

## 《廣島之戀》底下被忽略的男性主體

中央大學藝術學研究所 黃士誠

……我遇見你。  
我記得你。  
你是誰？  
你害了我。  
你對我真好。  
我怎麼會懷疑這座城市生來就適合戀愛呢？  
你中我的意，多了不起的事情，你使我高興。  
突然，何等的緩慢。  
何等的溫柔。  
你不可能明白。  
你害了我。  
你對我真好。  
你害了我。  
你對我真好。  
我有時間。  
我求你了。  
吞噬我吧。  
把我弄得變形，直至醜陋不堪。  
你為什麼不這樣？  
在這座城市裡，在今夜這個與其他夜晚如此相似的良宵裡，你為什麼不這樣？  
我求你了……<sup>1</sup>

### 一、前言

Marguerite Duras (1914-1996) 寫了劇本，Alain Renais (1922-) 在 1959 年拍了《廣島之戀》。故事發生在 1957 年，八月，廣島。在二戰過後的第 12 年，關於雷奈試圖再現的，是永遠不會再重覆的戰爭，永遠不會再有的愛情，還有等待被救贖的傷痛。在芭哈絲的書寫下，或許在滿是情慾流轉與塵埃瀰漫的廢墟裡，藉由雷奈的影像，可以發掘男女主角間情愫角力的新詮釋。愛情像場戰爭毀壞一切，重新滋養一切再毀壞一切的隱喻似乎可以視為這部電影的母題，摻雜著

<sup>1</sup> Marguerite Duras, 《廣島之戀》，譚立德譯（臺北：聯經，2006），頁 40-41。

再現的極限、拾取過的記憶與遺忘、不能面對的過往，還有從未離開陰霾的自我，在在地豐富視覺呈現裡的語彙內容。不管是從後殖民論述、女性主義、或新浪潮、新小說的觀點切入，我們總是遺忘男性的存在，或者是因為我們太習慣於男性的存在，關於文本的詮釋總是圍繞在女性意識自覺上，如果能夠藉由重新閱讀女性客體分析，找回遺落的男性情感主體部份，像是雖然在電影中處於被動的位置，實際上卻掌握了牽引 Riva 情感的線，不僅止於不斷追逐 Riva 身影的男子。在窺探 Riva 內心世界的同時，似乎也能連結於德國情人與日本情人之間的情感投射，是三個主體認同之間的相互轉換，開啟內在空間的意識交流。《廣島之戀》以戰爭包裝愛情，如同 Kristeva 說：「歷史的瘋狂狀態是為了個人情感狀態而存在的」<sup>2</sup>，在此以雷奈的視覺風格、Debbie Glassman 與 Kristeva 的文本作為出發，更進一步地追尋日本男人的男性氣概。

## 二、電影語言與男性氣概

雷奈所屬的河左岸派，主要是一群在塞納河南岸聚集的創作者，偏重文學，喜歡處理潛意識與複雜時序交錯的時空關係。經歷過戰爭，因此也對戰爭的記憶與傷痕難以忘懷，戰爭的暴力與人性的折磨更是創作的來源。以如詩如畫的構圖與攝影機運動，加上蒙太奇剪接手法，使用對比、交叉與並列的方法來呈現敘事。採用 Bertolt Brecht 在史詩劇場 (*Epic Theatre*) 提出的「疏離」(*Verfremdungseffekt*) 理論，不時以疏離的手法保持美學距離的技巧，不鼓勵對角色認同，所以對角色背景及個性提供的資訊很少，沒有名字，沒有清楚的職業，沒有記憶或社會關係。<sup>3</sup> 以自省式的敘事，省略、插入不相關鏡頭，不斷出現的標語與節奏的轉變都在提醒觀者媒介的存在，電影與敘事不過都是種幻覺，愛情也是。雷奈處理的不只是記憶，還有遺忘。記憶如何影響生活，如何汲取斷片破碎的本質，記憶的失落與省略，甚至是遺忘的可能。影像的詮釋進而轉向思維上的反覆論證，兩個戰爭、兩種死去、侵略他國而遭受原子彈迫害的日本人民與被德國迫害而殘殺軍官的法國人民，如此多重的比對，是雷奈對戰爭的感慨，並且成為河左岸派創作裡最為鮮明的主題。他認為時間的依據是人的感知和意識活動，並非物理、線性單向的。剪接手法看起來如同意識流般地漫無目的，實際上卻異常精準流暢，將非線性的時間所映照的心理活動呈現得鮮明活潑。

在芭哈絲書寫的劇本下，將女性作為電影的主體敘事，於是針對性別的探討自然是不可避免。在 Laura Mulvey 對電影裡女性形象所指出的反轉，就心理層

<sup>2</sup> Julia Kristeva, *The Pain and Sorrow in the Modern World: The Works of Marguerite Duras*, PMLA, 102:2 (March 1987): 138.

<sup>3</sup> Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, edited and translated by John Willett (New York: Hill and Wang, 1964).

面而言，電影機制是建立在父權體制運作上。<sup>4</sup> 在《廣島之戀》裡的女性主體，對於傳統性別意識最大的抗拒，在於掌握「凝視」的權力，女性在「凝視」下總是淪為「受制於男性單性單向的眼光中——所謂社會上具決定性的規範裡」，成為被觀看及不具主體性的客體。於是當女性可以主動「凝視」，並且抗拒「被凝視」，便鬆動了父權體制，Laura Mulvey 認為主流電影由父權潛意識所形構，是建立在男性為本位的言說與敘事觀點上，於是電影直接操作了社會體制內關於性別差異的既定詮釋。<sup>5</sup>

在一個由性的不平衡所建構的世界裡，觀看的快感已在「主動／男性」和「被動／女性」之間被加以割裂。女人作為影像，男人作為觀看的運載者。<sup>6</sup>

在此我們可以先試圖了解，所謂傳統的性別意識論述下的男性主體，在社會預期之中的形象為何，以及這樣的形象如何遭受女性主義的反抗。

男性保守主義認為男女有內在本性不同的本性，……男人與女人的本性限制了他們一般能有的行為模式與態度。……男性採取主動攻勢尋花問柳，……他們喜怒哀樂不形於色，傾向於靠女人來滿足他們親密的感情需求。<sup>7</sup>

依據 Judith Butler 的說法，認為性別本身是社會建構，提出「性別操演」的概念，強調性別不是變化自如的角色轉換，但卻可以用諧擬、嘲弄、扮裝的概念來鬆動陽具中心理論，意圖顛覆打亂那個原先就堅固無比的異性戀建制，是異性戀機制下「強制而又強迫的重複」。<sup>8</sup> 她認為性別是一幕「戲」，是做為一種微妙與政治的表演，它向分裂、自我諧擬、自我批判與自然的誇張展示開放，在其極度誇大中，揭露了「自然」（即生理性別中男女二分法）是相當虛幻的。<sup>9</sup>

……性別（gender）既不是名詞，也不是一組自由浮動的屬性（free-floating attributes），因為我們都目睹過性別具體而實質的效果，而這些都是規律的實踐性別一致性（gender coherence）中刻意操演生產出來的。因此，在我們所繼承的實體形上學的論述裡，性

<sup>4</sup> Laura Mulvey, 〈視覺快感與敘事電影〉, 林寶元譯, 《電影欣賞》第 42 期 (臺北: 國家電影資料館, 1989)。

<sup>5</sup> 同註 4。

<sup>6</sup> 同註 4, 頁 25。

<sup>7</sup> Kenneth Clatterbaugh, 《男性氣概的當代觀點》, 劉建台、林宗德譯 (臺北: 女書文化出版, 2003)。頁 45。

<sup>8</sup> Judith Butler, *Gender Troubles: Feminism and Subversion of Identity* (London & New York: Routledge, 1999)。

<sup>9</sup> Ibid 8。

別證明是操演的 (performative)，並且建構著它所企圖要宣示的認同 (identity)。在這樣的意義下，性別永遠是一種不斷進行中的行動 (a doing)，雖然該行動的主體，並非傳說中那個存在於該行為之前的主體。<sup>10</sup>

既然性別如同衣著可以自由脫換，成為一種如同遊戲般的扮演，以參加舞會的姿態進入主流建構下的電影，那我們似乎也可以用另一種眼光來觀看，去除女性主體敘事之後，那被螢光幕所留下的男性角色，鄙棄傳統男性意識的論述，便可以用「性別操演」的角度切入，於是將視野從 Riva 身上拉到日本情人，以下將就他的男性位置加以分析。

### 三、電影敘事下的主體轉變

在提及日本情人之前，先就德國情人形象加以說明，以他作為法西斯的身份認同，更進一步說明德國情人在《廣島之戀》的男性形象，是如何被後來的日本情人形象所置換。在 Klaus Theweleit 對法西斯男性的心理焦慮所指出的論點裡，他認為法西斯對女性的恐懼主要是來自於對「溶化」所產生的畏懼，回到前伊底帕斯時期來說，小孩與母親融為一體的状态。<sup>11</sup> 在這一時期，母體如同深淵將小孩吸納吞吐其中，兩者緊密結合，因此小孩無法分辨母親作為慾望的客體與自己作為慾望的主體間的區別何在，在前伊底帕斯時期，他沒有意識到自我的獨立性，從此慾望便隱身起來，成為日後恐懼的來源。也就是說，法西斯男性對於「液狀、溶化的」的形態感到害怕是因為與「男性自我」場域的威脅連結在一起。<sup>12</sup> 而這樣的恐懼要如何得以開脫，其後會加以說明。

在影片開頭的部份，關於身體的物質性都先暫時隱形起來，只有破碎的身體橫陳畫面，粗糙地磨擦彼此。粉塵滿佈的身軀是二戰後頹敗肢體的隱喻，手臂上的膚色黑白交纏，滲出汗珠的肌理像是洗盡之前塵霧瀰漫的畫面，其中若有似無的情慾曖昧流動，如同在戰爭裡重生的腐敗物質，褪去原來質地生硬的皮層，留下煥然一新的透明質地。

#### 1.

妳在廣島什麼也沒有看見，一無所有。<sup>13</sup> 【圖 1】

<sup>10</sup> Ibid 8, p. 24-25.

<sup>11</sup> Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, vol. 1 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. xiii.

<sup>12</sup> Ibid 11, p.xvii.

<sup>13</sup> Marguerite Duras, 《廣島之戀》，譚立德譯（臺北市：聯經，2006），頁 20。

《廣島之戀》同時也承襲「新小說」對「物」的觀看，強調「物」的意象，鏡頭抓緊看似無意義、近抽象的物件局部，或展示與主體無關的客觀事物，像是紀念碑、醫院、病人等都當成是物件，觀者有時以鏡頭直接觀看，有時透過主角來窺探物的世界，介入一種主觀的心理活動。

我，是的，妳會把我看得一清二楚。<sup>14</sup>【圖 2】

這便是一種全然透明，沒有任何阻隔的物的觀看。關注在日本情人身體的物質性，是一面可穿透的牆。女主角從他光滑如絲的肌膚開始觀看，不同於男性身體的陽剛古銅，日本情人的黃種皮膚在燈光的安排下反而顯得白皙，雷奈刻意安排這個有點「西方化」的亞洲男性，在莒哈絲的說法當中，不管我們願意與否，都會掉入「異國情調」的陷阱，並且會受到所有「異國情調」都不由自主必然具備的種族主義影響。<sup>15</sup> 因此刻意縮短兩人之間的外貌差距。在此 Riva 的觀看便轉移到他的手掌之上。

她異常專注地瞅著他的雙手。……猛然間，一個年輕男人的軀體浮現在他躺著的位置上，取代了他。這軀體雖然以同樣的姿勢躺著，但已瀕臨死亡，而且是躺在烈日當頭的河岸上。（房間裡光線十分昏暗）。這個青年奄奄一息。他的雙手長得也很美，同日本人的那雙手神似得出奇。這兩隻手因臨終的痙攣而抖動。<sup>16</sup>【圖 3、4】

這裡預定了作為男性的主體必先經過死亡，影像此時切換到德國情人躺臥的身體，不斷地從嘴巴流出鮮血，意味著傳統男性氣概的死去，德國情人象徵的陽剛，即是做為法西斯美學下對於男性氣質的崇拜，穿著軍服的身體，迷戀的是群眾的操控、服從的行為與容忍的耐力。以法西斯美學做為傳統男性的論述再適合不過，表現對形象粗獷有力的要求，以及對女性的強烈排斥，棄絕任何女性化的特質，以男性的身體做為武器。<sup>17</sup> 在 Hal Foster 對男性形象的論述裡，認為那是對法西斯份子內心焦慮的投射作用。他們害怕並輕視「零碎的、液狀的、分散的、矮化的、以及任何所謂女性化的特質」，<sup>18</sup> 是一種害怕喪失權力的心理反射。即是害怕落入與女性一樣同等無能的地位。如同武器的身體，不只在於與女性有所區別，更在於其帶著不可侵犯的權威。於是在此德國的情人的死去，便是象徵權威的消亡，以柔弱細膩的男性氣質取代原來剛強的身體，指涉亞洲男性地位，在東方的後殖民論述裡，把亞洲陰柔女性化，或許也就是何以日本情人能夠吸引西

<sup>14</sup> 同註 13，頁 42。

<sup>15</sup> 本句引自 Julia Kristeva 對 Duras 文本之詮釋。Julia Kristeva, *The Pain and Sorrow in the Modern World: The Works of Marguerite Duras*, PMLA, 102:2 (March 1987), p. 142-143.

<sup>16</sup> Marguerite Duras, 《廣島之戀》，譚立德譯（臺北市：聯經，2006），頁 53。

<sup>17</sup> Hal Foster, *Amour Fou*, in *October*, 56 (Summer 1991), p. 95.

<sup>18</sup> *Ibid* 17, p. 96.

方主流女性。

「我想再見到妳。」

她做了個「不」的手勢

「我想再見到妳。」

稍停片刻，愛情復萌的片刻。

「我想再見到你。」

他們在旅館的走廊上。

「一想到幾個小時以後就再也見不到你…永遠也見不到妳了……

我……」

他目送她離去，也許在微笑。<sup>19</sup>

……

「是的，事情很多，尤其是下午。」<sup>20</sup>

……

「不，妳不必害怕。」<sup>21</sup>【圖 5】

在這一連續的情結發展中，我們可以看出他從原來的被動逐漸轉向主動的趨勢，他是個工程師，也搞政治，所有技術都是國際性的，關鍵在於諳於世故，不管他的國籍為何，他都能夠穿梭自如，在對待生活方面，也沒有採取玩世不恭的態度，他熱衷於自己的生活，不緬懷過去逝去的青春，對自己充滿信心，既沒有大獻殷勤的風流，也不是不修邊幅的無聊上班族，並非熱於追逐美色，雖然他有完美的妻子與家庭，卻仍然需要新鮮感，但不是以「專討女性歡心」為主的男人。菖哈絲對他角色的設定在於從來沒有經歷過女人愛戀的男人，是不懂愛情的，也可以說，他不是真正的男人。或許我們知道他的生活平實，他熱於工作，與妻子相敬如賓，婚姻平淡似水，因此在邂逅 Riva 之後，加上「異國情調」的迷思，便為平靜的生活帶來刺激，這樣的樂趣足以放棄工作，讓日本情人落入小情小愛裡，抗拒著傳統男性以工作為主的思維。最後，他對 Riva 說著不必害怕，懷著誠摯而熾烈的感情，即是努力地把握當下彼此相處的時光。他知道，這樣深刻的愛戀不曾有過，在此，他不是一個真正的男人。

## 2.

妳在地下室的時候，「我」已經死了？<sup>22</sup>【圖 6】

這個時候的日本情人以德國情人的人稱，與 Riva 進行一場關於救贖的對

<sup>19</sup> Marguerite Duras，《廣島之戀》，譚立德譯（臺北市：聯經，2006），頁 82。

<sup>20</sup> 同註 19，頁 103。

<sup>21</sup> 同註 19，頁 112。

<sup>22</sup> 同註 19，頁 118。

話，對於不敢面對的回憶，日本情人把自己帶進她的回憶中，陪同她一起經歷那段在 Nevers 的歲月，將那個困在 Nevers 的 Riva 帶到日本的廣島。Glassman 指稱這樣的對話是穿梭在過去與現在的時間裡，日本情人假裝成德國情人為的是不斷喚起 Riva 的回憶，但事實上，Glassman 認為此時的 Riva 把死去的德國情人還當成活著一樣，是一種與德國情人合而為一的心理狀態，這裡的女性主體是消失的，被法西斯男性所吸納，即是女性主體尚未覺醒。以阮若缺對《廣島之戀》的解讀，說明 Riva 的移情作用強烈，才使得日本情人陷入她的幻想裡：

由於移情作用，她看著日本男人的手，突然間，這個男人的身體，變成橋下那個德國情人的化身，而男主角也被感染了。<sup>23</sup>

或許在此詮釋的另一個角度，可以說是日本情人有自覺地化身為德國情人，以上敘述說明日本情人等同女性的位置，他明白 Riva 的痛苦，知道 Riva 等待的其實是一種救贖與能夠面對過去，雖然看起來她既堅強並且來去自如，也因為她是主動離開的人，使得在這段關係裡位居上風，但其實 Riva 心裡無法癒合的傷痛，卻只能藉由日本情人的化身進而復原，所以我們可以說，他仍然掌握了最能夠牽動 Riva 思緒的點，並且溫柔地撫平了她的悲痛。

只有我知道！只有我一個人知道！<sup>24</sup>【圖 7】

在日本情人得知沒有人知道 Riva 的這段往事，簡直欣喜若狂。Glassman 提到的是：「日本情人沒有述說廣島的故事。他不在那邊。（他的故事就是她的故事）。他的目標是想要知道女主角的全部而完全擁有她。他耽溺於自己說故事的能力」<sup>25</sup>，作為這部電影的男性，在他看來不過是為了征服即將離開的女人，就傳統男性特質說到：

男人具備許多女性主義者大加撻伐的一切特性；他們是具侵略性的、支配的，並且是逞強好勝的。<sup>26</sup>

於是這便無關乎愛情本身，不過是權力運作的機制，以 Foucault 的論述來說，男性征服女性是一種「扭轉異常」與「強制規範」的過程，是集體規訓的權威意識。<sup>27</sup> 這樣的詮釋似乎簡化了《廣島之戀》中更深沉的情感交流，就 Riva

<sup>23</sup> 阮若缺，〈《廣島之戀》中的回憶與遺忘〉，《女性心／靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，簡瑛瑛主編（台北：女書文化出版，2003），頁 375。

<sup>24</sup> Marguerite Duras，《廣島之戀》，譚立德譯（臺北市：聯經，2006），頁 141。

<sup>25</sup> Debbie Glassman, *The Feminine Subject as History Writer in Hiroshima Mon Amour*, in *Enclitic*, 5:1 (Spring 1981), p. 49.

<sup>26</sup> Kenneth Clatterbaugh,《男性氣概的當代觀點》，劉建台、林宗德譯（臺北：女書文化出版，2003），頁 50。

<sup>27</sup> Michel Foucault, *Discipline and punish: the birth of the prison*, translated from the French by Alan

原本那一生都不能平復的痛，卻能在他鄉得以拯救，那已然超越只是被征服的女性主體，而在日本情人在自我轉化為認同他者（德國情人）之時，也非純粹只止於滿足自己佔有的慾望，更重要的是他清楚了解到，年約四十的他如果錯過 Riva，也就錯過此生僅有一次的愛戀，再沒有人能夠令他如此瘋狂。

### 3.

我講述了我們的故事，  
瞧，這件事是可以對別人講述的。  
十四年了，我對不可能的愛情……已經找不到感覺了。  
自從離開內韋爾以來。  
瞧，我把你忘得一乾二淨……  
——我把你忘得一乾二淨了。  
看看我吧。<sup>28</sup>【圖 8】

Riva 此時也轉變自我認同，成為一個他者，以旁觀的角度凝視鏡中的自我反射，已能夠全然面對過往，一旦能夠言說，便不再是一個不可能的再現，於是關於歷史的書寫便能夠被完整回溯，老舊的法西斯男性已被拋棄，Riva 的女性自覺藉由日本情人扮演的男性氣質（他扮演著傳統男性氣質，也扮演著東方陰柔氣質）獲得重生，我們或許可以說女性自覺在《廣島之戀》藉由男性扮裝復甦。

留在廣島吧。<sup>29</sup>【圖 9】

在一場你跑我追的愛情角力之後，日本情人能夠說出這樣的話語，似乎已表明他的決心，一個有家室的人如果只是單純地想要享受當下的美好，就不會試圖去延續當下，日本情人知道這樣的自己沒有立場，於是當他表明了請求 Riva 留下，同時也暗示著他有離開平靜生活的意念。從阮若缺的論述裡，男女主角的情境似乎有著更多的探討空間：

影片結束前，出現另一個日本男人，場景與男女主角初相逢時雷同，那人與女主角攀談，這似乎意味著將來再碰到類似情境時，女主角那永遠無法治癒的疤痕，又會再度被撕開，再度地滲血、疼痛……週而復始。<sup>30</sup>

---

Sheridan (New York: Pantheon Books, c 1977).

<sup>28</sup> Marguerite Duras, 《廣島之戀》，譚立德譯（臺北市：聯經，2006），頁 153。

<sup>29</sup> 同註 26，頁 155。

<sup>30</sup> 阮若缺，〈《廣島之戀》中的回憶與遺忘〉，《女性心／靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，簡瑛瑛主編（台北：女書文化出版，2003），頁 380。

他指稱雷奈這樣的安排，說明 Riva 的疼痛尚在，但在 Riva 與另一個日本男人的互動當中，我們卻能夠明顯察覺她的心不在焉，而將目光完全投射在日本情人的身上，這是 Riva 與日本情人間的彼此試探，即便他救贖了她，然而在其他外力的介入下，是不是這樣的愛足以面對一切，包括離開與否、或是拋棄家庭等等。在如此擺盪的心理下所透露出的，便是這兩個人對彼此的認真，是唯一一次的邂逅，是此生不會再有的機會，並非所謂週而復始的過去重演。

#### 4.

Riva：「廣——島，這是你的名字。」

日本情人：「這是我的名字，是的。」

日本情人：「妳的名定是內韋爾，法—國—的—內—韋—爾。」<sup>31</sup>

#### 【圖 10】

做為主體認同的稱謂呼喚終於易主，Riva 最後終於可以拋棄那羈絆她十四年的德國名字，而改口喊出廣島，那原先不能被聽見的，結尾時仍舊有其展示空間，那最先死去的男性主體位置，在日本情人的扮演下被取代，最後在 Riva 的聲音中，得以從死亡裡被喚醒，突破過去的框架，被賦予嶄新生命的，即是他被稱為「廣島」的名字。電影的主體位置不斷位移，甚至可說是一種雙向的救贖，在男女主體不斷變化的時候，同時也被灌注了新的自我意識，雖然最後阮若缺寫著：「單調的音節，表達了稱謂的多餘性，這意味著它也可能發生在其他人身」<sup>32</sup>，但在 Riva 與日本情人多次的主體轉換之後，便可明白這樣的音調其實是來自心底最深切的呼喚，因為要說出如此稱謂需要極大勇氣，所以僅有一次，如斯珍貴，那必然成為絕響。

#### 四、結語

如果《廣島之戀》作為對戰爭與愛情的書寫，終究是逃不了與記憶的書寫有關，以 Derrida 的論述來說，若反觀他對 Freud 的「心靈書寫」的隱喻，那麼心靈便是文本，是原初的痕跡，沒有所謂意識與無意識之間的轉譯，發生的瞬間，記憶的片刻，真實的經驗就已是轉譯，已經延異。<sup>33</sup> 這種書寫，就是「記憶痕跡」，此記憶痕跡便是通往開啟的裂縫，而記憶，就是心靈。痕跡，若是記憶，則是裂縫之間無從捕捉也無以得見的差異。在某種層面上，心靈記憶的方式，往

<sup>31</sup> Marguerite Duras, 《廣島之戀》，譚立德譯（臺北：聯經，2006），頁 172-173。

<sup>32</sup> 阮若缺，〈《廣島之戀》中的回憶與遺忘〉，《女性心／靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，簡瑛琪主編（台北：女書文化出版，2003）。

<sup>33</sup> Jacques Derrida, *Writing and Difference*, translated, with an introd. and additional notes by Alan Bass (London: Routledge, 1990 reprinted, c 1978).

往以影像呈現，Derrida 對 Freud 的解讀中提出「心靈內容的再現本質上必然是圖像的，心靈機制的結構會被書寫機器所再現」。<sup>34</sup> 於是這樣的書寫就轉變成非自主性的記憶，如同 Bachelard 所說的，這些在童年的小小角落、縫隙，而如今已經被遺忘了。<sup>35</sup> 但是它們卻在形塑人格的形成，卻有著難以置信地重要。關於 Riva 的記憶，在日本情人的治療下，已被完整重現。雷奈在故事行進的當下，交織著過去的時間，也意指了記憶以影像現身，她在 Nevers 的記憶如同失去的童年，無法面對，然而電影試圖說明記憶的可再現性與可被召喚性，關於能夠真正的遺忘是來自於能夠真正的面對記憶，Riva 最後終於可以從 Nevers 的老舊地窖裡釋放。

雖然記憶能夠再現，但戰爭在電影裡沒有這樣的能力，莒哈絲在文本開始就很清楚地指明：

不可能去談廣島。唯一能做的只有去談廣島是不可能被談的。……對廣島的認知，是先驗地被說成像典型的精神錯亂。在廣島沒有任何事是「已知的」。那兒的每一種姿態，每一個字眼，都被原義之外的增補意義套上特殊光環。而且這是此部影片的主要目的之一。

36

但這其實是無關緊要的，《廣島之戀》是一部談論愛情的電影，一切都是因為個人的存在，於是私領域的書寫藉由螢光幕上的展演，成就一段如同戰爭驚心動魄的愛戀。在傳統父權下以女性作為書寫主體原本就不可能，而那個總是默默追隨的亞洲男性更無自覺可言，或許我們還能談論雷奈與莒哈絲《廣島之戀》就在於電影呈現還有反抗能動性的詮釋空間，沒有人知道結局是什麼，在此開放性的收場裡，也呼應主體認同之間的切換，我們想要在《廣島之戀》裡尋求角色認同，也像是再現戰爭般地不切實際。

最後，關於電影仍有許多值得探討之處，本文以主體的性別認同流動性出發，未能加以論述關於德日國族間的角力，在從德國轉至日本的地名更有其象徵意義，隱喻了二次大戰的歷史，是如何凝縮在男女情愛當中，但一如結局的開放，作者已然離去，留下有待填補的空白。

<sup>34</sup> Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and other Ruins*, translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

<sup>35</sup> Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, translated from the French by Maria Jolas, with a new foreword by John R., (Boston: Beacon Press, 1964).

<sup>36</sup> 筆者譯，或參照 Marguerite Duras, 《廣島之戀》，譚立德譯，(臺北市：聯經，2006)，頁 4-5。

## 參考資料

### 中文部份

1. Freud, Sigmund, 《佛洛伊德著作選》，里克曼編，賀明明譯，臺北：唐山，1989。
2. 張小虹，〈慾望新地圖：性別同志學〉，台北：聯合文學，2000年。
3. 康靜文，〈〈美國心•玫瑰情〉與〈鬥陣俱樂部〉中的男性主體之死〉，國立成功大學藝術研究所碩士論文，劉瑞琪指導，台南市，2002。
4. Bachelard, Gaston, 《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，臺北市：張老師，2003。
5. Clatterbaugh, Kenneth, 《男性氣概的當代觀點》，劉建台、林宗德譯，臺北：女書文化出版，2003。
6. 阮若缺，〈《廣島之戀》中的回憶與遺忘〉，《女性心／靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，簡瑛瑛主編，台北：女書文化出版，2003。
7. 焦雄屏，〈法國電影新浪潮〉，臺北市：麥田出版，城邦文化發行，2004。
8. 莒哈絲，〈《廣島之戀》〉，譚立德譯，臺北市：聯經，2006。
9. 黃心雅，〈廣島的創傷：災難、記憶、與文學的見證〉，《中外文學》(30.9)：86-117。

### 外文部份

1. Bachelard, Gaston, *The poetics of space*, translated from the French by Maria Jolas, with a new foreword by John R. Boston: Beacon Press, c 1964.
2. Brecht, Bertolt, "Brecht on theatre: the development of an aesthetic", edited and translated by John Willett, New York : Hill and Wang, c 1964.
3. Derrida, Jacques, "Freud and the Scene of Writing," *Writing and difference*, London Routledge: 1990 reprinted, c 1978, p.199-211.
4. Derrida, Jacques, *Writing and difference*, translated, with an introd. and additional notes by Alan Bass, London: Routledge, 1990 reprinted, c 1978.
5. Glassman, Debbie, "The Feminine Subject as History Writer in Hiroshima Mon Amour," in *Enclitic*, 5:1 (Spring 1981), p. 45-53.
6. Kristeva, Julia, "The Pain and Sorrow in the Modern World: The Works of Marguerite Duras," in *PMLA*, 102:2 (March 1987), p. 138-152.
7. Derrida, Jacques, *Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins*, translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago: University of Chicago Press, c 1993.
8. Butler, Judith, *Gender Troubles: Feminism and Subversion of Identity*, London & New York: Routledge, c 2006.