

吳佳靜

國立政治大學斯拉夫語文學系

專任助理教授

Wu Chia-ching

Contracted Assistant Professor,

Department of Slavic Languages and Literatures,

National Chengchi University

從文化維度視角論梁贊諾夫悲喜三 部曲中的價值轉變

Transformation of Values in Eldar Ryazanov's Tragicomedy Trilogy: From the Perspective of Cultural Dimensions

摘要：

俄羅斯電影導演兼編劇梁贊諾夫的經典之作「悲喜三部曲」，包含《命運的捉弄》、《辦公室戀曲》與《兩個人的車站》，以抒情敘事為主軸，穿插詼諧滑稽的情節與衝突，描述上世紀七〇年代中葉至八〇年代初、蘇聯後期政治社會「停滯」時期，普通人民的日常生活、行為風格與愛恨情仇，並藉此批判社會現實。三部曲表層結構鋪陳的主要劇情符合觀者期待與觀影習慣，因此容易引起共鳴。此外，其能成為經典之因，還在於其深層結構蘊含的文化意義與價值體系。

本文以荷蘭社會心理學家吉爾特·霍夫斯泰德所提之文化維度理論為基礎，梁贊諾夫悲喜三部曲電影文本為分析對象，探討蘇聯後期俄羅斯文化價值體系，表現出在具有高權力距離的傳統社會中，被約束的集體向自由的追求，人物性格剛柔兼具，並且柔中帶剛，以及對突破規範限制的渴望。

關鍵詞：梁贊諾夫、悲喜三部曲、文化維度、吉爾特·霍夫斯泰德、價值體系

Abstract:

Russian film director and screenwriter Eldar Ryazanov's classical works—his “tragicomedy trilogy” includes *The Irony of Fate*, *An Office Romance*, and *A Train Station for Two*—are based on the lyrical narrative and feature comical and ridiculous plots and conflicts. Ordinary people's lives, behavioral styles, as well as love-hate relationships in the Soviet period of political and social “stagnation” are described in these films, which are used to criticize the social reality. The main stories in the trilogy conform to the audience's expectations and viewing habits and, therefore, they resonate with viewers. Moreover, the reason that the films in the trilogy became classics is because of their cultural significance and the deep-rooted value system hidden in the very fabric of the films.

This paper is based on Dutch social psychologist Hofstede's cultural dimensions theory, and it discusses the cultural value system prevalent from the mid-1970s to the early 1980s by analyzing Ryazanov's trilogy. The constrained collective pursuit of freedom is seen in the high power distance that existed in traditional society. There were both solid and soft characters, and the latter are of special interest as they often had a certain solidness in their softness. Moreover, the desire to break the restrictions imposed by societal norms is also shown in these films.

Keywords: Eldar Ryazanov; Tragicomedy trilogy; Cultural dimensions; Geert Hofstede; Value system

一、前言

今（2017）年適逢梁贊諾夫（Эльдар Александрович Рязанов）九十週年冥誕，俄國各地相繼舉行紀念活動，¹懷念這位為人民帶來抒情歡笑、為時代留下文化記憶的電影導演兼編劇。梁贊諾夫的劇本與電影作品在華語區亦夙負盛名，不僅是俄語人的共同記憶，許多作品附有中文字幕出版，不諳俄語者也能一同感受極具導演個人風味的創作。

梁贊諾夫電影科班出身，1950年自全蘇國立電影學院（ВГИК）畢業後即踏上影像創作之路，投入紀錄片與新聞片拍攝工作，此時奠定其寬廣視野與細微洞察力。自1956年音樂喜劇《狂歡之夜》（*Карнавальная ночь*）上映後，喜劇體裁成為梁贊諾夫創作生涯主旋律。其不僅編劇、執導，也常在自己的影片中客串，除此之外，還需在官方審查機制以及社會主義寫實主義創作原則限制中，尋找並發展個人風格。如同斯季紹娃（Е. М. Стишова）所言，梁贊諾夫巧妙地電影中定位自己對官方意識型態的看法，亦能夠在非歌功頌德式的、簡樸的蘇聯日常生活中顯現可生存與呼吸的完整真實道德世界。²梁贊諾夫長期與布拉金斯基（Э. В. Брагинский）合作編寫劇本，極力於談諧情節中揭露社會矛盾，諷刺蘇聯現實，填補觀眾心理需求，亦深富哲理思維。直至蘇聯解體後的今日，其作品依舊不失藝術性與政治、社會等現實意義。

電影為各種藝術類型的綜合體，洛特曼（Ю. М. Лотман）提道當代電影包含「口頭訊息、音樂訊息，以及將各類意義結構含括入影片的外文本聯結」。³電影可同時運用聲音、影像與剪接製造多層次意義。承襲「解凍」時期（период «оттепели»）「詩歌潮」，

梁贊諾夫擅長運用影像與詩／歌的結合製造抒情性，舉凡曾被蘇聯政府禁止出版之巴斯特納克（Б. Л. Пастернак）、茨維塔耶娃（М. И. Цветаева），同時代之葉甫圖申科（Е. А. Евтушенко）、阿赫瑪杜琳娜（Б. А. Ахмадулина），以及梁贊諾夫本人的詩作，皆曾與塔里韋爾季耶夫（М. Л. Таривердиев）和安德烈·彼得羅夫（А. П. Петров）等作曲家的音符結合，穿梭在影片中，除了推動情節發展，亦增添作品多元層次並傳遞抒情感受。

喜劇之後，梁贊諾夫轉向悲喜劇（трагикомедия）創作，他曾談到悲喜劇「不僅具娛樂性，其中亦融合歡樂與悲傷。從談諧可笑的情節轉變中，顯露出喜劇的憂傷面向，不僅使人捧腹大笑，也令人流淚哭泣。……悲喜劇體裁最完整表現生活的多重面貌，表現出生活中欣喜與哀傷、滑稽與不幸的融合」。⁴觀察梁贊諾夫的創作，由抒情、憂傷、愛情、嘲諷等關鍵感受串連而成，最能體現時代停滯，欲求改變風氣者，當屬蘇聯後半期的代表作《命運的捉弄》（*Ирония судьбы, или С легким паром!*, 1975）、《辦公室戀曲》（*Служебный роман*, 1977）與《兩個人的車站》（*Вокзал для двоих*, 1982）。梁贊諾夫曾說過《兩個人的車站》是其「第三部關於愛情的電影，它像是三部曲（трилогия）的壓尾」，此三部曲還包括前兩者。⁵上述三片皆由莫斯科電影製片廠（Мосфильм）出品，分成上下兩集，皆為描述當代成年男女相識、相知至相戀的曲折、悲喜愛情故事，結局皆是原本為冤家的男女主角在最後有情人終成眷屬，而原來的另一半則成為無緣人悲傷離去，構成一系列的悲喜三部曲（以下簡稱「三部曲」）。

關於梁贊諾夫三部曲的研究有大衛·麥克菲迪恩（David MacFadyen）在其專著中對導演各部電影文本的分類與剖析，以及列斯吉斯（Н. Лесскис）從節慶儀式角度分析《命運的捉弄》。⁶從結構主義角度而言，蘊

¹ 除了舉辦紀念音樂會外，今年10月27日在梁贊諾夫的故鄉薩馬拉市舉行了導演首座紀念碑落成典禮。另預計將位於莫斯科西南方梁贊諾夫電影俱樂部附近街道更名為梁贊諾夫街。

² 參見：Сиривля Н., Стишова Е. ИМЕНА. Как он дышит, так и пишет // Искусство кино. – 2003. – № 7. – С. 60.

³ Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2005. С. 362.

⁴ Рязанов Э.А. Неподведенные итоги. – М.: ВАГРИУС, 1995. С. 93.

⁵ Рязанов Э.А. С. 369.

⁶ 參見：MacFadyen, D. The Sad Comedy of El'dar Riazanov: An Introduction to Russia's Most Popular Filmmaker. Montreal & Kingston, London, Ithaca:

藏在三部曲表層敘事之下的是深層的文化價值體系。因此本文將先從電影文本敘事結構著手，闡述三部曲建構共性，接著以霍夫斯泰德的論述為基礎，運用四個文化維度檢視在三部曲所呈現的文化價值，以歸結出蘇聯後期俄羅斯文化價值體系特點。

二、悲喜三部曲中的傳統敘事結構

三部曲的敘事結構模式符合洛特曼所提電影敘事模式之一，即是由各種鏡頭串連排列，並結合成有條有理的連續體。⁷接下來將從時空類型、衝突人物與結構安排等面向切入分析三部曲建構模式。

三部曲時空以傳統方式建構，日常生活中的公／私空間為故事發展場景，時間點設定在二十世紀下半葉、「停滯」時期（период «застоя»）的當代蘇聯。《命運的捉弄》故事場景為私人空間，但因為典型化政策，導致私人空間成為無個人隱私的開放場域。

《辦公室戀曲》故事主要發生在半開放的住宅聚會、主管辦公室與自宅中。《兩個人的車站》則不同於上述兩部以具體、實際存在的城市都會區為背景，而是來到了遠離都市的鐵道沿線車站，主要故事發生在人來人往的車站餐廳，此開放空間被置於現實生活中不存在的虛構城市扎斯圖平斯克（Заступинск）中，以淡化邊界與所指意義。三部曲成為時代經典，廣受大眾歡迎原因之一，在於導演使用一般民眾熟悉的場景（甚至是勞改營），並採用直線順時敘述方式說故事，但三部曲之三《兩個人的車站》在情節安排上則增添些許變化，即是在現實框架中回溯往事。

梁贊諾夫對劇中角色性格刻畫入微，情節發展衝突即在男女主角相處互動中展開。《命運的捉弄》是素昧平生、皆未婚的外科醫生任尼亞（Женя）與中學教師娜佳（Надя），《兩個人的車站》亦是互不相識的鋼琴師里

亞比寧（Рябинин）與車站餐廳服務生薇拉（Вера）。《辦公室戀曲》中的男女主角則為下屬與上司關係，即統計局員工諾沃謝利采夫（Новосельцев）與統計局局長卡盧金娜（Калугина）。

男女主角間發生的衝突提供了分析三部曲結構安排的視角。首先是《命運的捉弄》遵從了「三」的定律，當任尼亞陰錯陽差來到列寧格勒後，三次進出娜佳的家，與娜佳的關係從一開始難以置信、胡鬧爭吵到一同迎接新年、互相認識，再次地爭吵、瞭解，直到最後墜入愛河，依依不捨地離去。在此同時，娜佳的未婚夫亦三次進出，其情緒隨著娜佳與任尼亞之間逐漸妥協的關係而愈趨暴躁無理，直到最後一次進入娜佳住家，穿著大衣、戴著毛帽在浴室沖澡達到高潮。

《辦公室戀曲》則是在女上司與男下屬從公領域到私領域間的關係變化中展開。諾沃謝利采夫為追求個人利益，求取拔擢高升，竭盡心思接近卡盧金娜，而她是位不苟言笑、嚴肅正經、外表強勢、內心空虛的主管，如同導演的描述：「卡盧金娜的生活中，除了工作之外，實在是一無所有，因此夜晚無人可找，無處可去，最主要的還有，沒有對象讓她試圖看起來吸引人」。⁸卡盧金娜在與諾沃謝利采夫的接觸過程中逐漸改變自我，放下身段，並學習變換外表，增添女人味。隨著劇情發展，兩人關係在私宅晚會、主管辦公室與主管家中等場景中逐漸接近，最後也改變了兩人在公領域與私領域中的關係。

斯季紹娃提出《兩個人的車站》由兩個不對等，皆與愛情相關的部分組成，其中一部分是摻雜梁贊諾夫招牌笑點，即在列車員車廂中談情說愛橋段；另一則是具寫實主義風格，帶有知識分子特質的主角陷於監獄中，他有機會逃亡，但還是匆忙趕回，因為害怕錯過早點名。⁹故事情節主線為里亞比寧的探親之旅中意外展開的非預期邂逅，在此過程中接連遭遇三次不幸事件，包括未趕上火車、護照被拿走，以及皮夾被偷，也因此與薇拉從冤家，進而備受同情，最後成為戀人。

表層結構鋪陳的劇情符合觀者期待與

McGill-Queen's University Press, 2003; Лескис Н. Новогодние антропологические этюды. Фильм «Ирония судьбы...»: от ритуалов солидарности к поэтике измененного сознания // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 6. – С. 314-327.

⁷ 參見：Лотман Ю.М. С. 337.

⁸ Рязанов Э.А. С. 190.

⁹ 參見：Сиривля Н., Стишова Е. С. 60-61.

觀影習慣，極易引起共鳴。而三部曲能成為經典，還在於其深層結構蘊藏的文化意義與價值體系。接下來將從文化維度視角探討三部曲中體現的俄羅斯文化價值。

三、悲喜三部曲中的文化價值體系

關於價值觀的測量，各領域學者曾提出各種可行的評測方式，荷蘭跨文化研究學者、社會心理學家吉爾特·霍夫斯泰德（Geert Hofstede）提出的文化維度（cultural dimensions）被廣泛運用於管理學、社會科學、跨文化溝通研究等領域中。他將價值觀視為位於文化最深層，與其外層、被歸納為實踐活動的符號、英雄與儀式相比，價值觀是最難以理解、變化最緩慢，亦是文化的核心。透過問卷調查與量化分析，霍夫斯泰德提出四個觀察各國文化價值觀的維度，包括權力距離、個體主義、陽剛氣質，以及不確定性規避，並從家庭、學校、職場、國家等場域探討上述四個維度表現方式。根據調查結果，俄羅斯文化在此四面向所得指數排名，可歸結出其屬於高權力距離、集體主義社會、陰柔氣質與強不確定性規避文化。¹⁰下文將從此四維度依序闡述三部曲中的價值轉變。

（一）高權力距離的傳統社會

權力距離（power distance）指的是人們相處之間的依賴關係。霍夫斯泰德提道：「在高權力距離國家中，下級對上級有相當大的依賴性。下級的反應表現為，或者偏愛這種依賴性（表現為專制型或家長式的領導），或者徹底抵制這種依賴性」。¹¹在俄羅斯漫長歷史發展中，經歷沙皇君主專制，蘇聯集權統治，俄羅斯文化形成了具有高權力距離特徵，無論在公領域或私領域，人與人之間的關係緊密，具體表現在尊敬長輩、服從上

司與重視傳統上。

高權力距離文化中，無論已獨立成年與否，皆重視對長者的尊重與順從，社會中敬老尊賢與家長權威具有重要位置。在三部曲中，特別顯現於男性與父母之間的依賴關係。任尼亞的性格優柔寡斷、舉棋不定，面對婚姻課題，總是徵詢母親意見，對未婚妻加莉婭（Гаяля）表達僅想單獨與其迎接新年時，任尼亞依舊考慮到母親。里亞比寧則是趕在入獄失去自由前，跋涉前去探望年邁父親，也因此而改變他的命運。

在工作場域以及延伸而出的國家／人民關係中，服從上級為在集權社會謀生必備法則。例如諾沃謝利采夫就算再怎麼對自己的職務感到厭煩，還是得服從上級卡盧金娜的要求重做報告。梁贊諾夫回憶《命運的捉弄》上映前，曾被上級要求更改此片介紹詞，從成年人的「聖誕」故事改為「新年」故事，原因是當時不慶祝宗教節日，即便導演主張其僅從藝術角度界定體裁。¹²該片片頭動畫中亦顯示出官僚權威，為了獲得許可官印，建築師只能被迫接受上級任易修改其設計。

俄羅斯文化重視傳統與繼承，並表現在生活各個層面。《命運的捉弄》中對俄羅斯新年的刻畫即為一例。新年除了扮演推動情節發展重要角色外，與其相關的新年市集，雪姑娘、香檳、橙子、嚴寒老人、新年樅樹等節慶符碼也為本片增添過節氣氛，而本片至今依舊是節慶裝飾之一。俄羅斯人崇尚宿命論，相信命運的安排，因此流傳著新年習俗徵兆——「怎麼迎接新年，那一年就怎麼過」，原有規勸在這一天避免哭鬧爭吵之意，任尼亞相信此徵兆，但對其而言新年更是奇蹟降臨、改變命運的一天。改變男女主角命運的關鍵即是俄羅斯新年上澡堂傳統。具有維護個人清潔衛生功能的澡堂在蘇聯革命前已存在。七〇年代中葉起，當私人住宅內已安設浴缸或淋浴設備，上澡堂成為普遍的休閒消遣。¹³縱使傳統亦需面臨現代化的考驗，例如新建住宅改變了民眾生活行為方式，

¹⁰ 在此基礎上有學者提出中俄文化對比研究，參見：王慶平。〈基於霍夫斯泰德民族文化維度理論的中俄文化比較研究〉，《西伯利亞研究》。2014年，第41卷，第2期，頁44-49。

¹¹ 吉爾特·霍夫斯泰德、格特·揚·霍夫斯泰德，李原、孫健敏譯。《文化與組織：心理軟件的力量（第二版）》。北京：中國人民大學出版社，2010，頁49。

¹² Рязанов Э.А. С. 217.

¹³ Лебина Н.Б. Энциклопедия банальностей: Советская повседневность: Контуры, символы, знаки. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2006. С. 52.

就像加莉婭無法理解家中有浴缸的任尼亞為何會上澡堂，但對任尼亞而言，這不僅是他反覆強調的與友人間之約定，也是對新年傳統的繼承。此外，傳統不僅是源遠流長，自古流傳至今，某團體中長期以來集體進行的儀式亦可成為該團體限定的傳統。《辦公室戀曲》中將每日早晨女員工的梳妝打扮儀式視為其傳統，並以此對比不重視外表打扮的女主管卡盧金娜。

(二) 集體約束到追求自由

俄羅斯文化體現人與人之間的高度依賴性與重視傳統，此與建構集體意識、重視群體發展密切相關。霍夫斯泰德指出，集體主義社會強調群體利益，「我們」的概念，或稱「內群體」(in-group) 是與生俱來的，人們在自己所屬群體中確認自我身分，此類型社會的特徵為「人們從出生起就融入到強大而緊密的內群體當中，這個群體為人們提供終身的保護以換取人們對於該群體的絕對忠誠」。¹⁴蘇聯時期實行集權統治，在三部曲中顯現外在制度及群體內部間的集體化表現，同時與集體約束相對的，則是對自由渴求的刻畫。電影開場從典型住宅、典型都會忙碌擁擠生活，到偏遠封閉的勞改營，除了利用空間描繪點出問題，隨著情節發展，顯示出渴望打破典型化規範與受禁錮的生活，以及對集體性的反抗。

《命運的捉弄》開頭動畫中表現出蘇聯時期從上到下、外到內的一致性，片中從南到北，沙漠到白雪，皆被毫無特色的單調住宅占據，緊接在動畫後，與片頭歌曲暨演職員表同時出現的即是此類住宅實景。此類型住宅設計並非偶然，典型建築原則的提出與1954年赫魯雪夫於全聯盟建築工作人員會議談到浪費建築材料有關，且為了加快建設腳步，富麗堂皇的住宅設計裝飾等被視為浪費而不被允許。¹⁵隨著城市擴張與建設，赫魯雪夫時期起大規模興建大眾住宅，蘇聯人民有機會從集體住宅的禁錮中解脫，但是不同區域，相同的街道名稱、大量興建相同內外觀的住宅，以及相同的門牌號碼、樓梯間、

傢俱、門鈴、門鎖與房內面積，大夥一同在過節前喬遷至新屋，使集體典型原則從制度滲透到生活層面。因此本片除了是對典型制度的反抗，更是對一成不變生活的反抗。梁贊諾夫在談論與布拉金斯基構想劇本情節時曾說過：「想講述的是，在慌張忙亂的日子裡，來來去去的人們時常未察覺並不是用真實感受過活，而僅是安於該感受的替代品。想講述的還有在生命找到真愛有多麼重要。想反抗的不僅是表面的陳規舊套，包括建築設計、住宅格局、服飾，還有內在的。我們用此劇本表達反抗許多人一生中能夠容忍的精神道德層面的冷淡與妥協」。¹⁶導演除了以故事情節發展反諷集體化典型制度外，並刻意運用俄羅斯傳統象徵符碼來顯出對比，例如北國雪景中，矗立於典型住宅高樓間，象徵古羅斯精神的東正教教堂成為顯著指引地標。

典型性還運用在人物刻畫上。列芙申娜(И. Левшина)提道，任尼亞的未婚妻加莉婭被塑造成「當代、迷人的『典型』女孩」，而娜佳的未婚夫伊波利特(Ипполит)是「『典型』的、富有成就者」，其外貌亦呈現高大健壯男子氣概，反觀任尼亞，其性格是「最親近熟悉的，這種善良，具同情心的人是梁贊諾夫所喜愛的，而這種人在清醒的典型生活中被稱為怪人」。¹⁷故事最後的結局是對典型人物的反叛，以及對非典型人物的靠攏。具典型特質的人物最終以悲劇收場，具非典型性格人物者則獲得喜劇結局。

如果把《命運的捉弄》視為私人空間中顯示出的集體共同性，《辦公室戀曲》則是開放城市空間中的集體一致性。其開場畫面是工業化與科技發展改變了人們行為模式，川流不息的車潮，人山人海的平日都會區早晨尖峰時段，上班族全像沙丁魚擠在各式大眾運輸工具內，穿梭在車水馬龍的市區街道上，成天為著「使人高尚」的工作奔波勞碌，這是每日反覆上演的情景，好似盲目人群進行著某種集體儀式。

《兩個人的車站》則是將故事場景拉至千里之外，放眼望去白雪茫茫，杳無人煙的

¹⁴ 吉爾特·霍夫斯泰德、格特·揚·霍夫斯泰德，頁81。

¹⁵ 參見：Лебина Н.Б. С. 167-168.

¹⁶ Рязанов Э.А. С. 45.

¹⁷ Левшина И. Новогодняя сказка Эльдара Рязанова // Советский экран. – 1975. – № 24. – С. 10.

俄羅斯原野上。被高牆禁錮的封閉世界是蘇聯現實的縮影，成為情節發展主因的「妻子」（實際上是在車站邂逅的薇拉）來訪則透露出鐵幕內的柔情。男主角趁著短暫離開之際，過去往事瞬間湧上心頭，流露出對自由與個體獨立性的追求。

群體內部建立的團體關係要求成員服從，例如在私人團體中的規範，帕維爾一再邀請任尼亞去澡堂，任尼亞也視此為集體共同建立的傳統。辦公室員工組成的公會在婚喪喜慶中扮演集結眾人力量與資金的角色。《辦公室戀曲》中刻畫的半開放團體的規範中，公會代表人物舒拉（Шура）被描繪成性格討喜，過於積極，時常未弄清楚事情緣由即著手向眾人集資，因而鬧出不少笑話，這樣的情節穿插成為對此團體存在與運作方式的嘲諷。在《兩個人的車站》開放空間中，個人需遵從團體規範，例如車站餐廳內群體共食，共同遵守車站餐廳所訂規矩，也因里亞比寧不遵從此規矩，而被群體抵制。

（三）剛柔兼具、柔中帶剛的性格

具有陰柔氣質的文化指的是「男性和女性都被認為應該謙虛、溫柔和關注生活質量」。¹⁸根據霍夫斯泰德的調查結果，俄羅斯的陽剛氣質指數偏低，顯示社會中的男女性別無明顯差異。在歷史發展過程中，俄羅斯男性以勇士形象展現剛強善戰，但也有像梁贊諾夫所言按照托爾斯泰的普拉東·卡拉塔耶夫（Платон Карагаев）形象所塑造的普拉東·里亞比寧，在他身上表現出俄羅斯民族性格中的溫和與善良，且找不到邪惡怨恨，他順從命運安排，接受刻苦命運，並能寬恕一切，他過得不輕鬆，就算再怎麼溫順，也不會放棄自己的名譽與良心。¹⁹女性角色則剛柔並濟（例如「祖國母親的召喚」）。

三部曲中特別突顯職場女性圖像，她們被塑造成陽剛強悍形象，掌握主導權，男性性格則與其相對立，偏向被動、固執、軟弱，但是隨著劇情發展，雙方彼此磨合過程中，女主角逐漸從強勢主導中顯露出溫柔婉約氣質，男主角則從一開始的害羞懦弱、拿不

定主意、神智不清到最後顯得剛毅堅強，充分展現男子氣概。梁贊諾夫認為安德烈·米亞赫科夫（Андрей Мягков）將任尼亞與諾沃謝利采夫兩位性格相近者詮釋得維妙維肖，兩人既謙虛又害羞，在反覆不定中獲得愛情。²⁰而在任尼亞與里亞比寧的襯托下，娜佳與薇拉性格剛強，具主導地位。

至於柔中帶剛角色特質最明顯體現在卡盧金娜身上。按照梁贊諾夫對該角色的設定，她「在銀幕中表現出一位難看的，沒有性別的，很難稱為女人的領導者」。²¹她未婚，孤單一人，不與辦公室女同事們一同進行晨間化妝打扮儀式，談吐態度冷漠，對眼前久未見面的同事熱情相見，她也無動於衷。她成天投入統計局工作，特別重視員工紀律，在她眼中，很多同事都像諾沃謝利采夫一樣遲鈍、不主動。卡盧金娜的性格更是在辦公室其他女性的襯托中更顯突出，像是散發溫柔樂觀氣質，過於在乎異性眼光的奧莉加（Ольга），具有強烈好奇心，操著祕書腔調的薇拉奇卡（Верочка），以及積極性情，熱心公益的舒拉。能使她卸下武裝防備性格的不是擅於送貨來貨、追求名利、具野心的薩莫赫瓦洛夫（Самохвалов），而是與她性格對立，在家身兼母職，在職場想升遷又愛面子，對自己的外表與內在皆毫無信心，誠如導演所言，「像是當代阿卡基·阿卡基耶維奇那樣的」諾沃謝利采夫。²²縱使他乍看之下並不討喜，但是與其他人物相異的是，他的性格不是靜止不動的，而是隨著與卡盧金娜的關係而逐漸產生變化。

（四）對突破規範限制的渴望

霍夫斯泰德將不確定性規避定義為「某種文化中的成員在面對不確定的或未知情況時感到威脅的程度。此外，這種感覺經常通過緊張感和對可預測性的需求（對成文的和不成文的規定的需求）表現出來」。²³至於人們採用何種方式防範不確定感？霍夫斯泰德提道：「法律、法規和規章制度是一

²⁰ Рязанов Э.А. С.234.

²¹ Рязанов Э.А. С. 190.

²² Рязанов Э.А. С. 235.

²³ 吉爾特·霍夫斯泰德、格特·揚·霍夫斯泰德，頁 177。

¹⁸ 吉爾特·霍夫斯泰德、格特·揚·霍夫斯泰德，頁 126。

¹⁹ 參見：Рязанов Э.А. С. 374.

個社會為了防止人們行為中的不確定性而採取的一些方式」。²⁴因此，包括俄羅斯在內的強不確定性規避文化中，存在各種制度與明確規範，以維護社會秩序，例如言語規則多樣繁雜是強不確定性規避文化特色之一。

人與人溝通交際過程中存在各種指稱對方的符碼，最普遍使用的是稱呼姓名、稱謂或您／你，此類符碼不僅具備辨別個人身分功能，表示稱呼者／被稱呼者之間的關係與所處場域。在俄羅斯文化中，什麼場合使用什麼樣的稱呼方式有嚴格規範，在普遍情況中，成年俄羅斯人彼此稱呼「名·父名」，如果不知其父名，而直接稱呼其名，則顯失禮。當任尼亞下樓追趕怒氣沖沖，已開車離去的伊波利特時，他對未知伊波利特父名而直呼其名感到抱歉。卡盧金娜以「名·父名」稱其副手薩莫赫瓦洛夫，但是以「同志+姓」稱呼男性下屬，例如諾沃謝利采夫同志（товарищ Новосельцев），諾沃謝利采夫則是試圖多次打破此種讓兩人距離甚遙的稱呼方式。除了姓名外，俄語第二人稱「您／你（вы / ты）」也可顯示出彼此關係與稱呼用意。伊波利特第二次進入娜佳家與任尼亞爭執時，使用「你」以顯對其輕視。「您／你」的關係並非一成不變。娜佳的同學朋友第二次進來到娜佳家，且娜佳與任尼亞親吻後，任尼亞運用稱呼手段，將兩人的關係從「您」轉換成「妳」，表示對娜佳產生好感，同時娜佳也注意到此變化。

姓名與稱呼存在於口頭交際中，顯示交際對象之間的關係，而如何證明個人身分，方法之一為紙本文件。「在強不確定性規避的歐洲國家，市民有義務隨身攜帶身分證件，以便在遇到官方核對時能夠表明自己的合法身分」。²⁵人民隨身攜帶身分證明文件是維護社會秩序的方式之一。當任尼亞與娜佳已陷入無法釐清是非的爭執時，身分證明文件的出示成為故事得以繼續進行下去的轉折。《兩個人的車站》中，里亞比寧面對身穿制服者，不疑有他地交出護照，一方面顯

示老實人的服從性格，另一方面也顯示投機者濫用權威。

然而規範忍受度是有限的，到了一定程度時，造成提出的法規制度用以強化生存安全感，具行為束縛性，但卻無法真正達到規範目的，如同霍夫斯泰德所言：「強不確定性規避的社會對於法律法規有一種情感需要，它導致一些純粹儀式化的、不協調的甚至是無效的規則或以規則導向的行為」。²⁶因此規則雖然存在，每個規則總是有與其相對應的出口，例如任尼亞的母親為了不讓任何人打擾兒子好事，選擇破壞自己教導「只說實話」原則，而對任尼亞的朋友撒謊。面對卡盧金娜嚴格遵從人事任命法則，薩莫赫瓦洛夫則是試圖破壞此規則。

四、結論

梁贊諾夫於蘇聯後期執導的悲喜三部曲著力體現當代現實生活百態，不僅個人創作風格濃厚，三部曲也成為時代象徵，其中表現出在具有高權力距離的傳統社會中，被約束的集體向自由的追求，人物性格剛柔兼具，特別是柔中帶剛，以及對突破規範限制的渴望。

梁贊諾夫的喜劇創作一直延續至蘇聯解體後的俄羅斯時期，並持續以寫實批判手法詮釋作品。在本文基礎上，未來將可進一步探討時代轉折前後價值變異，以建構更多元深邃的文化價值體系。

引用書目

- 吉爾特·霍夫斯泰德（Hofstede, Geert）、格特·揚·霍夫斯泰德（Hofstede, Gert Jan），李原、孫健敏譯。《文化與組織：心理軟件的力量（第二版）》。北京：中國人民大學出版社，2010。
- Лебина Н.Б. Энциклопедия банальностей: Советская повседневность: Контуры, символы, знаки. – СПб.: «Дмитрий

²⁴ 吉爾特·霍夫斯泰德、格特·揚·霍夫斯泰德，頁 191。

²⁵ 吉爾特·霍夫斯泰德、格特·揚·霍夫斯泰德，頁 203。

²⁶ 吉爾特·霍夫斯泰德、格特·揚·霍夫斯泰德，頁 192。

Буланин», 2006. – 444 с.

Левшина И. Новогодняя сказка Эльдара
Рязанова // Советский экран. – 1975. –
№ 24. – С. 10-11.

Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.:
«Искусство-СПБ», 2005. – 704 с.

Рязанов Э.А. Неподведенные итоги. – М.:
ВАГРИУС, 1995. – 510 с.

Сиривля Н., Стишова Е. ИМЕНА. Как он
дышит, так и пишет // Искусство
кино. – 2003. – № 7. – С. 54-66.