

尋找視框外的身份認同：

談艾騰·伊格言《月曆》中多元（重）視觀的創造力

輔仁大學比較文學研究所

蕭瑞莆

我們都是這塊土地的移民
即使我們出生於此（加拿大）。

——瑪格麗特·愛伍德
The Journals of Sussanna Moodie

我們都來自於此（亞美尼亞），然而身處此地（亞美尼亞），卻使我（覺得）來自它處。

——伊騰·艾格言《月曆》

一、

一個所謂獨立自主的國家，都會在其統轄範圍畫出疆界，以區分並維持其「完整性」。然而，過度強化一國之統一性（無論是以歷史、地理、血源、文化或語言為標準），勢必因一種框架、規範而形成單一視角、固定僵化之意識形態，也就無法顧及不同之族裔、階級、性別、性傾向、年齡的差異性；國家機器成為宰制壓迫歧異、弱勢的幫兇。如果我們接受國家形成之建構性，甚至是虛構性的說法，那麼我們就必須理解國家身份的「型塑」過程（在國之內／外）所作的疆界畫分，雖然有自保性，卻也有侷限性且必然造成壓迫。這也是為甚麼 Etienne Balibar 指出國家主義與種族主義甚至性歧視有密切的關係。國家的建構及所控制的範圍不僅在公領域，更是將原私領域的家庭——小家庭——當作基礎，透過政府的戶政管理加以控制（頁 96-102）。從一國之內的個人／家與國的關係，到國與國間的關係，都階級性地架構出所謂的「中心」及「邊緣」的不平等關係。

相對於單一的國家身份認同的，是流散族裔主體。流散族裔主體可以說是「質疑民族國家同質性的『典型跨國社群』」（Ang 頁 62）。這樣的特性可以提供我們甚麼樣的思考模式呢？流散族裔在後殖民文化研究領域中已然是一個多義的符號，它可以是指一群人，一種精神想像，更可以是身份認同。自二次大戰以降，

因政治、經濟或個人因素所造成的人口遷徙現象日益普遍，其中流散族裔主體則往往有錯置的（displaced）經驗，必須在家鄉之外建構家。另一方面，這也是一種認同過程（identification），流散族裔主體可以主動的選擇並與他者發展一種相聯性的關係，也就是一種交流、結合的動態過程，而非一種靜態、被動的、先天本質的身份（identity）。因此，其中主要有群體（group）認同的形成在運作，它可以一方面「抵抗國家—政府機器」，另一方面因多重位置的主體性（multiplied subjectivities）可以在各種不同文化間創造複合性的關係（Kaplan 頁 132-135）。對流散族裔主體而言，表明身份的問題如「從那裡來」與「身居何處」，將表面同質之時間／空間異質化，在空間錯置之下擺盪在此處／它處、現在／過去，深具「雙重性」（doubleness）的性格。

這雙重性來自於跨國界的、超越其居住地域範圍的特性。不同於轉換國籍的移民，流散族裔主體不以本質的、固定不變的國家文化或是國家認同為中心。相反地，流散族裔主體以「過渡中的主體」（頁 139）形態，在不同文化間來回反思，創造性地尋求（再）定位。這創造力展現在與不同文化的交涉、協商過程中，而不以同化他者的心態去收編、商品化多樣的文化表現。這些「多重位置主體」及「過渡中的主體」皆表達出流散族裔主體之異質性，及不可化約性。誠如 Stuart Hall 所言：「流散族裔的經驗不是依賴本質或純粹度來加以界定，而是由必要之異質及多元性的體認來界定；由一種能夠接受與差異並存的體驗（來界定），而非排除它的身份／認同，（也就是）由混雜性來界定。流散族裔身份／認同會經由變形及差異不斷創造及再更新」（頁 235）。因此，這樣具雙重性的主體位置可以來對照思考單一性的國家限制。所以我認為，流散族裔主體可以幫助檢視、面對單一視角的文化框架，以進一步啟動尊重差異、開放多元的多元文化視觀，更可以積極地扮演文化批判的角色，以避免過於強調同一性，而造成無法跨越的疆界。

加拿大導演艾騰·伊格言的電影《月曆》（1993）便是以多元觀點思考族裔身份、文化身份認同。從三種不同身份認同的並陳，到影片本身對 16 厘米攝影機、照像機及 V8 攝影機等鏡頭景框（取景）的反思，我們可以將視野／視觀之複雜辯證關係投影於身份認同問題上。導演藉返鄉的主題批判返鄉行為本身，返回代表「從何處來」的家鄉，只會造成疏離感；「家」無法保證歸屬。再者，因導演及 Arsinee（導演妻子）的亞美尼亞裔背景，由他們分別飾演的攝影師及妻子角色，則因「鄰近關係」而以「偽」自傳的方式，策略性的批判「眼見為信」式、本質化的身份認同。將角色（故事中的我）等同於作者（導演）會陷入無視書寫及文本修辭策略的盲點，¹ 正如同影片文本的肌理（texture），是展現在不同媒體

1 Leigh Gilmore 在 *Autobiographics* 一書中說明自傳的修辭傾向換轉喻（metonymy）的使用，

鏡頭彼此交織辯證的、流動的相互「鏡映」關係之多種層次上。也就是說，無論是討論不同的身份認同，或是不同媒體的運用，影片企圖掙脫一種「非此則彼」（either ... or）的對立思考，而趨向一個「兩者兼容」（both ... and）（互為生息）的並呈。

影片中，流散族裔之雙重主體位置與不同媒體形成之多重文本，共同在視覺上及意識形態上質疑「統一的」、「單一性的」視角（框架）。從流散族裔之雙重主體到多重文本，導演企圖以多元視角反省加拿大政府的多元文化主義政策，²質疑其可能陷入的盲點。如果毫無深度的刻板化各族裔的文化，將之化約為圖象，包裝後形成商品在社會上流通，那麼，多元文化主義政策販賣的只是「異國／原鄉情調」。進入主流的只有商品化的多元文化，而少數族裔與其生活中的文化則被固定在社會結構邊緣、弱勢位置，形成更深的孤離／區隔。這對於各族裔文化間的理解是毫無助益的。如果我們接受流散族裔主體位置的雙重性及異質性，啟動的是不斷重新定位的機動性、能動性，那麼透過彼此協商、溝通及形成團體間策略性的結盟，可以是更具創造力的文化表現，而不致於被簡化為拼盤材料的供應者，或被消費的商品。

二、

我們可以從霍爾（Stuart Hall）提出的二種文化認同模式，來思考流散族裔主體對多元文化主義的檢討。霍爾的二種文化認同包括強調同一性（oneness）及重視差異性（difference）兩種。並且他認為差異性重要，因為文化身份認同是形成過程，「與所有歷史性的東西一樣，它們歷經持續的變形……絕非固定永存於某種

因為「事件必須在敘事（narrative）內呈現，角色的顯示則靠敘事行為（narrated acts）的時間分佈。因此敘事透過換喻創造角色，而文本中的身份／認同則透過鄰近關係而產生。自傳成為定義主體性的一種特殊案例在於它內涵了製作人／製作（過程）及製作成品之間的鏡象（specular）交替作用」（頁 71）。

2 加拿大政府在 1998 年通過的 C-93 法案，主張多元文化主義政策，多元文化主義政策的形成在加拿大有其歷史背景。Linda Hutcheon 在 *Other Solitudes* 一書中說明加拿大歷史為一部移民史，而加拿大初期的移民從以法語及英語為主的族群，到現今「加拿大的多元種族、複合族裔特色已是不可否認的事實……〔而〕 20 世紀移民帶給加拿大的文化多樣性，也帶來了文化的豐富及社會的緊張關係」（頁 2）。這些緊張關係存在於政府政策大傘之下，各種因素之間的互動：種族、階級、性別、性傾向（喜好）、年齡、以及到達加拿大的（前後）時間。其中更包括對多元文化主義政策的疑慮及恐懼。

本質的過去，它們必須隨歷史、文化及權力的不斷演出（而改變）」（頁 225）。我認爲對電影導演艾騰·伊格言來說，「同一性」及「差異性」共同展現在他以「連字號」串接的、被指稱的身份名稱上：埃及出生之亞美尼亞裔加拿大人（Egyptian-born Armenian-Canadian）。在以加拿大爲「一」國之身份中，參雜了屬於他個人歷史之其它身份認同。而且，這是非本質且不斷變形的認同過程。爲了提出他對身份認同的建構觀，艾格言透過電影《月曆》中的三個角色，處理了三種不同觀點的文化身份認同，並以「鏡頭」思考各個觀點的包容度及侷限。我認爲，導演雖然不以顛覆視覺語言爲目地，卻更創造性地解消異化他者的視角框架，並諷刺主流文化對少數族裔文化所抱持的刻板印象。

在一次與 Peter Harcourt 的訪談中，導演說明他的移民經驗與創作的關係時指出，創作過程雖是「隔離狀態的過程，你獨自完成的工作。但只有在你可以分享作品時，它才有意義」。可見分享、溝通對導演的重要性。他接著說：「使我著迷的是那些非常有創造力的角色。就他們的環境而言，他們的創作欲望絕對是可以理解的。面對他們終其一生所必須面對的創傷、許多仍懸而未決的事情，這（創作）是他們唯一能作的事。對一個從未尋找到那個語言，從未找到對新環境徹底掌握的人而言，這（有豐富靈感卻無法適切表達）也許可以視爲暗喻整個移民經驗」（頁 74）。創作之於艾格言，我認爲，是一種不斷尋找「語言」的過程，也就是企圖溶入他者以尋求溝通的可能性。這種意圖「溶入」主流社群的經驗、感受也是移民經驗的一部份。

雖然本片最終會質疑、批判膚淺的多元文化，艾格言是很了解移民的同化立場。屬於少數族裔的他，³從小就「決定」不說亞美尼亞話，企圖加入以英語爲主流的文化。他的「拒說」長大後便「累積」到成爲「不會說」。他坦承：「我真的認爲自己是個 WASP」（Pevere 頁 25）。直到在多倫多大學修讀「國際關係」課程，他才重拾與自身族裔的關係，重新從身份的建構／解構中再建構一種更活潑的連結、或結盟。正如同先前所言，艾格言並不在指出文化、族裔之「根」的重要，也不在強調歸屬的必然。相反的，在作品如《闔家觀賞》（*Family Viewing*, 1987）、《售後服務》（*The Adjuter*, 1991）及《色情酒店》（*Exotica*, 1994）中艾格言在不斷自我（重新）定位中去解構主流文化中對於「家」、「身份認同」的定義，甚至直接挑戰文化表演中視覺符號／語言所建構的娛樂性觀看模式。艾格言影片中，「家」、身份認同是可以用交易、裝扮或以影像形塑建構而來，這種建構性同時也質疑了主流文化的「中心」：家，以及原本屬於血緣或親身經歷

3 艾格言的父母來自亞美尼亞，相對於英法文化，亞美尼亞在加拿大屬少數族裔。而他在埃及出生，三歲時隨父母移民到加拿大西岸的維多利亞省，一個十分 WASPish 的城市。

才有的經驗、記憶或身份認同。

艾格言影片更進一步地透過像片、V8錄影帶、16釐米影片本身等不同媒體的視覺運用，使觀眾不斷自覺到「觀看」的位置：他的作品打破觀影者固定的、被動接收訊息的，或窺視的觀影位置。在影片質疑觀看位置之下，習慣於好萊塢娛樂片式觀看模式的觀眾感到不安，並可以開始反省訊息透過鏡頭、膠卷中介後的再現、建構特質，以及其可見影象之「外」的不可見意識形態。影片與觀影者傳統的（文化）認同的模式對話，並揭露媒體喪失宰控凝視力量的（gazing power）的過程，因此影片似乎在邀請參與「表演」的每一份子（演員、觀影者），加入意義創造的活動。

三、

從他作品的一貫關懷我們不難發現，他的族裔背景是他常處理的母題，而處理的方式則是與主流抗爭。也就是與當時加國電影工業的發展脈絡一致，企圖由美國好萊塢電影的宰制中，走出「自己」的風格。⁴

這種與主流商業電影對話的發言位置，具有 Laura U. Marks 所稱之實驗性流散族裔電影（experimental diasporan cinema）的特性：「它們製作的發言位置是與主流電影語言抗爭：換句話說，它們屬於少數弱勢的表現形式。流散族裔經驗特性中，強烈的時空斷裂感 同時造成了對真實概念的斷裂。實驗性流散族裔電影基本上使用西方電影形式，從非西方的文化觀點，對一群背景複雜的觀眾發言，並展演出這種斷裂感」（頁 245）。艾格言的作品《月曆》即可被視為實驗性流散族裔電影。斷裂的經驗是孤獨的，但也可能最終帶來批判性的連接。

《月曆》的實驗性流散族裔電影特性，可以從幾個不同的層面來參看。首先是藉返鄉來批判返鄉行為本身。再藉由三個角色，影片處理了三個不同的文化身

4 這是一段文化殖民史，自 1947 年加國與美國交換條件以利美國電影發行及加國發展觀光業以來，加上長期的經濟發展，競爭力不如美國，使得加國文化表現上出現所謂「小弟情結」，無法與美國山姆「大哥」抗衡。Chris Whynot 文章“Canadian Film: In Search of a Future”根據 Fothergill 觀點指出加拿大早期電影影涉的是處處不如美國的心態，表現在電影上變是美國大哥代表成功、強壯、富有，而「此地」不是希望之地，想離開卻又不可能。這是加拿大英語區的男性心態（頁 405-407）。

份認同：① 攝影師代表較像是同化主義者的文化身份認同（重視物質文明、金錢、科技，不關心母國文化、歷史），② 導遊代表的亞美尼亞國家主義式的文化身份認同，以及 ③ 妻子代表的是較像流散族裔第二代（沒有根，但會母語，關心母國文化歷史）。然而，導演在處理這三種身份認同時，並沒有以貼標籤的方式單一化這三種身份認同，而是以「同情、同感」的角度呈現三種立場的正反面。另外，在時間／空間的處理上，也交錯、斷裂，凸顯錯置疏離感、處於過去／現在、他處／此處之間，再配合聲音的不同音軌並置，在看似同一電影空間內，混雜了許多不同層次的不同時／空。這不同層次時／空的處理，更表現在不同媒體、視框組構的多重文本的並置及交叉呈現上。

所以，我們可以閱讀出本片的製作發言位置，是企圖推翻單一認同、僵固視角的位置。艾格言運用不同機器及各種媒介的視覺、聽覺符號，彼此交織互為辯證，一方面呈現符號意義指涉的文化限制，一方面也針對將文化商品化的心態提出批判（例如以照像機獵取名勝古蹟，製成月曆）。我們便從導演如何呈現三種身份認同形態並藉「返鄉」，檢討、批判返鄉行為本身看起。

《月曆》呈現住在多倫多大都會的亞美尼亞裔攝影師，帶著同為亞美尼亞裔的妻子，「回到」他們文化的根源——亞美尼亞。有趣的是，這趟「回鄉」並非文化尋根，而是一項商業行為——攝影師的工作是拍攝亞美尼亞境內的教堂及戰爭用碉堡作成月曆。如同先前所指出的問題一樣，返鄉的疏離來自彼此異化。一方面異化「祖國文化」，以攝影機收錄於一種帶有「西方」強勢經濟權力的視框中；另一方面，攝影師自身也被「祖國」異化，正因機器位於攝影師與當地人、事、物之間，原本記錄、表達的工具成為阻隔／割裂攝影師與他／她人的鴻溝。同樣地，語言（亞美尼亞語）是溝通的媒介，卻也是一堵無法跨越的牆，橫阻在攝影師與他人之間。

本片批判了代表同化主義者的攝影師，呈現他如觀光客般在亞美尼亞搜括文化資產。在加拿大多倫多，他是一個屬於少數族裔他者，但當他以攝影師身份回到「祖國」亞美尼亞，他成為一個代表第一世界資本主義的文化僭取者。在景框背後取景、拍照片的攝影師，擁有孤離、異化他者的權力。Susan Sontag 在 *On Photographs* 一書中指出「任何一張照片都隱涵了一種侵略（aggression）」（頁 7）。然而，相對於導遊具有的文化深度，他處於男性位置所擁有的權力卻逐漸喪失，誠如 Kristeva 所言：「只因身為一個異鄉人並不表示他自己沒有把別人當異鄉人」（頁 24）。在亞美尼亞，他以科技、商業文明將當地的建築、人民（包括導遊）他者化。

在將「祖國文化」商品化的同時，攝影師發現自己也被其他角色及機器孤離，並進而產生離異感。對攝影師而言，族裔文化經驗與他在旅程中的家庭經驗，是平行且交錯發展的。在家庭層次，夫妻由互相凝視、對話到疏離；在族裔層次，攝影師則產生既受吸引又想排斥的矛盾情感。我認為，攝影師對教堂建築保持「距離」的近似漠然態度，其實是有其心理自我防衛機制運作，他必須用冷漠／疏遠（aloof）來保護其實早已「受傷」的心——「冷漠／疏遠是異鄉人的盾，（外表）看似無動於衷、漠不關心，他似乎置身於攻擊或拒絕所及範圍之外，然而，他卻仍以美杜沙（Medusa）般的脆弱受傷來經驗這一切」（Kristeva 頁7）。也就是，與其說攝影師不願走向人們、不願親身接觸撫摸教堂建築，倒不如說，在彼此異化疏離下，這有形、無形的距離，早已在攝影師心中劃下一道如「牆」的傷口。他緊抓著攝影機，以求安全感。⁵然而機器所代表的科技不但無法加強溝通，反而造成深度疏離。他逐漸感受到無能、無力而陷入自我封閉的幽暗（暗房）中。我們可以閱讀到如果觀點轉換，彼此的權力關係中心便會改變。所以 Kristeva 說其實「我們都是異鄉人」（頁192）。

導遊一方面是商業活動中被利用的工具，一方面也替古蹟歷史或國家主義者質疑攝影師。他質疑攝影師為何拍教堂卻不走近它們；他質問攝影師到亞美尼亞之前是否在加拿大先作過研究，瞭解這片土地；而當攝影師懷疑一心說明教堂歷史的導遊是否要更多的導遊費時，他氣忿地說他不想幹了。這位傾向國家主義思想的導遊，認為海外的亞美尼亞裔同胞，最好把小孩帶回國接受「自己」的教育、學習亞美尼亞文化。甚至在他扮演 K G B 警察的那一景，當攝影師拿出代表身份的護照，導遊直視鏡頭的雙眼充滿質疑、審視著身份「可疑」的攝影師。護照上的國籍，書寫著導遊「不以爲然」的符號，對他而言這符號所指涉的是攝影師的「不夠」（不足、不純）：不夠像亞美尼亞裔（的加拿大人）。

相對於攝影師的同化式的身份認同及導遊的國家主義式身份認同，妻子的位置則顯得較為開放，且展露出其溶合、協商的彈性。妻子因為具雙語能力（英語及亞美尼亞語）而身負翻譯的責任，以便幫助攝影師順利完成工作。同時，亞美尼亞的文化、歷史以及代表文化遺產的古蹟，對妻子而言是生命、活力以及人們在時間的進展中所留下的印蹟，而不僅是可供拍攝的風景。

5 Sontag 談人們如何介像機達到對陌生環靜的掌控感，這可以幫助說明影片中攝影師無法直接面對「經驗」帶給他的衝擊，而必須「躲」在攝影機後：「拍照是一種確立經驗的方式，卻也同時是一種拒絕經驗的方式。把經驗限制在尋找可拍物上，把經驗轉化為影像、一種紀念品可供收藏、掌握。因為旅遊帶來的失去方向感（disorientation）可藉由拍照獲得舒緩，因為它可以把捉摸不定的經驗，形塑成一種過程：停下來，拍照，再往前走。因此奔放的情感及震撼的經驗可以被程序化、形式化、理性化。」（頁9-10）

影片一開始，她拿 V8 攝影機鏡頭對著攝影師（即手拿 16 厘米攝影機的導演）時，這裡出現製作／詮釋權之爭。我們即可看出她企圖積極參與製作的態度；她要根據她的觀察、她的角度去接近亞美尼亞的人、事、物。在攝影師的 V8 鏡頭捕捉之下的妻子，充滿熱情：她是攝影師與導遊間語言溝通的橋樑，不斷地與導遊溝通以更進一步瞭解建築的歷史，以及當地人如何看代人與自然、人與神間的關係；她溶入當地人們的活動；她快樂地如孩子般奔馳在羊群中。但在連接、溶入的同時，她也在割離夫妻默契。她與攝影師之間的距離逐漸加大，終至在她與導遊進入古堡時，攝影師「觀看」的景窗（因無法、不願跟進而）關閉，象徵夫妻關係的斷裂。而此時從黑暗畫面傳出妻子笑聲，深化了攝影師的無力感及對妻子不忠的幻想。

我們在影片中屬於現在位於多倫多的電話答錄機裡，聽到她不斷企圖溝通的留言。此時她「身居何處」已不重要，她好像個沒有根的流散之聲，傳達開放的可能以及她熱切的溝通欲望。如她在答錄機上所言，這份返鄉拍照製作月曆的計畫，對他們倆人而言有特殊的意義；她此時最希望的是聽到攝影師心裡的想法，也就是，她希望彌補傷害、分享經驗，以便溝通。

四、

《月曆》的多元性在於它呈現同化式、國族主義式及加入式這些不同的認同方式，也指出其有可能的缺失。此外，《月曆》更用多重／層文本性解「框」，以開啟多元視觀。《月曆》可以說是由像片、圖片（包裝成月曆後的像片）、電話（錄音）、錄影帶（機）、V8 攝影機、及 16 釐米攝影機（擬照像機）等不同媒體形成之文本。同時，《月曆》的文本性也在於多重文本內／間的相互抗爭——在時間、空間上的抗爭；導演與演員（攝影師）對不同媒體意義指涉的權力抗爭；攝影師與導遊對文化身份認同歸屬的抗爭（當然也包括對女人——妻子愛情的爭奪）。

文本內／間各種文本對於時／空的建構有四種，而且彼此互有抗爭。① 16 釐米影片的歷史時間不斷往前推移，但卻因不同媒體視框，而阻斷這種看似前進的歷史時間；② 影片中透過 16 釐米鏡頭景框取景、攝影機不動，將 16 釐米影片定格，並配合快門按下的喀嚓聲來表示照像機拍照。這個彩色畫面的定格可以說是影片的「像片化」，一種人爲的企圖，欲將往前推移之歷史時間強行止住。畫面中

的採光、構圖、比例等，幾乎與照像機鏡頭所獵取的專業畫面無異；③ V8 攝影機所拍攝的部份（以藍色調處理），代表過去時空（也就是在亞美尼亞的部份）。相對於「像片化」的靜止鏡頭，這部份的鏡頭如記錄片般晃動；④ 由像片製作包裝而成的圖片是凝固的、平面化的空間。像片所指涉的是「不完全」的過去，一種「曾是之過去」（陳傳興頁187）。但是經包裝被製成月曆的圖片，則是一種暴力下的切割，代表異國情調的景觀，一種個人經驗絕對的死亡。

自我批判的方式除了多重文本之外，還有視框外的空間使用。導演一方面思考像片、影片視框的侷限，另一方面也暗示影片「空間」的不同層次，是超越鏡頭、銀幕限制的。導演透過影片像片化、固定的16厘米攝影機鏡頭中的人物自由進出，以及移動的16厘米攝影機鏡頭「拉」出同一空間內其他事件，顯現出鏡頭內人事物時空與鏡頭外環境間，複雜的延續或對立的辯證關係，凸顯所有視覺再現之建構性（包括記錄片式的V8），並進而解消視現所營造出之幻覺，不斷討挑戰觀影者對人物、事件、時間空間等「真實性」的認知。如此，導演也間接晃動了觀影者觀影過程的認同形成的固定性、正當性；艾格言在這裡自我指涉批判了這種以「看的方式」取代經驗的文化。

同時，電話錄音則以「聲音」一方面連接、一方面劃下了時空的距離；片中的各種聲音（包括美女的電話交談、在多倫多公寓及亞美尼亞的背景音樂、鐘聲，以及電話錄音等等）共同交雜多軌進行，共同指向聲音的穿透力。導演將錯落於各個不同時空的聲音交織雜陳時，觀影者如攝影師身處一個時空交錯的混沌中。

有趣的是，這些看似極端相異的媒體，也有其相似之處。例如影像視現與慾望流動的關係。當巴特談到他之所以喜歡某些像片，是因為它們的 *punctum*。⁶ 巴特用「觸動心絃」（*pricked*）（頁47），「漂浮的閃光」（*floating flash*）（頁53），「盲域」（*blind field*）（頁57）等喻辭說明這種引發視者「震動」的現象。巴特最關切的不是技術、構圖或歷史學、社會學的應用，而是慾望：「對我而言，我看到不是（像片本身）……（而是）慾求的客體，鍾愛的軀體」（頁4）。也就是觀看像片的人的慾望。對攝影師而言，那些（有關亞美尼亞教堂、碉堡的）精美圖

6 陳傳興對巴特的『*Punctum*』有十分精彩的說明、分析：「巴特得出觀者的『看』之二大基題：『*Studium*』（意向性之投注，急於投入的）：『*Punctum*』（標記、傷痕、小洞、逗點、斷裂、偶然細節）。前者，他看相互主體性的互動藉照片的中介。後者，則幾乎構成整部《明室》的主要骨幹，它代表了巴特想照片裡獲得的震驚、驚奇及份懸置的感覺。通常，這份驚奇甚至會傷害到觀者。在照片裡，*Punctum* 經常是由一些不經意、微小不足道的細節構成。而 *Studium* 則通常是被符碼化，有規律的，它將觀者拘於照片裡。相反地，*Punctum* 它是自由、非符碼化，經常它會引我們向另一方向，引我們走出照片之外，它會給我們新的多出的複意。」（頁182）

片，所啟動的是「不在」圖片裡的人、事、物，其中包括他的妻子，以及這一段回鄉之旅中的所有失落、驚奇、及創傷等經驗。因此巴特強調指出：「刺點為一微妙的鏡外場（hors-champ），好似影像將欲望擲出畫面所見之外，不只射向裸體的「其餘」部份，也不只射向一實現行動幻想，更是企及一靈與肉相結相纏，完美優越的生命體」（許綺玲 頁 68）。也就是說，觀看者所慾求的永遠是影像（照片、影片）框外且超越視現（視覺符號呈現）範圍的。

所以，無法真正面對失落、創傷的攝影師，是導演檢視、甚至批判的「客體」，一個與外界隔離而迷戀（妻子）影像的「觀看者」；這個透過攝影機視窗，接近他者的攝影師，將所拍之錄影帶視為他的戀物對象（fetish），沉浸在失去妻子「前」的某個凝固片刻。此時，攝影機「視窗」以及播放 V8 錄影帶的「電視」，成為固定僵化視角的暗喻。然而，攝影師也必須藉重覆創傷此一強制行為（compulsive behavior），去處理失去妻子的傷痛及在亞美尼亞所受到的衝擊。亦即，在影片本身的歷史時間的往前推移與過去時空的重覆回去「之間」，他慢慢地嘗試溝通，我們可以從滿地揉掉的信紙，看到他的努力。

換句話說，攝影師一方面重覆播放錄影帶中妻子朝向他奔來，熱切的眼神及擁抱的動作，並將之定格，否認（disavow）自我權勢的失去；另一方面，與經過安排的不同族裔背景美女約會，共同重覆演出拒絕／失落／創傷場景。在攝影師作出倒酒的暗示動作後，她便起身借電話，與不知名的對象開始以其「母語」（德、義、希臘、亞美尼亞語等）展開色情對化。這是藉由表演而建構出的過去經驗，一種類似「叛離」的行為、情境，攝影師因此「重回」過去。

影片攝影師的旁白，是那或許根本沒有寄出的、給妻子（前妻？）的信。其中流洩出的情感是攝影師「主動」設法說出、表達出（articulate）來的，而「重覆」以及「演出」本身是自我治療的必要過程。旁白中攝影師重覆說一段時間：二分 54 秒。那是因為他站在古蹟門外，看妻子與導遊談古蹟歷史，兩人十分投入而根本忘了他的存在，攝影機放在他與他們之間，僅「此」之隔卻隔出了有形無形的距離及無法癒合的傷口：「總共花了二分 54 秒，妳才注意到我站在那兒……二分 54 秒。」攝影師因發現自我內在他者，無法接受、面對而產生「失語現象」⁷——失去表達溝通的能力。從最初的拒絕回信、接電話，到提筆寫信及重覆演出拒絕／失落／創傷場景，靠著「回去」——回去一個不可能回去的時間、空間，攝影師面對、處理他的失落。

7 艾格言在訪談中提到在特殊狀況下，人們藉性（sexuality）來反應內心世界，而他用失去功能（dysfunctional）這個字來說明他所描繪的人（Hartcourt 頁 70）

在這個拒絕／失落／創傷場景中，語言扮演著主要的角色。語言如媒體科技般，具一體二面的能力；它是溝通工具，卻也是溝通的障礙。對艾格言而言，翻譯似乎是雖必要但能力有限的溝通方式。攝影師到亞美尼亞語言的隔閡，是他無法溶入當地文化的原因之一。他必須靠妻子的翻譯才能工作。這種距離或是翻譯的侷限即在於：① 歌謠無法（立即）翻譯；你只能跟著唱、聽得懂，或者聽不懂，看大家（除了自己）唱得盡興。② 老人的歷史控訴及憤怒無法翻譯；你必須明瞭當時蘇聯共產主義入侵亞美尼亞的歷史，或甚至體會過戰爭把家園摧毀的傷痛，否則，翻譯過的句子，只是「表面文字」（only words），是乾掉的、沒有情緒或深度的陳述而已。當妻子簡略地翻譯老人的話時，我們聽到攝影師急迫地一再問：「他說甚麼？他說甚麼？」事實上，對他而言，這一刻具體呈現了家庭層次及族裔文化層次上的雙重「失去」，他的主控優勢已不再。

五、

從尋找語言表達、溝通到踏出封閉、溶入他者，並與之連結「之間」，是一段漫長的路。攝影師在多倫多所挑選的演員，外形從白種、金髮 Caucasian 到十分像妻子 Arsinee 的亞美尼亞裔女子。在重覆傷痛並走出傷痛的自我治療過程，我們看到他開始與她們交談（談工作、小孩）。他企圖跨出封閉，與自己內心情感及他人溝通。在影片最後一個拒絕／失落／創傷場景中，攝影師起身並叫女子停止電話「交談」。他開始與這位酷似妻子的亞美尼亞裔女子對談。他談及小時後唱“Yellow Submarine”的經驗，一種企圖溝通、被接納的經驗。因語言的隔閡，一方面不懂歌詞意思，另一方面爲了作到「別人」的要求，他只得「模仿」；因而唱成“Yella Submarine”。他說：「當你還是個孩子時是很脆弱的（vulnerable）。那與你所想或感情無關，你只是（得）模仿。」這是一種爲了被接納、成爲「大家」的一份子，而必需主動去忽視自身情感的心裡機制，一種處於弱勢位置面對強勢位置者的經驗。

這也是攝影師與妻子共同有的經驗。片中攝影師旁白中間妻子：「爲甚麼妳不提及我們彼此的歷史？……或者妳忘了嗎？這個地方使妳忘了我們的歷史嗎？這個妳夢想的地方使妳忘了我們的夢想嗎？我們都來自於此（亞美尼亞），然而身處此地（亞美尼亞），卻使我（覺得）來自它處。」對攝影師而言，他與妻子的共同歷史，除了個人的愛情、生活經驗，更包括一個屬於群體的歷史，他們屬於在加拿大是少數族裔的亞美尼亞裔。「家」、「家鄉」的所在地，其實無法以

單一性的地理區域界定。這裡，正說明了相對於亞美尼亞文化、歷史所設定同一性的國家身份認同，成長、生活於加拿大的亞美尼亞裔社群的人們，他們的歷史感因流散經驗造成的錯置、斷裂，則十分具雙重性、差異性。所謂「家」、「歷史」或文化身份認同，應考慮到自身所處之位置，以及與他者在社會結構中的權力關係。而錯置、斷裂其實也是自我再定位，與更多他者再連結的開始。

Jonathan Rutherford 提出認同行為乃一種不斷「轉化的形成過程，認同對象一旦固定住，那麼文化創造的生命力（innovate）則將消失、死亡」（頁14）。在去中心化後，開放認同所謂邊緣文化，並使自己原有文化改變，因此，也開放出自己內部的差異。所以他認為認同必須是一種創造、具生產力（productive）的過程（頁23-24）。如果看加拿大多元文化政策的理想目標，可以說是在同一性之內尊重彼此的文化差異。同一性可幫助建立共識，尊重差異則幫助彼此消弭敵意（antagonism）。然而，我認為如同 Linda Hutcheon 所言，加拿大歷史是一部移民史，人們來自不同地區的族裔、種族、文化、性別、年齡等等，必須不斷調節（adjust）自我定位以便取得發言權。如同艾格言《月曆》中也暗示了抗爭的緊張關係，其實是已因時、因地、因對象的改變，而去做策略性的結盟、認同，如此才能保持文化的（各族裔內／間）創造力再更新。而其前題應是放棄固守之意識形態，跨越彼此差異之疆界。

因此，導演在旁白道出了畫定界線並非僅正面性地自保，它反而造成傷害；相反的，我們必須保持開放及越界的能力：

一坐教堂及戰爭碉堡，一坐戰爭碉堡及廢墟
原意是保護我們的勢必傾倒，勢必成為虛假、無效且荒謬
原意是保護的，勢必造成區隔
原意是區隔的，終必導至傷害。

導演反復來回於不同時空、媒體框架，以及身份認同之間，呈現各種面向，彼此對應思考，為的就是從一種過渡性的、雙重性的位置，尋找「語言」與他者對話、協商、再定位。這便是流散族裔主體對身份認同之「框」的省思，我們不僅須要命名／畫疆界以區辨主體，然而，如何避免因命名而刻板化，甚至異化或商品化他者，是我們要不斷省思的議題。

參考書目

- Balibar, Etienne. "The National Form: History and Ideology." Etienne Balibar and Immanuel Wallenstein. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identity*. London: Verso, 1991.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Trans. Richard Howard. London: Fontana, 1984.
- Calendar*. Dir. Atom Egoyan. Alliance, 1993.
- Egoyan, Atom. *Exotica*. Toronto: Coach House, 1995.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist History of Women's self-Representation*. Ithaca; Cornell U. P., 1994.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." Ed. Jonathan Rutherford. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. 222-37.
- Harcourt, Peter. "A Conversation with Atom Egoyan." *Post Script* 15.1 (1995): 68-74.
- Hutcheon, Linda. Introduction. *Other Solitudes*. Eds. Linda Hutcheon and Marion Richmond. Toronto: Oxford UP, 1990. 1-16.
- Kaplan, Caren. "Traveling Theorists." *Questions of Travel*. Durham and London: Duke UP, 1996. 101-142.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Marks, Laura U. "A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema." *Screen*. 35.3 (1994): 244-64.
- Pever, Geoff. "No Place Like Home: The Films of Atom Egoyan." Atom Egoyan. *Exotica*. Toronto: Coach House, 1995. 9-24.
- Rutherford, Jonathan. "A Place Called Home: Identity and the Cultural Politics of Difference." Ed. Jonathan Rutherford. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. 9-27.
- Whynot, Chris. "Canadian Film: In Search of a Future." *Queen's Quarterly* 95/2 summer (1988): 403-413.
- 巴特，羅蘭。《明室：攝影札記》。許綺玲譯。台北：台灣攝影《季刊》，1995。
- 陳傳興。《憂鬱文件》。台北：雄獅美術，1992。
- Ang, Ien. 〈不會說中國話——論散居族裔之身份認同與後現代之種族性〉。施以明譯。《中外文學》。21.7: 48-69。

本文經劉紀雯老師多次細心指導、建議，特此致謝！