

〈月牙兒〉的敘事學分析

[香港]勞保勤*

目 录

- (一) 引言：關於老舍
- (二) 故事梗概
- (三) 敘事學分析
- (四) 結語

一、引言：關於老舍

老舍 (1899-1966) 原名舒慶春，字舍予，從1926年8月開始使用筆名老舍¹⁾。滿族，北京人。出生於一個貧民家庭，童年時在破房子裏渡過²⁾。除了母親外，在老舍一生中，有兩位女性對他的生活、性情乃至人生價值取向產生過極其深刻的影響，其中之一便是他的初戀情人³⁾。她是劉壽綿（後來出家為僧的宗月大師）的女兒，二人同為師範學校的畢業生。儘管老舍情有獨鐘，但母親卻為他選中了另外的媳

* 梨勞保勤 (Po Kan LO)，男，香港大學文學院學士及碩士畢業生，獲文學、哲學首獎多項，學術論文散見於《國際漢語學報》及《東亞細亞文化研究中心學術叢刊》，曾應邀於全南大、北京師範大學珠海分校、香港專業進修學校、復旦大學、廈門大學、國立中興大學、國立台灣大學、香港大學及揚州大學舉辦之國際學術研討會上發表論文，並任香港中文大學導師、第一屆池莉小說研討會主席、國際金庸研究會理事、夏威夷華文作家協會及韓國東亞人文學會會員。

1) 舒乙 (1935-)，《我的父親老舍》（瀋陽：遼寧人民出版社，2004）1。

2) 舒乙，《老舍講北京》（北京：北京出版社，2005）107。

3) 蔣泥（蔣愛民，1971- ），《速讀中國現當代文學大師與名家叢書》（北京：藍天出版社，2004）30。

婦。大孝子老舍不想傷了母親的心，不想使母子間的感情對立，所以這使他左右為難，最後他托人說服母親，但自己還是因此從心底引發了一場重病⁴⁾。

1918年北京師範學校畢業後任小學校長和中學教員。1924年赴英國任倫敦大學東方學院漢語講師，閱讀了大量英文作品，並從事小說創作，1926年加入文學研究會。1930年回國後任濟南齊魯大學、青島山東大學教授。抗日戰爭爆發後南下赴漢口和重慶。1938年中華全國文藝界抗敵協會成立，他被選為理事兼總務部主任，主持文協日常工作⁵⁾。

要認識或欣賞文藝，必須由文藝本身為起點，因為只有文藝本身是文學特質的真正說明者。文藝的社會背景，作家的歷史，都足以幫助我們能更多認識一些作品的價值⁶⁾。在創作上，以抗戰救國為主題，寫了各種形式的文藝作品。1946年應邀赴美國講學一年，期滿後旅居美國從事創作。中華人民共和國成立後不久應召回國，曾任中國文聯副主席、中國作家協會副主席、中國民間文藝研究會副主席等職。參加政治、社會、文化和對外友好交流等活動，注意對青年文學工作者的培養和輔導，曾因創作優秀話劇《龍須溝》而被授予「人民藝術家」稱號。「文化大革命」初期因被迫害而棄世。老舍一生寫了約計八百萬字的作品。主要著作有：長篇小說《老張的哲學》、《趙子曰》，《二馬》、《貓城記》、《離婚》、《牛天賜傳》、《文博士》、《駱駝樣子》、《火葬》、《四世同堂》，《鼓書藝人》、《正紅旗下》（未完），中篇小說《月牙兒》，《我這一輩子》，短篇小說集《趕集》、《櫻海集》，《蛤藻集》、《火車集》、《貧血集》，劇本《龍須溝》、《茶館》，另有《老舍劇作全集》，《老舍散文集》、《老舍詩選》、《老舍文藝評論集》和《老舍文集》等。在《月牙兒》、《我這一輩子》等作品中，那些曾經好強好體面的小人物最基本的做人願望，也都被比他們強大得多的黑暗社會、也包括三翻四覆的「革命」給毀滅了，他們也成為被黑暗吞沒的對象。老舍在塑造這些形象、表現下層社會人物的生命里程時，一直執著地追尋著他們可憐人生中微末的理想光輝、盡可能獲得做人的起碼的權利和尊嚴而不可得的努力⁷⁾。

4) 關紀新（1949-），《老舍評傳》（重慶：重慶出版社，1998）59-60。

5) 張桂興（1945-），《老舍資料考釋》（北京：中國國際廣播出版社，2000）168-255。

6) 老舍（舒慶春，1899-1966），《文學概論講義》（上海：復旦大學出版社，2004）48。

老舍對當時的文學主流既「充實自覺」，又「迷惘困頓」，他對新的文學觀念「是感情狂熱中的吸取，而不是理性高揚時的選擇，有十分自覺卻又伴隨著幾分無奈」。在政治運動的風暴中，老舍「內心深處傷痕累累」，常常「被熱情和理性撕裂著，卻又努力平衡著」，有時甚至變得複雜猶疑，「應對複雜的政治環境」⁸⁾。老舍以長篇小說和劇作著稱於世。他的作品大都取材於市民生活，為中國現代文學開拓了重要的題材領域。他所描寫的自然風光、世態人情、習俗時尚，運用的群眾口語，都呈現出濃鬱的「京味」。優秀長篇小說《駱駝樣子》、《四世同堂》便是描寫北京市民生活的代表作。他的短篇小說構思精緻，取材較為寬廣，其中的《柳家大院》、《上任》、《斷魂槍》等篇各具特色，耐人咀嚼。他的作品已被譯成二十餘種文字出版，以具有獨特的幽默風格和濃鬱的民族色彩，以及從內容到形式的雅俗共賞而贏得了廣大的讀者。

二、故事梗概

〈月牙兒〉是老舍1935年由毀於「一·二八」戰火的長篇小說《大明湖》中的一段加工而成的。作家本人聲稱這是「《大明湖》最有意思的一段」，「由現在看來，我楞願要〈月牙兒〉，而不願要《大明湖》了」。因此，說〈月牙兒〉是老舍從筆尖上滴出的血與淚，愛與恨的結晶應該不失為過⁹⁾。〈月牙兒〉是個非常悲涼的故事，讓人從心底裏發寒。這個故事是一種對舊社會的徹底控訴。老舍在〈月牙兒〉裡用了天上的月亮做為描寫情感變化的象徵物，大大地加添了故事的悲哀感，讀者在合上書本後仍會久久不能忘懷那天際上冷冷的彎月。

首先，先在的宿命感冥冥中引導「我」陷入悲劇命運的泥潭。在「我」賣淫這件

7) 古世倉 (1964-)、吳小美 (1954-)，〈老舍與中國革命〉(北京：民族出版社，2005) 98。

8) 石興澤 (1954-)，〈老舍與二十世紀中國文學和文化〉(北京：人民文學出版社，2005) 1-3。

9) 老舍，〈我是怎麼寫短篇小說〉，《老舍研究資料》，上冊(天津：天津人民出版社，1986) 555。

事上,「婦人只有一條路走,就是媽媽所走的路」¹⁰⁾,這種宿命感一直籠罩在「我」的心頭。每當「我」的人生遇到挫折的時候,它馬上就會浮上心來,成為「我」的生命感悟。類似的典型表述還有「媽媽所走的路是唯一的」¹¹⁾,「我仿佛看得很清楚:有朝一日,我得比她還開通,才能掙上飯吃」¹²⁾等。媽媽做了暗娼後,面對媽媽的命運和嫖客的侮辱,「我」束手無策:媽媽是不識字的,但她一再催「我」好好念書,這時其實「我」已無心念書,「小學畢業後又有什麼用呢?我和同學們打聽過了,有的告訴我,去年畢業的有好幾個做姨太太的。有的告訴我誰當了暗門子……」¹³⁾在這裏「我」的「聽說」已經預示了「我」的將來。這一情節的設置為以後所有的選擇做了鋪墊,它使「我」在內心深處有了這樣一種潛意識:無論如何「我」都逃脫不了那種命運,那條道路已經橫在不遠的地方等著「我」,尋覓岔路口的努力只不過是延緩邁出那一步的時間,然而拖延終究阻擋不了現實在背後的驅動力¹⁴⁾。

三、敘事學分析

1. 敘事的視角

敘述理論中最為常見的是視點 (point of view) 或敘述視角 (narrative perspective) ¹⁵⁾。視角也稱為聚焦,即作品中對故事內容進行觀察和講述的角度。視角的特徵是由敘述人稱決定的¹⁶⁾。視角是指敘述者或人物與敘事文中的事件相對

10) 老舍,〈月牙兒〉,《中國現代短篇小說選》,第4冊(北京:人民文學出版社,1980)239。

11) 老舍,〈月牙兒〉235。

12) 老舍,〈月牙兒〉240。

13) 老舍,〈月牙兒〉229。

14) 舒乙,《老舍作品精典》,下卷(北京:中國廣播電視出版社,1998)238-45。

15) 米克·巴爾(Mieke Bal, 1946-),《敘述學——敘事理論導論》(*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*),譚君強(1945-)譯(北京:中國社會科學出版社,2003)114。

16) 童慶炳(1936-),《文學理論教程》,修訂版(北京:高等教育出版社,1992)220。

應的位置或狀態，即，敘述者或人物站在什麼位置、用什麼角度來「看」或「觀察」故事¹⁷⁾。例如，敘述者在描寫低下層的人物時，其優越感會十分明顯¹⁸⁾。中篇小說〈月牙兒〉採用第一人稱進行敘述。敘述是告訴別人一些東西。敘述應該有「事」可敘，一件過去發生、現在正發生、或者將來要發生的「事」（或事件）¹⁹⁾。敘述主體敘述者的「說」與「看」或者「觀察」有必然的關係。當敘述文本的情境、事件、人物等進行描述時，總有一個看待所有這一切的視角，或者觀察點，通過這一觀察點將所有看到的一切呈現出來²⁰⁾。

如果我們將素材主要視為想象（imagination）的產物的話，那麼，故事可以看作是一種編排（ordering）的結果²¹⁾。編排的原則是事件在不同於其時間順序的次序中的敘述。在文學理論傳統中，這方面由俄國形式主義者所運用的素材（*fabula*）與素材的特定特定組合（*sujžet*）之間的區分脫胎而來²²⁾。敘事視角在作品中有一個基本定位，但它可以有變動遊移，使敘事有一種更廣角的攝取故事內容的角度²³⁾。小說文本在行文中視角不斷轉變，在過渡中形成四個不同的視角，即「準兒童視角」、「擬成人視角」、「成人視角」、「女性敘述視角」。細察，這之間是互相依存的。經驗主體從八歲開始成長，並且進入敘述者的回憶敘述中。敘述者在敘述經驗主體八歲左右時，採用「準兒童視角」，即敘述者模擬當年的年齡口吻進行回憶敘述。在經驗主體與敘述者心理年齡一致時採用「成人視角」。而在「準兒童視角」向「成人視角」過渡的過程中採用的是「擬成人視角」進行過渡敘述。在這個過程中，就會體現出敘述的模糊性。敘述者作為故事的組織者，冷靜地敘述故事的同時，對女性的處境進行了認真的審視。從敘述者的角度來講，形成了一種「女性敘述視角」。在這四種不同的敘述視角變化的過程中，理性審視色彩越來越濃。

在敘述過程中，「我」又一分為三：一為獄中之「我」；二為在經歷事件中，隨著事

17) 胡亞敏（1954-），《敘事學》（武漢：華中師範大學出版社，2004）19。

18) 胡亞敏 20-22。

19) 譚君強，《敘事理論與審美文化》（北京：中國社會科學出版社，2002）48。

20) 譚君強 97。

21) 巴爾 54。

22) 巴爾 55。

23) 朱立元（1945-），《當代西方文藝理論》（上海：華東師範大學出版社，2001）257。

件不斷長大的「我」；三為創作中的隱含作者「我」。第一者用既成的眼光追憶第二者的「我」，而這兩者之間存在著重複性和矛盾性，這就使敘述者的活動範圍和心理範圍並不是一成不變的，而是隨著年齡的變化而變化，但這種變化又帶有不確定性，其心理範圍保持著模糊性。米克·巴爾（Mieke Bal, 1946-）在《敘述學·敘事理論導論》（*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*）一書中指出「敘述者是敘述本文分析中最中心的概念。敘述者的身份，這一身份在本文中的表現程度和方式，以及隱含的選擇，賦予了本文以特徵²⁴。」

俄國學者烏斯賓斯基（Gleb Ivanovich Uspensky, 1843-1902）在《結構詩學》（*A Poetics of Composition*）一書中，從視點問題切入以對藝術文本結構進行分析時，劃分出了視點的四個研究層面，分別是「意識形態層面」、「話語層面」、「空間—時間特徵描寫層面」和「心理層面」²⁵。在這篇小說中，老舍一直在反復演繹著一個「苦難——掙扎——失敗」的心理層面。品行純潔的女兒為避免和母親同樣的命運，離家獨自到社會上謀生，最終卻不得不在「媽媽」開始做暗娼的地方當上了暗娼。情節一開始就預示著某種必然性的結局。小說以回憶起篇，並帶出「月牙兒」這個帶有傷感情愫的具體物象——「是的，我又看見月牙兒了，帶著點寒氣的一溝兒淺金」²⁶，「它帶著種種不同的感情，種種不同的景物」²⁷，第一人稱的「我」就隨著月牙兒走進苦難的回憶中²⁸。在回憶的過程中，往往採用限制性回憶視角。回憶者實際上已經經歷過，但為了配合讀者的接受邏輯，在回憶過程中使用限制性，似乎帶有欲言又止的意味。這就好似從「閃回」變成了「從頭說起」。

2. 代碼

法國文學理論家羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）²⁹在《S/Z》中

24) 巴爾 19。

25) 鮑·安·烏斯賓斯基（Gleb Ivanovich Uspensky, 1843-1902），《結構詩學》（*A Poetics of Composition*），彭甄譯（北京：中國青年出版社，2004）284。

26) 老舍，〈月牙兒〉223。

27) 老舍，〈月牙兒〉223。

28) 舒雨（1937-），《老舍小說》（浙江：浙江文藝出版社，2001）319-44。

29) 羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）於1915年11月12日出生在法國諾曼第的瑟堡。

把巴爾札克 (Honoré de Balzac, 1799-1850) 的中篇小說〈薩拉辛〉 (“Sarrasine”) ³⁰ 進行詳細分析，歸納出以下五種「代碼」：1. 行動 (proairetic) 2. 義素 (semic) 3. 詮釋 (hermeneutic) 4. 象徵 (symbolic) 5. 指涉 (reference)。美國學者羅伯特·司格勒斯 (Robert Scholes, 1929-) 在「符號學與文學」 (*Semiotics and Interpretation*) 裏提出所有理解可能性 (intelligibility) 都依賴代碼 (code)，我們理解一事是由於我們具有「思想一代碼」的一套系統³¹。史蒂文·科恩 (Steven Cohan) 和琳達·夏爾斯 (Linda M. Shires, 1950-) 的著作《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》 (*Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*) ³² 指出代碼是一種法則，訊息由此傳達轉換成另一個可辨認的意義，例如交通訊號、宴會上的儀禮和職業服裝等³³。此外，胡亞敏 (1954-) 在《敘事學》一書進一步指出代碼為一個引文的角度。藉著代碼，我們能夠探索能指 (signifier) 中的各個所指 (signified) ³⁴。能指是聲音的形象，它同一個概念相聯結，構成弗迪南·德·索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) ³⁵ 語言學中的一個符號³⁶。所指則是同一個獨特的聲音

他的著作及理論影響深遠，1970年發表著名的作品《S/Z》，是對巴爾札克 (Honoré de Balzac, 1799-1850) 小說作品〈薩拉辛〉 (“Sarrasine”) 的批判式閱讀，被認為是巴特最為質量兼具的作品。整個70年代巴特持續地發展他的文學批評理論，發展出文本性與小說中的角色中立性等概念。

30) 巴爾札克的〈薩拉辛〉是一篇充滿奇異愛情的中篇小說，敘述主角雕塑家薩拉辛 (Sarrasine) 和男扮女裝的歌星 (闇歌手、人妖歌星) 贊比內拉 (Zambinella) 的曖昧情慾故事。

31) 羅伯特·司格勒斯 (Robert Scholes, 1929-)，〈《符號學與文學》 (*Semiotics and Interpretation*)〉，譚大力、龔建明譯 (瀋陽：春風文藝出版社，1988) 235。

32) 史蒂文·科恩 (Steven Cohan)、琳達·夏爾斯 (Linda M. Shires, 1950-)，〈《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》 (*Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*)〉，張方 (1961-) 譯 (板橋：駱駝出版社，1997) 132-47。

33) 科恩、夏爾斯 126。

34) 胡亞敏 225。

35) 弗迪南·德·索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) 是現代語言學之父，他把語言學塑造成為一門影響巨大的獨立學科。他認為語言是基於符號及意義的一門科學。索緒爾的理論也在雅克·拉康 (Jacques Lacan, 1901-1981) 提倡「回歸佛洛伊德」的精神分析學派 (psychoanalysis) 起了重要的作用。尤其是拉康六十年代的著作，均大量使用結構主義語言學的理论，令心理分析學出現重要的改變，並重新強調以語言分析為心理分析為核心的方

——形象相聯結，並構成一個符號的概念³⁷⁾。

現以羅蘭巴特的五種代碼分析〈月牙兒〉：詮釋代碼方面，「我」會否走上跟媽媽一樣的路是全篇中至為重要的「謎」。但正如維克托·什克洛夫斯基於〈故事和小說的結構〉（“The Construction of the Short Story and of the Novel”）中所言，過於順遂的情節是無法成就小說的，而必須有例如「甲愛乙，而乙不愛甲，當乙愛上甲時，甲卻已經不愛乙了」一類曲折的寫法充當小說成分³⁸⁾；亦如鮑里斯·托馬舍夫斯基（Boris Tomashevsky, 1890-1957）所論，「典型的情景是包括對立的聯繫的情景」，令故事更顯複雜，是小說家寫作的應有方向³⁹⁾。因此，老舍便得以各種手法，來對〈月牙兒〉謎的解答加以阻延⁴⁰⁾。在行動代碼方面，主要情節如爸爸死

法。但拉康對於語言學的應用亦有別於索緒爾的做法，拉康的方法令語言的能指和所指的附從性關係倒置，創造了以能指先於所指的格局，有論者認為這是拉康唯理主義的開始，亦是開始了後結構主義對於索緒爾的修訂。

36) 司格勒斯 244。

37) 司格勒斯 243。

38) 維克托·什克洛夫斯基（Victor Shklovsky, 1893-1984），〈故事和小說的結構〉（“The Construction of the Short Story and of the Novel”），《俄國形式主義文論選》，方珊等譯（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989）12。本文數度徵引俄國形式主義（Russian Formalism）的論述，實深深得力於黎師活仁的諄諄指授。黎老師應用俄國形式主義理論的文章很多，如可參考〈白先勇《臺北人》的結尾與對話——論白先勇《臺北人》〉，《臺灣文學經典研討會論文集》，陳義芝（1953-）編（臺北：聯經出版事業公司，1999）58-71；〈新詩的雜文化：戴天詩的「大敘事」精神〉，《香港新詩的「大敘事」精神》，黎師活仁、龔鵬程（1956-）主編（嘉義：佛光大學南華管理學院，1999）109-132；〈取消故事與情節的小說：西西《假日》的分析〉，《香港八十年代文學現象》，黎師活仁、龔鵬程、劉漢初（1948-）、黃耀堃（1953-）總編輯，第2冊（臺北：臺灣學生書局，2000）579-614；〈馬原小說《錯誤》的敘事研究〉，《方法論與中國小說研究》，黎師活仁等主編（香港：香港大學亞洲研究中心，2000）323-39；〈敘事與重複：《老殘遊記》的研究〉，《清末小說》30（2007）：88-105。

39) 鮑里斯·托馬舍夫斯基（Boris Tomashevsky, 1890-1957），〈主題〉（“Thematics”），《俄蘇形式主義文論選》，茨維坦·托多羅夫（Tzvetan Todorov, 1939-）編選，蔡鴻濱譯（北京：中國社會科學出版社，1989）242。

40) 關於延緩的討論，可參考黎師活仁幾位弟子的文章，如：余境熹（1985-），〈接收的延緩：《牛頓書信》的敘事用心〉，未刊論文，「金庸暨中外文學國際研討會」，揚州大學文學院、香港大學中文學會、韓國臺港海外華文研究會、韓中文學比較研究會、國際金庸研究會聯合主辦，揚州大學，2008年12月24日，165-89；羅詩敏，〈三角習題的重複與差異：《倚天屠龍

去、到當舖當東西、小學畢業、小飯館的第二號女招待、遭巡警抓了去、感化院等構成「關鍵細節」，令小說向前發展，但文本也充斥著各種各樣的「自由細節」，如在城門上買炒栗子、給人家洗衣裳、看電影、逛逛大街，吃冰激凌⁴¹⁾。到義素代碼，主人公「我」屢屢向自己和社會給予的悲觀想法作出挑戰，是因為自身具有勤奮的特質；朱光潛（1897-1986）在《悲劇心理學》中引述斯馬特（John Semple Smart, 1868-1925）的意見，認為若一個生性懦弱的人逆來順受地接受了臨到自己之上的苦難，悲劇性就會因之瓦解⁴²⁾，不構成「將人生有價值的東西毀滅給人看」⁴³⁾的做法；在延緩的角度看，則如果苦難太快擊潰主人公，那麼故事不獨過短而且也不能成立。另外，為使小說的內容更加擴展，關於象徵代碼，〈月牙兒〉加插了幾段婚姻以及就善惡作出討論的片段，構成減慢小說的非動作因素⁴⁴⁾；父親去世，這位家長式人物因而欠缺菲勒斯，也引起節外生枝的書寫可能。最後，以指涉代碼作一分析的話，可說文本很自然地涉及了各種社會思想，如孝道、禮教、儒家文化、反傳統、女性解放等等，因其相互間存有矛盾關係，令單一的、具征服作用的指導成為不可能，小說由提出謎到走向解答，因而又有所阻滯；後文關於「互文性」的討論，也可為此一部分稍作補充。然綜合而之，〈月牙兒〉乃是通過五種代碼的結合，而在敘事上達到延緩的目標，增加了文本的深度與廣度，頗合什克洛夫斯基對小說應增長感知過程的論述⁴⁵⁾。「空白」的應用，與延緩關係亦大，可見如下段析述：

3. 空白 (blanks)

記》的愛情書寫與敘事策略》，「金庸暨中外文學國際研討會」，141-56。

41) 托馬舍夫斯基 240-43。譯文中，「細節」譯為「動機」。

42) 朱光潛（1897-1986），《悲劇心理學》（北京：人民文學出版社，1983）206。

43) 魯迅（周樟壽，1881-1936），〈再論雷鋒塔的倒掉〉，《魯迅全集》，第1卷（北京：人民文學出版社，1981）192。

44) 胡亞敏 130。

45) Victor Shklovsky (1893-1984), "Art as Technique," *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed. David Lodge (1935-) (London: Longman, 1988) 20. 中譯參什克洛夫斯基，〈藝術作為手法〉，《俄蘇形式主義文論選》64-65。

沃爾夫岡·伊瑟爾 (Wolfgang Iser, 1926-)⁴⁶⁾認為空白令文本召喚讀者閱讀；而羅曼·英伽登 (Roman Ingarden, 1893-1970)⁴⁷⁾則指出文本中的句子結構的有限性令它的「意向性關聯物」變成了圖式化的東西，並造成「否定性」，目的是有意地引起讀者的興趣以填補、連接和更新文中的空白或視域，這便是「文本的召喚結構」⁴⁸⁾。伊瑟爾提出「空位」(vacancy)的概念，即保持開放狀態的文本視野，「空位」的存在能激發讀者填補空白的位置從而組合新的文本視野和建立文本的意義⁴⁹⁾。羅蘭·巴特五種代碼中的詮釋 (hermeneutic) 代碼相當於一個待破解的「謎」，其特點之一是在文本中設置障礙、空白、中斷或游離主題，以阻緩故事的發展；讀者為了知道真相，因而增加繼續看下去的興趣。面對一篇敘事性作品，讀者總是期待會有曲折動人的情節，對於習慣中國傳統小說的讀者更是如此。〈月牙兒〉的情節卻是淡化的，沒有陡轉，沒有大起大落，但無疑又是清晰的，女主人公的一次次反抗又終於墮落的人生歷程，與讀者的期待視野形成了反撥與相應的互動關係。作品一開篇就將讀者帶入一種悲涼的氛圍中，跟隨主人公的敘述進入到她的童年生活，畫面定格在幾組淒涼的景物上：充滿藥味、煙味的小屋、媽媽的眼淚、爸爸的病、沒縫襟邊的白袍、到處都是縫子的四塊薄板棺材：

屋裏是藥味，煙味，媽媽的眼淚，爸爸的病；我獨自在台階上看著月牙，沒人招呼
我，沒人願得給我作晚飯。我曉得屋裏的慘淒，因為大家說爸爸的病……⁵⁰⁾

46) 沃爾夫岡·伊瑟爾 (Wolfgang Iser, 1926-)，德國康士坦次大學教授，美國加州大學客座教授。為接受美學代表人物之一。受現象學美學家羅曼·英伽登影響極大。伊瑟爾偏重對閱讀行為的微觀研究，並為接受美學與閱讀理論提供豐富內涵。主要著作有：《潛在的讀者》(1974)、《閱讀行為：審美反映理論》(1976)等。

47) 羅曼·英伽登 (Roman Ingarden, 1893-1970)，波蘭傑出的哲學家，美學家、文藝理論家。依據現象學的觀點提出「文學作品完全是一種純粹意義上的客體，它既無決定權也無自治力，而是要依靠一種『認識的行為』，才能有意義」，所謂認識的行為，在接受美學 (Reception Theory) 的觀點上就是讀者的力量，也就是說一部文學作品的誕生，除了作者的苦心經營之外，讀者的理解也必須承擔起責任，藉由讀者的閱讀活動，文本中的「未定」和文意上的「斷裂」才得以補足，文本的價值才得以顯現。

48) 朱立元 295。

49) 司有倫，《當代西方美學新範疇辭典》(北京：中國人民大學出版社，1996) 207。

50) 老舍，〈月牙兒〉 223。

可是我的哭聲被媽媽的壓下去；爸，不出聲了，面上蒙了塊白布。我要掀開白布，再看看爸，可是我不敢。屋裏只是那麼點點地方，都被爸佔了去⁵¹。

大家都很忙，嚷嚷的聲兒很高，哭得很慟，可是事情並不多，也似乎值得嚷：爸爸就裝入那麼一個四塊薄板的棺材裏，到處都是縫子。然後，五六個人把他抬了走。媽和我在後邊哭。我記得爸，記得爸的木匣。那個木匣結束了爸的一切：每逢我想起爸來，我就想到非打開那個木匣不能見著他。但是，那木匣是深深地埋在地裏，我明知在城外哪個地方埋著它，可又象落在地上的一個雨點，似乎永難找到⁵²。

那是個冷天，媽媽帶我出城去看爸的墳⁵³。

在爸出殯的那天，我似乎沒覺得這麼遠，或者是因為那天人多；這次只是我們娘兒倆，媽不說話，我也懶得出聲，什麼都是靜寂的；那些黃土路靜寂得沒有頭兒⁵⁴。

我也想爸，可是我不想哭他；我倒是為媽媽哭得可憐而也落了淚⁵⁵。

爸的墳已經辨不清了；土崗的這邊都是墳頭，一小堆一小堆，一直擺到土崗底下⁵⁶。

這一切預示了母女倆日後生活的困窘。讀者的心也縮得緊緊的，急切地想知道她們的命運將會如何。母親的辛苦勞累是必然的，但新爸爸的出現使情況出現了轉機，在讀者還沒有因此感到欣慰時，命運再一次將母女二人推向了絕境。不得已，母親選擇了那條讓女兒感到羞恥的道路，女兒也清楚什麼在等待著自己。為了保護自己的純潔，她去當幫工，四處謀職，即使被騙失身後仍想著要獨立養活自己。但最終女兒的哲學向母親的生活真理靠近：「肚子餓是最大的真理」⁵⁷，「媽媽是對的，婦人只有一條路走，就是媽媽所走的路」⁵⁸。「我」的醒悟也就意味著墮落，生活是如此的荒謬！這種

51) 老舍, 〈月牙兒〉 223-24。

52) 老舍, 〈月牙兒〉 224。

53) 老舍, 〈月牙兒〉 224。

54) 老舍, 〈月牙兒〉 224。

55) 老舍, 〈月牙兒〉 225。

56) 老舍, 〈月牙兒〉 225。

57) 老舍, 〈月牙兒〉 243。

58) 老舍, 〈月牙兒〉 239。

醒悟無疑給讀者的心重重的一擊。生活似乎也給過她希望，有一個可以暫且收留她的校長，一個包養她讓她衣食無憂的男子，一份低賤卻可以糊口的職業，讀者在這樣的「空白」中期待著主人公的命運可以避開母親那種令人「哆嗦」的謀生方式。但生活是無情的，「月牙兒」最終被黑暗包裹住了。「若真掙不上飯吃，女子得承認自己是女子，得賣肉！」⁵⁹⁾作者巧妙地借「我」之口，揭露了黑暗社會吃人的本質和婦女命運的悲慘。儘管作者始終隱藏在作品的背後，但作者內心憂鬱的感情與讀者形成最好的溝通。在中國現代作家中，老舍受中國古典小說影響很深，作品有著濃厚的民族特色。可是在他的作品中卻看不見傳統小說中的大團圓模式。傳統模式所提供的美學經驗只能夠滿足讀者的期待視野，而不可能使讀者的期待視野得到提升。

4. 隱含作者

小說的敘述者可分為以下三種：1) 真實作者：寫這篇小說的作家；2) 敘述者：負責在小說講故事的人；3) 隱含作者：又稱「暗含作者」。韋恩·布斯 (Wayne C. Booth, 1921-2005)⁶⁰⁾ 在《小說的修辭》 (*The Rhetoric of Fiction*) 指出小說在「真實作者」和「敘述者」之間還有「隱含作者」⁶¹⁾，即作者的第二自我，是讀者和文本之間交流的產物⁶²⁾。胡亞敏在《敘事學》一書指出，真實作者是寫作小說的人⁶³⁾。〈月牙兒〉的真實作者是老舍；敘述者是小說裏講故事的人。「隱含作者」與「不可靠敘述」的關係可於趙毅衡 (1945-) 《苦惱的敘述者——中國小說的敘述形式與中國文化》一書中得到答案：「如果隱含作者體現的價值觀，與敘述者表明的價值觀不同，敘述者就成為不可靠。⁶⁴⁾」而施洛米絲·雷蒙·凱南 (Shlomith

59) 老舍, 〈月牙兒〉 241。

60) 韋恩·布斯 (Wayne C. Booth, 1921-2005) 曾任美國芝加哥大學教授，為當代頗有影響的文學批評家，其《小說的修辭》為西方現代小說理論名著，被稱為「二十世紀小說美學的里程碑」。

61) 韋恩·布斯, 《小說的修辭》 (*The Rhetoric of Fiction*) , 華明、胡曉蘇、周憲譯 (北京: 北京大學出版社, 1987) 178。

62) 胡亞敏 38。

63) 胡亞敏 36-38。

Rimmon-Kenan) 則在《敘事虛構作品：當代詩學》(Narrative Fiction: Contemporary Poetics) 一書提出不可靠敘述的三層意義：1) 不可靠的敘述者是讀者有理由懷疑他對故事的表現和評論；2) 不可信的主要根源是敘述者的所知有限。例如年輕的敘述者，但成年人和精神正常的敘述者也常常講述他們不完全瞭解的事情；3) 敘述者的描述帶有可疑的價值體系的色彩就變得不可靠⁶⁵⁾。故事中的人物是一種構造，是由讀者根據散佈於文本的各種徵象拼湊而成⁶⁶⁾。此外，不少作品本文都是使人很難確定其敘述者究竟是可靠還是不可靠，如果是可靠，也難以確定可靠到什麼程度⁶⁷⁾。

在女性敘述話語之下，作為敘述者的「我」和故事中的角色「我」結合起來，「我」的口吻、強調、節奏、言詞等體現了女性敘述話語的特色。在「我」製造自述的語言氣氛的同時，讓讀者順理成章地默許了行文的話語。作者與敘述者之間的對話得益於作者的介入，在文本中成為一個「隱含的作者」，換言之，一個「第二自我」。「隱含的作者」與「我」是息息相通的，「我」的一言一行都在作家的默許中活動的。如當敘述者「我」遇到生命中第一個男人時，以為真愛來臨，事實卻不是。「我」知道他是有婦之夫之後，在「那個小媳婦，象磁人似的那個」⁶⁸⁾面前立刻痛快地答應了與他了斷。「我」的行動之乾脆俐落與「隱含的作者」自身的思想性格有關。作者同情那些被損害被侮辱的女性。但值得注意的是在這些個體身上著墨不多，在女性敘述話語的框架下，話語的重心往往在於揭示她們悲劇的、社會的、文化的或是個人方面的原因。「我」想走自由獨立之路而又不知如何走時思想上的盲從和幼稚，使得「我」無力擺脫這種蘊藏著左右人的命運的無所不在、難以捉摸又難以抗拒的強大的社會合力。對於這種社會合力的認識，並不是作者直接的無中介的議論，而是通過敘述者這個「紙上的生

64) 趙毅衡 (1945-)，〈苦惱的敘述者——中國小說的敘述形式與中國文化〉(北京：北京十月文藝出版社，1994) 69。

65) 施洛米施·雷蒙-凱南 (Shlomith Rimmon-Kenan)，《敘事虛構作品：當代詩學》(Narrative Fiction: Contemporary Poetics)，賴干堅譯 (廈門：廈門大學出版社，1991) 118-21。

66) 雷蒙-凱南，《敘事虛構作品》，姚錦清等譯 (北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989) 65。

67) 雷蒙-凱南，《敘事虛構作品：當代詩學》 185。

68) 老舍，〈月牙兒〉 242。

命」反映出來的，其議論本身的藝術性與作品的整體是有機統一的。從文本中可以看到女性受到侮辱，然而讓她們受到侮辱的男性卻未受到譴責。不管是虛設讀者還是敘述接受者，閱讀之後都會使用作品賦予他們的權利，進行不斷的思考。「隱含的作者」就是通過這樣一個走到前台的中介——敘述之我的追求和壓抑共存的生存形態，來揭示女性悲劇命運的深刻的社會原因，表達個人的看法，以期接受者能夠有所啟發，能夠隨著閱讀的展開，進行積極的道德評價，使得作者和讀者的信念與規範達到一致，最終讀者接受作者的信念與規範，來一起思考「月牙兒」以後的遭遇和問題。這種對話關係有助於讀者重新去理解生活，去愛所愛，去恨所恨，從而使這篇敘事小說作品具有的構造世界的價值真正得到兌現。

5. 反諷 (irony)

〈月牙兒〉中的小敘事包括女主人公曾經試圖通過求學，幫人織手套，替校長抄寫公文等手段來維持自己的生存，但這些努力一次次地都失敗了，最後終因唾了大官一臉唾沫而被關進了監獄：

我很愛上學。我老覺得學校裏有不少的花，其實並沒有；只是一想起學校就想到花罷了，正象一想起爸的墳就想起城外的月牙兒裏在野外的小風裏歪歪著。媽媽是很愛花的，雖然買不起，可是有人送給她一朵，她就頂喜歡地戴在頭上。我有機會便給她折一兩朵來；戴上朵鮮花，媽的後影還很年輕似的。媽喜歡，我也喜歡。在學校裏我也很喜歡。也許因為這個，我想起學校便想起花來⁶⁹⁾？

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。不過她們自己急於要用，而趕不來，或是給家中人打雙手套或襪子，才來照顧我⁷⁰⁾。

校長願意幫助我。她不能給我錢，只能供給我兩頓飯和住處裏就住在學校和個老女僕作伴兒。她叫我幫助文書寫寫字，可是不必馬上就這麼辦，因為我的字還需要練習⁷¹⁾。

69) 老舍，〈月牙兒〉 228-29。

70) 老舍，〈月牙兒〉 234。

我用心地練字，為是能幫助校長抄抄寫寫些不要緊的東西。我必須有用，我是吃著別人的飯⁷²⁾。

當一個大官兒來檢閱我們的時候，我唾了他一臉唾沫。他們還不肯放了我，我是帶危險性的東西。可是他們也不肯再感化我。我換了地方，到了獄中⁷³⁾。

她的入獄事實上意味著她被徹底拋離了「娼妓一小妾」的人生軌跡（感化院可被視為由娼妓而小妾的一種媒介），這其中隱喻說明著的正是知識分子獨立人格建構的嘗試的大敘事。女主人公的被關進監獄，其實意味著她由一種依附走向了另一種依附，因為監獄雖以犧牲罪人的自由為代價，卻也同時為罪人提供一種保護的職能，而這種保護卻又只能被視為另一種更為嚴格意義上的依附。從依附到依附，其中寓示著的正是知識分子獨立人格建構的嘗試的最終失敗。文中曾這樣描述女主人公入獄後的心態：「監獄是個好地方⁷⁴⁾。此處的「好」，當然有其反諷的意味，但卻又不僅僅是反其義而用之，它表現出的乃是來自主人公更深心理層次聲音，折射出的依然是知識分子群體那種難以移易的深層依附心理，而監牢就是無意識的反映，因現代父權衰朽、文化崩頹，只有躲進牢中，才能得一刻安寧⁷⁵⁾。

〈月牙兒〉不僅探討知識分子的深層依附心理及其隱與仕的矛盾，更有對「人類的起色」與知識分子命運的深入思考。「獄裏是個好地方，它使人們堅信人類沒有起色⁷⁶⁾。在這句貌似平實的陳述句中蘊含著的卻是作家對知識分子命運與整個人類命運的深刻的思考。作為人類智慧結晶的擁有者，作為人類文化關係的傳承者，知識分子負有極其重要的使命。他們應該是推動歷史前進的中堅力量，他們才是人類文明的真正的象徵，對知識分子的欺辱蹂躪其實正是對人類文明乃至人類自身的一種欺辱蹂躪。〈月牙兒〉中的女性主人公的悲劇性遭遇所隱喻表現的正是廣大知識分子在現

71) 老舍, 〈月牙兒〉 232。

72) 老舍, 〈月牙兒〉 232。

73) 老舍, 〈月牙兒〉 250。

74) 老舍, 〈月牙兒〉 250。

75) 安東尼·吉登斯 (Anthony Giddens, 1938-), 〈經驗的存封〉 (“The Sequestration of Experience”), 《現代性與自我認同: 現代晚期的自我與社會》 (*Modernity and Self-identity*), 趙旭東、方文譯 (北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 1998) 182。

76) 老舍, 〈月牙兒〉 250。

實社會中悲劇性命運，這就不能不引起知識分子群體自身的極大的焦慮一對「人類是否有起色」問題的極度關注。透過〈月牙兒〉對知識分子自身命運及人類命運的強有力的關注表現，我們所感覺到的正是如作家老舍這樣傑出的知識分子身上那種強烈的社會責任感和使命感，正是他們所特有的一種優患意識，當然也還有一種「心比天高，命比紙薄」的無奈的宿命感。

四、結語

綜上所述，可以看出，在〈月牙兒〉中，作家老舍關注的焦點除了表現下層婦女的悲劇命運，並給予這些下層婦女以一種居高臨下式的憐憫與關懷外，作家所真正關懷和悲憫的客體恰恰是作家自我，當然，這兒的作家並不僅僅指老舍，在某種意義上，此處的作家更接近於榮格所謂的「集體人」形象，文本最實質性的內在含組乃是對知識分子的現實生存處境及其內在精神世界的一種曲折的展示與表達。圓缺不能自主，峻潔只是幻象，唯有借太陽的光輝才可普照大地的那輪殘缺的月牙兒其實正是知識分子殘缺人格的極其恰切的一種象徵。把借來的微弱光芒依然毫不保留地撒向人間的月牙兒與在統治者的嚴密控制下曲折地體現自身價值的知識分子群體有著極其相似的品格與處境。月牙兒這一中心意象與瀰漫於整部作品中的孤冷悲涼其實也正是中國知識分子精神世界的孤冷悲涼。以第一人稱內視點的模式敘述故事的這篇小說，不僅僅是故事女主人公與敘述者的合二為一，在一種普泛的意義上，更可以說是作家，即榮格所謂的「集體人」、敘述者與故事主人公的三位一體。

處境的相似與心靈的相通，形成了知識分子話語與女性話語深層次的同構性，因而也使得文人作家在操作這兩種話語的轉換時顯得心應手，遊刃有餘，貌似自然天成。然而，只要我們對〈月牙兒〉的女性敘事話語作某種程度的還原，就仍然能夠發現隱藏於文本深處的潛文本——對知識分子群體的現實處境與文化心態的極度關注。由此，〈月牙兒〉便成為了中國知識分子的一種變異了的精神自傳。

參考書目

- 舒乙,《我的父親老舍》,瀋陽:遼寧人民出版社,2004。
- 舒乙,《老舍講北京》,北京:北京出版社,2005。
- 舒乙,《老舍作品精典》,下卷,北京:中國廣播電視出版社,1998。
- 舒雨,《老舍小說》,浙江:浙江文藝出版社,2001。
- 蔣泥,《速讀中國現當代文學大師與名家叢書》,北京:藍天出版社,2004) 30。
- 關紀新,《老舍評傳》,重慶:重慶出版社,1998。
- 張桂興,《老舍資料考釋》,北京:中國國際廣播出版社,2000。
- 古世倉、吳小美,《老舍與中國革命》,北京:民族出版社,2005。
- 石興澤,《老舍與二十世紀中國文學和文化》,北京:人民文學出版社,2005。
- 老舍,《文學概論講義》,上海:復旦大學出版社,2004。
- 老舍,〈我是怎麼寫短篇小說〉,《老舍研究資料》,上冊,天津:天津人民出版社,1986。
- 老舍,〈月牙兒〉,《中國現代短篇小說選》,第4冊,北京:人民文學出版社,1980。
- 老舍,《老舍文集(第8卷)》,北京:人民文學出版社,1995。
- 米克·巴爾(Mieke Bal, 1946-),《敘述學——敘事理論導論》(*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*),譚君強(1945-)譯,北京:中國社會科學出版社,2003。
- 童慶炳,《文學理論教程》,修訂版,北京:高等教育出版社,1992。
- 胡亞敏,《敘事學》,武漢:華中師範大學出版社,2004。
- 譚君強,《敘事理論與審美文化》,北京:中國社會科學出版社,2002。
- 朱立元,《當代西方文藝理論》,上海:華東師範大學出版社,2001。
- 鮑·安·烏斯賓斯基(Gleb Ivanovich Uspensky),《結構詩學》(*A Poetics of Composition*),彭甄譯,北京:中國青年出版社,2004。
- 羅伯特·司格勒斯(Robert Scholes, 1929-),《符號學與文學》(*Semiotics and Interpretation*),譚大力、龔建明譯,瀋陽:春風文藝出版社,1988。
- 史蒂文·科恩(Steven Cohan)、琳達·夏爾斯(Linda M. Shires),《講故事:

- 對敘事虛構作品的理論分析》(*Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*)，張方(1961-)譯，板橋：駱駝出版社，1997。
- 維克托·什克洛夫斯基(Victor Shklovsky, 1893-1984)，〈故事和小說的結構〉(“The Construction of the Short Story and of the Novel”)，《俄國形式主義文論選》，方珊等譯，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989。
- 黎活仁，〈白先勇《臺北人》的結尾與對話——論白先勇《臺北人》〉，《臺灣文學經典研討會論文集》，陳義芝(1953-)編，臺北：聯經出版事業公司，1999，58-71。
- 黎活仁，〈新詩的雜文化：戴天詩的「大敘事」精神〉，《香港新詩的「大敘事」精神》。
- 黎活仁、龔鵬程(1956-)主編，嘉義：佛光大學南華管理學院，1999，109-132。
- 黎活仁，〈取消故事與情節的小說：西西《假日》的分析〉，《香港八十年代文學現象》，黎活仁、龔鵬程、劉漢初(1948-)、黃耀堃(1953-)總編輯，第2冊，臺北：臺灣學生書局，2000，579-614。
- 黎活仁，〈馬原小說《錯誤》的敘事研究〉，《方法論與中國小說研究》，黎活仁等主編，香港：香港大學亞洲研究中心，2000，323-39。
- 黎活仁，〈敘事與重複：《老殘遊記》的研究〉，《清末小說》30(2007)：88-105。
- 黎活仁，〈韓朋故事的改寫過程研究〉，《第一屆通俗文學與雅正文學全國學術研討會論文集》，國立中興大學中國文學系主編，臺北：國立中興大學中國文學系，2001。
- 黎活仁，〈楊牧《疑神》的善惡觀〉，《中國文化研究》4(1998)。
- 鮑里斯·托馬舍夫斯基(Boris Tomashevsky)，〈主題〉(“Thematics”)，《俄蘇形式主義文論選》，茨維坦·托多羅夫(Tzvetan Todorov)編選，蔡鴻濱譯，北京：中國社會科學出版社，1989。
- 余境熹，〈接收的延緩：《牛頓書信》的敘事用心〉，未刊論文，「金庸暨中外文學國際研討會」，揚州大學文學院、香港大學中文學會、韓國臺港海外華文研究會、韓中文學比較研究會、國際金庸研究會聯合主辦，揚州大學，2008年。

12月24日, 165-89。

羅詩敏, 〈三角習題的重複與差異: 《倚天屠龍記》的愛情書寫與敘事策略〉, 未刊論文, 「金庸暨中外文學國際研討會」, 揚州大學文學院、香港大學中文學會、韓國臺港海外華文研究會、韓中文學比較研究會、國際金庸研究會聯合主辦, 揚州大學, 2008年12月24日, 141-56。

朱光潛, 《悲劇心理學》, 北京: 人民文學出版社, 1983。

魯迅, 〈再論雷鋒塔的倒掉〉, 《魯迅全集》, 第1卷, 北京: 人民文學出版社, 1981。

司有倫, 《當代西方美學新範疇辭典》, 北京: 中國人民大學出版社, 1996。

韋恩·布斯, 《小說的修辭》(*The Rhetoric of Fiction*), 華明、胡曉蘇、周憲譯, 北京: 北京大學出版社, 1987。

趙毅衡, 《苦惱的敘述者——中國小說的敘述形式與中國文化》, 北京: 北京十月文藝出版社, 1994。

施洛米施·雷蒙-凱南(Shlomith Rimmon-Kenan), 《敘事虛構作品: 當代詩學》(*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*), 賴干堅譯, 廈門: 廈門大學出版社, 1991。

施洛米施·雷蒙-凱南, 《敘事虛構作品》, 姚錦清等譯, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 1989。

安東尼·吉登斯(Anthony Giddens), 〈經驗的存封〉("The Sequestration of Experience"), 《現代性與自我認同: 現代晚期的自我與社會》(*Modernity and Self-identity*), 趙旭東、方文譯, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 1998。

Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Oxford: Oxford UP, 1971.

Victor Shklovsky, "Art as Technique," *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed. David Lodge. London: Longman, 1988.

William Irwin, "Against Intertextuality," *Philosophy and Literature* 28.2 (2004).

<Abstract>

A Narratological Analysis of *Crescent Moon*

Lo, PoKan

Lao She's *Crescent Moon* depicts the the setback fate of a mother and daughter, who have no way out amid the bitterness of old society in China, descending into demimondaines how matter how they struggle and strive. This paper will delve into the setting of the plot by means of narrative perspective, Roland Barthes' five codes, blanks, unreliable narration and irony with a view to realizing the construction of storyline alongside narratology.

Key Words : Lao She, *Crescent Moon*, Narratology, Code, Irony.

투 고 일 : 2012. 9. 5. / 심 사 일 : 2012. 9. 19. ~ 2012. 10. 7. / 게재확정일 : 2012. 10. 10.