

第三章 布爾加科夫三部劇作中的詼諧手法

第二章介紹身為劇作家的布爾加科夫，也對其戲劇創作有更近一部的認識，了解其戲劇創作在他文藝創作的重要性。再者，也闡釋筆者如何藉時空型將《左亞公寓》、《極樂國》與《伊凡·瓦西里耶維奇》串聯起來。本章將探討布爾加科夫如何在一個完整的時空框架下，巧妙的利用詼諧這個手法，勾勒這三部劇作。

作家巧妙的利用歷史背景與社會的轉型（沙皇與貴族制度被廢除與社會意識改變）塑造一個狂歡的廣場。在這個廣場上，人民隨意換上不同的服裝，任意在街頭叫賣，昔日的貴族身分不再被引以為傲，越平凡的人越能在當下成為大英雄（新俄羅斯人）。大家拋開舊日的身分、生活規範，換上一個全新的面具，在這個時空下，形成一個熱鬧且全民參與的大眾廣場。

這種特別的創作方式恰巧符合巴赫金的狂歡理論。布爾加科夫將所有狂歡節慶中參與其中的人們所用到的「把戲」，全部透過這三部戲劇體現出來，包括「戲擬」，沙皇被脫冕，小丑或是傻子被加冕成為國王，節慶中廣場上低俗的語言，咒罵與讚美的結合，原本神聖敬仰上帝的語言被拉到最低處（褻瀆），放到一些無賴與殺人者的身上。廣場上也不再只存在一種權威式的精英文化（官方文化、中心文化），而被一種離心化的俗語、俚語、外來語甚至是戲擬中心官方語言（大眾文化）所取代。

在這個廣場上三個起著積極作用的角色：小丑、傻子、騙子也努力的將廣場上每個人串聯起來，使大家更融入狂歡廣場中的大眾文化。他們像是被賦予極大的權力，盡情裝瘋賣傻、裸露、脫衣，不介意將自己的愚蠢與惡習揭露出來。除此之外，他們更是可以嘲諷權力，揭露他人面具。讀者此時也更能夠藉由這些角色進一步了解作家的創作構想。

在此一章節中，筆者將所有以上提及的詼諧手法在此三部戲劇中的體現，藉由文本分析，找出實例，藉以證明布爾加科夫如何利用這些手法，創造貫穿此三部戲劇的詼諧基調。

第一節 狂歡

在中古世紀，狂歡存在於組織完善的城市節慶中，在此節慶中，所有社會階層無論高低都會參加，其中化裝舞會與所有的歡樂形式佔有主導的地位。在此時期，大家把生活的重心放在所有與滑稽相關的節慶形式，任何形式的滑稽的節慶（傻子節）及其它任何形式的詼諧幽默都影響著狂歡。

追溯十三世紀以前，社會大眾對詼諧的態度是負面、且否定的；十四世紀狂歡的元素存在著不同的形式，完整的形式尚未成型；然而到十五、十六世紀謝肉節式的狂歡已經有完整的形式，而其核心便是化妝遊行。

十五世紀開始，詼諧的形式由滑稽模擬（выраженная пародийная форма）與諷刺（сатирический характер смеха карнавалов）兩大元素所構成。由傻子藉著加冕滑稽模擬國王，再由脫冕回到現實。諷刺的範疇則更加廣泛，舉凡任何大眾想譏笑，批評破壞社會不公或社會現象，大眾都藉著狂歡節慶加以好好嘲笑一番。¹

巴赫金將所有一切包括狂歡節的儀式、慶賀、形式統稱為狂歡。他認為：「狂歡是不分演員與觀眾，而是所有人都積極參與其中，它並不是一種表演，而是一種生活，也就是生活在狂歡之中。狂歡式的生活，簡言之，便是脫離常軌的生活，從公元前的「莊諧體」，古羅馬的「神農節」，文藝復興時期整個文藝所實現無所不包的狂歡化，狂歡的生活突破時間與空間影響著人類文明與生活。狂歡也成為一種對文學體裁產生決定性影響的要素，不論狂歡為文學體裁造成任何影響，最終的目的便是為了體現狂歡世界的感受，也就是體現狂歡化。」²

狂歡這種概念並非單純的按照字面上的字義來解釋，並非膚淺的代表大家開心的開派對、跳舞、飲酒作樂，而是巴赫金在《拉伯雷創作及中古世紀民間復興文化》中的狹義解釋，它代表人與人之間打破原有的階級、性別、身分的藩籬，逾越日常生活的規範或法令，在肉體上所有的人肆無忌憚的親暱接觸，在語言上也竭盡所能的達到狂歡的效果，各種低俗的玩笑，不斷地重複人體與性相關的器官，使人們在世俗的規範之餘，到狂歡化的廣場上，肉體及語言都徹底的解放。

¹ М. Т. Рюмина, Эстетика смеха- смех как виртуальная реальность, УРСС, М., 2003, с. 200-206。

² 北岡誠司著，巴赫金-對話與狂歡，河北教育出版社，2001. 8，頁 284-287。

人們的生活不管在任何時空，總有一套需要遵循的規範，一旦到了某些特定的節日，例如古羅馬的神農節，因為節慶的關係，形成一個特殊的時空，人們平等的享有這個可以褪去面具，暫時忘卻階級劃分的不平等。在這獨特的狂歡廣場上脫離日常生活的包袱，跨越平日無法逾越的屏障，脫離建立在日常生活秩序基礎上的不平等，人們將日常生活所被禁止的事，在特定的時間、空間中打破了禁忌，將日常生活中所不可、也不該逾越的屏障加以破除，在狂歡時所有這些都被廢止，法律、禁令和限制此時都失效了，特殊的狂歡範疇發揮了作用，人們之間可以自由隨便而毫無顧忌的在狂歡廣場上親暱接觸。

壹、狂歡的場景

《左亞公寓》一開始的場景，布爾加科夫營造了一個喧鬧的廣場，這樣的廣場並非偶然誕生，它與當時歷史的背景有很大的關係。當時社會正在轉型，舊時制度生活方式因社會主義革命被廢除，《左亞公寓》的時代背景正是由戰時的共產主義（военный коммунизм）過渡到新經濟政策時期的生活。曾經被廢除舊時生活方式又重返真正的現實生活。人們在當時也被准許從事一些買賣交易，使得都市廣場上形成一種喧鬧的景象。這剛好是布爾加科夫諷刺手法中狂歡所需要的第一個元素，一個都市大眾廣場，在《左亞公寓》一開始，布爾加科夫便以這樣的廣場揭開序幕：

留聲機發出合唱的歌聲：「住在僕人下房的所有人…」，「來買煤油！」，留聲機唱著：「尊重聖人像…」，「買裁縫剪刀、刀子！」，留聲機：「誠心的感動，神聖的聖像…」，「來買熱水壺！」，「莫斯科晚報！」，路面行駛有軌電車發出的汽笛聲，廣場上街頭藝人用手風琴拉著波爾卡舞曲（《左亞公寓》，頁 78。）。

這樣的場景預告城市一角的狂歡氣氛，廣場中眾人各自叫賣，留聲機與電車也加入這個廣場，眾聲喧嘩。

到了第二幕，阿米起斯托夫將原本牆上的馬克思肖像拿下：「登上梯子取下馬克思的肖像，『老傢伙你不用再盯著我們看了，接下來沒什麼可看的了。』（《左亞公寓》，頁 111。）取下馬克斯的肖像象徵一個平時繁瑣的體制將被卸下，一

個可以狂歡的舞台就此形成。

左亞將自己的公寓在夜晚時搖身一變，成爲一個可讓人肆無忌憚狂歡的舞台：「公寓在瑪紐需卡及阿米起斯托夫的巧手下變了一個樣。」（《左亞公寓》，頁 111。）人們到了這個狂歡的舞台頓時平時的法令、禁令、體制與秩序都失效，生活的場景從符合社會規範的高度意識型態的中心，到脫離規範，狂歡化的離心，人們已經蠢蠢欲動的蛻去所有階級的、不平等的、性別的、財產的包袱，來到狂歡的廣場。

在狂歡的舞台上除卸下原先的行爲舉止的面具，大家也迫不及待在這個舞台上**換裝（化裝舞會）**，幫助自己更融入這個能完全脫離常規的生活；阿米起斯托夫由原先初到左亞公寓時沒褲子可穿，後來則身穿華麗燕尾服：阿米起斯托夫：「等等，正常人在任何的環境下都能生存。我，是正常人，因此還活的好好的。我很抱歉，剛來莫斯科時連褲子都沒得穿，還是跟你借來的，記得吧？爸爸（戲謔稱阿巴里亞尼諾夫），記得吧？方格的那件，現在我可是穿著燕尾服呢！」（《左亞公寓》，頁 122。）使他擔任這個色情招待所的經理更加的得心應手；瑪紐需卡在第三幕送東西給客人時，也穿著俄羅斯傳統服飾；黑魯分也身穿中國傳統服飾—燈籠褲；及兩位模特兒不停的換裝，一會兒法國羅曼蒂克的服裝，一會兒亞洲風味的服飾，裙子的叉更是越開越高，古斯更是快活的「歌誦」大叫「裁縫紡！」（Ателье!）（《左亞公寓》，頁 119。）

最後一幕夜晚來臨的公寓更是準備好讓人感受歡樂的氣氛：「明亮的公寓。香檳。鮮花。每個房間裡都有著盛宴。門簾後可以聽見清脆的吉他聲與高腳杯碰撞的清亮聲。」（《左亞公寓》，頁 130。）

狂歡舞台在《左亞公寓》是刻意營造，大家在來到公寓後脫掉原本的衣服穿上不同的服裝，達成廣場上的狂歡。在《極樂國》中，則直接藉著時空的交錯，營造出狂歡的舞台，甚至是「狂歡節慶」：

戀恩：「我們到了哪裡？」

拉當馬諾夫：「演員嘛！你們怎們會撞到我的窗子呢？若要拍片也要事先通知呀！這是我的公寓。」

戀恩：「我們在哪裡？快告訴我，我們在哪裡？」

阿芙羅拉：「在極樂國。」

拉當馬諾夫：「等等…」

阿芙羅拉：「爸爸，等等！這是狂歡節的玩笑。他們是變裝（參加化裝舞會的）。」
（《極樂國》，頁 389。）

二十世紀的一行人來到公元 2222 年的莫斯科（當時稱做極樂國），即使無須刻意變裝，也給人刻意裝扮來參加化裝舞會的錯覺。

《極樂國》中另一個重要的狂歡場景便是五月一日的節日，夜晚所有莫斯科居民都會飛行，拿著火光向政委致敬。節慶中尤其能表現狂歡：

拉當馬諾夫：「我們有個習俗：五一節（五月一日）的夜晚，莫斯科的居民會帶著火把飛行，向政委致敬。這叫做民主化。在你們的時代有嗎？」

戀恩：「沒有過。不過，致敬我聽說過，祇不過我們是在陸地上。」（《極樂國》，頁 393。）

當然這裡也有幽默的成分，筆者主要想表達布爾加科夫如何利用狂歡的場景，無論是用真實穿上另一套衣服的形式，或是在其他時空下「自然而然」成為狂歡，或是搭著節日的便車營造出狂歡化的體現，在三部劇作中，作者無論如何都要讀者體會狂歡。

在《伊凡·瓦西理耶維奇》中第二幕中，十七世紀的沙皇來到二十世紀的莫斯科，由於身穿的服裝被發明師的妻子與她的導演情夫誤以為是扮演沙皇的演員：

亞金：「太好了！太驚人了！你裝扮成這樣我認不出你，你是誰？請容我自我介紹：阿爾諾伊德·亞金。兩萬元，明天早上十點第五片場和你簽約，我會幫你

安排演出機會。請問您貴姓？」(《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 440。)

一連串荒唐的對白卻將狂歡化帶到高峰，真正的沙皇被脫冕成一個演技精湛的演員，身穿戲服在排練對戲！

同一時間二十世紀的房屋管理員也巧妙的在十七世紀穿上沙皇的衣服扮演沙皇的角色（傻子被加冕）：

米拉斯拉夫斯基：「衣服！國王的衣服，太好了，得救啦！快穿上沙皇的長大衣，很合身…」

卜恩蕭：「這個實驗實在太過頭了。」

米拉斯拉夫斯基：「快穿上，不然我們會被打死的。」

(卜恩蕭穿上了沙皇的全身行頭)(《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 449。)

由一開始大眾廣場的誕生，或是利用時空交錯產生來參加化裝舞會的錯覺，或是搭上節慶的便車體驗全民拿著火把向政委致敬的狂歡節慶，除了場景外，人民也在此換上服裝。小丑、傻子被加冕成沙皇，真正的沙皇被脫冕成平凡的演員。巴赫金理論中狂歡的精神在這三部戲劇中有鮮明的表現。

貳、狂歡的語言

狂歡的語言在巴赫金的定義下，包括舉凡任何對立的詞組同時出現(例如：光和影、臉與臀)；粗鄙的(大地與人的生殖力、花柳病、疝氣)；或是將原本位於高不可冒犯的神聖語言(哈利路亞、天使)拉到低下位置的人或物(無賴、騙子)身上(褻瀆)；或是任何取代中心位置(官方語言)的離心化語言，各種戲擬式的官方語，大量使用外來語、俗語或是俚語的各式語言。

除了語言本身外，狂歡的語言更包含所有與狂歡節慶相關形式的符號形象。包括狂歡廣場中誕生的新存在關係、身分及命運的改變，也屬於狂歡語言的範疇。

筆者將先介紹狂歡語言中抽象的符號系統，分類為新存在關係、身分的改變及命運的改變。這些狂歡語言的符號形象都是在狂歡化中必備的過程，民眾在此與週遭的人誕生新的存在關係，身分與命運也在這個廣場上被改變。

接著切入狂歡語言本身，分為第一，對立的語言；第二，粗鄙的語言；第三，外來語。此部分可以感受到離心化的語言在大眾廣場上喧賓奪主。

一、狂歡式的人際關係

筆者在閱讀劇本過程發現，除了上段所敘述的狂歡場景，大家恣意的在狂歡的廣場上或是節日中喧鬧、化妝遊行、換裝加冕與脫冕外，狂歡中除了更換衣著外，「民眾更在狂歡中不停地改變地位、身分或是命運」³，因此人與人之間便存在一種為應付這狂歡的廣場或是節日才誕生的一種新的存在關係，此部分則呼應了巴赫金在狂歡的範疇中所提到的人與人新的存在關係，一種脫離常規的範疇。

人們從在非狂歡式的日常生活中完全左右著他們的階層、地位、年齡、財產、性別這種所有等級地位的支配中解放出來，形成了人與人之間相互關係的新存在方式。每個人在當時的社會都有著多重的身分，多到甚至連哪一個是自己真正的身分都忘了，旁人也很難辨識出哪一個是他們彼此之間真正的關係，而哪一個又是虛假的？

（一）新的存在關係

在《左亞公寓》中這種新的存在關係有幾個明顯的例子，當左亞跟哈利路亞表明與馬紐需卡的關係時：

哈利路亞：「你自己一個住，房間卻有六間。」

左亞：「我怎麼會是一個人住，那馬紐需卡呢？」

³北岡誠司著，巴赫金-對話與狂歡，河北教育出版社，2001.8，頁284-287。這一範疇巴赫金稱之為脫離常規的範疇。

哈利路亞：「馬紐需卡是僕人，她已經擁有廚房的十六俄呎。」

左亞：「馬紐需卡！馬紐需卡！馬紐需卡！」

馬紐需卡（出現了）：「什麼事？左亞·吉妮索夫娜？」

左亞：「你是誰？」

馬紐需卡：「您的姪女，左亞·吉妮索夫娜。」

哈利路亞：「姪女。哈哈…真是太好了。你手裡還拿著熱水瓶呢。」（諷刺姪女怎麼會拿著熱水瓶，做些僕人做的事）（《左亞公寓》，頁 80。）

左亞爲了能夠繼續擁有這有六個房間的公寓，以及有人幫忙打掃這個諾大的公寓，她與馬紐需卡之間一個全新的存在關係便出現了，實際上是女主人與幫傭的關係，卻搖身一變成爲姑姑與姪女的血親關係。最後，我們卻是在與左亞真正擁有血緣關係的阿米起斯托夫那裡得到了印證，確定她們之間的姑姪關係是假的：

阿米起斯托夫：「我是來找左亞·吉妮索夫娜。請問我有榮幸在跟誰說話呢？」

馬紐需卡：「我是左亞·吉妮索夫娜的姪女。」

阿米起斯托夫：「很高興認識你，非常高興。**我都不知道左亞有個這麼好的姪女呢！**請容我自我介紹，我是左亞的堂哥。」（親了馬紐需卡的手）（《左亞公寓》，頁 91。）

或是我們由左亞跟自己的堂兄承認爲了保有自己的公寓而撒的謊：

左亞：「哪來的姪女啊。這是幫我打掃的幫傭，馬紐需卡。」

阿米起斯托夫：「啊…懂了。為了保住自己的住房面積。」(《左亞公寓》，頁 92。)

另一個在公寓裡誕生的新存在關係則是原本有至深的血親關係的堂兄妹，在狂歡的舞台中，頓時成了毫無血緣關係的雇主與職員，除了在一開始與自己的愛人介紹對方時，說出了彼此真正的關係：左亞：「你…您…帕維爾·菲斗若維奇，請讓我為你介紹：我的堂兄，阿米起斯…」(《左亞公寓》，頁 92。)之後兩人的相處模式是依據新的存在關係，彼此之間像沒有任何血緣關係，成為彼此為求生存相互利用的夥伴：左亞：「就這樣，帕維爾，亞歷山大·塔拉索維奇即將成為我們經理。您不反對吧？」(詢求她的愛人同意)(《左亞公寓》，頁 96。)

左亞公寓中，左亞是個寡婦，她擁有一個愛人—阿巴里亞尼諾夫，他們之間並沒有正式的婚姻關係，從旁人的敘述可得知：哈利路亞：「想必她是跑去找她的情夫吧。」(《左亞公寓》，頁 78。)，但左亞卻總是對外介紹自己與阿巴里亞尼諾夫是夫妻的關係：左亞：「拜託你對帶他要客氣一點。他是我的丈夫。」(對阿米起斯托夫)(《左亞公寓》，頁 96。)甚至到劇本的最後一句台詞：左亞：「帕維爾，你永遠是我的丈夫，我不會把你丟在牢裡。再見，再見了，我的公寓！」(《左亞公寓》，頁 148。)連最後東窗事發時，左亞依舊對著阿巴里亞尼諾夫保持一顆呵護、愛護的心，布爾加科夫刻畫的這個女性角色是如此的簡單、忠實與令人憐惜。

布爾加科夫對他們之間的愛情並沒有加以著墨，卻著重他們如何在彼此身上尋找慰藉，每當阿巴里亞尼諾夫身體感到不適時(阿巴里亞尼諾夫有習慣性的偏頭痛)，左亞總是無微不至的照顧他。每當阿巴里亞尼諾夫在外受到「刺激」時，總是能回到左亞公寓得到左亞的安慰，而左亞也在阿巴里亞尼諾夫的身上找到努力的目標與動力。她正編織著能與愛人遠離家鄉前往巴黎的夢想，為此她想盡辦法保有公寓，並堅強、聰明的想在最短的時間內利用公寓所能帶給他們的最高利益，進而離開這個使他們悲傷的地方。他們之間也產生一種全新的存在關係、互相慰藉的關係。

（二）身分改變

在當時的莫斯科，若是要在公寓內住下，有身分證件是很重要的（居住管理代表會每天巡察），就像左亞為保有這個六個房間的公寓，除了找來馬紐需卡充當姪女外，也有一個「神話似的人」同住在公寓內，只不過這個人老是在出差，而且像在莫斯科人間蒸發似的，沒人見過他，筆者推斷他的證件應該也是左亞弄到的假證件。即使如此，由於有這份證件，哈利路亞卻也認為可以交代的過去了，左亞可在公寓內繼續保留他的住房面積。

因此，除了廣場上產生人與人之間新的存在關係之外，為因應大環境的變遷以求生存，狂歡廣場上的人也開始出現的不同「身分」，甚至證明「身分」的文件也多如繁星。尤其是《左亞公寓》中的阿米起斯托夫：

（當左亞詢問他是否有證件時，以下是阿米起斯托夫的回答）

阿米起斯托夫：「證件嗎，滿滿的口袋都是，只是問題是，不知道在他們之中，這麼說吧，哪一個是最新鮮。（拿出了幾張紙）切馬當諾夫·卡爾…這個（在當經理）不太適用。西古拉吉·安東…不行，不行，這個證件不好。」

左亞：「太可怕了，真是太可怕了，你的姓氏是普汀可夫斯基！」（指阿米起斯托夫算是有貴族的血統（普汀可夫斯基這個姓），怎麼會變成這副德行）

阿米起斯托夫：「不，左亞，我也搞混了。普汀可夫斯基在莫斯科一失效了。也許，還是我自己的姓最好。對呀，我想在莫斯科我已經被遺忘五年了。好吧，就登記阿米起斯托夫。」

（後來當左亞正式確定讓阿米起斯托夫當經理，將阿巴里亞尼諾夫再次介紹阿米起斯托夫）

阿米起斯托夫：「等等，亞歷山大·塔拉索維奇。你嚇了一跳嗎？這是當然的，這是我舞台的（幕前的）名字、父名與姓，在舞台上便是一瓦西里·伊凡諾維

奇·普汀可夫斯基；在一般日常生活中，我則是亞歷山大·塔拉索維奇·阿米起斯托夫，有名的姓喔！很多被處死的布爾什維克黨人的代表都是這個姓。若是我日後跟您說整個故事，您一定會嚎啕大哭的。」（《左亞公寓》，頁 95-96。）

這無非令人感到好像狂歡廣場上，大家除了恣意的換上平常所不曾穿過的服裝、面具外，爲了配合新的服裝道具，爲了更能將扮演的角色發揮的更恰如其分、淋漓盡致，換上了另一個身分似乎也不爲過呢！

然而，從另一個角度思考則發現，究竟在怎樣的時空背景下，竟會讓人落到如此荒謬的光景，人前（幕前、舞台上）一個名字，人後（真實的生活、現實裡）另一個名字？

以下是另一個阿米起斯托夫爲求生存所冒用他人身分的例子，利用一個死去朋友的名字，以求當時在黨內生存：

阿米起斯托夫：「我已經沒有任何的王牌了，於是決定必須朝政黨路線移動，才不會被殺死。我排除了資本主義...在我房裡，皮箱·卡爾·彼得若維奇一個有政黨身份的老朋友。」；「我想這對政黨應該沒什麼損失吧！一個死了，另一個馬上遞補他的位置。強而有力的隊伍（指政黨），他們是如此說的，最後我拿了死者的黨證，前往保加，我想位置是不顯著的、與石油相關的，是可以發揮的。」（《左亞公寓》，頁 94。）

在《極樂國》中同樣有一個爲自己的身分所困擾的角色，他擁有貴族的高貴血統，卻努力想撇清、擺脫這個貴族血統與他的關係；他的親生父親是個貴族，他卻要大家記得他是個馬車夫的兒子，這就是一卜恩蕭：

戀恩：「您是公爵。你真的需要看醫生。」

卜恩蕭：「我已經證明了，尤金，尼可拉耶維奇，我不是公爵，你也別叫我公爵。」

戀恩：「我完全不能理解你的頑固。您—就是公爵。」

卜恩蕭：「而我說不是。(掏出一些文件) 這些證件證明我媽媽已經改嫁，而我就是馬車夫—龐切列爾的兒子。而且我也很像龐切列爾。勞駕您把這讀一讀。」(《極樂國》，頁 385。)

在《伊凡·瓦西里耶維奇》劇中同樣一個頑固房屋管理員：

俱馬非耶夫：「我的老天，我真是不懂，您需要治療，公爵。」

卜恩蕭：「尼可拉·伊凡諾維奇，您不要稱呼我公爵，我已經透過文件報告證明了，在我出生前一年我父親就出國了。這麼說來，很明顯的，我是我們的馬車夫龐切列爾的兒子。而我也很像龐切列爾。」(《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 429。)

布爾加科夫在這裡使人們思考一個主題，究竟在什麼樣的環境下人們竟然會努力地想擺脫自己原有的身分，而冒用他人的身分，還不只是冒用一個人。在什麼樣的光景，人們寧可牢記繼父的血統，也不願他人提起與自己與至親的父親的血緣關係。這三部劇作提供我們很大的思考空間。

若阿米起斯托夫是爲了在動盪的時代求生存，將冒用他人身分作爲一個手段的話，那卜恩蕭則是希望自己過去的血統，不會影響他服這個極爲重要的公職角色，這個比任何事都重要的事。

大家除了在狂歡的場景利用換裝，也換上全新的身分，掩飾真實身分，彼此爲求生存而產生新的相互依存的關係。

(三) 命運大不同

除了身份的改變外，命運的改變在狂歡中也是很重要的一个元素。這裡有一些很有意思的例子，可以看見在當時那樣一個年代，大家的命運真的很不相同。

爲了守著家族已經住了將近三百年的房子，阿巴里亞尼諾夫堅持不搬進左亞公寓，經常往返於公寓與自己的住家，一天一個喝醉酒的流浪漢到他的房裡跟他說：

流浪漢：「你一個昔日的公爵。」

阿巴里亞尼諾夫：「不好意思，“昔日的公爵”這是什麼意思？」

流浪漢：「您應該被安置在革命博物館。」（說完還把煙斗丟到毯子上）（《左亞公寓》，頁 88。）

當阿巴里亞尼諾夫摸不著頭緒，不明白昔日公爵的意思時，便搭著電車準備前往左亞公寓，途中他恰巧看見了動物園的展覽海報上寫著：《今天展示昔日的雞》，於是他便去問那裡的看守員，昔日的雞究竟變成了什麼，原來一些共黨的專家教授對這隻可憐的雞做了一些卑鄙下流的事，使雞變成了火雞，於是阿巴里亞尼諾夫忍不住想，那昔日的老虎是不是要變成了大象？（《左亞公寓》，頁 89。）在這樣的年代，不只人的命運會改變，連動物的命運也難保不變，雞成了火雞，老虎變成大象，一隻鵝卻成了大英雄：

（當左亞告訴他已經拿到了文件，可以開裁縫訪時，等到賺夠錢，他們就能夠逃離公寓，前往巴黎）

阿巴里亞尼諾夫：「但是我們怎麼兌幣？」（如何將盧布換成法朗）

左亞：「古斯！」

阿巴里亞尼諾夫：「那簽證呢？畢竟，我一定會被回絕的。」

左亞：「古斯！」

阿巴里亞尼諾夫：「看起來，他無所不能，**這隻昔日的鵝，今天，倒成了大英雄。**」（《左亞公寓》，頁 89。）

俄羅斯人的名字是由名·父名·姓所構成，例如帕維爾·菲多洛維奇·阿

巴里亞尼諾夫，這是阿巴里亞尼諾夫的全名，代表他的名字是帕維爾，父親名字叫做是菲多爾，家族的姓則是阿巴里亞尼諾夫。只要對俄國文化稍有了解的人，都能夠利用一個姓加以辨別這個人大約的身世背景。在劇中（左亞公寓）擁有貴族血統的三個人，布爾加科夫不免俗的都給了他們最響亮的姓，每每談到這些響亮的姓時，還會帶些小故事，講述先人的豐功偉業；然而，這個在當時無所不能的古斯全名是巴里斯·西蒙諾維奇·古斯-李蒙特那（俄語原意為修理－Ремонтный），代表這個人的祖先是以前以修理東西為業，並沒有貴族的血統，卻在當時呼風喚雨、無所不能（他當時的工作職務是金屬業的營業副經理）。

古斯（Гусь）這個姓在俄語的原義是鵝，一個平凡的姓，但是在這個時代，這隻昔日的鵝命運跟以前也大不相同，成了無所不能的英雄。雖然他每日要出席眾多的會議，令人懷疑他對公司的貢獻究竟有多少，但無疑他對左亞公寓的捧場倒是幫了左亞極大的忙，以當時的地位，他幫左亞拿到政府許可，未來也可透過他換到簽證、兌換外幣。然而，布爾加科夫雖讓他在一開始時命運被改變（昔日的鵝成為大英雄），但結果他還是像「鵝被宰了」，沒錯，這隻『鵝』像家畜一樣被宰了（зарезал）（雙關語）。

而阿米起斯托夫在向阿巴里亞尼托夫自我介紹時也不約而同的用到「昔日」，這個象徵現今與往昔命運差別的詞：

阿米起斯托夫：「等等，（對著阿巴里亞尼諾夫）普汀可夫斯基，沒有任何黨派，昔日的貴族。」（《左亞公寓》，頁 92。）

這個同為昔日的貴族，自然而然的將「昔日的貴族」放在嘴邊，這種坦率直率的態度顯然與阿巴里亞尼諾夫相差十萬八千里，然而這個「昔日貴族」下場也沒好到哪兒，成了一個色情營業場所的經理。

值得注意的是，這兩位昔日貴族對整個社會變遷不同的態度與應變哲學大不相同。前者早已拋開昔日的一切，努力融入當下的社會，為籌盤纏玩牌騙錢，利用賣領袖肖像賺錢，偽造滿口袋的證件以求在不同的場合下生存，白軍有利時跟隨白軍，紅軍佔優勢時服從紅軍，靈巧的利用或擺脫黨政身分，好像在任

何環境下無論如何他都能安然生存；反觀阿巴里亞尼諾夫，每天犯頭痛，請郎中看病，卻忘記自己早已破產，還老多付上海郎中醫藥費，甚至還給錢喝茶，或是贈送昂貴的褲子，也常憶起舊時的美好時光，完全不能融入這個新時代。在《左亞公寓》第三幕，這兩個人有一段很有趣的對話，完全反映兩人對當下大環境看法及應對態度：

阿巴里亞尼諾夫：「這樣的政權創造了這樣的生活條件，**在這種條件下，正常的人根本無法生存。**」

阿米起斯托夫：「等等…**只要是正常的人，在任何的條件下都能生存。我一就是正常人，還不是存活著。**」（《左亞公寓》，頁 122。）

在這樣的時代，原本生活無虞的左亞命運也被時代改變。為逃離這個使她痛苦的地方，前往巴黎，她想盡辦法利用自己的公寓，取得經營服飾裁縫店營業文件，為了得到最大利益利用晚上經營起色情招待所，努力討貴客的歡心，也努力的與房屋管理員無賴哈利路亞應對為求保住公寓，雖然經營色情營業場所，守護愛人與夢想的心卻始終如一未曾改變，即使生活條件再惡劣她也能咬緊牙關撐過去：「您看看，我穿著補過的長襪（有補丁的）。我，左亞·碧爾姿！在您的政權之前從未穿過補過的襪子，不只如此，以前我長襪還未重覆穿呢。」（《左亞公寓》，頁 82。）

可見左亞在這個政權前過的生活顯然優渥的多，從不穿補過的襪子不用說的，連一雙長襪她都不曾穿過第二次呢，現在卻只能穿補過的長襪，身邊僅有的錢也都必須拿來賄賂這些自以為是的房屋管理員，不得不經營起色情營業場所。

劇中的人物們雖然都因為在這狂歡的廣場命運跟著改變，除此因素外，也不能不考慮其歷史背景的因素，當時社會正面臨轉型，沙皇與貴族制度被廢除，時代空氣中瀰漫著一個新的生活方式，難怪劇作中的人命運也被改變。

二、狂歡的語言－對立、粗鄙、外來語

狂歡式的語言分成兩個部分，筆者將巴赫金在狂歡的範疇中將狂歡分成四大部分的其中第一、第二部分，將其融合在上部分談論；此節，筆者將其第三第四部份所有關於對立的、低下、粗鄙的語料找出，以了解狂歡的語言。巴赫金的狂歡範疇中所提及的對立說的是包含所有在傳統價值體系中處於正負兩極位置的對立，舉凡“神聖與粗俗”“崇高與卑下”“偉大與渺小”“生與死”“明智與愚蠢”“臉部與臀部”等。⁴

除了這對立的正負兩級關係之外，巴赫金這層對立的關係中包含任何“狂歡式的褻瀆不敬”“把高的天上的東西強拉到低處”“與大地的生產力、人體的生殖能力”相關的穢言、穢語歸納在粗鄙化的範疇中。

（一）對立的語言

《左亞公寓》中所呈現的是對立的概念，如神聖與褻瀆，倒置混雜的怪誕世界。兩個擁有神聖且蘊含光明象徵的兩個名字，哈利路亞（Аллилуя），用來讚美上帝的語言，教堂的詩歌經常重覆朗誦「哈利路亞」來讚美上帝；黑魯分（Херувим），東政教的九級天使中的第二級天使，主掌智慧，叫做基路伯；擁有這兩個名字的卻是兩個無賴。前者整日收賄、儘做些卑鄙、占人便宜、吃女人豆腐的事－哈利路亞，這個幫政府管理房屋的管理員，利用職務之便，硬闖別人公寓，趁機收受賄賂，布爾加科夫卻給了他一個用來讚美上帝的名字；後者則是來自上海的郎中，走私嗎啡、鴉片，隨身攜帶刀子，在來到左亞公寓之前也曾經殺害過人，布爾加科夫卻給他一張有如天使的面龐，所有人一見到他都覺得恍如天使降臨：

（第一次見到他的是馬紐需卡（應主人要求去請中國大夫））

馬紐需卡：「啊，多好的人啊，像基路伯呢！」

⁴北岡誠司著，巴赫金-對話與狂歡，河北教育出版社，2001.8，頁284-287。

(當他到了公寓要拿藥給阿巴里亞尼諾夫時)

阿巴里亞尼諾夫：「注意看他笑的樣子。完全是基路伯。你根本就是個**有天份的中國人**。」(《左亞公寓》，頁 85。)

因為他那天真俊美的模樣與像極了基路伯的臉龐，阿巴里亞尼諾夫認為他是不折不扣的好人，即使左亞請他不要太輕信他是個好人：

左亞：「您看清楚，帕維爾，小心一點。也許他是個什麼流浪漢呢。」

阿巴里亞尼諾夫：「您在說什麼—不會的。他的臉上寫著他是來自中國**品德高尚的人**。」(《左亞公寓》，頁 87。)

到左亞公寓的貴賓古斯，第一次看到他時：「您知道嗎，如果我相信有前世的話，我敢說他(上輩子)絕對是跟基路伯長得一模一樣。」(《左亞公寓》，頁 117。)

但是這個貌似基路伯的中國人，面容佼好、看似品德高尚，最後卻為喜歡的女人刺傷自己的中國同伴，也殺死古斯捲款潛逃。

《左亞公寓》中的房屋管理員除了擁有哈利路亞這個光明神聖的名字外，也不斷把『臉』這個象徵『(有頭有臉的)人物』，放在自己微不足道的工作上：哈利路亞：「看見沒，我可是提著公事包的，也就是說，是有任務在身的人物(лицо)，不容侵犯的！」(《左亞公寓》，頁 79。)

哈利路亞：「你，左亞·吉尼所夫娜，聽著，簡單來說，我是個做事負責的人物(лицо)：他半毛錢也沒多給我！」(《左亞公寓》，頁 81。)

另外在《極樂國》與《伊凡·瓦西里耶維奇》中不斷的強調自己是如何認真負責盡忠職守的房屋管理員，也經常使用『臉』這個字：

卜恩蕭：「我—**有頭有臉的人**，是服公職的，與觀察息息相關。」（《極樂國》，頁 386。）

卜恩蕭：「我—**有頭有臉的人**，擔任極其重要的房屋管理員一職，而這個職務與觀察息息相關。」（《伊凡·瓦西耶維奇》，頁 430。）

與『臉』對立的詞便是『臀部』，《左亞公寓》中第二幕，兩個白天在左亞公寓裁縫紡工作的女人，也聊到『臀部』，彷彿暗示著夜晚的左亞公寓將大有文章；而阿米起斯托夫也加以回應：

女裁縫師：「**臀部**好比一台鋼琴。只要裝上鍵盤，交響樂團都也可以彈了！」

阿米起斯托夫：「我眼裡只看的到一個**屁股**和一張噉起的嘴唇，其它什麼也沒看見。」（《左亞公寓》，頁 100。）

在《左亞公寓》另一組對立的詞—「影」和「光」。當左亞一看到自己心愛的人蒼白的臉時不忍的說：「帕維爾！您好！您今天看起來蒼白。來，走到光這兒，讓我看看您…在眼睛下有**陰影**…」（《左亞公寓》，頁 112。）這個昔日的貴族在這個新社會下好像陰影一樣永無翻身的機會。

而象徵「光」的詞便是新時代的大英雄（新俄羅斯人）—古斯：

阿米起斯托夫：（身穿燕尾服，突然）「當談到太陽時，就會看見它的光。」

古斯：「您的「光」指的是我嗎？」

阿米起斯托夫：「當然在說您。偉大的巴里斯·西蒙那維奇。」（《左亞公寓》，頁 116。）

這些對立的元素對廣場上的大眾文化起了很大的作用。原本讚美上帝的詞用來稱呼一個無賴；面貌仿如天使的人，連續殺人；高高在上的象徵有頭有臉的字放在形容區區的小房屋管理員身上。臉與臀的對立，光和影的對立，都造

成狂歡化的語言。若說換裝、身分命運的改變之是狂歡的表象形式，這種語言則添加狂歡的內容。

（二）粗鄙的語言

北岡誠司在《巴赫金－對話與狂歡》中提到：「舉凡一套降低格調的狂歡體系，與大地的生產力，人體的生殖能力，相關的狂歡式污言、穢語、動作，這些巴赫金都把它們包括在粗鄙化的範疇。」⁵。

依據這樣的定義在三部劇作中可以找到一些例子：阿米起思托夫：「我知道，假如我待會而告訴你一些關於自己生兒育女的事，保證你待會疲憊不堪。」（《左亞公寓》，頁 118。）

除了人類的生殖能力外，《伊凡·瓦西里耶維奇》也談到大地的生產力，更明確的說是『豬』的生產力：

從收音機裡傳來：「說到繁殖，親愛的同志們，豬是不遜於家兔的，從勞動角度來說也是。十年之間，兩隻豬就能繁殖一百萬隻豬！…」（《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 435。）

另外，在一堂特別開給房屋管理員上的課程，主題竟然是『花柳病』，一種狂歡世界中與生殖相關的病，也是「快樂病」：

卜恩蕭：「昨天有一堂課專門開給房屋管理員上的，我得到極大的收穫。是關於花柳病的。大致說來我們的生活都是相當有趣且有益的，但我們在這間屋裡卻不能明白（珍惜）。」（《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 430。）

在拉伯雷的《巨人傳》裡曾經用過這樣的字眼來表達狂歡的廣場，「親愛的酒友，還有你們尊貴的花柳病患……」⁶，似乎在大眾文化的廣場上，花柳病患

⁵北岡誠司著，巴赫金-對話與狂歡，河北教育出版社，2001.8，頁 287。

⁶ 巴赫金全集第六卷，李兆林夏忠龍等譯，拉伯雷的創作與中古世紀和文藝復興時期的民間文化，河北教育出版社，石家莊，1998年，頁 191。

者並不足為奇，親切的稱呼他們尊貴的人，也不為過，畢竟辱罵與讚美混為一體也是狂歡廣場中最普遍的言語。

不只花柳病這樣粗鄙的詞在狂歡的廣場中不足為奇，阿米起斯托夫也不害羞的提到自己得到疝氣的事：

阿米起斯托夫：「等等，在一些正在打仗的省城中，我還曾經得到疝氣呢……」（《左亞公寓》，頁 96。）

這一類的範疇使設色情營業招待所的經理阿米起斯托夫更能積極的扮演好自己的角色，說些使貴客們滿意的污言穢語與粗鄙的話，自己甚至還想傳授生兒育女的技巧給客人。

這些與人與大地生殖相關的詞，及由生殖而起的一些不名譽的「快樂病」（花柳病）使讀者感受狂歡式的語言。

（三）外來語

巴赫金和拉伯雷的小說強調「眾聲喧譁」（разноречие），獨尊的拉丁語在狂歡節中與其他的方言、俚語、俗語夾雜並存，全民參與的景象，由中心到離心。

這三部劇作中原為中心語的俄語，在狂歡的時空中與其它外來語夾雜並存，不論是接待貴婦時說上幾句法語或德語，戲擬中國人的俄語，好像都形成一首「語言的交響樂」。除了上兩部分所述的對立與粗鄙的語言外，原處於離心位置的語言（外來語）夾雜在原為一統的中心語之間，讓狂歡在大眾的廣場上得到淋漓盡致的宣洩。

1. 戲擬中國人說俄語

兩位中國人黑魯分（Херувин）與高札林（Газолин）在此劇中常因為不標準的俄語造成詼諧，其中發音的謬誤有一套系統可循，恰巧呼應、印證華人學俄語較難掌握的俄語語音，布爾加科夫對於戲擬外國人講俄語豐富的想像力，而這戲擬中的誇張是詼諧的主要要素。

雖然中國人的俄語在《左亞公寓》中主要由兩個中國人所使用，但劇中角色有時也可能因為與其對話的關係，不知不覺學他們說話以便他們理解，而這套中國人式的俄語是有系統的：

(1) 俄語語音中的 ц、ш、ч，中國人將他們全部發作 с 的音：

正確的俄文	中國人唸的俄文，謬誤的俄文
что	сто
целый день	селый день
хороший	холосий
пришла	присла
шесть	сесть
Манюшка	Манюска
хочешь	хоцись
товариш	товалис

(2) 俄語語音的 р，中國人將之轉換成 л：

正確的俄文	中國人唸的俄文，謬誤的俄文
наверно	наведно
товариш	товадис
хороший	ходосий
Херувимчик	Хелувимчик
лекарство	лекалство

(3) 俄語語音的 ж，中國人將之轉換成 з：

正確的俄文	中國人唸的俄文，謬誤的俄文
может	мозит
службу	службу

<u>ж</u> ить	<u>з</u> ить
у <u>ж</u> е	у <u>з</u> е
<u>ж</u> ена	<u>з</u> ена
ва <u>ж</u> ный	ва <u>з</u> ный
заму <u>ж</u>	заму <u>з</u> ь
предло <u>ж</u> ение	предло <u>з</u> ение

(4) 俄語語音的 **ы**，中國人將之轉換成 **и** 的音：

正確的俄文	中國人唸的俄文，謬誤的俄文
<u>мы</u>	<u>ми</u>

(5) 俄語語音中的 **е**，中國人將之轉換成 **иэ**：

正確的俄文	中國人唸的俄文，謬誤的俄文
<u>нет</u>	<u>ниэ</u>

(6) 在俄語兩個子音中加入 **а** 的母音：

正確的俄文	中國人唸的俄文，謬誤的俄文
плохой	п <u>а</u> л <u>а</u> хой
спасибо	с <u>а</u> б <u>а</u> сиби

在《左亞公寓》中這些殘破的俄語主要是由黑魯分與高札林所使用，但有時在與這兩個上海郎中對話時，瑪紐需卡與阿米起斯托夫偶爾會為他們方便了解，戲擬起他們說俄語的樣子，故意發出不標準的語音。

這個部分除了戲擬中國人說俄語外，也證明在狂歡廣場上，官方語言不再獨大，人們可以隨意說起外來語或是說些不標準的戲擬中心語（俄語）。

2. 戲擬官方語言

除了中國人式的俄語語音謬誤的狂歡式語言外，在劇中也常出現一般角色在閱讀官方文件或是與『較有社會地位』的人物說話時，他所使用的語言、聲調或是表情都會有所不同。例如，《左亞公寓》的哈利路亞在閱讀左亞拿到可以在公寓內經營裁縫店時的官方文件的樣子：

哈利路亞：（閱讀）「《…**特此同意**公民左亞·吉尼索夫娜·碧爾喜經營其裁縫店及所提倡之裁縫**學派**…》**哇啊**…」

左亞：「**學…派**。」

哈利路亞：「我了解，**這不得了**喔…（繼續讀）《…為了給予女性工人與職員製作工作服…附加面積…十六平方公尺…**人民委員會函**》（**肅然起敬**）」（《左亞公寓》，頁 82。）

在日常生活中這些遣詞用字是不被使用（例如：學派（школа）），但因為閱讀官方文件，這些官方式的辭彙自然的脫口而出，在閱讀時還必須帶著一絲驚嘆，覺得對這些官方文件肅然起敬。

就連打電話給警察時用的語言似乎也經過經挑細選：（跑到前面的電話）「值班的員警，我是澡堂街角的房屋管理秘書，我們公寓裡的物理學家沒經過同意發明一台會出現沙皇的機器。不是，不是我，是物理學家戀恩。澡堂街角，對，我沒喝酒，我很清醒。卜恩蕭是我的姓。我是很盡責的在做自己的工作。本人**同意您的答覆！也將靜候您的回音！**」（放下話筒跑回戀恩的房間）」（《極樂園》，頁 387。）

除了角色的戲擬外，語言的戲擬在狂歡節慶中也是相當的重要。它暗示作家想要諷刺當人們說到的些官腔官調的詞組時，臉部的表情和態度也會有一百八十度的改變。例如，卜恩蕭打電話給警察時，雖然說的是些雞毛蒜皮的小事，

但是透過他講話的方式，好像他正在說這一種神聖不可冒犯的語言，必須正襟危坐，用的詞也必須經過經挑細選（例如：本人同意您的答覆，也將靜候您的回音）；或是哈利路亞在閱讀左亞拿到政府同意經營裁縫紡的官方文件時，說話的樣子都不一樣，嘖嘖稱奇的閱讀文件。

這顯示這些象徵官方不可冒犯的中心文化（官方文件或是警察機構），對當時公寓裡象徵國家權力的房屋管理員來說相當重要。布爾加科夫藉由離心化的、不同語言形式（戲擬外國人說俄語，或是戲擬官方語言），描繪當時劇作中的眾聲喧嘩。

3. 法語與德語的使用

《左亞公寓》中爲了做好色情場所的招待，阿米起斯托夫，簡直是將語言的功能發揮的淋漓盡致達到狂歡化，當他在公寓內接待一些來店縫製修改衣服的賓客時，他會適時的夾雜法語招待他們，顯示自己也懂法語，跟的上時代潮流，以下是他經常使用的幾句外來語：

法語	中文翻譯
Je vous salue	我跟您問候
A parte	這個方向
Mon dieu	我的天
Quelle question	這是什麼問題
Devant les gens	我們之間（不要告訴別人）
Vorte serviteur	您的僕人
Absolument	絕對地
Au revior	再見
Un moment	一下下
Pendant	一對
Chere maman	媽媽
Mais oui	當然
Parole d'honneur	老實說

Merci beaucoup	非常謝謝
Voila	看看
Bonsoir	晚安
Je pense	我想
Comte	公爵
Enfant terrible	恐怖的小孩
Vous-etez tres aimable	您太客氣
Et bien	那麼
Dekollte sur les bras	裸露的肩膀
Dekollte sur le dos	裸露的背
Allez-vous en	現在離開
Grand merci	非常謝謝
德語	中文翻譯
Un, deux, trios, vier, funf, sechs	一、二、三、四、五、六
Danke sehr	感謝

上述所有狂歡式的語言在劇中造成的陌生化（остранение）的效果。主角在日常俗語中因為朗誦官方文稿而出現官方語言，或是朗讀時的官方姿態，或是因為碰到的角色人物的不同出現日常俗語與各種行話的交雜，甚至是正統俄語與各國外語的交雜，一下俄語、一會兒法語、甚至德語與華語（甚至是上述所包含的各式狂歡語言，低下的、對立的、粗鄙的、褻瀆的語言），如此交錯、複雜且形成由語言交織成的「交響樂」。

布爾加科夫巧妙的創造出一個深富新意的藝術典範，帶給讀者一個完全陌生的語言環境。如此一個獨特的語言環境搭配狂歡的場景，加上一個（狂歡式的）時空型，及各式角色人物形成的時空型（小丑將各式的人物角色：傻瓜、騙子等串聯在一起），使讀者有一種真正置身於狂歡節慶典的錯覺，如此獨特時空的安排將狂歡的氣氛發揮到極致，這便是布爾加科夫的創意、創新與天才。

第二節 小丑、傻子與騙子的角色形象

作家在文學作品中創作不同形象角色，這些角色在故事情節的發展下彼此影響，彼此起作用，在布爾加科夫這三部劇作中，有三個令人印象深刻的形象：小丑、傻子、騙子。

在巴赫金的理論中，小丑、傻子、騙子在自己的周遭形成了一個獨特的時空型，這三個角色人物在故事情節發展中發生重大的特殊功能。他們不滿於這個世界現有的任何地位、任何處境，他們不固定於其中的任何事物、任何地方，他們隨時可以找到一個重新開始的地方。他們被賦予特權，盡情地誇張、搗蛋、耍弄權力，他們講話時可以模仿，而不用表現自我，也可以透過戲劇舞台過渡的時空型，過自己的生活。他們把生活描述成一種喜劇，把人變成演員，而且他們有權力謾罵，有權力摘下他人的面具，恣意揭穿他人。透過這三個角色，作家得以使自己能夠具體發掘成爲自己創作模型的人的存在狀況，也爲無關痛癢的生活參與者，爲永遠的生活窺視者和反映者找到反映這一生活的機會，並將這樣的生活公諸於世的特殊型式。

這些角色形象對作家的文藝創作有這樣的貢獻：「第一，這些人物帶給文學的是，同廣場戲台，同廣場遊藝假面的重要聯繫；他們是同民眾廣場上某一特殊而十分重要的地段聯繫在一起。第二，這些人物的存在，本身便具有轉義而不是直義，他們的外表，他們的所為所說，表現的不是直截了當的意思，而是轉義，有時也是相反的意思，不可照字面理解，他們是表裡不一的。第三，他們的存在同他們的角色是一致的，離開了這一角色他們也就不存在了。」⁷

不管是三個形象中的哪一個形象，他們的構成傳達作家訊息的最重要工具，他們將文學與狂歡遊行串聯起來，他們的所作所爲更是有隱藏的寓意，不可按照字面解釋，不是直截了當的傳達訊息。最後，他們存在是因為他們是小丑、傻子與騙子，脫離這個身份，他們也沒有存在的意義。以下，筆者就三劇作中的主人翁加以歸類於這三個形象。

⁷巴赫金，巴赫金全集，河北教育出版社，頁 355-359。

壹、小丑

《左亞公寓》的阿米起斯托夫是個不折不扣的小丑，阿米起斯托夫來到左亞的公寓後，左亞公寓中狂歡的舞台便「自然而然」被搭建起來。這個小丑在公寓中將每個人串聯起來，他將公寓裡每個人都變成演員。例如：爲了取悅古斯這個貴客，他讓服裝模特兒隨著古斯的喜好換上岔越開越高的浪漫服飾，讓瑪紐需卡穿俄羅斯傳統服飾，黑魯分穿上中國式的燈籠褲，他讓每個這個封閉時空下的所有人像是遵從導演指揮，進行演出。

他更是在那個搭建的舞台上盡情演出，串場作秀，把舞台上的狂歡帶到高峰。他積極遊走於客人中間，吹噓著自己的見聞：「就是他，直接面對面。我是一個老軍人，我沒什麼好失去的，除了鏈鎖。我曾經在高加索一度**扮演著**（играет）很重要的角色…」（《左亞公寓》，頁 98。）還跟哈利路亞誇耀他曾經見過米亥依爾·伊凡諾維奇的事蹟，把哈利路亞唬的一愣一愣；他也臉不紅氣不喘的跟阿拉吹噓著自己曾經是騎兵的故事：「阿拉·法姬摩夫娜，我深信您一定會驚訝我們今天從巴黎拿到的服飾。您從展覽窗選一件，你可以相信我這個昔日騎兵說的話。」（《左亞公寓》，頁 106。）。

我們無法得知以上阿米起斯托夫所說的事蹟哪些是真實，但我們可以確定的是，他積極在廣場上扮演（играет）重要的角色，扮演一個將狂歡廣場上所有人串聯起來的角色。

這個五年後重回莫斯科的小丑，原本連條褲子都沒得穿的流浪漢，到換上一身華麗的燕尾服擔任經理。從邊境省城莫斯科一路奔波的情形，到公寓東窗事發也安然逃離看來，這個小丑永遠都可以重新在異地出發。

除了扮演重要角色外，這個小丑也被作家賦予特權，恣意摘下他人的面具，耍弄人，誇張生活，諷刺模擬的說話，表裡不一，撕去別人的假面，嚴厲的詛咒罵人，及公開個人生活及其一切最秘密的隱私。

《左亞公寓》中的阿米起斯托夫有一套挖掘人的隱私，揭開他人面具的哲學，他的標準是看眼睛，是不是若有所思：

（當阿米起斯托夫與左亞討論到一個常來裁縫店修改衣服的女人—阿拉已經欠下大筆的欠款時，阿米起斯托夫告訴左亞，她不會付錢的情形）

阿米起斯托夫：「不會付的，我跟你說。你聽著，她的眼睛沒有還債能力。我們總是從眼睛可以看出一個人是不是有錢。我告訴你：當我沒錢時，我總是若有所思…。女人若有所思時，這代表不是她要跟丈夫離婚了，就是準備跑掉。她急需要錢，卻沒錢。」（《左亞公寓》，頁 82。）

這是阿米起斯托夫脫下他人面具哲學，一種在狂歡式的時空型被賦予的權利。他將別人的面具拆穿，評定的標準就是看那個人的眼睛，是否呈現若有所思的樣子。這個看似聰明的判斷法，卻為左亞公寓埋下悲慘結局的導火線，因為他的建議，讓左亞將阿拉攬為女時裝模特兒，公寓內的貴賓—古斯卻剛好愛上這位女子，當他在公寓內見到她時，完全不能接受自己深愛的女人卻淪落成色情招待所的模特兒。黑魯分這個壞蛋則藉著這場混亂，殺死古斯。而這個小丑導演的鬧劇終究以悲劇收場。

這個小丑在狂歡的廣場上起著積極的作用，他努力面對時代的改變。布爾加科夫利用這個角色表達深刻的狂歡元素。例如，他滿口袋的證件，證明當時身分的改變是多麼稀鬆平常。布爾加科夫也讓他說著各式各樣的語言，粗鄙的、低下的、法語、德語、華語的戲擬，他是狂歡廣場中最鮮明的角色。

貳、傻子

三劇作中的傻子一角則是房屋管理員。他們是布爾加科夫極力諷刺的對象。從《左亞公寓》中，布爾加科夫一開始就給身為房屋管理員的哈利路亞一個醜陋的形象（佔人便宜、收取賄賂）：

左亞：「哈利路亞！請教一下，為什麼工人同志波里斯·西蒙諾維奇·古斯一個人卻佔有二樓的七間房？」

左亞：「請教一個不禮貌的問題，他個人給了您多少錢？」

哈利路亞：「您，左亞·吉尼索夫娜，簡單的說，我是負責的人：他一毛也沒給我。」

左亞：「您的內帶裡有著從 b 到 m 的十盧布紙鈔，編號從 425900 到 425949，1922 年印行。」（《左亞公寓》，頁 436。）

這個傻子在這個封閉的空間下極度不受歡迎，劇末布爾加科夫更是給他一個令人啼笑皆非的形象：

左亞：「你，無賴。你們所有人聽著（調查員），他收取我的賄賂。他現在的口袋裡有我十元的紙鈔，而且我知道編號。」

（哈利路亞把十元紙鈔塞進嘴裡。）

托爾斯切克：「你是怎樣？生理殘缺嗎？咬著錢？」（《左亞公寓》，頁 148。）

這個在當時普通公寓裡象徵國家權力的房屋管理員，爲了不讓自己收賄的證據落入調查員手中，寧可把錢一把塞進嘴裡吃掉，真是十足傻瓜的形象，當時的調查員甚至懷疑他是不是身心有殘缺，是個不正常的人。

《極樂國》與《伊凡·瓦西里耶維奇》中的傻子也是如此，卜恩蕭雖不像哈利路亞這麼令人厭惡，他們愚蠢的性格卻是相同。明明只是一個小小的房屋管理員，卻都認爲這是一個再重要不過的職務：「我一有頭有臉的人，擔任極其重要的房屋管理員一職，而這個職務與觀察息息相關。」（《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 430。），其生活的目的就是遊走公寓內個個房間：「你啊！，像瘋子一樣，你這種年紀，應該在家坐著含飴弄孫，而你卻成天拿著本小本子，走來走去。」（《極樂國》，頁 384。），更別說他的工作就是將每個人的隱私挖掘出來，在記事本上作紀錄，以便隨時上報，荒誕行徑可見一般。

這個傻子在二十三世紀與十七世紀顯然都無法忘情，自己在二十世紀所擔任的要職。尤其是當米拉斯拉夫斯基正努力的幫助他們兩個脫離難關，這傻子卻天真的說出使自己陷入困境的實情。即使他已經扮演沙皇的角色，骨子裡卻還是二十世紀的房屋管理員：

米拉斯拉夫斯基：「我，也許是公爵吧。有什麼好吃驚的嗎？」

書記官：「你是在皇宮裡，怎麼拿到這個的？畢竟你沒來過皇宮啊，這人究竟是哪兒來的？」

卜恩蕭：「這是我們的老朋友安東·西蒙諾維奇·須肥卡。」⁸

米拉斯拉夫斯基：（小聲的說）「哎呀，**傻子**，這樣的事在房屋管理員之間還很少見呢！（自言自語）…」（《伊凡瓦西里耶為奇》，頁 451。）

布爾加科夫給予這些房屋管理員的形象是個傻子的形象。他們的言行令人啼笑皆非。哈利路亞一會兒在公寓內狐假虎威收取賄賂，收賄被發現時又趕緊將鈔票塞進嘴裡。儘管身穿沙皇衣服的卜恩蕭（《伊凡·瓦西里耶維奇》），原本該有沙皇的氣勢，嘴裡卻說些關於房屋管理員的瑣事，使米拉斯拉夫斯基陷入危險。在《極樂國》中的卜恩蕭，甚至連到了二十三世紀的共產烏托邦社會，也不忘拿著記事本努力做筆記，完全無法意識自己所處的新時空，卻還嘆息二十三世紀的和諧社會裡沒什麼可觀察，因為大家都是身穿燕尾服，因此他無法藉著大家不同的穿著，來判斷這個人的生活環境是否優渥，在這樣的時空下，卜恩蕭悶的發荒，不知道自己生命的意義。

布爾加科夫利用這些傻子的角色，讓讀者從他們身上看見愚蠢，還有令人不解的惡習，然而背後卻隱藏作家辛辣的諷刺，藉以表達當時社會不公不義的現象和人類美好本質如何被抹滅。

參、騙子

在《極樂國》與《伊凡·瓦西里耶維奇》中騙子便是小偷—米拉斯拉夫斯基。這個角色在兩劇的一開始都潛入他人家中行竊偷東西，卻緊要關頭卻能夠利用自己的聰明才智扮演重要的角色。

⁸ 在極樂國與伊凡瓦西里耶維奇兩部戲劇中，公民密黑爾松與須帕卡雖然沒有太吃重的戲份，卻是扮演著舉足輕重的角色，從他公寓裡的擺設家具可以得知在當時的社會他的生活品質算是很不錯，也因此米拉斯拉夫斯基會在他家裡偷一些值錢的手錶或是大衣，而眼尖的房屋管理員一眼就看出米拉夫斯基這各小偷身穿的衣服與公民須帕卡一模一樣（《伊凡瓦西里耶維奇》，頁 432。）。因此當時十七世紀的書記官認不得米拉夫斯基的身分時，也好奇他身穿的衣服時，卜恩蕭無厘頭的說出一句：「他都是穿公民須帕卡的衣服。」此言一出使米拉夫斯基咋舌，米拉夫斯基沒見過這般的傻子。

最明顯的例子就是在《伊凡·瓦西里耶維奇》中幫助卜恩蕭喬裝成沙皇的樣子，安然度過危機，這些事是顯然不是傻子可以勝任：

米拉斯拉夫斯基：「衣服！國王的衣服，太好了，得救啦！快穿上沙皇的長大衣，很合身…」

米拉斯拉夫斯基：「快穿上，不然我們會被打死的。」

（卜恩蕭穿上了沙皇的全身行頭）

米拉斯拉夫斯基：「萬歲！太像了，我的天阿！真是太像了！側面有點不像…快帶上帽子…馬上就是沙皇囉！」

卜恩蕭：「幹什麼啊！」

米拉斯拉夫斯基：「你是怎樣，你想要我因為你被打死嗎？趕快坐到桌子後面，拿著帝王的權杖…牙齒閉緊啊，還是不太像，你別再敷衍了事，還是不行，人家的臉看起來很有能力。」（《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁450。）

然而這樣具有聰明才智與常識的人物，當時卻只能當小偷，甚至是二十三世紀的醫學教授還想把這個慣竊拿來做實驗。

布爾加科夫藉著這三個生動的角色所創造出的獨特時空型，將作家自己所要傳達的主題藉由三個角色傳達出去。他們的寓意雖然是轉義，不是直接了當，卻提供我們反思的機會。在當時這樣的時空下，荒謬的小丑扮演著導演的角色，將廣場上所有人都串聯起來，宏揚大眾文化。傻子則不介意的讓大家看見他們的愚蠢，扮起沙皇卻些蠢話，也不介意大家看見他們的陋習。騙子則擁有過人的智慧，喜歡唸詩，也足智多謀，知道如何在面對危險時利用自己的聰明才智化險為夷，但卻改不掉順手牽羊的壞毛病，甘心當個小偷。

在這三部劇作中三個角色人物形成了一個獨特的時空型，一種狂歡式的時

空型，作家則在背後（間接）隱藏諷刺寓意的價值觀、世界觀。

第三節 詼諧的要素

除了第一節提及狂歡所造成的詼諧，與第二節討論三個角色人物引起的詼諧之外，本節將探討這三部戲劇中其它作者所使用的詼諧要素。其中包括對權力的諷刺、戲擬、因誤解產生的詼諧，音樂的象徵，及酒在不同時空下的含意。

第一部分的詼諧是對權力的嘲笑。藉由三部劇作中皆有的房屋管理員的一角，當時這樣的人物，在密閉的公寓中有著無窮的權力，他們同時象徵著國家的權力。他們與警察保持緊密聯繫，整日遊走於公寓中的房間，紀錄公民的生活，時而假公濟私，威脅賄賂，也天真的認為自己的工作將對國家起莫大的作用，若不認真負責，可能導致國家崩垮。但是爲了這些象徵國家權力的房屋管理員們，布爾加科夫卻是在劇作中替他們安排一些了解「花柳病」的課程，真是再諷刺不過。除此之外，布爾加科夫給予他們愚蠢至極的傻子形象，分不清人生的意義，眼裡只有國家賦予的工作。

第二個部分談到傻子如何戲擬沙皇（加冕），真正的沙皇又如何在此錯誤的時空下被誤認爲是演員（脫冕）。這部分的戲擬與狂歡語言中的戲擬有很大的不同，之前談到的是模仿語言習慣或是語言結構的戲擬，此節則把重心放在外型的戲擬，和戲擬之後所不具備的實質內容產生的詼諧。

第三個部分談論因爲上下語境的不同產生牛頭不對馬嘴的詼諧。這部分的詼諧發生在當時的人與警察之間的頻繁互動，因爲透過電話傳達訊息，而話筒兩端的人因爲對彼此所處的語言環境不熟悉而造成誤解，產生許多詼諧。

第四部份談到音樂在布爾加科夫的戲劇中甚至是所有文類中所象徵的意涵。

第五部分談論相同的東西因處於不同的時空下而被賦予不同的涵義。筆者在這個部分主要談論三部劇作中都有提及的酒，一個狂歡節慶中不可或缺的象徵。

壹、對權力的嘲笑

俄羅斯的詼諧特性還有一個很重要的成分，即是諷刺。在十九世紀，因為俄羅斯的社會、政治條件及歷史文學一貫的發展特性影響下，諷刺這個體裁重新在文壇上被廣泛的利用。

諷刺與社會批評寫實主義批判的對象及範疇皆相差無幾，都是為了批判社會不公、專制暴政等，但兩者最大的不同在於，當批評文學是辛辣且直截了當，諷刺卻是以「笑」作武器的，也不那麼直截了當。

在二十世紀初，諷刺的對象主要是為了揭穿整個因為意識形態引發社會階層的貧苦，諷刺統治者革命及社會主義的論點。作家藉由諷刺這些現象抒發一己之意，也表達對整個社會、國家、民族的關懷及導正。

我們在這三部劇作中找出一些布爾加科夫所使用的諷刺手法。

他在自己創作的過程中，抒發己見讓自己得以好好嘲笑這些他認為不公不義的社會現象，及當下時局的政治意識形態如何荒謬的影響人的生活，抹去身為人原本該有光明純真的特質。他利用在公寓中象徵國家權力的房屋管理員為媒介，諷刺的當時國家的集權統治。

原本該在家裡當人爺爺的房屋管理員，每天拿著記事本遊走個公寓間，窺探他人隱私，紀錄各個公民的生活以便上報，深怕若未『善盡職責』，國家將會『崩潰垮台』，布爾加科夫在三部劇作中所塑造的房屋管理員形象，值得比較注意：

	《左亞公寓》	《極樂國》	《伊凡·瓦西里耶維奇》
房屋管理員	哈利路亞	卜恩蕭	卜恩蕭
(1) 工作不容侵犯的地位	(1) 「看見沒，我可是提著公事包的，也就是說，是有任務在身的 <u>人物</u> ... <u>(лицо)</u> 」，不容侵犯	(1) 「我一有頭有臉的人，是服公職的，與觀察息息相關。」	(1) 「我一有頭有臉的人，擔任極其重要的房屋管理員一職，而這個職務與觀察息息相關。」

<p>(2)</p> <p>自認工作對國家的影響</p>	<p>的！」</p> <p>(2)</p> <p>自己並未闡述</p>	<p>(2)</p> <p>戀恩：「您，斯非塔斯拉夫·弗拉基米爾洛維奇，太不正常了。以您的年紀應該坐在家裡含飴弄孫，而您卻終日帶著冊子在公寓裡徘徊。」</p> <p>卜恩蕭：「我沒有孫子。而且若是我停止走動，就會有大災難。」</p> <p>戀恩：「政府垮台嗎？」</p> <p>卜恩蕭：「垮掉，如果你不付房租的話。」</p>	<p>(2)</p> <p>俱馬非耶夫：「我真是對您感到驚訝，伊凡·瓦西里耶維奇，以您的年紀您應該在家裡坐著含飴弄孫，而你卻整天帶著一本髒髒的冊子在公寓徘徊。」</p> <p>卜恩蕭：「這是房屋冊子，我沒有孫子，而且如果我有孫子的話，我會把他給共黨少年先鋒隊，而不是在家含弄著。再說，我若是停止走動，災難就會發生。」</p> <p>俱：「政府垮台嗎？」</p> <p>卜：「當然。」</p>
<p>政府安排管理員的課程</p>	<p>沒有提及</p>	<p>關於花柳病的課程</p> <p>「不久前上過課，我收穫很大。是講關於花柳病。大致上來說我們的生活是有趣又有益，但我們在這個屋子似乎不了解這點。我們的房子非常奇怪。舉例來說，密黑爾松可以買的起紅木，繳房租卻吃緊。而您則是在製造機器。」</p>	<p>關於花柳病的課程</p> <p>「昨晚給房屋管理員上的課，我得到極大的收穫。是關於花柳病。其實我們的生活是相當有趣且有益的，但是這個屋子裡卻不能明白這點。」</p>

以《左亞公寓》裡的哈利路亞來說，布爾加科夫給他一張極為卑劣、人品

低下的嘴臉，從第一幕一開始他未經人允許直闖婦人的臥室，得知女主人不在家，趁機擁抱馬紐需卡、吃人豆腐，收取古斯、左亞的賄賂。他是一個藉職務之便佔盡好處的小人。

《極樂國》和《伊凡·瓦西里耶維奇》的卜恩蕭又不同了，布爾加科夫強調他們兩個人如何盡忠職守，成天帶著記事本記下房屋的人在屋子裡都在做什麼事，就連到了二十三世紀或是十七世紀也沒忘記自己的工作，真的是『認真負責』。

這三個角色在布爾加科夫的塑造下成功的諷刺了當時社會某一各特定的族群，房屋管理員，這個在當時公寓象徵國家權力的一群人。他們狐假虎威，自以為是，甚至認為若非自己的貢獻國家便會垮台，但布爾加科夫卻為他們安排關於花柳病的課程。

但是後兩部劇作中的卜恩蕭比起哈利路亞還是多了一份單純的傻勁、也較為可愛，即使如此，這些純真的傻子，還是被洗腦抹去原有身為人的美好，使他們成為寧可將自己的孫子送去少年先鋒隊，寧可花時間為政府記下所瑣碎無聊的小事，也不願在家養老、含飴弄孫的一群人，真是荒謬至極。

令人想起當時社會風聲鶴唳的緊張情勢，秘密警察要抓政府通緝的人時，這些房屋管理員勢必幫了很大的忙，被人利用當了害人的工具，卻還沾沾自喜自己了不起的職務。

貳、戲擬

戲擬的俄文為 пародирование。這種模仿並非亞里斯多德以來西方詩學傳統所說的文學、語言對現實的模擬（mimesis）或再現（representation）。戲擬在巴赫金的理論中意味著語言對語言的模擬，它包含著不甚恭維、不太嚴肅的成分，有開玩笑、戲謔、調侃的性質，但值得注意的是在調侃的背後，卻有著非常嚴肅深刻的意涵。

戲擬不僅僅是小說所獨有的話語策略，更是普遍存在於日常生活中的，戲擬的語言型式是包羅萬象的，也存在著深淺高低之分。有些戲擬只對表面的語言風格進行模仿，有的則是模仿說話者的「最深層組織原則」⁹。

⁹劉康著，《對話的喧囂》，台北市：麥田出版，民 84，頁 231

普洛普則引用巴列夫（Ю. Боров）對戲擬的定義：「戲擬－在模仿中喜劇式的誇大，如此誇大的諷刺的再現（仿造），是具有很獨特性的現象，從中揭開了喜劇，卻降低了它的內容。」¹⁰戲擬最重要的精髓就是給予它表面的特徵，卻不讓它具備深層的內容。例如：契訶夫在短篇故事－《審判前之夜》（Ночь перед судом）中開的一張藥單上，左側寫著一排拉丁文，右側則搭配必須服用的計量一公克、兩公克，這樣的外在形象使我們不會去懷疑這就是一份藥單，但當我們將拉丁文翻譯成中文後，很快變發現這根本不是藥的名字，而是世界和平兩公克，這便是一種戲擬。

或是在課堂上老師口沫橫飛的授課，臉朝黑板寫字，這時有個調皮的小學生開始站在老師的後面模仿老師的動作、面部表情、手勢動作、講話的樣子，這是另一種戲擬。

作家們也戲擬創作的風格，例如身為寫實主義作家的契柯夫曾戲擬法國浪漫派作家雨果的風格。

因此戲擬的對象可以從一張藥單、到模仿他人的動作甚至可以對一種文體戲擬，但最重要的都是給予它一個無庸置疑的外在形象，再將它的內容挖空，讓內在與外在無法搭配，這便是戲擬。換句話說，也就是身穿國王衣服的人，我們理所當然認為他是國王，這是最表面的模仿，也很容易便能達成，但這個人開始說話後，我們便能判斷出他並非國王，因為他缺乏最深層的身為國王的「內容」。

除此之外普洛普也強調，戲擬是諷刺手段中最強烈之一。最明顯的例子可以在民間創作中窺見，不論在世界或俄羅斯的民間創作中，都有相當多對祈禱儀式或做禮拜儀式（церковная служба）的戲擬。戲擬是一個可以達到對社會現象諷刺的一個手法。

在《伊凡·瓦西里耶維奇》可以找到很有趣的例子。首先，當卜恩蕭陰錯陽差的被時光機送到十七世紀，為了求生存不得不扮起沙皇，穿上沙皇的衣服、帳袍，手拿權杖，儼然是個真正的沙皇，然而他卻不具備足以匹配的聰明才智，多虧一旁的智多星，米拉斯拉夫斯基，告訴他該做什麼、該說什麼。我們這裡可以看出卜恩蕭如何在外在與內在戲擬沙皇：

¹⁰ В. Я. Пропп, «Проблемы комизма и смеха», СПб.: Алтей, 1997. с. 99.//Ю. Боров. О комическом. М., Искусство, 1957.

米拉斯拉夫斯基：「衣服！國王的衣服，太好了，得救啦！快穿上沙皇的長大衣，很合身…」

米拉斯拉夫斯基：「快穿上，不然我們會被打死的。」

（卜恩蕭穿上了沙皇的全身行頭）

米拉斯拉夫斯基：「萬歲！太像了，我的天阿！真是太像了！側面有點不像…快帶上帽子…馬上就是沙皇囉！」

卜恩蕭：「幹什麼啊！」

米拉斯拉夫斯基：「你是怎樣，你想要我因為你被打死嗎？趕快坐到桌子後面，拿著帝王的權杖…牙齒閉緊啊，還是不太像，你別再敷衍了事，還是不行，人家的臉看起來很有能力。」

這裡暗示萬事具備只欠東風，卜恩蕭全副武裝準備扮起沙皇，儘管如此還是缺乏最重要的內在一沙皇的氣勢，連說的話都要米拉斯夫斯基提醒：

米拉斯拉夫斯基：「書記官到這兒來，其餘的請空出沙皇的寢室。簡短的說，全都離開！看見沒，你們嚇壞了沙皇… 快走！（對著卜恩蕭小聲的說）對他們大聲喝斥一番；不然他們不會聽。」

卜恩蕭：「快走！」（《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 450。）

儘管身旁有著智多星米拉斯拉夫斯基幫忙出主意，卜恩蕭還是難改身於二十世紀盡忠職守房屋管理員的職責，而產生下面的喜劇（комизм）：

書記官：「別生氣，貴族，只是我不太認得你，你是公爵嗎？」

米拉斯拉夫斯基：「我，也許是公爵吧。有什麼好吃驚的嗎？」

書記官：「你是怎麼拿到這個的？畢竟你沒來過皇宮啊，這人究竟是哪兒來的？」

卜恩蕭：「這是我們的老朋友安東·西蒙諾維奇·須肥卡。」

米拉斯拉夫斯基：（小聲的說）「哎呀，傻子，這樣的事在房屋管理員之間還很少見呢！（自言自語）…」（《伊凡瓦西里耶為奇》，頁 451。）

布爾加科夫不祇讓卜恩蕭戲擬十七世紀的沙皇伊凡瓦西里耶維奇，也讓早就死亡的人物（沙皇）到了二十世紀，戲擬了扮演沙皇的演員，讓電影界的導演與發明家妻子（女演員）驚訝不已：

（當俱瑪菲耶夫的妻子濟娜伊妲與導演男友吵架又再度回到發明師俱瑪菲耶夫的公寓時，而導演男友也追到她的公寓，兩個人的談話內容）：

濟娜伊妲：「我很抱歉，場景都準備好了，我將會辦演皇后的角色，我不再對你那《金色的蘋果》不感興趣了。」

亞金：「你會記起我的，當你發現沒人能演沙皇—恐怖的伊凡時(Иоанн Грозный-Иван Васильевич)，電影因此暫停拍攝，你會記起我的，濟娜伊妲。」

濟娜伊妲：「沒有沙皇？很抱歉，我已經在跟他排練了呢。」

亞金：「你們在哪裡排練？」

濟娜伊妲：「就在這兒，就在我的公寓內，而且當我們演到波里斯被宣布登基為沙皇時，最堅強的人看到這一幕都哭的像孩子呢。」

亞金：「背著我偷排練，這是一種背叛的行為，濟娜伊妲，誰演沙皇？是誰？」

沙皇（從屏風後走出來）：「什麼沙皇？」（《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 440。）

當沙皇從屏風後面走出來，濟娜伊妲與亞金都嚇一跳，因為這祇不過是濟娜伊妲編造出來的謊言，沒想到一個活生生的沙皇卻走了出來，濟娜伊妲馬上想到這與先生的時光機發明有關，而電影導演亞金卻誤以為真，誤把真實的沙皇看作一個扮演沙皇的出色演員，如此時空的陰錯陽差，布爾加科夫創造了另一個有趣的戲擬：

亞金：「那麼，你們真的在排練，我的天，太像了！」

沙皇：「波里斯當上沙皇？…他這個狡猾的人，自己當上沙皇，還控制所有的人，該要處死。」

亞金：「演的太好了！」

沙皇：「好，算了，就讓波里斯和劊子手談一談（雙關語，處死他的意思）。倒是你怎能冒犯貴族呢？**莊稼人**。」

亞金：「演的太好了！太驚人了！你化妝我認不出你，你是誰？請容我自我介紹：我是阿爾諾得·鴉金。兩萬元，明天早上九點到第五工作室，我和你簽約。我會安排。您貴姓？」

沙皇：「**你，流浪漢，該死的小膿包**。」

亞金：「**演的太好了！**濟娜伊妲，你怎麼背著我不讓我知道（有這麼好的演員）。」（《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 440。）

在二十世紀本該是個死掉的軀殼，如今卻活生生的坐在公寓內，還被誤以

爲是個出色的演員，將沙皇的角色扮演的唯妙唯肖。十七世紀叱吒風雲高高在上的沙皇，到了二十世紀卻充其量被認爲是個演員，他擁有著像在排練的演員的外殼，但卻缺乏其內在，本該是演出來的，但他卻非是演出來的，而是真實的將自己的語言模式、思維方式真實的呈現，得到的反應卻總是：「演的太好了！演的真好！太驚人的演技！」，因爲沙皇根本就沒在演戲，真是太諷刺。這也是普洛普一再強調的，戲擬是一個可以達到對社會現象諷刺的一個手法。

參、因不了解產生詼諧（непонимание）

根據巴赫金的理論，由於誤解的關係，陰錯陽差語境造成脈絡不明的曲解、不明白，使得上下文產生詼諧。不論其引申的意義是正面的或負面，這些巧妙的安排都有勾勒時代背景面貌的目的，以下要探討的便是這樣的主題。

布爾加科夫一直對當時的人們與警察的互動相當感到興趣，他也一直認爲這樣的安排總是具有強烈的詼諧效果，因此不吝於一用再用。

例如，在《大師與瑪格麗特》，以「無家漢」爲筆名發表作品的詩人波內列夫·伊萬·尼古拉耶維奇，當他見到白僚士被電車輾過，屍首異處，無家漢立刻去抓那個古怪的外國教授，一路上的跌跌撞撞，卻使得自己落入尷尬的窘境，尤其當他身上的衣服變成了一條白色的襯褲和托爾斯泰式的襯衣，一路上大家對他的反應是：「警察怎麼會允許他這種打扮在接上到處跑」（《大師與瑪格麗特》，頁 78。），「可民警局對這些就不能不在乎！你知道嗎？只有警察押送的情況下，才可能穿這襯褲在接上走動，而且只能往一個地方走——去民警局派出所。你是看門的，遇到這種人必須立刻鳴警笛，一秒鐘也不能耽誤！」（《大師與瑪格麗特》，頁 80。）

這些例子都說明，當時任何社會現象只要有任何破壞社會和諧或是超乎人民所能理解的範圍時，人民第一件事就是與警察局聯繫，這一層關係對當時的人的生活有著舉足輕重的影響。

不僅如此，布爾加科夫更是擅長利用這層關係，來營造詼諧的氣氛，尤其他利用那種大家無論大小事都急急忙忙的想與警局通報，而情急的狀況下往往容易造成處在電話線的兩端的人對彼此的語義情境的不了解造成曲解，進而產生詼諧。在《大師與瑪格麗特》就有這樣的場景，當無家漢打電話給警察時，

便造成因爲語境脈絡不明所造成的詼諧：

（被抓去精神病院的詩人—無家漢都沒有人相信他的說辭，因而決定自己打電話給警局）

「民警局嗎？」伊萬正衝著電話聽筒吶喊，「民警局嗎？值班同志，請你立即派五輛帶輕機關槍的摩托車去搜捕外國顧問！什麼？……你們來車接我吧，我跟你們一起去……我是詩人，**叫無家漢，是從瘋人院打電話**……你們這裡的地址是哪裡？」（《大師與瑪格麗特》，頁 88。）

原本只是真心單純想要把所知道的事讓警局的人知道的無家漢，卻被人誤以爲是精神分裂抓去瘋人院，無家漢連打電話的場景都變成使警局的人物認爲這是惡作劇的玩笑。

不只在《大師與瑪格麗特》有著這樣的情節，在《極樂國》與《伊凡·瓦西里耶維奇》，布爾加科夫更是不吝惜的重複使用類似的情形所造成的詼諧。例如當《極樂國》卜恩蕭這個「盡責」的房屋管理員一發現公寓內的發明家把十七世紀的沙皇帶到二十世紀的莫斯科，第一個反應便是打電話通報警局，但同一時刻一回到家的密黑爾松發現自己的公寓遭竊時，也在第一時間打電話告警察局，但因爲前後兩個人的語境完全不相同，通報的住址是一樣，造成電話兩端的人產生牛頭對不上馬嘴，因曲解而產生的詼諧：

密黑爾松：（站在門邊）「天啊！（進入房間）天啊！（奔到電話旁）警察！警察！在澡堂街角十號……什麼沙皇？沒有沙皇？是我被搶了，我姓密黑爾松。（放下話筒）天啊！」

（同一時間門邊響起了充滿活力的鈴聲，密黑爾松打開了門，進來了大批的警察）

「感謝老天爺，同志們，您們怎麼這麼快就趕來。」（《極樂國》，頁 389。）

警察：「沙皇在哪裡？」

密黑爾松：「什麼沙皇？是我被偷了，牆壁壞了，您們看看，手錶、外套衣服都被偷了。」

警察：「是誰，打電話說有關沙皇的事？」

密黑爾松：「什麼沙皇呀？同志，是偷竊。您們看一看。」（《極樂國》，頁 389。）

在《伊凡·瓦西里耶維奇》布爾加科夫也使用了同個詼諧手法，當公民須肥克一回到家中發現遭竊時，最快的時間也給警局撥了電話，但是一旁的收音機卻使得電話兩端的人因對彼此的語意情境造成誤解而產生詼諧：

（收音機：就這樣，同志們，我們繼續談到關於豬的課程。）

須肥克：「警察嗎？警察嗎？在街角這裡發生大規模的竊案，同志，誰被偷？當然是我呀！須肥克，須肥克是我的姓，是一個金髮美女偷了我的東西！」

（收音機：豬祇遜於家兔，而十年之間，兩隻豬就可以生出一百萬隻的豬。）

須肥克：「同志，不是我在說豬的事，不要聽關於豬的事，是收音機，不是豬被偷了，是大衣及衣服，您在生氣什麼呀？」

（收音機：古羅馬人是崇拜豬的。）

「聽著，算了，我現在就跑去你們那裡。」（《伊凡·瓦西里耶維奇》頁 435。）

因為一旁的收音機一直撥放著關於豬繁殖的內容，而誤導在電話另一端的警察，以為這個公民豬被偷了，產生因語境差異所引起的詼諧。

第二次須肥克又打電話給警察，原因是俱馬非耶夫告訴他如何利用時光機把沙皇帶到二十世紀的莫斯科，並請他不要告訴警察，但他卻不守信用旋即撥電話給警察：

須肥克：「警察嗎？是我，今天東西被偷的那個人，我又打來了，不是，別生氣，別生氣，不是要講東西被偷的事，我有另一件事要和你們報告，小聲一點，發明家俱馬非耶夫把伊凡四世給帶來公寓了，沙皇耶，我沒喝酒，他拿著權杖呢！該怎麼辦呢？…我以共主義先鋒隊的名義發誓，算了，算了，我現在就用跑的去你們那裡，自己用跑的去…」(《伊凡·瓦西里耶維奇》頁 448。)

由於語意情境的互相不了解，使得這個公民只好放棄轉而直接奔去警局，把事情交代清楚。

我們無法確切得知，布爾加科夫使用這樣的詼諧手法，是否與當時的人民對警局的態度有直接關聯，或是否給予正或負面的評價，然而這樣的情境設計無疑對布爾加科夫在進行詼諧手法的安排，扮演著相當重要的角色。

肆、音樂的象徵

布爾加科夫跟契訶夫一樣，都很擅長利用聲音為戲劇作品加分。不論是契訶夫在《櫻桃園》最後砍伐櫻桃樹的聲音，象徵著新時代的開始，舊時代的過去，或是在《海鷗》裡最後幕後傳來的槍響，象徵主人翁終究無法找出人生的出路，舉槍自盡。布爾加科夫的戲劇作品裡聲音的象徵也值得注意。例如在《圖爾濱一家的日子》，白軍與紅軍交戰時都各自有象徵性的聲音佈景，《奔逃》中的指揮官，因為受到處決人的良心譴責下，夢中總是會出現低沉擾人火車行駛的聲音。

在《左亞公寓》中，布爾加科夫就利用了很多音樂或說是代表歌曲，藉以象徵主人翁的命運、人生哲理，或是在特定的場景出現重複的音樂旋律，暗示著最後的命運。

其中有一首「阿巴里亞尼諾夫之歌」，這個昔日的貴族在這個新經濟政策下的新時代始終無法跳脫自己顯赫的血統與過去輝煌的生活，老是緬懷昔日的美

好，一天到晚犯頭痛，雖然最後也積極的參與招待所裡鋼琴伴奏的角色，但他對於當下的生活條件及狀況還是有很多不解，例如，展覽館裡所展覽的『昔日的雞』變成『今日的火雞』，和這個『昔日的鵝』變成今日的大英雄，無所不能，都使他不解，而每當阿巴里亞尼諾夫出現時，布爾加柯夫便會安排這樣的背景音樂：「他們將會記住我的...在隔世...」。(《左亞公寓》，頁83、84、86) 這首歌似乎象徵他的心境，那種處於社會轉型大時代的茫然，不知自己將何去何從，只好寄望在來世還會有人記得自己。

另外一首表現出角色們各自懷抱著夢想，迫不及待逃離公寓的音樂：「離開吧！離開吧！離開這個我們如此受苦的地方，到海角天涯吧...」(《左亞公寓》，頁90。)。左亞希望與阿巴里亞尼諾夫在聖誕節前往巴黎，阿米起斯托夫希望回到童年曾度過美好時光的尼斯，黑魯分想要帶著馬紐需卡回到祖國上海，阿拉也希望跟著未婚夫去巴黎，所有公寓裡的人都各懷心事、各有自己的打算，但全部都是『離開』，而這首歌曲足以代表所有人的心情。

在最後一幕有一首音樂的旋律貫穿整幕，甚至到最後一刻，那就是圓狐曲(фокс-троп)。第一個揭露公寓整晚都聽見圓狐曲的是哈利路亞：「整夜的圓狐曲。以我的立場，有必要進來看看。」(《左亞公寓》，頁120。)

(幕後傳來鋼琴彈奏的圓狐曲。)

:

(左亞消失，幕後一直彈奏著圓狐曲。)

:

(圓狐曲在幕後歡騰著。)

:

(幕後圓狐曲轟轟做響的聲音。)

:

(幕後又開始了圓狐曲，聽的見，還有人們跳舞。)

:

(幕後的圓狐曲突然中斷。)(以上關於圓狐曲的引文，貫串《左亞公寓》第三幕)

當圓狐曲速度放慢時，左亞趕忙跟阿巴里亞尼諾夫說：

左亞：「帕維爾，在廳裡，圓狐曲不可以太慢。」（《左亞公寓》，頁 140。）

整個夜晚，圓狐曲從未停過，從溫和鋼琴伴奏的聲音，到歡騰激情的聲音，到圓狐曲轟隆轟隆做響的聲音，到圓狐曲突然中斷，代表左亞公寓內的勾當也被揭發。在此之前，有個光顧左亞公寓很有智慧的人（詩人）說了這麼一句話，令人匪夷所思，似乎在一開始他已經預見公寓的命運：

詩人：「麗姿安卡，在這個圓狐曲裡有著像**地獄**來的聲音。好像**積累著沒有盡頭的苦痛**。」（《左亞公寓》，頁 133。）

上例的圓狐曲表面有濃厚的狂歡色彩，狂歡舞台上的人藉此音樂助興。小丑串場彈奏著不同樂器附和著圓狐曲，阿巴里亞尼諾夫這個昔日擁有光環的貴族，也身穿燕尾服彈奏著圓狐曲，為歡舞台氣氛加溫。

但是其實這個音樂（圓狐曲）背後隱藏的含意卻是來自地獄的聲音，一種永無止境的苦痛（象徵作家對大時代的生活無奈），這樣的音樂更襯托小丑愛活躍在大眾廣場的意義（一種狂歡漠視的景象）。可見布爾加柯夫喜歡利用聲音或是音樂來突顯作者所要傳達的態度。

伍、酒的意義

酒對俄羅斯人來說扮演相當重要的角色。俄羅斯人酷愛美酒，各式的啤酒以及現在聞名於世的伏特加酒，都在俄羅斯民族生命中佔有一席之地。在將日常生活為縮影的文藝創作中更不能忽視這一點，尤其是酒常被視為是狂歡與節慶的附屬品。

拉伯雷的《巨人傳》裡的主角高康大，摩爾語有「乾涸」的意思；另一個主角龐大固埃原意為「好大的嗓門」的意思，這個主角一出生便用他的大嗓門喊著「我要喝酒」。

在三部劇作中也不斷重複討論到，酒這個東西在狂歡廣場上的意義。

筆者發現在三部劇作中都有繞著酒這話題轉的對話。對《左亞公寓》中的阿米起斯托夫來說，沒有任何事比得上在炎炎夏日喝到一瓶清涼的啤酒，一喝酒似乎所有的煩惱都被拋諸腦後，可以忘卻煩惱甚至悲傷、痛苦：

阿米起斯托夫：(喝啤酒)「呼魯，太好喝了！莫斯科的啤酒真好！在一般省城的太酸，喉嚨都難嚥下去。」(《左亞公寓》，頁 93。)

阿米起斯托夫：「面對痛苦，醫生直接開的藥方就是啤酒。」(《左亞公寓》，頁 123。)

當古斯第一次見到阿米起斯托夫便誇起他辦事能力好，安排得當，只因爲他把酒準備的很好：

阿米起斯托夫：「黑魯分！拿些涼快的東西給我們。」

輝魯分：「馬上來。」(消失馬上又帶著香檳出現。)

古斯：「是香檳嗎？您安排的真好，經理。」(《左亞公寓》，頁 116。)

或是當阿米起斯托夫吩咐黑魯分在招待所開始營業前，該如何先把酒準備好：

阿米起斯托夫：「首先，香檳放到冰涼的地方，伏特加也是，紅酒則相反，放在廚房溫暖的地方。」(《左亞公寓》，頁 124。)

《左亞公寓》最後一幕的第二景，當描述招待所夜晚來臨時，大家舉杯喝著香檳，互相吆喝喝酒，高角酒杯碰撞的清亮聲不絕於耳：

「明亮的公寓。香檳。鮮花。每個房間裡都有著盛宴。門簾後可以聽見清脆的吉他聲與高腳杯碰撞的清亮聲。」(《左亞公寓》，頁 130。)

酒除了使人在炎炎夏日消除暑氣、忘卻煩惱之外，在接待色情營業場所時高腳杯裡的香檳更是不能少，大家在酒精的催化下似乎更能夠盡興的融入這個狂歡的舞台，這就是酒在狂歡舞台的象徵它使廣場上的人更加投入、更加陶醉。

在《伊凡·瓦西里耶維奇》裡酒的意義更是深遠，更蘊含文化象徵，闡釋兩個不同的時代背景、甚至是兩個不同的社會族群的飲酒文化：

（當俱馬非也夫陰錯陽差將十七世紀的沙皇帶到二十世紀的莫斯科時與沙皇的一段對話）

俱馬非也夫：「您喝伏特加嗎？」

沙皇：「老天！…茴香的。」

俱馬非耶夫：「我這裡沒有茴香的。呵呵…是山橡樹的。吃點東西增加體力。我也要吃（倒了伏特加，拿出下酒菜）。喝吧。」

沙皇：「你先用我的大腳杯嚐一嚐。」¹¹

俱馬非也夫：「為什麼？啊，我懂了。你以為我要毒死你。親愛的伊凡瓦西里耶維奇，我們是不這麼做的。我們這個世紀，在黍緋下毒比在伏特加酒裡容易。勇敢的喝吧！」（《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 436。）

相對於喝著工廠出產伏特加酒，配著一個魚罐頭的沙皇，正在十七世紀的卜恩蕭與米拉斯拉夫斯基正在享用大餐呢：

書記官：「…配著蒜…魚子醬…茴香的酒，荳蔻的，都是按照您的吩咐。」（《伊凡·瓦西里耶維奇》，頁 458。）

在《極樂國》中米拉斯拉夫斯基闖入密黑爾松公民的家中行竊，也不忘喝一杯

¹¹ 沙皇怕被毒死，在沙皇的時代，呈飲食給沙皇吃時都會先利用一些金屬器皿看看是否有毒。

酒：

米拉斯拉夫斯基：(從食物櫃拿出長頸酒瓶、下酒菜，喝了酒)「伏特加是放在那兒的？極好的伏特加！不是苦蒿做的。」(《極樂國》，頁 383。)

到了二十三世紀的莫斯科五一節日，大家喝酒慶祝這個節日，但這時代喝的酒讓來自二十世紀的卜恩蕭和米拉斯拉夫斯基不適應：

安娜：(走進來)「您們自己在這不無聊吧？喝點香檳吧！」

米拉斯拉夫斯基：「很感激您。小姐，請問一下，一個不太禮貌的問題，能不能破例給我們喝酒精 (спирта)。」

安娜：「酒精？您們喝酒精嗎？」

米拉斯拉夫斯基：「有誰反對嗎？」

安娜：「啊，真是有趣，很可惜，我們是不端這個給人喝的。但是這兒有水龍頭，會直接流出酒精。」

米拉斯拉夫斯基：「您的房間真是設備完善。卜恩蕭！」

安娜：「它的口感難道不會灼燒嗎？」

米拉斯拉夫斯基：「您也試試 (指安娜)。卜恩蕭！」

安娜：(喝下酒)「啊！」

米拉斯拉夫斯基、卜恩蕭：(喝下酒)「控制不了了！」(《極樂國》，頁 396。)

酒這個東西在《左亞公寓》中的狂歡舞台是絕對不可或缺，從阿米起斯托夫一到莫斯科喝到啤酒的那一刻，我們知道他有多懷念莫斯科的啤酒，沒有省城啤酒的那種難以下嚥的口感，在炎炎夏日是多麼的清涼消暑，除此之外更能使他忘卻一切煩憂。

到了夜晚，爲了扮演好色情招待所經理一職，把香檳準備好是阿米起斯托夫每天必備的工作，也因爲這個貼心的動作，受到貴客古斯的稱讚。

在《伊凡·瓦西里耶維奇》則把十七世紀沙皇喝的酒是私家釀造的，與二十世紀大規模的從工廠出產的酒加以比較，發現不同時空飲酒文化的差異。

《極樂國》中原本在二十世紀的卜恩蕭與米拉斯拉夫斯基，習慣喝純酒精（酒精濃度高的酒），因此來到二十世紀的極樂國後，極度不適應那種低酒精濃度的香檳。而當他們得知在極樂國裡的水龍頭一打開就能取得純酒精時，兩個再也無法控制狂飲的模樣，極爲滑稽。

即使在二十世紀崇尚和諧的共產烏托邦，酒精的意義還是存在於這個和諧不容破壞的社會。大家喝著香檳，好似天天都是節慶。這似乎也是當時二十世紀俄羅斯人民（嗜飲者）的夢想，布爾加科夫也企圖藉著酒的意涵揭露這一點。