

无骨之书

论残雪小说如何拆掉我们读小说的那副骨头，兼谈一份被呕吐淹没的馈赠

秦莉

笔名 斐索

文学评论 · 约一万四千字 · 发表于 2026年7月14日 · sdeuniverses.com

摘要

有一类小说，读的人会真的想吐——不是修辞，是胃的痉挛、太阳穴的眩晕。奇怪的是，同样被叫做“意识流”、同样破碎难读的卡夫卡、普鲁斯特、伍尔夫，却极少引发这种反应。本文认为，答案不在残雪写得“极端”，而在她的句子悄悄抽掉了一样我们不自知其存在的东西：一副被多年默读训练出来的、隐形的“阅读骨架”。卡夫卡、普鲁斯特、伍尔夫在拆掉旧世界的同时，都为读者的身体另建了一具可以栖身的骨骼；残雪则以一种精确到近乎冷酷的句法纪律，把这具骨骼从读者身下一寸寸撤走，让阅读的身体第一次赤裸地悬在半空。呕吐，是这具骨架被撤除、而新的感知尚未凝结时，整个身体唯一听得懂的语言。但在呕吐的另一侧，藏着一件几乎从未被人认领的馈赠——那个让你想吐的东西，其实不是残雪的文本，而是你自己的身体，第一次摸到了它读书用的那副骨头。

关键词 残雪 · 阅读的身体 · 生理排斥 · 无骨阅读 · 文学评论

引言

当身体先于头脑合上书

有一类书，你还没读懂它写了什么，身体就已经替你合上了它。这不是一句形容。在残雪的小说面前，许多读者报告过一种极其具体的反应：恶心，眩晕，胃部发紧，甚至真实的呕吐感——那种和晕车、低烧同属一个家族的、器官层面的不适。在豆瓣的《黄泥街》《山上的小屋》条目下，“读不下去”“想吐”“生理性反胃”这类字眼反复出现，密度之高、措辞之一致，远远超过一般意义上的文学评语。当一个读者写下“想吐”，他描述的不是一个态度，而是一次身体的判断。

这件事本身并不稀奇——文学一向能引起身体反应。悲剧让人流泪，恐怖让人心跳，情色让人脸红。可这些反应都要经过一道清清楚楚的关卡：你先看懂了情节，理解了人物的处境，然后才有相应的身体变化。你哭，是因为你懂了那份失去；你心跳，是因为你算出了那个危险。身体的反应，是理解的下游。残雪的不同之处恰恰在于，许多读者是在“还没看懂她在写什么”、甚至“还没读完一页”的时候，身体就先发出了撤退的信号。一个训练有素的读者可以面无表情地读完格里高尔如何变成甲虫、如何腐烂至死，却可能在残雪写一只老鼠爬过墙角时，感到喉咙里有什么在往上翻。这不是震惊，不是恐惧，不是反感——这些情绪卡夫卡也能精准地制造。残雪制造的是一种更底层的东西：你的胃比你的脑子更早地知道，这里有什么不对。

于是一个更倔强的疑问浮上来了。人们习惯用一个现成的答案打发它：因为残雪比她的西方同行更极端、更破碎、更先锋。循着这个逻辑，残雪只是把现代主义“可读性衰减”的进程推到了某个临界点之外，读者的排斥不过是这一渐进过程在极端处的自然效应。可这个答案经不起一推。卡夫卡的《城堡》在叙事逻辑上同样破碎到极点——一座永远走不进的城堡，一套永远触不到的法律；伍尔夫的《海浪》几乎放弃了情节，任六个声音如潮水此起彼伏；普鲁斯特在时间里无止境地漂移，早把传统叙事赖以立足的因果链拆散了。如果“破碎的程度”决定了排斥的程度，这些作品理应让人吐得更厉害。可它们没有。困惑，是的；疲惫，是的；掩卷长叹，也是的——但极少有人在读《追忆似水年华》读到第三页时开始反胃。

这说明答案不在“碎得有多厉害”，而在“碎的方式”上——更准确地说，在于那些碎片是否在一个更深的层面上，被某种可以被读者的身体所感知、所栖居的秩序统摄着。问题因此不在残雪写了什么，而在她的句子对读者的身体做了什么。本文想追问的，正是这件很少被正面讨论的事：读残雪为什么会让人从身体里想逃走？我的回答会绕一个也许出人意料的圈子——它不在残雪那一端，而在我们这一端；不在文本里，而在一具我们浑然不觉、却时时刻刻依赖着的骨头里。

我们以为身体天生就会读

要谈残雪，得先谈一件几乎从没被人当回事的事：读书，其实是一桩身体活。

当你读一段叙述，你的身体并没有在一旁休息。读到“他拿起杯子”，你大脑里管“拿”这个动作的区域，会极其微弱地放一次电——你在用最内隐、最不自知的方式，替文本里的人做了一遍那个动作。你正是这样“进入”一本书的：你的身体在文字的结构里，找到了它能够认领、能够模仿的落脚点，于是把自己投射了进去。读小说时那种“身临其境”，从来不是空话，而是一具身体在悄悄地替另一具身体活动——你借着书里那个人的眼睛去看，借着他的手去够，借着他的呼吸去起伏。

这也不是一个比喻。法国哲学家梅洛-庞蒂曾提出一个概念，叫“身体图式”——它不是解剖学意义上的身体结构，而是一套前反思的、动态的感知系统：人的身体借它，在进入任何一个环境时，自动地、无意识地掂量着自己与那环境之间的关系——我站得稳不稳，我与那件物的距离适不适合伸手，我在这个空间里移动是否需要调整节奏。这套掂量不需要意识插手，它终生运转，是人得以在任何空间里保有基本存在安稳感的底层机制。而阅读，正是它的一种延伸：当你读一段叙述，你的身体图式并没有休假，它在文字搭起的那个空间里，同样地掂量着、投射着、寻找着落脚点。你能“进入”一本书，正是因为你的身体图式在文本的语言结构里，找到了可以被它接纳的对应物。

可这种“进入”是有条件的。文本必须先递给身体一根可以攀住的骨头。人类的感官在面对任何陌生之物时，会本能地想把它组织成一个有中心、有边界、有内部关系的“好形状”——一个能被整体把握的完形。落到读小说上，这意味着：读者期待着能认出一个有一贯性的叙述主体，他的动作背后有一个可追溯的意向，他的知觉碎片之间有一个可预期的方向。一旦这些条件满足，身体就找到了栖居之地。现在，让我们看看那些同样破碎、却从不让人呕吐的作家，是怎样在拆掉旧世界的同时，为读者的身体另建了一具可以栖身的骨骼的。

卡夫卡给的，是一副叙述语调的脊柱。《变形记》开篇，格里高尔一觉醒来变成了甲虫，这事的骇人程度不亚于残雪笔下的任何怪相。可读者读来并不觉得被攻击。因为那个向你讲述这一切的声音，冷静、精确、带着近乎公文般的镇定：他朝天躺着，那坚硬得像铁甲一般的背贴着床，稍稍抬头，就看见自己那穹顶般隆起、被一条条棕色弧片分隔的肚子——随即，一句“这不是梦”，把整件事稳稳地按住了。“他的房间，一间再正常不过、只是略嫌狭小的人的房间，仍旧安安静静地待在四堵熟悉的墙壁之间。”最不可理解的事件，被框进了最可理解的语言和最平常的环境里。这种框定本身，就是一种对读者深层认知的保护：无论格里高尔变成什么，至少那个叙述的声音保持着清醒、精确、不失分寸的理性；只要那个声音还在，读者就知道自己没有掉进纯粹的疯狂。它像一个孩子在黑暗里抓住母亲的手——他不需要理解黑暗的本质，他只需要信任那只握着的手。卡夫卡的叙述声音，就是那只手。

更要紧的是，卡夫卡还给了身体一个极具体的入口。格里高尔要开门，手已经变成了细腿，握不住门把手，于是他试着用嘴去拧。这个动作怪诞至极，可它的内在逻辑完全可以被身体模仿：我要开门；我的手不能执行“握”；我还剩一个可用的器官，嘴；用嘴去转动门把手，需要多大的力、什么样的角度？这一串沉默的推理，可以在你的运动神经里被逐项演练。演练之中，你就暂时住进了这具甲虫的身体。这道门很窄——你必须愿意进入一只虫子的身体；可只要你愿意，那门就是开着的，门把手就在那里，你可以用嘴去拧。甲虫的身体再异己，也终究是一具身体；而那身体的每一个动作，都遵循着一套你的身体读得懂的物理。这就是卡夫卡最隐蔽、也最有力的邀请：你的身体可以站在这里，和我一起感受重力。

普鲁斯特给的，是感官与感官之间的暗中呼应。他不靠稳定的语调，也不给你卡夫卡式的物理锚点；他那些绵长到几乎违反呼吸极限的句子，稍一走神就会迷路。可有一样东西始终托着他的读者：各个感官之间那种不可切断的、有机的相互牵引。一小块浸了茶的玛德莱娜送进嘴里，一阵说不出的快感通透全身——这快感不直接触发某个情绪或思想，而是先触发过去某一刻同一种味觉的复现；等这两个味道在时间的两端精确地共振上了，那个被封存在旧日感知周围的整座贡布雷，连同它的城市与花园，才被允许从茶杯里升起来。味觉召唤味觉，触觉召唤触觉。当下的感官与过去的感官之间，是同一类别、同一质料的照镜对映。读者被动地跟着一个个感官的触发走，但他的身体暗暗地知道：眼下这一缕气味、这一点触感、这一声响动，都不会是无缘无故的，它们都在向另一段时间里同一个感觉发出呼唤。舌头不会骗你——你此刻尝到的这块蛋糕的滋味，和三十年前那块，是同一个质地。这份“同一质地”的笃定，就是读者在普鲁斯特那座飘忽的记忆迷宫里能够安居的根本保证。他信任的不是叙事的逻辑，而是感官的不可欺骗。

伍尔夫给的，则是一种可以被呼吸直接追随的韵律。《海浪》里六个声音——伯纳德、内维尔、路易斯、苏珊、珍妮、罗达——从童年到老年交替独白，没有统一的叙述者，没有连贯的情节，单看每一段都是意识的碎片。可她把这些碎片缝在一起的方式，给了读者一种全然不同的身体经验。“我看着那个光圈在屋顶上颤抖。我看着路易斯把头埋进手臂间。我看着伯纳德在沙地上挖洞。我看着苏珊在哭。”——几个分散的视觉片段，被“我看着”的重复钉在一起，它们之间不是因果、不是并列，而是同一双眼睛有节奏的扫视：看一停顿，看一停顿。这样的句子本身就是身体性的，它邀请你去模仿那双眼睛移动的节奏，让每一句末尾那个短促的停顿，成为一个小小的换气口。写海浪时她写“海浪拍打着岸边，退缩，再拍打”，这句子的起伏模仿了海的涨落，而读者若肯放松，会觉得自己的胸口的呼吸也跟着那个“拍打一退缩一再拍打”一开一合。你不必在智力上弄懂每个意象和别人的关系，你只需把自己交给那个节奏。伍尔夫把文本变成了一件能和你呼吸对呼吸的乐器：只要你肯呼吸，你就活在这个文本里。这种联结甚至是前文化的——一个不懂英文的人，若只听人诵读《海浪》，也会被那韵律触动。

叙述的脊柱、感官的暗网、呼吸的韵律——三样东西各不相同，却共享着同一个底层的原则，这原则可以用一句话说尽：在拆毁旧世界的同时，至少为读者的身体，建造一个可以进去的门。这就是所谓“被掌控的失控”。真正先锋的文本所呈现的那种瓦解日常、令人不安的“失控”，总是在更高一层被某种严密的内在组织所“掌控”着。那个内在组织——无论是卡夫卡式的冷语调、普鲁斯特式的感官忠实，还是伍尔夫式的韵律——是作品的心智，对它自己所开启的混沌，行使的一种清醒的治理。它在对读者说：我知道我在做什么；你只看到了混乱，可我看到了混乱背后那套“使它必须被如此说出、而非别样说出”的必然。正是这份必然，构成了文本内部的立法。

这里要说的第一件、也是最要紧的一件事是：我们通常把“能住进一本书”当成理所当然、天生就有的本事。它不是天生的。它是一副骨架——一副被十几年、几十年的默读训练，一册接一册可栖居的小说，一次又一次“语法承诺了因果、而因果果然兑现”所悄悄锻造出来的、隐形的阅读骨架。而这副骨架最深的诡计在于：它把自己藏了起来。一个本领运转得完美时，它是透明的。你透过母语的语法去看意义，却从不看那语法本身；你透过因果的本能去解释世界，却从不会意识到你正在执行“因果推断”这个动作。一本你能住进去的书，会让这副骨架越用越结实，也越用越看不见。正因为它从未被我们察觉，我们才会在它被抽走的那一刻，把一场骨架的被拆卸，误认成一场来自外部的攻击。



撤骨 —— 残雪如何让骨头在失效的瞬间露出来



现在，让我们真正走进残雪的句子。不是停在“碎片化”“混沌”“诡异”这类印象式的形容上，而是去看，在她语词的排布、句子的推进、意象的衔接这些最细小的地方，究竟发生了什么，使得读者的身体在里面找不到一处可以站立的位置。

看《山上的小屋》的开篇：“在我家屋后的荒山上，有一座木板搭起来的小屋。我每天都在家中清理抽屉。当窗玻璃上震动着白杨叶的影子，我就断定那影子是我自己。我的手一碰到抽屉，风就把抽屉吹开。我清理了很久，清理出一些死蛾子和死蜻蜓。还有一张废纸，上面有一个发黄的图案。我盯着那图案，发现那是一张人脸。我走出门去，看见月光下那座小屋。”

初看，它似乎具备叙事的一切要件：有“我”，有地点，有反复的动作，有物件。一个习惯了传统叙事的读者，本能地想把这些串起来：叙述者在清理抽屉时发现了某个线索，线索和山上那座小屋有关，接下来会有事情发生。这是读者进入文本时身体所携带的、对连贯性最基本的期待。然而残雪的句法，系统地、一步一步地，拆掉了这份期待每一次将要落地的可能。

第一步，语法在承诺，内容在毁约。“当窗玻璃上震动着白杨叶的影子，我就断定那影子是我自己。”窗上的影子是白杨叶的影子，这是一个可被感知的物理事实；可叙述者“断定那影子是我自己”——这不是比喻，不是幻觉，不是回忆的闪回，而是一个用陈述事实的语气说出的、在物理世界里根本不成立的判断。而推着这个判断往前走的，是“当……就……”这样一个表示因果或时序的常规句式。句式在对你说“这里有因果”，内容却在说“这个因果不成立”。两者之间的错位，是一次极微小的认知震颤。

第二步，动作和结果之间的绳子被剪断了。“我的手一碰到抽屉，风就把抽屉吹开。”一个人的意向性动作，和一阵非人的自然动作，被“一……就……”强行铆成一条因果链——可这链子不成立：手碰抽屉，不可能引起风吹开抽屉。文本告诉你一件事紧接着另一件事发生，却拒绝告诉你它们如何相干。读者被抛进一个动作与结果之间没有任何必然的世界：他的手想去够抽屉，抽屉的开合却不听他的手，而听一阵不知从哪来的风。人在日常里最底层、最不被察觉的那点安全感——我的动作和世界的反应之间是协调的——被就地斩断。

第三步，发现物被堆起来，却没有一个长成线索。死蛾子、死蜻蜓、发黄的图案、一张人脸——那图案“发黄”，被陈述出来，却没有任何感官细节：什么形状？什么质料？引起什么感受？统统缺席。而“发现那是一张人脸”，这本该是叙事里可能藏着某种揭示的时刻，却被一句“我走出门去，看见月光下那座小屋”轻轻掩埋。每一个发现物都有可能是通往深处的入口，可每一个都被下一个飞快地替换，仿佛连那个发现它的人自己也毫不在意。物件之间攒不出意义，因为它们彼此之间没有可以追溯的关系。

第四步，也是最深的一步：那个“我”在动，却不在感。整段里，“我”在清理、在断定、在碰到、在走出、在看见——可这些动词描述的是一个在做感官与动作活动的主体，却不是一个在感知、在回应这些活动的主体。“我断定那影子是我自己”，这个断定没有随之而来的任何怀疑、困惑或确定；“我发现那是一张人脸”，这个发现没有随之而来的任何恐惧、好奇或回忆。“断定”和“发现”本是意识活动，可它们在文本里被执行的方式，与“碰到”“看见”这类物理动作毫无二致——都是被执行、被陈述、被结束，没有任何来自内部的回应。这是一个“意向性缺席”的世界：叙述者的身体在动，眼睛在看，可他的意识没有任何重量，没有任何投射到周围事物上的意向。读者无法通过追踪叙述者的意向来进入他的身体，因为那身体本身就是一个空的执行器。

这四步合在一起，抽掉的正是上一节所说的那三样东西。她没有卡夫卡那种稳定精确的语调来为读者提供信任——死蛾子没有数量，图案“发黄”却没有材质，小屋是“木板搭的”却没有纹理与颜色，读者无法用任何感官去追踪这些物，因为它们根本没被赋予感官的密度。她没有普鲁斯特那种感官之间的自参照——一个意象出现，不唤起任何先前的类似意象，也不承诺将被未来的某个意象回应，只有离散的、无回应的并列。她也没有伍尔夫那种可被身体追随的韵律——第一句是客观陈述，第二句是主观断定，第三句是动作描写，三句话的语调、速度、所携带的情感重量各不相同，不给读者的呼吸留一点调节的线索。读者感到自己不是在读一个“人”写下的文字，而是在接触一堆还没被任何稳定意识处理过、直接从某个不可知的深处涌上来的符号碎屑。他找不到一个可以站立、行走、呼吸的地方。

换一部作品，情形一样。《黄泥街》开篇：“黄泥街是一条又脏又窄的小街。街的两旁是一些歪歪斜斜的木板房子。房子里天天都有人病死，有人饿死，有人发疯……地上满是垃圾、死老鼠、烂菜叶、避孕套、带血的卫生纸。”这一段也在写令人不适的东西——脏、病、死、疯、腐烂。可它的运作方式，与卡夫卡的怪诞在根本结构上不同。叙事声音没有稳定的位置：“天天都有人病死”，这个“天天”是谁在判断？叙述者？居民？还是某种从环境里渗出来的、无人称的集体感知？没有感知中心：那些病死、饿死、发疯的人，作为一个集合出现，没有名字，没有可被读者认领的可能。而意象的排列是纯粹并列的——垃圾、死老鼠、烂菜叶、避孕套、带血的卫生纸，这五样是按什么顺序排的？不是从大到小，不是从视觉到嗅觉，不是从一个感知中心出发的连续扫描；它们是被并列地倾倒在读者面前的，任何一样都可以被换成另一样同样恶心的东西（臭鸡蛋、烂水果、用过的针管），而段落的效果不会有实质改变。它们被聚在一起的唯一理由，是都符合“黄泥街很脏”这个外部设定。

但这里必须极其小心地分出一条界线，否则整篇文章都会站不住。残雪的“碎”，绝不是随手的胡乱破碎。倘若一个作者只是为了显得“先锋”而把句子随意打乱，却不提供任何内部的操控逻辑，读者的反应会是干脆利落地把它判成垃圾——“不过是乱写”——判词一下，那空转的阅读就此终止，身体也就抽身离场了，不会呕吐。残雪之所以不同，恰恰在于她的“无骨”是被一种可以感到、却说不出来的句法纪律严格维持着的。这份纪律让读者无法把文本斥为“毫无章法”——他隐隐觉得有一种章法，却怎么也抓不出来用。更微妙的是，读到第四、第五次“毁约”之后，读者甚至会开始学着去预期“理据的缺席”，从“寻找联结”过渡到“预期联结的消失”——这种学习的可能，本身就说明撤骨不是一场无序的失败，而是一段被有意安排的体验弧线。于是他被困在阅读之中，同时被剥夺了在阅读中站立所需的一切骨头。这种“既满足不了、又终止不了”的处境，不是他的选择，也不是他的失败——它是文本以清醒的意志，为他准备好的、精确的绝境。“撤骨”一词的本义正在于此：不是文本里没有骨头，而是骨头在你正站着的时候，被一寸寸从你身下抽走。



呕吐 —— 当身体成了骨头被抽走的唯一记录者



到这里，一个更硬的问题必须被正面回答：为什么偏偏是“恶心”，而不是头痛、疲倦或烦躁？为什么这具骨架的被抽离，会具体地在胃里结算？

答案要从上一节末尾那个诡计说起。我们对世界的一切感知本领——看、听、触、尝、判断因果、理解语言——之所以能在绝大多数时候顺畅运转，恰恰是因为我们从不曾感知到它们作为“本领”而存在。一个本领运转得完美时，它是透明的。它把自己藏在它所处理的对象背后，让你以为你在直接感知世界，其实你是在用一整套被训练出来的、看不见的骨骼去接触世界。

那么，当残雪的文本系统地撤走了这套本领的用武之地——当语法承诺了理据、而理据永远缺席，当因果连接词连着不成立的因果，当意象堆着堆着却不给追踪的线索——会发生什么？你的阅读本领不会在第一次失手时就自动停下。因为在此之前，从来没有任何力量如此系统地拒绝过它的服务。它在空转，在发出它自己的噪音。而那种噪音，你没法把它认成“我自己那副阅读骨架空转的声音”，因为你此前从未听过它。你只知道有什么东西不对——极不对，让你极不适。可那个“不对”从哪来，你说不清，因为它恰好来自你借以感知“对”与“不对”的那套系统的内部。你无法把它推到外面，也无法把它收进里面。它是一种没有位置的不适，一种无从命名的被侵犯感。

这里还有一层，落在更靠近身体的地方。人的身体不是一个静止的坐标，而是一个在持续波动、有呼吸、有心跳、有肌肉紧张与松弛交替的动态系统。这个系统与外部环境发生谐振时，依赖的是节奏的匹配。当读者追随伍尔夫那“我看着……我看着……”时，他的呼吸自动地适配了那短促而有周期的句式，身体的节律与文本的节律之间发生了一种被动的、不费力的耦合——它给身体一种“被托着”的舒适。残雪的句法破坏了这种耦合所需的任何稳定节拍：三句话可以用三种毫不相干的节奏推进，读者的身体一次次想找到一个可以锁定的节拍，又一次次被下一句重置。这种反复的节奏落空，不只是大脑皮层里的事件——它会向下传导，去影响那条连着大脑与肠胃的、古老的神经通路。当身体的节律与环境的节律长久无法匹配，那条通路会被持续地激活到一个异常的水平，而这，正是恶心生成的路径之一。

还有更深的一层，落在感官的连续性上。普鲁斯特的读者之所以能把身体交给那看似无尽漂移的文本，是因为在意识的洪流之下，有一层更原始的笃定在托着他：同一种感官质地的复现，织成了一张可以循迹的暗网——今天这块蛋糕的味道，和三十年前的是同一个味道。这份“同一质地复现”的确信，让感官系统在最根本的层面上确认了世界的连续、与自身的稳定。而在残雪那里，感官碎片不断出现，却没有任何一个被后续的同类质地所照应，感官系统就此丧失了这份最深的连续感。读者开始经历一种可以称为“感官解体”的恐慌：他的各个感官之间再也建立不起任何参照，每一个新的刺激都是孤立地袭来，不接续先前，也不承诺后续。这种被动的、反复的感官断裂，撞破了身体对外部世界所持的最基本的信任——环境是连续的、可预期的，不会在下一瞬间突然变成完全不同的质地。当连这份基本的连续感都瓦解了，身体的警戒便被提到最高一级。

于是，身体替意识做了意识做不到的那件事——命名。意识说不出“我的阅读在空转”，意识只能说“我感到恶心”。意识说不出“那副我从未见过的阅读骨架，正在被这段文字扯出我的身体之外”，意识只能说“这本书让我想吐”。呕吐，在这个意义上，是那副骨架被暴露之时，身体唯一识得的信号。它是一次翻译——把一桩从未被语言编码过的内部事件（骨架的暴露），译成一桩被身体语言编码了数百万年的外部事件（排出毒物）。也正因为这个翻译太古老、太自动、太不容商量，它总是把它所翻译的那件事的真实面目，彻底地覆盖掉。读者吐了。他以为自己被攻击了。他不知道——没有任何教育曾告诉他可以去知道——那个让他吐的东西，其实不是残雪的文本，而是他自己的身体，在第一次看见自己的阅读骨架时，那一阵痉挛般的、认不出自己的惊惶。

这也顺带解开了另一桩谜。为什么读乔伊斯的《尤利西斯》同样困难，读者报告的却是智力上的挫败与解读上的焦渴，而不是胃的痉挛？因为乔伊斯的难，是内容的难、典故的难、结构的难——它逼你更用力地去理解，你的阅读骨架始终在工作，只是累。而残雪的难，是骨架本身被抽走的难。前者是骨头在负重，后者是骨头被拆掉。困惑与呕吐，从来是两回事：困惑意味着你还在尝试理解，你的身体还愿意留在文本里；呕吐则是身体发出的最后通牒——它拒绝继续待在这里。同样的道理，也把残雪和那些只是“写得脏”的作品分开了。卑贱、污秽、腐烂的意象，从来不足以让人呕吐——卡夫卡也写格里高尔背上的溃烂，拉伯雷更是把粪便、尿液、分娩、死亡写了个痛快，读者却不吐，因为那怪诞有一个清晰的框架（一个笑声，一个民间传统，一个完整的受苦的人）在承接它。让人吐的从来不是那摊脏东西，而是没有一个人站出来替你承接它。

四

无骨之眼 —— 一份被呕吐淹没的馈赠



到这里，本文本可以收尾了。但如果就此打住，我们会错过残雪这件事里最反直觉、也最动人的一层。

在所有关于残雪的普遍排斥里，有一个事实很少被人注意：那些说“想吐”的读者，几乎总是把呕吐归到残雪文本的某种性质头上——“太恶心了”“太阴暗了”“太疯了”。极少有人会这样描述自己的体验：“我吐了，因为我发现了我自己是怎么读书的。”前一种描述，把呕吐当成外部的攻击；后一种描述，把呕吐当成一次自我认知的开启。而这篇文章此前的全部论证，都在指向后者。

这就要求我们把“无骨”从一个纯粹的贬词里解放出来。它不是“写砸了”的同义语，也不必被神秘化为某种阅读的特权。它指的是一桩此前很少被单独辨认出来的事：有这样一种句法的技艺，它既不提供可供读者身体攀住的栖居结构，也不让读者能够安全地退到文本外面去解释它，而是以一种精确、可预期的纪律，系统地撤除读者用来驯服文本的全部工具，从而逼着阅读的身体在无骨可攀的跌落中，第一次赤裸裸地暴露在自己那副骨架的注视之下。呕吐，是这种暴露在一部分门槛较低的读者身上走完全部生理弧线时的结算。

但同一种暴露，在另一些读者身上，可以结算成完全不同的东西——一种前所未有的、说不出的阅读知觉，一种混着恐惧、新鲜、被剥光和极度清醒的“看见”。看见的，不是文本里的世界，而是自己在读书时用来搭建世界的那些动作。那些动作，以前从未被看见过。大多数小说让这副骨架越用越强壮，也越用越隐形；只有极少数的写作，敢于让你在阅读的半途，忽然意识到骨头在哪里。无骨之书，递给你的是一只“骨外之眼”——一只站在骨头外面、回头看着这副骨头的眼睛。

为了不把话说过头，得把这只眼睛和它两侧的东西分清楚。它不是贝克特。贝克特的晚期作品在戏剧史上几乎走到了取消一切形式的极端边缘——废墟般的舞台，残骸般的人物，塌缩为循环对白的情节，意义在字里行间一点点融解。可他对那个正在融解的世界，持有一种极度严苛、近乎偏执的掌控。他可以只用两个人物、一间只有两个垃圾桶和一扇高窗的空屋、一个固定的命令—执行的模式，让整出戏在这种极简到不可思议的设定里运转两个小时。他剥掉了传统戏剧几乎所有的皮肉——情节、角色发展、因果链——却死死保住了一样东西：节奏。哈姆与克洛夫那些枯涩、循环、看似无意义的对白，有一种被严格定速的精确；排演贝克特的演员会告诉你，你不能错任何一个词，每一个停顿都有它的长度，每一次重复都有它必须到达的次数。所以贝克特的读者与观众同样压抑、同样荒诞，却极少呕吐——因为他仍然为你保留了那副最要紧的、由节奏织成的“皮”。你并非身陷黑暗，你是隔着那层透明的壁，观看黑暗。而那层壁，就是形式最后的不妥协。

它也不是那种可以被一句“不过是乱写”打发掉的随手破碎。那种破碎给读者留了一个从外部保持安全距离的通道：你可以说“我知道这是荒诞风格”“这是作者在玩一个叙事游戏”“这是在讽刺某种社会现象”——这些解释本身，都是一种栖居。判词一下，你就脱身了。无骨的文本，通过它高度一致的、无语调、无评价、无立场的组织，让任何一种从外部投射进去的元解释，都显得像是读者自己单方面的胡猜：文本自身不给任何线索表明“我是一个讽刺”“我是一个寓言”“我是精神病人的独白”。那些解释被读者自己提出来，又在缺乏文本内部任何呼应的情况下迅速干瘪。读者被剥夺了最后一种栖居——他无法安全地把文本归类。于是，无骨阅读恰恰是贝克特与乱写之间那个精确的位置：它比贝克特多撤了一层（连节奏也不给），又比乱写多守了一分（它的无骨是被纪律维持的，让你无法用“乱写”把它打发掉）。正因为你既退不出去、又站不住脚，那只骨外之眼才被逼睁开。

于是我愿意为“想吐”这件事，说一句几乎没人替它说过的话。那些在残雪面前吐了的读者，不一定是残雪最好的读者，但他们很可能是残雪最诚实的传感器——他们的迷走神经忠实地记录下了一场发生在符号层面的、对他们一生所信赖的那副阅读骨架的强行拆卸。而那些没有吐、还继续读下去、并在漫长的阅读里慢慢生出一种不合任何旧范式的阅读知觉的人——他们也许才是残雪真正的接收者。在他们身上，呕吐被越过了：不是因为他们的骨架没有被撤除，而是因为在骨头被撤除之后，他们学会了不带骨头去感知。那是怎样的一种阅读？那已经超出了本文的范围。我只能说：在那个尚未被描述的知觉状态里，或许正栖居着残雪作品真正的美学可能。

五

这是不是一种苛求？——回应“残雪写的是真，不是美”

读到这里，一种在批评界颇有根基的反驳必须被正面接住。它会说：残雪追求的本来就不是美，而是真。她写的是一种极端的、被文明的面具所遮盖的心理真实——那种真实本身就是丑陋的、令人不适的、拒绝被驯化的。指责她没有为读者提供栖身之所，就像指责一台手术没有为病人提供舒适的麻醉。这个反驳极有力量，它把前面的全部论证逼到了一个危险的位置上：我是不是在用一把被残雪本人真诚抛弃了的尺子——可居性、完整、有机感——去丈量她，就像用重力去丈量一场被迫的坠落？如果一种艺术要诚实地面对现代世界的破碎，它是否本就必须放弃传统那种令人安稳的形式，让自己去承受真实本身的不可消化？

要从这个反驳内部把它拆开，得在“呈现破碎”与“让自身被破碎瓦解”之间，划一条关键的界线。这条界线最清晰的例子，不是卡夫卡，也不是普鲁斯特，而是刚才提到的贝克特。贝克特写的是终极的荒诞、意义的融解，可他对那份荒诞持有一种法医般的精确掌控——他把黑暗，装进一件严密地、恰好合身地围绕它造出来的容器里。你并非身陷黑暗，你是隔着容器透明的壁在看黑暗。而残雪在她大多数引发严重排斥的文本里，呈现的是相反的现象：形式本身，似乎也染上了它想要描绘的那种瓦解之症。形式抵挡不住它所要呈现的内容的腐蚀，两者一起下沉，坍塌成一件不再携带“观看距离”这一基本审美功能的东西。

在美学的历史里，形式与内容之间始终保持着一种最基本的张力。亚里士多德早说过，悲剧模仿了恐怖与怜悯的情节，可它的形式——诗行、歌队、起承转合——让我们得以承受它，并经由这种承受而获得净化。模仿是内容，形式是疏导。疏导不是美化，疏导是提供一根管道，让情感可以被安全地体验、被完整地走完它的弧线。当这根疏导管本身也破裂了，被引导的情感就不再是审美情感，而是直接的、无中介的创伤。这正是发生在残雪许多读者身上的事：她给他们的不是地狱的图像，而是地狱本身——没有框，没有透壁，没有一个最低限度的叙事意识作为保护层。他们被一份未经任何叙事形式转化过的焦虑，直接击中了神经系统。

于是“真之辩护”在终极意义上是失效的，因为它混淆了“残酷”与“残酷的模仿”。残酷的模仿，无论多么逼真，都必须持有模仿者与被模仿者之间的那一点基本区别。正是这一点区别，使得戏剧不是真实事件，使得悲剧不是私人罹难，使得残雪的读者本应能够说“我读到了恐惧”，而不是说“我感到恐惧正在攻击我”。一旦这点区别被抹掉——一旦模仿的文本把自己降格为它本要模仿的那团混乱本身——它就不再是在履行模仿的功能了。它成了它所描述的那种病症的又一个病例。而一件作品，不能同时既是诊断、又是病症。当它作为形式，已经感染了它声称要呈现的那个内容的崩解，它就丧失了作为一件艺术品的根本条件：它无法再为读者提供一个可以去观看、去承受、去反思其内容的安全位置。它不是呈现地狱——它是把读者拖进地狱。这，才是“想吐”在美学层面上的确切含义：不是对某种恐惧的艺术性再现，而是让你自己也罹患上那种恐惧。

六

借残雪，看见自己如何读一切



如果“无骨”只是残雪一个人的特例，那它至多是一篇有趣的单篇文章的题材，而不是一件值得郑重对待的事。它的分量在于，它其实是一把可以拿去照别人的尺子。

试着拿它去照另一位作家。美国的科马克·麦卡锡，在《血色子午线》里极少给对话加引号，极少让叙述者做心理评论——单看这两点，很像一次“局部的撤骨”。可读者读麦卡锡不吐。为什么？因为在他那里，叙述的声音固然沉默，那些关于荒野、暴力、天光的描写却有一种宏伟、坚实、可被身体同感的感官质地——沙的重量、血的温度、地平线的距离，都在为读者的身体提供强烈的栖居。他撤走了叙述者的评论，却把感官的骨头留得比谁都硬。这一对照本身就说明了：“无骨”这把尺子，能做出比“两者都很难读”精细得多的辨别——它能指着一部作品说，这里撤了哪一根骨、那里又留了哪一根。残雪的独异，正在于她几乎把每一根都撤了。

再把它拿去照别的媒介。在电影里，有些实验影像用极速的剪辑、拒绝建立连贯空间的镜头，让观众视觉与前庭系统同样失去可依凭的骨架——眩晕、恶心，能不能由同一个道理来解释？这里有一个耐人寻味的岔岔：电影的感官通道比默读更多、更直接，撤掉其中一两个通道（比如连贯的空间感）之后，剩下的通道（色彩、声音、音乐）也许仍能为观众提供栖居，从而削弱了“无骨”的冲击。这些问题本身，就说明“无骨”这个概念，有本事成为一个跨媒介的共享接口——它谈的从来不是“文字”，而是任何一具身体在任何一种符号环境里，靠什么站住脚。

而最有意思的一个方向，落在教育上。如果“无骨”是对阅读骨架的撤除，那么，能不能反过来，用一组由浅入深的“撤骨练习”，去训练一个读者对自己阅读动作的觉察力？这也许是这个想法最有实用潜力的地方：不是去教“如何读懂残雪”，而是去教“如何借着残雪，看见自己是如何读懂一切文本的”。在文学教育普遍陷于“学生读不懂所以不读、不读所以更读不懂”的死结时，一种不从“先理解内容”入手、而直接从“觉察阅读动作本身”入手的路径，或许能撬开一个被长久忽视的切口。当然，它也带着一个不能回避的伦理追问：我们是否有权，把一个学习者故意置于一个可能让他呕吐的处境里？——这个追问本身，已经是“无骨”这个想法被推到教育现场之后，必然要面对的严肃问题。

结语

在呕吐的边界上看见阅读

残雪向文学理论提出了一个罕见的、还没被充分消化的命题。它逼我们重新面对一个常被高度智识化的当代批评所遗忘的事实：文字在成为意义的载体之前，它首先是给身体读的。在你对一部小说做出任何有意识的诠释之前，你的身体已经先于你的智力，用一夜的安眠、一个平稳的呼吸、或一阵突如其来的胃痉挛，替你对那个由文字搭起来的环境，下了最原始、也最诚实的判语。这个判语是前理论的、前语言的，却是整座审美经验赖以立足的地基。

不过，这份判断必须被谨慎地历史化。所谓“可居性”，从来不是一道超历史的、适用于一切文本的永恒门槛。不同的时代、不同的文类、不同的阅读共同体，对“怎样的语言组织可以让读者栖居”，有着完全不同的契约。中世纪的读者面对经文，其身体的栖居靠的是仪式性的诵读与抚触；口头史诗的听众，栖居于音律的重沓与身体的摇摆；二十世纪初的听众，曾把无调性的音乐当作不可栖居的噪音，而少数训练有素的耳朵，却在其中听出了一种全新的语法。那么，残雪是否是在为一个尚未被充分培育的感知共同体写作？她文本里那种“无骨”，会不会其实是某一套新的身体阅读语法，只是还不被我们的身体所习惯？倘若如此，本文的诊断就只是对一个过渡时期的描述：这些文本的栖居邀请早已发出，只是绝大多数读者的身体，尚未被训练出能够接听它的耳朵。这也正是下面这个反身之问的由来。

所以，当我们下一次拿起一本书，或许可以记起这样一件朴素、却几乎被精密的理论话语淹没了的事：我们每一个人，在翻开书页的那一刻，都带着一具被默读训练锻造了许多年、自己却从未看见过的阅读骨架。大多数小说让这副骨架越用越结实，也越用越隐形；而残雪那样的写作，罕见地把它从我们身下抽走，让我们在跌落的一瞬，第一次摸到了骨头的所在。那些合上书、转过身去、弯下腰的读者，他们的身体并没有背叛艺术——他们是在执行一具有机体面对无法居留的环境时，唯一诚实、也唯一保全自己的动作。

最后，也该说清这个判断可能错在哪里——一个诚实的判断，总得给出能推翻它自己的条件。倘若有一天，足够多的普通读者，不是出于猎奇，也不是被学院的阐释所诱导，而是自发地、反复地沉浸在残雪的文本里，并且在最初的身体不适之后，能够清清楚楚地描述出一种正面的、可以被别人验证、可以被分享的“骨外栖居”——一种文字的节奏与身体的节奏重新耦合、感知被扩展而非被攻击的笃定体验——那么，本文关于“撤骨”的判断就该被修正。它也许不是拆毁，而是过渡；残雪的骨架也许不是不存在，而是以一种本文现有的眼睛尚未探测到的、暗在的方式运行着。那将是最愿意看到的、被推翻的方式——因为那意味着，残雪的读者们在经历了认不出自己的那阵痉挛之后，并没有停在呕吐里，而是在骨头被撤除后的那片空地上，为自己的阅读身体，建起了某种新的、还没有被描述过的、站立的方式。

之 一 完

德 麦 国 际 DEMAI INTERNATIONAL

SDE Universes 学员专栏 · 秦莉（斐索）· 残雪四论 · 之一

sdeuniverses.com