

「被判處的家門」：培瑞克的《地點》記憶存檔

許綺玲

1. 《地點》計劃

1969年，培瑞克(Georges Perec, 1936-1982)已過三十而立，幾年前，他因小說《東西》(*Les Choses*, 1965)獲頒重要的文學獎項(Prix Renaudot)而聲名大噪，接著又推出了三部風格、主題全然不同的長篇小說，雖然各方的接受度不一，但他源源不斷的新意與大膽的嘗試，已堅定了他自己的寫作信念，也確立了他的作家身份。就在1969年7月，他寫了一封長信向亦師亦友的編輯者納朵(Maurice Nadeau)宣告他未來的寫作計劃。這些計劃或多或少都屬於跨越自傳文類的一種自我書寫嘗試，需要長時期蒐尋資料、進行探訪和建檔等準備工作。¹大體而言，他是以過去至現今的時光為內容，以未來既定的長段時間為賭注；並以普魯斯特的《追憶似水年華》、自傳作家雷希斯(Michel Leiris)的《遊戲規則》(*La Règle du jeu*, 1948-1976)等經典作品，作為自我衡量的尺度。總之，他希望從此能試探一項更具雄心的寫作工程。他所提到的其中一個計劃，名之為《地點》(*Lieux*)，預訂準備的時間最長，長達十二年之久，其間應足以含括其他幾個計劃所需的進行時間。他自承這一想法像個「畸形怪物」，難以意料發展。他明確交代了預先設訂好的作法以及期待的時間作用如下：

我在巴黎選定了十二個地點，都是與我生命中的重要時刻、大事或回憶有關的街道、廣場、小方場等。每個月，我打算寫其中兩個地點，第一次，是到現場去（在一家咖啡店，或甚至就在街上）描寫「我看見的」，要以最中性的方式來寫，我會一點數商店，記下一些建築方面的細節，一些微小的事件（一輛救護車經過，一名婦人在進入肉店之前先把

¹ 除了《地點》之外，培瑞克在信中向納朵宣告的自傳性寫作計劃還有《樹：Esther與其家人的故事》(*L'Arbre, Histoire d'Esther et de sa famille*)、《年歲》(*L'Age*)、《我睡過的地點》(*Lieux où j'ai dormi*)、《W》等。事實上，在他寫信之前，早已著手進行各項計劃的準備工作。

狗留在門外繫好，有人搬家的過程，各種海報、人群，等等)；第二次，可在任何地方進行(在我家、咖啡店、辦公室)，我會描述記憶中的地點，喚起相關聯的回憶、在那邊認識的人，等等。每篇文字(可以短到只有幾個字，或長到五、六頁，甚至更長)，一寫好就放進一只信封內，用蠟印封蓋好。一年後，每個地方我都會描寫過兩次，一次是以回憶的形式，一次是在現場，對現實的描寫。我會這樣週而復始過了十二年，根據一個分配表來變換每月雙地點的組合，分配表是兩個 12 格平方表所疊合而成的，是我請一位在美國工作的印度數學家幫我製作的。

我從 1969 年 1 月開始，要等到 1980 年才會完成！到時候我會打開 288 個封印的信封，把內容仔細讀過，再重謄一遍，必要時建立索引。我對於最後的結果尚無清楚的概念，不過，我想可以在裡頭同時看到：那些地點的老化(vieillessement)，我的書寫的老化，我的回憶的老化：尋回的時間與失去的時間相混淆；時間緊扣著這個計劃，構成其結構和約束；書不再是過往時間的復原，而是留逝時間的度量；寫作所用的時間，一直到現今都被認定只是耗去的時間，逝去的時間，人們總是佯裝忽略，或是以恣意的方式去重建，也總是把它忘在書的一旁(即使普魯斯特亦然)，而現在，寫作所用的時間將會成為這個計劃的主軸(Perec 1990 : 58-60)。

從培瑞克這段明晰的介紹文字裡，我們可以注意到，這個計劃符合「文學潛能工坊」(Ouvroir de littérature potentielle, 簡稱 Oulipo)² 對寫作規則所設定的自限性，規則本身又必定具有(擬)科學性，並以試圖窮盡其套用潛力為努力的方向。計劃的整體設計，兼具遊戲的恣意性與嚴肅性；依據符合宇宙的時序，以十二為循環週期，³又儼然具有儀式性的意味。培瑞克預想的情況是，一切將在時間的作用下，讓寫作、地點和回憶自身，仿若遵循著自然消長的律則而產生變化。作者以自我觀察者之姿，以無待的態勢靜待其變，其間會有必然因素和偶然因素的介入，各種相互抗衡的張力也會在其中自然持續地作用。試想作者將面臨的重重困難：在同一地點，兩次、三次、四次...，一而再地回頭造訪，必有重複的無

² 培瑞克於 1967 年加入 Oulipo 團體，成為永久會員 (Oulipo 團體不分生與死的會員)。

³ 因為培瑞克選定的地點都位於城市空間內，因此其現實寫錄的部份能反應城市經濟(l'économie urbaine)特有的循環現象 (Siguret 224-225)。

聊和義務的受迫性，有似曾相識的錯亂，又有暫忘卻不得提醒的茫然。參與者也是被實驗者，既要主動（出發）又不得被動（嚴守時空規則）；他受到現場客觀寫錄與不在場尋喚回憶，兩種相斥規定的約束，同時卻擁有寫作形式上絕對的自主與自由——雖然文學潛能工作者擬訂的寫作規則十分嚴謹，卻也接受、強調，甚至鼓勵「破例」(*clinamen*)的情況，認為這樣才合乎自然規則，也極可能才是匠心獨具所在。而作者/參與者受方法、空間和時間各方面規範的行動，又仿若一場策劃好的行動藝術的實踐。只是在履行的過程中，雖偶有隨行的攝影者相伴，共同見證，然而事實上卻已預先排除公開性的展演。其過程將是孤單而苦悶的，對執行者的毅力與身心精神狀態充滿了考驗。整體計劃被設計成一段長時間且間歇啟動的醞釀過程，執行者在未知的等待中要接受的，不啻一段「奇異而痛苦的助產」或蘇格拉底式的誘導啓迪(*maïeutique*) (Siguret 220)。而最後若有所悟，仍須靠自己努力，負擔起全部的責任。一切雖都出於自己的筆下，卻因為不可回頭「偷看」來時路，便不免要遭受自覺不自覺的自我背叛或自我分裂的威脅，或者相反的，也要不時面對如何前進、如何突破的種種疑慮，甚至遲滯不前的僵局。至於作品最終問世的形式，也是個謎，要等待來日才能「看著辦」。然而，這個計劃終於未能完成，培瑞克於 1975 年 9 月 27 日凌晨，寫下了最後一則現場觀察實錄後，便放棄了。既然計劃已中途擱置，且在培瑞克短短有生之年也未及去處理大部份已封存的素材，又沒有留下任何的提示草案，也就沒有人可以想像這些素材該有的組合及運用方式並代他完成，這個計劃也就永遠處於未完成的狀態了。然而，已註定未完成，卻並非不可解，並非不可解讀，也並非不容許拆封重見天日。

我們還別忘了這個特殊設計的計劃，應置於一項非比尋常的龐然自傳書寫中來省察。專研自傳的學者勒真內(Philippe Lejeune)便指出，這一所謂的行動藝術，可定義為一種新形式的「間接多元自傳式行爲」(*comportement autobiographique indirect et pluriel*)⁴。在以自傳性為主要觀點的考量下，勒真內曾以文本發生學(*étude de critique génétique*)，即研讀手稿的方法，仔細研究了《地點》計劃所留存下來的 133（而不是 288）個信封內的手稿。他對照其生平事蹟與同時期的各種創作活動，從文筆、所用文具，也包括筆跡、紙張類型、尺寸大小、信封封面

⁴ 因之，也不免讓人想到法國藝術家卡爾 (Sophie Calle) 或玻東斯基 (Christian Boltanski) 以攝影和文字為媒材，融合藝術家行動展演與收藏累聚式的私我敘事創作。

標題的字體設計等，到進行時間的準確性與間隔等，從這些實際經驗與物證的觀察，來設法重建這個計劃自身的消長歷程。⁵從起初，作家興致勃勃地投入，到逐年漸增的壓力，這漫長而散漫的煎熬過程一旦被後人拉近時距來看，便顯現出細膩的戲劇性和驚人的內在一致性。由於培瑞克有眾多「外務」耽擱，所以他幾乎是從一開頭就沒有按照既定的時地分配表來進行；而 1972 到 1974 年間還嚴重託延。後來，他再度發奮，連日趕工以彌補落後的進度；並且在進行中途便對外發表他的計劃，⁶頗有借著公開宣布以邀讀者共同期待（監督？），並以之自我勉勵的用意。但是，顯然這已是危機意識下最後的一點自救努力，...最後仍是徒然。⁷

2. 詭計的地點，地點的詭計

在《地點》計劃進行期間，同時有件培瑞克的私事，現今已眾所週知：他從 1971 年起，開始接受精神分析會談治療，⁸總共持續了四年，也就是約莫與《地點》計劃同時告終。這點對培瑞克而言，也對專研他的學者而言，絕非時間上的巧合而已。⁹兩種經驗的類比是有脈絡可尋的。培瑞克在 1976 年曾撰文描述其進行精神分析治療的感受。文中，他只相當隱晦地暗示是涉及「精神分析治療」，標題則以「詭計的地點/話題」（« Les lieux d'une ruse »）¹⁰概稱；但如此命名，反而留予讀者自由閱讀的可能性，可將其中的描述歸結為寓言模式，再轉用於其他類同的人生經驗上。培瑞克描述他規律、定時地前往會談診療，他的身體感官如何反復地迎對那特定場所的禮儀氣氛，他和「他」（精神分析師）兩人總是有默契

⁵ 請參見 Philippe Lejeune. « III. Lieux : Cent trente-trois lieux, la lettre hébraïque : un premier souvenir en sept versions », *La Mémoire et l'oblique*. Paris : P.O.L., 1991, pp. 141-231.

⁶ 培瑞克事實上是小幅修改了上述致納朵信文的部份內容，於 1974 年公開發表。該文後來收入有關空間的文集中：« Les lieux », *Espèces d'espaces*. Paris : Editions Galilée, 1985. pp. 76-77.

⁷ 勒真內認為培瑞克在放棄《地點》後積極投入的《生活使用方法》（*La vie mode d'emploi*, 1978）一書中，有個人物 Bartlebooth 的一生計劃正是對《地點》的極致化誇張影射：該人物精心設計了一項計劃，規則嚴謹、耗費時日身心且至終以一無所獲，回歸於零為目標。但他與培瑞克不同的是他對計劃力求隱秘，且最後是對著未能完成的計劃而死去。培瑞克算是只走了半程的路，便另尋海闊天空（Lejeune 147-149）：重要的是，這段期間他完成了許多不無關聯的附加生產。

⁸ 當時他的精神分析醫師是 J.-B. Pontalis。後來 Pontalis 曾將這段與培瑞克診談的經驗寫入其自傳性的著作中，*L'amour des commencements*. Paris: Gallimard, 1986。作者在書中是以 Pierre G. 的假名來稱呼培瑞克。詳見本論文第七節。

⁹ 請參見 Philippe Lejeune. « III. Lieux : Cent trente-trois lieux, La lettre hébraïque : un premier souvenir en sept versions » (Op. cit.), p. 171。勒真內並指出：「因分析治療要求一定的紀律，任何無法恪守紀律的情況也就立即成爲一種徵兆 (symptômes)」(Lejeune 171)。

¹⁰ « Les lieux d'une ruse », 大約是 1976 年末所寫，次年先刊於期刊 *Cause Commune* No. 1, 1977，其後收入文集 *Penser / Classer*. Paris : Hachette, 1985. pp. 60-71.

地以固定的模式互動；他躺下後，瞪視著同一片天花板，漫無目的地談，沒有任何形式邏輯的約束；但是一定要談，就是為著暢談而來，就像他定時要為《地點》計劃作功課一樣。這些言語會將他導向何方？何時會理出頭緒？甚至何者稱得上是「頭緒」？這些問題，他在漫談的同時並不知曉答案，只是不斷地傾吐話語，隨著時間流轉；而聆聽者——也是靜默的規則制定者，執行監督者、隱形的儀式主導者——坐在他的身後方，少作任何評論，僅僅無言地誘導、「助產」、一同等待，陪病人一起度過每回固定的時段。培瑞克如是歸結這個反復的行動：

這個運動(mouvement)，足以讓我從令人精疲力竭、反復搖篩的體操中脫身而出，讓我為自己找到出路，通向屬於我的故事、屬於我的嗓音。關於這樣一個運動，我只能說，它本身真是無止盡的緩慢：它即是分析過程自身的運動，可是這點我只有在事後才明白。首先必要的是讓這個書寫的甲殼粉碎，在那甲殼背後我一直掩藏著我的寫作欲望；必須讓那現成的回憶長城風化腐蝕，讓我那無止無盡、漫無邊際的言語避難所坍塌下來(Perec 1985-b : 71)。

從這段引言中，不難瞥見兩個文學互文，稍加改造，即可成為詮釋培瑞克這段經驗的兩則寓言，進而可再對照《地點》計劃的執行經驗。這些經驗或「運動」，是反復而有強迫性的，漫長、耗時，令人倍感身心疲乏、孤單無助，且因不知將會達到什麼目的而徬徨迷惘。這一切，豈不令人聯想到薛西佛斯的神話？培瑞克就像是自懲的薛西佛斯：在反復推石的過程中，只能與荒謬無義的感受共存，帶著遊戲者的嚴肅態度，頂好是懂得自得其樂。因此，這個神話典故比較接近波特萊爾與卡繆所重新詮釋的象徵意涵。試想，若再改寫一下故事，推進一點想像：想像那巨石在不斷地翻滾當中，終會逐漸磨損粉化，也許，有朝一日，巨石消磨殆盡，終於破除了懲罰性的重擔，薛西佛斯是否這時才能發覺這緩慢過程的必要性，也才知真正去體會重獲的自由？¹¹同樣的，培瑞克經歷了精神分析那冷酷而茫然的經驗，經過反復不斷的言談後，事後讓他恍然大悟的，豈不正是體會到這

¹¹ 是否也可聯想到米開蘭基羅的粗石雕塑？米開蘭基羅在對著一塊選定的可雕的大石前，便深信石中包藏著一個屬於這塊大石特有的美的形像，深信自己的雕琢是為了解放這個理想形體，讓它破殼而出，恢復自由，因而其藝術是天人合一的工作。可是這上昇而趨向完美的期望，卻並非培瑞克自始至終所能單純抱持的信念，反之，他想像的是在文學領域中少有人觸及的老化的美學。

趟旅程之所以漫長的必要性？然而，巨石真的會消毀嗎？從精神分析的觀點來看，他那深心底的傷慟將是很難被撫平的。從其上引文來看，培瑞克大約僅止於在理論上領悟了「緩慢」的意義，卻並未真正卸除了心中的重擔。他知道，「必要的是」讓那書寫的甲殼粉碎，「必須」要作到的，是讓記憶長城風化。與其說那巨石終必粉碎，不如說他已知自己所能「期待」的是什麼，或者在期待的同時，他可以採取的對策。換言之，懂得所該期待的，已是一種新生活的領悟，既而是實踐的引導。再就作家的立場來看，從不斷地言談或書寫，從這個看似負面而徒勞的經驗，他領悟到如何以再複製這樣的經驗作為一種書寫欲望的開展之路，也就是：迂迴轉進，掩飾闖關。這樣的對策便應合了 *ruse*(詭計)的意義。

另一則文學互文，也同樣迂迴曲折，且是反向遙呼普魯斯特那段有名的回憶經歷：即瑪德蓮小蛋糕的故事。這裡只能留取其中一個小小的細節交集，也就是回憶與建築的互喻。對普魯斯特而言，突然喚回的記憶，是當昔日一切皆已人亡物喪，卻因借著點滴微弱、無形，卻又更富於生命力與堅韌性的小糕點滋味，在萬物的廢墟之上，矗立起宏偉的回憶華廈。但是，對培瑞克而言則不然，能為他帶來突然的、直覺的、當頭棒喝的「小糕點」罕見存在。¹²他原本不像普魯斯特那般信賴被動等待的契機——也即是巴特所言的懶散的美學——，而寧可主動追擊回憶。可是精神分析的經驗迫使他不得不接受漫無目的的被動等待，由是，他反而撞見的是頑固的「現成回憶」長城，也就是類如普魯斯特所言的，有意識的、主動的、經意的回憶。無論那長城裡邊風光何其旖旎，卻畢竟只是硬被築起的擋牆。要越過這道阻礙，須經歷一段必要的緩慢運動，讓長城慢慢地在時間中風化消毀。這個「緩慢」的步調與普魯斯特的「突然乍現」恰成對比。前面已曾提到培瑞克冀盼其作品能與普魯斯特兩相並論的寫作雄心，而從他和普魯斯特對回憶的觀點來看，在方法上縱然有所不同，但兩人其實都期望去探索某種難以迄及的生命核心，並欲藉之促成生命的轉捩點；也同樣以處理回憶和書寫的關係，來省思自身能否成為作家的疑問。不過，培瑞克自認要比普魯斯特更知關注「寫作所

¹² 培瑞克大概只有兩回提到記憶的突然浮現，一回是他在集郵市場散步時，突然憶起童年時曾逃家遊盪於附近，後來便依此回憶的重建，寫了《逃家地點》短文（Bertelli 205）。另一回是他在威尼斯（望著 Guidecca 島〔意即「猶太」〕），忽然憶起年少時曾編想過的一個運動島的故事，也即是後來寫成的 W 的故事（Perec 1975-b : 18）。這兩件引喚回憶的物景都與回憶內容有直接指涉（集郵市場）或意涵影射（猶太人）的明顯關聯。不過，回憶的喚引物甚少進入其言述，他比較在意的還是記憶內容本身的詭譎形貌。此外，若問還有哪些物件激發了他的回憶，培瑞克則提到他能從睡過的每一張床的清楚印象，重建起週遭整個環境的回憶（Perec 1985-a : 31），且這種記憶似乎全然在他的意識掌控中，這樣主動的演練和普魯斯特不期然的憶舊偶遇截然不同。

用的時間」，那何其緩慢的時間！——結果是：他越是對時間具有高度的意識，越是得更費力地去承受它。

3. 回憶的引喚

其實，培瑞克可以很快，非常快，他玩索文字有如特技雜耍演員一般，靈活、輕巧、敏捷。可是，他卻自造了《地點》計劃，設計了近乎違逆人情的規定來折磨自己的耐性，引入了龐大的時間網絡，差點把自己陷住。何以如此？分析《地點》計劃的規則，便可發現部份問題應是出在分類方法上：因為他以分開的時地來區隔兩種書寫，並加以規範：一是實地觀察（這部份簡稱「現實」le réel），二是不在現場的純回憶工作（簡稱「回憶」le souvenir），這一來，在喚起時地記憶的努力上，他有意錯失了一項自然平易的聯想途徑；換言之，他等於自願斷絕了臨場視覺等感官接觸可以開啓的回憶通路，捨棄了一般人「觸景生情」，「對景引發思古幽情」的機會。觸景生情，對他而言該是很容易的，特別是因他所選的十二個地點，與他的生平經歷都有某種關聯。¹³可是，他卻寧可觸景而只寫景，只看不想，劃清客觀觀視與主觀聯想；光看而不回想，切割了眼前的現在與心中的過去；或者反過來，光想而看不得，憑空而想，還限定了範圍，不容自己平白亂想。其一「後果」是培瑞克的不在場「回憶」部份進行得相當不順暢。勒真內對他從未公開發表過的手稿所進行的研究，揭露了他心不在焉的窘境(Lejeune 168)：時常，他不能專注在挖掘和整理憶得往事的敘述工作(narration)，卻只是不經意地貼近眼前的工作狀態和心情，竟致無法轉移。換言之，他不去敘述往事，反而後設地反思自己目前的處境，他沒有「沉醉在往事中」，而只是抒發當下所感，或者談論應該如何回想，思緒一再跳躍；然後，又突然發覺自己那不由自主的思緒跳躍，乾脆就此現象大發議論；字裡行間不時洩露出煩悶，無心作功課的

¹³ 這十二個地點，勒真內依培瑞克生平時序排列如下（唯一與其生平無關的是第 11 項的拱廊街）：「1. rue Vilin (1936-1942, 從出生到赴南方 Villard-de-Lans)；2. rue de l'Assomption (他的姑媽 Esther 的住家, 1945-1960 年間他住在這裡)；3. Franklin-Roosevelt (1947 年他逃家的地點)；4. Avenue Junot (他的表姑 Berthe 與其子 Henri 住的地方)；5. Rue de la Gaîté (與他的友人 Jacques Lederer 有關)；6. Place de la Contrescarpe (靠近 rue Blainville 和他幾位朋友所住的突尼西亞學生宿舍, 在 1956-1957 年間, 這裡就像他的「母國」)；8. rue Saint-Honoré (1957 年上學期與 1959 年上學期他曾分別住在這條街上的兩個房間)；9. Carrefour Mabillon (與 Paulette 有關, 兩人在 1960 年結婚)；10. Place Jussieu (靠近 rue Quatrefages, 他和妻子 Paulette 1960-1966 年間住在那兒)；11. Passage Choiseul (『為什麼選 Passage Choiseul? 在那裡我沒發生什麼事, 只是我喜歡拱廊街』。) 12. L'île Saint-Louis (S. [暗指他 1960 年代末的外遇對象])」(Lejeune 164)。

煩悶：他就像成語「管寧割蓆」中那位無名的同學，坐不住，老要起身往外看熱鬧。這些言述的猶豫，在即興寫下且多半未再經過謄寫的草稿上鮮活地表露出來。或許這也可解釋為何除了少部份內容後來有另闢寫作空間發表之外，大部份的「回憶」一旦寫罷，便長久留存在信封裡了。¹⁴毫無所依地想要回憶，竟會是如此困難；何況他還規定了時間性，這完全是反普魯斯特式的回憶了。

不過，這樣的經歷並沒有白費。培瑞克不只領會到這段寫作時間的緩慢動勢，同時也以「迂迴」之計充份利用了這個經驗的啓示。舉兩個例子來看。第一個例子是關於記憶的詭譎多變：他在 1975 年，也就是放棄《地點》計劃的同一年，出版了《W 或童年回憶》，書中就運用了兩則關於出生地老家崑崙街(rue Vilin)的「回憶」。他的寫法不同於一般自傳的筆調，不刻意為童年回憶建構一種因果關係平順流暢的邏輯秩序，而寧可保留記憶斷片的不完整、不可靠與恣意性(Perc 1975-b : 25-28)。他借由陳述動詞、條件或虛擬語式、岔入的反問，和其他用以意指「不是真理」的詞語等，種種「自反質疑」的書寫策略來曝露記憶的這些特點。如此，他一邊敘述回憶，一邊檢討記憶的狀態，不斷提出質疑與自我反駁。對一本自傳而言，相當不尋常的是，他竟然在有的章末刻意附加了註解(Perc 1975-b : 27-28, 53-62)，形成一個彷彿更客觀的後設批判聲音，對正文原已不確定的回憶內容，又再加以修正。而表面上看似絕對個人的記憶，有時也僅是套用、寄居於集體記憶的樣貌。

相反的，第二個例子是直接迎對「毫無所依地回憶」的挑戰，其自限規則還變本加厲：他從個人的記憶存檔中，刻意篩選出與大眾互通的記憶，以條例式的具體內容寫錄下來。這便是 1978 年出版的《我記得》(*Je me souviens*)¹⁵。書中所列出的瑣碎記憶片段，往往是些 1960 年前後的生活點滴：當這些事情發生在身週邊時，人們因太過習以為常而輕忽掉，可是回顧來看，卻有著日常生活史素材的珍貴價值，標記著特定的時代社會與地域性，為同一世代的人所共享。培瑞克非常費心且嚴格地尋找這種類型的記憶，避開了所有比較帶有個人印記的私密回憶。這樣的回憶並不容易想，卻也永遠想不完，記不完。既然這種回憶是共有共享的，書末他還敬邀讀者接下棒子，在空白頁上繼續回想，繼續填寫下去。

¹⁴ 「回憶」的內容部份與其他當時進行中的計劃(《樹》*L'Arbre*)或後來著手撰寫的作品內容(《W 或童年回憶》)略有重疊，這也多少使得再去處理原為《地點》計劃而設想的工作已顯得有點多餘而重複，除非能找到最佳的利用之道。但在他僅剩無幾的有生之年已來不及再回顧了。

¹⁵ 在書的扉頁上培瑞克明言是以 Joe Brainard 的同名書 *I Remember* (1975) 為範本。

如此一來，《地點》中撰寫「回憶」的苦痛並沒有白費：記憶如何被書寫，如何處理過去的回憶，原來尚有許多未經嘗試的途徑。

4. 現實的觀察

相較之下，「現實」的部份只要在現場，憑著所見所聞而寫錄，似乎執行起來容易多了。

十二個地點的選定，原是帶有自傳素材價值的地點，也就是說這些地點與培瑞克的生平「在修辭符號上具有換喻(métonymie)的關聯；就精神分析而言，則是移位(déplacement)」(Lejeune 151)，這些地點因而蘊藏了豐富的能指性(signifiante)。可是，矛盾就在於這些「現實」的內容被刻意淨化了——淨化了感情因素，也淨化了抒情的修辭渲染：培瑞克向自我挑戰，決意不想過去，只看此時此地，迎對自設的約束，不讓今時此地觸發無限的憶舊聯想。對此，亦有學者從美學和倫理學的雙重觀點來考量，認為這是出自培瑞克一貫堅持的反菁英主義的立場，拒斥了古典美學與藝術所講求的注視冥想(contemplation)(Siguret 220)。此因在注視冥想當中，是觀者主體以文化素養為後盾，投注於目光中；面對所見所思的對象，要在審美經驗中達到出神入化的狂喜狀態，或者在超然精神的認識中達到統合，以臻真理。可是培瑞克對於「現實」的態度並非如此內向化，他毋寧接受了視觀所及之現代世界的碎裂印象，不求在觀注冥想當中超然地統合或達到忘我冥合的境界。反之，培瑞克對「現實」另有期待，但要由時間來幫他完成。如果說「回憶」的部份是為尋找已逝的往事，「現實」的中性觀察，則是為將來而留存現今的事物狀態，即使目前尚不知其所用，也先預備存檔，讓「現今」成為未來回憶中「過去」的查證物。這就好比是採用攝影眼的視觀，在每個鏡頭中收入眾多細節，至於其重要性和意義就放心留待來日再發掘，放入適宜的認知框架來重新詮釋。¹⁶正是如此，這些寫錄下來的素材便具有生活史、現代文化人類學或社會學檔案的潛在價值。¹⁷

¹⁶ 在那段時日裡，培瑞克自言有種恐懼感，害怕自己會忘記事物，不是大事，而是日常小事。以這樣的遺忘恐懼為動機，他記錄了自己的夢於《暗店》中(*La boutique obscure 124 rêves*, 1973)，又將每日飲食內容詳盡記下來，成為另類的收集型日記：《嘗試建立 1974 年間我所吞食的固體與流體食物總清單》(《Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze》，1976，收入於文集 *L'infra-ordinaire*, 1989)。

¹⁷ 培瑞克對日常生活的關注，最早是由他的哲學老師 Jean Duvignaud 和社會學家 Henri Lefebvre

實證知識體系的建立，以現實為對象作為研究總體，首先必需蒐集資料，作田野調查，再建檔。現場工作是根據觀察，進行描寫(Bertharion 54)。培瑞克在「現實」的部份首先便是以一個純粹的「描寫者」(descripteur)的角色來發言，符合亞蒙(Philippe Hamon)所歸結出的「描寫者」成規化人格肖像：相對於「敘述者」或說故事者(narrateur)，「描寫者」往往是嚴峻的博學之士、科學家、百科全書學者；也通常是位旅行家、探險家。他使用的是分類法、後設語言，著重的是窮盡蒐羅，並希望呈現對象的可讀性。¹⁸他嚴肅，冷靜，「自許的態勢是一位能掌握事物對象、掌握自己的文章和他人的文章、掌握自己的陳述活動與陳述結果的學者」(Hamon 41)。描寫文重在知識細膩度的無限開展與劃分，因之，與敘事文比起來，在文本結構上更易形成開放的狀態，是個具有「偶然、未定、無限擴張之潛力的地方(lieu)，形成非封閉(non-clôture)、無結構、辭彙繁生、不可預料之飽合傾向的地方」(Hamon 47-48)。這些具有高度延展性的特質若被推向極端地運用，便會凸顯出亞蒙所言的「列表效果」(effet de liste)(Hamon 47)；而這種效果正契合培瑞克在「現實」描寫文中所具有的精粹本質，進而也成為一種美學的基礎。

在《地點》計劃仍在進行但已開始令人厭倦的 1974 年 10 月，培瑞克竟忍不住「破例」，另外找了第十三個地點：聖蘇爾比斯廣場(Place Saint-Sulpice)來獨立發揮，把這種列表效果的描寫文策略推向了極致：規則是針對同一廣場，從兩三個不同的咖啡店固定角度去觀察，連續觀察了三個白天，並將觀察寫錄以《試圖寫盡巴黎一地點》(*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*)為名發表。¹⁹此時期的培瑞克正積極為著關懷日常生活的社會研究而撰寫短文，特別是關懷菁英文化、歷史場景之外的「其他的」、「剩下的」(le reste)，較貼近平民，貼近每日生活，撇開「大事件」的生活世界。《試圖寫盡巴黎一地點》便展現了一個人來人往，活潑忙碌瑣碎而一切都很「正常」的生活實況。三天的觀察有如生活長河裡的滴

所啓發的，但也和他在 1960-70 年代與 Roland Barthes、Paul Virilio、Edgar Morin 等人的結識、交往、聽課有關。1972 年起，Jean Duvignaud 主編一份期刊 *Cause Commune*，培瑞克經常執筆撰文，這份期刊的其一目標就是要網羅調查日常生活的所有層次，尤其是那些「一向被輕視或壓抑的凹摺處與洞窟底」(Bertelli 133)。

¹⁸ 培瑞克有份「正職」是在一個醫學資料中心作編目建檔的工作，他勝任愉快，並從中得出一些書寫實驗的可能性。這份工作他一直作到 1978 年，他領有一份出版社定期撥付的薪資後才辭去 (Paulette P. 100)。

¹⁹ 這篇文章原是期刊 *Cause Commune* 1975 年第一期內《社會的腐化》(« Pourrissement des Sociétés ») 一文的選段。其後，又以單篇形式獨立出書。

水抽樣，描寫文以非封閉的開放性結構，在此又充份顯現其「沒完沒了」的潛力：它告訴我們，曾經在那年代，日子是這樣過的；一般人日復一日的 routine，正是生活織毯最細密交錯的基底質地；然而過去卻少有人想到要特別留意與留念，要為著將來記取今日的平凡。而培瑞克肯去珍惜這一切。他看見了，並以近乎儀式般專注的書寫，賦予他的注目非比尋常的重要性。

5. 《崑崙街》

然而，《地點》計劃中的「現實」，那十二個選定的地點是否都得到同樣的處理；是否都隱去了私人生平關聯的暗示，成為保留時地常貌的檔案，為史料的保存有所貢獻？這可真是它們唯一的出路？

事實上，在計劃放棄之後的確有幾個系列的「現實」從信封內被取出來，各自成為獨立的作品單元發表。²⁰在培瑞克式的社會人類學架構下，這些系列被置於新的認知框架，採取關懷公眾事物的觀點，並揭示了描寫者的世界觀，讓初步的描寫素材獲得了進一步的「解釋」。這些獨立出來的選文多刊於偏左翼之政論報章或大眾化的社會學研究刊物，由此，藉著文本選定進入的公共溝通語境，從外部指涉性提示或期刊性質來建立閱讀契約，進而完成了社會科學「觀察、描寫、解釋」的方法學三部曲。²¹

不過，即使有這樣的轉向（又是一種迂迴轉向），作為描寫者的培瑞克並未讓他自己作為個體的聲音完全藏匿起來。²²在他有生之年所主動發表過的「現實」系列中，或許最與眾不同，最值得在此重作檢視的是《崑崙街》(rue Vilin)。這是因：一、就寫作時間來看，此一系列的最後一則也是整個計劃在放棄前所寫的最後一篇。二、就地理位置而言，這是唯一不處於巴黎市中心的地點，反之，這是個在戰後不斷沒落的邊陲地區。三、就該地點與培瑞克的生平關聯來看，這是

²⁰ 曾經發表的「現實」系列如下：1. « Guettées », *Les Lettres nouvelles*, 1977, No. 1 ; 2. « Vue d'Italie », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, No. 16, 1977 ; 3. « La rue Vilin », *L'Humanité*, 11 novembre 1977 (後收入 *L'infra-ordinaire*, 1989) ; 4. « Allées et venues rue de l'Assomption », *L'Arc*, No. 76, 1979 ; 5. « Station Mabillon », *Action poétique*, No.8, 1980.

²¹ 這個方法學三部曲乃參考 Jacques-Denis Bertharion 的論文；不過，筆者在借用的同時仍有所商榷，並未援用他的推論結果。請參見 Jacques-Denis Bertharion, « Des Lieux aux non-lieux : de la rue Vilin à Ellis Island », *Le Cabinet d'amateur, revue d'études perequiennes*, No. 5. Toulouse : PUM, 1997, pp. 51-72.，亦請參見註 29。

²² 可以« Allées et venues rue de l'Assomption »為例，書目資料如上述（註 20）。

他在巴黎所曾住過的最早的地點，即從出生到六歲(1936-1942)。不過，他父母雙方的家庭早已在一次大戰後便分別從波蘭移居到此定居。他的父母均為猶太人，在這個猶太移民聚居的市區，他們生活、工作、相識、結婚，又生育了小培瑞克。四、然而，就因當時培瑞克還幼小，長大後的他對這段時期幾乎沒有留下任何實在的回憶，故可說——就記憶而言，這是與其他地點最不同的地方——歲嵐街是他曾經活過卻錯過，並非遺忘卻無從回憶的地點。五、可是就培瑞克的出身背景與該地的歷史因緣來看，這裡又是巴黎市內最能標示其民族血緣認同的地點。

歲嵐街位於巴黎東北邊陲第二十區，在巴黎盆地高起的坡地，街道本身彎延而上，坡度極陡，從街尾最高處的階梯所連接的小廣場上可俯瞰巴黎全景。²³這條街是爲了紀念一位十九世紀的建築師歲嵐而以其姓氏命名的，建築師本人擁有那附近多棟的建築，並在 1848 年當選該區(commune de Belleville)的行政長官。二十世紀，一次大戰前後，這裡早已是來自波蘭的猶太移民在巴黎市內的一大聚居地。因遠離市中心區，二次戰後，尤其阿爾及利亞戰爭之後，這裡住的主要是「藝匠、工人、小店主，以及一些社會弱勢者，出入的都是老人、外來移民、遊盪街頭的孩童」(Siguret 226)。這裡除了提供一般日用所需的小店家之外，在戰後經濟復甦期，還曾出現了一些爲市郊工業區作加工的家庭小工場，且多的是專門提供外來移民或流動勞工暫住的小旅店。²⁴

對培瑞克而言，歲嵐街附近地區，在距離、生活機能與情感上都離他自己的生活圈很遠。在《W 或童年回憶》自傳的部份，他曾綜合歸結他與這個地點的因緣(Perec 1975-b: 71-73)。他可以很確定地提到的是在戰後，1946 年，他隨親戚首次回到了那條街，只記得自己曾在街上玩耍，當時可能年紀小並無留下特別的感觸。從 1960 年起，他因爲友人住在那附近而再度造訪，仍感到陌生多於親切。可是因爲在這條街的 24 號，他確確實實曾與父母同住過，無可否認的是這個地點與其生平緊密的換喻(métonymie)關聯。不過，實際情況雖是如此，若以他後來的意識感受爲真，這個換喻關聯卻是不可感受、不可理解的，也近乎虛假，彷彿只是理論上的。對於成人作家的培瑞克而言，即使尙有親人可向他確證往昔

²³ 1973 年培瑞克將自己的小說《沉睡的人》(*Un homme qui dort*) 改編成電影，其中一景從高處回望歲嵐街上主角的身影往下走。除此之外，因其特有的階梯景致，這一帶在戰前戰後也曾多次成爲電影取景的場所，如楚浮的「夏日戀情」(*Jules et Jim*)。

²⁴ 詳情請參見 Robert Bober 專爲了紀念培瑞克與歲嵐街所拍攝的紀錄片(*En remontant la rue Vilin*, 1992)，以及論文：Pierre Siguret. «Perecologie du Larinville: L'imagomundi de la rue Vilin», *Cahiers Georges Perec, No.8 Colloque Montréal*. La Castor Astral, 2004. pp.225-226.

他曾在那裡度過的時日，可是這段經驗卻沒能在他自己的記憶中留下絲許確鑿的痕跡，不能經由自我意識的覺醒而肯定為「親身」經驗。因此，他與這個地點的關係毋寧是隱喻式的關聯(métaphore)。這個地點的代表性、象徵性、寓意性(allégorie)的意義便凌駕過回憶的指涉性。²⁵

很難說培瑞克回返當地時，不能不混雜著探究神祕未知的好奇與作為子女背負著尋根義務的心情。而令人猶為感傷的是，彷彿「現實」的地點冥冥中也自知「與地點相關的記憶已永遠失落」，這條街在培瑞克六年的探訪過程中，也正一寸一寸地被夷平，一步一步地消失，以地點的消逝回應著記憶的失落。培瑞克對那條街及老家的欠缺回憶，等於是對他與親生父母共處的歲月毫無記憶，也就是對他的父母毫無回憶。留下來的照片，他縱使反復觀看，他人的轉述，縱使一再地推敲咀嚼，那謎樣的、永遠失落的切身感受依舊；表面上，雖說一切已成事實，只得釋然，卻又始終揮之不去。²⁶二次大戰初，他的父親身為從波蘭來的猶太裔移民，如同當時在法國的許多外來移民一般，為了表示對新祖國法國的效忠，而主動投入了戰場，不料卻在戰爭才剛開始便不幸喪命。他的母親在情勢開始危急時，委託紅十字會把小培瑞克送往南部的親戚家，之後，她並未及時離開巴黎，還天真地相信她身為「為國捐軀者的遺孀」，應不致於受到任何迫害。培瑞克是到了戰後才得知她可能是在被送往波蘭(她的故鄉)猶太集中營的路上遇難的。就這樣，戰後培瑞克在未曾親身經歷事故的情況下，忽然就成了無父無母的孤兒，也從此再也回不去崑崙街的老家了。

培瑞克因而直接間接地成了納粹政權迫害猶太人的受難家屬。劫後餘生，他應當如何記述與回顧他和家人所承受的處境，如何書寫其所來自？這些問題對他而言已經與書寫本身不可二分了(Perec 1975-b : 45)。換言之，「如何書寫這樣的主題」與「如何書寫」，已是合一的問題了。然而，他的書寫問題又與「有關集中營囚禁經驗的敘事」(récit de déportation)不同。關於後者，過去有不少論述皆認為要處理這樣的內容困難度很高，因而導致了語言的危機。然而，格李爾森(Karla Grierson)在新近發表的一篇論文裡，卻認為問題其實不在語言自身，而是敘事/見證者與作為局外人的讀者之間相互接受的問題。敘事者惟恐那樣史無前例的、非理性、反人道的事實，無法為讀者所採信接受，故往往須援用一種看似

²⁵ Siguret 與 Batharion 談崑崙街的意義大抵也是從這樣的角度切入的。書目資料如前述。

²⁶ 這些正是他在《W 或童年回憶》自傳部份一開頭便提及的(Perec 1975-b : 17-18)。

無修辭的修辭策略，以產生史實坦然再現的立即感；有時更爲了凸顯事態之極度恐怖，便不斷自行強調事件之「不可言喻」(indicable)，而實際上作爲言述，這是在預先表明自己無法盡言，或用詞有待斟酌，²⁷好讓讀者自行擴大其詞不勝意的想像部份；也唯有如此，才能更逼近敘述者記憶中的真相。而在讀者方面，因這種事「竟會存在」使得作爲倖免者對其道義責任或歷史責任難辭其疚，深心根底感到難以承受，也會寧可推託這類敘事是不可言喻的，甚至從不可言喻變成了不可理解、無法理解，也就是從傳達工具的失職變成了對象本身之不明。而諸如此類的閃躲，只是更加證明了整起事件在多大的程度上是人類有史以來所曾遭逢過的最慘無人道的作爲。即使在納粹執行者的一方，都必得以靜默、禁言來自掩其事實，免於面對自己的良心與罪行。²⁸至於培瑞克所面臨的，雖不是他自身經歷了迫害本身之苦痛，但他確實承受了迫害下的間接結果；同時，作爲「倖免者」，他與事件之間存在著一道看不透的牆，一種在知性及感覺上因永遠無法透徹理解、無法明晰透視之下的時空距離，所形成的壓力，甚至是...罪惡感。面對這灰暗沉滯的夜與霧，培瑞克依然得活下去。他只得緩慢地摸索出迂迴繞轉之道，以書寫爲前行之路帶來一線微光。

6. 次於平凡的平凡

在《W 或童年敘事》中，培瑞克曾用自我解構的方式，如上所述，寫進了崑崙街時代的模糊記憶；並以令人驚歎的曲折影射手法，在書中《W》的部份慢慢描繪出集中營的極致殘酷，但限於篇幅無法在此詳論，而只能針對我們的主題，探究培瑞克在《地點》計劃中對於空無家人蹤影的崑崙街的寫錄。對於這條街的描寫文，有人對照班雅明的寓意論(allégorie)，指其可將培瑞克一生的經歷重組拼圖後，以崑崙街作爲唯一至終的完成圖，換言之，其地位已被有意地標定爲一個生命的「微宇宙」，成爲培瑞克所認知的「巴黎的中心」(Siguret 222)。反之，持相反意見者，認爲崑崙街顯示了事發空間的頑固靜默，其必然的變遷僅能反襯出地點維繫記憶的力量其實有多麼地微弱而不穩定，因此，再怎麼去寫盡整

²⁷ 即用了言謂未言法，或暗示忽略法 (prétérition) 的修辭。另一種常見的修辭法是由暗示情感因素之衝擊所造成的語言突然中斷 (aposiopèse)，形成類同失語症的徵狀。

²⁸ 請參見 Karla Grierson. « Indicable et incompréhensible dans le récit de déportation », *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel* (sous la direction de Marie-Thérèse Mathet). Paris : l'Harmattan, 2003. pp. 311-353.

條街的細節與變化，根本無助於滿足培瑞克的訴說想望，更無法訴說他所該體認的猶太族裔的命運。²⁹對於這兩方的意見，我們只能折衷贊同：一方面，衰退消失中的崑崙街若算是生命型態之微宇宙模式，對培瑞克而言，卻並非立即能作為他所認知熱愛的巴黎城市的核心地，反之，是要經由他以歷史回溯者無可免的距離角度，主動地投注關懷才得以逐漸體認到的；另一方面，崑崙街的紀事顯現出人事全非那逐漸加速的變化節奏，在此同時，這又絕非呈現為一種莫名的、宿命的外力作用，更不是一個「無我」的空間；反之，寫錄下的一切都是可解讀的符號，凝聚著大歷史背景之下外地來的居民的無名小故事。在這些無名者當中，培瑞克試圖點名其家人。

專就崑崙街「現實」文本分析的論文，若不是感歎其逐漸消失的命運，就是將它與其他「現實」等同看待，比如將《試圖寫盡巴黎一地點》和《崑崙街》相提並論，強調兩者都只專注在寫生活的平凡(Virilio 157)，都是前文所述的大事件之外的「剩下的」、過於習慣平常而易受忽略的現實，也就是培瑞克所言的「平凡之次」(*infra-ordinaire*)，次於平凡的平凡。可是，兩者其實在平凡當中又極為不同：前者寫的是熱鬧而充滿生命活力的街道生活，後者則已是漸漸失去活力的地段。而所謂的街道平日的「生命力」在培瑞克的描寫文中，除了展現為各種人來車往的活動之外，一項重要的描寫準則便是說明建築及街道各種動靜設施是否仍具有使用的功能(Siguret 227)。這樣的標準用來檢驗聖蘇爾比斯廣場的描寫，並不特別引人注意，因為一切都在忙碌運行著，缺少有用/無用的對比。培瑞克那三天所見，能以不同的組合方式日復一日地重現，這三天只是無限生活變奏曲當中的一小段交響樂句。經過廣場的男女老幼形成了社會百態，每個人都有個姿

²⁹ Bertharion 認為關於崑崙街的「現實」片段並未達到「解釋」的目標，只因為這段文字未能切中培瑞克族群身份認同的主旨。後來，培瑞克與同是波蘭猶太裔的法國導演 Robert Bober 合作拍攝了一部紀錄片 *Récit d'Ellis Island*，實地去紐約外海小島上拍攝二十世紀初期管控移民的入口遺址，並尋訪當時移民的經歷；如此，這個地點空間的意義（特別是聯接族群命運的意義）在 Bertharion 看來才得到了一種「解釋」，成為培瑞克追溯家族可能有而未有的一種命運寫照。請參見 Jacques-Denis Bertharion, « Des Lieux aux non-lieux : de la rue Vilin à Ellis Island », *Op. cit.* pp. 51-72。值得注意的是，培瑞克自有意識以來的成長過程中，幾乎已斷絕了猶太文化的背景。雖然猶太裔的事實造成了他的家族悲劇，但他原先對自己的定位是個法國戰後思想左傾的青年知識份子，認同其他居住於法國的青年人，無論其祖籍為何。不過，到了 1970 年代他對這個認同落差的問題漸漸有了不同的省思，也許和當時中東以阿戰爭爆發、法國對二次大戰的紀念對象漸從歌頌反抗軍的勝利轉向揭露受難者承受的迫害史實，以及幾位猶太裔法語作家成為社會新聞話題等皆不無關聯，請詳見 Stella Béhar, *Georges Perec : Ecrire pour ne pas dire. Romance Languages and Literature*, vol. 28. New York : Peter Lang Publishing, 1995. pp. 128-137 ; Catherina Dana, *Fictions pour mémoire : Camus, Perec et l'écriture de la shoah*. Paris : L'Harmattan, 1998. pp. 143-145.

態動作可「描寫」，點數不完，就像是充滿耶平納(images d'Epinal)小市民生活範式百科插畫的世界，而這種包含生活面面觀完整清單的空間，正是個平常而「令人放心的空間」(espace rassurant)(Perec 1985-a : 23)。然而，《崑崙街》的景象，僅偶而出現寥落的窗台人影、老人、孩童和幾隻孤單的動物，因稀罕而顯得格外難得。要不，就是去看看建築的使用狀況，甚至這些狀況才是最主要的觀察寫錄準則，也是此地最明顯可讀的城市符號。而在六年六回的「現實」描寫中，隨著巴黎都市改造計劃的逐步開展，這個地區的使用性正不斷在限縮當中。培瑞克第一回到此進行觀察時，還可看到一些店家在整修粉刷，雖然冬日下午的街上看來很冷清，店面也昏暗，可是當他晚上七點再繞回去觀望時，卻發現許多原本以為早已歇業的商店都點亮了燈——想必讀者與他都會因此而有一種「慶幸」的感覺。可是一年一年過去，關門大吉的店越來越多，封死的門(porte condamnée)³⁰與爲了拆建而造的圍牆也越來越多。逐漸取代的將是大片的空地。

培瑞克出自客觀觀察的建築使用狀況清單，竟也自成一種書寫。比如 1972 年的那段就被形容爲「一首感傷的兒歌，點數著老舊牆面的消毀」³¹(Ribaupierre 160)：

1 號仍在。2 號，3 號：「喜歡迎」，雜貨與服飾；4 號：鈕釦店(關門)；5 號：乳品店變水電行？6 號：理髮店。7 號已拆毀。8 號，9 號？10 號：皮匠店；11 號拆毀；12 號：Selibter，13 號拆毀；14 號：一間已拆毀，一間店還在；15 號已完全拆毀。16 號？17 號：酒窖。18 號：康斯坦丁旅館。19？20？21 拆毀。22：咖啡館旅店。23？24 依然無恙，25：一家關著的店；26：窗戶堵死，27 堵住，28，30，36 還立著(Perec 1989：

³⁰ 法文，門「封死堵住」用 *condamnée* 一字表示，此字又爲「判刑」的被動分詞。由此一語雙關，本論文便取其另一義用於總標題：「被判處的家門」。「家門」則指的是崑崙街 24 號培瑞克父母住的老家。一樓有扇對著街道的門，門的上方依稀可見「女子美容院」(Coiffure Dames) 的油漆字樣，指的就是戰前他母親工作的店。戰後，培瑞克從南部返回巴黎，從第一次回返該地，這扇門就一直封死著。1969 年起，他進行《地點》計劃的寫錄期間，這扇門也始終是封死的。而有張黑白照片再現這扇封死的門、對外的建築牆面與門前的人行道，現已成爲整條崑崙街最具代表性的影像，也曾用於《W 或童年回憶》最早版本的封面，其作於培瑞克家族紀念碑的意義十分明顯。現今，街道建築既已不存在，照片也成了唯一的留蹤與見證。

³¹ 「兒歌」(*comptine*) 尤指兒童進行團體遊戲時所唱的歌，一邊唱一邊隨著歌詞與節奏輪流點人，歌一唱完，點到的人便輪他擔任遊戲的中心角色。這類兒歌的歌詞中通常會有數數字，並邊數邊交錯著其他重複性很高的歌詞內容，且通常充滿著無拘的、神妙的、反寫實的想像與純爲押韻而選的字辭組合。

28)。

比起其他發表過的「地點」，少有像《崑崙街》這樣堅持著規律性、逐號建築詳記的寫法，其客觀而中性化的文筆原則最為貫徹，但是反過來看，這也可能只是為了彌補他少有私人話題可插入的空虛感。其他詳細的文字內容、排版形式，如招牌標語獨立成拼貼形式，與隨著培瑞克走動觀看路徑，左看右看，所形成的「打毛線」式的行文結構等，都已有論文作了仔細的主題分類與風格分析(Siguret 227-231)。我們在此僅強調在描寫文當中記下的蛛絲馬跡，除了顯現社區拆建的時間進度之外，也從牆面留下的塗鴨字句等，透露了這個變遷過程中的一些社會之聲：有針對時事的反應，也有長時累積的憤怒，在這個處於巴黎邊陲的市郊徒然地發出控訴。行政者考量市區整體發展所推動的整頓與更新計劃，總是有留有捨，這裡的空間被迫快速地催老，為著最終的轉化與革新。《崑崙街》的「現實」被獨立出來，置於關懷社會生活「平凡之次」的宗旨之下來發表，培瑞克所要傳達的訊息實際上已直指歷史的根本：街道，作為人群聚落的一個小片段、小單元、小縮影，從形成到消失，長遠來看只是平凡事。卻正是因其平凡，值得人們注意；其消長過程，不斷消失、取代，牽動著多少的週遭人事...，而這一切在史料文獻上僅濃縮為乾澀的幾個字、幾個數字：就像被捉走的猶太人名單一般。

7. 記憶/書寫的老化與新生

從培瑞克一開始進行這項計劃時，崑崙街就註定是預知死亡記事。他原本預期以時間的三方面作用做為日後觀察的對象，即地點、記憶與書寫的老化。而就《崑崙街》而言，地點的老化是最明顯的，而且不必等待來日原稿的拆封重讀，在培瑞克現場書寫的當下已能深刻感受到。

至於記憶與書寫是否老化，兩者必須合併來談，同時又須分兩個層面來看，且與其個人自傳因素皆不可分割。如前所述，《崑崙街》縱使以一種關懷社會的角度而成獨立篇章問世，但是培瑞克作為描寫者，並未完全隱藏「我」的私密個體身份。對於 24 號老家，他除了記其「仍在」，也在括弧內表明一個不能用觀看來判別的往事：那是他與父母住過的老家，這也是當地當下描寫中唯一的「非現

在」之實。走到 24 號的中庭，他只從外頭張望，...「沒走進去」(Perec 1989 : 19)。當他第六次去探訪時，單號一側的建築已全封毀，這點暗示著下回再去，恐怕整條街將不復存在，包括 24 號的房子：若以這間房子的象徵性來看，其消毀等於是家族記憶(或對他而言，家族想像之寄託場所)的二度消毀；若以他的寫作計劃來看，不再存在的地點如何能再繼續作現場觀察呢？或許崑崙街的消逝不得不暗暗牽動著整個計劃的擱置。屋牆已倒，最後一回的寫錄中，《地點》計劃的工作也藉由勞工在牆上塗寫的標語「工作等於折磨」(TRAVAIL=TORTURE)(Perec 1989 : 31)來宣告終止。

他的精神分析治療師曾在日後回憶他與培瑞克的診療談話過程。他提到(就在《地點》計劃約莫將告終的時期)，有一天培瑞克鉅細靡遺地描述著一間又一間他記憶中的房間，那近乎強迫症的煩瑣癖傾向忽然令治療師驚覺到那背後有著無底深的空洞。而這點，培瑞克自身也領會到了。更重要的是他們終於彼此都察覺到在那數不盡細節的房間之後，有一個無以觸及的、不能想像與描寫的房間，可能就是揣想中他母親可曾最後存在的...集中營瓦斯毒氣室？培瑞克繞著數不盡的房間在回憶、在描述，無異於繞著那無法穿透想像、更別提回憶的毒氣室外牆而始終進不去卻也放不下。如此執著的描寫，形同於對「遺骸」的眷戀，就精神分析的觀點來解讀，正是弔喪工作無法完成的徵兆，即憂鬱的徵兆(Robin 2006 : 14-15)。不過，在此更令我們感興趣的是試圖將此現象延伸至文學的觀點來看：對於描寫文的執著偏好，正是因描寫文做為一種「拒絕」的形式，是一種延緩、推卻、托托拉拉、無可預見其結構性完成的藝術；相對於敘述文所強調的邏輯語意的穩固建構，描寫文往往是詞彙的堆砌、修辭上不作推進的原地踏步演練(Hamon 44-45)。因此，選用描寫文，或許正意味著敘述文那擅於藉句構安排解決因果關聯的辯證性，對培瑞克所關注的題材而言，乃是不適切的。因之，無數的房間加上不厭其煩的細節，正因有一個無法述說分明的房間，無法為其存在、為其中發生的事件說出個原因理由來，而那即是人類有史以來不曾想見過的現代式殘酷。同理，令培瑞克在意識層面上感到雙重挫折的正是對崑崙街的描寫，其中雖展現了描寫者在詞彙及其指涉的專業知識方面的掌握能力，卻不但無法幫助他穿破表面的門牆，走進舊時、已曾遺忘或不復記憶的歷史，且無阻於描寫的現實對象本身(街道建築)不斷地消毀中。

培瑞克的老家註定隨著逝去者而消逝。對此，一個簡單的結論可以是：培瑞

克的書寫成了其曾經存在、逐步消毀的見證。雨果有句名言：「此將致彼於死地」(Celui-ci tuera celui-là.)，即書本將取代紀念碑，文字將取代石塊，成為記憶所託的載體。可是，我們並不滿足於用這一說法來歸結培瑞克的地點記憶建檔書寫。事實上，從這趟看似失敗的《地點》寫作經驗出發，具有更積極意義的是培瑞克重新尋思書寫的素材與方法，等待寫作的欲望真正解放開來。而奇妙的是，培瑞克放棄《地點》計劃後，並不就此放棄了描寫文。他反而是正面迎對，再度重複他描寫文的書寫經驗，不止重複且更誇大、更淋漓盡致地運用，而且也更自由：自由的也是他在描寫文無盡漫延的文理之中，隨時可從任一點切入，在讀者還來不及辨明其在文意、結構、故事時空銜接性的主次高下定位時，他從任何地方都可開啓一段敘述文，一則故事，彷彿那故事早就等在那兒，隨一喚即登場，立刻佔住了前景主角的位置、吸引了全部的注意力：這正是在他隨後投入的鉅著《生活使用指南》(*La Vie mode d'emploi*, 1978)裡常用的書寫策略。想像的世界、文學互文的世界，從此取代了始終難以自圓其說的自傳世界。如此，每一個看似客觀寫錄的細節、名詞，都不再是被釘死的，而是可以翻倒的牆磚。破牆而過，終於啓開了那被封死的、被判處的家門。依據他對「迂迴詭計」的領悟，他曾寫道：活著，是從一個空間到另一空間，盡量試著不要撞到自己(Perec 1985-a : 14)。³²

³² 本論文乃筆者 94 年度國科會研究計劃 (NSC94-2411-H-008-020-) 部份成果。筆者特別感謝交大劉紀蕙教授及《外國語文研究》期刊兩位匿名審查者對修訂本稿所提的建議。最後，筆者謹以本文紀念往生的母親吳金蓮女士。

引用書目

- Barthes, Roland. " Sémiologie et urbanisme ", *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985. 261-271.
- Béhar, Stella. *Georges Perec : Ecrire pour ne pas dire. Romance Languages and Literature, vol. 28*. New York : Peter Lang Publishing, 1995.
- Bénabou, Marcel. " Perec et la judéité ", *Cahiers Georges Perec 1 Colloque de Cerisy juillet 1984*. Paris : P.O.L., 1985. 15-30.
- Bertelli, Dominique & Ribière, Mireille (Edition critique établie par). *Entretiens et conférences, vol. 1 1965-1978*. Paris : Joseph K., 2003.
- Bertharion, Jacques-Denis. " Des Lieux aux non-lieux : de la rue Vilin à Ellis Island ", *Le Cabinet d'amateur, revue d'études perequiennes, No. 5*. Toulouse : PUM, 1997. 51-72.
- Bober, Robert. " En remontant la rue Vilin " (documentaire), V.F. Films, La Sept, INA, Centre audiovisuel de Paris, 1992.
- Burgelin, Claude. *Georges Perec*. Paris : Seuil, 1988.
- Clément, Catherine, " Auschwitz, ou la Disparition ", *L'Arc, No.76*, 1979. 87-90.
- Coros, Maurice. *Penser la mélancolie : Une lecture de Georges Perec*. Paris : Edition Albin Michel, 2005.
- Dana, Catherina. *Fictions pour mémoire : Camus, Perec et l'écriture de la shoah*. Paris : L'Harmattan, 1998.
- Delage, Christian & Guigueno, Vincent. " " Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer ", Georges Perec, Robert Bober et la rue Vilin ", *Etudes photographiques, No. 3, novembre 1997*. Paris : Société Française de Photographie, 1997. 121-140.
- Grierson, Karla. " Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation ", *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel* (sous la direction de Marie-Thérèse Mathet). Paris : l'Harmattan, 2003. 311-353.
- Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981.
- Lejeune, Philippe. *La Mémoire et l'oblique*. Paris : P.O.L., 1991.
- Neefs, Jacques & Hartje, Hans. *Georges Perec, Images*. Paris: Seuil, 1993.

- Perec, Georges. *La Boutique obscure, 124 rêves*. Paris : Denoël, 1973.
- . *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1975-a.
- . *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Editions Denoël, 1975-b.
- . *Je me souviens, Les Choses communes I*. Paris ; Hachette/ Denoël, 1978-a.
- . *La Vie mode d'emploi*. Paris : Denoël, 1978-b.
- . *La Clôture et autres poèmes*. Paris : Hachette, 1980-a.
- . & Bober, Robert. *Récit d'Ellis Island*. Paris : Editions du Sorbier, 1980-b.
- . *Espèces d'espaces*. Paris : Editions Galilée, 1985-a.
- . *Penser / Classer*. Paris : Hachette, 1985-b.
- . *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989.
- . *Je suis né*. Paris : Seuil, 1990.
- . *Ellis Island*. Paris : P.O.L., 1995.
- Perec, Paulette. *Portrait(s) de Georges Perec*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2001.
- Ribaupierre, Claire de. " La ruine du familier ", *Le Roman généalogique – Claude Simon et Georges Perec*. Bruxelles : Editions La Part de l'Oeil, 2002. 156-163.
- Robin, Régine. " Georges Perec Paris-nostalgie : Lieux, non-lieux et le hors-lieu de l'écriture ", *Portrait(s) de Georges Perec*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2001. 180-198.
- . " Un projet autobiographique inédit de Georges Perec : *L'Arbre* ", *Le Cabinet d'amateur*, <http://www.cabinetperec.org/anciens-numeros/cabinet-1/robin/robin-article.html> (2006/3/13).
- Siguret, Pierre. " Perecologie du Larinville : L'imago-mundi de la rue Vilin ", *Cahiers Georges Perec, No.8 Colloque Montréal*. La Castor Astral, 2004. 219-236.
- Soussan, Myriam. " La mémoire vivante des lieux : Georges Perec et Robert Bober ", *Le Cabinet d'amateur*, <http://www.cabinetperec.org/articles/soussan/artsoussan.html>.
- Virilio, Paul. " Un homme qui marche ", *Portrait(s) de Georges Perec*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2001. 156-162.

