

调一种气味，四十年

残雪的写作到底在追求什么——论一种以维持知觉状态为标的的写作驱动力

秦莉

笔名 斐索

文学评论 · 约一万字 · 发表于 2026年7月14日 · sdeuniverses.com

摘要

残雪在随笔里是一个极清醒、锐利的思考者，可一旦走进自己的小说，那个能追问、能筛选、能推进的声音就消失了——不是隐退，是从来不在场。本文认为，解开这个刺目矛盾的钥匙在于：驱动残雪小说的，根本不是我们习惯以为的“表达/抵抗/挑战”，而是一种截然不同的东西——把创作的全部重心，锚定在捕捉与维持某种说不出、无法被还原为清晰意义的知觉状态之上。本文为这种驱动力起名“知觉调谐态”，把它与自动写作、氛围美学、感觉寻求、仪式性写作一一辨清，追溯它在残雪身上如何长成，并给出四十年写作里几条可以核对的证据。最后回到读者的身体：一个只维持状态、拒绝一切追问的文本，为什么会让人吃不消。

关键词 残雪 · 创作驱动力 · 知觉调谐态 · 仪式性写作 · 文学评论

引言

一个刺目的矛盾

任何认真读过残雪随笔与访谈的人，都会撞见一个令人不安的事实：在随笔里，残雪是一个极清晰的思考者。她分析卡夫卡，锐利精准，能一眼看穿卡夫卡叙事结构的技术内核；她对当代文学的状况有鲜明的判断，对创作有高度自觉的反思。她能追问，她有立场，她有属于自己的、辨识度极高的声音。

举个例子。她评卡夫卡，能一针见血地指出：卡夫卡不是在写梦，而是在用最清醒的技艺，为一种无法被理性说清的处境，造出一套精确的语法——这判断，需要一个能站在作品之外、冷静剖析其运作机制的心智。她谈自己的创作，也会用高度自觉的语言，去调度“艺术”与“世俗”、“深层”与“表层”这些概念，清晰，成体系，是一个成熟思想者才有的分寸。你几乎会以为，写得出这些评论的人，一定会把小说也写得同样清晰、同样有迹可循。可事实恰恰相反，而这个“恰恰相反”，就是本文全部的起点。

可一旦她走进自己的小说，这个声音就不见了。这不是修辞层面的“隐退”。在小说里，那种能够为素材提供方向、能够筛选、能够把材料往深处推进的追问意识，从未真正进入过她的书写。请注意这个区别：不是它被藏起来了——是它从来就不在现场。一个在随笔里能把卡夫卡的技术内核拆得清清楚楚的人，在自己的小说里，却连一个可辨认的追问方向都找不到。

一个能在随笔里证明自己拥有追问能力的人，却在小说里持续地、四十年如一日地把这种能力悬置——这不可能是能力的缺失，只能是一种更底层的东西在起作用。本文想追问的，正是这个：残雪的小说，到底在追求什么？我的回答会有点不合常情——它追求的，根本不是我们习惯以为的那些东西。

她到底在追求什么？

面对“残雪为什么这样写”，现有的解释大致分三路。一路说她在“表达”——表达潜意识，表达被压抑的创伤；一路说她在“抵抗”——抵抗主流话语，抵抗庸常的审美；一路说她在“挑战”——挑战读者的阅读边界。这三路各有各的道理，可它们悄悄地共享了一个从未被审视的前提：它们都假定，残雪的写作是奔着某个“目标”去的——一个要被表达出来的内容，一个要被抵抗的对象，一个要被挑战的边界。

可是，如果残雪的写作，根本不以“表达”“抵抗”“挑战”为目标呢？如果她几十年如一日地写那些腐烂、污斑、老鼠、墙，不是为了“说出”什么、“反对”什么、“冒犯”什么，而是为了别的——一种与“追问驱动”截然不同的东西呢？

一个被追问驱动的作家，写作是他追问的自然延伸：他心里有一个“只有我能问、我不得不问”的问题，每一个句子都在服务于这个问题的深化。普鲁斯特追的是“时间能不能被赎回”，卡夫卡追的是“我的存在为什么就是有罪的”——这些追问像一根脊柱，让他们笔下所有的碎片，都朝着同一个方向生长。正因为有这根脊柱，那些看似并列的意象才有了不可替换的位置：删掉一个，追问就断一截。可在残雪的小说里，你找不到任何一根这样的脊柱。不是它藏得深，是它压根不在。这就把我们逼到一个新的想法面前：驱动她写作的，也许根本不是一个“问题”，而是一个“状态”。

给它一个名字：知觉调谐态

我想为残雪小说的这种驱动力，起一个名字：知觉调谐态。

它指的是这样一种写作驱动力——作家把创作的全部重心，彻底锚定在捕捉与维持某种特定的、无法被还原为清晰意义的知觉一身体状态之上。在这种驱动力里，写作者不以“走通一条路”“追问一个问题”为目标，而以维持某种感官氛围的临界稳定为最高原则。文本里的一切组织——意象、语调、句法、场景的推进——都只服务于一件事：不让那个已经被捕获到的知觉状态消散掉。

“黄泥街的气味”“墙上的斑”“说不出的烂东西的味道”——这些，不是残雪想“表达”的内容，而是她试图在写作里反复唤起、并维持住的那种知觉状态本身。她不是在描写一种氛围，她是在调一种状态。这就像一个人反复拨弄收音机的旋钮，为的不是听懂哪一句话，而是要把那个频率稳稳地锁在某个位置上，让那阵特定的嗡鸣一直响着，不断。她的每一次落笔，都是在校准那个旋钮。

这里“临界”二字是要紧的。她要维持的，不是一种已经凝固、可以命名的情绪或意境，而是感觉尚未收敛为意义、却也没有彻底消散的那个悬置的中间态——像水将沸未沸时表面那层细密的颤动。一旦它凝固成某种可被说清的东西（“这是压抑”“这是恐惧”），调谐就失败了，因为它落进了意义；一旦它彻底消散，调谐也失败了，因为频率断了。写作要做的，是把那层颤动，稳稳地维持在“将成未成”的刀刃上。这解释了为什么她的文本读起来总有一种“什么都快要发生、却始终没有发生”的悬浮感——那不是她没本事让事情发生，那正是她要的：事情一旦发生，那个临界态就塌了。



它不是什么



这个名字要立得住，就得先说清它不是什么——否则它很容易被误认成几个我们已经熟悉的概念。

它不是“自动写作”的换一种说法。自动写作是一种技术——不加控制地让文字涌出；知觉调谐态是一种驱动力的性质——整个写作行为的指向。一个人可以出于知觉调谐而使用自动写作，也可以出于别的需求（比如超现实主义那种明确的理论诉求）而使用它。技术是工具，驱动力是使用工具的那只手。驱动残雪自动写作的那只手，不是对潜意识的探索，而是对一种知觉状态的反复捕获。同样是“让文字自己涌出来”，涌向何处、为何而涌，是两回事。

它也不是“氛围美学”。氛围美学谈的是作品呈现出来的那种弥漫性的审美品质——作品给读者什么样的感觉，那种先于认知判断就被身体感到的空间性情调。知觉调谐态谈的不是作品的效果，而是创作驱动力的性质：不是“作品制造了什么氛围”，而是“为什么这个作家要以维持某种知觉状态，作为写作的核心动作”。爱伦·坡也制造恐怖的氛围，可他的驱动力仍然可能是追问的——他制造恐惧，是为了追问人性深处那口恐惧的井。残雪不同：她不是以某种氛围为“效果”，而是以某种知觉状态为“标的”。氛围，在她那里不是手段的产物，而是目的本身。

它更不是心理学说的“感觉寻求”——那是一种追逐新鲜、复杂、高强度刺激的人格倾向，其特征是“越来越强”；而残雪是长期维持同一种状态的执着，其特征是“不增不减、反复回返”，恰恰与之相反。她不是在找更猛的刺激，她是在守一个不肯变的频率。感觉寻求是一条向外、向上、不断加码的曲线，其满足来自新异与强度的持续升级；而残雪是一条向内、水平、不断回返的线，其满足来自同一种状态被一次次重新锚定。前者若被剥夺刺激会感到无聊，后者若被打断调谐会感到失序——两种驱动力在现象上都表现为“执着”，可执着的对象，一个是变化，一个是不变，正好相反。

还有一个需要辨析的，是伯梅所说的“氛围”——那种弥漫在人与环境之间、先于任何对象化认知就被身体感到的空间性情调。残雪的文本确实浓稠地弥漫着某种氛围，可伯梅的“氛围”仍是一个描述“作品—接收者”之间发生了什么的美学范畴：它关心氛围如何被感知、如何笼罩一个空间。而“知觉调谐态”不是关于氛围如何被接收的概念，它是关于创作驱动力的概念——它追问的是，为什么这个写作者，会把“捕获并维持某种氛围性的知觉状态”本身，当作写作的最高目的，而不是把氛围当作服务于某个更高目的（叙事、抒情、追问）的手段。氛围在别人那里是效果，在残雪这里是标的：这就是分野。

还有一个更精微的对手，是德勒兹谈培根时说的“感觉的逻辑”。德勒兹说，伟大的艺术不描绘对象，而直接作用于观者的神经系统，绕过大脑的叙事，把“感觉”本身传递过去——培根的画之所以令人战栗，不是因为画了什么可怕的东西，而是因为那扭曲的形体，直接抵达了看画者的神经。这与“知觉调谐态”极为接近：两者都强调一种绕过意义、直击身体的力量。但德勒兹谈的是作品对观者的“效果”——感觉如何被传递给接收的一方；而“知觉调谐态”谈的是创作者那一端的“驱动力”——为什么这个作家，把捕获与维持某种知觉状态，当成了写作的核心动作。一个在接收端，一个在生产端。更关键的是，德勒兹的“感觉”，仍然预设了一个要被传递的、相对确定的感觉内容；而残雪的知觉调谐，其核心恰恰是那种“说不出、无法被确定为任何具体感觉”的状态本身——她要维持的，不是某一种可命名的感觉，而是感觉尚未凝结为意义之前，那个临界的、悬置的状态。

最接近、也最需要辨析的，是“仪式性写作”。残雪的写作确实有强烈的仪式感：她反复写那些意象，几十年遵循着一套几乎从不更改的程序。可仪式性写作的重心，通常落在“行动的重复”与“符号的固定使用”上——仪式通过重复一套固定的符号，来维持与某种神圣、传统或集体记忆的连接。而残雪这场仪式，它的对象不是神灵，也不是传统，而是那种知觉状态本身。她反复操作那些意象，不是因为意象自身携带着符号的力量，而是因为只有通过这一套特定的意象组合，那种“说不出的气味”才能被重新唤起、并维持在临界的稳定里。仪式的对象，从一个外在的圣物，收回到了一个内在的知觉。这，才是它与一切仪式写作真正分野的地方。

四

这状态是怎么长出来的



一个名字不能悬空使用。得追问：残雪的这种知觉调谐，究竟是在什么条件下长出来的？

一条根，是早年生命里那些强烈的知觉烙印。湖南长沙的市井气息，工厂生活的感官记忆，动荡年代里无处不在的恐惧与不确定——这些经验在她的记忆里，沉淀成一系列高度鲜明、却从未被意义追问充分整合过的知觉碎片。它们是粘稠而顽固的：不是“我记得那件事”那样的情节回忆，而是某种气味、某种光线、某种触觉的不可遗忘。残雪在访谈里反复提到的童年——外婆、阁楼、潮湿、霉味——恰恰都是这种知觉碎片式的记忆，而非可被清晰讲述的故事。它们在她体内积着，等一个出口。

另一条根，是她读卡夫卡、博尔赫斯、但丁时被击中的那样东西。真正震动她的，不是这些作家的追问有多深（追问，是被追问驱动的阅读者最先感知到的东西），而是他们文本里的知觉氛围——卡夫卡的“冰冷精确”、博尔赫斯的“迷宫质感”、但丁的“地狱气息”。这些氛围进入了她的感官，与她体内那些沉积已久的知觉碎片，产生了共振。这不是意义的共振（“我懂了卡夫卡在追问什么”），而是状态的共振（“那种文字，让我感到一种和我体内某样东西极为相似的知觉”）。于是她找到了一条路：通过写作，把那种状态重新唤出来，并把它维持住。她借来的不是他们的问题，而是他们的频率。

这种共振是有质感的。设想一个在潮湿、霉味、阁楼的幽暗里长大的孩子，她体内积着一整套关于“黏、暗、闭、腐”的知觉记忆，却从没有一个故事、一个道理，能把这些记忆整合、安放。有一天她读到卡夫卡，读到那种被精确的冷所包裹的、说不出的窒息——她体内那套“黏暗闭腐”的知觉，忽然找到了一面镜子。她认出的不是卡夫卡的思想，而是卡夫卡的“温度”，与自己体内那团东西的温度，是同一个。于是写作对她而言，就不再是“我要说一个什么道理”，而是“我要回到那个温度里去，并且待住”。这就是共振：不是意义找到了意义，而是一种未被命名的知觉，认出了另一种未被命名的知觉，并借着后者的句法，学会了怎样把自己一次次重新唤起。

这条路一旦被找到，就形成了一个自我加固的循环。因为知觉调谐有一个内在的稳定机制：每一次写作成功地重新唤起、并维持住那种状态，都会带来一种即时的“解决感”——不是“想通了”，而是“调准了”。调准了，就是好的；调不准，就重来。这完全不需要追问的参与。而追问，反而会来破坏这种调谐——因为追问会引入意义的方向，而方向会改变知觉状态的配置。要让那“说不出的气味”不消散，最好的办法，就是不去说它究竟是什么，只是让它一直在那里。这，就是残雪四十年写作里那个最微妙、也最不为人知的动作：用文字维持一种知觉状态，同时极其小心地，不让任何意义的追问闯进来，打破它临界的稳定。

五

四十年，几个可以核对的证据



这不是臆测。它有几条可以拿去核对的迹象。

其一，她的意象库几乎没有结构性的增长。老鼠、污斑、腐烂、墙、气味——这些意象反复出现，四十年几乎没有引入什么新的维度。倘若驱动她的是追问，追问会不断把写作推向新的领域、引入新的素材（普鲁斯特的追问，就把他从贡布雷一小块蛋糕，一路带到了整个法国社会的横断面）；而维持一种状态所需要的，恰恰是同类意象的反复唤起。意象库的停滞，在这里不是贫乏的证据，而是状态维持的必然结果——你不会为了守住同一个频率，去不停地换零件。

值得一提的是，这种停滞与一般的“江郎才尽”截然不同。才尽的作家，是想写却写不出，产量下降，痛苦挣扎；而残雪始终高产、始终从容，只是产出的意象维度不扩张。她不是写不出新的，她是不需要新的——因为“新”对一个维持状态的写作者毫无意义，甚至有害。一个每天回到同一架琴前调音的人，不会因为“总是这架琴”而焦虑；恰恰相反，正是这架琴的恒定，保证了他每天能回到同一个频率。意象库的恒定，于她是安全，不是牢笼。

其二，她的长篇与短篇，在组织方式上高度一致。若长篇是追问的深化所带来的结构扩展，长与短之间理应有质的不同；而在残雪这里，长篇更像是“状态需要被维持得更久”的结果——它不是走得更深，而是待得更长。篇幅的增加，不带来结构的复杂化，只带来停留时间的延长。

其三，也是最动人的一条：残雪在不同的访谈里，反复用“那个东西”来指称她写作中那个模糊的核心。“我不知道我写了什么，但那个东西就在那里。”她从不尝试用分析性的语言去界定它。这不是故弄玄虚。这是一个在被追问时、无法用意义话语来回应的写作者，最诚实的反应。她没法说“我的核心追问是某某”，因为驱动她的根本就不是追问；可她也没法说“我不是追问驱动的，我是知觉调谐的”——因为她没有这个词。她手里只有“那个东西”这一个代词。这篇文章，某种意义上，就是想替她把那个代词，翻译成一句可以被说出来的话。

六

读者的身体，为什么受不了



现在，可以把这条线接回到读者的身体上了。我在《无骨之书》里谈过，读残雪何以让人从身体里想逃走；这里，是同一件事情的另一面——从作者那一端看过来。

当一个作家把写作彻底交给“维持一种知觉状态”，而拒绝让任何追问进来组织它，读者会遭遇什么？读者带进文本的，是一整套为“追踪意义”而生的装置：他期待有一个方向，有一个正在被深化的问题，有一个可以把碎片重新收拢起来的中心。可残雪的文本不提供方向——它只提供状态。它要读者做的，不是“跟着一个人去追问一件事”，而是“泡在一种气味里，什么都别问”。可读者的那套装置，并不知道怎么“什么都别问”。

于是读者那套意义处理的装置，在没有任何可追踪之物的情况下，空转起来。它像一台被打开、却没有输入的机器，发出它自己的噪音。而与此同时，那些为“维持状态”而反复袭来的知觉刺激——腐烂、黏湿、被侵入的身体边界——却一刻不停地涌进来。一边是意义装置的空转，一边是知觉刺激的过载，两者叠在一起，身体就被推到了它的临界点。这就是为什么，读一个“只维持状态、不推进意义”的文本，会比读一个“艰深、却有方向”的文本，更让身体吃不消——前者累的是脑子，后者伤的是神经。乔伊斯让你精疲力竭，残雪让你想吐，差别就在这里：一个是让你追得太累，一个是让你无处可追，却又不许你离开。

这个“不许你离开”，值得再说一层。读一个艰深但有方向的文本，读者累了可以停——他知道自己停在哪里，知道下次从哪里接着追，那个方向像一根线，断了还能再接上。而读一个只维持状态的文本，读者连“停在哪里”都无从确定：没有进度，没有里程碑，没有“读到这里我搞懂了三分之一”的踏实。他被泡在一个没有刻度的介质里，既前进不了，也无法确认自己该在何处退出。这种“无处落脚”的悬置本身，就是一种消耗——它不消耗你的理解力，它消耗你对“自己正在哪里”的基本确认。人的身体，对“我不知道自己在哪儿、也不知道这还要多久”这种处境，有一种深层的不安；而残雪的文本，恰恰把读者长久地按在这种不安里。

七

文本的地貌：状态如何在句子里显形

一个概念，最终要回到文本里接受检验。倘若“知觉调谐态”是真的，它就该在残雪句子的肌理里，留下可被指认的地貌。至少有四处。

其一，意象是平面地铺开的，而不是向纵深累积的。在一个由追问驱动的文本里，意象会一层比一层深——每一个新意象，都在把那个核心的追问往里推进一寸。而在残雪这里，意象是横向替换的：一个腐烂的场景，被另一个同样强度的腐烂场景接替，而不是被它深化。它们像同一个平面上不断更换的图案，维持着某种恒定的知觉浓度，却不通向任何一个更深的点。这正是“维持一种状态”所需要的句法形态——你要让浓度不变，就不能让任何一个意象把你带走。

其二，叙述的语调是均质的。追问驱动的叙述，语调会随着追问的起伏而变化——逼近核心时紧，宕开一笔时松。而残雪的语调，从头到尾维持着一种近乎中空的均质：不惊讶，不判断，不给温度。这种均质，不是叙述者的冷漠，而是一张必须保持稳定的“知觉滤网”——任何语调的起伏，都会改变那个被维持的知觉状态的配置，所以语调必须被压平，压成一块不反光的镜子，好让那种气味，始终以同一个浓度透过来。

其三，感官描写是不聚焦的。普鲁斯特的感官描写是高度聚焦的——玛德莱娜的味道被反复品尝、追踪、放大，因为它是那条追问链上的一个锚点。而残雪的感官描写，往往停在名词或最低限度的属性上（“发黄的图案”“黏黏的绿汁”），不被展开为任何一个可以被读者的身体去“完成”的立体感知。这种不聚焦，同样服务于状态的维持：一旦某个感官被聚焦、被追踪，它就会开始生成意义的方向，而方向，是知觉调谐的敌人。

其四，写作的高产，是状态复现的反复试练。残雪的产量惊人，四十年不辍。若把这产量理解为“有很多话要说”，就错了——一个有追问的人，说完了就会停，或转向新的追问。残雪的高产，更像一个调音师日复一日地回到同一架琴前：不是因为有新的曲子，而是因为那个频率需要被反复地、一次又一次地重新调准。每一部作品，都是一次“调准”的试练；而试练，永远不会有“完成”的那一天。这也解释了她那句反复出现的自述——“我不知道我写了什么”：一个在调音的人，本就不必知道自己在“说”什么，他只需要知道，音，准没准。

八

同态的对照：他们也有过，只是被一个更大的追问裹着



为了不把“知觉调谐态”说成残雪独有的怪癖，得指出：这种以维持知觉状态为标的的写作，其实在别的作家那里也出现过——只是从未像在残雪这里，几乎占据了全部的驱动力。

贝克特是一个耐人寻味的同态者。他晚期那些极简的、循环的、意义不断融解的作品，某种意义上，也是在维持一种知觉状态——一种“追问走到了尽头之后”的、荒凉而精确的状态。可贝克特的知觉调谐，是被一个巨大的追问逼出来的：他先把“存在还剩下什么”这个问题追到了底，追到无路可走，那种“无路可走”的知觉状态，才成了他后期作品的底色。他的调谐，是追问的残骸，是问到尽头后的余烬——所以它里面，仍然嵌着那个追问曾经走过的、可被追踪的路。残雪的调谐，则没有这样一段前史：她不是问到了尽头才停在那种状态里，她是一开始，就停在了那里。

卡夫卡与普鲁斯特，也都有过知觉调谐的片段。卡夫卡某些段落里那种“冰冷精确”的持续，普鲁斯特那些绵长到让人昏昏欲睡的、纯感官的铺陈，都可以看作局部的知觉调谐。可在他们那里，这些片段始终被一个更大的追问框架裹着、组织着——卡夫卡的“冰冷”服务于“我的存在为什么就是有罪的”，普鲁斯特的“感官铺陈”服务于“时间能不能被赎回”。知觉调谐，在他们那里是手段，是那个大追问所征用的一段乐器；在残雪那里，它是目的，是唯一的那首曲子。这个“手段”与“目的”的分野，就是残雪的特殊性所在：她不是像普鲁斯特那样，在“追忆”的大框架下启动了一次宏大的知觉调谐——她根本没有那个大框架。她的写作，从一开始，就是以知觉状态的捕获与维持为标的，并且四十年，一直没有从这种驱动力里走出来。别人是在去往某处的途中，路过了那种状态；而她，就住在那里。

九

意义的满足：调准了，就是好的



最后还有一层，落在“满足”上——它解释了为什么残雪能在这条路上，走整整四十年而不厌倦。

一个被追问驱动的写作者，写完一部作品，得到的是一种“走通了”的满足：那个折磨了他多年的问题，被推进到了一个新的位置，哪怕没有答案，至少路往前挪了一步。这种满足是有方向的，它指向问题的深化。而残雪的满足，是另一种——不是“走通了”，而是“调准了”。当那种说不出的知觉状态，在一部作品里被成功地重新唤起、并维持住，她体验到的是一种即时的、非叙事性的“对了”：像一个人反复拧收音机的旋钮，忽然那阵杂音里透出了他要的那个频率，稳住了——就是这一下“稳住”的感觉，构成了全部的满足。它不需要任何问题被回答，甚至不需要任何东西被“说出来”。而正因为这满足是即时的、不依赖任何外部认可的，它可以被无限次地重新获得——这就是那个自我加固的循环，何以能维持四十年的秘密。

这也解释了残雪小说那个常被诟病的特征：它们不“结束”，它们只是“停止”。一个追问驱动的文本，会在追问抵达某个临时的休止点时自然收束——结尾，是追问弧线的一部分。而残雪的文本没有这样的弧线，于是它的结尾往往是任意的：写到某一处停下，和写到另一处停下，没有本质的差别，因为那个被维持的状态，本就没有一个内在的“该在此处完成”的点。读者感到的“没头没尾”，恰恰是状态维持型写作的必然特征——你无法“完成”一种气味，你只能停止维持它。读者要一个结局，她要的却只是那阵频率再多响一会儿；这两种期待，从一开始就不在同一条轨道上。而这道错位，正是她与大多数读者之间，那条最深、也最少被说清的裂缝。

十

声誉与身体：一道印证性的裂缝



还有一个现象，反过来印证了这一切。

残雪是当代中国作家里，在国际上被认可程度最高的之一——她被反复列入重要国际文学奖项的讨论名单，被一些严肃的批评家和作家推崇为“中国最具实验性的声音”。按理说，这样的声誉，该带来更广的接受。可吊诡的是，即便在这样的声誉之下，普通读者身体层面的抗拒，几乎没有被撼动分毫——豆瓣上“想吐”的评论，并不因为她拿了什么提名而减少。这道“机构性的高度认可”与“身体性的普遍抗拒”之间的裂缝，本身就是一条证据。

它说明，读者的身体反应，与作品的“文学价值”，是两个不同层面的事，不能相互替代，也不能相互抵消。一个作品可以在最挑剔的批评标准下被判为杰作，同时在最普通的读者身体那里被判为“无法居留”——因为前者衡量的是意义与形式的成就，后者衡量的是那道“文本—身体界面”的通畅与否。而残雪之所以能同时坐落在这道裂缝的两端，恰恰是因为她的写作，被一种绕过了意义生产、直接维持知觉状态的驱动力所主宰：懂行的人能从中辨认出一种罕见的纯粹与勇气，普通读者的身体却在同一处，遭遇了骨架的抽离与皮肤的破裂。声誉安慰不了胃——这句听起来有点刻薄的话，其实是这整个系列最朴素的一个观察。

结语

一种罕见的、纯粹的写作者



说这些，绝不是为了贬低残雪。恰恰相反。在文学的星空里，绝大多数写作者都是被某个追问驱动的——他们心里有一团火，写作是为了让那团火烧出一个形状。而残雪，也许是一种极其罕见的类型：一个几乎完全被“维持一种知觉状态”所驱动的写作者。她的写作不是为了抵达什么，而是为了停留在某处；不是为了回答，而是为了不让那阵嗡鸣停下来。这种纯粹本身，是一件值得郑重对待的文学事实——哪怕它让大多数读者的身体吃不消，哪怕它注定小众。

当然，这个判断也该给出能推翻它自己的条件。倘若有一天，有人能从残雪已有的文本内部，识别出一个持续的、在暗中组织着那些意象的追问——就像卡夫卡那个“我的存在为什么就是有罪的”，可以被跨文本一路追踪一样——并且能够论证，那些看似并列堆叠、可以随意互换的意象，其实是被这个追问按着特定的要求筛选过、淘汰过、排过序的，那么“知觉调谐态”这个判断就该被修正。它不需要依赖残雪本人怎么说，只需要文本内部的证据。在那样的证据出现之前，我愿意把她看作一个调音师——一个用四十年，只为把某一种说不出的气味，稳稳地调在临界点上、不让它消散的人。她调的不是一句话，是一个频率；而我们大多数人的耳朵，还没学会在那个频率上停留。

最后我想为她说一句公道话。一个用“那个东西”来指称自己写作核心的人，很容易被当成故弄玄虚，或被当成理论修养不足。可换个角度看，这恰恰是一种罕见的诚实：她没有为了显得深刻，去硬套一套她其实并不真正拥有的“核心追问”；她也没有能力（因为没有那个词）去准确说出自己到底被什么驱动。她只能忠实地停在“那个东西”这个代词面前，不多说，也不假装。一个愿意承认“我不知道我写了什么、但那个东西就在那里”的写作者，比一个能把自己的创作说得头头是道、却其实是在事后编织的写作者，离真相更近。她的沉默，不是遮蔽，是抵达了语言的边界之后，一种老实的停步。

调一种气味，四十年 · 残雪四论 · 之二



之 二 完

德 麦 国 际 DEMAI INTERNATIONAL

SDE Universes 学员专栏 · 秦莉（斐索）· 残雪四论 · 之二

sdeuniverses.com