與陌生人（拉非與大衛）的對談之間。

對伊格言而言，《A級控訴》關切的重點並**不僅**在於紀錄大屠殺，或呈現此事件本身的創傷性，反而**比較**在於揭露此長達近百年遭否認之歷史如何持續對亞美尼亞流散族裔**主體造成創傷性之影響**。他直言，「《A級控訴》展示與懸而未決之歷史共生的創傷會如何地一代傳遞到下一代」（2004: 894）。此處的重點在「懸而未決」，以及其後遺症或後續效應。因此，令我們好奇的是，之於伊格言，起源為何？或者更精確地說，起源**如何**具現？為何那回到土耳其所謂一切事件之起源地、以尋找大屠殺蛛絲馬跡證據並為父親之死合理化的拉

其他人聽見(2004: 596)。我認為，除了遭否認，說不盡完全也是其焦慮原因。

24 德里奧(Elena Del Rio)藉德勒茲(Gilles Deleuze)在*The Logic of Sense*對「事件」的看法談電影與歷史災難的複雜關係。

非，卻是在那黑暗房間，當海關官員大衛打開膠卷罐一刹那，感受到父親之亡魂，並在「事後」與希莉亞會面時將此感受具體說出呢？

我認為，發生於此黑暗房間的事件可說是觀影活動的寓言，一個權力關係鬆動、主體位置重新定位的空間。而事後拉非所說之父親的亡魂，不僅只限於指涉那因刺殺土耳其大使失敗而死之父親，或如論者Timothy Taylor(2002)、Jonathan Markovitz(2006)所指之「過去的亡魂」(the ghosts of the past)。相反地，「它」牽動出主體內在他異性，啟動重新定位關係、釋出(多重)身分認同，進而使邊界成為可滲漏(porous)。身分認同不再是靜態的給定，而是權力關係性持續協商之動態過程的後續效應(after-effect)。就時間性而言，「它」不是單向回溯到過去，而是受到現在影響之過去朝向未來(這是翻譯無意識，無意識的翻譯，後遺性的時間邏輯)。如此，關係性使身分認同向未來打開，保持協商、重新定位的可能，這便是安竹·班哲民所說的「他異性的政治」(politics of alterity)。²⁵因此，如何與個人/族群之歷史和解？答案可能不在於只是回到或召喚過去，這涉及種族大屠殺受難者第二、三與第四代(所謂後一記憶的世代)如何面對(個人與族群)歷史，並以創造性的方式與之產生關連。

賀栩在《家庭相框：相片，敘事及後記憶》(*Family Frames: Photograph, Narrative and Postmemory*)首先提出「後記憶」作為猶太大屠殺受難者「後代」面對/紀念此既遙遠又息息相關之災難性創傷記憶。此處的「後」並非指事件之後而超越甚至遺忘；它指時間上的距離，以及非經由回憶(因為並非在場或受難的世代)而是藉由想像力與創造力之中介與記憶對象建立緊密的關連性(1997: 22)。以此概念為基礎賀栩定義後記憶，它描寫「成長過程充滿出生前故事的經驗，自身遭推遲的故事因刻劃著無法理解或再製之創傷事件之前世代的故事而遭淘空」(ibid.)。²⁶

25 Andrew Benjamin(2002)在“What If the Other Were An Animal? Hegel on Jews, Animals and Disease”提出此概念。

26 原文：“Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are

也就是說，後記憶是不曾經驗災難事件的生還者第二、三、四代，與父母親等前世代之受難經驗的對話；因他們的故事或個人歷史生命樣貌必需和過往之災難相關連。但此關連絕非僅發生在線性時間邏輯或對單一事件的真實宣示，而是透過**投射、情感投注與想像力創造**等中介活動表現之；中介所以是再一現，是有距離地、批判性地滲入大量精神欲力的物質體現。我認為，賀栩的後記憶概念呼應了班哲民談（佛洛依德、拉普朗虛）精神分析「後遺性」之於傳統起源概念的革命性挑戰，因為「後遺性」不但隱含運動及時間的距離，同時「後遺性」之「再次而更新」的邏輯運作取代了起源概念之單向重複。物／事件的思考也提醒我們事件不再以目的論或序列方式存在，而是以複合體顯現。後記憶，正如「後遺性」提供重複中再一現的空間，並啟動「過去的再現、重複以及批判的距離互相作用」，它滲透著**投射、情感投注與想像力**等的欲力，是無意識之翻譯／翻譯無意識的實體化。

因為「後一記憶」創作多以猶太大屠殺受難者所遺留下來的家庭照為基礎，觀看這些創作亦涉及「家人觀看／觀看家人」，這也是凝聚與擴大不曾經驗大屠殺事件之後一記憶社群的黏著劑。「他們明顯地在另一個遠離我們的世界，卻驚異地令人熟悉。我們透過家人觀看／觀看家人進入後記憶社群擴大了家的觀念，保留標記其不易接近之歷史及地理的特殊性」（Hirsch 1997: 267）。²⁷「家人的觀看／觀看家人」作為大屠殺後記憶世代創作**召喚觀衆、凝聚後記憶社群**的欲力基礎，因此改寫家的概念，也保留了各個家的殊異性。為了更清楚說明此家人的觀看／觀看家人之建設性，賀栩在〈**投射記憶：個人與公共幻想中的猶太大屠殺照片**〉(Projected Memory: Holocaust Photograph in Personal and Public Fantasy)分析此觀看拉開的是刻畫著

evacuated by the stories of the previous generations shaped by traumatic events that can neither be understood nor recreated.”

27 原文：“They are clearly in another world from us, and yet they are uncannily familiar. Our entry into the circle of postmemory through act of familial looking enlarges the notion of family without dislodging it from a historical and geographical specificity that signals its difficult accessibility.”

時間距離的認同過程，營造出回憶的空間。我認爲，這也是一種從重複機制中解除的「透工」。

爲了開展自己的論點，賀栩討論史佛曼(Kaja Silverman)的「距離—的—認同」(identification-at-a distance)，與拉卡普拉(Dominic LaCapra)的兩種紀念位置：「行動化」(憂鬱)以及「透工」(哀悼)，來進一步闡述後記憶。²⁸不同於史佛曼主張之(跨越)文化和空間的「距離—的—認同」，賀栩的後記憶雖採用此概念但重點放在時間的距離以及距離產生之差異，她認爲後者無法也不應被超越。因爲重要的差異與他異性，例如語境、特殊性、責任與歷史需被認可，不被模糊。如此，一個具批判力的見證關係得以建立。賀栩指出：

後記憶並非認同位置，而是回憶的空間，更爲容易取得透過文化與公共，非僅個人與私密的回憶、認同與投射行動。問題在於採取/領養他人之創傷經驗——及記憶——視爲自己的，或更精準地，作爲我們自己可能有的經驗，並將之銘刻到自己的生命故事。問題在於醞思我們自身與相同、先前、後來世代之他者，以及相同或其他——貼近或遙遠的——文化與次文化多重連結。問題在於，更重要地，與受壓迫或遭迫害之他者的道德聯繫，後記憶可作爲此聯繫之模式：因爲我「記得」雙親之記憶，我也能「記得」他人之苦難，……更重要的是，認同可以抵拒侵佔與併吞，抵拒消滅自我與他者，他者之他異性，之間的距

28 LaCapra受到猶太裔歷史學家Saul Friedlander的啓發。Friedlander於“Trauma, Transference and ‘Working through’ in *Writing the History of the Shoah*”指出，史學家的「透工」在於面對檔案或證詞的真實性，也不要因結案的誘引而放棄持續對未定、不透明或難以捉摸之處追問；同時，「透工」意指在政治決定或官僚依法行事宰制的環境下，直接去面對因此被消滅的個人聲音(1992: 52-53)。也就是一種面對不確定性、異常或特殊案例的責任感與勇氣。雖然這是Friedlander對精神分析「透工」概念的史學研究化，但這何嘗不是伊格言電影所表達的企圖？大屠殺後代或甚至一個旁觀者面對歷史文化遺產以及他人的災難，之於自身的意義是什麼？如何與之產生關連？以及爲何此關連有其必要性，這些問題的答案之於伊格言都需要以透工中的翻譯(翻譯的透工)來接近。LaCapra除了接續Friedlander在*Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*(1994)結論章節討論「行動化」與「透工」(兩者雖不同但無法斷然以時間前後劃分)之外，也在*Writing History, Writing Trauma*強調「串連透工過程與重新構思社會文化議題及社會政治行動力的重要性」(2001: ix)。

離。(1999: 9)²⁹

後記憶所引發與串連的道德聯繫，不但點出觀看行為或作為旁觀者、後世代所涉及之責任與道德問題，也與先前班哲民主張之「他異性的政治」相通，同時也連接里克爾所強調之翻譯的倫理，「將自己的傷口譯為陌生人的語言，將陌生人的傷口譯為我們的語言」。打開身體與身分邊界、釋放、認可並保持自我與他者之他異性，不將之侵占或同化。

拉非與希莉亞對話中所提及的黑暗房間場景和拉非所感受到的父親亡魂，我認為，不但與「懸而未決之歷史共生的創傷如何會一代傳一代」有關，更重要的是，它與和歷史和解並療癒創傷傷口密切相關。如果a「物／事件」本身早已鑿下非起源差異的複數的痕跡，甚至「沒有原初意義被釐清，被攫獲，被發現」，那麼，至少，我們是否準備好與拉非和大衛一起進入那海關處的黑暗房間？

伊格言電影中經常出現的場景便是出入境海關。³⁰在此，一般性的問題如「你是誰？」、「你自哪裡來？在此之前去過哪裡？」、「為什麼來？」「你帶了什麼東西到我們國家？」等等，都可以成為存在主義式的問題。不同於先前作品，《A級控訴》片中拉非與海關官員大衛之間的對談顯得格外地重要。此處，出入境海關成為連接所有其他時間時態或地點事件的重要樞紐。伊格言剖析為何他在時間的

29 原文：“As I conceive of it, postmemory is not an identity position, but a space of remembrance, more broadly available through cultural and public, and not merely individual and personal, acts of remembrance, identification and projection. It is a question of adopting the traumatic experiences-- and thus also the memories--of other's as one's own, or more precisely, as experiences one might oneself had, and of inscribing them into one's own life story. It is a question of conceiving oneself as multiply interconnected with others of the same, of previous, and of subsequent generations, of the same and of other--proximate or distant -- cultures and subcultures. It is a question, more specifically, of an ethical relation to the oppressed or persecuted other for which postmemory can serve as a model: as I can 'remember' my parents memories, I can also 'remember' the suffering of others, ... more important, identification can resist appropriation and incorporation, resist annihilating the distance between self and other, the otherness of the other.”

30 從早期第一部短片 *Untitled* (1978) 到 *Exotica* (1994) 以及 *Felicia's Journey* (1999)，海關這個國家的邊境影射自我身分揭示（被質疑）的模糊地帶。

處理上必須複雜：

我影片的故事必須訴說發生了什麼事，它為什麼發生，為什麼被否認，如何被否認，以及當你持續否認將會發生什麼事。如我較早前所說，《A級控訴》是有關創傷傳遞的故事。它跨文化且跨世代。此影片之文法使用所有可能的時態及語態說故事，從過去、現在、未來之基柱，到主格，過去完成，及過去—不—那麼—完成，以及，過去—或許—可以完成—假設—它—不—是—如此—有條件地。我堅定地相信這是唯一故事能被說出的方式。³¹(2004: 900-1001)

換句話說，這就是希望透過複雜的時間性將物／事件涉及的心理情感層次立體化，並從不同的視角、觀點或立場將之再一現。

以下，我將分析焦點放在先前所言貫穿影片的海關場景，以及戈爾基畫作的詮釋爭議核心：母親的雙手，試圖理解伊格言對見證的反思，以及亞美尼亞種族大屠殺後世代如何透過後記憶的創造力，企圖衝出重圍說出自己的故事。也就是，什麼是見證？如何「採取／領養他人之創傷經驗—及記憶—視為自己的，或更精準地，作為我們自己可能有的經驗，並將之銘刻到自己的生命故事」？

如果拉非與大衛間的對談是現在，那麼，從拉非拿出劇本讀出亞美尼亞詩人薩亞曼托(Siamento)的詩作〈The Dance〉所展開之大屠殺事件的陳述，則充分表現出觀點的堆疊與時間複雜度。此處與加拿大海關場景交叉出現的是片中片在凡城(the city of Van)傳教士厄舍爾傾聽一名德國婦女的證詞，她見證了亞美尼亞婦女被凌辱並以汽油活活燒死的過程。拉非的旁白詩句與德國婦女以德文述說此慘絕人寰的景象，以及她證詞內容的**發生場景**（此處的重點在於我們可以看出這是德國婦女的主觀鏡頭），彼此交錯。與此同時，一年前的拍片現場，拉非站在導演身後與其他工作人員在**旁觀看**此慘劇演出。緊接著這個

31 原文：“My film had to tell the story of what happened, why it happened, why it’s denied, how it’s denied, and what happens when you continue to deny. As I said earlier, Ararat is a story about the transmission of trauma. It’s cross-cultural and intergenerational. The grammar of this film uses every possible tense and mood available to tell the story, from the basic pillars of the past, present and the future, to the subjective, the past-perfect, and the past not-so-perfect, and the past-would-be-perfect-if-it-weren’t-so-conditional. I firmly believe that this is the only way the story could be told.”

鏡頭的是回到現在拉非以傳教士厄舍爾的觀點，眼睛直視著大衛，說「然後這位德國婦女望著我說，『我該如何將這雙眼睛挖掉？告訴我，怎麼挖？』」為什麼需要挖掉眼睛？烙印在眼簾與心房的是理性的語言無法適切再現的經驗、靈魂所無法承載的罪咎與痛。即便如此，事件需要被說出，生還者與見證者更需要說出的故事被傾聽。

相對於拉非熱切的念白，原先堅守崗位咄咄逼人的大衛此時顯得無言以對，這是因為在拉非**以自己的方式**追索父親的歷史並與之產生關連的過程中，他不但逐漸成為見證者，此時更因為大衛願意傾聽而得以將故事說出。更重要的是拉非因說出的故事被陌生人傾聽而獲得支持與力量，於此同時，大衛亦感受到拉非的改變。

另一個大屠殺的生還者與見證者是戈爾基。在大衛無語的鏡頭之後，片中片年輕時的戈爾基出現在慘劇旁，聽見、看著那些婦女的哀嚎並最後被火吞噬。此時出現一個十分重要卻稍縱即逝的鏡頭，在滿臉無助充滿淚水的年輕戈爾基之前景，出現一隻**燃燒著火焰、痛苦求救的手**；緊接在此燃燒的手之後的是大屠殺發生前與母親拍照時，被戈爾基默默地望著**母親的雙手**。此時，悠遠但充滿雜訊之亞美尼亞樂聲漸漸響起，畫面切換至戈爾基在他紐約的畫室擦拭雙手，似乎工作已完成。但，他此時彎下身來，跪倒在畫前，雙手重新沾上白色油彩，輕輕觸摸畫中母親的雙手，卻觸動了自己壓抑太久的情感。戈爾基痛苦地塗、抹、擦、拭、那雙早已不可見、卻肉身體現於當下的母親的雙手。當然，被觸動的也包括他曾目睹卻無法有所作為的虐殺場景之記憶。

戈爾基的痛在於母親的手、求救的手此時竟具體顯現於自己（生還卻無法**伸出援手**的）雙手的創作中。伊格言透過不同主觀鏡頭使這些不同的「手」因為重複而產生關連，但每一次出現都因不同的語境脈絡而產生新的連結與意義。³²這涉及詮釋與翻譯的問題，以及從誰的角度、觀點與立場做出詮釋與翻譯。

32 貝尼塔(Georgiana Banita)從巴特的刺點談影片中畫家抹去母親雙手是企圖干擾影像平面，鑲嵌一個不同的情感故事，一個更加複雜且一般照相技術無法企及的故事(2012: 96)。

歷史學家阿尼認為戈爾基在*The Artist and His Mother*刻意讓母親的雙手未完成，來象徵亞美尼亞文化歷史被殘酷地中斷，但與拉非一樣企圖追究父親之死的希莉亞卻挑戰阿尼的觀點。希莉亞提出質疑，「妳不認為他畫完了母親的雙手後，才決定將它們擦掉？他需要摧毀他所創作的東西？」隨後，希莉亞要求阿尼談戈爾基自殺的問題，因為希莉亞試圖把戈爾基之死與父親（阿尼的第二任丈夫）之死作聯繫，迫使阿尼面對她、面對她對父親之死的看法、她的故事。希莉亞相信父親之死的直接原因是阿尼決定離開他，但父親無法接受阿尼的離去而跳崖自殺。然而阿尼卻堅稱那只是個意外，她無須也不願承擔任何責任。在阿尼堅稱意外的旁白中觀影者卻見證了與陳述不同的事件：阿尼與希莉亞父親最後的談判，以及他快速衝出並消失於畫面左方。希莉亞這個企望從阿尼那兒獲得父親之死真相的證實並承認自己應負責的女孩，不正像是近百年來要求土耳其政府承認大屠殺罪刑的亞美尼亞流散族裔族群的處境嗎？被斷然拒絕、無計可施卻又悲憤莫名的希莉亞走出演講廳，拿出小刀割傷*The Artist and His Mother*，³³就如同拉非的父親為了使大屠殺的事實被正視而企圖暗殺土耳其外交官。

希莉亞與阿尼間的衝突看似無關宏旨，卻側面提醒我們作為觀影者、或作為旁觀者、後世代所不能迴避的責任與道德問題。例如，沒有人在意的死亡該不該被重視？在場或不在場是責任歸屬的決定性條件嗎？希莉亞的痛與戈爾基的痛真的有很大的差異嗎？她割傷畫作的暴力行為與大衛父親行刺土耳其大使的行為與（個人及族群歷史）遭受否認有關，而兩者所經驗之否認真的絕然無關嗎？我想對伊格言而言，答案應該是否定的，「……執導《A級控訴》，我要顯示真理如何無法在驅逐與屠殺的史詩場景中被找到，而是在人與人共享之懇切

33 海克納(Elke Heckner)指出希莉亞割傷畫作的行為是一種「自戀傷害」(narcissistic wounding)所產生的「行動化」(acting out)(2010: 140)。根據《精神分析詞彙》，「在精神分析中，該詞（行動化）指稱某些經常具有衝動特質的行動。此特質相對的與主體習慣性動機系統脫節，且相對地可於主體活動過程中被隔離。這些行動經常以一種自我侵略或侵略他人的形式出現。精神分析師將行動化的突然出現，視為被抑制物浮現的標記……」（2000: 6-7）。也就是，海克納認為希莉亞所陳述的創傷記憶（她所堅持之父親死亡的原委）遭到阿尼反對，導致此侵略行為。

的時刻……」(2004: 903)。拉非與大衛在黑暗房間的對談體現了某種程度的真實，此真實既與族群歷史相關，更重要的是，也與個人傷痛相關；並且，是因為後者而使得前者「真實」。

這個「人與人共享之懇切的時刻」甚至發生在拉非與阿里的對談。不同於阿尼不願意與希莉亞誠懇對話，致使希莉亞無法說出自己的故事；也不同於大屠殺第二代的片中片導演薩若揚並無耐心與阿里談他的表演以及不同的歷史觀點，我認為阿里與拉非的短暫對談，使世代衝突有了轉變的契機。首先，拉非坦然對阿里說出自己如何在父執輩的大屠殺故事中長大，以致於逐漸對大屠殺的故事不再感覺；他甚至對阿里表明自己一向對既定的事實提出質疑、坦白他父親十五年前因刺殺土耳其大使而身亡，以及他是如何無法理解父親的作為。然而，他感謝阿里，因為他精湛地演出土耳其軍官貝(Jevdet Bey)無意間點燃了他的怒火，他想像中的父親的憤怒。另一方面，作為土耳其裔加拿大人，阿里的成長過程並未與拉非一樣，「成長過程充滿出生前故事的經驗」。從他的角度以及他的閱讀與研究來看，所謂種族大屠殺似乎只是（蘇聯與土耳其）戰爭過程中不可避免的傷亡。因此，他建議既然都在這個新國家加拿大出生，就忘掉歷史吧！此時拉非堅定地問，「你知道希特勒如何說服他的將領相信他的計畫會成功嗎？」阿里雙眼盯著拉非，於是拉非轉述希特勒的話，「『誰會記得亞美尼亞人的滅絕呢？』」這樣的指控（將當時的土耳其政府與希特勒作比較）激怒了阿里使得他的回應聽來十分殘酷，「過去沒人知道，現在也沒人知道」。

這個對話的結果的確使人沮喪，因家庭與學校教育的限制以及政府的否認使亞美尼亞種族大屠殺不如猶太大屠殺為人所知，同時，身為同志的阿里雖明白不被理解或不被接受的苦，卻無法打開自身經驗的疆界，認可他者的外異性、看見自身之他異性，並與之連結。³⁴

34 達爾達(Asli Daldal)批評伊格言醜化薩若揚(Saroyan)片中片的土耳其以及土耳其軍官貝(Jevdet Bey)，甚至邊緣化扮演此軍官角色的土耳其裔加拿大的阿里(Daldal 2007: 408, 413-417)。這是《A級控訴》引發爭議的模糊地帶，我認為這也正是伊格言反思所謂「真實」的案例。首先，我不認為伊格言藉阿里以及他扮演的土耳其軍官角色來醜化土耳其，這可能是單一面

然而，如果我們再深入觀察或許這個看似悲觀的交鋒可以產生新的轉化。這是因為拉非與阿里一起在對話中歷經了某種試煉，這個「試煉與磨難」的歷程使他們明白彼此無法和解，但這卻是寬恕那不可寬恕的前提以及憐憫(compassion)的必要條件(Derrida 2002a: 385-387)。以他們各自的養成教育為基礎並透過「記憶與敘事的交換」，彼此的傷口與故事有機會被聽見。

為了進一步探究父親之死並找到更加真切的證據，拉非前往今日土耳其的阿尼與阿特瑪島。在國家邊界的海關處，拉非與大衛的對談過程既是官員與旅人之間的詰問與回答，也如分析場景中發生的傳會與反向傳會。它使拉非與大衛彼此（身體、時間）邊界打開，展開冒險，所以他們的位置關係性因此產生流動變化。大衛似乎不再是執法的海關官員，而成爲因為理解一個兒子需要理解他父親以及他父親的作爲（是一個自由鬥士，還是恐怖分子？），而體會到他兒子菲利普(Philip)作爲同志卻不被父親理解的痛的**受傷老人**；拉非則不再是找不到父親之死所爲何來的迷惘少年，他似乎與父親一樣身歷險境，訴求的回應在他者：父親的訴求因爲暴力行爲而不被一般社會接受，但他（父親／拉非）的故事在整個交談過程中，被傾聽。體會到訴求（故事）需要被傾聽，拉非同時感受到保護，那從來不曾從他父親那兒獲得的保護。

或許我們從來不知道黑暗房間內到底發生什麼事，但此過程同時啟動了某種後續效應。若以後遺性之概念觀察，「……指以前的經驗、印象、記憶痕跡，後來將會依據新的經驗，以及因爲進入另一階段的发展，而被重塑。如此一來，他們會同時被賦予一個新的意義

向（僅針對Saroyan片中片）的閱讀，身爲土耳其裔加拿大人的阿里扮演土耳其軍官本身就含有雙重意義，一是扮演，以及扮演過程帶來的真實與虛構間的辯證關係，以及對扮演角色及故事（歷史）的詮釋；二是，阿里在加拿大的個人生活經驗與文化認同問題。正是對這段歷史的陌生凸顯出詮釋的困難度與複雜性。我認爲，伊格言並非譴責不知這段歷史的人，而在檢視對歷史忽視或陌生所帶來的影響與傷害，亦即否認歷史所產生的負面後續效應。但，這不是說阿里否認歷史，而比較是說阿里本身其實也是否認歷史的「受害者」。因此，對於亞美尼亞種族大屠殺歷史，無論是個人或群體層面，都應該從面對、承認並公開道歉開始，進而透過教育與公共論述讓所有故事被說出，所有聲音有機會被聽見。

以及一種精神效力」(Laplanche 2000: 37)。此場景、此新的經驗「喚醒」並「重塑」以前之經驗印象與記憶痕跡。從某種層面來說，在拉非接受大衛審問、盤查的過程中，他不但說出尋找父親之死的意義以及自我身分認同之需要；反過來，此過程亦觸動了大衛與同志兒子菲利普情感疏離的痛。所以大衛與拉非如同在此過程經歷了（反向）傳會並使彼此產生改變。而這一切卻是在充滿未知與冒險的黑暗房間內所產生的效應，並且在事後他們兩人分別對另一個傾聽者（大衛對菲利普以及拉非對希莉亞）說出。說出的同時，黑暗房間發生之事件早已「被賦予一個新的意義以及一種精神效力」。

所以，在海關的黑暗房間如同物／事件，當時之黑暗房間的「出現」其實並不排除其他複數「黑暗房間」的潛能。也就是先前我所指出的，物／事件作為差異之複數性場域的意義是，出現、存有或字都是不可縮約性的場域，也就是不會排除差異潛能（雖不使之靠近）的複數性場域。擴大來說，黑暗房間事件是起源或歷史事件的類比，一個無起源之差異的複數性場域。

這也是為何觀看伊格言電影，我們需要與拉非和大衛一起進入海關處的黑暗房間。並重新問這個問題，真理、事件存在嗎？它如何（向我）顯現？是否，黑暗房間可以作為展演後記憶公共空間的起點，事件的後續效應、如物／事件之「黑暗房間」的複數性開啓了情感效應的震盪與蔓延？如德里奧(Elena Del Rio)所言，伊格言的鏡頭實踐了去畛域化，「視此情感質為連接及中間／跨一語境；當鏡頭從一空間旅行至另一個空間，其流暢移動性追蹤此情感生產，開啓一個真實至另一個超越語境及情境特性之較廣的真實」(2008: 31)。³⁵此處透過鏡頭所串連之情感的去畛域化在於，一方面認可「事件」效應之無可計量與無對等性，另一方面也呼應了後記憶的工作是不斷展開「與受壓迫或遭迫害之他者的道德聯繫」(Hirsch 1999: 9)。

35 原文：“Taking on such affective qualities as connectivity and Transitivity/trans-contextuality, the camera’s fluid mobility traces the very production of affect as it travels from one space to the other, opening one reality to a larger reality that transcends specificity of context and situation.”

《A級控訴》影片結束前是片中片的首映會。阿尼在進入會場前「看見」畫家戈爾基肉身出現，這一瞥使她看見不同世代間為求真相奮不顧身的亞美尼亞裔流散族裔青年，因而衝出大廳前往機場尋找拉非。在途中，她似乎因為歷經可能的再一次的失去（她的第一任丈夫因刺殺土耳其大使身亡，如今拉非又即將面臨違法的可能性），而體會到了希莉亞的詮釋觀點，她的痛。在一場演說完後，隨著鏡頭上揚阿尼伸出高舉的手企圖觸摸銀幕上戈爾基母親的雙手。兩位母親的跨世代接觸，能否彌補遭抹除與否認的歷史傷痛？我想，伊格言似乎是樂觀的，影片「回」到開場連續鏡頭中的鈕釦，這次，這個除了相片之外唯一可以做為母親紀念之隨身物被置入充滿希望的願景中：年輕戈爾基看著母親為他縫上那自大衣掉下來的扣子。是否那雙熟練地縫補衣扣的手，召喚著所有世世代代願意追索自身歷史的人們，挖掘斷簡殘篇，將之置入新的脈絡，並加以重新建構？

五、結語：進入黑暗房間啟動情感連結

從《Arshile的畫像》到《A級控訴》與其說前者是後者之啓始，或兩部作品皆企圖展開名／字與（個人族群）歷史事件溯源，不如說它們共同涉入鑿刻著後遺性邏輯之「現場」、企圖建構非／無／不同一之對等，「再次而更新」地翻譯無起源之起源。這是從不停歇之翻譯欲力的體現。伊格言的翻譯觀應該屬於強調差異性並連結精神分析翻譯觀的脈絡。

起源為何？歷史文化遺產的意義為何？這些與自我身分認同及疆界相關的問題，不能僅從外在的所謂實體證據框架中被理解。拉非必須主動探詢問題的答案，放個東西在心底，但既使回到亞美尼亞文化遺產戈爾基畫作的起源地阿特瑪島，內心的空洞反而加深了失落感。除了主動探詢問題答案的動力之外，更需要「人與人共享之懇切的時刻」將我們帶到未知之境。這是個冒險的歷程，因為「我」讓位給（內在）它者，使之出現。

在海關處發生的「黑暗房間事件」是一個關鍵性的節點。首先，

它屬於物／事件概念下作為差異性的複數性場域；事後拉非所說的「父親的亡魂」可以說是複數「黑暗房間」的「出現」，因為那個事後所說的「父親的亡魂」，其實共同屬於拉非、大衛，以及觀影者。透過「黑暗房間事件」與貫穿並支撐起影片架構（拉非與大衛間）的詰問、述說與傾聽，觀影者參與並進入（自我）分析場景，見證（他們）彼此翻譯了彼此的傷口：「父親的亡魂」連結著（並使）拉非、大衛以及觀影者的痛（出現），故此痛是複數性的差異（之顯現）。

再者，如果「黑暗房間事件」可以作為觀影活動的寓言，那麼電影院、客廳、教室等播映影片之空間所啟動的情感效應便可以打開個人（私密）與族群（公共）等界線，進一步串連不同世代、族裔、語言、文化歷史與情慾認同的後記憶之「回憶的空間」。我們保持時間距離、認可彼此差異、文化歷史語境之特殊性，同時，我們跨出常規進而結盟。

真理、事件、歷史或個人創傷經驗是存在的，但非靜態之存在；它們需被述說、被傾聽；亦即，過去存在於受到現在影響而向未來（詮釋）開放之動態關係性中，生成之本體狀態。亦即，「一」的出現並不排除「他者」的出現，也不需要他者必然的缺席。同時，翻譯所涉及之所謂原著與譯本的關係亦然，如班雅明所言，原著之生命在於其來生再世，亦即它需要不同版本之翻譯。

伊格言感嘆，「在製作首部商業發行的處理亞美尼亞種族大屠殺電影時，我面臨一個古老哲學難題的奇怪變體：如果一棵樹在一個空曠的森林倒下，它仍發出聲響嗎？」(2004: 902)我認為，《A級控訴》企圖為此古老哲學難題提出一個暫時性的解答（暫時性，因為向其他未來之詮釋開放），是的，倒下後的聲響存在，同時亦不排除無聲無息之可能性存在。聲音存在或不被遺忘的可能在於我們不斷打開所謂自保的疆界，進而發現自身與它的關連性。

引用書目

一、中文書目

Jean Laplanche (尚·拉普朗虛)、J.-B. Pontalis (尚一柏騰·彭大歷斯) 著，沈志中、王文基譯。2000。《精神分析辭彙》(*Vocabulaire de la psychanalyse*)。台北：行人。

蕭瑞莆。1997。〈尋找視窗外的身分認同：談艾騰·伊格言《月曆》中多元視觀的創造力〉，《中外文學》第二十五卷第十二期，頁93-109。

二、英文書目

Banita, Georgiana. 2012. “‘The Power to Imagine’: Genocide, Exile, and Ethical Memory in Atom Egoyan’s *Ararat*,” in *Films & Genocide*, edited by Kristi M. Wilson and Tomas F. Crowder-Taraborrelli, pp.87-108. Madison: The U. of Wisconsin.

Baronian, Marie-Aude. 2007. “History and Memory, Repetition and Epistolarity,” in *Image and Territory: Essays on Atom Egoyan*, edited by Monique Tschofen and Jennifer Burwell, pp. 157-176. Waterloo: Wilfrid Laurier UP.

Benjamin, Andrew. 1989. *Translation and the Nature of Philosophy: A New Theory of Words*. London: Routledge.

——.1992a. “Translating Origins: Psychoanalysis and Philosophy,” in *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, edited by Lawrence Venuti, pp. 18-41. London: Routledge.

——. 1992b. “The Unconscious: Structuring as a Translation,” in *Jean Laplanche: Seduction, Translation and the Drives*, edited by John Fletcher and Martin Stanton, pp. 137-160. London: Institute of Contemporary Art.

——. 2007. “What if the Other were an Animal? Hegel on Jews, Animals and Disease,” *Critical Horizons: A Journal of Philosophy and Social Theory* 8(1): 61-77.

Benjamin, Walter. 2002. “The Task of Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire’s *Tableaux Parisiens*,” in *The Translation*

Studies Reader, edited by Lawrence Venuti, translated by Harry Zohn, pp. 75-82. New York: Routledge.

Berman, Antoine. 2002. "Translation and the Trials of the Foreign," in *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, translated by Lawrence Venuti, pp. 276-289. New York: Routledge.

Daldal, Asli. 2007. "Ararat and the Politics of 'Preserving' Denial," *Patterns of Prejudice* 41(5): 407-434.

Del Rio, Elena. 2008. "Ararat and the Event of the Mother," *Canadian Journal of Film Studies* 17(2): 18-34.

Derrida, Jacques. 2002a. "Hospitality," in *Acts of Religion*, edited by Gil Anidjar, pp. 356-420. New York: Routledge.

———. 2002b. "On Forgiveness," in *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, translated by Mark Dooley and Michael Hughes, pp. 25-60. New York: Routledge.

Egoyan, Atom. dir. 1995. *A Portrait of Arshile*. Ego Film Arts for the BBC, Arts Council of England.

———. 2002a. *Ararat*. Alliance Atlantis and Serendipity Point films in association with Ego Film Arts.

———. 2002b. *Ararat: The shooting Script*. Newmarket P.

———. 2004. "In Other Words: Poetic License and the Incarnation of History," *University of Toronto Quarterly* 73(3): 886-905.

Egoyan, Atom and Ian Balfour. 2004. "Introduction," in *Subtitles: on the Foreignness of Film*, edited by Atom Egoyan and Ian Balfour. Massachusetts: MIT.

Fletcher, John. 1992. "The Letter in the Unconscious: the Enigmatic Signifier in the Work of Jean Laplanche," in *Jean Laplanche: Seduction, Translation and the Drives*, edited by John Fletcher and Martin Stanton, pp. 93-120. London: Institute of Contemporary Art.

Friedlander, Saul. 1992. "Trauma, Transference and 'Working Through' in *Writing the History of Shoah*," *History and Memory* 4: 39-59.

Heckner, Elke. 2010. "Screening the Armenian Genocide: Atom Egoyan's Ararat between Erasure and Suture," *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28(4): 133-145.

- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP.
- . 1999. "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy," in *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, edited by Mieke Bal, Jonathan Crewe and Leo Spitzer, pp. 3-23. Hanover: UP of New England.
- Kearney, Richard. 2006. "Introduction: Ricoeur's Philosophy of Translation," in *On Translation*, by Paul Ricoeur, translated by Eileen Brennan, pp. vii-xx. London: Routledge.
- LaCapra, Dominick. 1994. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell UP.
- . 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Laplanche, Jean. 1992. "Psychoanalysis, Time and Translation (a lecture at the University of Kent, 30 April, 1990)," in *Jean Laplanche: Seduction, Translation and the Drives*, edited by John Fletcher and Martin Stanton, pp. 161-178. London: Institute of Contemporary Art.
- Lemkin, Raphael. 2009. "Genocide: a Modern Crime," in *The Genocide Studies Reader*, edited by Samuel Totten and Paul R. Bartrop, pp.6-11. New York: Routledge.
- Markovitz, Jonathan. 2006. "Ararat and Collective Memories of the Armenian Genocide," *Holocaust and Genocide Studies* 20(2): 235-255.
- Melson, Robert F. 2009. "The Armenian Genocide as Precursor and Prototype of Twentieth-Century Genocide," in *The Genocide Studies Reader*, edited by Samuel Totten and Paul R. Bartrop, pp. 234-243. New York: Routledge.
- Monk, Katherine. 2001. *Weird Sex & Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*. Vancouver: Raincoast Books.
- Ricoeur, Paul. 2006. *On Translation*, translated by Eileen Brennan, edited and introduced by Richard Kearney. London: Routledge.
- Schleiermacher, Friedrich. 2002. "On the Different Methods of Translating," in *The Translation Studies Reader*, translated by Susan Bernofsky, edited by Lawrence Venuti, pp. 64-66. New York: Routledge.
- Simon, Sherry. 1992. "The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in

Canadian Translation,” in *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, edited by Lawrence Venuti, pp. 159-176. London: Routledge.

Siraganian, Lisa. 2007. “Telling a Horror Story, Conscientiously: Representing the Armenian Genocide from Open House to Ararat,” in *Image and Territory: Essays on Atom Egoyan*, edited by Monique Tschofen and Jennifer Burwell, pp. 133-156. Waterloo: Wilfrid Laurier UP.

Taylor, Timothy. 2002. “Afterword: Watching and Talking with Atom Egoyan,” in *Ararat: The Shooting Script*. Atom Egoyan, pp. 123-135. New York: Newmarket.

Totten, Samuel and Paul R. Bartrop. eds. 2009. *The Genocide Studies Reader*. New York: Routledge.

Tschofen, Monique. 2005/2006. “Speaking A/part: Modalities of Translation in *Atom Egoyan’s Work*,” *London Journal of Canadian Studies* 21: 29-48.

Varjabedian, Hrag. 2007. “Historicization of the Armenian Catastrophe: From the Concrete to the Mythical,” in *The Armenian Genocide: Cultural and Ethical Legacies*, edited by Richard Hovannisian, pp. 143-176. New Brunswick: Transaction Publishers.

三、網路資料

Ayata, Bilgin. 2013/02/10. “Tolerance as a European Norm or an Ottoman Practice? An Analysis of Turkish Public Debates on the (Re)Opening of an Armenian Church in the Context of Turkey’s EU Candidacy and Neo-Ottoman Revival.” http://userpage.fu-berlin.de/kfgeu/kfgwp/wpseries/WorkingPaperKFG_41.pdf. (2013/02/16瀏覽)

Sarafian, Ara. 2011/04. “Talaat Pashas’s Report on The Armenian Genocide.” <http://www.gomidias.org/uploads/Talaat%20Pashas%20Report%20on%20the%20Armenian%20Genocide.pdf>. (2014/02/16瀏覽)

胡功澤。2009。〈班雅明《譯者天職》中文譯文比較研究〉，《編譯論叢》第二卷第一期，頁189-247。<http://ej.naer.edu.tw/CTR/v02.1/ctr020131.pdf>。(2010/03/09瀏覽)