



The Practice of Art Media and the Rebirth of Historical Archives: A Case Study of Rithy Panh's *The Missing Picture*

LIANG Sixuan

College of Arts and Humanities, Sichuan Fine Arts Institute, China

Received: June 10, 2021

Accepted: June 25, 2021

Published: August, 30, 2021

To cite this article: LIANG Sixuan.(2021). The practice of art media and the rebirth of historical archives: A case study of Rithy Panh's *The Missing Picture*. *Asia-Pacific Journal of Humanities and Social Sciences*, 01: 2, 090–096, DOI: [10.53789/j.1653-0465.2021.0102.010](https://doi.org/10.53789/j.1653-0465.2021.0102.010)

To link to this article: <https://doi.org/10.53789/j.1653-0465.2021.0102.010>

Abstract: By regulating archives and other media, Cambodian director Rithy Panh's documentary *The Missing Picture* constructs a memory model of disaster narrative. The regulation of media by Rithy Panh enables a dialogue between an individual life experience and historical facts in the documentary, and opens the historical time and space suppressed by the official memory. It also explores the responsibility of "memory as a treasure of suffering" under social conflicts, and further raises questions about the weakness of Cambodian memory. From the perspective of "media regulation", the paper makes analysis of how Rithy Panh has constructed his visual historical archives and the cultural factors behind the documentary by regulating media.

Keywords: Rithy Panh; *The Missing Picture*; media; archives

Notes on the contributor: LIANG Sixuan is a postgraduate student in Sichuan Fine Arts Institute. Her academic interest lies in art theory.

藝術媒介的實踐與歷史檔案的重生 ——以潘禮德的《殘缺影像》為例

梁思璿

四川美術學院藝術人文學院

摘要: 柬埔寨導演潘禮德的紀錄片《殘缺影像》通過對檔案等媒介物的調節,建構災難敘事的記憶模型。潘禮德對媒介物的調節,讓個體的生命經驗與歷史事實在影像場中產生對話,打開被官方記憶壓制的歷史時空,思索“記

憶作為苦難的寶藏”在社會衝突下的責任,並進一步對柬埔寨記憶的脆弱性發問。從“媒介調節”視角出發,探究潘禮德如何通過調節媒介物,建構其視覺歷史檔案,以及影像背後深層的文化因素。

關鍵詞:潘禮德;《殘缺影像》;媒介;檔案

引言

“檔案不是一個處理過去的概念問題。它是關於未來的問題,未來自身的問題,是對明天回應、承諾和擔負責任的問題。如果我們想知道檔案意味著什麼,我們只能在未來找到答案。也許,不是明天,而是更遠的將來。”^①近年來,當代藝術創作者大量激活並使用檔案,將檔案和“存檔衝動”視為藝術生產實踐的重要方法。在東南亞影像中,對檔案的運用也愈見普遍。其中,紀錄片創作與檔案及其實踐的關係尤為密切。潘禮德不僅是當今柬埔寨最重要的、享譽國際的紀錄片導演,也是災難的倖存者,這兩個屬性讓他成為苦難歷史的特殊見證者。同時,他還致力於發掘檔案,並通過使用檔案等媒介物,在影像場中使檔案重生,以再現黑暗歲月中被壓制的創傷記憶,審問殘酷的歷史,記憶也成為其影像的顯性主題。然而,檔案作為知識場域的一部分,不能成為記憶本身。在2013年的《殘缺影像》中,潘禮德綜合了民主柬埔寨時期的視覺檔案、私人照片與粘土雕像等媒介物。他用第一人稱視角,以蒙太奇的方式使“我們通過媒介的形象對媒介說話,媒介也通過其形象對我們說話”^②,展現了被壓制的創傷記憶,召回空白的歷史“殘缺影像”,並建構自己的視覺與記憶模型,進而對權威話語塑造的“神話”真實性提出質疑。

一、藝術媒介的實踐:粘土、身體、場域

“記憶是維持與遺忘的能力、經歷和技能,以便能夠接納新事物。”^③但當歷史走向死亡的速度越來越快,那些周而復始的事情也逐漸走向終點^④,記憶需要面對的便是遺忘。尤其是以時代見證人為載體,時間在一百年之內會隨著當下社會情況而不斷遷移的交往記憶,其“生存”面臨著悄無聲息的危險性——“納粹時代的暴行正是這種情況。十年之後,那個時代的人將會消失。”^⑤柬埔寨人面對民主柬埔寨時期的歷史事實,其交往記憶同樣處於險境中。官方記憶也對其合法性進行剝奪。檔案“是由被識別為歷史文檔和物件所組成的”^⑥,然而,當檔案的可訪問性受限時,會致使某個社群在塑造集體記憶與形成認同時產生局限性^⑦。這段歷史是瞭解該國的重要一環,但在這一時期,記者等外來者無法進入,大部分影像是應官方要求所製作的宣傳片。因此,能對個體創傷記憶進行審視的視覺檔案幾乎空白。電影作為溝通社會歷史和記憶的“中間人”,在這一時期也持續地處於失語狀態。

在檔案成為剩餘物前,首先充當的是對記憶進行控制的角色,它“是有選擇地留存下來的。這種有選擇留存下來的檔案,目的之一即在於控制社會記憶”^⑧。而在當代檔案藝術創作中,檔案作為媒介物,並不直接顯現意義。創作者通過對檔案及其他媒介物進行調節^⑨,讓這些媒介物成為連結歷史、記憶與現在的“中間人”,由此重生。“如果說形象是一種生命形式,而物體是它們的身體,那麼媒介就是圖像在其中活過來的棲居地或是生態系統。”^⑩媒介同時是發送者和接收者,由此成為集體單數的名詞,通過它,“印象得以傳遞而被人感知,或是能與死者進行交流的通靈人”^⑪。影像是圖像的另一種生命形式,同時也是無聲的幽靈。

《殘缺影像》中,潘禮德在民主柬埔寨的歷史框架內,連結真實的檔案與虛構的媒介物,其目的並非為了建造歷史文獻庫或尋求歷史真相,而是從個人視角出發,以“媒介調節”^⑫為工作方式,喚起創傷記憶的時間性邏輯。“創傷”(Trauma)最初指主體在身體上所受到的物理性傷害。在弗洛伊德那裏,它是一種精神上的傷害,並經歷了從個體心理創傷、客體關係心理再到文化創傷的三次移位^⑬。潘禮德在《殘缺影像》中以一段海水翻滾的鏡頭作為開頭,“在水中,甜與苦交雜。我找尋兒時的記憶,像尋找遺失的畫面。或者說,是它找

回了我……當恐懼與希望輪替出現時，記憶就在那裏，在寺廟中跳動著，我想擺脫它們。”^④該鏡頭隨著創傷記憶的敘事兩次重複出現在影片中。當個體經歷重創性事件後，其主觀記憶無法延續，連接感知、行動和記憶的鏈條形成斷裂。由於個體在此時所受的經驗結構與日常生活經驗結構有別，創傷記憶轉為無時性的個體無意識，並與日常生活領域形成無法逾越的鴻溝^⑤。潘禮德以借喻的方式、化身的形態，闡明創傷記憶的“復興”，以及使其與日常生活領域斷裂的根源，被壓制的童年“殘缺影像”由此化為無意識，潛入心理空間中，困擾著他。

除了創傷主體從無意識到心理空間的移位外，創傷主體還會轉向與認同客體產生扭曲關係，也就是將“愛”以逆轉的方式，從“失去的客體”移情至心理空間中被對象化的自我上，從而形成新的客體^⑥。“‘事物本身就是地點，而不僅僅是存在於某個地點。’當事物是人的身體或其雕塑表現時，這一論斷就尤其真實。”^⑦身體作為創傷記憶的載體，同時也是創傷記憶存放的地點。粘土雕塑與檔案作為媒介物在潘禮德的影像中，承擔著展現記憶地點、事件與呈現創傷主體被壓抑和割裂的心理空間圖景的責任。如潘禮德所說：“作為佛教徒，雕像對我們來說不僅僅是塊石頭。我們相信佛像具有某種靈魂……它是泥土、水還有火，它具有形式和生命。”^⑧

在《殘缺影像》中，粘土雕像的隱喻具有雙重性，並與檔案一同充當著創傷主體移情後的新客體。一方面，它作為索引，經由導演的第一人稱敘述，再現其個人創傷記憶，讓逝去的幽靈重返現場。

首先，軍隊佔領金邊後，大量金邊市民被驅向農村。潘禮德以身著彩色衣服的雕像還原了這一情景中的自己和家人。而後，他們的衣服被染黑，名字被編號取代，被稱為“新人”。創傷記憶之場中被佛教徒視為具有生命的粘土雕像，變得沒有表情，沉默寡言，失去色彩，剩下的僅是一個失語的粘土傀儡。在影片的後半部分，潘禮德將其父母的私人照片、自己的影像檔案和粘土雕塑並置。在場的遺留物重新將逝去的幽靈召回，並引入當下時空，粘土雕像再次具有了生命。在此，代表其父母的粘土雕像作為索引，與私人照片這一遺留物產生關聯。影像檔案中的導演對著已逝去的父母，言明拍攝本片的初衷：“他簡單地做了抉擇，一個意識形態的抉擇，成為了罪犯……這就是我要拍這部片子的原因，沒有人生來就是劊子手。”影像檔案之外的父母也與導演進行跨越時空的對話。潘禮德通過對媒介物進行調節，在召回創傷記憶的同時，也使作為身體的粘土雕像和事物的區別消散了。

其次，海水翻滾的鏡頭再次出現，潘禮德將身著白衣的粘土雕像和弗洛伊德畫像並置。敘述者說：“他們說討論會有幫助，你瞭解以後，就可以克服。對於我而言，這智慧永遠不會到來。”緊接著，身著彩色衣服，代表著導演逝去的家庭成員的粘土雕像出現在畫面中。潘禮德將具有相關性的圖片檔案和粘土雕像進行調節，闡明他經歷災難性創傷後，創傷記憶經驗始終無法與日常生活經驗調和。儘管在日常生活經驗領域中，記憶具有時間性，但無時性的創傷記憶始終困擾著他；儘管他想去克服，但這種智慧始終離他很遠。如潘禮德所說：“我們希望能得到安撫，但靈魂的安撫不是自動的，否則我晚上不會大聲尖叫。也許是靈魂或身體的防禦，故事會再次回到你身邊。”^⑨

另一方面，潘禮德將具有補充性和抵抗性的媒介物與官方影像檔案並置，並質疑後者塑造的“神話”。在《殘缺影像》中，潘禮德歸檔了稻田中“新人”的官方影像檔案，其中呈現出一副豐收的景象。在官方記憶中，領導者的話被保留了下來：“目前我們集體合作的成果，已經穩固如山。不管是政治上或精神上，完全有能力去達成所有的指令。”並言明舊時代悲傷與貧窮的境況已經得到扭轉。其後，導演將粘土雕像與官方影像檔案並置，賦予粘土雕像以領導者的身份，並通過該時期攝影師所拍攝的模糊影像畫面對政治“神話”提出質疑：真實情況是否如此？1975年，柬埔寨農村因四年來不斷受到他國轟炸，農業基礎設施被破壞；1977年，東南亞的洪災和嚴重乾旱又使柬埔寨農業雪上加霜^⑩。導演再次調節被賦予“新人”身份的粘土雕像。敘述者說：“這個男人非常虛弱地坐在地上，他沒有進食也無法動彈。”至此，粘土雕像這一具有“生命形式”的媒介物，以沉默作為口舌，以補充性的形式填補被壓制的集體創傷記憶的空缺。同時，它又以一種抵抗性的姿態，作為記憶的觸發器與官方影像檔案並置，對“神話”真實性提出質疑。

創傷記憶導致潘禮德在創傷經驗領域與日常生活領域間形成了無法逾越的鴻溝。但存檔式影像為他提供了一個治療性的場域。在這一場域中,潘禮德賦予粘土雕像和檔案以批判性的媒介物身份,並對它們進行調節,使在特殊時期中失語的檔案再次發聲。其影像暗含著創作者的心理空間圖景,又超越了圖像的語法,以個體的生命經驗和創傷記憶出發,與受害者的魂靈對話。藝術媒介的一系列實踐,追尋了集體記憶與歷史事實,為過去、現在與未來搭建起溝通的橋樑。

二、檔案重生:創傷、批判、復興

20世紀60年代的柬埔寨,有300餘部國產電影上映,僅在金邊市就有30家電影院,放映著來自西方世界、印度及香港的電影,電影產業十分活躍,吸引了大批觀眾。1975年後,電影產業幾乎坍塌,導演和演員受到壓迫,電影膠片和製作設備被搗毀^①。正如潘禮德所說:“在1975年至1979年……沒有電影院,沒有歌曲,沒有書籍,沒有電視。藝術消失了,這個國家正處於消失的邊緣。”^②在這一時期內,影像作為一種承載記憶的媒介,其檔案的形式已然式微,記憶與遺忘在某種程度上處於緊張關係中。

當歷史成為過去,記憶逐漸消散,檔案承擔起補償記憶的重任,清晰地勾勒國家、社會以及國民意識的變遷軌跡,進而成為連結集體記憶與個體身份認同的線索。潘禮德對檔案記憶的實踐,成為應對柬埔寨文化記憶健忘症的方法,從挖掘“歷史”現場到建構“視覺歷史檔案”現場,形成了兩個交錯重疊的空間:在藝術外部,即現實生活中,建立作為記憶之場的檔案館,召回缺失的歷史事實,化無形為有形,記憶由此在加速的遺忘中放慢腳步。在藝術內部,即藝術創作中,將檔案作為媒介物,重構被放逐的歷史事實與被壓制的創傷記憶。

潘禮德於1979年離開柬埔寨,輾轉泰國難民營,最後定居法國。地點的轉換,時間的流逝並未減輕其創傷的痛苦。他發現“隨著年輕的增長,我們會更加感到疼痛。多年來,我希望減輕痛苦,但事實並非如此……(我)已經死過一次,然後又獲得了重生,但痛苦卻使我內心深處死亡。我必須接受這種痛苦,並忍受直到我生命的盡頭”^③。1990年,他回到柬埔寨,試圖尋找能讓魂靈不再流浪的證據。他意識到自身與祖國面臨視聽遺產的困境:沒有記錄,他的名字、宗教、文化習俗和家人正逐漸被遺忘。1990年代初,潘禮德與柬埔寨參議員和大臣伊利·潘納卡(Ieu Pannakar)共同籌備博法娜(Bophana)視聽檔案中心。他將民主柬埔寨時期的受害者博法娜作為抵抗的象徵,以個人生命經驗的故事來重建歷史的連續性,並恢復和保存被社會衝突所摧毀的檔案記憶:從世界各地收集關於柬埔寨的電影、電視、攝影及聲音檔案,設立檔案館,以呈現檔案和文化在國家身份表達中的重要性。“柬埔寨是一個年輕的國家,我們必須給年輕人以希望。過去告訴我們明天會發生什麼;而這裏的圖像使我們思考並養活我們;這是向前邁進的強大力量。”^④潘禮德作為藝術家,以博法娜視聽檔案中心為起點;作為檔案工作者,建立檔案的可訪問性空間和記憶的實踐空間。其目的並非尋找歷史真相,也無意成為反叛者,而是通過檔案這一媒介物,將創傷記憶置入特定歷史語境中,以療傷的方式探尋人類創傷經驗背後的意義,進而反思衝突社會下的災難性事件。檔案失去可訪問性,記憶也“搖搖欲墜”,檔案的獲取、參與、組成,實際上就是對“歷史”現場的挖掘。

在藝術內部,他使用歸檔式的工作方法,對真實的檔案和虛構的媒介物進行調節,建構關於複雜性時間的“視覺歷史檔案”現場。檔案的意義由此拓展,與創傷記憶對話。在《殘缺影像》中,潘禮德通過使用此前官方拍攝的柬埔寨國家銀行的影像檔案,質詢其對知識的破壞,“在這裏,學校成為了滅絕營。在這裏,豬成為了讀者,因為讀者都是豬”。在影片開頭佈滿灰塵的膠片中,一位身著柬埔寨服飾的女演員正優雅地跳著傳統舞蹈。潘禮德通過對膠片這一廢棄物的調節,展現了柬埔寨文化的縮影。女演員的影像檔案在影片中間部分再次出現。在此,導演將作為虛擬媒介物的粘土雕像與影像檔案並置,動態的女演員和靜態的、代表潘禮德本人的粘土雕像進行對比,也召回了他的童年記憶,即潘禮德的導演鄰居在電影拍攝現場的畫面。這一部分以第一人稱言明媒介調節的意義,“我收集廢棄的膠片,我用一個盒子和小盞燈來觀看”。導演作

為檔案的收集者,將廢棄物與影像檔案進行調節,目的在於召回遺失的文化記憶,給予影片物質性支撐。一方面,以檔案和粘土雕像為綫索,召回了導演本人在 1975 年以前的記憶,回到創傷記憶的起點,在那裏,他見證了柬埔寨電影的黃金時代;另一方面,將二者並置,回應了該時期官方對“娛樂式的個人主義”電影產業及電影創作者進行壓制的歷史事實。由此批判暴力之下視覺檔案缺失所造成的文化記憶喪失。潘禮德通過召回個體記憶,質詢並復興被銷毀的存儲記憶,形成個人與歷史對話的記憶之場。

潘禮德通過從藝術外部建立檔案中心的形式,挖掘“歷史”現場;從藝術內部以影像形式,調節真實的檔案與虛構的媒介物,通過建構“視覺歷史檔案”現場來召回和釋放民主柬埔寨時期被壓制的歷史事實與創傷記憶。從記憶與遺忘的辯證關係出發,潘禮德並非以史家身份挖掘歷史真相,而是通過媒介的實踐在藝術外部和內部,讓檔案復興並形成歷史和記憶的迴圈。由此,在創傷記憶的批判視角之下,以復興的檔案來連接過去、現在和未來,克服記憶的缺失,擴大文化的延續性和可通達性。藝術媒介的實踐與歷史檔案的重生,體現了潘禮德作為東南亞的藝術家,“不僅創作、反映、評論變化的作品,而且積極地將自己的實踐服務於變化,他們的藝術是所有人不可或缺的,重要的社會與政治聲音”²⁵。

三、跨文化邊界:想像的共同體

1975 年後,約有四萬柬埔寨難民在法國得到合法庇護。1978 至 1979 年,法國每月陸續接收約 1000 名柬埔寨難民。這些流亡者大都是知識份子、農民或勞工,他們通常經過泰國或是越南的難民營到達法國²⁶。潘禮德正是其中的一員。他於 1964 年出生在柬埔寨首都金邊的知識份子家庭,他的父親曾擔任柬埔寨教育部首席副部長。1975 年,他隨家人一同被驅趕出金邊前往農村。此後四年,他在農村的勞動營度過。在那裏,他挖水壩、埋葬死者,他的雙親也在這場災難中喪生。1979 年,他逃離柬埔寨前往泰國難民營,隨後到達法國。在法國的日子裏,他回憶道:“1979 年,我到達格雷諾布爾(Grenoble),得到了家人們的歡迎。對於我所經歷的一切,我幾乎沒有告訴他們。在用高棉語寫的一段話中,我敘述了從 1975 年到 1979 年那四年。但隨著時間的流逝,那些舊頁面消失了,我再也找不到它們。”²⁷流散經歷為潘禮德的藝術實踐打上了跨文化印記。在其影像中可見,一方面,其跨文化經驗為影像提供了主題;另一方面,為他在遷徙、流離失所下所導致的身份認同問題提供了思索空間。

然而,具有跨文化導演、倖存者和流亡者三重身份的潘禮德卻面臨著這樣的問題,即跨文化經歷在主體的身體層面上是暴力的,新移民必須選擇是以保留原始習性來保持其身體習慣,還是以流失為代價來擺脫它們。這些以犧牲記憶為代價的習慣編碼,是決定許多跨文化電影對感官傳統矛盾心理的基礎²⁸。從柬埔寨到法國,非西方的文化湧入西方社會,被壓制的文化記憶會再次回到曾遭到破壞的國家歷史,這時,柬埔寨的官方記憶將會處於失語狀態。於潘禮德而言,則是官方影像檔案的失效。因此,他採用了對檔案、粘土雕像和語言進行媒介調節的方法,對創傷記憶下的身份認同問題在影像中編碼。

民族是構建身份認同的要素,本尼迪克特·安德森認為民族“是一種想像的政治共同體——並且,它是被想像為本質上有限的,同時也享有主體的共同體”²⁹。儘管成員間沒有實質性接觸,但民族卻以相互聯結的符號形成牢固的共同體,語言就是重要的標誌。在《殘缺影像》中,潘禮德對法語的使用體現了他對“流離失所”下身份問題的思考。

1863 年,柬埔寨成為法國殖民地。往後 90 年間,殖民者試圖從語言、政治、宗教、農業等方面對柬埔寨傳統文化進行西化。儘管柬埔寨於 1953 年獲得獨立,但在潘禮德的影像中,透過語言,仍能洞見殖民歷史對該國的影響。首先,潘禮德使用法語而非高棉語來呈現《殘缺影像》。他解釋道:“我用法語製作這本書是對我父親的敬意,父親非常喜歡法語,也喜歡法國詩歌。法語也是我認為適合的一種語言,它非常精確,但同時又美觀。”³⁰潘禮德將代表其父親的幽靈般的粘土雕像投射在牆上,父親用法語吟誦著他最喜歡的法國詩人賈克·普維(Prévert)的詩:“黑髮,黑髮,被海浪撫摸著。黑髮,黑髮,吹亂在風中。”一方面,體現了法國文



化對其父親的影響；另一方面，也用媒介物喚起父親和自己的童年記憶。即便在勞動營中，父親仍堅持使用法語。其次，潘禮德將博法娜的照片檔案放在影片中，這也與他在藝術外部的檔案實踐產生對話。博法娜在 S-21 集中營中堅持用拉丁文在給愛人的信中署名，而非高棉文。在影片最後，潘禮德與父母通過電視機“相遇”，雙方仍用法語對話。潘禮德對語言的使用，不僅是其試圖解構官方“神話”的方法，並且，語言、檔案及粘土雕像也成為抵抗性的媒介物，承擔了呈現創傷記憶的責任。

身份認同總是在“自我”與“他者”的差異中被彰顯，其邊界總隨著主導話語而不斷變化。隱含在語言之下的是“‘我們’與‘他們’之間的二元對立，前者總是在侵蝕著後者（甚至走到使‘他們’完全淪為‘我們’的工具的地步）”^⑩。語言的使用者在思維、文化及語言上存在著顯著的差異，差異的源頭是根本性的，它“迫使人們的想像脫離像歡樂、痛苦、政治組織這樣共同的、普遍的人類現實，迫使人們將注意力回溯並下溯至那不變的源頭”^⑪。潘禮德作為特殊歷史的倖存者、跨國的流亡者，身份認同化身語言潛入其腦海。不可否認，對法語的使用，除基於歷史發生地的殖民地背景外，還與潘禮德在法國的生活和電影教育背景有關。“母語的錯位”也體現潘禮德作為流散者，對其本人身份認同的飄忽不定和曖昧。他在《殘缺影像》中，以調節媒介物為路徑，使模糊的身份認同得以顯現。民主柬埔寨的歷史現實造成了柬埔寨人“殘缺的影像”，而災難性事件後的創傷記憶和流離失所又造成了潘禮德“殘缺的身份”。

如潘禮德所言，“檔案是活的，沒有什麼是沉默的”^⑫。檔案連結歷史與記憶，但當檔案受制於權力話語時，不可避免地導致記憶的殘缺。無論個體還是集體，召回歷史與記憶是重塑自身身份的重要路徑。在《殘缺影像》中，潘禮德融入了其跨文化語境下創傷記憶的生命經驗，通過調節檔案、粘土雕像等媒介物，建立了自己的記憶模型和視覺歷史檔案。潘禮德的影像不僅召回了個人的創傷記憶，也是對“沉默”的、同屬的歷史進行另一種敘述，溫和且有力量。他並非歷史學家，也無意尋求集體的歷史真相，而是以藝術家的身份，迂回地將難以言說的過去與現在、未來相連結，尋求屬於自己的真相，捕獲被官方記憶壓制的個體記憶和生命圖景。更重要的是，他以真實的影像檔案和虛構的粘土雕像進行媒介調節，進而敘述創傷記憶，是一種新的路徑，即影像作為藝術媒介的實踐，讓歷史檔案重生，並以此解剖和反思懸而未決的災難性事件。潘禮德在方法和結構上的創新，為亞洲影像藝術在探討災難性歷史事件等議題上，提供了更多表達的可能性。

注釋：

- ① Derrida, J. & E. Prenowitz. (1995). *Archive fever: A freudian impression*. *Diacritics*, 25(2), 27.
- ②⑩⑪ [美] W. J. T. 米歇爾著，陳永國、高焱譯：《圖像何求？》，北京大學出版社 2018 年版，第 236、216、274 頁。
- ③ [德] 斯特凡·約爾丹編，孟鐘捷譯：《歷史科學基本概念辭典》，北京大學出版社 2012 年版，第 65 頁。
- ④ [德] 揚·阿斯曼著，金壽福譯：《文化記憶》，北京大學出版社 2015 年版，第 3 頁。
- ⑤ [德] 阿萊達·阿斯曼、[德] 揚·阿斯曼：《昨日重現——媒介與社會記憶》，馮亞琳、[德] 阿斯特莉特·埃爾主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》，北京大學出版社 2012 年版，第 25 頁。
- ⑥ 洪子健、刁俊春：《可疑的檔案 對檔案詮釋的偏見》，《新美術》2016 年第 6 期。
- ⑦ 呂顏冰：《國外檔案記憶研究綜述》，《檔案與建設》2015 年第 8 期。
- ⑧ 徐辛酉：《檔案社會控制功能研究》，《檔案學通訊》2017 年第 1 期。
- ⑨⑫ 唐宏峰：《媒介操作下的歷史記憶——亞洲檔案藝術與近代殖民歷史反思》，《南京社會科學》2020 年第 3 期。
- ⑪ [美] W. J. T. 米歇爾、[美] 馬克·B. N. 漢森：《時間與空間》，[美] W. J. T. 米歇爾、[美] 馬克·B. N. 漢森主編，肖臘梅、胡曉華譯：《媒介研究批評術語集》，南京大學出版社 2019 年版，第 4 頁。
- ⑬⑭ 陶家俊：《創傷》，《外國文學》2011 年第 4 期。
- ⑭ 本文所引《殘缺影像》臺詞，均譯自該電影，以下不再重複標注。
- ⑮ 王欣：《文學中的創傷心理和創傷記憶研究》，《雲南師範大學學報（哲學社會科學版）》2012 年第 6 期。
- ⑯ Brzeski, P. *Busan: Cambodia's Rithy Panh on his cannes winner "the missing picture" (Q&A)*. [EB/OL]. (2013-6-10) [2021-1-15]. <https://www.hollywoodreporter.com/news/busan-cambodias-rithy-panh-his-643788>.



- ①⑨ Cruvellier, T. (2018). *Right Panh: Living the experience of genocide in body and soul*, [EB/OL] (2018-11-27) [2021-1-15]. <https://www.justiceinfo.net/en/39596-rithy-panh-living-the-experience-of-genocide-in-body-and-soul.html>.
- ②⑩ Defalco, R. C. (2014). *Justice and starvation in Cambodia: The Khmer Rouge famine*. *Cambodia Law and Policy Journal*, 2, 79.
- ②⑪ Lim, D. C. L. & Yamamoto, H. (2012). *Film in contemporary southeast Asia: Cultural interpretation and social intervention*. Routledge, 8.
- ②⑫ Rohter, L. (2013). *Rithy Panh on "the missing picture" and living with tragedy*, [EB/OL]. (2013-12-13) [2021-1-15]. <https://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2013/12/13/rithy-panh-on-the-missing-picture-and-living-with-tragedy>.
- ②⑬ Bradshaw, N. (2019). *Memories of murder: Rithy Panh on "the missing picture"*, [EB/OL]. (2019-2-10) [2021-1-15]. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/memories-murder-rithy-panh-missing-picture>.
- ②⑭ 博法娜視聽檔案中心網站 <http://bophana.org/> 首頁的話。
- ②⑮ Lenzi, L. (2011). *Art as voice: Political aArt in southeast Asia at the turn of the twenty first century*, [EB/OL]. Asia Art Archive, (2011-08-01) [2021-1-15]. <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/art-as-voice-political-art-in-southeast-asia-at-the-turn-of-the-twenty-first-century>.
- ②⑯ Wijers, G. D. M. (2011). The reception of Cambodian refugees in France. *Journal of Refugee Studies*, 2, 239-55.
- ②⑰⑱ Cullen, J. (2014). *Rithy Panh, with Christophe Bataille, The Elimination*, Trans. New York: Other Press, 5, 86.
- ②⑲ Martin-Jones, D. & L. U. Marks. (2002). The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses. *Screen*, 4, 209.
- ②⑳ [美]本尼迪克特·安德森著,吳叡人譯:《想像的共同體》,上海人民出版社2010年版,頁6。
- ③⑰ Quoted in Larry Rohter: *Rithy Panh on "the missing picture" and living with tragedy*, [EB/OL]. New York Times, (2013-12-13) [2021-1-15]. <https://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2013/12/13/rithy-panh-on-the-missing-picture-and-living-with-tragedy/>.
- ③⑱⑳ [美]愛德華·W.薩義德著,王宇根譯:《東方學》,生活·讀書·新知三聯書店2019年版,第300、308—309頁。

(Editor: Zoey)