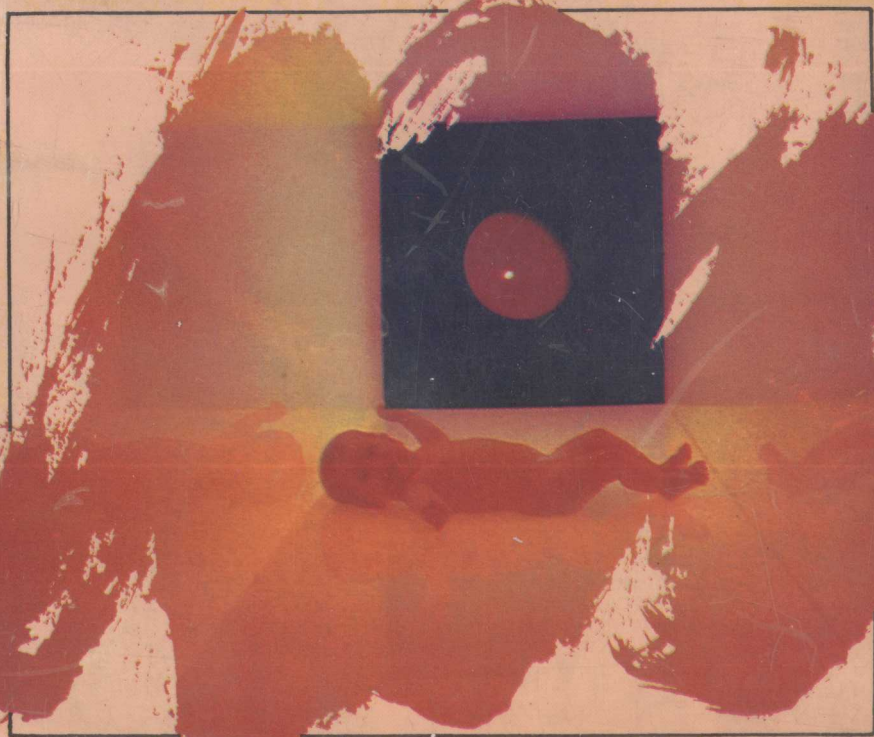


当代潮流：后现代主义经典丛书

撫摸的 純粹感覺

——新表象小说

陈晓明 选编



敦煌文艺出版社

抚摸的 纯粹感觉

新表象小说

陈晓明 选编

敦煌文艺出版社

(甘)新登字第 06 号

7.14.94
117
20.9.94

责任编辑:刘铁薇

封面设计:柳星

版式设计:雨桐

当代潮流:后现代主义经典丛书

抚摸的纯粹感觉

陈晓明 选编

敦煌文艺出版社出版发行

(兰州第一新村 81 号)

天水新华印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 21.25 插页 2 字数 508,000

1994 年 11 月第 1 版 1994 年 11 月第 1 次印刷

印数:1—5,500

ISBN 7-80587-242-2/I·211 定价:19.80 元

总 序

关于后现代主义的理论争鸣始于五十年代末、六十年代初的美国文化界和文学界，七十年代后期，兴起于欧洲思想界的利奥塔德与哈伯马斯之争使得这场局限于北美文化艺术界的讨论带有了哲学思辩的色彩。大约在十年间，也就是关于后现代主义的理论争鸣达到高潮之际，“后现代”这一术语也在西方逐渐“成为一个家喻户晓的用语。它为哲学家、社会学家、艺术批评家和文学史家所使用，而且最近已成了宣传广告和政治学语言中的一个陈词滥调了”。^①毫无疑问，这一术语和概念的普及加速了理论争鸣的白热化。到了八十年代末，学者们虽未对后现代这一概念的定义、内涵和外延达成某种共识，但大都认为，“这是战后西方后工业社会的一个泛文化现象，它的涉及面之广泛、穿透力之强大，根本无法用传统的现实主义或现代主义的概念来描述，于是便在论者之间达成了某种相对的共识：有诸种后现代主义；它们在文化、

^① 弗克马：《走向后现代主义》“中译本序”（王宁等译），北京大学出版社，1991年版。

文学和艺术上有着不同的表现形式；因此对后现代主义的考察可从不同的角度来进行。

据我们理解，后现代主义不外乎下列六种形式：

一、作为晚期资本主义后工业社会的一种泛文化现象，也即一种后现代氛围。在这样一种氛围下，传统的东西、甚至现代主义时期盛行的一些价值观念均受到挑战，人为的等级制度被颠倒了，所谓“张扬主体”、“拯救人性”、“启蒙大众”、“寻找自我”等现代主义的理想统统被现实击碎，主体成了某种破碎的、不完整的幻象。

二、作为一种观察和认识世界的观念，也即一种后现代世界观（Weltanschauung）。这种观念意在打破“一体化的世界”这一神话，以一个多元的世界取而代之，也就是消除当今社会的种种专制和极权，张扬更为无度甚至“狂欢”的个性自由。

三、作为一种产生于西方并波及全球的文化思潮和运动。这一运动伴随着现代主义的衰落而崛起，因而与现代主义有着某种程度的继承关系；但它一开始就以从内部向现代主义发难为其宗旨，因此在更大的程度上拒斥了现代主义的陈规旧俗和美学原则。它自崛起以来曾一度取代现代主义而成为当代西方文学艺术的主流。

四、作为一种叙述话语或风格。这种话语表现出对“伟大的叙述”或“元叙述”的不信任；其表现特征是无选择技法、无中心意义、无完整的乃至“精神分裂式”的结构，叙述的过程呈发散形，故事的发展呈“增殖”状，意义的中心完全被消解，散发到文本的边缘地带，对历史的表现成为某种“再现”（Representation）甚至“戏拟”（Parody）。

五、作为一种不受文学史分期原则制约的阅读符号代码，也即所谓“后现代性”（Postmodernity）。它的使用并不局限于西方，

也可用来解释过去的以及西方世界以外的文学艺术文本。

六、作为结构主义发展到极致并盛极至衰之后的一种批评风尚。其特征表现为崇尚语言文字游戏，强调读者的建构性参与，以拆除和分解结构为其宗旨，也即后结构主义批评。

那么后现代主义究竟与现代主义有何区别呢？

我们都承认，后现代主义出现于现代主义之后，但这二者在哲学基础上、美学倾向上和艺术形式的表达上以及各自所赖以产生的文化土壤和所处的社会条件都有着根本的差异，虽然在受影响于非理性主义哲学这一点上，二者多有相通之处，但现代主义的哲学基础主要是叔本华、柏格森、尼采、弗洛伊德等人的思想和学说；而后现代主义则更多地受惠于存在主义者海德格尔、克尔凯郭尔、萨特以及（晚期的）尼采、（拉康所阐释的）弗洛伊德、富科等人的思想和学说。表现在一些具体问题上，即：

现代主义在破坏了现实主义的美学原则之后，还试图创造出另一个假想的中心；后现代主义则存心要消除这个“中心”，破坏乃至摧毁现代主义所精心建构的规律。

现代主义的美学仍是一种崇高的美学；后现代主义的美学则无不和当代社会的商品经济和消费者文化相合拍。在艺术形式上，现代主义者有着明确的精英意识，甚至达到“为艺术而艺术”的极致；而后现代主义文艺则注定要指向通俗，即要把那些“不可表现的事物”突现出来，^①即崇尚某种经验的直接性。

现代主义沉迷于种种人为的等级制度，乞灵于既定的宁静和秩序；后现代主义则像个永久的“不安分者”，不停地制造混乱和

^① 利奥塔德：《后现代状况：关于知识的报告》，英译本，明尼苏达大学出版社，1984年版，第79页。

无政府状态。

现代主义者所信奉的是所谓“伟大的叙述”或“元叙述”；后现代主义者则致力于“稗史”（Les Petites histoires）的创造。

现代主义的本体论是确定的；后现代主义的本体论则是不确定的。现代主义者致力于世界模型的建构；后现代主义者则致力于世界模型的分解。

现代主义者对世界和人生充满了形而上的沉思；后现代主义的文本则以颠覆和互文性为其特征，以拆除本文的深层结构为其目的。

现代主义者认为历史的发展是线性的；后现代主义者则出于反历史的目的，致力于某种历史事件的叙述，甚至创造出一个新的历史，在后现代主义那里，历史与虚构的界限是完全模糊的，整个世界都处于多元的、无序的状态。

如果再推演下去，我们还可以找出后现代主义与现代主义之间的更多差异，但这八个方面已足以表明，后现代主义与现代主义的差别大大超过相同。那么，后现代主义究竟只是一种西方社会的独特文化现象，还是已经成了一场国际性的文学艺术运动？这是我们需要正视的问题。

诚然，关于后现代主义的理论争鸣已经有了30多年的历史，几乎西方学术界和文学艺术界的所有主要学者和批评家都或多或少地有所介入，纵使他们的学术观点分歧甚大，但在这一点上都是大同小异的，即后现代主义只能出现在（包括拉丁美洲在内的）西方社会。詹姆逊认为它是“晚期资本主义的文化逻辑”；^①王

^① 参见詹姆逊的论文：《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》（Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism），载《新左派评论》（New Left Review）（1984），第146卷，第53—92页。

尔德指出它“在本质上是美国的一个事件”；^①林达·哈琴也始终认为“这是一种西方的模式”；^②佛克马则根据中国的文化传统、价值观念和语言代码而断言，“在中国赞同性地接受后现代主义是不可想象的。”^③如此等等。

我们首先应该承认，就文学本身来看，后现代主义之所以只能出现在西方，与其文化传统和文学史分期有着必然联系。在经历了文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义等历史分期之后，西方文学几乎穷尽了所有的风格技巧和叙事模式，进入了其自身发展的极致，而后现代主义则使得“西方文化史上由来已久的”被置于主流之外的一股潜流的全面复兴成为可能，因此后现代主义的崛起，“意味着被现代主义‘废除’了的艺术风格的‘复活’”。^④而在东方和广大第三世界国家，则缺乏这样一种循序渐进的发展演变的文化传统和文学观念更新的背景，文化土壤的稀薄和接受环境的局限，更加剧了这些地区出现后现代主义的种种不可能性。

其次，在西方社会，“文学上对无选择性的偏好与丰裕的生活条件所提供的某种‘选择的困扰’是相符的，这使得不少人可以

① 艾伦·王尔德：《一致的视野：现代主义，后现代主义与反讽想象》(Horizon of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination)，巴尔的摩：约翰·霍普金斯大学出版社，1981年版，第12页。

② 引自林达·哈琴1990年7月16日给笔者的信。

③ 佛克马：《文学史，现代主义和后现代主义》(Literary History, Modernism, and Postmodernism)，约翰·本杰明公司，1984年版，第56页。但佛克马后来改变了原先的观点，开始重视第三世界国家的后现代主义变体了，并邀请部分第三世界国家的学者参加《用欧洲语言撰写的比较文学史》的《后现代主义》分卷的编写工作。

④ 迈克尔·科勒：《“后现代主义”：一种历史观念的概括》(“Postmodernismus”：Ein begriffsgeschichtlicher Überblick)，载《美国研究》(Amerikastudien)，第22期(1977)，第13页。

有条件选择”；^①而在中国、印度等经济相对落后的第三世界国家，文学在相当程度上带有某种社会功利性和认识作用，因此在这样的条件下侈谈“无选择技法”无疑会使西方学者难以想象。

再者，既然后现代主义是伴随着现代主义的衰落而崛起的，而在广大东方国家，现代主义作为一场文学艺术运动只是（在日本和中国）匆匆掠过就因其种种政治的、经济的、社会的和文化的因素而平息了下去，因此很难想象在这样一块薄弱的文化土壤上产生后现代主义文艺。由此看来，西方学者的看法是不无其道理的。

但是我们在承认这一点的同时，切不可忘记，在当今这个“知识爆炸”的时代，后工业信息社会的天体力学、量子物理学、电子技术、计算机工艺、外层空间的开发等各种高科技的迅速发展，加之新闻媒介的日益更新，大大缩小了人为的时空界限，致使相对开放的东方国家（如日本等）和长期处于文化封闭状态的第三世界国家（中国和印度）不可避免地带上了某种“后现代”色彩，追求时尚的新一代知识分子不可能不自觉地产生某种超前意识；西方后现代主义文化的输入和艺术作品的翻译介绍，更是给了渴望文学观念更新和致力于叙事技巧实验的先锋派作家以精神上的鼓舞。因此后现代主义对东方文学的影响往往更多地表现为一种强有力的精神“激素”，它对解放艺术家的想象力产生了巨大的作用。正是在东西方两种文化的相互撞击、相互交合的大背景之下，第三世界国家的先锋派文学应运而生，成了这种文化渗透和交合的产物。因此，后现代主义虽产生于西方社会，但它有可能在向一些物质文明相对落后的第三世界国家或文化土壤相对贫

^① 参见《文学史，现代主义和后现代主义》，第55页。

瘠的东方国家发散时与那里的本土文化发生交合作用，并在那里的先锋派艺术中产生后现代主义的变体。例如，在中国当代文化和文学艺术界，就至少有着四种后现代主义的变体：（1）先锋文学的激进的叙述话语实验；（2）新写实小说的反拨和对“经验的直接性”的吁请；（3）消费者文化和文学的充斥以及其代表“王朔现象”；（4）以德里达、富科等人的后结构主义理论为背景的具有解构倾向的先锋批评。这四种变体的出现既有着西方后现代主义思潮影响的因素，同时更带有本土建构的色彩，它使得对后现代主义的研究突破了“西方中心”的模式进而越来越国际化了。现在，后现代主义的理论争鸣虽已趋于终结，后现代主义文艺在西方虽已发展到了极致，但作为一场国际性的文学艺术运动，后现代主义仍然有着顽强的生命力。它虽不能成为东方文艺的主流，但它的存在本身就足以引起我们比较文学研究者的重视，因为正是在这同一层面上，我们开始了同西方学者的真正的对话。

本书编委会

1994年3月20日

● 陈晓明

表象崇拜：分享剩余意义的叙事法则

——论后新时期的“新表象”小说

我们称之为“先锋”或“新潮”的那股急流，在九十年代似乎已经销声匿迹。然而，事实上，这不过是固执旧有眼光所看到的情形，九十年代的“先锋”当然有它别具一格的姿态。狂热的文学商业主义浪潮遮蔽了人们的视野，本来就麻木不仁的批评更适宜于装聋作哑。现在，批评界主要为一股怀旧情调所笼罩，人们以未老先衰的姿态冒充戒熟老道，沉溺于所谓八十年代中期的（创作和批评的）黄金时代。对八十年代后期以来的任何变化视而不见，更不用说对九十年代的文学现象给予基本公正的评价。但是历史的革命景观从来都不是迟钝之笔所能书写的，它只有在那些尖锐而偏执的目光注视下才会原形毕露。与其让陈旧、贫乏和千篇一律所窒息，不如与那些稚拙的新生事物同歌同舞。以此看来，面对那些生气勃勃或杂乱无章的创作，即使冒着夸大其辞的风险也心安理得。因此，从理论上给九十年代步入“后新时期”的小说创作以新的命名，则是使批评和创作保持生命活力的必要策略。

1. 剩余的意义与“新表象”的突现

九十年代的商业主义潮流席卷了社会主义初级阶段的各个角落，“以经济建设为中心”不仅在名义上写进政府文件，重要的是它真正成为普通民众的日常行为。这使意识形态迅速衰弱，没有人再关心政治领域和文化阵营的派别斗争。作为一项奇怪的副产品，知识分子及其文化启蒙计划终于彻底破落。文学写作当然不可能完成任何现代性企图，它的挑战意义也消失殆尽。八十年代后期步入文坛的那批年轻作家，不管怎么说，那些形式主义策略具有反抗经典话语及其写作规范的历史意义；并且在某种程度上还具有抵御精神危机的现实功能；在八、九十年代之交的特殊历史时期，甚至还有某些特殊的文化象征意义。确实，在九十年代商业主义和文化投机主义巨大的背景之下，“先锋性”这种说法都显得极其勉强。文学写作既没有什么高地需要攻占，也没有什么重围需要突破。偶尔在形式主义的悬崖峭壁上攀援，也像是在演练一套花拳绣腿。“伟大的意义”已经离文学远去；剩下的不过是一些浅尝辄止的游戏，一种纯粹快感式的、观赏式的写作，对印刷术的迷恋和对少许稿酬的期待，构成了这种写作的基本动机。这真是文学史上“剩余的一代”，他们对语词和故事的挥霍，就是为了分享后现代时代那么一点“剩余的意义”。

如此看来，很有必要给这群散兵游勇命名。这些在社会学的意义上被称之为第四代人的群体，其自然年龄囊括了六十年代出生的作家群（也包括了少许五十年代末出生的作家），他们在文学上可能要称作第五代或第六代。显然，这种“代分法”显得武断而生硬。“剩余的一代”不过简明扼要给出这群九十代后起的作家以文化上的象征意义。“新时期”构造的那个“巨型语言”已经破裂，这些

逃亡者；游走者再也不能、也不必要从整体上书写这个时代，内在的把握这个时代。这是一个只有外表而没有内在性的时代，一个多么美妙的“时装化”的时代；一个彻底表象化的时代。那些现代性企图，那些启蒙主义的伟大规划，正在被这个巨大的表象吞噬。“剩余的一代”既然捕捉不到“伟大的意义”，既然只能分享那么一点剩余的意义；那么去追逐那些大块状的或支离破碎的表象，则是天经地义的事，是正中下怀、如愿以偿的美差。

事实上，进入九十年代，“剩余的一代”正是以他们对表象的捕捉为显著特征；对表象的书写和表象式的书写构成了他们写作的基本法则。那些“伟大的意义”、那些历史记忆和民族寓言式的“巨型语言”与他们无关，只有那些表象是他们存在的世界。与这个“表象化”的时代相适应，一种表征着这个时代的文化面目的“新表象小说”应运而生。又一轮的——或者说一次更彻底的后现代浪潮正汹涌而至：表象泛滥以及对这个表象进行“泛滥式的”书写，真正构成后现代时代的文化景观。正如列奥塔德所说的那样：“后现代应当是这样一种情形：在现代的范围内以表象自身的形式使不可表现之物实现出来；它本身也排斥优美形式的愉悦，排斥趣味的同一，因为那种同一有可能集体来分享对难解企及的臻事的编怀；它往往寻求新的表现，其目的并非是为了享有它们，倒是为了传达一种强烈的不可表现之感。”列奥塔德把“对不可表现之物的表达”列为后现代写作的要义，这显然容易与现代主义的写作相混淆；而且他把普鲁斯特和乔伊斯列为后现代的表率之作，也未必妥当。他由此推导出后现代写作的基本法则：“……使得那种不可表现的事物在自己的作品中，在能指中成了具体可感之物。整个有效的叙述甚至文体操作者的区域都在与整体统称无关的情况下发挥了作用，因而新的操作者得到了考验。文学语言的语法和词汇再也不被当

作既定的东西被接受了,而倒毋宁是以学术的形式出现,以在致敬中产生的仪式(正如尼采所说)之面目出现,这种叙述使得不可表现之物不致于被显示出来。”(《后现代状态:关于知识的报告》)

尽管列氏的意思有些晦涩而捉摸不定,但有几点是可以理解的:1. 强调表象自身的形式;2. 能指成了具体可感之物;3. 与整体无关的表象之流;4. 不可表现之物不被显示出来。为尼采的幽灵困扰的列奥塔德,多少还拖着现代主义的尾巴;那个“不可表现之物”依然隐瞒着对这个世界本质洞悉的企图。当今中国的文化现实在某些方面比列氏的激进理论走得更远,在这个全面扩张的表象背后,并没有隐藏什么“不可表现之物”,某种不可知的神秘;不可洞见的幽暗。没有,哪个不断膨胀的表象背后,空无一物,一片虚空,一片澄静,那背后只有“无可表现之物”——对“无可表现之物的表述”,我们时代的“新表象”小说已经完成对列奥塔德的跨越。对表象的迷恋,一种自在飘流的表象,使九十年代的小说如释重负,毫无顾忌,真正回到了现实生活的本真状态。不管把这个时代的生活描述成分崩离析的情势,还是完美无缺的形态,都无法否认现实本身发生巨变,当代生活正在以夸张的姿势奔腾向前。没有人能够抓住它的本质,触摸它的精神和心灵。不管人们是欢呼还是逃避,欣喜还是恐慌,你都无法拒绝扑面而来的表象之流。

2. 表象 A: 无法穿透的现实外壳

“新表象”小说款新时期“巨型语言”中诞生出来,走向后新时期的价值解体的情境。就其美学母本而言,它是八十年代后期的“先锋小说”的叛臣贰子,在某种意义上,它还是“先锋派”和“新写实”相调和的产物。你可以看到“先锋派”的那些叙事笔法和语言风格,虽改头换面而风韵犹存;“新写实”的那些态度滋味,似曾相识

却面目全非。那种反抗式的革命写作和宣言式的生活立场，业已被打破，现在只有面对纯粹的生活本身。这是一次惊人的裂变，也是一次果敢的冲刺，而且还是一次可怕的下降运动。在这次“下降运动”中北村是个富有象征意义的人物。这个蓄着大胡子的先锋派，这个我们时代最后一位文学信徒，一直在形而上的高空飞翔，也一直在神秘的宗教区域行走，你确实很难把那些玄奥的观念与所谓的“新表象”联系起来。然而，正是北村这样一个向形而上领域绝望冲刺的宿命论者，他所表现出来的微妙变化和无法控制的叙事形态，最强有力地折射出无法抗拒的时代潮流。

实际上，北村的叙事一直就与“表象”纠缠不清，他热衷于描述一个人“像稻草一样倒下去”的姿势，一副“在风中摇晃的盔甲”，或者某个“稀松的送葬队伍”……等等。那些“表象”被卷进语言的迷宫，并且为某个不可知的形而上意念所支配，那些精致的表象却如梦境一般虚幻迷离，那些诡秘、怪戾而偏激的生活样态，显然是在喻示某种“不可表现之物”。《施洗的河》试图在“内心的真实”中完成一次宗教的祈祷，那些流畅的表象却蜕化为长向天国的灵魂。穿越“施洗的河”，北村不得不更加现实地面对日常生活，《张生的婚姻》却是对北村的写作完成了一次反寓言式的叙事。这个冥思苦想而洁身自好的哲学教授张生，被抛离于这个时代的生活之外，这个信仰之子，当然也是信仰的象征，它一度成为堕落的吧女（小柳）的精神依靠，而有趣的是，这个堕落的女人曾经清纯无比，她甚至是某个流氓的靈魂清洗剂。这些信仰之物坠落于世俗的红尘，张生的哲学（尼采之类）无法解救他的生存难题，哲学被抛出了生活。

这个时代的生活充满诱惑和感官色彩，北村，这个早已改邪归正的清教徒，我相信他对生活的描写出自于灵魂的需要；然而，那个哲学教授无法逃脱感性生活的诱惑，他一开始就处在被抛弃的

位置，这也使他始终处在寻找那个漂亮姑娘(小柳)的状态之中。“小柳”何许人也？高档饭店的服务小姐(或称吧女)，这是当今中国最具有诱惑力的文化代码，关于这个族类的故事，类似一部有关堕落的百科全书。当然它也在书写改革开放以来最为赏心悦目的生活章节。尽管北村给她抹上了一层清纯之色，但是也遮掩不住这个角色身上散发的诱惑气息。中国古典小说惯有的那个“始乱终弃”的模式被改革开放的伟大成就颠倒了，现在轮到哲学教授遭致遗弃。但是这个哲学教授却在苦苦寻找那个美丽的女郎，然而呈现在他面前的却是色彩缤纷的现代都市生活之流，张生教授无法抓住这种生活的只鳞片甲，他甚至借助望远镜也看不到生活的内在本质(他看到依然是酒吧里的调笑场景)。那个漂亮的小柳现在已经让张生教授苦不堪言，毫无疑问，哲学被抛到了一边，只有这个酒吧小姐才能解救他。富有反调意味的是，北村后来让彻底绝望的张教授双手捧起了《圣经》，与其说《圣经》是精神升华的标志，不如说是世俗诱惑的代用品。如果说张生找到小柳，言归于好，那么哲学教授升华的天堂就应该是软玉温香了。

北村试图描述一个落魄的文人在世俗生活中历经波折，最终在宗教那里找到精神归宿。托尔斯泰式的皈依模式令人很有些不够舒服，但是北村事实上并没有从精神上拯救他的哲学教授，相反，不可能的升华更突出地表现出精神、灵魂所处的困境。除了那个硬性的，作为实物而存在的《圣经》，北村无法进入生活的内在性，捕捉不到任何思想内核。实际上，北村的叙事卷进了生活的表象之流，叙述视点追踪张生寻找小柳的生活轨迹，不过是在各个生活场景之间转换。北村的叙事从未如此明朗晓畅，他能够抓住的只是生活的外形，各种表象片断：混乱嘈杂的街景，饭店里的调笑和偷情，某些家庭的打闹以及一些未遂的和完成的凶杀场面……等

等。这些现象之流蜂拥而至，它们带着现代都市生活的全部欲望和暴力，不仅淹没了那个超越现实的哲学教授，而且吞并了北村的祈祷式的写作。北村的叙事无法穿透这些表象之流，一如张生教授不能进入现代生活的内部；后者落荒而去，前者却无意中切入当代潮流。

3. 表象 B：在叙事层面上流动

北村不过是一个象征之物，这个企图冲进生活深处的绝望者，没有人能怀疑他是当今时代少有的诚实的人，然而他能抓住的也只是现实的空壳，一些驳杂的表象。这个时代的生活真正丧失了内在性，对生活、对这个现存世界的感受，关于个人的情感记忆，也仅有一些表象而已。现在，对生活的探索，对艺术形式的追求，还能捕捉到什么实际的意义呢？那些依然保持着先锋派姿态的文学写作者，他们也只能抓住那些表象片断，把那些自我繁衍的能指词群加以“具象化”（表象化）的处理。于是不足为奇，九十年代多少还具有一点形式意味的小说，则显示出表象异常发达的特征。所谓叙事不过是一些表象的随意流动或任意拼贴；或者说，表象之流就支撑起小说的全部叙事。

来自山西某个偏远地区的吕新有着如此奇特的感觉，一直是件令人不可思议的事。还是在八九十年代之交，吕新的小说就开始引人注目，那些随意跳跃的叙述视点和怪异的乡村生活，当然把吕新送上先锋派的末班车。吕新的小说散漫而没有中心，有意或随意打破整体，这使吕新的小说尤为注重片断，一些错落有致的场景，更彻底地说，就是对表象进行自由处置就构成小说的叙事。《抚摸》之作为一部长篇小说，如此松散随意却又如行云流水，堪称当代小说叙事的奇景。这是一次对表象的随意而任性的“抚摸”，不同