

淡江大學法國語文學系碩士班

碩士論文

指導教授：蔡淑玲 博士

回想：書寫黑暗團塊—
瑪格麗特·莒哈絲《情人》
三部曲

La mémoire : écrire le bloc noir —
chez Marguerite Duras—

*Un barrage contre le Pacifique, L'amant et
L'amant de la Chine du nord*

研究生：陳柏蓉 撰

中華民國 102 年 6 月

誌謝

若僅靠一人的棉薄之力，本論文定無法如此順利完成。

首先，參與大綱審查以及口試的老師們功不可沒：中央大學法文系主任許綺玲老師、淡江大學外語學院院長吳錫德老師、法文系教授梁蓉老師。謝謝許老師不辭辛勞並於百忙之中蒞臨，給予許多專業上的建議。謝謝吳老師及梁老師，很感激從大學接觸法文時即有幸受兩位老師薰陶，法文學習之路上受兩位老師啟蒙甚多，直至研究所。謝謝兩位老師在我學習過程中所給予的支持以及建議。

謝謝我的指導教授，蔡淑玲老師。蔡老師在專業上的堅持引領我打開視野，讓我知道何謂就學及作研究的態度。謝謝老師不厭其煩地協助我一點一滴地完成這本論文，儘管過程中有許多瓶頸及挫折，但老師仍在一旁給予最大的鼓勵與支持。很榮幸在研究所時能跟在蔡老師身邊，除了蔡老師專業的態度令人讚嘆之外，更感謝老師對學生全心全意的關懷。

除了眾位老師以外，還想要謝謝研究所內所有的同學，沒有你們我的研究所生涯不會過的如此開心、順遂，尤其是林潔、陳琇怡、陳琬誼、楊佳穎四位。謝謝你們這群好朋友，除了平常吃吃喝喝出遊以外，更多的是大家平時的關心與支持，很驕傲認識你們。

謝謝張家銘，忍受我的所有情緒，全心全意地支持我所做的每項決定。還要吃我只吃幾口就變心所剩下的食物，抱歉讓你變胖，真的有很多油是我給的。

謝謝我的家人，謝謝他們在這期間完全不給我任何壓力，並給予一切支持。讓我得以無後顧之憂，專心完成論文。

最後感謝協助修改、完成這本論文以及在這一年間跟我說過加油的所有人，要感謝的人真的太多了，不如謝天吧。

論文名稱：回想：書寫黑暗團塊－瑪格麗特·莒哈絲《情人》三部曲 頁數：93

校系(所)組別：淡江大學 法國語文 學系研究所

畢業時間及提要別： 101 學年度第 2 學期 碩士學位論文提要

研究生： 陳柏蓉

指導教授：蔡淑玲

論文提要內容：

本文以莒哈絲在《物質生活》一書中所解釋的概念「黑暗團塊」為出發點。在她所撰的文章及和他人訪談時，莒哈絲常常提及到在寫作時體內有這樣的一個要素在影響其寫作、且對她有很重要的影響性。以這為基礎開始發展，先探討何謂黑暗團塊，究竟黑暗團塊在她自身中扮演著何種角色、又對她寫作帶來何種影響？此物究竟是造成她寫作失序的原因，抑或是內在正向的寫作動能？接續談寫作之於莒哈絲的意義。再從記憶與回想結合黑暗團塊及寫作，看此三者間的關聯，以及她於文本中對於同一件事情在敘述上的呈現及差異。

第二部份開始，以《情人》三部曲為文本分析基礎。在這三本敘述背景相關連的文本中，選取了四大主題：母親、海／水、情人與死亡作為分析要點。搭以其它相關著作進行多重文本分析，找出相呼應的段落，討論為何莒哈絲對同一件事情有各種不同形式的書寫。接著就所發現之異同。探討莒哈絲作品中的虛構及真實性。在虛實安排、多重文本之間，莒哈絲所欲描述及追憶的究竟為何？隨著被揭露的四個要點，莒哈絲反覆流轉於之間，回歸生命最原初一生與死的問題。

研究者期盼能跳脫一般認為《情人》應為自傳式小說的閱讀方式，從自我書寫的角度看黑暗團塊以及多重文本的關聯。看莒哈絲如何藉由揭露黑暗團塊－或者說書寫黑暗團塊、透過寫作來喚起她古老的本源、揭開內心裡的黑洞，探尋到原初自我的最高處－生命存在的本質。

關鍵詞：莒哈絲、黑暗團塊、寫作、回想、多重文本、自我書寫

Title of Thesis : Memory— writing "the black block" in Marguerite Duras's works : "The Sea Wall" 、 "The Lover" and "The North China Lover" Total pages:93

Key word: Marguerite Duras, the black block, writing, memory, self-writing, version variant

Name of Institute: Departement of French Language, Tamkaung University

Graduate date: June, 2013 Degree conferred: Master of French

Name of student: Bo-Rong CHEN Advisor: Shu-Ling TSAI
陳柏蓉 蔡淑玲

Abstract:

This thesis was based on the concept : the black block of Marguerite Duras. She frequently mentioned in her books and in the interview with Alain Vircondelet or Laure Adler that there is something unknown inward which influenced her when she was writing. According to these documents, this research start with some questions: what is the black block to Duras? How can it has a great effect on her works? Is this the reason that we can't find any order in her writing? Or is it a power intrinsic? From these questions, this thesis is going to discuss the meaning of writing and the black block to Duras. And how do they effect on her writings and memories.

In the second part, we choose four themes: mother, water, lover and death from the series of *The Lover* to take up why Duras was described these four over and over, brought these versions variant. Then, by means of these similarities and dissimilarities, we are trying to analyse the fiction and reality in her books. Between these versions variant, Duras bends her efforts for writing, to recall something important and return to the question original in the life – life and death.

In the end, we look forward to making a different point of view to read these novels-the self-writing. Through this way, to realize how she devote herself to writing, to explore her internal.

RESUME

LA MEMOIRE : ECRIRE LE BLOC NOIR—CHEZ MARGUERITE DURAS— *UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE, L'AMANT, L'AMANT DE LA CHINE DU NORD*

Bo-Rong CHEN

Introduction

Marguerite Duras, née en 1914 en Indochine, a été reconnue dans le monde de son roman *l'amant* gagné le Prix Goncourt en 1984. Elle a dit au début de ce roman: « Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli.¹ ». Pourquoi dit-elle qu'une petite fille a vieilli à dix-huit ans ? Duras est rentrée en France à l'âge de dix-sept ans. Les souvenirs d'enfance à Vietnam lui reviennent toujours, et donc, nous pouvons voir beaucoup descriptions de la vie Vietnam dans ses œuvres. Dans cette mémoire, nous parlons seulement de la série dans *L'amant : Un Barrage Contre le Pacifique* en 1950, et ensuite *L'amant* en 1984, et *L'amant de la Chine du Nord* en 1991. Avec ces trois romans principales, ses rédactions *La vie matérielle*², *Cahiers de la guerre et autres textes*³, *Écrire*⁴ et ces deux livres composée par l'interview avec Duras : *Pour Duras*⁵ et *Marguerite Duras*⁶. Avec ces livres, nous allons étudier un concept chez Duras : le bloc noir. À partir de ce concept, nous commençons dans ce mémoire en recherchant qu'est-ce que c'est le bloc noir, est-il une puissance d'écrire, comment fonctionne le bloc noir en écrivant chez Duras. A-t-il une relation entre l'écrire et le

¹ Marguerite Duras, 1984. *L'amant*. Paris : Éditions de Minuit. pp.9-10.

² Marguerite Duras, 1987. *La vie matérielle*. Paris : P.O.L

³ Marguerite Duras, 2008. *Cahiers de la guerre et autres textes*. Paris : Gallimard.

⁴ Marguerite Duras, 1993. *Ecrire*. Paris : Gallimard.

⁵ Alain Vircondelet.1995. *Pour Duras*, Calmann-Lévy, Paris.

⁶ Laure Adler.1998. *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard.

bloc noir ? Est-ce que le bloc noir est la raison de la versions variantes de Duras ? Dans deuxième chapitre, nous allons voir comment Duras a-t-elle fait les mêmes choses dans les descriptions différentes par quatre éléments entre ses romans : la mère, la mer, l'amant et la mort en comparant les intrigues autour de ces quatre. Pourquoi y-a-t-il les mêmes scènes, mais les descriptions différentes ? C'est Duras qui n'a pas la bonne mémoire, ou c'est elle qui veut bien cacher quelques choses de la vérité ? Dans la troisième partie, nous allons douter la vérité entre ces œuvres. Pourquoi a-t-elle fait les versions variantes. De quoi veut-elle saisir pour remonter dans sa vie passée ?

Chapitre I. Le Bloc Noir

Duras a nombre d'œuvres, pourtant ses romans sont différents que les littératures françaises traditionnelles, il n'y a pas de grammaire stricte, ni structure claire, mais les phrases fragment, le temps fluctué, se font confuser les lecteurs. Les critiques littéraires a pensé qu'elle est une folle :

Quand les critiques la traitent de folle, ce n'était pas dans son sens à elle. Ils l'auraient voulue aliénée, enfermée, en cabane. Elle, sa folie, c'est plutôt cette écoute de l'autre monde, ces coups de pioche qu'elle donne dans la matière robuste de ce qu'elle appelle « l'ombre interne », cette matière mythologique où sont conservées des profusions d'image, et qu'elle parvient quelquefois à tirer à la lumière, comme elle y arrivera

merveilleusement avec les dialogues si transparents de *L'amant de la Chine du Nord*⁷.

Duras ne les contredit jamais, elle sait qu'il y a une règle chaotique, l'ombre interne, entre elle, c'est seulement elle peut se le sentir. Julia Kristeva a critiqué les mots d'elle et a dit qu'ils mêlent la fiction et la vérité, et aussi le sujet et l'objet sont en désordre. Ses styles sont observables dans *L'amant*. Dans ce roman, les paragraphes sont déréglés, Duras a mélangé le temps de roman et le temps d'écrire, aussi intriquées les histoires. Elle ne sait pas ce qu'elle a dit, ni ce qu'elle n'a pas dit, et tout ce qu'elle a fait c'est à écrire sans cesse. Selon Kristeva, elle pense que c'est la mélancolie qui a fonctionné quand Duras a écrit, et celle est bien la puissance d'écrire de Duras : « La mélancolie devient le moteur secret d'une nouvelle rhétorique : il s'agira cette fois de suivre le mal-être pas à pas, cliniquement presque, sans jamais le surmonter⁸. » Kristeva a montré que c'était la mélancolie qui a poussé Duras à écrire anarchiquement. Est-ce vrai que Duras est une écrivain folle et la mélancolie est bien sa puissance d'écrire ?

Écrire, c'est une chose indispensable de toute la vie de Duras. Elle n'écrit pas pour s'exprimer mais pour explorer son intérieur. Quand elle a parlé les expériences d'écrire, elle a souvent mentionné qu'il y avait quelque chose inconnue dans son intérieur qui lui a profondément influé. Selon ses essais et les interviews, Duras a utilisé quelques mots à expliquer cet idée : l'ombre interne, la chambre obscure, la chambre noire. Dans *La Vie Matérielle*, finalement, cet inconnu a été nommé : le bloc noir. Duras l'a défini :

⁷ Alain Vircondelet, 1995. *Pour Duras*, Calmann-Lévy, Paris. p.31

⁸ Julia Kristeva, *Soleil Noir*, Paris : Gallimard, 1987. p.232

Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. L'écrit est déjà là dans la nuit. Écrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrit encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens. Limage du bloc noir au milieu du monde n'est pas hasardeuse⁹.

Pour Duras, le bloc noir est comme un instinct qui joue quand elle écrit, elle désire découvrir cet inconnu qui influe à son écriture. Lorsqu'elle écrit, elle s'écoute souvent la voix du bloc noir : « Etrange télescopage de son être tout entier à la voix venue du « bloc noir »...¹⁰ » Il semble que ce soit le bloc noir qui la mène à l'écriture. Comme ses œuvres sont déjà là, l'attendent d'être écrit. « En écrivant *l'amant* j'avais le sentiment de découvrir : c'était là avant moi, avant tout, ça resterait là où c'était après que moi j'aie cru que c'était autrement, que c'était à moi, que c'était là pour moi.¹¹ » Durant l'écriture de *L'amant*, Duras s'est senti que l'histoire était déjà là. Il ne faut pas qu'elle arrange les intrigues, mais le livre s'invante, se fait à son insu. Entre la conversation avec Alain Vircondelet¹², Duras a mentionné que le bloc noir lui fait écrire et lui fait vivre : « Le noir du film rejoint chez elle le noir de l'écriture qu'elle appelle l'ombre interne, ce qui fait le vivant¹³.

⁹ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, p.33.

¹⁰ Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.134.

¹¹ Marguerite Duras, *La vie matérielle*. P.34.

¹² Alain Vircondelet. *Pour Duras*, Paris : Calmann-Lévy, 1995.

¹³ Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.501.

» Le bloc noir est une puissance qui existe au fond d'intérieur. Et, la notion d'une puissance intérieure, nous pouvons remonter au dix-huit siècles selon G. Buffon¹⁴.

En 1745, G. Buffon a mentionné un concept « le moule intérieur » dans son œuvre. D'abord, il a expliqué la notion :

On peut nous dire que cette expression, moule intérieur, paroît d'abord renfermer deux idées contradictoires, que celle du moule ne peut se rapporter qu'à la surface, et que celle de l'intérieur doit ici avoir rapport à la masse ; c'est comme si on vouloit joindre ensemble l'idée de la surface et l'idée de la masse, et on diroit tout aussi-bien une surface massive qu'un moule intérieur¹⁵.

Et puis, il a proposé une hypothèse : « l'empreinte originale subsiste en son entier dans chaque individu.¹⁶ » Buffon pense que le moule intérieur est une empreinte originale, il existe dans chaque individu. Ainsi, chaque individu a son empreinte originale particulière – le moule intérieur et sa mémoire intérieure, c'est unique. Alain Milon, professeur moderne français, a expliqué la notion de moule intérieur chez Buffon : « En ce sens, le moule intérieur n'est ni une délimitation externe des structures, ni une forme formalisante, voire un moulage définitif et irréversible.¹⁷ » Le moule intérieur n'est pas une structure extérieure, et les concepts

¹⁴ Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, 1707-1788. Philosophie, écrivain français. L'œuvre importante : *l'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*. Paris imprimerie royale. Cette œuvre se compose de quarante environ volumes.

¹⁵ Buffon, *l'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*. Paris Imprimerie Royale, tome 2, pp.35-36.

¹⁶ *Ibid.*, p216.

¹⁷ Alain Milon, 2008. *Bacon. L'effroyable viande*. Paris : Encore Marine , p.23.

du moule intérieur chez Buffon et du bloc noir chez Duras sont ressemblables. Ils sont les choses dans son intérieur, changés avec des forces extérieurs. Si nous regardons les deux comme les concepts pareils, ces deux choses sont une puissance énégique, une puissance d'agir, qui module quand elle est incitée par l'affection. Buffon le fait lier à la mémoire, il a proposé qu'il y a deux facteurs qui ont causés l'erreurs à la mémoire : ignorance de certains faits, et trop petite quantité d'idées, dans chaque processus de la mémoire, il y a trois parties importantes : la sélection, la combinaison, et l'oubli. Les certains faits se perdent dans les processus de ces trois parties :

car il arrive toujours que par l'ignorance de certains faits, et par la trop petite quantité d'idées, il épuisent leur esprit en fausses combinaisons, et se chargent la mémoire de conséquences et de résultats contraires à la vérité, lesquels forment dans la suite des préjugés qui s'effacent difficilement¹⁸.

Quand nous avons des mémoires fausses, c'est difficile à fixer. Il faut qu'il y ait une nouvelle modulation évoquée par l'affection ou la sensation. Cela casse peut-être la mémoire fixée et rappelle l'autre modulation. Dans le processus d'écrire, Duras veut saisir quelque chose par son écriture, donc elle écrit sans cesse. Cependant, la chose est difficile à toucher en raison de la modulation de la puissance intérieure. Chaque mémoire cause une autre modulation, donc ce que Duras veut saisir est toujours loin d'elle. Pourtant, elle n'arrête pas à écrire. Elle pense que

¹⁸ G. Buffon, *pages choisies*, Paris : Librairie Larousse, 1934. p.14.

l'écriture lui fait rentrer à l'intérieur et approcher ce qu'elle veut trouver, l'origine et l'essentiel.

Chapitre II. Versions variantes

Entre la série dans *L'amant*, la première publication c'est *Un Barrage Contre le Pacifique* en 1950, et ensuite *L'amant* en 1984, sept ans après, nous voyons *L'amant de la Chine du Nord*. Dans la première, il s'agit de la mère de Suzanne, qui reconstruit le barrage fragile maintes fois. Elle l'a bâti à tout prix, souhaité que sa fille se marie avec un planteur du nord qui a un diamant énorme. La seconde, *L'amant*, est une histoire d'amour entre une petite blanche et un Chinois. Duras raconte cette histoire à la première et la troisième personne, il n'y a pas beaucoup de conversation ici, mais beaucoup de narrations. Spécialement, le temps dans ce livre est chaotique. Duras a mélangé le temps d'histoire et le temps d'écrire entre les paragraphes, donc il est difficile à distinguer les relations des paragraphes. Et *L'amant de la Chine du Nord*, l'intrigue pareille au *L'amant*, est composée de plein de dialogues.

Pourquoi nous faisons la liaison entre ces trois livres, mais pas les autres ? Selon *L'amant*, il y a une scène, l'enfant a parlé à son amant, elle a raconté la vie reconstruit le barrage étant petite, comment sa mère a été malmené. Elle lui a dit que c'est sûr qu'elle publie un livre de cette histoire. Au-dessous de ces pages, Duras a fait une note : « Le pari a été tenu : *Un barrage contre le Pacifique* ¹⁹ » Et dans *L'amant de la Chine du Nord*, encore beaucoup de notes, souvent les

¹⁹ Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*. p.101.

explications de la scène. Il faut que ce livre soit une scénario de *L'amant*, même si Duras a toujours contredit de ce fait. Ainsi, nous superposons ces trois livres, trouve quatre éléments importants qui existent dans ces œuvres en même temps : la mère, la mer, l'amant, et la mort. Les descriptions sont autour de ces quatre sujets : l'amour et la haine de la mère, les symboles de la sexualité et la démolissage par la mer, la liberté en faisant l'amour et la déchirement de se séparer de l'amant, et la douleur de la mort de le petit frère et la description d'orgasme, comme la mort. Ils sont facé à la discussion entre la vie et la mort. Dans ce chapitre, nous allons voir ces quatre éléments dans la série de *L'amant*, comment Duras a fait les mêmes choses en les descriptions différentes.

Chapitre III. écrire le bloc noir

Au début, *L'amant* était nommé *La Photo absolue*. « Duras raconte à Bernard Pivot que *L'amant* avait été conçu sous la forme d'une série de commentaires sur des photographies autobiographiques, et qu'il aurait, à l'origine, porté le titre de *La Photo absolue*.²⁰ » Tout est commencé en trouvant des photos vieilles et les essais dans l'armoire. Ces essais a écrit l'histoire entre Léo et elle, et la photo, c'est pris quand elle est jeune, mais il y a pas de photo de son amant chinois.

Cette photographie absolue c'est peut-être celle qui ne se prend pas, qui ne consacre rien de visible. Elle n'existe pas mais elle aurait pu exister. Elle a

²⁰ Waters, J. 2004. *Marguerite ou l'enchantement : l'angoisse de l'influence chez Alain Robbe-Grillet*, Les Lectures de Marguerite Duras. P.U.L. p.271.

été omise, elle a été oubliée d'être prise, d'être détachée, enlevée à la source. C'est à son manque d'avoir été faite qu'elle doit cette vertu de représenter l'absolu, d'en être justement l'auteur. Elle dure. [...] Elle se clôt dans un tombeau. Dans le tombeau. J'ai quinze ans et demi²¹.

Pas de la photo de l'amant, pas de la photo du moment elle traverse la rivière Mékong, sa vie a cessé en quinze ans. Elle est sûre que c'est vrai qu'elle a rencontré l'amant chinois, mais il y a rarement de preuve, ainsi, elle fait tout ce qu'elle peut pour retrouver le fait qu'elle a vraiment rencontré l'amant chinois. Elle a fait le portrait des affaires de son enfance, l'année pendant son étude à Vietnam. Dans son écriture rétrospective, sous l'influence du bloc noir, chaque mémoire écrite sont lion ou près de ce qu'elle veut tracer parce que le moment où elle veut saisir sont comme des nuages et des fumées qui passent devant nous. Tout ce qu'elle veut représenter n'est pas d'espace extérieure, n'est pas d'objet vu, mais le sentiment à l'instant. Néanmoins, des conditions du rappel variantes causèrent les sentiments différents. Celles affections ont pesé sur le bloc noir, qu'il a modulé et incité à écrire. En raison de la fonction mutuelle de l'affection et le bloc noir, la mémoire se change, amène des différences. C'est pourquoi il y a les versions variantes dans les œuvres de Duras. Pourtant, dans ces descriptions différentes, comment peut-on distinguer la vérité et la fiction dans sa vie ?

Les études chez Duras maintenant pour la plupart pensent que *L'amant* est un roman autobiographique. Quand *L'amant* a été publié, la mère de Duras a dit

²¹ Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.515.

que : « Tu mens dans tes livres.²² ». Même de Duras, elle a aussi refusé que *L'amant* est un roman autobiographique. Laure Adler a mentionné :

Marguerite imagine, travestit, déforme. Elle place souvent le lecteur dans une situation où elle, l'auteur, demande à être crue. Le lecteur est amené ainsi à prendre pour vérité ce qu'elle énonce pourtant sous forme romanesque... Marguerite dans *L'amant* ne livre pas la reconstitution exacte et minutieuse de sa vie au lycée comme elle semble le faire croire. Marguerite romance, exagère. Elle imagine aussi sa mère pianiste à l'Eden Cinéma²³.

En conséquence, il est difficile à distinguer la vérité ou la fiction dans ses romans si nous les voyons dans la perspective autobiographique. Duras a caché les noms des rôles principaux et ce procédé a fait ce livre plus fictif, loin d'un roman autobiographique. Cependant, en 1991, dans un interview sur *Libération*, Duras a défendu la vérité de ses œuvres : « Dans *L'amant de la Chine du Nord*, c'est moins inventé que dans *L'amant*. Mais c'est vrai. Mon petit frère, mon grand frère aussi : c'est vrai encore plus que tout ce qu'on peut raconter.²⁴ » et aussi dans l'interview de *Lire* : « Ce que je cacherai toujours, ce sont mes amours. C'est à moi, à personne d'autre. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, il y a beaucoup de choses sur moi. Tout est véridique.²⁵ ». Comment les lecteurs différencient la fiction et la vérité avec ces doubles ? Même de Duras, il est difficile pour elle à distinguer ce qu'elle avait écrit

²² *Ibid.*, p.83.

²³ *Ibid.*, p.83.

²⁴ *Ibid.*, p.567.

²⁵ « La vraie vie de Marguerite Duras », par Pierre Assouline, *Lire*, octobre 1991.

est l'histoire elle-même ou la vérité fabriquée qui lui fait croire. En tout cas, Duras a affirmé sa position d'écrire, ce n'est pas pour raconter son histoire qu'elle écrit.

Ce mémoire n'étudie pas des romans autobiographiques de la série de *L'amant*, mais sur la perspective de l'écriture de soi. L'autobiographie doit être la version unique, sans erreur de la vérité. Néanmoins, dans le processus d'écrire de Duras, elle a influé par le bloc noir. Chaque fois elle a commencé à écrire, les rappels sont différents, donc il y a la versions variantes. Cette façon d'écrire est plus proche de l'écriture de soi. L'écriture de soi écrit en expérience de soi-même, ce qui veut écrire n'est pas le soi surface, mais l'intérieur à soi. Dans *L'écriture de soi : ce lointain intérieur*²⁶, professeur Alain Milon a mentionné : « Les écritures de soi nous invitent à toucher l'être dans son intériorité la plus profonde- l'intimité et la singularité de la personne – tout en nous incitant à découvrir le sujet dans ce qu'il a de plus universel – la nature essentielle de l'homme.²⁷ ». L'écriture de soi fait l'auteur entrer son interne, trouver l'essentiel de la vie. Duras a aussi parlé de cette notion à Vircondelet : « Ce que Duras apprend à son lecteur, c'est à s'interroger justement sur ce qu'est l'écriture... L'écriture lui rappelle l'origine archaïque, lui apprend qu'en « se dévoilant dans le gouffre ».²⁸ » Ainsi, le but d'écriture de soi n'est pas raconté toute la vie de l'auteur, mais l'autre échelon qui est déjà passé de « soi ».

²⁶ Alain Milon, 2005. *L'écriture de soi : ce lointain intérieur*. Paris : Encore Marine.

²⁷ *Ibid.*, p.21.

²⁸ Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.108.

Conclusion

Écrire, c'est une chose de toute la vie pour Duras, elle écrit pour confirmer le réel de l'existence, approcher son origine et toucher l'essentiel de soi. En écrivant, la plus difficile, ce sont les descriptions des expériences sexuelles, l'amour, et la mort – les sentiments profondément internes. Ce sont les quatre éléments dans le deuxième chapitre : la mère, la mer, l'amant, la mort. Ils ont été cachés avant jusqu'à la publication de *L'amant* qu'ils ont été largement traités. Duras a rappelé prudemment ces sentiments pour approcher son origine. Le sujet d'écrire a fait un aller et retour entre les choses d'écrits entre sa mémoire. Jusqu'à la définition du bloc noir s'est présentée, nous nous sommes compris que c'est juste cette chose qui a influé l'écriture de Duras. Le bloc noir est un instinct. Quand quelque chose lui rappelle, le bloc noir se mis à moduler, et la modulation lui incite à écrire pour saisir ce qui est en train de changer. Cependant, Duras l'a jamais attrapé parce que quand elle s'est mise à écrire, sa mémoire est encore rappelée, elle s'est encore tombée dans le bloc noir. C'est pourquoi dans ces livres elle a fait tous les mots simples, et comme cela, elle peut saisir le moment où lui a frappée plus vite et l'écrire tout de suite. Sans les rhétoriques et les phrases complexes, elle représente la mémoire la plus simple et aussi réelle. Ce style d'écriture a été blâmé par les critiques, mais pour toucher son essentiel, elle doit écrire sans penser et suivre la voix profondément – le bloc noir.

Pour bien comprendre l'écriture de Duras, il faut comprendre sa logique d'écrit, et puis entre le bloc noir avec ses mots, saisi sa description chaotique. L'écriture sous sa plume, c'est une façon de rechercher son origine, et cette origine n'est pas le Dieu, mais l'essentiel de soi-même.

目錄

緒論	1
研究動機.....	1
研究方法.....	3
論文架構.....	5
文獻分析.....	6
名詞釋義.....	11
第一章 黑暗團塊	13
第一節 黑暗團塊	14
第二節 寫作	21
第三節 記憶與回想	26
第二章 多重文本	31
第一節 母親	33
第二節 海／水	42
第三節 情人	46
第四節 死亡	60
第三章 書寫黑暗團塊	68
第一節 真實與虛構	69
第二節 自我書寫.....	73
結論	81
參考資料	86
附錄	
附錄一 瑪格麗特·莒哈絲出版作品一覽表.....	91
附錄二 國內相關碩博士論文一覽表.....	93

表目錄

[表一]黑暗團塊與寫作的關係圖.....	83
----------------------	----



緒論

研究動機

瑪格麗特·莒哈絲 (Marguerite Duras)¹，法國著名女作家。西元一九一四年生於印度支那 (Indochine)²，四歲時父親去世，和母親及哥哥們在殖民地生活，創作的小說多以此段生活經歷為靈感來源，十八歲時回到法國，一九九六年逝於巴黎。畢生致力寫作，共寫了四十餘部小說 (附錄一)，小說多次被翻拍成電影、還創作十幾部劇本、也執導電影。一九八四年，以《情人》(*L'amant*, 1984)³獲得法國龔固爾文學獎⁴。她極其一生寫作，其中《情人》可說是最重要的作品之一，書中開頭即寫到：

「在我的人生中，很快就太遲了。十八歲，就已經太遲了。在十八歲到二十五歲之間，我的面孔出現了始料未及的變化。十八歲，我就老了⁵。」莒哈絲說，在她十八歲時，生命就已經太遲了。甚至，她十八歲時，就已經老了。在回到法國以前、於印度支那就學的日子對於莒哈絲來說是生命中十分重要的時刻，她用了三部作品來追憶當時的情景，分別為：《抵擋太平洋的堤壩》(*Un barrage contre le Pacifique*, 1950)⁶、《情人》和《中國北方來的情人》(*L'amant de la Chine du nord*, 2002)⁷。此三本書從母親為了

¹ 莒哈絲原名為 Marguerite Donnadiou, Donna dieu 在法文中為獻給上帝之意。在《Marguerite Duras》一書中提過，幼年居住在沙壠時，鄰居們都稱呼母親為上帝夫人 (Madame Dieu) (Laure Adler, 1998 : 55)

² 出生地名為嘉定 (Gia-Dinh)，即西貢 (Saigon) (今越南胡志明市)。位於西貢河和湄公河之間。

³ Marguerite Duras, *L'amant*. Paris : Éditions de Minuit, 1984。1992 年由導演 Jean-Jacques Annaud 改編為電影，其中「情人」一角由港星梁家輝飾演。

⁴ 龔固爾獎 (Prix Goncourt)，設於 1903 年。此獎項是依愛德蒙·龔固爾 (Edmond de Goncourt, 1822-1896) 遺囑而設，主要在紀念他中年早夭的弟弟 (Jules, 1830-1870)。此獎的主要精神在獎勵具「年輕、觀念與形式創新」之作品。

⁵ 原文：“Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit ans il était trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j’ai vieilli.” (Marguerite Duras, *L'amant*. Paris : Éditions de Minuit, 1984, pp.9-10) 莒哈絲。2006。《情人》。王東亮譯。允晨文化。頁 5。

⁶ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, 1950. 1950 年所出的版本為初版，本論文之引文主要以 2005 年再版之版本頁數為主。

⁷ Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du nord*. Paris : Gallimard, 2002.

修築保衛家園的堤壩開始說起，帶出一連串貧困的幼年生活、社會階級的差異、母親為了金錢而想要替孩子安排的婚姻、從中國來的富裕男人等。《情人》書中主要描述莒哈絲和中國男人相識、相戀及分離的經過。在過世前幾年，莒哈絲再出版了世人稱之為「再現情人」的《中國北方來的情人》。

一位原本遭許多評論家視為瘋子的作家是如何以《情人》獲得法國文學獎，顛覆大家對她的看法，在文學之後跨界到戲劇創作再到電影界？莒哈絲身兼多職，卻能交出相當亮眼的成績單。在如此多的作品之中，即以此系列最廣為人知。然而為何會在《情人》之後又出了一本內容相似度極高的《中國北方來的情人》？再向上追溯到《抵擋太平洋的堤壩》中女兒和母親的互動、堤壩的潰堤等與前述兩書中所提到的內容又有何共同之處都引發了令人欲研究的動機。法國作家克莉斯蒂娃⁸對於莒哈絲的評論，又勾起了筆者對於研究莒哈絲的興趣，為何克莉斯蒂娃會在《黑色太陽》（*Soleil Noir*, 1987）⁹一書中從精神分析的角度去看莒哈絲的文字，認為她罹患憂鬱症；為何當時文壇認為莒哈絲作品不入流等，都是相當有趣的議題，令人想進入到莒哈絲的寫作世界中。而一進入到莒哈絲的寫作中，便發現了相當特別的名詞「黑暗團塊」（*le bloc noir*）— 莒哈絲在寫作時常提及存在於自身內的一個要素。因此本論文便從黑暗團塊著手探討莒哈絲的作品，究竟黑暗團塊在她自身扮演著何種角色、又對她寫作帶來何種影響？期盼能藉由對此的分析深入莒哈絲的寫作、並帶來另一種不同的觀看方式來品嘗莒哈絲的作品。

⁸ Julia Kristeva, 1941-, 出生於保加利亞，法國作家，文學評論家。

⁹ Julia Kristeva, *Soleil Noir*. Paris : Gallimard, 1987.

研究方法

莒哈絲的作品眾多，除了《情人》系列外尚有《印度》系列¹⁰等小說、以及許多劇作品和隨筆，範圍十分廣泛。因此本論文將範圍縮小到《情人》系列探討。第一章所談論到的寫作與記憶等問題也僅就莒哈絲所寫的《寫作》一書以及她與他人談論寫作時的紀錄為主。章末講述到自傳問題時也僅從此系列的三本文本為主要論述、其它參考資料為輔。因此，其它國內曾經有相關研究過、但是是以《印度》系列或是劇作與電影中探討莒哈絲作品中自傳投射的相關論述以及多重文本的議題便不納入討論範圍之內。

筆者主要先從莒哈絲在《物質生活》(*La vie matérielle*, 1987)¹¹所提到的概念—「黑暗團塊」(*le bloc noir*)為出發點，先從法國十八世紀哲學觀點出發探討黑暗團塊「*le bloc noir*」與內在動能「*le moule intérieur*」的關係，主要參考資料是布豐(*G. Buffon*)¹²的重要著作《自然通史》(*l'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, 1934)¹³。由此書提到的內在動能「*le moule intérieur*」概念和莒哈絲的黑暗團塊「*le bloc noir*」作結合，探討黑暗團塊對於莒哈絲寫作所造成的影響。以情人系列作品：《抵擋太平洋的堤壩》、《情人》、《中國北方來的情人》為主要分析文本，並以《物質生活》、《戰爭筆記》(*Cahier de la guerre*, 2008)¹⁴及《寫作》¹⁵此三本莒哈絲短文隨筆為輔，當作文本發展根基；再參考《莒哈絲傳》及《致莒哈絲—永遠的情人》這兩本內含大量作者與莒哈絲晤談的專書。藉由這些書籍探討

¹⁰ 以《印度之歌》(*India Song*, 1973)、《勞兒之劫》(*Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964)、《愛》(*L'Amour*, 1971)、《副領事》(*Le Vice-Consul*, 1965)為主。

¹¹ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris : P.O.L, 1987. 本論文引用之頁數以 1994 年法國伽利瑪出版社 (Gallimard) 出版的版本為主。

¹² Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, 1707-1788。法國哲學家、數學家、生物學家。

¹³ G. Buffon, *l'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*. Paris : imprimerie royale. 本書多達四十餘卷，本論文參考其中第二及第四卷。

¹⁴ Marguerite Duras, *Cahier de la guerre*. Paris : Gallimard, 2008. 由四本莒哈絲的手稿組成。

¹⁵ Marguerite Duras, *Ecrire*. Paris : Gallimard. 1993.

在莒哈絲文本中回想（la mémoire）及「寫作」（écrire）的關係。探討莒哈絲為何一生中都不離寫作，又希望從寫作追尋什麼事物。接著就情人系列的小說以及莒哈絲其它的著作進行多重文本分析，找出相呼應的段落，藉此討論為何莒哈絲對同一件事情有各種不同形式的書寫。

研究上的限制首先是布豐的《自然通史》系列叢書在國內並無相關原文書籍，因此僅能自國外網站所提供下載之電子原文研究¹⁶，並佐以國外對於「le moule intérieur」之相關論文進行探討。幸而國內仍有布豐的《文選集》（*Pages Choisies*）¹⁷可供參考，在對於莒哈絲文本中回想的部份論述上提供了基礎。另外，研究上最主要的困難是在精讀《情人》系列三部小說後，從中找出可能相關、重複敘述的部份。然《情人》中莒哈絲的文字常以片段呈現，並將故事進行的時間和作者的心理時間交織敘述，因此在事情發生的時序及確認上相當困難，需要花許多時間根據文本上的敘述判斷所找尋到的段落是否為相同事件。而將三本主要文本中的片段串連起之後，再從相關訪談或是莒哈絲本人的隨筆中驗證彼此是否可呼應，並對照其中虛構處以及真實性。最後再經由這些重複敘述，探討莒哈絲所欲追求的寫作層次。

¹⁶ 參考來源：<http://www.buffon.cnrs.fr/>（20130501）

¹⁷ 筆者暫譯。G. Buffon., *Pages Choisies*, Paris : Librairie Larousse. 1934

論文架構

本論文分為三章。第一章先開宗明義闡述主題「黑暗團塊」(le bloc noir)，以莒哈絲自己對於黑暗團塊的說明開頭，探討黑暗團塊之於莒哈絲的意義。之後帶到莒哈絲對於「寫作」(écrire)的看法，是為了賣書而寫、為了回憶而寫、還是為了探索自我而寫。第一章最後，以記憶與回想來結合黑暗團塊以及寫作，看此三者間的關聯，並根據莒哈絲式的記憶與回想，探討她文本中對於敘述同一件事情的呈現及差異。

第二章開始進入文本分析。以《抵擋太平洋的堤壩》、《情人》、《中國北方來的情人》為主要分析文本，探討在此三本書中大量提及的四個要件：海／水(la mer/l'eau)、母親(la mère)、情人(l'amant)、死亡(la mort)。四要件下又各針對小子題進行探討。並以《物質生活》、《戰爭筆記》及《寫作》此三本莒哈絲短文隨筆為輔，參考《莒哈絲傳》及《致莒哈絲—永遠的情人》這兩本專書。從這些書籍中探究莒哈絲對於此四要件敘述上的重覆或差異。

第三章再就第二章所發現之異同。另從參考資料中尋找莒哈絲本人在書中或是訪談中提及到《情人》系列的真實或虛構部份，探討莒哈絲作品中的虛構及真實性。最後從虛構與真實性延伸到自我書寫的問題。本論文期盼能跳脫一般自傳小說的閱讀，從自我書寫的角度看黑暗團塊以及多重文本的關聯，藉此盼能找到莒式文字的新讀法。

文獻分析

國內所出版的莒哈絲作品中譯本並不多。《情人》一書的中譯本最早見於一九八五年，由胡品清所譯、再於一九九〇年有涂翠花之譯本，接著就是二〇〇六年由王東亮所譯、允晨文化出版的版本。而聯經出版社則出版了其他莒哈絲較著名的小說，分別為《夏夜十點半》¹⁸、《勞兒之劫》¹⁹、《廣場》²⁰、《寫作》、《中國北方來的情人》，及由維康德烈²¹著之《致莒哈絲—永遠的情人》(*Pour Duras*)²²和勞爾·阿德萊²³所撰之《莒哈絲傳》²⁴，後即未見其它國內中文譯書。其餘莒哈絲相關文本便僅有大陸簡體版本可供參考。國內與莒哈絲相關的碩博士論文²⁵亦不算太多，其研究角度包含新式自傳、父權意識、地裡想像與權力配置、亞洲男人再現、書寫及創傷與性意識、還有敘事研究等。學術界與莒哈絲相關的期刊論文則有蔡淑玲（1999, 2008）²⁶、陳艷姜（2001）²⁷、黃心雅（2002）²⁸、程鳳屏（1999）²⁹及古蒼梧、黃愛玲（1993）³⁰等人的研究。

論文中主要使用的引用譯書除《抵擋太平洋的堤壩》及《物質生活》為中國簡體

¹⁸ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, 1960.

¹⁹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

²⁰ Marguerite Duras, *Le Square*, Paris, Gallimard, 1955.

²¹ Alain Vircondelt, 1945-, 法國作家，傳記作家。

²² Alain Vircondelet. *Pour Duras*, Paris : Calmann-Lévy, 1995 中譯本為：維康德烈。2007。《致莒哈絲—永遠的情人》。陳姿伊譯。允晨文化。

²³ Laure Adler, 1950-, 法國歷史、傳記作家。

²⁴ Laure Adler, 1998. *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard. 此書於一九九八年獲法國費米娜獎，由作者勞爾·阿德萊透過和莒哈絲無數次的見面與訪談撰寫而成，全書除介紹莒哈絲生平外，並有許多和莒哈絲的談話內容及未出版之文稿。

²⁵ 詳見附錄 2。

²⁶ 蔡淑玲。1999。〈莒哈絲時空異質的影像書寫〉，《中外文學》，N°27 Vol. 9，頁 128-151、蔡淑玲。2008。〈「造境」的美學與倫理--莒哈絲、白朗修與列維納斯〉，《中外文學》，N°37 Vol. 3，頁 9-43。

²⁷ 陳艷姜。2001。〈慾望之流：莒哈絲的「中國情人」與書寫越界〉，《中外文學》，N°30 Vol. 4，頁 91-105。

²⁸ 黃心雅。2002。〈東方論述與當代西方女性書寫：莒哈絲、桑塔格與湯亭亭的中國想像〉，《女學學誌》，N°13，2002，頁 141-177。

²⁹ 程鳳屏。1999。《La variation dans les œuvres de Margurite Duras》。巴黎第八大學現代文學博士論文，1999。

³⁰ 古蒼梧；黃愛玲。1993。〈中國北方來的情人〉，《聯合文學》，N°9 Vol. 3，頁 36-93。

譯書之外，其餘均為繁體譯文。之中《致莒哈絲－永遠的情人》和《莒哈絲傳》為相當完整且重要的參考資料，《致莒哈絲－永遠的情人》內作者多次造訪莒哈絲，和她對談的內容均紀錄於此，其中亦多次講述到黑暗團塊以及寫作的概念。《莒哈絲傳》為迄今最完整的莒哈絲傳記，裡面除了順敘莒哈絲的生平之外，作者更多次和莒哈絲面對面晤談，並根據晤談內容再自行到當地去找尋莒哈絲話語中的蛛絲馬跡，之中也記載了許多和莒哈絲好友的交談記錄。

就前述之學術界文獻中選取兩篇來看目前國內對於莒哈絲的研究，以及筆者所欲探討之莒哈絲的差異。首先先看到程鳳屏之論文研究《La variation dans les œuvres de Marguerite Duras》³¹。此文獻為程鳳屏於一九九九年於法國巴黎第八大學所撰寫之博士論文。此論文分三大部份，第一章的一開始先介紹古典及浪漫時期的音樂；接著介紹現代的音樂，包含藍調、爵士等，在第一部份的最後再帶入莒哈絲作品中的音樂性作探討，並於第二部份開始論本文發展。第二章開始，即進入正題，探討莒哈絲作品中（包含戲劇、文本、電影）的重複性（la répétition）及差異性（la variation），首先先從《勞兒之劫》（*Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964）³²、《廣島之戀》（*Hiroshima mon amour*, 1960）³³、《薩瓦納海灣》（*Savannah Bay*, 1982）³⁴這三部作品開始，探討在這三部作品中對於回想及遺忘上的重複。然後從《塔吉尼亞的小馬》（*Les Petits Chevaux de Tarquinia*, 1953）³⁵、《如歌的行板》（*Moderato cantabile*, 1958）³⁶、《副領事》（*Le Vice-Consul*, 1966）³⁷、《愛》（*L'amour*, 1972）³⁸這幾部為例，探討之中語言的重複性，更拿中文的「花非花」為比較，討論句中所用的重複字句。

³¹ 程鳳屏，〈La variation dans les œuvres de Marguerite Duras〉。巴黎第八大學現代文學博士論文，1999。

³² Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

³³ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960.

³⁴ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, 1^{er} éditions, 1982, 2^e édition augmentée, Paris, éd. de Minuit, 1983.

³⁵ Marguerite Duras, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953.

³⁶ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Paris, éd. de Minuit, 1958.

³⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1965

³⁸ Marguerite Duras, *L'Amour*, Paris, Gallimard, 1971.

接著進入差異性的探討，分成結構、人物、時間、人物相遇、劇本改編、自傳性、最後是電影、小說、劇本的探討。結構上，首先提到《中國北方來的情人》屬自傳類小說、《廣島之戀》則是一部由音樂為主要串接結構的影片，另也有對、《副領事》、《毀滅·她說》(*Détruire, dit-elle*, 1969)³⁹、《如歌的行板》等莒哈絲作品作結構上的分析。人物分析上，以《副領事》及《愛》兩部為主；時間分析以《如歌的行板》為主；人物相遇則是探討《愛》及《如歌的行板》中一男一女相遇的情景。接著從新小說的觀點，看《情人》、《中國北方來的情人》兩書中的自傳性上的差異；最後討論到電影方面的改編。之後開始對《副領事》和《如歌的行板》進行深入的探討，探討書中的音樂性，或是對白中的調性等等。然後轉而討論作品中的一致性(dans l'ensemble de l'œuvre)，程鳳屏也分了許多小項來探討，從作品中的女主角、愛與死亡、瘋狂、地點、敘事者、還有自傳性作品等角度，其中自傳性作品及以《情人》、《中國北方來的情人》、《抵擋太平洋的堤壩》這三書為分析主軸。到了第三部分，就探討作品中音樂所扮演的角色，先以戲劇方面的作品開場，再介紹到電影作品中的音樂，最後講述音樂與時間的關係。

這本論文極具參考價值，她將莒哈絲所有的作品納入分析，除小說作品外，連同戲劇及電影均一一拿出探討，在對於小說的分析之中也和本論文有些許相關的部分。首先，她探討到了回想及遺忘上的重複，不過此處她是以《勞兒之劫》為主要分析，並未討論到《情人》系列，而且此篇論文主要對於重複上的探討是在「用字」方面的重複，抓出了許多重複使用的詞句一一比較。再來是《情人》、《中國北方來的情人》、《抵擋太平洋的堤壩》三書中在自傳性上的差異，也和筆者所做略為相關。這篇論文在此就以《情人》系列為例，特別的是加上了戲劇作品《薩瓦納海灣》一同比較。先從《抵擋太平洋的堤壩》和莒哈絲的童年作對照，抓出自傳小說的特性，再來和本論文較為相同之處是將《抵擋太平洋的堤壩》中的若先生提出來，和其餘兩本內的「情人」第一次見面的情景作比較。

³⁹ Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Paris, éd. de Minuit, 1969.

從上述這些相關部份和本論文的差異來說，首先，筆者僅針對《情人》系列的文本作探討，並無將所有芭哈絲作品均拿來比較分析，和程鳳屏的論文相較之下範圍就較為縮小。該論文在作品內的音樂性上下了許多功夫，但筆者並未從音樂性方面著手，而是抓出芭哈絲在這三部作品中反覆提及的四個元素－母親、死亡、海水、與情人這四大部份作探討。而程鳳屏的論文中針對情人的分析，在本論文內也有提及，但本論文主要除了針對情人的相貌外觀以外，另分析了兩人在性關係上於三本書中的差異。在回想及遺忘上筆者強調的是芭哈絲在寫作之時，究竟「忘記」了哪些事情，是真因年邁而記憶不好的遺忘，抑或是刻意的在寫作時略過此一部份，而藉此筆者提出芭哈絲曾在書中或是和人晤談時所提及的「黑暗團塊」為論文發展依據，從「黑暗團塊」出發，先探究芭哈絲在寫作時是如何和「黑暗團塊」相互牽引作用，並藉此探討芭哈絲撰寫《情人》系列所產生的多重文本差異。

另一篇是陳艷姜於二〇〇一年發表於《中外文學》的作品－〈慾望之流：芭哈絲的「中國情人」與書寫越界〉。此文主要是從《情人》及《中國北方來的情人》兩作為主要分析，其中引述了克莉斯蒂娃、傅柯⁴⁰等人的理論來說明芭哈絲的作品是一越界的文學（a literature of transgression）。首先，從《情人》的一開頭，芭哈絲形容女孩自述十八歲就已經老了的情景開始，分析描述生理老化的作者對於閱讀及書寫的空間，之後再從女主角渡河的剎那－生命中最重要的事情開始探討為何此剎那對芭哈絲來說是絕對的瞬間，接而帶出遇見了情人之事。從情人之事上來看，這篇文章探討了兩人階級、種族、年齡等事的差異。而在慾望上陳艷姜認為女主角的慾望，成了打破上述差異的重要因素，而也因跨越上述差異，女孩創造了自身的主體性，認為湄公河為她的慾望之流，渡河則隱含了跨界的意思。接著從身體看起，文中提到，芭哈絲將情人描述成軟弱、懦弱的形象，被陰性化，而小女孩則是身體發育不全，好似男孩。

⁴⁰ Michel Foucault, 1926-1984。法國著名哲學家。著有《詞與物》（*Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, 1966）及《知識考古學》（*L'Archéologie du Savoir*, 1969）等影響法國當代哲學思潮重要書籍。

莒哈絲刻意模糊了身體的界線，然後描述女孩體內滾滾不絕的情慾，亦與一般作家所刻畫的女性形象不同。陳艷姜認為《情人》中所談述到小女孩的慾望不單單僅是性慾而已，亦可說是小女孩探索自我的重要基礎，並藉著此慾望，探索出了自己終要寫作的念頭，成了創作泉源。除了講述和情人的情感外，該文也花了篇幅介紹女孩和小哥保羅的愛情。最後陳氏的結論除了談到小說內男女主角打破及跨越的禁忌以外，也就兩本書中結構上的越界進行探討。提到了若說《情人》是自傳，則它沒有順時性的敘述，而是跳躍式的進行。且陳艷姜提到了「精神分裂的傾向」，最明顯的特徵即在敘事者以「我」和「她」於文中交互自稱，而此二書除了在語言使用上越界外，亦將性的書寫成功地轉化為越界文學。

陳艷姜這篇文章首先從理論起手，引述了克莉斯蒂娃、傅柯等人的文章，探討莒哈絲作品中「極限的文學」，筆者文中亦引述到克莉斯蒂娃對於莒哈絲文字上所罹患之憂鬱症的意見，並藉此和論文連結，期盼探討莒哈絲的文字是否真如克莉斯蒂娃所言罹患了憂鬱症，或是另有它意。該文後來的分析中很特別的一點是將湄公河與女孩結合，認為湄公河在意義上或可稱是女孩的慾望之流。和筆者論文中相同之處為筆者亦將作品中水的意象帶入了「性」的討論。

名詞釋義

黑暗團塊（le bloc noir）

莒哈絲常提及在寫作時存在於自身內的一個要素。在她的文本中或是和他人談論到此物時，莒哈絲用了許多種類似的說法來講述：「l'ombre interne」、「la chambre obscure」、「la chambre noire」、「le bloc noir」。本論文所引用之中譯乃尊重所引用書籍原譯者之譯文，故可能出現下列中譯：「內在的陰影」、「黑暗的房間」、「黑色團塊」。而筆者在談述到此概念時統一將此稱之為「黑暗團塊」，之所以以此稱呼主要是先根據《物質生活》中莒哈絲將此概念以「le bloc noir」定名，譯者王道乾將此篇名譯為黑色團塊，而在內文中則譯為暗黑團塊。在研究並看過許多相關文本後，筆者認為此概念應帶有晦澀不明、未知、難以理解、神秘等意，故取黑暗而捨黑色之譯名，其中黑暗除可代表黑色之外，也更包含了上述意涵，較更為貼近莒哈絲所想表達的概念。

內在動能（le moule intérieur）

此概念是依據西元一七四五年，法國哲學家布豐（G. Buffon）所提出的一種內在行為。布豐對此定義如下：「內在動能有兩種隱藏的且對立的涵義，在看到「moule」時，不能從表面的意思去理解；「intérieur」在此處則和主體有關，如是將表面及主體的概念連接在一起⁴¹。」布豐提出了一假說：「原始印記自身存在於每個獨立個體內

⁴¹ 筆者暫譯。原文：“On peut nous dire que cette expression, moule intérieur, paroît d’abord renfermer deux idées contradictoires, que celle du moule ne peut se rapporter qu’à la surface, et que celle de l’intérieur doit ici avoir rapport à la masse ; c’est comme si on vouloit joindre ensemble l’idée de la surface et l’idée de la masse, et on diroit tout aussi-bien une surface massive qu’un moule intérieur.”（Buffon, *l’Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*. Paris Imprimerie Royale, tome 2, pp.35-36）

⁴²」，他認為內在動能應能被定義為一原始印記（*empreinte originale*），在每個獨立個體間存在且不斷流動。因此，每個獨立個體都因擁有各自的原始印記，而不會與他人相同。根據布豐的定義，「*moule*」在此既不照原本字面上解釋，當作一模型、模具等意來看，而是體內的一股動能。本論文便將「黑暗團塊」與「內在動能」作結合，將黑暗團塊視為體內一股促使寫作的動力，來探討莒哈絲的多重文本寫作。



⁴² Ibid., p216. 原文：“l’empreinte originale subsiste en son entier dans chaque individu.”

第一章 黑暗團塊 Le bloc noir

莒哈絲大量書寫，然而她的文字卻不似一般文學作品一樣，故事架構有條有理；她的文字零碎、段落跳躍，甚至連對話都偶有不知所云之處。因此，最初莒哈絲的作品並沒有受到好評，甚至有評論家認為她是個瘋子作家：

當評論批評把莒哈絲視為瘋子，而這並非她自己所謂瘋子的意涵。這些評論想要讓她受到束縛、逼迫她處於監禁的狀況。莒哈絲她的瘋狂，確切的說是這種對另外一個世界的關心聆聽，是在她稱為「內在的黑暗陰影」的結實強壯肉體內，正如同她將完整的在《中國北方來的情人》書中以如此鮮明的對話方式呈現⁴³。

對於這些評論，莒哈絲並沒有反駁，因為連她自己都知道自身體內原本就有這混亂的秩序，是她自己才能理解的一套語詞。「書寫的魔法，唯有她才知道如何去敘述和與之共同生存。【…】作品裡不可思議的故事只有在克莉斯蒂娃的《黑色太陽》書裡，針對莒哈絲所提出的「內在黑暗陰影」才能說明，而這詞是偶然產生的。她說是「我自身的」偶然⁴⁴。」這邊提到，法國作家克莉斯蒂娃也對莒哈絲的文字做過評論，她認為莒哈絲的文字還在探索自身的空虛，並從精神分析的角度看莒哈絲，認為她的文字患了憂鬱症：

⁴³ 原文：“ Quand les critiques la traitent de folle, ce n'était pas dans son sens à elle. Ils l'auraient voulue aliénée, enfermée, en cabane. Elle, sa folie, c'est plutôt cette écoute de l'autre monde, ces coups de pioche qu'elle donne dans la matière robuste de ce qu'elle appelle « l'ombre interne », cette matière mythologique où sont conservées des profusions d'image, et qu'elle parvient quelquefois à tirer à la lumière, comme elle y arrivera merveilleusement avec les dialogues si transparents de *L'amant de la Chine du Nord*.” (Alain Vircondelet, 1995. *Pour Duras*, Calmann-Lévy, Paris. p.31) 維康德烈。2007。《致莒哈絲—永遠的情人》。陳姿伊譯。允晨文化。頁 35。

⁴⁴ 原文：“ Cette magie-là, de l'écriture, elle seule sait la raconter et la vivre. 【…】C'est ainsi que tout se fait; étrange histoire de la création, éclairée seulement du « soleil noir » de « l'ombre interne » issue du hasard. Elle dit « mon » hasard.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.47) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 57。

芭哈絲語言的症狀就是：意旨意符各自為政，結構和欲擬現的現實分家。一方面極力描繪，一方面彷彿失焦遊走，真假互文，主客錯位，呈現敘述者分裂傾向，形成意義結構又解構的重覆現象，斷續跳接，游魂拼貼，傾向音節重覆，認知上主客不分、直覺陷溺⁴⁵。

這特色在《情人》中一覽無遺。書中所敘述的內容極度跳躍，往往一件事情未講述完，卻又插述了另件事情。不僅是劇情的跳躍、就連時間也是令人摸不著頭緒，常常將寫作當下（寫作者的時間）穿插在文本中（所敘述的時間）。文本非以線性式、流暢的進行，反倒較像拼貼作一般、邏輯順序四散。在克莉斯蒂娃《黑色太陽》一書中，認為芭哈絲是以憂鬱（*mélancolie*）為寫作動力：「以憂鬱為動力創新修辭法：即要亦步亦趨，幾乎診療式地，緊隨著那不安適，卻無法超脫克服⁴⁶。」克莉斯蒂娃認為芭哈絲寫作的動力是憂鬱、是憂鬱促使芭哈絲不斷地寫作—甚至重複寫作。然在芭哈絲體內，促成芭哈絲寫作的動力—黑暗團塊是否真如克莉斯蒂娃所說是以憂鬱為基礎？

第一節 黑暗團塊

寫作，芭哈絲從事了一輩子的事情。相較於其他作家，芭哈絲的寫作非為了感情抒發、針砭時事，對她而言，寫作是她的生命：「寫作像風一樣的來到，赤裸裸的，它是墨水，是書寫，它飄過，和生命中飄過的其他東西不一樣，不像任何什麼，除了

⁴⁵ 蔡淑玲。2002〈聽，那萬流聚匯的「中界」—從克莉絲蒂娃的「宮籟」探主體的異化與論述的侷限〉，《中外文學》，N°30 Vol. 8，頁 171-172。

⁴⁶ 蔡淑玲譯。原文：“La mélancolie devient le moteur secret d’une nouvelle rhétorique : il s’agira cette fois de suivre le mal-être pas à pas, cliniquement presque, sans jamais le surmonter.” (Julia Krisreva, *Soleil Noir*, p.232)

生命本身⁴⁷。」她用生命書寫，同時也書寫生命。對莒哈絲來說，寫作是為探索自我，讓她得以找尋自我存在的最好方法。在和他人談及對於自身寫作的經驗及情感時，莒哈絲常提到體內有個要素影響著自己寫作。而同時，她也用了許多種說法來講述此要素，在和維康德烈談話時，提到此要素所用的字就有許多種：「內在的陰影」(*l'ombre interne*)、「黑暗的房間」(*la chambre obscure*、*la chambre noire*)。而之後莒哈絲在《物質生活》一書中的第十一篇，對這要素有了詳細的定義，重新稱呼為「黑暗團塊」— *Le bloc noir*。並說此物和她是共生共存：

當人們寫作的時候，彷彿有某種本能在起作用。寫作彷彿是處在黑夜之中。寫作可能發生在我之外，在某種時間混亂之中：即處於寫與已寫、著手寫與應該寫、對顯在的知與不知，意義充盈、涵泳其中與臻至無意義境界這兩者之間。世界上存在著暗黑團塊這種意象並不帶有什麼危險性質⁴⁸。

當寫作時，似乎有某種本能 (*instinct*) 在啟動著，寫作可能在寫與已寫之間 (*entre écrire et avoir écrit*)、在已寫與應該寫之間 (*entre avoir écrit et devoir écrire*)、在知與不知之間 (*entre savoir et ignorer*)、從原本富滿意涵到逐漸被吞沒，進而變成毫無意義，並從此混亂中超越「自我」(*le soi*)。莒哈絲將寫作和黑暗團塊作連結，認為此黑暗團塊大大影響了她的寫作。因此，她想透過寫作，探究心中那神秘的地帶，希望能揭開其謎底，將它帶向光明，是以她不斷地寫作。

寫作中，潛意識以流動的方式湧現，她說：「快點，快點，我不能忘記它是如

⁴⁷ 原文：“L’écrit ça arrive comme le vent, c’est nu, c’est de l’encore, c’est l’écrit, et ça passé comme rien d’autre ne passé dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie.” (Marguerite Duras, 1993. *Ecrire*. Paris : Gallimard. P.53) 莒哈絲。《寫作》。桂裕芳譯。台北：聯經。頁 41。

⁴⁸ 原文：“Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. L’écrit est déjà là dans la nuit. Écrire serait à l’extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrit encore, entre savoir et ignorer ce qu’il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu’au non-sens. Limage du bloc noir au milieu du monde n’est pas hasardeuse.” (Marguerite Duras, *La vie matérielle*. p.33) 莒哈絲。2011。《物質生活》。王道乾譯。上海譯文出版社。頁 35。

何來到我身上的。」在這由她帶向實踐的光明自我裡，完成如古代崇拜神秘宗教儀式觸碰瘋狂的工作，並為了試圖要把這「黑暗的房間⁴⁹」帶向光明，所以幾乎與這擺盪不定的潛在意識擦身而過，及要去感知這「絲毫沒有記憶」的頭腦⁵⁰。

對莒哈絲來說，黑暗團塊是個神秘的未知之物，而且她盡其所能的希望探清它的真面目。然而，對莒哈絲來說黑暗團塊並不是表達、並不是兩種狀態下的過渡作用，也不是一種轉移；而是可能在你睡覺時，在體內，在不知情的狀況下開始活動的一個能量——一種促使寫作的動力。「在寫《情人》的過程中，我有一種發現的感覺：那一切，在我之前，就已經存在著，在那一切之前，原來也存在在那裡，我以為那是另一種情況，那才是屬於我的，為我所有⁵¹。」從引文中可見，在寫《情人》的同時，莒哈絲並不僅是在創作小說而已，她從其中發現了自我，似乎這些事物早就在那等著她去寫一般。對她來說，創作的情節內容，並不需要刻意安排，彷彿故事是早就在心中等待著被寫出來一樣。此說法在和人訪談時也曾提及：

她還說書是被虛構且在不知不覺中完成的，一如揮之不去縈繞於腦中的念頭。我們可以想像在同一本書成形前，一定必須要有大綱、草稿，而後就按照計畫進行下去：她重複說到，在這脫離她自身且同樣屬於世界活動的秩序裡，不需刻意控制，作品便會完成。僅僅只關於寫作、聆聽那大隻的、金色的羽毛筆在紙張上發出書寫的摩擦聲，而這神秘的領域便就此展開，就好像普魯斯特把瑪

⁴⁹ 譯者陳姿伊於此翻譯成黑暗的房間，在對照原文後發現為「l'ombre interne」即內在的陰影。在《Pour Duras》書中，莒哈絲提及此概念時用了許多種說法：「l'ombre interne」、「la chambre obscure」、「la chambre noire」、或之後在《物質生活》中提出的黑暗團塊「le bloc noir」。

⁵⁰ 原文：“L'inconscient est à fleur de l'écrit, «vite, vite, dit-elle, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé ver soi.» C'est là qu'elle opère, dans ces archives d'un moi qu'elle mène à la lumière, travail orphique par excellence qui foncément touche à la folie, car tenter de ramener «l'ombre interne» à la lumière, c'est passer tout près de cette vacillation de la conscience, sentir sa tête comme «une passoire.» (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.87) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 107。

⁵¹ 原文：“En écrivant *l'amant* j'avais le sentiment de découvrir : c'était là avant moi, avant tout, ça resterait là où c'était après que moi j'aie cru que c'était autrement, que c'était à moi, que c'était là pour moi.” (Marguerite Duras, *La vie matérielle*. P.34) 莒哈絲。《物質生活》頁 36-37。

德蓮蛋糕沾入飲料內時，所有共治的城鎮都想要離開這屬於過往時光那些未經觸碰過的「黑暗的房間」⁵² ⁵³。

維康德烈也將莒哈絲所談到寫作時黑暗團塊對她的影響，以普魯斯特在《追憶逝水年華》⁵⁴中的情節作比喻。在普氏的這段敘述中，男主角在將瑪德蓮蛋糕沾入椶花茶內品嚐時，所有的往事都透過這口滋味浮上心頭：『想到關於他茶杯中所遺漏敘述的事，想到與莒哈絲同樣的「流動式」的書寫方式。而這就像是跟隨如流般的記憶，而那保存在「黑暗房間」裡的影像，徒然流竄出來，淹沒了整個書頁版面⁵⁵。』這些往事其實早就在內心之中等待著被觸發、被提及。也因此莒哈絲才會說不需要刻意控作品，它便會完成，因為只要一下筆，情節便會告訴你接下來的劇情該怎麼走下去。於是，透過黑暗團塊的影響、透過寫作、透過不斷的動筆，莒哈絲探究自身，在此過程中，又不斷地使自己回到黑暗團塊間。因為藉著這不斷循環的過程，她才能夠更接觸到最深層的內在、探索自我。在書寫的過程中，莒哈絲發現了週遭充斥著黑暗團塊的聲音：『她的生活裡存在那奇特的相互滲透、衝擊，全部都是來自「黑色團塊」的聲音⁵⁶。』彷彿黑暗團塊本身在帶領著莒哈絲寫作一般。維康德烈也提過：『我相當了解她想要闡述說明的，書寫的至高無上優先權、逮住飛在回憶之流上、根植於「內在的黑暗陰影」的神秘故事。就好像我們突然回憶復得的往事，這照亮了被遺棄故事的

⁵² 譯者陳姿伊於此翻譯成黑暗的房間，在對照原文後發現為「la chambre obscure」

⁵³ 原文：“Elle disait encore, comme une obsession, que le livre s’inventait, se faisait à son insu. On aurait pu imaginer qu’un plan, un projet s’imposaient avant le livre même, qu’il fallait le suivre : tout se fait, répétait-elle, sans contrôle, dans un ordre qui échappe à soi et même au monde. Il ne s’agit que écrire, d’entendre la plume, large et d’or, crisser sur le papier, et l’ordre secret se déploie, comme après le breuvage où Proust trempait sa madeleine, tout Combourg se libérait, sorti intact de « la chambre obscure » du temps retrouvé.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.47) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 57。

⁵⁴ 《追憶逝水年華》(A la recherche du temps perdu)，普魯斯特巨作，共七卷。本文提及的部分為第一卷《在斯萬家那邊》(Du côté de chez Swann, 1913)。

⁵⁵ 原文：“On pense au surgissement inattendu et irrépressible du monde de Combray, à cette même écriture « courante » qui suit, comme un ruban, le flot des souvenirs, des images conservées dans « la chambre noire » et qui déboulent brutalement, envahissant la page.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.123) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 156。

⁵⁶ 原文：“Etrange télescopage de son être tout entier à la voix venue du « bloc noir »...” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.134) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 170。

重要部分⁵⁷。』芭哈絲欲透過書寫，將黑色團塊一探究竟。「她稱這種寫作中的黑色為「內在的影子」，這才是生命力之所在⁵⁸。」在和勞爾·阿德萊對談時也提到過，這股影響自己寫作、讓自己能夠探究自我的黑色物質深深地影響自己。芭哈絲將這「內在的影子」(l'ombre interne) — 即黑暗團塊看作一個生命力所在，此種生命力源發於內心，在體內波動。而此種內在生命力的概念，在法國哲學界中於十八世紀時已有類似說法。

在西元一七四五年，法國哲學家布豐 (G. Buffon) 在其作品中提到了「內在動能」(le moule intérieur) 的概念。他首先解釋：「內在動能有兩種隱藏的且對立的涵義，在看到「moule」時，不能從表面的意思去理解；「intérieur」在此處則和主體有關，如是將表面及主體的概念連接在一起⁵⁹。」布豐提出了一假說：「原始印記自身存在於每個獨立個體內⁶⁰」，他認為內在動能應能被定義為一原始印記 (empreinte originale)，在每個獨立個體間存在且不斷流動。因此，每個獨立個體都因擁有各自的原始印記，而不會與他人相同。也因每個個體體內擁有各自的內在動能與內在記憶 (mémoire intérieure) — 這種內在記憶有極大的彈性足以容納、吸收進而可能產生差異、造成變化，各個不同的個體也必然發展成獨一無二的存在。法國學者亞蘭·米龍⁶¹教授在其書中也針對此概念，提到關於內在動能的特性：「內在動能不是外在的結

⁵⁷ 原文：“Je comprenais bien ce qu'elle voulait dire, cette primauté de l'écriture, cette capture de l'histoire secrète, volée au flot de la mémoire, arrachée à «l'ombre interne». Comme si des choses passées nous étaient soudain rendues, qui éclairaient des pans d'histoire abandonnées.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.38) 維康德烈。《致芭哈絲—永遠的情人》。頁 44。

⁵⁸ 原文：“Le noir du film rejoint chez elle le noir de l'écriture qu'elle appelle l'ombre interne, ce qui fait le vivant.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*, p.501) 勞爾·阿德萊。《芭哈絲傳》。頁 579。

⁵⁹ 筆者暫譯。原文：“On peut nous dire que cette expression, moule intérieur, paraît d'abord renfermer deux idées contradictoires, que celle du moule ne peut se rapporter qu'à la surface, et que celle de l'intérieur doit ici avoir rapport à la masse ; c'est comme si on vouloit joindre ensemble l'idée de la surface et l'idée de la masse, et on diroit tout aussi-bien une surface massive qu'un moule intérieur.” (Buffon, *l'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*. Paris Imprimerie Royale, tome 2, pp.35-36)

⁶⁰ *Ibid.*, p216. 原文：“l'empreinte originale subsiste en son entier dans chaque individu.”

⁶¹ Alain Milon, 1956-, 巴黎西大學南特校區 (即巴黎十大) 專任教授、巴黎大學 (西大與八大) 出版社的主任，專長哲學與文學跨領域研究。著有多本專書。

構、不是一種形式化的型態，甚至也不是固定型態、不可改變的模型⁶²。」內在動能存在於體內，但它並非一個容器、人造形式、也並不是外在的結構，而是會變動的、是種內在改變的過程，在每個生物活體中均存在著內在動能，它在體內蘊釀並在受到事物刺激時可能產生變動（modulation），例如情感（l'affection），因情感不同，會影響內在動能變動的強弱。

若此份情感對內在動能是相輔相成的動力，則造成巨大變動，反之，可能不產生變動。當內在動能近似停滯時，思想即被禁錮、定型。而在關於布豐對於記憶選擇的概念中，其中當記憶出現選擇及重組上的錯誤時，之所以會難以將錯誤的思考模式消除，即為此因。布豐認為有兩種因素可能會造成記憶的錯誤，一是你忽略了某些事實、二是有太多的細節。當芭哈絲的回想被激起時，便開始產生變動，其回憶開始反覆重組、重組後所得到的產物再不斷地抹去上一個記憶，維康德烈說：「一如她句子中很特別的斷續不連貫句法，在擾亂鬆動著，她把文中的片段串連在其他的作品文本裡，而為了重新塑造故事，她每年都必須要去調整先前的文本，並加入一些回憶的痕跡在裡頭⁶³。」芭哈絲在作品中不斷地回想，是為了想要回到過往中的那個記憶點，但實質上，當時的記憶點根本早已不存在。因為內在動能一直在變動，當時在變動，寫作回憶的當下仍在變動，兩個同時在變動的點，自是難以回到特定的時間點上。

布豐提出的內在動能和芭哈絲所說的黑暗團塊都是存在於體內，是一種體內的、處於變動狀態下的物體，每個獨立個體體內均有此獨特性，且黑暗團塊是在不知情的狀況下開始活動的一個能量，可先假設兩者為類似的概念。若將此兩者均看作是內心的一個小種子，則內在動能、本身即為一種動能——也可說是一種行動力（la puissance

⁶² 筆者暫譯。原文：“En ce sens, le moule intérieur n'est ni une délimitation externe des structures, ni une forme formalisante, voire un moulage définitif et irréversible.”（Alain Milon, 2008. *Bacon. L'effroyable viande*. Paris : Encore Marine , p.23）

⁶³ 原文：“Comme la pharse, comme cette scansion si singulière de la pharse, qui harcèle, elle cousait des textes à d'autre textes, chaque année, comme si elle avait besoin de rectifier le précédent, d'y ajouter quelque trace de mémoire, pour reconstruire l'histoire.”（Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.26）維康德烈。《致芭哈絲——永遠的情人》。頁 28。

d'agir)，會在受到情感刺激時產生變動；而情感又分成兩種：一是自給自足的動力（cause adéquate）；另一是較不相符的動力（cause inadéquate）——一種迫使內在動能動的動力。而情感和內在動能是否有產生效應，端看內在動能在受情感影響後變動多寡而定，若是變動的多，則變動（modulation）就像海浪般一波波湧現。如同回想一般，回想的過程即存在於變動之間，當變動漸漸消散，則逐漸定型為固定的型態（modalité）。布豐認為在每次的回想中，都存在三個重要的部分：「選擇」（la sélection）、「重組」（la combinaison）、「遺忘」（l'oubli）。先是自腦海中閃現的每個念頭／回憶作取捨，取捨完畢後將其歸檔分類、重新組合同一類別的事物、同件事情的回憶。最後無論刻意或是無意的，不欲被提醒、不甚重要的回憶將隨時消散在選擇與重組的過程之間。就如同《自然通史》中提到的，在選擇、重組及遺忘的程中會有錯誤的風險，其中有兩種因素可能會造成記憶的錯誤：「因為忽略了某些事實，或是有其它太多的小細節，腦海中運作將會產生錯誤的結合，在回想上可能會與現實有所差異，而這些錯誤的推測是難以消抹的⁶⁴。」主要是說，當上述兩因素發生時，人體對於回憶的處理會產生與現實上的誤差，造成錯誤的記憶，而這種記憶往往難以再加以抹去。而當錯誤的記憶一旦造成，就很難以再修改，也就是說一旦當變動固定成型後，即制約成一套系統（système），需要再透過新的感知（sensation/affection）突破，且帶來新意義的可能性，來喚動另一波的變動。也就是說，內在動能遊動於無法變動的系統及感知之間，當受到影響後產生變動，此變動造成內在更新，直到停滯，再透過新的一股勢力產生變動，動搖其存在的本質，如此週而復始。是以芭哈絲在透過重複書寫的過程中欲追尋的事物是如此的難以捉摸，因為內在動能一直不斷的變動、因其每次回想都是一波新的變動、每次探索到的新事物均不同。但芭哈絲仍是不停的寫作，因為她認為，寫作使她能夠重回內心，更接近她所欲探究的本質、自身的存在。

⁶⁴ 筆者暫譯。原文：“car il arrive toujours que par l'ignorance de certains faits, et par la trop petite quantité d'idées, il épuisent leur esprit en fausses combinaisons, et se chargent la mémoire de conséquences et de résultats contraires à la vérité, lesquels forment dans la suite des préjugés qui s'effacent difficilement.”
（G. Buffon, *pages choisies*, Paris : Librairie Larousse, 1934. p.14）

第二節 寫作 écrire

寫作。

我不能。

誰也不能。

應該承認：我們不能。

但我們還是寫。

我們身上負載的是未知，寫作就是觸知。或者寫作，或者什麼都沒有。

我們可以說這是一種寫作病⁶⁵。

寫作一事，對莒哈絲來說就是個探索自身的媒介。雖無法經由書寫對自身達到完整的詮釋，卻也因為書寫而能夠更接近自我的本源。莒哈絲曾跟維康德烈說過：「書寫，是最好且或許能獲得上帝認知，即顯現創作、原初本源的最好方式⁶⁶。」她希望藉由寫作探索自身，因為寫作令她愉悅、可以令她更接觸到自己的本源為何。《寫作》中亦提到寫作帶給生命的無比快樂：「寫作是充滿我生活的唯一的事，它使我的生命無比喜悅。我寫作。寫作從未離開我⁶⁷。」莒哈絲從很小的時候就覺得自己必須要寫作，也將寫作當作是自己的心願，然而在講述給母親聽時，母親卻不以為意，認為這念頭是一個笑話：

我要寫作。我已經對我母親說了：我要寫作。第一次說她沒有回答。後來她問：

寫什麼？我說：書，小說。【…】她反對，寫作不值得鼓勵，這不算工作，這

⁶⁵ 原文：“Ecrire. Je ne peux pas. Personne ne peut. Il faut le dire : on ne peut pas. Et on écrit. C’est l’inconnu qu’on porte en soi : écrire, c’est ça ou rien. On peut parler d’une maladie de l’écrire.” (Marguerite Duras, *Ecrire*, pp.51-52) 莒哈絲。《寫作》。頁 38-39。

⁶⁶ 原文：“L’écriture, c’est le meilleur moyen d’accéder peut-être à cette connaissance de Dieu, de percer ce mystère de la création et du commencement.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.100) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 126。

⁶⁷ 原文：“Ecrire, c’était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l’enchantait. Je l’ai fait. L’écriture ne m’a jamais quittée.” (Marguerite Duras, *Ecrire*, p.15) 莒哈絲。《寫作》。頁 5。

是開玩笑—後來她對我說，這是小孩子異想天開。【…】我回答她說我最大的心願是寫作，除此之外，什麼都不要，什麼都不要。她嫉妒。沒有回答，短促且匆忙避開的目光，輕輕的聳肩。難以忘懷⁶⁸。

就算如此，莒哈絲仍不放棄將來要寫作的念頭，甚至在經歷過許多事情之後，這念頭更加的堅定：「我仍然在這個家裡，我就住在這裡，而不是任何其他地方。在它的嚴酷、艱難和惡意中，我對自己有了最深的信心，最深的根本信念，那就是：今後，我一定要寫作⁶⁹。」一開始，莒哈絲寫家人，隨筆寫母親、兩位兄長，並沒有提及家中所發生的種種。到了家中防波堤一事發生後，《情人》內的小女孩和情人提到將來有能力時一定要將地籍管理員等人如何壓榨母親的事情寫成書、公諸於世。至此，可說是定了她寫作的心：「她童年時代一直停留在那，而唯一堅定不移就是：她要寫作、她要修復那些連接關係、她要把一切聚集起來。沒有書寫，就像自殺滅亡一般，只剩下不幸、絕對及全部赤裸的存在⁷⁰。」而情人是第一位相信小女孩可以成為作家的人。在這之後，莒哈絲開始不斷地寫作，她常獨自一人在屋內寫作。對她而言，寫作意味著沉默、是作家無聲的吶喊，而且非常的困難，因為寫作是未知物。上一節曾提過，莒哈絲在和維康德烈對話時說到，書是在不知不覺間完成的，《寫作》一書中也將此概念闡述的更加詳細：

寫作是未知。寫作以前我們完全不知道將寫什麼。而且十分清醒。這是我們本

⁶⁸ 原文：“Je veux écrire. Déjà je l’ai dit à ma mère : ce que je veux c’est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi? Je dis des livres, des romans. 【…】 Elle est contre, ce n’est pas méritant, ce n’est pas du travail, c’est une blague. 【…】 Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c’était écrire, rien d’autre que ça, rien. Jalouse elle est. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d’épaules, inoubliable.” (Marguerite Duras, *L’amant*, pp.29-31) 莒哈絲。《情人》。頁 27-29。

⁶⁹ 原文：“Je suis encore dans cette famille, c’est là que j’habite à l’exclusion de tout autre lieu. C’est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j’écirai.” (Marguerite Duras, *L’amant*, p.93) 莒哈絲。《情人》。頁 94。

⁷⁰ 原文：“La seule certitude de cette enfance reste celle-ci : elle permet d’écrire, elle restaure la liaison, elle tente l’unité. Sans l’écriture, il n’y aurait que le malheur d’être, absolu, entier et nu comme le suicide.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.76) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 96。

身的未知，我們頭腦和身體的未知。寫作甚至不是思考，它是你所具有的能力，是在你身旁與你平行的另一個人，它無形無象，出現並前進，有思想有怒氣，它的行動有時使自己處於喪失生命的危險之中。如果在動筆以前，在寫作以前，我們就知道要寫什麼，我們就永遠不會寫了。不值得寫了。寫作就是試圖知道如果寫，我們會寫什麼——這其實只有在事後才知道——在寫作之前，這是我們可能對自己提出的最危險的問題。但也是最常有的問題⁷¹。

在寫之前不會知道自己寫出來的將會是什麼東西，也因此莒哈絲不停的寫作，只有動筆寫下，才會知道自己內心的想法，才能探索到自己的根源。正如她自己所說：「寫作的奧秘不斷的向前邁進，我們什麼都不知道，我們大步前進。我不知道我要往哪兒去⁷²。」而這根源若是不透過寫作去觸及，便像是鎖在保險櫃深處一般，永遠無法探循。也因她大膽探找，莒哈絲的作品並沒有朝中規中矩的模式下筆：「我常常問自己，人們敘述他們的生活究竟是以什麼作為基礎。是這樣，敘事範例是有很多，都是按照時序、外部事件做為起點。人們一般都採納這種範例⁷³。」和一般作家不同，她的文字跳躍、語句錯亂，文學評論家認為她瘋了、克莉斯蒂娃認為她的文字罹患了憂鬱症。然而莒哈絲不是為了寫給別人看而寫，而是因為她自己非寫不可而寫，就連她寫女人，也不是為了寫女人而寫，而是為了寫她自己而寫。在莒哈絲晚年的生活中，她不斷酗酒，甚至連自己都稱自己為酒鬼，原本她只是在有聚會或是節慶時小酌，從開始喝葡萄酒，到後來改喝威士忌。而真正開始酗酒的關鍵是在她四十一歲時遇到一

⁷¹ 原文：“L’écriture c’est inconnu. Avant d’écrire on ne sait rien de ce qu’on va écrire. Et en toute lucidité. C’est l’inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n’est même pas une réflexion, écrire, c’est une sorte de faculté qu’on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d’une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d’en perdre la vie. Si on savait quelque chose de ce qu’on va écrire, avant de le faire, avant d’écrire, on n’écirait jamais. Ce ne serait pas la peine. Ecrire c’est tenter de savoir ce qu’on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu’après – avant, c’est la question la plus dangereuse que l’on puisse se poser. Mais c’est la plus courante aussi.” (Marguerite Duras, *Ecrire*, pp.52-53) 莒哈絲。《寫作》。頁 40。

⁷² 原文：“ce mystère de l’écrit qui avance, « on ne sait rien, on avance. Je ne sais pas où je vais ».” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.37) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 43。

⁷³ 原文：“Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. C’est vrai qu’il y a tellement de modèles de récits qui sont faits à partir de celui de la chronologie, des faits extérieurs. On prend ce modèle-là en général.” (Marguerite Duras *La vie matérielle*, p.99) 莒哈絲。《物質生活》。頁 117。

個愛喝酒的人，很快的莒哈絲酒癮變得跟他一樣大，甚至喝的比他兇。對她來說，酒精除了精神上的解放之外，還有另一個最重要的理由使她喝酒：「酒精促使人說話⁷⁴。」對莒哈絲來說，寫作使她免於成為一個酒鬼：「如果我沒有寫作，我早已成了無可救藥的酒徒。這實際上是一種無法繼續寫作時的迷失狀態……於是喝酒。既然迷失了，再沒有任何東西可寫，可丟失，於是你寫了起來⁷⁵。」因為酒後再也不怕有任何的包袱牽絆住自己寫作，於是又可以重新寫作。然而每次酒後的寫作過後，莒哈絲對自己的作品卻滿是愧疚，認為自己若是得要在喝得爛醉的狀態之下寫作，那不如不要寫，才不致於讓自己陷入酗酒的危險中。然而藉由寫作，莒哈絲在之後的生活得以進入最內心的自我—進入孤獨（solitude）。最初莒哈絲所提到的孤獨是因為在離開童年後，期待著能夠自處，不再因為對家庭的失望而感到孤獨：「我相信我隱約地期待著獨自自處，同樣我也意識到，自我離開童年、離開獵人之家後，我不再孤獨自處了。我要寫作。這是我越過現在看到的，茫茫沙漠中我生命的綿延依稀顯露在我的眼前⁷⁶。」至此，她將寫作與孤獨一併而談，認為得要藉由寫作才能逃離孤獨：

寫作的人永遠應該與周圍的人隔離。這是一種孤獨。作者的孤獨，作品的孤獨。一開始，你會納悶周圍的寂靜是怎麼回事。你在房屋裡每走一步幾乎都覺得納悶，不論在白天幾點幾分，不論光線強弱，是室外射進的光線還是室內的白天燈光。身體的這種實在的孤獨成為作品不可侵犯的孤獨。我不曾對任何人談到

⁷⁴ 原文：“*L'alcool fait parler.*”（Marguerite Duras *La vie matérielle*. pp.24-25）莒哈絲。《物質生活》。頁 21。

⁷⁵ 原文：“*Si je n'avais pas écrit je serais devenue une incurable de l'alcool. C'est un état pratique d'être perdu sans plus pouvoir écrire...C'est la qu'on boit. Du moment qu'on est perdu et qu'on n'a donc plus rien à écrire, à perdre, on écrit.*”（Marguerite Duras, *Ecrire*, p.22）莒哈絲。《寫作》。頁 11。

⁷⁶ 原文：“*Je crois que j'ai vaguement envie d'être seule, de même je m'aperçois que je ne suis plus seule depuis que j'ai quitté l'enfance, la famille du Chasseur. Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie.*”（Marguerite Duras, *L'amant*. p.126）莒哈絲。《情人》。頁 129。

這點。在我孤獨的最初時期，我已經發現我必須寫作⁷⁷。

這孤獨無所不在，它是一種思想方式，缺了它你不會去注意其他東西；而當你完全掏空自己、掏空一本書，你肯定處於某種孤獨的特殊狀態，無法與任何人分享，因為每個人的思考、對生命、對書的解答不盡相同。而為了要逃離孤獨，莒哈絲必須不斷寫作：「身在洞裡，在洞底，處於幾乎絕對的孤獨中，而發現只有寫作能救你⁷⁸。」在寫作中，莒哈絲冀望將自己從孤獨中救出，也同時追尋內心的自我。因此莒哈絲從不間斷寫作，無時無刻：「她在度假的時候寫作，因為對她而言除了寫作、除了寫作的過程時間外什麼也不能作。這就是為什麼她贊同寫作是拯救的絕對力量，是逃離生活枯竭的方法。【…】書寫喚起她古老的本源、讓她去理解那萬丈深淵裡的自我顯現⁷⁹。」在她年邁時曾說過，她意識到在她離開童年後、在寫作時，彷彿見到沙漠中自己的生命在眼前綿延。這些在身上貫穿而過的記憶，或是生活經驗，即是最能夠深入到黑暗團塊的緩流，從記憶中的身體經驗，感官、性愛經驗等，透過不斷回想，試圖找回自身在記憶當下的感覺及感動，證明自己真實的存在。在不斷的寫作之下、一次次的回到體內那團黑暗團塊，每次的回想都又經過上一次回想的初始點，不斷的形成迴圈。也正因此，莒哈絲對同一件事的敘述上常常有差異，每次回想當下的情緒又對黑暗團塊造成影響，再次對欲回想的事物產生增加或刪減的記憶補述。

⁷⁷ 原文：“ Il faut toujours une séparation d’avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C’est une solitude. C’est la solitude de l’auteur, celle de l’écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce que c’était ce silence autour de soi. Et pratiquement à chaque pas que l’on fait dans une maison et à toutes les heures de la journée, dans toutes les lumières, qu’elles soient du dehors ou des lampes allumées dans le jour. Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l’écrit. Je ne parlais de ça à personne. Dans cette période-là de ma première solitude j’avais déjà découvert que c’était écrire qu’il fallait que je fasse.” (Marguerite Duras, *Ecrire*, p.22) 莒哈絲。《寫作》。頁 4。

⁷⁸ 原文：“ Se trouver dans un trou, au fond d’un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l’écriture vous sauvera.” (Ibid., p.20) 莒哈絲。《寫作》。頁 9。

⁷⁹ 原文：“ Elle écrit dans cette vacances, parce qu’il y a pour elle rien d’autre à faire que d’écrire, que de passer le temps à écrire. C’est pourquoi elle accorde à l’écriture ce pouvoir absolu de salut, une manière d’échapper à l’usure de la vie. 【…】 L’écriture lui rappelle l’origine archaïque, lui apprend qu’en « se dévoilant dans le gouffre » ” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, pp.107-108) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 135。

第三節 記憶與回想

「mémoire」⁸⁰一字在法文中使用已久，從字源來看，法文中的「mémoire」源自拉丁文的「mēmōria」⁸¹，表示「回想」(évocation)、「模糊的回想」、「過去的時光」、「發生的事情」等義；字根「mēmōr」⁸²的含義則為「有記憶」(qui a le souvenir de)、「想起」(qui fait souvenir de)、「意識到」(qui a conscience de)。在十一世紀時，片語「avoir en memoire」表示「內心的回憶」；十二世紀間，則有「想起的能力」(faculté de se souvenir)一說；一直到現在，「mémoire」一字已代表著保留或想起過去意識中的狀況，或是將其找回並組合。而另外看「souvenir」一字，則是源自拉丁文的「subvenire」。十二世紀初時，原字為「suvenir」，表對某事物的回想；在西元 1130 至 1140 年間，此字開始帶有意識、自發性 (volontaire) 的行為，有「想起回憶」的意思；而後此字轉變為「subvenire」，最初意思有偷偷摸摸地來、支援等義，漸漸地有「出現在腦海」(se présenter à l'esprit) 之意，在十二及十三世紀時被廣為使用。期間，法文中出現了許多關於想起、記得 (se souvenir) 的動詞，如：s'amenbrer de、se membrer de、se ramembrer de、se racorder 等字，然這些字多在十六至十七年間漸漸被「souvenir」與「rappeler」取代而消失。在比較兩字詞源後發現，回想 (mémoire) 和記憶 (souvenir) 最大的差別在於「回想」另外帶有保留及重組的含意，可見「回想」一字似乎有「選擇」的意含在內，可自發性的組合各個「回想」再加以選擇是要保留重組後的產物或是再度將「回想」重組。

在莒哈絲的作品中，往往穿插著許多關聯性，就好像一部作品有著後記或是前傳一般，分開看彼此獨立，但合在一起卻又使得作品完成度更上一層。其中以情人系列——《抵擋太平洋的堤壩》、《情人》和《中國北方來的情人》最甚。其中，《中國北方

⁸⁰ 此處僅就本字為陰性時探討（作回憶解釋），陽性 mémoire 作「論文」等義解釋。

⁸¹ mēmōria, ae, f.：由「mēmōr」加上「ia」所組成。

⁸² Dictionnaire Latin Francais Lebaigue, 1994, French & European Pubns, P. 762 -763 mēmōr, ōris (abl. sing. -i; gén. plur. -um)

來的情人》在定名之前，依次叫作《街頭的情人》(*L'amant dans la rue*)、《蜂蜜和茶的味道》(*L'odeur de miel et du thé*)、《情人的小說》(*Le roman de l'amant*)、《重新開始的情人》(*L'amant recommencé*)⁸³。整本書可以說是《情人》一書的加強對話版。為何莒哈絲在相隔近十八年後要再次的重述、補述這段記憶？而《抵擋太平洋的堤壩》整本書所敘述的事情又為何在《情人》中一再的被提起。三部小說所述說的事情有那些是相同又有哪些是相異的？本論文所探討的莒哈絲式記憶與回想，主要著重在她對於事情敘述在文本上的呈現及差異。在其重複書寫的過程中是如何將所擷取到的回想做選擇、重組。然而在此種不斷的重複過程中，卻難以找尋到當初完整的記憶，甚至連莒哈絲本人都意識到自己在這方面的侷限：「我所知道的事怎麼說、怎麼寫，都發生抵觸，這是一種可悲的拒斥，不容你下筆，寫不下去，彷彿那是不可能的事似的⁸⁴。」莒哈絲難以將自己所知道的事情再度呈現，已無法用言語再重現腦海中的畫面。對於此種行文特色，傅柯在一篇和西蘇⁸⁵的對話中提到，莒哈絲的作品並非像是日記一般的鋪述，而是每個回想 (*mémoire*) 一直不斷地抹去、抑或是覆蓋了記憶 (*souvenir*)⁸⁶。莒哈絲自己在《物質生活》一書中提過：「我對我已經說出，重複說出，和我沒有說出的事也作出區分⁸⁷。」透過此種反覆敘述、補述，回憶不停的變動、記憶不斷地隨之消抹，莒哈絲其實知道自己曾經說過哪些、又特意忽略了哪些事情。而此種書寫形式被西蘇稱此為一種「貧乏的藝術」(*L'art de la pauvreté*)，傅柯又將其稱為一種「沒有記憶的回想」(*La mémoire sans souvenir*)。

此篇對話收錄在傅柯《言論與寫作》(*Dits et écrits*) 一書之中，篇文中西蘇主要

⁸³ Laure Adler, 1998. *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard. p.563

⁸⁴ 原文：“Comment parler de ça, comment décrire ça que je connaissais et qui était là dans un refus quasi tragique de passer à l'écrit, comme si c'était impossible.” (Marguerite Duras, *La vie matérielle*. p.34-35) 莒哈絲。《物質生活》。頁 37。

⁸⁵ Hélène Cixous, 1937-, 法國女性主義思想家，作家。

⁸⁶ Foucault, Michel, *dits et écrits*. Paris : Gallimard, 2001. pp.1631. 原文為 chaque mémoire effaçant tout souvenir, et cela indéfiniment.

⁸⁷ 原文：“Je fais une distinction sur ce que j'ai dit et redit et ce que je n'ai pas dit.” (Marguerite Duras *La vie matérielle*. p.32) 莒哈絲。《物質生活》。頁 38。

談論莒哈絲在一九七三年的作品《印度之歌》⁸⁸，及其他作品。在討論過程中，傅柯提出莒哈絲行文特點之一為「沒有記憶的回想」：「這種貧乏的藝術，或者我們將其稱之為『沒有記憶的回想』。此論述自白朗修⁸⁹，也如同莒哈絲一般，從其回想的方面上來看，每次回想都洗去了記憶，這不再像是在寫日記一般，回想不斷地回溯，一個接一個，每個回想都抹去記憶，而無限循環⁹⁰。」傅柯認為，西蘇所提到的「貧乏的藝術」又叫「沒有記憶的回想」。莒哈絲回想不是建立在「記憶」的一脈上，而是透過一再的重覆回想、不停的以新的回想，抹去記憶，因為其成為一個永久的迴圈，至終無法回到最初那確切的記憶之上。這種透過重寫文本呈現記憶的方法和傅柯所提出的摺曲（pli）不同。傅柯所提出的摺曲概念認為沒有摺曲就等於沒有主體性；人必須要透過摺曲、反思，不斷重覆透過摺曲而發現的自身再藉此得以認識自身，是一種自我再現⁹¹。而莒哈絲並非透過摺曲在驗證自己的記憶，她不斷地回想，但往往一回想，她就發現似乎無法確實的想起當時所發生的事情，以致她無法確信何謂真實的記憶。

若將先前布豐提到的「選擇」、「重組」與「遺忘」這三個部份放進《情人》三部曲中討論，便可以發現許多有趣之處。看莒哈絲如何對同樣的劇情或以對話、或以情境及週遭事物表達，這些選擇與重組的安排上正是值得探討的地方。而其中的「遺忘」對莒哈絲來說，並非像平常人說的是因為記憶力不佳等所造成，如果說莒哈絲記憶力不好，但她對於四歲時的記憶卻仍歷歷在目。此處要探討的遺忘對莒哈絲來說不是書寫過程中的阻力，反之，正因遺忘，使得欲描寫的事物更加自然：

⁸⁸ 原名為 *Indiana Song* 後改名為 *India Song*。

⁸⁹ Maurice Blanchot, 1907-2003, 法國思想家。

⁹⁰ 筆者暫譯。原文：“Cet art de la pauvreté, ou encore ce qu'on pourrait appeler : la mémoire sans souvenir. Le discours est entièrement chez Blanchot, comme chez Duras, dans la dimension de la mémoire, d'une mémoire qui a été entièrement purifiée de tout souvenir, qui n'est plus qu'une sorte de brouillard, renvoyant perpétuellement à de la mémoire, une mémoire sur de la mémoire, et chaque mémoire effaçant tout souvenir, et cela indéfiniment.” (Michel Foucault, 2001, *dits et écrits*. Paris : Gallimard, p.1631)

⁹¹ 參考自楊凱麟。2011。〈傅柯哲學中的文學布置與折曲〉。《國立政治大學哲學學報》。N°25，頁 69-100。其中傅柯哲學論述中兩個重要的概念為越界（transgression）與摺曲（pli）。

他們現在都死了，母親和我的兩個哥哥。說到紀念，也太遲了。如今我不再愛他們。我不知道我是否愛過他們。我離開了他們。我的頭腦裡已不再存有她的體味，眼睛中也不再存有她的雙目的顏色。我想不起她有什麼樣的嗓音，只是偶爾憶起她夜晚帶著倦意的柔聲細語。笑聲，我再沒聽見過，哭聲和笑聲都再沒聽見過。完了，我再也記不起來了。正因為這樣，我現在寫起她來是那麼容易，那麼冗長，那麼連綿，她成了自然流溢的文字⁹²。

在《情人》裡，莒哈絲說到對於自己生命中最重要的人之一的母親，她卻難以對她進行描述、難以回憶。她確信曾提過母親對她的愛，但卻因為如此更能透過文字自然地在書中呈現一切關於母親的事情。在書寫過程中，莒哈絲的遺忘反覆出現，可以看出她遺忘了許多事情。在回想過程中穿插著不斷遺忘，但卻又回想起另一事物。此反覆的過程對莒哈絲來說仍是未可知的一部分，她自己也曾寫到：

在我書中所寫的與童年有關的故事中，忽然我不再記得我避而不談的是什麼，講過的又是什麼了。我相信提過我們對母親的愛，但不再記得是否講過對她的恨，也不再記得是否講過我們互相的愛以及互相的恨，【…】。我從未寫過，自以為寫過；我從未愛過，自以為愛過；我從來不曾做過什麼，只是在關閉的門前等待⁹³。

在這之中，愛與恨兩種情感（*affection*）影響了她內心的變化，在回憶的過程中

⁹² 原文：“ Il sont morts maintenant, la mère et les deux frères. Pour les souvenirs aussi c’est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les aimés. Je les ai quittés. Je n’ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire, je ne l’entends plus, ni le rire, ni les cris. C’est fini, je ne me souviens plus. C’est pourquoi j’en écris si facile d’elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante. ” (Marguerite Duras, *L’amant*. p.38) 莒哈絲。《情人》。頁 37。

⁹³ 原文：“ Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j’ai évité de dire, ce que j’ai dit, je crois avoir dit l’amour que l’on portait à notre mère mais je ne sais pas si j’ai dit j’ai dit la haine qu’on lui portait aussi et l’amour qu’on se portait les uns aux autres et la haine aussi, 【…】 Je n’ai jamais écrit, croyant le faire, je n’ai jamais aimé, croyant aimer, je n’ai jamais rien fait qu’attendre devant la porte fermée. ” (Duras, Marguerite. *L’amant*. pp.34-35) 莒哈絲。《情人》。頁 33。

往往會受到情感的干擾而發生變動，黑暗團塊再隨著變動而變動，莒哈絲並無法完全掌握這種變動，此種內心的變動狀態超過她自身所能理解的範圍，但這卻是打破沉默的重要關鍵——這力量促使她寫作。透過寫作，莒哈絲欲記錄下這些變動，進而理解自身中所藏的這神秘之物，然而，不論怎麼寫，變動也隨著書寫的觸及而再度變動。莒哈絲趕不上寫作的過程中變動，然而卻可因寫作，更為接近、更容易尋找並探尋自我存在。而這神秘之物——黑暗團塊，就一直伴隨著莒哈絲一生。在之後莒哈絲的生命中也正是影響她作品出現多重文本的重要原因。



第二章 多重文本 versions variantes

在情人系列作品中，最早見世的是《抵擋太平洋的堤壩》，於一九五〇年出版。接著一九八四年的《情人》、相隔七年，再出了《中國北方來的情人》。《抵擋太平洋的堤壩》一書主要內容是敘述女主角蘇珊（*Suzanne*）的母親，自父親過世後，帶著蘇珊和哥哥—約瑟夫（*Joseph*），在殖民地生活的故事。故事主軸從母親向殖民地地籍管理局提出購買租界地開始發展，講述母親在此租界地所花費的心血，從滿種農作物，到第一次漲潮時被淹沒，年復一年，母親才了解到這片租地是無法耕作的，於是開始了和地籍管理局官員的抗爭。抗爭之餘，母親極力修築可抵擋潮水淹沒土地的堤壩，四處奔走、散盡積蓄，然最後集結附近居民力量所修築起的堤壩，卻無法如想像中的發揮銅牆鐵壁般效用，取而代之的仍是一夜潰堤。期間，母親因投入大量資金，始終不願放棄這片土地，卻又苦於資金缺乏的想法，致使她在得知有富商戀上自己女兒之後，希望女兒能夠從富商手上得到鑽戒及其它財富，以紓解燃眉之急，於是開啟了蘇珊和情人系列中所提到的第一位情人的故事。

而《情人》一書主要是講述女主角和情人的相識、相戀與分離。和前書不同的是，本書多以第一人稱「我」或第三人稱的白人少女（*la petite blanche*）來講述，且時空交錯，作家真實書寫時間和故事時間穿插並行。因此書中有許多芭哈絲在寫作當下的情感抒發，並有講到現實中母親及小哥的死訊。故事主要時空背景是在修築堤壩後，女主角到了寄宿學校的日子，以描寫居多，對話篇幅較少，和《中國北方來的情人》多以對話呈現有所不同。《中國北方來的情人》講述的情節大致和《情人》是同一個時間點，均是在講就讀寄宿學校時和情人相遇的過程，只是人稱上有了差別。本書中的女主角稱為孩子（*enfant*），沒有姓名，而該情人則是以中國人（*le Chinois*）來稱呼，透過兩人的對話帶出劇情，無論是孩子和情人相處的過程或是回憶以往在租界地的日子：

聽不聽都沒關係，你也可以睡覺。我說這些故事，是為了將來把它們寫出來：母親的際遇。寫她怎樣花費多年時光，才明白有人可以詐騙她終生積蓄，然後閉不見面，給她吃閉門羹，翻臉不認帳，說她神智不清，譏笑她，讓她在印度支那這個異鄉絕地自覺錯亂失常，還有一些人也就信以為真，不屑跟她交往，這些我都會提到⁹⁴。

在和情人談話間，孩子提到了之前堤壩的日子、說到母親是如何遭受打壓及遭騙，並提到自己之後一定會把這段過程寫成書，讓世人知道。莒哈絲甚至自己在書中也為此段加註：「這口氣爭到了，那就是『太平洋防波堤』。一九五〇年出版⁹⁵。」更加深了三書間的關聯性。而據說最初《中國北方來的情人》一書是《情人》的電影腳本，只是莒哈絲並不承認。在《莒哈絲傳》中，作者就提到說：「儘管莒哈絲一再否認，其實這部作品在開始時就是她自己寫的那個《情人》電影腳本。手稿的不同階段可以證實這一點：瑪格麗特甚至就在原有的劇本上裁、剪、增、刪，然後才漸漸地將這個劇本變成了小說⁹⁶。」然在這本書中也有許多莒哈絲自己下的註釋⁹⁷，說明若是在電影場景中，應該是怎樣的鏡頭或是氛圍，可證實此書本應為《情人》的電影劇本。因此，將《抵擋太平洋的堤壩》、《情人》與《中國北方來的情人》這三本文本重疊後可發現有許多情節相同處與其相同中卻又相異之處。其中可看出莒哈絲文本中的敘述著重在四個元素：母親（la mère）、海／水（la mer / l'eau）、情人（l'amant）、死亡

⁹⁴ 原文：“Ca fait rien que tu n’écoute pas. Tu peux même dormir. Raconter cette histoire c’est pour moi plus tard l’écrire. Je ne peux pas m’empêcher. Une fois j’écrirai ça : la vie de ma mère. Comment elle a été assassinée. Comment elle a mis des années à croire que c’était possible qu’on puisse voler toutes les économies de quelqu’un et ensuite de ne plus jamais la recevoir, la mettre à la porte, dire qu’elle est folle, qu’on ne la connaît pas, rire d’elle, faire croire qu’elle est égarée en Indochine. Et que les gens le croient et qu’à leur tour ils aient honte de la fréquenter, je le dirai aussi.” (Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*, p.101) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 107。

⁹⁵ 原文：“Le pari a été tenu : *Un barrage contre le Pacifique*.” (Ibid. p.101)

⁹⁶ 原文：“Il s’agit bien, au départ, même si Marguerite Duras ne affirmera le contraire au moment de sa sortie, d’un scénario de film retravaillé. Les étapes matérielles des manuscrits le montrent : Marguerite coupe, barre, ajoute, colle sur le scénario même, transformant ainsi petit à petit le script en roman.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*, p.563) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 654。

⁹⁷ 原文中所出現頁數：頁 28、頁 54、頁 73、頁 84、頁 97、頁 172、頁 212。

(la mort)。這四要素在莒哈絲的小說中可說是環環相扣。母親對她的價值觀及影響，產生對於親情的愛與恨、海／水在情感上及毀滅的象徵、情人所帶來的自由及解放、最後是死亡的痛苦及解脫。四要素環環相扣，在「生」與「死」的議題中交叉流動：母親帶給她生命、撫養她長大但卻對她暴力相向；用海水的波濤來形容性愛高潮、象徵著自由，另一方面卻也是不停毀滅希望的原兇；在《情人》中一開始提到「十八歲，我就老了⁹⁸。」正值年輕之際，在和情人分開後開始衰老，卻在與情人發生性關係時得到如重獲自由般的解放；從性行為後的疼痛接著獲得如死亡般的解脫感覺，再到母親的過世、小哥的離開，都帶給她心靈上的痛苦。此四元素不斷的穿插在莒哈絲的作品內，本章將從這四個要點進行分析，探究莒哈絲如何在《情人》系列中反覆對此四要點進行不同或相同的描寫，以此來探討莒哈絲在多重文本下記憶間的重複與刪減。

第一節 母親 (la mère)

莒哈絲的母親－瑪麗⁹⁹，女子學校校長，除莒哈絲外另有兩子。在和莒哈絲的父親結婚前曾有段婚姻，後因不明原因瑪麗離開了第一任丈夫而到了西貢，才和莒哈絲的父親結識。而小說內女主角的母親的第一段婚姻在《情人》中有提及：「看見這枚鑽石戒指，她小聲對我說：它使我想起和第一任丈夫訂婚時的一個單粒鑽戒。我說奧布斯居爾先生。我們相視而笑¹⁰⁰。」《中國北方來的情人》中孩子和情人談話時也有講到：「也許她還記得像是 Fruges-Bonnières、Doulens 這些法國北方小村落的名字。或者一些城市，像敦克爾克市－當年她初任小學教員的地方，她和一名小學督學第一次婚姻的地方¹⁰¹。」此兩處引文與莒哈絲的母親在之前曾有過一段婚姻雷同。而在《抵

⁹⁸ 見註 5。

⁹⁹ 原名 Marie Adeline Augustine Josèphe Legrand，生於 1887 年。相關資料參考自《莒哈絲傳》。

¹⁰⁰ 原文：“Quand elle a vu le diamant elle a dit d’une petite voix: ça me rappelle un petit solitaire que j’ai eu aux fiançailles avec mon premier mari. Je dis : monsieur Obscur. On rit.” (Duras, Marguerite. *L’amant*. p.113) 莒哈絲。《情人》。頁 117。

¹⁰¹ 原文：“Dans le nord de la France peut-être elle connaît encore les noms des villages comme Fruges,

擋太平洋的堤壩》中，也提到了母親的出身：

母親是農家女，她曾經是那麼優秀的學生，故而，她的雙親由著她一直讀到大學畢業。隨後，她在法國北部一座村莊裡當了兩年小學教員。那是一八九九年。

【…】。她嫁給了一位小學教員，他同她一樣，在這北方鄉村裡，覺得厭煩得要命；同她一樣，成了皮埃爾洛蒂的一些陰鬱神秘作品的受害者。婚後不久，他們一起遞交申請，要求成為殖民地的教員，於是，他們被任命前往當時人們稱為法屬印度支那的這塊大殖民地¹⁰²。

三本書中均有提到主角的母親在和父親締結連理前在法國北部曾有過另一段婚姻，只是線索散落在三本書中，同時找出來看則可確定此段婚姻的對象及地點。在莒哈絲的父親過世之後，生活家計便由母親一肩扛起，養育小孩、償還高利貸債務等。莒哈絲對於母親的敘述在三本書中有所差異，對她來說，母親撫養他們長大，並供她念書，其實應與一般正常家庭無異，對於母親感到敬重及敬愛，然而在父親過世及租界地一事之後，母親開始打罵她，甚至文中開始形容母親是個瘋子等。

我相信提過我們對母親的愛，但不再記得是否講過對她的恨，也不再記得是否講過我們互相的愛以及互相的恨，可怕的恨，在這個毀滅和死亡交織的共同歷史之中，這歷史就是這一家庭各種狀態的寫照，無論是愛的狀態還是恨的狀態，它依舊超乎我全部的理解，依舊讓我不得要領，它深藏在我的肉身之中，

Bonnières, Doullens et aussi des villes, Dunkerque, celle de son premier poste d'institutrice et premier mariage avec un inspecteur de l'Enseignement primaire.” (Marguerite Duras, *L'amant de la chine du nord*, p.164) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 176。

¹⁰² 原文：“Fille de paysans, elle avait été si bonne écolière que ses parents l'avaient laissée aller jusqu'au brevet supérieur. Après quoi, elle avait été pendant deux ans institutrice dans un village de nord de la France. On était alors en 1899. 【…】 Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle, se mourait d'impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti. Peu après leur mariage, ils firent ensemble leur demande d'admission dans les cadres de l'enseignement colonial et ils furent nommés dans cette grande colonie que l'on appelait alors l'Indochine français.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, pp.16-17) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 14。

初生嬰兒一樣懵懂盲目¹⁰³。

《情人》書中有這麼一段對母親的描述，對於母親的愛與恨，其實莒哈絲已不再記得，或許也可說是不欲回想。然而三本小說中對母親的描述雖有所差異，但仍可看出莒哈絲對於書中的母親主要有兩個敘述方向：一是對母親的外觀及兩人間的親情描述（正面敘述母親）；另一則是母親的貪婪、暴力與瘋狂（負面）。

一、外觀與親情

對於外觀，莒哈絲一開始是這樣敘述蘇珊的母親：「她光著雙腳，戴著一頂大草帽，草帽直扣到眉際。灰白的頭髮用內胎墊圈繫住，編成細細的辮子，垂在背後晃蕩。她身上那條按照本地樣式裁剪的石榴紅裙子，寬鬆、無袖，乳房處已磨損了，她雙乳下垂，但仍然還豐腴，在裙袍裡無拘無束¹⁰⁴。」在《抵擋太平洋的堤壩》中，母親的形象從光著雙腳開始，到隨意在腦後搖晃的髮辮及毫無束縛的雙乳，可看出文字間流露出的母親較為輕鬆隨意。《情人》書中所提到的母親裝扮或許也是因身分不同，或是所在地不同，而有了下列的差異：「我的母親，我的愛，穿著阿寶為她縫補過的綿線長統襪，一副令人咋舌的怪相，在熱帶，她還認為穿長筒襪才符合女校長的身分¹⁰⁵。」

在親情方面，對於蘇珊來說，最初的母親代表的是家中唯一的支柱。母親堅強、

¹⁰³ 原文：“ Je crois avoir dit l’amour que l’on portait à notre mère mais je ne sais pas si j’ai dit la haine qu’on lui portait aussi et l’amour qu’on se portait les uns aux autres et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l’amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m’est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. ” (Marguerite Duras, *L’amant*, p.34) 莒哈絲。《情人》。頁 33

¹⁰⁴ 原文：“ Elle était pieds nus et portait un grand chapeau de paille qui lui arrivait à hauteur des sourcils. Une mince natte de cheveux gris retenus par une rondelle de chambre à air lui pendait dans le dos. Sa robe grenat, taillée dans un pagne indigène, était large, sans manches et usées à endroit des seins qui étaient bas mais encore charnus, et visiblement libres sous la robe.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p.12) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 8。

¹⁰⁵ 原文：“ Ma mère mon amour son incroyable dégainé avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les tropique elle croit encore qu’il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l’école.” (Marguerite Duras, *L’amant*, pp.31-32) 莒哈絲。《情人》。頁 30。

認真、永不放棄的修築堤壩，所以在一開始書中的蘇珊對母親並不畏懼、不用懼怕可能隨時遭受母親毒打：「以前，她的孩子們並不擔心她發怒惱火¹⁰⁶。」從這可先看出在母親崩潰之前，其實和孩子間的相處是融洽的。《情人》中，也可看出女主角對母親的情感。在和情人談話時，女主角就曾表明自己不能夠放下母親與他遠走高飛：「他說：我想帶你走，和你遠走高飛。我說要是離開母親我會痛不欲生¹⁰⁷。」或是當兩人講述到母親的往事時，言語間也流露出對母親的不捨及無法為母親做些什麼的痛心：「一到這時候，她便想起她的母親來，然後突然之間大哭大叫，憤怒不已，痛恨自己無力改變現狀，不能使母親在有生之年過得幸福，不能親手殺掉使他們淪入不幸的那些惡人¹⁰⁸。」在情人問到她為何受他吸引時，她也曾經不諱言的直說是因為看見了他手上的鑽戒，因為要是將那鑽戒給母親，母親應該會很高興。這些種種其實都顯示出女主角與母親之間的好感。而這樣的好母親只是為了故事而塑造出來的形象抑或是真實的？《物質生活》中莒哈絲敘述到母親的慈愛：

這個女人，我的母親，她的心願無非是我們，她的孩子，在生活中任何時候，不論發生什麼事，哪怕發生最嚴重的事件，比如戰爭，都不要陷入措手不及的窘境。只要有一個住處，有我們的母親，我們就不會被拋棄，就不會被風暴捲走，就不會陷於困境。戰爭，水災，旱災，孤立無援，這些事都可能發生，但是對我們來說，住房，母親，吃的喝的總是有的。我相信一直到她死，她都在為第三次世界大戰爆發準備果醬存糧¹⁰⁹。

¹⁰⁶ 原文：“Autrefois, ses enfants ne s’inquiétaient pas de ses colères.”(Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p.17) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 13。

¹⁰⁷ 原文：“Il dit : je voudrais t’emmener, partir avec toi. Je dis que je ne pourrais pas encore quitter ma mère.”(Marguerite Duras, *L’amant*. Paris : Éditions de Minuit, 1984, pp.51-52) 莒哈絲。2006。《情人》。王東亮譯。允晨文化。頁 52。

¹⁰⁸ 原文：“quand ça la prend, qu’elle pense à sa mère et que subitement elle crie et pleure de colère à l’idée de ne pas pouvoir changer les choses, faire la mère heureuse avant qu’elle meure, tuer ceux qui ont fait ce mal.”(Marguerite Duras, *L’amant*. pp.123) 莒哈絲。《情人》。頁 126。

¹⁰⁹ 原文：“Ce que voulait cette femme, ma mère, c’était nous assurer à nous, ses enfants, qu’à aucun moment de notre vie, quoi qu’il arrive, les événements les plus graves, la guerre par exemple, on ne serait pris de court. Du moment qu’on avait une maison et notre mère, on ne serait jamais abandonnés, emportés dans la tourmente, pris au dépourvu. Il pouvait arriver des guerres, des isolements dus aux inondations, à la sécheresse, pour nous il y aurait toujours eu une maison, une mère à boire et à manger. Je crois que

這邊可看出母親對於莒哈絲是生命中不可或缺的一個角色。《莒哈絲傳》也曾提到老年的莒哈絲回憶起當時對於母親的愛：「瑪格麗特·莒哈絲去世前幾年終於說，就在那個時期，在她的少女時代，她仍然深深地愛著她的母親，為她的愛所黏著，不能自己¹¹⁰。」而這樣一位母親，將心願都擺放在孩子身上，同時也令孩子們有著強大的精神支柱、不怕災害、不愁吃住，卻在堤壩一次次潰決後，好母親的形象也漸漸地隨之崩毀。

二、暴力與瘋狂

母親的好可以說是在父親過世、堤壩接連被大水沖毀、地籍管理員的騙錢行為等等接二連三的壞事發生之後，漸漸地在孩子們心中由壞而取代。儘管可能的原因眾多，但真正的觸發點還是堤壩的問題：「自從堤壩坍塌以來，不論對什麼事情，如果不開始大喊大叫，她就幾乎什麼話都說不出來。【…】。但自從有了堤壩這回事，她就病了，甚至，據醫生說，已有生命危險¹¹¹。」對蘇珊的母親似乎「病了」的敘述，隔沒幾頁莒哈絲又有所補強：

醫生說的並不錯。我們可以相信，正是從那時起，一切都真正開始了。堤壩由幾百名因為一種突如其來的狂熱希望而終於從上千年的麻木狀態中甦醒的平原農民悉心構築而成，然而，這些堤壩，在太平洋的海濤猛烈而根本性的衝擊下，一夜之間竟然如紙牌搭的房子那樣坍塌，面對這樣的情景，的確，誰能不

jusqu'à la fin de sa vie, elle a fait des confitures pour la troisième guerre qui allait venir. ” (Marguerite Duras, *La vie matérielle*. p.60-61) 莒哈絲。2011。《物質生活》。王道乾譯。上海譯文出版社。頁 69。

¹¹⁰ 原文：“Marguerite Duras dira, quelques années avant de mourir, qu'elle était alors, à cette période, encore engluée, comme noyée dans son amour pour la mère.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.83) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 81。

¹¹¹ 原文：“Depuis l'écroulement des barrages, elle ne pouvait presque rien essayer de dire sans se mettre à gueuler, à propos de n'importe quoi. 【…】 Mais depuis les barrages, elle était malade et même en danger de mort, d'après le docteur. ” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p.17) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 13。

痛心呢？誰能不感到極大的悲哀和憤怒呢？誰會不去研究如此狂熱的希望
起源，卻想用這註定倒楣的一夜所發生的事件來解釋這一切，即從平原上一成
不變的窮困到母親的疾病發作呢？誰還會堅持自然災難這種膚淺而迷惑人的
解釋呢¹¹²？

在堤壩數度坍塌之後，就就好比所有的希望跟畢生的心血也在這一刻瓦解。在龐
大的憤怒跟絕望之下，母親情緒開始不穩、沉默不語的時段拉長、要說話時音量也漸
漸地變大聲，需要靠藥物入眠及控制情緒：「她的話裡流露出憤怒，她總是無法控制
這股怒火。她好像已精疲力盡，說話時，汗流浹背。她大概在以她全部的憤怒來對抗
麻木和遲鈍。自從她加倍劑量服用藥丸以後，這是她唯一一次與人持續地交談¹¹³。」
甚至，她數度毆打小孩，藉此紓壓。在書中，蘇珊不止一次提到母親對她的暴力行為：
「自從堤壩坍塌後，自從不再打約瑟夫後，母親比以前更經常地打蘇珊了¹¹⁴。」、「她
撲向蘇珊，以全身的力氣用拳頭打蘇珊。以她權力的力量，以她同樣強烈的疑惑的力
量。她一邊打，一邊說起了堤壩、銀行、她的疾病、房頂、鋼琴課、地籍管理局、她
的衰老、她的疲憊和她的死亡¹¹⁵。」對於母親的暴力舉動，年幼的蘇珊只默默承受，

¹¹² 原文：“Le docteur n’avait pas tellement tort. On pouvait croire que c’était à partir de là que tout avait vraiment commence. Et qui n’aurait été sensible, saisi d’une grande détresse et d’une grande colère, en effet, à l’image de ces barrages amoureusement édifiés par des centaines de paysans de la plaine enfin réveillés de leur torpeur millénaire par une espérance soudaine et folle et qui, en une nuit, s’étaient écroulés comme un château de cartes, spectaculairement, en une seule nuit, sous l’assaut élémentaire et implacable des vagues du Pacifique? Et qui, négligeant d’étudier la genèse d’une si folle espérance, n’aurait été tenté de tout expliquer, depuis la misère toujours égale de la plaine jusqu’aux crises de la mère, par l’événement de cette nuit fatale et de s’en tenir à l’explication sommaire mais séduisante du cataclysme naturel?” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, pp.23-24) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 20。

¹¹³ 原文：“La colère perçait dans ses paroles, toujours aussi forte, plus forte qu’elle. Elle paraissait épuisée et transpirait beaucoup en parlant. Elle devait lutter contre la torpeur, de toute sa colère. C’était la seule conversation qu’elle soutenait depuis qu’elle prenait la double dose de pilules.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, pp.279-280) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 339。

¹¹⁴ 原文：“Mais depuis l’écroulement des barrages et depuis qu’elle ne battait plus Joseph, la mère battait Suzanne bien plus souvent qu’autrefois.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p.111) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 132。

¹¹⁵ 原文：“Elle s’était jetée sur elle et elle l’avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force. De toute la force de son droit, de toute celle, égale, de son doute. En la battant, elle avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, pp.109-110) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 130。

因為她知道，不要抵抗才是保護自己最好的方法，待母親打罵完消氣之後便會自己停下來。因為對母親來說，孩子們的服從，才能使她心情平穩。而莒哈絲在這三本小說中，不時提到母親對小女孩的暴力傾向，除了毆打的肢體暴力以外，也有著言語暴力，包括在知道孩子與中國人出雙入對後，辱罵自己的女兒是妓女：「她大吼大叫，全城都聽得到，說她的女兒是個婊子，她要把她扔到街上去，要看著她餓死沒人再要她，這不知羞恥的東西，連母狗都不如¹¹⁶。」除了情緒失控的大聲辱罵之外，也有著言語上冷血的嘲諷：

母親講著，講著。她講起了顯而易見的賣淫，她笑著說起這件醜聞，這身小丑的打扮，這頂不得體的帽子，渡河的小女孩的這種撫媚。她還笑說起這裡的法國殖民地不可抗拒的東西，我說的是白種女人的皮膚，她說，這孩子平日躲在叢林驛所，現在忽然面對著大庭廣眾，在城裡，眾目睽睽之下敗壞了自己的名聲，和一個中國億萬富翁那個那惡棍在一起，手上戴著鑽戒，像個年輕的銀行家太太¹¹⁷。

這樣的嘲諷其實對孩子來說是不公平的。首先，在《抵擋太平洋的堤壩》一書中，是母親先希望孩子能夠搭上有錢人。而母親大肆批評的裝扮上，不得體的帽子在孩子模糊的記憶中，似乎是母親買給她的：「帽子是怎樣落在我頭上的，我記不得了。我想不出會是誰送給我的。我覺得是母親為我買的，在我的要求之下¹¹⁸。」至於小丑的

¹¹⁶ 原文：“【...】 elle hurle, la ville à l’entendre, que sa fille est une prostituée, qu’elle va la jeter dehors, qu’elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d’elle, qu’elle est déshonorée, une chienne vaut davantage.” (Marguerite Duras, *L’amant*. p.73) 莒哈絲。《情人》。頁 74。

¹¹⁷ 原文：“La mère parle, parle. Elle parle de la prostitution éclatante et elle rit, du scandale, de cette pitrerie, de ce chapeau déplacé, de cette élégance sublime de l’enfant de la traversée du fleuve, et elle rit de cette chose irrésistible ici dans les colonies françaises, je parle, dit-elle, de cette peau de blanche, de cette jeune enfant qui était jusque-là cachée dans les postes de brousse et qui tout à coup arrive au grand jour et se commet dans la ville au su et à la vue de tous, avec la grande racaille milliardaire chinoise, diamant au doigt comme une jeune banquière, et elle pleure.” (Marguerite Duras, *L’amant*. p.113) 莒哈絲。《情人》。頁 115。

¹¹⁸ 原文：“Comment il était arrivé jusqu’à moi, je l’ai oublié. Je ne vois pas qui me l’aurait donné. Je crois que c’est ma mère qui me l’a acheté et sur ma demande.” (Marguerite Duras, *L’amant*. p.19) 莒哈絲。《情人》。頁 16。

打扮，指的則是真絲連衣裙：「我穿著一件真絲連衣裙，已經舊了，近乎透明。以前那是我母親穿的，有一天她不再穿了，因為她覺得顏色太淺，就把它送給我了。這件裙子無袖，低胸開領¹¹⁹。」可見，這身遭母親唾棄、猶如阻街女子般的打扮，其實大部分是由母親所提供的衣裝，然而母親卻毫不講理，以此來嘲諷孩子和中國人在一起的行為。正因長期生活在這樣的壓力之下，孩子的童年過的並不快樂，在《情人》中，就和情人提過這點：「我對他說，在我的童年，母親的不幸佔據著我的我的夢中世界。我的夢就是我的母親，從來不是聖誕樹，總是她，只有她，在我的夢裡【…】¹²⁰。」也正因如此，母親淪為瘋狂的代表，孩子與哥哥懼怕她。《抵擋太平洋的堤壩》中，蘇珊用一句話描述出了母親的可怕：「為什麼母親又犯了呢？也許她瘋了。生活是可怕的，而母親和生活一樣可怕¹²¹。」母親瘋狂的程度，在孩提時代給了她深深的陰霾。此印象在莒哈絲對於母親的描述裡似乎沒有改變，在《情人》中、莒哈絲寫作時間段落中的敘述也有提到母親的瘋狂：

就是在那裡，在她最後住的那座房子裡，坐落在盧瓦爾省的那那處房子，隨著這個家庭的各種事情走向末路，她也不再為家事而操勞奔波了，我就是在那裡頭一次清清楚楚地看出她的瘋狂。我看到我的母親發瘋，清清楚楚。我看出大哥和阿寶一直是和這種瘋狂有接觸的。而我呢，我還是第一次看到。我從未見過處於瘋狂狀態的母親。她確實是個瘋子。生來如此，在血液裡就如此。她並未因瘋而病。她與瘋相伴，像個健康人那樣生活¹²²。

¹¹⁹ 原文：“Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère, un jour elle ne l’a plus mise parce qu’elle la trouvait trop claire, elle me l’a donnée. Cette robe est sans manches, très décolletée.” (Marguerite Duras, *L’amant*, p.18) 莒哈絲。《情人》。頁 15。

¹²⁰ 原文：“Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c’était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement【…】.” (Marguerite Duras, *L’amant*, pp.58-59) 莒哈絲。《情人》。頁 59。

¹²¹ 原文：“Pourquoi avait-elle recommencé? Peut-être qu’elle était folle. La vie était terrible et la mère était aussi terrible que la vie.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p.114) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 136。

¹²² 原文：“C’est là, dans la dernière maison, celle de la Loire, quand elle en aura terminé avec son va-et-vient incessant, à la fin des choses de cette famille, c’est là que je vois clairement la folie pour la première fois. Je vois que ma mère est clairement folle. Je vois que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie. Que moi, non, je ne l’avais jamais encore vu. Que je n’avais jamais vu ma mère dans le cas

母親的瘋狂在小說中的敘述，直到生命最後階段了仍是如此清晰。然而母親卻依舊能夠像健康人一般生活，母親病的不是身體，而是心靈。除了堤壩的事情給予她嚴重打擊之外、還有經濟上的壓力、最疼愛的大兒子不成器、女兒不順從寄宿學校的安排，和情人發展性關係等等，都讓母親的瘋狂加劇。而這瘋狂並不是只有小說內提到，在莒哈絲後來流出的日記中也多次提到自己挨打：

媽媽經常打我，尤其是她神經緊張的時候，她沒有別的辦法。因為我是她最小的孩子，最可控制，因此媽媽打我也就打得最多。她打得我團團轉，只是我躲閃得非常輕盈。她用棍子打我。憤怒讓她氣血上衝，她說她會死於腦溢血的。於是儘管我想反抗，但是我更害怕失去她¹²³。

這邊呼應了一開始蘇珊的母親看醫生時的說法。從母親的病要是發作很可能會喪命的說法，得知原來母親患的可能是腦溢血，也看出為何莒哈絲每次遭受暴力時仍舊逆來順受，原來就是因為害怕失去母親。然而，母親並沒有因為小孩的順從而從此停止毆打。因此，莒哈絲的童年也充滿了這樣的不愉快，甚至發自內心認為母親是瘋狂：「我相信，母親，幾乎是在任何場合，在我們孩提時代所有的場合下，在童年以後，在生活的一切場合，母親所代表的就是瘋狂，她始終比可能遇到的怪人，瘋人更為奇怪更加瘋狂，對我們，她的孩子來說，就是如此¹²⁴。」《物質生活》內也明確地點出母親的瘋狂，從童年開始一直延續到她長大成人，都沒有停過。而這一切主要都是因

d'être folle. Elle était. De naissance. Dans le sang. Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé." (Marguerite Duras, *L'amant*. p.40) 莒哈絲。《情人》。頁 39。

¹²³ 原文：“Maman me battait souvent et c'était en général lorsque « ses nerfs la lâchaient », elle ne pouvait faire autrement. Comme j'étais la plus petite de ses enfants et la plus maniable, c'était moi que maman battait le plus. Elle me faisait valser avec légèreté et me donnait des coups avec bâton. La colère lui faisait monter le sang à la tête et elle parlait de mourir de congestion. Alors la peur de la perdre l'emportait toujours sur ma révolte.” (Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*. p.44) 勞爾·阿德萊。2006。《莒哈絲傳》。袁筱一譯。聯經。頁 100。

¹²⁴ 原文：“Je crois, la mère, dans tous les cas ou presque, dans le cas de toutes les enfances, dans le cas de toutes les existences qui ont suivi cette enfance, la mère représente la folie. Elle reste la personne la plus étrange, la plus folle qu'on ait jamais rencontrée, nous, leurs enfants.” (Marguerite Duras, *La vie matérielle*. pp.62-63) 莒哈絲。《物質生活》。頁 72。

為那一次次的堤壩潰堤，將她一生的母愛也隨之沖刷殆盡。

第二節 海／水 (la mer / l'eau)

對莒哈絲來說，「水」在她的生命中，一直都是緊隨在旁的，除了小說中描述水對書中角色及家人的迫害之外，在《莒哈絲傳》中，收錄了一篇莒哈絲未出版的詩作〈大海〉，此詩作對於莒哈絲心中的水有著不同形容：

哦大海，那麼多吻，吻在我們可憐的目光上
那麼多簇擁在一起的浪花
那麼多的慾望
在這被吞沒的荒漠的糾纏中
周圍的人在泡沫中沐浴
你的牢房中傳出的聲音
在他們的身上漸漸熄滅
哦人啊，總有讓你們遠離大海的明天
你的聲音和你的手變得更加令人心碎
而在你的眼睛裡已經有
反地球的回憶¹²⁵

¹²⁵ 原文：“LA MER - Ô mer, tant de baisers sur nos pauvres regards. Tant de flot assemblés. Et tant de volonté. Dans ce harcèlement de déserts engloutis. Les hommes tout autour baignants engloutis. La voix de tes prisons. S'éteignent sur leurs corps. Ô peuple toujours un lendemain vous prive de la mer. Votre voix et vos mains se font plus déchirantes. Et déjà dans vos yeux. Contre toute la terre, il y a des souvenirs.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*, p.108) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 110。

而在小說中，莒哈絲除迫害外，也用「水」來形容毀滅及性愛。關於毀滅，本身帶著暴力、死亡的意涵：在《抵擋太平洋的堤壩》中，海水是毀掉母親一次次希望，沖垮堤壩的兇手、在《中國北方來的情人》內，文章最後面提到大海帶走了一條人命；關於性愛，除了代表對性的衝動及精神上的自由與解放，也用來比擬陣陣襲來的性高潮，綿延不斷。

一、毀滅

在《抵擋太平洋的堤壩》一書中，蘇珊小時候居住在平原上。在這片平原上母親種植了許多莊稼，然而這平原卻常常遭到海水淹沒，造成很大的損失：「這塊地年年受海水侵襲。海水漲的高度確實每年都不一樣，但總是漲到足以毀壞一切的高度，或是直接地，或是透過滲透¹²⁶。」這個因素造就了《抵擋太平洋的堤壩》一書。莒哈絲透過這本小說來敘述書中的母親是如何為了不讓莊稼損害過甚、建議附近村民們一起修築堤壩，然而這道富滿希望的堤壩卻瞬間就被海水沖垮，這是故事中首要打擊。接著母親又為了重新修建堤壩，發展出後續故事。海水在這成了毀滅的代表，而在《情人》一開始也有對河水的描述：

巴士開到渡輪上以後，我總要從大巴士上走下來，夜裡也是這樣，因為我總是害怕，我害怕纜繩折斷，我們會被襲捲到大海裡去。激流滾滾，我彷彿望著自己生命的最後一刻。河水洶湧，會席捲一切的，石頭，教堂，城市，統統不能倖免。水流深處，怒濤暗湧。狂風呼嘯¹²⁷。

¹²⁶ 原文：“Elle était annuellement envahie par la mer. Il est vrai que la mer ne montait pas à la même hauteur chaque année. Mais elle montait toujours suffisamment pour brûler tout, directement ou par infiltration.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p.19) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 16。

¹²⁷ 原文：“Je descends toujours du car quand on arrive sur la bac, la nuit aussi, parce que toujours j’ai peur, j’ai que les câbles cèdent, que nous soyons emportés vers la mer. Dans le courant terrible je regard le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l’intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat.” (Marguerite Duras, *L’amant*, p.18) 莒哈絲。《情人》。頁 15。

在《情人》中，海水的毀壞力更為具體，女主角內心對河水的意象已經不再僅是侵襲農地而已，而是擔心它摧毀城市，並且可能會因海水而喪命，回應了上文內：「足以毀壞一切」的說法，接著，河水的景況更加鮮明：

自洞裡薩湖、柬埔寨森林，它一路流來，所遇之物統統收留，所到之處席捲一切，茅屋、林木、火災餘跡、死鳥、死狗、淹死的虎和水牛、溺水的人、釣魚的餌料、黏在一起的大團的水風信子。一切都湧向太平洋，沒有時間流淌，而是被洶湧奔騰的水中風暴捲走，懸浮在威力無比的河水表面¹²⁸。

確切的描述出現在小說中，房舍代表的文明、動植物代表的自然、再到人類，最後甚至是魚餌如此渺小的東西，無一不受到水的侵襲。而這兇手作者明指出是太平洋，回應到最初《抵擋太平洋的堤壩》中，摧毀家中經濟、令母親希望破滅的原兇。《物質生活》內也敘述莒哈絲自小在近水之處生長的情形：

在孩提時代我們在殖民地一直是生活在水裡的，在河裡洗澡，早晚用雙耳甕傾出清水淋浴【…】我想到我的童年，就不能不想到水。我的故鄉是水鄉，是湖泊、流泉的國度，泉水是從山上流下來的，還有水田，還有平原上河川浸潤的泥土，下暴雨的時候我們在小河裡躲避。雨下的又細又密，危害甚大¹²⁹。

¹²⁸ 原文：“ Il a ramassé tout ce qu’il a rencontré depuis le Tonlésap, la forêt cambodgienne. Il emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d’eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n’a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve.” (Marguerite Duras, *L’amant*. pp.30-31) 莒哈絲。《情人》。頁 28-29。

¹²⁹ 原文：“ On était toujours dans l’eau dans notre enfance aux colonies, on se baignait dans les rivières, on se douchait avec l’eau des jarres matin et soir. 【…】 Je ne peux pas penser à mon enfance sans penser à l’eau. Mon pays natal c’est une patrie d’eaux. Celle des lacs, des torrents qui descendaient de la montagne, celle des rizières, celle terreuse des rivières de la plaine dans lesquelles on s’abritait pendant les orages. La pluie faisait mal tellement elle était drue.” (Marguerite Duras *La vie matérielle*. p.77-78) 莒哈絲。《物質生活》。頁 86-87。

二、性

小說的性愛鏡頭中，莒哈絲常以水來形容當下的慾望及情感。這部分水的意涵就和沖毀堤壩的水大為不同，表達了性愛達到高潮時的經驗。在《情人》中她第一次與情人發生關係時的描寫：「大海，沒有形狀，無與倫比¹³⁰。」另外在《中國北方來的情人》中，對於同一次性愛的描寫，可以發現莒哈絲也以同樣的字句來描述這次經驗：

她記了起來：海潮浪濤拍進了房裡。寫下這字句，她又記起來：一如中國街區的喧囂。她甚至也想到從前曾經寫過了那一天情人房間裡的浪濤。那時，她寫的是：海，和另外兩個字眼。一個字眼是 *simplement*，另一個則是 *incomparable*，也就是：海，簡簡單單，無可比擬¹³¹。

從原文中的「*simplement*」及「*incomparable*」來看，*simplement* 在法文中解釋為 *sans complication*、*sans complexité*、*d'une manière simple*；*seulement*¹³² 中文中代表著簡單、樸實、僅僅等意；「*incomparable*」解釋為 *A qui ou à quoi on ne peut rien comparer*¹³³，表示無可比擬、無與倫比。莒哈絲將初體驗用了大海來比擬，在不同版本的書寫中均放了這兩個字詞來形容此次交融，甚至記憶深刻到寫出了「她甚至也想到從前曾經寫過了那一天情人房間裡的浪濤。」在自己另一部作品中，憶及到上一本書也用了相同字眼來形容。對孩子來說，即是此兩字才足以闡釋那份感覺：當所有感官刺激到了極致時，愛慾像大海浪濤般一波接著一波襲擊而來，如此澎湃、深刻、強烈。

¹³⁰ 原文：“La mer, sans forme, simplement incomparable.” (Marguerite Duras, *L'amant*. P 51) 莒哈絲。《情人》。頁 51。

¹³¹ 原文：“Elle se souvient même d'avoir écrit que la mer était présente ce jour-là dans la chambre des amants. Elle avait écrit les mots : la mer est deux autres mots : le mot : *simplement*, et le mots : *incomparable*.” (Marguerite Duras, *L'amant de la chine du nord*. p.81) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 83。

¹³² Dictionnaire Le Robert, Cle International, 1999. P.951

¹³³ *Ibid.*, p.523

他把我當成妓女、濫貨，又對我說我是他唯一的愛，而這正是他該說的，正是該這樣說的，任言語傾洩流溢，探索，尋覓，得之所欲。至此萬事遂願，沒有瑕疵，瑕疵被掩蓋。一切都湧向急流，湧向欲望之巔。【…】噪音陣陣，穿行之不止，我撫摸著他的身體。大海，無邊的大海，匯聚，消散，重新匯聚¹³⁴。

此次的性愛描述中就很明確的指出愛慾與海的表現，濃情愛語就像海水漫流、卻跟隨著感官觸摸，層層堆積的情慾，將體內的快感頂到高峰，而當這股快感湧往慾望之巔時，居然如同大海匯聚，莒哈絲以大海匯聚與消散比喻高潮的到來、散去、與隨之不斷而來的高潮。

第三節 情人 (l'amant)

《情人》系列小說中，和女主角發生過的關係或是有親密接觸的人除了同窗女性好友海倫以外，還有在《抵擋太平洋的堤壩》中一直希望與蘇珊發生關係的若先生、《情人》及《中國北方來的情人》中都有談到的，莒哈絲一直深愛的小哥、以及最重要的那位情人／中國人。本節除略為提及上述幾位角色與莒哈絲在性方面的關係外，將以若先生／情人／中國人為主要探討對象。

一、 海倫·拉戈奈爾 (Hélène Lagonelle)

¹³⁴ 原文：“ Il me traite de putain, de dégueulasse, il me dit que je suis son seul amour, et c'est ça qu'il doit dire et c'est ça qu'on dit quand on laisse le dire se faire, quand on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu'il veut , et là tout est bon, il n'y a pas de déchet, les déchet sont recouverts, tout va dans le torrent, dans la force du désir. 【…】 Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l'immensité qui se regroup, s'éloigne, revient.” (Marguerite Duras, *L'amant*. pp. 54-55) 莒哈絲。《情人》。頁 54-55。

海倫·拉戈奈爾¹³⁵，莒哈絲在寄宿學校中的好友。同時也是書中孩子在寄宿學校中的好友。每晚孩子和她談天，彼此談論同學的八卦。莒哈絲在《情人》及《中國北方來的情人》多次敘述到孩子和這位好友談天，甚至對她產生性衝動，這也是三本小說中莒哈絲唯一描寫女主角有和同性間曖昧的情愫。在《情人》中首先提到孩子對海倫身材的看法：

我坐在長椅上，海倫·拉戈奈爾的身體倚靠著我的身體，她身體的美讓我感覺虛弱無力。這身體，美妙絕倫，在裙衫裡自在自得，伸手可觸。我從來沒有見過這樣美的乳房。我從來沒有觸摸過它們。【…】。上帝所創造最美的東西，就是海倫·拉戈奈爾的身體，勻稱的身型和隆起的雙乳相合相契，凸出的部位又挺拔獨立，自成一體。最為奇妙的莫如那高聳的雙乳輪廓，渾圓舒脫，躍到眼前，伸向掌中。【…】。長在她身上的那精白麵粉似的雙乳，她對此卻懵懂無知，她無知無識地展示出來，就是為了讓人用手去揉戳搓，用嘴去啃噬，毫無保留，不知不曉，也並不知曉它們的神奇力量。我要吞噬海倫·拉戈奈爾的乳房，就像每天晚上我在中國城的房間裡，深化對上帝的了解之時，他吞噬著我的乳房一樣。被她那精白麵粉似的雙乳所吞噬¹³⁶。

莒哈絲以長達近三頁的篇幅描寫海倫的身材，這之中，甚至描寫孩子想要啃咬她的雙乳等露骨敘述。對於好友產生如此的情愫，孩子不是只有在腦海中幻想觸摸海

¹³⁵ Hélène Lagonelle 此譯名於《情人》中為海倫，於《中國北方來的情人》一書中則為葉蓮。為莒哈絲就學時代的好朋友，兩人同寢而眠。

¹³⁶ 原文：“Je m’assieds sur le banc. Je suis exténuée par la beauté du corps d’Hélène Lagonelle allongée contre le mien. Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de la main. Les seins sont comme je n’en ai jamais vus. Je ne les ai jamais touchés. 【…】 Ce qu’il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c’est ce corps d’Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la statue et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées. Rien n’est plus extraordinaire que cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains. 【…】 Ces formes de fleur de farine, elle les porte sans savoir aucun, elle montre ces choses pour les mains les pétrir, pour la bouche les manger, sans les retenir, sans connaissance d’elles, sans connaissance non plus de leur fabuleux pouvoir. Je voudrais manger les seins d’Hélène Lagonelle comme lui manger les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens.” (Marguerite Duras, *L’amant*. pp.89-91) 莒哈絲。《情人》。頁 89-92。

倫·拉戈奈爾的身子，並非僅僅幻想而已。在《中國北方來的情人》中孩子更把此念頭告訴了好友：「有件事我也想跟妳說：實在是難以開口，不過，我還是要妳知道。情慾這種事，對我來說，我第一次有這種飢渴的念頭，曾經是妳，妳剛來的那天，那一大早，妳從浴室出來，赤裸裸，一絲不掛，我沒辦法置信眼前這副軀體¹³⁷。」而在告白之後，兩人擁吻、相互摟著撫抱著。也因為海倫並沒有排斥孩子的想法，到了之後孩子居然想要將海倫一起帶到情人的房間中，想讓好友一同體會性愛的快感，想看情人佔有海倫。

欲望使我虛弱無力。

我要把海倫·拉戈奈爾帶走。帶到每晚我閉著眼睛享受令人大叫不已的快感的那處所在。我想把海倫·拉戈奈爾帶給那個男人，讓他把在我身上做的事情也同樣做到她身上。讓她當著我的面，按我的慾望行事，在我委身於人的地方去委身於人。這樣，源自他那裡的快感，經由海倫·拉戈奈爾的身體，穿過她的身體，傳到我身上，極致的快感。令人欲仙欲死¹³⁸。

《情人》中，孩子僅經由想像，讓她也能體會看看所謂性愛後高潮的感覺，就可以預想到若是好友真的和情人作愛，想必她自己也能夠得到極大的快感，慾望如此強烈。同樣對於海倫性愛上的慾念，在《中國北方來的情人》中也有詳述。孩子這次將想法轉向實際行動，她大膽的向情人提出這項要求：「這一晚，她叨叨絮絮的是葉蓮。她說她想帶葉蓮來，讓他和葉蓮做愛，如果她開口，葉蓮一定會來。『我非常希望你和她做愛，就當作是我把她轉贈給你...在我們分手之前...我希望能這麼做。』

¹³⁷ 原文：“Je voudrais te dire une chose...c’est impossible à dire, mais je voudrais que tu sache. Pour moi, le désir, le premier désir, ça a été toi. Le premier jour. Après ton arrivée. C’était le matin, tu revenais de la salle de douches, complètement nue...c’était à ne pas en croire ses yeux, à croire qu’on t’inventait...” (Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*. p.68) 苕哈絲。《中國北方來的情人》。頁 68。

¹³⁸ 原文：“Je suis exténuée de désir. Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu’il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu’elle le fasse selon mon désir, qu’elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps d’Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m’arriverait de lui, alors définitive. De quoi en mourir.” (Marguerite Duras, *L’amant*. pp.91-92) 苕哈絲。《情人》。頁 93。

¹³⁹」當然，最後情人並沒有答應這項荒誕的要求。但從此兩段引文中已可看出莒哈絲對此慾念的渴求，且在《中國北方來的情人》以實際對話轉述自己的念頭。而《情人》中則透過內心獨白的放大，描述的更加露骨，毫不掩飾。

二、 小哥（Paulo）

小哥保羅（Paulo），莒哈絲最愛的人：「為什麼保羅，莒哈絲書中她最喜歡的那個小哥哥，生活中只有兩個真正的愛好：一是拆卸汽車的馬達，二是玩卡賓槍¹⁴⁰。」《情人》中莒哈絲就在寫到孩子的小哥的這嗜好時，也和現實生活中的小哥雷同：「我們在一起很少說話，我們幾乎不談大哥，不談我們的不幸，母親的不幸，平原的不幸。我們談的是打獵，卡賓槍，機械，汽車。【…】那時候我知道所有的獵槍品牌，所有的汽車品牌【…】。他比我大兩歲¹⁴¹。」對書中的孩子來說，保羅一直是她的最愛，甚至她也告訴過那位中國情人說，其實她深愛著是保羅『「妳很喜歡妳小哥？」孩子遲疑了很久，這是她一生的秘密，小哥，與眾不同的小哥。」「很愛。」¹⁴²』而深愛著小哥的這一點一直到莒哈絲年老都未曾改變。在《情人》中，莒哈絲談到了保羅的死。保羅的死帶給她很大的震撼，當下莒哈絲只剩下痛苦，甚至認為自己不久前腹中孩子死亡的時候，痛苦程度還不如聽到小哥的死訊。她對小哥的愛無以復加：

¹³⁹ 原文：“Ce soir c’est d’Hélène Lagonelle qu’elle lui parle. Elle dit qu’elle voudrait l’amener là. Qu’il la prenne. Si c’est elle qui le lui demande Hélène Lagonelle viendra. –Je voudrais beaucoup ça, que tu la prennes comme si je te la donnais... je voudrais ça avant qu’on se quitte.”（Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*, p.191）莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 205。

¹⁴⁰ 原文：“Quand on sait que Paul, celui que Marguerite appelait son petit frère adoré, avait deux passions véritables dans la vie : le démontage des moteurs de voiture et le maniement de la carabine.”（Laure Adler, *Marguerite Duras*, p.24）勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 9。

¹⁴¹ 原文：“On parlait peu ensemble, on parlait très peu du frère aîné, de notre malheur, de celui de la mère, de celui de la plaine. On parlait plutôt de la chasse, de carabines, de mécanique, des autos 【…】 Je connaissais toutes les marques de carabines de chasse et toutes celles des bagnoles 【…】 Il était de deux ans mon aîné.”（Marguerite Duras, *L’amant*, p.130）莒哈絲。《情人》。頁 133。

¹⁴² 原文：“-Tu aimes le petit frère. L’enfant est longue à répondre :à parler du secret de sa vie, ce petit frère « différent ». –Oui.”（Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*, pp.74-75）莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 75。

我對他的這種無理智的愛，對我來說依然是個深不可測的奧秘。我不知道我為何愛他愛到如此地步，願意因他的死而去死。他死的時候，我們已經分開十年了，這期間我很少想到他。我愛他，似乎是永遠的愛。無論有什麼新情況發生都不能影響我對他的愛。我忘記了死亡¹⁴³。

在得到小哥的死訊時，莒哈絲彷彿整個人被抽空，願意跟隨著小哥一起走。因為一直以來，小哥對她來說都是很重要的依靠。幼年時莒哈絲遭受母親及大哥的打罵時，是小哥陪在她身邊，而大哥對小哥的暴力行為—讓莒哈絲一直認為大哥會就此殺了小哥，這之中除了有妹妹對哥哥的崇敬、兩人相互依靠的情感之外，也有著想代替母親保護小哥的意念。也正因此，莒哈絲對小哥的情感一直是相當複雜：「這也使我回想起我們的愛。有手足之愛也有我們之間的愛，我們的，他和我的，強烈的、隱藏的、有罪的愛，時時刻刻的愛¹⁴⁴。」除了手足之愛，還另外有著有罪的愛（un amour coupable）。究竟何謂有罪的愛？若是對照到在書中孩子和小哥曾發生過親密關係的描述的話，或許有些端倪。首先，在《情人》中，莒哈絲輕描淡寫地帶過：「是那對小兄妹、兩個最小的孩子首先想起了什麼。他們突然停止笑聲，到夜幕降臨的花園去了¹⁴⁵。」而在《中國北方來的情人》中，莒哈絲透過孩子和好友海倫講述的對話中帶出孩子與小哥的親密關係：

小哥和我常常一起到河海交匯的沙埔地去追逐小獵物，我們從小就兩人相獨處，有一次，他就來我的床上，兄妹之間，完全是彼此不知人事的模樣，那時

¹⁴³ 原文：“Cet amour insensé que je lui porte reste pour moi un insondable mystère. Je ne sais pas pourquoi je l’aimais à ce point-là de vouloir mourir de sa mort. J’étais séparée de lui depuis dix ans quand c’est arrivé et je ne pensais que rarement à lui. Je l’aimais, semblait-il, pour toujours et rien de nouveau ne pouvait arriver à cet amour. J’avais oublié la mort.”（Marguerite Duras, *L’amant*, pp.129-130）莒哈絲。《情人》。頁 133。

¹⁴⁴ 原文：“Ça me reporte à notre amour aussi. Il y a l’amour du petit frère et il y avait notre amour, à nous, à lui et à moi, un amour très fort, caché, coupable, un amour de l’instant.”（Marguerite Duras, *Ecrire*, p.62）莒哈絲。《寫作》。頁 51。

¹⁴⁵ 原文：“Ce sont les deux plus jeunes enfants, la petite fille et le petit frère, qui les premiers se souviennent. Ils s’arrêtent de rire tout à coup et ils vont dans le jardin où le soir vient.”（Marguerite Duras, *L’amant*, p.77）莒哈絲。《情人》。頁 78。

候，我們都還小，七、八歲而已，之後，他每晚都來。【…】然後，他滿十歲，十一歲，十二歲，有一次，他射精了，她自己都忘了他曾經有多快樂，當時他哭了，我也哭了¹⁴⁶。

就連在和情人對話時，孩子也毫不掩飾自己的這段經歷：「妳小哥從來沒上過妳？」「沒有，是我用手，用手玩他¹⁴⁷。」這邊的描述中，是莒哈絲以對話形式呈現孩子和保羅第一次的性接觸情景。和《情人》一書不同的是，《情人》中並不是以非常露骨的形式寫出孩子和小哥究竟在花園中做了些什麼，只提到兩人噤聲一同前往花園。然而在對照到《中國北方來的情人》中時可發現，莒哈絲先描寫兩人自小的好感情、同床共枕而眠，直到小哥十一、二歲時（若以前文提到孩子和小哥差兩歲，則孩子這時應當為八、九歲）在孩子面前射精。而這段對海倫講述的射精場景也還是輕描地帶過；對情人的講述中就有確實提到了，是以自己的手幫助小哥射精。而一直到本書的最後，莒哈絲講述到孩子的童年回憶時才將兩人性接觸的情景詳細刻劃：

保羅從浴室的另一扇門開向河邊的小門進來，他們忘情的相擁撫吻，於是她脫光了衣服，偎著他躺了下來，指引他貼過來伏到她身上，他照做了，她一路撫著、吻著，協助他使力，當保羅呼出聲時，她轉向他的臉龐，用唇抵住他的嘴，怕給母親聽到了兒子這聲釋苦解脫的吶喊。這就是他們一輩子僅有的那次，那樣的快感，小哥從來還不曾體驗，淚水從他緊閉的眼角滾湧而出。他們抱頭啜泣，一句話也沒說，就跟從前一樣¹⁴⁸。

¹⁴⁶ 原文：“On allait chasser ensemble dans la forêt au bord de l’embouchure du rac. Toujours seuls. Et puis une fois c’est arrivé. Il est venu dans mon lit. Les frère et les sœur, on est des inconnus entre nous. On était très petits encore, sept huit ans peut-être, il est venu et puis il est revenu tous les nuits. 【…】 Après il a eu dix ans, puis douze puis treize ans. Et puis une fois il a joui. Alors il a tout oublié, il a eu un tel bonheur, il a pleuré. Moi aussi j’ai pleuré.” (Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*. p.56) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 54。

¹⁴⁷ 原文：“-Ton frère ne t’a jamais prise. -Non. C’était moi qui le prenais avec mes mains.” (Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*. p.149) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 160。

¹⁴⁸ 原文：“Paulo était venu dans la salle de bains par la petite porte du côté du fleuve. Ils s’étaient embrassés beaucoup. Et puis elle s’était mise nus et puis elle s’était étendue à côté de lui et elle lui avait montré qu’il fallait qu’il vienne sur son corps à elle. Il avait fait ce qu’elle avait dit. Elle l’avait embrassé

從此文看下來，可知兩人僅發生過一次性關係，也可證實前文中提及小哥射精之事就是指這次的經驗，而且也同樣有在結束後相擁落淚。然而本段引文中看來兩人應該身體上的結合，卻又和與情人對話中，孩子否認自己有與小哥交媾有所差異。

三、情人 (M.Jo/ l'amant/ le Chinois/ Léo)

「情人」在三本小說內的描述有較大的討論空間。《抵擋太平洋的堤壩》中的若先生，被描寫成了位欲達到目的「觀看蘇珊的裸體」而不惜一切代價的人，然而卻始終得不到蘇珊的愛，甚至到最後並未與她結合；《情人》中的那位情人、莒哈絲所敘述的無法忘懷的愛，是位吸著鴉片、和孩子共度許多春宵、有著未婚妻、卻深愛著她的男子；再到《中國北方來的情人》中那位中國人，和《情人》中的情人幾近雷同，但莒哈絲在描述上卻仍有所差異；這三位情人又和《戰爭筆記》中莒哈絲的那位雷奧先生是否為同一人？先就情人們與女主角的第一次見面看起。《抵擋太平洋的堤壩》中，蘇珊第一次和若先生見面時的場景是在餐廳內：

這是個年輕人，看來有二十五歲，身穿米灰色柞絲綢西服。他把一頂同樣米灰色的氈帽放在桌子上。當他舉杯喝一口茴香酒時，他們瞧見他手指上戴著一枚極美的鑽戒，母親默默地，瞠目結舌地凝視著鑽戒。【…】那枚戒指很大，柞絲綢西服剪裁得十分合身¹⁴⁹。

encore et elle l'avait aide. Quand il avait crié elle s'était retournée vers son visage, elle avait pris sa bouche avec la sienne pour que la mère n'entende pas le cri de délivrance de son fils. C'avait été là qu'ils s'étaient pris pour la seule fois de leur vie. La jouissance avait été celle que ne connaissait pas encore le petit frère. Des larmes avaient coulé de ses yeux fermés. Et ils avaient pleuré ensemble, sans un mot, comme depuis toujours.” (Marguerite Duras, *L'amant de la chine du nord*. p.209) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 226。

¹⁴⁹ 原文：“ C'était un jeune homme qui paraissait avoir vingt-cinq ans, habillé d'un costume de tussor grège. Sur la table il avait posé un feutre du même grège. Quand il but une gorgée de pernod ils vint à son doigt un manifique diamant, que la mère se mit à regarder en silence, interdite. 【…】 Le diamant était énorme,

《情人》中，當孩子第一次看到情人時是在堤岸邊：「大轎車裡一個優雅入時的男人在看著我。他不是白種人。他的衣著是歐式的，身著一套西貢銀行家們穿的那種淺色榨絲綢西裝。他看著我¹⁵⁰。」而在《中國北方來的情人》中則是如此描述：

黑色大轎車裡，出來了另外一個男人。一個和先前書裡頭不一樣的中國男人。他要稍微強壯些，果敢些，英挺些，還要健康些，而且更派頭，更上鏡頭，面對孩子也不是那樣的怯生生，是一個滿洲來的，中國北方來的男人。【…】。他，是個華人，高大的華人。有著中國北方人的白皙膚色，優雅體面。穿了成套綢緞西裝，桃花心木色的棕紅英國皮鞋。西貢金融小開模樣¹⁵¹。

最顯而易見的差異是場景。《抵擋太平洋的堤壩》一書中兩人相遇的地點是在餐廳內，其餘兩書均是在堤岸邊看到男子下車；而年紀部分大約都是在二十五至三十歲左右。衣著在三本書則是類似。身分的話在《抵擋太平洋的堤壩》內僅提及若先生是北方莊園農主；《情人》中提到為非白種人；《中國北方來的情人》則是點出了是為中國人，但也是中國北方，和北方莊園農主似乎也可有所連結。至此，除了相遇之地以外，三位情人似乎有些微的關連，然在身材及樣貌敘述上卻又有所差異。若先生樣貌不佳，且體虛：「的確，他的臉長得並不英俊。肩窄臂短，他的身材中等偏下。一雙小手保養得好，有點瘦削，相當漂亮¹⁵²。」、「因為我體質弱，海水浴使我感到疲倦。

le costume en tussor, très bien coupé.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, pp.33-34) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 34。

¹⁵⁰ 原文：“ Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n’est pas un blanc. Il est vêtu à l’européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde.” (Marguerite Duras, *L’amant*, p.25) 莒哈絲。《情人》。頁 23。

¹⁵¹ 原文：“ De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d’audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus « pour le cinéma » que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l’enfant. 【…】 Lui, c’est un Chinois. Un Chinois grand. Il a la peau blanche des Chinois du Nord. il est très élégant. Il porte le costume en tissu de soie grège et les chaussures anglais couleur acajou des jeunes banquiers de Saïgon.” (Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*, p.35) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 28-29。

¹⁵² 原文：“ C’était vrai, la figure n’était pas belle. Les mains petites étaient soignées, plutôt maigres, assez

【…】這不是真的，是因為您長得難看。¹⁵³」而情人是這樣的：「皮膚細柔溫潤。身體。身體瘦弱，沒有力氣，沒有肌肉，他似乎生過病，正在恢復期。他沒有鬍鬚，除了性器官別無雄性特徵。他非常柔弱，看上去受辱一般，痛苦不堪¹⁵⁴。」當到描述中國人時，莒哈絲作了這樣的描寫：『她凝望著，凝望著，而他，任她端詳。她低聲喃喃：「中國男人這樣好看。」¹⁵⁵。』、「一個和先前書裡頭不一樣的中國男人¹⁵⁶。」。

三本不同的書，描述同一個人，在莒哈絲晚年才出版的《中國北方來的情人》內，她說中國男人是好看的；往前看《情人》，沒有講述到美與醜，只提了瘦弱的身材。再看到最頭先的描述，《抵擋太平洋的堤壩》裡的若先生，一樣瘦弱，但莒哈絲卻寫了他長得並不好看。對於三位情人的敘述過程從醜到中性（無雄性特徵）再到好看。而對於真正的情人的回憶又是如何？《莒哈絲傳》內也敘述了和雷奧的相遇過程：

我是在沙瀝和西貢之間的渡輪上第一次遇見雷奧的，我回寄宿學校，有人一我現在已經記不起是誰了—把我安排在他的車上，正好和雷奧的車一起上渡輪。雷奧是當地人，但是他的穿著很法國化，法語說得也很好，他是從巴黎回來的。我十五歲還不到，我只在很小的時候才到過法國。我覺得雷奧非常優雅。他手上戴著一顆很大的鑽石。穿著很罕見的沙麗柞絲綢外套¹⁵⁷。

belles.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p.34) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 34。

¹⁵³ 原文：“Parce que je suis de faible constitution et que les bains de mer me fatiguent. ...c’est pas vrai, c’est parce que vous être mal foutu.” (Ibid., p.84) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 99-100。

¹⁵⁴ 原文：“La peau est d’une somptueuse douceur. Le corps. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d’une insulte, souffrant.” (Marguerite Duras, *L’amant*, pp.49-50) 莒哈絲。《情人》。頁 49。

¹⁵⁵ 原文：“Elle le regarde encore et encore, et lui laisse faire, il se laisse être regardé. Elle dit tout bas : -c’est beau un homme chinois.” (Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*, p.79) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 81。

¹⁵⁶ 見註 123。

¹⁵⁷ 原文：“Ce fut sur le bac qui se trouve entre Sadec et Saï que je rencontrai Léo pour la première fois. Je rentrais à la pension de Saigon et quelqu’un, je ne sais plus qui, m’avait pris en charge dans son auto en même temps que Léo. Léo était indigène mais il s’habillait à la française, il parlait parfaitement le français, il reenait de Paris. Moi je n’avais pas quinze ans, je n’avais été en France que fort jeune, je trouvais que Léo était très élégant. Il avait un gros diamant au doigt et il était habillé en tussor de soie

在《莒哈絲傳》中，可發現若將前述三段文字穿插拼貼後，和實際上莒哈絲年輕時所遇到的那位在渡輪上戴著鑽石戒指、穿著柞絲綢外套、和她共度美好夜晚的人相似度是如此之高。然而，除了對情人的外觀描述上有差異之外，書中對於兩人的交媾過程也有所不同。對莒哈絲來說，「性」是在年紀尚懵懂前就接觸到的東西，此段欲針對莒哈絲描寫孩子與情人第一次發生初體驗來看她是如何重組這段故事。首先，《抵擋太平洋的堤壩》內的若先生，並沒有和蘇珊發生性關係，這和其餘兩書的差異最大，因為蘇珊是完全不想和他發生關係的，僅僅願意在能夠得到物質交換的條件下，讓他觀賞裸體：「若先生請求蘇珊打開浴室的門，以便他看到她全裸的樣子，他答應以送她一台最新型號的”主人之聲”，還有唱片，巴黎最新出品的唱片作為條件。果然，當蘇珊像每天晚上去朗鎮之前洗淋浴的時候，他小心地敲打浴室的門¹⁵⁸。」書中將若先生手上的鑽石戒指視為能夠改變一切的東西，母親為了得到戒指，希望女兒嫁給他；女兒則為了讓家中經濟能夠得以改善，長期忍受和不喜歡的人見面，甚至一直被要求觀看她的裸體，但永遠死守著最後一道防線。這樣一個令女主角討厭的角色，到另外兩本書中，卻完全不同。在《情人》中，莒哈絲用了近二頁的篇幅描述兩人第一次性愛，然在《中國北方來的情人》中對同一次體驗的描寫篇幅卻將近兩倍。首先，先來看性愛前的「脫衣」(déhabiller)：

他扯下她的連衣裙，扔在地上，扯下她的白棉布小內褲，把已然赤裸的她一直抱到床上。然後他轉身來到床的另一邊，哭了。她，緩緩地，耐心地使他靠近自己，開始為他脫衣服。她閉著眼睛，為他脫著。緩緩地。他做出要幫她的動作。她讓他別動。讓我來。她說願意由她來做，她做了。她為他脫完了¹⁵⁹。

grège.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.85) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 83-84。

¹⁵⁸ 原文：“M.Jo demanda à Suzanne de lui ouvrir la porte de la cabine de bains afin qu’il puisse la voir toute nue, moyennant quoi il lui promit le dernier modèle de LA VOIX DE SON MAÎTRE et des disques en plus, les dernière-nouveautés-de-Paris. En effet, tandis que Suzanne se douchait comme chaque soir avant d’aller à Ram, il frappa discrètement à la cabine de bains.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p.58) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 63-64。

¹⁵⁹ 原文：“Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue

在《中國北方來的情人》所提到的相同情景：「他脫掉她的裙子，擁住她的身體，順手剔下孩子白棉布的小內褲，連白衫裙一併扔向躺椅，【…】，把她抱到床上，安置妥當¹⁶⁰。」

《情人》中原文的描述所用到的詞為「il arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu'au lit.」，但後書中，褪下裙子的動詞改成了「prend」、脫下內褲則用了「fais glisser」。《情人》中所用「arraché」一詞較「prend」強硬些，較偏重「扯掉」的涵意，接著動作連貫進行，拖完後便將女主角抱至床上：「當她要他過來的時候，他在床上輕微地移動自己的身體，像是擔心驚醒她¹⁶¹。」然在《中國北方來的情人》裡，從兩人去到床上的這段情節中，莒哈絲補述起了更多細節：

他輕輕撥開孩子垂放在身前的手，看著她的身體，看著她。她，垂著眼皮，任他端詳。他站了起來，她還是待在他前方。等著。他又坐了下來，撫著這發育尚未完全的身體。像盲人一樣，閉著眼睛撫觸著孩子瘦尖尖的乳房，扁扁的小腹，抽手了，他張開了眼睛。低低的說：「妳不到十六歲，妳沒說實話。」

孩子沒吭聲，他說：「這樣有點恐怖。」

他也沒指望孩子答腔，兀自慘然微笑，竟而哭了起來。而她，她就這樣看著他，想著她的心事——就在沾著眼淚的微笑裡——她想她會愛上他——這輩子，餘生所有的日子。彷彿她是那樣脆弱易碎，他小心翼翼，卻又不由自主的唐突急切，把

jusqu'au lit. Et alors il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure. Et elle, lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller. Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. Il veut faire des gestes pour l'aider. Elle lui demande de ne pas bouger. Laisse-moi. Elle dit qu'elle veut le faire elle. Elle le fait. Elle le déshabille.” (Marguerite Duras, *L'amant*. p.49) 莒哈絲。《情人》。頁 49。

¹⁶⁰ 原文：“Il prend sa robe par le bas, la lui enlève. Puis il fais glisser le slip d'enfant en coton blanc. Il jette la robe et le slip sur le fauteuil. 【…】 il l'emporte et la pose sur le lit.” (Marguerite Duras, *L'amant de la chine du nord*. pp.77-81) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 79-83。

¹⁶¹ 原文：“Quand elle le lui demande il déplace son corps dans le lit, mais à peine, avec légèreté, comme pour ne pas la réveiller.” (Marguerite Duras, *L'amant*. P.49) 莒哈絲。《情人》。頁 49。

她抱到床上...¹⁶²。

此段補述是《情人》中所沒有提到的。可以看到，這裡有著觸感上的描寫—男子撫摸女子的身軀，並且，兩人有了對話。《中國北方來的情人》一書中，最大的特點就是多了許多對話，這是在《情人》內所少見的。《情人》多是描述帶動事物的發展，少以對話呈現。就如同兩人結合的瞬間：「他在啜泣中做著。先有痛感。然後這痛感被佔據，被改變，又漸漸被抽離，被引向快感，她被快感包圍¹⁶³。」《中國北方來的情人》裡提到的結合瞬間不像《情人》中僅以敘述帶過，莒哈絲加入了人物彼此之間的對談：

「我會弄痛妳。」她說她知道。

他說有時女人們會呻吟，中國女人也會放聲喊叫，不過一輩子就只痛這麼一次，永遠就只痛這麼一次。他說他喜歡她，不想欺騙她：像這樣的痛楚，有過一次，不會再有，永遠不會再痛。他可以發誓這話千真萬確。他要她閉上眼睛。他說他要：進去了。【...】。

孩子身體襲來一陣痛楚。劇烈、狂亂，然後卻是矛盾的無以名狀。這份無以名狀，正是痛到消受不了就開始褪去，褪成剛好適合呻吟，剛好適合喊叫。它襲向軀體，也襲向腦袋，腦袋裡，一片空白¹⁶⁴。

¹⁶² 原文：“Il enlève les mains de son corps, le regarde. La regarde. Elle, non. Elle a les yeux baissés, elle le laisse regarder. Il se lève. Elle reste debout devant lui. Elle attend. Il se raissied. Il caresse mais à peine le corps encore maigre. Les seins d'enfant, le ventre. Il ferme les yeux comme un aveugle. Il s'arrête. Il retire ses mains. Il ouvre les yeux. Tout bas, il dit :-Tu n'as pas seize anneés. Ce n'est pas vrai. Pas de réponse de l'enfant. Il dit : C'est un peu effrayant. Il n'attend pas de réponse. Il sourit et il pleure. Et elle, elle le regarde et elle pense – dans un sourire qui pleure – que peut-être elle va se mettre à l'aimer pour toute la durée de sa vie. Avec une sorte de crainte, comme si elle était fragile, et aussi avec une brutalité contenue, il l'emporte et la pose sur le lit. Une fois qu'elle est là, posée, donnée, il la regarde encore et la peur le reprend.” (Marguerite Duras, *L'amant de la chine du nord*. p.78) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 79-80。

¹⁶³ 原文：“Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.” (Marguerite Duras, *L'amant*. p.50) 莒哈絲。《情人》。頁 49-50。

¹⁶⁴ 原文：“Il dit : -Je vais te faire mal. Elle dit qu'elle sait. Il dit aussi que quelquefois les femmes crient. Que les Chinoises crient. Mais que ça ne fait mal qu'une seule fois dans la vie, et pour toujours. Il dit qu'il l'aime, qu'il ne veut pas lui mentir : que cette douleur, jamais ensuite elle ne revient, jamais plus, que c'est

很明顯在《情人》中，莒哈絲沒有提到男子有說任何的話，而在《中國北方來的情人》裡，男子先給了未經世事之女孩一些心理建設，慢慢誘導，告知接下來可能會發生的痛楚，然後才告訴女孩他們將要媾合。這些在《情人》中都被省略了。我們無從得知莒哈絲在寫作《情人》時是特意保留此點，或是何種原因。但那股痛感，孩子是沒有遺忘掉的。可以看到，先有痛感，漸漸的有一股莫名力量將其改變，後書補述：「這股力量，正是在承受不住時開始改變¹⁶⁵」，再轉變成快感喜悅。由痛到快感，孩子在《中國北方來的情人》中透過身軀及精神上的感受去回想那份經歷。而現實生活中的雷奧先生，似乎就沒有如小說內人物一般，那麼順利的和莒哈絲發生關係了：

他突然間吻了我。我的反應真是難以名狀。我推開雷奧，啐他，我想要從汽車裡逃出去。雷奧也不知怎麼辦是好。有一秒鐘的時間，我緊張得如同在弦之箭。我不停地重複著：完了，完了。我本身就令人噁心……我不停地吐唾沫，我吐了一晚上的唾沫，第二天，我一想到當時的場景，還是要吐唾沫¹⁶⁶。

《戰爭筆記》中的雷奧，在這方面的描述較為類似若先生。他和莒哈絲的發展緩慢，一步步引誘，從頭髮到觸碰腰際、再到乳房。當然觸摸乳房是被拒絕了，只好索吻，卻也不是那麼順利。以至這一個突如其來的吻在莒哈絲的回憶中是如此令人作

vrai, qu'il lui jurer. Il lui dit de fermer les yeux. Qu'il va le faire : le prendre. [...] La douleur arrive dans le corps de l'enfant, elle est d'abord vive. Puis terrible. Puis contradictoire. Comme rien d'autre. Rien : c'est alors en effet que cette douleur devient intenable qu'elle commence à s'éloigner. Qu'elle change, qu'elle devient bonne à en gémir, à en crier, qu'elle prend tout le corps, la tête, toute la force du corps, de la tête, et celle de la pensée, terrassée." (Marguerite Duras, *L'amant de la chine du nord*. pp.79-80) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 81-82。

¹⁶⁵ 原文：“cette douleur devient intenable qu'elle commence à s'éloigner.” (Marguerite Duras, *L'amant de la chine du nord*. p.80) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 81-82。

¹⁶⁶ 原文：“Il le fit par surprise. La répulsion que j'éprouvai est proprement indescriptible. Je bousculai Léo, je crachais, je voulais partir de l'auto. Léo ne savait plus que faire. En l'espace d'une seconde, je me suis tendue comme un arc perdue à jamais. Je répétais : C'est fini, c'est fini. J'étais le dégoût même..... je crachais sans arrête, je crachais toute la nuit et le lendemain, quand j'y repensais, je crachais encore.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.95) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 96。此處為勞爾·阿德萊引用《戰爭筆記》內之頁 82-83。並省略了些許語句。

噫，連初吻都幾近強姦，和《情人》內歡愉的實有很大的差別。關於強姦，莒哈絲在《物質生活》中也有提及到：「《情人》中那兩個人物卻使他們內心充滿了自古即有的來自男人內心深處的那種無從意料的欲念，即亂倫，強姦的意念¹⁶⁷。」之所以會提到這樣的觀感，其中兩人年紀上差距可能為主因，情人年約三十歲左右，而孩子是學生，約十五歲，尚未成年。兩人年齡差距上實屬多、又有極大的貧富差距，因此在世人眼光中，這段戀情較易受指點。而真實生活中，莒哈絲真正第一次接觸到性的年紀非常的小：

記憶是清楚的。我被人接觸過，那似乎就是受到侮辱，有失名譽。我才四歲，他十一歲，還沒有到青春期。他的那個小細棒還是柔和綿軟的，他告訴我應該怎麼做：我用手握著它。他的手放在我手上，我們兩個人用手撫弄，逐漸用力。然後，他停下來。拿在我手中的那種形狀，那種溫熱的感覺，我不會忘記¹⁶⁸。

可以看到，在晚年的莒哈絲居然還能記得在她四歲的時候，在河內¹⁶⁹，是他們到租界地前的一段日子，當時母親是當地的小學教師，有幾位十二三歲的寄宿生，這名對象就是其中一位寄宿生。而這段經驗，也成為目前可信文獻中，所能證實莒哈絲最早發生性接觸的年紀。

¹⁶⁷ 原文：“Mais pour la plupart, ce couple de L’amant, au contraire, les remplit d’un désir unattendu qui arrive du fond des siècle, du fond des hommes, celui de l’inceste, du viol.” (Marguerite Duras *La vie matérielle*. p.48) 莒哈絲。《物質生活》。頁 56。

¹⁶⁸ 原文：“Le souvenir est clair. Je suis quelque chose comme déshonorée d’avoir été touchée. J’ai quatre ans. Il a onze ans et demi, il n’est pas encore pubère. Sa verge est molle encore, douce, il me dit ce qu’il faut faire : je la prends dans ma main. Il met sa main par-dessus la mienne et nos deux mains la caressent de plus en plus fort. Puis il cesse. Je n’ai jamais oublié la forme dans ma main, la tiédeur.” (Marguerite Duras *La vie matérielle*. p.32) 莒哈絲。《物質生活》。頁 32。

¹⁶⁹ 河內 (Hanoï)，位於越南北部，1945 年八月革命時，總理胡志明於此發表獨立宣言。

第四節 死亡 (la mort)

死亡一詞，常出現於莒哈絲的文字中。除了講述人的死亡之外，也用來描述性愛。在法文中，描述性高潮的字除了「orgasme」以外，另有一說性高潮是「小死亡」(la petite mort)，其因來自在性高潮之痙攣後的虛脫，全身從原本血液賁張，劇烈心跳，到釋放後瞬間的空白、身體機能下降，此類空白因而被稱之為是短暫的死亡。莒哈絲在《情人》中就曾以死亡來形容性高潮。此節除講述莒哈絲如何以死亡來形容性愛之外，另比較莒哈絲在文本中對於母親及小哥的死亡是如何以多重敘述呈現。

一、性高潮

在描寫孩子跟情人魚水之歡時，莒哈絲不只一次用死亡來形容性：「我一次又一次地要他做。給我。他這樣做了，他在血的滑膩中這樣做了。真是快活得要死。快活得要死¹⁷⁰。」兩人第一次交媾時莒哈絲詳細的描述如何從痛意到快感：

孩子身體襲來一陣痛楚。劇烈、狂亂，然後卻是矛盾的無以名狀。這份無以名狀，正是痛到消受不了就開始褪去，褪成剛好適合呻吟，剛好適合喊叫。它襲向軀體，也襲向腦袋，腦袋裡，一片空白。

痛意從纖瘦的身軀消散了，也從腦袋消散了。軀體還攤在那裡，暴露在外頭。被衝襲過，淌了血，卻不痛了。這不再稱作「痛楚」的，也許就稱作「死亡」。

¹⁷⁰ 原文：“Je lui avais demandé de le faire encore et encore. De me faire ça. Il avait fait. Il l’avait fait dans l’onctuosité du sang. Et cela en effet avait été à mourir. Et cela a été à mourir.” (Marguerite Duras, *L’amant*, p.55) 莒哈絲。《情人》。頁 55。

這痛意不知不覺在前所未悉的喜悅幸福感裡，從全身所有毛孔消散殆盡¹⁷¹。

在性愛的痛意過後漸漸轉變為高潮，而莒哈絲將高潮形容成好似接近死亡，透過性行為達到高潮，進而接近死亡的瞬間。這其中，藉著感知到自己已接近死亡，從而證實自身的存在。莒哈絲不停的在這些回想中找出自己生與死的過程，《物質生活》內也提到：「死亡，死亡降臨到自己身上，原本也是一種回憶，就像現實一樣。它完完整整已經在這裡出現，彷彿是對已經到來的什麼的回憶，就像是即將來臨的回憶¹⁷²。」

二、母親及小哥的死亡

（一）母親的死亡

在漸漸的習慣母親的暴力以及僅重視大哥而忽視自己與小哥的情況下，莒哈絲在《情人》中淡淡地敘述母親的死亡：「她是在阿寶和被她稱為她的孩子的那個人身旁死去的，在二樓的大臥室裡。生前，他讓綿羊睡在那裡，有好幾個冬天，他生命的最後幾個冬天，每到結冰期，她的睡床旁邊就會圍著五、六隻綿羊【...】¹⁷³。」之後對

¹⁷¹ 原文：“La douleur arrive dans le corps de l’enfant, elle est d’abord vive. Puis terrible. Puis contradictoire. Comme rien d’autre. Rien : c’est alors en effet que cette douleur devient intenable qu’elle commence à s’éloigner. Qu’elle change, qu’elle devient bonne à en gémir, à en crier, qu’elle prend tout le corps, la tête, toute la force du corps, de la tête, et celle de la pensée, terrassée. La souffrance quitte le corps maigre, elle quitte la tête. Le corps reste ouvert sur le dehors. Il a été franchi, il saigne, il ne souffre plus. Ça ne s’appelle plus le douleur, ça s’appelle peut-être mourir. Et puis cette souffrance quitte le corps, quitte la tête, elle quitte insensiblement toute la surface du corps et se perd dans un bonheur encore inconnu d’aimer sans savoir.” (Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*. pp.80-81) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 82-83。

¹⁷² 原文：“La mort, la venue vers soi de la mort, c’est aussi ce souvenir. C’est comme le présent. C’est entièrement là, comme le souvenir de ce qui est arrivé, comme de celui qui va arriver.” (Marguerite Duras, *La vie matérielle*. p.84) 莒哈絲。《物質生活》。頁 95。

¹⁷³ 原文：“Elle est morte entre Dô et celui qu’elle appelle son enfant dans sa grande chambre du premier étage, celle où elle mettait des moutons à dormir, quatre à six moutons autour de son lit 【...】。” (Marguerite Duras, *L’amant*. p.40) 莒哈絲。《情人》。頁 39。

於母親的死亡，莒哈絲似乎不太提及。在《中國北方來的情人》中，女孩沒有提到母親的死亡，而在《情人》中小說的女主角也沒提到，僅在莒哈絲自身穿插的話語中出現，但也只是淡淡的帶過。而除了上述引文講到母親死亡時是在臥室內安息外，另外講述到的就是在敘述母親回憶父親時，莒哈絲補述的：「兩人都是在有鳥叫、有影像的日子 and 時辰死去的¹⁷⁴」。而在三部小說中，故事情節有發展到母親死亡的僅有《抵擋太平洋的堤壩》一書書末：

劇烈的痙攣性發作已經過去，母親只是斷斷續續地再抽動。她的臉部和手臂佈滿紫斑，她呼吸困難，透不過氣來【…】不久，母親就根本不動彈了，她毫無生氣，已失去了意識。她還在呼吸，但隨著他的昏迷時間的延長，她的臉變得越來越古怪，這張臉如被分割似的，介於非人性的極其厭倦的表情和同樣非人性的極其快樂的表情之間。…阿哥斯提回來後不久，母親死了。蘇珊蜷縮在母親身旁，有幾個小時之久，她也想死¹⁷⁵。

這邊對於母親的死亡就和《情人》中有出入。可以看到蘇珊的母親死亡時在身邊的是蘇珊和阿哥斯提¹⁷⁶，且蘇珊在小說中是極為難過，痛哭不止，一直到阿哥斯提將她抱離母親的屍身後，才緩緩睡去。而事實中母親死的時候陪伴在側的是阿寶¹⁷⁷和大哥的身邊。

（二）小哥的死亡

¹⁷⁴ 原文：“Les deux étaient morts aux dates et aux heures des oiseaux, des images.” (Marguerite Duras, *L'amant*, p.42) 莒哈絲。《情人》。頁 42。

¹⁷⁵ 原文：“La grosse crise convulsive était déjà passée et la mère ne remuait plus que par à-coups. Elle avait le visage et les bras parsemés de taches violettes, elle étouffait...Bientôt la mère ne remua plus du tout et reposa, inerte, sans aucune connaissance. Tant qu'elle respirait encore et à mesure que se prolongeait son coma elle eut un visage de plus en plus étrange, un visage écartelé, partagé entre l'expression d'une lassitude extraordinaire, non moins inhumaine. 【…】 Elle mourut peu après le retour d'Agosti. Suzanne se blottit contre elle et, pendant des heures, elle désira aussi mourir.” (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p.287) 莒哈絲。《抵擋太平洋的堤壩》。頁 348-349。

¹⁷⁶ 阿哥斯提，書中角色之一，在書的後半段和蘇珊交好並發生親密關係。

¹⁷⁷ 母親請的女管家，一直到母親死時都沒有離開過她身邊。

在描寫母親的死亡上，從《情人》系列中所能找到的描述並不多。然而對於摯愛小哥的死亡，莒哈絲就有相當多記述，且分散在不同的書中。《情人》裡，莒哈絲在提及小哥死亡一事時的敘述上仍是非常的片段，相關的句子一點點地散亂在書頁中，需要慢慢拼湊才略能找尋到蛛絲馬跡。最開始看到的敘述是死因：「小哥得了支氣管炎，三天後就死了，心力不支¹⁷⁸。」、下一頁有了年份：「小哥是一九四二年十二月死的¹⁷⁹。」在往後一點的頁數莒哈絲補述了確切點，日本佔領期：「小哥在一九四二年十二月日本佔領時期死了¹⁸⁰。」而這兩句間的前後並未有其它太多關於這件事情的相關敘述，一直到書末幾頁中，莒哈絲提到了自己對這件事情的情感，小哥的死亡對她來說，實是非常難以接受的事實：

我不再記得西貢打來的電報上寫些什麼了。是說我的小哥「去世」，還是「魂歸天國」。我想起來了，好像是「魂歸天國」。事情很明顯，電報不是她打來的。小哥，死了。首先，是無法理解。然後，突然從四面八方，從世界的盡頭，痛苦到來，將我覆蓋，將我攫走。我沒有了意識，除了痛苦，我已不復存在。痛苦，哪一種？當時我不知道是哪一種，不知道是幾個月前失去孩子的痛苦再現還是一種新生的痛苦。現在我相信那是一種新生的痛苦。我那個胎死腹中的孩子，我還不認識他，再說，孩子死的時候，我並沒有像這次這樣痛不欲生¹⁸¹。

¹⁷⁸ 原文：“Le petit frère est mort en trois jours d’une broncho-pneumonie, le cœur n’a pas tenu.”(Marguerite Duras, *L’amant*, p.37) 莒哈絲。《情人》。頁 36。

¹⁷⁹ 原文：“C’est en décembre 1942 que mon petit frère meurt.”(Marguerite Duras, *L’amant*, p.38) 莒哈絲。《情人》。頁 37。

¹⁸⁰ 原文：“Le petit frère est mort en décembre 1942 sous l’occupation japonaise.”(Marguerite Duras, *L’amant*, p.71) 莒哈絲。《情人》。頁 71。

¹⁸¹ 原文：“Je ne sais que plus quels étaient les mots du télégramme de Saigon. Si on disait que mon petit frère était décédé ou si on disait : rappelé à Dieu. Il me semble me souvenir que c’était rappelé à Dieu. L’évidence m’a traversée : ce n’était pas elle qui avait pu envoyer le télégramme. Le petit frère. Mort. D’abord c’est inintelligible et puis, brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m’a recouverte, elle m’a emportée, je ne reconnaissais rien, je n’ai plus existé sauf la douleur, laquelle, je ne savais pas laquelle, si c’était celle d’avoir perdu un enfant quelques mois plutôt qui revenait ou si c’était une nouvelle douleur. Maintenant je crois que c’était une nouvelle douleur, mon enfant mort à la naissance je ne l’avais jamais connu et je n’avais pas voulu me tuer comme là je le voulais.”(Marguerite Duras, *L’amant*, pp.126-127) 莒哈絲。《情人》。頁 129-130。

對失去小哥的痛苦，直到莒哈絲年老都仍深埋在心中。在《情人》的最後一頁，提到在莒哈絲出書後曾和情人通過的電話中，情人也提到這件事情：「對小哥的死，他也非常為她難過¹⁸²。」而在《中國北方來的情人》最後一頁中，同樣的，也是有著一通情人撥打來的電話，也提到了小哥的死：「他提到一些小哥的事，而她不知情：人家再也沒找到他的軀骸，也就這麼一直沒下葬。她沒吭聲¹⁸³。」從這兩本書中所提供的線索拼湊至今，大致對小哥的死有了些微的理解：一九四二年、電報通知、支氣管炎、沒找到軀骸。而在《寫作》中，莒哈絲提到了小哥屍首的真正去處，原來是在萬人塚中：「我的小哥保羅死在對日戰爭中。他死了，他，沒有任何墳墓，被扔近萬人塚裡的死屍堆上。這事想起來多麼可怕，多麼殘酷，叫人無法忍受，而除非親身經歷，你不知道它如此可怕¹⁸⁴。」這裡出現了和小說內書寫上的差異，文中無法判斷小哥究竟是死於戰爭或是因病過世，但同樣的是沒有墳墓、沒有下葬，不過卻是被丟進了萬人塚中。但若是再看到《莒哈絲傳》內所提到的小哥的死訊，就更能看出對於此事，莒哈絲於敘述上的差別：

一九四二年十二月的某一天，她接到了母親從印度支那發來的一封信。俐落。突然。簡便。保羅去世。迪奧尼斯記得瑪格麗特當時受到了很大打擊。她幾乎不能動，不能呼吸！她蜷作一團，好幾個月都沒能恢復過來。哥哥怎麼死

¹⁸² 原文：“Et aussi pour le petit frère, qu’il avait été triste pour elle.” (Marguerite Duras, *L’amant*, p.142) 莒哈絲。《情人》。頁 146。

¹⁸³ 原文：“Il avait dit quelque chose sur le petit frère qu’elle ne savait pas : qu’on n’avait jamais retrouvé son corps, qu’il était resté sans sépulture. Elle n’avait pas répondu.” (Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*, p.241) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 258。

¹⁸⁴ 原文：“Mon petit frère était mort pendant la guerre du Japon. Il était mort, lui, sans sépulture aucune. Jeté dans une fosse commune par-dessus les derniers corps. Et c’est une chose si terrible à penser, si atroce, qu’on ne peut pas la supporter, et dont on ne sait, avant de l’avoir vécu, à quel point.” (Marguerite Duras, *Ecrire*, p.61) 莒哈絲。《寫作》。頁 50。

的，瑪格麗特從來都沒有弄明白過，後來在她的作品裡經常出現這個事件¹⁸⁵。

首先，日期上與《情人》內提到的完全相符，是在一九四二年的十二月。而這邊的電報，則是母親發來的，此處便和《情人》中不同；《情人》甚至還強調「電報不是她打來的」。再來，若是從原文來看，《情人》中說道，她已不記得電報上的內容是「去世」(était décédé)，還是「魂歸天國」(rappelé à Dieu)，之後也補述，應該是「魂歸天國」；而根據勞爾·阿德萊的記錄上來看，「保羅去世」這邊的原文所使用的是「Paul DCD」，電報上的內容應該為前文中的「去世」，而非莒哈絲記憶上較為確信的「魂歸天國」。接著，在小哥的死因上勞爾·阿德萊也略有記錄，她在法國南方遇見曾在一九四一年和保羅訂婚的未婚妻，並從她口中詢問到當時保羅去世的情景：

週末前的晚上，保羅曾經對她和母親說過，說他呼吸有點困難。母親想等週末離開西貢出診的醫生回來再說。未婚妻聽從了母親的決定。可等醫生回來，保羅已經被送往醫院。未婚妻證明說：「他走得很快。他一直很清醒，感到害怕。我握著他的手直到他永遠閉上眼睛。母親也在他的身邊。」¹⁸⁶。

由此可見，保羅實為在醫院病死，只是死因不明，文後也提到病因可能為突發性胸膜炎 (pleurésie foudroyante)、傳染性肺炎 (bronchite mal décelée infectieuse)，或是情人中提到的支氣管肺炎 (broncho-pneumonie)，不論病因為何均已不可考。而之後勞爾·阿德萊所提及的小哥的墳墓卻與《寫作》及《中國北方來的情人》中所敘述的

¹⁸⁵ 原文：“D’Indchine lui parvient un jour de décembre 1942 un télégramme de la mère. Laconique. Brutal. Expéditif. Paul DCD. Dionys se souvenait très bien du choc que reçut Marguerite. Elle ne pouvait plus bouger, respirer! Elle resta pliée en deux, cassée pendant des mois. La mort de son frère, Marguerite ne l’a jamais comprise et elle hantera toute une partie de son œuvre.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.162) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 175。

¹⁸⁶ 原文：“À la veille d’un week-end férié, Paul se plaignait auprès d’elle et de sa mère d’une difficulté à respirer. La mère souhaita attendre le retour de son médecin traitant parti pour le week-end hors de Saigon. La fiancée obtempéra. Quand le médecin revint, Paul était déjà à l’hôpital. La fiancée témoigne : « Il est parti très vite. Il assista consciemment à son agonie. J’ai pu lui tenir la main avant qu’il ferme les yeux pour toujours. Sa mère était à ses côtés. »” (Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.163) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 176。

沒有墳墓也完全不同：「一個星期後，保羅的葬禮在西貢教堂舉行。教堂裡滿滿的人。母親坐在第一排。一個人。穿著黑衣。沒有人上前慰問她。瑪格麗特從來沒有去看過保羅的墳，西貢殖民地公墓，羅望子樹下¹⁸⁷。」因此，從交錯的文件來看，實際上小哥是有被安葬的，而且這場葬禮母親有出席，並非莒哈絲書中所述的小哥沒下葬或被扔在萬人塚上。但相同的是，莒哈絲沒有參與小哥的葬禮，無論是因距離太遠不及參加、或是因為無法接受此事實而不出席。不過可以確信，小哥的死亡的確帶給她相當大的痛苦、甚至自殘、每天像發了瘋似的無法自己：「瑪格麗特本人從未去過西貢尋找她哥哥的墳墓，而得知哥哥死了的一個月裡，她不停地拿自己的頭往牆上撞——真的在撞，不分白天黑夜地咆哮¹⁸⁸。」這種痛苦侵襲著她，莒哈絲本人也提到過當自己腹中胎兒死亡時的痛苦居然不及小哥死亡所帶來的絕望，在《莒哈絲傳》中曾敘述過莒哈絲在產下死胎後的反應：

孩子是夜裡出生的。沒有啼哭。生下來就死了。巨大的痛苦令瑪格麗特幾乎窒息。她面前的世界一片黑暗，搖來晃去。她陷入一種罪惡感的糾纏之中，因為她不會、不能創造生命。孤獨的童年，老是挨大哥揍的小姑娘，母親的漠不關心，往日的回憶縈繞在她的腦際，淹沒了她生的慾望，抹黑了她的記憶¹⁸⁹。

從此上段引文來看，對於一位母親來說最痛苦的喪子之痛卻不及小哥死亡的痛楚，也可見她和小哥彼此間濃烈的情感，強大到可以為了小哥的死而死。在接獲小哥

¹⁸⁷ 原文：“Une semaine plus tard, l’enterrement de Paul eut lieu à la cathédrale de Saigon. L’église était pleine. La mère était au premier range. Seule. Habillée de noir. Il n’y eut pas de condoléances. Marguerite n’alla jamais sur la tombe de Paul, dans le cimetière colonial de Saigon à l’ombre des tamariniers.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*, p.163) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 176。

¹⁸⁸ 原文：“Marguerite, elle, n’ira jamais se recueillir sur la tombe de son frère à Saigon et passa plus d’un mois à se taper – littéralement – la tête contre le murs et à hurler jour et nuit.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*, p.215) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 240。

¹⁸⁹ 原文：“L’enfant naît au milieu de la nuit. Il ne crie pas. Il est mort au moment de naître. L’épouvante étreint Marguerite. Le monde bascule alors pour elle dans les ténèbre. Elle s’abîme dans la culpabilité de ne pas savoir, de ne pas pouvoir donner la vie. Son enfance de petite fille solitaire, battue par son frère, ignorée pas sa mère, remonte en noyant sa volonté et obscurcit sa mémoire.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*, p.150) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 160-161。

的死訊時，從不願接受、無法理解，到最後苦痛襲來，將她整個人抽離。而這死亡對於莒哈絲的寫作也充滿了影響，在對於小哥的死亡描述上出現了不同的差異。這樣的差異，在勞爾·阿德萊的記述中，或許是從想像而來：「小哥哥死了，淹沒於人世間，這讓她想像到了各種奇怪的死亡：死於戰爭，死在稻田裡。因為小哥哥之死，她好幾天都沒有開口說話，幾乎喘不上氣。她終於決定性地遠離了道納迪厄一家，成了永遠的莒哈絲¹⁹⁰。」這邊所提到的死於戰爭，即可呼應到《寫作》中所說的「我的小哥保羅死在對日戰爭中¹⁹¹」。而小哥的死亡，也更讓莒哈絲決意徹底擺脫大哥、拒絕和他共享一姓，因此她在一九四二至四三年間，替自己起了新的姓－莒哈絲 Duras。這個姓是以莒哈絲海岸¹⁹²為名，她的父親生長於此，也於此長眠，故她以父親故鄉為名，並以此名創作、重生。



¹⁹⁰ 原文：“ Cette dématérialisation de la mort du frère l’encouragea à l’imaginer mort d’étranges façons : mort à la guerre, mort dans les rizières. Cette mort, qui lui ôta la parole pendant plusieurs jours, la laissa pantelante. Elle s’exclura alors définitivement de la famille Donnadieu, Duras à tout jamais.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.163) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 176。

¹⁹¹ 見註 182。

¹⁹² Les côté-de-duras，位於法國西南部，是白酒的故鄉。(Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.170) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 185。

第三章 書寫黑暗團塊

莒哈絲提及「黑暗團塊」時，曾用過「la chambre obscure/ noire」來代稱，法文中，「la chambre obscure/ noire」則是有攝影暗房之意。在《情人》尚未定稿前，莒哈絲將其命名為《絕對相簿》（la photographie absolue），在和畢佛（Bernard Pivot¹⁹³）訪談中也曾提及過這最初的書名：「《情人》的構想是一系列的照片集，旁邊附有文字說明的。在最初，我將它提名為《絕對相簿》¹⁹⁴」這一切的開始，是從莒哈絲在櫃子中找到曾以為早已遺失的手稿及舊照片而起，這手稿上，記載了她和雷奧的故事。而照片，則是她少女時期的照片。之後，剛好有位朋友建議她將這些東西作成家庭影集，莒哈絲才著手寫下這一切。

這本絕對相簿也許是不被當成相簿的，也許沒有任何可看的東西。它不存在，但是它本應該存在。它被遺漏、被遺忘了，被弄髒了，被剝奪了起源。正因為它沒有得以存在，它才能代表這種絕對，成為自己的作者。它抵禦住了時間的流逝。這是一張能動的照片。也許，在它闔上的那一刻它就不再能動了。它的確停下了。結束了。把自己關閉在墳墓裡。在墳墓裡。我十五歲¹⁹⁵。

莒哈絲在找到的舊相片中，唯獨沒有當時遇到情人、她渡河時的畫面。也因此，

¹⁹³ Bernard Pivot, 1935-, 法國資深記者、作家。曾任法國電視文化節目《Apostrophes》主持人，於一九八四年在節目上專訪過莒哈絲。

¹⁹⁴ 筆者暫譯。原文：“Duras raconte à Bernard Pivot que *L'Amant* avait été conçu sous la forme d'une série de commentaires sur des photographies autobiographiques, et qu'il aurait, à l'origine, porté le titre de *La Photo absolue*.” Waters, J. 2004. Marguerite ou l'enchantement : l'angoisse de l'influence chez Alain Robbe-Grillet, *Les Lectures de Marguerite Duras*. P.U.L. p.271。

¹⁹⁵ 原文：“Cette photographie absolue c'est peut-être celle qui ne se prend pas, qui ne consacre rien de visible. Elle n'existe pas mais elle aurait pu exister. Elle a été omise, elle a été oubliée d'être prise, d'être détachée, enlevée à la source. C'est à son manque d'avoir été faite qu'elle doit cette vertu de représenter l'absolu, d'en être justement l'auteur. Elle dure. C'est une photo qui bouge. Et puis sans doute arrive-t-elle au bout de son mouvement du moment qu'elle se ferme. Elle s'arrête en effet. Elle est finie. Elle se clôt dans un tombeau. Dans le tombeau. J'ai quinze ans et demi.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.515) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 596。

她的生命停留在十五歲，她那最想回憶起的瞬間。但也正因她確信自己曾有過這段回憶，但卻沒有留下相片為證，故莒哈絲欲透過所有的知識及意識試圖回到過去，尋找確實有渡河、確實遇見了情人的事實。而在這一次次的回憶之中、黑暗團塊的影響帶動之下，每每回憶時莒哈絲便會覺得似乎離當時的情景稍稍接近了一些，然而她所要追尋、紀錄的那個當下，卻早已流逝如過往雲煙，永難達成。因為她所欲描寫的並非外在空間、不是當下室內擺設或是各種客觀所見之物，而是她內在的感覺、欲回想之時的人、事、物各種條件交織而成的瞬間、以及當下內心的激盪。但內心的感覺不斷變動，且因各種回想的條件不同會產生各種不同的感受，而各種感受影響到體內的黑暗團塊、黑暗團塊在受到不同情感的驅動下又隨之攪動，造成記憶變動、影響寫作，是以莒哈絲難以僅用一文本全然述盡，也因此產生了多重版本的描寫。在多重版本之下，因每次回想時的情緒不同，所觸動的情緒面不同、回憶起的事物也就不同，可能在回想兩人第一次作愛時的當下首在《情人》中憶及的是情人如何透過雙手，替孩子將衣裳一件件褪去；而在《中國北方來的情人》內，同樣一雙手，憶起的卻是那雙手如何在孩子的胴體上游移愛撫。因為在莒哈絲回想的過程中，受黑暗團塊的影響下，每次受情感攪動的程度、方式、過程均不同，內心所憶起的片段也就有所差異。

第一節 真實與虛構

《情人》一書出版時，莒哈絲的母親維持一貫不贊同女兒寫書的態度，不屑一顧，並直接批評女兒的書：「在書中妳撒了謊¹⁹⁶」。虛構的成份，在自傳小說中是不被允許的，因此這邊並不將《情人》系列當作自傳小說來讀，除了莒哈絲自己曾否認過以外，勞爾·阿德萊也提過：

¹⁹⁶ 原文：“Tu mens dans tes livres.”（Laure Adler, *Marquerite Duras*. p.83）勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 81。

瑪格麗特想像、歪曲、捏造。她經常要她的讀者相信她這個作者。於是讀者便把他以小說形式表現出來的東西當成了真的…瑪格麗特在《情人》中並沒有細致地重建她中學的生活，雖然她似乎讓別人相信她是這樣做的。瑪格麗特寫小說，很誇張。她還編造過，說自己的母親在伊甸影院裡當鋼琴家¹⁹⁷。

也正因此，若是將她作品視為自傳小說來看，則讀者難以判定莒哈絲所述何處是真何處是假。其中最引發討論的是她將《情人》內出現的幾個要角全部「去名」化：書中對人物的稱呼以母親（la mère）、大哥（le frère aîné）、小哥（le petit frère）、孩子（l'enfant）、中國人（le Chinois）來稱呼。此舉將原本真實的人物名字隱匿、將作品遠離了自傳形式、增添幾分虛構性，令讀者無法判斷虛實。而在她作品中，有一位女乞丐出現在各書中，此女足跡也遍佈《情人》書中，這位女乞丐所經之地確實都有此地，但其地理位置卻顛倒錯亂，在蔡淑玲〈「造境」的美學與倫理---莒哈絲、白朗修與列維納斯〉¹⁹⁸一文中即針對莒哈絲的地理觀念有所分析：

女乞兒流浪經過之地，在世界地圖上都確有其名。讀者邊讀邊畫，想找出正確的地理方位，然後，跟著迷路。但地方不是重點，是因為女乞兒的無助、饑餓、棄子、求生的悲慘境遇，因為人的遭遇，人的浪跡天涯（因移動而「走」出來的空間）使地方連結而成地方。莒式亞洲亦如宇宙組成的基本元素，對應排列。在莒哈絲的作品裡，地方就是人，人就是地方。因為人的物質存在而產生地方

¹⁹⁹。

¹⁹⁷ 原文：“Marguerite imagine, travestit, déforme. Elle place souvent le lecteur dans une situation où elle, l’auteur, demande à être crue. Le lecteur est amené ainsi à prendre pour vérité ce qu’elle énonce pourtant sous forme romanesque... Marguerite dans *L’amant* ne livre pas la reconstitution exacte et minutieuse de sa vie au lycée comme elle semble le faire croire. Marguerite romance, exagère. Elle imagine aussi sa mère pianiste à l’Eden Cinéma.”（Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.83）勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 81-82。

¹⁹⁸ 蔡淑玲。2008。〈「造境」的美學與倫理--莒哈絲、白朗修與列維納斯〉，《中外文學》，N°37 Vol. 3，頁 9-43。

¹⁹⁹ *Ibid.* p.20

同文中也引用了一段莒哈絲在訪談時的對話，對話中提到莒哈絲將書中所有現實的地點都重置，令讀者在閱讀時造成錯亂。然而莒哈絲所關心的本就不是何時、何地、何處發生了哪些事情，而是角色在之中的遭遇，因此，地點根本不是重要的議題：

我必須趕快告訴妳書裡的地理都不對，完全不正確。我自己發明了一個印度，複數的印度，就像殖民時期，大家都這麼說。加爾各答不是首都，就一個下午是不可能從加爾各答走到恆河口的，至於那個島，錫蘭，其實是可倫坡，可倫坡的威爾斯王子大飯店，根本就不在那裡²⁰⁰。

在《對談錄》（*Les parleuses*）²⁰¹中和X.G.（Xavière Gauthier）的訪談內莒哈絲本人也提及到這點。在她書內的地理位置和一般人認知上的真實地理位置是有差異的。因此除了在母親所擔任過鋼琴家一事之外，書中的地理位置也趨於虛構。在一九九一年一份《解放報》（*Libération*）²⁰²的訪談中，莒哈絲捍衛自己作品而說：「『在《中國北方來的情人》裡，編造的成份比《情人》裡要少。都是真的。我的小小哥哥，還有我的大哥：這遠比我們所能講述的一切要真實。』²⁰³」另外在《閱讀》（*Lire*）²⁰⁴雜誌內一篇和阿索利納（Pierre Assouline）²⁰⁵的訪談中，莒哈絲再次說明《中國北方來的情人》的真實性：「那些我將永藏在心中的，是我的愛。這是我的，而不屬於其他人，誰都不是。在《中國北方來的情人》內，有很多東西都是屬於我的。全都是事實²⁰⁶。」從上述兩篇訪談的引文中來看，似乎在《中國北方來的情人》內，其真實性是大於《情人》的。再對照到《抵擋太平洋的堤壩》內的虛構性，從《情人》內其中

²⁰⁰ *Ibid.* p.18

²⁰¹ Marguerite Duras, *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier, Paris :Minuit, 1974.

²⁰² 法國第二大報（第一為世界報 LE MONDE），1973 年創刊。

²⁰³ 原文：“« Dans *L'amant de la Chine du Nord*, c'est moins inventé que dans *L'amant*. Mais c'est vrai. Mon petit frère, mon grand frère aussi : c'est vrai encore plus que tout ce qu'on peut raconter. »”（Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.567）勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 659。

²⁰⁴ 法國文學雜誌，創辦於一九七五年。內容鎖定文學介紹、專題報導及文壇時事。

²⁰⁵ Pierre Assouline, 1953-. 法國作家，新聞記者。

²⁰⁶ 原文：“Ce que je cacherai toujours, ce sont mes amours. C'est à moi, à personne d'autre. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, il y a beaucoup de choses sur moi. Tout est véridique.” « La vraie vie de Marguerite Duras », par Pierre Assouline, *Lire*, octobre 1991.

一段敘述中則可看出端倪：「你看，不是在雲壤的餐廳，像我從前寫過的那樣，不是，我不是在那裡遇到那個坐黑轎車的有錢人的。是在放棄了租界地兩、三年以後，在渡輪上，我在講著的那一天，在水霧濛濛、炎熱襲人的陽光下²⁰⁷。」這句在《情人》突然蹦現的段落間接承認了《抵擋太平洋的堤壩》中的虛構之處。書中的蘇珊，不是在餐廳內和情人相遇的。這也解釋了為何三本書中在描述第一次與情人見面時地點的差異，因為在《抵擋太平洋的堤壩》內見面的場景是為配合小說情節發展而建構出來的畫面。既然莒哈絲已經承認《中國北方來的情人》的真實性，那又為何不認可和它相似度極高的《情人》的真實性、而向外說《情人》是虛構的呢。在莒哈絲的反覆說詞下，讀者難以判斷究竟莒哈絲筆下的世界哪處是她自身的經歷或是小說內的虛構成份，然而莒哈絲自己卻也似乎無法分辨，自己究竟是寫出真實的自我、或是在寫作之後使自己相信作品中所敘述的是真實的自我：「我生命中的歷史並不存在。那並不存在。沒有中心。沒有道路，沒有線索。茫茫然有一些區域，讓人覺得好像有過某個人，不，不是這樣，任何人都沒有²⁰⁸。」、「我生命的故事並不存在。我不是為了敘述自己的故事才寫的。寫作剝奪了我生命中剩下的一切，讓我遠離人群，我無法再分辨什麼是我筆下的生活，什麼是我真實經歷過的生活，真的²⁰⁹。」除了在《情人》中講述到自己對於自己生命的故事感到存疑之外，在《莒哈絲傳》中也和勞爾·阿德萊講到了同一句話—「L'histoire de ma vie n'existe pas.」除了將所有自己寫出來有關於自身的作品打上了個大問號之外，莒哈絲也表明了自己寫作的立場—不是為了敘述自己的故事（Ce n'est pas pour raconter mon histoire que j'écris）而寫。遊走在虛實之間，究竟莒哈絲為何而寫？又欲寫何物？

²⁰⁷ 原文：“Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur.”(Marguerite Duras, *L'amant*. p.36) 莒哈絲。《情人》。頁 35。

²⁰⁸ 原文：“L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il n'y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne.”(Marguerite Duras, *L'amant*. p.14) 莒哈絲。《情人》。頁 11。

²⁰⁹ 原文：“L'histoire de ma vie n'existe pas. Ce n'est pas pour raconter mon histoire que j'écris. L'écrit m'a enlevé ce qui me restait de vie, m'a dépeuplée et je ne sais plus de ce qui est écrit par moi sur ma vie et de ce que j'ai réellement vécu ce qui est vrai.”(Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.518) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 599。

第二節 自我書寫

目前國內外莒哈絲的作品研究中，大致認為《情人》系列屬於自傳小說。在法國學者菲力普·勒熱納（Philippe Lejeune）²¹⁰對於自傳的研究之下，自傳是有一些規範存在的。其中在《自傳契約》（*Le Pacte autobiographique*, 1975）²¹¹一書中，除了補述一九七一年寫的著作《法國自傳》（*L'autobiographie en France*, 1971）內對於自傳研究的不足以外，更於此書內替自傳小說下了新的定義：「一個真實的人以其自身的生活為素材用散文體寫成的回顧性敘事，它強調的是他的個人生活，尤其是他的個性的歷史²¹²。」而這其中，又包含了四種因素：(一).語言形式：敘事與散文體。(二).主題：個人生活與個人歷史。(三).作者的立場：作者身分與敘述者身分。(四).敘述者的立場：敘述者與主要角色的身分及回顧式觀點。只要同時符合這四種要素，則可說是自傳。這之中，又以第三及第四點要素最難為讀者所判斷。因此，要判斷是否為自傳就得先要確立作者、敘述者、人物三個角色的定位。在菲力普的研究中，即將《情人》及《中國北方來的情人》列為自傳作品。然在本論文所探討的三部作品中，《抵擋太平洋的堤壩》一書主要是以女主角—蘇珊為主要被敘述者；《中國北方來的情人》中以「孩子」為主要被敘述者；而《情人》內主要則是以「我」進行敘事，但文內的「我」卻是小說內的「我」與現實生活中的作者莒哈絲「我」交替出現。單就《情人》來看，內容上幾乎可和莒哈絲個人生平作連結，但若是直接判定它為自傳小說，文中的作者與敘述者的角色卻又被穿插混淆，同一件事情的敘述上卻又有所差異。若是自傳的話，應該所敘述的事情即為事實，不會再有敘事上的差異產生。莒哈絲也曾否認過《情人》是部自傳：「開始，書才出來的時候，她還不無羞澀地替自己辯解過，站在小說

²¹⁰ 菲力普·勒熱納（Philippe Lejeune），1938-，法國現代學者，自傳研究專家，奠定自傳小說理論的基礎，並替自傳小說下定義。其重要著作為《L'Autobiographie en France》（1971）、《Le Pacte autobiographique》（1975）。

²¹¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil. 1996.

²¹² 原文：“DEFINITION : Récit Rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.”（Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. p.14）菲力普·勒熱納。2001。《自傳契約》。楊國政譯。北京：三聯。頁201。

構建的立場上據理力爭，講到敘事的錯綜複雜，重複說《情人》是虛構的而不是自傳。接著她便放棄了²¹³。」可見，若是將《情人》就此列入自傳之列，似乎有些於理不合之處。又從莒哈絲的這三部作品、以及她與別人訪談，甚至是過世後流出的手稿中，經對照後卻能夠找到許多關於同一件事情卻多重敘事的證明，這也與自傳應為單一事實敘事有所不同。本論文在此並不將《情人》系列當作自傳小說來讀，而較趨於「自我書寫」式的讀法。因為在莒哈絲回想的過程中，受黑暗團塊的影響下，每次受情感攪動的程度、方式、過程均不同，內心所憶起的片段也就有所差異。而根據這差異，此處便不將這系列的作品看作是自傳來閱讀，因自傳應該是僅有獨一無二的版本，而不會對同件事出現敘述上的差異。這樣過程相似、但卻擁有不同的描寫的條件之下就較近於「自我書寫」。所謂「自我書寫」並非僅是如實描寫生平所發生的事情（如此則為自傳寫作）。雖然仍是以自身的經驗在寫作，但所欲描寫的層級已非表面上的自我：

「自我書寫使我們接觸到生命內在的最深處——人的內心及其獨特性——促使我們在獨特個體中發現最普遍的事物——人類原初的本質。如蒙田在作品中告知讀者的話：「我寫的正是我自己，因此，讀者阿，我是我自己作品中的素材。」然而所欲追求的是，超越我的層次，每個人都會重新找到自我，「每個人都包含著全體人性存在的形式。」他又補充說作家首要任務不是如實的描述自己，而是透過描述使通道顯現²¹⁴。」

²¹³ 原文：“D’abord, à la sortie du livre, elle s’est timidement défendue, se battant sur le terrain de la construction du roman, de l’enchevêtrement des récits, a répété que *L’amant* était une fiction et non un récit autobiographique, puis elle a abandonné.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.514) 勞爾·阿德萊。《莒哈絲傳》。頁 595。

²¹⁴ 筆者暫譯。原文：“Les écritures de soi nous invitent à toucher l’être dans son intériorité la plus profonde – l’intimité et la singularité de la personne – tout en nous incitant à découvrir le sujet dans ce qu’il a de plus universel – la nature essentielle de l’homme. C’est en ce sens que Montaigne, dans son avertissement, prévient son lecteur par la formule suivante : « car c’est moi que je peins... Ainsi, lecteur, je suis moi-mêmes la matière de mon livre », au sens où, au-delà de moi, chacun s’y retrouve puisque « chaque homme porte la forme entière de l’humaine condition ». Et il ajoute que la première mission de l’écrivain n’est pas de se peindre tel qu’il est mais de peindre passage qu’il met à jour.” (Alain Milon, 2005. *L’écriture de soi : ce lointain intérieur*. Paris : Encore Marine. p.21)

亞蘭·米龍教授在《自我書寫—遙遠的內心》一書中提到，自我書寫能使寫作者進入到生命內在，而透過此書寫能發現自我的主體、生命的本質（*essentiel*）。而要發現生命的本質並非是要細數生命過程、不是要真實的描寫生平，而是透過寫作達到書寫的另一個層次—超越「我」的層次。所以自我書寫目的並非在寫「我」，而是使體內那能夠通往描寫「我」之上那層次的通道顯現在眼前，進而能突破「我」、探訪內心中的本質。莒哈絲本人在和維康德烈談話時也說過類似的想法：「這就是她呈現給讀者，她謂之書寫的自我探究；【…】書寫喚起她古老的本源、讓她去理解那萬丈深淵裡的自我顯現。²¹⁵」莒哈絲希望能透過寫作來喚起她古老的本源（*origine*）、揭開內心裡的黑洞，尋找生命的本質。也因如此，她必須照著自己的本能寫作，才能透過寫作進入到內心中。而在莒哈絲揭開內在面紗前最首要的事情，即是先將原本隱蔽的事物揭露出來：

有關我少女時代的一小段故事，我已經或多或少地寫過了，其實我想說隱約有所涉及，我指得就是這一段，渡河的這段故事。我這裡所作的，既與以往不同，又沒什麼差別。從前我講的是清晰的階段，有光亮的階段。現在我要講同一個青春時代那些隱蔽的階段，我本可以隱匿起來的某些事實，某些情感，某些事件²¹⁶。

在《情人》甫開始的幾頁中，莒哈絲寫了上述的話。她表示在寫情人之前，她已經提過自己少女時代的故事、主要就是她渡河時的故事。而在之前所寫過的，據她所述是那些清晰、非隱蔽的、在渡河這段故事中，她所忽略、忘記、隱藏起來的一些事

²¹⁵ 原文：“Ce que Duras apprend à son lecteur, c’est à s’interroger justement sur ce qu’est l’écriture... L’écriture lui rappelle l’origine archaïque, lui apprend qu’en « se dévoilant dans le gouffre ».” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.108) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 135。

²¹⁶ 原文：“L’histoire d’une toute petite partie de ma jeunesse je l’ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l’apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j’ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j’aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements.” (Marguerite Duras, *L’amant*. p.14 莒哈絲。《情人》。頁 11。

實，她想再藉由《情人》來談她原本避談的這些。若依據此段引文，先假設在《情人》之前的《抵擋太平洋的堤壩》為莒哈絲所說，是這段渡河故事中清晰、非隱蔽的階段，而《情人》則是為了要挖掘這些光亮之下的黑暗來看。首先可以發現，《抵擋太平洋的堤壩》內隱沒了一位哥哥。《情人》內莒哈絲放置了許多孩子大哥暴力行為的敘述，這個角色在另一本書中是完全消失的，《抵擋太平洋的堤壩》內有的是一位喜愛車子與槍械的兄長，若對照到《情人》中應該是較為接近小哥保羅的角色。而在《情人》中對於小哥的愛慕之心以及兩人的性接觸，也是在另一書中完全沒提及的。再看到另一個一對於情人的愛慾，《情人》中講述到了孩子和情人的性愛，另一書則是完全隱沒這部份、甚至是描寫蘇珊極度厭惡那位有錢人。莒哈絲在這段故事中，那些一直埋沒在心中的，是體內的情慾。從情慾的描寫中，莒哈絲一次次的回想第一次的性經驗，在回想的同時感知自己內心。愛慾來襲時的高潮如同海水浪潮一般無止境的襲來，除了從性愛上感到精神的自由解放以外，尚有體會短暫小死亡的瞬間，而這樣的衝擊也如同回到母體子宮內羊水一波波的撞擊一般。隨著慢慢被揭露的四個要素：母親、情人、水、死亡，來碰觸生命的本源，也正是為何，在《情人》系列中這四個要素反覆地被提及，並不斷的在敘述上出現差異。

再回到《物質生活》內、以「黑色團塊」為篇名的文中來看莒哈絲對於黑色團塊的看法：

在你相屬的生與死之間，面臨著一大團混沌。我經常感到已經處在並將要處在兩種狀況間的那種對質之中。我處在中間地位就把那已在的一大團混沌之物從中提出，轉移出來。我得把他打碎，這是一個需要花大力氣的問題。也需要手段靈活機敏。動作還要比你那方面更為敏捷快速，那一方面還沒有動手寫，一直停留在思想的高度上，永遠面臨消解的威脅，在即將出現的敘述的虛無飄渺

之中分解，將不會落實到寫作的層次上，艱苦地寫，它也是拒不接受的²¹⁷。

於是在要喚起本源，而尋找本質的寫作過程中，莒哈絲回歸到生命中最根本的生與死的問題。在黑暗團塊中，莒哈絲膠著於生與死之間，她希望靠著寫作來將自己從中拉出、並破除這團混沌，但沒有辦法。因為黑暗團塊波動極快，在動筆記敘下來之前，又產生了新一波的變動，以致無法記下這一切。「童年，封閉在這裡，被保存在「黑色房間」裡，並以這「心情間歇」的韻律方式，慢慢地一一剝下，放置在小說裡，表明再迂迴的文章及對話裡，及放入回憶的夜間檔案資料庫裡²¹⁸。」莒哈絲透過回憶童年，將保存在黑暗團塊內的回憶一次次地經由回想，希望將其記錄下來。而這之中造成黑暗團塊波動最大的因素之一，就是莒哈絲對於性經驗的回想。在和維康德烈談話時莒哈絲也曾說：「作家的身體就是慾望的身體，並在生與死、喧囂和寂靜間不停的相互呼喊著。²¹⁹」因為她認為必須要聆聽體內的慾望、聆聽身體發出的一切聲響，如果不懂身體的慾望，那就什麼都不懂了。聽從自己身體的聲音來寫作，靠著這股聲音來書寫。《物質生活》內也更清楚的說明這樣的觀念：「作家的身體也參與他們的寫作。作家在他們所在之地也會激發性慾。就像國王和有權勢的人那樣。男人，那就好比他們在和我們的頭腦一起睡覺，進入我們的頭腦，同時又進入我們的身體。對我來說，也不例外。²²⁰」藉著身體對性的渴望，帶動著自己的寫作。那股可以承襲一切慾

²¹⁷ 原文：“On a devant soi une masse entre vie et mort qui est dans votre dépendance. J’ai eu souvent ce sentiment de confrontation entre ce qui était déjà là et ce qui allait être à la place de ça. Moi au milieu, j’arrache, je transporte la masse qui était là. Je la casse, c’est presque une question musculaire. D’adresse. Il faut aller plus vite que cette part de vous-même qui n’écrit pas, qui est toujours dans l’altitude de la pensée, toujours dans la menace de s’évanouir, de se dissoudre dans les limbes du récit à venir, qui ne descendra jamais au niveau de l’écriture, qui refuse les corvées.” (Marguerite Duras *La vie matérielle*. p.33) 莒哈絲。《物質生活》。頁 36。

²¹⁸ 原文：“Enfance, close ici. Nouée, conservée dans la fameuse « chambre noire », égrenée indirectement, au rythme des « intermittences du cœur », reflétée dans les romans, avouée au détour d’un article, d’une conversation, remise dans les archives nocturnes de la mémoire.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.77) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 97。

²¹⁹ 原文：“Le corps de l’écrivain est un corps de désir, appelant, entre mourir et vivre, entre tumulte et silence.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.83) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 104。

²²⁰ 原文：“Le corps des écrivains participe de leurs écrits. Les écrivains provoquent la sexualité à leur endroit. Comme les princes et les gens de pouvoir. Les hommes, c’est comme s’ils avaient couché avec notre tête, pénétré notre tête en même temps que notre corps. Il n’y a pas eu d’exception quant à moi.” (Marguerite Duras *La vie matérielle*. p.87) 莒哈絲。《物質生活》。頁 101。

望，就如同《情人》內的孩子、儘管被週遭的人飭之以鼻、形容成小妓女，仍每晚順從自己身體的渴望，入到大宅內和情人發生關係。是以莒哈絲對於這樣的性關係描述上用了與死亡有關的字眼來表達到高潮的快意。然而並非僅在情節發展上才以死亡形容性愛，在《情人》內莒哈絲穿插自己真實寫作時的敘述也描述過堤岸大宅與死亡的關聯：

是這個地方使我繫懷，在我告別這段生活以後，而不是任何其他地方。我在堤岸單間公寓度過的時光，使這個地方映照著某種清爽新鮮的光線。至於堤岸的公寓，那是一個令人窒息的所在，與死亡非常接近，是暴力、痛苦、絕望和恥辱的所在。那就是堤岸的所在。在河的那一邊。過河就到²²¹。

在這裡莒哈絲談到當時和情人發生關係的公寓，是與死亡非常接近的地方。莒哈絲用了許多的負面詞：暴力（*violence*）、痛苦（*douleur*）、絕望（*désespoir*）和恥辱（*déshonneur*）一步步的加強死亡意象。接著再以河流那一邊、過河就到，來敘述這間公寓的地理位置。在本文第二章時也曾分析過河流在莒哈絲的筆下常常帶有死亡的意涵，可見，莒哈絲除了在性高潮上以死亡形容，也將發生性愛的地點—堤岸公寓比作是整體的死亡形象。在陳艷姜於《中外文學》發表的文章中也提到這條在堤岸邊的河流與慾望的關係：「它象徵了多層次的越界：法國小女孩的離開家庭，由小孩變成女人，在種族與殖民政治上，跨越了原先的界線。湄公河於是化身為她的慾望之流，氾濫淹沒所有的河岸、田野，最終成為她的創作泉源，泉湧不竭。²²²」在這間房內所發生的性關係以及這條河流滿載著莒哈絲的慾望、源源不止。於是莒哈絲透過對於性經驗的回想來帶動記憶，藉由此進入寫作、進入黑暗團塊的渦流之中。而黑暗團塊因

²²¹ 原文：“C’est là le lieu où plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l’exclusion de tout autre lieu. Les heures que je passe dans la garçonnière de Cholen font apparaître ce lieu-là dans une lumière fraîche, nouvelle. C’est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. Et tel est le lieu de Cholen. De l’autre côté du fleuve. Une fois le fleuve traversé.” (Marguerite Duras, *L’amant*. p.93) 莒哈絲。《情人》。頁94。

²²² 陳艷姜。〈慾望之流：莒哈絲的「中國情人」與書寫越界〉。頁95。

被這些情感觸動而產生變化，再觸動各次不同的回想，造成莒哈絲寫作出現多重版本的原因。而在這不斷形成迴圈的模式之下，莒哈絲欲藉此探討生與死的關係、藉由寫作，試圖尋找自己的本質。於是莒哈絲越寫越無法停止，只因每每她似乎要觸及時，就離它越來越遠：『有幾次，她說「我走向自殺，而我繼續不斷的寫書」、「因為寫作即是自殺的過程」。²²³』對莒哈絲來說寫作是自殺的過程，在這樣的過程之下，莒哈絲不畏死亡；反倒是希望能接近死亡，因為對她來說這樣是更接近她所想要找尋的本質。在一八九三年，莒哈絲晚年時對揚·安德烈亞（Yann Andréa²²⁴）說過：「我幾乎不會為了任何什麼東西而死，因為決定我為何物的本質將會隨著我走。所死的將只是這具軀殼。²²⁵」是以對莒哈絲而言死亡已不再是足以令人害怕的東西、而僅是軀殼的逝去。這一點在《中國北方來的情人》中，莒哈絲也透過女孩跟中國人的對話中表達了這觀念：『他們哭了起來。「然後，我們遲早會死掉。」「沒錯，愛情會和軀體一起葬進棺材裡。」「沒錯，棺材外邊，會有書本流傳。」²²⁶』剩下的是在邁向死亡的過程中，透過不斷書寫所能帶領自己找尋到的本源。這個本源不是上帝（Dieu），莒哈絲所要探尋到自我的最高源頭並非是涵蓋一切—上帝（Dieu）的概念，反而是將對上帝的希望盼能在書寫中化為文字：『相反地，她把對上帝的希望寄託在書寫裡。她探究字詞、逃脫句法的束縛、分解語言，她還揭露藏匿在「黑暗房間」的那些東西，就像上述那樣，她便開始寫下神聖不可侵犯的書寫痕跡。²²⁷』藉由揭露黑暗團塊—或者說透過書寫黑暗團塊，莒哈絲所要探尋到原初自我的最高處並非—上帝（Dieu），而是屬於她自己寫作的本質、自我的本質（essentiel）。「直到她臨終前她的故事都不斷

²²³ 原文：“« Quelque fois, dit-elle, on dit je vais me tuer, et puis on continue le livre. » « Parce que écrire, c’est se tuer. »” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.79) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 99。

²²⁴ Yann Andréa, 1952-, 法國作家。莒哈絲最後一位情人，在莒哈絲死前都一直陪伴著她。莒哈絲也曾出過以他為名的書：*Yann Andrea Steiner*, Paris, P. O. L., 1992。

²²⁵ 筆者暫譯。原文：“Je ne mourrai à presque rien puisque l’essentiel de ce qui me définit sera parti de moi. Resterait seulement à mourir que le corps.” (Laure Adler, *Marguerite Duras*. p.513)

²²⁶ 原文：“— Et un jour on mourra. — Oui. L’amour sera dans le cercueil avec les corps. — Oui. Il y aura les livres au-dehors du cercueil.” (Marguerite Duras, *L’amant de la chine du nord*. p.195) 莒哈絲。《中國北方來的情人》。頁 210-211。

²²⁷ 原文：“En échange, elle parie Dieu sur l’écriture. Elle traque les mots, déjoue les syntaxes, disloque la langue, attaque au passage ce qu’elle peut du grand recélé dans « l’ombre interne », et elle livre, comme ça, des traces de sacré.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.100) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 125。

地重複述說：只關於寫作。剩下的這存在、好奇心、討論、爭論以及和他人會晤，現今都被刪除、空白，她只朝著寫作的本質走去。²²⁸」就如同維康德烈最後所述，直到芭哈絲臨死前她仍繼續寫作，甚至因病昏迷過後，醒來的第一件事情也是寫作，只因她仍欲在軀體漸漸步向死亡之時，能夠用僅存的力量繼續寫作，在人生的最後也仍在追尋內在的本質。



²²⁸ 原文：“L’histoire donc devait jusqu’à la fin de ses jours se répéter : c’est d’écrire qu’il s’agit, le reste, l’existence, les curiosités d’autrefois n’auraient somme toute plus d’intérêt, les discussions, les querelles, et même les rencontres. Tout devrait maintenant s’élaguer, se vider, aller à cet essentiel où se trouve l’écrit.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.137) 維康德烈。《致芭哈絲—永遠的情人》。頁 173。

結論

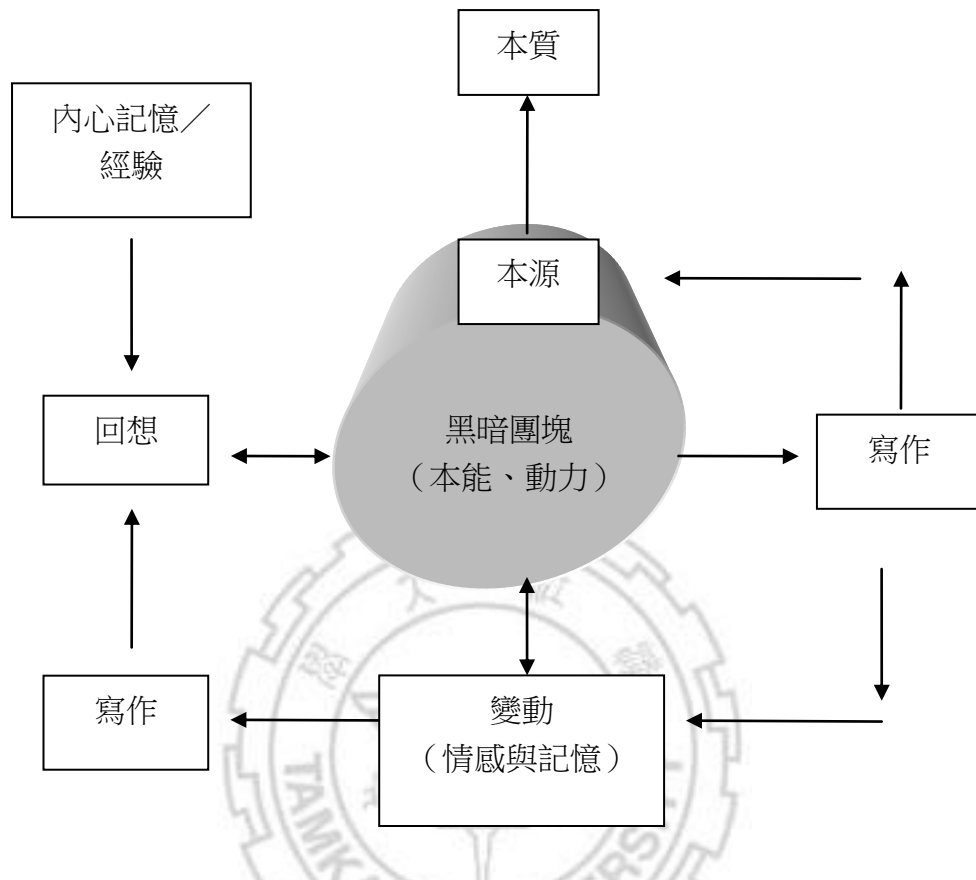
寫作－可謂是莒哈絲窮極一生追尋的事情。因為對她來說，寫作可以讓她更加確立生存的真实感、接近本源、認識本質。在這三部小說之中，從《抵擋太平洋的堤壩》內的蘇珊開始，莒哈絲便將自身的投影一點一滴的塞進劇情當中：母親一心一意修築堤壩的過程、蘇珊和富商相遇的事情，以及莒哈絲所欲描寫的童年點滴。再到《情人》以及《中國北方來的情人》，此兩本書內始提到與情人的性事，莒哈絲也真正的開始透過對往事的回想來探究本源。在書寫時，最難以加以描寫的即是性經驗、愛、以及死亡這些內心深處的情感－即本論文第二章所提的四種元素－母親、海、情人、死亡。在法文中這四種元素的音即十分相近 *la mère*、*la mer*、*l'amant*、*la mort*，並在《情人》系列中佔了很大的篇幅、或許應該說，在莒哈絲的生命中佔了很大的篇幅。這四元素囊括了莒哈絲的一生，在生死間流竄、密不可分：母親給予她生命，卻也隨時讓她感受到暴力的恐懼；大海伴隨著她童年生活，除了是沖垮堤壩一次次的兇手之外、也是童年生長在岸邊時生活不可缺的東西。同時，河流也是莒哈絲與情人相遇的重要地點，她也以一波波的海濤比喻性高潮的來襲；再到情人，認識情人後的女孩突破了許多禁忌：種族、年齡、性愛等，小女孩彷彿重生一般，但在跨越河流到了那充滿死亡意涵的堤岸公寓之後、認識情人並體驗性高潮的「小死亡」後，意識到自己開始老了、慢慢的步向死亡；最後到死亡，性高潮的小死亡意味著打破一切禁忌後之解放。而自母親與小哥死亡之後，莒哈絲便不再害怕死亡，甚至她認為寫作就是走向死亡，而她樂於走向死亡，因為死亡對她來說僅是軀殼逝去罷了，她的本質仍會留下。這四個要素實則密不可分，每個要素均同時含有生與死的意涵。在多重敘述之下，隨著對於母親、水、情人以及死亡這四個要件的揭露，生與死交織重疊、層層堆積，抽離任何一部份的話，在閱讀莒哈絲作品時便會變得不完整。因為正是這四個要素被從前她的所隱匿，直到寫《情人》時才慢慢地被揭露，在她內心之中不斷地在黑暗團塊間竄流。

本論文所探討的三部作品中，莒哈絲光文字敘述的呈現就有很大的不同。《抵擋

太平洋的堤壩》內，文字敘述如同一般小說，情節順序鋪陳、寫景、對話的呈現上分布均重，敘述者（narrateur）為第三方（即作者）；《情人》中的對話部份大為降低、省略了女主角的名字、敘述者和小說主角內的我（je）及小女孩三個角色開始混淆、敘事順序錯置跳躍、用字開始精簡、不時以單字呈現；《中國北方來的情人》內敘述者又重回到作者身上、同樣沒有女主角的名字、並以大量對話取代了情節描述。然而可以發現莒哈絲所描寫的部分其實是著重她在十五歲左右－也就是和情人相遇前後的事情。因為當時並沒有拍下照片，所以她一再的描寫，希望能夠重現當初和情人相遇那當下內心的激盪與愛戀。也因為沒有照片為證，很多次她甚至懷疑自己是不是真的有過這段戀情，所以開始透過回想，透過發生的這些事情所引發的感受進入到她的內心中，在書寫的主體和被描寫之物間不停往返（進入此書寫後，在回想的當下同時是感受者也同時被感受），因此不斷重複描寫。然而越描寫，所欲描寫之物卻在筆下一次次變形，在不同書寫層次上的變化，所著重描寫及忽略的部分不同，這些在描寫中被刪去或擦掉的部份，卻更顯現出欲描寫之物的輪廓。進而出現版本上的差異。

直到黑暗團塊的概念在《物質生活》中被明確定義後，筆者始了解，正是體內這物質，影響到莒哈絲的寫作，影響到她的回憶，影響到之後多重版本的出現。關於黑暗團塊與寫作的關係圖筆者以下列簡圖來表達：

〔表一〕黑暗團塊與寫作的關係圖



*筆者自製整理

從原有的內心記憶及經驗出發，回想時進入到黑暗團塊。黑暗團塊為一種本能、寫作的內在動能，於是因為情感變動、記憶開始刪減、進入寫作。寫作當下因黑暗團塊不時變動、此變動又反向影響著寫作及回想，於是又重回黑暗團塊間，可能在寫作同時變動也同步進行，因而造成回想的差異，再次影響寫作。使得在整個過程中寫作、回想、與黑暗團塊之間的相互作用形成迴圈。在不停往返之下，莒哈絲欲藉此探索深藏在黑暗團塊之後的本源，再追求何謂自身的本質。也因為莒哈絲每次回想時並非要回想當下外部客觀條件下的一切，而是自己最內心的那層悸動。在《情人》中她捨棄了華麗的文藻、架構性的編排、文字跳躍，希望能在書寫時擺脫文字框架下的束縛。也因此她打破了法文精準的文法句型，顛覆傳統法文，僅以回想當下內心迸現的字詞

書寫、跳脫修辭、用簡短的單字卻能讓讀者及自己即刻進入到欲描寫的情感中，如此才能呈現在書寫當下最真實的回憶。是以書中穿插了寫作時的內心與欲回想之回憶的內心，也多次出現了「我不記得了」、「想不起來了」、「或許」等等字樣。用最原始的文字、最誠實的表達，才能一次次的抽絲剝繭探訪內心。然而此舉卻遭受文界的批評，認為她是個瘋子作家、作品不知所云。克莉斯蒂娃也將她這樣的文字朝向憂鬱症來解讀。文評家往往是經由文字、書寫上的層次在評論莒哈絲的作品，然對莒哈絲來說，她所欲描寫的層次已經跳脫語言的框架、非文字層次可表達的了。因此莒哈絲的書寫往往以最精簡的文字，試圖從最根本的組成探觸原初，因若是以過多的文字包裝，或是深思熟慮、經編排才撰寫，則難以辨識自己所寫出來的是否真實；抑或是呈現出想給讀者看的、已經修飾過後的事情。正如莒哈絲自己在《物質生活》中提到：「在生活中，人們是看不到自己的，包括在鏡子虛假的投影中，所看到的無非是期望取得的自身組成的形象，最佳形象，即為拍照擺出姿態希圖重現自己全副武裝起來的那副臉面，如此而已。²²⁹」也正因人們在生活中看到的自己往往是已經經過修飾過後的，希望外人能夠看到的自己。是以為了探訪最原初的本質，莒哈絲必須以此下筆，追隨著內心最原始的聲音——她常說的，黑暗團塊常會發出的聲音——也就是內在最真實的反應。在一有情感波動時便趕緊下筆，雖然常常意識到情感波動迅速到她來不及下筆，但莒哈絲仍追著那股聲音寫下一切，希望有一天能找到聲音的源頭：「而莒哈絲所稱的文本就像是一種完全可以感知覺察的靈魂樂聲，在這樣的情境中每個人更能重新了解自己。²³⁰」追尋中所記錄下的一切、所有文本，除了《情人》系列內的蘇珊與孩子，甚至是《勞兒之劫》等其它作品的女主角，都是莒哈絲在感知到靈魂樂聲後所描寫出的自己。是以維康德烈說：「莒哈絲的故事不能像是其他故事般的讀法。人們只能在

²²⁹ 原文：“C’est soi qu’on voit le moins, dans la vie, y compris dans cette fausse perspective du miroir, au regard de l’image composée de soi qu’on veut retenir, la meilleure, celle du visage armé que l’on tente de retrouver quand on pose pour la photo.” (Marguerite Duras *La vie matérielle*, pp.113-114) 莒哈絲。《物質生活》。頁 135。

²³⁰ 原文：“Ce qu’elle, Duras, appelle des texts, c’est-à-dire des chants de l’âme, à peine perceptible, dans lesquels chacun se retrouve.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.22) 維康德烈。《致莒哈絲——永遠的情人》。頁 23。

她自身所處的神奇空間裡及「內在黑暗」之地所顯現出她的反射裡去讀她。²³¹」要了解莒哈絲的文字，不能朝著一般閱讀方法而行，而是要先理解到她寫作的邏輯，跟著她一起進入黑暗團塊之中，在這體會她跳躍式的文字敘述，才不會被異於一般作品的敘述方式所搞混，再進而從文字中投射出的莒哈絲自我，來了解她的作品。因為寫作在莒哈絲筆下，不再只是單純的創作，而是透過回想、黑暗團塊所產生的反應之下、從這反應帶動寫作的動機及慾望、下筆後發現難以追上一波波來臨的情感、然後再進入到黑暗團塊中試圖找尋源頭。這種過程形成不斷的迴圈，也跳脫了一般作家書寫的動機，而是透過重覆書寫，往返於書寫主體以及本源的通道之間，來探究自身最原初的本源與本質。藉此追求最完整的自身、找到屬於自我生命的圓滿狀態。



²³¹ 原文：“En ce sens, un récit de Duras ne peut être lu comme n’importe quel autre récit. On ne peut la lire que dans l’espace magique où elle se situe elle-même, dans ce lieu rituel d’où « l’ombre interne » laisse quelquefois apparaître de sa réverbération.” (Alain Vircondelet, *Pour Duras*, p.118) 維康德烈。《致莒哈絲—永遠的情人》。頁 148-149。

參考資料

外文專書

Adler, Laure.1998. *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard.

Alexandra Saemmer, Stéphane Patrice et Collectif. 2005. *Les lecteur de Marguerite Duras*. Paris : P.U.L.

Denès, Dominique. 2006. *Etudes sur L'amant ,Marguerite Duras*. Éditions Ellipses Marketing.

Duras, Marguerite. 1950. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard.

- .1974. *Les Parleuses, entretiens avec Xavière Gauthier*, Paris : Éditions de Minuit.
- .1987. *La vie matérielle*. Paris : P.O.L
- .1984. *L'amant*. Paris : Éditions de Minuit.
- .1993. *Ecrire*. Paris : Gallimard.
- .1994. *La vie matérielle*. Paris : Gallimard.
- .1994. *L'amour*. Paris : Gallimard.
- .2002. *L'amant de la chine du nord*. Paris : Gallimard.
- .2005. *Un barrage contre le Pacifique(Folio plus classique)*. Paris : Gallimard.
- .2008. *Cahiers de la guerre et autres textes*. Paris : Gallimard.
- .2012. *Le bureau de poste de la rue Dupin, entretiens avec François Mitterrand*. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel.1966. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard.

- .2001. *dits et écrits*. Paris : Gallimard.

Krisreva, Julia. *Soleil Noir*. Paris : Gallimard, 1987.

G. Buffon.1934, *Pages Choisies*, Paris : Librairie Larousse.

- . *l'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*. Paris Imprimerie Royale, tome 2,
- . *l'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*. Paris Imprimerie Royale, tome 4,

Guillo, Gisèle. 1996. *Un barrage contre le Pacifique : résumé, personnages, thèmes*. Paris :Hatier.

Milon, Alain. 2008. *Bacon. L'effroyable viande*. Paris : Encore Marine.

— . 2005. *L'écriture de soi : ce lointain intérieur*. Paris : Encore Marine.

Miriaux, Jean-Philippe. 1996. *L'autobiographie-écriture de soi et sincérité*. Paris : Nathan.

Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

Vircondelet, Alain.1995. *Pour Duras*, Calmann-Lévy, Paris.



外文期刊論文

Anny Mavambu-Ndulu, B.A, « Autobiographie et pluralisme identitaire chez trois femmes-écrivains francophones : Marguerite Duras, Nina Bouraoui et Ying Chen », Texas Tech University, May 2004.

Assouline, Pierre. « La vraie vie de Marguerite Duras », *Lire*, n°193, octobre 1991.

Beaulier, Julie. « L'entrécriture dans l'oeuvre de Marguerite Duras, texte, théâtre, film ». Université de Montréal. Avril 2007.

Drissi, Hamida. « L'Orient fantasmé de Marguerite Duras : figures du métissage et influences des philosophies asiatiques », Université du Québec à Montréal. 2009.

Laurin, Danielle. « L'impossible vérité sur Marguerite Duras », *Lire*, n°542, juin 1998 .

Ibrahim, Annie, « la notion de moule intérieur dans les théories de la génération au XVIIIe siècle », *Archives de philosophie* 50, pp.555-580, 1987

Kajsa Leo, « Le langage durasien dans un roman et dans sa version filmique – Une comparaison entre le roman *l'Amant* de Marguerite Duras et son adaptation cinématographique de Jean-Jaques Annaud » Université de Lund. 2012.

Marin, Louis et Vincenzo Castella, « mémoire sans souvenir », *Traverses, L'archive*, N°36. PP.132-133

Patricia Martinez Garcia, « *L'amant* de Marguerite Duras : récit autobiographie, récit origines, Eros et écriture », Thélème. *Revista Complutense de Estudios Franceses*, 22, pp61-70. 2007.

Sylvie HACIK ZAMARON, « une approche de l'autobiographie : reprises et variation dans les écrits de l'enfance chez Marguerite Duras », Université Paris-Sorbonne, Novembre 2012.

中文書籍

李亞凡。2006。《杜拉斯——一位不可模仿的女性》。北京：人民文學出版社。

胡品清。1984。《法國文壇之「新」貌》。台北：華欣文化。

勞爾·阿德萊。2006。《莒哈絲傳》。袁筱一譯。聯經。

揚·安德烈亞。2007。《情人杜拉斯》。胡小躍譯。北京：作家。

菲力普·勒熱納。2001。《自傳契約》。楊國政譯。北京：三聯。

瑪格麗特·莒哈絲。2006。《情人》。王東亮譯。台北：允晨文化。

—。2006。《中國北方來的情人》。葉書雁譯。台北：聯經。

—。2006。《寫作》。桂裕芳譯。台北：聯經。

—。2011。《物質生活》。王道乾譯。上海譯文出版社。

維康德烈。2007。《致莒哈絲——永遠的情人》。陳姿伊譯。允晨文化。

鍾文音。2003。《情人的城市：我和莒哈絲、卡蜜兒、西蒙波娃的巴黎對話》，玉山社。

中文期刊

古蒼梧；黃愛玲。1993。〈中國北方來的情人〉，《聯合文學》，N°9 Vol. 3，頁 36-93。

朱崇儀。1997。〈女性自傳：透過性別來重讀/重塑文類〉。《中外文學》，N°26 Vol. 4，頁 133-150。

陳艷姜。2001。〈慾望之流：莒哈絲的「中國情人」與書寫越界〉。《中外文學》，N°30 Vol. 4，頁 91-105。

黃心雅。〈東方論述與當代西方女性書寫：莒哈絲、桑塔格與湯亭亭的中國想像〉，《女學學誌》，N°13，2002，頁 141-177。

張淑麗。1999。〈書寫不可能：西蘇的另類書寫〉。《中外文學》，N°27 Vol. 10，頁 10-29。

楊凱麟。2011。〈傅柯哲學中的文學布置與折曲〉。《國立政治大學哲學學報》。N°25，頁 69-100。

蔡俊璧。1978。〈法國新小說簡介〉。《中外文學》，N°7 Vol. 2，頁 104-139。

蔡淑玲。1999。〈莒哈絲時空異質的影像書寫〉，《中外文學》，N°27 Vol. 9，頁 128-151。
—。2002。〈聽，那萬流聚匯的「中界」——從克莉絲蒂娃的「宮籟」探主體的異化與論述的侷限〉，《中外文學》，N°30 Vol. 8，頁 158-182。
—。2008。〈「造境」的美學與倫理——莒哈絲、白朗修與列維納斯〉，《中外文學》，N°37 Vol. 3，頁 9-43。

蘇子中、蔡淑玲。〈書寫與主體性：書寫布朗秀的書寫經驗〉，《中外文學》，N°25 Vol. 5，1996，頁 60-78。

蕭媽媽。1996。〈我書故我在一——論西蘇的陰性書寫〉。《中外文學》，N°24 Vol. 11，頁 56-68。

附錄一 瑪格麗特·莒哈絲出版作品一覽表

Les Impudents, Paris, Plon, 1943 ; Gallimard, 1992.

La Vie tranquille, Paris, Gallimard, 1944.

Un barrage contre le Pacifique, Paris, Gallimard, 1950.

Le Marin de Gibraltar, Paris, Gallimard, 1950.

Les Petits chevaux de Tarquinia, Paris, Gallimard, 1953.

Le Square, Paris, Gallimard, 1955.

Moderato Cantabile, Paris, éd. de Minuit, 1958.

Dix heures et demie du soir en été, Paris, Gallimard, 1960.

Hiroshima mon amour, Paris, Gallimard, 1960.

Le Ravissement de Lol V. Stein, Paris, Gallimard, 1964.

Théâtre I : Les Eaux et Forêts - Le Square - La Musica, Paris, Gallimard, 1965.

Le Vice-Consul, Paris, Gallimard, 1965.

L'Amante anglaise, Paris, Gallimard, 1967.

Détruire, dit-elle, Paris, éd. de Minuit, 1969.

Abahn Sabana David, Paris, Gallimard, 1970.

L'Amour, Paris, Gallimard, 1971.

Ah! Ernesto, Paris, François Guy-Vidal et Hatlin Quist, 1971.

India Song, Paris, Gallimard, 1973.

Nathalie Granger, suivi de *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973.

Les Parleuses, entretiens avec Xavière Gauthier, Paris, éd. de Minuit, 1974.

Le Camion, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, éd. de Minuit, 1977.

Les Lieux de Marguerite Duras, en collaboration avec Michelle Porte, Paris, éd. de Minuit, 1977.

Le Navire Night, suivi de *Cesarée*, *Les Mains négatives*, Aurélia Steiner, Paris, Mercure de

France, 1979.

Véra Baxter ou Les Plages de l'Atlantique, Paris, éd. Albatros, 1980.

L'Eté 80, Paris, éd. de Minuits, 1980.

Les Yeux verts, Paris, *Cahiers du cinéma*, n°312-313, juin 1980 et nouvelle édition, 1987.

Agatha, Paris, éd. de Minuit, 1981.

Outside, Paris, Albin Michel, 1981 ; nouvelle édition, P. O. L., 1984 ; Gallimard, coll. « Folio » n° 2755.

Savannah Bay, 1^{er} éditions, 1982, 2^e édition augmentée, Paris, éd. de Minuit, 1983.

L'Amant, Paris, éd. de Minuit, 1984.

La Douleur, Paris, P. O. L.; Gallimard, , 1985

La Musica deuxième, Paris, Gallimard, 1985.

Les Yeux bleus Cheveux noirs, Paris, éd. de Minuit, 1986.

La Pute de la côte normande, Paris, éd. de Minuit, 1986.

La Vie matérielle, Paris, P. O. L., 1987.

Emily L., Paris, éd. de Minuit, 1987.

La Pluie d'été, Paris, P. O. L. ; Gallimard , 1990.

L'Amant de la Chine du Nord, Paris, Gallimard, 1991,.

Le Théâtre de l'Amante anglaise, Paris, Gallimard, 1991.

Yann Andrea Steiner, Paris, P. O. L., 1992.

Ecrire, Paris, Gallimard, 1993.

Le Monde extérieur, Paris, P. O. L., 1993.

C'est tout, Paris, P. O. L., 1995.

La Mer écrite, photographies d'Hélène Bamberger, Paris, Marval, 1996.

Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993, Gallimard, 1997.

Théâtre IV : Véra Baxter, L'Eden Cinéma, Le Théâtre de l'Amante anglaise, etc., Paris, Gallimard, 1999.

附錄二 國內外相關碩博士論文一覽表

- 吳偉璋，《瑪格麗特·杜哈絲的六篇敘事之研究：《夜航-撒迦利亞-手的印記-奧蕾莉亞·史坦尼-奧蕾莉亞·史坦尼-奧蕾莉亞·史坦尼》》。台北：輔仁大學法國語文學院碩士畢業論文，2009。
- 林佳蓉，《閱讀莒哈絲文本中的地理想像與權力配置》。國立暨南國際大學外國語文學院碩士論文，2004。
- 陳姿伊，《莒哈絲《勞兒之劫》之劫》。台北：淡江大學法國語文學院碩士論文，2008。
- 程鳳屏，《La variation dans les œuvres de Margurite Duras》。巴黎第八大學現代文學博士論文，1999。
- 黃婷婷，《自我形成的不斷衍生：柯麗特《金粉世界》和瑪格麗特·莒哈絲《中國北方情人》》。國立暨南國際大學外國語文學院碩士論文，2004。
- 楊小櫻，《新式自傳及女性的「我」：在莒哈絲[M. Duras]的小說《情人》》。台北：輔仁大學外國語文學院碩士論文，1995。
- 鄧家均，《莒哈絲，《情人》中亞洲男人的再現》。台北：淡江大學法國語文學院碩士論文，2004。
- 盧嘉麟，《解構父權意識形態：瑪格麗特·莒哈絲的踰越的身體在《情人》以及《中國北方來的情人》之研究》。台中：靜宜大學英國語文學系碩士論文，1999。
- 蘇郁雅，《瑪格麗特莒哈絲的《廣島之戀》與《情人》中的書寫、創傷與性意識》。國立暨南國際大學外國語文學院碩士論文，2004。