

心靈的束縛

黃克全

什麼時候才能解除呵

——于墨「靠在冷牆上」的三個特徵

于墨在臺灣曾被譽為中國現代文學的新希望，姑不論此一讚譽是否名符其實；的確，他的小說展現了另一特殊風貌，他的小說（「靠在冷牆上」中所收錄者）直指人性，不涉道德。這使我們立即連想起文壇上另一位小說創作者——七等生，他們同是向內心世界探尋的掘礦者，他們的小說背景也都發生在那無垠無盡、「黑暗的心」、深邃廣袤的心靈平原上。

根據其寫作年表，到目前為止，于墨共結集出版了兩本小說集：「美神」五十八年，水牛出版社，與「靠在冷牆上」六十四年，爾雅出版社，本文所要探討的對象為後者「靠在冷牆上」。正好，我們發現「美神」與「靠在冷牆上」中間橫互着一道分水嶺，收

錄在「美神」裏面的六篇作品依次為「美神」、「芙蓉花下」、「長恨橋」、「風鈴響的時候」、「沙江夜」、「紫藤花」，概括地說，它們的共同主題是「愛欲的糾纏」，這時期的作品在表現技巧上而言大都稍嫌浮淺，即使收入中國文學大系中的那篇「沙江夜

「亦不例外，民國五十八年他在「純文學」雜誌上發表「紀安娜的世界」後，進入其小說寫作的熱潮，此時其作品亦陡地深入，至「殺狗者」出，乃呈現了具體而波濤洶湧的壯闊場面，綜略而言，這後一階段作品的共同主題是「靈肉的掙扎及自我的追求」，從這本小說集「靠在冷牆上」中我們歸納出三個凸顯的特徵。這三個特徵分別爲：

- 一、二分世界的綜錯與對立。
- 二、機械技巧性向的三段論法。
- 三、陽光意象。

二分世界的綜錯與對立

二分世界的根本產因與其說是源於自我的分裂，毋寧說是由於自我統覺的執一，唯其執一，所以有互異對立的相二，相二往返，於是有了「綜錯」，二分意識形態的對立，或說，一意識的兩個不同傾向，二者對立並綜錯的結果往往激起某種高潮，這種或竟是一次失敗，一次崩潰，或一次死亡。此即爲于墨小說的第一個特徵。

這種二分世界表現的樣式在集子中不一而足，或爲現在與過去，或爲精神與物質（即靈與欲），在「驚」中，二分世界表現在物質與精神，欲與靈上，只能供給霍拉一切生活上的物欲享受，但他終於自覺地想掙脫出這一陷阱。

在「夏，不是好季節」裏，室內清涼的靈的世界與室外燠熱的慾的世界恰成對比，在「圓形」中，二分世界則表現在主人翁自己的過去與現在上，最後，儘管他已了解到「我們過份依恃一種力量，終要被那力量所毀」但他仍縱身跳了下去。

在「解雇日」中，二分世界爲世俗與純真，爲往昔與如今，季兒在餐館裏進餐時緬懷及過去那段美好的時光：

「回去幹什麼？」

「我不知道，只是想回去。」

她想往返的是過去在學時那種純真樸實的往昔日子。

「靠在冷牆上」裏這九篇小說皆呈示着這種二分世界對立而又相互綜錯的事實，這種事實貫穿其間而

漸趨於更深層次的境域。由資料顯示集子中所收錄的這九個短篇，其順序並非按寫作年次而列定，而似乎是按前所言之此一理念的延展，而排列的。從「解雇日」的蘇宗雄被彼一世界排除出來，「紀安娜的世界」中紀安娜的愛與慾，現在與過去兩個影子的迷亂起，然後在「陽光下的守候者」與「夏日的最後一個故事」中，守候並追尋那道飛舞的陽光而後竟走入「驚」，那份想飛而無力的迷霧中與「靠在冷牆上」那道冰涼的冷牆，在「夏，不是好季節」中，遭受慾念世界的挫敗後，想回清爽的靈的世界，去找尋在「陽光」下極易消失的那位叫「露」的女孩。而在「圓形」中他已厭倦了陽光，「覺得那陽光着實平淡無奇」，「他爬上窗口，縱身跳了出去」，最後，他終於陷入那預設而不可圍脫的人性枷鎖，那就是在「殺狗者」中的「心靈的束縛什麼時候才能解除呵」。

現抽樣其中的「紀安娜的世界」，以蠡測出這項類型所顯示的意義。

「紀安娜的世界」這篇小說的二分世界為在過去與現在，肉與靈，二者對立而又往返綜錯。故事敘述主人翁紀安娜幼時曾被一男子強暴，那污穢的陰影一

直延長在她心靈中，而使她竟無法生活在現在的世界裏。全篇小說以五個場景分隔開：「旅館」、「廣場」、「一切得從昨天開始」、「那感覺仍然存在」、「夜巷」，值得注意的是每一階段的場景都以現在式的時式出現，這就是前面我們所指謂的「執一」。作者將事實上為過去的「夜巷」與「一切從昨天開始」與現在（「旅館」、「廣場」）「那感覺仍然存在」予以時空交叉並列呈現，此則又為前面所謂的「綜錯」，如此產致了濃縮的效果與概念的蟬聯意義，「這裏是一家旅館，隔着教堂一條街」這句話在小說第一節「旅館」裏反覆出現了三次，顯示紀安娜意識固定於「現在」層面，顯示此刻紀安娜的堅欲閉鎖自己，故接着她說：「我要很快忘掉它，它對我們沒有什麼意義，這就像一個人走了一段路程，自然而然想找個地方歇腳一樣，一點意義也沒有，」

紀安娜目前的情況在於：假如她否定過去，假如她固定自己於現在一端，假如她不能「往來」，假如她不能「安排」現在與過去，則實不能形成已身生命意義的某種概念，我們因之追問，過去那事件真毫無意義嗎？倘紀安娜竟作如是觀，就如同在故事中般，

那麼，那僅是一種暫時之計的逃避罷了，只是紀安娜本人待己處事的一種態度；問題是：任何生命皆不能把自己的過去固著孤立在一端，把過去棄絕，把它當作未發生過般對待，事實上，不但不可能，同時也屬不智，因為生命是不能截斷的。生命是一條延續不斷的時間之流，從過去流經現在，然後再投向未來。過去那件事畢竟發生了，且進入紀安娜的生命中，職是之故，無論如何，這件事必已給紀安娜生命某種意義性。質言之，過去必已溶介入現在，交錯成爲一生命概念，此即爲紀安娜的生命世界。

質是之故，紀安娜的困境與其說是無法擺脫過去，毋寧說是她無法安頓現在，再深入點說，與其說她怯於面對過去那條影子，毋寧說是她竟對過去這條影子不能明確地把握（其對自己生命現在的意義）感到恐慌。過去與現在無法連結成某一種意義性。因之使她惶懼不已。紀安娜的生命充滿了這種前後不安，在旅館中「現在」的她說：

「我要很快忘掉它，它對我們沒有什麼意義，這就像一個人走了一段路程，自然而然想找個地方歇腳一樣，一點意義也沒有。」

但緊接着在「廣場」中「未來」的紀安娜立刻否定了先前的自己：

「我記不起來曾經發生什麼事，一點也記不起來了。」

她說：

「這樣不是很好嗎？」

「但它是不可能的。」

這確是不可能的；而我們認爲，即使是有意的捨棄過去，倒不如圖試去肯定過去，肯定過去並與現在連合成一種意義，才屬真正的可能，之後，在「廣場」裏，紀安娜與費神父的對話中逐漸透露出這線生機了，費神父可有可無的談話只顯示他只是紀安娜藉之凸顯自身的一被動對象，所以最後費神父忘了自己是個啓導他人的角色而問：「現在妳怎麼打算？」下決定的反倒是紀安娜自己：「我要忘掉他！」紀安娜堅決地說：「我必須忘掉他，是他引導我那樣感覺，那黑影自始至終都跟隨他而來」，至此紀安娜已由先前的惶惑而轉變爲堅定的肯定，因她此時已承認過去那事件的事實。之後決定忘掉它，這正是一種肯定，一種把握，所以費神父此刻已「無話可說」，最後，「

起身朝紀安娜微笑，很貼切的拍拍她的手離開。」

而紀安娜在小說末尾的此一抉擇：「她抓住鑰匙，回轉身來。最後，她坐在石階上面對巷子，靜候他的來臨。」，使這一原先二分而又對立的世界有了界線混合的可能（意即有了合成一意義性的可能）也使她有了重新建立自己生命概念的可能。

機械技巧性向的三段論法

于墨慣於在小說的開端前隱設一前提。往後他又設一組同類的對立情狀，如在「驚」中，霍拉與貝是對立，在「夏日最後一個故事」中，她對那現已死去的「舉手發誓擺出的姿勢是個標準的童子軍行誓禮」的第一個男人，與此後的任何一位男人（對她而言）又是一組對立，「靠在冷牆上」中的阿諾與魯東安也是一組。此對立的三組都是物質（肉）與精神（靈）的外在表徵，這組綜錯又對立的聯組情況越強韌，越能夠證明此項前提的真實性。

于墨小說的第二個特徵，我們稱之為機械性向的三段論法。此種技巧在「殺狗者」及「夏日最後一個

故事」裏尤其彰著，在「殺狗者」中，大前提實際上是個定言判斷。「心靈的束縛什麼時候才能解除呵」是以疑問句形式出之的否定句。意為「心靈的束縛無論何時皆不能解除」，我們現將此定言三段推理的形式表之如下：

凡人具有心靈者不能解除束縛

人（殺狗者）具有心靈

人（殺狗者）不能解除束縛

若根據邏輯學理，大小前提為真，則結論必亦為真，當然，我們若據此判定法，則未免有囿於學理之譏了。痙弦在其「詩人手札」中不就曾說過嗎？「最壞的批評僅根據學理，最好的批評是根據人生。」，是的，我們並非以為據此三段論法可推論出于墨小說的主題結論，而是說，這種機械性的技巧性向能牽動讀者。它能在讀者心中產致一種感興，它使我們「感覺」到這種既定的三段論法正對映出人被某種無形的格式所局限。正如古希臘的命運悲劇一樣。先有一預設的宿命前提，然後，一步一步地走入既定的命運陷穽中，不能逃脫。

需能透視出于墨這種創作時的意識形態，才能窺

見其小說中的悲劇性，因通過這種韻律感（思想或意志，以普遍有效的規律所作的對外表示）然後我們也同時具有了一種觀念。在「殺狗者」中，他終於殺死了「狗兒」，這條「狗兒」非但是「那濃硝酸整我的狗雜種醫生」，更是「殺狗者本人」。在整個狩獵過程中，「誰射死狗兒？」，作者不斷地暗示我們殺狗者的真實身份：

「我們也是好狗，我們正靜靜地幹我們的事」

「無論如何，我們都要像一條好狗一樣看守着所有的街，所有的巷」。

「你是一條好狗，我們都是的」

「問題不是狗，你他媽的懂不懂？問題不在狗身上，問題在誰是人，誰是人？告訴我。」

「我們是人」

「我們他媽的不是人，我已經說過幾萬遍了，我們都要像條狗，你懂我的意思嗎？」

這顯然明示了他們（殺狗者）自己自甘墮落成一隻狗兒而不自知，（在某一意識層面，某一角度不自知）這種反諷技巧加深了結局的悲楚。在小說末尾時，他們終於射殺了那人，這是「謀殺」，是心靈自我

束縛的故事。一個人復了仇，而現我們發現在他任務完成的彼刻也正就是他墮入陷穽的同時，我們不禁要喟嘆，唉，人終竟不能解除束縛呵！

「夏日最後的一個故事」的三段論證則如下：

凡人都應有選擇

她是人

她應有選擇

很令我們驚奇而又在意料之中的，這篇故事仍隱藏着一個無可奈何的反諷結局，「人應該有選擇的時候嗎？」，「應該有」。而儘管她能選擇「一隻絕頂漂亮的鼻子」，她一再地「爲什麼妳要弄這許多人造花」，而實際上她却毫無選擇餘地，因爲「只有一個調子」。她雖然藉着室內遍撒的人造花來欺騙自己具有選擇的能力，而事實上却「那只是一種索求，一種迫切的，洶湧的需要。」，之故，他走後，「一種空洞的感覺又在沖擊着她的肉體」，因之，附隨着上述這種機械性向的三段論法，每每展現着一個負面的結局，如「圓形」的跳樓自殺，「驚」的走入不辨方向的迷霧中，「靠在冷牆上」的捨棄那架鋼琴，及「夏日不是好季節」的肉慾世界的破滅，「殺狗者」中自

我心靈的不得解脫，與「夏日最後的一個故事」的屈服於肉體。

「人應該有選擇的時候嗎？」

「應該有」

應該有，而我們却沒有，我們却都無所選擇。只有屈從肉體的欲望一途而已，在此也正顯示了人自身即具本質上的另一悲劇性。

陽光意象

于墨小說第三個特徵在於其陽光意象的鋪設，在集子中，陽光此一意象貫穿每一篇小說，唯一沒有陽光出現者（正確點說，應是未曾提及陽光），僅「靠在冷牆上」一篇；其實「靠在冷牆上」中仍存在着一個隱含不彰的陽光意象，只定此一意象由視覺性轉化為觸覺性，關於此點，後當再論及。首先，我們要問的是，何以于墨特別著意於陽光此一意象呢？前面我們曾說過，于墨的小說不涉道德，直指人性，他所關心是生命本身直接的、赤裸裸的感受，陽光無所不在

，無所不及，正是最原始的一種生命基本需求與表徵。此外，有影也就有光，光影明暗二者的對映相生關係，也正外在表象了小說中二分世界的對立與錯亂關係。

剖析陽光意象在「靠在冷牆上」集子裏的意義，可分為二途述之：一從方法論，一從本質論，本質論意即陽光意象在一篇作品所具有的意義為何？方法論則指謂其在故事情節中負擔着一個什麼的任務及如何表現？而此二者又互為表裏，是故也可合一而論。

在心理學上，「意象」一詞意謂着「過去的感覺或已被知解的經驗在心靈上再生或記憶」，當然這種意象不僅限於視覺；但無疑地，視覺性的意象却是一般最通常被使用的。陽光給於吾人最直接最彰顯的印象也即在於其視覺性，在美術上，光度明暗的運用佔着一種很重要的地位，約略地說，色度的明暗，能給予一張圖畫差異的效果。換言之，能在觀者心中引起無限的感興，例如在「夏，不是好季節」裏，室外的陽光熾熱難當，此際，陽光正是一肉欲世界的表徵意象。「陽光下的守候者」中，陽光意象在主人翁的意識層面裏不斷顯現，「陽光金黃」，他渴望意識深處

一處明朗的地方。而在「驚」中，陽光却逐漸隱失了，「薄霧飄散在他身旁」象徵主人翁霍拉的失敗，上述這三個例子，陽光意象都能於小說中提供一種氛圍，此氛圍在讀者心中產致某方面的暗示，並成為小說故事的背景，質言之，成為人物心理的外象。

十九世紀意象派詩人伊茲拉·龐德認為，意象是一種「瞬間知覺與情緒之複合的表現」，此處知覺的意涵應包括各種感官功能，如視、觸、聽、嗅等各種官能感受，而情緒則應指謂內心各種心理變化。因之，陽光意象可由視覺形式演變為觸覺或聽覺再延伸入內心純粹的心理感覺。

這些感官意象在小說中如何衍生呢？視覺性的意象既較普遍，因略去不論。在「驚」與「靠在冷牆上」裏，光影十分晦暗，尤其是前者「驚」中，室外漫濛着迷霧，此霧仍應屬於陽光意象的範疇內，是陽光的負面現象，此時，霧由視覺慢慢過繼給觸覺，我們漸感覺到霧水圍佈着肌膚並引起微涼之意，等到「靠在冷牆上」時，這陣迷濛的霧終竟冷凝成一道堅實冰涼的冷牆，這種延展的意義是——在「驚」中掙扎的霍拉終於在「靠在冷牆上」裏向現實妥協了，其結果

是布魯東決定要把那架鋼琴賣掉，其結果是肉吞噬了靈。

然後在「解雇日」與「夏日最後一個故事」及「陽光下的守候者」裏，陽光意象再由觸覺轉變為聽覺，也即是那首反覆不停地，一遍又一遍地關於陽光的歌。其實，至「陽光下的守候者」時，陽光此一意象已更提昇為非視非觸非聽，純粹內心的心靈表徵意象了，在這篇故事中敘述着一個罹患某種先天性疾病的女人。她渴望着陽光：

「每天午後，我就會不由自主地駕着車子，奔馳在陽光下」

而又絕望於陽光：

「你看見陽光嗎？」她視野一片黑黝，「陽光那裏去了？」

「陽光在你周圍，」他說

「不。」

「走，」他抓緊她的手。「陽光在車亭上，在大路上在每一個人身上。」

陽光在每個人身上，而却不在她身上。這仍是一個追求自我（靈）而導致失敗的故事。

由上面的分析，可知陽光此一意象已數度轉化，由外在的視覺而延伸入較內較靈敏的觸覺與聽覺，直至更深入一層的心靈層面而作止。而上述三種陽光意象且不論它們以何面目顯示，事實上，它們是隨物而賦義的，也由於它一再反覆出現，故成爲一貫前後的象徵。

結語

于墨小說這三個特徵配合無間，非常成功，粗略地分，陽光意象與三段論法可歸屬於方法或形式，而二分世界當屬於本質內容。陽光意象在外烘托，佐助了此二分世界的成立，而三段論法則由內仿如一條潛流似地推展着故事情節，並預期了一個負面結局。反過身來，二分世界的綜錯與對立同時也具方法論的功能，因爲它也加強證明了三段論法的真實性。

總括說來，于墨的小說是很黯澹、悲觀的。所以將「殺狗者」置於集子中最後一篇，悲歎心靈的束縛

終竟不能解除的宿命，亦可窺出其用意。陽光意象與其機械性向的三段論式更彰顯，推動了這種悲哀的宿命觀。這種宿命觀由於是人的內在本質所衍生的必然結果，故也可稱之爲人的一種自我禁錮。

我們聯想起另外一位「犧牲者」①小說家坡；勞倫斯對坡的評語，我們也不妨借用來描敘于墨，他說：「坡是科學家而非藝術家，他分解他的自我就像科學家在地鍋中分解一粒鹽。」他的分析幾乎可說是對靈魂與知覺的一種化學分析（于墨小說中粗燥，乾硬的語言及其描敘手法也正加強了這種觀感），他最好的作品是描寫在遭到支離痛苦的人的靈魂的可怕故事，只是，于墨還沒能達到坡那種恐懼與顫怖的驚駭境地②。

註①格林翰·格林語：「任何具創造性的小說，都是犧牲者，被某種困惑迷纏著的人。」

註②坡小說的驚怖性，一方面固由於其故事氛圍的營造與題材本身的異常所致，而更重要的因素却仍在於他所描敘的是一顆「黑暗的心」