



香港教育大學

The Education University
of Hong Kong

2020-21 年度

中國語文教育榮譽學士課程（五年全日制）

CHI4655 學術研究 畢業論文

論文題目：1933-1935 老舍的短篇小說與現代主義

——以〈月牙兒〉、〈微神〉為例

學生姓名：李詩琪

指導老師：王良和博士



The Education University
of Hong Kong Library

For private study or research only.
Not for publication or further reproduction.

1933-1935 老舍的短篇小說與現代主義——以〈月牙兒〉、〈微神〉為例

一、 引言

1.1 研究動機及目的

老舍（1899-1966），原名舒慶春，是中國現當代文學史上著名的小說家、劇作家，67 載人生路，為後世留下經典作品無數。談及老舍，人們往往會率先想起其所作的長篇小說，如《四世同堂》、《駱駝祥子》、《離婚》，還有以至今仍在不斷上演的《茶館》、《龍鬚溝》為代表的劇本創作。

無疑，老舍的小說創作是以長篇小說為萌芽，亦是以長篇小說為主，厚重的鋪排和豐滿的故事設計令人百讀不厭；其話劇創作更是乃至奠基了北京人藝整體的藝術風格。¹因此，無論是普通的文學欣賞者還是研究學者都更多的將目光聚焦在老舍的長篇小說和劇本創作上也就不足為奇。

但不容忽視的是，老舍先生一生也創作了數量可觀，且質量不俗的短篇小說作品，儘管其自謙「不善寫短篇」²，但細細品閱後便可發現，其短篇作品不僅有自己獨特的文體特徵，藝術技巧方面的運用某種程度上也可以說要優於長篇，因此同樣具有較高的研究價值。尤其當筆者依據時間軸，對老舍作品進行整體縱向對比後發現：30 年代老舍一度沉迷於短篇小說的創作，這一現象在 1933-1935 年達到巔峰，三年中平均每年的短篇數量可達十餘篇，不可謂不高產。由此，引發了筆者對於其短篇小說的濃厚興趣，並將視線投注在處於創作最頂峰的 1933-1935 年，以此為基礎完成本篇論文的探討。

結合老舍本人在自述中對短篇小說的態度及評價，可以看出老舍對於短篇小

¹ 顧威在演講中提及：「老舍的《茶館》《龍鬚溝》奠定了北京人民藝術劇院獨特的風格，創立了北京人民藝術劇院演劇學派。《龍鬚溝》是北京人民藝術劇院演劇學派建立的奠基之作，劇本為演出建立了一個現實主義的，形象鮮明的，強調從生活中塑造一個鮮明形象的基礎。這對我國的話劇事業和北京人民藝術劇院的成長起到了一個最基礎的關鍵作用，在此基礎上逐漸形成的北京人民藝術劇院的風格，被北京人藝的導演、演員所繼承並沿用至今。」，演講原收錄於《人民政協報》，後轉載至中國作家網，<http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-04-24/125062.html>，2021 年 2 月 22 日瀏覽。

² 老舍：《老舍文集》（第 15 卷）（北京：人民文學出版社，1990 年），頁 435。

說的創作日益重視，且對藝術技法的使用逐漸精益求精，他自己說：「短篇小說是最需要技巧，他差不多是仗著技巧而成為獨立的一個體裁。」³同時，老舍作為一個創作具有多元化特徵的作家，如陳怡在其學位論文中所說：

誠然，老舍的小說創作與現實主義有著較為密切的關係；但是，我們也應重視老舍小說中的現代主義成分，有時它們被寫實的外表所掩蓋。⁴

因此，對老舍作品的研究不應只是關注在對現實主義的推崇，其與現代主義文學之間的關聯亦不可否認。這一點也可從他人評述，及老舍自己表達出的對於現代主義內涵的共鳴中得到佐證。聯想老舍的海外經歷，及當時西方社會中所流行的西方現代主義文學，筆者大膽判斷老舍言語中所談及的「技巧」便是得益於對現代主義的學習與應用，換言之，便是將短篇小說的陣營作為現代主義技法的試驗場，在實踐中完成對西方文學養料的吸收，並在過程中推動作品對藝術技法的運用。然口說無憑，筆者因此將在本篇論文中通過文本細讀的方式，結合短篇小說巔峰時期的兩篇經典之作〈月牙兒〉及〈微神〉，以現代主義視角對文章進行分析，試圖完成對上述猜想的肯定。

1.2 研究問題的方法與步驟

本文主要運用「文獻分析」和「文本細讀」相結合的方式來進行研究。

首先，通過簡單的文獻綜述回顧目前學術界對於老舍短篇小說、老舍小說與現代主義之間關係的研究情況。

然後，綜合老舍個人在評述、作品中對短篇小說的認知及他人在研究中對老舍短篇小說的評價，對老舍的短篇小說進行大致的說明，確立研究範疇、研究價值及篇目並解讀原因，奠定文章的研究基礎。

再者，通過文本細讀結合文獻，以〈月牙兒〉及〈微神〉兩篇短篇小說為

³ 老舍：《老舍文集》（第15卷）（北京：人民文學出版社，1990年），頁194。

⁴ 陳怡：《虛無困境中的絕望與抵抗——現代主義視野下的老舍小說研究》（上海：復旦大學碩士學位論文，2013年），頁5。

研究文本，具體分析現代主義在其中的應用與體現，驗證老舍在 1933-1935 時期短篇小說創作中對現代主義的實踐，並說明其意義與作用。

1.3 文獻回顧

對於老舍的短篇小說和現代主義文學，現有的研究當中鮮少有將二者直接聯繫在一起展開討論研究的，具體情況主要可以劃分為以下三種類型：

其一，當在現代主義視野下對老舍小說完成討論時，往往未對文學體裁設定範圍，因此所涉及的文本囊括老舍筆下的各類作品形式，包括長、中、短篇小說以至話劇劇本。即便劃限也是將全部老舍小說視為整體，或直接圍繞老舍本人與西方現代主義之間的關係進行闡述。因此，短篇更傾向於作為對其整體評述中的案例被提及說明，如趙江嫻在〈現代主義視野中老舍筆下的小人物悲劇〉一文中從現代主義思潮的角度闡釋小人物悲劇，對老舍文字思想和精神世界完成全面理解。⁵當中解讀了〈月牙兒〉、〈微神〉悲劇和第一人稱帶來的內心化傾向，但同樣也列舉如《茶館》中的片段作為引用例證。又如史承鈞和伍斌在〈老舍與西方現代派文學〉中以老舍和各流派代表作家（及文學特質）為主對象，輔以老舍各類文作展開筆墨。⁶這其中在談論到比如康拉德的敘事手法之於老舍時，會著重強調其帶給老舍短篇的影響，但終究未將短篇放在論述的重點位置。

其二，是將現代主義中的各流派或藝術技法與老舍的小說進行聯繫，完成分析。在這一情況下，有時會將老舍的短篇小說直接作為單獨的研究對象。比如在劉社瑞的〈老舍短篇小說中的意識流〉中，就是專門圍繞老舍的優秀短篇小說作品，探究其中意識流技法的呈現，感受其中與西方意識流作品的異曲同工。⁷在吳永平翻譯保爾·巴迪的〈論老舍的短篇小說藝術〉中也是以短篇小說為研究對象進

⁵ 趙江嫻：〈現代主義視野中老舍筆下的小人物悲劇〉，《戲劇之家》第 18 期（2016 年 9 月），頁 257、259。

⁶ 史承鈞、伍斌：〈老舍與西方現代派文學〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》第 4 期（1994 年 11 月），頁 78-86。

⁷ 劉社瑞：〈老舍短篇小說中的意識流〉，《湖南社會科學》第 3 期（2002 年 6 月），頁 137-138。

行剖析，探討其中的藝術手法。⁸而在劉社瑞的另一篇文章〈論老舍小說的象徵主義〉中，⁹則是以老舍的小說作品為整體，結合文學概論的內容，研究其中所體現的象徵主義色彩，並具體深化，展現老舍運用象徵時的特色和方式。

其三，是針對老舍單篇短篇小說的研究。在與本文相關的研究中，有如王向宇的〈淺談老舍《月牙兒》「另類美」的創造〉，其中對老舍作品的意境創造、意象使用和美學變化進行論述；¹⁰于慈江的〈由破損處升發朦朧的詩意美——老舍短篇小說《月牙兒》、《微神》比較觀〉對兩篇「不是老舍小說的老舍小說」¹¹進行分析，總結其中的相似之處，與文學史中的中西名著進行比較，展現二者迸發出的不同於老舍以往風格的別樣美感；陳孝全在〈老舍《微神》的藝術技巧〉中對「老舍最心愛的一篇」¹²就藝術技巧的使用展開解讀，點出文中對意識流手法和現實與夢幻營造的時空交錯突破性的運用，結合各方面卓越點完成論述；張敏的〈《微神》：最符合老舍象徵主義理論界定的範本〉¹³和王再興的〈《月牙兒》的象徵主義完全解讀〉¹⁴都是對小說中的象徵主義體現和象徵的使用進行品賞。這些當中有專門將單篇短篇小說與現代主義流派對應分析的，也有只是將其作為部分內容存在於篇章論述當中，輔助完成對文章整體主題的刻畫。

二、 老舍的短篇小說

談及老舍的短篇小說，就不得不說老舍自身對於短篇小說的態度，從作者的

⁸ 保爾·巴迪、吳永平：〈論老舍的短篇小說藝術〉，《文藝理論與批評》第1期（2008年1月），頁53-59。

⁹ 劉社瑞：〈論老舍小說的象徵主義〉，《湖南大學學報（社會科學版）》第4期（2000年12月），頁91-94。

¹⁰ 王向宇：〈淺談老舍《月牙兒》「另類美」的創造〉，《參花（上）》第9期（2017年9月），頁102-103。

¹¹ 于慈江：〈由破損處升發朦朧的詩意美——老舍短篇小說《月牙兒》、《微神》比較觀〉，《六盤水師範高等專科學校學報》第2期（1985年7月），頁11-14。

¹² 陳孝全：〈老舍《微神》的藝術技巧〉，《廣西師範大學學報（哲學社會科學版）》第1期（1987年1月），頁67-70、83。

¹³ 張敏：〈《微神》：最符合老舍象徵主義理論界定的範本〉，《安徽教育學院學報》第5期（2006年9月），頁62-65。

¹⁴ 王再興：〈《月牙兒》的象徵主義完全解讀〉，《遼寧教育行政學院學報》第9期（2004年9月），頁115-117。

角度了解其對該體裁的看法，可以了解到老舍如何認識短篇小說創作，對研究有重要的意義和巨大的參考價值。因此，在此部分會以老舍在各類文章、序言及作品回顧中對短篇小說的文字入手，結合相關研究材料，說明老舍短篇小說的存在與承載，進一步細化研究範圍，並闡釋範圍與篇章的選定原因，以證明其可以作為代表的合理性。

《中國小說詞典》對短篇小說的定義是：

小說的一種。篇幅短小，能迅速反映現實生活，情節簡單、結構緊湊、人物集中，環境描寫也比較簡略。它往往以截取生活中最富有典型意義的橫斷面，著力刻畫主要人物的性格特點，反映社會生活的某一側面或片段，使讀者「可借一斑略知全豹，以一目盡傳精神」。¹⁵

可見短篇小說作為一個獨立的體裁，自成一派。老舍也在《文學概論講義》中明確自己的看法，認為：

近代的短篇小說確是另成一格，而絕非篇幅簡短的作品便是短篇小說，不是隨便可以改成長篇，或由長篇隨便縮短的。短篇小說是文藝上的術語，不是字少篇短的意思。¹⁶

並在後文詳細列舉三點自己概括的、有關短篇小說區別於長篇小說的地方。由此可見，老舍對於短篇小說是有較為明確的認知的，也可以意識到短篇小說具有獨特性。因此我們可以說老舍在短篇小說的創作過程中應當是有意識的將其與其他文學體裁劃分開。借此說明其短篇小說可以作為獨立的研究主體存在，對其中藝術技巧的體現也具有單獨成篇的研究價值。

老舍說自己「本來不大寫短篇小說，因為不會」¹⁷，這一點可以從老舍的創

¹⁵ 秦亢宗：《中國小說詞典》（北京：北京出版社，1990年），頁1。

¹⁶ 老舍：《文學概論講義》（上海：復旦大學出版社，2004年），頁155。

¹⁷ 老舍：《老舍自傳（名人自傳叢書）》（南京：江蘇文藝出版社，1995年），頁95。

作軌跡中得以印證，他是從長篇小說開始創作的，且老舍在早期的短篇創作中並不能算上心，如他在〈我怎樣寫短篇小說〉所說，更像是出於對編輯討稿的應付或對朋友邀請的不可推諉。因此，老舍最初的短篇小說稱得上敷衍，頗有些鬧著玩的意味。但恰是這樣的開端和起步，對比上個世紀 30 年代老舍創作短篇小說之巔峰數量、其留給後世的大量優秀短篇作品，加之他自己所說的「短篇要想見好，非拼命去做不可。」¹⁸可知在創作生涯中，老舍在短篇小說的創作技巧上是逐步投注經驗和功夫，不斷增加在其中使用的技法，將理論積累與作品融合，才能得到這樣的進步和結果。如同保爾·巴迪的評價：

對於老舍短篇藝術的形成，需要的是一種更特殊的美學意識以磨尖作家的筆鋒。因為老舍的創作生涯是從創作長篇小說開始的，其後才嘗試短篇小說的創作，好比一個唱歌劇的演員突然去唱京劇，就要求他在藝術觀念上有真正的變革。¹⁹

借此可以說明在老舍開始大量創作短篇小說的過程中，應當存在獨特的、僅短篇所獨有或更為突出的區別於長篇的設計或安排，以至更多技巧上的應用。老舍的短篇創作在學術界也有著較高的評價，樊駿曾評價他的短篇：

從取材到表現手法，都比長篇創作中有更多的嘗試和開拓——如除了嚴格的

現實主義以外，也有一些採用象徵、意識流等手法寫成的作品。²⁰

也說明老舍的短篇相比長篇有著更多值得探討的內容。

前文提及過 1933-1935 年是老舍短篇小說創作最巔峰的時間段，這是筆者借

¹⁸ 老舍：《老舍文集》（第 15 卷）（北京：人民文學出版社，1995 年），頁 194。

¹⁹ 保爾·巴迪、吳永平：〈論老舍的短篇小說藝術〉，《文藝理論與批評》第 1 期（2008 年 1 月），頁 58-59。

²⁰ 樊駿：〈老舍的文學道路〉，《中國現代作家選集——老舍》（臺北：書林出版有限公司，1992 年），頁 253。

助他人所整理的老舍小說年份表自行歸納出的結果。誠然，這在以往的研究中是沒有過的。一般情況下，人們更偏向以人生階段、時代背景對老舍的創作節點進行劃分，對於其小說的黃金創作年代也往往以「山東時期」為代表。

不可否認，「山東時期」對於老舍的小說創作而言確實尤為重要，老舍在這一段對短篇小說的創作集中且具有特徵。有人說：

「山東時期」的集中創作最能體現老舍對於現代主義文學技法的實踐，認為現代主義成分在老舍 30 年代的小說中最为突出。²¹

老舍在談到西方文論時自己也說：「要明白這一些，我們不能不去看西洋文學的傾向」²²，證明老舍在了解文學思潮過程中確實存在著向西方有意識地學習，個人文論也與西方文學理論有著千絲萬縷的聯繫。除此外，老舍《文學概論講義》中的文學觀念也部分來自西方文論，論述內容中也有不少是圍繞西方文學理論展開，涉及大量西方作家和文學理論家（詳見附錄一）。²³同時，老舍在個人論創作的文章中也毫不掩飾對如康拉德（現代主義作家）的崇敬與欣賞。²⁴因此，對老舍作品中受到西方文論的影響可以格外留意，加之老舍形成「以外國文學理論為主導傾向的理論體系」²⁵、對西方文學理論的學習和消化尤其體現在老舍的文學理論走向自覺的山東時期。所以，筆者在研究初期就不可避免的重點留意到這一時期。然而，整個「山東時期」長達 7 年的範圍（1930-1937 年）對於本科研究而

²¹ 陳怡：《虛無困境中的絕望與抵抗——現代主義視野下的老舍小說研究》（上海：復旦大學碩士學位論文，2013 年），頁 17。

²² 老舍在《文學概論講義》第十講談及文學的傾向時說：「現在差不多人人都在談著甚麼古典主義、寫實主義；要明白這一些，我們不能不去看西洋文學的傾向，因為由我們自家的文學史中是看不見的」，見老舍：《文學概論講義》（上海：復旦大學出版社，2004 年），頁 95。

²³ 在老舍的《文學概論講義》一書中，加上引言共十五講，除了前三講以中國文說為基礎；十二到十四講涉及範疇不廣外，其餘章節幾乎都徵引了大量西方作家的觀點或言論完成說明，並結合相關作品進行比較和探討，也或多或少體現西方的文學觀點。其中，對於西方文學理論的大量談及及總結（包括對相關文學派別作家的評介分析）格外集中在第十講：文學的傾向（上）及第十一講：文學的傾向（下）中，老舍在這兩講內詳細的列舉、分析了包括象徵主義在內的進十種文學創作方法（西方主義理論），直接展現了老舍文論中與西方文學的緊密關聯，亦反映出老舍個人對於這些文學派別包括理論的接納與理解，對後續分析老舍作品內容呈現有重要意義。

²⁴ 老舍：〈一個近代最偉大的境界與人格的創造者——我最愛的作家——康拉德〉，原載《泰山石刻》影拓本（1938 年 1 月）。

²⁵ 石興澤：《老舍文學思想的生成與發展》（濟南：山東文藝出版社，1993 年），頁 43。

言有些過長，且並不是所有在這一時期中的年份都適用於作為研究老舍短篇小說的素材，例如：「山東時期」是從老舍 1930 年回國後算起的，但事實上老舍回國後的短篇乃至長篇創作都是直至 1931 年才正式開始。

因此，筆者縱觀整個「山東時期」，發現即使是在這一短篇小說達到持續高峰的階段，也存在著更能單獨拿出來進行研究的時期，即 1933-1935。在這三年中，老舍短篇小說創作數目之多，是在任何其他時間都沒有過的。這一現象就如同磁石般具有吸引力，因為某一時期創作的特殊性不會毫無緣由地出現，必然存在著合理化的解釋，或作者借助特殊性意欲表達出的東西。因此，結合筆者在研究動機中提出過的猜測，對於這一時期內老舍短篇小說中現代主義體現的探尋就格外具有價值，篇目的選擇也與此有關：上述三年中，創作數量的密集以 1933 和 1935 兩年更甚，所以從這兩個年份的作品中各選取一個篇目，使研究對象更加具有代表性。同時，因為〈微神〉與〈月牙兒〉兩篇作品是老舍短篇中「無論在藝術技法，還是影響力方面都較為突出」²⁶的兩篇文章，因此在它們身上老舍的文法特色和文章表現力都會格外鮮明，對輔助研究會有比較直接的幫助。因此，以是兩篇作為文本細讀的對象，代表 1933-1935 這一階段老舍的短篇小說作品是合理的。可以通過分析兩篇文章中的共通之處，說明現代主義技法在老舍這一時期作品中的體現與運用，證明老舍在這一過程中對現代主義的實踐。

同時，需要對〈月牙兒〉的選擇做一個補充說明：儘管以現在的衡量標準〈月牙兒〉應當作為中篇小說存在，但由於在老舍開始創作的時代，文壇中並無對短篇和中篇的界定標準，加之老舍在《老牛破車》中對過往小說作品進行回顧、評述時，也將〈月牙兒〉視作短篇談及。因此，可以認為老舍是以完成短篇的態度和意識完成對於〈月牙兒〉一篇的創作，而本文又是以老舍的作品為出發點，是以在本文中暫且以短篇小說劃分〈月牙兒〉一篇的身份。這並非筆者的混淆，而

²⁶ 張慧珠在《老舍創作論》一書中說到短篇《微神》是相當優秀、又帶著明顯的老舍創作特色的一個名篇，甚至可以斬釘截鐵地說，弄清楚《微神》，也就弄清楚老舍一半的創作特色。（上海：上海三聯書店，1994 年），頁 376-377。

是出於對老舍本質創作的考量，借以預先說明。

三、 現代主義

現代主義是指 19 世紀中後期到 20 世紀前半期，在歐美發展起來的，由多種文學流派組成、極富創新性及先鋒性的文學思潮，具有強烈的反傳統精神。它作為西方現代化工業社會的產物，是動蕩不安的 20 世紀歐美社會在時代精神上的藝術反映和表達。因為這一時期歐美社會雖然科技和經濟高速發展，但過於迅猛的前進情況和新型的經濟結構使西方人在精神上格外空虛與不安，加上第一次世界大戰的爆發，直接導致了西方傳統理性主義文化的加速毀滅，並逐漸在現實矛盾與壓抑的環境中誕生了非理性主義的文化思潮，而現代主義文學便是在西方現代非理性哲學和心理學結合後催生的產物。

它是以叔本華的唯意志論、尼采的權力意志論、柏格森的直覺論、佛洛伊德的精神分析論等理論和學說為哲學基礎，主要思想特徵是表現人的異化和精神危機，反映世界的荒誕，²⁷具有非理性主義和悲觀主義的色彩。²⁸

現代主義文學同時也是西方文學自身逐漸發展後的結果，作為多種流派的總體總稱，其構成是多元且複雜的，具有較多的分流，不同的流派之間往往有不同的主張和觀點，也存在著一些爭議，然而總體來說在創新與反傳統上達成一致。其中筆者比較認可高等教育出版社出版的《新編外國文學》中的說法及定義，並根據其整理出現代主義的五個特徵：

- 一、 現代主義文學突出地表現異化主題。
- 二、 現代主義強調表現內心生活和心理真實，具有主觀性和內傾型特徵。
- 三、 現代主義文學普遍運用象徵隱喻的神話方式，追求藝術的深度模式。
- 四、 現代主義文學倡導「以醜為美」、「反向詩學」，大量描寫醜的事物。

²⁷ 劉洪壽：《沈從文小說與現代主義》（臺北：秀威資訊科技，2009 年），頁 21。

²⁸ 蔣承勇，蹇昌槐：《新編外國文學》（北京：高等教育出版社，2000 年），頁 260。

五、 現代主義文學熱衷於藝術技巧的革新與實驗，某些作家的創作具有形式主義傾向。²⁹

在藝術上，現代主義文學主要發展包括有象徵主義、存在主義、表現主義、未來主義、超現實主義、荒誕派、意識流小說等流派，而對現代主義小說各流派所包含的思想、內容及技巧整理如下表：³⁰

現代主義流派	現代主義的典型的技巧及典型特徵（內容、思想）
（後期）象徵主義	以象徵、暗示的方式表現內心的真實，體現方式較為抽象。在意象中隱含思辯與哲理，通常使用暗示、意象、比喻、聯想等藝術手法，為文章增添深神秘色彩。 老舍在《文學概論講義》：象徵主義是一種心覺，心物可以聯成一氣，心可以給物思想、物也可以給心思想，在此心境下音樂和顏色亦可相互表達。 ³¹
存在主義	以存在主義哲學為基礎發展而來，表現出對人生存狀況的關注：肯定人的存在先於本質，認為世界是荒謬的、人生是痛苦的，主張人在特殊環境中進行自由選擇，從而通過決定自己的行動以造就本質，其中對存在和選擇二選一的問題亦是討論核心。 沙特的存在主義是整個流派的重中之重。 不少作家為研究存在，會運用意識流、象徵等技巧，這是現代主義的典型特徵。
未來主義	對傳統最為反叛的一個流派，以「否定一切」為基本特徵，主張徹底拋棄藝術遺產和傳統文化，歌頌機械和都市混亂，讚美「速度美」和「力量」，打破理性的形式規範，用自由不羈的語句隨心所欲地完成藝術創作。 ³²
超現實主義	由「達達主義」發展而來，嘗試將文藝創作從理性中解脫，成為自發的心理活動，表現一種更高更真實的「現實」。具有以下特徵：強調表現超理性、現實的無意識世界和夢幻世界；主張用純精神的自動反應完成創作，創作時大量使用「自動寫作法」和「夢幻記錄法」，對後續的荒誕派、黑色幽默及魔幻現實主義有巨大影響。 ³³

²⁹ 蔣承勇，蹇昌槐：《新編外國文學》（北京：高等教育出版社，2000年），頁262。

³⁰ 詳細版見附錄二。

³¹ 老舍：《文學概論講義》（上海：復旦大學出版社，2004年），頁113-114。

³² 蔣承勇，蹇昌槐：《新編外國文學》（北京：高等教育出版社，2000年），頁266。

³³ 同上註，頁267。

荒誕派	由存在主義「荒誕」思想結合超現實主義的藝術手法而來，表現出世界和人生的荒誕，例如：人生的無意義，通過抽象、非理性的語言和象徵、誇張等營造出的畫面創造強烈的荒誕效果。
意識流小說	與傳統小說不同，試圖通過心理邏輯及人物意識流動組織故事，而並非以情節或時間順序，強調人的意識和心理活動，淡化情節；原先是研究心理學的，後面慢慢演變成文學的技巧、流派；作者不介入，而是由人物直接剖白內心的無意識活動。意識流小說在創作技巧方面運用大量的內心獨白，通過自由聯想、象徵、暗示等手法，對語言、文體以至於敘述視角進行有意識的調整。
.....	

四、 存在與荒誕共營的悲劇色彩

現代主義中，人的一切痛苦、迷茫都來自於對自身的不確定和感知到存在的虛無。「被拋」是存在的本質之一，海德格爾說：「現身在此在的被拋境況中開展此在，並且首先與通常以閃避著的背離方式開展此在」³⁴，即人本身沒有創造存在，而是在未知情況下被拋入存在，存在是依託在此在的基礎上。因此，無論人所面對的境況如何，無論選擇何種方式面對生活，只要人仍然存在著，就必須要承擔此在下的種種。與之對立的是人本身的存在是毫無理由的，而又避無可避的需要面對和承擔此在下的萬般苦楚與茫然，「這種無法調和的矛盾就造成了人存在的荒誕與人生的無意義。」³⁵

老舍在短篇小說中偏愛通過特定的設置以體現人存在於世所不可避免的荒誕與幻滅，以筆下虛擬的世界展現真實世界的虛空。以〈月牙兒〉與〈微神〉來看，兩篇文章雖有著不同的人物和情節，但有一點卻是相同的，那就是人物所渴求的願望和現實環境之間的背離。這種背離就像是掙扎過後不得不承擔自己所在

³⁴ 海德格爾著，陳嘉映、王慶節譯：《存在與時間》（上海：上海三聯書店，2006年），頁159。

³⁵ 陳怡：《虛無困境中的絕望與抵抗——現代主義視野下的老舍小說研究》（上海：復旦大學碩士學位論文，2013年），頁21。

帶來的失敗，換句話說，「老舍筆下的人物都面對著一種相似的處境。」³⁶

「處境」是沙特存在主義戲劇理論中的一個概念，意味人物所處的特殊環境擁有極限性，使人物往往只有兩種出路可選擇，生或死、成或敗，再沒有第三條路可供迂迴。³⁷

這種極端而又絕對環境的設定，帶給人物的是無法逃脫的窒息感，逼迫人物在極限的壓迫下完成選擇。這也就引出了本文中重點作為探討的存在主義中的「存在先於本質」和「人的自由意志」——存在主義者認為人擺脫荒誕只有兩條路：「自由選擇，或是死亡。」³⁸

3.1 生存境遇下的自由選擇

人類作為動物的一種，面對的首要問題就是生存，同時，人又具備有主觀能动性，因此能夠按照自己的預想為自己的存在方式作出選擇。沙特認為「自由選擇」就是人在做選擇，強調人的行動是人的自由所在——存活於世，每個人都面臨著多種生存方式，而人擁有自我選擇的權利。

因此老舍在短篇小說中賦予了人物在面對生存境遇時自由選擇自己「行動」的權利。〈月牙兒〉中「我」最大的願望就是不像母親那樣活著，因為「我得恨她，要不然我自己便不存在了。」³⁹面對這一生存問題，作者設計了「我」與母親分離的叉口，通過母親的角度賦予了「我」自己挑選存在方式的權利。

於是「我」不斷嘗試努力，想要逃脫媽媽那樣的命運，清白的存在，擁有支配自己的自由。「我」努力讀小學，給自己鋪墊機會：

媽媽有時給我點心錢，我不肯花，餓著肚子去上體操，常常要暈過去。看著

³⁶ 馮健飛：《老舍敘事作品悲劇品格研究》（武漢：華中師範大學博士學位論文，2005年），頁81。

³⁷ 楊昌龍：《存在主義的藝術人學——論文學家薩特》（西安：西北大學出版社，1998年），頁93。

³⁸ 同上註27。

³⁹ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935年），頁208。

別人吃點心，多麼香甜呢！可是我得省著錢，萬一媽媽叫我去……我可以跑，

假如我手中有錢。⁴⁰

「我」去找高小的胖校長求助，拼命讓自己能做更多的事情，而不必去走母親的老路：「我用心的練字，為是能幫助校長抄寫些不要緊的東西。我必須有用，我是吃著別人的飯。」⁴¹「我」為自己能自食其力而感到雀躍：

我有了點進款：給學生織些東西，她們給我點工錢。校長允許我這麼辦。可是進不了許多，因為她們也會織……或是給家中人打雙手套或襪子，才來照顧我。雖然是這樣，我的心似乎活了一點。⁴²

在路上和媽媽擦肩而過的時候，「我」低下頭而不相認：「我要過去抱住她。可是我不敢，我怕學生們笑話我，她們不許我有這樣的媽媽。」⁴³以此來表明自己出身的清白，不願與過去沾染分毫，「我」不想被輕賤，即使面對學校換校長，也不指望命運降臨，等著被驅逐，而是試圖主宰自己的選擇：「我出去找事了。不找媽媽，不依賴任何人，我要自己掙飯吃。」⁴⁴

為了擺脫命運，「我」不停地「行動」著，即使十分坎坷，即使過程中不小心有過片刻的墜落，但短暫的迷失後，「我」又讓自己「行動」起來，在能靠著自己的本事做工時，雖然辛苦，可「我」卻感到十分的滿足：

晚上九點多鐘完了事，我非常的疲乏了。到了我的小屋，連衣裳沒脫，我一直的睡到天亮。醒來，我心中高興了些，我現在是自食其力，用我的勞力自

⁴⁰ 同上註，頁 206。

⁴¹ 同上註，頁 211。

⁴² 同上註，頁 213。

⁴³ 同上註，頁 214。

⁴⁴ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935 年），頁 216。

己掙飯吃。我很早的就去上工。⁴⁵

儘管「我」知道大掌櫃想要「我」怎樣做，也知道「第一號」說的話都是些甚麼意思，但是「我」不願意屈服，「我」不想回到母親的老路，不想靠身體和賣笑賺錢，因此「我」不肯學「第一號」，寧可辭工回家：「我幹不了，拿了一塊零五分錢，我回了家。」⁴⁶

逃離母親的老路，不依靠男人和販賣自己的身體活著，是這時的「我」存在的目標，因此可以看到，「我」所有的「行動」都是圍繞著這個方向進行。這樣的情況下，人物的自由意志是依託於生存目標而存在的，「行動」的意義和價值都會隨著生存目標的需要而存在和轉移，因此，當生存目標破碎時，帶來的影響就不單是其本身的不復存在，而是生命全部意義的喪失，這也是為什麼當人物不再可以跟隨自身的自由意志選擇生存方式時，悲劇的產生是加倍的。

3.2 存在先於本質的悲劇輪迴

人的生存目標，帶給了人選擇的意志；而人生存狀況下的困境和隨之而來的面對人生的無可奈何，也使人對自由探求過程中一次又一次的失敗，以至於「陷入永恆輪迴的人生悲劇中，長久的無法擺脫環境帶來的束縛。」⁴⁷這導致了老舍短篇小說中的人物似乎越努力就越失敗，越掙扎就越墜落。

沙特認為「存在先於本質」，也就是說人的存在在先，而本質在後。人在出生時，最初只是作為一個存在體存在，而在生存過程中，人隨著意識不斷完成自由選擇，本質逐漸形成。我們知道，意識和選擇會隨著存在不斷改變，所以本質也因此不斷嬗變。人的存在與環境相關聯（也可以是上文中闡述的「處境」），因此，當人所處的環境出現異樣，人的意志和選擇勢必也會受到影響，乃至於人的

⁴⁵ 同上註，頁 223-224。

⁴⁶ 同上註，頁 225。

⁴⁷ 趙江珊：〈現代主義視野中老舍筆下的小人物悲劇〉，《戲劇之家》第 18 期（2016 年 9 月），頁 257。

本質。老舍筆下的人物常處在生存的困境當中，因而在自由意識的推動下，人們會做出想要通過「行動」逃離困境的選擇，這也就是呈現在文本中的為了更好生存的努力，和身陷囹圄時的掙扎。然而，與之相反的是人本身所處的環境很難發生改變，因此，不懈的努力無法將人帶出困境，只會讓人在自由選擇意志和生存目標一次次破碎的情況下陷入崩潰的無盡深淵，人心也隨之變質，追求不再，只剩下越陷越深的沉淪和變本加厲的墮落。

以〈月牙兒〉來看，「我」不停地為逃脫宿命而做著努力，一次次從絕望中燃起希望，帶著「不像母親那樣活著」的目標，終而復始的為之做出掙扎，然而卻一次又一次的掉進失敗的回環，不得不接受女子需要承認自己是女子，要依靠賣肉才得以存活的現實。「我」在饅頭鋪掌櫃願意要媽媽時，選擇和媽媽「娘兒倆各走各的」⁴⁸；去求校長，靠自己的雙手找活做；即便想念也控制自己不和母親相認，可是「我」卻被自稱校長侄子的男子被騙失身，失去了自己，「我」最恐懼的事情還是發生了一一「我和媽媽一樣了」⁴⁹。於是，「我」後悔、崩潰，在厭惡和喜愛交織的複雜心境下，第一次沉淪了，徹頭徹尾的丟棄清明，只拘泥於情愛。可是我沒有就此結束，男人的妻子找上門後，「我」又一次活了，開始找事情做，靠自己的辛苦自食其力，面對不出賣自己身體就沒辦法繼續做工的無理要求，也可以硬氣地辭工就走，想要實在地掙飯吃。然而，小婦人的命運和自己的雙重打擊下，「我」第二次失敗了，帶著強烈的失望，「我」發現作為女子「不賣肉實在掙不上飯吃」⁵⁰，「我」又一次走向了沉淪，從這時開始便走向了更深的深淵，只剩下無盡的墮落，即使有小幅的掙扎，但也更快的被悲劇吞沒：「我」想浪漫的玩玩，可卻連最後體面的資本也沒落到，只能徹底把自己丟掉和男人周旋，「我」完完全全變成了和媽媽一樣的人，「我」拼盡全力逃離的命運最終還是

⁴⁸ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935年），頁209。

⁴⁹ 同上註，頁219。

⁵⁰ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935年），頁226。

落回了自己頭上，「我」逃不出宿命，甚至比媽媽更變本加厲。身上染了病，盡力的要傳給別人，「我」完全丟失了自己。母親的出現為「我」帶來了一絲絲回環的光明，但媽媽對染病的「我」沒有安慰，眼中只有錢的刻薄令「我」心灰意冷，淪為了一具不怕丟人的行尸走肉，沒有精神，年老色衰，客也少了，「我」永遠達不到原本的預期，只能步步跌落，直至進了感化院，再到進大牢，每一次認為能夠使人生有所改變的選擇都反而讓「我」墜落的更深，於是「我」從對命運的抗爭一路走向自我放棄，回到了曾經最想逃離的路，「變成了沒有靈魂的空殼」⁵¹。〈月牙兒〉有老舍受到西方倒霉鬼故事影響的痕跡，即「人物及生活故事總是一個厄運接著一個厄運，是一連串倒霉、倒運的聯結。」⁵²這種無限回環的諷刺體現了現代主義的無妄和虛空，個人存在的荒誕感由此體現。生命的本質就是悲劇，是虛無而荒誕的，在這種悲劇下存在的人物永遠逃不出環境的困苦，只能被環境牢牢鎖住，後代的命運也難以改變，這些人物的悲劇實際本質上也就是人生的悲劇。

3.3 以死亡為最後抗爭的解脫

老舍〈月牙兒〉和〈微神〉兩篇短篇小說中還體現出一大特點，就是人物的生命通常歸於空虛的自我了結或是死亡，我們知道，「空虛與死亡是西方現代主義思潮中的主流人生態度」⁵³，因此現代主義文學作品中的人物大多數會選擇自殺或淪落為精神空虛的活死人。從〈月牙兒〉和〈微神〉來看，〈微神〉中的她選擇在打胎的手術台上自殺，而〈月牙兒〉中的「我」雖在文章末尾生命仍未消逝，但如上文所述，在生活的重重打壓下「我」早已丟失精神世界，變得麻木不堪，沒有了活下去的意志。在監獄中，「我」甚至不願再出去，對於世界和人類沒有一絲希望，說：「我不願死，假若從這兒出去而能有個較好的地方；事實上

⁵¹ 馮健飛：《老舍敘事作品悲劇品格研究》（武漢：華中師範大學博士學位論文，2005年），頁88。

⁵² 逢增玉：〈老舍短篇小說的敘述視角與功能〉，《廣東社會科學》第6期（2014年11月），頁166。

⁵³ 趙江嫻：〈現代主義視野中老舍筆下的小人物悲劇〉，《戲劇之家》第18期（2016年9月），頁257。

既不這樣，死在哪兒不一樣呢。」⁵⁴可隱約察覺到「我」對生的無奈和對死的思考。在人類的一般認知中，死亡代表著不幸、悲慘與絕望，因為人的生命只有一次，因而除非到了走投無路的時刻，是絕不會做出這樣的選擇，在絕境中完成對自我一生的終結，聽起來確實十分淒慘，而有關這一點的探討從古至今已經足夠多了，因此在本文中不再多做贅述，更多地探討老舍筆下這種選擇中除卻死亡本質之外的東西。

對於這個方向的思考是由〈微神〉結尾處，「她」在自述中對於自己自殺的說法引申而出的：

晚了就是來不及了。我殺了自己。

什麼？

我殺了我自己。我命定的只能住在你心中，生存在一首詩裏，生死有什麼區別？在打胎的時候我自己下了手……你回來遲了，我別再死遲了：我再晚死一會兒，我便連住在你心中的希望也沒有了。⁵⁵

她是愛主人公「我」的，也知道「我」同樣深愛著她，經年累積的思念使「我」對她的愛戀不減反增，可是她也知道此時的她已不再青春，不堪的經歷使她已經不再靚麗如初，她害怕失去、怕「我」不再愛她、怕她不再被「我」長久的放在心裏，因而在這樣的情境下，死亡對「她」而言是最好的選擇——可以永遠以最美好的樣子留存在「我」的心中，而我也將因為永久的懷念，此生都不會再將她忘卻。對她來說，死亡比活著更有意義，此時的死雖然也不乏悲劇性色彩，但是卻是崇高的，是人物在認識到自己身上存在不可逆轉的悲劇後，對於自我人生所做出的最後的自由選擇，是一種近乎於反抗的行為。自我終結，不是對命運的認輸，而是在逆境中退無可退時對自己生命價值和意義的最後掙扎，這可以被稱為

⁵⁴ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935年），頁241。

⁵⁵ 老舍：《微神集》（上海：上海晨光出版公司，1947年），頁179。

「以生命自覺結束而表現的氣節，是對理想人格的最高實現方式。」⁵⁶在〈月牙兒〉中，「我」最後的選擇正是如此。當「我」發現自己沒辦法好好生活時，卻依然對感化院教做工、分配婚姻（被兩元錢手續費買走）的行為表現出抗拒。這種自欺欺人的樂觀令「我」厭惡，因此寧可放棄最後能敷衍活著的「希望」，進入監獄，渴望以大牢作為人生的最後歸宿。

這二者都是對人生最後尊嚴的維護，有淡淡的「酒神精神」意味顯露：

酒神精神中，一個重要的標誌就是支配你自己.....具有這種精神的人是熱愛生命的，可同時也並不畏懼死亡，甚至會出於對生命的愛而選擇自殺——當不可能驕傲地活著時，就驕傲地死去，通過否定自己肯定生命。⁵⁷

這時的自殺或是自我了結不是具有強烈恐懼感的，而更像是新的希望一樣，代表著人物對厄運循環的最後一次反抗。這種結束固然無奈，也可以說是用逃避換取解脫，但是又何嘗不是對生命殘存精神意志的維護。因此對這些人物來說，這種結束是平靜的，是開心的，是無望困境中真正嚮往的希望。

筆者認為這一點和老舍先生本人亦有極大程度的聯繫，甚至某種程度上可以說是他自身的映照。對於他個人而言，絕望和生命的悲劇性就是「平和」的，是無聲的，沒有激烈的呼喊，也沒有尖銳的衝突和鬥爭；不是一種通過肢體或言語傳遞出的東西，而是更偏向思想層面的意識鬥爭，是人對於自身的思考和誕生於思考過程中在文化心理層面的對抗，是自己和自己對話後出於對自身命運判斷後的自我選擇。老舍的離去即是如此，1966年8月，老舍因在文化大革命中受到嚴厲的攻擊和迫害，在小孫女說了最後一句話：「和爺爺說再見」後，便離家出走北京太平湖邊靜靜地坐了一整天，最終選擇了投湖自盡。筆者願意相信在湖邊的那漫長時光裏，老舍是做了十足的思想鬥爭的，是對時代、對個人、對社會

⁵⁶ 馬暉、王萬鵬：〈生命悲劇意識和文化悲劇意識的交織——老舍悲劇意識的精魂〉，《蘭州大學學報（社會科學版）》第5期（2012年9月），頁23。

⁵⁷ 周國平：《尼采：在世紀的轉折點上》（上海：上海人民出版社，1986年），頁64。

都進行了充分的思考。在沉入湖中以自殺結束生命的時候，老舍又何嘗不是對自己的人生做出了最後的決定。面臨紅衛兵的侮辱和壓迫，老舍不願意沒有尊嚴的活著，或許於他而言，在那時，死亡也正代表了他的體面。

3.4 第一人稱敘事下存在的根本性悲劇

老舍在短篇小說中常會使用非一般的敘事視角來完成對小說的書寫，如逢增玉在文章中所說的：

相比於在長篇小說中所使用的第三人稱敘事的全知全能，在短篇小說中老舍更傾向於使用第一人稱敘事者的方式架構文章。⁵⁸

這一點尤其體現在老舍的頭兩部短篇小說集中，湊巧的是第二部《櫻海集》的出版時間恰是 1935 年的 8 月份，〈月牙兒〉與〈微神〉便都是這一時間段內第一人稱敘事視角下的產物。

以第一人稱完成敘事固然能夠拉近敘述者和讀者之間的距離，讓「敘述者和故事中的『我』合二為一。」⁵⁹更加直觀的將人物的感受、情緒、遭遇傳達給讀者，讓讀者不自覺中置於人物所處的荒誕世界，與主人公同呼吸、共命運。這種設置雖然可以幫助讓讀者相信「我」所講述故事的真實性，卻同時也深化了存在的悲劇性。一方面，第一人稱視角下，讀者更容易不將自己的思維代入，不做理中客，不會以旁觀者的角度評判主人公的行為，能夠設身處地地看待情境中遭遇、理解主人公生活的感同身受，加深了主觀色彩，使讀者不認為所看到的內容只是某種單純的社會現象，而是真實的人格。然而，當希望和美好在這樣的預設下毀滅，空虛的悲劇程度勢必會加劇，也會墜落的更加徹底。

另一方面，以「我」代表的敘述方式，在將讀者拉近故事的同時，卻也將文中「我」的存在本質上的拉低。如同〈月牙兒〉和〈微神〉中的「我」從頭到尾

⁵⁸ 逢增玉：〈老舍短篇小說的敘述視角與功能〉，《廣東社會科學》第 6 期（2014 年 11 月），頁 165。

⁵⁹ 郭鐘霞：〈淺析老舍部分長短篇小說中的敘事策略〉，《名作欣賞》第 23 期（2015 年 8 月），頁 137-138。

都無名無姓，連個正式的姓名都沒有。中國人重視傳統，強調認祖歸宗，從古至今無論是編寫族譜、刻碑立傳，目的都是為了將姓名留存，證明自我的存在。然而，老舍短篇作品中的這種敘述方式，從根本上抹去了人存在依附的根，使文中的「我」變成了縹緲的存在。「沒有名字，人就失去了社會性，從群體中脫離而失去存在的合理性。」⁶⁰那麼，建立第一人稱敘事下的敘述，從一開始就否定了文中「我」作為人的價值，此後種種註定成空的失敗，也就不足為奇了。

五、 象徵與意識流交織的表現手法

老舍對現代主義的吸納是全面的，除了對理論的融合、敘述視角的限制，在其短篇小說中也展現了對現代主義技法的充分實踐。因此，在本部分會著重圍繞在〈月牙兒〉、〈微神〉兩篇短篇小說中出現的現代主義表現手法進行分析，說明老舍的短篇小說中如何使用現代主義的文學手法。

通過前文提及到的內容，我們知道在現代主義視野下的存在是荒謬的，無法完全運用理性邏輯完成思考，而「因為對外部世界真實性的懷疑，非理性哲學通常認為真的真實是來源於人的內心。」⁶¹可以知道相比於現實主義對現實世界的描寫，現代主義更關注對人物內心真實感受的刻畫，因此在這裏筆者將重點以象徵和意識流兩種以內心潛意識湧動為核心的手法作為基調完成探討。

4.1 核心意象的象徵暗示

在老舍開始大篇幅書寫短篇小說之前的 1924-1930 年，他曾有長達 6 年的留洋經歷，期間對西方的現代派文學進行了系統的研究和了解。其中，他格外推崇康拉德，作品也很大程度上受其影響。康拉德認為所有偉大的文學創作都具有象徵意義，因此在他的作品當中「陸地常常象徵著罪惡和腐朽，而海洋則象徵著純

⁶⁰ 馮健飛：《老舍敘事作品悲劇品格研究》（武漢：華中師範大學博士學位論文，2005 年），頁 83。

⁶¹ 陳怡：《虛無困境中的絕望與抵抗——現代主義視野下的老舍小說研究》（上海：復旦大學碩士學位論文，2013 年），頁 41。

潔。」⁶²因此，可以說在老舍的作品中或濃或淡、隱隱約約具有些象徵主義的色彩，這一點，在〈月牙兒〉和〈微神〉兩篇文章當中也顯露無疑，尤其集中表現在對象徵性意象的使用上。

首先〈月牙兒〉一篇，從題目本身就初見端倪。「月牙兒」作為全文中最重要的一個意象，在小說中總出現了數次，每一次都剛好處在「我」心理或生理的重大轉折點上，見證了「我」從頑強掙扎到徹底墜落的過程，在父親重病「我」饑寒交迫時：

那第一次，帶著寒氣的月牙兒確是帶著寒氣。它第一次在我的雲中是酸苦，

它那一點點微弱的淺金光兒照著我的淚。⁶³

當「我」學會「當當」，拿著媽媽最後一件銀器趕回當舖，卻發現「可怕的大門」已嚴嚴地關好時：「媽！你看這個月牙；爸死的那天，它就是這麼斜斜著。」⁶⁴月牙的淒涼孤寂，無靠無依就一如「我」自己。而在媽媽再嫁，「我」不得不離開住慣了的小屋時：

天上又掛著月牙。這次的月牙比哪一回都清楚，都可怕；

那可怕的月牙放著一點光，仿佛在涼風裏顫動。

一會兒，月牙像個要閉上的一道大眼縫，轎子進了個小巷。⁶⁵

跟隨著一路上「我」內心中因為環境翻湧變換的恐懼，月牙的姿態也在不停發生著變化，月牙兒正象徵著「我」的內心世界和內心世界細微的變化。而在「我」長大後，月牙兒的形象也象徵著「我」心中的希望，當「我」重新燃起對生活的信心和對未來的希冀，月牙兒就會出現在「我」眼前，閃出皎潔的光明：

⁶² 劉社瑞：〈論老舍小說的象徵主義〉，《湖南大學學報（社會科學版）》第4期（2000年12月），頁91。

⁶³ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935年），頁195。

⁶⁴ 同上註，頁200。

⁶⁵ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935年），頁202-203。

這麼一想，我好像已經找到了事似的。我敢在院中走了，一個春天的月牙在天上掛著。我看出她的美來……那個月牙清亮而溫柔，把一些柔光兒輕輕送到柳枝上……顯出難以想到的純淨。這個月牙是希望的開始……⁶⁶

當「我」的希望再次破滅，象徵希望的月牙兒也隨之被掩藏：「我早知道，我沒希望；一點雲便能把月牙遮住。」⁶⁷月牙一直是隨著「我」而改變的。因此，月牙也是「我」和所有在時代背景下跟「我」有共通命運的不幸婦女的命運象徵——看不到自己未來的光明，即使偶爾抓住一絲微光，最終也會被黑暗所吞噬。所以月牙時隱時現，每當「我」的人生失去希望，選擇消沉墮落時，月牙兒就會匿去蹤跡，使「我」的世界籠罩在黑暗中；而當我再次嘗試面對人生，月牙兒就如上文所述的再次出現。

這一點，在時間上和「我」與命運抗衡的起落是相一致的。伴隨著「我」的反抗沉淪，月牙兒間歇性的隱匿和出現，最終隨著「我」徹底墮落而長久的消失不見，直至終章當「我」選擇自我了結而做出最後反抗時得以再次相見。所以月牙兒正代表了「我」的命運際遇，是「我」人生最真實的映照。因此，當「我」有尊嚴的活著時，月牙兒就在天邊；而被黑暗掩蓋的月牙兒，就預示著「我」未來命運的不幸與黑暗。知道媽媽做了暗娼後：

我心中的苦處假若可以用個形狀比喻起來，必是個月牙兒形的。它無依無靠的在灰藍的天上掛著，光兒微弱，不大會兒便被黑暗包住。⁶⁸

而當「我」不能恨媽媽卻不得不恨時：「我的心——還是像那個月牙兒，只能亮那麼一會兒，而黑暗是無限的。」⁶⁹亦是對前途際遇的象徵：「我的將來是黑暗」

⁶⁶ 同上註，頁 217。

⁶⁷ 同上註，頁 220。

⁶⁸ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935 年），頁 206-207。

⁶⁹ 同上註，頁 207。

⁷⁰、「最後的黑影又向我邁了一步，為躲它，就更走近了它」⁷¹、「我的希望是初月
的光，一會兒就要消失。」⁷²

同時，月牙兒也是「我」自身純潔的象徵，當「我」被騙失身之後：「月牙
兒忽然被雲遮住，我想起來我自己……我失去那個月牙兒，也失去了自己，我和
媽媽一樣了！」⁷³月牙兒的丟失也就對應了「我」被玷污。

在〈月牙兒〉當中，除了主題月牙之外，也還有很多其他象徵性意象的使用，比如對於「蝙蝠」這一形象的使用。蝙蝠是和黑暗連接在一起的，總是在黑夜中無聲無息地飛行，正如文中的蝙蝠總是出現在月光下，沒有方向，終究會墜入黑暗，象徵著「我」內心的空洞和迷茫。當年幼的「我」看著媽媽幫別人洗硬牛皮似的臭襪子洗到吃不下飯時，蝙蝠就出現了，「蝙蝠專會在那條光兒底下穿過來穿過去，像銀線上穿著個大菱角，極快的又掉到暗處去。」⁷⁴蝙蝠出現的黑暗是和月牙兒的光芒相對應的存在，所以當「我」畢業後不知所措，在無計可施的生活中感到萬分悲哀時，又一次提及到了蝙蝠：

我的心就好像在月光下的蝙蝠，雖然是在光的下面，可是自己是黑的；黑的東西，即使會飛，也還是黑的，我沒有希望。⁷⁵

蝙蝠象徵著艱辛條件下渺小的生存者，是「我」內心真實的映照。

而在〈微神〉當中，對象徵手法的使用雖然不及〈月牙兒〉中繁密，卻也不乏顯露，借助象徵完成暗示。在文中，「小綠拖鞋」這一意象反復出現，象徵著主人公「我」難以忘卻的青春和戛然而止的愛情，對應著「我」內心的情感。因

⁷⁰ 同上註，頁 220。

⁷¹ 同上註，頁 225。

⁷² 同上註，頁 222。

⁷³ 同上註，頁 219。

⁷⁴ 同上註，頁 201。

⁷⁵ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935 年），頁 213。

此，當「我」又一次看到小綠拖鞋的時候，心跳個不停地回憶起了自己的愛情故事，而故事中的女主角正穿著這一雙小綠拖鞋。可以說，「我」意念中的愛情是和小綠拖鞋息息相關的，從第一次見面：「她像燕兒似的從簾下飛出來；沒顧得換鞋，腳下一雙小綠拖鞋像兩片嫩綠的葉兒。」⁷⁶再到第二次「我」和她通過小綠拖鞋傳情畫意，體會初戀的害羞與青澀：「我看著那雙小綠拖鞋；她往後收了收腳，連耳根兒都有點紅了。」⁷⁷小綠拖鞋始終在「我」和她青春愛情的記憶保有不可或缺的聯繫，是「我」與她純潔愛情的象徵。

因此，在她死了之後，當「我」未能表白便失去愛情時，幻覺中的「我」再一次見到了小綠拖鞋。這一次，她也親口說出永存的小綠拖鞋便意味著不死的愛情這一概念：「顏色是更持久的，顏色畫成咱們的記憶。看那雙小鞋，綠的，是點顏色，你我永遠認識它們。」⁷⁸因為青春記憶的相處中總是有那樣一雙小綠拖鞋的存在，每當「我」想到愛情，便想起這雙小綠拖鞋。她知道「我」同她一樣將小綠拖鞋刻在了心裏，因此，寧可選擇用自殺換取小綠拖鞋在「我」心中的永存，即永恆的愛。當「我」最後望著送喪的隊伍，默然緬懷之時，小綠拖鞋也隨之最後一次出現：「心中茫然，只想起那雙小綠拖鞋，像兩片樹葉在永生的樹上作著春夢。」⁷⁹直接點明這一核心意象作為「我」感情抒發象徵的存在，這份愛就寄託在小綠拖鞋上，成為「我」永遠的無法釋懷。除此外，文中提及的「不甚規則的三角」⁸⁰也象徵著主人公「我」的內心世界。

⁷⁶ 老舍：《微神集》（上海：上海晨光出版公司，1947年），頁169。

⁷⁷ 同上註。

⁷⁸ 同上註，頁179。

⁷⁹ 老舍：《微神集》（上海：上海晨光出版公司，1947年），頁180。

⁸⁰ 同上註，頁165。

4.2 淡化情節的意識流體現

〈月牙兒〉和〈微神〉兩篇短篇作品中，情節都很簡單，前者完全以第一視角講述「我」生活中的所見所聞，並無過多鋪排，只是簡單敘述。同時，在結構上的跨越也不連貫，以小節為串聯，著重展現典型的情節片段，缺乏完整性的過度；而後者更是基本上就沒有甚麼情節出現，甚至稱不上「故事」，而更近乎用獨白和筆觸烘托勾勒出的畫面，在繁亂的色彩中構建起一個精神世界。雖然這種表達帶來的詩意化美感某種程度上有些象徵主義的餘韻，但也可以說是對於情節所做的一種有意的淡化，正與意識流小說的表現形式之一相洽。老舍在自己的《文學概論講義》中談起短篇小說時，曾提及過美國著名小說家愛倫·坡：「他是短篇小說的始祖。」⁸¹那麼，短篇小說的藝術創作始於愛倫·坡而後世承襲其技巧、手法在篇章中設計形式這一點是老舍所認可的，因而其所主張的觀點或多或少可以幫助佐證對於老舍短篇小說的分析。愛倫·坡認為：

在意識流小說中有大篇幅的內心獨白，以幫助讀者走進人物的精神世界，一般認為內心獨白小說是意識流小說的最初表現形式。但現代意識流小說中的內心獨白表現的是人物非理性的意識活動甚至是潛意識活動，且在整部小說中佔大量篇幅，乃至小說的主體部分。⁸²

因此，在愛倫·坡的許多短篇小說當中都會通過非理性的內心獨白講述故事，並使用第一人稱的敘事手法帶領讀者進入「我」的精神世界。而這，正與前文中對於〈微神〉、〈月牙兒〉兩篇的分析不謀而合，因此，接下來將嘗試以意識流的視角對該兩篇展開分析。

意識流是將意識活動作為人的主要活動，體現在文學作品中是以人不斷流轉

⁸¹ 老舍：《文學概論講義》（上海：復旦大學出版社，2004年），頁150。

⁸² 朱振武、王二磊：〈愛倫·坡的短篇小說與現代主義〉，《四川外語學院學報》第5期（2007年9月），頁7。

的意識為主要書寫對象，對人的心理活動進行描寫，如：聯想、夢幻、幻想

等等，善用內心獨白的技巧，通過人物的意識活動完成敘事。⁸³

由於意識本身是雜亂無章的，因此在意識流小說中「沒有嚴密的邏輯和有條理的表達，而是碎片化的心理拼接和通過潛意識或夢境展現的無序內心世界。」⁸⁴

〈微神〉一篇，從名字便可以知道是取自英文「vision」，甚至最初發表時用到的就是英文原版，有「幻象、幻覺」的意思。結合到文章當中也不難看出，這篇小說呈現的正是這樣一個由「我」的夢境搭建起來的想象世界。因此，文章的敘事順序不同常規，採用的是夢境與現實交錯的敘事方式，將邏輯徹底打亂，只跟隨「我」的內心情感流動。在文章的一開始，時間狀態很顯然是現實中的，但隨著「我」在山坡上開始曬太陽，意識便慢慢的模糊了，於是：「使我不曉得眼前一切是真還是虛，它是夢與真實中間的一道用聲音作的金線」⁸⁵，恍恍惚惚的快要進入夢境，這時在文章中出現了大量艷麗色彩的鋪排：

這塊地方並沒有多大.....是一片金黃與大紅的花，密密層層；沒有陽光，一片紅黃的後面便全是黑暗.....其餘的兩角，左邊是一個斜長的土坡，滿蓋著灰紫的野花.....或者月光能使那灰的部分多一些銀色，顯出點詩的靈空.....門前有一架細蔓的月季，滿開著單純的花，全是淺粉的.....設若我的眼由左向右轉，灰紫、紅黃、淺粉，像是由秋看到初春，時候倒流.....⁸⁶

帶有著意識流的思緒，逐漸將讀者帶入到了一個夢幻、色彩斑斕的世界中去，這個地方是完全陌生的，「我」也愈發恍惚，意識流動慢慢由真實的空間轉換到夢

⁸³ 劉社瑞：〈老舍短篇小說中的意識流〉，《湖南社會科學》第3期（2002年6月），頁137。

⁸⁴ 陳怡：《虛無困境中的絕望與抵抗——現代主義視野下的老舍小說研究》（上海：復旦大學碩士學位論文，2013年），頁41-42。

⁸⁵ 老舍：《微神集》（上海：上海晨光出版公司，1947年），頁164。

⁸⁶ 老舍：《微神集》（上海：上海晨光出版公司，1947年），頁165-166。

境中，客觀存在的時間逐漸消失了，主觀的心理時間成為主導，即接下來的流轉時間是隨著「我」的心緒流動。當從聯想滑入到幻覺，夢中的場景開始浮現，一雙「小綠拖鞋」作為標誌物指引著夢向前推進，牽引「我」走入另一個有她存在的世界，觸發出「我」與她的青春愛情故事，並始終通過單一人稱「我」的自白作為敘述角度，直至「我」在夢境中，在潛意識裏和她產生了一場對話，情境中的語言依舊與幻想相勾連，如：「我握住她的腳，扯下她的襪，露出沒有肉的一直白腳骨。」⁸⁷表達中充滿著不真實感，是幻覺。隨著太陽西斜，「我」的意識回籠，從夢境中脫離回到現實世界，在過程中我們可以發現，「小綠拖鞋」就像是風箏的引線，牽引著意識流程的變更與增長。這時的「我」望著現實中的場景心中茫然，更佐證了剛從聯想幻景中清醒的這一事實。

而在〈月牙兒〉當中對意識流技法的運用更多的是試圖將人物的內心狀態和所處環境相結合，通過呈現人物內心的流轉變化的反映情節，從而完成敘事，區別於將人的意識流轉作為主要書寫對象的〈微神〉，〈月牙兒〉展現了意識流小說的另一特點，即將人物內心及內心活動作為主要描寫對象。在〈月牙兒〉中，除了大量「我」的內心獨白佔據篇幅外，每一次當「我」看到月牙，心中都會產生不同的聯想，而跟隨出現的許多不同的畫面，都和「我」所經歷的生活軌跡正相吻合，時而灰暗，時而明亮。如同出現在開篇處的：

多少次了，我看見跟現在這個月牙兒一樣的月牙兒；多少次了。它帶著種種不同的感情，種種不同的景物，當我坐定了看它，它一次一次的在我記憶中的碧雲上斜掛著。它喚醒了我的記憶，像一陣晚風吹破一朵欲睡的花。⁸⁸

文章以月牙兒在不同處境下的狀態為道具，牽引出發生在「我」身上的悲劇和生活歷程，以 43 個小節的片段構成一首關於「我」心程的曲子，到最後「我」入

⁸⁷ 同上註，頁 179。

⁸⁸ 老舍：《櫻海集》（上海：人間書屋，1935 年），頁 195。

獄時說自己「想起來一切」為休止符，從而前後呼應的與開篇形成回環。

〈月牙兒〉中出現的這種意識流牽引與〈微神〉是一致的，而這又與伍爾芙小說《牆上的斑點》中，通過「斑點」以引發主人公意識的流動相契合。在《牆上的斑點》一文裏，主人公的思想由一塊出現在壁爐上方的黑色斑點開啟，並隨之產生了一系列的想像、討論和聯想：從古堡上方的紅旗，到黑色懸崖邊的紅衣騎士；從古墓到古董收藏家，再到小說革新。全部的意識輾轉都建基於這一塊本質上是蝸牛的斑點，因為這個斑點，原本並無多大聯繫的思緒和片段被連接了起來，就如同出現在〈月牙兒〉中的月牙和〈微神〉中的那一雙小綠拖鞋。而維珍尼亞·伍爾芙作為現代主義意識流的代表作家，《牆上的斑點》是她的首篇意識流小說，因此意識流技法之於〈月牙兒〉與〈微神〉的影響得以窺見。

六、 結語

在老舍的作品中，由於總是能夠表現出對於現實生活的充分關注，同時具有寫實特質，因此在過往研究中人們總是更多的關注於現實主義在老舍作品中的體現和影響，而忽視了現代主義的存在。正如同短篇小說之於老舍，也因其長篇小說之經典而少有提及。但通過本文的分析，可知短篇小說在老舍的作品中亦是有舉足輕重的價值，有著獨特的藝術手段和多元化的表達。因此，對老舍短篇小說的關注是不容忽視的，對其的研究也是極為重要的。

通過本文分析，結合開篇概論部分對於現代主義的定義，我們可以看到在現代主義文學的作品當中常常會使用不同派別的多種技巧或手法完成表達，如象徵主義、意識流小說等等，現代主義也具有其典型特徵。因此，結合正文第四、五章中對於〈微神〉、〈月牙兒〉兩篇小說的分析，可以發現，老舍在文中所應用的手法與現代主義技巧相吻合，如：存在是荒誕的、存在是無意義的，包括對象徵主義中的意象，意識流手法及存在主義相關理論及技巧的使用，都能夠通過文本細讀較為詳細地將相關技巧使用呈現出來。

因此，可以驗證老舍在短篇小說作品中確有對現代主義理論及相關技法的應

用，〈月牙兒〉、〈微神〉兩篇小說也可以說是屬於現代主義文學的範疇，從而建立起老舍短篇小說與現代主義間存在的關係。

無疑，這種嘗試是大膽的，卻也不是沒有邏輯的。通過分析可以知道，西方作家、文學家對老舍文論思想的建立和創作產生的影響是巨大的，他在文中所呈現的「摹仿」也都有跡可循。因而，對現代主義技巧和手法的多樣性表現亦可以驗證老舍在短篇小說中對現代主義技法的有意識使用。但需要注意，在老舍的短篇小說作品中，對於現代主義理論及技法的使用從來都不是基於功利性的、也不是出於擺弄技巧或炫技，而是為了對作品更好地詮釋及表達，比如在〈月牙兒〉中對於象徵性意象的使用，雖然頻密，卻並非為了象徵而象徵，根本性目的還是為了體現和控訴社會對於人的壓迫和摧殘。

因此，總上所述，通過對〈微神〉和〈月牙兒〉兩篇短篇小說詳盡的解讀與剖析，可以說明並驗證老舍在 1933-1935 年這一時期內，在短篇小說的創作中對現代主義的實踐和應用，亦可以將老舍作品與現代主義文學間建立起橋樑。這種精巧而豐富的表現，值得我們完成深入的探討與研究。

七、 參考資料

專書

1. 樊駿：〈老舍的文學道路〉，《中國現代作家選集——老舍》，臺北：書林出版有限公司，1992 年。
2. 海德格爾著，陳嘉映、王慶節譯：《存在與時間》，上海：上海三聯書店，2006 年。
3. 蔣承勇，蹇昌槐：《新編外國文學》，北京：高等教育出版社，2000 年。
4. 老舍：《老舍論創作》，上海：上海文藝出版社，1982 年。
5. 老舍：《老舍文集》（第 15 卷），北京：人民文學出版社，1990 年。
6. 老舍：〈《老舍選集》自序〉，《老舍全集》（第 16 卷），北京：人民文學出版社，2013 年。
7. 老舍：《老舍自傳（名人自傳叢書）》，南京：江蘇文藝出版社，1995 年。
8. 老舍：《文學概論講義》，上海：復旦大學出版社，2004 年。
9. 老舍：《微神集》，上海：上海晨光出版公司，1947 年。
10. 老舍：《櫻海集》，上海：人間書屋，1935 年。
11. 劉洪壽：《沈從文小說與現代主義》，臺北：秀威資訊科技，2009 年。
12. 秦亢宗：《中國小說詞典》，北京：北京出版社，1990 年。
13. 石興澤：《老舍文學思想的生成與發展》，濟南：山東文藝出版社，1993 年。
14. 謝昭新：《老舍小說藝術心理研究》，北京：北京十月文藝出版社，1994 年。
15. 楊昌龍：《存在主義的藝術人學——論文學家薩特》，西安：西北大學出版社，1998 年。
16. 張慧珠：《老舍創作論》，上海：上海三聯書店，1994 年。
17. 張玉能：《西方文論思潮》，湖北：武漢出版社，1999 年。
18. 張鐘：《老舍研究》，澳門：澳門大學圖書館出版中心，1995 年。
19. 周國平：《尼采：在世紀的轉折點上》，上海：上海人民出版社，1986 年。

期刊論文

1. 保爾·巴迪、吳永平：〈論老舍的短篇小說藝術〉，《文藝理論與批評》第1期，2008年1月，頁53-59。
2. 陳孝全：〈老舍《微神》的藝術技巧〉，《廣西師範大學學報（哲學社會科學版）》第1期，1987年1月，頁67-70、83。
3. 郭鐘霞：〈淺析老舍部分長短篇小說中的敘事策略〉，《名作欣賞》第23期，2015年8月，頁137-138。
4. 劉社瑞：〈老舍短篇小說中的意識流〉，《湖南社會科學》第3期，2002年6月，頁137-138。
5. 劉社瑞：〈論老舍小說的象徵主義〉，《湖南大學學報（社會科學版）》第4期，2000年12月，頁91-94。
6. 馬暉、王萬鵬：〈生命悲劇意識和文化悲劇意識的交織——老舍悲劇意識的精魂〉，《蘭州大學學報（社會科學版）》第5期，2012年9月，頁21-26。
7. 逢增玉：〈老舍短篇小說的敘述視角與功能〉，《廣東社會科學》第6期，2014年11月，頁164-171。
8. 史承鈞、伍斌：〈老舍與西方現代派文學〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》第4期，1994年11月，頁78-86。
9. 王向宇：〈淺談老舍《月牙兒》「另類美」的創造〉，《參花（上）》第9期，2017年9月，頁102-103。
10. 王再興：〈《月牙兒》的象徵主義完全解讀〉，《遼寧教育行政學院學報》第9期，2004年9月，頁115-117。
11. 于慈江：〈由破損處升發朦朧的詩意美——老舍短篇小說《月牙兒》、《微神》比較觀〉，《六盤水師範高等專科學校學報》第2期，1985年7月，頁11-14。
12. 趙江姍：〈現代主義視野中老舍筆下的小人物悲劇〉，《戲劇之家》第18期，2016年9月，頁257、259。
13. 張敏：〈《微神》：最符合老舍象徵主義理論界定的範本〉，《安徽教育學院學報》第5期，2006年9月，頁62-65。
14. 朱振武、王二磊：〈愛倫·坡的短篇小說與現代主義〉，《四川外語學院學報》第5期，2007年9月，頁3-9。

學位論文

1. 陳怡：《虛無困境中的絕望與抵抗——現代主義視野下的老舍小說研究》，上海：復旦大學碩士學位論文，2013 年。
2. 馮健飛：《老舍敘事作品悲劇品格研究》，武漢：華中師範大學博士學位論文，2005 年。
3. 高瑩瑩：《新世紀老舍短篇小說研究之再研究》，陝西：陝西理工大學碩士學位論文，2017 年。
4. 張榮光：《1930-1937：老舍小說創作的「黃金時代」》，濟寧：曲阜師範大學碩士學位論文，2018 年。
5. 趙沛瑜：《老舍早期文學思想研究》，沈陽：遼寧大學碩士學位論文，2016 年。

網絡資源

1. 顧威演講，原收錄於《人民政協報》，後轉載至中國作家網，
<http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-04-24/125062.html>，2021 年 2 月 22 日瀏覽。

其他

1. 老舍：〈一個近代最偉大的境界與人格的創造者——我最愛的作家——康拉德〉，原載《泰山石刻》影拓本，1938 年 1 月。

附錄一：《文學概論講義》中的西方文論相關內容

章節	標題	內容
第四講	文學的特質	談及並對比盧克萊修、但丁並分析《神曲》，說明以詩來談科學與哲理，分析感情與文學，並舉奧爾德斯·赫胥黎及《美好新世界》為例子。在談及文藝作品的藝術表現時提到古希臘作家，包括朗吉努斯和他的所謂「sublime」（意為崇高的）。通過對美學的思辯，結合亞里士多德說的「比喻」的重要性，說明「想像」對美的傳達。在文學的特質到底是道德目的還是令人愉悅的問題下總結「美、感情和想像」是文學的三個特質。
第五講	文學的創造	引用了廚川白村的論點（另：由對老舍《文學概論講義》為基礎完成研究的一篇名為《老舍早期文學思想研究》 ⁸⁹ 的文章可以知道包括廚川白村《苦悶的象徵》、哈德遜的《文學研究法》等在內的一系列由外文翻譯引入的國外文學理論在 20 世紀初期大量出現，老舍的這本《文學概論講義》從結構到觀點都受到其中一本由日本作家本間久雄撰寫的《新文學概論》的影響，本間的這本書又受到英國作家溫徹斯特《文學批評原理》的影響），因此可以說明西方文學理論對老舍文論和文學意識的影響。 談到了古典主義對浪漫主義的影響，大量探討柏拉圖的相關觀點，並對弗洛伊德有所提及。
第六講	文學的起源	由藝術的起源對文學的起源的影響，談及「因原始藝術是實用的，所以需要是藝術的要素」 ⁹⁰ 並基於藝術的起源，由本間久雄的《文學概論》印了一大段有關「遊戲衝動」的內容，並談及詩歌的有關內容。

⁸⁹ 趙沛瑜：《老舍早期文學思想研究》（沈陽：遼寧大學碩士學位論文，2016 年），頁 9-10。

⁹⁰ 老舍：《文學概論講義》（上海：復旦大學出版社，2004 年），頁 61。

第七講	文學的風格	同樣也引用了本間久雄《文學概論》中的內容進行討論，同時引用意大利美學家克羅齊的觀點說明。談及言語為靈魂的化身，涉及心、精神等內容，並通過對比莎士比亞、亞里士多德和聖茨伯里以說明修辭中「風格」與「學」的關係。
第八講	詩與散文的分別	談及《英國詩歌中的浪漫主義運動》並引用 English prose style 中的大段內容，及亞里士多德《詩學》。
第九講	文學的形式	理查德·格林·莫爾頓對文學形式的研究見解。
第十講	文學的傾向（上）	按照時間（時代）的發展進程，歸納整理並詳細列舉了一般來說文學的派別（這裏稱為文學的傾向）： ① 古典主義 ② 浪漫主義（談到盧梭，並比較其與古典主義之間的關聯、關係） ③ 寫實主義，主要圍繞俄英法展開，列舉了如法國的巴爾扎克、福祿貝等，分析其特點及作品，以及俄國的杜斯妥亦夫斯基等，並徵引各方論點說明對寫實主義的觀點及批評，並對比寫實主義與自然主義。 ④ 新浪漫主義，主要從歷史、哲學、新心理學、對科學的態度、對社會的態度幾個維度說明新浪漫主義的特點。 ⑤ 象徵主義，對比其與新浪漫主義的內容與聯繫，並認為象徵主義是一種心覺，心物可以聯成一氣，心可以給物思想、物也可以給心思想（此種心境下音樂和顏色亦可相互表達）。 ⑥ 唯美主義 ⑦ 理想主義 也間或提及到新古典派。
第十一講	文學的傾向（下）	
第十五講	小說	通過對大量作家作品的提及完成分析，如菲爾丁、亞里士多德、叔本華等（及短篇小說始祖愛倫·坡），並完成對小說的定義。

附錄二：現代主義小說各流派所包含的思想、內容及技巧

現代主義流派	現代主義的典型的技巧及典型特徵（內容、思想）
（後期）象徵主義	源於法國，19 世紀末-20 世紀初期在歐美大範圍流行並於 20 世紀 20-40 年代形成後期象徵主義流派。以象徵、暗示的方式表現內心的真實，體現方式較為抽象。創作方法上由簡單意象發展為意象象徵，從個性象徵發展為普遍象徵，並在意象中隱含思辯與哲理，通常使用暗示、意象、比喻、聯想等藝術手法，為文章增添深神秘色彩。 代表作家及作品： ①（英）托·斯·艾略特：《荒原》 ②（法）保爾·瓦萊里：《海濱墓園》 ③（比利時）梅特林克：《青鳥》等 老舍在《文學概論講義》：象徵主義是一種心覺，心物可以聯成一氣，心可以給物思想、物也可以給心思想，在此種心境下音樂和顏色亦可相互表達。⁹¹
存在主義	20 世紀 30-40 年代產生於法國，50 年代後盛行於西方文學社會，以存在主義哲學為基礎發展而來。其表現出對人生存狀況的關注：肯定人的存在先於本質，認為世界是荒謬的、人生是痛苦的，主張人在特殊環境中進行自由選擇，以通過決定自己的行動從而造就本質，其中對存在和選擇二選一的問題亦是討論核心。其中沙特的存在主義是整個流派的重中之重。 代表作家及作品： ①（法）保爾·沙特：《惡心》 ②（法）阿爾貝·加繆：《局外人》等
未來主義	20 世紀初期從意大利開始流行並逐漸發展到歐洲各個國家，對傳統最為反叛的一個流派，以「否定一切」為基本特徵，主張徹底拋棄藝術遺產和傳統文化，歌頌機械和都市混亂，讚美「速度美」和「力量」，打破理性的形式規範，用自由不羈的語句隨心所欲地完成藝術創作。⁹² 代表作家及作品： ①（意）菲利波·托馬索·馬里奈蒂：創始人，理論家 ②（法）阿波利奈爾：《醇酒集》 ③（俄）馬雅可夫斯基：《穿褲子的雲》等

⁹¹ 老舍：《文學概論講義》（上海：復旦大學出版社，2004 年），頁 113-114。

⁹² 蔣承勇，蹇昌槐：《新編外國文學》（北京：高等教育出版社，2000 年），頁 266。

超現實主義	兩次世界大戰之間從法國流行至歐美，由「達達主義」發展而來，嘗試將文藝創作從理性中解脫，成為自發的心理活動，用以表現一種更高更真實的「現實」。超現實主義具有以下特徵：強調表現超理性、現實的無意識世界和夢幻世界；主張用純精神的自動反應完成創作，創作時大量使用「自動寫作法」和「夢幻記錄法」，對後續的荒誕派、黑色幽默及魔幻現實主義有巨大影響。 代表作家及作品： ①（法）安德烈·布勒東：創始人、理論家 《娜佳》 ②（法）路易·阿拉貢、綠爾·艾呂雅
荒誕派	20 世紀 50 年代於法國興起，由存在主義「荒誕」思想結合超現實主義的藝術手法而來，表現出世界和人生的荒誕，例如：人生的無意義，通過抽象、非理性的語言和象徵、誇張等營造出的畫面創造強烈的荒誕效果。 代表作家及作品： ①（法）塞繆爾·貝克特：《等待戈多》 ②（俄）阿瑟·阿達莫夫：《彈子球機器》等
意識流小說	20 世紀 20-30 年代流行於英法美等國家，與傳統小說的敘事模式和結構不同，試圖通過心理邏輯及人物意識流動組織故事，而並非以情節或時間順序，強調人的意識和心理活動，淡化情節；作者不介入，而是由人物直接剖白內心的無意識活動。意識流小說在創作技巧方面運用大量的內心獨白，通過自由聯想、象徵、暗示等手法，對語言、文體以至於敘述視角進行有意識的調整。 代表作家及作品： ①（英）維珍尼亞·伍爾芙：《牆上的斑點》、《到燈塔去》 ②（法）馬塞爾·普魯斯特：《追憶逝水年華》等
.....	