

一、二掌相擊，何若孤手拍之

——J.D.塞林格《九故事》

塞林格 (J. D. Salinger) 百年誕辰之際，重讀《九故事》(Nine Stories)，似有特別之意。

《麥田裏的守望者》(The Catcher in the Rye) 出版之後，塞林格深為名氣所累，已厭倦公眾對他的解讀和窺探（這一原則甚而貫徹於他身後，作為忠實的擁躉，村上春樹在翻譯了《麥田》一書後，親筆寫下序言，作為對日本讀者的導讀，但這一序言卻被塞林格的遺產執行人拒絕）。一九五三年，他從紐約的公寓搬到了新罕布什爾的鄉間宅子，開始躲避世人。《九故事》正出版於這一年。

其實是一些被世界所傷的孤獨成人，與不期而遇的孩子惺惺相惜，尋找救贖但卻最終未能突圍而出的故事。這本書起筆於〈逮香蕉魚的最佳日子〉(“A Perfect Day for Bananafish”)，是塞林格終生致力的格拉斯 (Glass) 家族系列的一部分。小說由

一個信馬由韁的電話開始，不耐煩而世俗的女子，對她的母親談論自己的丈夫。丈夫名叫西蒙，是格拉斯家族中的長兄。在小說中是個面目蒼白的年輕人，躺在海灘上，無所事事，甚至懶得脫下自己的浴袍。在妻子與岳母的對話中，可以知道他來自於一場剛結束的戰爭。無從窺探他的內心，但塞林格的字裏行間，已足夠體會其難以言狀的孤獨。這篇被納博科夫擊節為「最偉大的小說」的作品，有着成熟且柔韌的結構。它並不嚴密，但全篇讀將下來，卻呈現出某種「嘈嘈切切錯雜彈」的美感。其中經典的情節，莫過於西蒙與小女孩西比爾的偶遇，談及香蕉魚 (bananafish)。這是一種塞林格自創的魚類，一種鑽到洞裏吃飽了就出不來的魚，是西蒙的自況。在周遭慾望的膨脹終點走向毀滅，是其解脫孤獨的唯一出路。但塞林格的筆調，如村上所評述，清明溫暖。對話如淡雲閣雨，讓人忘卻其基底，其實是一個士兵精神重創後無法逆流而上，再難回復現實的困境。

「I cannot beat it.」多年後，當在一部叫做《海邊的曼徹斯特》(Manchester by the Sea) 的電影中聽到主人公的這句台詞，恍然想起塞林格。似乎終於發現了這篇小說的關節。一如電影中落寞日常的中年男人李·錢德勒 (Lee Chandler)。他平淡而略帶詩

意地活着，前提是無人觸及他內心的隱痛。他沒有接受周遭親友的拯救，而選擇了未與過去的自己和解。塞林格為西蒙選擇歸宿，只為說明，人生終極的意義，不只於等待救贖。

「只要我有時間，只要我能找到一個空着的戰壕，我都一直在寫。」塞林格本人參加過諾曼第登陸與猶他海灘戰役，寫作對於他是某種與戰爭並行的常態。一台便攜式打字機伴隨他經歷了二戰。在硝煙中，他寫下了《麥田裏的守望者》。戰後，他主動要求住院治療，期間赴巴黎拜訪海明威。

〈為埃斯米而作〉是解讀塞林格這段生活的密碼，或可視為自傳，也是《九故事》中最高為療癒的作品。全文分兩部分，作者在過渡段落寫道：「我仍然在故事裏，不過從現在起，為了某種我無權公開的原因，我已把自己偽裝得很巧妙，連最聰明的讀者也難以辨認出來。」這是刻意的躲藏，又有一種令人疼惜的欲蓋彌彰。在英國受訓的軍士X，戰爭期間心似餘燼。他在茶室邂逅了教養良好的女孩埃斯米，當後者向他展現了一個「很小而矜持的笑容」，這「淺淺的、含蓄的笑讓人覺得特別溫暖」。女孩靠近X，因為捕捉到了他同樣孤獨，「有一張極其敏感的臉」。在交談中，他了解女孩出

身高貴，卻父母雙亡，她手上戴着的龐大的軍用手錶是父親的遺物。在臨別時女孩提出要給他寫信，請求他為自己寫一個「淒楚的故事」。下半部分筆鋒一轉，便是「我」為埃斯米寫下的故事。X收到女孩的包裹與信件，其中是已經在郵寄過程中震碎的女孩父親的手錶，女孩希望能為這個萍水相逢的士兵，提供一件「護身符」。在小說的結尾，作者寫道：「只要一個人有了真正的睡意，埃斯米啊，那麼他總又希望能夠重新成為一個——一個身心健康如初的人。」《九故事》的開首，塞林格寫下一則禪宗公案，「吾人知悉二掌相擊之聲，然則獨手拍之音又何若？」。事實上，〈為埃斯米而作〉恰為答案。一個在戰爭中身心俱疲的士兵，和一個有着與年齡不相稱老成的貴族少女，他們如獨手各自擊拍，崢嶸有聲。在眾聲喧嘩的時日深處，終見迴響，猶如彼此合掌。在小說中，埃斯米的弟弟查爾斯，那個不斷浮現的謎語，是基調喜劇的隱喻，一堵牆對另一堵牆說甚麼，答案是，「牆角見」。孤獨、封閉而冰冷的磚石，尚有匯聚之時，何況是企圖互相取暖的人性。這小說中，可見處處是一種微小的愉悅，在瓦解着故事本身淒楚的底裏。

一九四九年，十四歲的簡·米勒（Jean Miller）在佛羅里達戴托納海灘遇見了

三十歲的塞林格。二〇一四年，簡回憶了她與塞林格的相遇和交往。這短暫的十數天，塞林格邀請簡午後一起去海灘散步，他護送着這個女孩踱到碼頭。「他的左肩永遠在我身後向着我，塞林格傾聽的樣子就好像你是全世界最重要的人一樣。」塞林格的女兒瑪格麗特在傳記中寫道：「他生命中一系列非常年輕的女性其實是他自身願望的投射，或是他創造出來的角色，因為未經世事時，你感到迷惘、不安全，很容易成為別人希望你成為的人。」

可見，〈為埃斯米而作〉是整本《九故事》的題眼，是一個疲憊而內心破碎的成人，浸潤於孩童的內心，溫暖的滌清。孩子如真實而脆弱的精靈，塞林格如此認真地寫孤獨的相遇，也寫成人與孩童之間的封閉與打開。〈威格利大叔在康涅狄格州〉由兩個昔日女友喝酒聊天開始。被造訪者埃洛伊斯是一位家庭主婦，但她在女友看來生硬而難伺候，終日怨天尤人。「整幢房子一股橘子汁的氣味」也令她生厭。埃洛伊斯因為久前去世的戀人耿耿於懷，在點滴回憶中打發終日，無法融入正常的家庭生活；這給女兒拉蒙娜帶來巨大的心靈陰影，出現了嚴重自閉傾向。拉蒙娜因逃避現實，給自己構築了想像出來的生活壁壘，創造了一個不存在的小夥伴「吉米」。而她的母親卻因為

無法進入女兒的內心歇斯底里。〈下到小船裏〉同樣寫一個受到情感重創的孩子。四歲的男孩萊昂內爾也是個孤僻又自閉的孩子，兩個庸俗的女僕對他父親的隨意談論與惡意評價，輕易地傷了他的心；就像面對以往任何傷害一樣，他選擇了躲藏，而他賴以逃避的空間是一艘小船。然而幸運的是，他的母親波波，以耐心與善解人意進入了他的世界，幫助他與自己和解，為他擺渡回現實中來。在故事的結尾，「他們不是慢慢走回家去的，他們來了一次賽跑。萊昂內爾贏了」。

《九故事》的實質，或許是一場對話，發生在成人的焦慮與浮躁和孩童的天真之間。彼此有着微妙的感應與隔閡，甚而依賴。換一個角度，或許也是塞林格面對自我的對話，與過去和微不足道的周遭。這本書的末篇〈特迪〉是塞林格對於孩子最忠誠而動情的崇拜幻影。特迪是一個可稱之為先知的孩子，具有「一種真正的美」。他與甲板上偶遇的尼可爾森（一個世俗意義上的成人）發生對話，以兩首日本謠曲開始。「蟬鳴正喧鬧，全不察覺將殞滅，即在一瞬間」，事實上，這是特迪對自己命運的預言。作為一個十歲的男孩，他有前世來生，前世「是一個在靈魂昇華上取得很大成就的人」，而且「還得再次轉世為人回到世界上來」。因他遇到一位女士，否則「可以死去，直接

升為婆羅門，而不必重新回到世間來」。他稱自己六歲時眼裏一切皆是神，妹妹在喝牛奶，他看到的是「把神傾倒進神的裏面去」；他能與神共處，「那樣的境界才是真正美妙的」。

特迪的去世，或可稱為某種涅槃，也與《九故事》首篇西蒙的命運神秘地遙相應。塞林格借特迪之口，道出「從有限的維度中擺脫」，似乎成為了自身人生訴求的標誌。在晚年，其消弭在所有人的視線之外，執着於靈修與禪宗、吠檀多印度教，在神秘的「倭格能儲存器」裏打坐數個小時。一九五八年塞林格致信好友漢德法官：「以平和的心態與神同在，在責任的大道上義無反顧地走下去。要是神希望你繼續前行的話，祂的靈感能讓你知道。」

二、他們都是時間中的孩子

——伊恩·麥克尤恩《最初的愛情，最後的儀式》

他看她把面前的書合了起來，原來是一本英文書。他看見了書名，是麥克尤恩的《時間中的孩子》。這是本內容慘澹的書，關於一個平凡男人的失與得。她又在面前的抽屜裏悉索地翻了一會兒，翻出了一串鑰匙來。

——《朱雀》

寫麥克尤恩（Ian McEwan），或許並非因為他在舊年來到了中國，也非因他對北京的霧霾作出了恰如其分的評價。我是一個偶然的機會，看到了BBC拍攝的《時間中的孩子》（*The Child In Time*），想起在十五年前，自己寫作《朱雀》的第一章：黯淡而安靜的黃昏，迷路的男主人公與女孩相遇，在那個售賣假古董的店鋪，讓女孩捧起的正是麥克尤恩的這部作品。我已回不起為甚麼是這樣，但確定這本書關於人和自己

的相處，是切題的。

若干年後，才看到這部同名影片。由「卷福」(Benedict Cumberbatch) 扮演這個失神而自我重生的父親。看他拿着 iPhone 打電話，多少有些時日流轉的違和感。但是一切都還好。二〇一七年一年中，麥克尤恩有三部作品被拍成了電影，分別是《兒童法案》(The Children Act)、《在切瑟爾海灘上》(On Chesil Beach)、以及這部《時間中的孩子》。在處理上，似乎都有一種奇怪的柔和與自圓其說，恰是麥氏的原作所致力跳脫的。這個英國人，有他獨特的堅硬與天馬行空，是這個現實世界的平行宇宙。所以我並不驚訝會覺得電影的處理言未盡意。

二〇一九年四月十八日在英國出版的作品 *Machines Like Me* 中，麥克尤恩將背景設定在一九八〇年代倫敦的平行世界。在這個世界中，英國輸掉了福克蘭群島戰爭，瑪格麗特·柴契爾和托尼·本恩正在展開權力鬥爭，艾倫·圖靈在人工智慧領域取得了突破性進展。在類似《高堡奇人》(The Man in the High Castle) 設定的反烏托邦語境裏，麥克尤恩關心的仍然是人與機器的普世戀情，以及這背後令人扼腕的道德困境。說到底，仍然是一個由著而微的卡夫卡式的故事。

我很感興趣的是這次麥克尤恩的中國之行，在遲到了九年後，他看到自己中文版的處女作《最初的愛情，最後的儀式》(First Love, Last Rites)。他饒有興味地端詳馬卡龍藍色的卡通小人封面，說：「這個畫面太可愛了，可是與我的作品沒有絲毫關係。」不知是否出於某種市場策略，想當年，多少讀者被這個萌萌的封面所迷惑。待發現是一本惡意滿貫的小說，竟已欲罷不能。

雖然與黑白版畫風，印着鼠、鮮花與裸女的英美版書封相比，這本中文版有過於「清新」的嫌疑。但不可否認，這封面以些微刻奇的方式，揭示了這本小說的實質。那就是無處不在的、有關處理天真與惡的悖論。這本麥克尤恩在二十七歲完成，確切地說，創意寫作碩士課程 (creative writing course) 的畢業作品，為他贏得了「恐怖伊恩」(Ian Macabre) 的稱號，也獲得了毛姆獎。然而，它卻並不具備青年作者常態的迷惘與叫囂感。正如約翰·倫納德 (John Leonard) 所說，麥克尤恩的腦袋裏「漆黑一片，彌漫着乙醚的氣味」。《最初》是一本令人感到絕望的書，陰冷，有着一種在手術室中的防腐藥水的氣息。少見光亮處，是一張兒童純真無辜的臉。但這張臉忽而衝你微笑，卻說不清的邪惡，令人觸目驚心。如果借用雅歌塔·克里斯多夫 (Agota

Kristof) 的書名，這本書或是一本名副其實的《惡童日記》(Le Grand Cahier)。

那麼讓我們感受一下這本書的氣質。〈立體幾何〉中，年輕的男主人公從祖父那裏繼承來的古董——尼科爾斯船長的陽具。「在碎玻璃和福馬林蒸騰的臭氣之間，尼科爾斯船長垂頭喪氣地橫臥在一卷日記的封皮上，疲軟灰暗，醜態畢露，由異趣珍寶變作了一具可怖的猥褻物。」(「It was only a prick in pickle.」)這隻來自十九世紀的「那話兒」，直至被主人公的妻子歇斯底里地毀壞，依然橫亙在小說的兩性關係之間。微妙加之定義，複寫了有關物態價值的殘酷辯證。在麥克尤恩的文字中，你可感受到一種惡作劇式的煞有介事。這篇帶有博爾赫斯(Jorge Luis Borges)氣息的故事，以一個書呆子(nerd)為主人公可謂恰到好處。從祖父日記中習得的立體幾何拓撲「魔術」令結尾有了詭異的儀式感——性愛變成了一種剝離慾望的機械操作。收束於明朗的晦暗，幾乎令人意識不到這是一場明目張膽的謀殺。

〈家庭製造〉中，這種儀式感被作家設置成為了日常遊戲。我們都十分的熟悉，叫做「過家家」。這是青春騷動的男主人公，一個性早熟的男孩，對胞妹康妮佈下的誘餌。他從街談巷議中獲得的性知識，以及與朋友之間那種來自男性攀比的虛榮心，讓

他急不可耐地付諸實踐，希望康妮配合他完成「爸爸媽媽做的事」，以擺脫童貞。然而，在這場可笑又笨拙的性事中，他不斷地遭受着妹妹理性的質疑及嘲諷，讓他的每一個動作都有如被評鑒的表演。主人公最後只獲得了「蚊叮似的高潮」。作者寫道：「對交合中的人類來說，這也許是已知的最淒涼的交合過程之一，它包含了謊言、欺騙、羞辱、亂倫……」而在這陰暗的母題背後，可以看到一種蒙昧的蒼涼與可悲的戲噱感，離棄了常識的道德判斷，如霧霾捲裹了去向成人世界的鴻溝。事實上，麥克尤恩對這個故事中傷感的意義內核念念不忘，在長篇小說《水泥花園》(The Cement Garden)中，再次觸及亂倫題材；而《在切瑟爾海灘上》，則是對「童貞」主題再一次猶如刀刻的鍛造。

〈蝴蝶〉或許是這本小說中最为鋒利的一篇。鋒利在於它有着手術刀一般的陰冷。主人公正在鋒刃上踟躕而行。其面目如此模糊，除自稱「沒有下巴」的「可疑長相」，我們似乎難以想像其確切輪廓。他的色調邊緣、啞暗，以當事人的視角說着自己罪惡的故事。而聲音的疏離，或許是小說讓人心生恐懼的來源。他用一隻子虛烏有的蝴蝶，將九歲的小女孩簡騙到郊外的河邊，猥褻後將其沉入運河溺殺。那段話是這樣

由此，《最初》其實是一部尋找出路的小說。雖然這出路的盡頭往往是人生的黑洞，昭示着現實中無可挽回的落敗。如同那個六英尺高，尚將自己艱難縮進櫥櫃的男子，在成人前仍然作着困獸般的掙扎，似乎想要回到母親的子宮。「寫作這些故事的時候，我還是二十出頭的小夥子，是非常勤奮同時也非常羞澀的學生。我二十幾歲的時候，有一些事情發生了，就好像我的頭腦突然爆炸了，我開始寫作，並且愛上寫作，我頭腦裏裝着一些非常瘋狂、暴力、偏激、怪誕的事情。」那時的麥克尤恩所發生的，誰也不知道。我們只看到他筆下，是一個個如此孤寂而混沌的少年。他們在現代世界天然而原始地生活，用幽暗暴烈、密而不宣的本能的性，對抗着周遭與禁忌，堅定雕刻着獨屬於自己的惡之天真。

的：「傻姑娘。我說，沒有蝴蝶。然後我輕輕把她抱起，盡可能輕以免弄醒她，悄悄地慢慢地把她放入運河。」這件事發生在倫敦貧民窟的罪案，唯其文字溫柔而美，卻愈顯其惶惶的不安，在讀者心頭不斷膨脹。通俗地說，是一種細思極恐的敘事圈套，將人性內裏的自閉與陰鬱，一點點地在抽緊中擠壓出來，令人不得喘息。

這本小說中，迴盪着孤獨而封閉的氣息，來自麥克尤恩對空間結構近乎執着的隱喻塑造。櫥櫃、隧道、舞台、鼠洞，無不幽閉而帶有表演性。而時間節點又多是伴隨着猛烈澄澈陽光的夏日。這構成了暴烈的青春期望自內而外、東奔西突卻不得出逃的原始意象。而尤其令人關注的是，這些小說多是「家庭戲」的格局。其中卻帶着不可思議的模擬性——如「過家家」，正意味着原生家庭的缺失，尤其是其間母親角色的缺席。《蝴蝶》中的主人公冰冷地談及「我母親死的時候我躲得遠遠的，多半出於冷漠」。而更多場合，母親在小說中表現出一種異態的存在，如《夏日裏的最後一天》中，照管父母雙亡的「我」的胖女孩珍妮；如《與櫥中人的對話》將十七歲的兒子當作嬰兒餵養的「媽媽」；又如在《偽裝》中為去世的姐姐十歲的孩子亨利作出異性裝扮的演員敏娜。她們各自以一種極端的方式，建構着少年曲折而不尋常的成長。