

难忘的书与人

一个家庭的照相史

汪家明

会带走一切,尤其那些生活细节,如果没有当时的、有心的记录,就会如海边砂砾一般,被亘久不息的浪潮冲刷得干干净净,好像从来没有存在过。其次,还要有一定的写作能力,这是不言而喻的。所幸月昕的父母“文艺、师范”,而且年轻、漂亮,他们都曾是教师,爸爸苏建华老师还是一名小有才气的画家,后来成为专职的美术工作者;妈妈闫静平任过三十年音乐课老师,喜欢唱歌。当一般人还不懂得摄影重要,也没有条件拥有相机时,苏老师已经迷上摄影,大量拍照并自己洗印了。开初是借用别人的相机,后来省吃俭用购置了自己的。

没有孩子时,他们一个喜欢拍,一个喜欢照,拍和照都有文艺范儿,并非一般的家庭照。闫老师的美丽,是那个时代的美丽,是真正的美丽,不是如今修饰、打扮的美丽。女儿降生后,这个温馨的家庭自然又多了一根乐弦,大量的照片组成新的乐章(不知为什么,我觉得这本书从头至尾有音乐在背后)。女儿的出现并未造成对年轻妈妈的忽视,而爸爸的情感和寄托则通过拍照贯穿始终——这种饱满的一个家庭几十年完整的影像记录,比文字记录更为丰厚和鲜活,其最大特点就是一目了然的细节:人物的表情、穿戴、动作,比如长辫子、花纱巾,家居的物件、样式、新旧乃至杂物、门窗和窗帘,室外的树木、水潭、山路乃至修二环、改造龙潭湖……这些细节,无时不刻地展现了20世纪70至90年代北京一处街区一户人家的日常,看上去亲切、温暖而又让人惆怅。

说实在的,一开始看到材料,我没把握这本书该怎么做,能否做成。有了丰富的影像记录(两万余张照片),如何选择、删减、编排、展示、写作,呈现给读者,是一个很大的难题。我相信作为女儿的月昕,她的选择既是最准确的,又是最难舍的;她的展示是最充分的,又是最收敛的。在这里她有两个角色,一是书的主角之一,一是书的编辑者;一个现身其间,一个置之其外。正像这本书的性质:既是私密的、个性的,又是社会的、普遍的。我不知道她编写这本书用了多久,但那一定是一段深刻的情感之旅。

月昕供职于《大众摄影》杂志,她也许学习了社会学、人类学的某些研究方法,受了摄影哲学和现代文学叙事方式的影响。全书分为四章,第一章是爸爸妈妈的影像,第二章是女儿(即本书作者),第三章是一家三口,第四章“照片中没有了我们三人的身影,但场景都取材于那些年我们生活中经常路过的、看到的地方。正是一张张看似散淡的、无关的、抒情的影像,承载了我整个童年的记忆场所,家在哪里?就在这里”。第四章内容从小至大,从单纯到复杂,各自独立而又相互观照。有意味的是,那些爸爸早年的水彩写生风景画,与照片融合、呼应,增添了日常的存在感,是别致的一笔。

文字在书中并不铺张,也不抢眼,是看了照片引起的回忆,简明直白但又鲜活俏皮。叙述都是以第一人称为“我”或“我们”,但这个“我”,一会儿是妈妈,一会儿是爸爸,一会儿是女儿,有时又代表一家三口。虽然作者在文中有所交代,但读的时候还是要根据照片和文意琢磨一番此刻是哪个“我”在讲述?读者因此有一种参与感、新鲜感。我想,这就是年轻一代的作者、编辑高明的地方,他们更有跨文化、跨领域的接受能力,更喜欢追求先锋的表现方式。

除了整体结构的巧思和时空交叉的叙述方式,作为图文书,图片之间的关系如何处置,图片与文字之间的关系如何处置?要使整本书流畅、错落、好看,有空间,又不断层儿,也是相当有技巧的。不过,作为摄影杂志的编辑,作为山东画报出版社的编辑,我深有同感。

不过,每个人都写一本传记,说来容易,真做起来是很难的。首先你要有大量的、长期的积累和记录。时光严酷,写

当年在山东画报出版社,我策划了一套“名人照相簿丛书”。这个名称最早可以追溯到作家刘心武1986年在《收获》杂志上开的一个专栏,名称是“私人照相簿”。我对这种以平民家庭照片为线索,有点民间书写的意味的著作方式很感兴趣,于是冒昧与他联系,希望由他主编,约写一套“私人照相簿丛书”。他忙于新的创作,没同意,于是我就改了一个字,变成“名人照相簿丛书”,陆续出版了弘一大师、巴金、冰心、张爱玲、梁思成、启功等二十多本。创办《老照片》时,设立栏目,有个“名人一瞬”,与之相应,设了一个“私人照相簿”。二十七八年来,“私人照相簿”成为来稿最多的栏目之一。

近些年,我有一个尚未实现的愿望:做一套“一个人的照相史”丛书。苏联诗人叶甫图申科有句:“世上每个人都特别有意思”,高尔基则说:“每个人都应写一本传记”。同样,每个人一生的照片就是一部有意思的图像自传。苏月昕的《光明楼——北京人家影像故事》正是我想象中的那样一本书:民间,鲜活,感人,美妙,充满无意的历史感。我很喜欢这本书,为山东画报出版社出版这样一本书感到欣喜。

刘心武曾解释为什么要写“私人照相簿”这个专栏:“在我内心深处,常涌动着莫可名状的情思。作为一个独特的个体,我们出生在什么时间、什么地点、什么家庭,置身于一个什么样的时代、什么样的人文环境,我们承继着什么样的遗传基因、文化遗产,都是由自主的……”



爸爸妈妈在北京驹子胡同33号(1985)



在北京动物园(1985)

笔会

均选自苏月昕的
《光明楼——北京人家影像故事》
更多图文请移步“文汇”App和
“文汇报”微信公众号



妈妈在永生小学院内(1979)

马拉默德的房间里坐着谁

蒋在

情欲之眼

不管它怎样肯定自身,它仍保持隐蔽。
这既是死亡的本质,也是情色的本质。
两者事实上遮蔽了自身:
它们在自身显露的那一刻遮蔽自身。
——乔治·巴塔耶《爱神之泪》

马拉默德的小说《魔桶》里,主人公利奥·芬克尔正坐在纽约居民区那一间狭小、几近简陋却堆满了书籍的房间里,米白色的墙面随着时间在幽暗里转为深灰。

《魔桶》与《浮士德》的进入方式有相似之处。浮士德博士在书房里踱步苦恼,在那个阴郁的墙洞,即使透过彩绘玻璃的天光也无法让房间着色的地方,窒息成了唯一的选择,如同但丁《神曲》那个著名的开篇:“当人生中途,我迷失在一个黑暗的森林之中。”此刻,马拉默德正迷失在他的房间里。

《魔桶》里的主人公利奥·芬克尔的诉求是中年之际找到一个心仪的女士结合,以便取得教区的信任。媒人萨尔兹曼的出现恰好解决了他的问题。萨尔兹曼带着魔桶和印有不同女性的卡片来到他家,供芬克尔进行挑选。故事的开头像极了走投无路的浮士德:呼唤魔鬼,祈求俗世中无法耗尽的欢乐、魔法与权力。而魔鬼也在那个深不见底的沟壑里做出了相应的回答。所以故事的一开始便奠定了他们将驶向不可避免的堕落,而这些堕落与纠缠裹挟着梦境、情欲和魔法超出律法的边界,逐渐摆脱了大地和理智的秩序。

然而,芬克尔的故事与浮士德和但丁的探索有本质上的区别。《魔桶》不仅与救赎有关,甚至还与救赎背离。因为《魔桶》本质上是一个关于魔鬼的故事。就像弥尔顿的《乐园》一样,魔鬼是那位绝对的主角。但与《乐园》不同,《乐园》的撒旦携带着悲壮的英雄主义。而《魔桶》里的魔鬼就是邪恶本身,且马拉默德丝毫不避讳这一点。

《魔桶》绝不单单是一个关于婚姻、信仰或是爱而不得的故事,马拉默德的目的不仅要描写邪恶。他探讨的绝不仅仅是人类经验的本质意义和人类悲惨境况中的根源。他的目的是要制造出混乱的秩序,讲述人类如何一步步坠入深渊的悲剧。他道德研究指向的对象不是任何一个人,但也是每个人,欲望是它唯一的主题。

开启这个故事的钥匙在萨尔兹曼手中,他是故事的主角,也是故事里的魔鬼,他怪异的行为掩盖了他真实的身份,他故意混淆人的认知,无数次将我们引入那个只有有些机灵,但又有些许无辜可怜的凡人形象。马拉默德的魔幻现实主义绝不同于马尔克斯,即便他们的表达存在相似的地方。马尔克斯用魔幻现实主义表达更多的是关于美与永恒,而马拉默德却将魔幻现实主义作为表现恶的一种手段。马拉默德誓要打破碎浪漫意志在理想世界中的神话故事。

在小说《魔桶》的开始,读者并不容易捕捉到萨尔兹曼的异样,他具有魔法的属性带着隐蔽藏匿的气味游走

在读者的指缝之间,稍不注意就会悄然溜走。萨尔兹曼的首次出现充满着矛盾和复杂性:

他手里提着一只有皮带的黑色公文包,那只公文包由于多年磨损,已经变薄了。萨尔兹曼从事这个行当已有多年。他身材瘦小,但仪表不俗,戴一顶旧帽子,大衣显得又短又紧。他常常让人闻到鱼腥味,对此他也毫不掩饰,他爱吃鱼。他虽说缺了几颗牙,但看上去并不叫人讨厌。因为他总是那么和蔼可亲,而眼神又带几分伤感。他说话语调娓娓动听,那副嘴唇,一搭轻舞,还有那消瘦的手指配合着那声音,是那么充满活力。但一旦静下来,他那双淡蓝色的眼睛又显得深沉忧郁。

公文包作为物的隐喻,暗示着萨尔兹曼从事媒人行业的资历,已经久远到让他跟着主人的年龄和躯干在时间里变得越来越稀薄了。上面的几段叙述让萨尔兹曼紧密地和时间的苍老感连接在一起。虽然他身上存在着矛盾——他的和蔼可亲对立着他的伤感深沉,但这两种矛盾的质地随着时间的场域里消融并得到了和解。

有趣的是,萨尔兹曼作为邪恶的象征,他的出现并非有意闯入芬克尔的生活,而是通过芬克尔的邀请。他不紧不慢仪表堂堂地踏入人间,并开始掌控、破坏一切。

萨尔兹曼出现过的任何一个空间里,他都有一种让时间变幻交错以及停滞的手段,令现实的边界一退再退。这不是对世间有关于真善美问题的回答,否定就是全部。

萨尔兹曼的怪异随着词句的舒展而逐渐显露出来。从他时不时拿出的小黑鱼到他变幻莫测、无法捕捉的身影肯定地与他与黑暗元素想象在了一起,而那从始至终散发出的鱼腥味儿,在某处寻找着答案。在西方的评论中,他身上散发的腥臊味被当作生殖器官的异味,故萨尔兹曼就是情欲本身。但如果他仅仅象征着情欲,不足以证明他就是撒旦本人,即使巴塔耶也肯定地说出情欲即是恶魔的,他要人看到情欲的忧伤和死亡在同一条轨道上前进,认可人在狂乱的“欲仙欲死”(petite mort)和最终之死的同一性。

萨尔兹曼总是偷偷躲在某处,监视着芬克尔的生活。利奥·芬克尔不止一次提到某种恐惧的凝视:“利奥总感到混乱的秩序,讲述人类如何一步步坠入深渊的悲剧。他道德研究指向的对象不是任何一个人,但也是每个人,欲望是它唯一的主题。”然而当我们深信不疑萨尔兹曼四处埋伏,伺机等待引诱利奥·芬克尔时,诸多细节又让我们不是那么地确定,萨尔兹曼到底是不是利奥幻想出来的一个形象。在利奥与他在照片上只有一面之缘的女人疯狂时,他试图去找萨尔兹曼,但是后面发生的事情使人相信这并不是在尘世中的经历:

利奥在门铃下面一张脏兮兮的纸袋上,看到用铅笔写的萨尔兹曼的名字。他爬过三层黑洞洞的楼梯,来到他的门前,他敲了敲门,开门的是一个患气喘病,头发灰白的瘦女人,穿着一双拖鞋。“干嘛?”她问,期望什么事也没有,她的样子似听非听的。他可以发誓,这个人也好像见过似的,但那一定是幻觉。

“萨尔兹曼——是不是住在这儿?平尼·萨尔兹曼,”他说,“是个做媒的。”她盯着他看了好一会儿才说:“当然。”

他有点不好意思。“他在家吗?”“不在。”她的嘴虽然还张着,但不再说什么了。

“事情挺急的。你能不能告诉我他的办公室在哪儿?”“在天上。”她向上指了指。

……靠门这边的房间里墙边有几把摇摇晃晃的椅子,一个旧橱柜,一张三条腿的桌子,放碗筷瓢盆的架子以及各种厨房用具。但是没有萨尔兹曼和他那只魔桶的影子,大概这也是想象的一部分。

在这个边缘的世界,利奥开始分辨不清真伪,眼前这个纤弱的女人气息模糊,仿佛来自于地狱,携带着它的破旧和暗淡。这样的不安犹如一场戏弄,她似乎是萨尔兹曼的另一个欺骗者的变体。形象的错位开始占据着异度空间的无限可能,让人联想到当初哈姆雷特失去心智时,也同样凝视着一个可怕却熟悉的魂魄,而正是这个魂魄的面孔将

他最终引入了疯癫的深渊与命运无法扭转的幽闭境地之中。如今,利奥踏入的,正是他神圣的宗教的对立面,也是这神圣的放置之所,因为神圣的场域里,它们拒绝着一切理性的规约。

萨尔兹曼在哭泣。无论出于何种原因,萨尔兹曼在哭泣。当他递给利奥·芬克尔那一张张照片的时候,他就料定了结局。即使萨尔兹曼反复乞求着利奥不要爱上这样的女人,但当最后的这一张王牌打出的时候,斯特拉就像“春天的鲜花”,“从那(照片上)迟疑的眼光深处,从她与她内心所蕴含和所放射出的光彩来看,她在开启一个新天地。她正是他所企盼和向往的”。利奥·芬克尔即使好多次意识到:“他感到有点怕她,想到是不是接受了一个邪恶的形象?”“他怀疑整件事情到了这一步,是不是都由萨尔兹曼一手策划的。”可是那又怎么样呢?随着萨尔兹曼愈发坚定地落入了早已预谋好的圈套。

一个春天的夜晚,利奥见到了斯特拉:“从远处,他就看到她那双眼睛——和她父亲一模一样——无比的纯洁无邪。他从她身上构思着自己的救赎。空中回响着提琴声,闪烁着烛光。”撒旦的别称路西法(Lucifer),光的使者,是否有人想到这位让利奥迷恋的斯特拉(Stella)名字的本意也与光有关?萨尔兹曼让利奥摒弃了上帝,让利奥向他效忠,为他献祭。摇曳的烛光仿佛像教堂里飞升的音符,马拉默德在结尾为读者留下了萨尔兹曼著名的为死者祈祷之迷。萨尔兹曼模糊的眼泪回应着爱欲和某种肉体濒死的体验。

不可想象之物

五噶的水深处躺着你的父亲,他的骨骼已化成珊瑚;他眼睛是耀眼的明珠;他消失的全身没有一处不曾受到海水神奇的变幻,化作瑰宝,富丽而珍贵。
——威廉·莎士比亚《暴风雨》

此刻,在房间里写完《魔桶》的马拉默德应该站起来,走到窗边去看一看了。茂密的树叶落在墙上的光照面积变得很小。

马拉默德的态度在《魔桶》里也同样的晦暗不明。但至少这一点是肯定的:神的信徒,利奥·芬克尔这个被造物,马拉默德正在描写这位拉比如何进行一场对创造者的谋杀。

马拉默德对芬克尔的精神献祭情结是抱有警觉的,这样禁忌的话题在马拉默德的私人故事中也看到,且不论马拉默德对弑父这一议题的态度,但他可能万万没有想到自己会在这场人类古老的仪式中从主体变成客体。

或许内向的性格让他从外部世界转向了内部世界,在成为作家之后,马拉默德极少留下影像资料,他拒绝采访,拒绝大学的邀请,拒绝任何能够使他形象在大众面前变得明晰的方式。他总是坐在一张桌前,或是在他的躺椅上,他在照片里的状态始终如一,在这些残留下来的影像里,他的表情乏味,眼神中有着不相称的平庸和无辜。若是仔细打量,那个方形的镜片通过折射,又让马拉默德的眼睛里,多了些诱人且危险的东西——而那绝不仅仅是某种忧愁。

在我试图了解马拉默德生活中更多的细节,了解他如何写作,为他写的那些故事忍受和活着的时候,我发现了马拉默德的一位狂热追随者:菲利普·罗斯。

菲利普·罗斯靠近马拉默德是出于仰望和膜拜。罗斯在年少时认识了马拉默德,他对犹太裔作家表现出了格外的关注,似乎这种关注能够给他的梦想提供滋养。他并没有错判这种影响,之后罗斯写作生涯里,最负盛名的祖克曼系列的开端便是因马拉默德而起。

在《鬼作家》这部作品中,罗斯描写了一位年轻的作家受到他敬仰的文学大师E.L.洛诺夫的邀请,前往他在山中隐秘的住所。而这位神秘作家在生活中的原型便是马拉默德。然而,在罗斯的叙述中,马拉默德化成了男性凝视的全部:囚禁、幽深与权力。

有意思的是,在《魔桶》里利奥·芬克尔也以同样热情的方式邀请了魔鬼萨尔兹曼进入了他的居所。“进入房间”这一手势的文化指向在客体关系系起到了重要的作用。这里要求读者全身心贯注才能感知到这类带有特殊意义的常用符号。

菲利普·罗斯生于1933年,他比马拉默德小了整整十九岁,在他成长、写作的过程中,他不止一次提及有着相同犹太移民背景的马拉默德是如何提示、指引着他去探寻那些已经消逝在这片

土地上的祖先的故事。菲利普·罗斯一次又一次地拜见终于让他得偿所愿地见到了马拉默德,在《鬼作家》的开头,他承认他对马拉默德的仰望是对父亲式的:

即使我当时并不完全明白,我是多么迫切需要博得他的青睐,和为什么需要博得他的青睐。我羞羞答答地、上气不接下气地说完了我的经历——虽然在那充满自信的年代里这是不合我的性格的——我一点也没有因此感到发窘,倒反而因为我发现自己没有拜倒在他的脚下而钩针编制的地毯上而感到奇怪。因为你瞧,我就是为了想要充当E.L.洛诺夫的精神上的儿子而来的。

当罗斯见到偶像时,马拉默德的神性便开始逐渐消失了。这并不奇怪,这样的认知错位是文学探讨中常见的物理镜像原理的主题,也是《追忆似水年华》中斯万反复擦拭他的镜片,靠近现实时所表现出来的哀伤。当罗斯见到马拉默德时,他形容道:“他是从擦鞋摊上走下来,而不像是从艺术的祭坛上走下来”。罗斯便开始在否认和替换那个他心中曾经无法比拟的形象了。如果仅限于此,那么这只是一个关于失望的故事,可是在接下来发生的一切却让人意识到,这并不是故事的全部要义。

罗斯对初见马拉默德的错位的认知很快恢复了过来,当马拉默德领着这位年轻人走进他的世界里时,罗斯写道:

他带我进去的那间起居室整洁、舒服、简单:一块用钩针编制的圆形大地毯,几把套着椅套的安乐椅,一张旧沙发,靠墙长长的一排书架,一架钢琴,一部电唱机,一张橡木的大阅览桌,上面整齐地堆满了报纸和杂志。在白色的护壁板上面,淡黄色的墙上几乎是空空如也,只有五六幅水彩画习作,画的是不同季节里的这栋旧农舍。在放了靠垫的窗座和整齐地束起来的本色棉质窗帘的外面,我可以看到发黑的高大枫树上光秃秃的树枝和白雪皑皑的田野。纯洁。肃穆。简朴。逝世。你的全部精力、才华、创造性都用来在这绞尽脑汁的崇高超然的事业上了。我看了一下四周,心里想,这才是我想要的生活。

马拉默德的房间里包含着罗斯一切向往的东西:那些物件,一排排书架,偌大的书桌,那些有条不紊的生活、优渥、自由,是一个作家可以奢望的全部。仔细看看,这五六幅水彩画习作,仿佛是这个金碧辉煌的殿堂里的光影造成的错觉。从底层升起的心愿瞬间侵蚀了罗斯,或许当他第一次见到马拉默德开始,当他选择成为一个作家时——选择将自己的脚踏入那个开始就深陷下去的土地里时——他便开始计划着如何侵占一切。从羡慕到试图占有不过是一呼一吸之间发生的事。

我对罗斯野心的判断并不过度,在《鬼作家》里,当罗斯真正地进入到马拉默德的私人领域后,罗斯见到了马拉默德房中的少女,艾米·贝莱特,他的欲望随即便为之欲出了。他观赏着这个女子,像在欣赏“美”的本身。他无法望而却步;他想要掠夺,想要与艾米·贝莱特独处一室。这是故事之中的故事,罗斯在故事内反复述说着自己的痛苦:他似乎想要马拉默德拥有的一切。不同于马拉默德,我并不认为罗斯在《鬼作家》里,对他自己的精神献祭情结有任何察觉,更别说他能够意识到故事的精髓也是微妙所在:这个故事是一个现代俄狄浦斯情结的变体。

这也是莎士比亚戏中戏的叙述方式,第一场戏在这本书之中,而外面套着的第二场戏在罗斯与马拉默德两位作家之间。《鬼作家》的出版是罗斯对马拉默德背叛的端倪,其实,罗斯从始至终都没有停止过对马拉默德进行某种窥探和争夺。为了获得这一切,罗斯不得不“杀死”马拉默德。在故事之外,杀戮并没有停歇,马拉默德死后,在无数的访谈中,罗斯反复否认他们曾有过的友谊,不止一次批判过马拉默德其人以及作品。

此刻,马拉默德房间里的人都散光了,春天的气息也不复存在。撒旦依然以俯视的姿态观望着这一切,情欲之眼将马拉默德带到一个荒芜且火热的世界之中。我不止一次地认为马拉默德在《魔桶》中的形象其实是萨尔兹曼,他接受并理解着某种世间的恶,或许他对罗斯的离开和背叛并不感到意外,甚至这样复杂纵横交错的丝线是他所期待的,他的“死”将他引入另一种宗教式存在:犹太的背叛;正在熟睡中的耶稣。

我不知道两者表达的此类充满愿望的幻觉体系是否就是小说的本质,但马拉默德和菲利普·罗斯都在这个广阔的海市蜃楼中耕耘着他们的故事。在这个故事的景观中心,犹如博斯的画作《人间乐园》,连接着天堂和地狱,无休止地叙述着人类缓慢的堕落,而这也就是故事的内核。



“文汇报”
微信公众号