第二章　敘事分析

第一節　重複與對比

文學透過語言來塑造作品世界，普遍存在的語言現象與策略便成爲文學作品的共通範疇，譬如重複與對比的手法便是從亞里斯多德的演說術傳承而下的古典修辭手法，也是文學藝術手法。[18]在許多文學作品中經常可以見到重複與對比，它們的意義與功能不一而足；乍看之下，它們可能只是缺乏實質意義的文字或標點符號的重複，或是不甚具有主題意義的並列而已，然而透過分析與比較，可以從中區辨出營造特殊審美效果或構成主題意義的形式。布寧的作品也不例外。

學者米亥洛夫指出，布寧利用重複手法營造獨特的韻律感，[19]在「藝術哲學三部曲」中，這種重複手法經常構成詩歌般的聲響效果。筆者在這組作品中發現作家確有經營聲響效果的企圖：在《兄弟們》裡「...влажным, свободным дыханием чего-то от века свободного...」[20]（23）（吹拂著自開天闢地以來就自由自在的某種物質的濕潤、自由的氣息）這種同形異義的重複形式是一種刻意不規避字面重複的處理方式，這間接說明作家對於聲響審美形式的追求。此外，布寧認爲自己提筆寫作前必須先「找到聲音」

---

[18] 此處指的是 epideictic（寓褒貶的兩項對比修辭），與 panegyric（歌功頌德的單項修辭）相對。兩者皆是希臘時代「雄辯術」（oratoria）應用的修辭技巧。（資料來源：韋氏辭典線上版。http://www.websters-online-dictionary.org）

[19] 同註 14，頁 106。

[20] 本論文所引的「藝術哲學三部曲」作品俄文原文皆擷取自 1988 年《布寧全集》。Бунин И. А. *Господин из Сан-Франциско* // *И. А. Бунин. Собрание сочинений в шести томах*. М.: Художественная литература, 1988. Том 4. С. 53-71. Бунин И. А. *Сны Чанга* // *И. А. Бунин. Собрание сочинений в шести томах*. М.: Художественная литература, 1988. Том 4. С. 107-120. Бунин И. А. *Братья* // *И. А. Бунин. Собрание сочинений в шести томах*. М.: Художественная литература, 1988. Том 4. С. 7-27. 爲簡明起見，以下出現的作品原文出處皆於本文中以括號註明頁數，不再以註腳形式說明引文出處。另外，譯文皆參考大陸地區出版的譯本，並根據台灣地區的語言習慣小幅修改而成：〈阿強的夢〉//陳馥譯，《最後一次幽會》。瀋陽：遼寧教育出版社，1997，頁 78-93。（本書譯作〈阿昌的夢〉）。〈從舊金山來的先生〉 // 戴聰譯，《蒲寧文集》第二卷。安徽：安徽文藝出版社，1998，頁 491-517。〈兄弟們〉 // 《蒲寧文集》第二卷。安徽：安徽文藝出版社，1998，頁 436-465。（本書譯作〈四海之內皆兄弟〉）本論文所引的作品中文譯文皆註明原文文本出處的頁數，而不註明中文譯文出處頁數。

（найти звук）[21]，這解釋了充滿聲響細節的文本現象，也證實作家精心安排文字聲音外殼的創作根源。三個短篇作品雖然都是散文，但文字的入韻、節奏以及聲響效果，反映詩人作家精心經營語音表現的創作特點。

沃科夫（A. A. Волков）指出，《從舊金山來的先生》是一部以對比手法爲基礎的短篇小說，[22]其實，對比是「三部曲」呈現主旨的慣用手法，而「重複」是構成形象與範疇對比的基礎。作品前後的相同元素可以作爲對比分析研究的材料：比較文本不同位置的相同元素，可以幫助闡發作品隱含的意義。從廣義的角度來看，重複手法不僅限於相同語彙的複現，也包括具有相同語義基礎的詞群的重複：三個短篇作品中都有方位詞重複的現象，雖然字面不同，但是作家利用「上／下」、「左／右」、「去／回」、「內／外」等空間詞的重複來區別空間，並在這樣的重複、對比形式中寓含思想內容。除了「空間」此一範疇之外，作家也透過類似的重複手法建構「時間」、「生死」與「人物形象」等對比範疇，下文將逐一探討這些具有傳達敘事思想功能的文藝手法。

根據筆者的分類，重複概念約莫包括以下三個層次，而下文的文本分析便將從這些層面來闡釋作品中的對比內容：

一、詞形與語音層面：詞語字面與聲響外殼的重複造成對比內容；

二、語義層面：語義基礎相近的詞語重複因而構成對比內容的框架，譬如空間方位詞、時間副詞；

三、形象層面：文本形象與概念的重複與對比，譬如對照人物、生命與死亡、文明與自然、心靈與肉體。

由上看來，重複手法是藉由相近的形式來突顯形象之間或者內容之間

---

[21] 史料見於《文學遺產—布寧卷》原書第一冊，頁 9。*Иван Бунин: [Сб. материалов]: В 2 книгах. （Литературное наследство; Т.84.）* Кн.1, С.9.相關論述見本節（第二章第一節）第二項〈文字聲音外殼的重複與情境聲響的重複〉以及第二章第二節第二項第二款〈重複與韻律〉。

[22] Волков А. А. *Русская литература XX века.* М.: Просвещение, 1970. С.321.

的差異而構成對比。然而，對比手法也是一種營造敘事韻律的工具。本節將著重探討重複與對比之間的關係，至於重複與敘事韻律的問題，將留待下文〈時間與節奏〉一節中討論。

第一項　對比的基礎在於重複

人類建立知識綱領的方式與二元對立脫離不了關係，自古以來，人類便是透過「是／否」來爲事物進行分類，隨著愈趨精緻的區別標準，人類的知識也就更形完備。對事物的探究也是經過類似的操作，透過「正／反」的檢驗以及論辯，人類得以更明白對象的本質，並發展出更精緻的知識。東方哲學的「中庸」概念似乎推翻了二元對立，然而這個概念實際上卻以剛柔進退的二元對立爲論述基礎；而陰陽之說主張的陰中有陽、陽中有陰也都是從陰陽兩極二元對立衍伸出來的觀點。相對於東方哲學來說，西方傳統中的二元對立概念較爲絕對，包括「善／惡」、「生／死」、「黑／白」等都屬於二分法概念下的產物。西方哲學中相對較爲新穎的「正反合」三段辯證也是從二分法的基礎上分化而成。由此看來，二分法是整個人類思維的基礎，也是哲學與文化萬流所宗的原則，這個現象在西方文化中尤其明顯。

作品會反映創作的文化背景，許多西方文學作品都有二元對立的對比內容。布寧的作品也具有這樣的特徵，米亥洛夫即指出，布寧經常透過對比形式傳達創作題旨。[23]筆者將分析「藝術哲學三部曲」中經常出現的重複手法以及前後呼應的對比形式，透過具體的分析可以看出這些形式蘊含思想內容。

對比是以兩個事物同中有異、異中有同作爲比較出發點所產生的效果，因此，對比必定涉及重複。然而，文學作品中不總是以具體的文字重複作爲對比的基礎，從抽象的心理層面來看，人物形象的異同、類似範疇概念的複現與相似語義基礎上的變化，都可以構成對比的基礎，這是由於此些概念雖然在詞面上沒有重複，但是實際上詞語之間共同的義素卻已經

[23] 同註 14，頁 99。

再閱讀中構成重複感。同質性是二元對立賴以成立的基礎之一，「今／昔」在時間範疇中有共同的基礎——不論是「今」還是「昔」，都是時間範疇的重複現象；「生／死」也是在同一個範疇中才成立的相對性問題——不論是「生」還是「死」，都是重複生命母題的文本現象；而作品中人物形象之間的差異亦然，形象之間的對比也是在廣義重複的基礎上，在作品中複現兩個可供比較的人物所造成的結果，而這樣的重複不見得一定要以準確的字面重複爲基礎。相對於地點名稱、地點副詞或相同語義基礎的方位詞的重複所造成的空間對比而言，「藝術哲學三部曲」中「時間」、「生死」、「人物形象」等範疇的對比效果，正是基於這種與重複概念相似的共同語義基礎而得以成立。

以下將從這個廣義的重複概念來分析「藝術哲學三部曲」中包括時間、空間、生死以及人物範疇的對比內容，至於《阿強的夢》特殊文本結構造成的多重對比效果，將隨後以專款[24]（〈《阿強的夢》的多重對比〉）討論之。而文字聲音外殼的重複現象與故事情境聲響的問題相關，也將在下文另闢專項[25]（〈語音與情境聲響的重複〉）討論。

第一款　時間範疇：今昔之間的關係

時間流中任意兩個不重疊的時間段，必定同時具有同質性與異質性：首先，它們都具有時間向前流逝的性質，這是它們的同質性；其次，這兩段不重疊的時間必定有前後的差異，這是「昔／今」的異質性。在此前提下，任意兩個時間段可以進行比較。藉由分析故事中不同時間點的情節或描述文字，可以幫助闡釋文學作品中的時間意義。

《兄弟們》一開頭便將錫蘭島上的僧迦羅人與他們的先祖相提並論，兩者是在不同時間的同一個島嶼上生活的人們。作家透過「遠祖的土地」營造時間感，並以島嶼名稱「依舊不變」的事實點出過去與當下兩種時間：「對這些森林之子，對這片如今仍舊稱為錫蘭的、遠祖世代相傳的土地繼承人來說……」（...им, этим лесным людям, прямым наследникам земли

[24] 第二章第一節第一項第五款〈《阿強的夢》的多重對比〉。
[25] 第二章第一節第二項〈文字聲音外殼的重複與情境聲響的重複〉。

прародителей, как и теперь ещё называют Цейлон... 7）作品中暗含這樣的時間意義是爲了要強調人類在現今文明社會中從事的活動與遠祖時代不同，作家提問：「城市、盧比、分幣對他們有什麼用？難道森林、海洋、陽光沒有提供他們一切所需嗎？」（...зачем им города, центы, рупии? Разве не всё дают им лес, океан, солнце? 7）這便是將遠祖時代的生活，與今日人類追求幸福而創建的文明作一對比，透過這個時間差，可以看出人類雖然自古至今都在追求生活的滿足，但是過度追求幸福卻將把人類帶到另一個極端，這正是爲什麼作家認爲森林、海洋、太陽應該已經可以滿足人類生活所需，而城市、貨幣等文明社會的產物卻不是人類存在的必需品。作家透過時間範疇的經營來呈現這樣的對比內容。

下文關於年輕人力車夫與老人力車夫的描寫文字，也可以看出作家著意點出，兩者在時間範疇中的一前一後關係，而這樣的手法也寓含作家的創作意旨：

> 老僧迦羅人……費了九牛二虎之力弄到一塊特別的號碼牌——七號。（437）（Старику сингалезу...достался особенный, седьмой номер. 8）

> 老頭子如今不再拉車了；小伙子從他那灰白得像紙一樣的佈滿皺紋的枯瘦手臂上摘下這塊銅質的號碼牌，套在自己圓滚滚的溫暖手臂上。（...Старичок отбегался; с его тонкой, посеревшей и сморщившейся руки сняли медную бляху—и, любуясь ею, раздувая тонкие ноздри, юноша надел её на свою, круглую и тёплую. 10）

從以上兩段引文可以看出，那七號銅牌象徵老人力車夫傳給年輕人力車夫的一切，包括對於幸福的想望與追求，而關於已經死去的老人力車夫的軀體（手臂）描寫文字，與年輕人力車夫渾圓溫暖的臂膀恰成一組對比，這是作家透過關於特定身體部位的描寫來聯繫兩個人物，進而構成對照的手法。這樣的文字固然構成人物形象的對比，然而兩個人物的對照關係也可以放在時間關係中理解，從兩個人物之間一前一後的傳承關係中，可以推

想人類天生就有追求幸福的傾向。

從以上兩個引自《兄弟們》的例子可以看出，作品不僅點出時間流中一前一後的人物對比，更寓有作家關於人類文明現象的看法。作家筆下的僧迦羅人似乎成了工作狂，他們忙著買賣、忙著在田裡工作、忙著下海採珍珠、忙著替歐洲殖民者把馬匹遷到山上避暑。[26]而今日在殖民者統治下的僧迦羅人與先祖取之自然、自給自足的生活形成對比，其中隱含作家對殖民者剝削當地人民的批判。關於人力車夫父子的描寫，則點出人類有不斷追求幸福的想望與能力，但由於人類文明社會中的財富與階級形成隔閡，讓人類逐漸失去幸福的權利：以老人力車夫而論，他疲於奔命、辛勤一生，理應有能力支持家人過富足的生活，但是事與願違，而自己也在破爛的小屋中病逝；以年輕車夫而論，他年輕力壯，懷有對生命、家庭幸福的憧憬，然而卻由於人類文明社會對於財富階級的觀念，失去自己的未婚妻，最終以自殺收場。

總的看來，人類追求幸福是建立文明的動力，而人類文明社會發展出的階級意識最後卻使得人某些人無法得到幸福。作家在《兄弟們》中便透過時間範疇中的對比，從歷史時間的宏觀角度提出自己對人類文明現象的看法。

在《從舊金山來的先生》以及《阿強的夢》兩篇小說中，也能看到作家利用時間範疇對比的藝術形式，帶出所欲傳達的思想內容：

「從舊金山來的先生」畢生努力工作、積蓄財富的過程只被簡短帶過，他環遊世界旅程的前半段是相對較長的故事時間，卻以較短的敘事篇幅交代，敘事速度相對較快。而從故事主角開始接近卡布里島的時候，敘事步調才逐漸放慢。前後敘事速度的差異，突顯主角享受人生的企求以及前半輩子辛勤積蓄之間的對照——彷彿前半輩子的工作，都是爲了這相對來說短暫許多的享樂而存在，其中關於生活意義的隱筆值得玩味。

[26] 《兄弟們》俄文文本，頁 7。

此外，由於在卡布里島的這一段時間是故事主角猝死的情節位置，敘事速度的趨緩也造成死亡情節放大的效果，勾勒出鮮明的生死對比。這是作家在《從舊金山來的先生》裡透過時間範疇的對比形式寓含創作主旨的另一個例子。

《阿強的夢》則從狗的視野交替呈現「當下—現實」與「過去—夢境」，構成時間形式上的「當下／過去」對比，並帶出「現實／夢境」的對比內容。船長與阿強關於人生真理的探問，都在當下與過去的框架中被呈現出來，作家利用時間範疇的框架呈現人物關於人生道理的思索，彷彿是爲了突顯人的想法總是變動不居，與恆久不變的宇宙自然相較之下，人類對於最高、唯一真理的企盼追求，總是難以如願。在卑劣的現實之下，只能徒然對過去的美好懷著憧憬，這正是人類在時間洪流中顯得十分渺小的寫照。布寧在作品中呈現人物在不同時空裡的境遇，以及理解存在道理的方式，更拓深了作品意蘊，引人深思故事的寓意。

由以上分析看來，「藝術哲學三部曲」敘事中的時間範疇對比不僅是關於藝術形式的敘事手法問題，而也具有闡述思想的功能與意義。

第二款　空間範疇：方位的象徵意義

除了時間範疇的對比以外，作家在三個短篇中也經常透過重複手法，營造空間範疇的對比形式，並藉此呈現思想內容。「藝術哲學三部曲」中的空間範疇對比大致可以歸納爲：「左／右」、「船內／船外」、「上／下」、「座艙（舞廳與酒吧）／底艙（鍋爐間）」、「去程／回程」。作家有時透過字詞的重複來呈現對比內容，而有些不具備字詞重複條件的對比內容，則在共通的語義基礎上產生對比效果。

從《兄弟們》作品形式上來看，文本中以一條短線隔開故事前後兩個部分，作家且透過方位詞「左／右」的重複來突顯前後的對照關係：作品第一部分的開頭以「左」、「右」（Слева… Справа… 7）兩個方位詞作爲場景描寫的空間框架，而第二部分的開頭以相同的方位副詞帶出情境描寫，然而兩個方位詞出現的順序卻與第一部分的「由左而右」不同，這裡被倒

置爲「由右而左」。（Справа… Слева… 22）這組方位詞的複現是構成對比結構的一個環節，它營造了故事再次循環的效果，而循環本身便具有對照的功能。這兩段故事同樣具備對照關係所應有的分合關係：在故事第二部分開頭出現字面重複造成同質感受，文本前後由於這項重複而獲得對照關係的一致性基礎；而重複詞語在文本第一個部分是由左而右，在第二個部分是由右而左，這組方位詞出現的順序相反，則造成異質感受，突顯前後兩個部分對照關係的差異性基礎。

左右位置在作品中的細節變化也具有隱喻意義。大海在《兄弟們》第一部分開場的敘事中是平靜的，位於畫面的右方：

> 右邊……閃爍著熱氣蒸騰，像鏡子一樣平滑的金色海面……（Справа, …блещет золотое, жаркое зеркало водной глади… 7）

作品第二部分的海景則令人感到恐懼、具有威脅性，位於左方：

> 左邊，黑沉沉的海水直到此時還映照出陰暗的烏雲……（Слева, …зыбко неслась… гладь темной воды, ещё отражавшей тьму и печаль туч… 22）

由上觀之，《兄弟們》的方位詞重複造成前後對照關係，此外，作品以一條橫線劃分爲前後兩個部分，也說明作家確實有區分的意圖。「左／右」這組方位詞的複現不僅造成前後呼應、對比的內容，而也拉出另一條值得注意的主題軸——自然與文明之間的對比。

筆者發現，《兄弟們》裡「左／右」重複形式所產生的對比內容，總脫離不了「自然與文明」的母題。第一部分出現「左／右」這組方位詞分別構成「左方——僧迦羅人的小屋」以及「右方——寧靜的海景」的對應內容：

> 左邊……僧迦羅人的茅屋。右邊……閃爍著熱氣蒸騰，像鏡子一樣平滑的金色海面。海面上的好似呆立不動地漂蕩著一艘艘原始

的獨木舟和狀似雪茄的小船，全都張著粗布的帆篷。（Слева, ...сингалезские хижины... Справа, ...жаркое зеркало водной глади и стоят на ней грубые паруса первобытных пирог, утлых сигароподобных дубков. 7）。

然而，在作品第二部分開頭出現的左右方位所對應的場景內容卻恰恰相反：「左方——靜靜航行的輪船，不具威脅感的海景」以及「右方——漆黑的海水、陰鬱的烏雲，具有威脅感的海景」：

右邊停泊著的好幾艘輪船，桅杆上都亮著燈，彷彿正朝著這艘啟航的巨輪駛來，連要塞的燈火也彷彿在朝它漂來似的；左邊，黑沉沉的海水直到此時還映照出陰暗的烏雲，雖然並沒有起浪，卻晃動不已地朝向低窪的海岸、煤棧、樹身細瘦的漆黑椰子林擁去，晃得英國人頭都暈了。（Справа как бы плыли на него другие пароходы, огни на мачтах, огни Форта. Слева, ..зыбко неслась к низменному берегу, к складам угля и к черной гуще тонкоствольных кокосовых лесов гладь темной воды, ещё отражавшей тьму и печаль туч, и своим зыбким стремлением кружила голову. 22）

「左／右」這組方位詞在作品第一段出現的時候，其內容符合希臘戲劇的隱喻傳統，但是在第二段開頭出現時卻恰恰相反。由此可見，作家並未囿於方位隱喻的傳統形式，這是一種透過相互置換來突顯母題之間對比的藝術手法。

《兄弟們》的第一部分開頭藉由僧迦羅人辛勤工作，借喻人類文明是在與自然環境條件抗爭之下所建立起來的，而人類似乎可以跟自然環境和平共處。第二部分則從統治者英國人的觀點重新審視自然與文明的問題，不論是關於自然環境描寫的文字移至左方，還是英國人在情節中感到頭暈，這些文本現象都指向人類文明受制於自然環境的內容。自然與文明的是「藝術哲學三部曲」中的一個重要主題，作家透過重複的手段，帶出關於這個議題的思索，在對比之中更能呈現這個問題的深度。

作家在《從舊金山來的先生》裡也透過重複與對比呈現主題。「從舊金山來的先生」的屍體被運送下山的文字與當他搭乘纜車上山時的描寫頗有雷同之處，而反義詞的使用也構成作品中「去程（向上）／回程（向下）」的對比：

> 發出沙沙聲，順著陡坡向山上駛去，沿途盡是葡萄園、傾坍一半的石牆……（...с жужжанием потянулась вверх по откосу, среди кольев на виноградниках, полуразвалившихся каменных оград... 60）

> 經過一座座石牆與葡萄園，向山下駛去。（...среди каменных оград и виноградников, всё вниз и вниз... 67）

這兩段文字的雷同並未把故事情節中的兩段路程視爲一物，相反的，文字的雷同卻引起讀者注意故事人物在去程時以及回程時的差異，影射「生／死」對比。小說裡還有其他類似的例子，譬如兩個地點名詞在文本中的重複與倒置，呈現故事人物在地理位置上的逆行運動，它仍然以「去程／回程」的類似形式來點出主角「活著／死亡」的內容：

> 前往海堡，還有索倫托…（...в Кастеллмаре, в Сорренто... 60）

> 往索倫托、海堡的方向前進…（...к Сорренто, к Кастелламаре... 68）

「從舊金山來的先生」野心勃勃地想環遊世界，卡布里島只是他旅程中的一站而已，但是，他沒能走完全程，原因在於他沒能料想到的死亡。「死亡的不可預料」是這篇作品的主題之一，布寧雖然並未在字面上強調這樣的內容，但是透過「去程／回程」之間的對照，已經將這個主題提點出來。作家描述空間的目的不在單純呈現空間本身，而在於透過對比來呈現思想主題。

作家妻子穆羅姆采娃-布寧娜（B. H. Муромцева-Бунина）的回憶錄記載，布寧在 1909 年的一次海上航行途中與同艙旅人爭論時，說道：

> 倘若把輪船垂直切開，我們就會看到：我們坐在這裡喝啤酒……而工人卻在悶熱的機房裡，渾身煤黑，操勞不停……難道這公平嗎？[27]

作家妻子相信這很可能是小說〈舊金山先生〉的思想雛型。據此推論，《從舊金山來的先生》裡所呈現的「座艙（舞廳與酒吧）／底艙（鍋爐間）」之間的對比，也是布寧在作品中帶出人類文明社會問題的一種手段。

「座艙／底艙」對比空間中的人們，同處於與船外海洋相對的位置，他們都受到輪船的保護，但是，輪船底艙的人卻又不同於座艙中的人，底艙的位置象徵人類社會中的被壓迫者。姑且不論布寧是否有意在作品中批判社會階級的壓迫，作家將輪船上、下的對比空間劃分開來，正是人類塵世生存的寫照——不論位處哪一階層，人們都是在自然的宰制下謀求生存，然而，他們不見得時時刻刻都謹記自己在宇宙中的處境。許多研究評論都指出作家筆下的輪船象徵當代社會，[28]卻沒有指出作家除了注意到當代社會的階級壓迫現象以外，還關心什麼問題。筆者認爲，作家透過空間範疇的對比還隱喻塵世生存——從「座艙／底艙」、「船內／船外」的空間對比可以猜想得到，作家認爲人類的塵世生存是一種同時受到自然與文明壓迫的存在。布寧的作品中頻頻出現死亡主題，也說明作家嘗試展現，人的存在面臨自然與文明兩方面的壓迫。相關論述留待本論文第三章〈自然與文明〉一節中提出。

《阿強的夢》的空間對比在於廣狹。當船長在開闊的海上時，由於當時的順遂處境而感到幸福、感到可以駕馭一切；退休之後，他住在狹小的閣樓間，這個空間與之前的廣闊大海構成對比，而這也是船長心境與觀照

---

[27] Муромцева-Бунина В. Н. *Жизнь Бунина. 1870-1906; Беседы с памятью*. М.: Советский писатель, 1989. С.444.

[28] 譬如：Волков А. *Очерки русской литературы конца XIX и начала XX века*. М.: Художественная литература, 1955. С.375-377. 以及 Николина Н. А. Поэтика рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // *Русский язык в школе: методический журнал*. 1995. № 6. С.70.其他相關論述見本論文第三章第一節〈自然與文明〉。

世事方式的寫照——他開始感到生命無趣，過著頹靡的生活。故事中的另一個主角阿強關於生命與幸福的觀點，卻經常與船長相左，牠認爲在廣闊的海上很可怕，但是在狹小的船艙中卻能獲得安全感，而同樣狹小的閣樓間也是讓牠感到生命酣暢的地方。由此看來，船長以及擬人化的阿強，他們對於生活環境的觀感以及生活意義的體認，在作品裡構成對比，反映人生世道觀點的兩種極端，而故事人物對於生命意義的觀點飄忽不定，也是作家呈現塵世生存矛盾的一種手法。

「三部曲」共通的一項對比內容在於「船艙內／船艙外」。船艙外的空間是相對於船內空間的外在自然環境，其敘事功能在於顯示人類亟欲戰勝自然的想望，或是人類處於自然威脅之下的存在，而三篇作品探討人類塵世生存的內容，都藉由船長與海上風雨對抗的決心，與船長其實並不能真正戰勝自然，來顯示人類在自然力量面前的渺小。自然環境是人類建構文明社會的地點，人類的生存自然必須面對自然力量所帶來的限制，死亡就是人類生存的自然限制。下文便將論述「藝術哲學三部曲」中頻頻出現的生死範疇對比。

第三款　生死範疇：情節中的隱義

作家在《從舊金山來的先生》裡，使用重複的手法帶出「生前／死後」的對比，藉由故事主角生前死後情節裡重複的「最」（самый）這個單字，來突顯人情冷暖的前後差異，並帶出關於生命與死亡的探討。當故事主角一家人抵達卡布里島的旅館時，服侍他們的都是「最」（самый）字輩的人物：

> 特地調派三個人供他們使喚，其中一個是最美麗能幹的侍女……另一個是最出眾的聽差……還有一個最機伶的僕役。（К ним приставили самую красивую и умелую горничную... и самого видного из лакеев... и самую расторопного коридорного... 62）

而當主角猝死之後，作家利用類疊的修辭方法重複使用 самый 這個單詞，而這樣的文字內容便與前文構成對照：

第四十三號房——這是在底層走廊盡頭的最狹小、最彆腳、最潮濕陰冷的房間…（Сорок третий номер, —самый маленький, самый плохой, самый сырой и холодный... 65）

作家藉由形式上的單詞重複，引導讀者關注「生前／死後」的內容差異。主角認爲財富可以爲他換得自己希望得到的一切，然而在他猝死之後，那些原本只需吩咐一聲便可得到的物質與勞務，卻不可復得。作家不避重複地使用同一個語彙，以突顯故事主角生前死後的差異，由此可見，作品的重要主題之一即在於思索存在的價值與意義。

布寧在《從舊金山來的先生》中，除了頻繁使用重複手法之外，也配合修辭與描述來造成對比的效果。在作品接近尾聲時，出現關於主角以及輪船的描述，與故事前半部分的描述文字相較，頗有相通之處，透過「形式的雷同」與「細節的差異」來構成對比效果。這個手法呈現生前與死後的區別，首尾呼應的形式使得敘事結構顯得完整。以下茲舉數例：

前：作品第一段至第十四段（58-62）		後：作品尾聲（69-70）
前往舊大陸遊樂一番（...ехал в Старый Свет... ради развлечения. 53）	↔	回去新大陸的家，送去墳墓（...домой, в могилу, на берег Нового Света... 69）
「從舊金山來的先生」提出的要求無疑是理所當然的，一切都將遵照他的指示辦好。（...нет и не может быть сомнения в правоте желаний господина... 62）	↔	飽受人們忽略不理（...испитав много человеческого невнимания... 69）
當然，「從舊金山來的先生」也是其中一員。（...в том числе, конечно, и господин из Сан-Франциско. 55）	↔	但是，現在他已經被藏到活人看不見的地方了。（...но теперь уже скрывали его от живых... 69）

這座小城之所以活躍起來，都是為了歡迎「從舊金山來的先生」（...это в честь гостей из Сан-Франциско... 61）	↔	輪船漸漸隱沒在漆黑大海中的燈光是陰鬱悽涼的（...печальны были его огни... 70）

表：《從舊金山來的先生》的首尾呼應

茲將上表所舉四組例子的內容敘述如下：一、前文說先生離家前往舊大陸旅遊是爲了追求娛樂享受，而後文卻說先生的遺體要運回新世界，雖然是回家，但也是回到墳墓裡去；二、前文說他生前提出的要求不容置疑，他的任何願望都應該被滿足，而當他過世之後，他的遺體卻飽受世態炎涼，不再受到人們的禮遇；三、「從舊金山來的先生」原本是船艙舞會中的一員，但是當他死後，文中特意點出他不再與活人在一起；四、前文描述「從舊金山來的先生」抵達卡布里島時備受歡迎，燈火、星光彷彿都爲他點亮，下文卻在相同的情節時間設定（晚上）以及相同的視線方向設定（都是朝向從舊金山來的先生所在的位置的方向看過去）之下，將輪船的燈火描述爲憂鬱哀傷的。

另外，作品中出現三段僕役路易吉（Луиджи）與主角的對話，或是僕役自問自答的對話，作家透過對話形式的重複來構成前後對照，不僅造成活潑的敘事效果，這樣的重複形式之下，也隱含作家所欲傳達的思想意義。茲舉作品中的三段文字作爲說明：

第一段引文：

最後，他（僕役路易吉）低著頭，畢恭畢敬地問道：「還有其他吩咐嗎？」

等到他聽見「從舊金山來的先生」緩緩回答「Yes」之後，便補充說，今晚在飯店前廳有塔蘭泰拉舞曲表演……

...Напоследок он (Луиджи) <u>склонил голову</u> и деликатно спросил:

-Всё , сэр?

И, получив в ответ <u>медлительное «yes»</u>, прибавил, что сегодня у них в вестибюле тарантелла...（62）

第二段引文：

而路易吉用義大利語問道：「是您按鈴嗎？先生。」

從房門後面傳出一句慢條斯理、尖聲尖氣、不甚高興，然而卻很客氣的英語：

「是的，請進。」

...И Луиджи...спрашивал:

-Ha sonato, signore?

И из-за двери слышался неспешный и скрипучий, обидно вежливый голос:

-Yes, come in...（63）

第三段引文：

然後，他（路易吉）連跑帶跳地站到那扇門前，輕輕地敲，卻又好像沒有敲到門，側著腦袋，用極盡討好的口氣，輕輕問道：「是您按鈴嗎？先生。」

他隨即拉緊嗓門，抬高下巴，尖聲尖氣、慢條斯理、悶悶不樂地自己回答自己，那個聲音就好像是從門後面傳出來的一樣：「是的，請進。」

Потом он (Луиджи), мягко подпрыгивая, подбежал к самой двери, чуть стукнул в неё и, склонив голову набок, вполголоса почтительнейше спросил:

-Ha sonato, signore ?

И, сдавив горло, выдвинув нижнюю челюсть, скрипуче, медлительно и печально ответил сам себе, как бы из-за двери:

-Yes, come in...（67）

這三段敘事都是以人物對話的形式呈現，其本身的形式重複以及用字的重複便標誌它們之間的同質性，而對話內容細節存在異質性，如此便構成對比功能。在這三段對話中最引人注意的一項差異即在於：主角在第一段與第二段引文中還沒有死亡，第三段引文的情境則是主角屍體已經被停放在小房間裡。這樣的情節內容與作品主題相符，從以下分析可以看出作家處理這三段對話的藝術技巧：

一、透過相同的話語形式、相異的發聲人物來突顯人物的死亡：

僕役在前後三段對話中的行爲舉動與話語內容都有雷同之處，包括「低頭」(склонить голову)、「『是您按鈴嗎？先生』」(«Ha sonato, signore？»)、「是的，請進。」(«Yes, come in.»)、「從房門後面」(из-за двери)、「尖聲尖氣」(скрипуче)等。這樣的文字重複形式實際上卻突顯主角已經死亡，因爲主角的詞語已經不是由他自己發聲，而是由僕役代爲發聲，在相同的對話形式之下，卻突顯了第三段對話中，主角已經死亡的情節內容。

僕役不僅塡補已經死去的人物的位置，他更以模仿的方式表演了這個人物「尖聲尖氣」(скрипуче)以及「慢條斯理」(медленно)的說話方式。文本以詞彙重複的方式，描寫一個人物唯妙唯肖地替另一個已經死去的人物說他的台詞，文本在字面上重複了人物話語的詞面，也重複了發聲方式以及其他相關描寫，卻偷換發聲的那個人物，這便是運用重複與細部差異的技巧，以同中有異的方式突顯原本應該發聲的人物的死亡。

比較三段對話還可以注意到：僕役低頭的動作（склонить голову）以及僕役在門外詢問「是您按鈴嗎？先生。」(«Ha sonato, signore？»)，兩者都在詞面重複的「合」的基礎上引導出「分」的差異，而當從舊金山來的先生還沒猝死前，他從房間中發出聲音回答門外僕役的問題時，他的聲音是從房門後面（из-за двери）傳出來的，當他猝死之後，僕役佯裝門內有人應答的表演，卻只能假裝聲音「仿若是從門內傳出」(как бы из-за двери)。最後一段「對話」中的「仿若」(как бы)便巧妙地強調了主角已死的事實，帶出「生前／死後」的對比內容。

二、透過重複的形式帶出生死對比，並深拓主題意蘊

作家使用重複手法似乎不止於營造對比效果而已。僕役在這裡的角色像是一個丑角，因爲他的「表演」逗得情節中的其他人物樂不可支：

他逗得兩個侍女大笑起來，可是她倆又不敢出聲，以致於連氣都

喘不過來，把頭撲到彼此的肩膀上。（...и горничные, давясь беззвучным смехом, упали головами на плечи друг другу. 67）

此外，這個角色也具有減弱讀者對於死亡情節悲傷感受的功能。上文已經述及，由於僕役在假想對話中搶了故事主角的人物話語，而也模仿了後者的講話速度，因此兩個人物之間容易產生聯想，而作家以「抬高下巴」（...выдвинув нижнюю челюсть... 67）來描述僕役講話時的諧謔神情，也與從舊金山來的先生猝死時刻的描寫文字重複：

他向前傾，想吸一口氣，卻發出一陣嘶啞的怪聲；他的下巴掉了下來……」（Он рванулся вперёд, хотел глотнуть воздуха—и дико захрипел; нижняя челюсть его отпала... 65）

作家也透過重複的手法加強僕役的丑角功能：「下巴」的重複出現，不僅加強故事主角與僕役兩個人物的聯想關係，也使得原本就已經由於僕役的表演而顯得諧謔的死亡情節，更增添一些輕鬆的氣氛。由此可見，僕役「搶詞」本身的效果與作家描寫這個人物時的詼諧語氣，卻又減弱主角死亡在情節中的份量，在一收一放之間拓展主題思想的深度。

筆者認爲，作家在作品中經營對話的重複形式，其目的大致有二：其一在於強調主角死亡的事實，其二卻在於試圖壓低死亡的悲傷感受，在宏觀視野中減弱人物死亡的重要性。作品主題思想的深度便在這落差之間得以拓展。

第四款　人物形象：不同聚焦的紛陳

《兄弟們》的故事框架分爲前後兩個部分，各由人力車夫與英國人的故事作爲敘事主軸。作家以一條短槓隔開前後兩個部分，因此這個文本現象是顯而易見的。馬里采夫（Мальцев Ю.）將這樣的手法稱爲「對比剪接」（контрастный монтаж），他指出這樣的手法能夠拓寬觀察角度，展現生命

的對比與多樣性。[29]筆者同意這樣的觀點，並且認爲這樣的設置不僅呈現錯落與豐富的敘事內容，也使人物形象乃至兩個敘事段之間產生密切的辯證關係。

從敘事內容來看，兩段故事之間既有「分」的關係，又有「合」的關係。人力車夫由於驚見失蹤未婚妻，情緒激動而自殺，恰與故事第二部分英國人思索的內容構成兩條軸線，從不同的面向反映存在問題，這是「分」的關係：人力車夫自殺事件反映的是，人類追求幸福的本能卻也可以導致毀滅；英國人所見所感的是，人類爲了追求更好的生存條件而建立文明，卻使得人類社會出現階級剝削的負面現象，忘卻全人類擁有共同的文明起點。從兩條軸線「合」的關係來看，故事中的人力車夫是錫蘭島民的一份子，他們被殖民者剝削，必須代替殖民地統治者來跟自然環境搏鬥，英國人代表的則是人類與自然抗爭的意識，前者代表人類與自然抗爭的行爲，後者代表與自然抗爭的意識，兩者是一體兩面，隱喻人類與自然關係的兩個層次。同自然抗爭的意識與行爲，反映人類文明中的階級與剝削現象，《兄弟們》篇名所寓含的「四海之內皆兄弟」的意義，也就透過兩條軸線的敘事愈辯愈明。

在故事第二部分開頭的部分，英國人的人物話語「今晚又將是個恐怖的夜晚」（...ночь опять будет ужасная. 22）這個句子由於「опять」（又）一字的使用，以及相同的夜晚情境設置，構成與上文的連貫關係。它幫助連接上文人力車夫的故事，以及下文裡英國人的思索內容。從語句的重複可以確認，作家企圖連貫故事前後兩個部分；從故事情境的設置來看，英國人在風雨來臨前，說出這樣的話卻又顯得合乎常理，因此作家琢磨框架的痕跡不甚明顯。筆者認爲，作家在《兄弟們》中使用對比的敘事手法隱含哲學思想內容，但是卻不至於爲了哲學內容而犧牲藝術性。

《從舊金山來的先生》透過人物形象的變與不變，構成前後對照與對比。旅館經理在故事主角生前與死後的態度轉變，是作家透過人物態度的「前恭後倨」來說明，人類看重的財富物質條件其實不能完全滿足需求。

[29] Мальцев Ю. *Иван Бунин, 1870-1953*. С.108-109.

旅館經理原先對主角的態度是畢恭畢敬，有求必應：

> 從舊金山來的先生提出的要求無疑是理所當然的，一切都將遵照他的指示辦好。（...что нет и не может быть сомнения в правоте желаний господина из Сан-Франциско и что всё будет исполнено в точности. 62）

然而，當故事主角猝死之後，經理的態度便倏地轉變，不再親切，也不再使用主角一家人的語言（英語）跟他們交談：

> 殷勤的態度已經一掃而空，而且也不再用英語跟他們講話，而是講起法語來了。（...уже без всякой любезности, и не по-английски, а по-французски возразил хозяин... 66）

甚至拒絕讓他們在自己租下的房間裡停放屍體：

> 如果夫人不喜歡敝店的規矩，我絕不敢強留。（...если мадам не нравятся порядки отеля, он не смеет её задерживать... 66）

旅館經理寧可損失「從舊金山來的先生」一家人的房租收入，他前後態度的遽變並非出於對死者的不敬，而是顧慮曾經停放屍體的套房可能讓未來房客產生負面觀感。作家在小說中以合乎情理的細節內容，構成巧妙的前後對比，旅館經理人物形象的前後落差所產生的對比，引導出關於存在的思索。作家藉由一位富人猝死之後的難堪，間接點出人類在塵世生存當中，應該思考物質以外的精神意義與價值。

相對於旅館經理的前後形象變化，僕役路易吉則是一個較爲扁平的人物。然而，這個串場人物在作品裡前後三次的對話中的態度穩定，在第三次自導自演的對話中絲毫不受主角死亡的影響，這暗示人類的死亡是只關乎個人的事件，而與其他人的利害無關——死亡是個人自己所必需面對的一種可能性。布寧在作品中探討人類存在的意義，而人生的意義只有在死亡之後才能蓋棺論定，因此，從作品裡的人物對於死亡的態度便可以看出，

作家如何理解人的存在。如果說布寧在小說中透過旅館經理引出「應當思索人生的意義與價值」的想法，那麼，作家透過僕役路易吉這個人物形象的前後一致性所欲引出的主題則是「死亡是每個人自己承擔的包袱」。

《阿強的夢》中的主要人物是船長與阿強，然而，作品中的人物形象並非從一開始就是「船長／阿強」。在小說一開始的時候經常出現「阿強與船長」（Чанг с капитаном）這樣的主語，而後越來越頻繁地出現「阿強自己」（Чанг），這個文本現象與作家採取阿強的觀點有關，不難看出，阿強的視野雖總位於敘事者視野之下，但是比船長的視野位置更高。

在這部小說中，船長與阿強的觀點雖然都不斷變動，一直不能掌握宇宙運行的道理，但是阿強作爲一條狗，卻讓人感到牠似乎比船長更接近那個真理。從阿強在心裡暗暗駁斥船長的看法開始：

> 唉，你這個傻瓜！世上只有一個真理，你要是知道這個真理有多妙就好了！（«Ах, глупый, глупый! Есть только одна правда на свете, и если бы ты знал, какая эта чудесная правда!» 110-111）

到後來阿強在夢境中總是比船長有更進一步的體悟：

> 牠忽然明白了，世上不是只有一個真理，而是有兩個。其中一個是：活在世上而且出海遠航十分可怕；另一個真理是……（...он вдруг понял, что существует в мире не одна, а две правды—одна та, что жить на свете и плавать ужасно, а другая... 111）

乃至最後悟出第三個真理：

> 不對！不對！世上還有我不知道的真理，是第三個真理！（... ах, нет, нет—есть на земле ещё какая-то, мне неведомая, третья правда! 120）

阿強領悟生命道理總是比船長早一步。船長理解的人生道理總是隨著自己

的境遇而變動，從他自認爲「總算還是非常幸福的人」(...и что он, капитан, всё таки очень счастливый человнк. 113)，到「世上只有一個真理——邪惡而卑劣的真理」(...что есть только одна правда на свете,—злая и низкая. 115）以及「生命只不過是下等酒館中度過的冬日」(Жизнь—скучный, зимний день в грязном кабаке, не более... 115)，顯示船長對生命的理解都較爲片面；而阿強理解的世道，卻經常表現爲矛盾道理的並存與消長，顯得較爲宏觀。

絲莉維茨卡娅在著作《生命的崇高感受：布寧的世界》(*Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина*）中，將布寧的世界觀描述爲矛盾共存的兩極模式（модель бунинской биполярности)，[30]這樣的世界觀在《阿強的夢》中是藉由阿強的視野呈現的，因此可以推測，狗的觀點承載了作家的創作意旨。作家似乎想要呈現，人們如何總以當下的處境誤解人生道理，而沒有從更宏觀的角度看待存在。透過狗的觀點展現更宏觀的視野，雖然仍未道盡人生真理，但是單就狗的視野與船長的視野的對比，便已將人類偏狹地理解自己塵世生存的荒謬，一針見血地呈現出來。

第五款　《阿強的夢》的多重對比

克魯濟柯娃（Л. В. Крутикова）認爲《阿強的夢》是布寧 1911 至 1916 年間的創作中，將哲學問題揉入作品的極致成就。[31]筆者發現作家在這篇作品裡運用繁複的對比手法，在「藝術哲學三部曲」中確有獨特之處，因此特闢專節剖析《阿強的夢》文本藝術形式，以俾更詳細地探討作品的哲學內容。

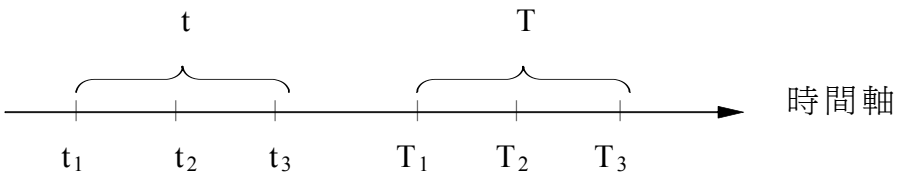
敘事學者托多洛夫（Tzvetan Todorov）提出敘事段的三種連接方式：首尾依次相接的「鏈接」(enchainement）模式、兩個敘事段相互交替的「交替連接」(alternations）模式，以及在一個敘事段中安插另一敘事段的「框

---

[30] Сливицкая О. В. *Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина*. М.: МГУ, 2004. С.61.

[31] Крутикова Л. В. В мире художественных исканий Бунина: Как создавались рассказы 1911—1916 г.г. // Иван Бунин: [Сб. материалов]: В 2 кн. –М.: Наука, 1973.—(Лит. наследство; Т.84). Кн. 2. С.105.

接」（enchassement）模式。[32]小說《阿強的夢》裡由「夢境過去」與「現實當下」段落構成的對比具有辯證功能，經由作家的巧思安排，兩種情境在作品中的切換與銜接方式相當豐富、清晰而流暢。根據托多洛夫的觀點，布寧在小說中連接段落的方式很接近「交替連接」。如下列的示意圖所示，如果在時間軸線上一前一後發生的 t 與 T 被分割爲六個片段 t_1、t_2、t_3、T_1、T_2 與 T_3，而在敘事中將之安排爲 $T_1 \rightarrow t_1 \rightarrow T_2 \rightarrow t_2 \rightarrow T_3 \rightarrow t_3$ 的順序即屬「交替連接」的手法。



※作家安排的敘事順序：$T_1 \rightarrow t_1 \rightarrow T_2 \rightarrow t_2 \rightarrow T_3 \rightarrow t_3$

圖：《阿強的夢》敘事時間「交替連接」手法示意

回到《阿強的夢》的實際情況來看，作品中的故事時間橫跨過去與現在，分別被切分爲三個與四個敘事段：

過去	A_1-船長與阿強在中國的相遇，離開中國，經過紅海。 A_2-途經阿拉伯，船長提及妻女，認爲自己很幸福。 A_3-在紅海上可怕的夜，船長講述妻子背叛的故事。
現在	B_1-冬日的閣樓，退休的船長與阿強還沒起床。 B_2-船長與阿強醒來，喝了伏特加，繼續打盹。 B_3-描述日復一日在啤酒館、咖啡店、飯館的無聊生活。 B_4-船長的死亡，阿強悟出第三個真理。

表：根據故事時間將《阿強的夢》切分爲七個敘事段

依據事件的發生時間，七個敘事段的故事時間邏輯序列應爲：$A_1 \rightarrow A_2 \rightarrow A_3 \rightarrow B_1 \rightarrow B_2 \rightarrow B_3 \rightarrow B_4$。然而，文本中的情節佈局卻是穿插交錯的：$B_1 \rightarrow A_1 \rightarrow B_2 \rightarrow A_2 \rightarrow B_3 \rightarrow A_3 \rightarrow B_4$，作家在敘事序列中交替、跳接不同時間段的敘事內

[32]《語義符號學：意義的理論基礎》，李幼蒸著。台北：唐山出版社，1997 年。頁 378-379。

容，造成夢境與現實之間的對比效果。諸橋接點的處理手法包括字詞重複、形象的重疊與變換，或是在段末使用刪節號帶出夢境，或是藉由具有說明功能的文字清楚地切換至關於夢境的敘事，這些橋接手段都以重複爲基礎，幫助襯托「夢境過去／現實當下」的對比關係。

敘事段落之間的重複具有承上啓下的功能，它們可以是敘述文字，也可以是形象。文字字面的重複最容易辨認，常見的形式是以刪節號淡出所在的時空，並配合下一段段首的文字敘述跳接至另一個時空，有時是從現實過渡到夢境，[33]有時則是從過去切換回當下。[34]在關於「現實—當下」的敘事結束之後，利用「Видит он...」（牠看見）或是「Снится ему」（牠夢見）可以引導出「夢境—過去」的敘事，[35]而「但是牠的夢在這裡中斷了」（Но тут сон Чанга обрывается. 110）則允許故事從「夢境—過去」跳回「現實—當下」。

敘事段落間的形象重複，也是作家用來銜接不同敘事時空的手法。在《阿強的夢》中，不論是相似的情節背景，還是類似的時間或聲響都可以構成「過去夢境」與「當下現實」兩者之間的樞紐，譬如：

> 在這個歡樂的<u>正午</u>活在世上真是太好了。」（...слишком хорошо было жить на свете в этот радостный <u>полдень</u>... 114）
>
> 外面倒也是<u>正午</u>，但不是歡樂的，而是陰暗、無聊、討厭的。（...что на дворе и впрямь <u>полдень</u>, только не радостный, а тёмный, скучный, не приязненный. 114）

以上文字重複出現 полдень（正午）一字，展現前後之間具有「合」的關係，形同邏輯連接與情境轉換的樞紐，而由於兩個「正午」的修飾語「歡樂／不歡樂，陰暗、無聊、討厭」（радостный / не радостный, тёмный, скучный, не приязненный）之間的異質關係構成「分」的對比，因此夢境

---

[33] 《阿強的夢》俄文文本，頁 108、111、115。
[34] 同上註，頁 110、114、118。
[35] 同上註，頁 118。

與當下不僅具有連結的關係，更由於「正午」的修飾語而分化出對比與轉換的關係。

「夢境／現實」段落之間的過渡手段是多層次的，而每個層次的內容都有「連接／轉換」、「延續／斷裂」雙重性質，也就是在一個相同的元素上作分與合的變化。作家在《阿強的夢》中，連結兩個時空的方式大致透過以下兩種途徑：

一、光線的連接與轉換：

從舞台探照燈轉換爲正午陽光，兩者都具有光亮的特質，但是在這個同質設定當中翻出異質的情境背景：「仿若陽光一般……正午航行在紅海上」（...точно солнечный свет...полдень в Красном море. 115）。從舞台燈光變成正午的陽光，這兩個形象之間具有斷裂與延續的關係——兩者皆是光亮，但情節場景卻悄悄地從當下的餐館轉移到過去、夢境中的紅海上。就在光的形象的重複當中，兩個場景之間產生對照意義。

二、門檻（порог）的功能：

門檻是一個特定時空的事物，它讓敘事得以在不同時空之間跳躍，也讓不同的時空得以在敘事中連接，譬如作品中出現「牠又發現自己在通往那個美妙世界的門檻上」（...снова видит себя на пороге этого прекрасного мира. 115）便是將阿強再次帶回「過去—夢境」的時空環境。作品的這一個段落可以被切分爲兩個時空：前半段延續上一段「生活百無聊賴」的內容，描述阿強已經不再興奮，並且有點悲哀；後半段則以一個連接詞 но 來轉折，宣示故事中的人物即將再次進入夢境。[36]簡言之，《阿強的夢》的「門檻」是現實世界中的實物，也是夢中的虛幻影像；門檻也是這個世界與另一個世界的過渡。語義的跳接呈現了夢境與現實之間的斷裂與延續。

作家在作品中經常藉由阿強恍惚的精神狀態，模糊夢境與現實的界

[36] 同上註，頁 115。

線，兩個時空元素在狗的視野中混淆不清：

> 牠已經分不清自己是在作夢，還是醒著。（...уже не разбирает Чанг, во сне или наяву. 115）

> 像是在作夢，又好像是在思索。（...не то снится, не то думается ему. 111, 115）

在阿強的眼中，過去的世界是另一個世界，它激發另一種哀愁與苦悶（...иная тоска, иная печаль, иной мир... 115）。在作家的巧思之下，「這個世界／另一個世界」的對比意義透過設喻手法，被形象化地以「門檻」區隔開來。由此可見，「門檻」的形象在這樣的敘事設置中也扮演區隔與橋接的重要角色。

無獨有偶的，「半暗走廊」（полутемный коридор, 110）短語的重複在敘事中也具有類似的功能，它將阿強的視角引向「另一個世界」；而另一處副詞「там」（那裡）的重複也幫助呈現對比景象，[37]與下文構成敘事整體，具有引導敘事發展的功能。作家以多種方式呈現兩個時空的差別，並安排它們在敘事中連接爲一個整體。兩個時空在作品中有規律地交替出現，這是作家在《阿強的夢》中系統化地使用重複手法，突顯對比內容的一個鮮明例子。

由上看來，《阿強的夢》的「當下／過去」與「現實／夢境」之間的多次切換與銜接是透過重複形式實現的。作家在這部作品中利用語言、視覺與聽覺來作爲敘事段落之間的嫁接基礎，有點類似電影敘事中的「溶接剪接」（fondu enchaîné）。筆者在本論文第二章第三節第一項第二款〈攝影機鏡頭般的敘事〉裡，還將更進一步探討「藝術哲學三部曲」文字敘事的其他視像特徵。

[37] 同上註，頁 111。

第二項　語音與情境聲響的重複

第一款　經營文字聲響的企圖

布寧的外甥普舍什尼科夫（Н.А.Пушешников）在日記中記載一段與作家的談話內容，布寧認爲自己：

> 大概是個天生的詩人。屠格涅夫起先也是位詩人……對他而言，短篇小說最重要的是聲音，其餘的不過是次要的。而對我來說，寫短篇小說最重要的是找到聲音，一旦找到聲音，其他一切便一揮而就了。[38]

帕烏斯托夫斯基（К.Г.Паустовский）在《金玫瑰》（*Золотая роза*）一書中針對這項記載發表評論，他認爲「『找到聲音』就是找到散文的節奏，找到散文的基本音調。因為散文跟詩歌、音樂一樣，具有內在的旋律。」[39]另外，克魯濟柯娃在〈布寧的藝術探索世界〉（В мире художественных исканий Бунина）一文中也特別注意到布寧作品中的聲響與韻律效果。[40]由此可見，布寧散文中的聲響表現是個值得探討的問題。

首先，布寧散文的重要藝術特點是「入韻」，入韻是一種藉由重複產生的審美效果。廣義說來，文字的聲音外殼與書寫符號的重複，可以造成閱讀時的聽覺與視覺美感。作家確有運用重複手法經營聲韻與視韻（visual rhyme）的意圖，透過文本分析可以發現，作品中常見的子音複現（allitération）與母音重複（assonance）都造成強烈韻律感，而從作家的遣詞用字，也可以看出經營散文韻律效果的企圖。

在《兄弟們》裡一段描述毒蛇的文字「…с голубой головой…」[41]（牠淺藍色的頭）讓人聯想到語音相近的「с круглой головой」（牠圓形的頭），

---

[38] 同註 21，頁 9。另，Бунин И. *Как я пишу* (1929) // *Собраине*.Издательство «Правда», 1988. С.17-18.
[39] 戴聰譯，《金玫瑰》，頁 209。（俄文原書，頁 12）
[40] 同註 31，頁 91-97。
[41] 《兄弟們》俄文文本，頁 21。

或許是由於後者的語音效果不如前者，而圓頭也與毒蛇的現實形象不符，作家因此選擇使用符合事實，而聲響效果也較好的語詞。這個例子讓筆者對於作家在「藝術哲學三部曲」中經營文字聲響效果的企圖感到好奇。

無獨有偶的，在《從舊金山來的先生》中出現：「...блистали сталью...」[42]（70）這個詞組，作家選用「блестеть」（閃爍）的同義字「блистать」（閃爍）來造成〔stal〕的聲響重複，從這個用字遣詞的細節也似乎可以猜想作家確有經營聲響效果的企圖。此外，《阿強的夢》的「...особливо твоему хвосту!」[43]（113）此一句子裡，「особливо」（尤其）是「особенно」（尤其）的舊字，作家選用舊字造成本詞組中讀音〔va〕的重複，更加強了這段文字原本〔u〕韻腳帶來的聲響韻律。從這些例子可以看出，作家在三個短篇中都表現出對於文字語音的重視，他偏好使用聲韻相近的字詞，這不僅證明作者經營聲響效果的用心，也說明布寧追求作品形式美的一項手法在於重複。

第二款　情境聲響的象徵意義與聽覺隱喻

作品中的音節重複不僅具有形式上的審美功能，「三部曲」中某些具有聲響效果的文字也隱含象徵意義。這些文字外殼的聲響效果與敘事內容相應，它們的讀音本身就具有帶出對比形象、加強主題的功能。

阿格諾索夫以《從舊金山來的先生》的一段文字說明布寧文字具有詩歌的聲響特點，他認爲作家散文中使用聲音接近的詞彙不是巧合，而是經過精心安排的結果，他指出在以下這段引文中，有「母音重複」（ассонанс，連續出現的四個重音 o）與「輔音複現」（аллитерация，如輔音 п 與 г）的現象：[44]

> ...её последнему, девятому кругу была подóбна подвóдная утрóба парохóда,—та, где глухо гоготали исполинские топки,

[42] 意爲「鋼鐵閃爍」。
[43] 意爲「尤其小心你的尾巴！」
[44] 同註 1，俄文原書，頁 187-188，或中文譯本，頁 134。

пожиравшие... груды каменного угля...[45]（56）

此外，妮卡琳娜（Н.А.Николина）在〈伊凡・布寧《從舊金山來的先生》的小說詩學〉（*Поэтика рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско»*）一文中也述及這部短篇小說獨特的聲響表現。[46]筆者認爲，文字的聲音外殼與敘事內容之間具有對應關係：連續四個單詞都有種音節圓唇母音〔o〕的發音，造成深沉、侷促、壓抑的印象；而輔音 п 與 г 皆屬於塞爆音（смычные взрывные звуки），短促的氣音造成閱讀時緊張的節奏感。由此看來，這段文字的語音正呼應鍋爐間的情境聲響，語音形式與敘事內容具有對應關係，即意謂文字的語音外殼具有象徵的功能。

在發現語音與語義之間能夠產生對應的現象之後，筆者順著這個方向在「三部曲」中找到不少其他類似的例子。在《兄弟們》裡的「Прокатила двуколка...」[47]（13）兩個單詞雖然都不是擬聲字，但由於接連出現〔kʌ〕、〔lə〕、〔ko〕、〔kə〕等音節，因而這整串音節具有模擬輪車喀啦聲響的擬聲效果。《從舊金山來的先生》:「...что это так, пустяк, маленький обморок с одним господином из Сан-Франциско.」[48]（65）這段文字以〔k〕這個子音傳神地流露小說人物急欲粉飾太平的神韻，而在開口母音〔a〕的配合之下，〔tʌ〕、〔ta〕、〔t'ak〕輕快的聲音印象與這位人物在劇情中讓人感到緊張的說話速度的情態符合，同時與其他人物構成對比。另外一個例子是《阿強的夢》的「...то горами громоздились и раскатывались ужасающим громом тучи...」[49]（109）這段文字描述船外令人緊張不安的海天景況，「山巒」、「堆疊」以及「雷聲」三個字詞，重複出現子音〔g〕、〔r〕與〔m〕，分屬語音學中的硬顎子音與濁子音，閉鎖的聲音印象皆造成聽覺上的沉重感，這段文字的形式與內容也有對應的關係。

以上是透過比較文字的語音表現以及文字的內容，觀察語音的隱喻意

---

[45] 意爲「輪船吃水線以下的內臟就像陰森恐怖、烈焰騰騰的最後一層地獄，第九層地獄——在那裡，鍋爐巨大的爐膛猙獰地發出咯咯的笑聲……貪婪地吞進煤堆。」

[46] Николина Н.А. Поэтика рассказа И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // *Русский язык в школе*, №6, 1995. С.65-72.

[47] 意爲「一部兩輪車經過。」

[48] 意爲「沒什麼事，微不足道的小意外而已，一位從舊金山來的先生暈倒了……」

[49] 意爲「有時烏雲舖天蓋地而來，像峰巒一樣，挾著令人聞之喪膽的隆隆雷聲……」

義。我們可以推論，在布寧作品中出現的音節重複現象，可能與這個聲音屬於開口或圓唇音、流擦音或塞爆音有關，這些聲音表現所帶來的語音印象本身具有象徵功能。

絲莉維茨卡娅認爲，《阿強的夢》中的大海（море）就是世界（мир）的象徵，[50]從「聲音外殼具有象徵意義」的觀點切入，也可以引導出「海洋即世界」這項闡釋的佐證，表明語音聲響效果加強主題的功能不總是透過「聲音外殼—形象內容」兩者的對應關係，而也可以透過單詞之間的語言聲音外殼。「мир-море」[51]（119）兩個單詞之間的關係不僅可以透過作品內容、句型排比來推知，兩個單詞在語音層面的音素重疊，也引發類似的聯想。簡言之，作家不僅透過經營文本形象來傳達海洋即世界的內容，兩個形象之間的關係也由於〔m〕與〔R〕的輔音重疊造成代換與聯想的效果，加強了兩個單詞之間的隱喻關係，而也間接加強作品中海洋、世界、輪船等形象之間的對比內容。[52]

筆者以上利用文本例子說明文字的語音與敘事形象相輔相成，具有加強作品主題的效果。必須補充說明，作家使用重複手法不只是爲了經營文字的聲響效果，重複手法也與敘事的內在韻律有關，相關論述詳見本論文第二章第二節第二款的第二項〈重複手法與韻律〉。

小結

布寧在「藝術哲學三部曲」中，以獨到的方式，運用文學中常見的重複與對比手法。作家不僅透過重複的手法在作品中建立對比範疇，並經營聲響重複，使得散文具有詩歌般的韻律之美。布寧掌握語言符號系統的重複性質，讓作品中的語言重複具有隱喻功能與審美價值，詩歌般的文字不僅強調作品主題，也隱含作品思想的框架。

---

[50] 同註 30，頁 73、209。
[51] 「世界—海洋」。
[52] 相關論述詳見本論文第二章第一節第一項第五款〈《阿強的夢》的多重對比〉。

一、重複手法與提點主題互爲因果關係

敘事中的重複具有營造對比的功能，也有強調主題的功能。然而，「強調作品主題」不僅是布寧在作品中大量應用重複手法所造成的結果，也是使用重複手法的目的——兩者互爲因果。

《阿強的夢》敘事中屢次重複「世間生活」（жить на свете, 113）、「真理」（правда, 117）與「道」（Tao, 117）這些重複是帶出主題的手段，也是反覆辯證的必然現象，兩者互爲因果；另一個可供說明主題與重複手法互爲因果關係的例子是《阿強的夢》的「我總還算是一個幸運的人！」（Всё таки счастливый! 112-113），句子在文本中的重複，是作家藉由人物的侷限觀點間接闡發作品主旨，而重複本身也具有提點作品主旨的功能。另外，《兄弟們》也有類似的現象，文本裡重複的「塵世」（земной, 8）一字幫助推展、連貫敘事主題；同一部品中的「希望」（желание, 10）一字在同一個句子中重複六次，也在於強調作品主題之一即是塵世生存的欲求；相似的例子也見於作品的另一項主題「人自以爲大」（24-26），作家也藉由類似的重複手法強調這個主題。《從舊金山來的先生》也不乏類似的例子，「海洋」（океан, 55）在作品中頻繁出現，文末的「暴風雨」（вьюга, 70）將視線回歸到海洋的形象，加強了海洋主題／形象在作品中的隱喻意義。

二、重複形式隱含作品思想的框架

前文述及詞語重複具有聯繫諸敘事段落的功能，然而，從整篇作品的角度看來，詞語重複則暗含一個更大的作品框架。《阿強的夢》前後都出現閣樓（чердак）、壁爐（камина），[53]敘事者在故事步入尾聲時，特別指出阿強「再次登上高處」（снова на вышку, 120），彷彿阿強經歷從第二個主人（船長）到第三個主人（畫家）的過程，就彷彿生命所遵循的螺旋形的發展過程，阿強數度易主的故事就是整個生活的縮影，生命在不斷的回環反覆中運行；而短語「是作夢還是現實？」（сон или действительность? 107, 119）在作品首尾各出現一次，它不執行連接敘事段落的功能，而是提出另

[53] 《阿強的夢》俄文文本，頁 107-108、120。

一個觀照生命的角度，把生活所經歷的美好與磨難都放進「夢境—現實」的二元對立中，人們理解生活的方式彷彿就是在「活在回憶之中或活在現實之中」、「活在美好之中或活在低劣之中」的框架中找尋答案，而這樣的重複手法正烘托出作品探討的問題核心。

在《從舊金山來的先生》中，短語「真是可怕」（Это ужасно. 63-64）的重複，則點出作品思想的框架在於探討那件令人感到怖慄的事——人類的塵世生存。作品中重複三次「事情就是這樣，事情應當這樣」（так было, 57），重複四次「再次」（снова, 58），詞彙「再」、「又」（снова, опять）的重複都暗示存在的循環性，而《阿強的夢》也有類似的內容：

> 天又黑了……天又亮了……」（Вот опять была ночь... и опять наступает утро... 107）
>
> 阿強又想到，也許是夢見……（И опять не то снится, не то думается Чангу... 111）
>
> 但是阿強的夢在這裡又中斷了。（Но тут опять прерывается сон Чанга. 114）
>
> 再次看見自己在這個美好世界的門檻上……（...и снова видит себя на пороге этого прекрасного мира... 115）
>
> 輪船又觸礁了……船長又朝自己的妻子開槍了？（Опять удалился...пароход о подводные камни... Опять выстрелил капитан из пистолета в свою...жену? 118）

這個重複的意義是雙重的：作家固然應用了文字重複的手法賦予故事框架，但是故事情節的內容也指涉「生活就是一種不斷循環」的主題。

第二節　敘事觀點與時間

筆者在本節將借重法國敘事學者傑哈•簡奈特（Gérard Genette, 1930-）在《辭格 III》（*Figures III*, 1972）一書中提出的概念，分析「藝術哲學三部曲」中的敘事觀點與時間。關於敘事觀點問題的探討，首先主要聚焦於《阿強的夢》的陌生化效果，並探討三個短篇中的限制視角以及敘事節奏；在敘事時間的部分則將分析敘事速度、韻律與情態，這些範疇都與敘事觀點、重複手法與句構規模有密切的關係。

第一項　觀點分析

第一款　狗的語式與陌生化

卡爾波夫在《布寧的散文》一書中指出，《阿強的夢》是藉由狗的命運，或者說從狗的視野（как бы глазами собаки），來探討人類（船長）的命運。[54]以簡奈特的術語來描述，這種從狗的視野出發的敘事內容，可以稱爲狗的語式的敘事。[55]

布寧在作品中透過狗的語式的敘事，模擬小動物的視覺，使得人們司空見慣的世界景象，甚至平凡無奇的事物，在狗的視野中顯得特殊而新奇。根據俄國形式主義者什克羅夫斯基（Виктор Шкловский）對於這種文藝手法的定義，作家採取狗的語式所造成的此種敘事效果，可以描述爲「陌生化」（остранение），其用意在於刺激讀者以首次見到一件事物那般的心情，對待其實早已熟悉的事物。[56]筆者認爲，作家運用這種敘事手法的目的在於刺激讀者思考事物背後的意義，彰顯作品主旨內容。

---

[54] 同註 4，頁 148。

[55] 所謂「語式」（mode），探討的是「誰位於聚焦中心」（la focalisation）的問題，簡言之，就是「誰觀看」（qui voit ?）的問題；「語式」的概念相對於「語態」（voix），後者探討的是「誰發聲」（qui parle ?），屬於「敘事角度」（la narration）的問題。作者在「聚焦中心」與「敘事角度」兩者之間的選擇無非是爲了讓敘事更富真實感。《辭格 III》，頁 228-229。

[56] 什克羅夫斯基於 1917 年發表的〈藝術即手法〉（*Исскуство как приём*）一文中提出此概念，此文標題亦譯爲「作爲程序的藝術」。

一、狗的語式有助於順暢帶出兩個人物的觀點對比

布寧在《阿強的夢》中藉由狗的語式，呈現人物觀點的對比。筆者從兩個層面論證：

從語式及語態概念切入，可以區分作品裡三種主要的聲音——阿強、船長與敘事者。這三種發聲型態（語態）由於阿強的視野（語式）而構成對比：作家從狗的視野來述說船長與阿強的故事，無非是為了更好地呈現船長與阿強兩個人物之間的關係，進而比較兩個人物對於人生道理的思索內容。而當敘事者不在阿強的位置發聲時，仍可以看出敘事者在阿強視野裡區別出「阿強／船長」的對比內容；

從故事情節來看，船長對阿強傾訴心事的情節，具有加強人物對比的功能。作家在《阿強的夢》裡採取狗的觀點說故事，此舉不僅幫助揭露故事主角阿強的內心世界，借重狗的觀點甚至能夠一窺船長的內心世界。通篇敘事從未以船長觀點出發，關於這個人物對於人生看法的敘事，都有賴於阿強的語式。從阿強觀點出發的敘事，直接反映阿強理解的真理，也有利於見證船長理解真理方式的嬗變。透過狗的語式配合經營情節，作家得以順暢清晰地呈現出故事人物的對比。

作家在《阿強的夢》中巧妙地交織兩種觀點的敘事：敘事主要維繫於故事人物阿強看出去的世界，它主導整個敘事的步調與內容；間綴以敘事者視野出發的敘事，它呈現的不是狗的視野，而是一個融入作品情境中的隱形的全知全能的敘事者。雖然以篇幅而論，狗的語式的敘事呈現壓倒性的態勢，然而作家採取狗的觀點來創作，目的卻不在於呈現單一視野的世界，而是透過狗的語式來反襯船長視野與狗的視野之間的對比。也就是說，狗的語式順理成章地將阿強眼中所見到的世界，推向作品的舞台中心，而敘事者觀點的功能在於打邊鼓，它本身不是目的，它是為了從狗的語式的敘事中提點出船長而存在的。簡言之，敘事者的觀點與阿強的觀點在作品中交替，帶出的觀點對比其實不是「敘事者／阿強」，而是「阿強／船長」。

從船長在艙房中對阿強傾吐心事的那段情節內容看來，讀者是透過狗

的視角才得以窺見船長的內心世界，並看出兩個人物的觀點差異。「船長這天晚上把阿強帶到自己的艙房裡」（В эту ночь капитан привёл Чанга в свою каюту... 117）接下來關於船長艙房擺設的敘事最後停留在兩張照片上，而接下來的兩個段落，可以視爲船長從這兩張照片回憶過去的自述。雖然作家在這裡以船長的人物話語帶出敘事內容，然而以敘事觀點來說，卻仍然是阿強語式的敘事，船長面對阿強講述過去的故事，讀者也才得以知悉船長的過往。作家從狗的觀點出發，讓讀著能夠傾聽船長自剖內心世界，維持了作品一貫的狗的「語式」的敘事，卻又能讓另一個故事人物船長以他自己的「語態」的敘事帶出阿強自己所不能述說的、另一個人物的內心想法。作家在《阿強的夢》中巧妙地運用狗的語式的敘事的彈性，不僅在敘事形式上獲得統一，也成功地突破狗的觀點所可能造成的限制。

二、陌生化的效果有助於呈現不可言說的宇宙法則的形象

除了如上文所述，從狗的語式出發的敘事可以帶出人物對比，採取狗的語式的敘事也造成陌生化的效果。以《阿強的夢》中的句子「牠看見輪船煙囪這個亮閃閃的龐然大物」（...он увидел...блестящую грамаду пароходной трубы... 111）爲例，作家透過語法邏輯的手段強調阿強看到「煙囪的巨大」，而不是單純地寫阿強看到「煙囪本身」，這個看似無足輕重的語法細節，對研究者來說卻相當具有啓發性。句中以「巨大」（громада），而不是「輪船煙囪」（пароходная труба）作爲受詞，可以視爲作家意圖模擬小動物眼中世界的證據。既然已經確認這部作品是從狗的觀點來看世界，那麼，作家斟酌用字遣詞，意圖將阿強視野中的世界傳神地呈現出來，便不應是個沒有意義的巧合。透過狗的眼睛呈現出的世界景象，與讀者平常所熟悉的世界相較之下不盡相同，作家透過文字的轉譯造成的藝術效果不僅在於符合小動物生理的寫實感，也造成陌生化的效果。陌生化的效果本身或許不是終極目的，筆者認爲值得追問這種文藝形式隱含的思想內容。

布寧在《阿強的夢》中透過狗的眼睛觀看人類世界中的事物，這樣的敘事是作家馳騁想像、發揮文字造詣的場域，因爲既然作家在文學作品中不能書寫狗的語言，那麼如何以人類的語言作爲工具，描述狗的眼中的世界，便成爲作家傳述藝術想像與琢磨文字呈現的首要任務。作家除了透過

上述語法層面的操作，還想像了狗的智能程度，選擇不使用物品既有的名稱來指稱它，以文字來呈現作家想像動物眼中的人類世界，應該是什麼模樣。作家站在阿強的位置上，不稱舵輪爲舵輪（рулевое колесо），而改稱「長特角的圓輪」（колесо с рогами），正與同一段裡刻意避免直呼那些儀表的名字，而稱爲「掛著一個壁鐘樣子圓圓的東西，玻璃罩和指針都閃閃發光」（какие-то блестящие стеклом и стрелками штуки вроде круглых стенных часов. 112）的作法類似。而懷錶錶面的描述文字也經過作家經營，被描述得好像是狗看到的樣子：「十分活躍、忙個不停、邊跑邊發出聲響的閃閃發光的東西」（...что-то сияющее, необыкновенно живое, торопливое, что звонко бежало внутри часов... 113）套用什克羅夫斯基的話，布寧的文字「使舵輪成爲舵輪」、「使懷錶成爲懷錶」，[57]一切平凡的事物都因而顯得新奇。

作家或許不是單純爲了追求文字的奇巧，而以特殊的方式來指稱物品。筆者認爲，作家避免使用人類約定俗成的語彙來指稱事物，使得這些物品披上一層薄紗，從狗的觀點出發的敘事語式，雖然本質上是一種陌生化的敘事效果，但是這樣的文本現象，卻也隱喻在人類的生存世界中，不是所有事物都能如人所願地利用語言來加以描述、駕馭。從另一個角度來說，從阿強位置看出去的世界，雖然缺乏人類語言稱名道物的那種精準性，但是牠對存在的理解，有時卻比船長更接近真理。隨著這兩個分別代表不同生命觀的人物之間的對比愈趨鮮明之際，作家得以從中進行辯證，呈現出不可言說的宇宙運行道理、法則，而陌生化手法幫助實現作家的創作意旨，是一種具有意味的形式。

第二款　敘事者視野與人物視野的關係

根據簡奈特在《辭格 III》一書中的看法，敘事者與人物之間的關係可以就「敘事者是否在故事中作爲一個人物」以及「講述的故事屬於事件內部分析還是事件外在觀察」兩個範疇區分爲四種型態：

[57] 同上註。什克羅夫斯基於〈藝術即手法〉一文中寫道：「……人們稱爲藝術的東西之所以存在就是爲了要重新去體驗生活、感覺事物，爲了使石頭成爲石頭的。」

	事件的內部分析	事件的外在觀察
敘事者在故事中作爲一個人物	第一種型態： 主角陳述他自己的故事	第二種型態： 由次要人物（見證者）講述主角的故事
敘事者在故事中不作爲一個人物	第四種型態： 全知全能的作者講述或分析故事	第三種型態： 作者是一個觀察者，從外部講述故事

表：敘事焦點類型[58]

藉助於這樣的分類可以看出，「藝術哲學三部曲」的敘事者都不是作品中的人物，而這些敘事者可以自由選擇聚焦的對象與發聲的角度，所以布寧筆下的這些敘事者屬於簡奈特分類之下的第四種型態。全知全能的敘事者在三個短篇中具有敘事功能，作家運用這種手法揭示的思想內容。下文首先將說明三個短篇中的敘事者視野總是大於人物的視野，接著論證全知全能的敘事者如何利用人物的侷限視野傳達思想內容。

一、敘事者的視野大於人物視野

阿格諾索夫在《二十世紀俄羅斯文學》一書中認爲《從舊金山來的先生》中的敘事視野隨著敘事發展而逐漸擴大。他從敘事角度分析這部作品的對比內容，提出人物與作者兩個不同視角的敘事構成明顯的反差，作者的敘事「闖入線性情節的缺口，並逐漸把情節擠向畫面邊緣。」[59]也就是說，人物單調的觀點在作品中持續萎縮，相反的，充滿細節描寫的作者全知觀點卻不斷擴充。阿格諾索夫所注意到的敘事者觀點擴充與觀點對比現象，其實不待作品接近尾聲才能看得出來，筆者認爲，在作品的第一段其實就已經露出端倪。

《從舊金山來的先生》開頭描述先生一家人出遊的動機，描述文字中提到女兒的兩項特徵是已經成年（на возросте）與身體略爲孱弱（слегка

[58] 同註 55，本表引自《辭格 III》，頁 229。
[59] 同註 1，頁 178-179。

болезненной），恰對應她出遊的動機與原因：接下來的文字主動排除了關於健康的談論，提到旅途中有機會與有錢人結識。女兒設想這趟旅途結識富翁的媚俗動機，是需要讀者加以補足的敘事內容。這一個段落最末以一個短句「剛開始一切都很順利」（И всё пошло сперва прекрасно. 54）作結，這個段落雖然在此戛然而止，但是這個句子卻有「後來不順利」的言外之意來補足段末這一句欲言又止的敘述。從作品下文突如其來的、缺乏預兆的猝死情節看來，作家似乎不打算醞釀、預告死亡的到來。因此，在文首出現這樣饒富暗示意味的伏筆便值得探究原因。論文作者認爲，作家非常含蓄地拐了個彎，這句話的功能應該不在於暗示死亡，而在於作家宣示敘事者具有全知全能的統攝觀點。作家以字裡行間的隱義來營造「敘事者必定還知道些什麼，只不過他還沒有告訴我們」的印象，確認敘事者全知全能的高度，宣告了在接下來的全部內容中敘事者廣闊不受限制的視野。

《從舊金山來的先生》裡全知全能的敘事觀點在下文裡也獲得確認，在以下例子中可以看出全知全能敘事觀點的隱含意義。當故事中的主角猝死之後，關於停放屍體房間窗外的枯樹、夜晚、破碎的玻璃等週遭景物的描寫，[60]不僅是寓情於景的修辭手法而已，更展現全知全能敘事者能夠任意穿梭的視野特徵。敘事裡具有隱喻與暗示意義的空間景象以及方向描寫，[61]這些都是人物的侷限觀點看不到的內容，就算看到也不見得能理解其中隱含的意義。敘事者對於這些細節的描寫，都證實他的視野大於人物視野。

作家在《兄弟們》中也透過暗示的手法，展現全知全能敘事者的高度。這部小說中的老人力車夫與年輕人力車夫都以死亡結束。在兩個死亡情節之前的敘事中，找不到嚴格意義上的死亡預敘（prolepse），這個文本現象雖則呈現死亡的不可預料性，不過關於死亡的暗示卻表明了死亡是一種可能性。類似的現象也見於《從舊金山來的先生》裡，當故事主角在房中更衣時，他的形象是「領口太緊，掐住了喉嚨，掐得臉都發青了」（весь сизый от сдавившего ему горло, 63），當主角在下文猝死情節中彌留之際，作家將他的面容描述爲「青灰色、死氣沉沉的一張臉正逐漸僵冷」（Сизое, уже

[60] 《從舊金山來的先生》俄文文本，頁 67。
[61] 同上註。

мертвое лицо постепенно стыло... 66），詞彙「青灰」（сизый）的複現確認了前文出現同一個詞彙時的隱喻與暗示意義，而在回顧上文時也更能理解，爲什麼當主角被襯衫領子頂住喉頭時，會頻頻感到「這真可怕」（Это ужасно. 63-64）。敘事者從全知全能的宏觀高度爲作品注入「死亡不可預料」與「死亡是一種可能性」的雙重內容。此外，從這樣的文本現象也可以看出，作家運用死亡暗示多於預敘，也是基於情節張力的考量。嚴格說來，死亡情節之前需要暗示，但是不需要預敘，因爲預先表明死亡情節只會減弱猝死情節的張力。由上觀之，作家透過全知全能的敘事者來傳達創作意旨，因此敘事者視野必然比人物視野更寬廣。

作家在敘事中使用暗示的手法，等於宣示了作品中的敘事者在作品裡是全知的，作品中的敘事者彷彿受到作者的啓示，知悉作品裡其他人物所無從得知的事物。當然，前提是這個敘事者不在故事中作爲一個人物，而「藝術哲學三部曲」的情形正完全符合這項條件。上文以《從舊金山來的先生》中「青灰」一詞的暗示功能作爲例證，《兄弟們》中也有類似的例子足以說明作品中的敘事者彷彿能夠看見未來，因爲他在敘述文字中留下了暗示的痕跡，這證明了敘事者所見的事物的確大於人物視野所見。在《兄弟們》中的年輕人力車夫以拉車作爲追求財富與幸福的工具，他期望成家立業並享受愛情，然而，在未婚妻的父親故意安排一樁離奇的失蹤拆散他倆之後，他仍然繼續拉車，即便賺錢已經不再有特定的目標，而敘事者也將他形容爲：

> 他拉著車，貪婪地賺錢，簡直讓人搞不清楚他究竟愛的是什麼：是喜歡拉車，還是喜歡拉車所掙得的銅板。（Он бегал, жадно копил деньги—и нельзя было понять, во что больше он влюблён: в свою беготню или в те серебряные кружочки, что собирал за неё. 11）

對於車夫而言，「生命—拉車」是不可分割的連結，拉車隱喻人生在世的勞動、追求與一種與生命連結在一起的生活習慣，可以想見，一旦車夫放下車桿不再勞動，即是放棄生活、停止追求，也就暗示死亡。因此，當下文出現「人力車夫最後一次放下細細的橫杆」（...рикша в последний раз

бросил тонкие оглобли... 20）的時候，敘事暗示的便是死亡。這個例子中的年輕車夫死於自殺，他比《從舊金山來的先生》或者《阿強的夢》中的兩位猝死人物都更清楚自己將要死亡，即便如此，《兄弟們》中的敘事者所知的事物依然比人物更多，因爲敘事者仍然採取較高的角度敘述人物即將自殺，當作品中還沒有明確交代車夫購買毒蛇的目的時，敘事者已經以含蓄的方式暗示人物打算尋短，作家透過敘事者之口，以一個問句「他為什麼還要拉那部人力車呢？」（Зачем он захватил с собой колясочку? 20）揭示人物即將赴死——敘事者知道赴死是用不著拉車的，但是人物卻終究依著自己的習慣抬起車杆。在描述到「他的生命太早被套進人力車的車杆，但是被套在裡面的時間並不久」（...тонкие оглобли, в которые рано, но ненадолго впрягла его жизнь... 20）的時候，車夫雖然還沒有死，但是敘事者彷彿已經見到車夫的死亡，並已經對他的一生作出評斷。由此觀之，敘事者透過語句的經營，暗示人物的死亡，其實正說明敘事者擁有全知的視野。

作品中的全知敘事者總是能夠提點出作品主題，故事中看似平凡無奇的細節，都由於他的視野而顯得饒富意義。故事中的人物行動可能極其自然合乎常理，因而連人物自己都不明白這樣行爲的意義，但是在文學作品中，經過設計安排的細節卻突顯作家創作的意旨。在《兄弟們》中，作家便透過敘事者的全知視野，經營人物看似平凡的行動的隱喻意義。在小說後半段的最後一段裡，敘事文字重複了關於英國人行動的描述：前文出現「英國人在一扇門與另一扇門之間來回踱步」（Англичанин...<u>ходил от двери к двери</u>... 25）的句子，下文則出現「英國人又開始在門與門之間踱步……思索著什麼，繼續來回踱步」（...и <u>опять</u> <u>пошёл от двери к двери</u>... Англичанин, <u>что-то думая</u>, <u>продолжал ходить</u>. 27）作家在這裡從自己視野的高度將人物在船艙裡一邊思索、一邊來回踱步這種合乎情理甚至平凡無奇的行動交待出來，敘事中使用類似的詞句也看似無心，然而文字複現的藝術效果卻造成某種期待心理——由於踱步行爲的重複出現，不免讓人預期人物在這次的踱步之後，也能像前一次踱步之後那樣，侃侃道出自己對於人類生存、自然與文明等問題的思索。而文末的敘事文字多次重複前文已經出現過的「聲響」（шум）、「海浪」（волн）、「輪船」（пароход）、「深淵」（бездна），不難看出敘事者有意藉由情境的營造將前文的情節延續下

來，加強期待的心理。然而，讀者閱讀作品的尾聲，以爲英國人踱步、思索之後會發表某些議論，敘事卻戛然而止，讓讀者感到「故事人物的思考尚未結束，仍值得繼續思索這個問題」的印象。敘事者在文末選擇將敘事所造成的期待落空，是破除了關於這個問題的思索界限，將思想內容推向文本之外，這種藉由全知敘事者視野進行的敘事，不僅超越人物視野的理解力，更賦予藝術形式豐富的思想內容。

「藝術哲學三部曲」中的敘事者彷彿是作家的傳聲筒，作家藉由他的聲音述說故事。作家雖然不透過故事人物來說故事，但是這些人物也具有發聲的能力。作家採取的敘事策略是以全知的、故事情境之外的無名敘事者統馭一切，而人物從侷限視角所發出的聲音，總是扮演輔助呈現主題思想的角色。當敘事者提到從舊金山來的先生計畫前往「溫暖、多陽光、風俗淳厚、葡萄酒也比較可口」（...там и теплей, и солнечней, и лимоны цветут, и нравы честнее, и вино натуральней. 59）的卡布里島時，這段敘事者話語其實是轉述「從舊金山來的先生」的想法。故事主角打算前往一個更好的地方，但是卻無從得知在那裡等著他的卻也有死亡。全知的敘事者暫時不明說早已註定的未來，反而藉由轉述受到侷限的人物視野所理解的事物來加強其間的落差，突顯作品關於生死問題的重要觀點——死亡的到來是不能用邏輯推斷的，既不能預測也不能逃避。布寧的文字藝術特點之一也在於此，他利用人物限制視角的敘事傳達這樣的內容，而不是直接用哲學家的口吻陳述死亡的性質。

二、敘事者貶抑人物觀點的敘事效果

《兄弟們》中的英國人從他自己的視點闡述思想，其實是作家藉剖析人物內心之便，傳達他自己的想法。這篇小說的第二部分儼然是英國人的自白，他傾吐自己關於人類生存與文明的思索內容，內容的密度與深度讓人印象深刻。然而，作家在「藝術哲學三部曲」中不見得總是透過人物來傳述思想內容，筆者認爲，藉由人物之口來傳述思想並非三個短篇的共同特徵。

阿格諾索夫認爲《從舊金山來的先生》中的敘事者觀點逐漸壓過人物

觀點，在作品尾聲終成敘事的主導力量，這是作家透過敘事者觀點壓過人物觀點的方式展現自己的思想。筆者認爲，「藝術哲學三部曲」的敘事者視野總是大於人物視野，這個敘事型態的特徵不僅表現爲「敘事者壓過人物」而已，更可以描述爲「敘事者貶抑人物」，這樣的手法在敘事中具有特定功能。上文已經交代全知敘事者能夠看到人物所看不見的事物，帶出作品思想主題，深拓作品意蘊，然而，受到全知敘事者觀點宰制的人物侷限觀點有時卻更引起同情。論文作者認爲，作家在作品中試圖以人物侷限觀點所認知的事物說服讀者，而後再以敘事者宏觀視野所見的真實加以推翻，這種藉由貶抑人物來提升思想投射高度的敘事策略值得探討。

《從舊金山來的先生》的敘事者首先著眼於故事主角週遭的事物，交代完畢這個人物的來歷與計畫之後，然後再貶低從人物視野出發的世界，指出在這個人物侷限觀點之外還有另一些更高的思想。「**他沒有時間去感受，去思索**」（...не оставлявшем времени для чувств и размышлений. 63）暗示敘事者的視野大於人物的視野，欲言又止地預留了闡釋文意的空間。全知的敘事者從人物位置出發，讓讀者得知人物內心的想法，這個想法反映人們看待死亡的一般態度，然後，再透過人物的死亡來說明這樣的看法是不對的，或至少是不足的。敘事者把讀者引到人物的那個位置上，接著再揭示較接近事實的事物樣貌，達到加強主題思想的效果。

《阿強的夢》也選擇類似的敘事手法，達到強化主題思想的目的。作家藉由鬆動讀者對於故事人物觀點的認同感，深拓小說中所謂「道」（Tao）的意蘊：阿強挨了一巴掌就倏地認爲世上只有一個負面的真理，[62]牠的善變讓人不禁對牠先前的信念感到懷疑；而船長在海上曾信誓旦旦地說生活是多麼地美好，他在上岸之後卻矢口否認這樣的看法，這也讓人質疑船長信念的可信度。作品中的兩個人物分別爲作家首先提出的一組真理背書，其一是「生活是美好的」，其二是「生活是卑劣的」。「生活是美好的」這個論調由於船長這個人物而顯得膚淺，「生活是卑劣的」這個觀點則由於阿強的觀點而變得淺薄不足信。作家採取一種對比的策略，在前文以較大篇幅去醞釀阿強的兩個真理，他建立這樣認知卻以破除它爲目的，讀者於焉認

[62] 《阿強的夢》俄文文本，頁 112。

識到，人生道理並不簡單，因而達到深拓思想的目的。作家彷彿鼓勵讀者建構自己對於真理的理解，而不是跟著作品的文字依樣畫葫蘆。作家在下文緊接者提出「道」作爲更高統御真理的概念，[63]正如同鼓勵讀者在兩個人物的觀點之外，發展自己對於生命價值與意義的見解。

筆者認爲，透過全知敘事者觀點來貶抑人物限制觀點，是一種借力使力的敘事策略，先前呈現的人物侷限觀點愈能引起同情，當全知敘事者加以推翻時，便愈能造成戲劇張力。因爲當我們被敘事者導引到人物的位置上來理解世事，而人物卻被敘事者貶低的時候，我們會期盼抽離那個人物位置，對那個推翻我們先前深信不疑事物的更高層次道理，產生更濃厚的興趣。

從敘事觀點的角度出發，可以發現作品中的敘事者視野總是大於人物視野，讓敘事者貶抑人物觀點可以達到深拓作品意蘊的效果，但是前提是讀者必須先將自己放在人物的位置上，而後人物觀點遭到貶抑時才能發生作用。筆者發現，作家也透過另一種文學手法營造獨特的審美效果，那就是在貶抑人物觀點之餘，並不貶抑那個人物本身的形象，讓我們在那個人物的位置上體驗他所經歷的事件，利用讀者的同理心來實踐審美經驗，而不是從全知敘事者的高度認識人生的道理。

《從舊金山來的先生》中的主角不是一個英雄，也不是一個壞蛋，他是一個不好不壞的普通人。他辛勤一生拼命掙錢，最後打算環遊世界作爲自己的犒賞，這樣的想法能夠輕易地引起我們的同理心，並不自覺地將自己投射在這個人物的位置上來理解他。套用亞里斯多德悲劇論的說法，「一個不好也不壞的一般人遭遇了災難」，作家呈現這樣的人物形象，無非是要讓我們在這場災難當中——無從預測、無法避免的死亡——對故事人物產生憐憫，得到心靈淨化（catharsis, purification）的效果。從舊金山來的先生抵達卡布里島後，他「一想到所有這些貪得無饜、全身散發大蒜味的傢伙，就感到厭惡和憤恨」（...уже с тоской и злобой думал обо всех этих жадных, воняющих чесноком людишках... 60），故事主角的心情實屬人之

[63] 同上註，頁 113。

常情，他雖然由於旅途勞頓而難以打從心底喜歡這些蜂擁而上的當地人，但是卻也不至於失態，維繫了故事主角「不好不壞的一般人」形象。在作家的經營之下，這位遊客沒有對這些當地人投以怨懟、憤怒，不讓讀者認爲「從舊金山來的先生」是在踐踏無辜的人，其目的在於讓下文中的人物猝死可以在我們身上引起較好的共鳴。如果讀者在心理上與這個人物保持距離，不願把自己投射到這個人物的位置上，因此人物的死亡自然就不易讓讀者產生同理心，而減弱了情節張力。布寧在這個細膩的邊界上遊走，拿捏分寸，斟酌字句，看來隱含作者經營敘事效果的用心。

由上可知，作品中的全知敘事者，總是先把自己放在人物限制觀點的位置上，營造一個具有說服力的人物形象，而後斟酌運用「貶抑／不貶抑」的方式來達到不同層面的敘事效果。貶抑人物觀點能夠突顯作品思想的深度，不貶抑人物本身的形象則能引起特殊的共鳴與情感。布寧在《從舊金山來的先生》中使用這兩個看似相悖的手法，讓我們從敘事者的高度看到一層更勝一層的道理，卻又讓我們融入人物侷限視野的位置，讓我們以人類固有的同理心來理解人類的宿命。

第二項　時間與節奏

第一款　角度與速度

上文從敘事中「誰看？」的問題來討論「敘事觀點」的功能，「誰說？」則是另一個問題，根據簡奈特的術語，這是「敘事角度」的問題。敘事角度與話語發聲者的關係密切，筆者認爲，考察作家選擇讓敘事者或是人物來發聲，將可以幫助瞭解作品的審美特徵與思想內蘊。

當《從舊金山來的先生》中的主角嚥氣之後，作家在接下來的三個段落中，巧妙地藉由直接話語與間接話語兩種形式之間的消長，逐步加快敘事速度，藉由敘事節奏的加速來映襯故事情境，加強故事的感染力。

在「老闆走進來……」（Вошёл хозяин... 66）一段（下表中以「嚥氣+1」表示，意爲「故事主角嚥氣之後的第一個段落」）當中，除了經常出

現的描述性文字（不具推動情節的功能）或敘事性文字（具有推動情節的功能）以外，作家也在段落中交織人物直接話語（以破折號或是雙箭號引用的人物話語）與間接話語（以 что 引導的附屬子句帶出的人物話語），將敘事者代替人物發聲的間接引語穿插安排在一些人物直接引語之間：

「嚥氣＋1」段落中的四個句子	敘事角度屬性描述
老闆走進來。 （Вошёл хозяин.）	描述人物動作的敘事者話語，具有推動情節的功能
醫生悄悄地對他說：「已經死了。」 （«Già é morto», —сказал ему шёпотом доктор.）	敘事者直接引用人物話語，屬於人物直接話語
老闆無動於衷地聳聳肩。 （Хозяин с бесстрастным лицом пожал плечами.）	描繪人物形象細節，不含空間位移描述的敘事者話語
太太雙頰上緩緩地淌著淚水，走到老闆面前，怯生生地說，現在應該把死者搬到他的房間裡。 （Миссис, у которой тихо катились по щёкам слезы, подошла к нему и робко <u>сказала, что</u> теперь надо перенести покойного в его комнату.）	前半段是敘事者話語；後半段是敘事者轉述人物話語的人物間接話語

筆者主張，敘事者直接引用人物話語的敘事效果是減緩敘事速度，因爲不論在閱讀時的視覺或是朗誦時的聽覺上，人物直接話語都構成段落中停頓，突顯句段與句段之間的區隔。而布寧很可能有意識地應用這樣的敘事策略，將周圍人物在主角死後的談話速度以較快的速度呈現出來，造成閱讀時的壓迫感，與故事人物們的爭執構成巧妙的對應。在接下來的兩個段落（下表中以「嚥氣+2」與「嚥氣+3」表示）中可以發現透過敘事者轉述的人物間接話語在敘事中的比例逐漸提高，乃至到了接近這段情節的尾聲段落（Мисс...引導的段落，表格中以「嚥氣+3」表示）（66-67）時，人物話語完全不以直接話語的形式呈現，而是透過敘事者轉述的形式呈現，再加上較多的文字份量，敘事速度的增快造成與情節內容相稱的壓迫感。

「嚥氣＋2」段落中的兩個句子	敘事角度屬性描述
「噢，不行，夫人。」老闆急忙阻止，雖然還是很有禮貌，但是已經一掃殷勤好客的態度，而且不再講英語，卻講起法語來了。他現在對從舊金山來的客人將付給收納處的那一小筆錢根本不放在眼裡。 （— О нет, мадам, —поспешно, корректно, но уже без всякой любезности и не по-английски, а по-французски <u>возразил</u> хозяин, которому совсем не интересны были те пустяки, <u>что</u> могли оставить теперь в его кассе приехавшие из Сан-Франциско.）	敘事者直接引出人物話語，屬於人物直接話語的形式。敘事者接著轉引人物接下來說的話，屬於間接話語的形式。
「我們無能為力，夫人。」他說著，並解釋道，他非常珍視那間套房，如果他答應她的要求，那麼整個卡布里都會知道這件事，遊客們便會嫌棄這間套房。 （— Это совершенно невозможно, мадам, — сказал он и <u>прибавил</u> в пояснение, <u>что</u> он очень ценит эти апартаменты, <u>что</u> если бы он исполнил её желание, то всему Капри стало бы известно об этом и туристы начали бы избегать их.）	與前一個句子類似，首先出現人物直接話語的形式，接著出現間接話語的形式，而且出現兩次。可以發現，人物間接話語形式的敘事文字有逐漸增多的趨勢。

「嚥氣＋3」段落中的八個句子	敘事角度屬性描述
那位小姐一直驚訝地望著老闆，現在聽他這麼說，便坐在椅子上，用一條手帕捂著嘴失聲痛哭起來。太太的眼淚立刻乾了，滿臉怒氣。她提高嗓門，用她國家的語言吩咐非這麼做不可，她現在還不能相信，對他們一家人的尊敬怎麼會消失得無影無蹤。	這三個句子都是敘事者的描述性話語。

（Мисс, всё время странно смотревшая на него, села на стул и, зажав рот платком, зарыдала. У миссис слезы сразу высокли, лицо вспыхнуло. Она подняла тон, стала требовать, говоря на своём языке и всё ещё не веря, что уважение к ним окончательно потеряно.）	
老闆以一種客氣的、有分寸的口吻打斷她的話，說如果夫人不喜歡旅店的規定，他絕對不敢強留她。他態度強硬地告訴她，必須在天一亮就運走屍體，他已經通知警方，警方會立刻派人來辦裡必要的手續…… （Хозяин с вежливым достоинством осадил её: если мадам не нравятся порядки отеля, он не смеет её задерживать; и твёрдо заявил, что тело должно быть вывезено сегодня же на рассвете, что полиции уже дано знать, что представитель её сейчас явится и исполнит необходимые формальности...）	作家以一個較長的句子，藉由敘事者之口轉引人物的話語。以人物間接話語的形式帶出旅館老闆的話語內容，句中容納的資訊份量與人物間接話語的形式造成急促與壓迫感。
夫人問，在卡布里島能不能買到一口現成的棺材呢？即使木料不是最好的也可以。 （Можно ли достать на Капри хотя бы простой готовый гроб, спрашивает мадам?）	人物間接話語形式的變體。
非常抱歉，半個也沒有；至於訂做，時間來不及。只好另想他法…… （К сожалению, нет, ни в каком случае, а сделать никто не успеет. Придётся поступить как-нибудь иначе...）	不完整的人物間接話語形式。
譬如說，他訂購的英國蘇打水是裝在長型大木箱裡運來的……不妨把木箱裡的隔板敲掉……	不完整的人物間接話語形式以及敘事者自己的聲音融合在一起。

（Содовую английскую воду, например, <u>он</u> получает в больших и длинных ящиках… перегородки из такого ящика можно вынуть…）	

「嚥氣+3」段落的最後四個句子雖然在形式上都不含 что 所引導的子句，但是仍然可以歸類爲人物間接話語形式。在 Можно ли…這個句子中的人物話語沒有雙箭號或破折號，可以描述爲間接話語的形式的變體，因爲它只殘留直接話語的一個標點符號形式——問號——不足以將之視爲人物直接話語，而且這個句子在閱讀中，無法造成人物直接話語形式應有的停頓效果。從形式與功能兩個方面看來，這個形式曖昧的句子應當歸類爲敘事者引用人物話語的間接話語較爲恰當。在接下來的三個句子裡，敘事者甚至省略了人物間接話語應有的人物作爲主語的形式，彷彿是敘事者直接代替人物說他的台詞，這種不完整的人物間接話語形式，是作家刻意省略人物間接話語形式所需的標點符號，避開人物作爲主語的構句方式，盡可能地將人物所說的內容以最簡潔的方式交代完畢。

間接話語在本質上是人物觀點與敘事者語態的結合，是敘事者用自己的聲音轉述人物從自己觀點所說的話語。在以上引文的最後一句中，敘事者終於又提到「он」，暴露了自己的身分，表明了人物間接話語的敘事特徵。

綜觀以上引自《從舊金山來的先生》的三個段落，不難發現，人物間接話語不斷擴張自己的版圖，逐漸將人物直接話語擠出文本之外。作品中的人物間接話語，最終發展出不完整的人物間接話語形式，使得敘事步調越來越快，由此可以看出，布寧透過敘事角度的變換與消長，製造出與劇情符合的壓迫感與急促感。

一般咸認爲，布寧輕情節而重描寫，他不依賴故事來投射思想內容，而是依賴細節描寫所建構的世界投射思想內容。[64]敘事時間與節奏雖不屬

[64] 布寧創作中不具情節意義的、豐富的細節描寫引起許多研究者的注意。其中一個例子是俄國學者絲莉維茨卡娅在〈布寧的美學基礎〉一文中提出的看法：布寧藉由描繪

於細節描寫，但是這些作品的細部操作，也是布寧賴以呈現創作主旨的手法。透過比較作品中的不同敘事速度，可以得知其中的隱含意義。

在《兄弟們》裡，敘事的速度先快後慢：前半段關於人力車夫的故事從老人力車夫講起，並述及年輕人力車夫的故事，故事橫跨的時間幅度較大，敘事速度也相對較快；後半段關於英國人的故事篇幅稍短，但是故事時間跨度也明顯較小，只敘述一個傍晚發生的故事，相較之下，敘事速度明顯慢了許多。這個敘事速度的時間差突顯英國人抒發感受的內容，這段步調比較緩慢的敘事由於情節的進展趨緩，因而缺乏情節的內容便特別容易引起注意，這是作者藉由英國人之口，道出自己對於人類文明以及在世存在的看法的巧妙安排。在作品中關於英國人的敘事速度趨緩，情節內容也較爲簡化，這兩項敘事特徵都有利於作家有效地傳達思想內容。

《阿強的夢》的敘事速度大致可以描述爲「今慢昔快」以及「阿強慢，船長快」兩個特徵。當敘事述及過去時，故事的時間跨度較大，述及當下，時間則特別緩慢，這使得關於當下生活情況的描述顯得特別沉重，相對於過去在海上的生活，上岸之後的生活顯的呆板無聊。而敘事速度的另一個特點是關於阿強的敘事較爲緩慢，當敘事聚焦在阿強身上時，敘事的內容經常較爲豐富，關於生命意義的思辨內容也較豐富；船長的觀點則多半以蜻蜓點水的方式出現，作爲激發阿強思考生存問題的起點。從作品中的敘事速度變化可以看出，作家仍然透過不同的敘事速度來進行對比，他經常透過緩慢的敘事部分來陳述自己的觀點,而位於這個敘事位置的人物在《兄弟們》裡是英國人，在《阿強的夢》裡則是阿強。

由以上所舉的例證可以推論，作家在經營敘事速度的時候，似乎曾經琢磨如何恰當使用敘事速度來幫助表達創作主旨。

至於《從舊金山來的先生》，作品裡人物語式的敘事較缺乏明顯的速度對比，敘事者雖然聚焦於人物身上，但是比起《兄弟們》以及《阿強的

組成這個大自然的諸多細節，體現整個自然的絕對的真理。詳參 *Иван Бунин—pro et contra: личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и иследователей: антология*. C.472.

夢》裡不同人物之間的明顯敘事速度落差，《從舊金山來的先生》裡的敘事速度全掌控在敘事者一個人手中。這部作品中的敘事者使用不同的敘事速度講述不同的人事物，因此，敘事速度的快慢繫於全知全能的敘事者一人身上。在故事主角猝死的那一段文字裡可以發現，敘事者交替使用內部視角與外部視角，造成敘事速度落差，此舉有助於表達作品的一項重要內容，也就是死亡的突如其來：

> 他快速地瀏覽幾篇報導的標題，讀了幾行關於那永遠打不完的巴爾幹戰爭的新聞，以平常習慣的姿勢把報紙翻面。突然間，一行行的文字在他眼前迸發出玻璃般的閃光，他的脖子僵硬，雙眼突出，夾鼻眼鏡從鼻樑上掉了下來……（Он быстро пробежал заглавия некоторых статей, прочел несколько строк о никогда не прекращающейся балканской войне, привычным жестом пепевернул газету, —как вдруг строчки вспыхнули перед ним стеклянным блеском, шея его напружилась, глаза выпучились, пенсне слетело с носа... 64）

這段以人物外部視角爲主的敘事者敘事，可以副詞詞組「突然間」（как вдруг）分爲前後兩段，在「突然間」之後的「一行行的文字在他眼前迸發出玻璃般的閃光」這段文字雖然也是敘事者語態的敘事，然而，這段文字其實模仿人物位置所見的景象，它是這段外部視角爲主的敘事裡的一個例外，它屬於人物內部視角的敘事。這個句子在「突然間」之前的部分敘述故事主角翻閱報紙，在與後半段篇幅相當的條件下，由於它敘述的內容較複雜，因此故事速度相對較快；在「突然間」之後則描寫主角猝死的那一瞬間，前後兩段文字的篇幅相當，然而後半段卻只描寫猝死倒地的剎那，因此後半段彷彿被慢動作處理，敘事速度相對較慢。由此可以看出作家意欲透過敘事速度的落差，加強敘事後半段猝死所造成的衝擊，強調死亡出其不意地降臨。後半段出現從人物內部視角出發的子句，這讓關於故事主角猝死瞬間的敘事愈形豐富，更拖慢了後半句的敘事速度。在這個句子中，作家透過經營敘事速度，成功地吸引讀者注意後半段的猝死。

敘事速度是作家藉以強調作品主旨與思想重點的工具。由於《從舊金山來的先生》的創作意旨之一在於藉由主角的猝死傳達思想內涵，因此，在上文舉引死亡情節點的敘事，便有放慢猝死情節描寫速度的跡象。除了在主角死亡的情節點上有這樣的現象，通篇看來，在故事主角一家人抵達卡布里島之前的敘事速度，也與抵達卡布里島之後的敘事速度不同。故事一開頭以很快的速度交代主角先生一家人從拿坡里上船，到達卡布里島的過程。[65]這段文字的故事時間較長，敘事時間（以篇幅論）卻較短，所以敘事節奏很快，故事明顯向前推展；而作家利用較多的篇幅描述主角一家人抵達卡布里島之後的故事。總的看來，作品開頭的敘事速度明顯較後面來得快，試圖將情節儘快推向主角死亡，而在死亡的情節點卻又放慢速度，突顯猝死的那一瞬間，這些文本現象都足以說明，作家經營敘事速度與突顯作品主旨的目的有關。

第二款　重複與韻律

布寧以寫詩起家，他的散文創作具有詩歌的氣韻，文字的聲響效果有時頗具深義。[66]筆者在前文第二章第一節第二項〈語音與情境聲響的重複〉已經論述作家經營聲響效果的企圖，並從形式與內容的角度切入，探討聲響重複是一種具有審美功能的形式，同時具有象徵意義。在這裡將從敘事學的角度，更進一步分析作品中的文字重複與聲響效果，探討重複手法在「三部曲」中的節奏與功能，並說明作家配合敘事情調使用疊字辭格，營造特殊的韻律之美，這些修辭手段有時具有突顯主題思想的功能。

---

[65] 《從舊金山來的先生》俄文文本，頁 59-60。

[66] 參阿格諾索夫主編《20 世紀俄羅斯文學》一書中的〈布寧〉專章（同註 1），頁 187-188。本書作者認爲布寧散文中使用聲音接近的詞彙不是巧合，而是經過精心安排的結果。布寧早期以寫詩起家，對於語言音響效果有一定程度的駕馭技巧，不難猜測這類語音聲響效果出自作家的刻意安排。一般說來，詩歌語音聲響的功用在於強化整體感受、暗示情感內容，有時甚至能將詞彙聲音與詞彙本身的意義兩者藉由聯想而連結起來。布寧在〈我如何寫作〉一文中坦承自己在提筆之前，必須先「找到聲音」，而這個「聲音」所指的既是一種感受，也是語言文字的聲響效果（同註 38）。其他相關論述還有米亥洛夫的《布寧的生活：此生只爲文學》一書中〈散文的音樂〉（Музыка прозы）一章，詳參原書（同註 14），頁 89、102、484。此外，馬里采夫也於《伊凡・布寧》一書（同註 29）述及：「布寧經常說他看不出詩歌與散文之間有什麼差別……它們都應該具備音樂性（музыкальность）與節奏性（ритмичность）……」，頁 98。

一、聲響重複的韻律形式

「藝術哲學三部曲」中許多聲韻重複的例子不具有明確的隱喻意義，但是可以確定這些文本現象至少都具有審美功能，譬如《兄弟們》:「...и по гладким, и по кольгатым...」[67]（9）、「...в пурпур, пепел...」[68]（9）同時有子音〔p〕重疊與母音〔u〕的疊韻、「...у костра под котелком...」[69]（9）則出現清子音的密集重複。而「...мрачно, могуче и величаво...」[70]（15）這段文字出現子音〔m〕、〔tʃ〕的密集重複；在「...реки Келани, узкой, густой и глубокой...」[71]（17）這段文字則藉由子音〔s(z)〕、〔k(g)〕與母音〔u〕的重複，以及俄語要求單詞尾綴性數格一致的語法規範造成聲響韻律。《從舊金山來的先生》裡的「...то и дело вскипавшие и высоко взвивавшиеся...」[72]（55-56）這個句子、「...по-птичьему засвистала и закувыркалась через голову орава мальчишек.」[73]（61）以及「...обнажённой...наряжённая...」[74]（65），都是以類似的手法造成散文入韻的效果。有時聲響的效果不僅考慮語音的重複，也考慮重讀音節的位置，使重複的音節之間彼此更貼近，譬如在「...многоярусный, многотрубный...」[75]（70）這個例子裡，不僅有相同的前綴、相同的尾綴，兩個詞語的重讀音節都落在〔ʀu〕的位置。作家企圖透過這些音節聲響重複來追求詩歌般的韻律美。

除了音節重複與製造韻腳之外，他還巧妙地在某些段落中運用子音與母音的類疊與重複，營造作品朗讀出來時的韻律感。在「...и потом стекавшая по их толстым стеклам мутными потоками.」[76]（СЧ 110）的例子中，〔st'ik〕與〔to〕讀音明顯重複，但是它們出現的位置都並不是同根字，在不同詞根字裡密集地出現相近的讀音，可以看出是經過安排的聲響效果。而在某些例子中，經營聲響重複的痕跡頗為明顯，譬如「сингалезские

---

[67] 意為「（順著）光滑的、環狀的（樹幹爬行）」。
[68] 意為「墜入紫色、烟色（……雲海之中的太陽）」。
[69] 意為「在架著一口鍋子的篝火旁」。
[70] 意為「（汽笛）陰沉、宏亮、莊嚴地（鳴響）」。
[71] 意為「河面狹窄、河床很深、水質濃稠的克蘭尼河」。
[72] 意為「不時沸騰咆哮、高高甩起（……的巨浪）」。
[73] 意為「一群孩子像鳥叫似地吹口哨、翻跟斗」。
[74] 意為「裸露的……盛裝的……」。
[75] 意為「有許許多多的船艙、有許許多多的煙囪」。
[76] 意為「然後，（水流）便濁濁地從厚厚的舷窗玻璃上流下來」。

／сигароподобные」[77]（Б 7）這兩個形容小舟的修飾語語義懸殊，卻由於聲響接近而被連用在一起。而《兄弟們》:「...и ужаснулся священным ужасом.」[78]（26）以及《從舊金山來的先生》:「...за бутылкой вина, за бокалами и бокальчиками тончайшего стекла, за кудрявым букетом гиацинтом.」[79]（55）兩個例子都是押頭韻，後者並配合排比與類疊的方式將經常重複於字首的〔b〕強調襯托出來。

此外，作家並不避諱使用同形異義字來構成字面與聲響重複，[80]或是藉重俄語同根字詞根重複之便，有意無意之間造成回環反覆的聲響效果：「...когда входят, уходят и снова приходят...」[81]（СЧ 119）這種難以避免的詞根重複在其他文學作品中並不罕見，然而，原本只是用來描述人物頻繁進出的詞語，在此也造成富有韻律的聲響效果。從詩歌理論關於押韻的定義來判別以上三個以「-ходят」(走）作結的單詞，已經符合「豐富韻」（rimes riches）[82]的要求，它包含多個元音與輔音。而有些情況則顯現作家兼顧聲響效果與字面的變化性。「...прошло...протекло...」[83]（СЧ 107）

從作品中出現聲音外殼相近的語彙連用可以看出，作家經營聲響效果的手段已經突破詩律的限制，而成爲一種自由而獨特的有韻散文手法。譬如在「Мол весь дымится густым серым дымом.」[84]（СЧ 107）這一個句子當中，就揉合不同的聲響單元，在句子中達到高度的聲律協調。作家運用「煙」、「水汽」(дым）的同根字變化出一組頭韻「дымится」(冒出煙霧）以及「дымом」(水汽)，而由於「дым」的語音（〔dym〕）與「тым」的聲

[77] 意爲「僧迦羅人的／狀似雪茄的」。
[78] 意爲「爲神聖的恐懼感到不寒而慄」。
[79] 意爲「(面前擺著)一瓶葡萄酒、精緻的高腳杯與稍矮的高腳杯，一束繁茂的風信子。」
[80] 《兄弟們》俄文文本，頁 23。
[81] 意爲「進進出出、來回奔走」。
[82] 根據樂如思（Larousse）出版社《文法學》在〈詩律學〉(« la versification »）一文中的描述，可以依據入韻音節的複雜程度，將韻腳區分爲三類：一、簡單韻（rimes pauvres）是由單一母音音節構成的韻腳；二、充足韻（rimes suffisantes）是由一個子音與一個母音共兩個音節所構成；三、豐富韻（rimes riches）則由三個音節組成，可以是一個子音音節被兩個母音音節一前一後夾在中間，也可以是一個母音音節被兩個子音音節夾在中間。詳參« La versification » in *Grammaire*, Paris : Larousse, 1995. P.161.
[83] 意爲「時間流逝、時光荏苒」。
[84] 意爲「防波堤整個冒著濃重的灰色水氣」。

韻（〔tym〕）相近，因此非同根字「густым」（濃重的）也成爲〔dym/tym〕聲響的一個元素。最後，「густым」這個帶有單數第五格尾綴「-ым」的形容詞也融入頻繁出現〔ym〕的語音環境裡，整個句子的聲響效果相當引人注意。除了聲韻相近之外，一系列詞彙裡不斷重複「-ым」的拼寫組合，這種規律也造成閱讀時的美感經驗。

如果文字描述的形象以及情節內容可以展現一位作家的觀察力與想像力，那麼，布寧這位作家較爲特殊的是，他在作品內容之外還追求文字本身的形式美。透過以上的分析，我們不難發現「藝術哲學三部曲」的形式之美也具有如同詩歌般的韻律效果。

二、疊字辭格的韻律功能

由上可知，敘事韻律也與重複手法有關，語言元素在篇章中的重複都可以造成特定的敘事韻律與情態。類疊與疊字等常見的修辭手法也具有改變敘事速度的功能，造成特殊的審美效果。

布寧在作品中配合敘事情調使用疊字辭格，這種修辭手法能夠營造特殊的敘事節奏與韻律，並幫助突顯主題思想：

> 所有在場的人都親眼看到一種蒼白的顏色在死者的臉上，慢慢地、慢慢地擴散開來，於是那張臉的輪廓變得優雅、分明了……（И медленно, медленно, на глазах у всех, потекла бледность по лицу умерщшего, и черты его стали утончаться, светлеть… 66）

這段文字流露一股寧靜、緩慢的氣氛。在布寧筆下，「從舊金山來的先生」的死彷彿並不可怕，因爲在死亡的時刻看起來雖然哀傷，但是並不暴烈，而對於周遭的人反而造成比較大的衝擊。這段文字重複兩次副詞「慢慢地」（медленно）來拉長時間，故事中的死者從垂死到真正死亡的過程被放大，強調這個過程在時間流中所佔據的份量。這樣的敘事文字彷彿突破故事中圍繞著死者的人們所經歷的外在現實，透過營造敘事中的緩慢情調，來反映死者漸漸失去生命機能的切身感受。

「藝術哲學三部曲」中藉由疊字辭格營造舒緩韻律的例子還有：《從舊金山來的先生》：「深深地、深深地」（...глубоко, глубоко... 71）；《阿強的夢》：「越來越寬闊、越來越寬闊」（...и всё больше, больше... 109）、「搖呀搖、搖呀搖」（...качало, качало... 110）、「搖來晃去、搖來晃去」（...и он качался, качался... 117）、「夠了，夠了」（...довольно, довольно... 118）、「越沉越深、越沉越深」（...всё глубже и глубже... 119）。這類詞語重複與本論文第二章第一節第二項〈語音與情境聲響的重複〉所談論的重複相較之下，前文探討的是詞語重複的聲響與象徵層面，這裡描述的詞語重複，則是從敘事節奏與韻律的角度，理解疊字修辭的敘事效果。

詞語重複不盡然是爲了營造舒緩的情調或是強調語義。某些詞語重複所呈現的是某種規律情態，具有加強主題思想或者傳達特定情調的功能。譬如《阿強的夢》重複三次「после」（後來），並使用「опять」（再次）一字，[85]便與日復一日海上生活的規律性相呼應，而「阿強變老了，阿強貪杯了」（Чанг стар, Чанг пьянец. 107）則藉由重複故事主角名字，造成某種類似民間故事的特殊情調，讓故事主角阿強在作品開頭便躍然紙上，這未嘗不是營造散文韻律的首語重複（анафора）修辭手法。

然而《阿強的夢》關於自然景物描寫頻頻出現大海、太陽與風，卻不在於強調這些事物本身，而在於加強自然景物在整段敘事中的分量：「極目眺望遠方的大海、晚霞……太陽……水平線……太陽……大海……風……晚霞的火焰……風」（...смотрел далеко за море, на закат..., на...солнце... водяные горбы...солнце...море...ветер...пламя заката...от ветра... 116）這種單詞的重複已經造成敘事的韻律效果。

重複手法造成敘事韻律與情態，但是重複元素的外觀不一定要完全一致，作家既要追求重複的美感，同時又得避免重複的乏味，所以會出現近義代換，這也屬於廣義的重複手法。近義代換造成的不是聲響的重複，也不是視覺的重複，而是透過近似語義概念在文中回環反覆、層遞漸強所造成的審美效果。近義代換有時與類疊修辭的形式相當接近，譬如

[85] 《阿強的夢》俄文文本，頁 115-116。

「прошло...протекло...」[86]（時光飛逝、時光荏苒），而頂真修辭也是一種廣義的類疊，有時具有營造散文內在韻律的功能。

第三款　句構與情態

有些作家慣用長句寫作，筆者認爲布寧屬於這類作家，而作家早期的代表作品「藝術哲學三部曲」裡經常出現的長句形式是值得研究的對象。

按常理說來，在寫作時頻繁使用較長的句式可能造成讀者閱讀時的困擾，然而，布寧的長句是經過縝密構思的，它們在作品中非但不顯得多餘，尚具有特殊的審美與敘事功能。在作品裡一些較長的句子中，可以發現作家透過詞語重複造成聲響節拍，消除文字可能造成的沉滯感受，譬如《兄弟們》中出現「...всё махались и махались...」（不停地拉呀拉）以及「...и всё веяла, веяла」（涼風不停地吹呀吹）（19）這種類似迴旋曲（rondeau）的手法來與所在位置長達十一行篇幅的句子相輝映。在大型句構中重複特定的詞語似乎會加重句子的負擔，然而，筆者認爲這類長句卻由於詞語重複而顯得節拍分明，有些例子中的動詞重複也達到強調句子語法中心的目的；這種形式兼顧敘事的明晰性與文字的韻律之美，非但沒有使得布寧慣用的大型句構更顯冗長難讀，反而賦予這類長句一種特殊的情態。

長句在敘事中的功能之一是作爲類疊、排比與呈現對比的形式基礎。從以下引自《兄弟們》的例子中可以發現，敘事者藉由這個長句來對年老人力車夫進行近距離的身體部位盤點，把「老邁身體的勞苦」與「勞動身體蘊含力量」連在一起，生動地將作品上文中「塵世苦痛」與「塵欲追求」這樣的對比內容烘托出來：

> 他膚色黝黑，非常乾瘦，長相難看，像個半大不小的年輕人，也像個女人；他的一頭長髮已經斑白，塗著椰子油，在後腦勺上紮成一束，渾身上下的皮膚都佈滿皺紋，或者更確切地說，他整副骨架都佈滿皺紋；他拉著車奔跑時，汗水就像雨一樣從鼻子、下

[86] 同上註，頁 107。

> 巴、圍著孱弱胯部的遮羞布流淌下來，狹窄的胸口劇烈地起伏，發出氣喘吁吁以及嘶啞的聲音；然而，他靠嚼檳榔提神，跑得很快，邊跑邊嚼，不時吐出血紅的口水，把鬍髭和嘴唇都染紅了。（Он был черен, очень худ и невзрачен, похож и на подростка, и на женщину; посерели его длинные волосы, в пучок собранные на затылке и смазанные кокосовым маслом, сморщилось кожа по всему телу, или, лучше сказать, по костям; на бегу пот ручьями лил с его носа, подбородка и тряпки, повязанной вокруг жидкого таза, узкая грудь дышала со свистом и хрипом; но, подкрепляя себя дурманом бетеля, нажевывая и сплевывая кровавую пену, пачкая усы и губы, бегал он быстро. 8）

使用長句敘事的優點是一氣呵成的敘事效果，連貫的語氣與完整的句法形式有助於襯托對比的內容。作家在《從舊金山來的先生》裡也是以長句的形式呈現船內外的對比：

> 船外的海洋是凶險的，但是誰也不去想這件事，全都信賴船長能夠駕馭這艘船，他……就像是一尊巨大的神像……；艦橋上的霧笛不時發出地獄般陰鬱、惱恨的嘶叫狂吼，但是宴飲的人們很少有人聽到霧笛的聲音，因為技巧高超的弦樂隊用音樂壓過了它……（Океан, ходивший за стенами, был страшен, но о нём не думали, твёрдо веря во власть над ним командира...похожего...на огромного идола...; на баке поминутно взвывала с адской мрачностью и взвизгивала с неистовой злобой сирена, но немногие из обедающих слышали сирену — её заглушали звуки прекрасного струнного оркестра... 55）

作家以一個分號將長句分為前後兩個部分，第一項是人們無視於船艙外恐怖的海洋，把一切都交給睡眼惺忪、如同雕像一般的船長；其次，也道出船艙中的人們無從與船艙外的環境達成聯繫，即使可以看得見、聽得見，終究也被宴飲的人們所忽略。布寧透過長句的形式呈現「船艙／海洋」這組一內一外的對比意圖相當明顯，作家將對比元素呈現在同一個敘事單位

中，我們可以在這樣的文字形式中清楚地看出作家所欲傳達的訊息。

在作品中交錯使用句構長度不等的句子可以構成敘事韻律：《兄弟們》中關於宴飲的描寫，以及年輕車夫瞧見失蹤的未婚妻站在陽台上的敘事，都佔了約莫十行的篇幅份量，[87]但是其間穿插的句子，包括人力車夫奔向陽台、賓客歡迎主人、主人步出陽台、年輕車夫藏身暗處、年輕車夫驚呆的樣子，這些句子都只佔了一行的敘事份量。（參下表）作家在同一個段落單位中藉由不同的句構規模營造敘事韻律，而段落中較長的句子類似樂句中較長的旋律單位，吸引了閱讀者與聆聽者的注意力。也就是說，長短句的錯落安排構成舒緩有致的敘事韻律，短句有如眾星拱月，具有襯托長句敘事內容的功能。

句次	字數	長度	句子內容概述
1	**89**	＋	**關於宴飲的描寫**
2	6	－	人力車夫奔向陽台
3	8	－	賓客歡迎主人
4	8	－	主人步出陽台
5	**76**	＋	**人力車夫目睹未婚妻出現在陽台上**
6	8	－	人力車夫退向暗處藏身
7	10	－	描寫人力車夫驚呆的樣子

表：《兄弟們》「宴飲」與「陽台」兩段敘事的句構長度分析（筆者判斷爲長句者，則於長度一欄註記「＋」，欄中註記「－」則爲短句。）

然而，並非只有在諸多短句的簇擁之下，才能襯托出長句的內容。長句本身就是一種富有彈性的工具，不若短句幾乎只能營造出與短促語氣相稱的情態，在長句中如果巧妙地利用標點符號、母音類疊、子音複現、詞語類疊或情境經營，作家可以透過長句營造出舒緩有致、娓娓道來的情態，或是製造出咄咄逼人的急促感受。

[87] 《兄弟們》俄文文本，頁 18-19。

長句可以營造敘事的情態，從「藝術哲學三部曲」中經常出現的日程表就可以看出這樣的現象。作家透過長句的形式，列舉人物的旅行計畫或是全天行程，有時表現出行程的緊湊感，有時則傳達行程千篇一律的冗長。作家在《從舊金山來的先生》中數次陳述主角活動日程時，皆使用排比與類疊，一一列舉的作法便造成文本中頻繁出現長句，這樣的敘事形式與敘事內容兩者之間是相稱的，皆表現出行程緊湊的感覺：

> В декабре и январе он наделся наслаждаться солнцем **Южной Италии**, памятниками древности, тарантеллой, серенадами бродячих певцов и тем, что люди в его годы чувствуют особенно тонко,— любовью молоденьких неаполитанок, пусть даже и не совсем бескорыстной; карнавал он думал провести в **Ницце**, в **Монте-Карло**, куда в эту пору стекается самое отборное общество, где *одни* с азартом предаются автомобильным и парусным гонкам, *другие* рулетке, *третьи* тому, что принято называть флиртом, а *четвертые* — стрельбе в голубей, которые очень красиво взвиваются из садков над изумрудным газоном, на фоне моря цвета незабудок, и тотчас же стукаются белыми комочками о землю:(;) начало марта он хотел посвятить **Флоренции**, к страстям господним приехать в **Рим**, чтобы слушать там «Miserere»; входили в его планы и **Венеция**, и **Париж**, и бой быков в **Севилье**, и купанье на **английских островах**, и **Афины**, и **Константинополь**, и **Палестина**, и **Египет**, и даже **Япония**,— разумеется, уже на обратном пути...（53-54）（在十二月份和一月份，他打算盡情享受**義大利南部**的艷陽，欣賞那裡的古蹟、民間舞蹈、行吟歌手的小夜曲，以及領略像他這樣年紀的人特別嚮往的艷福——那不勒斯少女的愛情，雖然她們的愛情不是不計代價的；他打算在**尼斯**和**蒙地卡羅**渡過狂歡節，每年的這個時候，上流社會的名人都在這兩個城市雲集，*一些人*狂熱地投入賽車與帆船競賽，*有些人*流連賭場，*還有人*忙著從事那些拈花惹草的事，*其他人*則熱中於獵鴿活動，白鴿從鴿舍中飛出來，在色如勿忘我花的大海映襯下，優美地翱翔

在壁玉般的草地上空，突然被一彈擊中，立刻變成一團白色的東西，墜落到地上；三月初，他想去**佛羅倫斯**觀光，在基督受難日前夕，則趕往**羅馬**去恭聽《垂憐曲》；他還計畫去**威尼斯**、**巴黎**，去**塞維利亞**看鬥牛，去**英倫三島**游泳，去**雅典**、**君士坦丁堡**、**巴勒斯坦**、**埃及**，甚至**日本**——當然，那時已經在歸程的路上了。）

以上這個句子規模長達 145 個字的長句中交織兩種不同的元素——時間（引文中以加底線標示）與地點（引文中以粗體字標示）——共同構成內容連綴與規模延伸的基礎。可以說，這個句子之所以長，是因爲這種環遊世界的旅遊計畫，本來就是關於什麼時間應該到達什麼地方的描述，而就在句子以時間與地點類疊的方式延長下去的同時，作家也將在一個地方可以從事的活動列舉出來（引文中以斜體字標示），這種將行程表中的項目作更詳細的說明文字，也是以類疊形式擴大句子的規模。

Пассажиров было много, пароход—знаменитая «Атлантида» — был похож на громадный отель со всеми удобствами, — с ночным баром, с восточными банями, с собственной газетой, — и жизнь на нём протекала весьма размеренно: вставали рано...; накинув фланелевые пижамы, пили кофе...; затем садились в ванны, делали гимнастику... совершали дневные туалеты и шли к первому завтраку; до одиннадцати часов полагалось бодро гулять по палубам... или играть в шеффльборд... а в одиннадцать — подкрепляться бутербродами с бульоном; ...читали газету и спокойно ждали второго завтрака...; следующие два часа посвящались отдыху; все палубы были заставлены тогда длинными камышовыми креслами, на которых путешественники лежали...; в пятом часу их... поили крепким душистым чаем...; в семь повещали трубными сигналами о том, что составляло главнейшую цель всего этого существования, венец его...（54-55）（船上乘客很多，熙熙攘攘，這艘船就是大名鼎鼎的「大西洋號」——它就像是一家豪華的大旅館——從夜總會、東方風情的浴室，到輪船自辦的報紙，應有盡有——船上

的生活極其規律：很早起床……；披上法蘭絨睡衣，去喝咖啡……；然後沖澡、做體操……，換上白天的服裝，去用早餐；十一點鐘以前，乘客們精神抖擻地在甲板上散步……或是玩擲木盤的遊戲……；到了十一點鐘，便吃些三明治配雞湯墊墊胃……，然後翻翻報紙，等待午餐開動……；餐後兩個小時是休息時間，上下前後的甲板上都擺滿躺椅，旅客們都躺著休息……；在四點多的時候……吃餅乾配芬芳的濃茶……；七點整，號角響了，通知乘客們那件生活最高目的的事情即將開始，那是生活的冠冕。）

在這個長達 193 個單字的大型句子中，布寧根據一日時辰依序描述出船上生活的各個片段，作家在各個以分號區隔的片段當中，配合使用未完成體動詞，表現日程表中的各項行動不僅遵循一定的規律進行，而且是日復一日重複進行的動作。而句中不斷出現類似「喝咖啡、巧克力、熱可可」這種堆疊名詞細節的文字或是「臥在躺椅上看天空、看海浪或是打盹」這種鉅細靡遺記帳式風格的描述，這些都賦予這個長句中所描述的行程以一種令人眼花撩亂的緊湊與豐富，表現出故事主角在旅途中五花八門活動的規律性，而不完全是強調這種規律的行程造成的限制。以下所舉的另一個長句也有類似的效果，句中描述的是遊客們在那不勒斯（Неаполь）的慣常行程，而其形式特點在於將行程內容完全以名詞形式呈現，被分號區隔的句子各部分內容以類似的名詞形式連綴，並藉此擴展句子規模：

Жизнь в Неаполе тотчас же потекла по заведенному порядку: рано утром — завтрак в сумрачной столовой...; потом **первые улыбки...солнца**, вид... на Везувий..., на...рябь залива и...Капри..., на бегущих... и на отряды... солдатиков...; потом — выход к автомобилю и медленное движение по коридорам..., осмотр... музеев или...церквей...; в час — второй завтрак...; в пять — чай в отеле...; а там снова приготовления к обеду — снова...**гул гонга**..., снова **широко... открытый чертог столовой**, и... **куртки музыкантов**..., и... **толпа лакеев**...（58）

（生活隨即按照那不勒斯的那套方式進行：每天一大早便到昏暗

的餐廳用餐……；稍後，當太陽的微笑一綻放……眺望維蘇威、海灣與卡布里島的景緻……，眺望奔駛的驢車與士兵的隊伍……；然後，走出旅館，坐上車，緩緩行駛……，參觀博物館……教堂……；一點整，吃午餐……；五點鐘，回旅館喝茶……；然後又開始準備用晚餐，再次響起鑼聲……，餐廳的大門再次敞開，樂師們奏樂……，一群僕役等候差遣……。）

這個句子的規模更爲驚人，長達 269 個字。作家將日程的內容，包括時間、情境（引文中以粗體字標示）與觀光活動（引文中以加底線標示）——全部化作名詞形式，這個句子的長度就在這種詞類形式的類疊之中擴展。

作家在《阿強的夢》中也應用類似的手法來描述生活日程，以下摘自小說中的引文可以與上文舉引《從舊金山來的先生》中的例子作比較：

А капитан...ждёт того часа, когда надо будет, по какому-то им самим выдуманному закону, перекочевать в другой ресторан или кофейню: **завтракают** Чанг с капитаном <u>в одном месте</u>, **кофе пьют** <u>в другом</u>, **обедают** <u>в третьем</u>, **ужинают** <u>в четвёртом</u>.（114）（船長……等著他自己規定應該換到另一家飯館或是咖啡店的時刻到來：阿強和船長在一家店裡吃早餐，在另一家店喝咖啡，吃午飯是在第三家店，而在第四個不同的店裡吃晚餐。）

А это значит, что будут они сидеть <u>сперва</u> **в вонючей пивной**..., — <u>потом</u> пойдут **в кофейню**..., а из кофейни отправятся **в ресторан**..., — и просидят там <u>до поздней ночи</u>...（114-115）（也就是說，他們得先去一家臭氣薰天的啤酒館……——然後就得去一家咖啡店……，從咖啡店出來之後，又得去餐館……——在那裡坐到深夜。）

這些句子並不特別長，但是不難看出作家仍然是以類疊的手法來造成如同《從舊金山來的先生》中那種長句所欲呈現的某種規律情態。相較之下，《從舊金山來的先生》中表現的內容有趣、豐富多了，而《阿強的夢》中描述

船長退休之後的生活卻總是留連在幾個相同的地方，而關於這些地方的描述經常是負面的——擁擠、陰暗、骯髒、發臭。讓我們舉引一段關於船長退休之前的海上生活的日程描述，雖然相較於「從舊金山來的先生」的豐富旅程內容，船長退休前的生活也不是很有變化，但是從字裡行間流露出的那種舒適與愜意，已經足以印證作家想突顯船長退休之後的生活是多麼地貧乏無趣。同樣的，這段文字也是以時間（引文中以加底線標示）與行動（引文中以粗體字標示）的敘述來銜接句子的各個部分：

> А потом Чанг с капитаном и прочими моряками...**завтракал** в жаркой кают-компании первого класса..., после завтрака **вздремнул** немного, после чая **обедал**, а после обеда опять **сидел** наверху..., и **смотрел** далеко за море...（115-116）（後來阿強跟船長和一些水手在悶熱的頭等艙飯廳裡吃早餐……，早飯後阿強打個盹兒，接著喝個茶，喝完茶之後接著吃午飯，吃完午餐之後又到上層船艙坐著……眺望遠方的海景……）

根據阿格諾索夫的論述，他認爲《從舊金山來的先生》中的日程描寫展現的是一種刻板生活，以類似行程表那種名詞類疊的方式，交代一件又一件的事物。[88]然而，筆者認爲《從舊金山來的先生》裡的長句所列舉的行程內容，由於都有相同的語義基礎來作類疊的呈現，因此，各項行程內容如串珠般連綴成長句，它所營造的其實不全然是刻板無聊的情態，而是以一種令人目不暇給的方式帶出連綴不絕的行程內容，展現故事主角的野心，同時也造成緊湊的感覺，而不是無聊的感覺。

筆者提出以上關於《從舊金山來的先生》長句情態的論點，可以從與《阿強的夢》中的長句比較來證明。前一部作品中的長句多以相同詞類的字彙連綴而成，反觀《阿強的夢》，長句內容的共同語義基礎較薄弱，作品中關於船長退休後的生活日程的描述文字，其實都可以拆分爲幾個較短的句子分開陳述，而從另一個角度來看，這些敘事內容也缺乏共同的語法形式作爲連綴基礎。總地說來，《阿強的夢》中的長句看起來像是單純地將諸

[88] 同註 1，俄文原書，頁 178，或中文譯本，頁 128。

個短句的句點改成分號之後連接在一起的，原本可以用短句寫成的內容，卻被作家刻意以長句的形式呈現，這造成一種拖冗沉滯的感覺，正與船長退休後無所事事、閒散慵懶的生活情態相呼應，也傳神地點出船長心中的生活本質只不過是千篇一律的按表操課。從以上的分析看來，阿格諾索夫關於《從舊金山來的先生》裡長句形式的分析結果反倒比較接近《阿強的夢》中的長句所營造的情態。

在《阿強的夢》中，生活成爲一種制約，無趣的例行事項，人生在世好像是被生活拖著向前，在《阿強的夢》中出現從舊金山來的先生式的行程，正如同上文已經引述的作品文字「船長……等著他自己規定應該換到另一家飯館或是咖啡店的時刻到來：阿強和船長在一家店裡吃早餐，在另一家店喝咖啡，吃午飯是在第三家店，而在第四個不同的店裡吃晚餐。」所展現的，在這種規律、甚至無趣的按表操課般的生活的調性之下，行程順序的小幅變動對於船長而言已經是一種生活變化，但是不難發現這樣的文字仍然脫離不了這種模式:「先去一家臭氣薰天的啤酒館……然後……一家咖啡店……之後又得去餐館……」不論怎麼作不同的日程安排，人物彷彿都逃不出這千篇一律的生活，而日程之間的重複更強化了《阿強的夢》裡長句傳達的那種鬱悶沉滯感。

由上可知，作家在作品中使用長句所營造出來的情調，不總是固定的。透過排比、類疊的手法，可以在呈現目不暇給的行程之餘，表現出這些內容的緊湊與豐富；而藉由標點符號的操作，將原本沒有必要以長句形式呈現的諸短句聯繫成一個較長的句構單位，則可以在閱讀中造成拖延遲緩的感受。

長句結構除了作爲作家經營敘事時間的手段之外，這類大型句構在作品中還有另一個功能，就是襯托箴言式文字的情調，加強哲思的深度。長句讓人感到目不暇給，而洗鍊的引經據典短句在長句的烘托之下則顯得更發人深省。在《阿強的夢》中，作家便藉由長短句的對比，加強了「你愛的人並不愛你」（113）以及「女人心，海底針」（117）這類富有箴言情調的簡短文字在作品裡的感染力。

第三節　影像敘事般的文字特點

布寧生於十九世紀末葉，他在年輕時曾從師學畫，當時的繪畫已經歷經文藝復興時期的洗禮，人們已經懂得如何在繪畫中追求更精確的視覺效果、創造更真實的空間幻覺。作爲一位文字工作者，布寧很可能從學習繪畫的經驗當中汲取靈感，設法在文字作品中經營逼真的視覺與空間，予人如同親身體驗的真實感受。

從許多相關研究可以推論，布寧文字的特點之一是具有繪畫般的視覺特徵。阿格諾索夫在《20 世紀俄羅斯文學》一書中認爲布寧藝術技巧最熟練的部分是對形體的掌握；[89]帕烏斯托夫斯基在《金玫瑰》一書中也認爲布寧是一位能夠輕易而正確地掌握光色感（ощущение красок и освешения）的作家；[90]沃科夫則指出，布寧在《從舊金山來的先生》裡展現「繪畫般的描寫功力」（живописное изображение）。[91]布寧作品的文字引起人們注意其中描述的形體、顏色、光影諸項重要的視覺元素，甚至直接將文字敘述比擬成圖畫般的敘述，這些都足以說明作家文字具有影像敘事的特徵。而由於布寧年輕時曾經學畫，這更使得這項論述顯得具體而可信。

筆者認爲，布寧在「藝術哲學三部曲」中的寫實效果，不是來自於新聞報導式的真實事件，而是透過文字建構一個虛擬的空間，讓讀者有置身其中的感受，而正是這種身歷其境、彷若親眼目睹的感覺造成寫實的審美經驗。可以說，布寧作品中影像敘事般的寫實細節，反映作家對於人類視覺生理的瞭解與真實呈現，也體現作家巧妙應用透視理論，在作品中營造空間感的藝術成就。若此，本節即將探討布寧這三個短篇中的另一項敘事特點，也就是具有影像敘事特點的細節描寫。

---

[89] 同註 1，原書，頁 180，或中文譯本，頁 129。
[90] 同註 39，中文譯本，頁 206；俄文原書，頁 11。
[91] 同註 22，頁 321。

第一項　布寧文字的視覺特徵

第一款　建構文字視像的基本要素

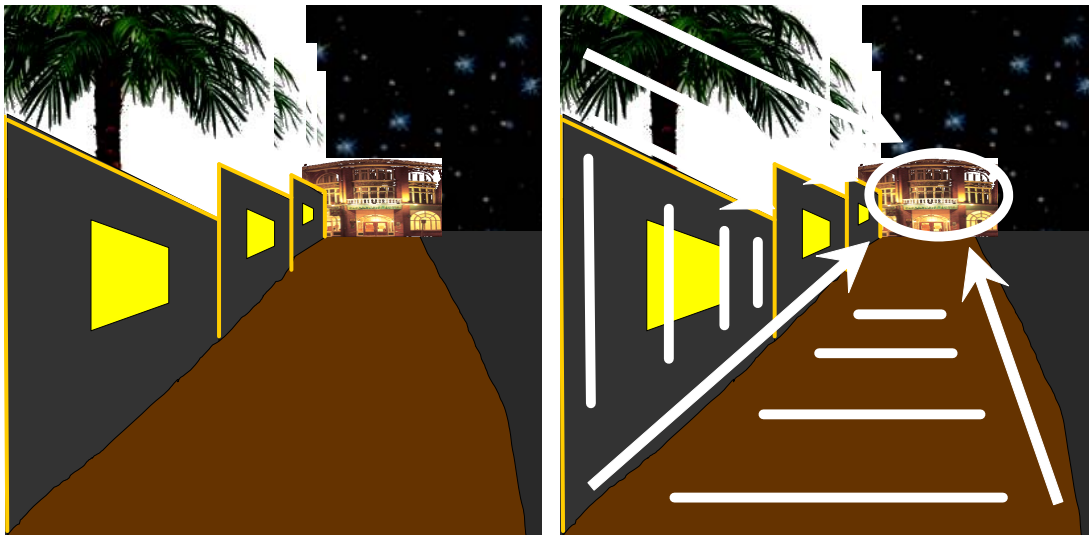
布寧的文字就像是繪畫一般，較傾向呈現影像多於以文字論述思想，其文字的視覺的特徵，可以從景深與透視等影像的構成要素，以及文字中的視覺性來加以頗析。

布寧在《從舊金山來的先生》裡描述主角走在通向旅館的斜坡時，在構圖中呈現營造景深的企圖。筆者認爲，這段文字有很強的視覺特徵，在閱讀時產生的視覺想像與作家採取的描述策略有關。作家很可能是依循單點透視（single point perspective）的原理，在平面上打造出向後退縮的空間感。繪畫中的單點透視技法要求畫面中的線條投向遠方的消失點（vanishing point）以營造景深，而透過垂直與水平線條的輔助，也可以達到更好的景深效果。少年時期曾經向家庭教師學習繪畫的布寧，很可能具備利用線條、消失點來營造景深感的概念。筆者認爲布寧作品中的確存在單點透視技法建構視像的元素，而讀者確實能夠從視覺的角度體會文字所呈現的空間模樣：

> 從舊金山來的先生好似登台演戲一般……朝著連成一片的房屋底下的中世紀拱廊走去，廊外是一條緩斜的狹窄街道，通往**前方**燈火通明的旅館大門。窄街的左邊，棕櫚樹的葉片遮掩著一個個平頂屋頂，窄街的上面和**前面**，漆黑的夜空中嵌著藍幽幽的星星。（...и как по сцене пошёл...господин из Сан-Франциско к какой-то средневековой арке под слитыми в одно домами, за которой покато вела к сияющему **впереди** подъезду отеля звонкая уличка с вихром пальмы над плоскими крышами налево и синими звездами на черном небе вверху, **впереди**. 61）

這段文字描述符合視覺特點，在閱讀時可以憑藉個人的實際經驗來理解作家作此描述的道理。從提到「樓房頂部下方的拱廊」開始，作家就已經營造出「上／下」的空間，畫面的構成是從人物站在平地的視線出發，

以人物身高爲出發點的視線到了走進斜坡上的街道時，便呈現出一種巧妙的方位現象：人物站在街道低處向上坡小巷的盡頭望去，他既是向前看，又同時也是向上看。作家在文字中便展現從人物角度望出去的視覺心理：「藍星夜空」與「旅館門口」當然不是位於同一個高度的事物，前者當然是「在上方」（вверху）但是文中重複使用「在前方」（впереди）概括這兩件事物在視野中的位置，便說明了作家在此關於景物的描述，是從人物單點視線出發。此外，作家將巷子盡頭的旅館大門描述爲「燈火通明」（сияющий）看來也不是一個巧合，根據作品中的情境設置，不難想像在夜空下熠熠發光的旅館入口，在陰暗的環境當中理應看來格外鮮明，這或許正是爲了強調這個部分在圖景中的特殊地位。斜坡道路的線條指向的遠方正是這道在畫面空間深處發光的旅館大門，它扮演消失點的角色，決定了畫面的景深。由上可知，作家已經運用了營造空間的元素來製造畫面中的景深，包括視線出發點、消失點與指向消失點的一組線條。在這些既有的基礎元素之上，作家還在畫面左方加上了垂直線條與水平線條——棕櫚樹與平頂屋頂——它們的功用是輔助營造景深。平頂屋頂的線條也將如同小巷的線條一樣，指向作爲遠方消失點的旅館大門，而棕櫚樹的垂直線條則以依次遞減的長度向消失點的方向延伸而去，而棕櫚樹頂的各個單點所連成的直線，又構成另一條指向消失點的軸線。布寧便是如此利用文字來刺激視覺的想像，營造文字中的空間感。



作品裡的空間感不是只能藉由單點透視技法來達成，透過色調、光線

的漸層變化也可以在平面上營造空間的深度，這種方法稱作「大氣（空氣）透視」（atmospheric or aerial perspective）。簡言之，大氣透視法是以對比較爲強烈的色彩來呈現畫面近處的物體，而以輪廓相對較爲模糊、色彩較爲黯淡的方式來呈現較遠的物體。布寧在《從舊金山來的先生》中便展現自己對於造成這種視覺現象的大氣性質的認識：

> ……每一處崎嶇……每一個山脊、每一塊岩石從四面八方都能如此分明清晰地看見，彷彿根本沒有空氣存在似的。」（...каждый изгиб...каждый гребень, каждый камень был так явственно виден отовсюду, точно воздуха совсем не было. 68）

作家把晴空之下看得一清二楚的遠處景物，描寫爲好像都與在近處看到的一樣，絲毫不因空氣的存在而讓遠處的這些岩石顯得色彩黯淡或是模糊不清。作家基於對空氣透視的認識寫成這段文字，這樣的細節描寫藉由文字建構一個虛擬卻逼真的空間，由於它符合視覺經驗的寫實性，予讀者能夠在閱讀時以自身經驗去領會的真實感。

繪畫裡大氣透視技法的發明，反映人類清楚意識到在一個存在空氣的環境中的視覺特徵，它的基礎是人類感官在這個世界上的物理真實。由此觀之，布寧的文字描寫具有繪畫中這種營造空間感技法的特徵，其實也正說明了作家在文字中追求細節的真實與精確。我們感到這些關於視覺的描寫文字如此真實精確的原因，或許正是因爲作家「看到什麼就寫什麼」，忠於視覺現象的結果。

布寧的視覺描寫很精確，這種精確有時表現在認知的、事實的層面上，譬如準確的用字以及符合事實的描述文字；然而，作家在作品中卻經常要求讀者以自身的視覺經驗理解文字所描述的景象，這個時候作家不是寫他所認識、知道的事實，而是呈現他所見事物的原本面貌。正是這種忠實於感官的精確，使得文字具有「視覺性」的特徵。

在《從舊金山來的先生》裡，關於卡布里島黃昏燈火的描寫，也忠於視覺生理特徵：

……卡布里島黑糊糊的輪廓越來越近，島上山腳下的點點火紅色燈光好像把島鏤空似的」（...стал надвигаться своей чернотой остров, точно насквозь просверленный у подножия красными огоньками. 60）

布寧依據他所看到的事物面貌來描寫，而不是依據他所認識的事物面貌來書寫，將背對黃昏光芒的卡布里島描寫成好像被島上的燈火「鏤空」似的。島嶼並不是真的被鏤空，布寧以設喻的方式表現出視覺感受的真實性：島上的紅色燈火與背景中的黃昏光芒看來恰似同一個光源，因此島嶼背光的陰影部分的紅色光點就像是被刺穿的破洞。這段描繪文字雖然是利用譬喻的方式帶出的敘事，但是符合生理現象的視覺描寫卻展現出比白描法更高的真實感。

由上例可以清楚看出，布寧描繪事物的方式是由事物在視覺中呈現的樣貌來決定，而不是由對事物抽象認識的概念來決定。布寧的作品中充滿細節卻不顯得紊亂，與這種攝影機式的、視覺主導的敘事技巧有關。形塑布寧敘事文字的是形而下的視覺原則，而不是形而上的辯證邏輯，因此，布寧的文字呈現高度的視覺美感與寫實感，而這種形式之美與感染力也加強了思想內容。

第二款　攝影機鏡頭般的敘事

鏡頭敘事的影像構成以景框爲邊界，布寧文字敘事富有視覺性的另一個特徵就是意識到景框的存在，並安排景框中各項物體的位置。《兄弟們》中的英國人在船上感到頭暈，感到一切在變換方位：「感到頭暈……所有東西都在變換方位……」（...кружила голову... Всё меняя направление... 22），這種描述就像是一架正在晃動的攝影機，利用景框內物體排列的急遽變動來模擬暈眩。布寧也透過特殊的描寫景物方式，呈現上下起伏的視野：「（海水）從高高的船舷下方……朝向低窪的岸邊湧去。」（...из-под <u>высокого</u> борта...зыбко неслась к <u>низменному</u> берегу... 22）這段文字呈現的彷彿是一架攝影機首先處於由上而下的架位拍攝，使海平線在景框的中線上方，旋即迅速向上運鏡，將海平線置於景框中線下方，模擬船隻隨著

海浪向上移動所造成的構圖變化。

《從舊金山來的先生》描寫景物的方式也具有鏡頭特點，被描寫的物體本身就富有視覺性，再加上長句的敘事外殼形同不間斷的連續鏡頭，這個敘事現象與「一鏡到底」（en un seul plan）的電影敘事雷同，而一個不間斷的鏡頭就相當於一個長句，持續地自由穿梭於大廳、甲板、海洋之間。茲以作品第五段中兩個以 океан 引導的長句爲例，說明作家如何透過長句，順暢地在船外、船內、輪船上方的鍋爐間與船艙大廳之間移動：

長句規模與發展脈絡	作品引文（ГСФ 55-56）
共 116 個字。船外的海洋→船艙上方的艦橋→船內的大廳	Океан, ходивший за стенами, был страшен...; на баке поминутно взвывала... сирена, но... сирену... заглушали звуки прекрасного струнного оркестра, ...в двухсветной зале... （船外的海洋是凶險的……；艦橋上的霧笛不時發出地獄般陰鬱、惱恨的嘶叫狂吼，但是……宴飲的人們很少有人聽到霧笛的聲音……因為技巧高超的弦樂隊用音樂壓過了它……，在雙排窗的大廳中……）
共 158 個字。船外的海洋→船內底部的鍋爐間→船內的酒吧與舞廳	Океан с гулом ходил за стеной чёрными горами...утроба парохода...; а тут, в баре..., в танцевальной зале... （船外的海洋波濤洶湧，捲起萬千黑色的峰巒……輪船的鍋爐間……；而那裡，在酒吧中……在舞廳裡……）

這些呈現輪船內外的敘事文字富有「橫搖」（en travelling）鏡頭敘事般的流暢，從輪船外的海洋移到輪船內部上方大廳中的樂團與晚餐情景，再拉回到輪船外的海洋，然後再次進入輪船，從描述輪船底部的鍋爐間開始，在輪船內部上方的酒吧中結束。這段富有視覺性的文字內容，體現全知全能敘事者的視角，透過運用電影橫搖鏡頭般的敘事方法，將各個部分流暢地銜接在一起。作家藉由兩個以「海洋」引導的長句，一氣呵成地描繪故

事情境，具有一鏡到底般的電影鏡頭敘事特點，並在作品中造成特殊的審美效果。

在《兄弟們》中的一個長句也具有影像敘事的特徵，作家甚至以視覺想像的手法，在風物描述的文字當中，帶領我們從現實的世界進入想像的世界：

從影像敘事的角度闡釋《兄弟們》的一段引文（17）	
原文引文	闡釋內容
Рикша и его седок неслись среди этой тесноты и грязи Древнего Востока быстро, быстро, точно спасались от кого-то, （車夫和他的雇主在人潮擁擠的、骯髒的、古代東方的街頭上，像逃命似地飛快奔跑著）	人力車夫奔跑的畫面
— вплоть до самой реки Келани, （一直跑到克蘭尼河）	敘事回到同一段落插敘的起點
узкой, густой и глубокой, （河面狹窄、河床很深、水質濃稠）	如同旁白一般，語音也有輔助敘事的效果
перегретой <u>солнцем</u>, （河水被烈日烤炙）	畫面中出現亮面，暗示環境的熱度
полуприкрытой непролазными зелёными зарослями, （大半河面被岸邊的綠色植物遮掩）	畫面帶到陰影的地方，與太陽光亮構成對比，敘事循著陰影的線索上溯到植物披垂的畫面
низко склонившимися с её берегов, （綠色植物從岸邊低垂下來）	攝影機般的影像敘事沿著河面上的枝葉移動到位於岸上的植物枝幹

любимой крокодилами, （這條河是鱷魚喜歡的棲息地）	畫面中可能並沒有一隻鱷魚，這可以視爲敘事者的旁白，並透過這樣的聲音將觀者從真實的世界帶進想像的世界，下文以影像敘事方式所作的描述其實已經在現實與想像之間遊走，類似電影中透過淡出與淡入來連接實象與幻象的手法
всё дальше, однако, уходящими в глубь девственных лесов от барж с соломенными сводами, （但由於船隻日多，鱷魚已經遷居到更遠的密林深處去了）	敘事內容並不指涉故事情境中的實在之物，這種類似電影中的旁白在這裡的功能是敘述基於實在情境的聯想內容
нагружённых тюками чая, рисом, корицей, ещё не обработанными драгоценными камнями и особенно медлительно плывущих в густом блеске предвечернего <u>солнца</u>... （河面上一條條平底船，滿載著茶葉、稻米、肉桂、寶石原礦，在西斜驕陽的熠熠強光下，緩緩地航行）	作家在這裡以淡出、淡入的方式，從敘事性的旁白過渡到描述性的旁白；從想像中的視像過渡到眼前的實在視像。句末出現的「太陽」一字，也如同電影中從一件事物淡出，在一段插敘之後，又以淡入的方式回到同一件事物的手法。這種敘事的連結邏輯基礎很類似電影的「溶接」（fondu enchaîné）手法

前文述及學界公認布寧文字帶有鮮明的視覺性，就如同繪畫一般。論文作者認爲，作家利用文字營造順暢視覺效果的手法，應該也包括長句的使用，因爲長句的敘事可以模仿視線的運動，並流暢地帶出所描述的影像。茲舉作家在《阿強的夢》裡描寫阿強視角看出去的世界的句子爲例，句中重複使用四次關係詞「как」來延伸敘事句的長度，這個長句予人完整的、順暢的視覺印象，阿強的視線便沿著這四個關係詞，從閃電火光到海浪、雷聲，再將目光轉移到輪船、海洋：

> ...и Чанг...видел, **как** бороздили чёрную плащаницу моря вспыхивающие и гаснущие полосы белого пламени, **как** по

чёрному горизонту зловеще мелькали какие-то огни, **как** оттуда прибегала порою и с грозным шумом вырастала выше борта и заглядывала в каюту страшная живая волна, — некий сказочный змей..., — и **как** пароход отталкивал её прочь и ровно бежал дальше, среди тяжёлых и зыбких масс этого довременного... называемого океаном...[92]（118）

第二項　細節描寫的視覺特點及其敘事功能

以上論及「藝術哲學三部曲」中具有視覺特徵的敘事段落，其實都可以從傳統文學批評裡細節描寫的概念來理解。不論是《從舊金山來的先生》裡描寫通向旅館斜坡兩側的景物的段落、在船艙上下與船外海洋之間活動的流暢的文字敘述、以忠於視覺的方式，描述背向夕陽而仿若被鏤空似的卡布里島，還是《兄弟們》中透過景框中物體位置的變換，生動地呈現輪船在海洋上顛簸的視野，或是《阿強的夢》中藉由阿強的視野，呈現船艙中的空間擺設，這些段落都屬於文學作品中的細節描寫。

這些細節描寫不僅具有呈現世界樣貌的功能，它們在敘事中還有其他的意義與功能。以下將從三個層次來討論布寧作品中，具有視覺特點的細節描寫在敘事中發揮的功能：首先是敘事者引導讀者視野，讓讀者看到敘事者所欲讓他看到的事物；其次是讓讀者對逼真、準確的文字描述內容產生感同身受的效果，間接產生同理心與信任感；高度寫實的、符合視覺特性的細節描寫的最終目的則在於，從生理上的信任感推向心理上的信任感，讓作者所欲傳達的思想內容能夠更容易地打動讀者。

第一款　敘事的動態影像特點

鏡頭敘事的特點之一在於，透過景框來呈現世界樣貌，景框外的事物

[92] 意為「……阿強看見一道道白色的火舌時明時滅，劃破了大海的黑色覆棺布，牠看見黑暗的天邊閃著不祥的火光，看見從那邊不時有可怕的活躍的海浪沖過來，帶著雷鳴聲越漲越高，甚至高過船舷，向船艙裡窺望——好像童話裡的蛇精，全身被澄澈透亮的綠寶石、藍寶石的眼睛照得通明——牠還看見輪船把蛇精般的海浪推開，在自古就已經存在的……海洋中向前駛去……」。

是不可見的。透過鏡頭來呈現現實世界雖然很有真實感，但是這種經過創作者選擇的視角與景框內容，在本質上就是一種經過選擇的敘事。透過流暢的文字，布寧在敘事裡呈現出流暢而鮮明的視覺性質，他邀請讀者站在特定的角度觀看，也就是說，在「藝術哲學三部曲」中具有攝影機運動特點的敘事引導了讀者的關注焦點以及攝入訊息，它是作家鋪陳思想、引導讀者思考的一種敘事策略。用敘事學的術語來說，這種具有景框特徵的敘事，雖然是從全知全能的敘事者角度出發的敘事，但它呈現出來的卻是經過選擇的視野，這種敘事實際上是一個僅止呈現部分真實的限制視角。

在前文舉引《兄弟們》的一個長句當中，[93]不難發現文字中呈現的視覺內容完全操縱在敘事者的手中：從陸地到水面、從陽光到陰影、從植物枝條到河中鱷魚，敘事者甚至一度將讀者帶離此處，描述了河流上游的彼處，自由地往返於不同的空間當中。敘事者操控這些細節是顯而易見的，在文學作品中操縱文字必然有其意義。筆者曾在期刊論文〈「藝術哲學三部曲」的死亡基調是如何構成的？〉中整理卡爾波夫以及絲莉維茨卡婭的相關論著，指出布寧作品中的細節描寫雖不具鮮明的情節意義，但是它們卻有其他的功能：

> 人物與情節在寫實主義文學傳統中位於作品的焦點，細節描寫則位於邊緣，並應該承擔輔助情節的功能。然而，布寧散文中的細節描寫是獨樹一幟的，一方面，細節描寫的數量繁多，其重要性更勝人物與情節；二方面，細節描寫不是為了輔助情節而存在，情節與描寫之間缺乏清晰的對應關係。雖然細節描寫推動情節的功能被弱化，但是它們卻執行另一項功能：強化作品的哲學內容。[94]

筆者認爲，布寧作品中細節描寫的重要功能之一在於強化作品的哲學內容，而細節描寫在敘事中之所以得以完成這項功能，則是由於這些細節描寫經常具有攝影機運動的特點，也就是說，敘事者透過引導讀者觀看來決定讀者應該看到什麼，這樣的選擇與操縱就暗含了作家鋪陳思想的目的。

---

[93] 《兄弟們》俄文文本，頁 17。
[94] 王鵬，《俄語學報》，國立政治大學俄國語文學系，第十期，2006 年十月。頁 72。

第二款　符合視覺生理的敘事

布寧的細節描寫能夠引起讀者感同身受的反應，因爲作家的文字精準地將視覺世界傳譯出來，讀者可以從人類共有的生理特徵來理解、體會文字所描述的事物與現象。

作家在創作中對用字與描述精準的要求可以從回憶錄中看出端倪。布寧不喜歡不符合事實的文字，他重要的書寫原則之一就是事物的描摹要盡量準確，符合事實。[95]布寧寫作的這項原則，在作品中便呈現爲高度忠於視覺真實的、彷彿鏡頭攝像般的敘事。符合視覺生理特點的細節描寫必然富有寫實感。《兄弟們》中的一段文字就表現出作家對於人類視覺感受的敏銳觀察，是作家瞭解視覺生理特徵的文字現象：

> 黑暗緊貼著洞開的門窗，兀立在那裡窺視燈火通明的餐廳。（И тьма резко чернела в открытых дверях и окнах, стояла и глядела в ярко освещенную столовую. 23）

這是瞳孔在光線充足時會縮小，以致視野中的黑暗處會顯得更黑的視覺效果的忠實呈現。同一段在下文也有類似的生理現象描寫：

> 然而有時電燈突然暗下來，剎那間，門窗就變成了閃爍著幽幽青光的方塊。（...Но порою свет электричества вдруг падал—двери, окна мелькали бледно-синими квадратами. 23）

這是瞳孔在黑暗中放大，以致遠處的微弱光線變得可見的視覺現象。

另外，《阿強的夢》裡也可以看到忠實於視覺心理感受的細節描寫：

> 四周的水面越來越寬闊了。阿強與船長站在艦橋上，那種居高臨下的感覺更強烈了。（...и всё больше, больше становилось воды

[95] 作家本人在〈自傳札記〉一文中述及自己對於細節真實的注重，詳參《蒲寧回憶錄》（關於原書標題的相關說明，請參考註 107），頁 5。

вокруг. Чанг... и капитан... были на мостике, высота которого чувствовалась теперь ещё силинее, чем прежде. 109）

這裡呈現的是「相對高度」的視覺心理，輪船在河中航行時，由於兩旁有河岸景物，因此較不容易感到艦橋的高度，而在四周遼闊的大海中央，在艦橋上觀望四周則顯得特別地高。[96]在這篇小說裡還可以看到反映「視覺暫留」此一生理現象的文字：

白色火光的線條在大海的覆棺布上留下如犁劃過的溝痕。（ ...бороздили чёрную плащанину моря вспыхивающие и гаснущие полосы белого пламени... 118）

作家描述忽然亮起而又隨即熄滅的閃電在夜空中留下痕跡，指的便是閃電在黑布一般的背景上消失後，仍可看到線條的視覺暫留效應。

從布寧在作品中呈現的寫實細節，可以看出他對於真實感與準確性的追求，作家透過讀者可以親身體會的生理現象，邀請讀者融入作品所建構的世界，並瞭解作家傳述的思想。也就是說，這種精確的描寫能夠讓讀者毫無困難地把自己放在作家所設定的那個視角位置，體會那個視角所看出去的世界，而文字背後隱含的思想也能更容易獲得讀者的認同，因爲讀者對作家描述景象的精確性產生信任感之後，也將更容易接受這些細節描寫所傳達的信息內容。

第三款　視覺描寫與作品思想的關係

敘事者引導讀者去看，並且讓讀者對於文字中所描寫的這些視像產生如臨眼前的感覺，作家利用這樣的敘事手段來取得讀者的認同，進而發揚創作意旨的企圖是顯而易見的。而布寧在創作中經常取材生活週遭的事物，譬如當時的殖民文化、旅遊趨勢以及電影，也與符合視覺生理的細節描寫一樣，具有營造真實感的功能。不論是符合人類生理特徵的文字或是

[96] 《阿強的夢》俄文文本，頁 109。

符合當代社會物質條件與時代潮流的描述，都是作品營造真實感的手段；如果前者是藉由營造如臨其境之感，使讀者認同故事的寫實性，那麼，後者則是從故事本身的細節安排，鼓勵讀者認同故事的真實性。

作品裡符合實際生活常情的細節描寫，讓讀者更容易融入作品的世界，認同故事的真實性。阿格諾索夫就曾經指出，《從舊金山來的先生》裡描述的人們在輪船甲板上的活動，都以準確的名詞指稱，譬如：「шеффльборд」[97]（54）即展現作家追求細節準確性以及真實感的藝術信念。[98]在《阿強的夢》裡也可以看到作家觀察生活現實的細膩程度，以及用字的精準：船長本來沒有養狗，所以他只有涮杯盆可以用來盛裝牛奶麵包給阿強吃，而爲了要讓這盆東西更像狗食，布寧選用「бурда」[99]這個字來描述用人的食物拌製而成的狗食：

> 地板上有一個涮杯盆，盛著甜牛奶與麵包做成的粥狀物。（...на полу стояла полоскательница с бурдой из сладкого молока и хлеба. 112）

正是在這些遣詞用字與情境描寫的細節當中，可以看出作家意圖營造故事真實感的用心。

不難推想作家既然關注人類塵世生存並企圖探究生命意義，那麼在作品中自然就會反映現世生活的種種細節。作家追求細節的準確與真實感的作風是一種落錨於現實當中的敘事風格，論文作者認爲，布寧在作品中留下了許多符合創作時代的現實細節，其內容本身或許不具有闡述思想的目的，然而，這樣的手法在敘事中卻具有幫助說服的功能。作家彷彿希望讀者能夠受到這些高度寫實的細節影響，能夠藉由讀者對作家產生的信任感，而連帶地接受作品在字裡行間傳達的思想內容。

---

[97] 一種球戲。

[98] 學者阿格諾索夫指出，絕對準確的細節是布寧創作技巧的基礎。同註 1，頁 180-181，或中文譯本，頁 130。此外，作家本人也在〈自傳札記〉一文中述及自己非常注重細節的真實與精確，參註 95。

[99] 粥狀物。

走筆至此，可以作出總結：作家在「藝術哲學三部曲」裡藉由精確而高度寫實的細節，營造故事的真實感，並希冀這樣的真實感受可以延續下去，發揮替作品思想背書的功能。上文已經提及，布寧在回憶錄裡寫到其他作家用字與描寫情景的不準確與訛誤，並表明這樣的文字不能讓他認同或感動。作家秉持寫實的創作理念，正說明作家相信小說中的細節若是愈符合真實情況，也就愈能發揮說服的效果。由此觀之，筆者提出布寧作品裡高度寫實的細節具有爲作品思想「背書」的功能此一說法，應該是可以成立的。直觀看來，讀者容易由於忠實的細節描寫而對敘事本身連帶產生信任，小說的世界雖是虛構的，然而讀者對敘事的認同感使得敘事背後的思想內容更容易在不覺間深入讀者心靈。

第三項　物品的象徵意義與視覺隱喻

「藝術哲學三部曲」中的一些細節描寫富有視覺與寫實的特點，因此得以發揮獨特的敘事功能，除此之外，某些細節描寫則具有象徵與隱喻意義。在《從舊金山來的先生》中，關於主角猝死的當下，以及停屍的週遭環境描寫，兩者皆具有象徵意義：

> ……旅館裡變得那麼寂靜，都可以清晰聽見前廳裡掛鐘的滴答聲，那裡只有一隻鸚鵡毫無表情地咕噥些什麼，牠快要睡著了，卻還在自己的籠子裡伸出爪子抓住籠頂的一根枝條，打算以這種姿勢入睡……（...и стало так тихо, что чётко слышался стук часов в вестибюле, где только один попугай деревянно бормотал что-то, возясь перед сном в своей клетке, ухитряясь заснуть с нелепо задранной на верхний шесток лапой... 66）

> 死者獨自留在黑暗中，藍幽幽的星星從天空裡遙望著他，牆腳邊有一隻蟋蟀，以一種憂鬱而又無所牽掛的心情唱著歌……（Мёртвый остался в темноте, синие звёзды глядели на него с неба, сверчок с грустной беззаботностью запел на стене... 67）

以上文字所描述的環境至少有三項功能：首先，這個外部環境呈現人物在

宇宙中的位置，它的存在是辯證人物與環境之間關係的基礎；其次，這個環境具有寓情於景的功能，不論靜得可以聽到時鐘聲音的大廳，或漆黑的夜空下，都加強死亡的感受；最後，景物中的其他細節不時以一股自足的氣氛，反襯出個人的死亡對於宇宙而言是微不足道的事件，大廳鳥籠中的鸚鵡以及無憂無慮地唱著歌的蟋蟀，都象徵著宇宙萬物運行依舊，絲毫不因個人的悲劇而改變。

此外，在《兄弟們》中則可以看到作家根據人類視覺的生理現象作出符合視覺現實的準確描述，在這段文字中並且隱含著遠近的象徵意義：

> 英國人把這盞燈也關掉了。船艙裡立刻變得一片漆黑，浪濤聲彷彿更響亮了，窗口頓時呈現出星空、桅杆和橫桁。（Англичанин... потушил и этот рожок. Сразу пал мрак, шум волн сразу стал как будто слышнее, и сразу раскрылисьв окнах звездное небо, мачты, реи. 27）

這段文字以人類瞳孔遇亮則縮小、遇暗則放大的生理現象爲基礎，將船艙中的燈光熄滅之後，方能見到船外遠方微弱光線下的景物的生理現實呈現出來。這段文字的真實感與精確度是顯而易見的。不僅如此，作家也藉由象徵的手法說出，人們沉溺在塵世之物當中，而只有當船艙的燈火熄滅之後，只有在文明世界的光線黯淡下來的時候，人們才有機會重獲清聽，也才得以看清自己位處凶險的海上，處於自然力的掌控之下，認清塵世生存在宇宙中的位置。作家透過這樣的手法，隱喻人類的塵世生存就是一種陷溺於近處可見之物的存在，對於遠處的、包容自身的那個宇宙卻經常一無所知。

作家在《從舊金山來的先生》中使用了西方文化中具有象徵意義的號角與沙漏母題。小說主角即將嚥氣前，場景中出現形似漏斗的燈罩：「一盞狀似漏斗的小電燈吊在天花板上，投射昏暗朦朧的光線」（...с потолка тускло светил один рожок. 66）在西方末世審判主題繪畫中，經常出現天使吹響號角的母題，其意義在於宣示審判的到來，而在靜待嚥氣的情節中出現漏斗形狀的物體，更讓人聯想到象徵時間流逝的沙漏。作家透過隱喻

的手法將燈罩形體賦予象徵意義，它加強了死亡情節的感染力。從臨終前必須向神職人員告解、祈求赦免的習俗即可看出，其宗教文化重視生命走向終點前一息尚存的時刻，在其他文學作品中不時出現這類場景的描寫。布寧在這個場景中，以相當含蓄的隱喻方式處理關於燈罩形體的細節描寫，其中隱含的象徵意義需要讀者從特定的文化背景來理解。

第四節　對比辯證策略

布寧在作品中提出了人類生存的問題，卻沒有提供明確的答案，然而這卻沒有減弱作品提問的勁道。作家引領讀者跟著敘事中呈現的不同觀點去發現問題，運用文學藝術的手段，層層疊疊地呈現人類生存背後那不可言說的宇宙運行道理，使用繁複的對比手法進行多重角度的辯證，試圖讓讀者見微知著，在塵世生存中，窺見能夠反映人類生命全部奧秘的一個殘片。這一節將陳述作家如何透過對比進行辯證，呈現自己對存在問題的理解，並論述這個對比辯證的敘事策略與其內容之間的對應關係。

作家採取對比辯證策略的作法，可以從人類知識體系的固有特徵找到根源。人類求取知識的基本模式是二分法，事物總是經過「是／否」的方式才得以分門別類，而人類理解時空的方式也是如此。時空是一個連續體，但是人類理解的方式卻也是將之劃分，否則將無從理解今昔、區分彼此，也就無法辨別發生在不同時間與空間的事件。下文將探討布寧在敘事中如何從二分法出發，透過對比進行辯證，呈現自己對存在問題的理解。

作家在《阿強的夢》中，細膩地模仿狗視野中的現實世界，不僅止構成模仿的趣味而已，這種特殊語式的敘事也發揮對比的功能。從狗的觀點出發的敘事所講述的就是阿強所見所感所思，這樣的敘事預設讀者可以看到並理解阿強視野中的世界，並造成讀者對於故事人物阿強的同理心，此種敘事觀點的落差是一種辯證策略。此外，作家也透過觀點的落差，呈現阿強如何在探尋的過程中改變自己對於「真理」的認知，如何愈來愈接近這個真理。不論是從故事人物之間的觀點差異，或是從主角觀點的發展變化來說，《阿強的夢》都有很豐富的觀點對比。

除了觀點的對比之外，前文已經以《阿強的夢》情節中的光線從舞台燈光變成正午的陽光爲例，說明作家如何透過重複手法，造成形象之間的斷裂與延續，[100]並指出場景轉移的功能在於構成時空的對比。[101]而透過對比形式帶出的當下現實中的真理主張與過去夢境中的真理主張，兩者之間具有辯證關係。然而，作家並不打算二中擇一，因爲兩者都是不足的，在這個循環辯證的過程中，作家最後推得第三個真理，也是唯一的真理。前兩個真理孰是孰非仍然懸而未決，而與第三個真理相較之下，阿強與船長對真理的理解方式反覆無常，便顯得狹隘。作家在作品文末提出的第三個真理予人一種豁然開朗的感覺，然而，這個幾乎可以比擬爲大道的東西卻是以一種模糊的方式帶過，顯示人類在塵世生存中，可以隱約感到大道的存在，或是稍微理解它，然而終究只是縮短自己與宇宙運行法則的距離，卻不能真正地掌握它：

> 在那個世界裡，應該只有一個真理，也就是第三個真理。這個真理究竟是什麼呢？阿強的最後一位主人知道。牠不久之後也必須回去那裡。（В мире этом должна быть только одна правда,—третья,—а какая она,—про то знает тот последний Хозяин, к которому уже скоро должен возвратиться и Чанг. 120）

類似的情形也發生在小說《兄弟們》裡，小說第一部分聚焦於人力車夫的敘事是能夠反映人類生存的一個片段，小說第二部分聚焦於英國人與船長的敘事則是另一個片段，它們都只是人類塵世生存道理的片段，即便是這些觀點的總合，也不能與宏觀層次的宇宙運行道理相提並論。然而，在作家的經營之下，這兩項對比卻是作家在下文辯證人類存在問題的基礎。在小說的第二部分，作家便藉由英國人之口揭露這篇作品的創作意旨：

> 菩薩瞭解「個人」生活在「世俗世界」的意義是什麼，生活在這個我們一無所知的世界中究竟意謂著什麼，因此感到神聖的恐懼。可是我們卻把「個人」看得比天還高，想要一手掌握整個世界，枉顧平等與博愛的普世精神。只有……置身印度、錫蘭……

[100] 《阿強的夢》俄文文本，頁 115。
[101] 參本論文第二章第一節第一項第五款〈《阿強的夢》的多重對比〉。

> 我們才稍微瞭解「個人」究竟意謂著什麼……（Будда понял, что значит жизнь Личности в этом «мире бывания», в этой вселенной, которой мы не постигаем,—и ужаснулся священным ужасом. Мы же возносим нашу Личность превыше небес, мы хотим сосредоточить в ней весь мир, что бы там ни говорили о грядущем всемирном братстве и равенстве, и вот только... в Индии, на Цейлоне...понимаем в слабой мере, что значит эта наша Личность... 26）

在《兄弟們》的第二部分裡，作者藏身英國人的背後提點作品思想主題，但是難以言說的部分被刻意留白，全知敘事者藉由留白的手法，展示更高深的、難以說盡的真理。《從舊金山來的先生》也出現類似的對比辯證手法，布寧透過主要人物生前與死後的對比，展現作品主題的核心，另外，敘事者與人物觀點的落差，也表現出人類對於塵世生存問題的理解方式有所侷限而顯得不足——作家在這部作品中，便透過不同角度的對比呈現存在問題的諸面向，並將探討的焦點集中在生命的價值意義與死亡的不可預料。綜上而論，「藝術哲學三部曲」三個短篇作品裡，經常透過對比手法的形式來進行辯證，透過呈現真理的諸個片段，盡可能地呈現塵世生存道理的面貌。

然而，就存在問題這類難以一言道盡的哲理而言，人們愈是試圖用大量文字把它說清楚，就愈可能遠離這個難以言說之物的本質。布寧似乎瞭解這個道理，他用對比手法作爲呈現不可言說的存在奧秘的文藝形式，這個形式與作品思想內容是互相適應的——對比辯證是言說不可言說之物的一個有效方法。作家利用這樣的方式展現宇宙法則的玄奧，他邀請讀者一起經歷一連串的反覆思索辯證，但目的僅在於展示這個真理「不可說」，而不是詳盡地說明這個真理究竟「是什麼」。筆者認爲，「藝術哲學三部曲」在形式與內容的共通點在於，作家不以建構一套關於存在的道理或是一個思想體系作爲思索的目的，而是以呈現思辯軌跡的總合爲目的。在經過正反辯證之後，無法言說之物雖然尚未被明確指出它是什麼，但是在辯證的過程中，卻已經實際地說明了它是什麼，而在以文字道出這不可言說之物的同時，卻無損於這不可言說之物的奧秘與精微。

布寧在「藝術哲學三部曲」中，便是以這個道理作爲呈現對比辯證的基礎，讓故事中的人物以自己起伏不定的態度進行「是／否」的主觀評價，當這些不同的態度與觀點紛陳時，作家提出統馭宇宙運行諸法則的亙久不移的大道作爲對照，人類對於塵世生存的觀點與宇宙運行最高原則之間的落差便昭然若揭。透過呈現宇宙法則的不變，以及隨著人物心境不同而有所變動的理解世道方式，作家說明人類理解宇宙的方式不能幫助掌握大道，因爲在不同的時空條件下，人對於同一件事的看法可能是完全相反的。大道是恆常不變的，但是人的看法卻是搖擺不定的。

關於作家「如何言說不可言說之物」的敘事策略這個問題，筆者認爲，《阿強的夢》中出現的「道」（Tao, 113）反映了作家在哲學思想方面的興趣，從作家日記的內容可以看出，布寧對於東方哲學頗有涉獵，[102]而作品中出現東方哲學的語彙，正說明了從東方哲學中可以找到理解布寧創作方法與思想內涵的一把鑰匙。作家對於老莊思想應有一定程度的認識，他在《阿強的夢》裡應用了莊子對「道」的定義，將人類生存當中的道理也視爲一種道，它雖然受到大道的支配，但是卻不能違逆大道。相較於宇宙運行的大道，作家筆下的人類塵世生存的道理顯得矛盾不堪，這正與中國哲人莊子主張宇宙運行的道理是大道，在不同事物之中也有各自的道這樣的思想相通。布寧在作品中以「你愛的人並不愛你」（...что может не любить тебя тот, кого ты любишь. 113）來暗喻人際關係的道理不同於宇宙運行的一些基本法則，譬如宇宙中的物體之間必然符合萬有引力定理，作用力必然等於反作用力，兩者的作用強度相等，作用方向相反，但是人類世界的法則卻不然。另外，作家也藉由矛盾的修辭方式，呈現人世間道理不像自然科學的道理那般絕對：「人生在世很好，但是太可怕了」（...жить на свете ...очень хорошо, а жутко. 113）此間種種皆展現人類觀點出發的視野，只能達到塵世生存的道理，不能臻至大道的層次，而作家正是透過對比進行辯證，呈現深刻的思想內容。

作家揭露船長的內心世界，並展示船長所謂的「道」仍然不及大道的層次，傳達人類生活的悲劇性在於不能深刻理解宇宙運行的道理：

---

[102] 作家日記中出現關於《論語》以及《道德經》文字，反映作家對於東方哲學的興趣。同註 8，頁 54、141。

> 萬物都有自己的道理，也許她們遵循了『道』最隱晦不彰的旨意？（…Всякому своё, Чанг, и не следуют ли они сокровеннейшим велениям Тао…? 117）

從這句話看來，船長所謂的「道」並非只有一種。中國哲人莊子認爲世間萬物都有自己的道，它們各自依循自己的法則運行，然而世間有一個唯一的，能夠統馭所有法則的更高法則，也就是大道。從船長對於「道」的理解方式看來，他所提及的道仍未及「大道」的層次。作家巧妙地將敘事設定爲從阿強語式出發，並以船長語態進行，讓讀者能夠聽見船長揭露自己的過去與內心想法，並理解人類生活的悲劇之一在於，人們的視角是受到侷限的，雖然隱約感到宇宙之間存在某種法則，但卻無從掌握它。由此觀之，作家運用對比辯證的方式，不僅源於西方文化二分思維的遺產，也可以從作家涉獵東方文化的傳記資料中找到可能解釋。此外，吾人不難發現作家以對比辯證的手法來言說「不可言說的道」，這既是一種獨特敘事技巧，同時也反映作家處理素材的思想內容有其特殊性。

小結

本章針對布寧「藝術哲學三部曲」的敘事形式進行分析，並說明三篇作品在敘事層面的共同形式特徵都有其功能意義。首先，重複的手法可以構成對比，強調作品主題並增加文字美感；其次，敘事觀點的交替、並列與紛陳，以及敘事節奏的經營，也幫助構成對比的形式並有利於更好地呈現作品思想內容；另外，作品中如同影像敘事般的寫實文字，不僅與文字本身的美感相互輝映，其忠於人類生理反應與客觀現實的細節描寫，更激發讀者感同身受的審美經驗與情感效應，使得敘事形式所欲帶出的內容得以深入讀者心靈，獲致強烈的藝術效果；筆者利用本章最後的一些篇幅提出，布寧這三部作品中的共通內容在於呈現「不可言說的道」，並試圖將作品的形式與內容當作一個整體來理解，建立敘事形式與敘事內容之間的關係，從作品內容的性質，找到作家在敘事中採取對比辯證形式的可能原因。

布寧的文字充滿美感，但是讀者卻不會因爲文字外殼的存在，而無法進入作品內部的世界。作家對於文字的經營是爲內容服務，也爲了營造寫實的細節，布寧追求美感的寫實風格不至於將讀者封鎖在那張文字畫布的表面。前文已經提及，布寧創作中的細節描寫相當獨特，因爲文學作品中推動敘事發展的元素經常被稱作情節，然而布寧的作品中卻是憑藉細節描寫來推動故事發展。由此看來，布寧作品中的思想內容經常寓於這些細節描寫之中，而不是故事情節。然而，從形式方法來分析作品中的細節描寫對於這項研究而言是不完整的，吾人尚需針對作品形式所帶出的內容作更深入的探討論述。

在本章最末篇幅的論述中，已經可以看出「藝術哲學三部曲」中呈現的思想內容與藝術形式之間的關係密切，作家透過對比的形式來呈現不可言說的生存奧秘。這個不可言說的大道在對比的反覆辯證之下雖然不見得愈辯愈明，但卻使作品中探求的人類塵世生存問題顯得更加深邃。下一章將逐一探討布寧在三個短篇中透過對比所呈現出的存在多重矛盾——「自然與文明」、「肉身與心靈」以及「生命與死亡」。