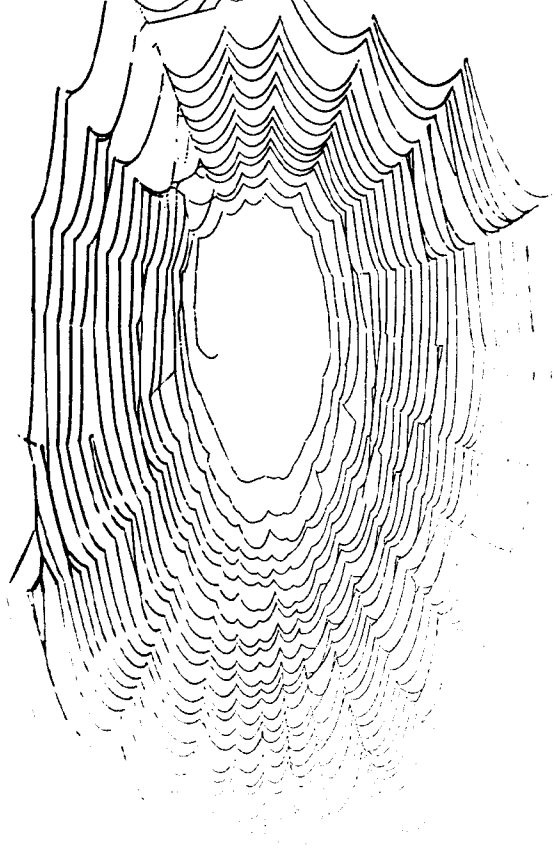




爱情的

面孔

花山文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

爱情的面孔/墨白著. —石家庄: 花山文艺出版社,
1999

(突围丛书/王干主编)

ISBN 7-80611-817-9

I. 爱… II. 墨… III. ①中篇小说-作品集-中国-
当代②短篇小说-作品集-中国-当代 IV. I247.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 49943 号

突 围 丛 书
爱情的面孔
墨 白 著

责任编辑: 梁东方

装帧设计: 小 明 赵 建

美术编辑: 赵小明

责任校对: 李桂香

出版发行: 花山文艺出版社(石家庄市和平西路新文里8号)

印 刷: 河北新华印刷一厂(保定市省印路 102 号)

经 销: 新华书店

850×1168 毫米 1/32 9.25 印张 207 千字 2000 年 2 月第 1 版

2000 年 2 月第 1 次印刷 印数: 1—15,000 定价: 15.80 元

ISBN 7-80611-817-9/I · 734

突围表演与表演突围（总序）

当我把这套丛书取名“突围”时，其实是了却我十年前的心愿，十年前，我写过一本题为《世纪末的突围》，副题为“新时期文学的误区”。没想到一晃十年过去了，十年来我非但没有能够突围出去，反而越陷越深。我原本以为是我个人的文化记忆和思维习惯造成的，没想到更年轻一些的作家也有这种突围的情结，无论是年轻的汪湜、程青、墨白，还是更年轻的吴展骏、卫慧、棉棉，他们在小说里都表现出一种往外挣扎、往外撕、往外撞击的“形体动作”。

这种语言形成的“行为”，我们过去习惯称之为“喧哗与骚动”，或者称为“愤青”（愤怒的青年的简称），最近流行的词叫“断裂”，而我认为是一种身陷困顿的突围因为有诸多的有形之围和无形之围在影响作家的写作。在时间上，我们面对新旧世纪之交，是世纪末向世纪初的突围，在文化心理上我们要突破“大预言”给人类的宿命，在技术层面，人类要摆脱“千年虫”干扰。如果说时间尚可具体到数字来表达的话，那么文化的转型则是一个非自然递进的突围。告别旧的文化范式，塑造新的文化性格，超越中西方文化传统的樊篱，是自五四以来中国作家的共同理想，一百年来中国文学和文化都是以突围之势前行的，发展到九十年代便出现

了多元、多极而又相互干扰的混合型文化。对文学发展来说，混合多元是其前提，因为单调、统一是文学的大敌，但对作家来说，混合多元的文化格局既是保护个性的掩体，又同时是遮蔽个性的屏障。多元混合给作家多种选择的机会，也给作家增加选择的难度，这就像大家都穿灰、蓝、黑时，你只要穿着鲜艳一点就会显出个性来，而今什么色彩，什么样式都很难充分地将你与其他人划开一样，多元选择造成的混合、混沌乃至浑浊使当代文学变得暧昧起来。可以说，今天文学的困境在于一种暧昧情绪的滋长，而这种暧昧情绪的迅速繁衍又是我们对多元文化认同和培育的结果。

于是，有了突围者。

卫慧高呼“像卫慧那样疯狂”，要以“疯狂”来撞击“暧昧”，而棉棉则以一种撕裂的嗓门沙哑的嗓音对小说之范进行数落，程青不像卫慧、棉棉那么激烈，她以一种釜底抽薪的反讽将世俗之墙悄然撬开然后独自逃走。如果三位女作家的突围之剑面对的是男性话语，汪湜、墨白、吴晨骏的突围之矛则带有自渎性质。汪湜检点的是知识分子自身的迷惘和萎靡，墨白对生命热烈讴歌的同时对时下文化生命力的衰弱表示了愤怒的感慨，而吴晨骏在《梦境》中对那个自由撰稿人的自怜、自叹、自嘲，乃是逃出围城之后的精神凭吊，鲁迅写过一篇《娜娜出走以后》，对女性解放进行深刻的反思，而《梦境》则是“吴晨骏出走之后”的自我反思，在这套丛书里，我们发现出走不是吴晨骏的个人行为，还是新生代在全国九十年代别无选择的选择，只有出走，才能突围。

突围，作为一个军事术语本意是要冲出敌方的围困，可今天的文学并不存在一个明确的敌方，“没有方向，似乎又

有一切方向”（杨炼《飞天》），他们有些为出走而出走。这样目的性不明确的出走，减弱了突围的悲剧性，增添了突围的表演性，八十年代的文化突围带有强烈的悲剧性，那时候强调文化抉择（注意这个抉字），确信二元对立，九十年代的突围者身陷暧昧不清的文化多元情境，有点像与风车作战的堂吉珂德们突围，不仅仅是突围，而是带有表演性的抉择，那种呼天抢地的悲剧感消失，卫慧表演卫慧，棉棉克隆棉棉，程青嘲弄程青，汪湜书写汪湜，墨白化装墨白，吴晨骏操作吴晨骏，他们都是自己的“风车”，都是自己的敌人。五年前，我曾将这种小说方式称之为“互文性”，还是从技术层面分析的，现在看来这种互文有某种无奈的文化表演。

突围本是悲剧性的，可他们将悲剧演成了喜剧、诙谐剧，他们甚至不会演正剧或许人们会不习惯这种表演，其实，文学艺术是离不开表演的。表现也好，再现也好，都必须有人在模拟某种场景和情景。悲剧也是剧，也是一种表演。

1999年5月18日于碧树园

以个人言说方式辐射历史与现实(代序)

——墨白访谈录 **张钧**

1998年5月22日上午。郑州，军供宾馆。

张钧 据有关资料介绍，你的创作始开80年代中期，但形成特色的作品或者说比较重要的作品大多出于90年代，这一说法是否确切？

墨白 确切。但最初我没有这种概念。田中禾先生写过一篇有关我小说的文章，他开头的第一句话就说我是属于90年代的。是的，我的写作从根本上来讲是属于90年代的。

张钧 你在淮阳师范学习的时候是70年代末80年代初，那正是一个横扫中国大陆的思想解放运动的伊始阶段，那个时候人们的思想开始活跃，各种西方的文艺思潮和哲学思潮开始涌入中国，当时那种热烈的气氛凡是过来人都深深体验过，如今谈起虽然犹如隔世之梦，但还是感到亲切，因为毕竟有许多东西渗透进了我们的血液，影响着我们的思维方式和行为方式。请问，当时你是否也感受到了那种思潮的影响？如果答案是肯定的，那么，它对于你后来的文学观念的形成是否起到了很重要的作用？

墨白 我没有很认真地想过这个问题。影响肯定是有

的，但却是间接和被动的。

张钧 为什么这样讲？

墨白 因为生活的局限，那个时候我几乎没有看过一本这方面的理论书，在这方面我就像一个营养不良的畸形儿。这种情况的形成和我的生活环境有关。我出生在颍河岸边的一个古老而闭塞的小镇里。我在那里读小学和中学。那里有着很深厚的文化积淀，老子就是我的老乡。但那里更多的是贫穷和愚昧，以及刁横和懒惰。在那片贫瘠的土地上我学会了所有的农活和对苦难的忍受。这种苦难来自身体和精神两个方面。

张钧 请谈谈你的文学观念，它是始终如一的还是不断变化着的？

墨白 最初我只单地把写作当成一种生存的手段。现在，这种观念仍没有改变，写作对我来说确实实是为了活命。但是，随着岁月的流逝，在这种观念之上又增加了许多东西，比如写作是我生命的体现，是我对世界的认识和感受的主要方式，等等。我很欣赏阿斯菲耶夫说过的一句话：写作需要的是全副心灵，而不是趋附时尚，不应该在文学中寻找地位，而应该从中寻找自我。

张钧 80年代中期以后涌入中国的后现代主义文化思潮对你是否有影响？你认为，你的小说里所表现的一些东西有没有后现代的意味？

墨白 有。我一直在努力使自己的作品呈现出它的多主题性，使读者有建构性的参与。在我的小说里，历史与现实、现实与虚构、虚构与梦境，它们之间的界线往往是模糊不清的。这些特征都有后现代的意味。但我的作品里往往又呈现出现代主义的东西，比如我比较注重叙述的崇高感，注

意建立作品的深层结构等。可以说我是一个介于现代与后现代之间的写作者，无论前者还是后者都做得不彻底。

张钧 进入 90 年代以后，中国的小说写作如果说增添了一些新质的话，那么就是“个人化”的写作方式。这既是一种姿态，更是一种本质。因为这一代作家从根本的意义上讲是从个人的人生体验出发来观察和言说世界的，他们的个人化角度，使得写作在具有了多方面的可能性的同时也具备了一些无法言说的深刻性。我觉得，你的小说写作似乎也有一些个人化言说方式的特征，但又不一样，比如，个人化写作者们往往强调个人言说而排斥或淡化对于现实的言说，但你在言说个人的同时并没有忘掉现实。请就这个问题谈谈你的看法。

墨白 我是一个游离于主流之外的写作者。由于我的生活经历，在我言说个人的时候同时去言说现实是身不由己的事，那是我骨子里散发出来的一种气味，我无法改变。我是以个人的言说来辐射现实的。

张钧 你在淮阳师范读书时学的专业是美术，后来你怎么不干专业而写起了小说？你写小说的原始契机或者说动力是什么？是生活体验使你想找到一种对于生活更准确的表达方式还是由于某一部文学作品的启示让你发现了生活？

墨白 是生活本身。我觉得绘画不能更淋漓尽致地表达我对世界的感受。还有一个原因，那就是受我大哥孙方友的影响，在我还没到淮阳去读书的时候，他就开始发表小说了。

张钧 那么，学习绘画对于你的写作有没有什么影响？

墨白 有影响，并且还很重大。在我还没有意识到日后会写小说的时候，我已经开始用绘画的眼光来观察这个世界

了。后来我接触到了大量的西方美术作品，那些不朽的名作改变了我对世界的看法。比如达利，他的作品中那种毫无保留地对于世界的怀疑精神使我感到震惊。

张钧 至目前止，你已经写出了多少小说？你认为，你已经写出了你最想写的东西了吗？

墨白 没有。我有几个大的生活库藏没有去动。我认为写作是无止境的，哪怕是我们已经写过的东西，我们还可以重新回头去面对它。我现在已经发表了三十多部中篇小说，六七十个短篇，大概有二百多万字吧，但我总觉得我的写作刚刚开始。

张钧 有一篇短文，说你的小说具有两个特点：一是皈依人类童年的艺术，一是皈依原型思维。对于这种说法，你是否同意？

墨白 我看过这篇文章，我同意第二个说法，第一个说法不太准确。

张钧 对于你的小说，我最大的感受，就是想通过对于虚构的“颍河镇”的叙述，建立起一种关于人类生存和精神的“隐喻场”。在这个“隐喻场”里，人类的生存是痛苦的，生命在痛苦的挣扎中所呈现出来的本质是悖谬的，而正是这种悖谬的生命本质，使得叙述充满了张力，灵魂在生命之中或之外扩张、裂变，无家可归，一次次逃亡，可又无处可逃。正是因为如此，颍河镇这处隐喻场就成了一个梦魇的隐喻场。

墨白 从生命的终极意义来说，人永远是一个思路清晰的梦游者。我们都清楚自己将走向哪里，可是我们还是尽可能地使梦做得长一些。基于这样一种认识，我虚构了颍河镇这个“隐喻场”。所以，我的小说里大都是一些挣扎着的痛

苦的灵魂。《古兰经》里说，“……他们确是作恶者，但他们不觉悟。”我不是伊斯兰教徒，但我相信这句话。我们每个人都是有罪孽的，只是我们自己不觉悟，而且都那么自以为是，于是这个世界就坏起来了。

张钧 关于颍河镇这个虚构世界的叙述，你是否受到了福克纳那个著名的“邮票理论”的启示或者说影响？福克纳从他的第三部小说《萨托里斯》开始，就形成了自己独特的叙述风格，即通过不断书写“家乡的那块邮票般大小的地方”，创造出一个自己的天地。围绕着约克纳帕塔法县，他一共写了十九部长篇小说和七十多篇短篇小说，被批评家们称为“约克纳帕塔法世系”。你是否也梦想着要建立一个类似的叙述体系？在我所读到的你的几乎每一篇小说里，你似乎都或多或少地写到了颍河镇，那个镇子有点像个各种幽灵游走其间的魔鬼城。

墨白 我在《黑房间》里曾画过一张颍河镇的方位图。另外，在《同胞》、《红房间》、《幽玄之门》、《远道而来》、《瞬间真实》、《航行与梦想》等小说里我都介绍过这个镇子的格局。我小说里的颍河镇就是我出生的小镇，我在那里生活了三十多年。我的小说大都建立在对生活的感受之上，但虚构对我同样重要。我是梦想着建立颍河镇这样一个源于真实感受之上的虚构的艺术世界，我也一直在这样努力。但这与福克纳的关系不大，我在读《喧哗与骚动》之前就有了这个想法。我在很晚的时候才读到《我弥留之际》。福克纳的书我只读过这两部，我觉得有点对不起他老人家。为了弥补我心中的这种不安，前几天我又买了他的《去吧，摩西》和《圣殿》，只是还没来得及读。不可否认的是，正是他的“约克纳帕塔法世系”使我建立颍河镇这个虚构的艺术世界的

愿望变得更加强烈。

张钧 对于小说的形式技巧，你是怎么看的？福克纳说，“作家假如要追求技巧，那还是干脆去做外科医生、去做泥瓦匠吧。”但是，我觉得，如果作家连最起码的文本意识都没有的话，那么他连做泥瓦匠的资格都没有。

你在小说创作上，一开始是否就有某种自觉的文本意识？

墨白 我一开始就比较自觉地注重小说的形式和技巧，我觉得这对我很重要。你只有先注重形式和技巧，才能更好地表达你的思想。当然，一个作家在写作之初他可能很注重技巧，到了成熟的时候他可能不太注意这些了，但你不能说小说里形式和技巧就不重要了。我认为形式和技巧是一个作家认识世界的方法，形式的不同就是视角的不同，一种新的形式就是为人类提供一种新的认识世界的方式。许多了不起的作家都给人们提供了新的认识世界的方式，比如西蒙、伍尔夫、卡夫卡、乔伊斯、卡尔维诺等，就连福克纳本人也是一个最注重形式和技巧的人，我不明白这么重视技巧的人为什么能够说出这种话来。

张钧 我想这是针对一些唯技巧至尊的平庸之辈的抨击吧。

墨白 也许是。

张钧 一些批评家们认为，你的小说是一种意念化和感觉化的小说，这一说法我基本同意。关键是，怎么样理解这种“意念”和“感觉”。我觉得，这种“意念”应该理解为一种小说叙述之“核”。这个“核”是抽象的。它抽象，是因为它是写作者生命深处的一种思维方式，它支配着或者说决定着写作者对于外部世界的感知方式，它是写作者之所以

写这个东西不写那个东西、之所以这么写而不那么写的内在根据。正是从这个意义上讲，它又变得具象化了：它一旦受到某一外部事件的击发，就由抽象的“意念”变成具体的“感觉”，调动起写作者的写作热情和想象。所以，我认为，“意念”和“感觉”，实际上应该是一个写作者、尤其是一个优秀的写作者的基本的生命构成。一个只有意念而没有感觉的人，我想他成不了作家，或者至少成不了一个好的作家，因为他的那种所谓的“意念”实际上是一种僵死的观念，它会像一块石头一样压迫着持有这种观念的人的生命，它一旦要外化为一种叫做文学的东西（实际上那是一种伪文学），肯定能砸死人。同样，一个光有“感觉”而没有“意念”的人，也会让他的“感觉”淹死人。所以，作为一个人尤其作为一个作家来讲，他的生命必须是应该具有某种不变的东西又有某种可变的東西。

墨白 我认为意念和感觉是血肉相连的。意念仿佛是水，而感觉就是流动的雾。雾的形体是随时都在变化的，它可能会掩盖住某种事物的真相，但它的本质是不变的，无论浓或淡，它仍然是水分子。

张钧 我认为，你的小说中的某种意念，也就是你的生命中的某种最深刻的情结。这种情结是一种什么样的情结呢？或者说用一种什么样的词语为它命名呢？我拿不太准。你能就这个问题谈谈吗？

墨白 猛然间我也说不太清楚，我觉得是冥冥之中的东西。意念本身就是精神性的东西，它是一种情结，一种模糊不清的情结，但它又实实在在地存在着，它不停地折磨我，使我不得安生。我有个朋友曾经写过一篇短文，题目叫《十字架下的墨白》，文中说我是个十分忧郁而又孤独的人，而

这种忧郁和孤独又是与对死亡的恐惧和生命的悲怜相联系的，一种对于爱的永恒的渴望与献身精神——我不知道他说的是不是那种时刻在折磨我的意念情结。

张钧 在意念和感觉的轻重关系上，每一个作家作品里的表现是不一样的，这大概有三种情况：意念大于感觉、感觉大于意念和二者均衡。当然，这只是一种大概的划分，因为实际上在作品中这种东西是无法量化的，量化也是不科学的，我这里这么做也只不过是为了方便而已。从方便出发，我认为你的小说意念与感觉的关系基本上是后者稍稍大于前者，所以叙述是一种偏重于感觉的智性叙述。这种叙述在阅读的时候，很容易让读者放松，进入一种陌生的幻觉；也很容易让读者上当，最后导致阅读的荒谬感和虚无感。进而感到一种悖论和绝望。比如《白色病室》、《青台》的叙述就是这样。

墨白 这种荒谬感和虚无感也许就是我的小说的美学基础吧。

张钧 《白色病室》在阅读的时候有一种喘不过气儿来的感觉，那个叫做苏警己的年轻医生在外部力量的挤压之下演化成一个精神分裂患者的过程让人目瞪口呆。小说在生命和灵魂两个层面上进行了复调叙述。这种复调叙述是高明的巧妙的，一开始，是两条平行的叙述线，对于苏警己和他的病人姜仲季的叙述，而后的叙述又是静止的；但是，正是在对于姜仲季的静止的叙述中，悄悄地展开了对于苏警己的叙述，苏警己的病症在姜仲季的表演中一点点发展了起来，最后苏警己的生命和灵魂与姜仲季的生命和灵魂重叠在一起，变成了和姜仲季一样的病人。

小说在这个意义上提示了生命和灵魂的悖论。

墨白 在《白色病室》里，苏警己的结局在最初的时刻实际上已经显现出来，那就是他所看到的姜仲季，那个在他清醒时任他宰割的病人。但他不知道姜仲季就是他的未来，他就是现在的姜仲季。反过来说，他病变的过程也就是姜仲季的病变过程。在这方面他是无知的，而那个姜仲季或许是个清醒者。一个病魔缠身的人残酷地看着一个正常的人在一步一步走近他，这是一个多么让人感到恐怖的清醒者呀。

张钧 小说对于人的生命和灵魂进行反悖式的叙述的同时，对于当下的现实也进行了抗议和批判，这样小说又获得了另一个调式：现实层面的调式。于是，小说在现实关怀与终极关怀的两个层面上围绕着人物的“梦幻主音”进行着多音程的排列组合，最后达到一种杂音共存的立体化叙述效果。

墨白 如果这样，小说里那两个先后被姜仲季和苏警己送进太平间的女孩应该是依附在这个多音程中的另一个组合。

张钧 我这里所说的“梦幻主音”，是借用音乐术语对于你的小说中的人物的精神状态的一种描述。所谓主音者，乃调式中的核心音也，它在调式的各音排列成音阶时表现为第一音。那么我这里所说的“梦幻主音”，不言而喻，指的就是你的小说中的人物的那种特有的梦幻式的精神状态，我觉得，这种状态就是他们的生命主音。正是这种特有的“主音”，导致了他们行为的乖谬和悲剧性后果。比如与《白色病室》有着相似内涵的《局部麻醉》中的那个外科医生白帆的精神状态就是如此，它构成了这部小说的“梦幻主音”。

墨白 你对我的小说的这种理解和描述我感到十分新鲜。

张钧 《局部麻醉》的叙述是一种反讽式叙述，也是在生命和现实两个层面上展开的叙述，与《白色病室》不同的是，它变得更加血腥和残酷了。它直面生命，直面人生。白帆作为一个孱弱生命的表征，被作者投放到了一个血淋淋的地狱般的世界。他一次次设法逃离这个压迫着他凌辱着他的世界，然而他却一次次又宿命般地回到这里。他无处可逃，最后，他只能将一些安定药液注入自己的肉体，将生命麻醉，才能得到暂时的安宁。

逃离，似乎是这篇小说另一个方面的主题。

墨白 当他无法抗拒的时候，他自然要选择逃离，但这种行为在他那里又是那样地不彻底。这样的结局使人对他的未来产生了更强烈的不安。人们会想：在他醒来的时刻，那些明明白白的残酷的时光正在等着他，他会怎么样？

张钧 小说的叙述是从容的，同时又是残酷的，如果说其中流淌着某种诗意的话，那也是一种残酷的诗意。

墨白 是的，我在写作的时候，尽量使自己的叙述变得平静一些，我想象着在一个长满了脓疮的肌体上覆盖着一些已经被折断了的鲜花的情景。但我清楚地知道随着太阳的升起那些花朵会一点点地枯萎，事物会最终把它的本质暴露出来。

张钧 的确如此，白帆这个处处被世界挤压和折磨的孱弱的生命，却肩负着去拯救这个世界的生命的沉重使命。读者在阅读的过程中时时要为白帆提着一颗心——小说的叙述张力由此而产生。

墨白 这就是小说所具有反讽的意味的所在：他的小小的手术刀要面对的却是这样一个无法拯救的世界。

张钧 “颍河镇”在这里获得了象征的意味。非理性是

这里的最高统治者，它衍生着欲望和疯狂，散布着恐怖和绝望，统治和奴役是这里的逻辑，恶棍和鬼魅是这里的自由民，而诚实和正义唯一的出路，只有麻醉和死亡。所以，“颍河镇”是一个人间地狱的象征。

或者，它本身就是个地狱？

墨白 你现在这样描述让我感到恐惧，不过这正是我要在小说里所要表现的。是的，它确实就是个地狱。

张钧 《错误之境》与《青台》都是关于生存境遇的叙述。前者，是为了寻找走进一个意想不到的境遇；后者，是为了逃亡闯进一个意想不到的境遇。在这两种境遇里，主人公的生命和存在都变得荒诞不经，或者说不真实，难于把握。在这两篇小说里，你是否想表达这样一种意味：世界是荒诞的，人的存在是个无从把握的谜，充满着偶然和巧合？

墨白 我曾经有过许多次这样的冲动：毫无目的地到一个你连听说都没有听说过的地方去，你乘上一辆车，随它走，车停了你的目的地也就到了。

张钧 这很有意思，不过，这样的念头你是怎样产生的呢？

墨白 十分忧郁的时候就会产生。可是，我却一次这样体验的机会都没有。我觉得人世间很少有人能做这种毫无目的的旅行。我们无法把握自己，我们被尘世间惯有的势力牵引着走向一个又一个地方，但我们到达那里后一切又与我们想象的相去甚远，因此我们又无法把握这个世界。为什么我们到达的是这个地方而不是那个地方？为什么我们遇见的是这个人而不是那个人？为什么我们爱上的是这个女人而不是另一个女人？一切都是偶然，一切又都是巧合，一切又都是必然。这一切我们都无法把握，这就是我们的存在。

张钧 《错误之境》中谭四清的寻找本身就是个错误，他到红马那个地方想找回逝去了的梦或者说前女友马红，是徒劳的，他因此而莫名其妙地获罪，表面上看是巧合，是偶然，实际上也是一种必然：生命不属于梦，生命又都是梦。同样，世界也是一种偶然与必然的综合体，也是充满着迷离的梦幻。可以认为，《错误之境》是以一种感性的经验式叙述去寻找一种对于人类生存境遇或者说生命幻想的超验性把握。

墨白 谭四清在寻找什么？他的目标是那样的模糊又那样的清晰，这个目标就是死亡。我们生命本身的意义是什么？那就是时间的流逝。死亡在哪里？就在我们的生命里，这是偶然的也是必然的。刚才我说过，人永远都是一个思路清晰的梦游者，而只有死亡才能还清我们对世间的所有承诺。

张钧 《青台》也是超验性把握。在这里，用的是一种稳定的语言情调进行着一场极不稳定的叙述游戏。小说中的叙述主人公“我”因为一场家庭变故而被迫出逃，逃到一个叫做青台的陌生的地方。这是个神秘的所在，有一片松柏林、一片墓地和一条河流。这里的各色人物：黑衣老者、盲者、神秘女人等，他们对于发生在1966年9月7日的一个集体死亡事件进行了不同的解释。不同的解释像流水一样使死亡无法获得稳定的形式。于是，一个本来源于形而下的逃亡故事演化成了一场关于死亡关于存在的形而上探讨。当然，这种探讨本身肯定是不会有结果的，甚至最后当叙述主人公在复述这个故事的时候连“青台”在什么地方都说不清楚。于是，叙述本身也变得可疑。

文本有一种不断地自我拆解的味道，这是一篇消解世界