

《孤悬的风》

在圣像与偶像之间

Between Icon and Idol

友友 《孤悬的风》 (The Solitary Wind) 批评书稿

修订工作稿

序言、原作与第一至七章

2026年5月

目录

序言：化石之前

原作：The Solitary Wind 《孤悬的风》

第一章：化石与风

第二章：语言之谎与无言的身体

第三章：脖子作为阈限

第四章：回看的目光

第五章：菊花蛇

第六章：虚己中断

第七章：雕塑性献祭与书写之结

序言

化石之前

本书从结尾之后开始。

它从书桌上的一块化石开始：安祥，永不衰老，并带着一种可怕的平静——一种已经不能再拒绝之物的平静。活着的身體已经不在。目光不再回看。脖子不再像琴声那样旋转。风不再在相遇之间自由流动。留下来的，是那块鱼化石；它先被称为玛雅留下的纪念品，继而更准确地被称作被掠夺的记忆。

这一次修正，正是本书阅读开始处的伤口。友友的《孤悬的风》（The Solitary Wind）并不满足于把美交给我们；它追问这种美付出了什么代价。它并不把神秘当作装饰；它让神秘成为压力、追逐、诱惑，最终成为证物。它也不允许读者在它的抒情性面前保持无辜。语言越美，人就

越必须急切地追问：这种美正在做什么？它遮蔽了什么？它又使什么成为可能？

接下来的故事并不长，却像天气一样行动。它并不只依靠情节推进。它依靠返回：眼睛、脖子、桥、蛇、椅子、手、大理石、化石、遗忘。意象一次次回来，每一次都更不像等待解码的符号，而更像必须被承受的存在。一座桥从来不只是桥。一只脖子从来不只是脖子。一块化石从来不只是化石。故事不断聚拢自己的物件，直到这些物件开始支配它们周围的世界。

这就是为什么本书必须以故事本身开始。批评不能先于伤口而到来。玛雅的眼睛必须先回看，然后才可被称为圣像式的目光。那只脖子必须先 在雾中显现，然后才可成为局部对象、阈限和神圣建筑。菊花蛇必须先感谢利剑，然后人才能谈论从暴力中诞生的美。河滩上的那只手必须先像云一样停在空气里，然后人才能谈论被中断的

surrender——那种未能完成的交出自身。而最后一句“被我掠夺的记忆”，也必须先击中读者，任何章节才有资格围绕它建造论证。

本书的核心运动很简单，尽管其后果并不简单：玛雅最初作为一种活的临在出现，超出了叙述者能够容纳她的能力。她回看，召唤，扰乱，揭示。在这个意义上，她近乎圣像：她不是满足目光的对象，而是一种反转目光的显现。叙述者无法承受这种暴露，又无法放弃它，于是逐渐把玛雅转化为某种更可管理之物：一个局部，一种形式，一件雕塑，一块化石。活的圣像变成偶像。风变成石头。

然而，本书并不把这一转化处理成一个拥有干净判决的道德寓言。叙述者并不只是一个躲在美之后的掠食者，尽管她最终成为那样的人。她也是一个被相遇压倒的主体，而那相遇击穿了普通生活赖以运转的类别。她欲望、恐惧、服从、退

缩、膜拜，并最终占有。故事的恐怖正在这种双重性之中。暴力并不是从美学领域之外闯入的。它生长在精致之内，在敬畏之内，在那个想把本应自由消失之物永远保存下来的愿望之内。

题名《孤悬的风》（The Solitary Wind）赋予本书最根本的气候。风先被感到，然后才被看见。它触碰，却不能被握住。它穿过身体、房间、桥和记忆，只留下效果。要悬住风，本来就不可能；可是故事偏偏被这一不可能所吸引。叙述者无法承受被爱者作为运动、关系与撤回而存在。她寻找一种不会离开的形式。因此，化石并不是风的反面，而是风被侵犯之后的余生：运动被截停，关系被硬化，神秘被变成可以携带之物。

接下来的章节从若干角度阅读这个故事，但没有任何单一角度可以被允许成为主人。语言之所以重要，是因为叙述者一开始就宣布言说不足。身体之所以重要，是因为语言失败之后，肉身成

为第二套、更危险的符号系统。脖子之所以重要，是因为欲望最初把自身收窄为一个局部。目光之所以重要，是因为玛雅最可怕之处正在于她会回看。菊花蛇之所以重要，是因为它教会故事那种关于美化伤害的怪异逻辑。最后的雕塑性行为之所以重要，是因为艺术与暴力在那里几乎不可分辨。写作之所以重要，是因为故事本身就是最后的保存形式，是化石最后被放置其上的书桌。

这种方法具有学术性，但它不能变得笨重。故事并不请求我们把它钉在理论之下。它要求我们跟随它自身的强迫性运动。概念只有在文本已经召唤它们时才进入：圣像与偶像、局部对象、神交、神圣建筑、政治性的美、被中断的交出自身、化石化的记忆。每一个术语都只有在能使我们以更敏锐的听力回到故事本身时，才是有用的。

因此，下面所收的原作并不是附录，而是地面。它应当先被阅读，在分析开始之前被阅读。它的陌生应当继续保持陌生。它的暧昧不应被过快解决。读者应当先感到玛雅之美的吸引、叙述者声音的诱惑、桥上的寒意、凝视带来的羞耻、围绕脖子逐渐聚集的危险，以及书桌上那种荒凉。只有到那时，批评才能开始，而不假装自己站在它所研究的天气之外。

要恰当地阅读《孤悬的风》（The Solitary Wind），就必须继续保持悬置：在迷恋与判断之间，在敬畏与怀疑之间，在抒情强度与伦理冷意之间。这个故事要求两者同时存在。它要求我们感到美为何会变得不可承受，也要求我们记住：某物即使变得不可承受，也仍然不属于我们。它要求我们看见化石，却不要忘记风。

故事如下。让它回看。

原作

The Solitary Wind 《孤悬的风》

孤悬的风

友友

我和一个叫玛雅的女人有着悠久缠绵的联系，记得第一次她把手搭在我的肩膀上，我便莫明奇妙地信赖于她。

在我记忆的边缘它象一把利剑，刺激着我所有的灵感。

我们的交谈极有限，我的语言不足以表达那种微妙而具有内含的感觉，我们只限于神交。

它深入我们身体内部的细微末节，它的空间之辽阔，之丰富是语言为之望尘莫及。它超越了语言的边界，只剩下彼此想象的翅膀任意飞翔，抵达与现实对抗的领域。

无论我与玛雅有着多么深厚的交流，在这里，我仍必须说明：我不知道这是虚构的情节，还是真实的故事，它缠绵悱恻搅扰我的日常生活。我终日神情恍惚，语无伦次，甚至异常亢奋，夜晚我辗转反侧，无能为力把握我的反常现象。但玛雅究竟是怎样的一个人，我还是无法控制，我只是意识到有这么一个人左右我的生活，她既是一个实体又是一场虚无。

我既不能肯定也不能否定。我和玛雅之间所发生的一切都介乎于模棱两可，既真又假，它就具有无限的神秘力量。我和玛雅之间的对话少得可怜，空洞得就象一只胆怯的老鼠，畏畏懦懦，躲躲闪闪，惧怕阳光。这就激发了更大的探索性。

我们的口腔只是一只发声器。我不知道我在说些什么。我们彼此用默契呼唤对方，我们的交流不需要语言。可是，我在现实的生活里又把语言看得如此重要，这就构成了自相矛盾的困境。

现实就是一种谎言，这就是我目前的处境。

在一个电闪雷鸣的傍晚，玛雅匆匆朝我走来，她安祥地望着我，她的眼睛象水波触动我身体里某一个器官，我隐隐有所动，这是我很少有的感觉，我下意识地盯着她，她的瞳仁里泛着荧荧的蓝光，火舌般地跳跃着。具有致命的诱惑。我情不自禁地跃入那片翡翠似的湖泊，我挣扎在玛雅蓝色的深谷里，我的呼救苍白无力。我深陷其中，不能自拔。

玛雅的眼睛就是一面镜子。

我映照在这面镜子里，我看见自己是一块石头，我把我的脸隐蔽在镜子后面，镜子缩短了我与自己的距离。我，从未这么清晰地看见我自己的真实面孔，脸后面畏缩着另一张脸，它既胆怯又顽强，在阴影里窥恻这世界。那目光具有叵恻之心，是怀疑一切的目光。

玛雅也那样专一地望着我，我们就这样对视了几秒钟，它就有了自己的内容。它，删去了我曾经活过的日子，未来布满玄机，时间的背后有着一场蓄谋以久的情节。

为此，我将浪费终生的精力。

生活就是一口陷井。我受制与此，无处可逃，我看见许多蟑螂追赶我，它们品尝我如一道美味佳肴，每天的日子蚕食我，瘦骨嶙峋的残骸愤怒得象一只猴子。在我和蟑螂较量的过程中，我知道我永远输家。这是无可置疑的真理。此刻，我的灵魂没有居所。玛雅的出现，给予我宁静。

我想，我有必要描写一下玛雅这个人：她高大，我瘦小。她的五官给人一种镇静剂的作用，玛雅的举止具有大家闺秀的风范，她一抬手，一投足，优雅得象天堂的使者，使人不得不联想起十八世纪的皇宫贵族或修女，玛雅的美不在于仅仅是一种纯粹的美，而是一种难以形容的优雅和

高贵。我从一本人文学的书里读到，如果你有足够的经历，可以从日常生活里发现有些人仍保持着世袭家族的骨骼，那是长期霸占良家美女的结果。君主掠夺天下美女为妻妾，实行人种改良，对后代有一定的好处。玛雅的气质使人联想到她必有辉煌的背景，考古学家对此类骨骼具有浓厚的兴趣，以便挖掘出更多的历史故事。

关于她的家族，我始终一无所知，她守口如瓶，什么也不曾对我讲。她从来就是那般的从容，使人会不知不觉地服从与她。

我并不为此伤脑筋。

写到此处，我必须强调一点，玛雅使我感动的并不是她非凡的美丽，而是她的脖子！

她的脖子，无与伦比！

当然，它的脖子只能对某一种人发生效应，不是偏激狂就是对于生活处于绝望的人，我既不是第一种人也不是第二种人，但我的眼睛却有一种

怪诞的敏感，我的美学标准经常遭到众人的抨击。那是不是专门为欣赏“邪恶之美”而诞生？但是玛雅的脖子就象阿西娜神庙那么神秘，充满了恬静诱惑之美，这是一个相反的结构，却完美的组合在一起，有一种至高无上的权力。仿佛具有神的启示。它修长而柔美，光洁如大理石，近乎一种病态苍白的美。脖子和下巴的角度搭配得极其和谐，就象一个最精美的艺术品；它的旋转宛如琴声，是那种叫人灵魂出窍的灿烂，无论从哪一个角度看上去都是完美无缺的，美得无懈可击。

我敢说，它是上帝在人和大自然之间创造的唯一一件尤物，我为之而震撼！我把这个局部想象成一件珍奇的雕塑品，如果有可能，我愿永远珍藏于它！

玛雅，玛雅，你的脖子使我邪念丛生！

它诱发我- - - - 必须认识玛雅。

既然写到玛雅的脖子，那么我必须交代我和玛雅认识的过程。

哪年哪月，何时何地，我都不曾记得了，只记得那是一个迷雾的清晨，我因为失眠，不得不过早地从床上爬起来，我恍恍惚惚走出了房间，步履蹒跚下了楼，糊里糊涂打开了大门，朝某一个方向走去，我潜意识里感到河边就在前方，我不知走了多远，果然我眼前出现了一条大河，河水疯狂地向前奔流，我有点晕眩，似乎我的脚下也在移动，天崩地裂的移动。此刻，世界却显得异常的宁静。我本能地抓住身旁的一件物体，这时我才发现我站在一座古老的桥头上，我手里紧紧攥着一把雕塑的权杖，那是桥头四角的雕塑之一。桥头桥尾雕塑着精美的“菊花蛇”，蛇的全身攀缠在权杖上，权力加美女，象征着征服全世界？

我在梦里见过这条蛇，这是毫无疑问的，因为我清楚地记得是我用利剑在它的头顶上刺过一剑，一枝菊花顿时盛开在它的头顶。

这只青眼蛇仰起头对我说：谢谢你恩赐与我的美丽，它将永远归属与你，菊花与蛇。

说毕，它便一阵旋风似的消逝在我的梦里。

这大约是十年前的一个梦，但我记忆犹新，它是我一生中第一次使用武力对待一个生物，我将刻骨铭心记住我的残忍！

十年后的今天，在一个不可知的地点，在一座拱形大桥上，我不期而然地与我为之伤害的“蛇”邂逅相遇，不能不说是一种奇迹。

这使我回想起一件事，一次偶然的机会，我在图书馆的最高一层书架上找到一本巨著，书名为《菊花与蛇》，通篇都在讲人类的神秘现象，讲到蛇与人之间的密切联系，诸多情节读得我毛骨

耸然，似乎都是我梦里的场景，是我梦的翻版，我开始对我活着的真实产生怀疑。

一阵凉风袭击我，我深深呼吸着晨曦的清爽。我凝视着河面，雾气缓缓上升，河面上奔跑着一双脚，脚的造型完美，脚趾细腻而多情，象米凯朗基罗手下的作品，热情的极其有分寸，无论男女看见都会倾心。它急匆匆掠过河面，留下了一道不解的寒光。

紧接着我看见一个高大的影子姗姗而来，当影子走近时，我才看清是一位女子，她清瘦得就象空气。她走过我时，回首向我斜视，就在那一瞬间，我看见了一支天鹅绒般的脖子，下巴和脖子的曲线犹如一首小夜曲，优美而凄凉，就象一道电击，刻在我的记忆里，使我无法忘怀。我的目光尾随而去，到了桥的尽头，大雾吞噬了我的视线，我在雾霭里继续寻找，那只梦幻般的脖子在云雾中时隐时现，我伸手去抓，抓到的总是空

气，空气和空气相撞，发出了磨人的嘶叫。脖子继续在我前方奔跑，我心里呐喊着：我必须得到这一部分！

它只属于我！

我从未有过的这般如此强烈的欲望，在我体内奔腾不止，我如野马似的在桥上奔跑，桥上的风，尾随而来。

前方的女人发出了“嘿嘿”的笑声。但是，我又在我身后听到了一阵脚步声，均匀而微弱，紧跟不舍，我回头望去，空荡荡无一人，我继续往前走，那脚步声顽强地跟随着，如气流般飘忽不定，但具有强大的威慑力，是那种以柔克钢的角色。

一阵无名的恐惧击穿我，我感到我的脊梁骨一阵发凉，我嘎然止步。

桥上只孤伶伶地站着我一人。仿佛我在那儿伫立了上千年。

当我回到那间简陋的屋子时，我一直心不在焉地想着那只脖子。我在吃早点时，我手中的面包上刻有那只脖子，杯中的劣质咖啡里显现出那只迷人的脖子。整天我脑子里盘旋着那只诱人的脖子，我走在马路上，我看见所有行人脸上都刻着那个令我神魂颠倒的脖子。

当夜晚降临时，我躺在床上，我看见天花板上墙壁上刻满了那只脖子。

那只无所不在的脖子！

整夜我都无法入睡，我焦急地盼望着清晨快点到来，我唯一的希望是去桥头等待！

第二天，我比任何一天都起得早，我鬼使神差地朝昨天的方向走去，我站在桥头上焦急地等待。虽然是盛夏，清晨的微风仍有几丝凉意。街道空旷无一人，我孤零零地守候在桥头上，时间缓慢得就象不走的挂钟，我不知道我等待了有多

久，马路上开始熙熙攘攘的车水马龙声，我知道她不会来了，我带着近乎于绝望的心情往回走。

那只脖子！使我万念俱灰。

可是，我仍在冥冥之中感到一线希望。

第三天，我又固执地朝桥头走去。我仍是空首翘望。

在后来的十多天里，我亦是如此，也许我一生都在等待一件莫须有的东西，那个时刻，我已经没有能力判断真假伪善，我被我的臆想天开，毁之一旦。

在最后一天里，我又依依不舍地走上了桥头，我茫然地望着前方，不知所措地眺望着四周，我无意识地回头向岸边看去，突然，我发现，桥头雕塑上的“菊花蛇”不见了，只剩下了光秃秃的权杖，耸立在哪儿。这真是一个令人发怵的变迁。

那双无声无息的脚步继续追随我。我，失魂落魄。

我被接二连三的奇妙现象惊得目瞪口呆，我不知将要发生什么，我感到恐怖极了。我带着一肚子的疑惑，离开了那个我不知叫什么名字的城市，整个夏天我都陷在这种绝望的境地中。我完全不懂我在期待着什么？我带着既沮丧又颓废的心情回到了我所居住的城市，我感到压抑极了。我的心情就象我所居住的城市天空，整日铅灰色一般，令人无处可逃。

这种情绪不知延续了有多久，在一个深秋的夜晚，我处于无聊，拐进了一个街角的酒吧，这座酒吧就在我住的那条街的尽头，我路过它千百次，我从来没有闪过一丝念头要光顾它。那一天，在接近黄昏的时刻，不知怎么，我下意识地走进了这个既熟悉又陌生的小酒馆，当我的脚一前一后跨在门坎时，我第一眼就看见了那只令我

神魂颠倒的脖子，她静静地坐在靠窗口的一把椅子上，似乎她已等待我多时。

我已逝去得太久，当它来临时，我不再需要。我没有料到我会这么冷酷，它一点也让我激动不起来，我平静地坐在离她较远的一张桌旁，那个斜对面的角度使我有机会好好观察她，可是，我发现我对她完全丧失了兴趣，我并没有很好地利用这个机会，我淡淡地坐在原地，慢慢地喝着一杯我刚从侍者手中接过来的“沙多耐”红葡萄酒，它散发着法国南方阳光的幽香。

真的，在此刻，我一点都没心思欣赏曾使我如醉如痴的脖子，我冷冷地盯着墙犄角，没有一点要多看她的意思。

其实，我本来有兴趣的只是她的脖子，而不是她！

当我喝完了那杯酒时，我正打算起身离去，她朝我走来，她径直地走到我面前，她说：“我们在

哪儿见过。”她的语气是那么肯定，没有一丝疑问式。

我默默地望着她，我想，我没必要对她说什么。

她仍耐心地等待着，她的脖子贴得我如此近啊，溢出诱人的芳香。我恐惧地往后倒退一步，她急忙伸过手来，关切地问道：“你怎么了？”

她的手如地狱一般寒冷。我躲闪不及她的触摸。

‘你知道我曾等待你有多久？现在应该由你来等待我。’我在心里这样恶狠狠地对她说。我依然固执地保持着沉默。

此刻，我的心里是一片复仇的火海。

“我们一定在哪儿见过！”她语气肯定地说。

她的目光幽幽闪动：“我叫玛雅。”

‘天呢！又是我所钟爱的名字’我暗暗在心里叫道！

她象男人一样把手伸给了我。我下意识地也把手递给了她，我们就这样接触了。

在我跟她接触的过程中总是有一股神秘的香气缭绕我，使我丧失理智。

她丝绸一般的金发散发着野菊花的香气，她的嘴唇是那种天然的粉红色，不加半点的修饰，放射着性感的光。她的声音具有一种催眠作用，当她说话时我会不知不觉地进入一种睡眠状态，诱导我进入一个我从未感知的世界。

那是具有绝对欺骗性的嘴唇。

生活早就预示了这一点。

我们面对面地静坐着，我们彼此放射出信赖的目光，好象我们相识已很久。

玛雅近乎耳语地对我说：“我们来喝点什么吧？”

她站起身，走向柜台。我禁不住地偷偷欣赏起她的优雅，她的从容。

玛雅端着两只高脚杯朝我走来，粉红色的香槟酒在酒杯中舞蹈着，天哪，玛雅怎么会知道这是我最喜爱的那一款香槟？我感到心慌意乱的烦躁。这时，一只手轻轻地搭在我的肩膀上，我一下子就安静了下来。

玛雅举起杯，目光绵绵地说“为今天的相遇，干一杯！”

这个夜晚，在我的生活里意味着什么？它，在我的生活里是一个启示。一场惊心动魄的启示！

光，越来越暗淡。玛雅的出现，使我日渐晦涩。我开始躲避人群，喜欢与她独处，和她在一起的日子里我一反常态，越来越多地把自己交出去，以至于我不知道我是谁？

一天夜晚，我醒来时，面对笔和纸，给一个叫“遥”的写了长达九页的悼词，诉说她一生的不幸。

第二天，我把这些灵感拿给了玛雅看，她说文字里的那个“遥”是一个完美的宿命论者，她将引导她回归。

在以后的日子里，我发现我不能控制地听从着她的摆布，她的声音就是一种暗示，我朝着它的诱导走去，她温和地对我说：“跟我来。”

我便下意识地与她走向远方。

她，带我走向一条河边。

河滩上有两把椅子，惨白地耸立在阳光下，十分醒目耀眼，它的质地既不象木头又不象塑料，象是一种模棱两可的材料，就象我目前处境的真实写照。这两把椅子从天而降，天衣无缝地袒露在光天化日之下，湍流不急的河水衬托着它们彼此孤独的影子。

椅子，神秘地等待多时。

仿佛是某种契机。

我这样不厌其烦地描写这两把椅子，就是一种心理暗示。我并不回避这一点。

玛雅说：“来，让我们坐下。”

我一言不发地听从了她既果断而又温柔的命令。我坐在了靠她左边的那把椅子上，那是贴近河床的位置，我看见水中的倒影，玛雅的身影如响尾蛇般在水中舞动，阴冷而透明，随着水纹，她不断地变换着姿势，妖艳而形状怪异，与岸边的玛雅判若两人。我侧头审视现实的玛雅，她冰冷如霜，镇静地坐在那把苍白的安乐椅上，目视前方，宁静地就象一尊古希腊大理石雕像。

此刻，我在玛雅的眼睛里看见水中的我，是一本被遗弃的旧书，破烂不堪，晦涩难懂。没有人关注我。我的四肢在水中变形、扭曲，干枯地挣扎着。玛雅就是一面镜子，这是一面具有欺骗性

的镜子。它光洁、明亮，照耀我，我自卑而没有信心，我狠狠地往里一缩，我要倦缩在一个不被人发现的角落，我萎缩在我自己里面，自残自化。玛雅的目光肢解我，我四分五裂的破碎。我看见我的一条腿顺水而下，剩下的是鲜嫩的水草和芦苇，河面依然是那么安静，似乎什么也没有发生过。

这时，玛雅蠕动着她那丰厚性感的嘴唇对我说：“遥，你知道你有多么好吗？”她一往情深地望着我。

我羞愧地低下了头，我不明白她在对谁讲话，我不相信会有人这样赞美我。

我感觉有一只手轻轻抚摸我的脖颈，我屏住呼吸，我不知道将要发生什么。玛雅感觉到我身体的僵直，她并没有退缩，她进一步地把手试探过来，她修长的手指在我的两腿之间滑动着，一阵电流穿越我，我的灵魂逾越到另一个高度，上升

到一个未知的领域。这时，我的身体在空中骤然地抖动了一下，玛雅，没有再作进一步的试探，她的手停止在空气里，象云一样飘走了。

我感到莫大的遗憾！

黄昏的光把一切都照得如此爱莫能助，玛雅静静地眺望着日落的方向，她的宁静使我的想象达到了极限，我在意念中杀死了我的尤物，我把它供在我的祭坛上，祭司人的邪恶。

我被我的意念所震惊，我必须逃跑！我在关键时刻总是信奉“逃跑主义”。在我生活的经验里，我曾几次信奉了这个“主义”而躲过大难。

我突然的离去，让玛雅十分的失望，她的目光穿越我，我便化解在她的身体里。

这是一个杀机四伏的岁月。

玛雅与我的接触日见频繁，我们象两头麋鹿一般迷失了方向。玛雅的秀指频频在我的头顶移

动，玛雅说：“你笔直的黑发，调动了我一生的激情。”

“我们的缘份不止就这些。”她旋转着她的脖子说。

生命之钟，激荡着我们非如此不可。

那张黑床单上起伏着海浪，温柔而野性，我们撕杀到我们生命的终极。无论我们怎样碰撞，我仍没有勇气触摸她的脖颈，它是我的禁地，一枚炸弹，一触即发。我害怕极了。每当我的手走到那个边缘，我的身体里就有一个声音在痛苦地哀鸣，我欲言又止，我很清楚，这是一次平等的相互伤害，与往日的不同。这是一次真正灵魂的较量，谁要把它一厢情愿地归纳于痛苦的范畴是不公平的。事发之后，我是这样解释的。

与玛雅一起的日子里，激情、安宁、恐怖、平静、流畅都不足以表达一种复杂的心绪，我象飘在云里，身体既舒展又紧张，患得患失，神情恍

惚，似有似无，我完全不能捕捉自己，我寄生于某种间离的空间之中，若影若现，无法表达自己。

月光就这样不留情面地照耀着我们。

在一个阴冷的夜晚，最后一线月色就要滑走，我借着寒光问玛雅：“如果我杀死你，你介意不介意？”

她含情脉脉地对我说：“这正是我的宿愿。”

诗歌般的玛雅，就这样满足了我的要求。

她说：“走近一点。”

我说：“我怕。”

她说：“别怕，我就要归属你。”

她深情的目光，几乎使我放声大哭。

“来吧，我已准备好。”玛雅的语气沉稳而安详，似乎她一直在盼望着这个时刻。

她笔直地躺在天台上，高高悬空，一丝不挂，汉白玉似的肌肤在月光下放射着神秘的光。

满月挂在清冷的夜空里，我趁着月色，缓缓靠近她，当我的手指抵达我为之饥渴已久的脖颈时，我全身都在颤栗，我好象被什么东西咬住了，我饥渴地在玛雅的脖子上抚摸着，亲吻着，她纹丝不动，等待着最后的判决。

我不知道我为什么要对玛雅如此残忍？这美丽使我痛不欲生，我必须毁掉它，否则，我将无法完成我自己。

命运就这样决定了我的存在，我义无反顾。

我的手指象一把精美的手术刀，准确无误塑造着我所梦寐以求的局部，那只忧郁的脖子在我指间流淌着，手感细腻，动作娴熟，我把玩着最纯熟的技艺，一切都是那么完美无缺，我突然发现，我竟是一个技艺高超，十分敏感的雕塑家，我重新塑造了玛雅，让它成为永恒的艺术品。

玛雅行云流水的躯体迭荡起浮，如海涛拍打着岩石，发出鸟儿般的歌唱，激发着我的灵感。我的手指沿着精美准确的骨骼进入深谷，芬芳四溢弥漫四周，我发现了山谷里最后一块鱼化石，它显现出与玛雅同样的完美，我肢解着玛雅，玛雅在我的手指下安静得象一座山，她一动不动享受其中。我们彼此尊循了彼此的愿望，这是一次很好的回归。

孤悬的风，吹走了我和玛雅的岁月，我们彼此不再象影子一般地呼唤，她象日落消解在远山之后，我的身体里只有一个旋律——遗忘。遗忘。

岁月在我的生活里已消失了所有的精美，只有那块永不衰老的鱼化石安详地躺在我的书桌上。这是玛雅留给我仅存的纪念品。准确地说，是被我掠夺的记忆。

1996年7月30日于意大利 Civitella Ranieri Center

第一章

化石与风

故事结束在一张书桌上。

不是在墓地，不是在礼拜堂，不是在河边——那两把椅子曾经以惨白而近乎不可能的仪式姿态耸立在那里；也不是在桥上——雾气最初从水面抬起它兽一般的脸；甚至也不是在天台上——月光曾使玛雅的身体白得几乎可以被误认为大理石。它结束在一张书桌上：纸、尘、墨、手腕、灯和习惯所管辖的一小片朴素领地。书桌是人安放那些尚未能埋葬之物的地方。它也是人写作的地方。在友友《孤悬的风》最后的静止里，叙述者坐在一次遭遇的余波之中：那遭遇的真假她无法核验，其暴力她也无法全然否认；而在她面前，躺着那块鱼化石——永不衰老，安祥，表面上无害。它有一种历尽所有见证者之后仍存留下

来的平静。它小到可以被珍藏，古老到足以控诉，沉默到足以承受被误解。

故事里的一切都一直朝向这个物件而去，只是读者要到了那里之后才明白。化石并不只是结尾处的一个图像；它是故事被压缩后的神学、心理学、犯罪现场和美学自白。它既是纪念品，也是证物。它既是圣物，也是赃物。它既是艺术品，也是尸体。它是一种记忆，却不是记忆在其活着、不稳定、不由自主的状态中的样子。记忆若任其自身活动，便像天气一样移动。它未经许可便返回；每一次返回都改变自身；它携带气味、压力、光线与羞耻。化石则是天气被强行压进石头之后的记忆。它是这样一种遭遇留下的东西：那遭遇本应继续作为风而存在，却被截停、矿化，并被置于占有的管辖之下。

因此，从结尾开始读这个故事，并不是外在强加的倒置。是结尾自身要求如此。化石要求被向

后阅读。它躺在那里，像一个古老的标点，被放在一句我们尚未学会其语法的句子末尾。什么样的事件会留下化石，而不是记忆？什么样的被爱者会变成的不是一张照片，不是一封信，不是一道疤，而是一块化石？又是什么样的叙述者，在试图保存所爱之物时，也不得不承认那保存其实是掠夺？

接下来的书，将试图回答这些问题，却不拔除它们的疼痛。因为友友的故事之所以伟大，恰恰在于它不肯安顿于任何单一的道德、文类或哲学说明之中。它不只是一个关于情欲凝滞的故事，尽管凝滞以强迫症般的白焰在其中心燃烧。它不只是一个疯狂的自白，尽管叙述者的世界确实松动到使寻常现实显得稀薄而可谈判。它不只是散文诗，尽管它的句子更多是凭借回环、压力、意象和咒语前进，而不是凭借情节。它也不只是一个神秘主义寓言，尽管与玛雅的相遇反复呈现为

启示、恐惧、交付与失败的转化。它更不只是一个关于美与占有的政治寓言，尽管故事以令人寒栗的清醒知道：美有历史，身体携带征服的沉积，仰慕可以是一种挖掘。它同时是这一切；也正因为它同时是这一切，任何单一解释若要容纳它，都会折断某种本质性的东西。

困难首先是方法论的，然后才是主题的。若作一个常规情节概述，这个故事听起来几乎简单：一个叙述者记得一个叫玛雅的神秘女人。她们交谈极少；她们的交流似乎发生在语言之外。叙述者先被玛雅的眼睛攫住，继而被她非凡的脖子迷住。她最初在桥边将玛雅作为一个擦身而过的显影遭遇，随后在酒吧重逢，再之后进入一连串越来越亲密的场景；这些场景把情欲磁力与精神恐惧交织在一起。玛雅的触摸将叙述者引向交付，叙述者却退缩。欲望强化为杀死她的幻想。最后，在月光下，玛雅似乎同意了叙述者杀死她的

愿望。叙述者靠近、触摸、塑造、肢解，并在玛雅身体的山谷里发现一块鱼化石。此后，玛雅消失。留下的是书桌上的化石和“遗忘。遗忘。”的旋律。

这样的概述并不虚假，却残酷地不足。它给出了一具骨架，却没有骨头之间那闹鬼般的空气。故事并不依照寻常因果推进。它依照磁力推进。意象在被解释之前就先返回，而在解释之后又变得更加晦暗。桥发生在酒吧之前，但酒吧仿佛从来就在等待那座桥。脖子只被瞥见一次，却随即无处不在：在面包里，在咖啡里，在行人身上，在天花板和墙壁上。菊花蛇先是桥上的装饰，继而成为童年或梦的记忆，再继而成为伪装成美的暴力预言。玛雅的目光映照叙述者，但那映照绝不是任何令人安慰的自我认识；它是暴露。河滩上的椅子被叙述者如此焦虑地反复描写，以致它们变得比家具更真实，又比幻觉更不稳定。最后

的天台场景似乎满足了叙述者的欲望，但满足抵达之时已和灾难不可区分。即便是化石——一起初看似故事中最坚硬的东西——也变成最暧昧的东西：它是被发现的，被制造的，被偷来的，被想象的，被继承的，被挖掘的，还是被写出来的？

称这种写作为抒情叙事，或许较为合适。这个词并不解决故事；它保护故事的陌生。抒情叙事是在歌的压力下展开的叙事。它并不放弃顺序，但顺序并非其最深的律法。故事凭借强度推进。它真正的单位不是事件，而是带电的回返：眼睛、脖子、风、桥、蛇、椅子、手、大理石、化石、遗忘。情节存在，但它只是回环的容器。一个只寻找“发生了什么”的读者，会错过更令人不安的问题：为什么所发生的一切让人觉得它早已发生过——在梦里，在神话里，在身体里，在语言某个被遗忘的房间里？

这正是为什么最后的化石是我们正确的开端。它是故事中唯一公开承认自己作为“剩余物”的物件。其余一切都是事件、显影、压力、目光、触摸或天气。唯有化石具有事后之物的镇定。它给叙事一个坚硬的物件，使整场风暴能围绕它被听见。它说：某种东西从这里经过。某个活物被捕捉。某个曾经运动之物现在不再运动。某个曾经属于水的世界的东西，如今被从流动中举起，放在纸张之间。

鱼化石本身就是悖论。鱼的元素是运动、水流与悬浮；而化石则由取消运动的过程保存下来。鱼属于水；化石属于石头。鱼转身、疾游、颤动、逃逸；化石把自己的轮廓交给目光。鱼依靠穿行其间的介质压力而活；化石只作为“曾经活过”的证据而活。它是死亡以地质学的耐心画出的一幅图。友友选择这样一个物件作为最终的纪念，绝非偶然。化石是故事对风的回答。风也是

一种没有占有的运动。风触摸、弯折、侵蚀、使人发冷、携带气味，然后消失。人无法保存风，只能记录它的效果：倾斜的草、震动的窗、脊梁骨上突如其来的寒意、桥上像幽灵脚步一样追随叙述者的空气。化石是叙述者在无法忍受风仍作为风存在时所制造的东西。它是风被翻译成物性，流动被截停为轮廓。

中文题名《孤悬的风》给出了这种截停的语法。每一个字都打开一间密室。“孤”：孤独、孤儿般、独自，不只是没有同伴，更是没有稳定的谱系或庇护。“悬”：悬置、悬挂、未决，留在空气中，不落地，不抵达结论。“风”：风，也是风气、风格、气息、影响、诗性的流动，是事物被推动的那种不可见力量。题名并非描述一种天气，而是命名一种存在论。故事的世界是孤的，因为其中没有一种关系能够被稳妥地社会化。叙述者与玛雅不属于日常言说的共同体。她们总是

在阈限处相遇：桥、酒吧、河滩、天台、梦、倒影。她们是悬的，因为任何可能容纳她们的范畴都会失败。她们是恋人？是彼此的分身？是受害者与加害者？是神祇与信徒？是幻觉与宿主？是雕塑家与材料？故事拒绝落地。而推动她们的力量是风，因为它先于被看见而被感觉到。叙事的决定性力量没有稳定的身体。它作为目光、芳香、命令、脚步、雾气、声音、触摸、月光、暗示而抵达。

在这样的题名面前，化石几乎是一种背叛。风的真理正在于不可被占有。化石却说：我到底还是占有了它。

然而这背叛并不简单。化石也拯救。叙述者借着把某个东西放在书桌上而活下来。没有化石，或许只剩语无伦次，或许只剩无身体的脚步无尽追逐，或许只剩“现实就是一种谎言”的恐惧。物件，即使是有罪的物件，也能给予心理灾难以形

状。圣物会凝缩那些本可能淹没心智的东西。战利品给暴力一个把手。证物允许罪犯以解释者的姿态返回现场。艺术品把无法承受的经验转化成形式。文本亦然。躺在书桌上的化石，已经是容纳它的那个故事的形象。二者都是一次太过挥发、无法继续活着的遭遇所留下的硬化残余。

这种双重性将在本书中至关重要。我们不能急着把化石救赎为艺术，也不能急着把它彻底谴责到使自己不再感到叙述者为何需要它。文本自身两者都没有做。它最后的运动之所以令人发冷，正因为它不提供托辞。化石先被称为玛雅留下的纪念品，随即被更正为“被我掠夺的记忆”。这个更正很重要。叙述者并没有安然无恙地停留在自己的抒情之内。经过一页页高扬的意象之后，她把自己的行为命名为 theft 之外的那个更冷的词：掠夺。但命名并不撤销掠夺。它只让读者感到自白与保存之间那种奇异的亲密。自白也是保存。

把被掠夺的记忆写出来，是在另一种媒介中再次掠夺它。

在这里，本书的核心区分开始浮现：圣像与偶像。这两个词必须谨慎处理，因为它们背负着神学史。在日常用法中，“圣像”可以是神圣图像，也可以是文化符号；“偶像”可以是假神，也可以是被迷恋的明星或被禁止崇拜的对象。但我要使用的是更精确也更危险的区分。偶像是目光得以停驻的对象。它通过把欲望反射为可掌握的形式而满足观看者。它允许主体说：这就是美的东西；这就是我可以欣赏、命名、装框、擦亮、保存的东西。偶像可以宏伟，但它的宏伟闭合在观看者自身的视域之内。它并不真正回看。

圣像则不同。圣像并不只是接受目光。它返还目光。它向着一种不能被掌握的他异性敞开自身。圣像不是观看者通过观看而占有的对象；它是一种使观看者暴露于被看见之中的显现。它的

力量在于逆转。在它面前，人不再是主权的旁观者，而是被召唤的主体。人被召唤、被改变、被要求回应。

玛雅最初作为圣像出现。她的眼睛不是装饰；它们是事件。叙述者并非仅仅观察它们。她坠入其中。它们变成水、深谷、火焰、镜子。在那面镜子里，叙述者看见的不是熟悉的社会性自我，而是脸后面那张隐蔽的脸：胆怯而顽强，怀疑而藏在阴影里。目光之所以可怕，是因为它做了圣像所做的事：它不允许观看者仅仅作为观看者留下来。玛雅回看；而在回看之中，她把叙述者以一种叙述者无法承受的形式交还给她自己。

相比之下，脖子开启了向偶像的转化。脖子美丽、神秘、神圣、雕塑般、几乎神性；但正因为它可以从玛雅回答性的目光中被隔离出来，它才诱惑占有。它是那个可以被膜拜而不必承担完整关系之重的局部。脸会回答；脖子会呈现。眼睛

暴露；脖子提供轮廓。叙述者承认使她感动的不是玛雅整体的美，而是玛雅的脖子，这正是故事决定性的伦理转折之一。它标志着活的临在被缩减为一个可以在精神中脱离、重复、投射，并最终被想象为“永远珍藏”的局部。最后的化石完成了这一转化。曾经回看之物，变成了可供观看之物。曾经召唤之物，变成了安祥躺在书桌上的东西。

但即便这从圣像到偶像的运动，也不是线性的。故事比单纯从神圣关系堕入恋物占有更细微，也更令人不安。玛雅本人似乎参与了这个运动。她伸出手，报出自己的名字，选择饮品，引导叙述者，触摸她，赞美她，奉献自己，最后甚至似乎同意被杀。这同意是真实的吗？是幻想吗？玛雅是一个自主的他者，其欲望包括自我奉献，还是叙述者把许可投射到了她正在摧毁的那

个人身上？文本不给我们干净的答案。它的伟大正取决于这种拒绝所留下的伤口。

因此，“与绝对者的被截停的遭遇”这一短语，必须被理解为一种结构，而不是一种教义。这个故事中的绝对者并非作为一种可以被信条化的神学对象出现。它作为过剩出现：目光之过剩，美之过剩，沉默之过剩，触摸之过剩，以及他者不可知性之过剩。玛雅是绝对的，不是因为她是伪装的上帝，而是因为她超出了叙述者现有的范畴。她既是实体又是一场虚无。她是临在也是幻象。她是镇静剂也是威胁，是命令也是献身，是大理石也是水，是女人也是雕像，是蛇也是山，是所爱者也是受害者，是镜子也是深谷。叙述者既无法接受她，也无法放弃她。接受玛雅，意味着继续暴露在一个会改变、会撤回、会欲望、会观看的活的他异性之下。放弃玛雅，意味着失去那股曾经把宁静赐予一个本来被蟑螂、陷井和铅

灰天空吞噬的生命的力量。叙述者选择了第三条路：她截停玛雅。她把遭遇转化为对象。

这第三条路是艺术之路，也是暴力之路。友友在最危险的时刻几乎让二者不可区分。叙述者的手指变成手术刀；身体变成大理石；肢解变成雕塑般的精确；残忍变成完成。这个场景之所以恐怖，是因为美学语言并不只是从外部覆盖暴力。它牵涉在暴力之中。美并非事后的装饰；它正是授权保存欲望的那股力量。叙述者毁掉玛雅，是因为玛雅的美使普通的生存不再可能。早先叙述者曾面对那只脖子想象：“如果有可能，我愿永远珍藏于它！”最后的场景用可怖的语法回答了这个条件句：可能，但只能通过毁灭。

因此，一本关于这个故事的书，必须在双重纪律之下前进。它必须足够敬畏，能够感到那次遭遇的规模；也必须足够冷，能够看见盗取。没有冷意的敬畏会把侵犯变成神秘主义。没有敬畏的

冷意则会把故事压扁成病例或道德范例。二者都不够。我们必须学会在故事自身制造的温度中阅读：月光般的、清醒的、发烧的、寒冷的。

意大利的背景对这种温度至关重要。故事标有写作日期与地点：“1996年7月30日于意大利 Civitella Ranieri Center”。这并非单纯的传记装饰。Civitella Ranieri 是翁布里亚的一座城堡，一片被石头、天主教记忆、文艺复兴线条、中世纪阉限、圣徒余生、赞助人、壁画、礼拜堂，以及大理石与比例的美学纪律浸透的风景。无论故事所描写的城市是否在字面意义上就是意大利，它都在一种氛围中思考：在那种氛围里，身体很容易变成雕像，而雕像也很容易保留身体的灵光。桥、权杖、神庙、大理石般的脖子、古希腊式的静止、惨白的椅子、天台、月光和最后的雕塑性行为，都属于欧洲的神圣-艺术词汇。玛雅的白皙、金发、贵族气质和近乎博物馆般的从容，加

深了这种氛围。她仿佛从雕塑、贵族、教会静默和被性化的圣洁历史中走出。

然而，这个故事并不是欧洲的。它的压力以某些方式是汉语的，并不能被归约为地点或词汇。第一人称代词拒绝英语不得不加诸其上的性别确定。它暧昧、重复、心理阈限的句法，属于中国实验性散文传统：这种传统愿意让超现实运作，而不立刻把它收编进西方心理解释。它关键性的无言交流理想——“神交”——唤起了中国古典语境中关于超越言语的精神接触的声望。它的意象并不像一次性待解码的符号，而更像需要反复栖居其中的力量。故事站在传统之间，却并不要求被调和。它不是东方与西方彬彬有礼的对话。它是一个跨文化的天气系统，一阵孤悬的风，在其中，汉语的无言交流穿过欧洲的大理石，返回为化石。

这种跨文化状态很重要，因为故事中的暴力也是一种跨差异的观看之暴力。玛雅不只是被爱者；她是被编码为异域、贵族、苍白、金发、或许欧洲、或许神话的被爱者。叙述者有笔直的黑发、瘦小的身体，以及不确定的性别位置；她在玛雅身上遭遇的他异性同时是情欲的、文化的、美学的、形而上的。想要占有玛雅的脖子，不能同想要占有玛雅骨骼中似乎携带的那段美的历史分开。叙述者甚至推测，贵族之美或许源自历代统治者对美女的垄断，并通过性占有改良谱系。这一段是故事最尖锐的政治时刻之一。那里的美并不无辜。它不是自然的纯粹赠礼。它是征服的沉积。

这个洞见在结尾以毁灭性的力量返回。叙述者变成了她早已想象过的东西：君主、考古学家、雕塑家、祭司、窃贼。她掠夺美，并从身体中取出一个历史物件。鱼化石不仅是私人圣物；它也

是一种政治想象的终点。在那种想象中，身体的价值在于可以从其中取走的历史、形式和珍宝。考古学在这个故事中从不远离侵犯。挖掘就是打开过去的身体，把遗骸转化为知识，给予死者一种其未曾同意承载的意义。叙述者想要“认识玛雅”的欲望，不可避免地走向挖掘。身体变成档案。档案变成伤口。

尽管如此，故事拒绝让政治成为万能钥匙。叙述者的暴力是历史的，但也是亲密的。它是美学的，但也是存在论的。它是情欲的，但也是神学的。本书的任务之一，就是让这些语域彼此强化，而不是彼此替代。化石躺在它们的交会处。作为圣物，它属于神圣经济：一个因与消失的所爱者接触而带有灵力的残余。作为战利品，它属于征服：证明某物被夺取。作为证物，它属于法律：一个或许会对保存者作证的物件。作为艺术品，它属于美学：从活的物质中夺取出来的形

式。作为尸体，它属于哀悼与罪感。作为文本，它属于写作：由缺席塑形而成的可读痕迹。没有一个名称能耗尽它。

暧昧从真理层面就已开始。故事开头，叙述者说她不知道自己讲述的是虚构的情节，还是真实的故事。她与玛雅之间所发生的一切都介乎于模棱两可，既真又假，正因如此才具有无限的神秘力量。这并非故作姿态的序言。它是整篇文本必须依据的阅读契约。“这到底有没有真的发生？”这个问题无法避免，却也不够。故事不断提供可以被读作幻觉、梦、超自然事件、象征置换或强化感知的现象：在河面上奔跑的脚、幽灵般的脚步声、消失的菊花蛇、为“遥”写下的悼词、仿佛从天而降的两把椅子、像响尾蛇一样的玛雅倒影、最后在所爱身体内部发现的化石。若把这一切都还原成精神病，我们会失去故事的形而上压力。若把它们都当作超自然事实接受，我们又会

失去叙述者的不稳定和文本的自我质询。故事要求第三种模式：没有存在论确定性的现象学严肃性。

换言之，我们无需决定脚步声是否“真的在那里”，才能理解它们对于叙述者的生存场域而言是真实的。它们的现实在于它们施加的压力。那看不见的追随改变了叙述者的身体：脊梁发凉，恐惧击穿，突然孤伶伶地站在那里。玛雅的目光亦然。无论玛雅是真实女人、梦中人物、投射、分身、神圣使者还是美学幻觉，她的目光都重组了叙述者的存在。文学并不只问什么存在于心灵之外。它还问：哪些形式的显现会获得支配生命的力量。玛雅左右叙述者的生活。这就是故事所要求的最低限度的真实。

叙述者自己的语言坚持这种不稳定的真实。她说玛雅“既是一个实体又是一场虚无”。这也许是故事中最精确的一句话。实体可以被触摸、被欲

望、被描写、被尾随、被亲吻、被肢解。虚无则无法被占有；它掏空靠近它的人。玛雅两者皆是。作为实体，她诱使叙述者走向雕塑性的占有。作为虚无，她把叙述者吸向自我倒空。作为实体，她是大理石、脖子、嘴唇、手、芳香、头发。作为虚无，她是镜子、深谷、命令、缺席、消解，是叙述者失去身份的空间。最后的暴力之所以发生，是因为叙述者无法忍受这种同时性。把玛雅仅仅当作虚无，意味着自己消解。把玛雅仅仅当作实体，意味着可以占有。化石是折中：一个被抽空了活的他异性的身体，一个被硬化成形式的虚无。

这也解释了为什么语言同时失败又增殖。叙述者反复宣布普通言说不足。口腔只是发声器。对话少得可怜。交流无须语言。现实本身就是一种谎言。然而，这些宣告是用极其浓密的语言做出的。故事对语言的怀疑并不导向沉默；它导向更

多语言，更多隐喻，更多意象，更多强迫性的盘旋。这不是虚伪。它是作品的发动机。语言失败，是因为经验太多；语言增殖，是因为失败是靠近它的唯一方式。叙述者无法说出玛雅，于是她说：镜子，水，火焰，深谷，脖子，神庙，大理石，蛇，雕像，山，日落，化石。每一个隐喻都触到现象，然后撤回。其结果不是定义，而是光晕。

抒情叙事常常以这种否定神学式的方式推进：通过不说来说，通过替代来靠近，围绕不能被直接命名之物打转。但在友友的故事中，这种否定性的冲动在伦理上并不稳定。超越词语，可能是一种神秘主义的志向；它也可能是逃避他人分离性的方式。言说尽管不足，却有一个伦理上的优点：它使我们暴露于回应之中。对另一个人说话，就是冒着误解、拒绝、反驳和平庸的风险。它把被爱者置于一个能够回答的位置上。神交之

所以看起来高于言说，是因为它绕过了口腔的笨拙；但它也可能成为投射的密室。如果玛雅和叙述者不需要语言，那么叙述者或许永远不必在普通的人类术语中听见玛雅说“不”。沉默既成为圣所，也成为危险。

最后的场景正依赖于这种危险。玛雅似乎同意。她的话沉稳、安祥，甚至温柔。但整个故事都训练我们去不信任言语的稳定性和感知的确定性。玛雅的同意是一个自主的被爱者的同意，还是叙述者关于完美许可的幻想？“相互伤害”真的相互吗，还是这个词只是暴力最优雅的面具？如果语言已经被宣告为不足，我们又如何信任那些授权杀戮的话？故事不让我们站在叙述者之外把问题解决。我们被放在欲望听见自己需要听见之物的带电暧昧中。

这种暧昧使友友的文本区别于更简单的迷恋故事。叙述者并不只是一个以美遮掩暴力的掠食

者，尽管她也是。她也是一个真实地被一种超出自身承受能力的遭遇压倒的主体。故事让我们感到她的错误为什么诱人。玛雅的出现给予一个原本被体验为堕落与追逐的生命以宁静。玛雅并非进入一个稳定生活并扰乱它；她进入的是一个已经在下坠的生命，并暂时给予它轴心。正因此，后来暴力与感激、依赖和恐惧纠缠在一起。拯救人的被爱者，恰恰可能因其变得必要而变得无法承受。

叙述者面对玛雅目光的恐惧，是一种被他者构成的恐惧。被玛雅看见并不只是被注意到。它是对自我的可见。玛雅眼睛这面镜子缩短了叙述者与自己的距离，显现出脸后面那张隐蔽的脸。这不是作为安慰的自我认识。它是作为伤口的自我认识。叙述者看见胆怯、顽强、怀疑、阴影。她看见了普通生活曾经遮蔽或分散掉的自我。玛雅的目光给予叙述者形式，但那形式并不是叙述者

能够支配的。这正是圣像的时刻：召唤并暴露的目光。

一个不能忍受被看见的主体，或许会试图通过“看”来重新获得主权。这是理解叙述者对脖子的凝视的一种方式。叙述者从被玛雅的目光捕获，转向把玛雅作为图像捕获。脖子可以从各个角度被观看。它可以被建筑化、音乐化、雕塑化。它可以被想象为完美无缺的对象。它可以在面包、咖啡、墙壁和面孔上复制。它可以在精神中从玛雅这个人那里拆离，并在叙述者的世界中流通。那个曾经逆转自身并暴露叙述者的目光，如今变成叙述者自己的占有工具。孤立脖子，就是重新获得一种无需被回答的观看权力。

但脖子并非中性的对象。从解剖学上看，它是阈限。它连接头与身体，言语与呼吸，脸与躯干，思想与脉搏。它是人亲吻的地方，也是人勒杀或切断的地方。它邀请温柔，也邀请暴力，二

者具有同等的亲密性。人亲吻脖子；人勒住脖子；人装饰它；人切断它。故事从一开始就知道这一点。当叙述者说玛雅的脖子使她邪念丛生时，她并不是在作装饰性的乖僻。她承认仰慕已经跨入伤害的幻想。最后的肢解潜伏在最初的美学凝视之中。把一个局部当作可以属于自己的东西来欲望，已经是在把身体想象为可分割。

桥的场景在雾气中上演了这种可分割性。叙述者先看见在河面上移动的脚步，继而是影子，继而是脖子，继而是追逐。玛雅并不是作为完整的人出现，而是作为一连串显影：脚、影子、脖子、笑声、消失。欲望附着的不是一个人类整体，而是一个被氛围携带的碎片。桥本身也是悬置的结构，是人试图不进入水而跨越水的方式。它属于阈限：两岸之间，睡眠与醒来之间，梦与城市之间，过去与未来之间，叙述者旧有生活与时间背后“蓄谋以久”的情节之间。雕刻的权杖和菊花蛇

使这座桥既是空间的，也是政治的、神话的。权力与美已经在那里缠绕。叙述者在理解场景之前先抓住权杖，仿佛权力在解释到来之前已经进入手中。

菊花蛇是故事中最启示性的意象之一，因为它在感恩的标志下预演了后来的暴力。在梦中，叙述者用利剑刺伤蛇；从伤口处，一枝菊花盛开；蛇感谢伤害者赐予它美丽。这一幻想逻辑后来将在玛雅看似同意的时刻返回。伤害成为礼物。创伤成为装饰。受害者提供感激。美从暴力中出生，并随后反过来为暴力辩护。叙述者说她将“刻骨铭心记住我的残忍”，这个词很重要：暴力在成为情节之前，先被身体存档。十年后，在桥上，受伤的蛇作为装饰重现。过去已经成为雕塑。活物已经被转换为装饰性形式。最后的化石将完成这个序列：活的身体、伤口、花、装饰、消失、光秃秃的权杖、化石。

当菊花蛇从桥上的雕塑中消失，只剩下光秃秃的权杖时，故事短暂地把美从权力上剥离。装饰消失；命令暴露。这是一个令人发冷的时刻，因为它揭示了美学迷恋之下的骨架结构。叙述者是被美吸引的，但她手里紧握的是权力。同样的启示将在结尾发生。雕塑般完美的语言也许会像菊花一样盛开，但其下是占有。化石也许很美，但它也是另一种形式的光秃权杖：权力在活的美消失之后仍存活的标志。

如此阅读，并不是否认故事的神秘主义张力。恰恰相反，它让我们理解为何神秘主义与掠食性如此危险地接近。神秘主义常常寻求超越普通自我的合一。掠食也寻求克服自我与他者之间的距离。差异在于：合一之中是否保存他异性，还是将其吞噬。叙述者在与玛雅的关系中接近某种自我倒空。她把自己交出去，听从玛雅的安排，不再知道自己是谁。“遥”这个名字——玛雅给予或

确认的名字——加深了这种空出：遥远、远隔，或许是无法抵达自身的自我。在河边，在玛雅的目光下，叙述者看见自己是一本被遗弃的旧书，破烂不堪，晦涩难懂，被倒影肢解。她正在被拆解。

这种拆解本可以导向转化。故事在这一阈限上颤动。玛雅的手抚摸叙述者的脖颈并滑向两腿之间，打开未知的领域；叙述者的灵魂逾越到另一个高度；身体在空中骤然抖动。但叙述者僵直了。玛雅退开。遗憾立刻随之而来。这就是被截停的自我倒空的节奏：渴望交付，面对消解而恐惧，从所渴望的转化中逃离。叙述者本人称自己在关键时刻总是信奉“逃跑主义”。逃跑保存自我免于灾难，但也阻止通过。自我通过拒绝成为遭遇所要求的样子而存活。

最后的杀戮可以被理解为逃跑的终极形式。它并不是逃离玛雅，而是逃离玛雅的活着。叙述者

无法忍受关系持续的脆弱性，于是创造一种与不会撤回的对象之间的关系。化石不会不可预期地回看。它不会触摸、命令、赞美、失望，或要求在语言中被相遇。它不会揭示脸后面的脸。它可以被保存。它可以被放在书桌上。它可以陪伴写作而不打断写作。叙述者通过制造偶像，逃离活的圣像。

然而偶像并不是空的。这也是故事拒绝道德简化的另一个原因。偶像保留力量。被掠夺的圣物仍可能神圣；偷来的物件仍可能闪耀着它被取走的那个世界的灵光。化石之所以危险，正因为它不是单纯的死物。它浓缩了整个故事。它继续命令解释。如果它只是战利品，我们可以谴责然后离开。如果它只是圣物，我们可以崇拜然后忘记盗窃。它两者皆是。它安祥地躺着，但安祥并不等于无辜。它的平静是一种吸收了太多时间而无能为力为自己辩护的平静。

它所躺的书桌引入了最后一个转化：化石进入文本。叙述者写下的叙述本身就是一个制造化石的装置。它把风——事件、感觉、疑虑、触摸、恐惧——赋予轮廓。它保存本会消失的东西。但写作中的保存总会改变。活的遭遇变成顺序、意象、章节、句子。因此，文本并不只是“关于”化石；它像化石一样行动。它是无法复原的运动所留下的硬化痕迹。叙述者写下“遗忘。遗忘。”，但写作在记忆。或者说，写作允许一种在记忆与遗忘之间的奇特妥协：它允许自我把记忆转移到形式中，把它留在血液之外，把它放在书桌上。

这就是为什么最后的物件不是藏在抽屉里。它躺在书桌上，可见，安祥，随时可以被写作者的目光扫到。书桌是一座世俗祭坛，也是工作台。叙述者在那里完成最后一次塑形，如今不是在玛雅的身体上，而是在玛雅的记忆上。曾经像手术

刀一样的手指变成书写的手。页面成为最后的大理石。故事成为最后的化石。

一本从这里开始的批评书，也必须承认自身卷入了这一过程。解释化石，就是触碰它。分析故事的暴力，就是冒着使那暴力变得优雅的风险。学术批评也可能成为一把精美的手术刀。它能把活的文本切成概念：精神分析、现象学、神学、政治、美学。这些切割可以照亮，也可以占有。对于《孤悬的风》这样的故事，这种危险尤其强烈，因为它几乎诱使解释重复叙述者的行为。文本给我们一只脖子——美丽、脆弱、处于中心的对象——然后询问我们是否能够凝视而不切断。

答案不可能是纯洁。阅读从来不是没有挪用的。阅读就是把某物纳入自己的语言。但人可以用不同形式的触摸去读。有的批评抓握、固定、展示。有的批评不断返回那个超出概念的他异性。本书将试图成为后者，尽管它不能宣称无

辜。它的方法之所以多学科，并不是因为理论的丰盛很时髦，而是因为故事自身跨越每一道摆在面前的边界。语言失败，因此符号学必要。身体成为符号，因此精神分析必要。目光逆转主权，因此现象学必要。玛雅的临在呈现出神圣强度，因此神学必要。脖子是大理石、神庙、雕塑，因此艺术史必要。美与谱系、征服、挖掘相连，因此政治必要。最后的化石成为文本，因此写作理论必要。每一门学科都是被故事召唤而来，但没有一门学科会被允许统治故事。

支配性的架构仍将是 从圣像到偶像、从遭遇到占有、从风到化石的运动。围绕这一运动，各章将环绕叙事的主要阈限。语言首先到来，因为故事以宣告言说不足开始，并通过美丽地失败来证明语言的力量。身体随之而来，尤其是脖子，在那里仰慕变得局部化，暴力的可能性最先出现。然后目光将打开被看见的问题：玛雅作为镜子与

圣像，叙述者作为在他者眼前失去主权的人。菊花蛇将汇聚梦、谱系、美与权力，显示故事的情欲氛围早已是政治性的。河边与触摸的场景将把我们带到被打断的自我倒空，带到叙述者对自我清空的渴望以及她恐惧的退却。最后的天台场景将被读作雕塑性献祭、美学暴力以及化石的生产。最后一个运动将返回写作自身：文本作为最后的化石，作为叙述者在既无法接受也无法放弃之物之后得以存活的方式。

但在这一切之前，我们仍停留在书桌前。

想象那块化石在迟来的光中躺在那里。它并不大。它不需要大。它的力量在于不成比例。在它周围，普通物件恢复它们的普通生活：或许有纸，一只杯子，一支笔，木头平平的耐心，尘埃积聚在书桌与墙相接的缝里。外面，岁月已经过去。叙述者说，岁月在她的生活里已消失了所有的精美。在一个如此充满精美的故事之后，这是

一个非凡的承认。句子本身是精美的；玛雅的身体是精美的；香槟、葡萄酒、大理石、桥上的装饰、关于贵族的猜想、雕塑般的手指，甚至残忍都被精美化到近乎不可辨认。但时间剥去了精美。剩下的不是繁复氛围，而是物件。化石比风格活得更久。

然而把我们带到它面前的正是风格。读者无法触摸化石，只能通过语言接近它。我们从未直接看见它；我们得到的是最后的图像。它也许并不存在于叙述者的句子之外。它的安祥也许只是句法的安祥。书桌也许与其说是家具，不如说是记忆摆放最后证据的舞台。化石越显得坚实，就越参与故事的暧昧。它是玛雅曾经存在的唯一证据，还是她已被完全转换为虚构的证据？它证明遭遇，还是证明叙述者需要发明一个证据？

因此，化石是故事最紧凑的谜，因为它既结束叙事，又使叙事不稳定。它说：这就是留下的东

西。但留下之物也许正是阻止我们知道发生了什么东西。证据本应澄清；这个证据却加深谜团。它太象征，不能仅仅是事实；又太物质，不能仅仅是象征。它属于古老的海，也属于亲密的身体；属于地质时间，也属于情欲时间；属于自然史，也属于私人罪行。在玛雅身体的山谷里发现一块鱼化石，是不可能的，除非人已经进入故事的秩序，在那里，不可能并不是真理的反面，而是真理的一种模式。

这正是为什么故事的暧昧不能被当作等待解开的谜题。暧昧是它的元素，正如水是鱼的元素，空气是风的元素。移除暧昧，就是以理解之名杀死故事。叙述者本人说，因为这些事情既真又假，它们才具有无限的神秘力量。“既真又假”并非犹豫不决；它是存在论。有些经验不是一半真一半假，而是真-假：在其力量上真实，在其状态上不稳定，在其效果上具有转化性，在其事实层

面不可核验。文学是少数能够毫无歉意地保存这种状态的形式之一。

故事拒绝决定，这一点在玛雅身上尤为重要。如果玛雅只是投射，那么最后行为的伦理丑闻会减弱，但心理恐惧会加剧。如果玛雅完全真实，那么暴力变得无法承受，而神秘主义张力也更加危险。如果玛雅两者皆是一——实体与虚无，人物与显现——那么我们才进入故事实际栖居的领域。玛雅不能被还原为叙述者的心灵，但她也从不在叙述者带电的感知之外可得。她超出叙述者，但这种超出的形式只能通过叙述者的语言抵达我们。她是在不可靠性条件下的绝对者。

有人或许会反对，认为“绝对者”对一个情欲迷恋的故事而言过于宏大。但绝对者不必携带教义证件才会到来。凡某种现象压倒主体，使其无法把它纳入普通交换，绝对者便出现。对叙述者而言，玛雅并不是众多人中的一个。她是打断现实

肌理本身的人。普通交谈变得不足。普通时间被删去。普通自我被肢解。普通欲望变得具有神学强度，因为它关涉的不只是快感，而是存在、完成、毁灭与存活。叙述者不只是想要玛雅。她想从玛雅那里获得存在的解决。没有任何人类被爱者能够承受这样的要求。在这种压力下，爱转变为偶像崇拜。

这里的偶像崇拜并不意味着“爱得太多”。它意味着以仰慕之名拒绝被爱者的他异性。当欲望宁可要一个可控制的图像，而不要一种活的关系时，偶像便被制造出来。悲剧在于，这个图像可能正是由真实遭遇制成的。叙述者的偶像并不是肤浅幻想；它是从一次真实地超出她承受力的遭遇中雕刻出来的。这使最后的化石如此萦绕不散。它不是单纯妄想或装饰性残忍的产物。它是某种具有启示力量之物的剩余，而那东西随后被错误地处理了。化石是失败的敬畏。

失败的敬畏，也许正是这个故事最深的主题。叙述者能够崇拜，却不能接受。她能够被感动，却不能被转化。她能够认出美，却不能让美保持自由。她能够承认残忍，却不能归还残忍所拿走之物。她能够书写记忆，却只能把它写成掠夺。由此来看，《孤悬的风》并不是一个关于现代生活中神圣缺席的故事。它是关于神圣以主体无法在伦理上维持的形式到来的故事。问题不是祛魅。问题是无法承受的魅惑。

题名中的风，就是这种魅惑在硬化之前的状态。它在黎明的桥上吹过，带着凉意。它以几乎如气流般的脚步跟在叙述者身后。它在玛雅的头发表中作为芳香，在河流中作为倒影，在酒吧里作为暗下去的光，在天台上作为寒冷的光辉而运动。它是看不见的关系压力。风亲密，却不可被占有。它进入肺，又离开肺。它触碰皮肤，却不

成为皮肤。它证明世界的可渗透性。与风同在，就是接受一种没有所有权的接触关系。

叙述者不能。或者不能太久。她需要那个不会离开的东西。

于是，化石并不是风的反面，而是风被侵犯之后的余生。它仍携带运动的轮廓，正如化石常常如此。一块鱼化石常常看起来仿佛只要石头能记起水，便会重新摆尾。它的肋骨与鳍是被矿物悬置的姿势。这使化石痛切地贴切：它是没有自由的悬置。题名中的风是作为未决力量的悬置；石头里的鱼是作为被捕捉痕迹的悬置。二者都处在运动与静止之间，但一个仍然敞开，另一个已经关闭。

故事本身就活在二者之间。它的句子像风一样围绕化石移动。它们绕着这个硬物旋转，把尘埃从上面吹起，使它发光，控诉它，圣化它，并无法耗尽它。文本无法撤销截停，但它能让截停的

问题保持打开。或许，这就是暴力之后艺术最多能做的事：不是救赎，不是擦除，不是辩护，而是把伤口保存为一种形式，并且不让读者忘记那仍是伤口。

“保存”这个词在这里很危险。保存是艺术最高贵的主张之一，也是占有最喜欢的伪装之一。博物馆保存；帝国保存；恋人保存书信；罪犯保存战利品；文化保存从坟墓中取走的圣物。保存是从消失中救回，但也是从活的变化条件中移除。被保存为化石的玛雅，不再是活着的玛雅。被保存为文本的玛雅，不再是回答的玛雅。然而若没有这样的保存，就没有故事，没有清算，也没有那次遭遇的余生。伦理问题并不能通过拒绝保存来解决。它因意识到保存总在追问而变得更尖锐：为了让这个留下，什么必须死去？

在友友的故事结尾，答案是毁灭性地字面化的。一个活的身体变成了化石。但因为故事作为

文学存在，答案也转向我们。当经验变成艺术，什么必须死去？当作家把他人写得美丽时，他人身上发生了什么？抒情强度能否尊敬被爱者而不吞噬她？批评能否尊敬文本而不把它化石化为概念？这些问题从叙述者的书桌开始，延伸到我们的书桌。

本书不会假装站在这些问题之外。它的标题《在圣像与偶像之间》不仅命名故事的戏剧，也命名批评家的危险。以圣像方式阅读，就是让文本回看，继续对它的过剩负责，让它的暧昧扰乱我们的范畴。以偶像方式阅读，就是让文本确认我们解释图式的优雅。每一章都会冒后者的风险。唯一的防护是返回：返回意象，返回句子，返回那种每当美变得过于光滑时进入身体的寒意。

于是，我们不是以掌握开始，而是以书桌上的一件小物件开始。

它没有声音。这正是其诱惑的一部分。故事中充满了失败的声音：只是发声器的口腔，少得像胆怯老鼠的对话，具有催眠作用的言语，无法表达激情与恐惧的词。化石不说话，因此不会以普通方式说谎。但沉默也会欺骗。它的无声邀请投射。叙述者也许把整个玛雅都放在那里，因为化石不会反对。批评家也可能出于同样原因，把所有意义都放在那里。沉默的物件对解释无限好客，而这种好客很危险。

可是，化石并非空无。它有形状。它是鱼的形状，而鱼携带古老的宗教与神话重负。它们属于深处、起源、生殖、逃逸、献祭与标记。在基督教记忆中，鱼可以唤起基督的秘密标志，唤起隐藏在最简单生物中的神性，唤起下降入死亡又返回的身体。在中国文学想象中，鱼在水中移动，常常象征自由、变化以及溪流中不可把握的生命。我们不应强迫任何一种传统占据主导。化石

的力量部分来自其跨文化的可用性。它古老到先于教义。它属于人类言语之前的时间，因此属于故事关于语言之前沟通的梦想。但作为化石，它也是生命之后的言语：由压力、沉积和丧失制造出来的符号。

叙述者最后的占有物，是一个前语言的生物变成了死后的符号。这就是整个叙事的弧线。叙述者起初不信任语言，寻求无言的神交。她最终保存了一个不能神交、只能示意的符号。曾经承诺语言之外语言的身体，变成了需要语言才能被理解的哑物。言说的失败并没有被克服。它被化石化了。

也许因此，最后的情绪既非平静，也非狂乱，而是荒凉。遗忘已成为旋律，但这里的旋律不是安慰。它是丧失之后的重复。岁月消失了所有精美；化石留下。叙述者活了下来，但存活并不等

于救赎。世界收缩到书桌和物件。风变成证据。欲望变成考古。玛雅变成可以被保存的东西。

然而，故事自身通过拒绝简单判断，仍让一点风留了下来。化石安详地躺着，但将它命名为“掠夺”的句子重新打开了运动。罪感是在占有内部的一种风。它扰乱物件的安详。它阻止偶像完全自足。叙述者不能简单地说：这是玛雅的赠礼。她必须说：准确地说，这是被我掠夺的记忆。那个“准确地说”是石头中的伦理裂缝。空气从那里进入。

许多东西都取决于这道裂缝。没有它，故事就会成为毫无悔意的暴力美学化。有了它，故事成为更困难的东西：一部理解把活的他异性转换为美的诱惑，同时也理解这样做之罪的作品。叙述者并不因认知而被赦免，但认知阻止叙事成为纯粹偶像。它让圣像的控诉从化石内部持续存在。

也许这就是为什么最后的物件保持安祥，而不是胜利。叙述者并没有彻底征服玛雅。如果征服彻底完成，就没有写作的必要。化石便足够了。但文本存在，是因为化石并不足够。它保存，却不解释；它保留，却不赦免；它使玛雅沉默，却不能使那次遭遇沉默。风虽被孤悬，却没有停止。

它如今穿过解释、穿过不安、穿过读者拒绝让美抹除伤害的意志而运动。

第一章因此从故事结尾开始，因为结尾不是结尾。它是活的矛盾硬化到足以被看见的地方。从这里，我们可以向后追踪线条：从化石到雕塑的手，从手到禁地般的脖子，从脖子到目光，从目光到语言的崩塌，从语言到神交，从神交到被认识的恐惧，从恐惧到逃跑，从逃跑到占有。我们可以通过研究风弯折了什么、折断了什么，来追随风的路径。

但我们不应想象，追踪路径就能把风还给无辜。故事中的风早已牵涉暴力。它追逐、使人发冷、悬置、迷乱。它不只是抒情自由的温柔呼吸。它也是驱使叙述者走向桥、走向脖子、走向那个她相信“只属于我”的物件的力量。题名的孤独不是安宁的孤独；它是遗弃、断裂、孤儿化。风是孤的，因为没有有一个世界能够完整接纳它。风是悬的，因为没有一种解释能把它安全带到地面。

这种悬置状态也是读者的状态。我们站在互不相容的反应之间。我们被最后的行为排斥，却被使它发光的语言诱惑。我们知道玛雅被侵犯，却感到叙述者的敬畏。我们不信任叙述者，却又依赖她获得每一个图像。我们想把玛雅从物化中救出，而我们的阅读本身又把她变成思想的对象。我们希望化石是证据，但它证明什么？谋杀？艺

术？疯狂？神秘失败？一个知道太多的梦？故事让我们停在那里，无法落地。

保持悬置，并不是放弃判断。它是在不假装判断能耗尽经验的前提下判断。是的，最后的行为是侵犯。是的，叙述者掠夺。是的，美学语言变得危险。但也同样是：与玛雅的遭遇不能被还原为侵犯。叙述者的恐惧是真的。自我倒空的欲望是真的。美是真的，即使美成为共犯。故事的道德力量取决于这些真理的共存。它要求我们看见侵犯，同时不停止感受为什么美会诱使侵犯发生。

较弱的作品或许会把叙述者写成怪物而让玛雅保持无辜，或把玛雅写成神性而让叙述者成为悲剧性的不配之人，或把整个事件写成一个梦，让非现实性消解后果。友友没有选择这些安慰。玛雅既命令又被动，既温柔又冰冷，既是圣像又诡异地共谋。叙述者既是受害者也是加害者，既是

神秘主义者也是恋物者，既是艺术家也是窃贼。化石既神圣又被偷来。风既是自由又是追逐。每一个形象都是双重的。每一种清晰都投下第二重阴影。

这种双重性并非装饰性的复杂。它是故事关于欲望的真理。欲望很少以单一形式接近他者。它想认识也想保存，想被转化也想继续主权，想崇拜也想吞噬，想交付也想控制交付的条件。叙述者的悲剧并不在于她欲望玛雅，而在于她无法让欲望继续暴露于玛雅的分离性之中。她在关系本应要求不完成的地方寻求完成。她想要最终的形式、完美无缺的对象、永不衰老的化石。但关系是衰老、变化、误解、等待、失去、被回答。关系是风。

化石之所以美，是因为它逃脱了关系。它之所以可怕，也是因为同一个原因。

这就是本书必须持守的第一个问题：什么样的遭遇会留下化石，而不是记忆？暂时的答案是：一种太绝对而无法被同化、太亲密而无法被遗忘、太威胁而不能被留下活着、又太美以致叙述者不肯赐予其消失之慈悲的遭遇。化石是敬畏在伦理上失败但在美学上成功之后所剩下的东西。它是一场被占有打断的启示的圣物。它是由圣像制成的偶像。它是一阵本应无主的风，最后缩小为书桌大小的余生。

但暂时的答案必须保持多孔。接下来的章节会使每个术语复杂化。语言，在其失败之前，会揭示无言亲密的危险。脖子，在成为化石之前，会暴露精美仰慕内部隐藏的暴力。玛雅的目光，在被熄灭之前，会显示被无法掌握之物看见的恐惧。菊花蛇将教会我们，在这个故事中，美常常从伤口里开花，然后感谢伤害者。触摸的场景将显示叙述者靠近一种毁灭性的交付，并在决定性

时刻逃离。最后的雕塑行为将迫使我们面对艺术在其变得与伤害不可区分的一瞬间。写成的文本将把我们带回书桌，在那里，化石与页面秘密地相亲。

此刻，让我们先停留在那种静止中。

书桌上的一块化石，是一份不可能的天气报告。它说，风曾经猛烈地吹过，以致某个活物无法仅仅保持活着。它说，水曾经容纳一个身体，石头后来容纳它的痕迹，而如今语言容纳那石头。它说，时间可以保存暴力夺走的东西，而暴力可以把自己伪装成保存。它说，被爱者或许只有通过最不可逆的失去才会被保存。它说，读者也已经事后抵达。

风不再可见。它从来就不可见。但化石泄露了它。某种东西曾在这里移动。某种东西被悬置。某种东西被停止。某种东西留下。

而从这留下之物开始，故事重新开始。

第二章

语言之谎与无言的身体

叙述者一开始就说：语言不够。

这不是一个谦逊的抱怨。它不是恋人找不到恰当措辞时的普通失败，也不是一个人发现温柔一旦说出口就比它在身体中时更稀薄之后的尴尬。它是一道更激烈的伤口。对《孤悬的风》的叙述者而言，语言不只是“不足”；它是可疑的。它像一个太老而跟不上队伍的仆人，拖在经验之后。它总是来迟，带着名称抵达，而事物已经改变了形状。它把活的关系变成术语、位置、表面、陈述。它要求风站住，好被描写；而在这个要求中，已经有一种伪造。

可是，告诉我们这一切的故事，正是由语言构成的。

这里立刻出现了整个叙事赖以呼吸的美丽矛盾。叙述者用惊人的语言力量不信任词语。她告

诉我们，她与玛雅“交谈极有限”，她的语言“不足以表达那种微妙而具有内含的感觉”，她们的交流属于语言之外的“神交”。她说，“我们的口腔只是一只发声器”。她说，“现实就是一种谎言”。而递送这些控诉的句子却浓密、准确、奢侈，充满隐喻的生命。语言谴责自身，并在同一动作中变得近乎不可抗拒。它一面承认破产，一面挥霍无度。它说：我无法抵达真理。然后，它以如此强烈的方式向真理伸手，以至于失败本身变得发光。

本章从这个矛盾开始，因为这个矛盾不是友友故事中的瑕疵。它是故事的第一台发动机。在脖子变成神圣建筑之前，在玛雅的目光变成一面镜子、使叙述者看见脸后面的脸之前，在月光下的天台把肉身变成大理石、又把大理石变成化石之前，已经存在这场危机：叙述者不再信任词语与世界之间的日常交通。说与是之间的道路已经塌

陷。言说继续存在，但它不再保证接触。交谈继续存在，但它不再保证关系。现实继续存在，但它变得可疑，像一个谎言，其力量恰恰在于它能够冒充事实。

上一章说，最后的化石是被强行停止的风。语言则是更早的化石。每一个词都是对运动的一次小小截停。命名某物，就是在它周围划线，把它从其所生活的场域中分离出来，使它仿佛能够作为一个完整自身而站出。但玛雅在这个故事中并不是作为某个完整自身出现的。她作为关系出现：目光、触摸、芳香、召唤、恐惧、命令、沉默。她并非先是一个对象，叙述者随后才与之发生关系。她就是那种关系本身，这种关系拆毁了叙述者判断她们各自是什么的能力。正因如此，语言摇晃。语言被制造出来处理事物，或至少假装世界可以作为事物来处理。玛雅却作为对“物性”语法的干扰而来。

此处可以让所附对话中的一个思想悄悄进入，不作为教义，只作为底音：也许我们并不首先感知关系。也许我们只能通过关系的可见痕迹来感知关系，仿佛活的水流必须破成河岸、身体、目光、手势、名称，才可能被认识。关系本身几乎无法被抓住。人看见的是玛雅的眼睛、玛雅的脖子、玛雅的手、玛雅的嘴唇、河边的椅子、香槟酒杯、月光下惨白的皮肤。人看不见“之间”。然而，支配一切的恰恰是这个“之间”。关系是不可见的天气，可见的事物正从中获得自己的电荷。语言像视觉一样，不断给我们提供项。故事却不断要求我们去感受超出这些项的关系。

这就是为什么叙述者对语言的抱怨，也是一种对视角的抱怨。说话就是站在某处。描写就是选择一个角度。说“玛雅”，已经是在把一场风暴收束进一个名字里，假装这个“既是一个实体又是一场虚无”的存在，可以被装进两个音节。说“我”，

同样危险。书写故事的“我”并不稳定。她有时是猎手，有时是被遗弃的旧书，有时是石头，有时是雕塑家，有时是目光的受害者，有时是记忆的窃贼。代词并不固定身份；它只是给动荡一个语法地址。叙述者越深地进入玛雅，“我”就越不确定。语言不断说“我”，因为语法需要一个说话者。经验却不断溶解这个说话者。

叙述者知道这一点，或者在知道之前先感到了这一点。她最早关于玛雅的表达已经松动了描写的通常束缚。她说玛雅“既是一个实体又是一场虚无”。她既不能肯定也不能否定她。她与玛雅之间的一切“既真又假”。这些不是装饰性的悖论。它们是一个世界最初的信号：在这个世界中，名称的常规法则已经开始失败。名称通常承诺区分：这是，不是那；实体，不是虚无；真，不是假；在场，不是缺席。玛雅拒绝这种安顿。她进入句

子，并把句子劈开。要准确地说她，就必须在不
止一个方向上不准确地

因此，语言之谎并不只是说词语是假的。如果它们只是假的，人们可以避开它们，寻找另一条路。它们更危险的状态是半真。它们触及了某物，却不是全部。它们通过切割来揭示。它们通过缩小经验来使经验可交流。它们通过夺走氛围来给予形式。叙述者的“现实就是一种谎言”本身就是这样的半真，而它的力量在于它知道，或几乎知道，自己的不完整。现实并非单纯的谎言；被语言与习惯呈现的现实，被日常言说稳定的现实，被安排为可以被问候、描写、欲望、放下的对象的现实，才是那个被暴露为谎言的东西。玛雅打破了这种现实。被揭穿的谎言不是世界的存在，而是世界宣称自己已经完成时的自信。

这就是为什么故事的语言才华如此重要。说语言失败而又写得美，并不矛盾。这是故事得以诚

实前进的唯一方式。平白的语言会背叛经验，因为它假装失败很简单。沉默会背叛经验，因为它拒绝靠近的劳动。友友的抒情性栖居在二者之间的伤口中。它知道语言无法抵达，也知道只有语言能标记抵达的距离。每一个隐喻都是一座桥，也承认桥不是彼岸。

故事本身当然有一座桥：古老、拱形、被雾缠绕，由雕刻的权杖与菊花蛇守护。但在情节中抵达那座桥之前，散文已经进入桥的状态。它始终在身体与词语、词语与沉默、意象与事件、真与虚构之间跨越。所附对话中有一句话，阴差阳错地与友友的桥并列起来：为了过桥，必须把桥留在身后。这个故事中的语言正承担这样的任务。它必须把我们带向那不能由语言携带之物。它必须被使用，然后被放下。但叙述者不能放下。她过桥，却保留桥。她甚至把跨越本身变成对象。这危险已经隐藏在最初的几页里。

大纲要求我们尊重的中文词是“神交”：精神的交往，灵魂之间的交通，口腔之外的相遇。这是一个美丽的词，像许多美丽的词一样危险。它携带着精致亲密不需要解释的声望。在古典想象中，有不需言说便相知的友人，有在沉默中相遇的贤者，有恋人或知音，语言对他们而言只是太粗的器具。神交承诺一种在语言把关系割伤成部分之前的关系。它承诺那个不可见的“之间”可以被直接栖居，而不被还原为这个人说了什么、那个人如何回答。它给出纯粹关系的梦想。

叙述者与玛雅的纽带，起初似乎属于这个梦想。她们交谈少，是因为交谈太贫乏。她们真正的交流深入身体内部的细微末节。其空间辽阔而丰富，与现实对抗。语言望尘莫及。说话的不是口腔，而是她们之间整个带电的场。如果愿意慷慨地阅读，人们可以说，玛雅和叙述者发现了一种比言说更深的认识形式。她们不需要解释，因

为她们沉浸其中。她们不是两个人隔着距离交换信息；她们在一种先于信息、使解释显得粗陋的关系之中。

这部分是真实的。倘若我们只把“神交”当成逃避，故事就会失去其神秘。普通言说未必是最高形式的接触，这个想法本身有真实的温柔。凡爱过、哀悼过、祈祷过、深深聆听过，或在病中、暮色里陪坐过他人的人，都知道语言有时几乎显得不体面。有些时刻，一只手搭在肩膀上说出的东西，比最精巧的表白更多；有些时刻，被爱者的沉默不是缺席，而是密度；有些时刻，问一句“你什么意思？”已经是从正在发生的真理中跌出去。玛雅第一次把手搭在叙述者肩上时，叙述者那莫名其妙的信赖，就属于这个领域。它无法解释，因为解释总是来得太晚。身体先于言语明白。

所附对话提出了一个区别，也可以照亮此处：处在爱中，不同于处在房间里。处在房间里，是一个人被放在容器内部。关系是外在的。人可以离开，尽管光线或墙的气味可能稍稍改变人，人基本上仍是自己。处在爱中则不同。人并不是像在房间里那样，只是被爱包围；人被关系本身改变。关系并不从外部装饰自我。它从内部重组自我。被爱者不是附加到一个本来完整的生命上的对象。被爱者成为生命得以被感受的语法的一部分。

这就是为什么“玛雅的出现，给予我宁静”。她并非只是取悦叙述者；她重组叙述者的世界。玛雅之前，叙述者的生活充满陷阱、蟑螂、蚕食日子、灵魂无居所。玛雅之后，宁静抵达。这宁静并非关于玛雅的一个观念。它是关系的天气。它是站在一尊雕像旁与被卷入一个目光场域之间的差异。语言可以告诉我们宁静发生了。它不能重

现那种“在其中”的存在状态，而正是这种状态使宁静成为可能。

但神交还有另一面。无言的交流可能高于言说，也可能较少负责。言说笨拙，却保护分离性。向玛雅说话，就是承认她是一个可以用叙述者不能控制的话语回答的人。一场言说交换可能令人失望。它可能把一切说得过于清楚。它可能带来误解这种普通人类困境。它可能迫使被爱者占据自己的位置，而不是继续作为恋人需求的氛围。相反，沉默看似废除距离，却可以悄悄保存投射。如果玛雅不多说话，叙述者便可能用玛雅的意义填满沉默。如果她们的交流不需要语言，那么叙述者也许永远不必检验玛雅的内在世界是否与自己的相合。

在这里，神秘主义与掠食开始相触。

故事不允许我们把二者整洁地分开。叙述者对神交的渴望可能真的是一种对惯常表达之外真理

的渴望。但同一个渴望也移除了普通的保护机制，而正是这些机制使一个人继续对另一个人负责。提出一个问题并等待回答，就是承认他者拥有一个并未被你的欲望预先包括在内的内部。交谈，就是冒着被爱者不透明的风险。完全生活在神交里，则是冒着把不透明本身误读为同意、深度、命运的风险。叙述者后来的暴力之所以可能，不只是因为语言失败，也是因为语言的失败被崇高化。

这就是为什么口腔变得如此重要。“我们的口腔只是一只发声器。”这句话是毁灭性的，因为它把言说贬低为噪音。口腔不再给予自我；它制造振动。它是器官，不是人格的阈限。在普通生活中，口腔是他者以脆弱形式出现的地方。被爱者的口腔说：是，否，等等，我害怕，我记得，我不想这样，我想要别的。口腔打断幻想。但如果口腔只是发声器，那么言说便失去了伦理特权。

叙述者可以自由地在别处寻找真理：眼睛、脖子、手、皮肤、芳香、颤栗。身体变得比声音更可信。

起初，这似乎是解放。友友故事中的身体并不是哑的物质。它不断说话。玛雅的眼睛像水波触动叙述者身体中的某个器官。她的瞳仁泛着荧荧蓝光。她的手如地狱一般寒冷。她的头发散发野菊花的香气。她的嘴唇发射性感的光，具有绝对欺骗性。她的声音诱导叙述者进入睡眠，尽管这里的声音与其说是语言，不如说是咒语。她的手指抚摸脖颈、滑入两腿之间，打开未知的领域。她的脖子使邪念丛生，比任何陈述都更绝对地命令想象。身体并不在语言之下；它是更古老也更危险的竞争性语言。

然而，一个成为语言的身体，也会成为文本。而文本可以被阅读。一旦叙述者决定，玛雅的真实不在她的话语中，而在她的身体中，玛雅就暴

露于解释之下。她的眼睛意味着启示。她的脖子意味着美。她的手意味着信任。她的静止意味着同意。她的裸露意味着献身。危险并不在于身体什么都不说。危险在于身体可以被迫说太多，尤其是在被欲望着的人那里。

身体的语言没有校正语法。一个说出的句子可以被追问：“你是这个意思吗？”身体的符号却更容易被攫取。叙述者阅读玛雅的安祥、静止、沉稳语气以及躺在天台上的意愿，将其视为对最后行为的参与。也许这种阅读是真的。也许它是叙述者最可怕的虚构。故事让我们悬置，因为身体意义强大而不稳定。同样的静止，可以是信任、恐惧、解离、仪式、交付、投射，或死亡般的平静。没有言说作为保障，解释便成为主权。

所附对话关于关系与可见痕迹的语言，在这里有所助益。叙述者想要的是关系本身：玛雅与她之间不可见的必要性，那股使玛雅不只是一个女

人，而是命运的力量。但她能攫取的，是痕迹：眼睛、脖子、手、呼吸、皮肤。关系是活的，不能被直接占有。痕迹可以。因此，身体成为叙述者试图通过把握某个方面来确保关系之所在。悲剧已经包含在这种替代中。保存痕迹，并不等于保存关系。保存脖子，并不等于保存玛雅。保存化石，并不等于保存风。

语言也进行同样的替代。它无法直接容纳关系，于是提供关系项、碎片、场景。它给我们“玛雅”和“我”，“手”和“肩膀”，“脖子”和“目光”，“实体”和“虚无”。但真正重要的是这些词项之间的关系，而那关系像石头上方的热气一样在它们之间闪烁。因此，一个批评读者不只要听词语命名了什么，还要听名称之间颤动着什么。这也是友友的重复之所以重要的原因之一。重复是散文试图靠近关系而不定义它的方式。玛雅，玛雅。遗忘。遗忘。那只脖子，那只无所不在的脖子。重

复不解释；它盘旋，直到关系作为压力变得可感。

如果第一章从书桌开始，第二章则从口腔开始，并迅速移入身体。书桌是记忆已经硬化的地方。口腔是记忆试图在交换中保持活着却失败的地方。叙述者对口腔的不信任并不抽象。它属于整个遭遇的结构。玛雅与叙述者并不通过交谈建立亲密。她们不积累传记。玛雅的家族仍然未知；她的过去被封闭；普通信息缺席。叙述者并不因此伤脑筋。这样的缺失，在普通关系中或许是障碍，却成为玛雅光晕的一部分。玛雅不是由事实构成的。她由临在构成。

一个由事实构成的人，能够抵抗神话。一个由临在构成的人，则更容易被圣化，也更容易被摧毁。

事实在精神上并不令人震撼，但在伦理上顽固。你从哪里来？你想要什么？你害怕什么？你

爱过谁？你带着怎样的伤？这些问题在玛雅眼睛的蓝色深谷面前也许显得平庸，但它们把一个人锚定在分离性中。玛雅对自己家族和历史的沉默，使她可供叙述者想象。叙述者可以把她想象为贵族、天使、修女、希腊人、大理石、诱惑、神性、致命。这些图像也许揭示了某物，但它们也替代了未知。在传记缺席之处，隐喻殖民。

这是抒情性最细微的暴力之一。抒情散文可以使未知变得美丽，而不是让未知仍然是未知。玛雅守口如瓶，成了她从容、权威和神秘的一部分。但一张封闭的嘴也是一个被扣留的世界。叙述者并没有要求那个世界以自身的方式打开。她偏爱封印。封印保存玛雅为圣像，继而保存为偶像。太多言说会使她人性化；而人性化会妨碍占有。

因此，故事提出了一个残酷的问题：无言交流的梦想，能否成为拒绝倾听？

答案是肯定的，但不只是肯定。叙述者并非冷酷地回避玛雅的声音。她真的被一种日常语言无法容纳的亲密形式吸引。问题在于，这种亲密比言说需要更大的伦理细腻，而不是更少。如果一个人声称无需言语就懂得另一个人，就应当更加小心，而不是更加确定。沉默本应使人在他者的不可知性面前更谦卑。在叙述者身上，沉默越来越产生相反效果。它变成未经核验的确定性。它让她相信，玛雅的命运与自己的欲望已经合并。

这就是“现实就是一种谎言”变得危险的地方。在一个意义上，叙述者是对的。社会现实充满了假装最终的安排：名称、角色、礼貌、谈话、房间、道路、时间表。玛雅以另一秩序的力量突破这些安排。叙述者对现实的怀疑，记录了被日常叙述的世界的不足。但如果现实是谎言，那么身体与个人的普通要求也可能被当作谎言而驳回。玛雅的分离性可能被视为欺骗性表面的一部分。

她的沉默可能被读作更深的同意。她的身体可能被当成更真的文本。

对现实的拒绝，可能变成对伦理摩擦的拒绝。

许多传统的“不可说”之所以用纪律包围自己的否定，是有原因的。说“不是这个，不是那个”，说“终极不能被命名”，说“指月之指不是月”，并不是要释放自我进入幻想。它本是要松开抓握。所附对话反复回到这一点：词语是约定，是桥，是游戏，有用但局部；危险来自局部真理忘记自己局部，硬化成整体真理。叙述者的“现实就是一种谎言”或许起初是一个局部真理。当它授权一个比共享现实更绝对的私人现实时，便变得危险。

这个区分至关重要。问题不在于叙述者看穿了语言。问题在于她可能把自己的看穿误认为最终的看见。她知道词语会失败，却不总是知道自己那些无言阅读也会失败。她不信任言说，却信任欲望从玛雅身体中读出的意义。她拒绝语言之

谎，却没有拒绝解释之谎。身体成为新的经文，叙述者成为它的祭司。

玛雅的身体确实写满符号，但那些符号并不属于叙述者。这是本章的伦理中心。眼睛、脖子、手、嘴唇、头发、皮肤、呼吸：这些并不只是故事为我们使用而安置的象征。它们是一个具身他者的特征，而其意义不能被叙述者的需要耗尽。把身体视为语言，已经冒着忘记身体不只是语言的风险。身体也是肉身、自主、脆弱、疲惫、隐私、拒绝。叙述者的悲剧在于，她以精美的敏感阅读玛雅的身体，却缺乏相应的克制。

敏感是真的。叙述者的感知几乎精细到无法承受。她把肩上的手感受为莫名其妙的信任。她看见眼睛是荧光的深谷。她闻到野菊花的芳香。她把触摸感受为电流使灵魂升起。她听见脖子的旋转像琴声。世界无遮无拦地进入她。她那怪诞的审美敏感并非装饰性特征；它既是启示的条件，

也是危险的条件。她觉得太多，或者以一种无法保持比例的方式感觉。

以这种方式感受的人，可能会相信强度就是真理。这也许是无言身体最深的谎言。因为身体符号先于反思击中人，它们显得比言说更真实。一次颤栗似乎比一句话更真。一个气味似乎比一个名称更少中介。一次触摸似乎绕过了欺骗。但直接并不总是无辜。欲望也活在直接性中。投射也像闪电一样击中。身体可能比句子更快被误读，因为它的力量先于意义问题抵达。

叙述者与玛雅的关系充满这种速度。信任莫名其妙地来临。欲望奔腾。恐惧击穿。宁静降临。退缩之后的遗憾立即发生。身体事件跑在言语审议之前。在这样的世界里，伦理若不是已经织入感知，就会来得太晚。叙述者并非没有伦理；她被自己的残忍震惊，命名自己的邪念，把最后的

记忆称作掠夺。但在她身上，伦理常常在意象已经占有之后才抵达。

本章关心的第一个占有性意象，还不是脖子，而是口腔。口腔的贬值开启了权威从言语向身体的转移。一旦口腔只是声音，其他器官就变得更真实。眼睛成为镜子。脖子成为神庙。手成为命令。皮肤成为大理石。身体被抬高，但这种抬高是不稳定的，因为它并没有把玛雅提升为一个会说话的人。它把她提升为可读的表面和可触的形式。

这就是为什么故事中的情欲与符号学无法分开。欲望是一种阅读。阅读是一种欲望。叙述者并不只是想要玛雅的脖子；她把它解释为神圣、权威、带有神的启示。她并不只是看见玛雅的眼睛；她在其中读到自己的隐蔽之脸。她并不只是接受玛雅的手；她把它体验为进入另一种存在秩序的诱导。每一个身体细节都成为私人礼拜仪式

中的符号。但符号可以被崇拜，而被崇拜之物也可以被献祭。

一个替代言说的身体，必须承受太多。没有任何身体应该承载“全部真理”的重负。玛雅的身体被迫成为意义的宇宙，因为语言已被宣告破产，普通现实已被宣告为谎言。这就是躯体暴政的开始：不是身体对灵魂的暴政，而是意义对身体的暴政。叙述者不让玛雅的身体保持部分无意义、部分普通、部分疲惫、部分不透明。每一个特征都必须意指。每一次沉默都必须加深。每一个动作都必须属于命运。甚至玛雅选择香槟，也变成不可思议的知晓：她怎么会知道？偶然被读作征兆，关系因此变得更绝对。

所附对话对定义的谨慎，似乎远离这种情欲氛围，却安静地澄清了关键之处。边界稳定时，定义才有效。古典清晰要求“此物为此而非彼”。但玛雅的世界中，边界拒绝稳定：实体与虚无，真

与假，玛雅与遥，同意与投射，语言与沉默，赠礼与盗取。叙述者的经验超出了那种能让普通判断干净推进的定义。但这并不意味着判断消失。它意味着判断必须带着谦卑移动，知道自身术语的不稳定。叙述者在决定性时刻缺乏这种谦卑。她把不稳定的符号当成最终许可。

当玛雅在叙述者问“如果我杀死你，你介意不介意？”之后回答“这正是我的宿愿”时，语言以恐怖的清晰短暂回归。但到那时，整个场域已经被神交、幻想、身体阅读与相互暗示浸透，以致即便这句话也不能解决问题。它是故事中最明确的同意，却仍然诡异。玛雅是从自身说话，还是从叙述者欲望为她预备的位置说话？这是语言重新恢复伦理分离性，还是确认其坍塌？一个本应澄清的句子，变成另一个暧昧的房间，因为故事已经打破了我们对话语简单成义的条件之信任。

因此，第二章不能只是把沉默赞美为神秘的纯洁。沉默是阈限，而阈限双向打开。一边是真正超越解释贫乏的亲密形式；另一边是抹除他者回答权利的危险。叙述者与玛雅在词语退去处最深地相连，也正是在那里，玛雅最容易被吸收到叙述者的内在天气中。同样的沉默既允许交流，也允许挪用。同样的无言身体既揭示真理，也邀请盗取。

故事一开始把她们的对话比作一只胆怯的老鼠，这个比喻几乎滑稽，又几乎令人心碎：对话少得可怜，空洞得像一只胆怯的老鼠，畏畏懦懦，躲躲闪闪，惧怕阳光。这个意象不只是贬低交谈。它把语言变成了一只小而恐惧的生物。这是友友最有启示性的姿态之一。语言不仅是假的；它害怕。它无法站在正在发生之事的光天化日之下。它躲在角落。它颤抖。它知道自己不足，于是变得闪避。然而，这个比喻本身如此鲜

活，以至于语言在描写自身胆怯时，短暂地变得勇敢。

也许所有抒情写作都从这里开始：语言为自己羞愧，因此被迫在羞愧中变得更准确。

叙述者写作，是因为她无法说话。但写作并不是言说的反面；它是延迟之后的言说，是没有他者即时打断的言说。这很重要。在交谈中，玛雅可以回答。在写作中，玛雅缺席。叙述者掌控场域。她可以安排顺序，增强意象，命名暧昧，承认掠夺，保存化石。因此，写作比言说更诚实，也更危险。它可以承认交谈会回避的东西，但它也把他者变成材料。

为“遥”写下九页悼词，是故事最诡异的情节之一。叙述者醒来时，面对纸笔，已经为一个叫“遥”的人写下悼词。这个场景正处在语言与占有的边界。写作来自有意识主体之外，仿佛由关系本身口授。它是灵感、恍惚、症状、预言。但它

也是悼词：给死者的语言，把生命转换为纪念形式的语言。在玛雅被化石化之前，遥已经被悼念。写作预演了死亡。

玛雅对悼词的回应同样重要。她说文字里的“遥”是一个完美的宿命论者，她将引导她回归。这是玛雅少数解释叙述者语言的时刻之一。她阅读写作，命名其中的人物，并把自己置于引导者的位置。此处的关系并非无言；它穿过文本。但即使这种文本交换，也加深了叙述者的交付。玛雅的声音成为暗示。叙述者走向它所引导的地方。语言重新出现，不是作为对话，而是作为命令。

这个差异很重要。对话保存两个中心。命令则把一个中心围绕另一个中心重组。玛雅的语言常常不是通过解释，而是通过诱发运动而起作用：“跟我来。”“来，让我们坐下。”“走近一点。”“别怕。”它是接近触摸的言语。词语不传递信息，而

是改变叙述者的身体状态。它们是语言的手。叙述者已经不信任普通语言，因此尤其容易受这种言语影响，因为它确认了她的信念：真正的语言不是描述性的，而是转化性的。玛雅的话有效，是因为它们像身体一样行动。

这把我们带到本章更深的问题：叙述者并不只是拒绝语言；她在寻找一种能够行动的语言。普通言说失败，是因为它从外部描述。玛雅的目光、触摸和命令成功，是因为它们进入并改变。叙述者希望词语不是标签，而是事件；不是指向关系的符号，而是关系本身。从这个意义上说，友友的散文试图成为它所描写之物。它不只是告诉我们玛雅压倒人；它压倒人。它不只是陈述暧昧；它让我们栖居暧昧。它不只是描写重复；它重复到让读者感到被困在叙述者返回的意象中。风格是沉浸性的。它不像人站在房间外解释经验；它把我们像坠入爱中一样拖进关系。

但沉浸并不无辜。沉浸意味着失去距离，而距离有时是伦理呼吸的空间。读者的危险与叙述者平行。我们可能如此沉入散文的美，以至忘记询问这美正在做什么。我们可能让故事的语言使暴力看起来不可避免，甚至精美。正因此，本章必须不断返回口腔，返回言说，返回回答的可能性。抒情沉浸必须被伦理性的倾听打断。否则，我们就会重复叙述者的错误：把玛雅的身体读作命运，把她的沉默读作许可。

由此，故事与语言的关系至少有三层。第一，普通交谈失败。它太小，容纳不了玛雅与叙述者之间带电的关系。第二，抒情语言试图通过变得浓密、间接、身体化、回环来尊重这种失败。第三，正是这种抒情强度变得伦理危险，因为它可以把本应保持抵抗、不透明、可回答的东西美学化。语言之谎并没有被美丽语言克服。它变得更具有说服力。

这就是作品可怕的诚实。

在所附对话中，哲学被描述为一种游戏，但这是一种可以被玩好或玩坏、诚实或不诚实的游戏。这并不需要在任何庸俗意义上把文学降低为游戏。在那个语境里，游戏是语言限度之内的一组走法。诚实的游戏知道自己是游戏；不诚实的游戏把规则误认为现实本身。友友的故事以危险的诚实玩语言。它反复告诉我们，它自己的媒介不可信，却必须使用这个媒介让不可信被感觉到。叙述者的悲剧在于，她把这种怀疑扩展到现实和言说，却不总是扩展到自己的欲望。文本比叙述者更明智，让怀疑回过头来照向她。

因此，当叙述者说“现实就是一种谎言”时，读者必须同时听见启示与警告。它是启示，因为普通现实太薄，无法说明玛雅。它也是警告，因为宣告现实为谎言的人，可能很快就会授权另一种没有共同校验的现实。私人世界成为主权。关系

沉浸到足以溶解公共世界，而公共世界中人们本可以诉诸共同术语。如果没有一种玛雅和叙述者都必须对之负责的现实，那么叙述者内在的必要性就可能成为法律。

身体于是成为这种法律的场所。玛雅的身体是叙述者私人真理寻求确认的地方。脖子确认美；眼睛确认暴露；触摸确认转化；最后的裸露与静止确认献身。但每一个确认也是解释。身体被迫作证。到最后，叙述者的手指成为解释转为手术的工具。她不只是阅读身体；她切入身体，以寻找最后的符号。

因此，鱼化石已经被语言的失败预备好了。一旦词语无法承载真理，真理就必须在别处被寻找。一旦真理在身体中被寻找，身体就必须被打开。一旦身体被打开，所发现之物就成为证明。化石似乎解决了语言危机，因为它不是词。它是物。它安祥地躺在书桌上，表面上超越了言说的

闪避。但化石立刻要求叙述。它只有作为纪念品、圣物、被掠夺的记忆才变得有意义。试图逃离语言，最终却生产了一个永远要求语言的物件。

这种循环并非偶然。叙述者无法走到中介之外。她可以怀疑言说，寻求神交，阅读身体，雕塑肉身，保存化石，书写文本——但每一条路都返回解释。没有对关系的纯粹占有。只有更诚实或更不诚实地承认不可占有之物的方式。叙述者最诚实的时刻也许是最后的更正：不是纪念品，而是被掠夺的记忆。在那里，语言经过所有谎言之后，仍说出一个苦涩的真理。它没有归还玛雅，但它拒绝让占有毫无剩余地称自己为赠礼。

那么，在这样的阅读中，“神交”变成什么？它不是虚假的理想，而是一个需要被校正的理想。精神交流是可能的，至少故事让我们感觉到这种可能。玛雅与叙述者之间的关系，不能被还原为

词语、传记或社会形式。某种东西在她们之间穿过，普通语言只能望尘莫及地跟随。但真正的无言交流必须比言说更坚决地保存被爱者的不可知性。它必须是一种沉默，其中他者不被吸收。它必须是没有占有的关系，没有解释暴力的亲密，没有溺死的沉浸。

叙述者无法维持这一点。

她的沉默太饥饿。她的无言想要保存。她并不停留在关系敞开的场域里；她追随身体符号走向最后的对象。因此，从语言到身体的运动，也是从圣像到偶像的第一步。语言无法把玛雅作为活的关系保存住。身体似乎提供了更直接的接近。但身体一旦被隔离成局部，就比言语更容易被占有。一个会说话的玛雅可能回答；一只脖子不能。一个说话的被爱者可能打断；一块化石不能。偶像从他者的回答能力被移出场域之处开始。

这并不意味着言说本可以拯救她们。友友太细腻，不会让问题如此简单。故事并不把普通言说呈现为被轻易抛弃的健康替代品。它本来已经不足。叙述者的世界中，口腔确实变得机械，社会语言空洞，现实可疑。简单地告诉她多说话是荒谬的。故事的问题不能由常识解决。它问的是：是否存在一种超越普通语言的方式，而这种方式并不成为掠食性的？沉默能否是伦理的？身体能否说话而不被转化为文本？人能否沉浸在关系中，而不把被爱者还原为沉浸得以被感知的那些符号？

这些问题超出故事，因为它们属于爱本身。恋人常常不信任语言。他们说：“你知道我的意思”，或“我无法解释”，或“词语不够”。有时这是真的。有时这是逃避精确之劳动的方式。有时一次触摸治愈了言语只会刺激的东西。有时沉默成为惩罚。有时被爱者的身体揭示了被爱者尚不能

说出的东西。有时我们把自己不敢询问的东西读进被爱者身体里。爱就活在这种不确定中。友友把它推到极端，直到不确定变得致命。

叙述者与玛雅的关系，是一种常见危险的极端形式：让强度替代理解的欲望。因为玛雅绝对地影响她，叙述者便相信关系有绝对意义。因为语言无法容纳感受，她怀疑语言，而不是怀疑感受。因为身体说得更有力，她便比起脆弱的言说纪律更信任身体。但爱恰恰因为超出解释，才要求人在解释所不能抵达之处更加谦卑。不可说者并不自动神圣。它也可能是欲望躲避校正的地方。

所附对话给我们的更深细节是：关系并不是把可见部分相加之后得出的。处在爱中，并不等于被爱者的头发、手、声音、脖子、眼睛的总和。关系先作为沉浸性的天气到来，而这些部分因为在关系之中才发光。但当叙述者试图通过攫取这

些发光部分来确保关系时，她颠倒了秩序。她把痕迹误认为源头。她试图从自己能够占有的碎片中重组那个活的“之间”。这就是为什么脖子变得无法承受。它携带关系的电荷，却不是关系。无论怎样抚摸、亲吻、雕塑或保存，都无法让它成为它所指示的东西。

语言每当以为词就是物时，也犯同样错误。但抒情语言在最好的时候知道得更多。它让词向着其不能成为之物颤动。因此，当故事自身的语言保持对自己不足的意识时，它比叙述者的欲望更伦理。它的隐喻并不最终定义玛雅；它们增殖，直到定义失败。玛雅是镜子、深谷、空气、大理石、响尾蛇、山、日落。没有一个形象胜出。累积保持她的过剩。从这个意义上说，即使叙述者企图吞噬玛雅，散文仍保护了玛雅的一部分他异性。

但散文也造成危险。把玛雅写得美丽，就是把她提供给我们。我们也开始把她作为图像来占有。故事的抒情力量诱使读者进入同一套迷恋经济，而这套经济毁掉了叙述者。正因此，第二章必须怀疑自己的美。一本关于这个故事的书不能只是模仿叙述者的眩晕。它必须让眩晕受到它想要沉默的口腔的质询。它必须一再询问：玛雅的回答在哪里？哪里有空间，使玛雅不只是被看见、被嗅到、被触碰、被解释，而是被听见？

玛雅确实说话，尽管稀少。她的话奇特，因为它常常确认叙述者的神话，而不是抵抗它。“我们在哪儿见过。”“我叫玛雅。”“为今天的相遇，干一杯！”“跟我来。”“遥，你知道你有多么好吗？”“我们的缘份不止就这些。”“这正是我的宿愿。”这些句子与叙述者的隐喻风暴相比十分简单。玛雅的语言几乎裸露。它不解释；它封印。每一个话语都加深必然性。也许这就是玛雅的力量。也

许这只是叙述者的筛选。我们不知道玛雅说过哪些没有进入神话的话。我们只得到叙述者保存下来的那些话。

这种筛选本身就是一种沉默。叙述者告诉我们交谈极少，但故事里少数被引号保存的句子承载了巨大重量。它们像横在河面上的石头：稀疏、坚硬、可以踩过，四周全是水流。水流就是叙述者的散文。玛雅的话出现在其中，仿佛已经被翻译成命运。我们无法复原玛雅普通的声音。我们只能听见叙述者记忆中幸存的仪式碎片。

因此，即便言说在故事中也不能摆脱叙述者的占有。引语看似提供他者的原话，但记忆选择、框定、保存。被爱者的句子成为文物。它从活的交换中被提取出来，放进叙述者的叙事里，在那里服务于被爱者也许并不意图的意义。写作是一座声音的博物馆。它通过把声音从原先可被回答的空气中移除而保存它们。

尽管如此，这些被引的句子仍然重要，因为它们保持着暧昧的伤口。如果玛雅从未说话，她就更容易被读作投射。如果她用普通的抵抗语言说话，伦理结构会更简单。相反，她说话的方式仿佛与叙述者的欲望共谋，却从未完全消除这种共谋是被叙述出来而非共享出来的怀疑。她的言说既不足以确保同意，也没有缺席到可以抹除她的能动性。它是悬的，像风一样。

“玛雅”这个名字本身就是语言问题的一部分。名字本应识别。这个名字却使识别不稳定。它唤起幻象、显现、现象世界的帷幕，但也唤起亲密，一个会把手搭在肩上的人。把被爱者命名为玛雅，就是使她同时成为临在与不可靠。叙述者无法肯定也无法否定她的困难，已经隐藏在名字里。但危险再次出现：如果玛雅是幻象，她还能在伦理上被伤害吗？如果她是显现，她的分离性还重要吗？故事从不允许这种逃离。玛雅也许像

幻象，但最后的词是掠夺。即便显现，也会在欲望把它们当作财产时受到侵犯。

“遥”这个名字加深了对位。遥远、距离、远隔：叙述者把自己作为距离而接受。玛雅的温柔——“遥，你知道你有多么好吗？”——之所以无法承受，是因为它穿过叙述者也许需要用来存活的距离。赞美是一种进入太深的语言。它在自我只预期晦涩处命名好。叙述者羞愧地低下头，无法接受。这里的言语像别处的触摸一样：它威胁转化。玛雅的话提供一种与自我重新发生关系的方式。叙述者无法栖居其中。真正被赞美也许和真正被触摸一样可怕，因为二者都要求自我让另一个人的视野进入。

这一时刻表明，叙述者的问题并不只是语言失败。有时，语言成功得过于危险。玛雅的赞美抵达了叙述者，叙述者则向内退缩。问题不是言说与沉默的对立，而是关系。任何媒介——词语、

目光、触摸、倒影——一旦携带“被他者认识”的力量，都会变得恐怖。叙述者想要神交，却无法承受神交要求的转化。她想要语言之外的语言，却不想承受被回答成一个新自我的脆弱。

因此，语言之谎还有另一重意义。语言之所以说谎，不只是因为不能捕捉现实，也因为自我使用语言来保护自己免于现实。叙述者关于不足的陈述可能是真的，但也可能成为庇护。说“词语无法表达我与玛雅的纽带”，就是把这纽带从审视中保存起来。说“现实就是一种谎言”，就是保护私人强度不受普通质询。说“口腔只是发声器”，就是驳回玛雅可能借以变得不方便地人性化的器官。

每一个精神洞见都有这个阴影：它可能变成防御。认识到词语是局部的，可能打开谦卑，也可能为含糊其辞提供借口。认识到普通现实是建构的，可能打开自由，也可能授权妄想。认识到关

系超出可见部分，可能加深敬畏，也可能使人把这些部分当作自己有权强行打开的入口。叙述者在这些可能之间移动，缺少稳定的护栏。故事的美在于，它拒绝过早告诉我们哪一种可能胜出。

所附对话关于“更好的游戏”的说法，有助于我们理解故事本身与叙述者的不同。叙述者常常使用语言来强化占有。文本使用语言来揭示占有就是占有。它并不逃离词语游戏；它玩得足够自觉，使游戏的限度显形。它让我们感觉无言交流的诱惑，同时显示占有得以发生的密室。它让我们进入叙述者的抒情恍惚，同时在恍惚内部留下小小的判断刀刃：邪念、残忍、掠夺。这些词切开氛围。它们不足以救赎，但它们防止完全的魅惑。

从这个意义上说，故事知道所有语言都是桥。桥并不因为不是彼岸而虚假。它只有在人误把站在桥上当作抵达时才虚假。叙述者的悲剧在于，

她反复把符号误认为抵达：把玛雅的目光当作最终知识，把玛雅的脖子当作玛雅的本质，把玛雅的静止当作同意，把化石当作记忆。相反，故事让桥持续颤动。它从不让我们忘记，我们拥有的是通道，而不是占有。

因此，第二章必须在尊重叙述者对语言的不信任的同时，为语言辩护。言说不足，是的。但不足并不等于无用。普通词语——笨拙、局部、迟到——也许正是防止关系变成吞没的东西。一个问题可以拯救一个目光所危及的东西。一个拒绝可以拯救一个被沉默圣化的东西。关于家庭、历史、天气、饥饿、睡眠或恐惧的一次平庸交谈，也许会在叙述者把玛雅转换为偶像之前，把她从圣像带回人。语言的小，也许正是它的慈悲。

这一点很难接受，因为故事的宏大正依赖语言超出小。散文自身并不想要平庸。它想要深谷、大理石、蛇、化石、神、祭坛、月光。它想要极

端。但也许极端的伦理反力并不是丑陋或平板，而是称呼。称呼某人，就是让她站在分离之中。即使最朴素的句子——“你想要什么？”——如果给他者以回答的空间，也可能比最精美的隐喻更敬畏。

玛雅很少得到这样的空间。她得到光辉。她得到象征密度。她得到神话权威。她得到一具被充电到每一部分都成为启示的身体。但得到回答的空间？故事不给，或者叙述者不给。这种扣留不是偶然；它是叙述者欲望的条件。一个回答得太充分的被爱者，无法继续保持绝对。她会变得具体，而具体无法承受叙述者对完成的需要。

从词到身体的运动，因此也是从关系风险转向形式安慰的运动。词语危险，因为它们可能从另一边不可预期地返回。身体也危险，但叙述者越来越把玛雅的身体当作形式：脖子如雕塑，皮肤如大理石，静止如雕像。形式可以不被打断地崇

拜。身体起初比言说更活，继而比言说更沉默，最后比言说更可保存。到结尾，它成为化石：终极的沉默形式。

然而即使在化石之前，玛雅的身体也从不是单纯无声。它的沉默充满控诉。脖子的美控诉叙述者的“想保存”。眼睛通过回看控诉她。手通过触摸叙述者僵直的地方来控诉。身体的语言不完全受叙述者控制，尽管她努力掌握它。这就是为什么她既崇拜又害怕玛雅的身体。它说得太多，又说得不够。它提供符号，却扣留最终解释。使它彻底沉默的唯一方式，是把它转化为艺术。

艺术于是作为语言失败的最后答案出现，也作为这种失败的最后强化出现。如果词语不能保存玛雅，或许雕塑可以。如果言说说谎，或许形式会说真话。如果现实不稳定，或许大理石与化石会稳定它。但艺术仍然是另一种媒介中的语言。它仍选择、切割、框定、保存。叙述者的雕塑行

为并不在语言之外；它是身体化并且不可逆的语言。她的手指在玛雅的肉身上写下口腔无法说出的东西。

这使早期语言危机具有预言性。最后的行为并不是突然偏离叙述者的言语困境；它是其后果。她一开始说语言不能抵达关系。她转向身体，把身体当作更真实沟通的场所。她发现身体交流威胁消解。她逃跑、返回、欲望、恐惧。最后，她把身体转化为对象，使关系可以被保存而不冒回答的风险。化石是一个自称超越词语的语言的最后一个词。

而在化石之后，写作仍然存在。

写作是叙述者返回她曾经宣告不足的媒介。这个返回不只是失败。它也是故事的可能性。叙述者无法复原玛雅，但她可以说出自己如何辜负她的真相，至少部分说出。她可以保存暧昧，而不是擦除它。她可以让读者同时感到神秘主义志向

与隐藏其中的掠食性密室。她可以通过让语言承认自身之谎，暴露语言之谎。文本并不无辜，但它比它所记忆的行为更诚实。

也许这就是文学在占有之后最多能提供的东西：不是纯洁，而是一种知道自身并不完整的形式。一种会说“这是纪念品”，随后更正自己：“准确地说，是掠夺”的形式。一种让半真显示其破碎边缘的形式。一种像桥一样使用语言，并在桥下留下足够空气，让河流被听见的形式。

本章题目“语言之谎与无言的身体”，不应被读作简单对立：语言说谎，身体说真。这太容易，也太危险。语言说谎，但它也自白。身体说真，但它也会被误读。沉默净化，但它也遮蔽。言说使事物庸俗化，但它也保护。无言交流打开关系，但它也可能废除关系不成为占有所必需的距离。故事活在这些反转中。它并不反语言，也并不支持沉默。它研究的是：当一个灵魂无法信任

普通言说时，把自己托付给身体那些更耀眼、更危险的符号，会发生什么。

我们现在可以看见，为什么本章必须在脖子章节之前。脖子并不是孤立地变得危险。它变得危险，是因为语言已经失去权威。如果玛雅的话、历史和分离性一直处于中心，脖子也许会美丽，却不至于成为命运。但一旦言说被削弱，身体就必须承载意义的全部重负。脖子不再是玛雅的一部分，而似乎是玛雅不可说的真理聚集之处。它是语言危机的答案，而像许多错误答案一样，它包含足够的真理，因此能够被相信。

眼睛也预备了这种转移。它们是镜子，却是具有欺骗性的镜子。它们显示叙述者自己，却不是稳定的反射。它们缩短叙述者与自己的距离，同时揭示脸后面的另一张脸。这是无言的交流，却绝不安宁。它在后来的肢解之前先完成肢解。叙述者先在玛雅的目光里破碎，之后玛雅才在叙述

者的手下破碎。身体的语言开始于启示，结束于报复。

玛雅的触摸重复了同一模式。它传递信任、命令、情欲邀请、精神危险。它绕过口腔，进入神经系统。叙述者的身体在意志能够说话之前回答。电流穿过；灵魂跃升。但随即疆直介入。身体拒绝或恐惧自我所欲望之物。即便在叙述者内部，身体也有自己的言说，而且那言说是矛盾的。欲望说是；恐惧说否；遗憾事后说是。如果语言因局部而不可靠，身体则因多重而不可靠。没有纯粹媒介。

这种多重性有伦理意义。身体的“是”可能与身体的“不”共存。玛雅的静止可能与未知的恐惧共存。叙述者的颤栗可能同时是欲望与恐惧。一个足以对应身体的语言，必须保存这些矛盾，而不太快把它们强行归入同意、拒绝、爱、暴力、交

付。友友的散文常常保存了它们。叙述者的解释则常常没有。

因此，本章批判的不是身体，而是暴政：迫使身体绝对地说一件事的暴政。当身体的阅读者拒绝身体的暧昧时，躯体真理就变成躯体暴政。叙述者的欲望需要玛雅的身体意味着完成。它需要脖子意味着占有，天台意味着祭坛，化石意味着记忆。身体不被允许继续作为符号的未决场域。它被驱向终局。

但故事本身抵抗终局。它给我们太多意义。它让玛雅的身体既诱惑又神圣，既自主又被投射，既同意又被覆盖，既活着又雕塑化，既人类又超人类。它让语言既是谎言也是启示，既是桥也是陷阱，既是伤口也是药膏。它让沉默既是交流也是逃避。其结果不是混乱，而是悬置的精确。故事对不确定性极为准确。

这种准确的不确定性，正是所附对话在另一个语汇中称为诚实的半真。故事的真理知道自己是局部的。玛雅是实体也是虚无。遭遇既真又假。化石既是纪念品也是掠夺。语言既失败也成功。沉默既圣化也危及。没有一组对子在更高的口号中得到解决。本书必须保存这种状态。把本章写得太教义化，就会背叛其主题。我们需要一种能够思考而不合拳的语言。

这样的语言之所以是抒情的，并不是因为抒情漂亮，而是因为抒情能承载暧昧而不立即解决它。一个抒情句子可以让互相矛盾的意义在同一个意象中闪烁。“玛雅的眼睛就是一面镜子”不是论证；它是场域。镜子可以揭示、欺骗、反转、困住、加倍、缩短距离、加深距离。这个意象容纳了概念无法容纳的东西。这就是为什么友友的语言虽然怀疑语言，却必须如此充满意象。隐喻并不解决言说问题；它让言说保持多孔。

多孔性是语言的伦理希望。坚硬的词变成偶像。多孔的词则保持类似圣像的性质；它回看，超出说话者，拒绝被耗尽。叙述者的危险在于，她想让多孔的关系变成坚硬对象。故事的成就在于，它只硬化到足以被阅读，同时在石头内部留下风。即使最后的化石也没有完全闭合，因为“掠夺”一词重新打开了它。文本拒绝偶像的完美沉默。

因此，第二章不以沉默结束，而以对任何宣称纯粹的媒介重新怀疑而结束。言说不纯。沉默不纯。身体不纯。写作不纯。但不纯并不是失败。它是在放弃纯粹交流幻想之后，关系的条件。伦理地爱，或许就是接受不纯：宁可笨拙地说，也不预设无言占有；宁可尴尬地问，也不美丽地阅读；让被爱者的身体保持多于自己的解释；知道关于他者说出的每一个真理都是半真，需要他者的自由来校正。

叙述者无法接受这种不纯。她渴望绝对：绝对交流、绝对美、绝对占有、绝对形式。语言因为局部而冒犯她。身体因为似乎直接而诱惑她。但身体的直接性本身也是半真。它携带关系，却并不等同于关系。它给出符号，却不给出最终许可。它打开一条通向言说之外的路，但不是通向伦理之外的路。

在早期页中，玛雅仍然足够活，足以超出这些尝试。她的沉默尚未成为化石。她的身体尚未成为对象。她的话虽稀少，却仍从别处抵达。她的目光仍然回看。悲剧在于，叙述者将越来越偏爱她能够把握的方面，而不是那种把她把握住的关系。

这种偏爱始于语言危机，终于雕塑性的罪行。

此刻，在脖子完全接管本书之前，我们应当停留在那个被贬低的口腔和被崇高化的沉默旁。我们应当倾听那只空洞胆怯的对话老鼠，不是为了

嘲笑它，而是为了询问：如果它被允许活下去，可能发生什么？也许它仍会很小。也许它会失败。也许玛雅与叙述者仍会走向天台。但也许，一点小而胆怯的言说，一旦被带到阳光下，本可以打断无言交流那种致命的宏大。也许，一个被允许不仅仅是“发声器”的口腔，本可以把被爱者保存为一个能够回答的人。

故事没有给予这种拯救。它给予的，是一种更困难的礼物：让我们知道，言语之外的亲密梦想不会仅仅因为美丽就无辜。有些真理是词语无法抵达的。也有些暴力正从词语被过早驳回之处开始。在这两件事实之间，叙述者的欲望开始聚力。

风还没有变成化石。

但已经可以在言说的失败中，听见石头正在形成。

第三章

作为阈限的脖子

局部客体、神圣建筑与邪恶之美

故事并没有先给我们玛雅的脸。

它给我们的是她的脖子。

这不是一个小选择。在另一个故事里，欲望也许会从眼睛、嘴唇、头发、声音，或者整个身体朝被爱者移动时那种不可遗忘的姿态开始。但在这里，被爱者并不是先作为整体抵达。她以碎片抵达，而从雾中幸存下来的碎片，不是一个人用来被另一个人辨认的脸，也不是一个人用来回答另一个人的口腔，甚至也不是一个人伸向另一个人的手。它是脖子：那条狭窄而暴露的通道，位于脸与身体之间，言语与呼吸之间，思想与脉搏之间，高举入精神的人类头颅与易受触摸、亲吻、勒杀、刀刃伤害的动物身体之间。

在叙述者把它圣化之前，脖子已经是阈限。它连接，也分离。它把头托在身体之上，却又不能假装完全属于其中任何一方。声音从那里经过。呼吸从那里经过。血液以隐秘的节奏在那里上升、下降。欲望停在那里，因为它是身体最暧昧的省份之一：柔软到邀请抚摸，脆弱到邀请暴力。放在脖子上的一只手，可以祝福、爱抚、约束、占有，也可以杀死。脖子是亲密与危险共享同一地址的地方。

因此，玛雅脖子不仅美丽。它是预言性的。

早在月光下的天台之前，早在叙述者的手指变成手术刀之前，早在玛雅的身体被做成大理石、继而化石之前，故事已经把最后的暴力放入这最初的仰慕中。叙述者自己几乎明说了这一点。她写的不是“玛雅脖子唤醒了我心中的爱”。她写的是：“玛雅，玛雅，你的脖子使我邪念丛生！”邪恶并不是在美被腐蚀之后才出现；它在美

被最强烈地看见的一瞬间就出现了。保存的念头与仰慕的念头一同进入。“如果有可能”，叙述者说，她愿永远珍藏这个局部。这个条件句就是第一把刀。

要永远保存一只脖子，并不是一个爱能够毫发无伤地承受的隐喻。

上一章追随语言的失败进入无言的身体。一旦言说被宣称太薄，一旦口腔只是发声器，身体就不得不承载真理的重负。眼睛、手、芳香、皮肤、头发、嘴唇和呼吸，都成为叙述者试图阅读语言不能说出之物的符号。但身体作为整体仍然太活，太多重，太能转身、退却、颤动、回答。身体仍属于一个人。脖子提供了一种更集中之物。它是身体的一部分，却可以在思想中被隔离；是玛雅的一部分，却足够可分离，可以成为叙述者的私人圣像。它是被缩窄为符号的身体。

这里，故事进入“局部客体”的领域。这个术语有用，但必须轻轻拿起，像一件被丝绸包裹的危险器具。局部客体并不只是一个人恰好欲望的身体部位。它是欲望围绕其组织自身的那个部分，是那个似乎承载了任何局部都不可能承载之物的明亮碎片。它被欲望着，不是因为它足够，而是因为它打开匮乏。它并不满足欲望。它使欲望开始盘旋。

拉康的小客体 a 可以在这里帮助我们，只要它不变成牢笼。客体并不是我们简单地想要并随后占有的东西。它是教会欲望走向何处的诱饵。它是一种发光的缺席，借用了对象的形状。人以为：只要我拥有它，骚动就会停止。但这个对象的力量恰恰在于它不能成为终点。它不是宝藏，而是宝藏似乎藏身的地点。它是水面上的月光，不是月亮；是指向月亮的手指，不是月亮；是自我从中发现自身饥饿的一道小小亮伤。

玛雅的脖子正以这种方式运作。它并不只是吸引叙述者。它围绕自身重组现实。一旦被看见，它就不再停留在自己的位置。它迁移。它出现在面包里，咖啡里，墙壁上，天花板上，行人脸上。整个世界变成它返回的屏幕。由此我们知道，脖子不再只是解剖学的。它已经成为一种心理天气系统。叙述者不是把它的图像带在记忆中；图像逃出记忆，染污了可见世界。早餐、劣质咖啡、城市墙壁、路人面孔——全都被征召进脖子的余生。局部变得比它进入的整个世界更大。

但它之所以变得如此巨大，是因为它并不在场。

第一次看见发生在雾中，在桥上，在失眠与清醒、梦与城市、叙述者旧有生命与后来她想象中藏在时间背后的情节之间的边界地带。一双脚在河面上奔跑；随后一个高大的影子走来；随后一

个女子，清瘦得像空气；随后是斜视的一瞥；随后是脖子。它并不是作为占有抵达的。它闪现，退却，在雾里时隐时现。叙述者伸手去抓，抓到的是空气。空气与空气相撞。脖子在前方奔跑。欲望奔腾，因为东西正在消失。被欲望的局部属于距离。

这种距离很重要。一个保持遥远的欲望对象，可以变得无限。它免于抵达所带来的屈辱。它不必吃饭、说话、误解、衰老、出汗、要求别的东西、表现无聊、校正恋人的幻想。雾中的脖子是完美的，因为它尚未完全属于玛雅。它与其说是身体部位，不如说是身体部位的显影，从传记中释放出来。除了叙述者的伤口，它没有历史。除了追逐，它没有未来。

叙述者在内心呐喊：她必须得到这一部分，它只属于她。这个占有性的呼喊先于关系出生。玛雅尚未介绍自己。她尚未说出那个会把幻象与临

在绑在一起的名字。她尚未把手搭在叙述者肩上。她还不是那个之后会在渐暗的光下与叙述者坐在一起、在黑床单上与之相遇、在月光下躺下的女人。她首先是一个碎片的承担者。而这个碎片在这个人被认识之前就被索取。

这就是暴力的起源。

还不是谋杀。甚至还不是明确的伤害欲望。而是一种更细微的暴力：一种主权式假设，认定局部属于观看者的饥饿。脖子并不是被接收为玛雅的。它事先被夺为“我的”。欲望并不询问谁携带它。欲望说：这只属于我。因此，桥不仅是世界之间的阈限。它也是占有的第一套语法出现的场景。一个活的身体穿过雾，而叙述者的想象把其中一个局部撕下来，放置在占有的标志之下。

这第一次撕裂是内在的，但内在撕裂预备外在撕裂。故事明白，幻想并不因为不可见就无辜。叙述者的思想已经练习了手以后要完成的动作。

孤立，就是排练切断。把脖子当作仿佛可以脱离玛雅而被珍藏之物来崇拜，就是把玛雅想象为可分割之物。最后的肢解潜伏在第一次美学聚焦之中。

然而，我们不能把叙述者的迷恋还原为病态，然后离开。那样太干净，也太自我保护。故事更令人不安之处在于，这种迷恋并不粗俗。它精致、能言、几乎有教养。叙述者不是以笨拙食欲凝视。她描写。她比较。她制造建筑、音乐、神学、雕塑。脖子像阿西娜神庙一样神秘，充满恬静诱惑之美。它是相反的结构，却完美组合在一起。它具有至高无上的权力，仿佛有神的启示。它修长而柔美，光洁如大理石，近乎一种病态苍白的美。它的旋转宛如琴声。无论从哪一个角度看都完美无缺。叙述者的欲望会思考。它有品味。它有历史。它知道如何给暴力穿上崇拜的衣裳。

危险正在于这种精致。

粗鄙的欲望也许会很快暴露自身。精致的欲望则能在博物馆、礼拜堂和神圣词汇中停留。它能说服自己：因为它如此精妙地认出美，所以它与美的关系必然高贵。但认识不是敬畏。细致地看见美，并不等于允许美保持自由。一个人可以在美学上敏锐，而在伦理上粗暴。事实上，友友的故事暗示，当最细致的审美敏感缺少对他者分离性的谦卑时，它可能尤其危险。叙述者的眼睛并不迟钝。它怪诞地活着。这种活变成了锋利的器具。

这就是为什么“邪恶之美”如此关键。叙述者问自己是否专为欣赏这种美而诞生。这个词组可以被多重阅读。它可以指那些普通人误加谴责的美，那种在公认趣味边缘颤抖的美。它可以指颓废之美，病态之美，与苍白、贵族、疾病、感官性、死亡结盟的美。它可以指在观看者心中唤起

邪恶的美。也可以指一种其完美本身就是邪恶的美，因为它拒绝普通比例的安慰。故事不选择其中一个意义。它让这些意义像绳索一样缠绕脖子。

这只脖子之所以美，部分在于它几乎不像活的。这是它力量的一部分。光洁如大理石，近乎病态苍白，雕塑般，完美无缺，美得无懈可击：语言已经把玛雅从肉身中拉开。大理石不是皮肤。神庙不是喉咙。神的启示不是解剖曲线。叙述者在触摸之前，就已经把脖子美学化。她在玛雅仍活着的时候，把它做成艺术品。最后的雕塑行为并不会发明一种与玛雅身体的新关系；它会把第一次描写中已经存在的关系字面化。身体已经被要求成为石头。

意大利在这种转化背后静静呼吸。故事写于一个被苍白石头、文艺复兴记忆、神圣室内、古桥、教堂、壁画以及在大理石或绘画中被制成不

朽的身体所包围的地方。无论叙述者的风景是否在每一点上都字面地是意大利，散文都在以意大利石头思考。玛雅的脖子属于这样一个世界：在那里，肉身可以变成雕塑而不失去情欲电荷；在那里，圣人的身体与恋人的身体可以分享同一种白色光辉；在那里，虔敬与欲望并不总能轻易分开。在这样的世界里，脖子的修长很重要。它让人想起一种被拉伸到自然尺度之外的风格化身体：身体过于精致而无法普通，其优雅穿过扭曲之后返回为高贵。

样式主义的美并不平静。它是和谐已经不足之后的美。平衡的人体被拉长、扭转、变得苍白、变得奇异。神圣身体变得几乎人工，而正是在这种人工性中获得强度。帕尔米贾尼诺著名的《长颈圣母》在背景中存在，不是作为解开友友场景的钥匙，而是作为氛围的亲缘者：被拉向不可能的喉颈，母性的身体被做成贵族式与遥远，虔敬

与不安混合。玛雅的脖子并不是文艺复兴式的宁静。它被拉向病态。它是神庙，也是症状；是启示，也是伤口。

但故事的建筑语言甚至追溯到更早的雅典娜。这不是一个偶然的女神。雅典娜是智慧、战争、技艺、策略、贞洁、城邦、盔甲、光滑的智性。把脖子比作她的神庙，便使其成为美受纪律统辖之地，而不只是丰腴感官之地。它诱人，却恬静。它并不泛滥；它命令。叙述者不只是欲望玛雅的脖子；她服从它。它的美具有“至高无上的权力”。这种权力很重要，因为它显示叙述者把欲望体验为法律，而不是一时兴起。她感到被召唤、被支配，几乎被对象立法。欲望作为命令抵达。

然而命令并不是从玛雅的口中发出的。它来自脖子。

这是关键的移位。若命令来自玛雅这个会说话的人，它可以被回答、被追问、被拒绝。来自她

脖子的命令则更诡异，也更危险，因为它赋予欲望以启示的灵光，却没有言说的责任。脖子不能说：“你误解我了。”不能说：“不要把我的美与你的命运混淆。”不能说：“我不是你的。”它只能显现，而它的显现被读作权威。身体的沉默让欲望听见诫命。

叙述者的语言表演了这种听见。“它诱发我——必须认识玛雅。”但这里的“认识”是什么意思？脖子诱发认识，然而所寻求的认识并不是玛雅的历史、家族、记忆、恐惧或普通的人类真相。叙述者明说，她对玛雅的家族一无所知，也不为此伤脑筋。玛雅守口如瓶并不困扰她。脖子引发认识的命令，但它要求的不是传记知识。它是占有性的、美学性的、身体性的，或许也是献祭性的。叙述者想通过进入局部的神秘来认识玛雅。这是通过迷恋而来的知识。

这样的知识接近执著。在佛教语汇中，执著并不只是很喜欢某物。它是把手紧紧抓在一种流逝的形式上，仿佛那个形式可以给予稳定庇护。它是拒绝让现象保持为现象。它是抓住水中月影，继而因水的颤动而受苦。“欲望导致痛苦”的教导常常被误解为命令我们消灭所有欲望，像灰烬一样生活。更细微的读法说的是另一件事：当欲望把它的对象误认为完成、当对象被要求治愈欲望起源处的匮乏时，痛苦开始。

这正是叙述者的处境。脖子并不只是令她愉悦。它变成完成似乎藏身的地方。它成为那个也许可以赎回生命陷井、蟑螂、蚕食的日子和无居所灵魂的局部。玛雅的出现给予宁静，但脖子承诺比宁静更尖锐的东西：保存、绝对形式、免于攻击的美。叙述者并不只是想享受它。她想永远珍藏它。当美被要求成为逃离无常的庇护，执著便开始。

讽刺在于，脖子是人体中最不永久的形式之一。它早早显露年龄，起皱，紧绷，松弛，染上痕迹，承受压力，显露恐惧、饥饿、呼吸、脉搏。它可见地携带时间。把一只脖子欲望为永恒雕塑，就是逆着它的本性欲望。叙述者并不想要作为活的脖子的脖子——那个服从呼吸时间的脖子。她想要作为大理石、作为完美曲线、作为从腐蚀肉身真理的侵蚀中被救出的碎片的脖子。她的美学仰慕已经是对无常的拒绝。

这种拒绝是后来化石的根源。

化石是生命如此彻底地向时间投降，以致时间保存了它所毁灭之物的轮廓。叙述者一开始就想要类似化石化的东西：不是腐烂，而是永久；不是消失，而是矿物记忆。她尚不知道这种欲望会采取什么形式，但“永远珍藏”的愿望已经具有地质学野心。活的脖子必须被免除活着的侮辱。它必须通过被移出生命而从时间中被拯救。

佛教的细节在这里很严厉。执著并不总表现为对快感的饥饿。它也可以表现为敬畏、拯救、保存。一个人可能执著，不是因为想粗鲁地消费，而是因为无法承受所爱之物的消逝。手说：我太爱它，所以不能让它改变。但爱某物到不让它改变，就是爱一个图像胜过爱一个存在者。存在者会改变。图像可以被维持。偶像可以被擦亮。圣像若真正活着，就会继续召唤与扰乱。

脖子正坐落在圣像与偶像之间。作为玛雅活身体的一部分，它属于圣像。它参与一种超出叙述者的临在。它旋转；它托着头；它连接声音与呼吸；它属于一个能回看的人的身体。但作为被孤立的碎片，它变成偶像性的。叙述者可以欣赏它，而不必遭遇玛雅的完整目光。她可以膜拜它的曲线，而不必接收它的回答。她可以想象永远保存它，而不必想象玛雅的未来。脖子是活的临在被转换为可掌握形式之处。

这就是为什么本章必须在玛雅目光那章之前。目光回看。脖子不回看。目光通过使叙述者对自己可见，逆转叙述者的主权。脖子则通过成为可以被观看的东西，恢复主权。从玛雅的眼睛转向玛雅的脖子，就是从被看见转向看见，从暴露转向占有。然而脖子并非完全被动。它的美具有权威。它通过沉默命令。因此，它比普通对象更危险。它不回看，却支配。

这种沉默的支配解释了叙述者在狂喜与冷淡之间的奇异摇摆。在桥上，当脖子仍然遥远、雾气缭绕时，欲望变得狂野。叙述者像野马一样奔跑。风尾随。看不见的脚步追赶。恐惧击穿脊梁。但后来，当玛雅坐在酒吧里，脖子近在咫尺，带着香气，触手可见，叙述者却冷而空，盯着墙角。对象在场，欲望坍塌。这是故事最精准的心理时刻之一。叙述者冷淡，不是因为脖子不再美丽。她冷淡，是因为支撑欲望的结构变了。

诱饵依赖距离。近在眼前的对象威胁暴露：被欲望的东西从来就不只是这个东西。

拉康的语言再次可以短暂作为阴影。欲望并不由对象满足，因为对象从来不是欲望真正关涉之物。对象遮盖一种匮乏，并给匮乏一张脸、一条曲线、一股气味。当对象过于明白地抵达时，遮盖变薄。叙述者面对的不是满足，而是空缺。玛雅脖子曾是远方的启示，如今突然成为一件近物，附着在一个会说话、会等待、会伸手、会关切询问的女人身上。局部返回了人。欲望退缩。

退缩变成报复。“你知道我曾等待你有多久？现在应该由你来等待我。”这个内心句子是故事中最残酷的句子之一，因为它揭示出精致仰慕内部隐藏的幼稚清算。叙述者的欲望并不是对美的纯粹奉献。它记账。它感到被显影抛弃，被其消失伤害，因而有权索赔。脖子让她等待；现在玛雅必须等待。被爱者因为没有保持在适当距离上，因

为出现得太晚或太完整，因为通过成为触手可及的人扰乱了幻想，而受到惩罚。

执著常常如此行动。它自称爱，却怨恨对象不服从渴望的形状。它想要被爱者出现，但又不想出现到使缺席失去甜味。它想要靠近，却不想要靠近带来的普通困难。它想要对象的在场确认幻想而不改变幻想。当活的被爱者无法完成这种不可能的任务时，执著变得受伤且惩罚性。叙述者在酒吧里的沉默不只是固执。它是报复性控制的开端。

然而，玛雅并不以单纯对象的方式回应。她耐心等待。她语气肯定地说话。她伸出手。她的触摸如地狱一般寒冷。她提供香槟。她举杯庆祝相遇。她的临在把脖子重新带回关系场域。这本应解除恋物。相反，它使恋物复杂化。叙述者的迷恋从遥远的脖子转向玛雅生成的整体氛围：芳香、嘴唇、声音、手、暗光、催眠性言说、信

任。但脖子仍然是禁地中心。它是埋在关系底下的炸弹。

后来，在黑床单上，叙述者仍没有勇气触摸它。这很惊人。欲望曾经追逐脖子穿过雾、面包、咖啡、墙壁、面孔；然而当身体近在眼前，亲密已跨过许多边界时，脖子仍然是禁地。叙述者明白，触摸那里会引爆某物。每当她的手走到那个边缘，身体里便有一个声音痛苦地哀鸣。脖子不只是情欲的。它是欲望、恐惧和自我消解威胁汇聚之处。

为什么触摸所欲望的局部会如此恐怖？因为触摸会摧毁使对象可承受的距离结构。触摸意味着发现大理石在呼吸。触摸意味着感到温度、脉搏、质地、抵抗，而不仅仅是形式。触摸意味着把偶像重新交还给圣像的活风险。叙述者想要作为雕塑的脖子，但活的脖子若不背叛自身，就不能成为雕塑。它带着生命颤动。它属于玛雅。伦

理地触摸它，意味着承认它不是叙述者的对象，而是玛雅脆弱的阈限。叙述者无法跨过这个阈限而不想占有它。

于是，脖子既被欲望，又不可触碰。它是一个不能进入而不亵渎的圣所。它成为神圣建筑，并不是因为它免于暴力，而是因为暴力聚集在门口。神庙有门；阈限必须被跨越；神圣空间需要规则。叙述者的身体知道其美学语言试图遮盖的东西：触摸脖子不会是简单的爱抚。它会是一种有后果的行为。她身体中的声音哀鸣，因为她的一部分已经知道自己欲望的真相。

这是身体的伦理智性，而它被忽视了。

如果恐惧仍被尊重，它或许可以拯救玛雅。但故事的轨迹教会叙述者把恐惧视为障碍、前奏、占有之前仪式戏剧的一部分。月下她说：“我怕。”玛雅回答：“别怕，我就要归属你。”这个句子几乎无法承受地危险，因为它恰好在恐惧本应

要求暂停的地方，提供了许可。玛雅的话把禁地转化为被应许的占有。炸弹没有被拆除；它被祝圣了。

但在天台之前，在玛雅看似同意之前，叙述者已经把脖子解释为艺术品。这种美学准备很重要。艺术可以使暴力看似完成。雕塑并不会因被塑造而受到伤害。大理石存在就是为了被雕刻。如果玛雅的脖子已经被想象为雕塑，那么后来叙述者的手指就可以成为雕塑家的工具，而不是加害者的手。肉身向艺术的转化，在隐喻中早已开始，远早于行动。

这就是为什么故事中的隐喻危险。称皮肤为大理石也许美丽，但它也排练死化。称身体为神庙也许是在尊敬它，但也可能把它变成一个可以被进入、占有、劫掠、以暴力祝圣的场所。称脖子为艺术品也许提升了它，但也可能把它从疼痛中剥离。叙述者的隐喻并不只是描述性的。它们是

预备仪式。每一个隐喻都使玛雅稍稍远离普通活人的状态，靠近值得保存的对象状态。

当然，隐喻还有另一种读法：它是一种绝望的尝试，通过多重靠近来避免占有。如果脖子是神庙、大理石、琴声、启示、人和大自然之间的珍奇尤物，那么没有一个单一术语能够捕获它。形象的丰盛本可以保存它的过剩。如前章所说，故事的语言常常比叙述者的欲望更伦理，因为它拒绝简单闭合。然而，在叙述者的心理经济中，隐喻越来越趋向形式。多重性并没有让脖子自由；它强化了那个局部包含某种绝对之物的信念。

脖子在祭坛出现之前就已经成为祭坛。

后来叙述者在意念中杀死“我的尤物”，把它供在祭坛上，作为人类邪恶的祭司时，祭坛并不是新出现的。它是由早前的描写建造起来的。阿西娜神庙、神的启示、至高无上的权力、大理石、雕塑：这些意象已经把局部仪式化。祭坛是那个

被圣化却不被允许保持人性的美合乎逻辑的去
处。献祭始于圣化。人不会献祭单纯普通之物。
人献祭那些被抬得太高的东西。

于是故事问：什么样的崇拜以肢解告终？

答案是：无法承受关系的崇拜。对活他者的崇拜是危险的，因为活他者可能拒绝神祇的角色。她可能疲惫、矛盾、需要、玩笑、烦躁、粗俗、缺席。她可能以与崇拜者想象不同的方式爱。她可能不想要祭坛。她可能走下来。但对一个局部的崇拜可以不受挑战地继续。脖子不会令人失望，除非它老去或离开。叙述者把脖子欲望为永恒艺术品，就是想移除这种失望。如果美被固定，它就不能背叛。

这就是为什么脖子既是情欲性的，也是防御性的。它保护叙述者免于玛雅的人格。玛雅的目光威胁揭示叙述者隐蔽的脸。玛雅的话，虽稀少，却能赞美、命令、邀请、命名。玛雅的手可以试

探，也可以退开。作为完整人的玛雅不可预测。被孤立的脖子，则是纯粹显现。它不要求承认；它提供轮廓。叙述者可以服从它的权威，而不必听见它的欲望。从这个意义上说，恋物是躲避被爱者的庇护所。

但庇护所也可以变成监狱。桥之后，叙述者的世界被脖子的重复占据。面包、咖啡、墙壁、面孔、天花板：这些并不是自由的标志。它们是囚禁的标志。被欲望的局部殖民日常生活。它把世界变成单一图像的修道院。无论叙述者看向哪里，同一个形式都返回。这就是执著特别的贫乏：它通过使世界相同而使世界充满。一切都成为对象的信使。生命的多样性被缩减为渴望的变奏。

佛教诊断不会谴责脖子。它会诊断抓握。美不是问题。世界充满出现、发光、消失的形式。一只脖子可以被看见、欣赏、爱。问题开始于观看

者要求形式治愈存在之伤。叙述者的生活是一口陷井；玛雅的出现给予宁静；脖子承诺不可能的永久。脖子被要求承载超过美所能承载之物。它成为药、神庙、命运、艺术品、法律、复仇对象、保存对象。没有活的局部能承受这样的负担。

在《拉康与禅佛教思想》中，欲望也以相似的细微性被处理：幻象并不简单等同于欲望本身，而是欲望对象如何遮盖一个缺口，诱使我们追逐一个又一个对象，仿佛下一个对象终于能满足饥饿。这一点对友友很重要。叙述者的欲望并不因为欲望本身而邪恶。欲望证明她在陷井里仍然活着。正是凭借欲望，玛雅进入一个本来被蟑螂和灰色时间啃噬的生命。邪恶开始于欲望把自己发光的原因误认为可以拥有的东西。脖子无罪。想永远保存它的手有罪。

这个区分细微而必要。没有它，我们就会把故事压扁成道德训诫：欲望导致痛苦，所以欲望必须被消灭。但故事并不是那样的禁欲主义。它被欲望揭示事物的力量灌醉。玛雅脖子确实揭示某物：叙述者的怪诞敏感，她否认之下的绝望，她崇拜的能力，她伤害的能力。它揭示美可以重组存在。它揭示美学精致中隐藏的暴力。欲望具有启示性。但启示不是救赎。

这就是为什么脖子必须被读作阈限，而不只是对象。它是许多力量通过的门口。语言作为声音经过它。呼吸作为生命经过它。欲望作为渴望经过它。暴力作为切割幻想经过它。艺术作为大理石经过它。宗教作为神庙经过它。政治随后将作为贵族骨骼、谱系和美的历史生产经过它。精神分析把它作为局部客体经过。佛教思想把它作为对形式的执著经过。脖子很窄，但整本书都从它那里经过。

它也是人与动物之间的阈限。叙述者称它为上帝在人和大自然之间创造的唯一一件尤物。这句话奇异而有启示。脖子通常并不被想象为“尤物”。但在这里，局部本身变得有生命，几乎从玛雅身上独立出来，几乎成为物种或领域之间的存在。所谓“在人和大自然之间”，把脖子置于普通人体之外。它不只是玛雅的解剖特征；它是一个边界生物，是人类教养与自然恩典相遇的形式。叙述者的欲望因此并不走向作为人的玛雅，而是走向一个边界存在。脖子成为一种独立于承载它的身体之外的生命。

把局部称作尤物，也泄露了叙述者想把它分开的愿望。如果脖子是一个尤物，也许它就能像珍奇标本一样被保存。它可以被占有、收藏、保藏。自然奇观的语言滑向博物馆陈列的语言。仰慕与分类学之间的桥，比看起来更短。一件稀有之物，并不一定能免于命名其稀有之人的手。

这种博物馆目光已经存在于对玛雅高贵气质的描述中。叙述者想象世袭家族、君主掠夺天下美女、由几代占有精炼出的后代、考古学家热衷于从骨骼中挖掘历史故事。尽管这一段完整的政治力量属于后面的章节，它在这里已经触及脖子。玛雅的美不仅是情欲性的。它是历史性的。它似乎在骨骼中携带谱系。它邀请挖掘。叙述者的目光早已是考古学式的：它想把身体作为档案来阅读。玛雅这样的脖子或许包含神庙、贵族、征服、古老精炼、神的启示。欲望它，就是欲望肉身，也欲望肉身似乎凝缩的历史。

这使最后的化石不再意外。叙述者的想象一直从表面之美走向挖掘。身体是一片带有隐藏故事的景观。考古学家要骨骼；叙述者要脖子；后来她的手指沿着骨骼进入深谷，发现化石。被爱者的身体被当作包含某种更古老真理的东西，而这

种真理必须被取出。欲望变成挖掘。仰慕变成开采。

但挖掘即便在学术名义下，也很少无辜。它打开坟墓。它把物件从地层中移走。它给予挖掘者知识，给予被挖掘者沉默。叙述者的美学目光在成为谋杀性之前，已经是考古学的，因为它假设玛雅的身体包含一种真理，能够由会读、会触摸、会打开身体的人获得。对一个活身体过于贪婪地解释，就是在心里开始肢解。

脖子位于头与躯干之间，使它特别容易受到这种解释性暴力。脸太个人；躯干太身体；脖子则可被抽象。它带有人格的暗示，却没有完整个性的重负。它比脸更容易被美学化，因为它不回视。它比性器更精致地被情欲化，因为它显得高雅、上升、几乎无辜。它允许欲望把自己想象为精神性的，同时保持肉身性。对于一种想同时作

为神圣和肉欲、祭司和掠食者的激情而言，它是完美场所。

叙述者自己的语言知道矛盾。脖子既恬静又诱惑，既柔美又有权威，既病态又完美，既自然又雕塑，既神性又邪恶。这些对立并不相互取消。它们生成脖子的力量。单纯感官性的脖子可以被享受。单纯神圣的脖子可以被崇敬。玛雅的脖子两者皆是，正因为两者皆是，才产生一种不可安置之美的不可承受压力。它拒绝欲望管理自身时所依赖的普通隔间。叙述者不能决定是跪下、亲吻、研究、保存，还是切断。最后，她都做了。

这也是故事跨文化氛围加剧的地方。阿西娜神庙属于希腊想象；大理石与拉长属于欧洲艺术；玛雅的名字属于梵语幻象及其他古老世界；叙述者的神交属于汉语理想；佛教底音属于欲望与执著；最后的化石属于文化之前的深时。脖子汇聚这些语域而不合成它们。它不只是身体中的阈

限，也是美的文明之间的阈限。它允许东亚式无言欲望穿过欧洲神圣雕塑，再作为现代幻觉返回。它是文化在单一迷恋压力下相遇的狭窄桥梁。

然而，这种相遇并不和平。叙述者瘦小、黑发；玛雅高大、金发。玛雅的举止让人想到欧洲贵族、宫廷、修女；叙述者的目光既服从也挪用。脖子成为文化欲望与文化怨恨悄悄汇聚之处。它被崇拜为异域精炼，又被索取为私人财产。叙述者内心的呼喊——这局部只属于我——听起来不只是情欲性的，也带有更广泛的攫取意味，仿佛一个关于美的历史正在被另一个受伤主体夺走。完整的政治分析可以稍后到来，但其种子已经在脖子里。

这颗种子之所以重要，是因为恋物从来不只是私人的。即便最亲密的欲望对象，也携带文化形式。叙述者并不是在真空中看见脖子。她通过神

庙、大理石、贵族、神的启示、艺术品、音乐、遗传之美来看见它。她的眼睛接受过再现与权力历史的教育。当她想象永远保存这只脖子时，她重复的不只是个人幻想，也是收藏、博物馆、圣物、帝国和私人圣龕的逻辑。被欲望的局部成为灵魂的文化资本。

同时，脖子的美被描述为“无懈可击”。这个词很重要。它暗示美进入了一个司法场域，仿佛可以被指控和宣判无罪。无懈可击意味着免于批评，免于判断。但活的存在者并非无懈可击；它们脆弱。称美无懈可击，就是把它从使身体具有伦理性的脆弱性中剥离。叙述者的仰慕把脖子变成完美，而完美很危险，因为它不可谈判。人无法与完美争辩；人只能崇拜或毁灭它。

叙述者两者都做。

桥的场景是第一次崇拜，也是第一次毁灭。崇拜，因为叙述者被局部的光辉攫住。毁灭，因为

局部在精神中被从承载者那里分离。酒吧场景是崇拜第一次坍塌为怨恨。床上的场景是第一次承认触摸将会爆炸。天台是被延迟的引爆。本章必须把这些时刻连接起来，因为故事的暴力并不突然。它从一开始就被欲望结构所预示。

“禁地”这个词使这一点明确。叙述者知道脖子并不是另一处情欲区域。它是带有禁令的土地。越过那里会侵犯某物。领土隐喻很有意味：脖子是地面、边界、雷区、神圣区域。叙述者的手靠近，身体里的声音哀鸣。禁地并不只是由外部法律禁止。它是由叙述者自身的知识禁止：她知道跨越那里会把关系转化为占有。欲望理解自己的危险，却仍继续前进。

这就是后来的同意场景为何如此困难。玛雅说她准备好了；玛雅说她就要归属叙述者。这些话似乎解除禁令。但解除来自玛雅，还是来自叙述者需要听见玛雅解除它？故事悬置我们。然而即

使我们在叙事世界内部承认玛雅的同意，早前结构仍然在伦理上受到困扰。“归属”正是叙述者自桥上以来一直等待的词。她曾在心里对脖子说：“它只属于我！”后来玛雅对整个自己说：“我就要归属你。”同一语法返回，如今被被爱者的声音祝圣。危险在于，同意恰好以占有的语言到来，因此它也许更多地完成了叙述者的幻想，而不是把玛雅释放进自我奉献。

一种带有佛教气息的执著阅读会在这里停顿。占有没有因被爱者说“占有我”而结束。执著甚至可以把许可招募进饥饿。问题并不只是外部强制；它还在于更深层的混淆：把关系混同为所有权，把交付混同为消耗，把给予混同为被做成物。叙述者的手并不只是接受玛雅。它塑造她，通过她的毁灭完成自己。如果这里有相互性，那也是已经处于伤害标志下的相互性。

脖子作为阈限，帮助我们理解为什么伤害与亲密在此不可分。触摸脖子，就是触摸呼吸的通道。它是声音出现之处，也是声音可以被停止之处。在最后的场景中，叙述者已经用一整章的语言不信任铺垫。口腔被贬低；身体被抬高。但脖子是口腔隐秘的支撑。它是使言说成为可能的东西。占有脖子，就是占有玛雅声音的条件，也许也是永远使其沉默。于是，最后对脖子的雕塑性把玩，也成为对第二章语言危机的终极回答：如果言说不可信，如果身体说话太危险，就停止呼吸，保存形式。

这句话可怕，但故事正朝它移动。

叙述者的手指终于抵达脖子时，全身颤栗，仿佛被什么东西咬住。这个咬很重要。身体的反应仿佛被欲望的局部充满危险，仿佛脖子有牙。接触时的欲望并不平静。它饥渴。叙述者抚摸、亲吻，但动词很快转向塑造、准确、技艺。脖子的

质地手指间流淌。手变得专业。叙述者发现自己是雕塑家。这个发现常被读作美学启示，而它确实如此。但它也是触摸停止成为关系、转而成为技术的时刻。技术是没有回答的触摸。

恋人的触摸可以笨拙，因为它仍然反应。它等待、调整、通过压力发问、在他者呼吸前暂停。雕塑家的触摸则跟随形式。它也许有自己的温柔，但那温柔属于材料。一旦叙述者的手变得娴熟，它似乎不再在玛雅的他异性面前颤抖。它知道该做什么。恐惧转化为技术，就是活的被爱者转化为媒介。禁地变成工作间。

这就是为什么叙述者的自我发现如此令人寒栗。“我突然发现，我竟是一个技艺高超，十分敏感的雕塑家。”这句话让身份从暴力中开花。叙述者通过塑造玛雅而知道自己是谁。但一个自我若从把另一个人转化为艺术中出生，这是什么样的自我？故事并不简单回答。它允许启示是真的。

叙述者也许确实发现了自己存在的某个真相：她最深的天职是截停美。但真理也可以是犯罪性的。自我认识并不赦免它获得自身的方式。

脖子预备了这种自我认识，因为它一直被看作雕塑。手只是追上眼睛。这就是故事中美学观看的巨大危险：眼睛能在手行动之前雕塑。等暴力成为身体性的转化时，转化早已在想象中发生。玛雅早已是大理石、神庙、珍奇尤物、精美艺术品。最后的行为之所以恐怖，不是因为它违反仰慕的逻辑，而是因为它实现了仰慕的逻辑。

这样说并不是谴责仰慕。它是区分仰慕与以暴力保存。存在一种伦理的仰慕，允许美经过，允许它改变，允许它继续附着于一个其命运并不属于自己的活他者。这样的仰慕很难，因为美唤醒保存的愿望。美越强烈，不保存它所需的纪律就越严厉。在普通生活中，这种纪律表现为温柔、克制、感恩、哀悼。人看见、爱，并允许被爱者

保持无主。叙述者的悲剧在于，她把不肯放手误认为爱的深度。

禅宗故事常常警告类似错误，尽管并不用浪漫迷恋的语言。它们警告人不要执著于指月之指，不要把符号误认为觉悟，不要把开悟当作一个可以获得的对象来追求。叙述者执著的不是开悟观念，而是一个似乎承诺启示的可见碎片。玛雅的脖子是手指、月光、神庙入口、“玛雅”这个词、指向自身之外的诱饵。但叙述者没有穿过它。她攫取入口。她想要阈限本身。

这就是为什么本章标题必须是“作为阈限的脖子”，而不是“作为对象的脖子”。对象可以被占有；阈限必须被穿过。但一个阈限若被携走，就不再作为阈限运作。叙述者的欲望是把阈限从原处拆下，作为珍宝保存。她想让通道成为财产。如此一来，她阻止了通行。脖子本可以打开通向关系、转化、自我倒空、活他者临在之恐怖自由

的道路。相反，它变成必须被保存的局部，像从墙上拆下来的门，被放在书桌上，作为神庙曾经存在的证据。

门的意象有用，因为脖子属于通行。呼吸通过；声音通过；食物通过；脉搏通过。它并不为静止而存在。它是生命的走廊。大理石语言在这里说谎，因为它使走廊显得可以在静止中完成。一只活的脖子之所以美，不是尽管它运动，而是因为它运动：轻微转头、吞咽、脉搏、紧张、脆弱，情绪在脸尚未整理好之前先从那里升起。叙述者注意到它的旋转如音乐，却无法最终接受运动。旋转必须被固定成艺术。走廊必须被关闭。

桥的场景已经使这种关闭既不可能，又因此令人渴望。脖子在云雾中时隐时现。它在前方奔跑。它拒绝被抓住。叙述者的手合拢在空气上。这是欲望最纯粹的结构：伸手、错过、再次伸手。空气与空气相撞，是执著的完美图像。什么

也没有抓住，碰撞却带来痛苦。手已经形成了占有的形状；世界只提供缺席。空气的嘶叫是欲望发现自己没有足够坚固的对象来满足自身时的声音。

后来，当脖子坚实、活着、芬芳、靠近时，它变得恐怖。缺席痛苦，在场却无法承受。这也是执著的另一真理。我们常以为自己受苦是因为缺少对象。有时对象抵达时我们受苦更深，因为抵达暴露了幻想。缺席的对象可以被想象为完美地嵌合伤口。在场的对象揭示了自身的分离性。它并非由我们的需要制成。它有自己的温度——玛雅的手“如地狱一般寒冷”——自己的声音、自己的时机、对香槟的神秘知晓、自己的名字。

叙述者在酒吧中的冷淡，因此不是欲望的简单冷却。它是幻想对在场的防御。通过拒绝观看，她保护脖子过去的力量。去看那只附着在玛雅身上、处在一个女人说话和等待之场景中的脖子，

将冒着失去纯粹碎片的风险。它将成为某个人的一部分。叙述者冷冷盯着墙角，是试图维持早先的伤口。她偏爱缺席中的脖子胜过关系中的脖子。

这种偏爱正是偶像崇拜的核心。

偶像不必是一尊雕像。凡是被爱者的一种形式，从被爱者活的不可预测性中分离出来，被做成满足观看者目光的东西，都是偶像。当脖子在想象中从玛雅的人格中被切离，并被做成把叙述者的欲望反射为神圣形式之物时，它便成为偶像。玛雅的眼睛随后将以另一种方式运作，作为圣像，因为它们逆转目光、暴露叙述者。但脖子一旦被隔离，就允许叙述者继续保持主权。她可以同时被压倒和保持主权：被美压倒，在解释上保持主权。

这种双重状态——服从于美，同时支配被爱者——是故事最危险的情绪结构之一。叙述者可以

感到自己被玛雅的脖子奴役，同时又宣称它属于自己。她可以说脖子具有至高无上的权力，也可以说它只属于她。这个矛盾并非偶然。执著常常把自己体验为既是受害者又是主人。它说：我在它面前无能为力。因此，我有权占有它。我的痛苦变成我的资格。

最后的场景会明白地重复这一逻辑：“这美丽使我痛不欲生，我必须毁掉它，否则，我将无法完成我自己。”痛苦成为授权。完成需要毁灭。被爱者的美被责怪为它唤起的暴力之因。但这一逻辑早已从桥上的呼喊和保存的欲望中开始。美造成伤害，因此美必须被拥有。美制造痛苦，因此美必须被停止。叙述者对欲望之痛的回答不是放下，而是截停。

带有佛教色彩的阅读会称这是未能让欲望揭示空性。欲望对象若被清楚看见，便能揭示渴望围绕其形成的开放与缺口。它可以成为不占有的老

师。叙述者一次又一次接近这样的启示：抓住空气，面对在场而冷淡，在禁地前颤抖，听见身体哀鸣。这些时刻本可使欲望显现自己的结构。脖子本可以教她，没有任何对象能够填满缺口。相反，她把缺口理解为更激进地拿取的指令。

这就是为什么故事中的佛教共鸣必须保持诊断性，而非救赎性。叙述者与脖子的关系里没有宁静的放下。没有让月亮是月亮，没有让手指落下，没有摆脱获得观念之后的自在游戏。有的是渴望、追逐、投射、退缩、复仇、恐惧、技术、保存。叙述者没有熄灭执著。她把执著精炼到可以冒充艺术。

精炼正是全部问题。

脖子的美并不粗俗到可以被轻易驳回。它携带阿西娜、大理石、神的启示、琴声、人与自然之间的珍奇尤物。它使叙述者的邪念显得具有形而上意义。承认自己有一个粗鄙的占有身体的愿望

是一回事；相信自己遭遇了一种完美到普通伦理在其面前摇晃的美，是另一回事。友友的故事研究的是后者。它不让我们太容易蔑视叙述者，因为它使我们感到脖子为什么似乎要求一种例外回应。散文诱惑我们理解这种诱惑。

但理解诱惑不等于屈服于诱惑。本章必须足够冷地命名正在发生的事：整体的人被从属于被欲望的局部。玛雅的嘴唇、声音、手、目光、历史和不可知性，全都成为脖子命令的次要物。叙述者承认“其实，我本来有兴趣的只是她的脖子，而不是她！”这异常诚实。它剥去了迷恋的浪漫。作为被爱者的被爱者并不是中心。碎片才是。

这个承认之所以使我们不安，不只是因为它残酷，也因为它熟悉。欲望常常通过说“你”而撒谎，其实它意指的是你的一部分，你执行的某种功能，你反射出的某个图像，你唤醒的某个伤口，你似乎携带的某个承诺。我们也许爱一个

人，但也可能爱那个人让我们感到被选择、被危险、被修复或在美学上活过来的方式。叙述者的极端暴露了常常隐藏在更温柔吸引中的碎片结构。她以可怕的清晰说出那个安静的部分：不是你，而是你身上这一个被我的欲望做成绝对的部分。

爱的伦理任务并不是消灭这种局部性。我们总是从某处开始：一个声音，一个手势，一个眼神，一句话，一种转身向门的方式。爱也许始于一个局部。危险来自局部拒绝返回整体。在伦理的爱中，最初的碎片打开通向人格之路；在偶像式欲望中，碎片取代人格。玛雅的脖子并没有引导叙述者更深地照顾玛雅的生命。它引向把脖子永远保存的愿望。阈限关闭。

这就是为什么“必须认识玛雅”这句话变得悲剧。脖子本应是认识的开端，但认识将要求把局部还给人。这个女人是谁，她的脖子如此击中了

我？她欲望什么？她害怕什么？当她不是我的视觉对象时，她如何生活？她的从容与沉默之间有什么关系？她扣留了什么？但叙述者并没有以这种人类意义追求认识。她追求一种美学神秘，而美学神秘会随着人类知识的退去而加深。她越不了解玛雅的家族、历史和普通生活，玛雅就越能供神话使用。

玛雅本人似乎协助了这种神话可用性。她守口如瓶。她保持从容。她讲得很少。她以确定、香槟、催眠的声音、男人般的伸手、安祥以及最后的同意出现。她并不只是投射的受害者；她也被写成一个邀请投射的人。这使伦理场域复杂化。但复杂并不消除叙述者的责任。一个神秘的他者不是对象。沉默不是空白支票。美不是同意被保存。

故事的暧昧之所以最尖锐，是因为玛雅并不是无助地普通。如果她只是普通人，叙述者的神话

化就更容易被谴责。如果她纯粹神性或纯粹幻觉，暴力就更容易被神圣化或心理化。玛雅是实体，也是虚无。她的脖子既是肉身也是大理石，既是阈限也是偶像，既是局部也是世界。叙述者的错误不在于感知这种过剩，而在于错误地处理它。她遭遇了一种超出普通关系的形式，却以把它转化为占有来回应。

这就是圣像到偶像的运动的缩影。圣像超出并召唤。偶像满足并停止。脖子起初是过剩的标志，使叙述者想要认识玛雅，是神秘而有权威的东西。但叙述者的目光很快把它变成可被满足的对象，尽管满足必须延迟到最后的行。脖子的阈限性被保存的愿望背叛。叙述者没有穿过阈限进入转化，而是把阈限扯下，做成自己的东西。

有人或许会问：脖子是否也是叙述者身上的伤口，而不只是玛雅身上的？是的。脖子出现在叙述者生命已经陷井般、无居所的时候。它给一个

内在缺席以形状。她之外的局部对应她之内的匮乏。正因如此，脖子才能迁移到整个世界；它不只是被看见，也从伤口中投射出来。叙述者的迷恋试图把伤口放在自己外面，然后占有其可见标志。如果她能保存脖子，也许伤口就会闭合。但没有任何外部局部能在不变成监狱的情况下闭合内在缺口。

从这个意义上说，脖子也是一面镜子，尽管不同于玛雅的眼睛。眼睛把叙述者反射回来并暴露她。脖子则通过吸引叙述者走向无法拥有之物来反映匮乏。它不是图像的镜子，而是欲望的镜子。它向她显示她的饥饿形状。悲剧在于，她把镜子误认为药。

最后的化石重复这个错误。它给她某个可以看的東西，某个似乎证明遭遇的东西，某个足够平静可以坐落在书桌上的东西。但化石并不关闭伤口。它只是使伤口持久。脖子起初是一道通向活

他者遭遇的阈限；化石最终是一道封在石头里的阈限。其间，是叙述者未能让美保持无主。

因此，本章不应以理论结束，而应以一个图像结束：雾中的脖子在前方奔跑；叙述者伸出手；空气与空气相撞；缺席发出嘶声；内心的占有性呼喊；后来被同一曲线刻上的面包；盛着同一诱惑的咖啡；布满同一曲线的墙；被陌生人面孔填满的城市，全都成为屏幕。欲望找到了自己的徽记，再也无法停止复制它。这种复制已经是一种受苦。它是在不同显现之下无限寻找同一个失落对象。

如果有出路，叙述者没有走。出路不是否认脖子的美。出路是让脖子继续属于玛雅。出路是仰慕而不孤立，欲望而不索取，触摸而不转为技术，承受美而不责怪美造成痛苦。出路是允许局部返回活的整体，并允许活的整体继续超出占

有。出路是站在阈限处，而不是把门从铰链上撕下来。

但叙述者没有这种慈悲的能力。或者没有太久。她的敏感太饥饿，她的孤独太深，她的美学智性太擅长制造祭坛。她不想让美经过。她想让美对她的伤口负责。她想要脖子，不是作为通向关系的通道，而是作为终于能使风安静下来的对象。

然而，风并不安静。它在桥上追逐她。它藏在脚步声里。它在城市表面移动。它作为玛雅的芳香、声音、头发和触摸返回。它进入脖子的禁地，作为颤栗在那里等待。当叙述者最终停止它时，她停止的不只是玛雅，也停止了使玛雅活着的运动。她将赢得对象，而失去关系。

这就是为什么脖子是故事最危险的阈限。它是仰慕第一次学会谋杀形状的地方。它是神圣建筑变成解剖脆弱性的地方。它是语言失败后把渴望

沉积进肉身的地方。它是执著把符号误认为救赎的地方。它是活的圣像第一次变得可供偶像之手使用的地方。

我们还没有抵达那个回看的目光，没有抵达那条感谢伤害者的蛇，也没有抵达月光下同意与幻想变得不可区分的天台。但通往这一切的路径，都穿过这条狭窄而发亮的走廊。

玛雅的脖子，无与伦比。

这正是危险所在。

第四章

回看的目光

玛雅作为镜子、圣像与饱和事件

脖子可以被观看。

这既是它的危险，也是它的安慰。叙述者可以追着它穿过雾，可以把它从承载它的身体中隔离出来，可以用隐喻擦亮它，可以围绕它安置神庙，可以把它比作大理石、音乐、高贵与神的启示。即便当它使她恐惧时，脖子仍然是一个可见轮廓，是一道似乎仍受手的法则支配的阈限。它可以被崇拜，而不立即回答。它可以被变成建筑。它可以被欲望为一个东西。

眼睛不同。

玛雅的眼睛并不只是显现。它们返还显现。它们不是叙述者可以让自己的饥饿停靠其上的轮廓；它们是一个朝她而来的事件。它们并不服从叙述者的观看，尽管叙述者起初以为是自己在盯

着玛雅。不等她看稳，场景已经反转。她送出去的目光被改变后返回。她不再是那个把玛雅安置在欲望博物馆里的主权观察者。她突然成为被安置者、被暴露者，被缩短了与自己之间距离的人，被看见那些曾经隐藏之处的人；而且这种被看见既不仁慈也不残酷，却因其安祥而比残酷更可怕，因为它不需要攻击。

眼睛是玛雅最接近圣像的地方。

偶像给目光一个停止之处。它通过把观看者的欲望反射为稳定形式而满足眼睛。它可以被擦亮、被占有、被放在书桌上、被保护不受天气侵扰。它没有不可预测的内在性。它的力量是真实的，但这种力量被绑定在静止上。圣像则不同。圣像并不只是接受目光；它逆转目光。它回看。它召唤观看者进入的不是占有，而是关系。它并不关闭欲望；它打开一种义务。它并不说：这就

是你想要的对象。它说：你在这里，而这里还有一个超出你的他者。

玛雅的脖子威胁叙述者，是因为它可以成为偶像。玛雅的眼睛威胁她，是因为它们不能。

这个区分是整个故事的铰链。叙述者也许想把玛雅的每一部分都转换为可保存的对象，但只要眼睛仍然活着，它们就拒绝这种转换。它们引入被看见的恐惧。它们迫使叙述者从观看的安全中离开，进入可见性的脆弱。脖子唤醒保存的欲望。眼睛唤醒被认识的恐惧。在这两种恐惧之间——想占有与怕暴露——叙事聚集起其致命压力。

在那个“电闪雷鸣的傍晚”，玛雅匆匆朝叙述者走来，并安详地望着她。安详很重要。玛雅的目光并不以戏剧性燃烧。它并不宣布自己是审判。它平静、专注，几乎像深水一样非人格化，而深水虽仿佛非人格，却仍能接受每一个倒影。她的

眼睛像水波触动叙述者身体里的某一个器官。某种东西隐隐有所动。句子先是身体性的，然后才是心理性的。一个目光触摸。它并不被限制在视觉内。它穿过她们之间的距离，找到一个解剖学未能命名的内部器官。在这个故事的世界里，感知并不止于眼睛。它进入肉身。

叙述者随即看见玛雅的瞳仁里泛着荧荧蓝光，火舌般跳跃。意象已经拒绝普通连贯性。水与火占据同一个目光。荧光属于黑暗和海底，却像火焰一样跳动。眼睛是湖泊，也是深谷；是光，也是深处；是诱惑，也是溺水。叙述者无法把这一现象保持在一个形象之内，因为现象本身超过任何单一形象。语言迅速而近乎绝望地移动：从水波到器官，从蓝光到火焰，从致命诱感到翡翠湖泊，从深谷到苍白无力的呼救。每一个隐喻到来，并不是为了定义目光，而是为了记录又一次无法容纳它的失败。

此处，“饱和现象”的观念可以安静进入，像放在屏幕后很远处的一盏灯。一个饱和现象之所以晦暗，并不是因为给予太少。恰恰相反，是给予太多。心灵并非饥饿，而是被淹没。概念无法把事件收束成可掌握的形状。叙述者并不是缺乏关于玛雅眼睛的印象。她的印象太多，而且以太大力量抵达。湖泊、火焰、深谷、镜子、溺水、石头、隐蔽的脸、可疑的阴影：这些并非装饰性辞藻。它们记录的是一个主体被显现压倒的情形。

说玛雅以过剩方式显现，并不是把她做成超自然者。它是认真对待叙述者的经验：玛雅超出了叙述者可用的尺度。一只杯子可以被描写。一把椅子可以被计数。即便一只美丽的脖子，也可以被安置在神庙和大理石之间。但玛雅的目光给予得太多，超过叙述者能够分拣的能力。它打破了看与知之间的平静协议。它并不成为她面前的一

个对象。它成为她发现自己不再完全掌控的场域。

叙述者说，她“情不自禁地跃入那片翡翠似的湖泊”。这个动词既主动又被动。跃入意味着动作，但“情不自禁”撤销了掌控。自我行动，也被行动。她进入，因为被吸引；她溺水，因为湖泊接住她；她呼救，但呼救苍白无力。目光已经成为环境。它不再是她所看见的东西。它是她所在之处。

这就是“处在房间里”与“处在目光中”的差异。房间可以包围身体，而让自我基本保持完整。人可以穿过它、测量它、离开它。目光一旦真正抓住我们，就会改变站在其中的自我。它不仅是空间性的。它是构成性的。在玛雅的眼睛下，叙述者变成了她此前并不知道自己是的东西。她看见自己是一块石头。她看见脸后面那张隐蔽的脸。她看见某种胆怯又顽强的东西，某种从阴影里窥

视的东西，某种目光怀疑一切的东西。玛雅的镜子并不只是反射可见表面。它发现了叙述者内部那个隐蔽的见证者，那个在意识深处观看世界而从不信任世界的小小暗兽。

“玛雅的眼睛就是一面镜子。”这句话看似简单，但这面镜子具有欺骗性。它并不像普通镜子那样稳定身份。普通镜子尽管也可令人不安，但通常返回身体轮廓：脸、头发、肩膀、年龄、表情。它把自我作为图像归还，而图像可以被修正、梳理、遮掩、调整。玛雅的镜子没有这种慈悲。它缩短叙述者与自己的距离。而那距离曾经是保护性的。人靠不太靠近自己的真实脸来存活。人在自我与自我之间留下空间，并用习惯、句子、早餐、散步、睡眠、人群和逃避填满间隔。玛雅的目光使间隔坍塌。

叙述者曾“把我的脸隐蔽在镜子后面”。这个说法很奇特，因为镜子通常暴露脸。这里，镜子成

了藏身之所。倒映出来的世界，或许整个可见现实，都曾允许叙述者不看见自己。她像躲在帷幕后一样躲在显现之后。玛雅的眼睛把帷幕撤掉，因为它成为一面太亮而无法遮蔽的镜子。叙述者看见的不仅是自己的脸，还有脸后面的脸，社会表情后面的观看者，当前生命后面的旧伤。玛雅并不给她一个身份；她给她无法躲避身份裂缝的处境。

那张隐蔽的脸既胆怯又顽强。这一配对极为准确。单纯胆怯会退缩；单纯顽强会对抗。二者合在一起，描写的是一个已经从世界退开却不肯放弃判断的主体。那张脸从阴影里窥视，却怀疑一切。它并不天真。它不只是受伤。它可疑、戒备、顽强地活着。玛雅的目光并不揭示一个纯粹灵魂。它揭示叙述者内部那个被压缩的幸存者，那个学会在不信任中生活却又不能停止观看的

人。这个启示之所以无法承受，是因为它准确却不温柔。

难怪叙述者下沉。

蓝色深谷是视觉成为下坠之处。深谷不是人可以滑行其上的湖；它是地面的一道裂口，是向下的切开。挣扎其中，意味着被目光打开的深处捕获。然而深谷是蓝的，而蓝仍然美丽。恐惧并不取消吸引。叙述者的呼救苍白无力，因为连恐惧也被恐惧它的美吸收。这是故事的暴力难以从安全距离判断的原因之一。美并不只是装饰危险。它是危险显现方式的一部分。

因此，目光不是信息。它是事件。

事件不能像物一样被占有。它发生，改变承受它的人，并留下事后无法完全组织的后果。玛雅的目光发生在叙述者身上。叙述者并不只是记得它；她被它改变。那几秒钟“就有了自己的内容”。它删去了她曾经活过的日子。未来布满玄

机。时间背后有一场蓄谋以久的情节。这是命运的语言，但这里的命运不是教义。它是一次遭遇的感受性后果，而这遭遇的力量超过普通顺序。几秒钟变得比岁月更重。年代顺序服从强度。

这也是饱和的另一个标志。普通时间按照前后排列事件。目光从内部改变时间。过去被删除，或似乎被删除；未来住满机关；时间本身仿佛被一个比此刻更古老的情节安排。叙述者的生命不再是一条向前的线，而是一个被玛雅的目光打开隐藏门扉的房间。那几秒钟里发生的事情，不能用几秒钟来衡量。它不是时长，而是密度。短暂目光变成命运容器。

叙述者说：“为此，我将浪费终生的精力。”

这个句子应当使我们害怕，因为它还没有命名暴力，却已经把生命献给目光的要求。“浪费”并不是纯粹意义上的牺牲。它是在强迫压力下的耗散，是没有保证的支出。叙述者并没有说自己会

高贵地献出生命。她会浪费终生精力。目光并没有立刻救赎她。它打开一种损失经济。从这一刻开始，生命的能量已经被提前花掉。

玛雅在这第一次目光中做了什么？她既没有拥抱，也没有解释。她看。仅此而已，而这已经太多。叙述者的世界围绕被看见这一事实而重组。她说生活是一口陷井；蟑螂追赶并品尝她；每天的日子蚕食她；灵魂没有居所。面对这个“被吃”的怪诞世界，玛雅的出现给予宁静。目光成为抵御吞噬性世界的庇护。然而，这个庇护本身也在吞噬。玛雅通过把叙述者拉入更深的深谷，拯救她免于蟑螂。

宁静在故事中从来不是简单的平安。它是石化之前的平静。玛雅的五官具有镇静剂的作用。她从容、安祥、大理石般静止。她给予宁静，但宁静可以恢复生命，也可以像死亡。叙述者需要宁静，因为生活已成为无休止掠食的陷井。但玛雅

给予的宁静也是化石的预感。它是第一份慈悲，也是第一重危险。被玛雅安定，就是被吸向运动最终会停止的领域。

眼睛之所以居中，是因为它们同时生产宁静与暴露。一个只会安定人的被爱者可以成为避难所。一个只会暴露人的被爱者可以成为审判者。玛雅两者皆是。她给予叙述者可以休息之处，同时移除叙述者的藏身之所。这种组合制造了故事核心的依赖。叙述者无法忍受玛雅的目光，却又无法离开它所给予之物。没有玛雅，生命是陷阱、蟑螂、蚕食的日子、无居所的靈魂。有了玛雅，生命是深谷、镜子、肢解、宁静。没有一个安全世界。

被玛雅看见，就是同时接收存在与威胁。

河边的场景加深了同一结构。玛雅把叙述者带到河边两把苍白的椅子前，它们在光天化日下十分醒目，仿佛从天而降。椅子已经神秘地等待多

时，仿佛等待某种契机。这并非单纯设置。它是仪式装置。椅子制造了观看的剧场。它们把两个形象并置于水边、倒影旁、过于明亮而不容黑暗借口的光下。叙述者本人承认，自己如此不厌其烦地描写这两把椅子，就是一种心理暗示。场景知道自己正在安排一个事件。

水作为第二面镜子进入。叙述者看见水中的玛雅倒影，如响尾蛇般舞动，阴冷而透明，随水纹不断变换姿势，妖艳而形状怪异，与岸边的玛雅判若两人。她又转头审视现实中的玛雅：冰冷如霜，镇静地坐在苍白安乐椅上，目视前方，宁静得像一尊古希腊大理石雕像。此时至少已有三个玛雅：水中的响尾蛇，岸上的大理石女人，以及叙述者将在其中看见自己的目光。玛雅从来不是单一对象。她是一系列无法调和的显现。

水中的玛雅是可变的、蛇性的、寒冷的、透明的。岸上的玛雅是大理石、静止、希腊式、雕像

般。眼睛中的玛雅是镜子。每一种形态都提供不同危险。倒影威胁变形；大理石身体威胁美学静止；眼睛威胁自我启示。叙述者在它们之间转动，但没有一个转身带来掌握。每一个玛雅都给得太多。叙述者越想区分现实与倒影，场景就越加倍。现实本身成为诸表面中的另一个表面。

就在这时，叙述者“在玛雅的眼睛里看见水中的我”。

这是故事中最复杂的观看行为之一。叙述者并不是简单在河里看见自己。也不是简单看进玛雅的眼睛。她是在玛雅的眼睛里，看见水中出现的自己。视觉通过玛雅折叠。叙述者的自我形象只有在穿过被爱者的目光之后才抵达她。她不是自我反映；她是被另一个人交还给自身。水变形；玛雅的眼睛中介；叙述者接收。自我不再是私有财产。它依赖他者的看见。

她所看见的并不讨喜。她是“一本被遗弃的旧书”，破烂不堪，晦涩难懂。没有人关注她。四肢在水中变形、扭曲，干枯地挣扎。旧书的隐喻把我们带回语言，但那是破损的语言。书本应被阅读；这本书被遗弃、晦涩、无人照料。叙述者并不只是觉得自己丑。她是未被阅读的。她是一本文本，却没有读者；而玛雅的目光成为第一个可怕的阅读者，也许读懂得太多。

因此，赞美会伤害她。玛雅说：“遥，你知道你有多么好吗？”这个句子温柔，可叙述者羞愧地低下头。她不明白玛雅在对谁讲话。她不相信会有人这样赞美她。目光已经暴露隐蔽的脸；如今声音又指向叙述者无法栖居的善。赞美看似温柔，但对一个围绕遮蔽和怀疑建立生活的人而言，赞美是侵入性的。它要求她接受一种她尚未授权的自我。

“遥”这个名字在这里很重要。如果玛雅携带幻象、显现、不能被抓握的世界之闪烁，那么“遥”携带远隔、距离、远方：一个离自身很远的人。被玛雅称作“遥”，就是被那个缩短距离的目光命名为距离。玛雅的温柔穿过了这个名字所暗含的遥远。叙述者的羞耻，是被抵达的羞耻。她无法接收赞美，因为接收赞美就意味着让目光具有创造性，而不仅仅是肢解性。它意味着接受在玛雅眼中被看见的自我不只是旧书、石头、阴影、怀疑，也有善。

这种无法接收，与后来的占有欲同样重要。一个无法接受爱的人，可能会转而掌控爱的来源。接收要求信任他者的自由。掌控则试图移除这种自由。如果玛雅能够赞美，她也能够撤回赞美。如果玛雅能够看见，她也能够停止看见。如果玛雅的目光给予叙述者宁静与实体，那么叙述者就永远活在失去支撑自己的目光之威胁下。即将发

生的暴力，部分可以被理解为一种绝望尝试：防止那无法安全接收之物撤回。

活的目光使叙述者依赖。

化石不会。

这就是故事走向的残酷简单性。化石可以被保存，而不必冒被它看见的风险。它可以躺在书桌上，保留美而没有判断，保留记忆而没有要求，保留临在而没有反向临在。它不能赞美、暴露、遗弃，或把隐蔽的脸从阴影中呼唤出来。它不能看见叙述者是旧书或石头，也不能坚持她是好的。它没有目光。这正是它的平安，也是它的罪。

但只要玛雅活着，她的目光就不断拆解叙述者的主权。即使叙述者观看，她也被观看。即使她解释，她也被解释。即使她欲望，她也被暴露为正在欲望的人。目光不允许欲望保持纯粹的攫取性。脖子可以被纳入占有幻想，但眼睛要求关

系。它们不让叙述者把玛雅还原为欲望局部的承担者。它们坚持玛雅不仅被看见，而且正在看。

这种坚持无法承受。

一个活他者之所以不可承受，不只是因为她有力量。她不可承受，是因为她的力量并不完全在恋人掌控之下。他者能够从一个你未曾准备的角度回看。她能够看见你没有主动交出的东西。她能够揭示一个比你所表演的自我更困难的自我。她能够以一个既伤害又召唤的名字称呼你。她能够赞美你所憎恨的东西，注意到你所隐藏的东西，穿透你以为保护自己的东西。叙述者面对玛雅目光的恐惧，不只是羞耻。它是存在论暴露：自我正从自身之外被使可见。

马里翁关于面容作为一种不能被目光掌握的现象的语言，有助于照亮这一点；但故事自身的意象说得更有力。玛雅的目光肢解叙述者。她四分五裂。她看见一条腿顺水而下。剩下的是鲜嫩水

草和芦苇。河面依然安静，似乎什么也没有发生过。这个意象很恐怖，因为它把灾难与漠然结合在一起。在目光之内，叙述者已经被拆碎；在外面，水面仍旧平静。世界没有记录自我的崩解。

极端的内在事件常常如此发生。对经历者而言，它们巨大无比；对房间、河流、椅子、白昼而言，它们不可见。一个生命可能被分成之前与之后，而水面毫无波澜。饱和事件不需要喧哗。它们可以在沉默中、几秒钟里、一个眼神中、赞美与羞耻之间抵达。它们的过剩不在奇观，而在无法被纳入普通自我。

叙述者无法整合玛雅的目光。她可以叙述它，但叙述并不是整合。经验的这一章仍然未被同化，这就是为什么意象增殖而不安顿。石头、湖泊、深谷、镜子、旧书、响尾蛇、大理石雕像、被肢解的身体、漂走的腿、水草：每一个形象都试图承载前一个形象承载不了的东西。这并不是

风格失败。它是压倒状态所需的风格。目光不能被赋予一个意义，因为它的意义超出叙述者聚拢它的能力。

眼睛成为不可见者进入可见之处。脸后面的隐蔽之脸在玛雅的目光之前并不可见。它也许对任何其他人都不可见。然而一旦被看见，它比公共面孔更真实。玛雅的眼睛并不只是给世界添加一个对象；它们把一直藏在叙述者内部的东西带出来。目光通过使不可见者显现而揭示，但显现并不安稳。被看见的隐蔽之脸不能被放回镜子后面。一旦被看见，它就萦绕不去。

这就是为什么被看见不同于被理解。玛雅的目光也许揭示，但揭示并非解释。叙述者比以往更清楚地看见隐蔽的脸，却不知道如何处置它。她看见自己是石头，但石头不说话。她看见可疑的脸，但怀疑仍然不可测。她看见旧书，但不能完

全读懂它。没有解释的启示，是另一种受苦。自我被暴露，却没有被治愈。

这里可以轻轻引入无尽解释的观念。一张脸无法被一次性解释完。人看得越多，越有意义升起并变暗。一张活的脸从不会被某一瞬间似乎说出的东西耗尽。它随光线、历史、欲望、疲惫、注意、恐惧而变化。玛雅的脸，尤其是她的眼睛，要求没有终点的解释。这就是它们的伦理力量。它们阻止闭合。它们持续召唤。然而叙述者想要闭合。她想让目光的事件成为对象。她想让开放的脸成为可保存的痕迹。

最后的暴力，从这个意义上说，是对解释无尽性的拒绝。

继续与玛雅的目光同在，意味着接受玛雅不能被完全认识，叙述者自己也不能被完全认识，她们之间的关系也不能被稳定成一个不受时间侵扰的对象。这意味着栖居在一个场域中，其中每一

次看都可能揭示更多、伤害更多、召唤更多。叙述者不能承受这种暴露。她走向一个不再解释、也不再要求被解释的对象，除非作为记忆。化石不是生命中的无尽解释；它是死亡之后的无尽解释，那里他者再也不能校正阅读。

目光也携带命令，尽管故事很少把它表述为律法。它沉默地说：不要还原我。不要像占有一个轮廓那样占有我。不要拿走我的脖子而不要我的眼睛。不要把我的活脸变成你的私人对象。这道命令并不是玛雅说出的句子。它由她的回看结构本身给出。一张回看的脸已经抵抗了物化。杀死这样一张脸，不只是伤害一个身体；也是使来自被另一个人看见之中的命令沉默。

然而，叙述者后来会问：“如果我杀死你，你介意不介意？”这个问题是把沉默命令带入言说，并让言说取消它的尝试。如果玛雅说她不介意，也许脸的禁止可以被解除。如果玛雅说这正是她的

宿愿，也许曾经命令关系的目光可以授权占有。这就是为什么玛雅看似同意如此毁灭性。它似乎把圣像变成自身偶像化的共谋者。但困难仍在：一个活的目光能否同意自己成为没有目光的对象而不留下伦理剩余？故事拒绝干净回答。

在最后的询问之前，还有另一道目光：河边，当叙述者从杀死美的意念中逃跑之后，玛雅的目光穿越她，她便“化解在她的身体里”。这个句子逆转了早先的肢解。先是玛雅的目光把叙述者拆开。后来它如此彻底地穿过她，以致叙述者溶入玛雅。目光此时不只是镜子；它是溶剂。它移除观看者与被观看者、自我与被爱者之间的边界。叙述者逃跑，是因为活的关系威胁的不只是羞耻，还有分离性的丧失。

逃跑主义在这里开始成为一种存活技术。在第六章我们将把它作为神秘交付的拒绝重新讨论，但目光已经预备了它。叙述者逃跑，不是因为什

么也没有发生，而是因为发生得太多。她在想象中杀死了自己的尤物；她把它放在祭坛上；她被自己震惊。随后玛雅的目光穿过她，她化解了。继续留下，就是继续处在一个既揭示又消耗的目光路径上。逃跑保存叙述者的边界。它也保存了日后占有的幻想。

这一点很重要：逃跑并不结束欲望。它保护欲望免于转化。如果叙述者继续停留在玛雅的目光下，她也许必须被关系改变，而不是由所有权改变。她也许必须接收赞美，接受暴露，经历相互性，承受不知。通过逃跑，她逃开了活的要求，同时带走图像。她推迟关系，并保存物化的可能。目光太多；叙述者撤退，以便后来作为雕塑家返回。

幽灵般的脚步和风属于同一逻辑的看不见的压力。

在古桥上，在玛雅完全出现之前，叙述者听见或感到身后的脚步。它们跟随、追赶、缠绕。风移动。雾遮蔽。世界并不空无，却没有一个稳定可见的身体能够被指认为压向她的力量。这些边缘现象很重要，因为它们教会读者故事中权力如何运作。决定性的力量常常不是对象。它们是压力、氛围、风、脚步、暗示、预感，是在意义之前抵达的触摸。它们先于被认识而被感到。

幽灵脚步几乎全是事件，几乎没有对象。它们不能被占有，因为甚至不能被定位。它们不像脖子那样可以被孤立；不像化石那样可以被放在书桌上；不像椅子那样可以被描写其惨白。脚步作为坚持而存在。它们追逐，却不把自身交给视觉。它们属于与玛雅目光同一的家族：那些改变叙述者存在场域却不成为场域中可管理之物的力量。

因此，人不应急着问脚步是否“真实”。在另一种故事中，这样的问题也许有用；在这里则太贫乏。无论它们是幻觉、记忆、预兆、身体恐惧还是叙事氛围，脚步在故事结构中以唯一重要的方式真实：它们施加压力。它们改变感知。它们把桥变成阂限。它们参与题名中的风，那股悬在在场与缺席、实体与虚无之间的力量。它们在现象学上是真实的，因为叙述者活在它们的效果之下。

目光亦然。把玛雅的眼睛还原为投射，会错过其力量。当然叙述者投射。当然欲望塑造所见。当然玛雅的目光通过记忆、抒情扭曲和叙述者不稳定的内在状态被过滤。但投射并不使事件不真实。一个目光可以既被中介，又具有转化力。问题不在于玛雅的眼睛客观上是否包含翡翠深谷和蓝色火焰。问题在于，为什么叙述者的世界必须发明这样的语言来报告发生在她身上的事。

答案是过剩。

玛雅的目光超出占有，因为它无法被还原为叙述者想从它那里得到的东西。它给予宁静，也肢解。它诱惑，也暴露。它赞美，也羞辱。它反射，却欺骗性地反射。它把叙述者带近自己，但在那里发现的自我并不是一件财产。它是带有自己可疑目光的隐蔽之脸。叙述者看得越多，就越不掌握观看的意义。占有需要稳定对象。玛雅的目光给予不稳定关系。

从这个意义上说，在化石尚未存在之前，目光就是化石的反面。化石无声、稳定、持久、永不衰老，可供叙述者的书桌使用。目光是活的、不稳定的、过剩的，并带有强烈的时间性。它发生在几秒钟内，却删去日子。它打开未来，使其成为情节。它无言地命令。它让叙述者依赖一个她无法保证的临在。整个故事的运动，可以被读作

从目光到化石的尝试：从过剩到对象，从被看见到保存一个不再看见之物。

但在这个运动中有东西失去，而故事知道这一点。

失去的不只是玛雅的生命。也是玛雅显现的事件性。活的玛雅不是财产，因为她发生。她在雷电中匆匆抵达。她在桥上雾中出现。她坐在河边，如大理石，又在水中如响尾蛇。她触摸并退开。她赞美并命令。她始终在叙述者的感知中成为，而不是简单完成。化石则是完成的。它的安祥是没有惊异的安祥。

叙述者也许以为自己想要安祥，但故事哀悼它的代价。

因此，圣像/偶像的区分不能被当作整齐的道德图表。偶像并不只是坏；它回应了人对安息的真实需要。无尽地被他人看见，被没有最终解释的召唤压迫，生活在一张无法占有的脸的压力之下

——这是令人疲惫的。偶像减轻关系的负担。它给目光一个停靠处。它允许记忆变成对象，对象变成仪式，仪式变成存活。化石也许是盗取，但它也是叙述者绝望的耐受技术。

同时，圣像并不只是美丽。它可怕。玛雅的眼睛并没有温柔地安慰叙述者成为完整。它们暴露她的破碎、怀疑、羞耻、不可读性。它们在召唤之前先肢解。说玛雅是圣像，并不是把她圣化为仁慈。它是承认她超出了叙述者的目光，并以要求转化的力量返还目光。圣像并不安全。它不属于观看者。它撕开观看者的位置。

故事的悲剧在于，叙述者无法与这道撕裂同住。

她可以与迷恋同住。她可以与渴望同住。她可以与美学折磨同住，与面包、咖啡、墙壁都成为脖子屏幕的状态同住。她可以与占有幻想同住，甚至与邪念的羞耻同住。她不能与使她负责的目

光同住。脖子可以在孤独中被欲望。目光创造关系。脖子可以成为私人圣龛。目光要求圣龛打开门，承认另一个主体进入。

这就是为什么叙述者关于玛雅眼睛的语言充满溺水，而不是收藏。人收藏对象；人溺于过剩。人展示偶像；人被圣像淹没。叙述者并没有说她仔细研究玛雅的眼睛并理解了它们。她跃入、挣扎、呼救、深陷。她变得被动。然而这种被动并不是纯粹无助。它是接收太多时的奇异被动。她被不能掌握之物交还给自身。目光压倒她，并在压倒之中揭示她。

由另一个人把自己交还给自己，是亲密最可怕的形式之一。

我们宁愿相信，自我认识属于我们自己。我们想象，只要有足够勇气，就能按自己的条件向内看，并发现隐蔽之脸。但常常是另一个人的看揭示我们，而这种揭示像侵犯，因为我们不能控制

它的时机。玛雅的目光先于叙述者准备好一个可被看见的自我而来。它找到脸后面的脸，尚未梳理、尚未披甲，从阴影里窥视。它不给叙述者策划自身暴露的机会。

赞美之后的羞耻属于这种未准备好。玛雅对叙述者未曾授权爱情进入之处的善说话。被爱在自己尚未准许之处发生，有一种特别的羞辱。仇恨可以确认防御性的自我。轻蔑可以被轻蔑回应。但看得太深的温柔会拆除防御，却不给武器。叙述者低头，不是简单谦虚。那是无法接收一个在她找到自己之前已经找到她的目光与话语的身体形式。

因此，玛雅的目光既是镜子，也是赠礼，但一种无法被占有的赠礼。当赠礼给得超过接收者所能承受时，它会伤人。叙述者接收了太多：暴露、宁静、赞美、命运、肢解、依赖。她没有足够大的容器来容纳玛雅目光所给之物。后来的暴

力也许是以强力建造容器：如果她无法接收玛雅活的过剩，她就把它缩减成手和书桌能够持有的东西。

目光给予；手夺取。

这个对照会越来越重要。玛雅的眼睛以无法承受的方式把叙述者交还给她自己。叙述者的手后来则以她感到像艺术发现的方式把玛雅拆开。眼睛打开；手合拢。眼睛召唤；手塑造。眼睛返还叙述者隐蔽的脸；手把玛雅活的脸从回答场域中移除。故事从目光到触摸的运动，因此不只是情欲升级。它是从接收到支配的转移。

然而，触摸最初出现时，仍属于目光所开启的关系世界。玛雅的手抚摸叙述者的脖颈；叙述者屏住呼吸。玛雅感觉到她身体的疆直，却没有立即退开。她的手指试探着继续，进入禁区，然后停止，像云一样飘走。这个触摸还不是雕塑。它是反应性的、不确定的、关系性的。它感到叙述

者身体的回应与抵抗。它尊重，或至少记录了僵硬。叙述者遗憾那退开，但退开很重要，因为它显示玛雅的触摸仍生活在回应的伦理中。

叙述者后来的触摸不会以同样方式停止。

这个差异从眼睛开始。玛雅的目光使叙述者成为一个可以被触摸、被认识的人；玛雅的触摸继续这种召唤。但叙述者的欲望越来越寻求一种不冒相互观看风险的接触。她想触摸脖子而不被目光拆解。在天台上，玛雅的目光仍然存在——深情，几乎使叙述者放声大哭——但场景迅速转向脖子，转向作为材料的身体。为了让雕塑进行，目光必须被中和。

可以说，叙述者必须先让玛雅足够静止，使其不再回看。

这就是为什么玛雅那些雕像般特质如此暧昧。岸边的玛雅像古希腊大理石；月光下的玛雅有汉白玉似的肌肤；玛雅笔直地躺着，等待最后判

决。这些意象似乎预备她交给叙述者的雕塑之手。然而，她的眼睛不断打断雕像。大理石不会凝视。玛雅会。叙述者可怕的任务，就是把带有眼睛的活大理石转化成没有眼睛的大理石，然后转化成没有要求的化石。

圣像必须被制成偶像。

回看的目光是障碍。

一束活的目光无法被毫无剩余地展示。它不被画框容纳。它可以出现在绘画、脸、记忆或一段散文里，但它总暗示从另一侧看见的存在。马里翁关于圣像的思考谈到一种不能被观看控制的脸，因为它施加自己的视角。无需沉重命名，我们也能在友友那里感到这一点。玛雅的眼睛施加角度。叙述者被迫站在玛雅的目光可以找到她的位置。她不能从“无处”观看。她被定位、被召唤、被暴露。

偶像奉承一种幻想：人可以从无处观看。观看者站在偶像面前，成为视觉场的主人。即便对偶像的敬畏，也可能保存主权，因为偶像的力量没有活的自由。圣像摧毁这个幻想。它揭示：当他者活着时，观看从来不是单向的。叙述者的目光与玛雅的目光交叉，并被改变。她不能简单占有所见，因为她所见者正在看她。

这是本章的哲学核心，但它必须保持肉身形态：蓝色瞳仁，苍白呼救，隐蔽的脸，旧书，漂走的腿，水草，平静河面，玛雅的嘴唇蠕动，赞美的句子，低下的头。理论之所以重要，只是因为意象已经知道它。叙述者变成对象，而非主权观察者。她不是组织场景的人；她被场景组织、打碎、命名，并随后被迫以手的灾难性语言回答它。

这里有一个伦理教训，但并不简单。被另一个人看见，可以把我们从自我封闭的监狱中拯救出

来。它也可以感觉像毁灭。叙述者的隐蔽之脸一直生活在阴影里；玛雅的目光把它拖向光。光可以治疗，也可以灼伤。一个通过遮蔽存活的人，也许会把揭示体验为暴力，即便揭示是以温柔给出的。这不能为后来的暴力辩护，但能帮助我们理解为什么叙述者把玛雅的目光同时体验为恩典与威胁。

恩典，因为它给予宁静。

威胁，因为它使隐藏不再可能。

玛雅之前，叙述者的世界充满怪诞的追逐：蟑螂、蚕食的日子、失眠、语无伦次、异常亢奋、反常力量。玛雅之后，宁静出现，但宁静通过揭示的目光而来。叙述者无法把药与伤口分开。玛雅的眼睛是治疗，也是感染；是镜子，也是深谷；是湖泊，也是火焰。为了保存宁静，叙述者最终将试图毁掉给予宁静的目光。这就是执著恩

典的悖论：礼物被爱得如此强烈，以致其自由变得无法忍受。

自由的礼物可以撤回。

偶像不能。

化石是叙述者试图使礼物不可撤回的方式。但被做成不可撤回的礼物，就不再是礼物，而是占有。活着的眼光给予自身，却不被拥有。它来自玛雅，不来自叙述者的控制。化石可以被拥有，但它不给新的目光。它保存痕迹，同时失去源头。它是把恩典变成财产所付出的代价。

这就是为什么最后的对象并不只是记忆。它是“被我掠夺的记忆”。它被从目光与关系的活经济中取走，从回看的可能中移出，置于叙述者的保存之下。“掠夺”一词承认，从圣像到偶像的转换不是无辜保存。然而，必须称其为掠夺，也显示目光并未彻底沉默。记忆中仍有某物在控诉。玛

雅回看的某种东西仍然存活在叙述者的语言中，即便不在化石中。

写作成为死亡之后目光返回之地。

化石不能看，但故事可以。散文不断重新打开对象试图关闭之物。它不允许叙述者简单地说：“我保存了一个纪念品。”它更正她。它让目光在蓝光里、河水里、旧书里、被肢解的自我里、几乎让人哭出的深情眼神里重新出现。不同于化石，文本仍然不稳定。它召唤读者进入解释。它并不停止目光；它传递目光的某种压力。

由此来看，故事本身比偶像更接近圣像，即便它的叙述者试图制造偶像。文本回看我们。它不让我们毫无不适地消费玛雅的美。它给我们脖子，让我们感到保存它的诱惑；继而给我们眼睛，让我们感到被看见的伦理恐惧。它诱惑，然后暴露我们的诱惑。我们不被允许站在叙述者之

外，成为不受她观看影响的审判者。散文把读者牵涉进目光经济。

这对本书的语调很重要。我们不能像自己安全地免于玛雅目光一样书写玛雅目光。冷冰冰的分析会背叛这个场景的力量。纯粹虔敬的阅读又会背叛即将到来的暴力。本章必须停留在张力中：足够敬畏，能够感到过剩；足够冷，能够注意到为过剩准备的盗取。叙述者的经验并不只是疯狂；它是一次与她无法接收的临在的遭遇。但无法接收，并不赦免占有的决定。

目光教会我们：被爱者并不是欲望所做成的东西。

玛雅的眼睛通过返还能动性来打断叙述者的幻想。它们显示玛雅不只是脖子的承载者，不只是大理石身体，不只是宁静工具。她看。她专注。她一往情深地望着。她眺望日落方向。她的目光穿越叙述者。她深情的目光几乎使叙述者放声大

哭。这些不是装饰。它们是活的他异性的标志。叙述者后来也许会把玛雅的静止重新解释为准备，但早前的目光持续扰乱任何把玛雅简化为献身的尝试。

身体可以被献上。目光不能被占有。

目光只能被相遇，或者被毁灭。

叙述者无法完全相遇它。她与它相遇了几秒钟，而那几秒钟有了自己的内容。她在河边与它相遇，并被肢解。她接收赞美，并低下头。她在目光溶解她时逃跑。她一次次返回，但每一次返回都加剧问题，而不是解决问题。目光仍然是开放事件，而叙述者的欲望越来越需要闭合。

这就是为什么幽灵般的风必须靠近目光。风是无法闭合之物的看不见压力。它围绕可见形式移动，进入它们，离开它们，返回。它被感到，却不能被捕获。桥上，风与脚步宣告：决定性遭遇不会被限制在身体之内。题名坚持风是孤的、悬

的；它不属于任何安定范畴。目光是风暂时在眼睛中变得可见。化石是风被强行停止。

被幽灵脚步追随，就是被一个没有脸的要求追随。被玛雅看见，则是这个要求获得眼睛。叙述者先感到压力；随后遇到其活的来源，或仿佛是来源。但玛雅也是实体与虚无。她可能是人、投射、命运、幻觉、精神事件，或这一切同时存在。目光并不解决暧昧。它强化暧昧。玛雅看得越清楚，叙述者就越不能简单说出玛雅是什么。

这是过剩的另一个标志：增强的显现并不必然带来清晰。有时，过于强烈地显现的东西会变得更神秘。玛雅的眼睛清晰到揭示叙述者隐蔽的脸，却并没有澄清玛雅。它们使她更不可把握。她的目光安详，但安详意味着什么？怜悯？知识？超然？诱惑？命运？残忍？同意？故事拒绝把目光锚定在单一内在动机上。我们比它的来源更清楚地看见它的效果。

这种拒绝保护玛雅免于被解释彻底占有。即便叙述者试图阅读她，玛雅仍然过剩。她的目光揭示叙述者多于揭示自身。这是它力量的一部分。圣像不会对观看者变得透明。它使观看者透明，或几乎透明。叙述者想认识玛雅，但目光把认识返向她。她学到的不是玛雅是谁，而是自己在玛雅眼下成为什么。

这种逆转羞辱欲望。欲望想向外移动、索取、命名、占有、安排。目光把欲望改变后送回。它说：在你占有之前，先看见自己正在占有。在你阅读玛雅之前，先阅读你里面那个想要阅读的脸。在你保存美之前，先看见使保存变得必要的隐蔽怀疑。叙述者不能承受这种反身要求。圣像在占有之前要求自我暴露。偶像则允许占有而无需自我暴露。选择已经在预备中。

本章也必须注意玛雅的目光如何与叙述者的写作相连。叙述者为“遥”写下九页悼词，发生在玛

雅已经开始使她“日渐晦涩”之后，在她越来越多把自己交出去、以至不知道自己是谁之后。写作出现在自我被目光和声音动摇之时。悼词是为一个已经死去或注定要死去的自我而写的语言；叙述者醒来时面对纸笔，仿佛写作不是由她完成，而是穿过她发生。玛雅随后阅读并把遥命名为宿命论者，承诺引导她回归。目光成为文学命运。

被玛雅看见，就是变得可写，同时也变得被某个超出意图的东西书写。叙述者的生命在玛雅影响下成为文本，但那个文本是悼词。目光不仅使语言活化；它预备纪念。在玛雅成为化石之前，叙述者先成为悼词。活的目光开启了把死亡写入关系的工作。这并不是因为玛雅单纯带来死亡，而是因为她的目光迫使叙述者面对某些自我丧失的形式，而叙述者只能以葬礼语言想象它们。

同样，过剩现象给得太多。它在一束目光中同时给出生命与死亡。它给出宁静与肢解，赞美与

羞耻，亲密与毁灭。叙述者没有一种语言能够分拣这些赠礼，于是语言变成意象风暴。它必须保持抒情，因为平白分析会通过让经验显得可掌握而说谎。但抒情性必须保持对自身的怀疑，因为美可以成为目光被转换为对象的路径。

书写这一章时，必须让目光继续活着。

这意味着抵抗解释掉它的诱惑。玛雅的眼睛并不只是母亲、神祇、恋人、欧洲、镜像阶段或叙述者自恋的象征，尽管这些阴影都可以从中穿过。它们首先是在一个故事里的眼睛，而在这个故事中，眼睛有改变存在场域的能力。它们是叙述者不再只是观看者，而成为被观看者之处。它们是活的打断，阻止玛雅被还原为脖子。

脖子的章节教会我们仰慕如何排练占有。本章教会我们为什么占有对叙述者变得必要：因为目光使占有不可能。叙述者想保存美，但美回看。她想孤立局部，但眼睛把玛雅作为完整他者带

回。她想要宁静，但目光是事件。她想免于蟑螂和蚕食的日子，但给予宁静的目光也暴露伤口。她想接收赞美，但赞美使她恐惧。她想溶解，但逃离溶解。她想转化，但只有在能控制其最后形式时才想。

她不能。

于是，故事走向以暴力获得控制。

最后的暴力不仅是对玛雅身体的攻击。它是对被看见这一结构的攻击。叙述者再也无法忍受一个以自主光辉显现、会回看、会召唤、会穿过、会赞美、会撤回的被爱者。她需要一个会留下的被爱者。化石留下。目光不留下。活的目光必须被熄灭，永久才可以获得。但以熄灭目光为代价获得的永久，不是关系。它是关系被杀之后的占有。

然而，玛雅的目光仍留在散文中。

这就是故事对叙述者行为的复仇。化石也许在书桌上，但读者最先遇见的玛雅是运动、目光、镜子、湖泊、火焰、水、赞美、触摸、失望、爱。文本使目光复活到足以控诉化石的不足。我们不能握住最后的对象而不记得那双曾使握住不可能的眼睛。我们不能欣赏化石的平静而不听见蓝色深谷中苍白的呼救。我们不能接受纪念品而忘记更正：掠夺。

因此，回看的目光不只是第四章的主题。它是萦绕整本书的伦理力量。后来每一次企图物化玛雅，都必须穿过“玛雅曾经看见”这一记忆。每一个相互命运的声称，都必须回答镜中被揭示的隐蔽之脸。每一个美学胜利，都必须回答那曾经肢解并赞美的活目光。每一块化石，都必须回答它所替代的圣像。

玛雅的目光要求什么？

未必是“不要爱我”。甚至也不只是“不要杀我”，尽管每一张活脸下面都颤动着这道无声禁令。它要求的是更困难的东西：不要把我只做成你伤口的答案。不要把我的看见转化为你的占有。不要只是利用我的目光找到你自己，然后毁掉使这种发现成为可能的他者。不要把被揭示误认为被完成。不要把过剩转换为财产。

叙述者无法服从。

但故事让我们听见这命令足够久，使我们知道什么被违背了。

这就是为什么玛雅的眼睛必须被视为现象学上真实。无论人称那场景为梦、幻觉、情欲记忆、神秘遭遇还是虚构发明，目光都改变了叙述者存在的世界。它产生的效果并不因来源不确定而不真实。它给予宁静，打开隐蔽之脸，重组时间，生成写作，诱发逃跑，预备暴力，并作为控诉存

活。故事中的现实并不只由事实确定性衡量。它由转化来衡量。玛雅的目光转化。

它把叙述者从观察者转化为暴露的对象，从占有者转化为被所见之物占有的人，从隐蔽的脸转化为被反射的阴影，从孤独的受苦者转化为被另一个人的专注所召唤的人。它把时间转化为情节，把美转化为事件，把语言转化为洪水，把记忆转化为伤口。它转化读者对脖子的理解：目光之后，脖子再也不能被当作无辜的仰慕对象。它属于一个回看的人。

这正是叙述者为了继续前进而必须遗忘的东西。

要杀死圣像，必须先否认目光。或者说，必须说服自己：目光已经同意自身被抹除。天台场景后来将上演这种可怕的说服。玛雅深情的目光几乎使叙述者放声大哭；随后玛雅说她准备好了。叙述者靠近脖子。目光仍然在场，但叙事的注意

力转向身体的白、月光、静止和那只长久饥渴的脖子。圣像仍在看，但偶像正在被制造。

第四章停在制造之前。它停留在转化之前的眼睛那里：危险、过剩、反射、肢解、赞美、溶解。它要求我们停留在叙述者不能停留之处。停留在目光面前而不逃入占有，是故事提供又拒绝的伦理纪律。我们不像叙述者那样必须行动。但阅读也有自己的危险。我们也可能想把玛雅变成一种不再回看的解释。

一种负责任的阅读，必须让玛雅保持过剩。

它必须让眼睛同时是水和火，而不解决矛盾。它必须让镜子既欺骗又揭示。它必须让隐蔽之脸即便被看见之后，仍有一部分保持隐蔽。它必须让叙述者既是被压倒的受害者，也是挪用的主体。它必须让目光召唤，而不假装知道它召唤的一切方向。它必须允许对象即使在思想中，也超出占有。

回看的目光教会本书如何阅读。

不要像凝视偶像一样凝视文本。不要使每一个意象都停在你的概念上。不要让理论成为经验的化石。让故事回看。让解释背后那张隐蔽的脸显出自身，胆怯而顽强，从阴影里窥视，怀疑一切。让分析被自身内部某个器官触动。让它被压倒到足以保持诚实。

玛雅安祥地望着。

那安详仍是最可怕的东西。倘若她看起来带着明显恶意，叙述者就可以防御。倘若她带着普通欲望看，叙述者可以用欲望回答。倘若她带着困惑看，叙述者可以保持优越。但安详移除了这些防御。它太平静，无法被战斗；太集中，无法被驳回；太深，无法被占有。它是湖泊也是深谷的平静，是一面镜子揭示脸后所藏之物的平静，是大理石在成为尸体之前的平静，是一尊圣像在手把它打碎成偶像之前的平静。

故事从这里开始转向。

不是叙述者第一次看见脖子的时候。也不是她第一次想要保存的时候。那些都是必要的开端，但更深的转向发生在玛雅的眼睛回看、叙述者不再只是那个想要的人之时。她被目光想要，被它攫住，通过它被交还给自身，被它的温柔羞辱，被它安定又拆解。未来的玄机从那里开始。时间背后，情节已经被预备好。

为此，她将浪费终生的精力。

而因为她无法承受被给予之物，她有一天会试图保存一个再也不能给予的东西。

目光将变成化石。

但还不是现在。

此刻，玛雅的眼睛仍然睁着。

第五章

菊花蛇

梦、谱系与美的政治身体

故事里的第一处伤口，并不属于玛雅。

它属于蛇。

在天台之前，在手指变成手术刀之前，在鱼化石从爱人的身体山谷里被取出之前，在叙述者发现自己既是雕塑家又是窃贼之前，先有一个关于蛇的梦，或者说，一段关于蛇的记忆。利剑落下。蛇受了伤。一枝菊花从伤口中盛开。这个被伤害的生物，竟感谢伤害它的人赐予它美丽。

这是全篇小说中最危险的小神话之一。它几乎像顺手一提，仿佛只是附着在古桥上的装饰，只是这篇已经充满迷雾、脚步声、脖子、风与恐惧的叙事里又一个微小的怪异细节。可是“菊花蛇”绝不是装饰。它是整篇小说的微缩形态。它是最终行为的第一种语法。它教会叙述者，也教会读

者：暴力如何被美化，伤口如何被重新命名为恩赐，受伤的身体如何被迫用伤害自身的语言说出感激。

蛇感谢利剑。

这就是全部灾难。

后来，玛雅似乎也会这样做。她会说，叙述者的愿望“正是我的宿愿”。她会说“别怕，我就要归属你”。她会在月光下笔直地躺着，等待最后的判决。她纹丝不动，甚至似乎“一动不动享受其中”。小说既不让我们把这一切简单地判作幻觉，也不让我们把它简单地接受为同意。它给我们的，是更早的梦的逻辑：菊花蛇的逻辑。也就是说，受害者的感激被预先安置在幻想之内；伤口转化为花；施害者的手被伪装成美的来源。

因此，蛇是藏在花里的警告。

在这里，菊花并不是一朵无辜的花。它带来秋天、精致、墓地般的清香、文人的孤高、夏日死

后仍然盛放的明亮，也带来某种帝王气息。在中国文化记忆中，它包含退隐与贞洁，包含在寒意中开放的修养与高雅。可是，在友友的故事里，这朵花并不只是季节或趣味的选择。它从伤口中生长出来。它的优雅由暴力生产。它的美不是自然的萌生，而是被装饰过的伤痕。

这是友友最冷酷的洞见之一：美常常来得太晚，因此已不可能完全无辜。

菊花是美的。小说并不否认这一点。它从来不否认美。它太诚实，太迷醉，也太被美的力量所伤，不能那么轻易地否认美。可是，花的美并没有抹去制造它的利剑。恰恰相反，它加深了恐怖，因为它使伤口变得难以拒绝。一个单纯的伤口会向刀刃发出控诉。一朵开花的伤口却使这种控诉变得复杂。它给施害者提供了一种幻象：伤害也可以是创造；切割也可以释放形式；受害者一旦被装饰，便可能心怀感激。

后来的一切危险，都已经在这里。

叙述者最终的雕塑行为，正依赖于这种幻想。玛雅的身体将被当作一种材料，似乎其中隐藏着某种形式，等待被释放。手指不只是伤害，它们会“塑造”。脖子不只是被侵犯，它会被“完成”。身体不只是被打开，它会交出一块鱼化石，一个最后的宝物，一段古老到仿佛先于暴力而存在的记忆。叙述者因此可以用蛇最早教给她的语法说：暴力带来了美。

可是，小说也迫使我们追问：到底是谁在说出感激？是蛇感谢伤害它的人，还是伤害者梦见了一条感谢自己的蛇？玛雅是真的同意，还是叙述者在更早那个梦所准备的音域里听见了同意？后来所谓“这是一次很好的回归”，究竟是彼此的赠与，还是那种幻想的最后精炼——在这种幻想中，受伤的身体被迫祝福自身遭受的侵犯？文本悬置这些问题，却并不抹消它们。它给出同意的

话语，也给出菊花蛇。它给出玛雅的安祥，也给出叙述者对残忍的承认。它给出美，也给出“被我掠夺的记忆”。

我们必须把这一切同时保留下来。这并不等于中立。它意味着拒绝单一名称带来的安慰。暴力在那里。同意也许在那里。投射在那里。美在那里。创造性伤害的古老幻想在那里。受害者的声音也许在那里，但它也可能只是欲望的腹语术。小说的伟大之处，正是让这些力量不可分离，却并不让它们彼此等价。伤口即便开花，仍然是伤口。

桥把蛇带入了建筑。

叙述者站在一座古老的桥头，手里紧紧攥着一把雕塑的权杖。那是桥头四角雕塑之一。场景已经从私人梦境转入公共形式。蛇不再只是一个生物。它成为雕刻，成为结构的一部分。它被安放在两岸之间、流水之上，安放在叙述者第一次从

日常生活跨入玛雅的悬置地带的阈限上。蛇盘绕着权力。它附着在权杖上，而权杖正是命令、主权、统治与占有的标志。美和权威在石头中被结合在一起。

这一点至关重要，因为桥不仅仅是神秘的阈限。它也是政治建筑。桥承诺通行，但同时也宣告着对地形的权力。它说，水可以被跨越，两岸可以被连接，距离可以被掌握。桥角上的权杖不只是装饰。它给这次穿越赋予了命令的气氛。叙述者是在理解这一场景之前、本能地攥住它；在玛雅完全出现之前，在脖子开始穿过迷雾奔跑之前，权力已经进入了她的手。欲望尚未获得它的对象，权力已经先被手握住。

这是小说安静的预言之一。

叙述者后来会宣称脖子属于她。她后来会重塑玛雅。她后来会留下鱼化石。可是，她的手最先抓住的并不是脖子，而是权杖。手在学会爱抚之

前，先学会了命令。或者更准确地说，小说让我们看到：爱抚和命令从来不可能彻底分开。同一只伸向空气的手，是从一个已经被权力训练过的位置上伸出的。它在追逐美的同时，握着权杖。它借助统治的器具来欲望。

菊花蛇就盘绕在那件器具上。花、蛇、伤口与命令成为一个整体的徽记。蛇的旧梦教会了美化伤害的逻辑。权杖又增加了占有的逻辑。桥则把两者连接到通行。叙述者进入的并不只是一个梦。她进入的是一个场域：美始终已经属于权力，身体与装饰、生物与命令、伤口与花朵，都纠缠在一起。

后来，当桥头雕塑上的“菊花蛇”不见了，只剩下光秃秃的权杖耸立在那里，那一刻之所以令人发怵，正因为美已经退去，而权力裸露出来。

这是小说中最令人发冷的删减之一。起初，权力是有装饰的。它带着蛇与花。它有神话的诱

惑、梦的暧昧、菊花的植物柔软、蛇的生命危险。随后，装饰消失了。剩下的是权杖。没有花的命令。没有诱惑的权威。没有伪装的占有。叙述者看见，也许并未完全知道自己看见了：自己一直触摸的，原来是审美迷恋下面的骨架。

光秃秃的权杖，是美丽装饰一旦脱落之后留下来的真相。

这一刻预示了鱼化石。一个活的、或近似活的电荷消失了；一个物件留下来。蛇曾在梦中移动，曾在雕塑中盘绕，如今消失；权杖仍然站立。玛雅将消失；鱼化石将留在书桌上。两者之中，活的或准活的形象都不见了，留下的是可以被握住、被命名、被展示、被反复返回、被解释的物。菊花蛇的消失，是最终余留的第一次排演。它教会小说如何把自身剥离为证物。

可是，权杖也教我们：证物常常会遮蔽自身装饰的历史。一个赤裸的权力器具看起来似乎诚

实。它不再假装是花、蛇、祝福或美。然而，它也隐藏了美曾经如何使权力变得可欲。权力很少赤身而来。它伴随着仪式、芬芳、谱系、修辞、雕塑、神话、女性的优雅、神圣的语言、贵族的姿态、一段神庙般的脖子、一片大理石般的表面，以及一种承诺：只要美丽之物能够进入生活，生命就会变得更好。等到权杖终于裸露时，人们也许早已忘记，是花先教会了手去抓握。

小说没有忘记。

在写到眼睛之后，在脖子完全取得支配之前，文本立刻回到玛雅姿态的问题。叙述者说，玛雅高大，而自己瘦小。玛雅的五官有镇静剂的作用。她的举止具有大家闺秀的风范；她一抬手，一投足，优雅得像天堂的使者，使人不能不联想到十八世纪的皇宫贵族或修女。她的美不只是纯粹的美，而是一种难以形容的优雅和高贵。

这些描述乍看之下是在抬高玛雅。它们把她置于恩典、精致、旧世界的从容、神圣女性的沉默、贵族距离的领域。然而，叙述突然一转。叙述者回忆自己曾在一本人文学的书里读到：某些人在日常生活里仍保持着世袭家族的骨骼；那是长期霸占良家美女的结果。君主掠夺天下美女为妻妾，实行某种人种改良，使后代得到好处。玛雅的气质令人联想到她必有辉煌的背景；考古学家会对此类骨骼产生浓厚兴趣，以便挖掘出更多历史故事。

这是整篇小说里最残酷的政治段落之一。

它出现在美的描写内部，却悄悄拆毁了美的无辜。玛雅的高贵不被简单视为自然的恩赐。它被想象为性占有、王朝累积、父权选择、宫廷掠夺的沉积物。这个美丽身体并不处在历史之外。它在骨骼里携带历史。诱惑叙述者的优雅，很可能是征服的精炼残余。

在这里，美不是单纯被看见的。它是被继承的。而继承并不无辜。

叙述者的推测也许是错的。这很重要。小说并没有给我们玛雅谱系的证明。她的家族始终未知，她守口如瓶，什么也没有说。叙述者想象出一种谱系，是因为玛雅的风度似乎要求一种足以解释它的辉煌历史。然而，这种推测即便只是投射，也并不削弱它的力量。它告诉我们叙述者如何思考美。它告诉我们，即使在迷醉中，她也知道，或者半知道，精致可以是统治被抛光后的表面。

她知道这一点，却仍然欲望。

这正是可怕之处。许多关于美的故事，会把权力藏在爱人看不见的地方。而这篇小说让爱人自己命名权力。叙述者看见贵族之美也许是数代占有的产物。她明白君主曾掠夺美女为妻妾。她想象后代受益于统治者的选择性暴力。她甚至想象

考古学家想从骨骼中挖出历史故事。然而，这种洞察并没有把她从占有的凝视中解放出来。它反而加深了这种凝视，使它更有学识，更有表达力，也更危险。她并不是因为无知而无辜；她部分地有罪，恰恰因为她知道，却继续。

关于“美是一种幸福承诺”的思考，可以在这里悄悄加深我们的理解，而不必压倒场景。美承诺，如果这个美丽对象成为生活的一部分，生活将会更好。它也许只是承诺，而承诺也许欺骗。但是，正是承诺赋予了美以力量。它面向未来。它说：靠近些；为我腾出位置；让我进入你的生命；你的生命会更鲜活、更完整、更少丑陋、更少沉重。玛雅出现之前，叙述者的生命确实丑陋而沉重。它是陷井、蟑螂、蚕食人的日子、没有居所的靈魂。玛雅的出现给予她宁静。因此，玛雅之美并非装饰。它像是拯救。

可是，拯救很容易变成所有权。

如果美承诺幸福，受苦的主体就会想把这个承诺从时间、丧失、拒绝与暧昧中固定下来。她可能试图让美丽之物以最字面的、最暴力的方式成为自己生命的一部分。伦理危险并不只在于欲望美。危险在于相信这个承诺必须通过占有来实现。美说：有我在，生命也许会更好。权力回答：那我就要留下你。

君主就是这样进入爱人的。

叙述者并没有坐在王座上。她没有统治疆土。她没有军队、宫殿、谱系学家、继承人。她瘦小，被蟑螂追赶，灵魂无处栖居，依赖玛雅带来的宁静。然而，在结构上，她的欲望重复了君主的欲望。她看见美，便想象美应当属于她。她看见精致，便想占有它。她看见一个似乎携带历史的身体，便想挖掘它。规模是亲密的，但语法是帝国的。

君主掠夺天下美女。

叙述者掠夺玛雅的记忆。

这两个动作之间，展开的是整篇小说的政治无意识。

这并不是说叙述者只是暴君。她在许多场景里比玛雅弱：更小、被命令、被带领、被触摸、被赞美、被凝视击穿。玛雅的从容使人不知不觉服从她。玛雅说“跟我来”，叙述者就跑去。玛雅选择饮料。玛雅的手试探叙述者的身体。玛雅的目光肢解她。玛雅命名她为“遥”。权力像桥下的风一样，在她们之间来回移动。没有一种等级关系能静止不动。

玛雅命令，又提交。

叙述者服从，又毁灭。

玛雅呈现为贵族，又成为供品。

叙述者呈现为贫瘠者，却成为君主、考古学家、雕塑家、窃贼。

在这篇小说中，权力不是固定的属性。它穿过凝视、身体、阶级幻想、性别姿态、种族化外貌、语言、沉默、触摸与最后的物化而流动。玛雅的金发与贵族风度，叙述者笔直的黑发和瘦小身体，意大利大理石与桥梁的气氛，中国叙述者的神交，中文第一人称“我”拒绝英语所要求的性别确定，玛雅“象男人一样”伸出的手，叙述者后来的外科般掌控——所有这些都扰乱了统治者与被统治者的简单地图。可是，不稳定并不抹去暴力。它只是意味着，暴力从一个比任何单一控诉都更纠缠的场域中浮现。

因此，政治阅读也必须保持抒情。如果它变成讲课，就背叛了小说。小说并没有停下来提供贵族制理论；它让理论从玛雅的骨骼中闪出。它没有解释父权制；它想象君主把美女纳入谱系。它没有理论化殖民或跨文化欲望；它给我们黑发的叙述者、金发的玛雅，以及一个充满神庙、桥

梁、大理石、修女、宫廷贵族和化石残余的欧洲景观。它没有声明解释是一种暴力；它给我们渴望骨骼的考古学家，然后给我们一位手指沿着骨骼进入山谷的叙述者。

图像先于论证而知道。

骨骼是关键。

在关于贵族的插叙中，美不仅位于表面。它在风度、姿态、气质、骨骼结构之中。它已经沉入身体的建筑。正因此，它似乎是高贵的。它不是化妆，不是时尚，不是玛雅穿在身上的东西。它似乎经过了培育、继承、雕琢，经过几代人的选择，携带在身体的支架之中。叙述者想象历史变成了解剖。

可是，如果历史变成了解剖，解剖就成了档案。

档案邀请阅读。

考古学家就在这里出现。叙述者说，考古学家会对这样的骨骼具有浓厚兴趣，以便挖掘出更多历史故事。在一个情色描写中突然召来这种职业，是极其暴露的。考古学家的欲望不同于君主。君主占有活着的女人，以获取快感、生育、声望和谱系。考古学家通过知识占有死者。君主把身体纳入宫廷。考古学家把骨头从地下取出。一个通过继承人索取未来；一个通过解释索取过去。两者都把身体转化为权力的证物。

叙述者后来将同时成为两者。

她在桥上说脖子只属于她时，成为君主。她的手指沿着玛雅的骨骼进入深谷并发现最后一块鱼化石时，成为考古学家。最终行为不仅是情色的和艺术的。它也是考古的。它打开爱人的身体，以提取一个历史对象。它穿过肉身，向意义深处挖掘。它把玛雅当作地形，而不是作为一个会说话的人。

因此，贵族段落具有预言性。

起初，叙述者只是想象专家们挖掘贵族骨骼，以发现更多故事。后来，她亲自执行了这种挖掘。鱼化石不是在博物馆、档案馆、采石场或河床里发现的。它是在玛雅的身体里，在叙述者精确手指所抵达的山谷中发现的。爱人的身体成为景观。身体成为考古现场。欲望成为方法。知识成为深入。占有成为发现。

而小说再次拒绝无辜，把结果命名为掠夺。

“掠夺”不是普通偷窃。它是在权力条件下发生的偷窃。它属于征服、战争、帝国，属于入侵后被剥空的神庙，被外国人打开的坟墓，被洗劫的宫殿，被带到他国博物馆的圣物。一枚被偷的硬币是盗窃；一件被劫掠的圣物是掠夺。当叙述者最终称鱼化石为“被我掠夺的记忆”时，这个词把君主、考古学家、收藏者、征服者和爱人全都聚

集到一个动作里。她不仅仅保留了玛雅留下的东西。她拿走了并不属于自己的东西。

文本的政治智慧就收束在这个修正之中。

起初，鱼化石是纪念品。这个词允许温柔。它暗示礼物、追忆，也许还有某种互相性。一个纪念品可以在悲伤中被保存。它可以尊重消失者。它可以是无辜的，或近乎无辜的。可是，叙述者纠正自己：准确地说，它是被我掠夺的记忆。这个修正把菊花从权杖上剥离下来。它揭示了物件与暴力的关系。它防止鱼化石成为纯粹的圣遗物。它说：我并非只是接受。我拿取了。

这种拿取在有手之前，先有历史。

美的承诺进入了这段历史。美说：这里有比你知道的更多的东西。这里有未来，有深度，有幸福，有一种因接触而扩大的生命。可是，在由权力组织的世界中，这种承诺不能保持为邀请。它被转化为占有。如果美丽之人会使我的生命变

好，那么美丽之人就必须进入我的生命，被圈住，被固定，被标记，被拥有，被继承，被展示。爱人的希望变成君主的逻辑。欣赏者的惊叹变成收藏家的胃口。批评家的解释变成考古学家的刀刃。

叙述者的手并不陌生于我们的手。因此，章五也短暂地回转到批评者自身。书写玛雅之美如何沉积了权力，也是在把玛雅的身体当作档案来处理。本章有重复考古学凝视的危险：在骨骼、谱系、蛇、权杖和化石中挖掘隐藏故事。它有把玛雅变成论证证物的危险。唯一的防护，是继续记得活的凝视。玛雅不只是贵族骨骼。她会回看。她不只是世袭之美。她说话，命令，撤回，触摸，赞美，失望。她不只是政治身体。她既是实体又是一场虚无。政治不能像神秘主义或精神分析一样，把她压扁。

菊花蛇有助于避免这种压扁，因为它首先是图像，其次才是理论。它太奇异，不能成为口号。一条受伤的蛇开出一朵花，并感谢利剑，不能被整齐地翻译成父权、帝国、受虐、同意、投射或艺术。它包含所有这些可能性，却不完全属于其中任何一个。它的夸张本身保护小说免于被还原。它让政治阅读继续留在梦的领域中。在那里，暴力以比教条更美也更可怕的形式显现自身。

蛇也是知识的形象。蛇携带古老负担：诱惑、疗愈、重生、毒、智慧、地下生命、蜕皮、时间的曲线。蛇伤人，也被伤；它盘绕，也舒展；它没有肢体而移动，仿佛一条线成为生物。把它和菊花相连，就是把动物危险与栽培之花相连，把毒与精致相连，把本能与审美仪式相连。把它和权杖相连，就是把两者都连接到统治。桥上的雕

塑因此成为一个紧缩的世界：自然、艺术、权力与伤口全都被刻入公共石头。

然后，蛇消失了。

菊花蛇消失意味着什么？在小说不稳定的现实中，它可能是幻觉、预兆、超自然事件、记忆失误、梦的碎片，或感知的改变。但它作为事件的意义足够清晰：那个活的、盘绕的、带花的暧昧退去。桥失去了蛇花。权杖留下来。叙述者发怵，因为她在美离开之后，看见了权力。装饰曾经软化命令；没有装饰，命令赤裸得近乎淫秽。

这是政治启示的缩影。

美往往是让权力被爱上的面纱。一旦面纱掀起，权力丑陋，却也更清晰。因此，蛇的消失既是丧失，也是揭示。叙述者失去迷住权杖的物，但她看见了权杖本身。后来，她并未忠于这种揭示。她继续追逐美。可是，小说把这一刻为我们保存下来。它让我们知道，在最终行为之前，至

少有一次，权力赤裸地站在叙述者面前，并使她发怵。

她为什么没有回头？因为美回来了。

光秃秃的权杖不能留住她。纯粹的权力不是她想要的，或者不是她能够承认自己想要的。她想要的是披着美的形式的权力。她想要脖子，而不是权杖；玛雅，而不是君主制；鱼化石，而不是战利品。她想把占有体验为奉献，把挖掘体验为知识，把暴力体验为艺术，把掠夺体验为记忆。菊花必须再次盛开，利剑才显得可以承受。

玛雅成为那朵花。

她的贵族优雅以光辉覆盖历史。她紧闭的嘴使谱系可以被想象。她的从容邀请服从。她的脖子把美的承诺集中到一个可以被崇拜的局部。她的金发后来与叙述者的黑发在欲望的天气里相遇，使小说能够把文化相遇写成情色的气候。她的身

体成为欧洲、中国、宫廷、神庙、修女、雕塑般的意大利与中国式神交聚集而不安顿的地点。

可是，玛雅并不仅仅是凝视的对象。她也行使权力。她的安祥起到镇静剂的作用。她的沉默统治。她的手“象男人一样”伸出。她说“跟我来”，叙述者就来。她命名、触摸、赞美、撤回。她最终说“我已准备好”。这正是文本的困难之处。玛雅被编码为美丽的他者、欧洲式圣像、贵族身体、未来受害者；同时，她也是支配叙述者生活的人。她并非被动，直到叙述者把被动变成最终场景的条件。

即使在那里，被动也是暧昧的。玛雅躺着不动，但不动可以是奉献、麻痹、仪式、投射、恍惚、审美姿势，或死亡之前的死亡。她的平静可以是能动性，也可能是叙述者赋予能动性的一种形式，以便侵犯能够在没有抵抗的情况下继续。小说拒绝让我们知道得足够多。这种拒绝不是逃

避。它正是美的政治最令人不安的条件。权力在运作的时刻并不总是可辨认的。它可以表现为提交。它可以在同意中说话。它可以隐藏在温柔内部。它可以戴着礼物的面孔。

菊花蛇早已教过我们这一点。

伤口说谢谢。

在整篇小说中，没有一句话比由施害者想象出来的受害者感激更具有政治危险。整部统治史都依赖过这样的句子。被征服者被说成得到了文明。被殖民者被说成得到了启蒙。被掠夺的器物被说成得到了保存。妃妾被说成进入荣耀。死者被说成成为历史。受伤的蛇被说成得到了一朵花。

小说没有明说这些历史，但它知道它们的语法。

这就是君主为何重要。他们掠夺美女为妻妾，不只是性统治。那是通过美来生产合法性。统治

者把美纳入家族，繁殖它，把它转化为谱系；随后，后代把精致携带在身体上，仿佛精致是高贵的证明，而不是占有的证据。美成为权力的一种托辞。后代的身体显得优雅，而获得它的暴力则沉入祖先。表面发光。历史沉入骨头。

玛雅的风度触发这种想象，因为她似乎来自某个辉煌背景。然而，这种辉煌也许是被精炼到难以辨认的暴力。叙述者承认这种可能，却仍然被辉煌迷住。历史性权力正是在审美感觉中存活。我们也许知道宫殿建立在剥削之上，却仍觉得它美。我们也许知道贵族谱系由婚姻、联盟和被俘获的身体生产出来，却仍被其风度打动。我们也许知道博物馆中有掠夺物，却仍然在对象前惊叹。知识并不会自动破除魅惑。

有时，它只会使魅惑更黑暗。

叙述者对玛雅的迷恋，被她关于贵族骨骼的想象变暗了。玛雅之美不再只是即时的。它被想象

的历史加深。脖子的权威不只是情色的，也是谱系的。身体似乎携带的不只是形态，还有时间。在这种想象里，一个美丽的人不是当下的表面，而是选择、盗取、婚配、出生、特权和隐秘伤口的档案。欲望这样的身体，就是欲望进入这样的档案。考古学家的凝视，正是在这里从爱人的凝视内部浮现出来。

考古学承诺对过去的知识，但在这篇小说中，知识和占有危险地贴近。考古学家想从骨骼中挖掘历史故事。这个说法听起来学术，几乎无辜。然而，挖掘需要扰动。土地必须被打开。骨头必须离开安息之处。死者通过被移位而变得可读。有时这其中温柔，有敬畏。但也有掌控。挖掘者决定在哪里挖，保存什么，如何分类，在哪里展示，骨头将讲述什么故事。骨头无法反对。

玛雅的身体后来就会被当作这样的骨头。

叙述者的手指“沿着精美准确的骨骼进入深谷”。这个临近结尾的句子，如今向前回响到贵族段落。骨骼不再是想象中的学术对象。它们成为触觉路径。叙述者的手成为考古工具。山谷既是身体的，也是地质的。鱼化石的发现仿佛认证了这次挖掘。仿佛爱人的身体本来就包含着某种古老证据；仿佛暴力只是揭示了历史隐藏的东西。

这正是暴力最喜欢的神话之一：我只是揭示了已经在那里之物。

可是，揭示也可以是侵犯。

鱼化石的存在使侵犯更难被命名，因为化石属于深时间。它们似乎不沾染即时的罪。化石比欲望更古老，比玛雅更古老，比叙述者更古老，比君主更古老。它携带地质学的权威。它暗示必然、命运，暗示一种在人类暴力开始之前就沉积下来的真理。在玛雅身体里发现一块鱼化石，似乎可以把最终行为从普通伤害中提升为神话般的

必然。可是，叙述者的修正——“被我掠夺的记忆”——把我们拉回来了。深时间并不能赦免拿取的手。

这是本章的政治中心：权力常常通过诉诸时间来隐藏自身。谱系说：这种美是古老的，所以是正当的。考古学说：这个物件是古老的，所以可由我们认识。帝国说：这件器物属于历史，所以属于能够保存它的机构。欲望说：这种美一直在等我。

叙述者甚至在完全认识玛雅之前，就说时间的背后有一场蓄谋已久的情节。未来布满玄机。这种命运感很强大，但命运也可能是占有的形而上服装。如果相遇早在时间背后就被预谋，那么叙述者就不必完全承担行动的责任。“命运就这样决定了我的存在，我义无反顾。”权杖变成了命运。

道德阅读必须抵抗这一点，同时不抹平叙事的神秘性。小说确实有宿命感。这种感觉是它力量

的一部分。桥、脚步声、消失的蛇、反复出现的脖子、酒吧相遇、悼词、月光天台、鱼化石：一切似乎都被某种隐藏的智慧安排。然而，宿命感不是无辜。蓄谋已久的情节也可能是一场暴力的情节。神话般的不可避免性并不会洗净手。

本章的美，正在承诺与占有之间的张力里。美承诺幸福。对玛雅而言，它给一个充满陷井与蟑螂的生命承诺宁静。它承诺铅灰色天空之外的开口。它承诺宇宙也许不那么丑陋，时刻也许不那么沉重。这种承诺并不因为后来危险而成为虚假。玛雅确实改变了叙述者的生命。她的出现确实给予宁静。她的目光确实揭示。她的触摸确实把灵魂提升到未知的领域。美之所以有力，是因为它真的给予某些东西。它不只是诱饵。

可是，它给予之物不能被拥有，否则就会被毁。

美的承诺是面向未来的、不确定的、关系性的。它依赖于仍未揭示之物。人爱的是尚未被完全占有的东西。叙述者无法承受这种结构。她要把承诺变成保证，把关系变成物，把未来变成化石。权力就在这里进入：不是作为美的中断，而是作为试图用强力固定美之承诺的动作。

权力，是面对美的不确定性时的急躁。

它不能等着看爱人在自由中会显示什么。它不能忍受承诺可能改变、失败、撤回、令人失望，或提出别的要求。它要美丽之人现在就属于它，永远属于它，并且以一种不会修改相遇条件的形式属于它。君主通过王朝占有来固定美。收藏家通过取得来固定美。考古学家通过提取和分类来固定美。叙述者通过雕塑般的暴力和化石般的记忆来固定美。每一种固定都杀死某物。

它不一定每次都字面上杀死身体。但它杀死开放性。它杀死启示的未来。它杀死爱人超出被分

配角色的能力。它杀死让美保持活着的不确定性。被占有的美也许仍然美丽，但那种美已经改变。它不再承诺未知的幸福；它确认所有权。它更像战利品，而不是风。

菊花蛇在起源处展示了这种改变。花开了，但蛇受了伤。美丽结果与制造它的伤害不可分离。问题是，我们能不能欣赏花而不感谢剑。叙述者不能。或者说，她仍然被一个世界迷住，在那个世界里，利剑会收到感谢。小说比叙述者更明智，让读者看见这种感激的淫秽。

因此，本章必须保持道德警觉，却不能变成控诉书。叙述者卷入权力，但她也被美所伤。她不是君主。她是被蟑螂追逐的人，是没有居所的人，是被玛雅的目光肢解的人，是被赞美弄得羞愧的人。她的暴力不是一个已经稳固的主权者的暴力。它是一个主体只有在拿取的动作中才成为

主权者的暴力。这并不让暴力少一分真实。它只是使暴力更悲剧、更困难、更人性。

受压迫者也可以继承压迫者的语法。

瘦小者也可以挥动权杖。

曾经被看成石头的人，也可以把另一个人变成化石。

这就是美的政治身体。这里的政治不是党派、法律或口号，而是权力如何穿过身体分配：谁被看见，谁被拿取，谁被命名为高贵，谁被封口沉默，谁被挖掘，谁有权留下圣物，谁被迫说感谢。美，是这种分配变得可欲的方式之一。它教手伸出去。它给命令以芬芳。它给暴力以花。

可是，小说的美也揭露了这一过程。它并不只是参与其中。它的语言太会自我指控，太充满发怵、残忍、邪念、掠夺。散文诱惑读者，同时控诉自己的诱惑。它让我们感到，为什么玛雅的优雅可以显得像拯救，为什么那只脖子可以令人万

念俱灰，为什么鱼化石会成为存活的必要物。然后，它迫使我们看见菊花之下的权杖。

这种双重运动，是本书的纪律。没有政治的敬畏，会把玛雅变成纯粹圣像，把叙述者变成单纯失败的神秘主义者。没有敬畏的政治，则会把玛雅压扁成寓言，把叙述者压扁成单纯施害者。小说要求两者同时存在：在美面前颤栗，同时冷静认出美可能在骨骼中携带占有史。我们必须感受承诺，也必须审视想要固定承诺的手。

菊花蛇，就是这两项任务相遇的地方。它美得足以吸引我们，受伤得足以控诉我们。它神话得足以抵抗简单解释，政治得足以阻止无辜。它盘绕权杖，随后消失，使命令暴露出来。它教我们，美可以从伤害中开放，而感激的幻想，是权力最精致的面具之一。

本章结尾，我们应当回到桥上。叙述者孤零零地站在那里。城市的名字未知。迷雾升起又落

下。脖子已经消失。脚步声继续。“菊花蛇”不见了。只剩下光秃秃的权杖。这是在玛雅于酒吧中重新出现之前、在人形重新进入欲望并使一切复杂化之前的瞬间。有那么一刻，小说给出了没有诱惑的结构。美缺席，权力直立。

叙述者发怵。

她带着怀疑、绝望和无声的脚步声离开那座城市。她还不知道将要发生什么。但我们，从鱼化石回读，已经看见最后的物正在形成。一旦美退去而权力被瞥见，欲望就会更绝望地寻求美的返回。当玛雅再次出现，靠窗口坐着，仿佛早已等待多时，她就不再是无辜的爱人。她已经被蛇、权杖、贵族骨骼、君主、考古学家和消失的花所笼罩。

她的脖子仍将无与伦比。

这正是危险所在。

因为美的承诺并未被对权力的认识取消。它只是变得更加危险。叙述者如今生活在一个美再也不能假装处于历史之外的世界里，却仍然向它走去。小说已经让她看见光秃秃的权杖，但她仍会伸手去抓那朵花。她已经想象君主的掠夺，但仍会成为掠夺者。她已经想象考古学家对骨骼的饥饿，但仍会挖掘。她已经见过受伤的蛇感谢伤害者的梦，却仍会相信，或需要相信，玛雅的同意与静止。

美只是一种幸福的承诺。在这篇小说里，这个承诺真实到足以毁掉一生。它真实到足以让宇宙在一瞬间不那么丑陋。它真实到足以让占有看起来像拯救。而当占有取代关系，菊花便再次从伤口中开放：明亮、修养、致命，向利剑献上不可能的感谢。

第六章

虚己中断

神秘 surrender、触摸与叙述者反复的逃离

这篇小说几乎成为一次皈依。

几乎——这个词必须留在那里，悬着，不肯完成。几乎，是本章的气候。几乎臣服。几乎转化。几乎被掏空。几乎返回。几乎自由。叙述者靠近，又撤退；僵硬，又遗憾；溶解，又逃跑；请求杀死，又把杀戮称作相互；接受爱，却无法相信这份爱是在对自己说。通向自我空出的运动是真的。中断也是真的。小说拒绝的是从一个走向另一个的平滑通道：那种安慰性的弧线——恐惧变成谦卑，谦卑变成自我的死亡，自我的死亡又变成新生。

友友没有给我们这种顺滑的复活。

她给我们的是河边的两把椅子。

它们惨白地耸立在阳光下，醒目耀眼；质地既不像木头，也不像塑料，而是某种模棱两可的材料，似乎比叙述者更早地知道她当下的处境。椅子并不是通常意义上的家具。它们是仪式装置。它们仿佛从天而降。它们在光天化日之下等待，仿佛为了某种契机。它们天衣无缝地暴露在那里，而这种完美暴露本身就令人不安。没有什么被隐藏；因此一切都变得怪异。河水不急不慢地流过，衬托着它们彼此孤独的影子。

两把椅子。两个身体。两种孤独。一条河。

这个场景带着一种入会仪式的严厉。玛雅说：“来，让我们坐下。”叙述者一言不发地服从。这个命令既温柔又果断，也就是说，它属于玛雅权威那种奇异的语法：她并不像权力通常那样强迫，而是安排世界，使服从显得像现实已经取得的形状。叙述者坐在玛雅左边那把椅子上，靠近河床的位置。位置很重要，因为接下来发生的一

切，都将穿过水、倒影、凝视和身体的溶解。叙述者不只是坐下了。她在一套旨在瓦解自我的装置中就位。

接下来发生的，还不是最终暴力。它是暴力之前的精神危机，是叙述者无法穿越的一条通道的开启。

在水中，玛雅的身影如响尾蛇般舞动，阴冷而透明，随着水纹不断变换姿势，妖艳而形状怪异。岸上的玛雅则相反：冰冷如霜，镇静地坐在苍白的安乐椅上，目视前方，宁静得像一尊古希腊大理石雕像。在这两个玛雅之间——水中的蛇与岸上的雕像之间——叙述者自己的形象浮现出来。可是，她并不是直接看见自己。她是在玛雅的眼睛里看见水中的自己。视觉先经过爱人，才返回自我。自我并没有被找回；它被中介、被扭曲、被他人的凝视重新交还。

她看见自己是一本被遗弃的旧书。

这不是一个小隐喻。一本被遗弃的旧书并不只是破损。它是被写成而无人阅读。它含有某些东西，却无人走近。它有页码，有历史，有装订，也许有旁注，也许有秘密；可是它被弃置在那里，晦涩难懂。叙述者的自我形象还不是空无。它是不可读。她不是一无所有；她是某种无人知道如何阅读的东西。而玛雅的目光通过让这种不可读变得可见，开启了不可承受的认知劳动。

身体随后出现。她的四肢在水中变形、扭曲，干枯地挣扎。玛雅的镜子具有欺骗性，光洁、明亮。叙述者狠狠往里一缩，自卑而没有信心。她想蜷缩在一个不被人发现的角落。她萎缩在自己里面，自残自化。玛雅的目光肢解她。她四分五裂地破碎。一条腿顺水而下。剩下的是鲜嫩的水草和芦苇。河面依然那么安静，似乎什么也没有发生。

在任何手脚解玛雅之前，玛雅的目光已经肢解了叙述者。

这并不使后来的暴力变得互惠或正当。它并不意味着玛雅“先开始”。它意味着，小说最终行为被一种更早的精神与心理碎裂经验所准备。叙述者知道，在他者的临在之下被破碎是什么样。她已经被缩减为碎片、芦苇、漂走的肢体、旧书、安静水面。自我丧失的恐惧对她而言并不是观念。它已经发生在视觉的身体里。

虚己从这里开始，不是作为教义，而是作为被感到的缩小。

谈论 kenosis，便是在谈论自我空出、自我倒空，但这个词不能变得太干净。在基督教语言中，它指向在爱中承担的自我倒空：从高处下降为仆人的形态，放弃地位，不把自身形式抓握为特权。然而，在友友的小说中，并没有一个纯粹的神圣主体为了他者而自由选择降卑。这里有的

是一个叙述者，她的自我被欲望、依赖、羞愧、凝视、触摸和恐惧一点点剥去。她的虚己并不是单纯的谦卑。它是被剥夺。她不是平静地把自己倾倒出去。她是在渗漏、颤抖、服从、溶解、碎裂、跟随。

然而，把它只称为崩溃，也同样虚假。小说的精神力量正来自这种不纯。叙述者的瓦解并不具有通常宗教意义上的高贵，但也不只是病理。玛雅的出现打开了日常生活无法打开的可能性。玛雅之前的生活是一口陷井。灵魂没有居所。蟑螂追赶她，把她当作美味品尝。日子蚕食她。玛雅的出现给予宁静。因此，与玛雅的相遇并不只是心理崩塌；它是另一种秩序的到来。叙述者被掏空，因为某物靠得太近了，某个她既无法掌握也无法否认的东西靠得太近。

如果借用一种东西方宗教性的“无”的词汇，可以说，叙述者最先站在“虚无”的场域，而不是“空

性”的场域。虚无是作为缺失、恐惧、无家可归而被感到的深渊；它是意义撤退后，世界露出无底之处。更深的佛教意义上的空性，则并非这种死寂的深渊。它不是单纯的空洞。它是事物从固定自我占有的幻觉中被释放出来，并在关系中如其所是地显现的开放性。色即是空，空即是色。世界并没有消失。世界变得不可抓握，因此更加充分地显现。

叙述者从未抵达第二个场域。她抵达的是虚无的恐惧，是身份被撕裂，是漂浮状态中无法捕捉自身。她抵达了一个阈限：自我也许可以停止把自身作为物来抓握。可是，她无法相信这之后还有生命。对她而言，倒空并没有打开慈悲的回应或在万物中自由移动。它像是消灭。它像是被抹去、被肢解、不可读，被留下成静水中的芦苇，而水面假装什么都没有发生。自我无法相信，在自身 surrender 的另一边仍然有生命。

这就是玛雅的温柔为何如此危险。

“遥，你知道你有多么好吗？”

这句话本应很简单。它是赞美，亲密而清楚。可是叙述者羞愧地低下头。她不明白玛雅在对谁说话。她不相信会有人这样赞美她。这个句子没有使她喜悦。它撞在一个无法接受的自我墙壁上。对一个围绕不配得感组织自身存在的人来说，赞美可能比审判更可怕。审判确认结构。赞美威胁结构的改变。

“遥”是远的名字。远方之人。保持距离之人。无法抵达的人，也许甚至无法抵达自己。玛雅说出这个名字，仿佛正在穿过那段距离；可是叙述者不能接受这种穿越。被赞美，意味着允许玛雅的视角进入，并重新安排叙述者与自身的关系。它意味着不仅被看见，而且被看成是好的。这太多了。叙述者可以忍受自己是石头、旧书、漂流

碎片。她不能忍受被爱进一种自己没有授权的状态。

这种无法接受爱，是最终暴力的隐藏引擎之一。叙述者后来试图占有玛雅，因为她无法接受玛雅。接受要求暴露在给予者的自由之下。给予者可以撤回、改变、误解、拒绝，或以一个人无法控制的方式再次给予。接受赞美，就是生活在这样一种风险中：赞美来自另一个活的主体。占有一个物则安全得多。物不需要被相信。它不需要回答。即使一个人无法接受爱，她也可以保存物。

在河边，玛雅的赞美打开门。触摸跨过阈限。

叙述者感觉有一只手轻轻抚摸她的脖颈。她屏住呼吸。她不知道将要发生什么。玛雅感觉到她身体的僵直，并没有退缩。她进一步把手试探过来。她修长的手指在叙述者两腿之间滑动。一阵电流穿越她。灵魂逾越到另一个高度，上升到未

知的领域。身体在空中骤然抖动了一下。玛雅没有再作进一步试探。她的手停止在空气里，像云一样飘走了。

没有任何场景比这一幕更细致地呈现被触摸和被转化之间的差异。触摸显然是情色的。但它不只是情色。它把身体打开为高度。灵魂向上跳跃。叙述者的身体在空中。触摸成为垂直的，而不仅是亲密的。它提升。它使人离地。它提供通向未知领域的通道。身体，这个已经取代语言成为言说之处的身体，在这里成为可能的虚己之地。不是通过教义，不是通过祈祷，不是通过严格冥想，而是通过落在脖颈与两腿之间的一只手。神圣不纯地到来，经由皮肤、电流和因恐惧而屏住的呼吸。

这种不纯不是小说的缺陷。它是小说的真理。

在这篇叙事中，自我倒空从未安全地脱离欲望。叙述者并不是在寺院或教堂中清空自身。她

是在玛雅的眼睛、玛雅的手、羞愧、美、赞美和性恐惧的压力下被掏空。通向绝对的道路从一开始就是身体性的。任何把这一切净化为单纯灵性的阅读，都会背叛场景。任何把它缩减为单纯性的阅读，也会错过灵魂跳跃的高度。身体成为东西方、eros 与空、触摸与超越的交叉点。

玛雅的手之所以关键，是因为它停了。

停止保留了触摸与侵犯之间的差异。玛雅感觉到叙述者身体的僵直。她试探，前进，随后没有继续。她的手停在空气里，然后像云一样飘走。不管玛雅多么令人不安，多么神秘，多么卷入叙述者的幻想，这个动作都重要。它仍然是回应性的。它登记了另一个身体。它在阈限变成占有之前退开。叙述者后来感到遗憾，但这种遗憾并不能抹去撤回的伦理细腻。

这也许是小说里最后一个触摸仍然属于关系而非技术的地方。

玛雅的触摸无言地询问。叙述者的身体以矛盾作答。电流说是；僵硬说不；屏息说怕；后来的遗憾又迟到地说是。身体并不简单。它同时包含几种时间。欲望到来，恐惧阻断，遗憾跟随。叙述者无法把自己聚合成一个回答。正是这种复数性使场景保持活着。活的身体不是关于同意或拒绝的教义。它是一个颤动符号的场，而伦理的触摸必须慢到足以听见它们。

玛雅听见了某物，于是撤回。

后来叙述者不会这样。

这种对照令人震惊。最终场景中，玛雅不动。她等待判决。叙述者的手指继续。它们塑造、抚摸、切割、沿骨而行、发现鱼化石。手不再像云一样停在空气中。它成为手术刀，成为技术。可是在河边，在天台之前，另一种情色—精神关系的可能性仍然闪烁。触摸本可以成为相互转化，而不是雕塑般的占有。叙述者本可以让自身的僵

直被理解为需要耐心的真理，而不是失败。玛雅本可以继续是他者，而不是物。手本可以在另一种语法中再次返回。

留下来的却是遗憾。

“我感到莫大的遗憾！”

句子赤裸，因而巨大。遗憾发生在身体拒绝之后，在玛雅撤回之后，在未知领域关闭之后。这是一次开口被错过的感觉。叙述者并没有正面说不；她也没有说是。身体僵硬；玛雅停下；灵魂跳跃之后，不知道如何留在高度之中。遗憾就是一个人知道，自己被保护，免于进入自己渴望之物。它同时也是知道：这种保护也许使她免于毁灭。

这种暧昧必须保持完整。叙述者的僵硬不只是怯懦。它也是生存。那个触摸太多了。目光已经肢解她。赞美已经使她羞愧。若让触摸继续，也许意味着交出最后一条使她认得自己的边界。“逃

跑主义”不是单纯的软弱。它是一个被溶解威胁的自我保存自身轮廓的策略。

可是，被保存的轮廓不是转化。

叙述者通过撤离那个本可能改变她的过程而存活。她通过不完全交出自己而保存自己。然而，她保存下来的，正是那个无法接受爱的自我。自我存活，但存活变成监狱。她后来会寻找另一条出路：不是 surrender 自身，而是毁灭召唤她 surrender 的人。这就是为什么最终暴力可以被理解为失败的虚己向外翻转。叙述者无法让自己被清空，于是她清空玛雅的生命。

东西方宗教对话可以加深这一点，却不应支配它。在基督教的虚己中，自我倒空是爱的下降运动：权力放弃特权，取了仆人的形态。在佛教的空性中，自我从独立实体的幻觉中被释放；世界并不被放弃，而是在不紧握的状态中被看见。两种传统最深处都要求自我停止把自己作为所有物

来抓住。可是，友友的叙述者无法抵达服务或自由。她把自我的松动体验为恐惧，随后用更猛烈的抓握来回答恐惧。

她的倒空之所以不完整，是因为它仍以恐惧倒空的自我为中心。她想 surrender，又想继续主宰 surrender。她想让玛雅带她越过自身，但不超过一个她还能原样返回的点。她想要未知领域，但不要那个领域要求的身份丧失。她想被触摸，却僵硬。玛雅的手撤回后，她又想它回来，但在它发生时，她无法栖居于那一刻。她想被赞美，却无法相信赞美是给她的。她想溶解，却从溶解中逃跑。因此，这篇小说并不是关于简单拒绝的故事。它是关于分裂欲望的故事。

叙述者被吸向空，却想让这个空由玛雅来承载。

这是致命错误。空不是爱人的身体，不是一段大理石般的脖子，不是一双眼睛，不是一只手，

也不是鱼化石。它不能被转化为避难所，否则就成为另一种执著对象。玛雅作为“实体又是一场虚无”，诱惑叙述者陷入这种混淆。她似乎体现了通向日常现实之外的开口。她似乎是可见形态中的虚无。她的手如地狱般寒冷；她的静止是大理石；她的目光是深谷；她的身体行云流水；她的名字本身携带幻象的闪光。叙述者体验她时，不是把她当作众人中的一人，而是当作通向日常生活所缺之物的活门。

可是，门不是居所。叙述者想住在玛雅之中。她想让玛雅成为她灵魂所没有的家。可是，如果玛雅真是通向空的门，那么进入就意味着放弃把玛雅作为家来占有的幻想。门并不通向私人房间。它通向关系的不稳定，通向自我和他者都不能被固定的开放性。这太可怕了。因此，叙述者最终把门从墙上扯下来，作为物留下。

河边的两把椅子，是这种不可能居所的第一种建筑。

它们等待着，仿佛等待一场仪式。它们的材质模棱两可，既不像木头也不像塑料。它们像叙述者处境的真实写照。它们站在河边，在光天化日之下，暴露而孤独。叙述者不厌其烦地描写它们，并承认这种描写就是心理暗示。这个承认很重要，因为它显示场景并不只是被观察。它被诱导。椅子在精神上工作。它们暗示玛雅和叙述者之间发生的事情早已被布置，暗示她们的位置由某种两人都无法控制的智慧预先准备。

仪式可以支撑 surrender，也可以困住 surrender。在真正的通道仪式中，入会者离开一种生活形式，穿过不确定性，带着改变返回。分离、阈限、返回。可是叙述者的仪式停在中间。她进入了阈限场景：从天而降的椅子、河、镜子、肢解性的凝视、赞美、触摸、未知领域。她

与通常自我分离。她被放置在悬置状态。但她没有完成通道。没有一个转化后存在者的返回。剩下的是撤回、遗憾、后来的迷恋，以及最终的鱼化石。仪式失败，不是因为没有任何事发生。它失败，因为发生了太多，而自我不能保持足够开放以被重塑。

这就是虚己被中断的意义。

它并不是被外部敌人中断的。它被自我的防御天才中断。叙述者知道如何逃跑。她称之为“逃跑主义”，这个词不应被轻蔑对待。逃跑有时是身体的智慧。猎物靠逃跑活命。被侵入的心灵靠撤退存活。在溶解边缘的自我也许必须退一步。可是，逃跑也可以成为关系的永久结构：既不留下到足以改变，也不彻底离开到获得自由。叙述者逃走，却仍被捆住。她逃过触摸，却逃不过玛雅。她逃过转化，却逃不过迷恋。

所以，河边场景之后不是和平，而是依赖的加深。

玛雅静静地眺望日落方向。黄昏的光把一切照得爱莫能助。场景并不以解决结束，而是淡入一种无能为力的光。叙述者没有选择。玛雅撤回。未知领域关闭。两把惨白的椅子留在身后，仍是那场未完成仪式的家具。河面依旧平静，似乎肢解和欲望都没有发生。世界恢复表面的平静。内部却没有任何东西平静。

后来，叙述者说，和玛雅在一起的日子里，激情、安宁、恐怖、平静、流畅都不足以表达一种复杂的心绪。这个列表至关重要，因为它混合了相反情感，却不设等级。激情和安宁。恐怖和平静。流畅和不能表达。叙述者不是处在某一种心境里；她处在矛盾状态的场中。她像飘在云里，身体既舒展又紧张，患得患失，神情恍惚，似有

似无。她完全不能捕捉自己。她寄生于某种间离空间之中，若影若现，无法表达自己。

这是自我被掏空却没有被解放的语言。她似有似无。她若影若现。她无法捕捉。但空并没有成为开放的自由。它成为间离空间。她寄生在那里，而不是安居在那里。“寄生”这个词本身就是她对自己的严厉。它阻止我们过快地浪漫化精神语言。

死的虚无和活的空性不是一回事。死的虚无是空洞、麻木、疲惫，是自我坍塌成洞。活的空性是开放、回应，是僵硬边界在关系中的释放。叙述者一次次触及前者。她只把后者作为可能性瞥见。玛雅本来可以成为后者的契机，却成为叙述者用来熬过前者的对象。这个区别使最终的书桌场景更清楚。与鱼化石同坐，并不是觉悟到万物皆空的世界。它是围绕一个物的收缩。它是占有的坟场之静。

但是，在章六这里，鱼化石还没有出现。自我仍在移动。这种移动像云，不稳定，悬在恐惧与平静之间。因此，后来天台上的问题在月光中出现：“如果我杀死你，你介意不介意？”这个问题并非凭空而来。它来自多日未完成的虚己之后，来自叙述者已经无法捕捉自己之后，来自玛雅已经成为那个使她若影若现的间离空间之后。杀死玛雅，并不只是消灭爱人。它是停止自我丧失的过程。它是中止那种让叙述者似有似无的气氛。

叙述者请求许可，以便停止被倒空。

玛雅含情脉脉地回答：“这正是我的宿愿。”

这句话是虚己阅读中最令人不安之处，因为它似乎把暴力转化成了相互 surrender。如果玛雅也愿意，那么也许两人正在进入共同的自我倒空。也许玛雅也在倒空自己。也许最终场景不是单纯谋杀，而是牺牲；不是单纯偷窃，而是奉献；不是单纯占有，而是一种可怕的互相性。小说给出

这些可能。它不让我们把玛雅的回答当作无物。她的话在那里。她的语气沉稳而安详。她深情的目光几乎使叙述者放声大哭。

可是，菊花蛇已经让我们对伤害现场提供的感激保持怀疑。

小说的智慧正在于把这两个场景置于关系之中。受伤的蛇感谢利剑。玛雅感谢，或者似乎祝福，杀死她的愿望。这个平行并不证明玛雅的同意是假的，却阻止同意成为简单赦免。叙述者的欲望一直需要爱人的同意。互相愿望的幻想太完美，以至于不能不令人怀疑。“我们彼此尊循了彼此的愿望”也许在叙事的充电世界中是真的，也许同时是叙述者最优雅的面具。

虚己不能被化约为同意。一个自我可以奉献自己，同时仍然被他人的需要吞噬。一个爱人可以说话，同时仍被接收这话语的幻想结构覆盖。一个牺牲可以是相互的，同时仍然是伦理灾难。问

题不只是玛雅是否说是。问题是何种关系使这个“是”成为可能，以及叙述者是否还能在玛雅那里听见除满足自身中断转化之外的任何东西。

“走近一点。”玛雅说。

“我怕。”叙述者回答。

“别怕，我就要归属你。”

一切都转在“归属”这个词上。一个完成的虚己不会以作为占有的归属结束。它会以开放结束，以放弃所有权结束，以自我从固定的冲动中被释放结束。可是，玛雅的安慰采用的，正是叙述者从桥上开始的欲望语法：脖子只属于我。我就要归属你。同一种占有结构返回，如今由玛雅自己说出。这就是这句话既温柔又灾难的原因。它用所有权安慰恐惧。

恐惧本应继续作为警告。

却成为占有之前的阈限。

“我怕”也许是叙述者在最终运动中说出的最诚实的一句话。恐惧是身体记得心灵想要审美化的东西。恐惧记得河边、僵硬、像云一样飘走的手、脖子的禁地、每当手走到边缘时身体里哀鸣的声音。恐惧知道有某种不可逆之物正在逼近。可是，玛雅的回答——无论真正属于她，真正被听见，还是由叙述者的需要塑形——并没有说，让我们停一停。它说，别怕，我会归属。早先手的伦理撤回没有被重复。场景继续向前。

这就是触摸作为邀请与触摸作为中止之间的转折点。在河边，玛雅的手进入叙述者的阈限，当身体僵硬时停止。在天台，叙述者的手抵达玛雅的脖颈，却继续，尽管颤抖，尽管像被咬住一样，尽管残忍已被承认。两次触摸彼此映照，又彼此反转。玛雅的触摸打开未知领域，并在侵犯之前撤回。叙述者的触摸打开玛雅的身体，走向

鱼化石。一次触摸允许中断；另一次变成了对中断的拒绝。

这就是为什么章六必须在章七完整分析雕塑行为之前停下，同时又指向它。虚己的中断不仅发生在最终切割中，也发生在触摸本身的转化中。触摸本可以成为共同倒空的媒介，却变成了掌握他者空性的媒介。叙述者不再能忍受自己是被打开的人。她成为打开者。她不再能忍受被凝视肢解。她肢解。她不再能忍受在玛雅的间离空间中若影若现。她让玛雅消失。

但是，自我倒空的欲望并没有消失。它改变了形状。最终暴力并不是虚己的单纯反面。它是被翻转过来的虚己。叙述者想通过毁灭来完成自己，因为她无法通过 surrender 来完成自己。“我必须毁掉它，否则，我将无法完成我自己。”这句话以心理语言说出了神学失败。完成本应要求放弃占有性的自我。相反，完成被寻找于消灭那个

威胁占有性自我的他者。自我没有倒空自身。它倒空了世界。

这是小说最严厉的逆转。

叙述者没有成为无。她使玛雅成为被无化的生命对象。她没有穿越空进入自由。她把活的空转化为化石。她没有放弃抓握。她以精美技艺抓握。她没有进入色与空互即的场域。她生产了一个被抽去了凝视的形式，而那凝视曾使它不可占有。

因此，最终的安宁不能被信任为精神和平。有一种平静来自 surrender。还有一种平静来自麻醉。有开放的平静，也有关机的平静。有手放下后的平静，也有手终于抓住一个再也不能动的物之后的平静。鱼化石的安祥充其量属于一种暧昧的平静。它也许让叙述者活下去。它也许给本会成为不可承受之风的東西一种结构。但它不是一

个穿越空并返回世界的人所拥有的自由平静。它是石头的平静。

西谷启治式的东西方洞见，在这里只能作为气氛进入：虚无不能通过用物来填满而被克服；也不能通过把自我冻结在空洞中而被完成。虚无必须被穿越，直到空性成为万物的如是，直到世界返回，不是作为占有，而是作为开放临在。叙述者无法穿越。她带回的不是世界，而是一个物。她回到的不是山河大地，而是书桌。风没有成为开阔。它成为证物。

小说没有给我们开悟。它给我们一个中断的仪式。仪式从椅子开始。它在镜子中加强。它抵达脖颈与性。它打开未知领域。它被僵硬、撤回、遗憾中断。它在月光下恢复。但当它恢复时，语法已经改变。恐惧由占有来回答。触摸变成技术。未知领域被已知的要求替换：我必须完成我自己。本来可能把叙述者从抓握中清空的转化，

被一种总体性的抓握中止，而这种抓握变成了艺术。

然而，我们也不能从虚假的安全位置谴责叙述者。自我倒空是可怕的。自我不是一件可以轻松脱下的衣服。它是人知道痛苦从哪里开始到哪里结束、欲望属于哪里、记忆聚集在哪里、名字附着在哪里的结构。被爱或虚空告知这个结构并非最终，只有在首先令人恐怖之后，才可能成为解放。叙述者的逃离因此深深具有人性。问题不在于她害怕溶解。问题在于，她用毁灭召唤她超越自身的人，来回答恐惧。

恐惧可以变成谦卑。恐惧可以说：我还不能继续。恐惧可以请求爱人等待。恐惧可以成为祈祷、练习或言说的开始。但恐惧也可以变成权利感。它可以说：因为你让我害怕毁灭，所以我必须控制你。因为你的美威胁我的生命，所以我必须中止你的生命。因为我不能承受你创造的开

放，所以我必须把你变成可以承受的东西。叙述者的恐惧走向了第二条路。

不过，第一条路曾闪烁过。它在屏住的呼吸中闪烁。它在身体僵硬而玛雅撤回时闪烁。它在莫大的遗憾中闪烁，因为遗憾证明叙述者知道某种东西失去了。它在赞美面前的羞愧中闪烁。它在玛雅深情目光几乎使她放声大哭时闪烁。它甚至在那个问题本身——“如果我杀死你，你介意不介意？”——中闪烁，因为即使在暴力边缘，叙述者仍寻求一个回答，无论这个回答多么受污染。这些闪烁重要，因为它们防止小说变成纯粹的掠夺。叙述者的暴力来自失败的关系，而不是关系的缺席。

这就是为什么本章必须保持精神上的充电。没有这种电荷，最终行为就只是罪行。电荷过多，罪行又会变成牺牲，溶入美中。正确的温度悬在两者之间。叙述者被吸向一个真实的转化阈限。

这个阈限是情色的、神秘的、可怕的、伦理上不稳定的。她退缩。她的退缩可以理解。她的解决方式是灾难性的。

“虚己”这个词因此必须像写在水上一样被使用。它命名一种结构，而不是把一整套教义强加给小说。它帮助我们看见叙述者渐进的倒空：语言失败；日常生活变得不真实；玛雅支配；自我看见自己是石头和旧书；身份被碎裂；赞美无法被接受；触摸提升灵魂；叙述者越来越多地把自己交出去；她不知道自己是谁；她漂浮，若影若现。但这个词不能圣化它触及的一切。这不是纯粹虚己。它是破碎的虚己、非自愿的虚己、情色的虚己、恐惧的虚己，混合着占有和退缩的虚己。

东西方对话也必须同样被削弱其自信。基督教虚己与佛教空性并不是同一件事穿着不同衣服。前者携带爱下降为服务的戏剧；后者携带一切法

无固定自性的洞见和缘起的语法。一个常以人格和礼物的语法思考；另一个以不执著和缘起的语法思考。然而，它们在小说中于一个伤口处相遇：自我不能通过紧紧围绕自身来得救。它必须以某种方式释放。可是，如果释放感觉像死亡呢？如果召唤释放的人，也正是被欲望为占有对象的人呢？如果虚空戴着爱人的面孔呢？

友友的小说就生活在这个问题里。

玛雅既是实体又是一场虚无。她不是抽象原则。她的手是冷的；她的嘴唇是性感的；她的脖子是大理石；她的目光深不可测；她的身体后来行云流水。小说中的虚无不是空洞空间。它有身体，美丽，危险。它抚摸叙述者的脖颈。它在她两腿之间滑动。它赞美她。它叫她走近。它说自己将要归属。这种有身体的虚无混淆了每一种传统。它对虔敬来说太情色，对心理学来说太神圣，对浪漫来说太暴力，对教义来说太暧昧。

叙述者的危机在于，她无法判断玛雅是在掏空她以毁灭她，还是为了释放她。读者也无法完全判断。这种不确定不是解释失败。它是小说要求我们经历的经验。玛雅的空掏也许是恩典。也许是侵入。也许是投射。也许是欲望自身的深渊戴上了爱人的特征。也许全都是。叙述者把这种倒空同时体验为拯救与威胁。玛雅给予宁静，也给予肢解。触摸给予电流，也给予僵硬。赞美给予温柔，也给予羞愧。未知领域打开，又关闭。没有任何一种宗教语言能够掌握这个场景，因为场景本身就是混合的。

混合正是真理。

在实际生命中，转化很少纯粹地到来。它通过我们欲望又恐惧的人到来，通过让我们不安的身体到来，通过我们不能接受的赞美到来，通过暴露渴望与恐慌的触摸到来，通过我们误认为启示的丧失和我们体验为袭击的启示到来。叙述者的

虚己是不纯的，因为任何虚己，一旦由恐惧的人而不是教义图表来承担，都是不纯的。问题并不是不纯是否取消精神事件。问题是主体能否让不纯变成谦卑，而不是统治。

叙述者不能。她反复逃离就是证明。她在桥上被恐惧刺穿脊梁骨时逃。她在河边、在杀戮幻想与溶解的凝视之后逃。她在赞美面前低头羞愧，是一种内在逃离。她在触摸面前以僵硬逃。后来，当向外逃已不够，她逃入暴力。暴力成为最后的逃跑，因为它看起来不像逃跑，而像完成。杀死玛雅，就是永远和玛雅在一起，却不再暴露于玛雅活的召唤之下。它是伪装成合一的逃避。

这是“逃跑主义”最可怕的形式。

普通逃跑把他者留在身后。暴力的逃跑则通过毁灭他者作为他者的条件而保留他者。叙述者并不是简单地从玛雅身边跑开。她从玛雅的活性中逃入玛雅的化石痕迹。她逃离凝视，保存一个不

能凝视的物。她逃离触摸的暧昧，生产形式。她逃离空，制造一个东西。她逃离关系，保存关系的证物。

鱼化石，是学会坐着不动的逃跑。

但在那种静止之前，有颤栗。章六必须停留在颤栗中，因为颤栗是身体智慧最后的征兆。当玛雅触摸叙述者时，身体僵硬。当叙述者后来触摸玛雅的脖颈时，全身颤栗，仿佛被什么咬住。这些身体中断都是警告。它们不是论证，而是语言之前的真理冲击。身体知道一道阈限正在被跨越。它比叙述者的审美智能更早知道，而审美智能会把跨越转化为艺术。它比叙述者的宿命论更早知道，而宿命论会说“命运就这样决定了我的存在”。它比手成为熟练工具更早知道。

身体说：停下。

玛雅曾经停下。

叙述者没有。

这种不对称应当缠绕所有后来对最终场景的阅读。无论玛雅在月光下说了什么，无论叙述者声称怎样的互相性，小说已经呈现了一种更早的、回应性的触摸模型。手可以停下。云可以飘走。未知领域可以关闭，而不被强迫。遗憾会留下，但遗憾不是最糟糕的事。最糟糕的是一种触摸，它拒绝停止，因为它已经把他者转化为命运。

叙述者最终说“我义无反顾”，这是反虚己的句子。

真正的倒空也许要求从占有中回头，从自我完成自身的要求中回头，从手的新技艺中回头。叙述者没有。她把不回头理解为命运，也许理解为勇气，也许理解为服从自己存在的最深逻辑。可是，不回头也可以是对恩典的固执拒绝。它可以是拒绝让中断发生中断。它可以是权杖的直线替代河流的水流。

河流曾提供另一种模型。它不急不慢地流着。它移动。它反映而不保存。它扭曲又放开。叙述者的一条腿可以顺水而下，水面依旧平静。水在小说中并不无辜；它可以淹没、欺骗、碎裂。但它也拒绝占有。它接纳形象，然后让它们走。叙述者不能向水学习。她反而向大理石、权杖、手术刀、鱼化石学习。她从流动的自我丧失走向坚硬的保存。

虚己本来要求与水同在。不是永远沉溺其中。不是成为死的意义上的无。而是学习自我性可以流动而不被消灭，倒影可以扭曲而不毁灭，爱人可以在波纹中出现却仍然不可捕捉。叙述者只把水体验为肢解和威胁。她不能相信，河面的平静也许不仅仅是漠然。她不能相信，顺流而下之物并非只是失去。

因此她选择石头。

石头不会流动。石头可以被雕刻。化石是水的生命被矿物记忆替代之后的结果。鱼曾是水流中的生物，后来成为轮廓。这就是为什么最终的鱼化石是对河边未完成仪式的回应。河提供可变的倒影；化石提供固定的痕迹。河把叙述者显示为碎片和不可读；鱼化石给她一个可以永远阅读的对象。河让一条腿漂走；化石把整个生物留在石头中。河属于虚己；化石属于被中断的虚己。

中断也发生在语言层面。叙述者说自己无法表达。激情、安宁、恐怖、平静、流畅都不够。语言正是在自我无法抓住自身的时刻失败。可是，小说以非凡精确写出这种失败。自我不能言说倒空，文本却把倒空表演为一系列图像：飘在云里，身体既舒展又紧张，患得患失，似有似无，寄生于间离空间，若影若现。语言并没有征服经验。它给失败以形式。

这本来是叙述者无法完全信任的另一条路：让形式保持为形式，而不是占有。写作可以保存空，而不杀死打开空的人。也许。或者写作永远也是另一块化石。最后一章会回到这一点。此刻，我们只能注意到：文本自身做到了叙述者在生活中做不到的事——它让矛盾保持运动。它不把激情解决为安宁，不把恐怖解决为平静。它让它们共存。散文能够承受一种悬置状态，而叙述者的身体不能。

散文比行动更接近虚己。

它把自己的概念倒空出确定性。它允许玛雅继续既是实体又是虚无。它允许同意与幻想继续纠缠。它让叙述者既是受害者又是施害者，既是神秘主义者又是窃贼。它放弃了最终澄清的权力。在这个意义上，小说的形式执行了一种伦理性的自我倒空，而叙述者没有。书写放弃了足够的掌

控，以保存暧昧。事件中的叙述者则没有放弃。她掌控。

因此，批评必须模仿散文，而不是模仿行动。负责任地在这里阅读虚己，并不是把小说抓来证明某个神学方案。那样会重复叙述者的化石化倾向。负责任的阅读，是让小说在我们靠近它时倒空我们的范畴。基督教虚己必须被倒空掉凯旋式的确定性。佛教空性必须被倒空掉廉价安慰。精神分析语言必须被倒空掉诊断的骄傲。审美语言必须被倒空掉通过美救赎暴力的愿望。小说要求每一种词汇靠近、颤抖，并在成为手术刀之前停下。

玛雅的手停下了。

让解释向那只手学习。

本章的道德想象取决于这种停止。停止不是放弃思考。停止是让他者的不透明中断掌控的运动。它是在文本身体的僵硬处感到僵硬，而不强

行通行。叙述者的悲剧在于她无法持续这种中断。玛雅撤回后的遗憾，成为后来拒绝停止的燃料。她记住的不是云一般的手的伦理慈悲，而是未知领域的丧失。她想重新打开通道，并保证它不再撤回。

所以，最终场景像是河边场景的返回与变形。玛雅说：“走近一点。”她曾说：“来，让我们坐下。”曾经有两把椅子。现在有高高悬空的天台。曾经有河水；现在有月光。曾经是玛雅触摸叙述者；现在是叙述者触摸玛雅。曾经身体僵硬，手撤回；现在玛雅不动，手继续。曾经灵魂跳跃，通道关闭；现在身体被打开，鱼化石被发现。最终场景是没有撤回之保护的河边仪式重演。

悬空的天台取代了河边。河边低，靠近水，水平，反光。天台高，悬置，暴露于月光，更接近空气和石头。标题中的悬置成为建筑。最终行为发生在世界之上，仿佛普通地面已经被抛在身

后。虚己本应是下降——降低、服务、谦卑、返回受苦的世界。相反，场景升入冷的高度。叙述者没有下降。她上升到审美暴力中。这种倒置很重要。运动不是向下进入服务，而是向上进入牺牲奇观。

月光取代了黄昏。河边的黄昏是爱莫能助的。天台的月光则不留情面。它不安慰；它暴露、漂白、使之大理石化。它为身体成为艺术作准备。阳光使椅子醒目；黄昏使一切无能为力；月光使玛雅具有雕塑性。每一种光都有一种神学。阳光布置仪式；黄昏哀悼中断；月光通过使肉身显得已经半成石头，为最终的逮捕赋权。

叙述者借着寒光提出杀戮的问题。

借来的光。借来的勇气。借来的权威。这个问题不是在日光的共同世界中产生的。它在一种既不属于叙述者也不属于玛雅的光下产生：一种寒冷的反光，死后的太阳，有光而无热。月光非常

适合被中断的虚己，因为它给予照明而不给予生命。它显现，同时冷却。它使爱人发光，并同时成为大理石。

小说知道自己需要什么样的光。

但章六仍停留在触摸尚未完全月光化之前。它停留在触摸本可以倒空自我而不要求死亡的可能性那里。它停留在云一样的撤回那里。它停留在遗憾那里。遗憾之所以痛苦，是因为它保存了没有被走的路。如果叙述者毫无遗憾，后来的暴力会简单得多。遗憾证明，她无论多么朦胧，也认出了那个被中断的通道的价值。她想要她害怕的东西。她哀悼停止，后来则拒绝停止。

暴力就是从这种哀悼中生长出来的。

在这篇小说中，一个完成的虚己会是什么样？这个问题几乎不可能回答，也许应保持无答案。它也许看起来像叙述者允许玛雅赞美进入而不以羞愧阻挡。它也许看起来像触摸之后的言说，

无论多么笨拙：我想要它，我怕它，我不知道如何停留。它也许看起来像玛雅再一次触摸，又再一次停止，每一次都让身体学习信任。它也许看起来像叙述者发现 surrender 并不要求占有。它也许看起来像让玛雅离开。它也许看起来像没有鱼化石。

或者，它也许比任何伦理想象所能提供的都更奇异。小说没有给我们看。它只给我们失败。这种缺席很重要。我们不能用自己的治疗性结局来替代小说的黑暗。叙述者的世界并不打开为温柔的相互照料。它走向天台、手术刀、鱼化石。我们最多只能通过残留的图像来阅读失败的可能性：椅子、水、赞美、手、云、遗憾、日落。这些是被中断的道路的碎片。

椅子是暴露之座。水是溶解之镜。“遥”这个名字是离自身的距离。赞美是不可能的礼物。手是身体转化的阈限。云是伦理撤回。遗憾是对未走

通道的哀悼。日落是无能为力。它们共同构成了“几乎”的礼拜仪式。

几乎并非无物。叙述者的失败之所以重要，是因为可能性曾经真实。玛雅确实触摸并撤回。灵魂确实跳跃。未知领域确实打开。叙述者确实几乎在玛雅的深情目光下放声大哭。这些瞬间防止最终灾难成为简单意义上的不可避免。后来叙述者会调用命运，但文本保存了那些另一条路曾经颤动的中断。它给我们足够的可能，使现实成为悲剧。

悲剧并不只是坏结局。它是一个被“某种别的东西几乎发生了”这一知识缠绕的结局。

这就是为什么章六是全书的枢纽。章一到章五追踪了鱼化石、语言、脖子、凝视、蛇与权力。章七将阅读最终行为的全部雕塑性与文本危险。而章六站在转化本身的阈限上。它问叙述者是否本可以停留在活的相遇之中，而不把它转化为

物。它的回答是：不能，或者不能足够久。这个回答之所以令人震惊，是因为问题并不抽象。它有身体。它有一只手。它有一个那只手停下的时刻。

小说几乎成为一次皈依。

它最终成为一次逮捕。

逮捕并不是从手指成为手术刀时才开始，而是更早，当一个被邀请进入空的自我无法相信空不是消灭时，它已经开始。它开始于赞美变成羞愧。开始于未知领域打开而身体僵硬。开始于遗憾取代言说。开始于逃跑保护自我免于转化，并因此准备了自我去把玛雅从生命中保存出来。

最终鱼化石已经在那只停止的手中形成。还不是作为物，不是作为鱼，不是作为圣遗物。它作为拒绝的结构形成：我不能被掏空；我不能接受；我不能停留；我不能让你撤回；我不能让开口关闭，除非我能从中留下某物。鱼化石是这些

不可能性的最终答案。它给叙述者从开口中取得某物，并且此物可以被保存而不必继续打开。它是转化在足以转化之前被中止后的残余。

不必让这一切变得虔敬。小说的精神性恰恰因为不纯而充电。它知道神圣可以以情色的颤动到来，虚空可以穿着苍白肌肤，自我倒空可以开始于羞愧而不是谦卑，身体可以比心灵更聪明，触摸可以既是通道又是危险，逃跑可以既是生存又是背叛。它知道宗教语言是必要的，也是不足的，正如普通语言曾经必要又不足。“虚己”命名了伤口，却不治愈它。

伤口保持开放，直到叙述者用石头将其关闭。

可是，石头并不是疗愈。

它只是闭合。

甚至闭合也失败，因为小说继续说话。鱼化石躺在书桌上，但河边仍在。最后的物是安静的，可那只曾经像云一样飘走的手，继续悬在整篇叙

事上方，既是控诉，也是慈悲。它说：曾经有一刻，触摸没有坚持。曾经有一刻，欲望停下。曾经有一刻，未知领域打开又关闭，没有流血。

叙述者没有学会如何生活在那里。

也许我们很少有人学会。

自我害怕自己的倒空，因为它无法想象随后可能出现的生命。它抓住桥、权杖、脖子、鱼化石、名字、伤口、记忆。它害怕没有这些之后只剩陷井。可是小说的可怕智慧在于，抓握可以以另一种形式重建陷井。叙述者逃离蟑螂，只是为了和鱼化石同坐。她逃离无家可归，却用掠夺建造一个家。她逃离溶解，只能让爱人消失。

这不是自由。

这是孤悬的风向内翻转。

章六结尾，我们应当把叙述者留在尚未登上天台的地方，而是在河边之后的余波中，在爱莫能

助的黄昏下，让巨大的遗憾像第二条水流一样穿过身体。玛雅望向日落。手已经撤回。未知领域已经关闭。椅子仍然留在那里，惨白、模棱两可，仍在等待一个未曾完成的契机。河继续流，不急不慢。在叙述者体内，被触摸的愿望和被转化的恐惧已经开始编成一种更黑暗的欲望。

下一次触摸抵达阈限时，它将不会停止。

这就是悲剧。

虚己曾经以风的形式被给予。

叙述者将以鱼化石回答。

第七章

雕塑性献祭与书写之结

从肉身到大理石到化石；从事件到文本
最终场景借来了光。

这个细节很重要。叙述者并不是站在太阳底下，也不是站在那条河暧昧的水旁，也不是站在昏暗的酒吧里，那里红葡萄酒曾散发法国南方阳光的幽香。她站在月光下，而这月光甚至并不完全属于她。她借着那道寒光，提出一个普通光线无法承受的问题：“如果我杀死你，你介意不介意？”

这个问题并不是尖叫。它几乎像仪式一样到来，仿佛整篇小说都在把自己安排向这一句话。章二中失败的语言，在这里以可怕的简洁返回。那个曾经被贬为发声器的口腔，如今构成一个请求。但这个请求不是通常意义上的交流。它是召唤。它召唤许可、祝圣，召唤爱人对一个自桥上

以来就缠绕叙述者的欲望给予同意。它询问暴力是否可以被重新命名为相互的命运。

玛雅含情脉脉地回答：“这正是我的宿愿。”

小说中没有一句话比这更难阅读。

它似乎解决了伦理问题，却使问题更难以承受。如果玛雅同意，那么叙述者就不是单方面强加。如果玛雅愿意，那么行为就不是单纯的一厢情愿。如果玛雅一直盼望这个时刻，那么天台也许不是谋杀，而是仪式；不是掠食，而是献祭；不是偷窃，而是回归。文本以近乎残酷的安祥把这种可能性放在我们面前。它不允许我们忽视玛雅的话。它不允许我们仅仅因为她的能动性使我们恐惧，就否认这种能动性。

然而，小说早已教会我们恐惧这种句子。

受伤的菊花蛇感谢利剑。美从伤口中开出，随后向伤害者提供感激。玛雅此刻说话时，我们不能忘记那个早先的梦。这个平行并不抹除玛雅的

同意。它污染了同意。它迫使我们追问，爱人是在从某个自主深处说话，还是在叙述者关于感激伤口的古老幻想内部说话。它迫使我们追问，叙述者听见的是玛雅的愿望，还是在玛雅的声音中听见了欲望一直需要的许可。

小说拒绝裁决。

这种拒绝不是逃避。它是孤悬之风的最终形态。过快地裁定玛雅的同意是真实的，会使暴力神圣化。过快地裁定它是幻想，又会抹除文本赋予她的令人不安的自主性。场景生活在同意与投射、献祭与犯罪、互相性与自我辩解之间。它之所以不可承受，正因为两种阅读都活着。叙述者并不无辜。玛雅也并非完全缺席于行为之外。事件既不是纯粹奉献，也不是纯粹幻觉。它是小说最后的不可能天气。

“诗歌般的玛雅，就这样满足了我的要求。”

这个短语令人发冷。不是单纯的玛雅，而是“诗歌般的玛雅”。这个形容词似乎温柔，同时也是危险信号。诗歌般的玛雅，已经是置于叙述者审美统治下的玛雅。她是作为抒情必然性的玛雅，作为形象的玛雅，作为在属于自己之前先属于诗的玛雅。这个词使她灿烂，也使她更少受到保护。它在艺术即将变得致命的时刻，把她提升到艺术之中。

她说：“走近一点。”

这个短语重复了所有早先的邀请。“跟我来。”“来，让我们坐下。”“走近一点。”“来吧，我已准备好。”玛雅的语言稀少，几乎仪式化，每一句都重新安排叙述者的身体。她的话是言语的手。它们不解释；它们牵引。叙述者回答：“我怕。”这也许是小说中最后一个清楚的伦理句子。恐惧在审美行为开始之前升起。恐惧记得河边，记得僵硬的身体，记得那只像云一样飘走的手，记得脖

子这片禁地，记得每当手走近边缘时身体内部哀鸣的声音。

恐惧知道阈限是真实的。

玛雅回答：“别怕，我就要归属你。”

“归属”一词闭合了一个长圆圈。在桥上，在玛雅被知道为玛雅之前，在酒吧之前，在赞美之前，在触摸之前，叙述者已经在内心声称那脖子属于她。如今，玛雅似乎以同样的语法献出整个自我。曾经是幻想的东西，作为言语返回。曾经是偷窃的东西，穿上了礼物的衣服。曾经是叙述者的宣称，变成爱人的承诺。场景温柔到几乎使叙述者放声大哭，而这种温柔正是它危险之处。占有找到了爱的语言。

随后，玛雅躺下。

她笔直地躺在天台，高高悬空，一丝不挂。高度很重要。最终行为不是发生在地上。它发生在日常生活之上，一个悬置的空间中，在那里，

标题中的风似乎成为了建筑。天台既不是桥，也不是河岸，却分享了它们的阈限性。身体高处，暴露于月光之下，仿佛被放置在祭坛上，而祭坛布是寒光。

玛雅汉白玉似的肌肤在月光下放射着神秘的光。

大理石一直在等待。她的脖子曾“光洁如大理石”，她的风度像雕像，她的安静是古希腊式的，她的身体早已被拉入围绕意大利创作环境的欧洲神圣—雕塑世界。但是直到现在，大理石仍只是隐喻、气氛和预兆。玛雅仍会回看。她仍然触摸、说话、命令、赞美、失望。她既是实体又是一场虚无。现在，大理石隐喻开始变硬。月光与叙述者的欲望合作，使肉身看起来已经半被转化。身体仍然活着，但形象已经开始为它做防腐。

满月挂在清冷的夜空里。

叙述者缓缓靠近。

一切都变慢了，因为小说抵达了它一直围绕的身体部位。脖子曾在迷雾中奔跑，出现在面包和咖啡里，覆盖墙壁与天花板，在陌生人脸上发光，命令思想，拒绝触摸，成为神庙、炸弹、禁地。整篇叙事都是为了这次接触而存在的等候室。当叙述者的手指抵达她饥渴已久的脖颈，全身颤栗。她仿佛被什么东西咬住。

脖子反咬回来。

这是被欲望之局部最后的动物性抵抗。它并非单纯被动。它作为震动击穿叙述者的身体。欲望获得它想要的触摸，却把它体验为袭击。对象并不安全地是对象。活的阈限发生反应，或者叙述者的身体对自己已经跨入不可逆作出反应。颤栗是技术接管之前，身体最后的警告。

叙述者饥渴地在玛雅脖子上抚摸着，亲吻着。

“饥渴”一词剥掉了奉献的外衣，露出胃口。无论有多少神庙图像，无论有多少大理石，无论有多冷的月光仪式，饥饿仍在。无法言说的嘴，如今通过亲吻消费。曾经伸向空气的手，如今握住肉身。玛雅纹丝不动，等待最后的判决。

“最后的判决”：场景的宗教语言与暴力不可分离。判决属于法庭、祭坛、启示录、审美裁定、刑罚。是谁在判决？叙述者？玛雅？美？命运？小说？读者？玛雅的静止使她看起来像等待宣判的人，同时也给予叙述者可怕的法官位置。那个曾经被看见、被肢解、被赞美、被触摸的人，终于成为决定者。无法承受转化的自我，终于成为主权者。

“我不知道我为什么要对玛雅如此残忍？”

这个承认打断了恍惚。叙述者并没有说自己不残忍。她说她不知道为什么必须残忍。残忍在被辩解之前先被命名。小说在这里最令人恐惧，因

为忏悔和辩解同时到来。美丽使她痛不欲生。她必须毁掉它，否则将无法完成自己。命运就这样决定了她的存在。她义无反顾。

机制裸露出来：受苦变成许可；完成要求毁灭；命运取代犹豫；不回头变成宿命。

“我必须毁掉它，否则，我将无法完成我自己”是整篇小说暴露出来的机制。爱人的美不再只是被爱、被惧、被崇拜或被解释。它成为叙述者完成自身的障碍。但这个障碍同时也是手段。她必须通过毁灭这美来借它完成自身。这是没有无辜性的献祭逻辑：受害者必须死，主体才得以完整。

然而，叙述者并不只是把形式强加于死物。她在行为中发现自己。

“我的手指象一把精美的手术刀。”

这个隐喻精准而可怕。手术刀不是剑。它不是棍，不是粗陋武器，不是君主的利刃，也不是杀

人者的刀。它属于外科、科学、解剖、精确、疗愈、知识。它切开，是为了揭示或修复。叙述者把自己的手指比作手术刀，便赋予暴力一种专业的美。手并不乱砍；它塑造。行为不表现为愤怒；它表现为准确。残忍成为技艺。

这就是审美语言最危险的时刻。

它把暴力尊严化为精确。

叙述者的手指准确无误塑造着她梦寐以求的局部。那只忧郁的脖子在指间流淌。手感细腻。动作娴熟。她把玩着最纯熟的技艺。一切完美无缺。散文在这里也变得危险地娴熟。它冒着诱使读者欣赏这只手的风险。我们感到触摸的精致、控制、触觉智能。我们理解为什么叙述者突然发现自己竟是技艺高超、十分敏感的雕塑家。

这种发现是真的。

必须这样说，尽管这句话令人齿冷。叙述者说她发现自己是高度敏感而技艺高超的雕塑家，这

不是谎言。小说坚持，这个行为不仅是毁灭，也是自我揭示。她身上的某种东西，只有在玛雅的身体成为材料时才变得可知。在爱人的身体成为材料之前，她不知道自己拥有这种技艺。她的身份从玛雅丧失活的自主性的行为中浮现出来。雕塑家的诞生，以那个会回看的主体为代价。

这不是救赎。

自我发现也可以是犯罪。天职也可以是怪物般的。艺术可以揭示创作者，同时摧毁材料。小说的诚实在于拒绝在审美揭示和伦理灾难之间选择。叙述者确实成为雕塑家。这种成为并非虚假。但一种只能通过把他者变成作品来发现自身的自我，是什么样的自我？一个从他者消失中诞生的名字，是什么样的名字？

乔伊斯在这里作为远处的参照进入，并不是因为友友以任何简单方式像乔伊斯，而是因为乔伊斯让我们思考写作如何在通常支撑失败时，成为

维系自我的结构。拉康晚期阅读乔伊斯的关键，并不在于把乔伊斯视为单纯表达性天才，而在于把乔伊斯视为一个制造名字、制造结扣的人；他把写作本身做成支撑，以防生活的各个界面散开。sinthome（症状之结）就是这样一种手工制作的支撑。它不是旧意义上等待治愈的症状，不只是需要移除的病，而是一种独特技艺，使主体承受原本可能使其瓦解的东西。

结并不是疗愈。

结使东西不散。

这个区别对友友的叙述者很重要。小说充满了通常象征生活无法支撑她的迹象。语言跟不上经验。对话空洞得像胆怯的老鼠。现实是一种谎言。她神情恍惚、语无伦次、异常亢奋，夜晚无力把握发生在自身中的反常现象。幽灵般的脚步声追随她。一双脚奔跑在河面上。菊花蛇出现又消失。一篇给“遥”的悼词仿佛被鬼使神差地写

出。玛雅既是实体又是一场虚无，既真又假，支配叙述者的生活而不变得可掌握。自我反复丧失一致性：石头、旧书、漂走的腿、芦苇、云、寄生的存在、似有似无之人。

这样的世界威胁着散开。

一种阅读会把这称作精神病性断裂：幻觉、解离、妄想性暴力、现实检验能力的丧失，把另一个人转化为叙述者私人必然性中的形象。这种阅读并不愚蠢。文本为它提供材料。叙述者自己说，她已经没有能力判断真假伪善。她被接二连三的奇妙现象惊得目瞪口呆。她不知道自己讲述的是虚构情节还是真实故事。忽视这一点，便是感伤。

但另一种阅读追问：写作如何处理这个断裂？这篇小说并不是混乱言说。它组织得极其精美。图像以可怕的精确性返回：风、脖子、镜子、蛇、权杖、椅子、河、大理石、手、鱼化石、遗

忘。散文也许报告崩解，但自身并不崩解。它环绕、结扣、强化、返回。它像乔伊斯那些伟大的语言建筑——虽声调完全不同——并不只是表达精神裂缝。它给裂缝以形式。它把本可能散乱自我的压力转化为一种可以栖居的图案。

这就是书写之结。

写作并不治愈虚空。它给虚空一种建筑。

如果让 *sinthome* 这个词充分进入这里，它并不是盖在小说上的理论，而是小说自身最终运作的名称。叙述者无法承受作为活圣像的玛雅。她无法接受玛雅的凝视、触摸、赞美或自由，而不被肢解。她无法让风继续作为风。因此她制造两样东西：鱼化石和文本。鱼化石把相遇保存为物。文本把相遇保存为形式。两者都是残余。两者都是支撑。两者都可怕。两者都让叙述者得以继续存在。

鱼化石躺在书桌上。

故事躺在我们面前。

二者在结构上相近。

鱼化石是身体的硬化痕迹；文本是记忆的硬化痕迹。鱼化石保存一条不再游动的鱼；文本保存一阵不再自由吹动的风。鱼化石把生命逮捕进石头；文本把经验逮捕进次序。鱼化石取自玛雅的山谷；文本取自叙述者的伤口。鱼化石安详，因为它不能回答。文本不安，因为它仍在回答得太多。

这个区别至关重要。鱼化石作为偶像，是因为它不再回看。它可以被占有、保留、展示、凝视。它是已经被耗尽的现象，是曾经活的过量被缩减成物。它不再威胁转化。它不能撤回、拒绝、赞美、触摸，也不能让叙述者看见脸后面那张脸。在这个意义上，鱼化石是叙述者对圣像的胜利。

可是，鱼化石也是圣遗物。

它承载接触。它被消失的爱人充电。它的安祥并不空洞。它携带逝去之物的光晕。叙述者保存它，并不是因为它是一块普通石头，而是因为它凝缩了玛雅整个不可能的临在。鱼化石像一个世俗圣人的骨头，躺在书桌上；只是这个圣人也可能是受害者。它的神圣性与它的被盗不可分割。

鱼化石也是痕迹。痕迹并不给出完整临在。它指向缺席。脚印不是脚；鱼化石不是鱼；写下来的记忆不是相遇。痕迹有力，因为它说：有什么曾经过这里，有什么曾经活过，有什么曾触及物质然后消失。痕迹也欺骗，因为人会把它误认为占有有所标记之物。叙述者的鱼化石并没有把玛雅带回来。它给玛雅的缺席一个形状。这个形状，才是叙述者可以保存的东西。

偶像、圣遗物、痕迹。

没有一个取消其他。

因此，鱼化石是小说中最紧缩的物件。它美丽又被盗，古老又亲密，既是证据又是谜，既是尸体又是艺术品，既是自然史又是私人罪行。它属于人类语言之前的时间，也属于生产语言的书桌。它古老得显得无辜，但它的来源是掠夺。它不衰老，而叙述者围绕它衰老。它安祥，而通向它的故事发热。它是对风的回答，但这个回答在道德上错误。

变形链条如今完成：肉身到大理石，到化石，到文本。

肉身是温热、变化、自治的。它呼吸、转头、僵硬、颤抖、撤回、凝视、说话。肉身是关系的媒介，因为它可以回应。玛雅的肉身从来不只是肉身；它已经是图像、虚无、香气、云、水、镇静剂、命令。然而，只要它活着，它就会给出惊奇。它会回看。它会中断叙述者的凝视。

大理石是被想象为不再惊奇的肉身。它寒冷、完成、持久、沉默。它保存轮廓，取消呼吸。它属于博物馆、神庙、天台、月光、雕塑传统。叙述者从第一次描写脖子起，就已经把玛雅做成大理石。然而，大理石仍是人的形状。它属于艺术史，属于被理想化的人体形式。它尚未深入到小说最终欲望所要求的深度。

化石更深。化石比雕塑更古老。它不是由艺术家的凿子塑形，而是由地质压力、埋藏、矿物替代、漫长到人类悲伤在其旁近乎无声的时间塑形。把玛雅变成化石，就是把保存从艺术推向深时间。鱼化石是前人类的、前陆地的，曾是水的生物而被翻译进石头。它携带游动的记忆，却没有运动的可能。它是没有自由的悬置。

文本是最后的化石。

不是因为写作是死的，而是因为写作通过改变来保存。事件已经过去；句子留下来。相遇曾像

风一样移动；叙事把它硬化为轮廓。叙述者把活的矛盾写成一种可以返回、重读、栖居、怀疑的形式。文本成为一个自我最后的支撑；没有它，自我也许会溶解进它所记录的暧昧本身。如果鱼化石是让叙述者把玛雅保存在身体之外的物，那么文本就是让叙述者把灾难保存在即时疯狂之外的结构。

乔伊斯的参照在这里最有用。乔伊斯的写作，尤其是其晚期形态，并不只是讲故事。它把语言变成一个能够承受过量的身体。词语分裂、融合、回声、发笑、腐烂、复活、结扣。通常从词到意义的路径被扰乱到语言似乎随时要坍塌成声音和字母，可这种坍塌是有组织的。它不是纯粹崩溃。它是崩溃边缘的工艺。拉康在其中看到的，不是语言失败，而是在继承结构不足以支撑时，制造一个名字和支撑的方式。

友友的叙述者不是乔伊斯，差异很重要。她并没有把语言砸碎成多语的雷声。她也没有建造醒与梦的滑稽百科全书。她的散文通过抒情的复现而非乔伊斯式增殖来运动。它更接近仪式，而不是狂欢；更接近月光下的切口，而不是双关的爆炸。然而，结构问题相关。通常语言无法承受压力。自我受到威胁，被一些超出承认世界的经验威胁。写作成为不是装饰，而是支撑。小说是一种为原本反常、语无伦次、可怕、没有居所的东西制造名字的方式。

叙述者写作，因为她不能简单地活过发生的事情。

也许她写作，是因为鱼化石本身还不够。

如果鱼化石足够，便不需要小说。物会躺在书桌上，在沉默中吸收记忆。可是文本存在，是因为物无法说出自己的来源。它无法忏悔掠夺。它无法恢复暧昧。它无法上演玛雅的同意与叙述者

需要听见同意之间的差异。它无法记得那只曾经像云一样停下的手。它无法显示菊花蛇消失之后光秃秃的权杖。它无法让读者感受美的诱惑和盗取的寒意。鱼化石持有；文本扰动。

一个症状之结可以维系，而不治愈。

因此，本章不能变成凯旋。说写作作为叙述者的 *sinthome*，并不是说写作救赎了这个行为。它说的是，写作也许是主体在一个本会使她散开的相遇之后得以存活的形式。结使之不散；它不赦免。一座桥可以使人不淹死，却不使人对自己带过桥的东西无罪。小说可以阻止精神分解，同时保存一件罪行的记忆。存活和罪责并不互相排斥。

叙述者从疯狂中制造了某物。

这个某物也许维系了她。

它并没有使玛雅完整。

这是本章绝不能跨越的线。

症状之结阅读的诱惑在于，它过分欣赏结构，以至忘记被毁的他者。叙述者的书写之结也许 brilliant、必要，甚至救命。它也许是第四环，让心灵不至于散开。可是这个环绕着一个由暴力制造出来的缺席而成形。结构支撑是用被掠夺的记忆建造的。鱼化石稳住书桌，是因为玛雅消失。文本稳住叙述者，是因为活的相遇被逮捕。结是真的，而且它穿过丧失而被打成。

因此，最终场景必须被同时读两遍。

第一遍，作为灾难：活的他者被转化为物。玛雅的自主性被毁。曾经回看的凝视被沉默。曾经作为阈限的脖子被占有。曾经行云流水的身体被肢解。鱼化石被夺取。最终的来源词是掠夺。

第二遍，作为心理存活：叙述者从不可承受的相遇中生产形式。手发现了一种 vocation，尽管可怕。鱼化石把混乱压缩为物。书写给暧昧以次

序，给遗忘以节奏，给虚无以建筑。曾经是石头、旧书、芦苇、寄生者、消失云影的自我，通过制造某物而继续存在。

小说拒绝告诉我们哪一种阅读胜出。

如果只选择灾难，我们简化了文本的审美与心理大胆。如果只选择存活，我们背叛了玛雅。最终章必须保存整本书准备的双重性：艺术与侵犯，同意与幻想，圣遗物与战利品，化石与文本，症状与支撑，疯狂与工艺。风之所以仍然孤悬，是因为小说的真理依赖于不把这些对立坍塌为单一裁决。

再看雕塑行为本身。

“我的手指沿着精美准确的骨骼进入深谷。”

这个句子把章五和章六聚集到最后的手中。骨骼召回贵族谱系和考古欲望。山谷召回景观、身体和深度。手指召回作为阈限的触摸，但现在阈限被跨越而不再停止。这个运动既是情色的，也

是挖掘性的。爱人的身体成为地形。手下降，不仅进入肉身，也进入历史、地质、美的隐藏档案。芬芳四溢弥漫四周，仿佛伤口再次变成花。

随后，最后一块鱼化石出现。

为什么是鱼？

鱼属于水，而小说始终被水缠绕：玛雅眼睛里的水波，翡翠似的湖泊，蓝色深谷，河中的倒影，水草和芦苇，行云流水的身体，黑床单上起伏的海浪，海涛拍打岩石。鱼是这个元素的生物。然而，鱼化石是水被翻译成石头。它是当流动被停止、游动变成轮廓、活的媒介消失而只留下形式时，留下的东西。因此，鱼化石是小说核心背叛最完美的图像：本应保持流动的关系，被矿物化为占有。

鱼化石也是进化记忆。它回溯到人脸之前、语言之前、神庙之前、君主之前、雕塑家之前、爱人能够询问杀死是否介意之前。它把玛雅的身体

带回前人类的痕迹，仿佛叙述者的暴力绕过了人类关系本身，从爱人身上提取出一个比伦理言说更古老的生物。这种深时间可以显得尊严化，但它也去人化了玛雅。她不再是那个会回看、赞美、触摸并撤回的女人。她成为地质般的完美。人被换成古老符号。

叙述者说，鱼化石显现出与玛雅同样的完美。“同样的完美”：这是替代的逻辑。鱼化石可以代表玛雅，因为它分享她的完美。可是，什么样的完美排除了凝视、声音和撤回的能力？什么样的相同保存了美，却移除了人格？鱼化石的完美是安全的，因为它无法令人失望。活的玛雅可以太近或太远，可以命令或保留，可以同意或不可知。鱼化石只是躺着。它的完美，是不再生成的完美。

“我肢解着玛雅。”

这个句子突然出现，几乎在华丽之后显得朴素。它是小说冷冷的伦理切口之一。叙述者没有完全躲在雕塑背后。她命名肢解。在她手指下，玛雅安静得像一座山。她一动不动享受其中。彼此遵循彼此的愿望。这是一次很好的回归。

文本再次给出，又撤回。肢解被承认；享受被声明。静止如山；同意相互；回归是好的。场景试图把自己聚合为仪式的和谐。可是“肢解”一词仍然在那里。它不会溶入“很好的回归”。后来的“掠夺”也不会。这些词是小说内部用来切开自身审美迷醉的刀。

山不会动。

山也不会同意。

因此，玛雅像山一样安静，是双重的。它赋予宏伟，也移除回应。她安静得像山，但山不是主体。把她比作山，就是让她同时崇高并失语。即使在声称互相性时，叙述者的语言仍无法停止把

爱人转化为景观和艺术。比较越美，其伦理工作越危险。

随后，风回来了。

“孤悬的风，吹走了我和玛雅的岁月。”

在结尾处，标题终于进入故事正文。风并不只是吹过场景；它吹走岁月。它抹去共同时间。它把那种悠久缠绵的联系溶解为距离。两人不再像影子一般呼唤彼此。玛雅像日落一样消解在远山之后。叙述者的身体里只剩一个旋律：遗忘。遗忘。

这种遗忘不是和平。它是毁灭之后的节奏。它是活的音乐消失后，叙述者得以继续的旋律。把它读作觉醒太慷慨。把它读作单纯压抑又太平板。这里的遗忘既不是无心的自觉净化，也不是简单抹除。它是一个心灵被自身强度摧毁之后，不由自主而又必要的磨损；既保护，又荒凉。重

复——“遗忘。遗忘。”——听起来不像解放。它像一道脉搏在努力不要停止。

岁月在她的生活里已消失了所有的精美。

这个句子应被充分感到其苦涩。整篇小说都是一场漫长的精美：精美的感知、精美的残忍、精美的酒、精美的大理石、精美的姿态、精美的语言、精美的暴力。可是岁月剥去精美。时间是比审美主义更长命的粗粝批评家。在所有雕塑般的精确和月光下的恐怖之后，生活变得不那么精美，而不是更精美。剩下来的不是转化成更高状态，而是一张书桌和一块鱼化石。

只有那块永不衰老的鱼化石安详地躺在书桌上。

只有。

这个词收缩了宇宙。关于玛雅的目光、声音、身体、笑声、寒冷的手、赞美、触摸、等待、命令和消失，只有这个留下。关于叙述者的痛苦、

灵感、恐惧、自我发现，只有这个留下。关于风，只有这块石头。鱼化石不衰老，因为它已经穿过死亡最深的时间。叙述者围绕它衰老。物获得了身体无法获得的东西：没有变化的永久性。可是没有变化的永久性不是生命。

“这是玛雅留给我仅存的纪念品。”

有那么一瞬间，叙述者试图把对象变成礼物。是玛雅留下的。鱼化石变得温柔、纪念，或许互相。纪念品可以被含泪保存。它软化了拿取之手。它允许书桌成为祭坛，而非犯罪现场。

然后，修正到来。

“准确地说，是被我掠夺的记忆。”

这是道德余震。“准确地说”很重要，因为它显示叙述者正在修正自己的托辞。她没有停留在安慰性的“纪念品”之内。她把它纠正为掠夺。这个纠正并不赦免。它做的是更严厉的事：它使文本对自身的罪行承担回应。在所有神秘语言之后，

在诗歌般的玛雅之后，在归属之后，在很好的回归之后，在雕塑性揭示之后，最终伦理名称是权力条件下的偷窃。

被掠夺的记忆。

记忆通常是发生在我们身上的东西。这里，记忆被拿走。玛雅并非只是被记住；她被剥夺了仍能属于自己的形式。叙述者拿走相遇，使之硬化，写下它，保存它。记忆变成物，而物成为反过来指控保存者的证据。最终短语把书桌变成了证人席。

这就是为什么书写之结必须保持未解决。

文本也许是叙述者的 *sinthome*，是使被打碎的自我不至解体的手工支撑：语言、图像、身体、虚空、鱼化石、罪责。没有写作，也许只有语无伦次，只有幽灵脚步，只有夜里发生的反常现象，只有无法判断真假。写作给她一种与不可承受之物共存的方式。它把幻觉、欲望、暴力和悔

罪转化为一种可以阅读的抒情结构。它为原本无处安放之物制造名字。

可是，写作也重复了掠夺。每一句都把玛雅留在叙述者的占有中。每一个图像都再次触摸脖子。每一个隐喻都把玛雅变成镜子、大理石、蛇、山、鱼化石。忏悔偷窃的文本自身也是进一步的拿取，尽管是一种更诚实的拿取。这是文学古老的丑闻。它通过使用死者来保存死者。它通过改变经验来拯救经验。它给无法回答者以声音。它可以成为圣遗物，也可以成为战利品；可以成为证词，也可以成为亵渎；常常同时是这些。

小说知道这一点。第一段已经说，玛雅与叙述者的联系，在记忆边缘像一把利剑，刺激着所有灵感。灵感并不温和。它被武器刺激。写作一开始就在伤害的标志之下。小说之美从伤口中诞生，正如菊花从蛇的伤口中盛开。最终章因此不

仅要问叙述者对玛雅做了什么，还要问写作对它所记忆之物做了什么。

写作制造化石。

不总是残忍地，不总是虚假地，但在结构上如此。它拿取曾经移动之物，给予轮廓。它通过逮捕来保存。它把风转化为图案，把身体转化为描写，把声音转化为引语，把触摸转化为次序。没有这种逮捕，任何东西都不能被传达。有了这种逮捕，某个活的东西已经被改变。问题并不是写作是否化石化。它确实化石化。问题是，它是否知道自己做了这件事，是否让风仍然在石头里可被听见。

友友的小说做到了。

这就是为什么最终词语并不安祥。鱼化石安祥；句子不安祥。句子扰乱了鱼化石的平静。它把来源嵌入占有。它说：再看一次。这个物不只是古老。它有一段拿取的历史。这个文本不只是

美丽。它携带一个伦理伤口。这个叙述者不只是疯狂，不只是艺术家，不只是神秘主义者。她是被掠夺记忆的保存者。

因此，书写之结有两个功能。它维系叙述者，也防止她逃离自己所做之事。它是支撑，也是指控。如果只是支撑，它就会成为自我辩护的艺术。如果只是指控，它会坍塌成没有审美必要性的忏悔。它的伟大在于同时做两者。散文通过制造美而存活，而美使伤口继续可见。

这正是小说不同于单纯精神病性言说之处。粗糙成见中的精神病性言说，常被想象为纯粹崩溃、私人系统、与世界隔绝的语无伦次。友友的叙事是私人的，也不稳定，但它同时精巧地可分享。它把读者带入自己的系统，使这个系统在情感上可理解，而不在事实上可确定。它不要求我们把每一种现象都相信为外部事件。它要求我们栖居于外观的力量之中，因为这些外观改变了叙

述者的生命。这不仅是诊断证据。它是文学建筑。

它也不只是意识流。“流”暗示流动，而这里当然有流：风、水、记忆、复现、梦、感觉、联想。但小说同样是返回系统。它流动，也结晶。图像并不只是经过；它们每次回来都更硬。脖子返回，直到成为禁地。凝视返回，直到成为控诉。蛇返回，作为感激伤害的逻辑。河在鱼中返回。手作为手术刀返回。风作为吹走岁月的力量返回。这里的意识并不是不断向前的溪流；它是寻找石头的水，是正在成为化石的水流。

乔伊斯参照再次有用。乔伊斯让语言泛滥和碎裂，直到词语几乎成为生物；然而，在这种语言洪流下，有巨大的工艺，一个通过写作被制造出来、而不只是被表达出来的自我。友友的叙述者也通过讲述制造自我，但她的语言少一些喜剧性，多一些献祭性。乔伊斯晚期写作沉醉于语言

无限变异的能力，而友友的叙述者写向一个坚硬对象。他的词不断增殖。她的图像不断返回鱼化石。他的写作常常不让最终石头落定；她的故事结束于一张书桌。

不过，两者都提醒我们：当通常身份失败时，写作可以成为自我存活的身体。叙述者的通常身份已经失败。她不知道自己在说什么。她无法肯定或否定玛雅。她无法把握玛雅究竟是怎样的人。她无法捕捉自己。她飘浮，出现，消失。她仿佛被鬼使神差地写下悼词。然而，在最终故事中，她抓住了某物——不是直接抓住自身，而是抓住一个次序。这个次序成为支撑结构：桥、酒吧、河边、黑床单、天台、书桌。时间背后那场蓄谋已久的情节，成为一种叙事，使时间不至完全散开。

情节也是一种结。

结并不消除线。它把线绑定在一种张力形式中。小说把真假、欲望与恐惧、同意与投射、艺术与犯罪、记忆与掠夺绑定在一起。它并不把它们综合成和谐。它使它们不至散开。这就是作为文学形式的症状之结：不是掌握意义，而是让张力可存活。

可是，对谁而言可存活？

对叙述者，也许。

对玛雅，不是。

这个问题必须保留。一个书写之结可以救作者的命，同时建立在另一个人的消失之上。批评家不能让对结的欣赏遮蔽玛雅是从生命中被切断的那条线。文本也许维系了叙述者，但它不能恢复爱人的身体。它也许保存了玛雅的光辉，但只有在玛雅已被转化为可被保存之物之后。鱼化石之所以稳定，是因为玛雅不稳定的生命已不在。

然而，玛雅并没有被完全抹去。文本不同于鱼化石，它继续让她回看。它记得她的凝视、赞美、手、失望、命令、沉默。它记得她说是，也记得蛇感谢利剑。它记得她既是实体又是虚无，而不只是物。它让读者感受到玛雅也许参与其中的不可承受的可能性，也让读者感受到这种参与也许正是叙述者最需要的虚构这一不可承受的可能性。在这个意义上，文本部分抵抗叙述者自己的偶像化欲望。鱼化石是闭合的；故事重新打开。

这种重新打开，就是小说的伦理后生。

闭合的偶像满足凝视。开放的文本扰动凝视。鱼化石说：我留下。文本说：问问如何留下。鱼化石说：看我。文本说：记得她曾回看。鱼化石说：我不衰老。文本说：岁月消失了所有精美。鱼化石说：我是纪念品。文本说：准确地说，是掠夺。

因此，最终章不能只是结束这本书。它必须让这本书保持不安。

论证的线索已经把我们从语言失败带到身体的无言符号，从脖子作为局部对象带到眼睛作为圣像，从菊花蛇带到权力与美的关系，从中断的虚己带到天台。但结尾并不解决这些线索。它把它们打成结。最终场景是所有线索围绕书桌上那个物件收紧之处。

语言：无法表达相遇，最终作为保存相遇的文本返回。

身体：被抬高到语言之上，最终成为材料和痕迹。

脖子：曾经是阈限，最终成为雕塑目标。

凝视：曾经反转叙述者的主权，最终被熄灭或转化为记忆。

蛇：曾受伤而感激，最终在玛雅似乎同意中返回。

权力：曾是光秃秃的权杖，最终成为叙述者手术刀般的手。

虚己：曾是可能的自我倒空，最终成为对他者的毁灭。

艺术：曾是对美的敬畏，最终成为精确的暴力。

鱼化石：曾是不可能的物，最终成为支撑。

写作：曾是失败的忏悔，最终成为使失败保持形式的结。

没有什么被解决。一切被绑定。

因此，本书不应以宣判叙述者疯狂来结束。疯狂是当现实无法继续维系时发生之事的一个名字。但小说自身维系了。它也许维系得太美，而这种美正是危险的一部分。把叙述者简单称为疯

狂，会使文本变成病历，使我们从更不安的认识中解脱出来：艺术与疯狂也许共享材料，却并不相同。同一类现象——声音、鬼魂、解离、不可能物——可以成为症状，也可以成为文学；可以是崩溃，也可以是结构；有时同时是两者。文本不让我们从外面裁决。

本书也不应以宣称叙述者被艺术拯救来结束。在这里，艺术不是救赎。它是在指控之下的存活。鱼化石和文本允许持续，但持续不是无辜。叙述者也许因为写作而继续存在，但她作为掠夺了记忆的人继续存在。书写之结防止伤口变得无形，但它并不闭合伤口。事实上，它最大的伦理力量正在于拒绝闭合。

最终的日期和地点很重要。

1996年7月30日于意大利 Civitella Ranieri
Center。

在所有暧昧之后，小说以文献般的精确结束。一个地点，一个日期，一个中心，一个国家。署名把抒情灾难拉入驻留、书桌、日历、建筑、地图的世界。Civitella Ranieri 是艺术创作之地，一座充满石头、历史和赞助气息的意大利城堡。最后的注记使故事更真实，也更虚构；更扎根，也更幽灵化。仿佛文本在悬置了每一种本体论范畴之后，终于用坐标把自己锚定。书写之结需要一个日期。风需要一个可以被记住的地址。

可是，日期不是证明。

它又是一个结。

它说：这写在某处，某时，由一只手，在一张书桌上，也许靠近一块鱼化石，也许只是靠近鱼化石的观念。它给文本一个历史中的身体。它并不解决玛雅是否活过，是否死去，鱼化石是否存在，行为是梦、忏悔、幻想、犯罪还是寓言。日期稳定，却不解释。它是页边一个谦卑的症状之

结：1996年7月30日于意大利 Civitella Ranieri Center。风被给了一个地址，但没有被给出答案。

小说的伟大依赖于此。它知道如何制造足够的形式以存活，却不制造足够的形式以赦免。它知道如何让美诱惑，而不让美救赎。它知道如何让玛雅同意，而不让同意抹去暴力。它知道如何让叙述者发现自己是艺术家，而不让艺术洗净残忍。它知道如何让鱼化石安祥，同时迫使“掠夺”这个词扰乱安祥。它知道如何制造一个结：这个结通过保持未解决而维系。

这就是症状之结给我们阅读的最后一课：有些形式并不治愈；它们让人继续。

叙述者继续。

鱼化石继续。

文本继续。

玛雅并不以同样方式继续。

她作为痕迹、圣遗物、偶像、伤口、图像、问题、引号里的声音、记忆中的凝视而继续。她继续，是因为文本不让她完全消失在鱼化石后面。但这种继续不是生命。它是文学的来世，而文学的来世既是礼物也是偷窃。本书必须以这种未解决的感激和羞愧结束。

我们已经回到书桌。

章一从那里开始，在鱼化石面前，追问什么样的相遇留下石头而不是记忆。章七回答，也拒绝回答。当相遇超过主体接受它的力量，它留下鱼化石。当美承诺幸福并变得不可承受，它留下鱼化石。当活的圣像回看得太强，而叙述者选择不会回看的偶像，它留下鱼化石。当自我倒空被中断并向外转为暴力，它留下鱼化石。当写作必须维系生命无法维系的东西，它留下鱼化石。当记忆被掠夺并被忏悔，它留下鱼化石。

鱼化石不够。

所以才有故事。

故事也不够。

所以风仍然孤悬。

完整的救赎会背叛最后的寒意。完整的谴责会背叛小说的诱惑和心理必要。读者必须停留在标题放置我们的位置：孤独、悬置，被一种不可占有的风移动。我们站在圣像与偶像之间，站在活的凝视与书桌上的物之间，站在手术刀与句子之间，站在被做得很美的疯狂与并不停止成为暴力的美之间。

最后的物是石头。

最后的词是掠夺。

在两者之间，文本维系。

也许这就是书写之结所能做的一切：维系而不疗愈，保存而不赦免，把碎片结得足够紧，使主

体不至坠散；又结得足够松，使罪行仍然可见。
它并不归还玛雅。它不撤销那只手。它不使鱼化
石无辜。它让风再次穿过已被停止之物。

也正是从这种运动中，即使到了结尾，小说仍
拒绝死入确定性。

鱼躺在书桌上。

页面打开着。

风没有脸。

它仍然触摸一切。