

國立政治大學斯拉夫語文學系碩士論文

指導教授：柯瓊瑩博士



碩士班研究生：郎 芊

中華民國 111 年 7 月



致謝頁

對我來說，從當初轉換專業跑道進入斯語系，到如今完成學業論文是一條漫長、淚中帶笑，但收穫頗豐的過程。這份心情好像考古學家在發現一個地下遺址時，壓制不住內心的激動澎湃。但真正的進入探索時，卻在黑暗中感到不安徬徨，直到最後帶著探索發現，掙扎著爬向有光的出口。感謝一直以來勇敢堅持下來的我自己。沒有被挫折擊垮真的太好了。

在這條道路上，有太多手執燭光的人溫暖著我，給予了我幫助。首先最要感謝的是我的指導教授柯瓊瑩老師。老師不僅提供論文上的諸多指導，幫助我理解深刻的研究理論，我也從老師身上學到了做學問的態度以及寶貴的思考模式。並且衷心地感謝我的口委老師定嘉老師及愛末老師，提供了我的論文如此寶貴的建議。

在這當中，感謝一直像燈塔一樣守護著我的家人。感謝我的父親與母親從未給予我壓力。比起是否能更完成論文，他們更在乎的是我的心情與健康。感謝我的姊姊，我的姐夫，以及我最心愛的小外甥。每當你張開小手手向我奔跑而來時，我那千瘡百孔的心便彷彿被蜜糖包裹了起來。姨姨永遠愛你，我的心肝寶貝。

感謝一直陪伴在我身邊，無條件包容著我的鷺尾先生。不知你是否察覺，每個相處的日夜、每個熬夜陪我改論文的夜晚，月亮都好美。你在身邊的每一刻都使我無比悸動，以後也請多多指教。感謝這個讓我們相遇的美好世界。

感謝我美麗善良的好朋友 **Рита**，沒有妳我沒有辦法走到今天。我何其幸運當初在莫斯科遇見了妳。感謝我西班牙的家人 **Marina, Cándido y Pepita, que os quiero mucho**。感謝美莊學姊與伊凡學長，以及一路上幫助我的好夥伴子嵐、裕翔，以及碩士班的所有同學。感謝我的 **B2** 好夥伴，願意聆聽我的情緒，為我日復一日的論文日常增添了許多歡樂色彩。

以及永遠活在我心中的金銀爺爺，與摯友嘉容。



摘要

芭蕾舞作為一種身勢語言的藝術型態，與俄國社會的發展具有著深刻的聯繫，並開展出一個由許多命題組合起來的形象。由於芭蕾舞複雜的文化內部現象導致了符號語義也呈現出多樣性，因此文化載體的符號演變是值得深入去探究。本論文從符號學的視閥，試圖探討「芭蕾」這一文化符號的語言及非語言符義。透過分析俄國詩歌中以芭蕾舞為命題的語篇，來描寫芭蕾舞作為一個符號所具有的衍生及複合語義，並由此探討芭蕾舞符號的語言形象的形成以及非語言的外在因素，即社會現實與思維在符號形成過程中所扮演的角色。本文旨在於檢視芭蕾舞符號與社會語境之間的關連性，以及思維、符號和語言形式間的關係。

關鍵詞：符號學、芭蕾舞、文化符號、社會語境、語篇



目 錄

第一章 導言	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究目的	3
第三節 研究對象	4
第四節 研究方法	4
第二章 理論根據與文獻探討	7
第一節 符號學的研究方法	7
第二節 洛特曼的符號學理論	15
第三節 舞蹈的符號系統	23
第三章 符號—語言—現實世界	35
第一節 芭蕾舞語言形象的生成	36
第二節 芭蕾舞義在文化意識空間的建構	44
第三節 芭蕾舞義的複合形象	57
第四節 社會語境下的芭蕾舞多重符義	73
第四章 結論	87
第一節 研究發現	87
第二節 建議	94
參考文獻	95
附錄	117



第一章 導言

第一節 研究動機

芭蕾舞作為表達身勢運動的一種語言，因彼得一世的西化政策，使源自於義大利的芭蕾進入了俄國的宮廷文化。十八世紀後芭蕾舞在俄羅斯地區逐漸普及，開始脫離西歐的文化色彩，逐步發展成為屬於俄國的舞蹈形式。發展的過程中，芭蕾舞的形象也不斷衍生出新的語義。由於芭蕾舞與俄國社會文化的發展具有深刻的聯繫，因此芭蕾舞在語篇中所呈現的形象，會反映出俄國在不同時代的思想意識與社會現象。這一過程中，芭蕾的符號語義也不斷地進行累積與衍生。

符號學家蘇珊·朗格(S.K. Лангер1895-1985)表示，「舞蹈表現的不僅是一種概念，更是標示情緒和其他主觀經驗的產生和消逝的過程¹」。俄國語言學家什梅廖夫(А.Д. Шмелёв,1957-) 在研究語言與文化的課題時，提出了藉由詞彙來理解一個國家的文化這一概念。學者認為從詞彙衍生出的短語、諺語等歷時性的語言表述都有助我們理解俄國的文化特徵²。而這種語言的概念化便是德國學者洪堡(V. фон Гумбольдт,1767-1835)所提出的「語言世界圖景」(языковая картина мира)，意為「每種語言皆具備獨特的世界觀³」。在語言學的研究領域中，詞彙的語義會依據語言使用者的邏輯思維，折射出俄國語言對於世界的觀點。

根據詞源字典的釋義，балет 一詞來源於義大利文，由 бал 與 танец 所組成⁴。從詞源的角度可以發現，芭蕾與舞會的發展歷史有著密切的聯

¹ 蘇珊朗格，《藝術問題》，南京：南京出版社，2006，頁7。

² Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М. Языки славянской культуры, 2005. С. 64-66.

³ Морозкина Е.А., Филиппова Ю.А. Репрезентация антиномии В. фон Гумбольдта о неразрывном единстве и внутренней противоречивости языка и мышления в национальной языковой картине мира // Современные проблемы науки и образования. № 2-1, 2015. С. 376.

⁴ Семенов А. Этимологический словарь русского языка. Русский язык от А до Я. М.: Издательство «ЮНВЕС», 2003. С. 27.

繫。早期的民間舞蹈是一種團體性的活動型態，而後這種全體性的活動逐漸發展成為具有社交功能的舞會。不論是舞會或是芭蕾舞，其性質與功能都可以追溯至舞蹈的起源和本質。

根據《俄語聯想辭典》(«Словарь ассоциаций русского языка»)的內容顯示，芭蕾舞的相關聯想詞彙共超過 200 個，可以分別歸納為舞劇(Лебединое озеро、Щелкунчик)、音樂家(Стравинский、Чайковский)、舞蹈技巧(арабески、па-де-труа)、劇場(Большой театр、Кремль)、描述性詞彙(изящество、белый)、藝術家(Лев Бакст、Плисецкая)、跟芭蕾舞相關的文藝創作(оперетта、пьеса)等類別。從以上相關詞彙可以觀察到舞劇、音樂、劇場、形容描述、藝術家、相關文本等類別塑造出了芭蕾舞的形象。在沒有語境的情況下，俄國人民對於芭蕾舞最直接的聯想為「足尖鞋」、「天鵝湖」、「劇院」等關鍵詞彙。由此可見芭蕾舞在俄國社會中具有重要的文化符號意涵。

芭蕾舞首先會對接受者產生最為直接的感官影響，從而以舞蹈的視覺形象進入接受者的思想意識，由此刺激接受者展開對於芭蕾舞身勢的相關語言敘述。當芭蕾舞開始以語言的結構出現在生活及語篇創作中，芭蕾舞作為語言符號便逐漸成為了思維方式的表達方式，與語篇作者的生活形成了聯繫，並且芭蕾舞符義得以向外延伸。因此在研究芭蕾舞符號的過程中，會同時涉及到語言及非語言的語篇。

芭蕾舞與舞蹈的功能、象徵意涵及文化現象皆反映在俄國文學語篇當中。詩歌作為一種修辭性的語言，不僅能夠為舞蹈帶來情感上的啟發，也能在舞蹈的形象基礎上注入作者個人的思想意識。芭蕾舞在十八世紀的俄國文學語篇中，體現出了希臘神話的古典元素。十九世紀呈現出的芭蕾舞形象則融合當時的思想意識，呈現出豐富的象徵意涵。二十世紀的芭蕾舞則具有代表性的社會主義標誌。因此語篇所呈現的芭蕾舞形象並不僅於作者的個人想像，也同時反映出當時的社會背景與日常生活。不論是現實中的日常、任何藝術型態，或是思維的轉變，皆是生活的一部分。語篇更是一種創作語言，呈現出某一時期的生活圖景。透過每一人的思想意識及作者對生活的描述手法，語篇得以呈現出現實與非現實世界的語言圖像。

芭蕾舞作為一種身勢語言的藝術型態，它與俄國社會的發展具有著深刻的聯繫，並開展出一個由許多命題組合起來的形象，它複雜的文化內部現象導致了符號語義也呈現出多樣性，因此作為一個文化載體的符號的演變值得深入進行探究。

第二節 研究目的

本論文從符號學的視閥，試圖探討「芭蕾」這一文化符號的語言及非語言符義。透過分析俄國詩歌中以芭蕾為命題的語篇，來描寫芭蕾作為一個符號所具有的衍生及複合語義，並由此探討芭蕾符號的語言形象的形成以及非語言的外在因素，即社會現實與思維在符號形成過程中所扮演的角色。

研究目的在於分析芭蕾作為一個文化符號的語言及非語言語義。為此在研究理論的基礎下，本文將討論芭蕾符號是如何形成，芭蕾和現實世界的關係，並且透過語篇找出芭蕾的符號語義。具體欲探討的內容如下：

一、 探討符號學的理论原理以及與芭蕾符號之間的關係

本論文主要以洛特曼的符號學概念來分析舞蹈的語言與非語言符號功能。在研究理論的基礎下，欲釐清以下的問題：

- (一) 符號如何與語言及現實世界進行「交流」
- (二) 闡述文化符號的發展及建構
- (三) 探究舞蹈及芭蕾符號的符號概念
- (四) 分析語篇中芭蕾符義的構成

二、 分析芭蕾在語篇中所呈現的形象及語義

語篇中的芭蕾形象不但表達出芭蕾在俄國文化所扮演的角色，也反映出芭蕾在不同時期所表達的社會現象。語篇中不同的語言結構及敘事手法不僅豐富了芭蕾的符號語義，也使芭蕾的語義能持續不斷地進行擴展。透過芭蕾與舞蹈在定義上的比照，本文得以找出芭蕾與舞蹈之間的差異，及芭蕾符號的定義。

三、 討論芭蕾舞符義在文化意識空間的建構

為了分析芭蕾舞在符號系統中的形象語義，本文針對芭蕾舞相關的語言材料進行搜集，試圖在語篇中尋找芭蕾舞形象形成的脈絡，並觀察整個芭蕾舞符號在社會語境下所形成的過程。

第三節 研究對象

本論文在研究理論的基礎上，將芭蕾舞作為研究對象，探討芭蕾舞符號是如何形成，以及芭蕾舞與現實世界之間的關係。從芭蕾舞的語源及符義的累積過程可以發現，芭蕾舞會衍生出包含舞蹈（танец）及跳舞（пляска）的語義及文化現象，因此研究過程中也會同樣針對二者進行討論。藉由觀察俄國文化的發展，本論文試圖透過詩歌等語篇來找出芭蕾舞在文化現象下的語言及非語言符號語義。

第四節 研究方法

一、 描寫法 (описательный метод)

藉由描寫法所進行研究的過程中，我們需要對於研究對象具備概念上的理解。因此我們透過收集語料、將語料分類、歸納、系統化，從而分析研究對象的性質內容與結構特徵，再將觀察出的結構進行描寫。

本論文透過辭典中對於 танец、пляска 與 балет 的定義及語義的描述，對於這三種舞蹈的型態進行區分。通過相關語篇所描寫出的芭蕾舞形象，我們得以從語篇作者的時代背景、當時的文化現象及寫作風格，來分析語篇中的芭蕾舞語義，以此探討語篇中歷時性的描寫手法，並試圖找出芭蕾舞符號是如何出現以及芭蕾舞符義如何轉變。

二、 對照法 (сопоставительный метод)

對照法作為一種研究方法，用以對語言中的研究對象進行比較與參照。本文藉由「對照法」探討芭蕾舞符號在語境下所衍生出的語義，並對比舞蹈與芭蕾之間語言使用的差異性，藉此呈現出芭蕾舞符碼在儀式符號系統的定位。

三、 語義分析法 (семантический анализ)

語義分析法是藉由提取研究對象或主題的關鍵字進行分析，隨後確定語義內容的一種研究方法。藉由該研究方法，本文從詞源的角度與辭典的定義來了解 танец、пляска 與 балет 的本質與所衍生出的相關語義。針對芭蕾舞的複合符號語義，「語義分析法」能依據符號與符號間的相似性與聯想性進行分析，從而界定出語篇中詞彙的隱喻與轉喻內容。





第二章 理論根據與文獻探討

第一節 符號學的研究方法

符號學(семиотика)是一門研究符號與符號系統的科學，被視作一種方法論。符號學的體系始於 1950 年代，是建構在許多學科的理論基礎所形成，當中包含了結構語言學(структурная лингвистика)、資訊理論(теория информации)、模控學(кибернетика)、邏輯學(логика)。儘管符號學的理論與解釋可能在不同時期會受到補充與修正，但目的皆在於嘗試對世界所存在的事物進行解釋，使我們一步步更靠近世界的客觀現實。符號學發展的過程中，各種流派對於符號的概念與研究的作用對象也逐漸清晰，形成了各自的符號體系。

儘管完整的符號學體系是形成於二十世紀，但在古希臘時期便已出現了對於符號的概念。斯多葛學派的理論表示，符號的性質來自於能指與所指之間的關係。該學派認為能指的特性之一在於「可被感知」，而所指則是「可被理解的」，或是以語言學的角度來看則是「可描述的⁵」。符號的確切定義根據不同的理論，使用的定義與結論也不同。例如，索緒爾(Ф. де Соссюр, 1857-1913)認為：「符號學是社會心理學的一部分，而語言學則涵括在符號學之中。在研究語言之前，首先必須針對語言與符號之間共同點進行討論⁶」；美國符號學家皮爾斯(Ч.С. Пирс, 1839-1914)認為：「人類的思想系統是由符號所構成，在沒有符號的情況下思維活動便難以運作⁷」；美國符號學家莫里斯(Ч.У. Моррис, 1903-1979)的觀點則是，「符號學能取代傳統的邏輯思維，作為研究方法使用於任何一門學

⁵ Степанов Ю.С. Семиотика: Антология. М.: Издательство «Радуга», 1983. С. 102.

⁶ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М.: Прогресс, 1977. С. 55.

⁷ Peirce, C.S. Pragmatic and Pragmatism. In J.M.Baldwin (Ed.), Dictionary of Philosophy and Psychology, Vol. II. London: Macmillan and Co, 1902. P. 302.

科⁸」。因此符號學的研究方法會同時涉及到社會、心理、語言及思維模式。

壹、符號學的研究理論

在皮爾斯的符號學理論中，每一個單詞皆能透過發音或書寫以傳達其意涵，因此單詞便代表著一種符號。皮爾斯表示符號擁有「概括的意義」，說明了符號不僅僅能對單一事物的性質，同時也能對其事物的範疇進行指稱。皮爾斯的符號學概念是以邏輯學的理论作為支撐，結合科學研究的理論而成。

在著作《論新範疇表》(«О новом списке категорий»)及《存在主義的圖像》(«Экзистенциальные графы»)中，皮爾斯根據能指與所指之間的關聯，區分出符號的三種類型⁹：

- 一、 像似符號(иконический знак)：作用建立在能指與所指之間的實際相似性。例如，現代普遍認為芭蕾舞等同於西方的古典舞蹈，然而芭蕾舞與當時西方古典時期的交際舞蹈之間只具有相似性。莫札特等音樂家所處的十八世紀，所盛行的舞蹈為上流社會之間的交際舞蹈。這種舞蹈如芭蕾舞一般，與宮廷中的禮儀之間存在著密切的聯繫，卻並非是一種演出。
- 二、 索引符號(индекс)：作用建立於指稱與被指稱之間的臨近性，具有聯想的作用。例如當人們見到足尖鞋會聯想到芭蕾舞女伶，以及看到面具腦中便會浮現劇院的景象或節慶的場景。
- 三、 象徵符號(символ)：作用建立在指稱與被指稱之間約定俗成的特性。以芭蕾舞步為例，當芭蕾舞者進行屈膝的動作時，在舞台上這便代表著一種「發自內心的坦誠或感謝」之意。該動作

⁸ Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика: Антология. М.: Издательство «Радуга», 1983. С. 86.

⁹ Мечковская Н.Б. Семиотика: язык, культура, природа. Учеб. Пособие для студ. Филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. Заведений». М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 130-132.

來源於宮廷中的曲膝禮節，直至今日舞者皆會在舞蹈結束的最後向音樂伴奏、舞伴及觀眾進行此舞蹈動作。

與皮爾斯同時代的符號學家索緒爾表示「語言符號具有任意性」，即人類是以集體的認知概念將符號內容進行定義。對於符號的能指與所指的概念，皮爾斯表示「詞語之間呈現的共同之物於記憶內形成了聯想，並創生出不同的群集、系列、族類，在內部伸展著截然不同的關係。這種包含在單一範疇內的關係便是『聯想』¹⁰。」因此人的意識會根據出現的詞語引發潛在的詞語記憶，並產生出更多的符號序列。在皮爾斯及索緒爾所奠定的理論之下，符號學的闡釋得以為日後的語言符號問題進行衍生探究。

俄國語言學家、符號學家雅各布森(P.O. Якобсон, 1896-1982)提出的符號學概念包含符號的規範、符號與其他學科領域之間的界定、溝通行為的結構及語言符號中隱喻和轉喻的概念：

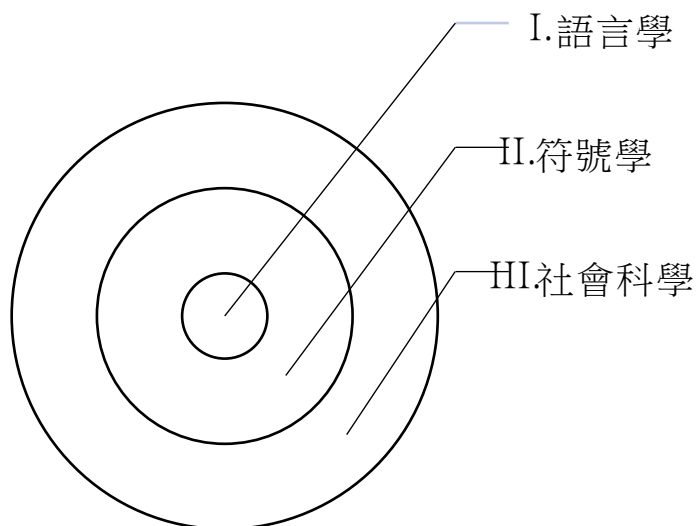
一、符號的規範：

雅各布森對於符號學的概念大致與皮爾斯相同，不同在於雅各布森認為符號具有**獨立性**，能單獨存在於音位、句法、獨白、會話等任何語言現象中。儘管不同語言單位的符號功能和使用範圍上存在差異，但均屬於符號科學研究範疇。其次，符號具有**傳遞訊息的意圖**。只要符號具有傳達訊息的功能，即使在沒有傳遞者(адресант)的情況下，符號依然能存在。

二、符號學的定位：

雅各布森以同心圓的方式來解釋符號學與其他學科之間的關係。雅各布森提出了以社會科學作為總體，在這門廣泛的學科領域中將符號學及語言學涵括在內。日後的符號學家莫里斯與義大利符號學安伯托·艾可(U. Eco, 1936-2016)則認為符號在使用上不具有邊界，在科學中符號不具有明確的定位。

¹⁰ 胡明揚主編，《西方語言學名著選讀》(第三版)，北京：中國人民大學出版社，2007年，頁153。



圖一：雅各布森對於符號學的定位

三、溝通行為的構成要素：

雅各布森提出了六個組成溝通行為的構成要素，而這六個要素包含了傳遞者(адресант)、接受者(адресат)、符碼(кода)、訊息(сообщение)、接觸(контакт)與指稱(референция)。溝通進行的過程中，傳遞者與接收者分別處在訊息傳遞的相對位置，交替扮演著傳遞訊息的角色。因此在分析訊息內容的語義時，需要同時考量傳遞者與接收者對於語言訊息的解釋，以進行語義分析¹¹。

四、語言中的隱喻與轉喻：

雅各布森表示，符號系統中有兩種符號的連接關係最為重要。首先是根據能指與所指之間的「相似性」所產生的「隱喻」(метафора)。再者是根據能指與所指之間的「鄰近性」所構成的「轉喻」(метонимия)。索緒爾則是以「聚合」和「組合」的概念方式來解釋隱喻與轉喻的意涵。

組合關係以語言的線條特性作為基礎，是各個語言單位間的橫向關係。組合關係由連續的語言單位所構成，體現了線型排列中的鄰接與序列關係。聚合關係為語言體系當中，功能相同的單位間的垂直關係，又名縱向關係、

¹¹ Якобсон Р.О. В поисках сущности языка // Семиотика: Антология. М.: Издательство «Радуга», 1983. С. 113.

聯想關係。聚合關係體現於抽象的聯想層面，不受語序、數量的限制，將語義分類並連結在一起。雅各布森在理論中將轉喻放置在組合的、選擇的、歷時性的序列，而將隱喻分類於聚合的、聯想的、共時的序列¹²。

雅各布森指出，符號中能指與所指的相似性常見於字詞在明喻與轉喻（троп）間的差別。以芭蕾舞術語 пируэт 為例，其原意為「旋轉」，除此之外在報刊中也被衍生為「轉機」或外交上的「周旋」。這種多義詞含有兩種層次結構。第一種層次具有主要的、中心的、固有的、獨立於語篇的含義，即 пируэт 的「旋轉」之意；另一種層次具有變動性的、次要的、輔助的含義，並且語義取決於語篇¹³。

對於雅各布森所提出的語言組合理論，同時代的符號學家羅蘭巴特(P. Барт, 1915-1980)同樣將其運用在符號學的研究上，他表示：「我們一旦開始關注具有真正社會學深度的符碼總體，就會再次遭逢語言」，以此表達文化研究與符號學及語言學的密切關聯。根據羅蘭巴特的理論，分析敘事信息的結構可以幫助理解文化意涵的概念，原因在於：「敘事是（意指的或符號化的）語言活動，必須在語言方面對它進行分析，將語言及句子（語言實體）內蘊含的意義本質顯露出來¹⁴。」

對於羅蘭巴特的文化分析，語言學教授屠友祥認為，「羅蘭巴特在文化研究中，以橫向的語言組合主要進行敘事信息的結構分析，縱向的語言聚合則主要研究含蓄意指。要找出語言中的本質語義則需要憑藉約定俗成的慣例才能找尋出、歸結出意義。因而也可以將其理解為這種意義由外在所賦予，是一種意識形態或想像物。而意識形態是人們對於事物的固定看法，是約定俗成的意見，也就是文化產物和人為結果...由於意識形態的重複性、完整性及固定特性與句子的內部結構一致，因而句子便成為文化與意識形態分析的模型、渠道與對象，修辭手段也成為了意識形態的運行特徵¹⁵。」

¹² 王銘玉，《語言符號學》，北京：北京大學出版社，2015，頁 231。

¹³ Якобсон Р.О. В поисках сущности языка // Семиотика: Антология. М.: Издательство «Радуга», 1983. С. 113.

¹⁴ 羅蘭巴特著，屠友祥譯，《S/Z》，上海：人民出版社，2001，頁 125。

¹⁵ 屠友祥，《索緒爾手稿初檢》，上海：人民出版社，2019，頁 237-243。

人類所生存的領域皆有符號的存在，因此對於符號學家而言，文化現象被視作一種符號來進行探究¹⁶。文化分析不僅涉及到人類的意識，並且與語言研究有著密切的聯繫。

貳、符碼與語言之間的關聯

傳統的溝通行為結構，是由傳遞者透過「語言」將訊息傳送給接受者所形成。為了確保訊息的接收，在溝通過程中傳遞者及接受者必須使用相同的「符碼」，以共有的符號對訊息進行輸入與輸出。符號學中的符碼是一種溝通的要素，是一種人工語言，且具有較強的穩定性，因此不能與位處溝通結構中樞的「語言」劃上等號。不同於符碼，「語言」所涵蓋的範圍更加廣泛，不僅能將內容進行延伸與運用，且和當時的社會具有相關性。

符號作為人工創作所產生的符碼，它與「語言」不同之處在於，語言具有歷史性的意義。舞蹈之所以成為一種「語言」及文化現象，其原因在於舞蹈具有歷史性的意義與延續性。芭蕾舞從一開始出現於宮廷生活，而後逐漸為人們所習慣，成為文化的一部分。之後出現了語言對芭蕾舞的文化現象所進行描繪的語篇，使芭蕾舞開始轉變成具有符碼的意義。當芭蕾舞開始具有歷史延續性，同時也具備了與社會和歷史的「溝通意義」。

索敘爾認為「整體語言是寄居於每個人大腦中的社會產物，具有社會集體性和普遍性，個體語言則是對社會產物的個體實施，是個體機制對整體語言規則做出的表現或發出的回應¹⁷。」由於社會的集體性需要透過長時間的行為與思想共識才能取得，故而符碼語義，是一種歷時性的內容延伸。

¹⁶ Григорьянц Т.А. Семиотика сценического текста // Вестник Томского гос. ун-та. № 304, 2007. С.66.

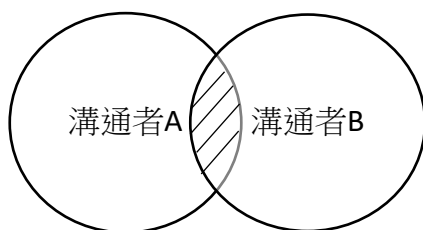
¹⁷ 屠友祥，《索緒爾手稿初檢》，上海：人民出版社，2019，頁 234。

符號學的溝通系統則是藉由符號將訊息進行傳送、儲存與接收。符號學的範圍之廣，可以包括生活中的現象，以及世界上的任何事物。這些符號包含了不同國家所使用的官方語言、生活中的標誌，古文明圖幟、程式代碼或是身勢語言等，亦即生活中任何具有訊息意涵都可以是符碼，它們反映出了所溝通訊息、生活的經驗、階級制度等構成世界圖景的元素。

在符號學的理論之下，無論是語言或非語言的內容皆可以透過「溝通管道」(канал связи)，「符碼」(код)及符碼所包含的「訊息」(сообщение)有系統地運作著¹⁸。符碼所傳遞的訊息可以是任何事物，訊息經常以文字的形式出現，並且符碼能夠和其他符號空間進行連接，使訊息得以進入其他的符號空間。

符碼本身具有約定俗成的訊息量，因此在傳遞訊息的過程中，不容易有錯誤訊息產生。當符碼進入語境，符碼便會轉化成語言。因此研究符碼就會涉及到語言，以及相關的歷史文化。

在人與人的溝通過程中，彼此會分別具有各自的語言認知空間（如圖二所示），而兩者的語言空間重疊之處便是基於溝通所達到的共識。無重疊的區域代表了訊息無法相互地傳達，但洛特曼表示，這種無法藉由語言輕易釋義的領域，則具有更高的訊息與社會價值。由於每人思考的方式並非一致，因此無重疊的領域使語義產生了更多的可能性，這種可能性也成為文化進展的重要推力。



圖二：語言的溝通的認知空間

¹⁸ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 8.

參、符號與社會行為的關聯

德國社會學家諾伯特·埃利亞斯(H. Элиас, 1897-1990)在其著作《符號理論》中，探討了符號與社會之間的關聯。學者表示，人類與動物之間最大的差別在於，人類具有思考意識，並且能將思想轉化成語言，對不同的事物進行稱名和指代，並建構出語言的符號系統。

週期性的重複行為存在於自然界的循環，是一種生物性的規律。人類與動物作為生物體，但兩者之間的差別在於人類具有「思想」。思想上的差異也致使人類突破了生物本能的慣例與自然環境下的規律¹⁹。動物相似的集體行為可謂是為了生存而演化出的舉動，如同孔雀開屏、護食等肢體動作的表達。由於個體之間的不同，身勢動作可能會出現力量上的強弱、動作上的優化，但動物卻不會創造出新的身勢符號，因此可以明確地將動物「儀式性」的行為作出總結，如：孔雀開屏是為了求偶，並且可以同時確認出孔雀的性別。

對比於動物，人類則傾向於發想出新的、令人無法預料的身勢舉動與行為模式。在動物界中，人類的「創新」是一種破壞秩序的行為。因而人類的許多行為舉動很難以固定規則去判斷。例如，哭泣並不同於哀傷，也有可能是喜悅或感動的表現，甚至是一種情緒上的偽裝。因此，從身勢的活動可以察覺出情緒、力量，以及行為意圖等訊息，而所有具有「意義」的行為，都具有對話的特徵²⁰。

在人類彼此以語言進行交流的過程中，社會功能在語言中得以實現。「語言的結構反映出的不是人類的本性，而是社會中的人。它反映出社會標準的符號形式，清楚地表達關於訊息所指涉的社會需要²¹。」一般而言，

¹⁹ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 34.

²⁰ 同上註，頁 33。

²¹ 諾伯特·埃利亞斯著，熊浩、高樂田譯，《符號理論》，北京：商務印書館，2018，頁 100-101。

每個人皆具有不同的思考模式，但對於社會的普遍共識卻是決定語言訊息是否能順利地進行傳遞的重要因素。

語言作為社會的產物，在社會中使用語言的人類的生活與行為都是具有循環式的特性。這種重複性的模式，爾後成為了一個社會的行為模式、秩序及思想規範。人類的生理與心理活動並非單獨地存在於文化空間，而是同時地與其他的空間領域進行交流，人類作為社會中的產物，隨著社會一起思考並存活於社會的和諧之下。但對於社會而言，人類對抗社會的「不協調性」，卻成為了社會中的不和諧因素。在此種情況下，文化空間與社會中的其他空間之間具有模糊的界線，導致符號意義的產生。

符號語義作為抽象意識中的意識空間，在符號系統中具有明確的界線，一般情況下不會與其他符號進行重疊。而當許多語義開始進行交會，新的語義也會隨之產生，成為了語言中的延伸的意義。符號的意義主要透過「集體的語言共識」及「隱喻的修辭手法」所進行。當特有符號開始脫離術語的範圍，成為普遍的語言時，此時的語義便會產生不同程度的交疊²²。

符號在集體社會的意識下所累積形成，與此同時符號的多重語義是建立在個人主觀的詮釋之上。亦即人與符號的關係實際上是涉及到人與社會、甚至是整個世界的關係。因此我們需要探究符號的本質，以理解社會及文化是如何相互產生影響。

第二節 洛特曼的符號學理論

洛特曼在探討符號相關的問題時，經常會涉及到**符號本身與現實世界的關聯**。真實的世界不會只以一種符號呈現，因此，兩種以上的「語言」符號才能更完整地反映真實的世界²³。

²² Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 27.

²³ 同上註，頁 13。

洛特曼認為對於世界現實的理解可以保存在「語言」當中，但在單一的語言基礎上，無法呈現出世界的完整性，只能反映某一部分的現實。世界是由許多符號所構成的集合體，由各種不同的「語言」所構成。「語言」在洛特曼的理論中是一種廣義的概念，涵括了各種事物，它所指的內容不僅為口語或書面的語言符號，也可能作為一種非文字表象的文化現象。

學者同樣表示，無論嘗試破譯多少種符號，人類也永遠無法窮盡對於宇宙世界的理解，並且每個人的思想觀點會受限於個人的文化背景，使得理解上產生一定的偏差，因此在這種情況下就產生了世界的第二種現實。

壹、文化符號的發展過程

從洛特曼的理論角度而言，符號的基礎是建立在人類的意識上，而透過溝通所形成訊息空間系統便是符號域。人類在適應世界的過程中，會產生「自我」與「他人」的意識，而每個稱名都是主觀意識基於對世界的理解之下所形成的形象。若以語言作為呈現人類的生活方式，可以將其想像為由許多名詞所堆砌起來的空間。

符號域的特徵在於其為一種與其他空間劃定界線的集合體，具有界限性。其次，符號域具有不對稱性。在符號域內部的語言符號處在分層的階級當中，但層級中的符號卻並非對等，而是隨著時間、意義及符號強度產生變化。符號域中的主要及次要符號系統也分別具有不同的時間速率。洛特曼以語音及時裝為例，人類語音的結構變化極為緩慢，並且普遍被人們認為是難以進行變化的一種系統。但時裝的變化速度則非常之快，以季度為單位計算。再者，符號元與信息產生的過程只有在「對話」(диалог)的條件下才會產生。最後，符號域是歷時性的存在，是其內部複雜的記憶系統得以運作的重要因素。因此可以總結符號域的特徵為具備「邊界性」、「不對稱性」與「歷時性」。

由於「文化現象的構成是來自於訊息的保存與延伸²⁴」，因此這種歷時性的訊息會創作出非常廣泛的文化符號。不論是人類的生存空間、思想價值以及創造性的行為皆屬於文化符號的一種方式。文化不僅是一種集體記憶，也是一種象徵性的領域，許多交流的產生便是建立在同一文化的背景空間下所形成。在文化符號系統中，所有傳遞訊息的載體都是一種符號，具有特定的意義，並以具象化的方式進行展現。文化不單獨是一個地域的代表現象，更是包含人類、社會、道德、知識及精神生活等屬於人類活動的文化現象²⁵。

文化符號可以被視為是特定時空與群體中之間所進行溝通的工具。在這個文化符號當中，若個人行為能受到多數者的認同，則此種個人行為會在群體空間中得到保留，而後形成一種榜樣及規範。然而個人意志卻不一定符合集體規範，兩者之間反而是具有一種相互的推動力，構成人類在交流過程所產生的符號系統²⁶。無論是以藝術、文字、影像或其他手段進行的訊息傳遞，皆是「對話」的過程，並且能幫助理解不同的時代價值與社會意義的方式。文化內容之間的不對稱性則會形成文化差異的根源。

文化現象首先存在於大腦對於事物認知及可視化的範圍當中，而後在集體與個人的意識下，文化符號得到確立。文化的符號系統作為一種歷時性的過程，符號的語義在時間中並非持續不變，而是會受到外在的刺激，而催化出新的文化符號，導致語義改變。因此探討文化符號的語義之前，需要針對文化的演變軌跡進行探究。

文化符號所呈現的面貌實際上是以不同的速度發展而成。一是某種未知的現象突發性地出現，代表著社會尚不熟悉的事物；另一種則是「漸進性」地隨著時間推移，而逐漸形成的體系，並確保著文化的連續性。兩種過程並非獨立地進行，而是互相影響著符號空間的符號發展²⁷。

²⁴ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). СПб.: «Искусство-СПб», 2016. С.5

²⁵ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 14.

²⁶ 同註 24，頁 8。

²⁷ 同註 25，頁 21。

無預期下的突發性發展會使文化系統中的訊息大幅度地擴增，並在擴展的過程中可能與其他符號進行結合，走向了一條全新不可預測，且更複雜的發展軌道。當現象的迸發進行到尾聲，訊息不僅累積到了最高值，成為文化發展的轉折點，也成為未來的文化符號發展的起點。從此階段開始，過去的符號語義得以重新被審視回顧，並被賦予了邏輯性與新的文化價值²⁸。

日常生活中的習慣性活動在受到未知且不熟悉文化影響下，這種外來的刺激會打破原先舊有的文化發展。而當這種外來的文化不斷地影響人類的日常生活，這種新的社會文化則會開始為人類的意識所接收，並透過個人及集體的行為活動持續進展，直到下一次的「突發性事件」來臨。由於每個人對於文化具有不同的接受方式，因此在文化的影響下所產生的個人與集體行為，於日後會建立起文化形象。

貳、文化符號的形象建構

文化的形象是建立在文化發展的過程當中，並且文化形象並非單一不變，而是隨著時間的流逝而產生不同樣貌。這是因為人類的意識會隨著時間而變化，並且外在的環境也會對個人意識產生影響，在歷時性的背景下產生出不同樣貌。

文化的形象在建立的過程當中，需要注意的是文化中所有時間下的事件與現象會相互影響。當文化形象產生變動時，便代表了文化語境下的人類意識也產生了變化，並導致「語言」在使用上的改變。因此在針對一個文化現象進行研究時，也須同時探討相關現象。因為文化的形象建構是一種連續性的活動，所以需要分析語義與歷史的延續性，並探討語義發生變化的原因。

²⁸Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 23.

洛特曼表示形象的替換是在變動當中所形成，由於符號具有空間性，因此在研究符號的過程，可以發現在時空的作用下，語義會除了在可以預測的條件下進行延續，也會受到刺激而開始進化。洛特曼因此認為，穩定不變化的文化符號系統結構並不存在，儘管文化符號處在長時間沒有變動的狀態下，終有一日仍會為其他事物所吞併²⁹。

生活作為文化符號的一種來源，許多文化所闡述的內容皆是出自對生活的一種模仿。然而從生活中的日常轉換至文化空間時必須經歷一個轉變過程。在內容進行轉換時，會出現人類主觀的思考意識，例如將原先視為理所當然的事物，以一種跳脫固有框架的思考方式，對事物進行闡述。在此種情況下，文化表現出的形象與內容並不會與生活的本質完全相同。因此洛特曼表示，生活與藝術具備了混合的符號意義與價值³⁰，獨立的思考意識與新事物的文化形象也由此產生。

文化符號下的語義在生活中除了具有穩定性，也經常受到外部的刺激，同能體現出可預測及不可預測的兩種特性。儘管生活中的許多事情難以預料，但仍然是處於日常的規範之下而發生。文化符義的創作需要仰賴生活作為靈感來源，即在可預測性的日常生活之下，融合了不可預測的靈感這兩種矛盾的概念。生活中的不可預測性因而成為了建構文化符號的一個重要元素。

文化符號是一種可視化的載體，以語篇為例，作品的語言、思想及文化價值，最能長時間被保存下來。語篇內部的語境及對於歷史背景的描述，更是理解當時文化的重要精華。

對於洛特曼而言，文化符號學的形象是由「語篇」及「現實中的語言」兩個層面所構成。文化符號學的語篇是互相交叉構成，不僅彼此之間有著緊密的關聯，也具備可譯性、不可譯性的空間。現實中所使用的語言不僅代表著當時的文化現象，也是現實社會的一種反映。

²⁹Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 101.

³⁰同上註，頁 45。

由語篇所交疊而成的文化在發展過程中，具有具可預測性的週期性重複事件及不可預測的突發性事件。可預測性的事件能確保文化得以穩定地持續發展，而在過程之中的不可預測性則會打破了原有的文化形象，作為一種外部刺激推動著文化的改變。這種變化在新的文化形象逐漸趨於穩定時，會重新回到可預測性的活動進程，直到下一次不可預測的突發事件產生。

除此之外，經典作品之所以成為經典，不僅在於作品內容的思想價值，其作品中所刻畫的文化精神及日常生活也得到了當時的讀者認同，並且整體的作品價值在跨越世紀的過程中持續地對讀者進行啟發，因而得以被保存下來。

儘管無法對於十八、十九世紀的貴族生活從影像中進行解讀，但上流階層的身勢行為卻藉由當時的舞蹈文化，以語言書寫的方式記錄了下來，成為了歷時性文化空間的一部分。歷史作為映照文化發展的重要過程，不僅敘述著人類的歷史，更記錄了人類文明進展的方式。托爾斯泰認為，必需從日常中簡單的小事著手，才能更好地瞭解生活的意義。洛特曼認為可以透過語篇去追溯歷史的推進和軌跡，而且可以塑造當時的文化形象³¹。

參、符號系統中的語篇概念

對於語篇的概念，洛特曼如此定義：「語篇是一種訊息傳遞的手段，具有多重符碼、多項語義及功能³²」。語篇被認為是具有多層次的語言結構，由許多片段所組成，並能夠被拆分成不同的「次要語篇」，對於內容進行分析。然而作為一種溝通的手段，「語言和語篇之間的關係並無法以一種簡要的公式進行概括，因為語篇是語言之下的產物，同時語篇也會誕生出新的語言³³。」

³¹ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). СПб.: «Искусство-СПб», 2016. С.13.

³² 同上註。

³³ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 27.

根據學者佐良(С. Золян)的分析，洛特曼是首位將「非語言」性質納入語篇的學者，從此語篇便開始將語言學、詩學（語言的結構系統）和文化人類學納入範圍。因此語篇可以分別作用於「語言學」、「符號學」、「社會文學」的領域中。對於不同學術領域的學者而言，語篇可以從不同的路徑進行探究。從語言學的角度而言，語篇可以作為對句法、語義和語用學的分析。語言學中的「能指」及「所指」則成為了詩歌語篇結構的基礎。包含語音語法等元素³⁴。

從社會文化學的角度而言，符號系統中的交流對象包含了與生活相關的所有現象，因此社會文化作為語篇的集合體，不僅包含了歷史事實，也呈現出作家的生活方式及主觀意識，結合了現實生活與由所創作出的非現實的符號空間。由於文學中的現實與非現實間存在著一定的模糊性，因此讀者才能透過載體理解現實。

根據羅蘭巴特的理論，語篇是具有多維度的空間，可以被認為是一種「創作結果」，又或是一種具有溝通及語義創造的過程。學者指出，語篇並非是一種「原創性」的作品，而是將世界上的文化作為靈感所萃取形成。

然而，語篇需要在具有「接收者」(адресат)，也就是讀者、聽眾，或是文化接收者的情況下，才得以組成並發展。語篇和接收者之間以一種共有的符碼做為基礎，開始進行「對話」。洛特曼指出，「語篇的特性在於對於某一時間段的共同記憶³⁵」，因此語篇和接收者在交流的過程中，不論是對語義進行解讀或是在文化的塑造上皆具有一種積極的作用。對於能夠反映語篇創作背景的語料，如「作者的生活背景」、「作者所處的思想浪潮」、「作者的信件、手稿、訪談」等皆能幫助學者跳脫「語篇」的框架，從另一種角度對內部語義及文化現象進行探究。

當語篇作者在自己的語篇中引用或改變了別人的敘述內容，便會形成「文中文」(текст в тексте)，並在原先語篇的基礎上生成重要的語義。

³⁴ Золян С. Юрий Лотман. О смысле, тексте, истории. Темы и вариации. М.: Языки славянских культур, 2020. С. 18-23.

³⁵ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 56.

「文中文」是一種特殊的修辭結構，也是思想的重疊。例如白銀時代的文學家庫茲明便將繪畫中的概念元素，增添並轉移至語言創作中。這種雙重性是基於作者對於現實的理解，在想像空間中所產生的重疊效果。雙重性語篇打開了單一符號系統的邊界，使符號及語篇產生更多的語義。由於語篇反映了現實生活的一部分縮影，因此在解讀語篇的同時可以透過歷史的視角對語篇中的事件進行解讀。

語篇在語言符號層面上的象徵性存在著根本上的矛盾。語篇中的文化的符號形象是基於現實中的元素所延伸而產生，可能是對於現實的一種反映，同時也可能藉由語篇折射出世界具體的社會問題。

創作作品作為作者與讀者之間的對話空間，是構成文化的一種單位。在語言符號的系統中，詩歌作品作為探究語言符號系統的重要語篇，它不單只是一種具有指向性的文化符號，具有豐富的隱喻，並且能夠將原先難以傳遞的內容具象化，使語義空間得以擴展³⁶。

舞蹈在不同時間背景下的語篇中所呈現的形象，也會隨著文化世界的影響而不斷地變動。文化社會如同一個巨型齒輪，藉由不斷地向前推動小型齒輪，使系統得以維持運作。運作過程中，只有相契合的齒輪才能使尺鏈持續延長。同樣當一個新的概念或事物在突發的過程中進入了文化空間，則可能出現與文化進行融合，又或是被文化推擠出空間的兩種結果³⁷。

因而具有動態特性的語篇會呈現出人類的集體思維，抑或是社會集體意識的轉變。從語篇當中，讀者也得以從中提取當時的生活特徵與對於理想的認知概念。由於每個歷史時代分別具有不同的視角，因此可以共時與歷時性的角度進行分析特定的符號現象。

³⁶ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 104.

³⁷ 同上註，頁 57。

第三節 舞蹈的符號系統

壹、舞蹈的符號本質

宗教儀式中的舞蹈、手勢與傳遞者的面部表情(мимика)被視作是人類與大自然、神祇之間最古老的一種傳達訊息的方式，肢體的動作構成了宗教儀式、舞蹈等具有象徵意義的內容。儀式主要是由非語言的行為構成，因為在儀式進行時語言是次要的。但梅奇科夫卡亞(Н.Б. Мечковская)研究表明，「象徵性的行為更早出現於口頭語言，並且是口頭語言進化的一個重要基礎³⁸」。宗教儀式包含「象徵意義的儀式行為」、「神話概念」與「詞彙的組成」等三種不同的符號性質，由神話概念以及言語的符號化過程所組成。

在探究符號的象徵以及宗教儀式從何時開始以語言的方式呈現，可以從宣誓(клятва)與誓言(присяга)的詞源來探究。根據詞源學的說法，發誓及誓言這兩個單字是從肢體動作而來，而後被賦予了文字的意義。在古老時期人們在發誓時會伴隨著鞠躬的動作，因而 клятва 的意思也從「咒罵」轉變為「發誓」。присяга 是從動詞 присягати 發展出來。-сягати 的意思為「觸摸」，而「誓言」(присяга)就是在宣誓的同時觸摸神聖的物品而來³⁹。

根據詞源學家布魯克納(А.Брюкнер)與特魯巴捷夫(О.Н.Трубачев)的研究表示，斯拉夫人會向下彎腰，並伸手處向地面以表「發誓」(принести клятву)。而發誓的儀式(ритуал присяги)同樣也是藉由觸摸重要的物體，例如聖壇、武器、聖石等來進行。而藉由肢體行為來進行宣誓的行為也一直保留到了近代。儘管蘇聯政府不主張任何宗教信仰，

³⁸ Мечковская Н.Б. Семиотика: язык, культура, природа: Учеб. Пособие для студ. Филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. Заведений». М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 178-179.

³⁹ Этимологический онлайн-словарь русского языка Крылова Г.А. <https://lexicography.online/etymology/krylov/п/присяга>. Дата обращения: 30.07.2022

但軍隊在宣誓效忠時，也同樣地會以跪地、親吻旗幟或手持武器等方式進行。現在人們依然會將手放至胸前表達「真心實意」(*рука у груди*)。從現今的許多詞彙當中也可以看出肢體與詞彙的連結，例如：*ручаться, порука, обручение, заручица, заручины* 等⁴⁰。

學者阿爾丘希娜(Н.В. Артюхина)將舞蹈視作文化的符號與象徵，舞蹈在文化中所展現出的多功能性，闡明了舞蹈對於公眾意識的影響。例如舞蹈能在溝通語境中產生作用，並促進社會交流。該學者認為，舞蹈作為一種心理文化的現象，與生理、心理、情感、運動等方面具有深刻的聯繫，是人類在歷史中存在的一種方式⁴¹。

人類學學者茱蒂絲·漢娜(Д.Л. Ганна, 1936-)在著作《舞蹈語言》中闡述道，身勢語言與舞蹈之間具有相互啟發的關係。當人類將舞蹈作為語言使用的指涉對象時，會出現兩種語言型態。第一種是交際語言，能夠運用在舞蹈教學或舞蹈創作的過程中。第二種是身勢性的語言，大多時候為舞蹈指導者藉由隱喻等其他文學手法進行舞蹈意向的描述。而舞蹈在身勢語言上的呈現上，則會以空間、節奏、動作型態及手勢等進行表達想法、情緒與情節⁴²。

非語言的溝通在肢體的表現上通常具有多義性。知名的芭蕾評論家瓦什科維奇(Н. Вашкевич)對於舞蹈提出了以下的定義：「舞蹈藝術比其他藝術在時間上更為古老。首先表達舞蹈的方式是手勢，由於手勢的簡單性，使其成為原始人用來表達精神和肢體的第一種方法」。在古代，人們為了向神靈祈禱，會使用手勢作為與神祇溝通的方法。時空具有延續性，可以將人類內部的精神訊息透過肢體的表達傳遞到世界。對於古希臘人而言，舞蹈在宗教中是作為祈禱的功能，同時也是表達精神和身體愉悅等感情的藝術。

⁴⁰ Мечковская Н.Б. Семиотика: язык, культура, природа: Учеб. Пособие для студ. Филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. Заведений». М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 179 –180.

⁴¹ Артюхина Н.В. Танец как психокультурный феномен и средство социальной коммуникации // Наука і освіта, № 8-9, 2008. С. 7-10.

⁴² Hanna J. L. The language of dance. Journal of physical education, recreation & dance. № 72(4), 2001. P. 40-42.

1892 年馬林斯基劇院的芭蕾舞演員兼教師斯捷潘諾夫(В.И. Степанов)受到彼得堡大學人類學與解剖學課程的啟發，將相關的知識與舞蹈連結。在其著作「人體運動的字母表」(«Алфавит движений человеческого тела»)中，斯捷潘諾夫藉由音樂的連續性創作出了一門記錄舞蹈的符號系統。藉由這種方式，人們得以同時從樂譜中得知音樂的旋律以及所進行的舞蹈動作。除此之外，「度」的概念，即關節伸曲的角度以及站位的角度、舞蹈編排、節奏與舞台設計，都得以同時展現。因此可以發現舞蹈具備結合不同的學科，以及與各種「語言」進行連接的可能性

舞蹈肢體語言的多樣性可以藉由舞者的身體的動態呈現，是一種敘事性的表達。而肢體的語言也創造了一定的節奏和風格、展現了身體的表現力並決定舞蹈編排的完整性及美學的呈現。在舞蹈交流的語境中，手勢和面部表情會結合，形成一個能表達舞者的身體語言及肢體美感的舞蹈形象，進而透過手勢與肢體在不同文化間產生對話。例如，古希臘時期在舞蹈進行的同時所吟頌的詩歌，便結合了人類的情感思想與身勢動作。在任何語言和社交的語境中，身勢都具有傳遞信息的功能。在肢體和手勢的幫助下，人類便可以在自身周圍建立了象徵性的空間⁴³。

學者阿爾丘希娜提出**舞蹈**這個單字的定義背後可能含藏著不同的含義，她認為：

- (一) 從生理性的角度來觀察，舞蹈是一種潛力的探索。舞蹈會藉由人體的肌肉、韌帶的張力、平衡性及動作的組合來展現；
- (二) 從心理性的角度來看，舞蹈是一種「感受」，能夠反映一個人的人格特徵和行為模式、與人際交流的方式；
- (三) 從精神層面而言，舞蹈具有歷史性的傳承，這種文化意涵不僅體現在外在肢體，其文化象徵也會進入精神意識中。

綜合上述的特質，當舞蹈的形式成為了可以被理解的象徵性動作，就可以藉由舞蹈去理解某一社會價值與規範。以原住民的舞蹈為例，部分舞

⁴³ Пименова Ж.В. Эстетика жеста в контексте танцевальной коммуникации // Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации. № 5 (191), 2013. С. 66-70.

蹈動作會將日常生活的行為轉化到舞蹈當中，比如搗杵或是丟擲長矛的動作。因此舞蹈不僅能夠傳承文化，並被視為一種外部記憶⁴⁴。

身勢的動態在古文明社會中具有祭祀的意涵，但在現代的概念中，則可能意味著某種商業模式，或是政治外交的手段。舞蹈作為人類活動的代表性文化，其內部的符號意義來自於符號的集合及語篇的構成，也就是洛特曼所定義的語篇。舞蹈符號也會在原先的語義基礎上隨著歷史的作用產生改變，具有一定的變動性。因此分析語篇中的舞蹈符號之前，首先必須回溯過去的文化，並從過去的經驗當中找出符號演變的過程，從而分析現今的符號意義。

文化符號學學者烏蘭祖別托夫(Д.Д. Уразымбетов)認為，必須以符號學的角度來探討舞蹈所反映出的現實與文化現象。舞蹈需要藉由人類的肢體作為載體進行展示，因此不僅是舞蹈的動機與背景，抑或是人類在舞蹈時所內涵的情緒、意識與感受，皆賦予了舞蹈作為一種文化符號更多的意義⁴⁵。

貳、舞蹈與芭蕾符義的特性

舞蹈最初是從宗教儀式中所誕生，除了本身的儀式性，在日後也發展出許多功能性質。在人類以部落群居的時期，藉由舞蹈能使戰士與獵士團結起來，有著鼓舞的力量。如今的紐西蘭國家橄欖球隊在比賽開始時所展示的哈卡舞，便是當時毛利人激發戰士的鬥志，以及祈求戰爭之神庇佑的舞蹈。

洛特曼表示，所有的事物皆與自然產生連結，舞蹈也常常以大自然作為對象，例如許多舞步便是來源於對於動物的肢體動作的模仿。同時在芭蕾舞的詞彙中，也包含了貓步（па де ша）、魚步（па де пуасон）等

⁴⁴ Артюхина Н.В. Танец как психокультурный феномен и средство социальной коммуникации // Наука і освіта, № 8-9, 2008, С. 7-10.

⁴⁵ Уразымбетов Д.Д. Семиотические аспекты хореографии // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. №.1 (36), 2015. С. 107.

以模仿動物的姿態作為基礎的舞蹈動作。動物的舞蹈是一種生物的調節功能，目的在於吸引異性的專注。而人類也是基於受其肢體美感的影響，因而創造出了類比動物肢體的舞步。

人類也會藉由舞蹈模仿田野收割、播種、婚姻、生死。在古埃及，舞蹈會被用來描述古埃及人對於天體運動的想像，並且從舞蹈中可以測試出一個人的耐力及身體素質，藉此作為選擇配偶的標準之一⁴⁶。在法國的戲劇學中，將舞蹈演員的肢體以及面部表情的協調稱之為「肢體的表意符號」（*телесная идеограмма*），而這個表意符號的內容便是「人的思考」（*движение души*）⁴⁷。

根據文化符號學者 Ю. Гевленко 的觀點，可以將舞蹈符號分為三種類型：

一、「圖像符號」（*«знаки-изображения»*）是在歷史的發展過程中所形成的經典動作。例如，藉由模仿動物所形成的舞步。

二、「符號特徵」（*«знаки-признаки»*）是在個人沒有意識到的情況下所進行的自發性動作。例如，聽到輕快的音樂時，身體會自由地跟著節拍進行搖擺。

三、「約定符號」（*«условные знаки»*）是生活及舞台上，由特定的情緒所掌控並呈現出的特定身勢與手勢。例如戲劇性質的舞蹈會根據劇本來調整身勢的表現⁴⁸。

舞蹈符號在文化的影響下，會產生出不同的語言形象及語義。文化現象會催化出不同的符號功能。學者格夫連卡(Ю. Гевленко)所提出的符號類別則概括了舞蹈語言在歷時性的發展過程中，主要構成舞蹈符號的元素。

⁴⁶ Мечковская Н.Б. Семиотика: язык, культура, природа: Учеб. Пособие для студ. Филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. Заведений». М.: Издательский центр «Академия», 2004. С.180.

⁴⁷ Пави П. Словарь театра М.: «Прогресс», 1991. С.100.

⁴⁸ Уразымбетов Д.Д. Семиотические аспекты хореографии // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. №.1 (36), 2015. С. 108.

從語義結構的角度來分析舞蹈的功能性，根據 Большой толковый словарь русского языка⁴⁹字典中，танец 具有以下意義：

- 一、 由人類的肢體與富有韻律感的動作所創造出的藝術形態。
- 二、 根據音樂的類型所進行的一系列特定節奏的肢體動作，例如佛朗明歌舞蹈便是搭配西班牙南部的佛朗明哥音樂所產生；
- 三、 具有娛樂性質，例如宮廷中具有娛樂性質的社交舞蹈。
- 四、 作為某些鳥類或昆蟲用來傳遞信息的方式。

從上述定義可以觀察出舞蹈在現代人類意識中的主要功能。舞蹈首先與人類活動具有密切的聯繫，能夠與其他藝術形態進行搭配，並且具有傳遞訊息及娛樂性質的意涵。

而作為舞蹈當中的一種型態，芭蕾舞起源於義大利，在歐洲宮廷是以一種「標準禮儀」的目的而存在。俄羅斯引進芭蕾的契機，則是受到彼得大帝的西化政策所導致。在芭蕾舞進入俄羅斯的過程中，芭蕾也開始被賦予了個別的文化意義⁵⁰。

根據字典 «Толковый словарь Ожегова»、«Словарь аббревиатур»、«Словарь галлицизмов русского языка»、«Толковый словарь Даля»、«Этимологический словарь Крылова»的定義，芭蕾的語義為：

- 一、 劇院中伴隨音樂、啞劇肢體及舞蹈的戲劇演出；
- 二、 在舞台上所呈現的表演形式；
- 三、 義大利宮廷中的宴會舞蹈，詞源為義大利文 «ballare»；
- 四、 作為芭蕾舞術語存在；
- 五、 表示參與演出的芭蕾舞者；
- 六、 是一種無聲的表演型態；
- 七、 十八世紀的俄羅斯在西化後，芭蕾一詞也代表了西歐的文化象徵。

⁴⁹ Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 2004. С. 1305.

⁵⁰ Мечковская Н.Б. Семиотика: язык, культура, природа: Учеб. Пособие для студ. Филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. Заведений». М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 81-83.

透過辭典的定義，可以分析出舞蹈及芭蕾的共同點在於兩者需要透過富有美感的肢體律動、搭配音樂所呈現出的身勢動態，並且皆具有社交與傳遞訊息的功能性。

芭蕾與舞蹈之間的差異則體現在芭蕾的「制約性」。芭蕾舞蹈受到明確的規範限制，首先舞蹈的舞步需要受過規範的訓練才能完成。其次，芭蕾受到了環境的制約，需要在具有舞台的場合才能進行表演。並且，芭蕾作為一種無聲演出，舞劇中使用的啞劇並非使用通俗的表演方式，而是在芭蕾表演規範之下所產生。因此，芭蕾可謂是在舞蹈的基礎上進行更多形式上的衍生，但同時也受到更多的規範限制。

洛特曼表示當身勢行為開始能被語言所解釋，並被賦予語義時，身勢行為便成為了一種符號。這種身勢符號不僅能脫離肢體的限制、重複地進行使用，並且能在語義上進行衍生⁵¹。芭蕾舞蹈中的術語 «фуэте»所指為「身體藉由一腿的足尖在空中轉動所帶動身體進行圓周轉動」。在二十世紀的詩歌語言中，«фуэте»則又衍生成為了「永不止息的生命活動」，出現在作家兼舞蹈家 Валентин Гафт (1935-2020) 的詩歌中：Всё начиналось с Фуэте!//Жизнь – это Вечное движение,/Не обращайтесь к Красоте/Остановиться на мгновение,/Когда она на Высоте.//

«фуэте»作為一種舞蹈符號，在同樣的動態活動下，符義持續地進行衍生，甚至未來的語義可能與現有符義呈現完全對立的狀態。為了避免符號語義的衝突性，因此需要先確定符義的使用情境。「фуэте」從舞劇中的語義，延伸到具備詩歌語言的意義分別經歷了一系列過程。首先«фуэте»作為藝術性的肢體表達，是以一種視覺圖像為觀眾所接收。而後視覺圖像藉由語言的結構轉化為文字敘述。在閱讀語言文字後，«фуэте»的符號形象則會再度轉換為一種圖像留存在讀者的記憶中。

⁵¹ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 38.

當人們開始使用特定領域中術語來傳達特定的概念時，便達到了能指與所指的一致性。由於符號能影響使用者的思想與行為，因此符號的象徵也被視為具備「感知」的特性。

舞蹈藉由與符號系統結合，進而衍生出更多的意義。人類文明發展初期，舞蹈對於部落的人民具有信仰與祭祀的儀式目的。而在十八、十九世紀俄國上流社會中，舞蹈成為了一種生活與社交的必要手段，於特定的舞會場合進行。在這個空間中，不僅是舞蹈、服裝、舉止都受到了一定的規範限制，其內部的行為反應從而構成了特定階層的文化現象。因此洛特曼認為，文化實際上就是一種象徵，構成文化領域的種種元素皆具有象徵意義⁵²。

作為由許多符義所組成的芭蕾舞，不僅具有更多符號的空間性，其語義也能夠更廣泛地進行擴張。洛特曼表示，芭蕾舞作為一門劇場藝術，能夠藉由已知經驗呈現出不同的空間形象。

歷史上舞蹈分別發展出了宗教儀式性、團結性、自然界的模仿性、藝術性、溝通、情感表達等功能。芭蕾舞作為舞蹈的一種表現形式，將芭蕾舞視作文化符碼時，也必定會與舞蹈的問題產生關聯性。因此研究芭蕾舞的符號語義時，需要將舞蹈的概念語義及與所會涉及到的相關問題一同納入芭蕾舞進行考量。

參、 芭蕾舞的語義符號空間

根據洛特曼的理論，若欲探究芭蕾舞是如何在符號系統中進行運作，需要至少兩種以上的「語言」進行分析。舞蹈語言反映了芭蕾舞作為身勢表達最為直觀的藝術動態，詩歌語言則將芭蕾舞與詩人所處的時代及芭蕾舞形象進行重塑，加深了和俄國文化之間的關聯與影響。

⁵² Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 56.

文化作為雙重性語篇的一種層次系統，文化潮流甚至能主導時間背景的思維意識。文化的突發性過程會使俄國文化多次地進行變化。在每一次的「突發性事件」產生後，芭蕾舞在文化及文學中便會產生不同的概念象徵。

芭蕾舞在文化中的概念首先依賴於大眾對於舞蹈的動作組合所產生出的形象意識。芭蕾舞作為身勢性的藝術創作，舞劇中舞蹈語言是由基礎的舞蹈組合所進行排列，而後構成舞步，並形成具有象徵性的內容。芭蕾舞的身勢型態接受到了嚴格的系統規範所控制，而其舞蹈「語言」不僅能傳達情感、動作行為與身份象徵，舞步之間的銜接也是具有邏輯性的延續。

舉例來說，組成舞蹈的基本詞根是舞步 **па**⁵³（俄文直譯：шаг），在俄文的舞蹈術語中，**па** 的意思為「步伐」。**па** 在舞蹈中具有可塑性，不僅是身體與腿部的身勢組合，更能直接表達出表演者的情感狀態。人類在走路的步態上具有生物特徵，因此會受到性別、年齡、以及性格等特質所影響，行走方式也會根據文化及民族性產生其獨特性。例如以狩獵為生的部落的人民需要在獵捕時對所處的環境下具有危機感，長久下來其行走的方式也會與農耕的部落產生差異。而具有宗教信仰的部落在前往宗教場所時，其走路的步伐也會與一般其他譬如打水、狩獵等行為步伐有所不同。在芭蕾的語言中，當 **па** 與其他的舞步進行組合，形成了一個特定的術語時，便能從語言的角度得知舞蹈的主旨。例如芭蕾術語貓步、巴斯克步（來自巴斯克地區，舞步多為跳躍性的步伐）多運用在節樂歡快的節奏中。在古典芭蕾中，**па** 還可以表示舞蹈的呈現形式，例如單人舞(**па-сёль**)、雙人舞(**па- де-де**)、三人舞(**па- де-труя**)⁵⁴。

⁵³ **Па** 的詞源來自於法文 **pas**，一般層面下的意義為步伐，也就是英文中的 **step**。對於專業的舞蹈的層面，法語 **Larousse** 辭典對於 **pas** 的解釋為：

- 1) 舞者用腳所在地面做的一系列動作，包含擦地、滑步、跑、轉身等。當舞步這一個單元結合起來，便會形成一個序列，使其舞步具有無窮的可能性。
- 2) 由單一舞者或多位舞者所組成的作品片段 **Éditions Larousse**：
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pas/58420>. Дата обращения: 30.05.2020.

⁵⁴ Мечковская Н.Б. Семиотика: язык, культура, природа: Учеб. Пособие для студ. Филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. Заведений». М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 305.

芭蕾舞的符號具有多層次的結構，並同時具備多個結構層次。梅奇科夫卡亞以古典芭蕾中的三人舞(па-де-труа)為例，這個術語背後具有三段式的句法，其分別是慢板(адажио)、快板(аллегро)、與尾奏(кода)，以此來組成這個動態的組合舞蹈。這三個段落都是由音樂中的節奏作為主幹，舞劇導演(балетмейстер)再根據不同的劇目情節，將舞步的編排放入適合的節奏中。在芭蕾藝術中，舞蹈符號與語篇內容是互相結合的，因此芭蕾劇目中，腳本中的對話或獨白經常被改編為雙人舞(па-де-де)或單人舞(па-сёль)的形式，與交響樂相互搭配⁵⁵。

學者卡拉佩特揚(А.Э. Карапетян)、涅格德 Л.Л. Негод、卡利尼娜(М.А. Калинина)認為芭蕾舞中所使用的詞彙，包括芭蕾術語，能反映出芭蕾語義在俄國語言中發展的可能性。古典芭蕾的專有名詞進入俄國文化後，以外來詞的形式根據俄語的語音進行語言結構上的改變。符號中的專有名詞在使用上則出現了不同地區的文化差異性。藝術作為由第三者的主觀意識，所轉化成的「第三現實」，即有條件式的現實空間。文化是將來自於世界的資訊，將原本不具有信息的內容轉化為信息產生，而信息產生的過程正是對話的基礎。因而，作為從西歐引進的芭蕾舞在法國文化中的語義，並不會等同於俄羅斯文化的芭蕾語義。在俄羅斯十八、十九世紀與現代的舞蹈語義也必然會呈現出差異性。

古典舞蹈的專有名詞可以根據以下的詞彙語義組 (ЛСГ: лексико-семантическая группа) 將舞蹈的類型、元素、表演技巧和練習進行分類。從語義結構的分析，可以觀察出詞彙的發展程度以及在文化中所衍生出的形象。

ЛСГ «вращения»: 「旋轉」在舞蹈術語中的語義場具有 пируэт、фуэте 及 тур 三種專有名詞。以 пируэт 為例，該名詞來源於法語 «pirouette»。除了舞蹈領域以外，пируэт 一詞也脫離了古典舞蹈原本的語義，以更具有生活化的語義，出現在了報刊中的政治與經濟版面：

⁵⁵ Мечковская Н.Б. Семиотика: язык, культура, природа: Учеб. Пособие для студ. Филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. Заведений». М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 306.

Медведев подчеркнул также, что дипломатам «приходится работать в условиях стремительно меняющегося мира, его пируэты требуют постоянного анализа⁵⁶».

上述使用 пируэт 的例子，出現在以«Медведев: Отчеты дипломатов не должны быть перепевками из Интернета»為標題的政治版面。梅德韋傑夫藉由使用 пируэт 一詞，表達了外交官在這瞬息萬變的世界中，所需具備的與人進行周旋交涉的能力。

經濟新聞中的標題 «Пируэт Грефа: что еще может спасти российскую экономику⁵⁷»中的 пируэт 則代表了 2000 年任職經濟發展與貿易部長的赫曼·格雷夫在政策執行上的斡旋。

從上述舉例可以觀察出 пируэт 的次要語義是建立在主要語義的基礎上所衍生。Пируэт 一詞的語義在進行擴展的過程中，同時會出現詞彙的多義性。因而俄語中大部分的舞蹈術語是可以根據語義和結構形式進行分類。在詞彙語義組 (ЛСГ)中，外來專有名詞在語義發展的過程中，也同時進入了符號系統當中，從而產生語義的擴展和轉移。

在芭蕾舞的符號空間中，俄語對於其他「舞蹈」相關詞彙的語言使用，也同樣對芭蕾舞的形象產生了影響。俄國語言中，主要用表示舞蹈的動態詞彙包含 танцевать、плясать 與 хороводиться。大部分的情況下，хороводиться (хоровод) 所指的是人們手牽著手圍著圓圈所跳的民間多人舞蹈。Плясать 和 танцевать 的使用範圍則更為廣泛，並且語義的使用沒有明確地界定。根據字典的定義，плясать 所指為 «танцевать, ходить под музыку с разными приемами, телодвижениями», 而 танцевать 的定義為 «род, вид пляски», 在語言的界定下兩者並沒有絕對的差異性⁵⁸。

⁵⁶ Медведев: Отчеты дипломатов не должны быть перепевками из Интернета — Взгляд.ру: <https://vz.ru/news/2012/2/9/560121.html>. Дата обращения: 24.03.2022.

⁵⁷ Гурвич Е. Пируэт Грефа: что еще может спасти российскую экономику. — Forbes.ru: <https://www.forbes.ru/finansy-i-investicii/384391-piruet-grefa-cto-eshche-mozhet-spasti-rossiyskuyu-ekonomiku>. Дата обращения: 24.03.2022.

⁵⁸ Берг Е.Б. Термины «пляска», «танец», «хоровод» в русских народных говорах.

然而當 *плясать* 和 *танцевать* 的舞蹈語義進入語篇時，則顯示出語言使用上的文化特性。俄國詩人傑爾查文(Г.Р. Державин,1743-1816)曾以俄國諺語 «Медведь танцует, а человек пляшет» 來表達 *плясать* 和 *танцевать* 兩者之間的區別。對於詩人而言，*танцевать* 是一種對於身勢動態的表達，然而 *плясать* 卻與人類的靈魂、情緒、民族色彩和音樂有著密不可分的關係⁵⁹，具有傳達出人類的思想意志並反映民族文化的意涵。

從歷史學家屠格涅夫的角度而言，*плясать* 是在自然環境或是內在情緒的驅使下，所形成的一種自發性舞蹈，並且能夠慢慢地提升到「藝術」的水平。*Танцевать* 則是經過人為的刻意修飾所形成的規則性舞蹈。無論是先天性的自然表現，或是後天的人為安排，兩種舞蹈的皆是為了提供「歡樂」的情緒所存在⁶⁰。

當人類藉由語言將特定的人物、概念、事物賦予了關聯性，並且這種概念受到公共認知上的認可後，專有名詞則隨之形成。因而無論是人名或是任何具有指代意義的事物，都被涵蓋在專有名詞的範圍當中。當對於事物的認知越少，則語義就具有更多發展的空間。從舞蹈專有名詞的衍生意義可以觀察出，芭蕾的語義衍生主要是建構在普遍社會對於芭蕾舞的形象之上。

儘管芭蕾最先是以外來舞蹈的身份進入俄羅斯的文化空間中，但作為舞蹈的一種型態，芭蕾與舞蹈整體的歷史發展有著密不可分的關係。因此在分析芭蕾在俄國文化空間中的符號語義時，同樣必須涉及到與其他舞蹈相關的現象。綜合上述分析，舞蹈的語言單位不僅反應了民族的文化特徵、民族之間的交流、社會、經濟與文化的聯繫，也證明了研究舞蹈語言有助於確定其語義內容的必要性。

Известия Уральского государственного университета. № 20, 2001. С. 157-158.

⁵⁹ Смородинская Т. Державинские пляски // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV: Гаврила Державин 1743-1816. Тарту: Zero, 1995. С. 294.

⁶⁰ Тургенев А. «О плясанье и танцах» // Вестник Европы, 1810, ч. 54, N 43. Цит. по кн.: О. Петров. Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М.: Искусство, 1998. С. 42.

第三章 符號—語言—現實世界

與芭蕾舞符義的建立

洛特曼將人類行為視作「語篇」，進而分析人類的日常行為背後所隱藏的文化符號意義。「文化語篇」(культурный текст)是作為研究文化現象的重要對象，是由一連串的「命題」(высказывание)所排列組合起來。因此，文化語篇是藉由不同性質與意義的符號所構成，當中包含了「衍生符號」與「複合符號」，而複雜的文化內部也會導致符號的多樣性⁶¹。梅奇科夫卡亞指出，衍生符號(производные знаки)透過符號內容與外部型態改變，表現出符號內容在改變過程中的延續性。複合符號(сложные знаки)是單一符號的集合組成，它並非為意義的總和，而是不斷地藉由符號的疊加來發展出更多新的符號意義⁶²。

從雅各布森的理論角度而言，衍生符號屬於一種橫向的組合關係，是語言修辭中的「轉喻」。複合符號則屬於縱向的聚合關係，是語言修辭中的「隱喻」，體現了抽象的聯想內容。

以天鵝湖為例，天鵝湖首先作為一個民間故事，其符號具備了語言意義與象徵。由於天鵝湖具有如圖像、音樂、舞蹈等不同層級的意義，因此會與不同意義進行疊加，形成不同的層級的複合符號。在具有符號象徵與視覺性圖像的概念之下，天鵝的形象從而可以形成諺語等固定語言結構。在此基礎上，天鵝湖的主題具有不同層級的意義和語義。以詞組 *лебединая верность* 為例，其所指的便是如同天鵝一般的忠貞的愛情。*Лебединая песня* 一詞也是從天鵝的形象所衍生而出。此處的 *песня* 並非是天鵝的歌聲，或是柴可夫斯基所譜寫的芭蕾舞音樂，而是一個創作者體現

⁶¹ Григорьянц Т.А. Семиотика сценического текста // Вестник Томского гос. ун-та. № 304, 2007. С. 66.

⁶² Мечковская Н.Б. Семиотика: язык, культура, природа: Учеб. Пособие для студ. Филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. Заведений». М.: Издательский центр «Академия», 2004. С.176.

出能力與天份的重要作品。因而天鵝的符號語義是會受到在外部的影響，而產生改變。

芭蕾舞在語言上所產生的聯想是集體意識下所產生的結果。在語言空間中，詞彙具有指稱一事物或現象的功能，當它用以指稱某一個文化現象時，詞彙的語義也同時象徵文化符號的語義。「文化符碼代表了世界中特定範圍內的廣泛訊息。在分析符碼的過程中，可以發現民族的生活經驗⁶³」這便說明每個詞的意義實際反映社會與文化生活。

因此當語言使用者開始藉由詞彙傳達聯想與隱喻的語義時，可以推測出現實世界中的文化現象也同時產生了改變。當文化符號開始指稱某一社會現象時，詞彙語義也會成為文化符號的語義，因而語言使用者才需要藉由符號以對當下的社會現況進行表達。從俄國文化語境的角度對芭蕾舞語言形象進行探討，我們得以窺見不同時期思想意識的轉變。

第一節 芭蕾舞語言形象的生成

洛特曼表示文化是一種集體的現象，也就是同一個時空背景下有一群人共同擁有並參與著文化的發展。這種集體行為會展現出該族群特定的文化現象，此種社會現象由當時的社會背景與人物的行為特徵所組成，並藉由語言將不同時間段的文化保存下來。

因此如欲探討芭蕾舞是如何形成一個符號系統，芭蕾舞義的演變與系統符號的運作，便需要回顧芭蕾舞在俄羅斯文化中發展的進程。

壹、舞蹈—文化語篇的命題傳統

在詩歌中出現芭蕾舞的語義之前，首先需要瞭解「舞蹈」是如何以語言的形式出現。傑爾查文(Г.Р. Державин, 1743-1816)作為俄國文學史上第一位將「舞蹈」帶入詩歌的作家，將舞蹈作為一種情感的表達方式，

⁶³ Бектурова Ж.Б., Кадеева, М.И., Сеилханова А. Об интерпретации культурного кода через приму метафорического значения. Белгород: «Эпицентр», 2021. С 7.

並在詩作描述了各式各樣的舞蹈類別，當中包含了俄國民間舞蹈、吉普賽舞蹈，以及「芭蕾舞」。詩人對於舞蹈的描述不僅反映他的創作特性，以及詩人的世界觀。

傑爾查文為俄羅斯政治家及詩人，早期的詩歌創作主要以頌詩為主。在任職宮廷官員期間，傑爾查文創作出許多歌詠葉卡捷琳娜二世政績的頌歌。頌歌的內容從彼得大帝時期起，多藉由希臘羅馬神話、宗教傳說與民間故事，作為對西化政策的稱頌⁶⁴。

傑爾查文在頌歌作品中描繪出對於國家的願景，以及百姓所能過上的理想生活，其特點在於內容富含神話與宗教特性。詩人習慣將神話人物置於自然之中，例如藉由以希臘神話中的北風之神玻瑞阿斯(Борей)來營造冬天的氣息，以動態特徵來呈現大自然的形像⁶⁵：С белыми Борей власами/и с седою бородой/потрясая небесами/облака сжимал рукой;

傑爾查文將自身的靈魂、重要的情感與記憶描繪於紙上，並且側面勾勒了他所處的時代與事件，作品充滿原創性及自然性(стихийность)⁶⁶。傑爾查文在創作中經常使用日常情景、對自然的描述來寄託內心情感，對於生命進行思考⁶⁷。傑爾查文認為詩歌具有使命性，因此作為一名詩人應該要將人生中的真理含藏在詩歌之中，使真理被理解並傳播⁶⁸。而詩人在晚年，也開始著手將詩歌進行附註解釋⁶⁹，使讀者得以將文學、詩人命運與歷史進行連結，對於其詩歌作品產生新的形象理解。

⁶⁴ 何瑄，〈論十九世紀上半葉俄國文學的哥德傳統—發展、類型、流變〉，碩士論文，政治大學斯拉夫語文系，民 101，頁 104。

⁶⁵ 劉亞丁，〈類型學的文學移植：袁枚和杰爾查文自然詩比較研究〉，《四川大學學報(哲學社會科學版)》，第 4 期，2020，頁 150-158。

⁶⁶ Подольская И.И. Державин // Державин Г. Р. Сочинения / Сост., биограф, очерк и коммент. И.И. Подольской; Ил. и оф. Е. Е. Мухановой и Л. И. Волчека. М.: Правда, 1985. С.16.

⁶⁷ 黎錚，〈試論杰爾查文詩歌對普希金詩歌的影響〉，《文化學刊》，第 2 期，2020，頁 103-105。

⁶⁸ 黃春霞，〈現實與良知的苦苦掙扎—杰爾查文詩歌解讀〉，《鄭州航空工業管理學院學報(社會科學版)》，第 2 期，2006，頁 66-68。

⁶⁹ 同註 66，頁 7。

傑爾查文習慣於將自己所處的現實狀況投射在詩歌當中，或藉由神話人物來投射自己的狀態。儘管所做詩歌充滿幻想，但仍可在詩歌當中找到詩人的自我投射⁷⁰。里拉琴、希臘神祇以及詩人之間的聯繫也頻繁地出現在詩人的詩作中。在傑爾查文的作品中，舞蹈大多是伴隨音樂與詩歌的表現形式，具有節奏、肢體、畫面感、情緒、情感以及民族認同的表達。十八世紀的詩歌具有一種傳統，即在眾神所在的奧林帕斯山舉辦的節日活動時，在詩歌中添上舞蹈、歌唱、豎琴或牧笛演奏等元素。許多詩人在歌詠阿那克里翁時，也同時在詩中提及自然女神(Нимфы)、好酒的羊男薩堤爾(Сатиры)及牧羊人的舞蹈。儘管舞蹈曾在許多詩人的作品中多次提及，但其形象與具體的描述則是到了傑爾查文的筆下才成形。出自對於舞蹈的喜愛，傑爾查文不僅喜歡觀賞不同風格的舞蹈，詩人本身也愛好跳舞，並試圖透過創造具體的形象、重複性的描述、文字節奏、風格的多樣性、對聲音的模仿來加強舞蹈的形象⁷¹。

除了舞蹈形象的建立，具有舞蹈意義的不同詞彙對於傑爾查文而言也存在著根本上的區別。плясать 與 танцевать 作為俄語中最頻繁用以代表舞蹈的詞彙，плясать 根據字典的定義⁷²更多是指「跳著民間舞蹈」與具有「生命情感」的動作意義。танцевать⁷³一詞除了「舞蹈表演」、「在芭蕾舞中的表演演出」，以及「蹦跳或不斷換腳站立的動作」的意義。對於詩人而言，作品以及生活中的舞蹈所指均為 плясать。不同於 танцевать 強調動作及演出，плясать 的身勢運動中更含藏了人類的生命力與情感性：Какой восторг! Как все играет! //Все скачет, пляшет и поет, / все в улице твоей гуляет, / кричит, смеется, ест и пьет!⁷⁴

⁷⁰ Ельницкая С. По делам державинских пиров // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV. Гаврила Державин. 1743-1816. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвич. ун-та, 1995. С.82.

⁷¹ Смородинская Т. Державинские пляски // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV. Гаврила Державин. 1743-1816. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвич. ун-та, 1995. С. 293.

⁷² Чернышев В.И. Словарь современного русского литературного языка. М.; Л.: АН СССР. Ин-т русского языка, 1950. С. 1477.

⁷³ 同上註，頁 1507。

⁷⁴ 出自傑爾查文於 1796 年創作的詩歌 «На рождение царицы Гремиславы»。

社交舞(бальный танец)在傑爾查文的時代，為交際的重要場合。但詩人對於此種舞蹈卻是興趣缺缺，原因在於社交舞從舉手投足、穿著至舞步都受限於一系列的規範框架。然而對於詩人而言，跳舞不應是一種生活、身體上的限制，而是一種具體的表演，且對於舞者而言，舞蹈還具有個人的行為的特別意涵。因而與舞蹈相關的詩歌，多為詩人根據舞蹈者的氣質與個性及舞蹈的節奏即興創作。正因此種創作動機，傑爾查文的相關詩歌也打破了古典主義的詩歌規範⁷⁵。

十八世紀末，俄國民間舞蹈開始受到從農民至貴族，各種社會階層的歡迎。傑爾查文也在 1791 年創作出第一首對俄國民間舞蹈進行描述的詩歌《致藝術愛好者》«Любителю художеств»。在傑爾查文描寫俄國民間舞蹈的詩歌當中，詩人運用語言的修辭與音律來表達舞蹈的動作、聲音特性及交流方式:Под звездной молнией, под светлыми древами/ толпа крестьян, их жен вино и пиво пьет,/Поет и пляшет под гудками⁷⁶。

舞蹈的肢體動作方面，俄國舞蹈中常見舞者將雙手放置身側插腰的舞蹈動作(ходить фертom)，在傑爾查文的詩中，這種身勢則被轉化成俄國字母 Ф 的形象代表 (Фертиком руки вы в боки,/делайте легкие скоки,/чобот о чобот стучите,/с наступью смелой свищите...)。在音律的表達上，詩人使用了字母音節的重複以強調舞步的節奏。除此之外，舞蹈過程中眼神的傳達、身勢的訊息以及靈魂的喜悅與豐盈也是詩人筆下俄國舞蹈的重要特性之一⁷⁷。

在舞者的外觀與肢體動態方面，傑爾查文使用了俄羅斯的民俗形象，即以動物的型態特徵來進行敘述。詩作《俄羅斯女孩》(Русские девушки)中，詩人分別以「鷹的眼神」、「雕的眉毛」勾勒跳著舞的女孩的面部特色，並讚嘆女孩之美。舞者及裝束的描寫上，傑爾查文則使用

⁷⁵ Смородинская Т. Державинские пляски // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV. Гаврила Державин. 1743-1816. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвич. ун-та, 1995. С. 295.

⁷⁶ Державин Г.Р. Сочинения / Сост., биограф, очерк и коммент. И.И. Подольской; Ил. и оф. Е. Е. Мухановой и Л. И. Волчека. М.: Правда, 1985. С. 277.

⁷⁷ 同上註，頁 296。

了聖像畫的元素作為調色：「金黃的絲帶」、「雪白的前額」、「藍色的紋路」、「粉紅的血管」。

上述對於舞者及服裝的描述，使詩歌中帶有更濃厚的民族性。詩人的文字將聖像畫中色彩的明亮與飽和，連結舞蹈身勢，使俄國的舞蹈的美感、雀躍與律動感躍然於紙上⁷⁸。傑爾查文以舞蹈創作帶入詩歌的過程中，舞蹈成為了一種複合符號，形象不斷地進行疊加，從而衍生出對於人物的描寫與多樣化的語義。

貳、芭蕾的稱名與符號意義的界定

十八世紀彼得大帝進行西化政策，同時也將芭蕾引進了俄羅斯。最開始的芭蕾並非作為宮廷中的休閒娛樂，而是作為「秩序」與「規範」存在。彼得大帝效法西歐，將政府官員以嚴格的等級進行區分，從而更好地對內閣進行掌控。為了符合宮廷中的制度規範，貴族從小便需要接受芭蕾舞的訓練，試圖在紳士的引導下，使俄國貴族的行為舉止也能如同西歐宮廷中的高貴形象一般。這個過程當中，芭蕾成為了一種不斷被內化的禮儀，而芭蕾教育的成果也如同俄國作家兼思想家赫爾岑所言：「斯拉夫民族具有善於接納的特點」，而後俄國芭蕾更是持續地演化，成為代表俄羅斯民族特性的象徵之一。

傑爾查文作為首位將「芭蕾」帶入俄國詩歌的詩人，他首次對於芭蕾的文學創作是受到冬宮的芭蕾演出的啟發。作為觀眾，舞者身勢肢體語義的感染力使傑爾查文對於芭蕾產生了強烈的情感與深刻的印象。1803 年底，傑爾查文接受亞歷山大一世的命令，辭去官職。1804 年，傑爾查文在與朋友的信中表示道，「在脫離職務的壓迫後，生活才得以喘息」。儘管如此，失去了宮廷職務的詩人心中仍感到不甘、焦慮及空虛⁷⁹。於同年，詩人於宮廷觀賞芭蕾演出(«Пастуший балет»)後做了《牧羊人芭蕾》

⁷⁸Державин Г.Р. Сочинения / Сост., биограф, очерк и коммент. И. И. Подольской; Ил. и оф. Е. Е. Мухановой и Л. И. Волчека. М.: Правда, 1985. С. 297.

⁷⁹同上註，頁 3。

(«На пастуший балет»)一詩，但並未對詩中的隱喻、寓言、專有名詞進行解釋：На дерну лежа зеленом,/ я в свирель мою играл;// В сердце цельном, не плененном/ я любви еще не знал.//Но, откуда ни возьмися,/ подбежал ко мне дитя:/ «Дай свирелку, потрудися,/ Поучи», — сказал шутя.// Отдал я ему свирелку,/ начал он в нее играть; //Поиграв, мне кинул стрелку,/стал я с стрелкой той плясать;// И со стрелкой таковою/ Шестьдесят уж лет пляшу://не скучаю красотою/ и любовь в душе ношу⁸⁰.//

《牧羊人芭蕾》的創作年份為 1804 年，同時也是詩人度過生命中第六十個年頭。根據上述所提及詩人的創作特性，可通過希臘神話中的神祇對作品進行分析。牧羊人代指的對象則可能有二。一為希臘神話中的牧神潘(Пан)。牧神作為擅於樂理與詩歌的神明，時常攜帶著牧笛進行演奏，與詩中牧羊人的蘆笛呼應。二為傑爾查文本人。學者葉爾尼茲卡(С. Ельницкая)在分析中闡釋，傑爾查文晚年開始思考自己對於後世的貢獻與評價，並在《牧羊人芭蕾》中傳達了「牧羊人即詩人」這一訊息，不論是在文學與詩意上，詩人皆與浪漫及繆思共存。這種浪漫的思想可見於詩人所言：自己不會和其他人一樣腐朽於星辰與勳章之間(«Средь звезд или орденов совсем не сгнию так, как другие»)。除了詩中的歌頌性，該詩也作為詩人對於自身狀態的認同，且藝術中的愛與美也使詩人的靈魂更加豐盈。

傑爾查文作為坦波夫的省長，在工作中也展露出其對於舞蹈的喜愛，例如在休息日組織舞蹈晚會、參與劇場的興建。詩人不僅將舞蹈帶入詩歌，芭蕾也首次出現在詩歌中被彰顯與歌嘆。十八世紀中至十九世紀，芭蕾開始逐漸獨立於其他舞蹈形式，並重新被定義。在《牧羊人芭蕾》詩歌的出現後，1806 年作家兼翻譯家亞諾夫斯基(Н.М. Яновский, 1764-1826)認為應將舞蹈與芭蕾分別進行審視。亞諾夫斯基對於芭蕾定義為「許多人一起進行的一種舞蹈，是具有情節的戲劇演出，並以各式表演及人物進行妝點。」舞蹈則是「表現靈魂與激情的一種方式，能使自己與他人藉由肢體

⁸⁰ Державин Г.Р. Сочинения / Сост., биограф, очерк и комм. И.И. Подольской; Ил. и оф. Е. Е. Мухановой и Л. И. Волчека. М.: Правда, 1985. С. 252.

表現出內在的喜悅。身體與手部不僅可以協調、愉悅地舞動，並能隨著音樂的節奏表現出相對應的步伐⁸¹。」根據上述定義可以得出，當時的芭蕾舞是以群體的型態，作為一種外在的形象，並搭配劇情與裝飾進行呈現。而舞蹈則相對地是具有內在情感的表達，並透過肢體動作與音樂的協調表現。

參、芭蕾舞作為文化語篇的命題

芭蕾舞傳入俄羅斯後，隨著時代背景與潮流的變化產生了不同的社會功能。紀錄這種演變的文字記載，最初可見於字典對於芭蕾舞的定義。1790年編撰的《舞蹈字典》(«Танцевальный словарь»)對於芭蕾舞如此解釋：「芭蕾舞是搭配舞蹈與音樂的一種戲劇性活動，具有舞蹈(плясать)與歡樂的意涵，根據舞劇內容而劃分為歷史性質、神話性與詩意的舞劇⁸²。」因此當時社會將芭蕾舞理解為一種戲劇的活動。

1808年，傑爾查文於冬宮觀賞了以神話為題材的芭蕾舞劇《風神與花神》(Зефир и Флора)，並在觀看劇作後，譜寫了同名詩歌《風神與花神》(«На балет Зефир и Флора»)。

該舞劇的題材來源自希臘詩人阿那克里翁的作品。這類以阿那克里翁為靈感所創作的芭蕾舞劇又稱為「阿那克里翁芭蕾舞」(анакреонтический балет)，其芭蕾舞劇內部的元素皆與該希臘詩人的文學作品有著直接的聯繫。

《風神與花神》由法國舞蹈家查爾斯·迪德洛(Шарль Луи Дидло, 1767-1837)所做。迪德洛於1801年受邀前往聖彼得堡擔任編舞一職。抵達俄羅斯後，迪德洛觀察到貴族十分熱愛有關古希臘的文化，並發現在貴族的日常生活中皆可見仿古希臘的物品。因而迪德洛在創作上，也將希臘詩人阿那克里翁的詩歌作為靈感搬至舞台⁸³，並以希臘神話作為背景，創

⁸¹ Яновский Н.М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины. СПб: Типография академии наук, Часть 1: [От А до И], 1803. С. 319-320.

⁸² Компан Ш. Танцевальный словарь: Содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства: С критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к новым и древним танцам: перевод с французского. М.: Университетская типография, у В. Окорокова, 1790. С. 44-45.

⁸³ Чепур Е.А. Русская фэнтези: к проблеме типологии характеров // Проблемы

作出神祇、精靈等角色。神話人物的角色特性加上舞蹈服裝的變革，譬如足尖鞋的發明，以及大面積地展露手臂與腿部線條，使得芭蕾舞者呈現出的舞蹈輕盈且靈動，如有飛翔之姿。當時著名的芭蕾舞者伊斯托米納(А.И. Истомина, 1799-1848)、特萊什娃(Е.А. Телешева, 1804-1857)皆以此種飛舞般的舞台表現而知名。

迪德洛所創作的《風神與花神》在俄國芭蕾的歷史上具有一定的象徵性。該劇的創作時期正是女性舞者開始在古典芭蕾取得成功之時。從太陽王路易十四開始，芭蕾的重心及話語權多掌握在男性表演者手上。迪德洛在劇中起用芭蕾舞者伊斯托米納，為俄國史上第一位以「立起足尖」作為舞蹈的表演形式出現在舞劇中。足尖芭蕾的成功象徵了俄國芭蕾之後的發展，也使芭蕾技巧以及女性在芭蕾中的地位得到了提升⁸⁴。此外也在文學上注入了新的養分。傑爾查文及普希金(А.С. Пушкин, 1799-1837)等人的文學作品中也出現了對於《風神與花神》的舞蹈描述，奠定了舞蹈日後在文學作品中的形象基礎。

在這首詩中，對比舞劇的內容，傑爾查文更重視舞蹈作為一門身勢藝術給予觀眾的觀感。此時期對於詩人而言，芭蕾的舞蹈不再是 *плясать* 或 *танцевать*，而是飄逸出塵、輕盈如空氣飛舞般的 *порхать*、*вверх и вниз шурмовать*。在《阿那克里翁歌集》中，仙女和希臘眾神舞蹈時便如同凡人一般，與芭蕾一同飛舞⁸⁵：*Слышу: дышит повсеместно,/порхает вокруг роз Зефир,/улыбается прелестно/красота от звуков лир;/...Мир, объемляся с спокойствием,/пьют божественный нектар;/Духи вверх и вниз шурмуют,/хороводы вьются вокруг,/с дружбою любовь ликуют*⁸⁶。

истории, филологии, культуры, № 19, 2008. С. 336-341.

⁸⁴ Бахрушин Ю.А. История русского балета: учебник для среднего профессионального образования. М: Издательство Юрайт, 2019. С. 76.

⁸⁵ Смородинская Т. Державинские пляски // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV. Гаврила Державин. 1743-1816. Тарту: Zero, 1995. С. 299.

⁸⁶ Державин Г.Р. Анакреонтические песни. М.: «Наука», 1986. С. 105.

傑爾查文不只在詩中刻畫了舞蹈的形象，也賦予了舞蹈情感、音律、色彩、人物聯想等身勢以外的語言表述。這種創作方式也在日後對普希金產生了影響。從《風神與花神》一詩中，不僅可以觀察到傑爾查文在語篇體現出舞蹈與語言結合的現象，這種創作意識也反映在詩人的生命觀，得出如此結論：

如果凡人與神的區別在於，凡人的靈魂無法飛翔，而是被軀體所禁錮。倘若凡人也能擁有如芭蕾舞者一般，輕盈地像在空中飛舞的軀體，那麼死後隨著肉體的屏棄，人們將成為神⁸⁷。

第二節 芭蕾舞義在文化意識空間的建構

詩歌作為文化空間中的最高領域，能將社會事實轉換成一種文化現象。文化空間是由重複性的日常生活以及生活中的突發性事件所組成。這種預料之外的突發性事件除了能為文化空間提供更多創造上的可能性，並能成為文化訊息的來源。在芭蕾舞號的發展過程中，符義也會在原有語義的基礎上，受到突發性的刺激而產生變化。

歷史學家與政治家屠格涅夫(А.И. Тургенев, 1784-1845)於 1811 年表示：「芭蕾舞是重要的存在，有時以獨舞的形式出現，有時則在群舞中間進行展示。藉由芭蕾舞藝術的輔助，高尚的情懷得以展現。藉由特定的舞步所表現出的雄偉莊重的舞蹈，便是芭蕾舞⁸⁸。」此番言論不僅證明了芭蕾舞不同於民間舞蹈，能夠獨立地存在，也賦予了芭蕾舞與其他藝術之間的平等地位⁸⁹。

⁸⁷Смородинская Т. Державинские пляски // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV. Гаврила Державин. 1743-1816. Тарту: Zergo, 1995. С. 299.

⁸⁸ Тургенев А.И. Орхестика. О плясанье и танцах // Вестник Европы. Часть 54, № 23, 1810. <http://www.balletmusic.ru/books/article/Turgenev1.htm/>. Дата обращения: 16.02.2022.

⁸⁹ Ведерникова М.А. Основные тенденции развития отечественного балетоведения во второй половине XVIII века - 20-е годы XIX века. Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. № 1 (32), 2019, С. 91.

隨著社會對於舞蹈的重視，十九世紀與芭蕾舞相關的評論也更為多樣。當時芭蕾舞評論主要分為兩種類別，一為對於芭蕾舞佈景等相關評論，另一則為詩人藉由作品對芭蕾舞劇所進行的回應。傑爾查文的《牧羊人芭蕾》、《風神與花神》及格里博也多夫(А.С. Грибоедов, 1795-1829)《獻給特萊什娃》與普希金《葉甫蓋尼·奧涅金》中對於芭蕾舞者的描述皆屬於對於芭蕾舞劇所做出的評論。在之後的芭蕾舞作品中，傑爾查文與格里博也多夫根據舞劇所創作的詩歌，也被視為俄羅斯最早開始對芭蕾舞進行評論的作家。詩人以芭蕾舞劇作為靈感的創作，也使更多人關注到這門正在崛起的舞蹈現象。這些事實都說明了芭蕾舞已進入社會生活範圍，與此同時，芭蕾舞的布幕、舞劇等劇場元素也受到了更多的重視，也開始有更多人關注這門舞蹈身勢藝術。

壹、芭蕾舞符號的內部深化

1812 年拿破崙率軍攻打俄羅斯爆發「衛國戰爭」以前，俄國芭蕾舞時常出演法國舞劇的原創作品。在戰爭的情緒籠罩下，許多貴族開始回頭學習俄羅斯民間舞蹈。彼時帶有民族潮流的舞蹈成為了貴族們的目光焦點，舞者也轉身尋求吉普賽人及農民，學習他們的民俗舞蹈，以及舞蹈中所內涵的民族性。迪德洛於此時也將具有俄羅斯主題的芭蕾舞劇搬上舞台，當中包含了普希金的作品《高加索的俘虜》⁹⁰。

除了更加關注民間舞蹈之外，劇本也更趨向俄國本土的作品。作品選擇的轉向，意味著俄國芭蕾舞嘗試著脫離西歐，逐漸向俄國化邁進。因此芭蕾舞成為了反映當時文化意識的藝術型態，也呈現出有別於以往西歐舞劇的思想價值。然而，隨著俄法戰爭的結束，「芭蕾舞俄羅斯化」也停下了發展的腳步，但迪德洛將芭蕾舞融合了斯拉夫民俗元素的創作，仍然賦予了芭蕾舞符號的民間元素⁹¹。

⁹⁰ 珍妮佛·霍曼斯著，周曉宇、楊菁、呂本明譯，《阿波羅的天使：芭蕾舞藝術五百年》，浙江人民出版社，2019，頁 263-266。

⁹¹ 同上註。

之前提及詩人們對於舞蹈的描寫，如《風神與花神》、《獻給特萊什娃》與《葉甫蓋尼·奧涅金》的片段，皆出自編舞家迪德洛的舞劇創作。對於迪德洛的舞劇創作，普希金曾言：「迪德洛的芭蕾舞充滿了生動的想像及非凡的魅力，其作品充滿了浪漫主義的詩意。」詩人在《葉甫蓋尼·奧涅金》中展示出迪德洛的芭蕾舞劇是如何令觀眾期待，也將迪德洛與其他俄國劇作家置於同一高度進行評論：Но звон брегета им доносит,/что новый начался балет.//Театра злой законодатель,/непостоянный обожатель/очаровательных актрис,/почетный гражданин кулис,/Онегин полетел к театру,/где каждый, вольностью дыша,/готов охлопать entrechat//...Там вывел колкий Шаховской/своих комедий шумный рой,/там и Дидло венчался славой,/там, там под сению кулис/младые дни мои неслись⁹².

普希金的語言及迪德洛的舞劇革新，成就了當時芭蕾舞的地位並為之後的俄國芭蕾舞奠定起基礎。除此之外，對於呈現迪德洛的浪漫主義、舞蹈技巧與靈魂的舞者伊斯托米納，普希金也藉由《葉甫蓋尼·奧涅金》，表達出讚賞之意：Блистательна, полувоздушна,/смычку волшебному послушна,/толпою нимф окружена,/стоит Истомина; она,/ одной ногой касаясь пола,/другую медленно кружит,/и вдруг прыжок, и вдруг летит,/летит, как пух от уст Эола;//То стан совет, то разовьет,/И быстрой ножкой ножку бьет⁹³.

普希金在幾行文字的敘述中，將芭蕾舞步以視覺性的形象躍然於紙上。由於作品中奧涅金對於芭蕾舞劇的反響以及給予迪德洛的讚揚，普希金也因而被視為在文學中提升芭蕾舞社會地位的代表性人物⁹⁴。

⁹² Пушкин А.С. Евгений Онегин. М.: Государственное издательство Художественной Литературы, 1959.
[https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_\(Пушкин\)/ПСС_1977_\(СО\)/Глава_1](https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_(Пушкин)/ПСС_1977_(СО)/Глава_1). Дата обращения: 21.07.2021.

⁹³ 同上註。

⁹⁴ Чистоногова Л.К. Балетные строки Пушкина и Бродского. Сопоставительный анализ // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. № 29, 2004. С. 77.

與普希金同時代的格里博也多夫也有與普希金相似的創作手法，藉由詩作歌詠芭蕾舞者。格里博也多夫作為宮廷官員，經常於皇家劇院觀賞芭蕾舞演出。在觀賞由普希金的詩歌所改編的芭蕾舞劇《魯斯蘭和柳德米拉》(«Руслан и Людмила»)後，便沉醉在芭蕾舞者特萊什娃的魅力當中，並為其在舞劇中的表現譜寫了詩作《獻給特萊什娃》(«Телешовой в балете «Руслан и Людмила», где она является обольщать витязя», 1824)。

格里博也多夫在《獻給特萊什娃》這首詩作當中，賦予了飾演女巫的特萊什娃希臘女神卡里忒斯的形象：О, кто она? — Любовь, харита。舞台上的特萊什娃也如同女神一般有著如同飛翔般的舞蹈步伐，如同神祇降臨世間的場景便在布幕間上演：О, кто она? — Любовь, харита, / иль пери, для страны иной / Эдем покинула родной, / тончайшим облаком обвита? // И вдруг — как ветер ее полет! / Звездой рассыплется, мгновенно / блеснет, исчезнет, воздух вьет / стопою, свыше окриленной // ... Не так ли наш лелеет дух / отрадное во сне виденье, / когда задремлет взор и слух, / но бодро в нас воображенье⁹⁵!

上述的語篇對於芭蕾的描述，仿若將芭蕾設置在宛如「天堂」般的空間。「天堂」中的芭蕾舞者也自然衍生出輕盈飛翔般的動態，並由此透過芭蕾空間及舞者來塑造整個芭蕾的形象。

貳、芭蕾形象的內部衍化

與舞會(бал)具有相同詞根的芭蕾(балет)，皆為來自西歐的外來詞，意指十六、十七世紀流行於義大利、法國宮廷的舞蹈。舞蹈在舞會中的功能性同時也反映出貴族兒童從小所接受的「身勢教育」。在彼得一世所規定的秩度下，芭蕾舞作為一種宮廷禮儀的教育而存在。洛特曼提到，

⁹⁵ Грибоедов А.С. Телешовой в балете «Руслан и Людмила», где она является обольщать витязя // Сочинения в стихах. Л.: «Советский писатель», 1967. С. 347-348.

「舞蹈教育會在貴族的心靈上產生淺移默化的影響。舞蹈的訓練使接受禮儀的貴族具有一副輕盈、挺拔的身姿，這股優雅的氣質不僅是受過良好教育的象徵，也在身勢氣質上與平民百姓產生了明顯的區分⁹⁶」，同時肢體的行為也會影響精神狀態。因此舞蹈不僅作為貴族生活中的重要活動，對於其思想精神也存在著一定的影響。

在當時的社會背景下，不論是芭蕾或是舞會，在舞蹈的表象之下皆蘊藏了其背後的意義與功能。根據上述分析，詩人們皆藉由芭蕾作為對自身以及當時社會的一種投射。然而舞蹈對於當時上流社會的重要性，不僅只體現於芭蕾，舞會(бал)更是構成十九世紀文學作品的重要文化背景。

對於十八世紀宮廷中的貴族社會而言，舞蹈不僅是一種「身份的外在表徵」，緊密地與社會生活聯繫在一起。在這當中，「舞會」是最能體現舞蹈在貴族生活的場景。對於處於社會上層的社會官員，舞會是一種大規模的交際場合，並且只有具備一定社會階級的貴族才能出席。舞會的形式、場合中的言行舉止，皆受到一定的規範所限制，然而這種規範卻會在舞蹈開始進行後被打破。當參與舞會的人進入舞蹈的活動空間時，他們的身份、「性別」與社會階層的分際會消彌。舞會的焦點會著重在交流的活動過程。洛特曼認為，「舞會」是伴隨衝突特性的活動空間⁹⁷。舞會除了具有交際功能，同時也是一種階級制度的彌平，以及集體活動的象徵。

宮廷舞蹈除了具有政治的目的性，同時也反映了當時宮廷內部的文化。十九世紀舞會中的舞蹈，從身勢高貴優雅、較為規範性的小步舞曲，轉變為節奏更為歡樂明亮的波蘭舞曲。與此同時，「獨舞」與情感更為飽滿的「華爾滋」也開始出現在舞會當中。舞蹈型態的改變，不僅對應著當時的俄國皇室已脫離對西歐宮廷的效仿這一行為狀態，舞會也呈現出有別於十八世紀飽受禮制、「古典的」社交型態，轉為更加愉快、更能突出舞者性格的另一種形象。

⁹⁶ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 92-93.

⁹⁷ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). СПб: «Искусство-СПб», 1994. С. 91.

普希金在《葉甫蓋尼·奧涅金》不僅描繪了舞者伊斯托米納的舞蹈身勢，對於舞會中的華爾滋如同風一般的動態形象進行了形象的描寫：Однообразный и безумный,/как вихорь жизни молодой,/кружится вальса вихорь шумный;/чета мелькает за четой⁹⁸。

除了來自西歐的華爾滋，波蘭民間舞蹈的馬祖卡舞蹈在十八世紀也成為了宮廷上的舞蹈。舞會中所演奏的曲目與當時的談話內容具有相關性。根據洛特曼所述，當時舞會的談話主題會根據舞蹈類型而改變談話內容。若行進的舞蹈為氣氛歡樂、傳統的波蘭舞曲「馬祖卡」(мазурка)，則舞會中的對話也會以輕鬆、帶有娛樂性、且相對較不具深度，能快速進行對話的閒談(«мазурочная болтовня»)進行回應。對於重要社交場合的舞會而言，「舞蹈」除了是一種「身勢語言」，同時也反映了舞會中對話的風格與內容⁹⁹。

在普希金的作品《葉甫蓋尼·奧涅金》對於馬祖卡舞蹈的敘述，也正為舞會中最高潮迭起的部分。馬祖卡舞蹈在語篇中表現出了舞會中的歡快節奏：Мазурка раздалась. Бывало,/когда гремел мазурки гром,/в огромной зале все дрожало,/паркет трещал под каблуком,/тряслися, дребезжали рамы;並呈現出了馬祖卡舞蹈在「首都」、「城鎮」與「鄉村」不同地區所呈現的樣貌：Теперь не то: и мы, как дамы,/скользим по лаковым доскам.//Но в городах, по деревням¹⁰⁰...

根據普希金研究者潘菲洛夫(Д.Г. Панфилов)的說法，社交舞蹈的功能與型態在歐洲的上流社會的場合中並沒有明顯的差異之處，除了馬祖卡以外。原先作為波蘭民間舞蹈的馬祖卡，包含了從中板到快速的音樂節奏，而後作為一種交際舞蹈普及到歐洲各地¹⁰¹。普希金筆下的馬祖卡在聖彼

⁹⁸ Пушкин А.С. Евгений Онегин. М.: Государственное издательство Художественной Литературы, 1959. [https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_\(Пушкин\)/ПСС_1977_\(СО\)/Глава_5](https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_(Пушкин)/ПСС_1977_(СО)/Глава_5). Дата обращения: 21.07.2021.

⁹⁹ 同註 97，頁 92。

¹⁰⁰ 同註 98。

¹⁰¹ Панфилов Д.Г. Кто учил Онегина «легко мазурку танцевать». <https://proza.ru/2015/04/16/1690>. Дата обращения: 07.07.2022.

得堡是一種輕盈飄逸的舞姿(*Скользим по лаковым доскам*)，於城鎮及鄉村則是跳躍式的舞蹈(*Припрыжки, каблуки, усы*)與大力踩踏的步伐(*Паркет трещал под каблуком*)。

普希金在作品中所描繪的舞步、速度以及音樂，對比起芭蕾，不但反映出舞會對於十九世紀社交生活的重要性，舞會也同時為貴族們交流的重要場合。根據舞會時間的推進與活動空間的轉變，它呈現出不同的形式及意義。例如，於冬宮中所舉辦的宮廷舞會，以及服務於地主，由農奴所進行舞蹈的地主舞會在不同程度上具有一定的規範性。在舞會的基礎上，則衍生出了同樣存在於上流社會的「化妝舞會¹⁰²」。

化妝舞會出現以前，扮裝具有宗教上的驅魔意義。化妝舞會對於傳統者而言，可謂是對於宗教的反抗，以及精神上的褻瀆。然而，俄羅斯的君主葉卡捷琳娜二世卻是一名假面舞會的愛好者，在此情況下，上流社會對於君主的喜好也自然趨之若鶩。這種化妝舞會的場景，因而給予人一種彰顯身份的作用。反映出當時社會風氣等上流社會的秩序混亂，以及化妝舞會的風氣皆反映在了文學家萊蒙托夫(М.Ю. Лермонтов, 1814-1841)的作品《化妝舞會》(«Маскарад»)中。

俄羅斯史學家兼萊蒙托夫的研究者 П.А. Висковатов 認為：「萊蒙托夫在作品中展示俄羅斯社會的現況，以及作者所親身經歷的見聞，並且試圖揭露世俗社會的靈魂匱乏¹⁰³。」萊蒙托夫多次在創作中以舞會作為背景，對當時的貴族社會進行批判。《化妝舞會》成為了「既沒名字，也沒靈魂，只有肉體」的象徵意義，舞會在文學的筆觸下成為了萊蒙托夫對於生活的隱喻，充斥著各種虛偽、陰謀詭計與自由的衝突性：Под маской все чины равны,/у маски ни души, ни званья нет, — есть тело¹⁰⁴。

¹⁰² Лотман Ю. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). СПб: «Искусство-СПб», 1994. С. 100-101.

¹⁰³ Моисеев А.В., Моисеева О.Е. Искусство танца в русской литературе XIX века // Русский язык в условиях би-и полилингвизма, сборник научных статей по итогам Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, 2021. С. 158-159.

¹⁰⁴

Лермонтов

М.Ю.

Маскарад.

學者莫伊謝耶夫(А.В. Моисеев)、莫伊謝耶娃(О.Е. Моисеева)分析表示，將舞會作為背景的文學作品多具有「將『愛』視為作品核心」、「譴責上流社會」、「揭露道德偽裝¹⁰⁵」的目的。格里博也多夫的作品《聰明誤》批判了衛國戰爭後莫斯科的社會現狀，並在作品中也以寫實的手法表達舞蹈在十九世紀作為一種社交的重要性。從格里博也多夫對於舞會的描述，便可以感受到當時貴族的奢靡之風：Ну, разумеется к тому б/ и деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он балы//...Как обходительна! добра! мила! проста! Балы дает нельзя богаче,/от рождества и до поста/и летом праздники на даче¹⁰⁶.

芭蕾舞及舞會作為舞蹈的型態，其符號語義也隨著時間的推移，在文化空間中進行改變。因而在探討芭蕾舞號是如何在俄國文化的內部進行運作時，舞蹈及舞會在當時的社會現象及語境的概念，也成為分析芭蕾舞義的重要過程。

《聰明誤》作為一部具有寫實及古典主義色彩的作品，格里博也多夫也在語篇中將芭蕾舞與「農奴」聯繫起來，側面反映了當時於莫斯科「農奴芭蕾舞」的情景：Или вон тот еще, который для затей/на **крепостной балет** согнал на многих фурах/от матерей, отцов отторженных детей?//Сам погружен умом в Зефирах и Амурах,/ Заставил всю Москву дивиться их красе¹⁰⁷!

當時離開了皇室宮廷，前往封地的貴族及地主，為了在領地也能享受到聖彼得堡的上流生活，因而在封地組建了劇院、舞團並招攬農奴的幼童進行芭蕾舞的訓練，形成所謂的「農奴芭蕾舞」。

[https://ru.wikisource.org/wiki/Маскарад_\(Лермонтов\)/Действие_первое](https://ru.wikisource.org/wiki/Маскарад_(Лермонтов)/Действие_первое). Дата обращения: 03.04.2021.

¹⁰⁵ 同上註，頁 157。

¹⁰⁶ Грибоедов А.С. Горь от ума. [https://ru.wikisource.org/wiki/Горь_от_ума_\(Грибоедов\)/ПСС_1911_\(ВТ\)/Действие_I](https://ru.wikisource.org/wiki/Горь_от_ума_(Грибоедов)/ПСС_1911_(ВТ)/Действие_I). Дата обращения: 07.06.2021.

¹⁰⁷ Валькова Е.А. Иноязычные заимствования в комедии А.С. Грибоедова // Горь от ума. М.: Московский государственный областной университет, 2019. С. 65.

有別於聖彼得堡將芭蕾視為一種貴族禮儀與宮廷性的象徵，莫斯科及郊區的「農奴芭蕾劇院」目的在於為地主提供一種休閒娛樂。農奴劇院的舞者多為自小被迫與家境清寒父母分離的孩童所組成。在農奴劇院工作的舞者從小被迫獨自成長，在舞台上卻舞動地如同希臘神祇再現，美麗地令人屏息。

雖然格里博也多夫同樣地在作品中使用了希臘神話人物風神與愛神(Зефир и Амур)表達芭蕾身勢的讚嘆，但優美的文字反映出的是社會冷酷的現實。《聰明誤》藉由芭蕾反映出社會的貧富差距，以及舞者背後的辛酸歷程。格里博也多夫寫實性的文字，使芭蕾與上流社會的芭蕾形象形成強烈的反差。

芭蕾及舞會有著密不可分的關連。從上流社會的社交舞會開始，語篇中的舞蹈形象便開始描繪社會現象，舞蹈也進入了舞會成為一種符碼。舞蹈作為芭蕾及舞會的共同本質，因此會成為一種聯想，連接起作家對於舞會的批判。舞會與芭蕾、現實社會及日常生活的聯繫，也反映在芭蕾的舞蹈形象上，成為日後托爾斯泰等人抵制芭蕾的開端。

參、意識空間的轉變與芭蕾符碼形象的延續

1825 年受到十二月黨人的革命影響，尼古拉一世對於國家的控管採取了嚴厲的制度，迪德洛的「芭蕾俄羅斯化」也因而受到停擺。此時的俄國芭蕾回到了舊有的體制，重新模仿法國宮廷的舞蹈¹⁰⁸。古典芭蕾於政治的動盪而言，成為了貴族與君主制度的象徵。

1856 年克里米亞戰爭的失敗，使人民更加意識到君主制及貴族制度是國家的腐敗的根源。此時人民對於國家改革的意識逐漸高漲，這種諷刺政治社會的現實主義也反映在文學、音樂、繪畫等文學藝術領域。

¹⁰⁸ Бахрушин Ю. История русского балета. Учебник для СПО. М.: Издательство Юрайт, 2019. С. 73-75.

諷刺社會作家謝德林(М.Е. Салтыков-Щедрин, 1826-1889)認為在如此動盪的政局下，上流社會所追求的西歐古典芭蕾，展現的卻是這群貴族對於當今政局的事不關己：

我熱愛芭蕾的恆定不變。新的政府建立起來；新的人民登上歷史舞台；新的歷史得以創造；生活的方方面面都發生了改變。科學與藝術緊跟這一潮流，為其增添新的元素，或是改變其組成。只有芭蕾不聞不問，靜止不變…芭蕾從根本上是保守的，保守到甚至忘我¹⁰⁹。

深刻關注俄國底層人物的諷刺作家涅克拉索夫(Н.А. Некрасов, 1821-1878)也藉由自己所喜歡的芭蕾舞¹¹⁰對於現實進行諷刺。長詩《芭蕾》(«Балет», 1866)是涅克拉索夫對上流社會進行批判的詩歌。詩歌的開頭便以天寒地凍、難以呼吸的大街，對比明亮溫暖的芭蕾劇院：Свирепеет мороз ненавистный/нет, на улице быть мудрено/муза! нынче спектакль бенефисный/не махнуть ли в театр заодно¹¹¹?

俄國文學學者米歇爾·艾布斯坦(М.Н. Эпштейн, 1950-)認為涅克拉索夫在《芭蕾》一詩中呈現出與芭蕾本質完全相反的情景，但這些情景卻又確切地諷刺了當時社會的現實狀態¹¹²。芭蕾劇院在詩中成為了折射現實生活的場所，也就是上流社會在物質上的奢靡。劇院裡星光璀璨，而使劇院如此閃爍並非燈光，而是將軍的肩章。這種身份上的突顯甚至比星空更加燦爛。涅克拉索夫利用寫實主義的寫作手法，將兩者之間的相似性進行連接：Что за радость ослепнуть от блеска/Генеральских, сенаторских звезд.//Лучезарней румяного Феба/эти звезды: заметно тотчас,/что они не нахватаны с неба -/звезды неба не ярки у нас.

¹⁰⁹ 珍妮佛·霍曼斯著，周曉宇、楊菁、呂本明譯，《阿波羅的天使：芭蕾藝術五百年》，浙江人民出版社，2019，頁268。

¹¹⁰ 根據俄羅斯文學評論家與社會學者尼古拉·米哈伊洛夫斯基(Н.К. Михайловский, 1842-1904)所言，涅克拉索夫時常觀賞芭蕾舞劇，也曾邀請尼古拉·米哈伊洛夫斯基一同前往劇院欣賞，米哈伊洛夫斯基也因而首次接觸到芭蕾。該評論家認為芭蕾吸引涅克拉索夫的原因在於，芭蕾本身所具有獨特的藝術美感，並且具有時代的重要性，這也是來自貴族的涅克拉索夫接近同圈層人物的重要方式：Знайте, люди хорошего тона,/что я сам обожаю балет.//...и пред балетом/я преклонился ниц.//Готов я быть поэтом/прелестных танцовщиц!//...Как не любить балета?

¹¹¹ Некрасов Н.А. Полное собрание стихотворений в трех томах, тт. 1-3. Л.: Советский писатель, 1967. http://az.lib.ru/n/nekrasow_n_a/text_0020.shtml#82. Дата обращения: 09.01.2022.

¹¹² Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX веков. М.: Советский писатель, 1988. С. 120-125.

上流人物奪目眩眼的同時，其在劇院的座位也被作者稱之為「鑽石排」(бриллиантовый ряд)。作者運用鑽石等物件作為一種隱喻，來描繪上流社會的身份地位，以及修辭性的語言手法來描繪劇院場景：Бельэтаж - настоящий цветник!//Есть в России еще миллионы,/стоит только на ложи взглянуть,/где уселись банкирские жены,-/сотня тысяч рублей, что ни грудь!//В жемчуге лебединые шеи,/Бриллиант по ореху в ушах¹¹³!

作者透過劇院空間中的人物的關係來諷刺當時的社交活動，並且認為在這種場合下的芭蕾舞缺乏了生命力。抽離詩歌中的現實性，涅克拉索夫在《芭蕾舞》詩中賦予了芭蕾舞天體的形象。劇院觀眾拿起觀劇望遠鏡觀看舞劇，貌似天文學家拿起望遠鏡觀測星體，但觀眾觀賞舞劇的目的卻並不是出於對於藝術或知識的追求。伴舞隊的排列組合仿若天空中的星體排列，觀眾不斷地移動望遠鏡追隨舞者，如同人們汲汲營營地追求向權貴一般閃耀的名譽與物質的富足。藉由權貴的光芒與芭蕾舞作為星體的對比，作者試圖諷刺社會的慾望的追求達成了一致性：В балете мы наивны,/мы глупы в этот час:/почти что конвульсивны/движения у нас:/вот выпорхнула дева,/бинокли поднялись;/взвилась ножка влево —/мы влево подались;/взвилась ножка вправо —

從普希金的時代至涅克拉索夫，作家們藉由外在的事物揭發社會現狀的不滿，但芭蕾舞仍是一種高雅的藝術，並非被社會所否定的事物，作家也只是透過舞蹈的形象對社會進行道德上的評論。到了托爾斯泰等人的時代，芭蕾舞台及劇院與貴族生活已於當時緊密地結合在一起，對於這些批判家而言，芭蕾舞如同君主制一般，積累著許多的惡習。

被列寧譽為「俄國革命的鏡子」的托爾斯泰(Л.Н. Толстой,1828-1910)看到了彼時聖彼得堡舞團龐大數目的舞者團員、豐富的劇目，華貴的服裝

¹¹³ Некрасов Н.А. Полное собрание стихотворений в трех томах, тт. 1-3. Л.: Советский писатель, 1967. http://az.lib.ru/n/nekrasow_n_a/text_0020.shtml#82. Дата обращения: 09.01.2022.

首飾所呈現出的整體形象。對於托爾斯泰等具有改革思維的作家而言，芭蕾舞簡直是一種「潰瘍」，映照著聖彼得堡的醜惡現象¹¹⁴。

相比普希金提升了芭蕾舞的地位，托爾斯泰則看到不同層次的問題。對於托爾斯泰而言，芭蕾舞本質上便不應與文學作品、戲劇相提並論，芭蕾舞甚至不被認為是門高尚藝術¹¹⁵。在《戰爭與和平》（«Война и мир», 1865）中，芭蕾舞者及舞蹈的形象呈現並不特別優雅，芭蕾舞也僅為：跳躍（прыгать）、拍擊雙腿（бить одной ногой о другую）、走小碎步（семенить ногами）等單純敘述，與十九世紀初期對於芭蕾舞的想像截然不同：

«Потом скрипки заиграли очень тонко и весело. Одна из девиц, с голыми толстыми ногами и худыми руками, отделившись от других, отошла за кулисы, поправила корсаж, вышла на середину и стала прыгать и скоро бить одной ногой о другую. Все в партере захлопали руками и закричали браво. Потом один мужчина стал в угол. В оркестре заиграли громче в цимбалы и трубы, и один этот мужчина с голыми ногами стал прыгать очень высоко и семенить ногами. (Мужчина этот был Dupont, получавший шестьдесят тысяч рублей серебром за это искусство¹¹⁶.)»

除了芭蕾舞與當時君主制度所積累的惡習之間的聯繫，芭蕾舞的身勢對於托爾斯泰而言，也不存在任何浪漫的形象。對比十九世紀初期詩人將舞蹈與希臘神話人物的描繪，芭蕾舞者的碎步於托爾斯泰而言，實為迫不及待、飛奔向金錢的小碎步。除此之外，托爾斯泰眼中的芭蕾舞還是違反自然法則的存在：芭蕾舞者所呈現的身勢本質上違反了解剖學、幾何學，舞者並非順從自然法則生存的人類。正常的人類不會使用腳尖站立、走路，也不會穿著無法行走於大街及田野的緞帶舞鞋。服裝方面，舞者所穿著的

¹¹⁴ Яковлева Ю. Создатели и зрители: Русские балеты эпохи шедевров. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 33.

¹¹⁵ 同上註，頁 34。

¹¹⁶ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература. [https://ru.wikisource.org/wiki/Война_и_мир_\(Толстой\)/Том_II/Часть_V/Глава_IX](https://ru.wikisource.org/wiki/Война_и_мир_(Толстой)/Том_II/Часть_V/Глава_IX). Дата обращения: 28.04.2022.

暴露服飾與緊身衣則是對於性別的嘲弄。在托爾斯泰的價值觀當中，一位有道德的善良人士不可能對芭蕾舞產生任何好感。學者亞克維列娃(Ю. Яковлева)表示，托爾斯泰對於芭蕾舞的厭惡，就如同《安娜·卡列尼娜》(«Анна Каренина», 1877)中的主角列文遇見梳著以絲帶、花圈點綴的高髮髻、脂粉氣過重的法國女郎後，避之唯恐不及的反應：

奧布隆斯基跟坐在櫃檯後面用絲帶、花邊和鬢髮裝飾著的，塗脂抹粉的法國女人說了句什麼話，引得那個法國女人都開懷地大笑了。列文連一點伏特加都沒有嘗，只因為那個好像全身都是用假髮、香粉和香水裝扮起來的法國女人使他感到那樣厭惡¹¹⁷。

1881 年隨著亞歷山大三世的繼位，沙皇對於資本主義與工業革命等一系列改革也對芭蕾舞產生深刻的影響。長久以來，劇院與貴族制度存在著非常緊密的聯繫，但亞歷山大三世於 1882 年下令廢止帝國劇院對於私人劇院的壟斷與掌控權，城市外的城鎮所進行的戲劇演出也因而呈現跳躍式的增長。

對於芭蕾舞者而言，沙皇的改革則使俄國舞者在舞團的地位得到提升。馬林斯基劇院在改革期間，大幅度地提高了俄國舞者的薪酬，致使劇院的焦點不再集中於西歐舞者身上。為了彌補俄國原創芭蕾舞劇目的不足，帝國劇院也開始尋找更多的俄國作曲家對舞劇進行創作¹¹⁸。

十九世紀末的客觀歷史事實以及劇院的文化改革，使芭蕾舞不再一味地追求來自西歐的滋養與創作，原先屬於貴族的高尚藝術與俄國民間傳統開展了更多交集，並為二十世紀初期風靡歐洲的俄國芭蕾舞，打開了原先被禁錮在宮廷文化的大門。

¹¹⁷ Яковлева Ю. Создатели и зрители: Русские балеты эпохи шедевров. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 35.

¹¹⁸ 珍妮佛·霍曼斯著，周曉宇、楊菁、呂本明譯，《阿波羅的天使：芭蕾舞藝術五百年》，浙江人民出版社，2019，頁 276-277。

第三節 芭蕾符義的複合形象

俄羅斯藉由吸收歐洲的經驗，為國家的建設與國民的文化習慣做出了一系列的改變，但在過程當中俄羅斯帝國仍處於知識訊息的單方面接收。自從 1861 年俄羅斯廢除農奴制度後，劇院與畫廊也相繼對民眾開放，藝術文化不再只局限於上層社會階級，因而文化藝術的影響能夠擴大至國家人民的精神層面。此時的俄羅斯不僅吸收著屬於自己國家的文化經驗，與世界的交流也更加地密切。「在這個時代，『俄羅斯的歐洲性』已經成為文化生活的自覺事實，並在藝術領域得到充分的反映¹¹⁹。」二十世紀起，由謝爾蓋·佳吉列夫 (С.П. Дягилев, 1872-1929) 所帶領的「俄羅斯芭蕾舞團」(Русские сезоны) 將俄羅斯的文藝現象輸出至歐洲，開始與歐洲文藝進行雙方面的交流。在俄羅斯的文藝現象更加多元化的同時，各種藝術與文學間的互動也更為積極。

二十世紀的俄羅斯，文學、藝術等領域出現了许多優秀的藝文創作者，並掀起一股文藝浪潮。當中以佳吉列夫與俄羅斯藝術家亞歷山大·伯努瓦 (А. Бенуа, 1870-1960) 於 1898 年所創立的藝術月刊《藝術世界》(«Мир искусства») 做為代表。該報刊致力於宣傳俄國的象徵主義，並為當時的思想及創作注入了養分，成為了當時藝術的趨勢標桿，影響著俄羅斯的藝術發展¹²⁰。對於這本雜誌，佳吉列夫認為是一個將所有藝術集合起來的雄偉計畫，他表示道：「我現在正在籌備這本集合了所有生活中的藝術的雜誌，我們將在雜誌的插圖中展示藝術的體裁風格，並在文章中闡釋自己的真實想法¹²¹。」

《藝術世界》的雜誌內容主要由藝術、工業藝術、藝術時事三種類別所組成。藝術類別專門討論各個時期的俄國及外國大師對於當代藝術的啟發與重要性。工業藝術的範圍則著重關注俄國的藝術產業，剖析俄羅斯的

¹¹⁹ 鄭體武，《俄羅斯象徵主義研究》，上海外語教育出版社，2019，頁 41。

¹²⁰ Удянская И.Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: дис... д-ра филол. наук. М.: МГУ, 2006. С. 56.

¹²¹ Зильберштейн И.С., Самков В.А. Константин Коровин вспоминает. М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 238.

古老藝術，以及如何將傳統手藝與現代藝術進行結合與實踐。藝術及工業藝術類別著重在藝術評論，藝術時事則追蹤俄羅斯以及歐洲各地的藝術時事動態，包含展覽、音樂會等評論，與新型藝術刊物的發表¹²²。這種新型態的雜誌不僅彙集了當時的藝術精華，並對於二十世紀的俄國藝文領域產生了重大的影響。

不論是《藝術世界》或是「俄羅斯芭蕾舞團」，佳吉列夫認為自己對於俄羅斯的藝術具有一種使命感，這股力量也致使其推動俄羅斯藝術的發展，並將俄國藝術帶往歐洲，證明俄國藝術富有鮮活色彩以及極具原創性¹²³。佳吉列夫在思考如何將種類繁多藝術進行文化輸出的同時，發現結合了音樂、繪畫、設計展覽、舞蹈等許多藝術類別於一體的芭蕾，最為契合自己的藝術理念。至此「俄羅斯芭蕾舞團」不再單獨為了文藝創作而存在，並且藝術家們也開始對於輸出西方的俄國藝術懷抱著民族的自豪感。

在佳吉列夫的「俄羅斯芭蕾舞團」出現以前，芭蕾在歐洲與俄羅斯為一種單獨的舞蹈型態，或者以娛樂性的方式，又或是穿插在歌劇中間的表演進行呈現¹²⁴。「俄羅斯芭蕾舞團」的舞蹈則是以融合了俄羅斯精神的創作為目的存在。在該舞團的激發下，不論是舞劇中音樂的調配、舞台設計、服裝搭配，以及為了情節所開發的舞步也因此都受到了啟發，充分體現出芭蕾與藝術之間的互動。

歷經《火鳥》、《牧神的午後》、《春之祭》的舞劇創作後，「俄羅斯芭蕾舞團」向大眾證明了此時俄羅斯的舞蹈已經脫離原本舊有、固守傳統的古典舞蹈。當時的舞者開始脫離古典芭蕾的系統動作與制式的框架體系，並以舞劇的核心思想、主題、情節為主，芭蕾技巧為輔所創作出的新的藝術形式，這也意味著「此時的芭蕾不再具有過往的高貴性與清晰的結構性¹²⁵」。除了編舞家之外，藝術家與音樂家皆參與了舞蹈動作的設

¹²² Мельник Н.Д. История создания журнала «Мир искусства» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. №. 3, 2015. С. 209.

¹²³ Варакина Г. Сергей Дягилев: феномен русского балета // Вопросы культурологии. №. 10, 2008. С. 23.

¹²⁴ 同上註，頁 24。

¹²⁵ 珍妮佛·霍曼斯著，周曉宇、楊菁、呂本明譯，《阿波羅的天使：芭蕾藝術五百年》，浙江人民出版社，2019，頁 316。

計。至此芭蕾已從一種娛樂性的消遣，轉變成為俄羅斯的一種文化現象，以及可以用來傳遞訊息的語言。舞蹈中的手勢、姿態、線條與動態也開始成為了富有意涵的身勢性表達¹²⁶，體現在文化的發展中。

壹、文化符號的聚合擴展：「舞蹈」符號的隱喻及轉喻

文化的發展會受到文化內部的發展及外部文化的影響。當外部的元素進入了文化空間中，則可能產生兩種可能性：一種是文化空間將來自外部的符碼完全吸收；另一種則是外部符碼入侵了文化的內部空間，使文化符義在突如其來的變動下產生了變化。這種外在的刺激會加速文化內部的動態發展，成為一種文化的「催化器」¹²⁷。

語篇與文化之間的關係在於，語篇會受到社會背景的影響而變動。歷史發展及語篇創作之間，實際上便是文化內部與外部結構不斷影響的過程。芭蕾舞不僅作為文化符號，在語篇中也成為了反映現實世界的一種表達。在文化的背景下，芭蕾反映出「日常生活」、「文化」、「特定時期的俄羅斯文化」等現象，並隨著時間不斷地累積芭蕾符義，直到下一次突發性的社會變動來臨，再產生出新的文化符義。

象徵主義詩人巴爾蒙特(К.Д. Бальмонт, 1867-1942)指出，所有關於詩歌的相關疑問實際上都指向象徵主義。象徵主義為 1890-1910 年間俄國的文化運動。對於象徵主義者而言，該思想不僅只是語言修辭的表現手段，更是一種「哲學」般的思考。俄國象徵主義者認為，「象徵」所傳達的是一種面對世界的神祕態度。俄國文學家米爾斯基解釋「俄國象徵主義者真的將宇宙看成一個象徵體系，在他們看來，任何一種事物的意義都不僅僅在於其自身，它同時還是另一事物之反映¹²⁸。」因此象徵主義的作品只有能「感知」到詩歌神祕性的讀者才曉得箇中奧秘。作品的象徵意義，極大程度上是取決於讀者是否能感知、捕捉到作者試圖傳遞的訊息。具有象

¹²⁶ Мельник Н.Д. История создания журнала «Мир искусства» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. №. 3, 2015. С. 209.

¹²⁷ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 116-117.

¹²⁸ 德·斯·米爾斯基，劉文飛譯，《俄國文學史》，北京：商務印書館，2020，頁 569。

徵意涵的文字體現連結了語言的外部與內部世界，並在詩歌中創作出圖像，表達作者的思想。因此如何生動地運用象徵手法，並藉由字詞體現詩人所創作的世界觀乃十分重要的課題。詞語除了其本身語義，由字母排列組合形成的語音也賦予讀者一種感官經驗。原因在於，由人體發聲出的詞語在當下會產生出一股能量，這也因此是聯繫詞語所指向的對象和現象的重要因素¹²⁹。對於象徵主義的創作者而言，聲音對於文藝中的情感存在著非常重要的關聯，對應著情感的重要性，亦即作品中每個字詞所蘊藏的聲音並非只單獨代表一個特定的語義，並且每個詞彙的音節以及意象皆存在不同的象徵意義¹³⁰。

當時的文學創作者將美學的思想概念，諸如古希臘元素、音律、各種崇拜融進文學及舞蹈創作中。舞蹈的藝術性、身勢性與具體的審美性得以將美學概念的抽象性，轉變為具體的形象。在白銀時代的文化意識中，舞蹈是一種特殊的象徵。二十世紀初期所出現的自由舞蹈，使思想家與藝術家意識到舞蹈可以是一種自發性的身體解放。身體解放象徵著時代的進程，於個人而言可以是一種精神的狀態，於社會而言則代表建立公民、社會自由的可能性¹³¹。

沃洛申(М.А. Волошин, 1877-1932)在《關於舞蹈的意義》中表示，「舞蹈的本質凌駕於音樂與詩歌。不論是音樂，抑或詩歌皆需經由特定的載體進行內容的輸出，而舞蹈則可以直接藉由人身傳達出內部情感以及無法言喻的內在靈魂。由肢體和諧所產生的身勢律動，構成了音律的節奏，並圖像化了非視覺性的音樂¹³²。」

若單人舞蹈可以表現出舞蹈的內在精神，則同一地區的人群所傳達的舞蹈相似性則可被視為該地區的文化精神。根據沃洛申所言，舞者的身勢會經由人文、風俗習慣的歷時性積累，傳遞出文化背景：

¹²⁹ Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. № 272, 1937. С. 63-64.

¹³⁰同註 128，頁 569-571。

¹³¹ Луговая Е.К. Танец как символ жизни (Эстетическая утопия Серебряного века). М.: Преподавание языков и культур в парадигме гуманитарного образования, 2020. С. 249.

¹³² Волошин М.А. По глухим местам Испании. Русские в Испании: Книга вторая. XX век. Начало. М.: Рудомино, 2017. С. 39.

若義大利代表著歌唱的民族，西班牙便是舞蹈的代表。西班牙隨時隨地都在舞蹈著。她在喪禮上跳著儀式性的舞蹈；聖週期間她在塞維亞大教堂的祭壇前跳著神聖的舞蹈；她在街邊跳舞、在執行死刑前跳舞；她在鬥牛開始前跳舞；她在白天跳舞；她在炎熱的中午跳舞；當星星映照在海面上，空氣中帶著月桂與檸檬的香味，她在芬香的夜晚跳舞¹³³。

沃洛申也認為舞蹈不只是一種身勢的表達，更是人類與宇宙世界的一種交流。在舞蹈中，沃洛申看到了宇宙、肉身、情感、邏輯、理性、認知的結合¹³⁴。沃洛申將「圓」視為整體和諧統一的象徵，而這種圖形也是常見的舞蹈形象：「每個人跳著的是只屬於自己的舞蹈——他們跳得忘我，他們手拉著手舞蹈，他們的舞蹈形成了一個波浪形的長線，時而斷斷續續的圓圈¹³⁵…」

詩人時常將這種舞蹈的精神意象放入其作品當中。在組詩《舞蹈》（«Пляски»）中的詩作《激情燒盡的骸骨——綠松石》（«Кость сожжённых страстью — бирюза»）以帶有神秘色彩的綠松石¹³⁶作為詩歌的開頭，而後側寫了舞者的身體如同樹枝一樣纖細與肢體動作靈活地如同藤蔓，體態輕盈貌似隨時被風吹散一般。對於舞蹈的形象描述則使用了圓狀的圖形象徵：Кость сожжённых страстью—бирюза/тайная мечта...//Многим я заглядывал в глаза:/та или не та?//В тихой пляске свились в лёгкий круг —/тени ль? нити ль мглы?//Слишком тонки стебли детских рук,/пясти тяжелы...//Пальцы гибки, как лоза с лозой,/заплелись, вивясь...//...Их тела, как пламенники свеч,/может ветер задуть¹³⁷...

對於沃洛申而言，詩歌及舞蹈是用來表達藝術的一種方式。藝術的概念則是透過「繪畫」、「舞蹈」、「建築」、「雕塑」、「音樂」、「詩

¹³³ 同上註。

¹³⁴ Удянская И.Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма. дис... д-ра филол. наук. М. 2006. С. 18-19.

¹³⁵ Волошин М.А. Весенний праздник тела и пляски. Русь. № 129. 1904. С. 3.

¹³⁶ 綠松石屬於波斯信仰，當時人們認為綠松石是藉由心愛之人的骨頭所做成。土耳其人認為綠松石可以抵擋惡魔之眼，具有守護的功用。在中世紀時代，綠松石也是教皇的權力象徵。

¹³⁷ Волошин М.А. «Кость сожжённых страстью — бирюза» из цикла «Пляски». <http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin.htm>. Дата обращения: 12.02.2022.

歌」等元素來進行解釋¹³⁸。而藝術的主要任務則在於，在任何時刻對自然進行啟迪與創造¹³⁹。

沃洛申的作品《秋天之舞》(«Осенние пляски»)藉由舞蹈的動態描繪秋天的景象。詩中的舞蹈是如同旋風一般舞動著，如同氣流繞著圓心旋轉、建構並再度印證了沃洛申對於舞蹈的哲學思想，即「圓」的圖像，作為和諧統一的象徵，以及在詩歌中將舞蹈與自然進行融合的創作手法。

學者薩瑪斯卡(А.В. Самарская)認為，沃洛申語篇中的舞蹈是以快速的動態呈現，語篇中的舞蹈更加貼近於哲學家尼采對於舞蹈的解釋「舞蹈是用以表達喜悅與生機的方式¹⁴⁰」:В танце/завейтесь! В осеннем багрянце/ пляской и вихрем/завьётся земля...

沃洛申詩中的舞蹈是一種來自靈魂深處，不受到任何的外在條件所限制的身勢表達。這種表達即為舞蹈的本質，也就是舞蹈後所能夠感受到的喜悅，以及內心淨化之感。詩人表示，舞蹈的本質是一種自然般的純粹，「古老的舞蹈會引領著一個人在無意識的情況下，展開身勢的節奏韻律。這就好像風會捲走樹葉，節奏（如同音樂般的旋風）則會牽引著肢體進行舞動¹⁴¹」一般地貼近自然。

除了上述的哲學特徵，沃洛申也在詩歌中賦予了酒神的形象，詩中的牧神與女神正在等待酒神狄俄尼索斯的到來¹⁴²。作品結合了神話元素與自然大地，並藉由旋風般形象化的舞蹈作為視覺上的體現：Где

¹³⁸ Огнева Е.А. Когнитивно-сопоставительное моделирование концептосферы художественного текста (на материале перевода русской прозы на французский и английский языки): дис... д-ра филол. наук. Белгород, 2009. С. 407.

¹³⁹ Мирошниченко Н.М. (сост.) Максимилиан Волошин. Любовь – вся жизнь. Стихотворения. Переводы. Статьи. Воспоминания о М. Волошине. Избранное. Симферополь: ДИАЙПИ, 2008. С. 367.

¹⁴⁰ Самарская А.В. Концепт «искусство» и средства его вербальной манифестации в поэзии М.А. Волошина // Культура и цивилизация. № 7(3А), 2017. С. 128-129.

¹⁴¹ Волошин М.А. О смысле танца. <https://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm>. Дата обращения: 21.01.2022.

¹⁴² Удянская И.Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма. дис... д-ра филол. наук. М. 2006. С. 67.

вы,/осенние фавны и девы/зорких охот/и нагорных озёр?//Вот он —
/идёт к заповедным воротам/локоном хмеля/увенчанный бог!

對於白銀時代的作家而言，舞蹈是肢體與靈性的結合，帶有神祕性，也同時是一種特殊的隱喻。在二十世紀的藝文風潮的帶領下，舞蹈也對勃洛克(А.А. Блок, 1880-1921)產生了影響。這股影響可頻繁見於勃洛克 1905 至 1907 的文學創作。對於許多當代的文學評論家而言，勃洛克的作品具有一種「飄渺性」。這種飄渺性的來源有三：首先是象徵主義的特性。在文本沒有解釋的情況下，找出文學中的象徵對象與象徵意義本身具有一定的難度，與此同時也為象徵主義的作品蒙上了一層神秘的色彩。其次，勃洛克早期的詩歌作品拒絕了感性或具體的描述，認為「詩歌應如音樂一般純潔，沒有具體內容。」並且詩人也表示，自己的詩歌作品中的神秘性只有與詩人有過相似的生命體驗並且感同身受的讀者得以理解¹⁴³。

因此在勃洛克作品中，舞蹈成為了一種聯想手段，並且舞蹈的形象會根據不同的文學主題，出現不同的指涉對象。詩人 1905 年創作的詩歌《秋天之舞》(«Пляски осенние»)藉由秋天敘述舞蹈所處的狀態:Пляски осенние/волновать меня снова и снова —/в этом тайная воля твоя,/радость ждет сокровенного слова,/...распустила ты пряди волос.//Хороводов твоих по оврагу/золотое кольцо развилось.//Очарованный музыкой влаги,/не могу я не петь, не плясать,/...там, где пляска, где воля твоя¹⁴⁴。//

詩中的舞蹈是由許多人一起拉著手所跳的斯拉夫民間環舞(хоровод)，不僅代表著一股自由、解放的意志(«Там, где пляска, где воля твоя»)，也代表著群體的意識。文學家格羅莫夫(П.П. Громов, 1914-1982)認為，勃洛克在《秋天之舞》中的詩歌語言並非單獨以抒情的手法描繪俄羅斯的秋天形象，而是試圖藉由季節元素構建出一個女性的形象，而這位女性並非他者，正是詩人的祖國——俄羅斯。受到 1905 年俄國革命的影響，勃洛

¹⁴³ 德·斯·米爾斯基，劉文飛譯，《俄國文學史》，北京：商務印書館，2020，頁 602-603。

¹⁴⁴ Блок А.А. Пляски осенние. <https://www.culture.ru/poems/297/plyaski-osennie>. Дата обращения: 14.03.2022.

克在詩中呈現出了對於家國的想法與對未來的思考。勃洛克熱愛著自己的家國，並期望新型的政體與意識形態能改變當時的俄羅斯。革命的目的在於創立與革新，在此情況下，革命首先便需要打破舊有體制，使其崩裂瓦解。然而這種憧憬未來的革命思想並非完全遵從唯馬克思主義為尊的教條主義，因此詩中也出現了「沼澤」般被困住的形象，試圖以虛幻的方式逃避政治思想上的矛盾¹⁴⁵：Осенняя реющей влагой,/распустила Ты пряди волос.//Хороводов Твоих по оврагу/золотое кольцо развилось.

勃洛克的作品中多以「循環」的方式呈現，即一部作品中的主題、核心思想、情感不會隨著創作的結束而終止，而會持續延續到其他的作品中¹⁴⁶。詩人於1907年寫作的詩篇《火焰與黑暗之咒》（«Заклятие огнем и мраком»）當中的《噢，那晚霞般緋紅的臉頰》（«О, что мне закатный румянец...»）同樣以《秋天之舞》相似的隱喻的手法進行創作¹⁴⁷，詩中的字句排列也呈現出音律的跳動性：О, что мне закатный румянец.//Что злые тревоги разлук?/Все в мире - кружащийся танец/и встречи трепещущих рук.//Ты виденьем, в пляске нежной,/посреди подруг/обошла равниной снежной/быстротечный/бесконечный круг¹⁴⁸...

《秋天之舞》中的舞蹈具有季節的動態描述，並以此來表達人類的意志。《噢，那晚霞般緋紅的臉頰》中的舞蹈也同樣使用暴風雪的動態描述，將舞蹈和自然景象結合，賦予了自然現象人性的生命力¹⁴⁹。《火焰與黑暗之咒》詩篇中圍繞著「仇恨」、「詛咒」與「愛情」的循環¹⁵⁰，《噢，

¹⁴⁵ Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. М.: Советский писатель (Ленинградское отделение), 1986. <http://blok.lit-info.ru/blok/about/gromov-blok/sredi-revolyucij-3-2.htm>. Дата обращения: 23.04.2022.

¹⁴⁶ Мазуренко О.В. Цветосюжет в лирике А. Блока (на материале поэтических текстов 1905-1915 гг.): дис... д-ра филол. наук. Воронеж, 2015. С. 74.

¹⁴⁷ Удянская И.Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: дис... д-ра филол. наук. М. 2006. С. 12-20.

¹⁴⁸ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в 20-ти томах. Том III. М.: Наука, 1997. <https://ilibrary.ru/text/4240/p.8/index.html>. Дата обращения: 14.03.2022.

¹⁴⁹ 對於勃洛克而言，其所支持的布爾什維克黨一系列的政治行為即代表著俄羅斯的行為，而這種靈魂以詩歌中暴風雪的形象出現，在勃洛克的作品中成為了俄羅斯的象徵。

¹⁵⁰ Жаравина Л.В. Цикл А. Блока «Заклятие огнем и мраком» в художественном контексте В. Шаламова: параллели и контрпараллели // Известия Волгоградского

那晚霞般緋紅的臉頰》中的舞蹈形象也如同一種找不到出口的情感循環 («волновать меня снова и снова»、«бесконечный круг»)與對國家未來的想法：И опять метель, метель/влет, поет, кружит.../Все — виденья, все — измены.../В снежном кубке, полном пены,/...И вот опять, опять в возвратный/пустилась пляс.../Метель поет. Твой голос — внятный...//Ты понеслась/опять по кругу,/земному другу/сверкнув на миг¹⁵¹...

受到二十世紀的社會現象影響，藝文創作與氛圍更為蓬勃地發展，舞蹈也因而產生出更多的表演形式與形象。同樣受此氛圍影響的勃洛克也將詩中的舞蹈聯繫起當時的社會現象。詩歌多以擬人、抒情的手法，藉由舞蹈的動態描繪出自然景象，此自然現象實際象徵的則是詩人對於家國的意識形態。因而勃洛克詩歌中的舞蹈可理解為是一種民族性以及情感的象徵。

貳、現實的指稱與語義的層級

公元前六世紀的希臘戲劇直至現代依然存在於啞劇、歌劇、文學、芭蕾、電影等形式，有時在作品中代表了一種隱喻的手法。不同藝文創作的交融不僅是一種時代的自然趨勢，文化系統下的符義也能夠更自由的發展，表現出更多語義的可能性。二十世紀許多芭蕾舞劇的創作靈感皆是從文學中汲取養分進行改編，阿赫瑪托娃(Анна Ахматова, 1889-1966)認為，自己的作品《沒有英雄的敘事詩》也能如同莎士比亞、普希金的作品一般，不單以文學語言，更能以歌劇、芭蕾的方式存在¹⁵²。

芭蕾時常作為一種創作方式，出現在阿赫瑪托娃的作品中。1921 年阿赫瑪托娃根據勃洛克的詩歌《雪面具》進行改編，並創作出芭蕾劇本。阿赫瑪托娃的這種創作手法正是洛特曼「文中文」(текст в тексте)概念，

государственного педагогического университета. №.4 (117), 2017. С. 150-151.

¹⁵¹ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в 20-ти томах. Том III. М.: Наука, 1997. <https://ilibrary.ru/text/4240/p.8/index.html>. Дата обращения: 14.03.2022.

¹⁵² Гончарова Н.Г. «...Я пишу для Артура либретто...» (Анна Ахматова. Балетные либретто и «Поэма без героя») // Вопросы литературы. № 5, 1999. С. 330-343.

也就是在一個語篇的基礎上，融入多方的藝術形式相互影響，使語篇的概念及語義不斷堆疊衍生。

「文中文」創作手法，同樣出現在庫茲明(М.А. Кузмин,1872-1936)的創作當中。庫茲明為文學家及音樂家，是俄羅斯白銀時代的代表性作家之一，其文學作品的類別涵蓋了詩歌、散文、劇作與評論。庫茲明為二十世紀的俄羅斯文學、戲劇與藝術進行了一系列的創作。與此同時，詩人也經常在作品中體現出與其他文學家及藝術家等人交流的思想意識。

庫茲明從小學習音樂，對於藝術有著高度的感知力，也出版了與音樂、舞蹈、戲劇等藝術相關的文學創作，其所撰寫的藝術理論之後也成為相關領域的教科書籍。庫茲明對於藝術的喜好與態度可窺見於友人的書信內容：

我熱愛藝術所蘊藏不可磨滅的生命力，儘管這股生命力是粗糙的、是存在於宮廷中的、是孤寂的。我不喜歡著重於道德感亦或是純粹的抒情。我喜歡清醒與坦誠的態度…我不喜歡貝多芬、華格納、（尤其是）舒曼…我不喜歡席勒、易卜生、拜倫…我不喜歡 1860 年代，也不喜歡巡迴展覽畫派的那些畫家…我喜歡莎士比亞、普希金的戲劇以及勃洛克的散文。我喜歡莫札特、比才等較為古老的法國與義大利的音樂，也喜歡德布西、拉威爾等新生代法國音樂家。我喜歡舞會與芭蕾舞音樂，也喜歡喜劇、歌劇與古典芭蕾¹⁵³...

從書信的內容來看，庫茲明對於藝術家、藝術類別的態度是以個人主觀的喜好進行區分，並且這股喜好同時具有一定的衝突性。與此同時，庫茲明也將其藝術偏好實踐在文學創作上。在劇院的工作經驗也使得詩人時常與當時代表性的藝術家進行藝術上的合作，當中包含了康斯坦丁·索莫夫(К.А.Сомов,1869-1939)、尼古拉·薩普諾夫(Н.Н. Сапунов,1880-1912)、謝爾蓋·蘇德金(С.Ю. Судейкин,1882-1946)等人，因此不論是在劇院的工作，或是文學創作皆相對受到藝術家的創作激發。

¹⁵³ Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007. С. 224.

庫茲明試圖將芭蕾的舞蹈技巧實踐在詩歌領域，亦即將舞蹈中的節奏、旋律融合進詩作當中。這種融合的創作特性也是白銀時代最引人注目的一種創作之一。相較於其他白銀時代的創作者，庫茲明的作品更具歡樂性，諸如狂歡節的五光十色、戲劇中鮮明的形象、豐富的舞蹈身勢、節奏變化、節慶的氛圍皆為其作品中的文學特色。

除了對於節慶的生動描寫，庫茲明的作品也將舞台上的戲劇性手法帶入散文創作，使散文充滿戲劇性，此種創作手法亦被稱作「散文戲劇化」(театрализация прозы)。除了作品的戲劇性特質，與庫茲明同時代的留里克·伊夫涅夫(Рюрик Ивнев, 1891-1981)表示，「庫茲明本人的生活與性格極具戲劇性。」這種戲劇性不確定是來自先天的個性或是在劇院工作的經驗使然，庫茲明同樣將這種戲劇性帶入文學創作中。文學家敏茲(З.Г. Минц)也指出，庫茲明的敘事特徵並非片面地表達舞台上情節與人物的戲劇性，而是完整地呈現舞台，包含表演、繪畫、芭蕾等藝術元素的整體舞台，並在俄語語法結構與文字下呈現戲劇的整體性¹⁵⁴。在故事《未婚妻》中，庫茲明便運用了繪畫中的技巧至作品：「女孩背對著光站著，似乎不僅她的衣服，她的整個身體都像藍色玻璃一樣半透明的，閃閃發光。」

學者烏佳斯卡(И.Ф. Удянская)在研究中表示，庫茲明的文學特性多少受到了《藝術世界》及當時藝文氛圍的影響。以庫茲明的詩篇《亞歷山大之歌》(«Александрйские песни»)中的《四姊妹之歌》«Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...»為例，詩歌文字的不斷堆疊與重複產生了一種音律的跳躍感：Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,/все мы четыре любили, но все имели разные «потому что»:/одна любила, потому что так отец с матерью ей велели,/другая любила, потому что богат был ее любовник,/третья любила, потому что он был знаменитый художник,/а я любила, потому что полюбила¹⁵⁵。

¹⁵⁴ Заварницына Н.М. Театрализация недраматургического текста: проза М. Кузмина // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева, vol. 1. № 4, 2018. С. 111-117.

¹⁵⁵ Кузмин М.А. «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...» из цикла «Александрйские песни».

《亞歷山大之歌》中的重複性是該作品的重要元素，賦予了詩歌的韻律性與節奏性，並且這種重複性的詩歌體系近似於古典舞蹈體系，由一系列相同的動作姿勢進行組合排列，從而創造出更多的表現與可能性。這種創作手法便是遵循了象徵主義，即將一般的字詞以出乎意料的組合，由此生成新的語義。除此之外，詩歌的創作目的也並非在於文字表面的情緒抒發，而是書寫隱藏在事物背後的真理¹⁵⁶。

庫茲明在觀賞蘇德金於 1910 年所創作的畫作《芭蕾》(«Балет», 見圖三)後，受到啟發而創作了同名詩歌獻給蘇德金。蘇德金在畫作中描繪了戲劇舞台上的芭蕾場景：拱廊、山洞、瀑布、茂密的叢林所構成的隆重場景以及輕快舞蹈著的舞者。畫作中的空間概念與色彩的使用皆嚴格地要求構圖的系統性¹⁵⁷。儘管蘇德金在畫中沒有以直觀的形式向觀眾傳達圖畫內部的戲劇訊息，但畫作中的池塘、在空中飛向太陽的天鵝，則間接地暗示了蘇德金將在 1911 年為芭蕾舞《天鵝湖》所進行的場景創作（見圖四）。

[https://ru.wikisource.org/wiki/Нас_было_четыре_сестры,_четыре_сестры_нас_было_\(Кузмин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Нас_было_четыре_сестры,_четыре_сестры_нас_было_(Кузмин)). Дата обращения: 16.03.2022.

¹⁵⁶ 鄭體武，《俄羅斯象徵主義研究》，上海外語教育出版社，2019，頁 11-18。

¹⁵⁷ Коган Д.З. Сергей Юрьевич Судейкин: 1884 – 1946. М.: Искусство, 1974. С. 48.



圖三：蘇德金《芭蕾》，作於1910年



圖四：蘇德金於1911年為《天鵝湖》演出所設計的場景

庫茲明在《芭蕾》詩中結合了許多不同類別的元素，當中包含童話、義大利即興喜劇、神話人物以及劇場裡的場景描述。這些元素在庫茲明的詩中，時常作為敘事作品中的文化符碼。然而在《現代語言學的互動和綜合方法》一書的分析則認為，庫茲明針對蘇德金的《芭蕾》所創作的詩作，是以類似「讀像詩¹⁵⁸」(экфрасис)的手法進行創作。

俄國文學中的讀像詩創作手法也被視為「藉由敘述性的語言對藝術圖像所進行的再次創作¹⁵⁹。」不論是藝術或是文學作品中，皆存在一個「主題圖像」(сюжетное изображение)。即在讀像詩的創作過程中，首

¹⁵⁸ Экфрасис 一詞源自希臘文，意為「詳細地表達細節」，用以對視覺藝術進行描繪。「讀像詩」在十九世紀作為古典語言學的一種研究手法，而後衍生為現代文學的表現形式。過程當中「讀像詩」的理論與體裁在浪漫主義、象徵主義、後現代主義與後現代詩學主義等不同領域中，分別具有不同的解釋與定義，直到奧地利學者萊奧·史匹哲(Лео Шпитцер, 1887-1960)統一將讀像詩定義為「對於繪畫與雕塑作品的詩意描述。」而後當代學者詹姆斯·哈費爾南(Джеймс Хеффернан, 1939-)則在上述定義的基礎上，根據文學作品的讀像詩手法，對於讀像詩進行更詳盡的定義：「讀像詩是一種語言化的視覺表現」，並且這種語言的表述脫離了繪畫與雕塑的直觀「圖像性」與「相似性」。出自 Двучичанская Н.Н. Интерактивные и интегративные методы современной филологии. Материалы Международной научной конференции/ под общ. ред. С.М. Колесниковой. М.: МПЛУ, 2017. С. 97.

¹⁵⁹ Бочкарева Н.С., Загороднева К.В., Пономаренко Е.О., Рогова А.Г., Табункина И.А., Туляков Д.С., Тулякова И.И. Экфрастические жанры в классической и современной литературе. Пермь.: Перм. гос. нац. исслед. ун-т., 2014. С. 7.

先存在著「藝術主題」，其次藝術家針對主題核心進行「視覺上的創作」，再者文學家捕捉視覺藝術中的「核心主旨」開展文學著述。然而文學家的創作卻並非完全針對藝術家的「視覺呈現」，而在於藝術作品的「核心主旨」。

庫茲明的讀像詩創作手法則是藉由「犧牲視覺圖像以實現其文學上的風格化」，即將視覺印象轉化為詩意的文學表達¹⁶⁰。以蘇里科夫 (В.И. Суриков)的畫作《緬希科夫在別廖佐夫鎮》(«Меншиков в Берёзове»，見圖五)為例，庫茲明對於該畫作使用了「讀像詩」的手法進行«Декабрь морозит в небе розовом»(1989)一詩的創作。畫中的緬希科夫在被流放後，處於西伯利亞的一間屋子裡被女兒圍繞著。緬希科夫的目光飄向遠方，而身旁的女兒的目光則在桌上的聖經。庫茲明的詩歌重點¹⁶¹並非在於緬希科夫的處境，也並非兒女的心境，而在於聖經中的祈禱：Пошли нам крепкое терпение,/и кроткий дух, и лёгкий сон,/и милых книг святое чтение,/и неизменный небосклон¹⁶²！



圖五：蘇里科夫 1883 年的畫作《緬希科夫在別廖佐夫鎮》

¹⁶⁰ Бочкарева Н.С., Загороднева К.В., Пономаренко Е.О., Рогова А.Г., Табункина И.А., Туляков Д.С., Тулякова И.И. Экфрастические жанры в классической и современной литературе. Пермь.: Перм. гос. нац. исслед. ун-т., 2014. С. 7.

¹⁶¹ Вячеславовна З.Т. Суриковский след в русской поэзии XX века. Филологический класс, № 1 (51), 2018. С. 96.

¹⁶² Кузмин М.А. Стихотворения, не вошедшие в прижизненные сборники. СПб.: Академический Проект, 2000. С. 638.

《芭蕾》詩中的讀像詩也如上述一般，並未直接地描述畫中芭蕾的形象，而是間接地暗指畫家蘇德金。創作手法首先以抒情的方式與畫作相呼應，引領出了芭蕾中的色彩，以及法國洛可可時代的畫家安托萬·華鐸¹⁶³(Антуан Ватто, 1684-1721)與畫作間的隱喻關係：О царство милое балета, /тебя любил старик Ватто!

庫茲明不僅在《芭蕾》一詩中將「華鐸」進行了人物的暗指，也實際將這位法國畫家擅於描繪義大利即興喜劇中演員的細微表情，為畫作增添人物與藝術的生命性的創作特點帶入詩中： «Красавица уж снова дышит». 華鐸在《芭蕾》一詩中不僅作為主要的基調，也被推測為是蘇德金在詩中的化身。庫茲明在其他的創作過程中，其作品也用以表現現實 («Ведь этот мир - балет, балет! »)。

除了上述這些與畫作圖像相符的內容之外，詩中其餘的一切皆指向蘇德金帶有神秘性以及喜好以「戲劇性」點綴生活的創作特質。如同上述所提及，庫茲明在詩中以兩種語言對《芭蕾》一畫進行呈現。第一種是視覺上直觀的語言文字；另一種則是「讀像詩」背後的文學手法，用以描繪蘇德金的作品風格以及特殊性的概念。庫茲明在詩的標題上闡明了創作動機，並將詩歌重點從畫作的主題轉移到語言。在這種情況下，詩人不再是針對畫作的圖像內容進行闡釋，而是將藝術家與其作品的整體形象移到詩歌當中，因而同一視覺符號則產生出不同的符號意義：Батман, носок и пируэт.//Красавица уж снова дышит,/ведь этот мир - балет, балет!//Амур, кого стрелой ужалишь,/ ты сам заметишь то едва,/

¹⁶³蘇德金曾說道：「華鐸是為在藝術有著驚人成就的大師。」並且華鐸對於蘇德金在創作上也產生了相當的影響。蘇德金於 1906 年的作品《遊園會》(«Гулянье»)普遍被評論家認為是借鏡了華鐸的《發舟西苔島》(«Паломничество на остров Киферу»)。兩幅畫中的人物、季節與自然景色結構皆處於非常相似的比例。蘇德金在《遊園會》的創作上，加深了《發舟西苔島》原本的色彩基調與筆觸，使人物的色調更加濃厚且朦朧。而這種朦朧感與懷舊的創作手法也正是「藍玫瑰畫派」(«Голубая роза»)的特點。「藍玫瑰畫派」因 1907 年的同名畫展而聞名，以象徵主義作為其核心的價值觀，藉由洞察自然永恆的奧秘，以力求在畫作中含藏超越時間與空間的意義性。蘇德金的《芭蕾》一畫，同樣以朦朧的繪畫手法，以及「藍玫瑰畫派」中常見的主題：「噴泉所湧出的細流」及「茂密的樹林」與該畫派的內容相呼應。

здесь Коломбина ¹⁶⁴ ,/ ах, одна лишь,/ а Арлекинов ¹⁶⁵ целых два.//Танцуйте, милые, играйте/ шутистый и любовный сон/и занавес не опускайте,/ пока не гаснет лампочка¹⁶⁶.

庫茲明對於芭蕾舞的涉獵不僅體現在詩歌，也執筆對於芭蕾舞演出進行評論。對於芭蕾舞大師莫里斯·珀蒂帕(Мариус Петипа, 1818-1910)於 1877 年根據印度詩劇《沙恭達羅》(Шакунтала)所改編的芭蕾舞劇《舞姬》(Баядерка)作出了評論：「《舞姬》是一齣豪華盛大的舞劇。劇中所有的浪漫與情節都以相當荒誕的形式呈現，也只有富有戲劇才能與芭蕾舞天賦的舞者才能為該舞劇注入生命與力量¹⁶⁷。」

在佳吉列夫之前，芭蕾舞符合的是一種宮廷中的既定體制。直至二十世紀，芭蕾舞歷經了由舊有制式至俄羅斯風格的過渡。這種有別於過往的突發性現象，使芭蕾舞的符義與形象在文化系統中不斷地擴大、建立與發展。白銀時代作家所運用到的元素多相互重疊，並且影響著彼此的創作。上述詩人的作品不僅反映了二十世紀芭蕾舞的發展進程，交雜著歷史與文化的語篇，也為芭蕾舞作為一種文化及語言符碼賦予了多重的語義。

據沃洛申之看法，舞蹈是與靈魂的對話過程，傳承了古老的宗教與文化。對於二十世紀蓬勃發展的芭蕾舞，沃洛申則認為「舞蹈」與「芭蕾舞」存在著本質上的不同。芭蕾舞者根據情節與編排所展現出的技巧與身勢性的

¹⁶⁴ 庫茲明與阿赫瑪托娃的作品中，不乏出現義大利即興喜劇的元素。義大利即興喜劇原為演員兼具舞蹈、啞劇、特技，並戴上面具所進行的一種街邊表演。在俄國文學中的即興喜劇元素則更加關注即興喜劇中的人物性格，而非人物所表現的戲劇性特技動作，面具也成為了非必要的存在。傳統的即興喜劇人物配置為八位分別來自義大利那不勒斯與威尼斯的主要「男角」與分別作為情人角色的伊莎貝拉(Изабелла)與身為女僕的哥倫比娜(Коломбина)的兩位主要「女角」。俄國文學中的哥倫比娜有別於傳統的戲劇角色，脫去了女僕的身份，並時常以三角戀中的女主角出現在作品當中[1]。除了文學創作，即興喜劇中的元素也作為靈感來源出現在二十世紀的芭蕾舞創作，如《彼德羅盧卡》以及謝爾蓋·普羅高菲夫(С. С. Прокофьев, 1891-1953)的歌劇《三橘愛》。

¹⁶⁵ 小丑(Арлекины)與哥倫比娜也是庫茲明在之後的戲劇創作《瑪麗的星期二》(Вторник Мэри, 1917)中的主要角色人物。劇中哥倫比娜與兩位小丑(Арлекин 與 Пьерро)維持著戀愛中的三角關係。

¹⁶⁶ Кузмин М.А. «Балет». https://45parallel.net/mikhail_kuzmin/balet.html. Дата обращения: 17.02.2022.

¹⁶⁷ Кузмин М. «Баядерка» // Красная газета, веч. вып. 22-сент. 1924. http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0370.shtml. Дата обращения: 21.01.2022.

表達，並非自發性的舞蹈，仍桎梏於一系列的規範。「舞蹈」卻是人類的一種本能，在無意識的情況下肢體隨著自然及靈魂的指引所擺動¹⁶⁸。

第四節 社會語境下的芭蕾舞多重符義

壹、符號與主觀意識的結合

芭蕾舞不僅反映了社會的文化特性，在俄國文化的內部空間也具有重要的意義。當芭蕾舞作為一個動態演出時，呈現出的是舞者的「情緒表現」、「價值觀」與「舞蹈身勢」。根據洛特曼的觀點，這些組成芭蕾舞的元素可被視為芭蕾舞的內部結構。芭蕾舞所呈現出的主觀意識則是在內部結構的基礎上，受到來自外部的社會文化現象所產生。隨著外部文化的影響，芭蕾舞的符義象徵也會持續地衍化。

隨著俄羅斯帝國的解體，蘇維埃社會主義共和國聯盟(CCCP,1922-1991,簡稱蘇聯)隨後掌權，開始了長達六十九年的統治生涯。新政權所倡領的馬克思主義及無階級社會的政治氛圍，使藝術形態也因而產生了改變。在這過程當中，芭蕾舞不僅大幅度地改變了原本呈現的舞蹈形式與目的，也成為了服務於蘇聯政權的政治符號存在。

史達林掌權時期，對於意識形態進行監管的領導人日丹諾夫(А.А. Жданов,1896-1948)在位期間，強力加強藝術作品與政治意識的控管。1934 年舉行的「第一屆全體作家會議」中，日丹諾夫表示，藝術家必須體現社會主義現實主義(социалистический реализм)，亦即作品中需要以具體、真實、歷史的面貌，呈現革命的發展。除了表現出革命的史實，藝術家還需將社會主義現實主義的意識形態進行傳播與渲染，使人民與工

¹⁶⁸ Волошин М.А. О смысле танца: <https://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm>. Дата обращения: 23.12.2021.

人皆能認同並吸收¹⁶⁹。除了歷史上的敘述，工人與集體農場(колхоз)也同樣為作品中常見的社會主義的主題。

芭蕾舞在蘇聯時期則呼應了上述的政治目的，將社會主義的理想形象與芭蕾的藝術性結合為一體。蘇聯時期最具代表性的芭蕾舞演員加林娜·烏蘭諾娃(Г.С. Уланова, 1910-1998)在蘇聯藝文領域的貢獻，獲得了官方的稱頌，被讚揚為「完美的工人」。烏蘭諾娃所表現出「工人」般的舞蹈形象，不單是社會主義的一種象徵，也是受到家族成員勤勤懇懇的工作態度所影響。在藝文家庭成長的烏蘭諾娃，其母親也為一名芭蕾舞者，對此烏蘭諾娃曾言：「在我的印象中，母親從不休息，也不睡覺。當我在一次談話中得知，我未來也將如同母親一樣邁向芭蕾的道路，這使我不禁害怕且絕望地想著，難道我也必須如此辛勤的工作且不睡覺嗎¹⁷⁰？」加林娜·烏蘭諾娃首次登台演出便飾演具有社會主義色彩的角色，而烏蘭諾娃本人也如同劇中的角色，是蘇聯政體的信仰者，同時也是蘇聯時期的模範公民，以及二戰時期的文化精神象徵。

烏蘭諾娃對於蘇聯芭蕾另一項貢獻則來自於「戲劇芭蕾」。上述提及了日丹諾夫對於藝文作品中意識形態的掌控，作品中不單需要呈現社會主義的現實，同時創作者還需在作品中增添「理想」，使民眾對於社會主義的未來充滿希冀。因而「戲劇芭蕾」最為符合當時的政治需求。「戲劇芭蕾」的特色在於將原本童話般的故事轉變為現實，使觀眾獲得振奮人心的力量。與此同時，「戲劇芭蕾」中的人物必須是具有正面意義或形象的角色才能出演，並且舞劇中需要排除任何具有負面隱喻或象徵訊息的可能性。

芭蕾舞作為被官方高度認可的藝術，在這段時期演出的舞劇隨即成為了日後俄羅斯代表性的芭蕾象徵，當中包含了 1895 年首次上演，由柴可夫斯基譜曲的《天鵝湖》。《天鵝湖》的情節中，王子最後戰勝了邪惡，被視為是戰爭勝利的象徵。舞劇中大量的伴舞人數與齊整的舞蹈動作則代

¹⁶⁹ 珍妮佛·霍曼斯著，周曉宇、楊菁、呂本明譯，《阿波羅的天使：芭蕾藝術五百年》，浙江人民出版社，2019，頁 351。

¹⁷⁰ Галина Уланова, <https://www.culture.ru/persons/8765/galina-ulanova>, Дата обращения: 17.03.2022.

表了軍隊有條不紊的紀律。與《天鵝湖》類似的芭蕾舞劇，還有備受史達林喜愛的《灰姑娘》。對於俄國而言，這兩齣舞劇皆是戰勝西方的代表性符號。學者珍妮佛·霍曼斯表示，《天鵝湖》在蘇聯時期甚至成為了「第二國歌」¹⁷¹。除此之外，《天鵝湖》也是作為一項國家代表性藝術，時常被政治人物（赫魯雪夫）用以招待外賓的藝術外交手段。

蘇聯時期的「戲劇芭蕾」將具有童話性、英雄主義色彩的舞劇，結合社會主義所追求的意識形態。在這當中芭蕾舞者也成為社會主義不分性別、年齡的「工人象徵」。在這種政治氛圍之下，1927 年誕生了首部以「革命」作為主題的芭蕾舞劇《紅罌粟》（«Красный мак»）。罌粟花在第一次世界大戰結束後，成為了紀念戰爭中已故將士的花朵。在舞劇《紅罌粟》中，罌粟花依然是作為一種政治象徵，只是舞劇中所指的對象為俄國共產黨與西方帝國主義之間的對抗。

芭蕾舞劇在蘇聯文化中具有象徵與代表性，並且對於從未前往劇院觀賞舞劇的民眾而言，只能以其他的方式接收芭蕾內部的文化精神。例如在 1927 年，《紅罌粟》將芭蕾從劇場的形式，帶進人民的日常空間的商業與音樂各個方面。該舞劇得以普及的原因在於幾項因素：首先，舞劇本身所內涵的政治意識，獲得了官方的認同與支持。此外，該劇的音樂總監賴因霍爾德·格里埃爾（Р.М. Глиэр, 1875-1956）所譜寫的樂曲，被收入了《國際歌》系列，因而吸引了大量的工人前往觀賞。其次，舞劇中所出現的人物（如俄國水手），對於觀眾而言實乃生活中的寫實人物，不再是存在於童話或杜撰出的公主、精靈、灰姑娘等人（儘管這些童話題材的舞劇元素同樣為蘇聯官方所認可，並發行相關郵票作為認可與推廣）。並且《紅罌粟》成功的原因也受到了「新經濟政策」（Новая экономическая политика，НЭП）的影響所致。

1921 年所頒布的「新經濟政策」允許人民開展自由貿易，而《紅罌粟》舞劇所帶來的成功與影響也因而帶來了商機，即《紅罌粟》相關的週邊商品，如糖果、香水、明信片、服飾、咖啡店也相應出現在民眾所生活

¹⁷¹ 珍妮佛·霍曼斯著，周曉宇、楊菁、呂本明譯，《阿波羅的天使：芭蕾藝術五百年》，浙江人民出版社，2019，頁 367。

的日常空間。這一系列的影響，使芭蕾舞作為一門藝術文化，開始進入並適應日常生活的機制。不論舞劇是以何種面貌進入大眾生活，其本身所帶有的思想意識，也在舞劇傳播的同時得到擴展。芭蕾舞（《紅罌粟》舞劇）在蘇聯人民心中所樹立的形象，也證實了作為一門高雅的藝術，芭蕾舞的思想與形象在日常的文化空間中具有被複製的可能性¹⁷²。不論是《紅罌粟》舞劇中的思想意識，抑或是由該舞劇所引領起的經濟風潮，都影響了芭蕾舞符號的形象。

貳、芭蕾舞符號的文化功能

受到現實社會的外在影響，芭蕾舞在不同時間段的語篇，分別呈現出了不同的文化及語言符義。文化在符號系統當中首先具備交流功能，其次則為象徵意涵，而芭蕾舞最為一個符號系統，也同樣具備以上所提及等功能。在蘇聯時代的背景下，芭蕾舞作為一個政治符號，試著貼近當時政府的主流意識。但在同樣的政治背景下，藉由象徵蘇聯政府的芭蕾舞符號來隱晦地透露出對於政體的不滿，也成為政治浪潮下的一種思想表達。

在新政體的掌控下，許多作家為了避免在作品中顯示出意識形態，而停止可能會造成爭議性的創作。蘇聯時期的作家需要謹慎地對待文字所可能造成的非議，例如俄國詩人巴索夫斯基(Н. Басовский, 1937-)便表示，當時「翻譯文學」成為了俄國作家的主要創作。許多優秀的作家為了避免官方對其文字訊息的質疑，因而轉向對衛星國的文學創作進行翻譯，作為主要的謀生方式¹⁷³。在當時大環境的影響下，許多蘇聯詩人需要身兼文學翻譯的工作，因此也相對減少了個人文學創作的數量。

受此影響的文學創作者包含了蘇聯時期的詩人兼翻譯家克隆蓋茲(А.М. Кронгауз, 1920-1988)。詩人自幼飽受病痛折磨，身為猶太人也深

¹⁷² Сапанжа О.С., Баландина Н.А. Балет "Красный мак" в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. № 1 (48), 2017. С. 33-39.

¹⁷³ Басовский Н. Поэт Анисим Кронгауз: «Правда, одна только правда и ничего, кроме правды!» // Журнал «Алеф». № 469, 1993. <https://pitzmann.ru/krongauz-articles.htm>. Дата обращения: 14.03.2022.

受反猶主義者的攻擊，在病症與身份的影響下生活地十分艱辛。此種情況下，詩歌則促使詩人更加積極地去面對現實生活的處境。對於詩歌創作，克隆蓋茲認為詩人必須熱愛、傾聽語言文字，鍛鍊對於文字的敏感度以及音律性，並追尋語言上的和諧。

克隆蓋茲於 1946 年創作了詩歌《芭蕾舞者疲憊不堪的面龐》(«У балерин измученные лица...»), 於詩中將舞者與農民置於同一層面進行探討，將芭蕾舞賦予了「勞動」與「工人」的意義。詩歌藉由對比原先作為高雅藝術的芭蕾舞，與腳踏實地的勞動工人，展現出無產階級的意識形態，描寫出內在的精神和外在形象之間的協同性：У балерин измученные лица,/как у крестьян.//Терпения запас/у балерин, как у крестьян, таится/в неторопливом, ровном блеске глаз¹⁷⁴.

詩作《芭蕾舞者疲憊不堪的面龐》除了賦予芭蕾舞者在田野間的農民形象，也描繪了身為舞者所需具備的條件。農民在田間的收穫需要仰賴氣候的穩定、陽光與水分的滋潤，以及體力上的辛勞。芭蕾舞者除了需要體力上的付出外，還需具備堅毅的品格、柔軟的身軀，與堅毅的心，意味著舞者不論在生理與心理層面上，都面臨著一定的考驗：Работающие до иступленья,/Податливы тела, сердца тверды.//Ведь сами же они – произведения/И совершенства своего творцы.//

此外，舞者與農民的相似之處在於，舞者不需任何種子或飼料即可生長，舞者本身便是種子，而舞者所具備的生理與心理條件便是成長最好的養份。如同詩人在詩末所表示：「芭蕾舞者疲憊不堪的面龐如同農民一般，如同所有人一般」。詩歌不僅強調、崇尚勞動的重要性，而工作後「疲憊不堪的面龐」更是克隆蓋茲為勞動者所賦予的正面肯定，象徵著努力與勤奮。而這種精神，不僅代表了蘇聯政權下對於建構美好社會的願景，也彰顯出了屬於俄羅斯人民的內在精神，那便是「不論多麼揮汗如雨，但勞動中的人們舉止依然優雅、眼神依然閃爍著光芒」：Им тоже не до спора,

¹⁷⁴ Кронгауз А.М. «У балерин измученные лица...». https://451l.net/anisim_krongauz/u_balerin_izmuchennye_litsa.html. Дата обращения: 24.04.2022.

не до вздора -/весну не проленись, не прозевай.// в балете, как и на поле, не скоро/ тяжёлый собирают урожай.//Здесь сутками работать не зазорно/ и всё труду крестьянскому сродни.// но только балерины сами – зёрна/ и всходы тоже - сами же они.

在詩人晚年的創作時期，身處政治敏感的社會中，生活本身教會了克隆蓋茲何為真實，並將對於「真理」的追求貫徹在其生活與文學創作上，他認為世上「除了真理之外，再無其他」。克隆蓋茲也不予認同當時委身政治形態下的作家，認為「不論是何等優秀的作家，一旦投筆獻身於政權，其作品最終仍無法真正地屬於俄國文學。」秉持著追求真理的意志，克隆蓋茲也拒絕對於索忍尼辛進行譴責¹⁷⁵。由於詩人的意識與政府的考量並非完全符合，詩人於二戰過後也逐漸減少了創作，並在戰爭結束後的一段時間，不斷地對於真理的追求進行思考。

參、芭蕾符號的雙重形象

洛特曼認為，符號的語義在系統空間中會不斷地進行累積。在符義發展的過程中，同時也要確保原先存在的符義不被破壞。因此在過程中會出現兩種現象：首先需要藉由兩種以上的「語言」以更明確地傳遞訊息。語言的外部空間及世界無法只透過一個單一的語言傳遞訊息，原因在於單一語言只代表單一的文化。而當許多語言集合在一起，多重語言在語義表達上的重疊性與解讀才能更適當地反映外部空間的符號內容。因此，不論是單一語言或多重語言皆代表了文化的基本特徵。其次，符號系統所呈現地並非符號的單一語義，而是由許多符義所集合起來的整體符號現象¹⁷⁶。

索敘諾拉(В.А. Соснора, 1936-2019)為俄羅斯詩人、劇作家，詩人從小便經歷了戰爭，曾經被德軍俘虜，並且幸運地在戰場上躲過被槍殺的命

¹⁷⁵ Басовский Н. Поэт Анисим Кронгауз: «Правда, одна только правда и ничего, кроме правды!» // Журнал «Алеф». № 469, 1993. <https://pitzmann.ru/krongauz-articles.htm>. Дата обращения: 14.03.2022.

¹⁷⁶ Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 13.

運。儘管詩人並未直接地回答關於其詩歌創作的內容所指，但是早期的童年經歷很大程度上會影響其思想與寫作的內容與創作手法。

索敘諾拉創作的年代正值赫魯雪夫對於政治文化的「解凍」(хрущёвская оттепель)。儘管文學和藝術創作在此期間具有「相對」的自由度，但創作者在作品中仍然需要小心地避免可能引起官方關注的言論思想。比起索敘諾拉的作家身份，出版社在索敘諾拉所出版的書籍序言，更加強調索敘諾拉作為一名工人的貢獻¹⁷⁷。學者祖波娃(Л. Зубова)認為，索敘諾拉工人與作家的雙重身分也在日後影響了詩人早期與晚期作品中的意識形態與隱喻結構。

索敘諾拉的創作特色在於，詩人偏好以「金屬」替代實際進行隱喻的對象。以金屬材料的鋼鐵為例，鋼鐵具有「堅毅」品格的象徵意義，在尼古拉·奧斯特洛夫斯基(Н.А. Островский 1904-1936)於1933年完成的作品《鋼鐵是怎樣煉成的》(«Как закалялась сталь»)當中，鋼鐵便是蘇聯人民堅定意志的象徵。然而根據學者祖波娃的分析，在索敘諾拉的詩歌中，鋼鐵則呈現了一種「麻木不仁」的形象¹⁷⁸(«Пята отца стальна, он бьет босой пятою в дверь, — а что?!»)。

索敘諾拉的隱喻手法，脫離了多數人對於「鋼鐵」既定的所指概念，詩歌中的修辭實際上反映了詩人對於世界的理解，以及詩人獨特的思想與價值觀，並打破了常人普遍的刻板印象，將具有正面意義的事物以負面的方式進行呈現。

索敘諾拉在1960年代的創作手法是將歷史背景所呈現的社會現象帶入作品當中進行批判。以「諷刺」的口吻，在詩歌中批判現實的創作手法，同樣可見於索敘諾拉的詩歌《酒癮者》(«Алкоголиада», 1962)。《酒癮者》敘述了當時蘇聯社會的對於酒精高度需求的風氣。詩中的每個段落分別以酗酒者的「職業」、「飲酒方式」及「酒精種類」作為凸顯當時人民

¹⁷⁷ 索敘諾拉在聖彼得堡國立大學求學期間(1958-1963)，同時於工廠身兼電焊工一職。

¹⁷⁸ Зубова Л. Металлы Виктора Сосноры // Новое литературное обозрение. № 6(160), 2019. С. 258-280.

不論年齡、身份、財力，皆對於酒精有著強烈的需求。《酒癮者》一詩除了反映社會現象外，很大程度上也反映了對於政府的不滿，以及民眾的無奈辛酸。相較於俄國歷史上的其他時期，蘇聯芭蕾舞者的身份與處境有著大幅度的提升，並非索敘諾拉在《酒癮者》詩中「只能舔喝著廉價的酒」般的形象：За кулисною рутиной,/ под Сиксинскою мадонной/ спирт/ лакают/ балерины/из картонного бидона¹⁷⁹。

然而當讀者嘗試解讀索敘諾拉詩中的政治隱喻，詩人則一律拒絕對作品中的意識型態進行任何的公開反思，並在關於作品中的「世界觀」問題上，以迂迴的方式表達自己並非「唯美主義者」，而是一名「美學家」¹⁸⁰。

蘇聯官方所推行的芭蕾舞，是一種理想式的社會現象，與索敘諾拉筆下的芭蕾舞者形象，可謂是存在著強烈的反差。在索敘諾拉的組詩《花與魚》（«Цветы и рыбы», 1962）中，詩人運用了修辭的手法，呈現出芭蕾舞的形象，並作為一種比喻，與海豚置於同一層面進行討論。海豚在古希臘與印度神話中除了具有「幸運」的象徵，同時也與神祇有著密切的關連。然而在索敘諾拉筆下，海豚則是「不值信賴」與「弱肉強食」的代表，在一場不公平的生存戰中壓制著弱者（鯊魚），並以其血肉作為強化自身的養分：Я не верю дельфинам.// Эти игры - от рыбьего жира.// Оттого, что всегда/ слабосильная сельдь вне игры.// У дельфинов/ малоподвижная кровь/в склеротических жилах.// Жизнерадостность их -/от чужих животов и икры¹⁸¹。

相對於普遍大眾對於海豚的刻板印象，《花與魚》中的海豚以「獵捕者」的姿態出現。而這種將事物本身的性質，藉由譬喻的修辭手法、以不同於慣例認知的表現方式，正是索敘諾拉認可的創作「美學」。

¹⁷⁹ Соснора В.А. «Алкоголиада». <https://libverse.ru/sosnora/alkogoliada.html>. Дата обращения: 28.04.2022.

¹⁸⁰ Кукулин И. «Туда, где нет Я...»: Виктор Соснора и эволюция русской поэзии второй половины XX века // Новое литературное обозрение. № 6, 2019. С. 222-236.

¹⁸¹ Соснора В.А. «Цветы и рыбы». <http://ruthenia.ru/60s/sosnora/nachalo/nachalo-7.htm>. Дата обращения: 28.04.2022.

學者庫庫林(И. Кукулин)認為 1960 年代，索敘諾拉試圖在其創作的過程中，呈現出當時的生活狀態。由於詩人在創作晚期的筆觸越發地激進，而身處於審查年代的作家，無論是發表或出版任何作品之前，都須經由審查委員進行裁定，確保詩歌當中沒有含藏任何可疑的政治態度或意識形態。因此將這種批判性思想以生活的面貌隱藏於詩中，成為了詩人規避蘇聯的文學審查制度的方式¹⁸²。

庫庫林在研究中認為《花與魚》詩歌具有對於現實的諷刺性意涵。詩歌中的關鍵字「海豚」、「芭蕾」正好對應了對於現實世界的反諷。實際上並非溫馴、有著利牙的「海豚」對應的便是如同機器一般運作的國家政府，而政府及政治形態的進展便如同海豚凝固的血液一般。在詩歌中與海豚為之相對的便為作為政府宣傳手法的「芭蕾」。一大群有著如同海豚利齒的芭蕾舞者在這裡象徵著政府官員，對於人民有著絕對的權威，但在執政者手下卻只能對其服從。

除了《花與魚》當中的隱喻與對於社會現象的影射，索敘諾拉也將現實融入詩篇。索敘諾拉於 1960 年代的另一項創作特質在於，詩人習慣結合「自然中的生命體」、當時科學的進步所帶來的「技術革新」（為詩人表達「時代感」的元素）。本首詩歌中的「海豚」、「芭蕾」則分別對應了上述所提及的詩人創作要素。《花與魚》詩篇中的第一首詩歌，也將自然界的生命體「玫瑰」作為主體，並加入「渦輪機的螺旋槳」、「滑雪」作為修飾，體現於詩歌中：Розы —/по цвету арбузы,/по цвету пески,/лепестками/шевелившие, как лопастями турбин.//...Розы/различны по температуре,/по темпераменту славы,/а по расцветке/отважны, как слалом¹⁸³。

除了政治對於文學創作的影響，索敘諾拉於 1960 年代的敘事手法也產生變化。在此之前，詩人多以「第三人稱」進行創作，而後詩歌中詩人的

¹⁸² Кукулин И. «Туда, где нет Я...»: Виктор Соснора и эволюция русской поэзии второй половины XX века // Новое литературное обозрение. № 6, 2019. С. 222-236.

¹⁸³ Соснора В.А. «Цветы и рыбы». <http://ruthenia.ru/60s/sosnora/nachalo/nachalo-7.htm>. Дата обращения: 28.04.2022.

主觀意識開始逐漸湧現。詩人開始以「第一人稱」代替客觀的寫作手法，如同《花與魚》中詩人便明確地表達：《Я не верю дельфинам》，表達自己對於社會政體的不信任。

詩人在作品中以「第一人稱」的口吻進行創作的特性在於：詩人在作品中表達出了立場與態度，並從本人的角度自行決定如何呈現文學中的世界。然而，作品中的「第一人稱」所代表的多為不受社會規範所控制的人物，例如作者的作品中經常以「惡魔」作為主體，而非作家「索敘諾拉」本人，並藉由這些人物來嘲諷社會上的規範與桎梏。

對於文學研究而言，索敘諾拉的作品中所表達出的《я》與「第一人稱」，象徵在文學的創作上達成了一種「自由」的可能性¹⁸⁴。索敘諾拉於詩歌第二段再次提及對於海豚的不信任，並將海豚與芭蕾舞者聯繫在一起，形成「不信任」的雙重堆疊。海豚與芭蕾舞者的身勢皆富有優雅感，並且在群體之中保有一定的協調性。海豚們的跳躍如同一群受過訓練的舞者一般整齊劃一，這種秩序性也影射著政府對於社會的掌控。不論是海豚或是舞者，皆是帶有目的性地進行演出，而並非呈現純粹性的藝術。海豚飛躍海面所濺起的水花，與芭蕾舞者藉由貢獻自己的天賦及努力所換取觀眾的掌聲如出一轍，也是藝術家為了靠攏政府而拋棄自己的追求來進行創作：
Это резвость обжор.//Ни в какую не верю дельфинам,/грациозным прыжкам,/грандиозным жемчужным телам.// Это - кордебалет.//Этот фырк,/эти всплески - для фильмов,/для художников,/ разменявших на рукоплескания красок/мудрый талант.

詩人在詩歌的末段重複提及了芭蕾舞者與海豚之間的對應關係，並以諷刺的口吻表達了詩人不屑於這種譁眾取寵的舞蹈，並藉由海豚「既非鳥、亦非魚」身份地位來譏諷有著獠牙，卻無法像鳥一般飛行的芭蕾舞者：
Выкаблучивать танец забавный?/Квартируются в море,/а не

¹⁸⁴ Кукулин И. «Туда, где нет Я...»: Виктор Соснора и эволюция русской поэзии второй половины XX века // Новое литературное обозрение. № 6, 2019. С. 222-236.

рыбы.//Летают,/а птицами стать нет надежды.//Балерины - дельфины,/длинноклювые звери/с кривыми и злыми зубами.

索敘諾拉表示，自己身為一名作家能夠目視到他人所無法注意到的事物。將這種細微的觀察能力進行表達，並建構一個新的世界觀，便是藝術家存在的意義¹⁸⁵。詩人除了藉由其世界觀反映社會現象，也同時對於當時現象進行批判性的反思。因此詩中芭蕾舞者，以及其他相關綜合性的元素所構成的形象，也並非傳統固有的文化現象，而極大程度上是作者在言論控制的社會狀態中，藉由語言上的修辭手法表達自己的世界觀。

索敘諾拉透過芭蕾與海豚的類比，以此抒發對政體的態度。儘管作家將芭蕾視為一種政治符號，但芭蕾的發展並未因受到任何質疑而停歇。在索敘諾拉以前的芭蕾形象，多是藉由植物、風等自然現象進行聯想。詩人在《花與魚》，則藉由生命體來表現芭蕾的形象特徵。

當芭蕾在俄羅斯發展成為代表性的政治符號時，服務於政府的芭蕾也在二十世紀中期開始向外展開演出。1956年莫斯科大劇院(Государственный академический Большой театр России)在政治外交的安排下，前往英國進行演出。莫斯科大劇院此次出訪，不僅具有政治意義，也是該劇團首次在國外進行演出，更是成功地將莫斯科大劇院的芭蕾輸出。作為一名蘇聯的代表性芭蕾舞者，烏蘭諾娃在海外的演出，使本來便是蘇聯文化精神砥柱的她，更加以優秀的舞蹈技巧及豐沛的舞台情感揚名海外。對於蘇聯芭蕾的發展，赫魯雪夫在接受美國記者的訪問時也說道：「在我們國家，政府出錢建劇院。最好的芭蕾在蘇聯，它是我們的驕傲...你們可以捫心自問，哪種藝術欣欣向榮，哪種藝術在走下坡路¹⁸⁶？」

但是在蘇聯芭蕾揚名國際的同時，蘇聯舞者也因此接受到了西方的文化與思想，而開始牴觸蘇聯芭蕾本身所攜帶的政治目的。這些出自藝術追求，而後逃離俄羅斯的芭蕾藝術家包含了雙親皆為共產主義者的魯道夫·

¹⁸⁵ Соснора В. «Лучшего времени у нас еще не было...»: интервью Ларисе Усовой // Россия. № 33 (14), 1991. С. 8

¹⁸⁶ 珍妮佛·霍曼斯著，周曉宇、楊菁、呂本明譯，《阿波羅的天使：芭蕾藝術五百年》，浙江人民出版社，2019，頁374。

紐瑞耶夫(Р.Х. Нуриев, 1938-1993)以及曾於 1973 年獲勳「蘇聯傑出藝術家」的芭蕾舞者米哈伊爾·巴雷什尼科夫(М.Н. Барышников, 1948-)。

1974 年年底，巴雷什尼科夫在巡演期間叛逃至加拿大。不論是在國際政治的角度，或是文化藝術的層面，巴雷什尼科夫的逃離都使得蘇聯政府遭受巨大的衝擊與損失。對於巴雷什尼科夫的這一行為，詩人布羅茨基(И.А. Бродский, 1940-1996)於兩年後為其創作了詩歌《獻給巴雷什尼科夫》(«Михаилу Барышникову»)。

布羅茨基(И.А. Бродский, 1940-1996)為俄羅斯詩人、散文家，於 1987 年獲得諾貝爾文學獎。出生於蘇聯政體的時代，布羅茨基所處的文化背景、語言、藝術在政治的變化與政府的干涉之下，產生了翻天覆地的改變。語言與寫作上對於詞彙的篩選也因由時代的認知差異出現了變化。對於布羅茨基而言，詩句像是一種自由的聯想，以及對生活的寬慰。

布羅茨基的研究者經常將詩人的生涯變化，即流放與移民前後作為創作階段的劃分。1964 年布羅茨基因為「不勞而獲」的罪名而被判處流放五年。當時作為青年詩人的布羅茨基在面對法官「為何不進行勞動」的問題時，依然坦言地表示，自己的詩歌創作便是一種勞動成果，與當時的社會主義並不相悖。但實際上布羅茨基在因「不勞而獲」被判刑之前，曾經作為工人來謀生，但這種體力上的勞動最終只是為了生存而為之，並非由自己的意識所決定¹⁸⁷。

寫作詩歌除了是布羅茨基與生活交流的方式，更是詩人對於生活的一種反抗。作為一名具有思想，且帶有反叛精神的作家，在當時政體以及文字管控之下，無疑難以被蘇聯政府所接受。1972 年，布羅茨基被政府宣告流亡。被迫流亡的這一階段，布羅茨基充滿了「孤寂感」，如同其所言：「我多麼孤獨，又多麼勇敢¹⁸⁸。」

¹⁸⁷ 劉文飛，《俄國文學演講錄》，商務印書館，2017，頁 180-191。

¹⁸⁸ 同上註。

《獻給巴雷什尼科夫》為布羅茨基 1976 年所作，獻予芭蕾舞者米哈伊爾·巴雷什尼科夫(М.Н. Барышников,1948-)的詩歌。此時的詩人已經歷經了被迫流放，而後獲得新生這一系列艱苦的過程。對比巴雷什尼科夫於 1974 年叛逃離開蘇聯，詩人的詩歌具有向巴雷什尼科夫傳遞了受政治局勢所迫，而感到共情的可能性。

從字面上看，本詩中所歌頌的古典芭蕾是生活中最為美好的一項藝術：芭蕾如同一座城堡般，在城堡內部上演著天使與邪惡力量的對決，配合著管弦樂的演出，芭蕾舞者安娜·巴甫洛娃在空中飛翔：

Классический балет есть замок красоты,/чьи нежные жильцы от прозы дней суровой/пиликающей ямой оркестровой/отделены. И задраны мосты.//...Мы видим силы зла в коричневом трико,/и ангела добра в невыразимой пачке.//...И если что-нибудь взлетало в воздух,/то был не мост, а Павлова была¹⁸⁹.

儘管如此，布羅茨基仍然在詩中提到了巴雷什尼科夫在舞蹈上的造詣：巴雷什尼科夫腳步的力量與技巧，使其足尖可以穩定地繞著軸心旋轉，他的才華是何等地閃耀呀：Как славно ввечеру, вдали Всяя Руси,/Барышникова зреть. Талант его не стерся!//Усилие ноги и судорога торса/с вращением вокруг собственной оси.

布羅茨基時代前的詩歌，多將芭蕾舞女舞者、舞劇及編舞家作為歌詠的對象，《獻給巴雷什尼科夫》則做出了對蘇聯政府的反抗。《獻給巴雷什尼科夫》沒有出現深刻的家國情懷，對於巴雷什尼科夫該如何選擇自己的命運，布羅茨基則認為大地無處不在，到處皆是容身之處。兩人的命運也如同詩歌一般，布羅茨基與巴雷什尼科夫最終皆離開了俄羅斯，成為了象徵自由的美國公民。

¹⁸⁹ Бродский И.А. «Михаилу Барышникову». <https://www.culture.ru/poems/30715/mikhailu-baryshnikovu>. Дата обращения: 12.05.2022.

詩歌中的巴雷什尼科夫逃離蘇聯的舉動，是一種「自由」的選擇，並且只有在堅強的心靈意志下才能實行：Усилие ноги и судорога торса/с вращением вокруг собственной оси рожают тот полет, которого душа。

布羅茨基詩歌中的這位芭蕾舞者以一己之力，活出自己的生命，這股能量以及破繭而出後所面對的未來是何等的燦爛，如同詩中所言：Как славно ввечеру, вдали Всяя Руси。

詩中刻畫了布羅茨基對於芭蕾的想像，但根據巴雷什尼科夫所述，布羅茨基對於芭蕾不甚熟知，也不具有太大的興趣對這門舞蹈深入瞭解。因此，該詩是詩人將巴雷什尼科夫的經歷作為靈感，而非受芭蕾的魅力或是舞者高超的舞技所吸引¹⁹⁰。縱然詩歌對於布羅茨基而言，是以一種想像的方式存在，但詩歌在字面上，將芭蕾與「美麗的城堡」如同童話般的幻想聯繫在一起，很大程度上卻是與詩人「拒絕抒情」的表現方式相悖。

俄國作家、哲學家，以及諾貝爾文學獎得主索忍尼辛(А.И.Солженицын,1918-2008)也表示，布羅茨基在情感的描述上多以一種冰冷、旁觀者的角度進行。詩人筆下的世界多以荒涼的姿態、沮喪，沈悶的面貌出現¹⁹¹。因此《獻給巴雷什尼科夫》一詩表面上為結合巴雷什尼科夫的個人經歷，並呈現出兩種芭蕾形象。第一種形象為帶有政治符號的蘇聯芭蕾。在官方政府的控管下，芭蕾戲劇充斥著鼓舞民心的英雄色彩，如同童話中的勝利一定會戰勝邪惡一般，而芭蕾舞者以及芭蕾整體就像是被小心翼翼保護著的「美麗城堡」。第二種形象則是巴雷什尼科夫個人生涯的實際寫照。城堡表面上看似美麗，但身處其中的人不論思想或是行為都受到嚴格的要求控制，此處的 замок 已不再是童話王國，而是成為了限制思想自由的「牢籠」。

¹⁹⁰ Чистоногова Л.К. Балетные строки Пушкина и Бродского. Сопоставительный анализ // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, № 29, 2004. С. 77-78.

¹⁹¹ Солженицын А.И. Иосиф Бродский-избранные стихи // Новый мир. № 12, 1999. С. 180-184.

第四章 結論

本篇論文從洛特曼的理論基礎，結合語篇中芭蕾的形象及語義分析，對第一章導言所提出的研究問題：**符號如何與語言及現實世界進行交流、舞蹈及芭蕾符號的符號概念及芭蕾符義的語言形象如何建立進行回應**，並對於俄國文化空間中芭蕾的符號語義進行總結說明，以及為讀者提出相關主題的研究建議。

第一節 研究發現

符號學的目的在於透過科學的思維，探究事物所反映的固有思維，以及複雜事件背後的本質。從洛特曼的理論角度而言，符號的基礎是建立在人類的意識上，而透過溝通所形成訊息空間系統便是符號域。例如，根據俄語聯想辭典，芭蕾的聯想單字包含了「劇院」一詞，而人們又能將劇院聯想到「面具」。這便是一種訊息溝通的空間。從學者的觀點而言，文化實際上就是一種象徵，構成文化領域的種種元素皆具有象徵意義。

由於文化現象等歷時性的訊息會創作出非常廣泛的文化符號，而文化符號的形象則是來源「語篇」及「現實」兩個層面所構成。洛特曼將人類行為視作「語篇」，進而分析人類的日常行為背後所含藏的文化符號意義。例如，芭蕾舞中的「屈膝」，同樣也是一種歷時性的訊息，代表著一種「發自內心的坦誠或感謝」。這個動作來源於宮廷中的曲膝禮節，直至今日這個動作依然存在於劇院舞台和舞蹈課程，代表著符號會延續、變化的發展過程。

在文獻探討和語篇分析的過程中，我們發現到芭蕾與現實發展及社會文化思維的變化具有動態的關係，並且芭蕾符號的語義會依據具體語境和所指涉的對象而產生新的話語。同時我們也觀察到，芭蕾的符號系統是一個連續的語義集合，它在衍生語義的同時，仍保留了前一階段的語言結構

特性，這說明一個符號之所以能具有文化特性是在於它的經驗積累活動，更具體的來說芭蕾舞符號的模式是根源於儀式符號的模式。

儀式符號是舞蹈最初的功能，而舞蹈作為芭蕾的本質，舞蹈的符號語義及功能也會反映在芭蕾舞符號的模式上。因此在探討芭蕾語言形象是如何生成的過程中，也涉及到了舞蹈（танец）及跳舞（пляска）。語篇中的舞蹈 **танец** 是用以強調舞蹈的身勢，**пляска** 則更加著重體現舞者身勢之下的靈魂與情感。芭蕾便是在這兩種語義的基礎上，建構起自己的符號意義，並不斷地衍生出新的語義。

在分析芭蕾舞符號的語言及非語言符義的研究過程中，我們可以發現語篇中的芭蕾及舞蹈在形象的塑造以及語義的演變上有著密切的關聯。因此我們將根據辭典中的定義來分析舞蹈及芭蕾舞符義的特性、討論語篇是以何種語言形式呈現出芭蕾的形象，以及對於芭蕾作為一個文化符號是如何發展進行一個總結性的說明。

一、 舞蹈及芭蕾舞符義的特性

舞蹈在文化的影響下會形成不同的語言形象及語義，並且文化現象會催化舞蹈產生不同的符號功能。根據字典的解釋，舞蹈具有以下定義：

- （一） 由人類的肢體與富有韻律感的動作所創造出的藝術形態；
- （二） 根據音樂的類型所進行的一系列特定節奏的肢體動作，並具有區域性，例如佛朗民歌舞蹈便是搭配西班牙南部的佛朗明哥音樂所產生；
- （三） 具有娛樂性質，例如宮廷中具有娛樂性質的社交舞蹈；
- （四） 是一種傳遞信息的方式（例如鳥類的飛舞）。

根據字典對於芭蕾的定義，芭蕾所呈現的內容如下：

- （一） 劇院中伴隨音樂、啞劇肢體及舞蹈的戲劇演出；
- （二） 在舞台上所呈現的表演形式；
- （三） 義大利宮廷中的宴會舞蹈，詞源為義大利文 «ballare»；
- （四） 芭蕾舞術語的集合；

- (五) 表示參與演出的芭蕾舞者;
- (六) 一種無聲的表演型態;
- (七) 西化政策後，芭蕾一詞在十八世紀的俄國代表了西歐的文化象徵。

從辭典的定義可以觀察出，舞蹈與芭蕾的共同之處在「交流功能」、「社會功能」、「娛樂性」及「藝術性」。芭蕾與舞蹈的不同之處在於，芭蕾更具有「空間的制約性」。芭蕾更多時候是作為一種「演出」，在宮廷和劇院中進行。除此之外，芭蕾一詞還包含了許多芭蕾術語的集合，可以用來指稱舞者及舞劇。除去上述的定義，辭典中也展示出芭蕾在文化語境下能夠被賦予象徵性的意涵。

二、 芭蕾符號語言形象的呈現

洛特曼表示當身勢行為開始能夠透過語言進行解釋，並被賦予語義時，身勢行為便成為了一種符號，能夠在語義上進行衍生。

舞蹈作為芭蕾的本質，只有在舞蹈的基礎上，芭蕾舞蹈與語言形象才能向外擴展。芭蕾最開始出現在十九世紀初期的語篇時，當時流行的舞蹈型態還有民間舞蹈及社交舞，分別以 *танец* 及 *пляска* 作為語義代表。語篇中的 *танец* 具有強調舞蹈演出與動作的語義。*Пляска* 的語義則包含了人類的精神與情感。語篇中芭蕾的最初形象則是透過 *пляска* 的舞蹈動態對於希臘神話人物與進行描寫。

這種在詩歌中歌頌希臘神祇的「阿那克里翁」式的寫作手法，持續地影響著芭蕾在語篇中的語言形象。例如十九世紀初的語篇中便出現了 *порхать*、*шурмовать*、*летит*、*полёт*（具體的語言描述請參照附錄）等具有「飛舞」語義的動詞及副詞 *полувоздушно*、*вверх и вниз*，使芭蕾呈現出如同精靈、女神一般在空中飛舞、輕盈飄逸的意境。值得一提的是，語篇中表現出芭蕾形象的希臘神祇主要為掌管自然(*Зефир*、*Нимф*、*Эол*)以及真善美等美德的神祇(*Харит*)。

芭蕾舞在語篇中積累形象的過程中，它的舞蹈視覺動態也逐漸清晰。語篇中分別以動詞「旋轉」(*кружить*)、「擊打」(*бить*)、「飛舞」(*выпорхнуть*、*взлетать*、*лететь*)、「跳躍」(*прыгать*)、「碎步」(*семенить*)，表達「旋轉」(*пируэт*、*вращение*)、「擊打」(*Батман*)等名詞，及副詞(*медленно*、*быстрой*、*высоко*)等動態來形塑芭蕾舞動勢，並且語篇多著重描繪芭蕾舞中的「腿部」運動。

上述的芭蕾舞形象是建立在芭蕾舞的身勢運動。芭蕾舞在十九世紀中期社會的語境下，成為了一種諷刺的手法對現實社會進行批判。語篇中藉由「驅趕」(*сознать*)、「分離」(*отторгать*)的動詞詞彙，刻畫出地主專屬的農奴芭蕾舞下所存在的社會現實。

無論是農奴，或是一般芭蕾舞者所接受的舞蹈教育，皆是要經過一系列刻苦的練習，以及突破自己身體的極限才能展現出芭蕾舞優美的身勢運動。語篇中也出現了「別偷懶」(*не проленись*、*не прозевай*)等動詞，「勞動」(*труд*)、「收穫」(*урожай*)、「耐心」(*терпение*)等名詞，以及柔韌的(*податливый*)、堅定的(*твёрдый*)形容詞詞彙，由此表達芭蕾舞者勞動般的形象。

從語言的角度對芭蕾舞的語言形象進行探討，可以觀察到芭蕾舞的**身勢動態**（例如跳躍、旋轉），從動態衍生出的**聯想**（例如飛舞），芭蕾舞下的**社會背景**（例如農奴的孩童為了地主的芭蕾舞演出，而被迫與父母分離），以及芭蕾舞的**象徵**（例如收穫）。

三、 芭蕾舞符號在社會語境下的發展

語篇中的芭蕾舞語義會隨著歷史的進程而形塑出不同的面貌，原因在於人類的意識也會隨著時間不斷改變，並且外在的環境也會不斷地對個人意識產生影響。當舞蹈開始作為反映出社會現象的語篇存在時，舞蹈的符義也開始建構在文化意識空間之中，與當時社會現狀進行聯繫，芭蕾舞也在文化的現實空間中不斷地衍化。

十九世紀的芭蕾舞具有空間上的制約性，是屬於上流社會及宮廷的藝術活動，代表著一種具有「社會階級」的符號。除了芭蕾舞以外，當時代表性的貴族社交舞蹈皆具有一種「圓形舞蹈」的動態（«Хороводы вьются вокруг»、«медленно кружит»）。圓舞形象的出現，也代表了語篇開始呈現當時的社會現象。

根據舞蹈詞典的解釋，圓形舞蹈主要具有三種功能，分別是「模仿自然」、「表達禮儀」與「社會功能」。除了芭蕾舞以外，華爾滋的圓舞表達出了具有社交功能的舞會如同旋風般旋轉的動態，瘋狂且喧鬧的舞蹈場景（«Однообразный и безумный,/как вихорь жизни молодой,/кружится вальса вихорь шумный»）。

同樣作為社交舞蹈的馬祖卡在語篇中則呈現出了舞蹈在不同地區的差異性。位於聖彼得堡的上層階級所舞蹈的馬祖卡，雖不如芭蕾舞一樣具有「飛舞」般的形象，但也是輕巧飄逸的舞蹈動態（«Скользим по лаковым доскам»），而城鎮及鄉村的馬祖卡則更為偏向民間舞蹈的形式（«Припрыжки, каблуки, усы»、«Паркет трещал под каблуком»）。對於馬祖卡的語言敘述中，已反映出當時的舞蹈在不同社會階層上的語義差異性。

除了芭蕾舞及馬祖卡等舞蹈在上流社會中的社交性，芭蕾舞也反映出了與貴族對應的農奴階層。對比上流社會驚嘆芭蕾舞的華麗 «Сам погружен умом в Зефирах и Амурах,/заставил всю Москву дивиться их красе!»），農奴的孩童則需要坐著大篷車，被迫離開父母前往接受芭蕾舞教育 «На крепостной балет согнал на многих фурах»。

十九世紀中期的芭蕾舞開始脫離希臘神祇的形象，逐漸地衍生出反映當時社會現象的符號意義。此時的芭蕾舞表達了對於生活與舞蹈之間的關係，並也藉由芭蕾舞反映出上流社會的生活與社會的貧富差距。芭蕾舞的語義不僅反映出了它的社會功能，表現出語篇作者的主觀意識，證明了芭蕾舞脫離了原先存在於宮廷的限制，並且它的符號語義已在當時俄國的文化意識空間進行建構。

二十世紀受到當時象徵主義思想的影響，芭蕾舞回到了其「舞蹈」的本質。芭蕾舞時常以自然的型態出現，並在自然的形象基礎上，產生出情感的聯想，導致芭蕾舞義出現了抽象與具體的解釋方式。符義的抽象解釋仰賴於個人主觀的思想意識。而具體的符義解釋則是由整體社會的印象與評論所組成，難以被個人意見所影響。此時的芭蕾舞不斷地與外部空間的符號進行交疊，當不同的符碼進入了芭蕾舞的符號空間時，芭蕾舞與這些符碼會互相激發，使符號語義進行擴展。

二十世紀初期的象徵主義認為整個宇宙便是一個象徵體系，因此在當時的舞蹈，多以具有民族性語義的 *пляска* 所呈現。語篇中的舞蹈多與自然的形象進行纏繞。舉例來說，舞蹈的形象如同被風吹拂後的樹枝一般搖擺(*Пальцы гибки, как лоза с лозой, заплелись, вьются...*)，或是舞蹈如秋天落葉被風掃過的形象(*В танце/завейтесь! В осеннем багрянце/пляской и вихрем/завьётся земля...*)。在這些與自然進行聯想的語境下，舞蹈是一種表示「混亂」、「糾纏」、「捲曲」動態的自然象徵，及糾結的情感循環。

同一時期的象徵主義，也使芭蕾舞的形象與除了自然以外的繪畫、音樂等美學的概念進行交疊。在藝術的影響下，語篇中的芭蕾舞不僅呈現出了視覺性的舞蹈圖像(*Батман, носок и пируэт*)，並且這些圖像是以精準的芭蕾舞術語進行動態的呈現。除此之外，芭蕾舞也成為了指涉現實生活中人物的手法。芭蕾舞在該時期的語義也在多重元素的集合下，不斷地向外擴張。

二十世紀中期在政治的影響下，芭蕾舞成為了具有政治色彩的代表性符號。芭蕾舞的形象也更為貼近社會主義的主觀色彩，將芭蕾舞舞者為了登上舞台在背後所付出的辛勤，聯想為工人的「勞動」與「耕耘」等具有社會主義的標誌，描寫出芭蕾舞內在與外在的協同性。與此同時，芭蕾舞作為政治符號也在其他語篇中呈現出對立的形象。例如在內容中呈現出與勞動對立形象的語篇，將芭蕾舞舞者刻畫為酒精成癮的社會蛀蟲(*«лакают/балерины/из картонного бидона»*)，以及被操控的海豚，都是藉由芭蕾舞在當時所具有的政治符號意義對政府社會進行諷刺、批判與抨擊。

根據現代辭典對於芭蕾舞的定義，芭蕾舞主要代表一種「舞蹈的表現形式」、「舞台上的戲劇呈現」、「人工的、具有系統的舞蹈結構」。根據聯想辭典的資料顯示，俄國人在沒有語境的情況下，對於芭蕾舞的聯想為「舞蹈技巧」、「芭蕾舞劇」、「劇院」及「芭蕾舞音樂」、「舞劇人物形象」等主要類別。對比上述所提及語篇的芭蕾舞形象與聯想辭典的內容，芭蕾舞已經逐漸形成了穩定發展的藝術型態，因此聯想出的詞彙多為舞台上的戲劇內容，或直觀的芭蕾舞身勢。而在具有社會語境下的語篇所呈現的芭蕾舞形象，則隨著時間的流動，呈現出「上流社會」、「自由的芭蕾舞形象」，及「政治符號」等象徵性的符號意義。

藉由分析芭蕾舞在語篇中的形象及語義，可以發現芭蕾舞是在 *танец* 及 *пляска* 的文化意識及語義基礎上不斷地進行擴展。當芭蕾舞開始具備語義，成為一種符號時，現實世界的的外在訊息便會為芭蕾舞符號空間帶來新的動態，與其他符號進行交流，由此產生出符號的延續性，以及芭蕾舞義的形象衍生。在本文分析中，芭蕾舞作為一個文化符碼，體現出在不同語境下，思維、符碼及其語言的歷時性，以及該符碼與語言的橫向及縱向關係。

洛特曼表示，詩歌作為文化空間中的最高領域，能將現實中的各種現象轉換為文化事實。文化並非是一個秩序性的空間，而是交織了歷史現實以及人類命運的不可預測。而人類生活中偶發性的事件，正成為了文化訊息的來源。也正因這種不可預測性，人類才能跳脫現實世界，轉而在藝術文化的空間中為生活提出更多想像的可能性。

芭蕾舞在文化的符號空間中所交疊衍生的語言形象，使讀者得以從芭蕾舞的符號語義窺見文化的演變、人類在歷史上的思想意識，並使讀者能夠更加靠近舞蹈的本質。綜合本篇內容的分析，芭蕾舞不僅能夠反映現實生活與社會文化思維，並且芭蕾舞的形象與符義也會隨著文化空間中的事件而變化。因此在宏觀的歷史角度下，我們可以觀察到芭蕾舞的符號系統所體現的共時性思想形式。

第二節 建議

本篇論文是在語言的基礎上，對芭蕾舞的形象進行分析，因此文中所呈現的內容為語篇創作時期的思想意識與芭蕾舞作為一種文化現象的交疊。直至今日，二十一世紀的芭蕾舞語言形象仍然不斷地發展與變化。芭蕾舞整體的符號系統，所涉及的範圍之廣，包含了音樂、幾何學、裝置藝術、解剖學、教學法等各種領域。對於本篇論文尚未得以分析的二十一世紀芭蕾舞語義及相關領域的概念現象，建議日後的讀者可以從這些角度著手，繼續探究芭蕾舞的語言及非語言符號的語義分析。

藉由本篇論文，期望能傳達給讀者的是從符號角度來研究詞彙的稱名現象，需要考慮到不僅是語言的外部 and 內部形式，更要涵括思維意識這個重要因素，原因在於這有助於對探討議題的深刻理解。

參考文獻

壹、西文部分

一、書籍

- Бахрушин Ю.А.** История русского балета. Учебник для СПО. М.: Издательство Юрайт, 2019.
- Бектурова Ж.Б., Кадеева М.И., Сеилханова А.** Об интерпретации культурного кода через приму метафорического значения. Белгород: «Эпицентр», 2021.
- Бочкарева Н.С., Загороднева К.В., Пономаренко Е.О., Рогова А.Г., Табункина И.А., Туляков Д.С., Тулякова И.И.** Экфразистические жанры в классической и современной литературе. Пермь.: Перм. гос. нац. исслед. ун-т, 2014.
- Волинский А.Л.** Книга ликований. Азбука классического танца. Л.: Изд. хореогр. Техникума, 1925.
- Голейзовский К.Я.** Образы русской народной хореографии. Общая ред. и послесл. М. Левина. М.: Искусство, 1964.
- Гордин Я.** Литературные варианты исторических событий – что это такое? // Соснора В. Властители и судьбы: Литературные варианты исторических событий. Л.: Сов. Писатель, 1986.
- Двуличанская Н.Н.** Интерактивные и интегративные методы современной филологии. Материалы Международной научной конференции/ под общ. ред. С.М. Колесниковой. М.: МПЛУ, 2017.
- Демина Е.В.** Русские традиции. Правила хорошего тона. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2015.
- Евграшкина Е.** Семиотическая природа смысловой

- неопределенности в современном поэтическом дискурсе. Bern, Switzerland: Peter Lang D, 2019.
- Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д.** Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб. ст. М.: Языки славянской культуры, 2005.
- Захаров Р.В.** Сочинение танца. М.: Искусство, 1989.
- Зильберштейн И.С., Самков В.А.** Константин Коровин вспоминает. М.: Изобразительное искусство, 1990.
- Золян С.** Юрий Лотман. О смысле, тексте, истории. Темы и вариации. М.: Языки славянских культур, 2020.
- Иванов Н.В.** Язык в пространстве коммуникации и культуры. Материалы VI. Международной научной конференции по актуальным проблемам теории языка и коммуникации. М.: ЗАО "Книга и бизнес", 2012.
- Калашникова Т.Г.** Музыкальный образ мира комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» в постановке О. Меншикова // Actual problems of linguistics and literary studies, 2020. С. 200.
- Карп П.М.** Балет и драма. М.: Искусство, 1990.
- Ковшова М.Л.** Семантика головного убора в культуре и языке: костюмный код культуры. М.: Гнозис, 2015.
- Коган Д.З.** Сергей Юрьевич Судейкин: 1884 – 1946. М.: Искусство, 1974.
- Компан Ш.** Танцевальный словарь: Содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства: С критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к новым и древним танцам: перевод с французского. М.: Университетская типография, у В. Огорокова, 1790.
- Красных В.В.** Коды и эталоны. Культуры, язык, сознание, коммуникация: сб. статей, Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: МАКС Пресс, 2001.

- Лотман Ю. М.** Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). СПб.: Азбука, 2016.
- Лотман Ю.М.** О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб. 1997.
- Лотман Ю.М.** Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки. СПб.: «Искусство-СПб». 2000.
- Лотман Ю.М.** Структура художественного текста. СПб.: «Искусство-СПб», 1970.
- Мечковская Н.Б.** Семиотика: язык, культура, природа. Учеб. Пособие для студ. Филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. Заведений». М.: Издательский центр «Академия», 2004.
- Михайловский Н.К.** Литературные воспоминания. М.: Искусство, 1995.
- Моисеев А.В., Моисеева О.Е.** Искусство танца в русской литературе XIX века // Русский язык в условиях би-и полилингвизма, сборник научных статей по итогам Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, 2021. С. 158-159.
- Моррис Ч.У.** Основания теории знаков // Семиотика: Антология. М.: Издательство «Радуга», 1983.
- Цветус-Сальхова Т.Э.** Жестовый язык пантомимы в театральной культуре // Актуальные проблемы социокультурных исследований. Кемерово: КемГУКИ, 2008. С. 138-144.
- Славский Р.Е.** Искусство пантомимы. М.: Искусство, 1962.
- Сморodinская Т.** Державинские пляски // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV. Гаврила Державин. 1743-1816. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвич. ун-та, 1995.
- Соссюр Ф.де.** Курс общей лингвистики. М.: Прогресс, 1977.
- Соссюр Ф.де.** Труды по. языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
- Степанов, Ю.С.** Семиотика: Антология. М.: Издательство «Радуга», 1983.

- Шавкун Н.С., Кузьмина Н.А.** К вопросу о взаимодействии профессионального языка и терминологии театра балета/танца. Материалы научно-методических чтений. Пятигорск: ПГЛУ, 2015.
- Эпштейн М.Н.** Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX веков. М.: Советский писатель, 1988.
- Яновский Н.М.** Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: содержащий разные в русском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины . СПб.: Типография академии наук. Часть 1: [От А до И], 1803.
- Habib R.** A History of Literary Criticism and Theory: From Plato to the Present. Malden. Mass: Blackwell Pub, 2008.
- Peirce C.S.** Pragmatic and Pragmatism. In J.M.Baldwin (Ed.). Dictionary of Philosophy and Psychology. Vol. II. London: Macmillan and Co, 1902.
- Riffaterre M.** "Interpretation of Descriptive Poetry — a Reading of. Wordsworth's 'Yew-Trees'. Untying the Text: A Post-Structuralist Reader". Ed. Young, Robert. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Scholes R.** Semiotics and Interpretation. Yale University Press, 1982.

二、期刊

- Аксенова А.В.** Лингвистические особенности текста либретто Ф. М. Пьяве к опере Дж. Верди "Риголетто" // Театр. Живопись. Кино. Музыка. № 1, 2016. С. 199-215.
- Анохов И.В.** Экономическое значение слова, музыки, танца, живописи, архитектуры // Евроазиатское сотрудничество: гуманитарные аспекты, 2017. С.145-159.
- Анфилова С.** Советский балет в контексте жанровой ситуации. первой половины XX века // Аспекти історичного

музикознавства. № 6, 2013. С. 169-183.

Аристов А.Ю. О поэтизмах и их функции в художественном тексте // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева, vol. 2. № 3, 2017. С. 14-23.

Артюхина, Н.В. Танец как психокультурный феномен и средство социальной коммуникации // Наука і освіта. № 8-9, 2008. С. 7-10.

Бараш Л.А. Интерпретация классики в постмодернистской культуре // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. № 3, 2016. С. 247-258.

Берг Е.Б. Термины «пляска», «танец», «хоровод» в русских народных говорах // Известия Уральского государственного университета. № 20, 2001. С. 157-158.

Биткинова В.В. «Спасительница Отечества» Виктора Сосноры: проблематика и система структурообразующих элементов // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. vol. 156. № 2, 2014. С. 50-51.

Бобков В.Н. Социальные структуры и средние классы: взгляд на Россию // Вестник Санкт-Петербургского университета. Экономика. № 4, 2014. С. 28-41.

Боборыкина Т.А. В поиске визуальной метафоры: достоевский на языке балета и кино. Вестник Томского государственного университета // Культурология и искусствоведение. № 34, 2019. С. 5-18.

Богомолова И.А. Как сделано либретто балета Б. Эйфмана. «Карамазовы»: к проблеме понимания // Гуманитарный научный журнал. № 1, 2013. С. 5-9.

Бочкарева Н.С. Реминисценции русской культуры в романе А. С. Байет "Детская книга" // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. № 4, 2018. С. 48-54.

- Валькова Е.А.** Иноязычные заимствования в комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума" // Актуальные проблемы культуры речи (сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции), 2019. С. 65.
- Варакина Г.** Сергей Дягилев: феномен русского балета // Вопросы культурологии. №.10, 2008. С. 23.
- Ведерникова М.А.** Основные тенденции развития отечественного балетоведения во второй половине XVIII века - 20-е годы XIX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. № 1 (32), 2019. С. 91.
- Волошин М.А.** Весенний праздник тела и пляски // Русь. № 129, 1904. С. 3.
- Воротынцева К.А., Маликов Е.В.** Миф и повествование в балете // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. № 29, 2018. С. 63-73.
- Вычужанова Л.К.** Язык хореографического искусства как знаково-символическая система // Вестник Башкирского университета, vol. 14. №1, 2009. С. 230-234.
- Вяткина А.Г.** Высокое искусство от античности до современности: философский анализ // Вестник Воронежский государственный университет Поступила в редакцию, 2015. С. 3-28.
- Вячеславовна З.Т.** Суриковский след в русской поэзии XX века // Филологический класс. № 1 (51), 2018. С. 94-101.
- Гаврильчук Л.А.** Проблемы подстрочного перевода оперных либретто на итальянском языке // Южно-Российский музыкальный альманах. № 1, 2019. С. 45-49.
- Галлямова Т.А., Эртнер Е.Н.** Образ русского поля в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Вестник ТюмГУ. Филология, 2012. С. 120-125.
- Гевленко Ю.А.** Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета. №. 320. 2009. С. 87-89.

- Герасимова Н.Ю.** Балет как искусство и лингвокультурноносный знак: история и развитие // *Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык.* №4, 2018. С. 158-165.
- Гончарова, Н.Г.** «...Я пишу для Артура либретто...» (Анна Ахматова. Балетные либретто и «Поэма без героя») // *Вопросы литературы.* №5, 1999. С. 330-343.
- Гофман В.** Язык символистов // *Литературное наследство.* № 272, 1937. С. 63-64.
- Григорьянц Т.А.** Особенности процесса трансформации означаемого в сценическом тексте // *Вестник Челябинского государственного университета.* №. 33, 2009. С. 117-123.
- Григорьянц Т.А.** Семиотика сценического текста // *Вестник Томского гос. ун-та.* №304, 2007. С. 66–69.
- Гринько И.А., Шевцова А.А.** «Граждане алкоголики, хулиганы, тунеядцы»: алкоголь и его потребители в зеркале советской карикатуры // *Labyrinth. Теории и практики культуры.* № 2, 2020. С. 83-97.
- Груцынова А.П.** Романтический балет и литература // *Universum: филология и искусствоведение.* № 1 (35), 2017. С. 4-11.
- Гурин Н.А.** Полифункциональное значение танца в современных российских исследованиях // *Альманах современной науки и образования.* № 9, 2011. С. 7-9.
- Догорова Н.А.** Язык танца как феномен символической деятельности // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук.* vol. 17. №1-1, 2015. С. 255-258.
- Дьяконова Л.Т.** Танец как феномен культуры // *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana).* №3, 2011. С.155-158.
- Евреинов Н.** О постановке «Анатэмы» // *Аполлон.* № 3. Отд. II, 1909. С. 39.
- Емельяненко В.** Балетная терминология в славянских языках // *Rusistica Latviensis* 8, 2019. С. 168.

- Еровенко В.А.** «Математика балета» в эстетической составляющей философского осмысления танца // Российский гуманитарный журнал. vol. 4. № 4, 2015. С. 269-281.
- Ершова Е.В.** Особенности формирования навыков общения на языке танца в процессе обучения хореографии студентов-актеров // Педагогика искусства. № 3, 2011. С. 1-7.
- Жаравина Л.В.** Цикл А. Блока «Заклятие огнем и мраком» в художественном контексте В. Шаламова: параллели и контрпараллели // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. №.4 (117), 2017. С. 150-151.
- Заварницына Н.М.** Театрализация недраматургического текста: проза М. Кузмина // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. vol. 1. № 4, 2018. С. 111-117.
- Зозулина Н.Н.** "Баядерка" М. Петипа: к вопросу о четвертом акте балета // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (58), 2018. С. 26-39.
- Зубова Л.** Металлы Виктора Сосноры // Новое литературное обозрение. № 6, 2019. С. 258-280.
- Ирхен И.И., Лаврова С.В.** Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. №.3 (50), 2017. С. 39-51.
- Калинина М.А.** Структурно-семантическая организация хореографической терминологии в русском языке (на материале галлицизмов и франкоязычных варваризмов) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. vol. 15. № 2, 2018. С. 38-42.
- Канев А.И.** Литературные источники, структура, язык либретто опер Генделя // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». vol. 29. №.3, 2019. С. 517-523.
- Карапетьян А.Э.** Заимствование терминов и понятий танца как разновидность деривации // Политематический сетевой

- электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. № 31, 2007. С. 1-7.
- Колпакова Ю.А., Игнатьева, И.П.** Балетная лексика: опыт. компаративистского исследования // Образование в сфере искусства. № 2 (3), 2014. С. 93-100.
- Краснова И.А., Ланина М.В.** К вопросу о взаимодействии семиотических систем: перевод литературного текста на язык хореографии // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры, № 3, 2015. С. 4-8.
- Кузнецова М.С., Кузнецов Е.А.** Семантическое значение движений и. положений рук в русском народном танце // Вестник КУЛЬТУРА: Теория и практика VI. № 6 (33), 2019. С. 17.
- Кукулин И.** «Туда, где нет Я...»: Виктор Соснора и эволюция русской поэзии второй половины XX века // Новое литературное обозрение. № 6, 2019. С. 222-236.
- Кучерская М.А.** Байронизм Некрасова: к постановке проблемы // Карабиха: историко-литературный сборник. № 9, 2016. С. 8-25.
- Ларина Т.Ю.** Интерпретация текста: объективность vs субъективность (на примере короткого рассказа К. Мэнсфилд «Психология») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 12-4 (78), 2017. С. 102-105.
- Леонавичус А.В.** Бал как пляска смерти у А. Блока и русских романтиков // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. №. 8 (151), 2015. С. 85-99.
- Максимов В.И.** "Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. №.6 (65), 2019. С. 78-90.
- Марков А.В.** Тень Случевского в стихотворении М. Кузмина «Конец второго тома» // Артикульт. №.1 (25), 2017. С. 80-84.
- Мартьянова И.А.** Либретто и киносценарий // Вестник Череповецкого государственного университета. № 1 (70), 2016. С. 49-52.

- Мельник Н.Д.** История создания журнала «Мир искусства» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. №. 3, 2015. С. 209.
- Мещерякова О.А.** Музыкальная культура в русской фразеологии (к проблеме кода культуры) // Слово. Предложение. Текст. Коммуникация, 2018. С. 165-171.
- Морозкина Е.А., Филиппова Ю.А.** Репрезентация антиномии В. фон Гумбольдта о неразрывном единстве и внутренней противоречивости языка и мышления в национальной языковой картине мира // Современные проблемы науки и образования 2-1, 2015. С. 376.
- Негода Л.Л.** Семантические коды языка танца // Философско-культурологические исследования. №1, 2017. С. 17.
- Никитина Л.Б.** Языковой образ-концепт: о природе сложного термина // Вестник Челябинского государственного университета. № 24, 2011. С. 97-99.
- Пименова Ж.В.** Эстетика жеста в контексте танцевальной коммуникации // Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации. №. 5 (191), 2013. С. 66-70.
- Полякова Е.О.** Между «высокой» литературой и беллетристикой: поэтика новеллы М. Кузмина «Балетное либретто» // Вісник Харківського національного університету імені ВН Каразіна. Серія «Філологія». № 82, 2019 С. 38-39.
- Разинкина Н.С.** Концептуальная метафора в русском языке советского периода (1917-1956 гг.) // Вестник Томского государственного университета. №. 344, 2011. С. 26-29.
- Румянцева В.Н.** Элегия и стихотворный фельетон в русской поэзии середины XIX века // Вестник Оренбургского государственного университета. №. 11 (117), 2010. С. 8-11.
- Салова С.А.** К.М. Виланд в рецепции Г.Р. Державина // Литературоведческий журнал. №. 28, 2011. С. 34-42.

- Самарская А.В.** Концепт «искусство» и средства его вербальной манифестации в поэзии М.А. Волошина // Культура и цивилизация. №. 7(3А), 2017. С. 128-129.
- Сапанжа О.С., Баландина Н.А.** Балет "Красный мак" в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. № 1 (48), 2017. С. 33-39.
- Сапанжа О.С., Баландина Н.А.** Балет "Красный мак" в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. № 1 (48), 2017. С. 33-39.
- Сметанина Б.О.** Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. vol. 8. № 27, 2007. С. 77-79.
- Солженицын А.И.** Иосиф Бродский-избранные стихи // Новый мир, № 12, 1999. С. 180-184.
- Соснора В.** «Лучшего времени у нас еще не было...»: интервью Ларисе Усовой // Россия. № 33 (14), 1991. С. 8.
- Сымонович Ч.Э.** Заметки о молодежной культуре в СССР в 1960-е гг // Социологический журнал. № 1, 2018. С. 132-151.
- Тарасова О.И.** Художественное время в пространстве танца // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. № 1 (54), 2018. С. 150-157.
- Уразымбетов Д.Д.** Невербальная семиотика в сценических пространствах // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. № 1, 2014. С. 20-23.
- Уразымбетов Д.Д.** Семиотические аспекты хореографии // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. №.1 (36), 2015. С. 107.
- Фетисов А.Ю.** Метафора в научном тексте: понимание текста и субъективность лингвистического анализа // Вестник

- Нижевартковского государственного университета. № 4, 2014. С. 29-40.
- Фурса С.В.** О языке в невербальных видах искусства // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. №.1, 2012. С. 190-194.
- Харченко М.А.** Опера Г.Ф. Генделя «Ринальдо»: к вопросу об особенностях сюжетосложения // Южно-Российский музыкальный альманах. № 1, 2012. С. 89-101.
- Хуттунен Т.** К семиотике границы в поэзии Б. Гребенщикова (предварительные. наблюдения) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. №. 10, 2008. С. 209-216.
- Чепур Е.А.** Русская фэнтези: к проблеме типологии характеров // Проблемы истории, филологии, культуры. № 19, 2008. С. 336-341.
- Чистоногова Л.К.** Балетные строки Пушкина и Бродского. Сопоставительный анализ // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. № 29, 2004. С. 77-78.
- Шишхова Н.М., Анкудинов К.Н. А.** Блок и поэтические стратегии постмодернизма // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2; Филология и искусствоведение. № 2 (277), 2021. С. 153-160.
- Юсупова С.М.** Концептуализация труда в идиомах (на материале английского, немецкого, русского и чеченского языков) // Вопросы когнитивной лингвистики. № 2, 2011. С. 124-128.
- Яковлева Ю.** Создатели и зрители: Русские балеты эпохи шедевров // Новое литературное обозрение, 2017. С. 33-35.
- Hanna J.L.** 'The language of dance', *Journal of physical education, recreation & dance*, № 72.4, 2001. P. 40-45.

三、論文

- Ахмади А.** Традиции комедии дель арте в русской литературе 1900-х–1930-х годов: дис... д-ра филол. наук. Томск. 2013.
- Берг, Е.Б.** Хореографическая терминология в русском языке: дис... д-ра филол. наук. Екатеринбург. 1999.
- Курюмова Н. В.** Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: автореф. дис.... канд. культуролог. наук. Екатеринбург. 2001.
- Мазуренко О.В.** Цветосюжет в лирике А. Блока (на материале поэтических текстов 1905-1915 гг.): дис... д-ра филол. наук. Воронеж. 2015.
- Огнева Е.А.** Когнитивно-сопоставительное моделирование концептосферы художе-ственного текста (на материале перевода русской прозы на французский и английский языки): дис... д-ра филол. наук. Белгород. 2009.
- Садыкова Д. А.** Танец в пространстве современной культуры. Санкт-Петербургский Государственный Университет: дис... д-ра кандидата культурологии. СПб. 2014.
- Удянская И.Ф.** Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: дис... д-ра филол. наук. М. 2006.

四、網路

- Громов П.П.** А. Блок, его предшественники и современники. Советский писатель, Ленинградское отделение, 1986:
<http://blok.lit-info.ru/blok/about/gromov-blok/sredi-revolycij-3-2.htm>. Дата обращения: 23.04.2022.
- Галина У.** <https://www.culture.ru/persons/8765/galina-ulanova>, 17.03.2022.

Басовский Н. Поэт Анисим Кронгауз: «Правда, одна только правда и ничего, кроме правды!»//Журнал «Алеф», № 469, 1993.
<https://pitzmann.ru/krongauz-articles.htm>. Дата обращения:
14.03.2022.

Плакотнюк Я. Гулянье. <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8834>,
Январь12, 2022.

貳、中文部分

一、書籍

- 巴赫金，《巴赫金全集，第四卷》，河北教育出版社，1998，頁 364-365。
- 王銘玉，《語言符號學》，北京大學出版社，2015。
- 任光宣，《俄羅斯藝術史》，北京大學出版社，2000，頁 223。
- 朱躍、朱小超、鮑曼，《語言與社會》，北京大學出版社，2015。
- 池上嘉彥，《符號學入門》，國際文化出版公司，1985。
- 李幼蒸，《語義符號學－理論符號學導論（卷二）》，唐山出版社，1997。
- 法捷耶夫，《青年近衛軍》，人民文學出版社，1975。
- 珍妮佛·霍曼斯著，宋偉航譯，《阿波羅的天使：芭蕾舞藝術 500 年》，野人出版社，2013。
- 胡明揚主編，《西方語言學名著選讀》(第三版)，北京：中國人民大學出版社，2007 年，頁 153。
- 烏斯賓斯基，彭甄譯，《結構詩學》，中國青年出版社，2004。
- 屠友祥，《索緒爾手稿初檢》，上海：人民出版社，2019，頁 237。
- 張鳳，《文本分析的符號學視角》，黑龍江人民出版社，2008。
- 陳忠華、韓曉玲，〈語言學與文化人類學的邊緣化及其交疊領域〉，外語教學與研究出版社，2007。
- 程正民，《巴赫金的文化詩學》，北京師範大學出版社，2001。
- 趙毅衡，《文學符號學》，中國文聯出版公司，1990。

- 趙毅衡，《符號學原理與推演》，南京大學出版社，2011。
- 劉文飛，《俄國文學演講錄》，商務印書館，2017，頁 180-191。
- 德·斯·米爾斯基著，劉文飛譯，《俄國文學史》，商務印書館，2020，頁 569。
- 鄭體武，《俄羅斯象徵主義研究》，上海外語教育出版社，2019，頁 41。
- 諾伯特·埃利亞斯，《符號理論》，商務印書館，2018，頁 100-101。
- 羅蘭巴特，《符號學美學》，商鼎文化出版社，1997。
- 羅蘭巴特著，屠友祥譯，《S/Z》，上海:人民出版社，2001，頁 1259。
- 蘇珊朗格，《藝術問題》，南京出版社，2006。

二、 期刊

- 于平，〈舞劇結構層次論〉，《舞蹈》，第 4 期，2001，頁 22。
- 于平，〈舞劇構思及其文學表達〉，《南京藝術學院學報》，2020，頁 150-159。
- 牛壘、劉萬琪，〈詞彙隱喻在商務英語語料庫中的實例分析〉，《阜陽師範學院學報（社會科學版）》，2017。頁 46-49。
- 王永祥、潘新寧，〈語言符號學:從索緒爾到巴赫金〉，《俄羅斯文藝》，第三期，2011，頁 109。
- 王豐，〈論舞蹈敘事的重要性〉，《文化產業》，2020，頁 50-53。
- 江飛，〈雅各布森詩性模式與巴赫金語境模式之比較〉，《俄羅斯文藝》，2015，頁 28-35。
- 江飛，〈隱喻與轉喻：雅各布森文化符號學的兩種基本模式〉，《俄羅斯文藝》，第二期，2016，頁 83-91。
- 何洋洋，〈舞蹈時空的結構形態及其表意探析〉，《當代舞蹈藝術研究》，2020，頁 73-75。
- 李建萍、魏軍，〈舞劇文學劇本的生成〉，《大眾文藝》，第 9 期，2010，頁 3-4。
- 李國南，〈試論英語專有名詞普通化〉，《現代外語》，第一期，1991。
- 李智，〈義素分析法與詞典釋義〉，《北方論叢》，第 2 期，2007，頁 69-71。

- 李樹良，〈談俄語普通名詞的特指意義及其漢譯〉，《俄語學習》，第一期，1996，頁 51-55。
- 李蕾、宗明立，〈論舞蹈肢體語言的語義思維〉，《北京舞蹈學院學報》，第 5 期，2014，頁 52-55。
- 肖英芳，〈文化概念在專有名詞普通化現象中的實現〉，《科技信息》，第十四期，2009，頁 138。
- 貝文力，〈文學名作與俄羅斯芭蕾〉，《俄羅斯文藝》，2002，頁 44-48。
- 車琳，〈文化符號學符號域思想解讀〉，《俄羅斯語言文學與文化研究》，第 1 期，2014，頁 85-88。
- 武藝，〈論文學作品的舞蹈改編〉，《藝術教育》，第 7 期，2016，頁 239-239。
- 邱爽，〈芭蕾舞劇 吉賽爾文學劇本特色探析〉，《北京舞蹈學院學報》，第 1 期，2014，頁 87-90。
- 姬寧，〈從跨學科視野看舞蹈藝術中音樂與舞蹈的關係〉，《湘潭大學學報(哲學社會科學版)》，第 1 期，2015，頁 106-109。
- 徐存良、孫磊，〈轉喻在俄語政治語篇中的功能〉，《外語研究》，2009，頁 50-53。
- 徐穎，〈舞蹈動作語義建構探析〉，《舞蹈》，第 12 期，2017，頁 70-71。
- 殷芳園，〈論對芭蕾舞動作歷史發展研究的重要性〉，《藝術品鑒》，第 32 期，2018，頁 83。
- 袁杰雄，〈皮爾斯符號學視角下的舞蹈語言符號探析〉，《重慶文理學院學報(社會科學版)》，第 06 期，2015，頁 92。
- 袁杰雄，〈舞蹈元語言:一個符號學分析〉，《齊魯藝苑》，第 1 期，2019，頁 47。
- 袁傑雄、譚欣宜〈舞蹈表意的符號學分析〉，《符號與傳媒》，2017，頁 162-177。
- 馬強，〈俄羅斯主流勞動價值觀的變遷〉，《俄羅斯中亞東歐研究》，第二期，2012，頁 7-14。
- 高雪菲，〈芭蕾舞劇與俄羅斯文學〉，《長江叢刊》，第 25 期，2017，頁 77。

- 康澄，〈文本——洛特曼文化符號學的核心概念〉，《當代外國文學》，2005，頁 41-49。
- 張葦秋，〈手臂在芭蕾舞表演中的作用〉，《舞蹈》，第三期，2015，頁 62-63。
- 梁升輝，徐玥，陶李，〈歌劇中音樂與文學的共性特征〉，《藝術研究》，第 6 期，2019。
- 陳勇，〈過渡期的俄羅斯符號學研究概覽——以雅各布森與巴赫金的研究為代表〉，《解放軍外國語學院學報》，2017，頁 63-71。
- 陳雪、袁國威，〈俄語新聞報道中的術語功能探究〉，《新聞傳播》，第八期，2020，頁 21-25。
- 景曉文，〈舞劇 粉墨春秋的舞蹈符號學分析〉，《綿陽師範學院學報》，第 10 期，2020，頁 146-150。
- 黃春霞，〈現實與良知的苦苦掙扎——杰爾查文詩歌解讀〉，《鄭州航空工業管理學院學報(社會科學版)》，第 2 期，2006，頁 66-68。
- 楊小強，〈動作語義與敘述語境——記舞蹈的敘事性〉，《戲劇之家》，第十一期，2012，頁 60。
- 楊希，〈芭蕾舞旋轉訓練及情感的重要分析〉，《中國文藝家》，第 5 期，2019，頁 51。
- 趙延欣，〈俄語專有名詞向普通名詞轉化的特點〉，《俄語學習》，第四期，2015，頁 20。
- 劉亞丁，〈類型學的文學移植：袁枚和杰爾查文自然詩比較研究〉，《四川大學學報(哲學社會科學版)》，第 4 期，2020，頁 150-158。
- 慕羽，〈戲劇性、劇場性與身體性的互文表達——從舞劇到舞蹈劇場〉，《北京舞蹈學院學報》，第 4 期，2019，頁 48-57。
- 樊琚，〈舞蹈編導中的文學藝術表現手法研究〉，《藝術科技》，第 7 期，2017，頁 202。
- 蔡夢昕，〈手語在舞蹈表演與創作中的運用〉，《藝術教育》，第 8 期，2019，頁 90-91。
- 黎錚，〈試論杰爾查文詩歌對普希金詩歌的影響〉，《文化學刊》，第 2 期，2020，頁 103-105。
- 錢厚生，〈語義分析與雙語詞典〉，《辭書研究》，第 3 期，2001，頁 75-82。

閻笑雨，〈創造性思維：從文學母本到歌劇劇本〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》，第2期，2004，頁127-132。

藍于蘭，〈文學形象與舞蹈形象的異同〉，《戲劇之家》，第17期，2014，頁198-199。

三、論文

田星，〈羅曼·雅各布森詩性功能理論研究〉，博士論文，南京師範大學，2007。

何瑄，〈論十九世紀上半葉俄國文學的哥德傳統——發展、類型、流變〉，碩士論文，政治大學斯拉夫語文係，民101。

孟令霞，〈俄語術語的稱名學研究〉，博士論文，黑龍江大學，2009。

宗明立，〈舞蹈身體語言的語義與語義思維研究〉，南昌大學，碩士論文，2017。

劉理藝，〈符號學視閥下的舞蹈語言特質研究〉，碩士論文，深圳大學，2017。

劉嘉，〈俄語政治口號的語言符號學闡釋〉，碩士論文，哈爾濱工業大學，2014。

羅峰，〈符號學視閥下的文學文本隱喻研究〉，博士論文，南京師範大學，2015。

許薇，〈舞劇敘事性研究〉，博士論文，中國藝術研究院，2008。

參、語料來源

Бердяев Н.А. Душа России. Судьба России. М.: Сказ, 1990. С. 383.

Блок А.А. Пляски осенние. <https://www.culture.ru/poems/297/plyaski-osennie>. Дата обращения: 14.03.2022.

Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в 20-ти томах. Том III. М.: Наука. 1997. <https://ilibrary.ru/text/4240/p.8/index.html>. Дата обращения: 14.03.2022.

- Бродский И.А.** «Михаилу Барышникову».
<https://www.culture.ru/poems/30715/mikhailu-baryshnikovu>.
Дата обращения: 12.05.2022.
- Богомолов Н., Малмстад Дж.** Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007. С. 224.
- Волошин М.А.** По глухим местам Испании. Русские в Испании: Книга вторая. XX век. Начало. М.: Рудомино, 2017. С. 39.
- Волошин М.А.** Том 1. Стихотворения и поэмы 1899-1926. М.: Эллис Лак, 2003. 316 с.
- Волошин М.А.** «Кость сожжённых страстью — бирюза» из цикла «Пляски». <http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin.htm>.
Дата обращения: 12.02.2022.
- Гафт В.И.** ...я ностепенно познанию... Н. Новгород: Деком, 1997. 288 с.
- Грибоедов А.С.** Сочинения в стихах. Л.: «Советский писатель». 1967.
- Грибоедов А.С.** Горе от ума.
[https://ru.wikisource.org/wiki/Горе_от_ума_\(Грибоедов\)/ПСС_1911_\(ВТ\)/Действие_I](https://ru.wikisource.org/wiki/Горе_от_ума_(Грибоедов)/ПСС_1911_(ВТ)/Действие_I). Дата обращения: 07.06.2021.
- Гурвич Е.** Пируэт Грефа: что еще может спасти российскую экономику. Forbes.ru: <https://www.forbes.ru/finansy-i-investicii/384391-piruet-grefa-cto-eshche-mozhet-spasti-rossiyskuyu-ekonomiku>. Дата обращения: 27.06.2021.
- Даль В.И.** Толковый словарь живого великорусского языка: в 2 т. Т.2. М.: Вольф, 1990.
- Державин Г.Р.** Сочинения / Сост., биограф, очерк и комм. И.И. Подольской; Ил. и оф. Е.Е. Мухановой и Л.И. Волчека. М.: Правда, 1985. 576с.
- Державин Г.Р.** Анакреонтические песни. М.: «Наука», 1986.
- Епишкин Н.И.** Исторический словарь галлицизмов русского языка. М.: Словарное издательство ЭТС, 2010.

- Кронгауз А.М.** «У балерин измученные лица...». https://451l.net/anisim_krongauz/u_balerin_izmuchennye_litsa.html. Дата обращения: 24.04.2022.
- Крылов Г.А.** Этимологический словарь русского языка. СПб.: «Полиграфуслуги», 2005. 432 с.
- Кузмин М.** «Баядерка» // Красная газета, веч.вып. 22-сент, 1924. С. 215.
- Кузмин М.А.** Дневник 1905-1907. СПб: Издательство Ивана Лимбаха. 2000. 610с.
- Кузмин М.А.** Стихотворения, не вошедшие в прижизненные сборники. СПб.: Академический Проект, 2000. С. 638.
- Кузмин М.А.** «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...» из цикла «Александрийские песни». [https://ru.wikisource.org/wiki/Нас_было_четыре_сестры,_четыре_сестры_нас_было_\(Кузмин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Нас_было_четыре_сестры,_четыре_сестры_нас_было_(Кузмин)). Дата обращения: 16.03.2022.
- Кузмин М.А.** «Балет». https://45parallel.net/mikhail_kuzmin/balet.html. Дата обращения: 17.02.2022.
- Кузнецов С.А.** Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 2004. С. 1305.
- Лермонтов М.Ю.** Маскарад. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М.: Правда, 1990.
- Межиров А.** Тишайший снегопад. М.: Мол.гвардия, 1974. 222с.
- Мирошниченко Н.М.** Максимилиан Волошин. Любовь – вся жизнь. Стихотворения. Переводы. Статьи. Воспоминания о М. Волошине. Избранное. Симферополь: ДИАЙПИ, 2008. С. 367.
- Мориц Ю.П.** Балет— искусство поз...М.: Октябрь, № 10, 1988.
- Некрасов Н.А.** Полное собрание стихотворений в трех томах, тт. 1-3. Л.: Советский писатель, 1967. http://az.lib.ru/n/nekrasow_n_a/text_0020.shtml#82. Дата обращения: 09.01.2022.

- Пави П.** Словарь театра М.: «Прогресс», 1991. С.100.
- Подольская И.И.** Державин. // Державин Г. Р. Сочинения / Сост., биограф, очерк и комм. И.И. Подольской; Ил. и оф. Е. Е. Мухановой и Л. И. Волчека. М.: Правда, 1985. С.16.
- Портнов В.К.** И. Чуковский о «Поэме без героя». Литературный Азербайджан. № 12, 1978.
<https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/k-i-chukovskij-o-poeme-bez-geroya>. Дата обращения: 01.19. 2022.
- Прохоров А.М.** Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Рос. энцикл.; СПб.: Норинт, 2000.
- Пушкин А.С.** Евгений Онегин. М.: Государственное издательство Художественной Литературы, 1959.
[https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_\(Пушкин\)/ПСС_1977_\(СО\)/Глава_1](https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_(Пушкин)/ПСС_1977_(СО)/Глава_1). Дата обращения: 21.07.2021.
- Семенов А.** Этимологический словарь русского языка. Русский язык от А до Я. М.: Издательство «ЮНВЕС», 2003. С. 189.
- Соснора В.А.** «Алкоголиада». <https://libverse.ru/sosnora/alkogoliada.html>. Дата обращения: 28.04.2022.
- Соснора В.А.** «Цветы и рыбы». <http://ruthenia.ru/60s/sosnora/nachalo/nachalo-7.htm>. Дата обращения: 28.04.2022.
- Толстой Л.Н.** Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература. [https://ru.wikisource.org/wiki/Война_и_мир_\(Толстой\)/Том_II/Часть_V/Глава_IX](https://ru.wikisource.org/wiki/Война_и_мир_(Толстой)/Том_II/Часть_V/Глава_IX). Дата обращения: 28.04.2022.
- Тургенев А.** «О плясанье и танцах». — Вестник Европы, 1810, ч. 54, N 43. Цит. по кн.: О. Петров. Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М.: Искусство, 1998. С. 42.
- Baldwin J.M.** Dictionary of. Philosophy and Psychology, Vol. II. London: Macmillan and Co, 1902. p. 321-323.

Raffe W.G. Dictionary of the Dance:
<http://terms.naer.edu.tw/detail/17086603/>. Дата обращения:
11.07.2022

Медведев: Отчеты дипломатов не должны быть перепевками из
Интернета — Взгляд.ру:
<https://vz.ru/news/2012/2/9/560121.html>. Дата обращения:
05.05.2021.

Толковый словарь Ожегова онлайн: <https://slovarozhegova.ru>



附錄

一、 芭蕾舞的語言形象：希臘神祇般的身勢動態

芭蕾舞形象	表示形象的詞類：動詞
希臘神祇般的身勢動態	«Стал я с стрелкой той плясать »
	«Шестьдесят уж лет пляшу »
	« порхает вокруг роз Зефир»
	«Духи вверх и вниз шурмуют »
	« летит , как пух от уст Эола»
	«И вдруг — как ветер ее полет! »
	表示形象的詞類：副詞
	«Блистательна, полувоздушна »

二、 芭蕾舞的語言形象：腿部的舞蹈技巧

芭蕾舞形象	表示形象的詞類：動詞
腿部的舞蹈技巧	«другую медленно кружит »
	«И быстрой ножкой ножку бьет »
	«вот выпорхнула дева/взвилась ножка влево»
	«вышла на середину и стала прыгать и скоро бить одной ногой о другую»
	« прыгать очень высоко и семенить ногами»
	«...И если что-нибудь взлетало в воздух, то был не мост, а Павлова была»
	表示形象的詞類：名詞
	«и вдруг прыжок, и вдруг летит »
	« Батман , носок и пируэт »

	«с вращением вокруг собственной оси»
	表示形象的詞類：副詞
	«другою медленно кружит»
	«И быстрой ножкой ножку бьет» «прыгать очень высоко и семенить ногами»

三、 芭蕾的語言形象：農奴形象

芭蕾形象	表示形象的詞類：動詞
農奴形象	«на крепостной балет согнал на многих фурах» «от матерей, отцов отторженных детей?»

四、 芭蕾的語言形象：勞動形象

芭蕾形象	表示形象的詞類：動詞
勞動形象	«весну не проленись, не прозевай »
	表示形象的詞類：名詞
	« Терпения запас»
	«тяжёлый собирают урожай »
	«и всё труду крестьянскому сродни»
	表示形象的詞類：形容詞
	« Податливы тела, сердца тверды. »

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ЧЖЭНЧЖИ
ФАКУЛЬТЕТ СЛАВИСТИКИ**

ЛАН ЦЯНЬ

郎 芊

**Семантико-семиотический анализ
культурного кода “балет”: лингвистические
и экстралингвистические аспекты**

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, Ко Чун Ин

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
магистра гуманитарных наук

Тайбэй – июль 2022 г.

В данной диссертации предпринимается попытка исследовать лингвистические и экстралингвистические значения культурного кода «балет» с точки зрения семиотики. Через анализ текстов на балетную тематику в русской поэзии показана производная и составная семантика балета как символа, исследовано формирование языкового образа знак балета и неязыковые внешние факторы, т.е. роль социальной реальности и мышления в формировании символа.

Предметом анализа выступают как формируются балетный знак и связь между балетом и реальным миром. По своей этимологии и накоплению знаков балет порождает языковые и культурные феномены «танца» и «пляски», и поэтому обсуждается в том же ключе. Рассматривая развитие русской культуры, данная диссертация пытается выявить языковую и неязыковую семантику балета в контексте культурных явлений через поэзию и другие тексты.

Объектом исследовательской работы служат связь между балетом как знаком и социальным контекстом, а также связь между балетом как культурным явлением и человеческой мыслью и языком.

Исследуемыми **материалами** являются тексты, связанные с балетом, и делается попытка найти контекст формирования образа балета в тексте, чтобы проследить процесс формирования кода балета. Помимо исторического контекста России, в диссертацию включены поэзия, танцевальная критика и художественная литература.

В процессе написания исследовательской работы было отобрано много стихов, связанных с балетом. Однако, исходя из предпосылки анализа семантики и производных явлений, не все стихотворения пригодны для анализа и объяснения, поэтому в данной статье

отбираются тексты, способные отразить развитие символа. В основу работы положены произведения Державина, Пушкина, Грибоедова, Некрасова, Волошина, Блока, Кузмина, Кронгауза, Сосноры, Бродского, в общем анализируются 16 стихотворений. Танцевальная критика представляет собой дискуссию писателей, основанную на данном положении балетного танца в российском обществе, и феномен танцевальной критики также отражает повышение социального статуса балета. Такие писатели как Тургенев, Пушкин, Грибоедов и Кузмин представили свои комментарии к феномену балетного танца в разных текстовых формах. В работе используется словарь для помощи в анализе семантики, содержания и характера текста, а также анализируется сущность и функции танца через балетную семантику, описанную в словаре. Словарями, использованными в исследовательской работе, являются «Большой толковый словарь русского языка», «Словарь театра», «Этимологический словарь русского языка», «Исторический словарь галлицизмов русского языка», «Этимологический словарь Крылова» и «Словарь аббревиатур».

Актуальность темы определяется тем, что балет, как язык выражения и движения, был введен в русскую придворную культуру в результате политики вестернизации Петра I, что привело к появлению балета итальянского происхождения. После восемнадцатого века балет стал популярен в России и начал отделяться от западноевропейской культуры, постепенно превращаясь в русскую танцевальную форму. В ходе этого процесса образ балетного танца также приобрел новое смысловое значение. В силу глубокой связи балета с развитием российского общества и культуры, образы, представленные в тексте балета, отражают идеологию и социальные явления России в разные времена. В этом процессе символическая семантика балета постоянно накапливается и выводится.

Цель исследования — проанализировать лингвистические и экстралингвистические значения балета как культурного кода. Для этого, основываясь на теории исследования, в статье будет рассмотрено, как формируются код балета, связь между балетом и реальным миром, а также выявлена семантика кодов балета через тексты.

Достижение поставленной цели обеспечивают следующие **задачи**:

- 1) Изучить теоретические принципы семиотики и связи с символом балета.
- 2) Анализировать образ и семантику балета в тексте.
- 3) Обсудить конструирование балетного символа в пространстве культурного сознания.

С целью описания и анализа материалов в диссертационной работе применяются следующие **методы** исследования: описательный метод, сопоставительный метод и семантический анализ.

Практическая значимость исследования заключается в открытии того, что балет находится в динамической связи с развитием реальности и изменениями в социальном и культурном мышлении, и что семантика балетных кодов порождает новые тексты в зависимости от конкретного контекста и объекта, к которому они относятся.

Научная новизна работы заключается в том, что анализ образа балета исследуется на языковой основе и, следовательно, представляет пересечение идеологии периода производства текста и балета как культурного явления. Поэтому изучение феномена

номинации с семиотической точки зрения учитывает не только внешние и внутренние формы языка, но и такой важный элемент, как идеология, которая может способствовать более глубокому пониманию изучаемого предмета.

Структура работы включает введение, основную часть (две главы), заключение, список научной литературы, используемые словари, ссылки на использованные произведения художественной литературы и список языковых образов балета в тексте.

В первой главе **«Введение»** определяются актуальность темы, цель и задачи исследования, методы данной работы, отмечены научная новизна и практическая значимость, раскрывается предмет и материал исследования.

Вторая глава **«Теоретическую основания семиотики»** состоит из трех параграфов: «Методы исследования в области семиотики», «Теория семиотики Лотмана» и «Знаковая система танца». Основываясь на теориях семиотики, данная глава разъясняет принципы того, как символы преобразуют сообщения с помощью языка и реального мира, описывают развитие и конструирование культурных знаков, исследуют концепцию знаков в танце и балете и организуют значение и характеристики балетных знаков.

В первом параграфе второй главы **«Методы исследования в области семиотики»** рассматривается введение в семиотику, а также мы обращаемся к семиотическим концепциям ученых Пирса и Якобсона.

Во втором параграфе второй главы **«Теория семиотики Лотмана»** исследуется процесс развития культурных знаков, построение образов культурных знаков и понятие текста в системе

знаков. С теоретической точки зрения Лотмана, знак основан на человеческом сознании. Поскольку культурные явления образуются в результате сохранения и расширения информации, это диахроническое сообщение создает очень широкий спектр культурных знаков. Лотман рассматривает человеческое поведение как «текст», а затем анализирует культурное знаковое значение, стоящее за повседневным поведением человека. «Культурный текст» является важным объектом для изучения культурных явлений и состоит из ряда «высказываний», расположенных в определенной последовательности.

В третьем параграфе второй главы **«Знаковая система танца»** описывается знаковая природа танца, знаковые свойства танца и балета, семантическое знаковое пространство балета. Танец, как ритуал религиозного происхождения, состоит из невербальных действий. Религиозно-ритуальная природа танца включает в себя три различных символических качества: «символические ритуальные действия», «мифологические представления» и «композиция слов». Поэтому мы уверены, что возникновение танца сопровождается символическим значением.

Знак танца под влиянием культуры порождает различные языковые образы и семантику. Культурные явления катализируют различные символические функции. Согласно словарному определению, танец — это танцевальный символ, который под влиянием культуры порождает различные языковые образы и семантику. Помимо этого, культурные явления ускоряют различные знаковые функции. Согласно другому словарному определению, танец — это вид искусства, физическое движение с определенным ритмом, развлечение и способ передачи сообщения.

Балет и танец существуют в разных пространствах. Балет чаще всего исполняется при дворе и в театре и чаще всего является «представлением». Слово балет также включает в себя набор балетных терминов и может использоваться для обозначения танцоров и театра.

В третьей главе **«Знак-язык-реальный мир и становление балетного значения знака»** анализируется языковой образ балета, как он представлен в поэзии. В этой главе рассматривается эволюция балета как культурного кода, его мышление, его символика и его языковые формы в различных контекстах, а также горизонтальные и вертикальные отношения между этим знаком и языком.

В первом параграфе третьей главы **«Производство языковых образов символов балета»** рассматривается, как балет вошел в российский культурный контекст, как создавался и увековечивался образ балета.

Мы обнаружим, что до того, как в тексте появился образ балета, танец чаще всего выступал в форме танца и плясок. Для Державина, первого писателя, который привнес танец в поэзию, и «танец в жизни» относятся к пляскам. В отличие от танца, подчеркивающего действие и представление, движения тела пляски содержат жизненную силу и эмоции людей. Например, первые образы балета в языке запечатлены через динамику пляски.

Когда Державин придал балетному спектаклю при дворе образ языка, балет начал устанавливать свой собственный язык и знаковое значение на основе языка и реального мира. При господствовавших в то время балетных репертуарных типах и творческих приемах балетный танец представлял собой языковой образ греческого классицизма, а балетные образы в тексте в большей степени

отражали легкие и воздушные телесные описания, подобные фигурам древнегреческих богов.

Образ балета	
Гибкое, летящее движение, как греческий бог	«Стал я с стрелкой той плясать» «Шестьдесят уж лет пляшу» «порхает вокруг роз Зефир» «Духи вверх и вниз шурмуют» «летит, как пух от уст Эола» «И вдруг — как ветер ее полет!» «Блистательна, полувоздушна»

С появлением в текстах образов балетных танцев все больше комментариев и текстов, связанных с балетом, произвело больше образов, производных от балета, и эти производные образы не только отражают социальную культуру того времени, но и показывают субъективное сознание автора в изображении. Это доказывает, что знаковая семантика балета конструировалась в русском культурном сознании того времени.

Например, у поэтов Пушкина и Грибоедова с балетом ассоциируются образы «высшего общества» и «крепостного», причем эти два образа соответствуют «высшему» и «низшему» классовому обществу, что придает образам балета в текстах двойственную природу. У Толстого и Некрасова, например, балет становится субъективной критикой общества. В постоянном расширении образа балет освобождается от оков двора, а его семантика непосредственно отражает мышление автора и общества того времени.

Примечательно, что контекст балета в тексте тесно связан с высшим обществом, но в языковом нарративе автор акцентирует внимание на движении ног в балете.

Образ балета	
танцевальная техника для ног	«другую медленно кружит» «И быстрой ножкой ножку бьет» «вот выпорхнула дева/взвилася ножка влево» «вышла на середину и стала прыгать и скоро бить одной ногой о другую» «прыгать очень высоко и семенить ногами» «...И если что-нибудь взлетало в воздух, то был не мост, а Павлова была» «и вдруг прыжок, и вдруг летит» «Батман, носок и пируэт» «с вращением вокруг собственной оси» «другую медленно кружит» «И быстрой ножкой ножку бьет» «прыгать очень высоко и семенить ногами»

Образ балета	
крепостной	«на крепостной балет согнал на многих фурах» «от матерей, отцов отторженных детей?»

Во втором параграфе третьей главы **«Конструирование знаков балета в пространстве культурного сознания»** обсуждается, как человеческое сознание в социальном контексте может влиять на образ балета.

Когда в символическое пространство одного и того же балета входят разные коды, балет расширяет знаковую семантику. Например, сам письменный язык ограничен как система знаков, потому что написание письма ограничено количеством букв и слов. Поэтому при построении балетного образа через язык он также подвержен тем же ограничениям. Поэтому совмещение балетной символики кодов — это как бы испытание попытки прорвать внешнюю границу, то есть продолжать искать развитие внешней символической семантики под стандартом повседневных норм.

Природа различных символов и сочетание риторических языковых приемов были использованы писателями Серебряного века для расширения образа и семантики балета путем соединения абстрактной мысли с конкретными явлениями культуры. Например, в рассуждениях Кузмина о балете сочетаются рассуждения об искусстве живописи и аллюзия на фигуру.

В третьем параграфе третьей главы **«Сложные образы семантики балета»** рассматривается, как метафоры и метонимии танцевальных знаков представлены в тексте и какие значения придают танцу.

По сравнению с языковыми различиями между танцем и балетом в тексте, образ танца более сочетается с природой, отражая образ в жизни. Балет больше изображается с точки зрения «внешнего образа спектакля». Пушкин использовал образ «ветра» для описания вальса

в «Онегине». Также в «Онегине» описание балетного танца фокусируется на танцевальном жесте танцора.

Волошин также использовал танец для описания природных сцен осени, в то время как Кузмин в тот же период использовал балетную терминологию, чтобы читатели могли связать балетное вращение и динамику прыжков через танцевальное движение термина.

В четвертом параграфе третьей главы **«Многозначность знака балета в социальных контекстах»** обсуждаются культурные функции и двойной образ балетного знака.

В середине XX века под влиянием политики балет стал политически заряженным символом. Образ балета также стал более социалистическим и субъективным, ассоциируя тяжелый труд артистов балета для выхода на сцену с социалистическими знаками, такими как «труд» рабочих. В то же время, балет как политический символ представлен как противоположный образ и в других текстах. Например, изображение артистов балета как социальных засранцев с алкогольной зависимостью (лакают/балерины/из картонного бидона) и «манипулируемые дельфины» являются примерами политической символики балета того времени для сатирического и критического отношения к правительственному обществу. Балет является сатирой, критикой и атакой на государственное общество.

Образ балета	
образ труда	«весну не проленись, не прозевай» «Терпения запас» «тяжёлый собирают урожай» «и всё труду крестьянскому сродни» «Податливы тела, сердца тверды.»

В социальном контексте мы также можем наблюдать ряд семантических изменений от балета как имперского знака к балетному образу свободы, а затем к знаку социализма.

Анализируя образ и семантику балета в тексте, можно увидеть, что балет постоянно расширяется на основе культурного сознания и семантики танца и плясок. Когда балет начинает приобретать семантическое значение и становится символом, внешние сообщения из реального мира приносят новую динамику в балетное знаковое пространство, связываясь с другими знаками и тем самым порождая знаковую преемственность и выводя балетные символические образы.

В четвертой главе «**Заключение**» представлена невербальная символическая семантика развивалась с течением времени в контексте социального развития. По результатам исследования, сделанного в этой статье, можно выдвинуть предложения, связанные с темой этой статьи.