

人稱視角和無人稱句在文藝作品中的美學運用

—以高行健和布寧作品為例—

鄭盈盈/ Cheng, Yin-Yin

淡江大學俄國語文學系 助理教授

Department of Russian, Tamkang University

【摘要】

人稱視角及其變化涉及文本敘述觀點和作者及人物間心理距離關係，歷來在文藝作品中被廣泛運用。俄文中，除人稱指示範疇外，並具有特殊的無人稱句，該範疇在指示功能方面，較難界定敘述觀點及人我、環境之間的清楚分際。本文試呈現人稱視角以及無人稱句於文學作品中之運用，其和作者（敘述者）、人物、讀者之間的心理距離關係以及所塑造之敘述美學。

【關鍵詞】

人稱視角，無人稱句，敘述視角，心理距離，高行健，布寧

【Abstract】

Personal pronouns have relationships with the narrative point of view and psychological distance between the author (narrator) and characters, so they are widely used in the literary and artistic works. Besides, there is impersonal category in Russian, which structure is more difficult to define the narrative point of view and the clear distinction between figures and the environment. This paper compares the two kinds of areas, their functions in the works of Chinese and Russian writers —Gao Xingjian and Bunin. Attempt to find out the effects of different language styles by using the personal and impersonal categories and the psychological distance between the author, (narrator) and characters.

【Keywords】

personal categories, impersonal categories, narrative point of view, psychological distance, Gao Xingjian, Bunin

前言

視角的變化是文藝創作中重要的書寫技巧。華文作家高行健在人稱變換及創作理論上被譽為跳脫傳統框架而集大成者，以三身人稱不同的置換，書寫個人生命變化及利用視角多元轉換技巧，營造作家本身和敘述人物的心理距離而獲諾貝爾獎殊榮。俄國文學中雖亦不乏以人稱置換作為創作手段者，然而最具特色的是俄羅斯文藝作品中的無人稱句。除了一般人稱指示範疇外，無人稱句是俄語中特殊的語言和言語現象。俄國作家透過無人稱句的使用，可巧妙將筆下人物的感受、觀點和評價以及作者主觀意識相融合，創造視角模糊效應和敘述距離變換的效果。俄國文學家，同時亦是諾貝爾獎得主布寧，在其小說中便常運用無人稱句來描寫筆下人物的情感及和現實、自然環境的互動及人物之間的相互關係，巧妙運用該句型以置入作者主觀的情感意識，塑造個人藝術美學。本文試比較中俄作家高行健和布寧運用人稱及無人稱兩種範疇為例，觀察不同語言風格和作品美學及作者(敘述者)、人物之間的互動關係。

一、人稱代詞和敘述視角

人稱代詞不論在語法、語用學及敘述學方面，一直是學界關注的議題。多數語言都存在三個人稱構成的稱謂系統。英語語法中所用的人稱(person)一詞來自拉丁語的 persona，乃希臘語中戲劇"角色"一詞的譯名。這是因為語法學家觀察在戲劇中和人們實際交際中，人稱和說話者所處的地位相關的緣故。戲劇中主角是第一人稱，次於主角的角色則為第二人稱，這兩種角色之外的，則為第三人稱。現實交際中，正說話的人處於交際的中心地位，是第一人稱—我，聽話人則是次於主角的地位，是第二人稱—你，而第三人稱—他，則非絕對必要。在說話者更替時，說者和聽者兩個角色不斷進行互換，但第三人稱不是特定的，指的是說話人和聽話人之外的第三人，並不受說話人交替的影響(何兆熊 1995: 43-44)。此外，人稱代詞嚴格體現了空間距離對人的影響。漢語中的三身代詞，“我”是言談的中心，是言者自身，“你”是言談的參與者，但“你”相對於言談的中心來說，是遠於言者的人，“他”不是言談的參與者，只是言談中被談論的對象，距離言談的中心是最遠的。這“我”、“你”、“他”三者的語用方式，直接反映了距離對語法化程度的影響(王曉凌: 2009)，例如將受話方概括為自己的範圍“我們”，這樣一種縮短心理距離的表達方法，語用學上具有移情的功能，可以讓受話人產生親切感，或是當人們將視角配置於自己時，直接以“我”稱呼自己將顯得傲慢，因此以“我們”代替“我”時可以避免負面觀感。

因此，“我”、“你”、“他”是話語方位的人稱標誌。說者是“我”，聽

者是“你”，被議論者是“他”。“我”是說話者時，“你”是一個對話者，而“他”是一個被議論者。但是當話語進入文本時，這種固定的關係就會發生許多奇妙的變化。例如“我”可以是作者、敘述者、作品中的人物、泛指的“我”或是任何事物，“你”是聽我說話的“你”或是泛指的“你”（董小英 2001：66-82），就是受文本視角影響而產生的多種敘述方式。雖然視角類型的分類方法，至今仍有許多的爭議，但仍可簡約依照人稱代詞區分為第一、第二及第三人稱視角。由敘述者（或有可能是作者）所選擇的人稱，即敘述者所站位置或稱視角，決定作品的敘述觀點。英國小說家路伯克指出：『小說技巧中整個錯綜複雜的方法問題，我認為都要受觀察點問題—敘述者所站位置對故事的關係問題，所支配』（胡亞敏 2004：19）因為視角將決定敘述者敘述的內容，由誰的觀點來組織所有的信息內容，人物之間的潛在心理距離關係，以及如何影響讀者的觀感等等。

二、心理距離和敘述視角

關於心理距離，朱光潛指出，事物與內心的慾念和希冀之中還存有一種適當的「距離」。池塘中園林的倒影往往比實在的園林好看，也是因為「距離」的關係。因此，「一個普通物體之所以變得美，都是由於插入一段距離而使人的眼光發生了變化，使某一現象或事件得以超出我們的個人需求和目的範疇，使我們能夠客觀而超然地看待它」，這就是距離所造成的美感。其中所謂的適當距離，又以「不即不離」為藝術的最理想狀態，因為在美感經驗中，一方面要從實際生活中跳出來，一方面又不能脫盡實際生活；一方面要忘我，一方面又要拿我的經驗來加以印證，因此，距離太遠則難以感受這美的事物，而距離太近又不免讓實際慾念與情感壓倒美感，而失去審美的意識，如此則造成了「距離的矛盾」，為了避免失之於距離太遠，藝術家就必需將深層的人生經驗融入作品當中，因為藝術是切身的，表現情感的，所以不能完全和人生絕緣，距離太遠則無法引起美的感受。因此，距離的營造對「距離美感」的形成是十分重要的，必須拿捏好遠近的分寸，才能對事物產生美的感受，而在距離的營造中，空間與時間也是產生距離的兩個要素，一般來說，較古較遠的東西較易引起美感，因為在時空的隔離下易產生距離的美感與浪漫的色彩，這樣的觀念是心理距離說的一個重要的概念。（李時銘：2003）而心理距離的產生往往取決於敘述者的位置，也就是敘述者希望被敘述者（讀者）知道的敘述內容而採取的敘述觀點、位置，敘述者位置即是敘述的角度、視角、觀點。依照此定位，敘述者組織信息的內容，依據熱奈特聚焦的概

念，可將視角分為三大類型，即非聚焦型、內聚焦型和外聚焦型。非聚焦型為零度聚焦，是一種傳統的無所不知的視角類型。敘述者或人物可以從所有角度觀察被敘述的故事，並且可以任意從一個位置換到另外一個。因此這個視角稱為全知全能視角（類似第三人稱全知視角）。內聚焦型則透過某人的觀點去體察其他人事物及其內心的變化，這種視角縮短了人物與讀者的距離，使讀者獲得一種親切感。內聚焦是一種具有嚴格視野限制的視覺類型，必須固定在某個人物的視野之內，所以無法剖析他人的思想。內聚焦型也可出現在第三人稱敘述中，即透過某個人物的口吻說故事。這種固定焦點的第三人稱敘事文和第一人稱敘事文類似。第三人稱內聚焦和第三人稱的外聚焦差異在於內聚焦的觀點是固定從一個人出發，而外聚焦的焦點是可移動的。內聚焦視點可以再細分成固定內聚焦，即被敘述事情由一個單一人物的意識出現，他的特點是視角自始至中來自一個人物。不定內聚焦型是採用幾個人的視角來呈現不同事件，但這個焦點和非聚焦型不同，他在某一個特定範圍內必須限制在單一人物上。多重內聚焦型是同樣的事件被論述多次，每次從不同的人物觀點觀察。外聚焦型敘述者嚴格地從外部呈現每一件事，只提供人物的行動外表及客觀環境而不告知人物的動機、目的、思維、情感，人物雖然在讀者眼前活動，但他們的內心世界卻是封閉的，敘述者對週遭所發生的事冷眼旁觀，提供與故事保持距離的觀察角度。如果以人稱作為敘述類型的分類，可以大致歸類為下列幾種常見模式：

（一）全知敘事中的局部限知敘述：

第三人稱全知視角是唐傳奇中採用最為普遍的一種敘述方式，中國史傳敘述中心一般是從正面對傳主人物生平事迹進行敘述，其敘述層次整體上是單一的，其文本基本上是由外在式全知敘述者話語所構成的。但全知敘事中的局部限知敘述一般不從傳主正面寫起，而偏從與傳主有密切關係的次要人物寫起，即把這個次要人物作為視點角色，置於故事前臺，而將傳主放在故事後臺，採取視點人物的局部限知敘述，將其性格面目若隱若現地刻畫出來。

（二）第三人稱限知視角：

這類作品除簡短的篇首、篇尾屬外在式敘述者話語外，文本主體是由人物聚焦的限知視角敘述出來的。即敘述者和故事中一個人物的視角的重合的。敘述資訊嚴格局限於這個視角人物的感知範圍之內。

（三）第一人稱限知視角：

在這類作品中，聚焦者、行為者、敘述者身份相同，它們採用第一人稱敘述，以“我”作為故事中一個角色，直接進入故事中一個角色，直接進入故事世界，即“我”是敘述者和經驗者的統一體。

(四) 全知視角與人物限知視角的交叉與轉換:

這種敘事角度的轉換，不僅可以在文本深層結構層面造成兩種敘事情境、兩種敘述情調的對比，而且可以調整接受者與故事世界的審美距離，使接受者時而隨人物視角沈浸於虛擬的故事情境中，產生身臨其境的審美幻覺，時而又隨敘述者跳出故事層面，去俯瞰整個故事和其中所有人物命運的發展。

(五) 多種視角的傳遞轉換:

這種結構不僅能使文本故事再生性大大增強，更重要的是從根本上無限提高了小說文本虛擬真實的能力。而且敘述主體還有意借用其他輔助手段，如伏筆照應、借具體事物作行文線索等增強結構有機體的內在凝聚力，表現出強烈的結構意識。(蔡振念: 2005)

誠如高行漸在論戲劇中所言，人稱轉換主要涉及角色，為人物提供一面三稜鏡，使觀眾對人物有立體的了解，仿如畢卡索(Pablo Picasso)的立體派繪畫；只是戲劇家是從人物的觀點出發，畫家則以外在的角度為依歸，有主觀和客觀之別，各自出發自不同的切入點。人稱轉換主要為的是避開當局者迷的困境，利用距離帶來的清醒，建立一個不同程度的客觀視角，折射出人物內心不同的側面。例如在第一人稱的小說敘述裡，見諸於敘述的「我」和經驗的「我」兩者之間的矛盾，張力也由此而生。對高行健的劇作而言，「我」的外化較為全面，作為敘述者的「我」、「他」或「她」跟自我，彼此的關係表面上是脫離的，卻暗裡存在著密切的關連，故人稱轉換的自我剖析要比第一人稱的自述微妙和複雜。至於「我」與他者化後的「我」的矛盾，通常都現身於兩個人物之間，兼有意識上和物理上的他者化。同樣地，人稱轉換也是「忘我」和「異己化」的過程，使敘述者可以站在一個暫時屬於非我的看台觀審自我。一直以來高行健都在追求新的敘述手法，《靈山》、《一個人的聖經》的人稱轉換，就打破了傳統敘述觀點的規範。對於高行健來說，距離是一個關鍵。他認為審美同人生得有一段距離—時間、空間和心理上的距離，有了這種距離，才可能昇華，否則，一片混沌，看不清楚。不僅作者同他的人生經驗，演員同他扮演的角色，舞台與觀眾之間也得有必要的距離，才可能對劇中的人和事作出審美評價(方梓勳: 2010)。因而人稱轉換可以提供文學創作製造“我”(свой)與“他”(чужой)製造同化和異化的空間和多樣性的敘述組合。

三、視角變異

作者的作品中往往以一個視角為基調，另外的視角為副調以進行創作，此現象為視角的變異（聚焦轉換），即視角經常相互交叉和滲透，並深切影響讀者接收的訊息，故引起研究視角變異的興趣。其中 Johanson 系統的運用了聚焦度的概念來觀察語言使用問題。他認為人們在特定參照點觀察事件時，對事件的狀態在心理上關注或聚焦的程度會有不同，這種聚焦的程度就是聚焦度，它是由觀察方式所要指稱或呈現的對象的相對範圍所決定的。而焦點轉移指的是指涉對象和所用的人稱指涉詞不一致，例如用不同的人稱來指稱自己，即雖然意思指的是說話人自己，但卻不說"我"，而用你/妳/他/她/我們/人家等等，而這樣的焦點轉移所使用的人稱也都具有特殊的語義和語用功能。其人稱選用和說話者想要表達特定的觀點或目的相關，因之，焦點轉移牽涉不同的語用社會和文化因素。（謝菁玉 2009:109-127），由此可知，視角的選擇會影響作品的表現力，使作品具有多重的敘述結構，也決定讀者對作品的觀感，展示了具空間層次的敘述藝術風格。視角敘述者的身分可以是故事外的敘述者，故事由他觀察也由他敘述，或是故事中的人物。（胡亞敏 2004：21）敘述者是作者筆下敘述文中，陳述行為主體或稱聲音或講話者，他與視角一起構成了敘述，是敘述學中最核心的概念之一。（胡亞敏 2004：24-36）捷克結構主義者多萊澤爾根據視角位置不同，提出三種敘述情境：無所不知的敘述情境（第三人稱全知）；敘述者作為書中人物的敘述情境（第一人稱）；根據一個人物的觀察點用第三人稱引導的敘述情境。在文藝作品中經常出現敘述者交疊的現象，敘述者可以同時或交叉使用三種人稱的敘述方式，使故事具有內外遠近多角度的表現。（胡亞敏 2004：38-39）如敘述者是第一人稱"我"，但卻使用第二及第三人稱視角進行敘述，或者敘述者"我"和第三人稱第三人稱的視角三者重疊等同的情況，以及敘述者"我"和過去時間的"我"交織於同一部作品中等等，帕西拉伯克曾說：『小說技巧中視角的問題，即敘事者和故事之間的關係，最為複雜。』（葛苑菲 1999）由於作者經常使用多維的視角和敘述者類型構築自己作品的藝術空間層次，所以當讀者在觀賞作品時，可以從各類敘述者和人物的觀點，從各個角度，或近或遠的距離，看待敘述內容。這個距離的掌握和人稱有密不可分的關係。從敘事學角度而言，第一人稱敘事與第三人稱敘事的實質性區別就在於兩者與作品塑造的虛構藝術世界的距離不同。第一人稱敘述者就活在這個藝術世界中，和其他人物一樣，而第三人稱敘述雖然也可以自稱"我"，卻是置身於虛擬的藝術世界之外的。（羅綱 1999：169）而第二人稱比起第一人稱敘述，其視點更為特定，也就是說視野更為狹窄，對進入作品材料的限制也更大。第一人稱除了能寫出『我』的所見所聞外，還能寫出我的所思所感，而

用第二人稱只能寫出敘述者的所見所聞，而這敘述者還是被固定的。如果接觸到敘述者的所思所感，則往往會轉成第一人稱；而對其他人物的所思所感，則只能歎為觀止了。當然，也有闖進人物心理去試試的，但那必須犧牲一點兒真實性為代價。（轉摘自謝騰 2001）小說家可以通過改變人稱來調節敘述者語故事之間的距離，例如某些作家不用第一人稱而用第三人稱，可以是因為不想過暴露自我，因此擴大了作者和敘述者之間的距離，或許也可以使用說書人的口吻，例如〈看官，你道此書如何說起〉（羅綱 1999：172）。因此，人稱範疇對於作者、敘述者及人物和讀者之間的距離關係極具影響力，因此具有重要的研究價值。為了分析人稱的功能，本文採取熱奈特的視角觀點以及多萊澤爾的人稱敘述者觀點進行分析。而與其相對的無人稱句是俄語中的重要句類，相關研究豐富，在俄羅斯文藝作品中經常被運用。這樣的範疇在文藝作品中如何發揮其特色，是研究俄羅斯文本創作藝術的重要範疇。

四、無人稱句及其語義和在俄國文化中的特色

有學者認為，俄語無人稱句反映了俄羅斯民族將世界的一切現象視為一個整體，是不完全受人的能力所控制的，且超過人所能管理、控制的範圍。是俄羅斯民族消極個性的寫照。（Вежбицкая, 1997：55）Н.Д. Арутюнова 就俄語無人稱結構功能的觀點實際上與 А.Вежбицкая 相似。在其著作指出“句子的無人稱模式是形成於民族意識之中，且符合事物原形態的認識模式。人在此語境中處於中心位置，但不能主導環境。俄語中對於力量的概念(силовое поле)有二，即自然力(стихия)和意志力(воля)。自然力歸屬於自然界的世界，意志力則屬於人的世界。自然力和人的意志力會互相影響和交互作用（Арутюнова, 1999：814，轉摘自唐偉平 2008）。而 И.В. Космарская 則認為無人稱句不是表現民族個性的一種語言用法，因為無人稱句(除了自然現象之外)的形式，其他意涵幾乎可以有相對應的人稱表達方式，供說話者選擇，如 Я скучаю. 我無聊。Мне скучно. 我覺得無聊。Студенты веселятся. 學生開心愉快。Студентам весело. 學生覺得很愉快。這些都是語言表達豐富情緒的手段，和民族消極性無關。然而，無可否認的，無人稱句的確具有某種表達上的模糊性，表達說話者對所思所感不全受自我意志掌控，還受到其他因素影響，而這個因素可能連敘事者無法具體指出，或是導因於自然環境和人事環境。

從語法上而言，各個語言的無人稱句語義的範疇不盡相同。俄語無人稱句表示某種外界因素或不可知的原因所造成的現象或狀態。行為的主體不是積極的行

爲者，而是消極的感受者，在句法上沒有第一格的主語，但是有時可以有間接格表示主語。因爲不管主觀上願意與否，外在的因素或不可知的原因都導致行爲的主體處於某個過程或狀態之中。

一般而言，無人稱句的意義表示：

1. 自然界周圍環境的狀態（表示自然力量的行爲狀態），例如：
Было холодно и сыро. 又冷又潮濕。
В комнате было светло и уютно. 房間既光亮又舒適。
2. 表示人體感覺生理或心理狀態：
Меня зазнобило. 我覺得發冷。
3. 表示可能、應該、必須、願望等情態意義：
Здесь нельзя курить. 這裡不能抽菸。

無人稱句可用無人稱動詞來表現或人稱動詞及狀態謂語來表現：

1. — 無人稱動詞（沒有相對應的人稱動詞）表自然現象和人的生理心理狀態，如天亮 рассветать，下雨 дождить，不舒服 нездоровиться，噁心 тошнить。
2. — 由人稱動詞轉化詞彙意義轉成無人稱動詞，如表示生理心理狀態和表示神秘力量以及應該、義務等的人稱動詞做爲無人稱動詞，如嘔吐（рвать），意欲（тянуть 被某種力量吸引），應該（следовать）。
3. — 謂語副詞：
表自然環境狀態以及自然環境給人的感受，如寒冷（морозно）、炎熱（жарко）、舒適（уютно）；表心理狀態，開心（весело），害怕（боязно）和感官相關動詞如聽覺，視覺等，安靜（тихо），聽得到（слышно），看得見（видно）；及表情態意義，如應當，必須（надо，должно），可以（можно）表示評價，如好（хорошо），壞（плохо），容易（легко）等。（劉曉波 1996：21-31）
這些語義使得無人稱句經常被用來描寫景物，不受人物自我意識控制的心理、生理狀態，以及對事物的評價等。

根據科學院 РГ-80文法，無人稱句的語義可分爲下列幾項：

1) Глагольные субъектные безличные предложения.

*Мне не спится. Ребёнку нездоровится. Меня тянет на родину.
Ученику влетело.*

2) Наречный класс безличных предложений.

*Весело. Автору виднее. На душе/ в душе (у неё) тоскливо. Мне
ногам холодно. Морозно. Сыро. Тепло.*

3) Предложение с модальным глаголом + инфинитив.

*Запрещается шуметь. Ему не хочется идти. Мальчику не
нравится бездельничать. Тебе не следует идти.*

4) Предложения с модальным предикативом + инфинитив.

*Мне пора ехать. Для нас невозможно согласиться. Награду нужно
заслужить.*

5) Предложения с причастными предикативами

В комнате не убрано. У нас с делами покончено. О нём забыто.

6) Предложения с предикативами восприятия, необходимости,

возможности, долженствования. верно, слышно, заметно,
незаметно, больно, жаль, жалко, надо, нужно, можно, нельзя,
необходимо, угодно.

Мне жаль сестру. Я жалею сестру.

總結無人稱句的語義可指人的狀態（身體、心理以及人對自身狀態的評價）或是指人的意向狀態，例如要完成的某動作的必要性或可能性。由於無人稱句具有某種表達上的模糊性，和語言學及文學的模糊語義範疇具有相似功能。「模糊言語為讀者提供了更多的藝術空缺，更多不完好的“形”，能滿意各種層次、各種閱讀視野讀者的需求，促使讀者經過本人的想像來填補這些藝術空缺。每個閱讀集體根據本人的審美標準和心目中已有的籠統，感受發明性審美的愉悅，由“同心協力”變成“各取所需”。模糊言語的這種彈性和張力使得作品具有無數的解讀可能性，就比如一千個讀者就有一千個漢姆雷特一樣。言語越模糊，意義未定與空缺之處越多，給讀者發揚想像的空間越大。文學作品中的模糊言語在提醒人的肉體世界方面具有極強的表示力。情感是獸性中最為次要、最為實質的一項形式，因而情感便成為文學作品的血液。文學作品最能撼動人心的是情感的氣力，但是情感又是一種模糊體驗，隨著外界消息安慰的變化，情感也會隨之變化。

在表達人類繁雜的情感時，模糊言語比正確言語更勝一籌，更具表達成效，能用較少的代價傳送較多的消息，並能對繁雜事物做出較高效率的判定和處置。模糊言語不但能最大限制地傳達人的內在的高深感情，而且還能經過最簡明的話語達成讀者與作者心靈情感的交換、溝通，從而取得平面多維的審美體驗。(譚載喜為邵璐所著書序，引自邵璐：2011)

如上所述，可見無人稱句的模糊語義作為文藝創作的重要手段，具有豐富的表現力，同時因為敘述視角度的模糊性，一方面使得作者可以輕易將主觀意識融入敘述者的意識之中，如他覺得害怕、困窘 Ему страшно, стесняется. 而這兩種情緒都是人物的內心世界的情感反應，作者使用無人稱句讓敘述不只是客觀的敘述，同時具有造成人物心理反應原因的某種神秘色彩，以及隱含作者對人物的評價——可能指出其個性的孤傲等，另一方面，透過無人稱句，可令讀者產生好奇和同情情緒。康德曾說：「人類生活中不能沒有模糊言語，不能夠處處用正確的言語替代模糊的言語，模糊觀念比清楚觀念，更富饒表示力。因而在我們看來，模糊言語作為一種極具表示力的言語，以最繁複的文字包孕最豐厚的形式，因而具有極強的發散性和高強度的可塑性。正是由於模糊言語的運用，文學作品才不只能傳載難以描繪的情思，再現繁雜多變的客觀世界，而且能讓文學作品中的藝術能量最大限制地開釋進去。」

無人稱句不是人稱敘述視角中的主要敘述視角，其功能是在人稱敘事視角之外作為配角，使得作者（敘述者）和人物以及讀者之間產生一個模糊的心理距離，模糊性激發讀者想一探故事究竟而多一番思量。相較於視角轉換所營造的心理距離關係，此範疇特有的模糊特性使得作者可以自由進出人物內心並能體現作者對於人物的主觀評價，人物和作者此時彷彿合而為一，撤去了藩籬，拉近兩者距離；而模糊性使得讀者激起了解人物的動機，並試圖體會人物心境的興趣，尤其在文藝作品中經常出現描寫人物心境及身體感官的無人稱句，讓讀者因為敘述的模糊性產生探究原委的動機，在文章中積極尋求解答，使讀者對人物產生各樣情愫並進而了解同情人物，撤去陌生的藩籬。以下將在文學作品之片段中分析觀察人稱及無人稱的運用。並以中俄文學泰斗高行健和伊凡·布寧作品為分析材料。高行健之作品『一個人的聖經』、『靈山』以人稱多維變化著稱，而伊凡·布寧擅長以無人稱句來描寫情境及人物內心動態，是本文分析人稱及無人稱句運用的理想對象。

五、高行健作品中人稱視角之運用

高行健曾在公開演講中提及自己的創作藝術：『我也企圖去找尋自己的方

法。小說敘述的主體是誰？誰在敘述？如果進一步研究，便可以發現小說的敘述都得有一個主語，而這個主語得體現為人稱。而任何敘述都離不開我、你、他三個人稱。“我”、“你”、“他”這三種人稱乃是人的意識得以實現的三個不同的座標。如果只有「我」，這意識還不甚分明，人意識的實現必須訴諸交流，「你」便是「我」的物件。有了物件，人才可能交流，實現觀察和思考，還有第三個層次，就是人稱「他」。敘述者如果可以抽身靜觀同一主體「我」，那麼在敘述語言上，這主語就可以變成「他」。小說至少得有一個人物，而這個人物則可以有三個不同的人稱，也即三個不同的敘述角度。」¹（見註）

高行健在作品《靈山》、《一個人的聖經》中的敘述風格展現人稱和視角的多維組合以及呈現作者、敘述者、人物和讀者之間具有層次空間的距離關係。如同評論者所言，高行健的作品中沒有特殊的人物和情節，其特色為在人稱視角你、我、他的轉換中，展現不同維度的獨白敘述。在作品『一個人的聖經』裡，高行健用“你”和“他”交替使用的手法體現過去童年的、文革時代的自己“他”（如 1.3.5.7 等章節）和現在身為藝術家的“你”（如 2.4.6.8 等章節）揉雜進行敘述而在第 16 章之後將“你”和“他”融合成（楊景斌 2003），之後又交迭敘述，形成先分後合，又分又合的一種敘述。在《靈山》則重複著一個「你」與「我」之間的交錯敘事話語。也可以說，一本小說《靈山》大半正是「你」與「我」各自對靈山的想像追尋。整部《靈山》依循「你」、「她」、「我」的轉遞，推展對小說情節，使得《靈山》全書故事有一個非常豐富的對話以及作者和人物之間的心理距離。

² 以下將舉實例為分析：

1. 你坐的是長途公共汽車，… 來到這座南方山區的小縣城。你背著旅行袋，手裏拎個挎包，站在滿是冰棍紙和甘蔗屑子的停車場上環顧。你自己也說不清楚你為什麼到這裏來，你只是偶然在火車上，閒談中聽人說起這麼個叫靈山的地方。這人就坐在你對面，…便攀談上了。你問他哪里去？
“靈山。”
“什麼？”
“靈山，靈魂的靈，山水的山。”
你也是走南闖北的人，到過的名山多了，竟未聽說過這麼個去處。

¹ <http://cup.cuhk.edu.hk/ojs/index.php/HKDramaReview/article/viewPHDInterstitial/2199/2966/0>

² 解昆樺 http://blog.chinatimes.com/chekhov/archive/2007/07/01/177851.html#_ftnref1

你對面的這位朋友微眯眼睛，正在養神。你有一種人通常難免的好奇心，自然想知道你去過的那許多名勝之外還有什麼遺漏。你也有一種好奇心，不能容忍還有什麼去處你竟一無所聞。你於是向他打聽這靈山在哪里。（高行健 2000：1-3）

敘述者是書中人物"我"第一人稱，但卻用第二人稱視角"你"鋪陳敘述，和敘述者"我"保持一個距離，使"我"和自己對話，"我"對著自己述說自己的故事。"我"因某種力量、好奇心牽引，開啓了靈山的旅程，是脫離自我生活的軌道。用第二人稱視角"你"使敘述者"我"和自己拉出一個距離，可以較客觀敘述"我"的所思所感。也使讀者經歷敘述者的內在聲音，並容易將"你"等同讀者自己的經歷，取得一種閱讀的親切感。

例子 2-8 敘述者爲人物"我"第一人稱，敘述視角爲"你"第二人稱：

2. 你倒無須隱避，也無須顧忌，又不像影視明星，政界要員或香港當地的富豪，怕報紙曝光。你持的法國旅行證，政治難民的身分，應邀來訪，人訂的房間也是人家付款。（高行健 1999：8）
3. 從一個城市到另一個城市，一個個不同的國家，比候鳥的行蹤還不穩定，你就享受這瞬間的快樂，還飛得動就努力飛，心肌梗死就掉了下來，如今畢竟是隻沒約束的鳥，在飛行中求得快感，不必再由自尋煩惱。（高行健 1999：150）
4. 你不再辯論，寧可去喝杯啤酒。生活不可以論證，這活生生的人難道可以先論證存在的理由然後才去做人？不，你只陳述，用語言來還原當時的他，你從此時此地回到彼時彼地，以此時此地的心境複述彼時彼地的他，大概就是你這番觀審的意義。你只是不肯犧牲，不當別人的玩物與祭品，也不求他人憐憫，也不懺悔，也別瘋癲到不知所以要把別人統統踩死，以再平常不過的心態來看這世界，如同看你自己，你也就不恐懼，不奇怪，不失望也不奢望甚麼，也就不憂傷了。倘想把憂傷作為享受，不妨也憂傷一下，隨後再回到這極平常的你，嘻笑而自在。（高行健 1999：156）
5. 你說你追求的是文學的真實？別逗了，這人要追求什麼真實？真實是啥子玩藝？五毛錢一顆的槍子！得了，這真實要你玩命來寫？埋在土裡發霉的那點真實爛沒爛掉且不去管它，你就先完蛋去吧！（高行健 1999：343）

6. 你為你自己寫了這本書，這本逃亡書，你一個人的聖經，你是你自己的上帝和使徒，你不捨己為人也就別求人捨身為你，這可是再公平不過。至福是人人都要，又怎麼可能都歸你所有？要知道這世上的幸福本來就不多。（高行健 1999：203）
7. 你總算能對他做這番回顧，這個注定敗落的家族的不肖子弟，不算赤貧也並非富有，界乎無產者與資產者之間，生在舊世界而長在新社會，對革命因而還有點迷信，從半信半疑到造反。而造反之無出路又令他厭倦，發現不過是政治炒作的玩物，便不肯再當走卒或是祭品。可又逃脫不了，只好戴上面具，混同其中。苟且偷生。（高行健 1999：216）
8. 你得讓他，那個孩子，那個少年，那個沒長成的男人，那個做白日夢的僥倖者，那個狂妄之徒，那個日漸變得狡猾的傢伙，那個上尚未喪失良智卻也惡又還殘留點同情心的你那過去，從記憶中出來，別替他辯解與懺悔。（高行健 1999：188）

敘述者為人物"我"，敘述視角為"你"，"你"（現在的我），因為過去在文革所受的鉗制，在心靈和行為都失去了自由。而在流亡海外重獲自由之際，對於"他"（過去的我）在文革期間所強烈堅持的信念、需要偽裝過活和被愚弄的過程可以用較豁達和新的眼光審視，比如為自己獲得創作自由而歡欣，為能活得像真實的自己而慶幸。雖然"他"（過去的我）並非全然沒有人性的弱點，而"你"（現在的我）應當保持理性距離來客觀審視"他"（過去的我）。從"你"（現在的我）和"我"（作者）之間的對話可知，雖然"你"（敘述人稱，現在的我）知道堅持真實必須付上昂貴的代價，"我"（作者）高行健卻一貫堅持文學真實的信念，不做別人就做自己，即使遭到敵對、作品遭禁演，卻絕不妥協的態度。敘述視角為"你"，彷彿是敘述者"我"和自己內心恐懼和掙扎的另一個我的影子"你"對話，道出了自己心中的堅持和走出過去陰霾的勇氣。視角"你"和"他"的交叉敘事，讓敘述者"你"（現在的我）對"他"（過去的我）進行一場客觀的審視。也讓讀者透過"你"和"他"的視角中，見到作者心中多種聲音的拉扯，在深深淺淺的距離中，體會作者的心境。

例子 9-13 敘述者為人物"我"，敘述視角為"他"

9. 他兒時的禮物中有支派克鋼筆，是他父親在銀行裡的一位同事送給

- 他的。他當時拿了這位方伯伯的筆，玩得不肯撒手，大人們認為這是有出息的徵兆，說這孩子沒準將來會是個作家。(高行健 1999:4)
10. “如今，他是一隻自由的鳥。這種內心的自由，無牽無掛，如雲如風。這自由也不是上帝賜予的，要付出多大代價，又多麼珍貴，只有他自己知道。(高行健 1999:408)
11. 他最終要說的是，可以扼殺一個人，但一個人那怕再脆弱，可人的尊嚴不可以扼殺，人所以為人，就有這麼點自尊不可以泯滅。(高行健 1999:404)
12. 他本來沒有敵人，又為甚麼偏要去找？你如今方才明白，倘若還有敵人的話，那就是也已壽終正寢的毛老人家在你心中留下的陰影。而你也只需要從中走出來，用不著同一個死人的影子打仗，再耗費掉你剩下的這點性命。(高行健 1999:156-157)
13. 夠了！他說。夠了什麼！你問。他說夠了，結束掉！說誰呢？誰結束掉誰？他呀，你這筆下的人物，把它了結了。你說你不是作者，那麼，作者是誰？這還不清楚，他自己呀！你不過是他的意識。那你怎麼辦？他完了，你豈不也跟著就完？你說你可以成為讀者恰如觀眾看戲，書中那他同你沒多大關係。他說你倒真會超脫！(高行健 1999:439)
14. 你心地和平，不再是個反叛者，如今就是個觀察家，不與人為敵，誰要把你當成敵人，你也不再顧及，所以回顧，也是在沉靜中一邊思索，再前去何處。把此時此刻作為起點，把寫作當作神遊，或是沉思或是獨白，從中得到欣悅與滿足，也不再恐懼甚麼，自由是對恐懼的消除。你留下的這些不孕的文字，讓時間去磨損。永恆這對你並沒有切身的意義，這番書寫也不是你活的目的，所以還寫，也為的是更充分感受此時此刻！活著多好，你在唱生活的頌歌，所以唱也因為生活並非都虧待你，有時還令你心悸，正如這音樂，那麼一丁點鼓點，很乾淨，號聲就響了。說人生來注定受苦，或世界就片荒漠，都過於誇張了，而災難也並不都落到你身上，感謝生活，這種感嘆如同感謝我主，問題是你主是誰？命運，偶然性？你恐怕應該感謝的是對這自我的這種意識，對於自身存在的這種醒悟，才能從困境和苦惱中暫自拔。」(高行健 1999:439-443)

敘述者為人物“我”，敘述視角為“他”說明在童年時期，似乎命運帶領他往成

為作家的道路上前進，也暗指文學之路讓他經歷心靈和肉體的煎熬，或許也是命中註定。創作和生活的自由得來不易，"他"備感珍惜。文革時期的濫殺無辜，滅絕一切和黨思想不同的人，使其活著沒有尊嚴是一種暴行，以致"他"所經歷的深刻痛苦於今仍在心中留有陰影。"他"（過去的我）是該由"你"（現在的我）的意識中出走的，但是"你"（現在的我）之所以為"你"，豈不也是由"他"（過去的我）所塑造造成的？"你"也是難割捨"他"的。透過"你"和"他"的對話，作者反映過去和現在的我之間，欲解脫卻又切不斷的矛盾關係。憶及過往，對於作者本人可能引發痛苦和糾葛的情緒，高行健所採取的視角變化方法讓自己和過去、現在的自我保持一定距離，使敘述者比較能客觀敘述，彷彿說的是別人的故事。抽出一段心理距離審視自己，和自己對話，也讓讀者像是觀看一齣作者的內心戲。也讓讀者自己和視角"你"（現在的我）的內心動向和批判較易取得共鳴。

在高行健的敘述風格裡，"我並非只指"我"，也可指過去和現在的"我"，"你"也並非只指"你"，也可指我的意識和與我對話的"你"。"他"也並非只指"他"，還可指過去的我和我被議論的"我"。使得人稱的指稱形式和內容產生焦點的轉移。其中距離和關係是兩個核心。高行健亦是個劇作家，對於戲劇中說話者的地位掌握得相當清楚。"我"是說話的中心，"你"是聽話者，"他"是被議論者。"我"是說話者，"你"是對話者，因此和"我"的距離較近，而"他"是被議論者，和"你"和"我"的距離較遠，這個距離可以指時間和空間兩方面。在高行健的《一個人的聖經》中"你"和"我"時空較近，指的是現在的"我"，而"他"時空較遠，指的是過去的自己。在高行健的《靈山》，"你"是內心世界和"我"對話、交流的主體。使得人稱和人稱的敘述之間對應的一般關係被重新解構和結構了。高行健的敘述風格彷彿是一齣戲劇，台上的佈景不須華麗，主角一人以聲音（敘述者）分飾多角，以不同距離展示主角內心世界。人稱和其背後所指示的概念範疇具有普遍性，如同人際交際中的稱謂系統所規範的親疏遠近和上下尊卑的距離關係相似，都代表一種社會文化價值。由於一般人對於人稱視角所懷抱的既定印象，讓高行健得以顛覆傳統，展現獨樹一幟的敘述風格。

六、布寧作品中無人稱句之運用

無人稱句在文藝作品中最主要的功能是描寫自然（時空）環境和敘述人物內心狀態，對狀態的描寫和評價，事件的情態和人物的反應。無人稱句形式上描寫景物、環境及其變化，但是在文藝作品中卻可以藉此投射人物的種種心理，這些心理變化似乎不完全取決於人物的意志。根據研究，布寧小說中的無人稱句的使

用頻率相當高，並以這樣的句子為語言手段，將其作者的主觀意志、情感及價值觀加諸於人物，完成他作者主觀意識的陳述³，在此過程中，作者和人物暫時融為一體，使得作者透過人物的面具發聲，陳述心聲心境。而讀者在無人稱句的模糊性及神祕色彩下，則想要一探故事究竟，意欲明瞭無人稱句背後所隱含的原因，故使得讀者主動貼近了人物的心緒，也縮短讀者和人物之間的心理距離，因之作者人物和讀者三方的心理距離發生了位移。以下將舉實例為分析：

第一人稱敘述視角下的無人稱句（畫底線部分為無人稱句）：

Проводник вышел из купе, сказал, что постели готовы, и пожелал спокойной ночи.

-- А как ее звали?

-- Руся.

-- Это что же за имя?

-- Очень простое -- Маруся.

-- Ну и что же, ты был очень влюблен в нее?

-- Конечно, казалось, что ужасно.

-- А она?

Он помолчал и сухо ответил:

-- Вероятно, и ей так казалось. Но пойдем спать. Я ужасно устал за день. (Бунин, Руся)

列車員告訴他們床已鋪好了，並祝他們晚安，才走出包廂。

「她叫什麼名字？」

「魯霞。」

「這是什麼名字？」

「很簡單，就是馬魯霞。」

「那怎樣？你很愛她嗎？」

「當然，我覺得很愛。」

「那她呢？」

「或許她也這樣覺得，我們去睡吧。今天我累壞了。」

（布寧，魯霞）

³ Яковлевна. К.Т. <http://elar.usu.ru/bitstream/1234.56789/1584/1/urgu0537s.pdf>

在主角表達對已故情人的感情時，為避免觸及過往記憶而選擇用一個較為模糊的距離，無人稱我覺得很愛來表述，相較於第一人稱（視角）的直接，無人稱句表現著某種情感的強烈性卻用間接委婉的方式表達。對於已故情人對自己的感情也用模糊的無人稱句她也這樣覺得，間接委婉帶著某些不確定因素的描述，透露人物不想觸及談及往事的心情，而隨著情節的發展，讀者才愈來愈明白男主角不想舊事重提的箇中原因，竟是女主角“以死明志”這段悲劇收場的過往情事。讀者悟出無人稱句所鋪陳主角心緒的言語，乃導因於深刻而痛苦的情節，而作者藉用無人稱句體現男女主角認為至深的、青澀的愛以及不顧一切為愛而死的舉動，將慨嘆真愛消逝的惆悵訴之於無人稱句中，婉轉地加以呈現。

Сиверс, кончив Петровскую академию, отбывал тогда воинскую повинность. Меня еще в детстве называли его невестой, и он тогда очень не нравился мне за это. Но потом мне уже нередко думалось о нем, как о женихе. (Заря всю ночь)

希維爾斯已從彼得軍校畢業，正在部隊服役。我還是小姑娘的時候，大家就戲稱我是他的未婚妻，為了這個，他當時看到我就老大不自在，可我從此卻常常把他當作未婚夫看待。(戴驄 1998：57)

"Значит, он взял отпуск", - взволнованно думала я, и мне было и приятно, что он приехал, очевидно, для меня, и жутко. (Заря всю ночь)

這麼說他請假回來了？我激動地想，不消說得，他是為我而來，使我又喜又怕。(戴驄 1998：57)

Потом мне стало представляться, что я одна во всей усадьбе, уже замужняя, и что вот в такую же ночь муж вернется когда-нибудь из города, войдет в дом и неслышно снимет в прихожей пальто, а я предупрежу его - и тоже неслышно появлюсь на пороге спальни... Как радостно поднимет он меня на руки! И мне уже стало казаться, что я люблю. (Заря всю ночь)

後來我恍惚覺得我已經出嫁，莊園裡就我一個人，也是在這樣一個深夜，丈夫從城裡回來，走進宅第，在過道裡輕手輕腳地脫去上衣，而我趕在他進臥室之前，也輕手輕腳地走到房門口去迎接他……他見到我是那樣快活，把我高高地抱了起來！想到這副情景，我覺得我已墜入情網。(戴驄 1998：59)

..... и все-таки мне казалось, что я думаю о Сиверсе. Я почти год не видала его, а ночь делала его образ еще более красивым и желанным. Было тихо, темно; я лежала и все более теряла чувство действительности. (Заря всю ночь)

我還是認為，我想像中的那個男人，就是他，我幾乎同他有一年沒見面了，是夜使我覺得他更漂亮、更可愛，臥室裡靜靜的、黑洞洞的，我躺在床上，神馳天外，失卻了現實感。

А меж тем чувствовалось, что наступил самый глубокий час ночи. (Заря всю ночь)

我感覺到夜已經很深。(戴驄 1998：59)

Потом, убедившись, что в доме не слышно ни звука, кроме мерного тиканья часов и соловьиного эхо, бесшумно повернула ключ в замке. И тотчас же соловьиное щелканье, отдававшееся по саду, стало слышнее, напряженная тишина исчезла, и грудь свободно вздохнула душистой сыростью ночи. (Заря всю ночь)

直到我確信除了自鳴鐘均勻的滴答聲和夜鷹餘音悠悠的啼轉聲外，宅第內沒有一息聲音，這才輕輕轉開陽台門上的鑰匙。頓時間響徹整個果園的夜鷹婉轉的啼聲，分外嘹亮。那種由寂靜引起的緊張感消失盡淨，胸膛舒展地呼吸著深夜濕潤馨香的空氣。(戴驄 1998：60)

Было так тихо, что слышно было редкое падение капель с нависших ветвей. (Заря всю ночь)

周遭是那樣的清幽寂靜，以致可以聽到從低垂的枝頭上，偶爾滴落下來的雨珠聲。

(戴驄 1998：61)

А мне и правда было стыдно, стыдно выйти к нему, стыдно, что я откажу ему, - теперь я знала это уже твердо.... (Заря всю ночь)

我的確感到難為情，我感到難為情因為我要去見他，因為我要拒絕他的求婚，此刻我已經斷然地拿定這個主意..... (戴驄 1998：62)

第一人稱敘述者"我"是布寧筆下的一個未婚女子，敘述和男主角之間一種模糊的、待確定的感情關係。童年從別人的戲謔開始，敘述者"我"對男主角產生好感，成年後的朋友關係讓"我"對"他"是不是可以成為丈夫開始產生期待。由於男主角某一次似乎是刻意的拜訪和"我"的父親那句『他是來求婚的』，讓敘述者"我"

"產生極大的期待。"我"述說在等待男主角到來前一晚的環境和心境的變化。第一人稱敘述者不斷感受黑夜與寂靜中焦急的、猜測的、幻想的心境，直到心靈舒緩沉沉睡去，隔天讓男主角喚醒，才發現自己睡晚了的过程。霞光似乎代表的是"我"對未婚夫到來的期待，希望黑夜快快過去，見到自己心上人的期待。那份希望如同霞光在"我"的心中徹夜不滅。而當男主角發現"我"睡晚了時，"我"又想著怎樣拒絕男主角，這是布寧參透女性心理微妙變化的寫照。每當述及環境和心理的變化，布寧用無人稱句表示"我"眼見的、耳聽的和感官的感受來突顯敘述者"我"，因情緒感觸到的外界環境變化和內心動態，營造一種虛虛實實交錯的感受。使作者在有限視角敘述者視角下，以無人稱句敘述視角包裝對人物的內心和行動全知的情況，以及對於女子和男子互動應表現的矜持情緒的社會認知以及女子以迂迴方式，意欲考驗男子的心緒所展現的理解和包容，可見作者和人物之間的理解，心理距離的親近。而讀者讀來更容易激起共鳴。

第三人稱的敘述視角下的無人稱句（畫底線部分為無人稱句）：

Таньке стало холодно, и она проснулась. Высвободив руку из попонки, в которую она неловко закуталась ночью, Танька вытянулась, глубоко вздохнула и опять сжалась. Но все-таки было холодно. (Танька)

塔妮卡凍醒了。她從夜裡當被子蓋的硬撅撅的馬被裡抽出手來，伸直身子，伸伸地嘆了口氣，然後又把身子捲曲成一團。可是仍感到冷。
(戴驄 1998：1)

敘述者以第三人稱全知視角，觀察其人物所處的客觀環境並對人物內心世界作出描寫。冷的感覺並非只是塔妮卡生理的飢餓和寒冷所致，也是她心靈世界的悲傷映照。第三人稱敘述視角的作者既在人物身邊觀看其行為又以無人稱句描寫其內心世界的感受。作者和敘述者似乎合而為一，和塔妮卡產生同理心，而這樣的敘述模式讓人物全然處於敘述者觀察掌握之下，讓讀者透過外在環境和內心世界的描寫，去感覺人物遭遇的起伏和心理及生理的內外溫度。讓讀者讀來深深為塔妮卡心疼，縮短了人物和讀者的心理距離。

Танька замерла. Сердце у нее стучало. Ей хотелось заплакать на всю избу, побежать к матери, прижаться к ней... Но вдруг она придумала другое. Тихонько поползла она в угол печки, торопливо, оглядываясь,

обулась, закутала голову платком, съерзнула с печки и шмыгнула в дверь. "Я сама уйду на пруд, не буду просить картох, вот она и не будет голосить, - думала она, спешно перелезая через сугроб и скатываясь в луг, - Аж к вечеру приду..." (Танька)

塔妮卡一動也不動，她的心撲騰撲騰地跳著。她想放聲大哭，跑到母親跟前，緊緊地摟住她，但突然她改變了主意，她悄悄地爬到爐炕角落裡一邊回頭張望著，一邊急急忙忙穿上鞋，然後包上頭巾從爐炕上爬下來向門口走去。我這就自個兒去池塘，我不向媽媽討土豆吃了，媽也就不會哭了，塔妮卡一邊這麼想，一邊急急忙忙爬過雪堆向牧場走去，我一直待到天擦黑才回來...。(戴驄 1998：8-9)

第三敘述者以無人稱句描寫塔妮卡由於得知母親因無法給予孩子食物的傷心後，對自己因饑餓向母親取鬧的行徑感到難過的內心情感衝擊，但在理智的壓抑下，選擇採取離家去玩而不向母親尋索食物的行動過程。作者和第三人稱敘事者似是同一人，藉由無人稱句刻畫人物的所思所感，對人物表達深切的同情，卻又讓自己的情感在無人稱句子的包裝下顯得蜻蜓點水。也讓讀者因為得見塔妮卡的內心動向而和其距離拉進，進而同情。試比較：

Танька запотела, глазки у нее блестели ясными звездочками,
(Танька)

塔妮卡暖和地出汗了，她那雙小眼睛裡像有不少晶瑩的小星星在閃爍....(戴驄 1998：11)

遇見一個富裕卻陰鬱的地主老爺爺後，塔妮卡和地主之間彼此心靈相互慰藉。地主老爺對待塔妮卡的親切，讓塔妮卡在身心靈方面都倍感溫馨。此處布寧並未使用無人稱句，讓塔妮卡的心境不再是模糊的感受，而是描寫她主觀的、具體感受的心靈溫暖。

В безлюдье села чувствовалось: все дождались чего-то, оделись получше и не знают, что делать. С утра было серо и ветрено.Первые минуты опьянения он чувствовал себя так же, как в самом начале вечера: как сквозь воду видел блеск огней и посуды, лица гостей, слышал говор и смех, чувствовал, что теряет способность

управлять своими словами и движениями, хотя сознавал еще все ясно. Раскрасневшееся, потное лицо затягивало паутиной; в голове слегка шумело. Но все-таки он старался оглядываться смело и весело своими томными глазами. Ему было жарко.Турбин не знал ни этих слов, ни Чайковского; но при первых же чистых звуках мелодии у него дрогнуло сердце: что-то нежно-призывающее было в них; а когда эти зовущие звуки определились в томительно-грустные, Турбину захотелось плакать.

在荒蕪的村莊，感覺所有的人都在期待著什麼，穿上了最好的衣服，卻不知道要做什麼。而從上午開始天氣都是灰暗又多風。…。在酒醉的第一時刻，他覺得像傍晚開始時一樣：如穿過水面般清晰可見的是那閃亮的燈光和杯盤以及賓客的臉龐，聽著說話的聲音和笑語，他覺得，他失去控制自己話語和動作的能力，甚至雖然自己的一切意識都算清醒。他滿臉漲紅，汗流滿面，腦內嗡嗡作響。儘管如此，他嘗試用他懶洋洋的眼睛大膽並親切地觀望。他又覺得熱了。杜爾賓不懂這些話，也不知道柴可夫斯基，但第一個純粹的旋律在他心中顫動著，溫柔地呼喚著內心的感受，而當這些聲音觸動心靈深處時，杜爾賓有種想哭的衝動。
(Бунин, учитель 布寧，小學教師)

作者透過第三人稱的無人稱敘述視角，來陳述村莊中居民的心理狀態以及對於天氣的描述，都可以讓讀者感受到作者似乎就在居民身邊觀察一切，同時作者對於杜爾賓其視覺、聽覺等生理感受的觀察入微，深刻掌握並描述了主角心理變動至想哭的情緒，可見作者進入了主角的內心，感覺主角所見所聞及感受，和主角心有靈犀。杜爾賓在群體中自卑又自大的行徑使得他與別人格格不入，但內心又期待被了解的心情告解無門，孤單又無助的他卻在柴可夫斯基的音樂中靜靜悄然地被撫慰。透過無人稱模糊視角的描述使得作者可以自由進入人物的內外世界，在其中自由置入作者個人的主觀評價以及對人物的同情態度，在不失第三人稱視角敘述的客觀性下，凝結了作者、人物和讀者三方的深刻情感。無疑地，在運用無人稱句的豐富表現力下，布寧成功凝聚了作者、人物和讀者的心理共識，營造親近的心理距離關係。

就觀點而言，無人稱是在你、我、他人稱之外的一個範疇，當沒有了確切指稱的形式和內容時，在敘述學裡它的視角為何，從誰的觀點發出敘述？敘述者是

誰？就變成了值得探索的問題。因為無人稱句既可指環境的客觀變化也可指人物受影響下的心理變化，同時還可以表現評價及情態意義。例如冷可以指天氣的變化，也可指人物的內心變化，許多作者都有藉景抒情的敘述風格，要清楚區分其中的行為主體有一定的困難。跳脫了你、我、他的敘述框架，無人稱句可能就包含了你、我、他三者模糊的敘述框架。"我"可以是身為人物的"我"，在主觀敘述之外，敘述非"我"可掌握的所思所感內容。或者是客觀的敘述者"他"，描寫景物變化，或是喚起聽者和讀者的"你"的共鳴。可說只聞其聲不見其人的一種敘述風格，多了些想像空間。相較於人稱範疇，無人稱的距離關係亦是模糊的，似乎無法被定焦，也使行為主體處於虛實之間。

在第三人稱較為客觀的敘述視角下，布寧採取無人稱句作為進入人物內心的手段，將作者價值觀和意識鋪陳於其間。而在第一人稱較主觀、有限視角敘述下，以無人稱句描寫人物內心不確定或甚至自己也不能理解的內在聲音，讓人物敘述的主觀性蒙上一層不確定模糊的色彩。可以說，無人稱敘述視角是模糊的焦點系統，也是讓作者轉換敘述視角的語言手段。布寧在其文本中所扮演的角色是觀察者、全知全能者或是兩者合一的角色，藉由無人稱句，即便作者表達了主觀意識，但因以無人稱句表現（人稱間接格的形式）所以仍比用人稱主詞的語義消極、客觀和不確定性。因此可以看出布寧小說平行描寫的兩個動線，一是時空，一是人物心理，即布寧描寫時空環境變化的同時，也描寫人物生理、心理的變化。無人稱句在第一或第三視角下，都可以讓布寧創作的主觀意識揮灑於字裡行間，讓他的敘述藝術多一份飄渺的虛幻，使讀者以不同的距離去審視敘述者和人物之間的各種關係。

七、 結論

文藝作品的作者對於事件和現象通常透過敘述視角的鋪陳，抒發對人事物及其經歷的感懷，而不直接於文本中明白敘述自己的立場或價值觀感。而文藝作品的價值則是讓讀者透過作者的視角去體會感受人生，理解作者的獨到見解，進而觀察自己的人生。高行健追求的是一種有距離的敘述，原因是戲劇可以體現詩意，但這種詩意不一定來自角色的抒情，而是來自冷靜的觀省，也就是前文提及的從外看內，通過平和、淨化而來的昇華。越是冷靜，越是距離，不但越見張力，而且帶來詩意（方梓勳: 2010）。而布寧在人稱和無人稱範疇的使用中，創造了真實和虛無當中的反差性，刻畫人物內心的情感波動和現實當中的理性冷靜，是作家創作中的重要技巧。敘述敘述者以語言手段（人稱和無人稱）表現其敘事風格，描寫人物的內心動態，採取單一或多維視角來描寫審視人物，營造自己的藝術創

作世界。第一人稱的視角強調個人主觀經歷，不是全知的視角。敘述者選擇開放性自我表述，而使文本和讀者之間的距離較近；第二人稱的敘述視角強調對話性，如和讀者之間的互動性，文本和讀者之間的距離稍遠。在第三人稱的視角，敘述者選擇某種程度隱藏自己的聲音，是敘述者較封閉的敘述類型，或是全知視角，或是有限視角，都使文本和讀者之間的距離較遠。而在實際作品中，作者往往選擇變異的、焦點系統多元的敘述視角，融合幾種人稱視角和敘述者類型表現作品、敘述者和讀者之間深深淺淺的關係、遠近的距離。然而在高行健的敘述風格裡，這些人稱和人稱的界線被打亂而後重組，展現人稱作為符號系統，可被賦予新的內容。而異於人稱代詞的無人稱視角模式所展現的敘述技巧，其豐富的型態結構和語義內容，聚焦的模糊性，是俄羅斯作家經常使用來描寫人物內心世界，藉以陳述自己議論和價值觀的藝術手法，可以使敘述在形式上較少作者主觀色彩卻容易凝聚心理距離上的親近感。足見人稱和無人稱都是文學創作中相當重要的敘述手段，其表現力各有擅場，端看作者如何做最具美學之運用。

參考書目

- Zadeh L. A.: A Fuzzy-set-Theoretic Interpretation of Linguistic Hedges, *Information Sciences*, 1971, V. 3, pp.224-225.
- Акимова Г.Н. Современные трактовки безличных предложений // Материалы XXVIII Межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. СПб., 1999. С.3-10.
- Булыгина Т.В. Я, ты и другие в русской грамматике. М.: Л., 1990.
- Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. М. 1978.
- Вахтель Н. М. Языковые средства и способы выражения эмоций в лирике И.А. Бунина. Воронеж. 1999.
- Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание: перевод с английского. М. 1997.
- Коженикова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX- XX вв. М., 1994.
- Павлов А.А. Субъект в безличных предложениях. СПб., 1992.
- Пращерук Н.В. Феноменология И.А. Бунина. Екатер. 1990.
- Тарланов З.А. Становление типологии русского предложения в ее отношении к этнофилософии. Петрозаводск, 1999.
- Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1999.
- Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1997.
- Яковлевна. К. Т. Эволюция повествования в произведениях и. А. Бунина 1910 – 1920-х годов . Автореферат. Екатеринбург, 2008.
<http://elar.usu.ru/bitstream/1234.56789/1584/1/urgu0537s.pdf>
- 王曉凌 (2009), 非現實語義研究, 上海學林。
- 伊凡·布寧 (2006), 《幽暗的林蔭道 愛情, 幸福的閃光》鄺定嘉譯, 遠流。
- 朱光潛 (1993), 《悲劇心理學》, 臺北: 駱駝出版社, 頁 24。
- 朱光潛 (2001), 《文藝心理學》, 臺南: 大夏出版社, 頁 17-18。
- 何兆熊 (1995), 《語用學概要》, 上海外語教育。
- 何自然 (1985), 〈模糊限制語與言語交際〉, 《外國語》(上海外國語大學學報), 第 5 期, 第 31 頁。
- 李時銘 (2003), 《詩經與水相關意象之研究》, 逢甲大學中國文學研究所。
- 邵 璐 (2011), 《文學中的模糊言語與翻譯—以《達·芬奇密碼》中英文本比擬研討為例》, 商務印書館。
- 胡亞敏 (2004), 《敘述學》, 武漢: 華中師範大學出版社。

- 高行健 (1999),《一個人的聖經》,台北:聯經。
- 高行健 (2000),《靈山》,台北:聯經。
- 楊景斌 (2003),《第二及第三人稱自傳小說:《一個人的聖經》敘述技巧之分析》,靜宜大學英國語文學系研究所碩士論文。
- 葛苑菲 (1999)〈從敘述視角管窺一個陌生女人的來信〉,《新疆師範大學學報》,頁 136-140。
- 董小英 (2001),《敘述學》,北京社會科學文獻出版社。
- 董 娜 (2003),《模糊限制語的界定及分類》,《北京第二外國語學院報》,第 4 期。
- 劉曉波,吳貽翼,何端蓀編著 (1996),《俄語語法·句法》,臺北:中央圖書。
- 唐偉平 (2008),《現代俄語無人稱範疇及其表達方法》,黑龍江大學碩士論文。
- 戴 驄 (1998),《蒲寧文集·中短篇小說卷》,安徽文藝出版社。
- 謝菁玉 (2009),〈第一人稱指涉詞的運用及其社會意義〉
http://myweb.ncku.edu.tw/~shelley/publication/9_I_in_Taiwanese_Southern_Min-abstract-Hsieh_Ching-yu.pdf
- 謝 騰 (2001),《當代中文小說中的第二人稱敘述》,嶺南大學碩士論文。
- 羅 綱 (1999),《敘事學導論》,雲南人民出版社。

網路資源

- Космарская И.В. О безличных предложениях и русской ментальности
http://inlang.linguanet.ru/ScientificWork/ScientificArticles/detail.php?ELEMENT_ID=2395
- Русская грамматика 80, т.2.
<http://rusgram.narod.ru/>
- 方梓勳,《以無住為本——高行健戲劇論的背後》
[http://city.udn.com/78/3938617\(2010/04/14\)](http://city.udn.com/78/3938617(2010/04/14))
- 蔡振念教授教學部落格
<http://blog.sina.com.tw/mysterysoul/article.php?pbid=15458&entryid=1868>
(2010/11/13)
- 解昆樺,〈錯行靈山:高行健《靈山》的「你」「我」敘述結構〉
http://blog.chinatimes.com/chekhov/archive/2007/07/01/177851.html#_ftnref1