

四川人民出版社  
刘以鬯著  
《迷楼》

## 浓缩的现实

□张怡微

2017年，有家出版公司重编了刘以鬯的小说集《迷楼》。收入了3个中篇、15个短篇和12个微型小说。3个中篇分别为写作于1942年的抗战小说《露蕊莎》、写作于1966年的名作《蟑螂》，和写作于1984年的《不，不能再分开了！》。刘以鬯生于1918年，2017-2018年时逢百岁寿宴，许多作品都由那时重新编辑制作，重读它们也别有兴味。我尤其喜欢《蟑螂》，是意识流小说的杰作。表面上讲述了“我与一只断腿蟑螂的数日”，实际上包含有复杂的生存思辨。

“一只蟑螂，像流星，突然出现，突然消失”，仿佛生活中可感不可见的危机。作家丁普的写作思路由一只蟑螂被打断，当然也许他本来写起来也费劲。“一周前，写好一封信，用糨糊封口，在桌面上放了一晚，第二天早晨，信封被蟑螂咬烂一条边。”小说开头便透露出超乎寻常的力量，闷热的亚热带，一个写不出稿子的作家，和一只蟑螂，因为一个信封壳子，结下了梁子。丁普想用苍蝇拍拍蟑螂，却被太太干扰，最后打断了蟑螂的一条腿，却又挂念它生死。一场噩梦令这举手之劳的杀戮颠倒了胜负，梦境中的丁普坠入蟑螂黑地，被千千万万蟑螂军团追杀。

“一切都调转了位置”，这令丁普感受到了弱者的痛苦。他感受到在这样极端的环境里，弱者想到的只是能尽快死去，“他想死，只是找不到方法来结束自己的生命”，摆脱恐惧。由此，“死亡，在这个时候已变成最宝贵的东西。丁普不要生命，却得不到死亡”。噩梦醒来，一日过去，夜晚洗脸时，他竟又看到一只蟑螂，为了复仇，他狠狠杀害了它。这次胜利，也令他的写作又憋出了3000字。他站起身，去斟茶，却不慎见到那只断腿蟑螂在吃力地爬行，这激起了丁普的怒火。他这次不想那么痛快杀蟑螂，反而想折磨它，甚至把它放入水中，承受毫无必要的水刑。为了观赏蟑螂受苦，他将它养在了一个水仙盆里。他想到噩梦中受苦的自己，宝贵的死亡成为最渴望的东西，此刻他却故意拿捏蟑螂的命运，“不愿意马上将死亡赐给它”。

丁普与太太看了一部战争片，将自己与蟑螂莫名其妙的战斗投射于人类战争与文明毁灭的大命题中。他的朋友、一个曾中马票的周金财跳楼的新闻流传城中，蟑螂又出现，却不像真的出现。小说转头开始另一个场景，丁普想起了断腿的祖母，祖母的身世是那么可怜，却因为蟑螂也断腿，这文学投射便显出鬼魅的气氛来。祖母怕死，却又巨细靡遗想象着民间文化对地狱之景的描述。丁普认为，“恐惧是一切病症之源”。小说至此再续回生活流，冬日将之，丁太太发现，丁普的西装上被蟑螂咬了个洞。看不见的蟑螂曾在不知不觉的黑暗中完成过复仇。丁普很生气，买了杀虫水，想要再向蟑螂军团宣战，宁愿损失西装，也要释放愤怒。他和太太一起，想象着自己的杀戮对蟑螂而言堪比一战中的毒瓦斯武器。“一瓶杀虫水，就可以取得原子弹炸毁广岛的效果。”

取得胜利后，丁普又做了一个梦，这一回，他梦见无数骷髅。隔日翻阅晚报，他看到一个德国女艺员在九龙做公开表演时，偶一失手，从半空中掉落在地，死了。后来，他在冲凉房又看到了新的蟑螂，不安的情绪开始折磨着夫妇俩。他们决定去澳门玩。在澳门，他们遇到了赌输身上最后的三块钱跳海的妇人，丁普在喝汤时，看到了洋葱汤里有一对死人的眼睛。他听闻寒流袭港，冻死三人。

圣诞前夕，丁普再一次见到他的那位宿敌——断了一条腿的蟑螂。不相关的人类死亡太过密集，令丁普以为那只蟑螂肯定早已死去，然而却没有。断腿蟑螂气若游丝，但依然在艰难地爬行。看着它临终前的面貌，丁普想起了这段日子书面和生活中亲历的所有死亡，在圣诞夜里，他想到了自己的信仰，决定拯救这只蟑螂。他的内心已不确定是生好还是死好。

很难说《蟑螂》这个小说的写作意图到底是什么。小说风格有点像卡夫卡的《变形记》，丁普又有点像鲁迅《铸剑》中杀死老鼠的眉间尺。人被蟑螂分了心。这蟑螂是生活的害虫，人人讨厌它却又关注它：仿佛赌马的周金财或者跳海的妇人。其他类型的生存赌博也无处不在，战争也是一种赌博，是一种巨型蟑螂的出现。冒险的马戏表演，失足坠落的女演员是被痛快拍死的偶然。也有人没有那么幸运，成为恐惧的断腿的祖母，或是在生命最后被丁普投喂糨糊的断腿蟑螂。

当所有死亡的意象、变异的心灵体验被作家呈现于纸面，读者能看到在上世纪五六十年代充满危机与不安的社会中，经由文学做出回应的人类生存方案。



人民文学出版社  
阿根廷比奥伊·卡萨雷斯著 赵英译  
《莫雷尔的发明》

## 乌克巴尔的祭司

□育邦

当我第一次读完博尔赫斯小说集的时候，心里想，比奥伊·卡萨雷斯这家伙一定是博尔赫斯臆造出来的朋友，子虚乌有！

在博尔赫斯最为著名的小小说《特隆，乌克巴尔，奥比斯·忒蒂乌斯》中，开篇即写道：“我靠着一面镜子和一部百科全书两者加在一起，发现了乌克巴尔。”文中说到，“我”与比奥伊·卡萨雷斯一起共进晚餐，“冗长地讨论着写作一部小说的问题”，而这时卡萨雷斯想到：“乌克巴尔有一位祭司曾经说过：镜子和交媾都是污秽的，因为它们都使人口数增加。”在博尔赫斯另一篇小说《门槛上的人》中，同样也有卡萨雷斯在文学第一现场的“报道”：“比奥伊·卡萨雷斯从伦敦带来了一把奇怪的匕首……”

我必须坦承，我去阅读卡萨雷斯就是从博尔赫斯的书里获取的信息，他是作为一个大作家的好朋友而进入我们的阅读视野的。

在博尔赫斯的随笔《我的生活》中，他把与卡萨雷斯的相遇并结下深厚友谊作为他一生中最重要的事件来看待。博尔赫斯谦逊地声称，卡萨雷斯虽然年纪比他小十几岁，但在一起工作时，实际上竟成了他的“良师”。博尔赫斯评鹭过他们风格的差异：“我喜欢忧伤、格言和巴洛克风格，比奥伊却喜欢平静和庄重。”而卡萨雷斯在他的日记中说起俩人之间不同之处时说：“博尔赫斯当时主张经过头脑深思的艺术，站在了贺拉斯和那些反对花哨的先锋派诗人与画家的教授们一边，与我崇拜的英雄们相对立。我们就这样各执己见，彼此也不过问对方的事。”

1937年的一个夜晚，布宜诺斯艾利斯，三位好友豪尔赫·路易斯·博尔赫斯、阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯和西尔维亚·奥坎波正围炉夜话，他们“说起幻想文学，说起那些我们心中最棒的故事”（据卡萨雷斯的日记）。随后，他们将些故事结集成书，名为《幻想之书》，也称《幻想文学作品选》。这部《幻想之书》的选编，无疑对当事人博尔赫斯和卡萨雷斯产生了某种无法言说的影响——他们也要写出可以入选其中的“幻想文学”典范之作。

随后，博尔赫斯创作了《特隆，乌克巴尔，奥比斯·忒蒂乌斯》《圆形废墟》《巴别图书馆》，卡萨雷斯创作了《莫雷尔的发明》，显然它们都成为“幻想文学”的标志性作品。

博尔赫斯丝毫不吝惜他的赞美，他说：“《莫雷尔的发明》给我们的大陆、我们的语言文学带来了新的希望。在同本书作者讨论了所有细节之后，我以为用完美这两个字来评价这部作品将不会过分。”

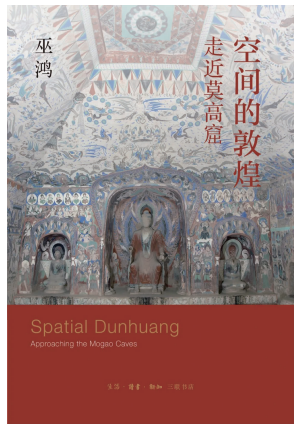
这是一部没有任何日期的日记体小说，书中主人公“我”为了躲避警方的追捕，只身逃到了太平洋中的一座神秘海岛上。岛上除了有乔木、灌木、野草和四时开放的鲜花，还有三个现代建筑：一座博物馆、一座小教堂和一个游泳池。随着时间一天天过去，日记在不断变厚，“以往的岁月、往昔的影子在忘却的烟尘里渐渐模糊、变形、消失。”“我”有时躲进沼泽里，有时溜进博物馆，“我”发现了一个每天坐在岩石上观看夕阳的美女……并不可救药地爱上这个美女。

然而，在这不可思议的时空里，岛上出现了两个太阳和两个月亮，有一群人反复出没，这里包括美女福斯蒂妮，他们周而复始，每天说同样的话、走同样的路、做同样的事。“我”也很难搞清楚这到底是现实，还是自己的想象，一个梦境，抑或他与他的孤岛不过是别人梦中的一部分？“我发现这一切都源于科学家莫雷尔的发明，他的生命复制机通过拍摄、存入一种可以不断重复的储存盘中、循环放映来实现永生。而莫雷尔同样也爱着美女福斯蒂妮，他要让他的情感成为永恒的现实，他要复制过去的世界从而控制未来的世界。莫雷尔试图给人物注入灵魂，这些影像才不是“幽灵”，而成为永生的人。

在岛上的“我”亦幻亦真，而莫雷尔的发明亦是如此。“我”可悲地想到：“我没有下一次，没有重复的机会。其实这些形象也没有下一次，因为每一次都是前一次和后一次，即同一次。”“我”最后的希望是“发明一种能够失而复得、离而复合的机器”，并找到“我”和福斯蒂妮，让“我”进入她意识的天堂。不确定性是《莫雷尔的发明》中唯一的确定性。

《莫雷尔的发明》是一本怎样的书呢？用博尔赫斯的话说，卡萨雷斯“用幻觉、幻想和象征（而不是超现实的假定）谱写了一部新的、充满奇迹的《奥德赛》。”它是乌克巴尔祭祀的一个梦，而我们也知道：只有卡萨雷斯知道乌克巴尔在哪一卷神秘的书籍之中。

## 删人快语



生活·读书·新知三联书店  
巫鸿著  
《空间的敦煌—走近莫高窟》

## 万物的尺度

□蒯乐昊

公元366年，一个叫作乐傅的和尚，“戒行清虚，执心恬静”，希望找个地方虔心修道，当他杖锡林野，行游至宕泉河畔的鸣沙山麓，忽见金光，状有千佛，于是他在山上寻觅僻静精妙之处，架空凿隙，修建了莫高窟的第一个石窟。

关于乐傅其人，我们一无所知。以周边考古遗存来看，早在汉代，佛教在敦煌地区就有了深远传播，当时的敦煌，作为一个繁荣的移民城镇，居住着来自不同地区、不同信仰和不同文化的人。而莫高窟也并非我们今天看到的风沙漫天的北部边陲模样，这里的大河被称为“甘泉水”，两岸绿洲水草丰美，沟渠纵横，是从林葱郁之地。在敦煌藏经洞发现的卷子里，多的是“溪芳忍草，林秀觉花”这样的词句，直到唐代以后，这里才陷入不断的沙漠化。

巫鸿在《空间的敦煌—走近莫高窟》的前言里引用陈寅恪先生为陈垣《敦煌劫余录》所作的序言：“一时代之学术，必有其新材料与新问题。取用此材料，以研求问题，则为此时代学术之新潮流……此古今学术史之通义，非彼闭门造车之徒，所能同喻者也。”

陈寅恪先生提出的史学研究要义，在今天遇到了新处境。巫鸿写道：“如果百年前的情况是敦煌文献和敦煌艺术的新材料，将引出新的研究问题，今天的情况，则更多是以研究中产生的新问题带动对材料的再发掘。没有研究就不会有问题，但如果问题不存，即使是最新的材料，也只能附着于往日的视野。”

这大概是巫老师的自我辩解，他坦承了《空间的敦煌》的最大特点：跟陈寅恪提的要求比起来，这本书显然没有新材料——但有新问题、新研究和新视野。

没有新材料也许是当然的。在陈垣整理敦煌文献并请陈寅恪作序的年代，敦煌卷子的历史价值刚刚被国内外学界认知，相当于刚刚解密了一批浩如烟海的“新材料”。如今一百年过去了，敦煌研究已被百般穷尽披露；世界各地存放的敦煌卷子基本被复制和发表，莫高窟的雕塑和壁画，早已有各色精美图册和纪录片面世，连周边文创都成了妇孺皆知的网红，每年大量的游客涌入敦煌莫高窟，甚至足不出户也可以通过互联网，进入敦煌研究院以三维技术复制的虚拟洞窟。事实上，巫先生的新书《空间的敦煌》就是在足不出户的情况下写就的，这本书成于三年疫情期间，巫鸿在普林斯顿高研院访问，疫情带来的旅行不便，倒为研究和写作提供了一方净土。

新时代下的“足不出户”，并不一定是陈寅恪口中的“闭门造车”，也有赖于网络浩瀚信息提供的材料之便。在这种情况下读《空间的敦煌》，惊喜的并非发现了什么“新材料”，而是一个美术史学者在如何占有和使用那些早已存在的“旧材料”？从旧材料里又发现了什么新花头？

答案就在标题中。这一次，“空间”成为理解敦煌的新线索。

空间层层叠叠：莫高窟在敦煌是一层空间秩序，这里面就包含着莫高窟与自然环境，莫高窟与周围墓葬以及其他宗教礼仪场所之间关系。莫高窟本身形成的整体空间是另一层空间秩序，进入莫高窟内，不同类型的洞窟又构成一层内部空间，中心柱窟带来的塔庙巡礼体验，和背屏式洞窟的观看有何不同？大像洞窟和涅槃洞窟经历了怎样的流变？……巫鸿像是携带着一个焦距调幅特别大的望远镜，带着读者在空间里层层递推，从历史远景的最宏大处，一直推进微缩景观。洞窟内景的空间解剖之后，镜头探进了壁画，洞窟空间中的壁画图像，和壁画中营造的叙事空间，仿佛两层互相映射的空间。这种观看哲学，让人很难不联想起巫鸿过往那些关于屏风、镜像的论述，几乎是他的拿手好戏。

学术著作难得不让人感到枯燥，津津有味之余还有一丝妥帖的，是全书恰好处到好处的那些绘图，不但画出了不同洞窟的内部结构，各种俯瞰和侧看的切面，甚至每个洞窟里都画出了站立和坐禅者的位置。你一下子有了身临其境的比较感，体会到在不同高度的目力所及，无论你是今日站立观光的游客，还是在千年前坐禅入定的僧人。正是人的视觉感受和心理，决定了一切美学的初衷，从这个意义上说，如果空间也有画龙点睛，那至关紧要的一个点，就是人。

## 隐匿之光

## 微言大义