

國立政治大學斯拉夫語文學系碩士論文

指導教授：宋雲森博士

從語言文化學的視角論札米亞京
小說中「火」與「水」的概念



碩士班研究生：陳又宇

中華民國九十九年六月

摘要

札米亞京的文學作品中常帶有大量象徵、隱喻與反諷，使讀者在閱讀上不易理解。特別是非俄語母語者，由於缺乏對俄語文化概念的理解，常常對於文字中的特殊寓意難以領會。因此本論文就文化概念上的意義，與作家本人的哲學思考和創作思想，來分析與解讀札米亞京文學作品中的象徵意義。論文的主要內容以作家的四部小說《我們》、《洞窟》、《人類獵人》、《島民》為研究範圍，並以「火」和「水」的形像為本文研究對象。

關鍵詞：札米亞京、火、水、熵、象徵意義、創作思想、概念分析、語言文化學、我們、洞窟、人類獵人、島民。

目錄

第一章 導言.....	3
第一節 研究動機與目的.....	3
第二節 研究任務.....	6
第三節 研究方法與限制.....	8
第二章 文獻探討與理論基礎.....	11
第一節 札米亞京之創作思想與理論：革命與熵.....	11
第二節 語言文化學：語言世界圖景與概念分析.....	16
第三章 札米亞京作品中火元素及其象徵意義.....	23
第一節 歐洲文化中「火」的概念——古希臘、基督教文化、斯拉夫文化與俄國文化.....	23
第二節 札米亞京文學作品中的「火」.....	31
2-1 「火」的直接形像的運用.....	33
2-2 「太陽」形像的運用.....	42
2-3 「火」的間接形像的運用.....	47
第三節 札米亞京筆下火象徵與文化意義比較.....	51

第四章 札米亞京作品中水元素及其象徵意義.....	57
第一節 歐洲文化中「水」的概念 — 古希臘、基督教文化、斯拉夫文化與俄國文化.....	57
第二節 札米亞京文學作品中的「水」.....	63
2-1 「水」的液態形像.....	66
2-2 「水」的固態形像.....	76
2-3 「水」的氣態形像.....	83
第三節 札米亞京筆下水象徵與文化意義比較.....	88
第五章 結論.....	93
第一節 總結.....	93
第二節 建議.....	96
附錄一：結論示意圖.....	98
附錄二：參考書目.....	99
附錄三：俄文摘要.....	106

第一章 導言

本論文題目為「從語言文化學的視角論札米亞京小說中火與水的概念」，論文研究將以蘇聯時期作家札米亞京(Евгений Иванович Замятин, 1884-1937)所著的四部小說《島民》(Островитяне, 1917)、《人類獵人》(Ловец человека, 1918)、《我們》(Мы, 1920)、以及《洞窟》(Пещера, 1921)為文本分析對象。除了第一章導言與第五章結論外，本論文之主要內容共分為三章，第二章闡明研究理論與研究基礎，第三章分析札米亞京作品中「火」元素及其象徵意義，而第四章則是分析札米亞京作品中「水」元素及其象徵意義。

導言共分為三節，第一節從研究動機與目的開始說起，並簡述了相關的研究現況。第二節則提出本論文的研究任務。第三節分別說明研究方法與研究限制。

第一節 研究動機與目的

札米亞京的文學作品擅長使用文字表達思維，他稱之為「思維的語言」。作家經常使用獨白的方式，或對實物做細節的描寫，表達內心的狀態與思想活動。這樣的手法與19世紀時的寫實大師——杜斯妥也夫斯基(Ф. М. Достоевский, 1821~1881)相比較，他們同樣都剖析人的內心，並大量地使用獨白。而札米亞京更常運用實物細節的描寫來呈

現其思維或情感，而其中值得注意的是，他的象徵與隱喻的手法。札米亞京將本來直述的話語寄託在一幅幅畫面之中，他所描寫的那些細節有時並不起眼，無法立即在第一時間被意會，甚至只是以十分短暫的畫面插入情節中呈現。然而這些小片段如同扣環一般扣著整個情節，遲早在小說的意義結構上發生影響。在閱讀的過程中，在讀盡之際往往能讓人對於前面所讀過的片段恍然大悟，並串連起作品中的真正表達的內涵。這是札米亞京的文學藝術，更是其接近繪畫手法的一種美學特色。他自己曾經說過：「文學是一種動態的藝術，有別於繪畫、建築和其他靜態的藝術」。更可以理解他的作品表現是一種畫面，並且具有動態性，畫面不僅只是停留於某個角度，而是呈現一系列思維的過程，甚至是整段生命的經歷。

札米亞京獨特的藝術手法，正是我們試圖分析的目標。在他文學畫布上的眾多元素中，我們聚焦於他所慣用在創作上的標的物來進行解構，分析隱藏在文字畫面後方的真正意涵。透過對歐洲、斯拉夫民族、俄羅斯人的文化探討及作家本人的哲學思考，去解釋札米亞京筆下象徵運用的時代背景及作家的所欲傳達的理念。札米亞京在一篇著名的文章——《關於文學、革命、熵及其他》«О литературе, революции, энтропии и о прочем»之中，將人類的發展與歷史事件比擬為火的燃燒過程：火的燃燒是由初燃時旺盛的大火、漸漸邁向熱量消逝的過程、而後進入一段停滯的「熵」化時期、直到熄滅，而摩擦、引燃或是爆炸，則使之再度產生新的火苗。這種燃燒現象是一個自然的循環過程，在過程中的每個階段都可以比擬為人生或人類文明的一個進程。這種比擬所帶來的一系列課題是：人類在發展過程中所面臨的問題——如何擺脫僵化、封閉的內外環境，如同燃燒過程中陷入相對冰冷、進入一種熄滅前凝滯狀態的「熵」時期。當這種火的燃

燒現象被札米亞京用來與人類進程做對照時，摩擦生火、爆炸、引燃這類的現象便與「革命」、「改變」等詞彙作連結，成爲一種象徵意義。而藉由這種「火」與「熵」的概念，也被札米亞京運用在文學創作上，使得其作品中的象徵元素開始有了二元的對比：「火」的概念及與火相對或相反的「水」或「冰」的概念¹。「火」是最基本的元素，即便最古老的哲學與文明也對這個元素有諸多的論述發展，甚至有些哲學家視其爲世界的起源基礎。這樣的狀況十分值得探討，究竟爲何自古以來「火」便具有如此龐大的象徵意義，又它如何在札米亞京手中具體呈現，這樣的關係是不是一脈相承，這些課題都是本論文所要探討的焦點。

而關於札米亞京所提出的「火」的概念，被其拿來「與火相對或相反」的概念作對比，如「旺盛的火」之於「熵」的概念。從具體在札米亞京文學作品上的狀況來看，與火對比的形像，往往表現在「水」或「冰」的形像上。在諸多札米亞京的文學作品中，都能見到作家以「水」做細節描寫的例子。這樣的結果可能源自於「火」與「水」乃是較爲廣泛的對比，在二元分類的運用上所涵蓋的概念群較爲平等之故。因此本論文在分析歸納札米亞京筆下的象徵時，以「火」與「水」的形象爲主要概念，將具體的描述作分類，來窺探作家對各種層面事務的傾向與評價。

關於札米亞京相關的研究方面，主要來源包含了他的自傳、文章及回憶錄等，如：《明天》《Завтра》、《我害怕》《Я боюсь》、《關於綜合》《О синтетисе》、《關於文學、革命、熵與俄羅斯》《О литературе, революции, энтропии и о России》等，在西方的著作中，

¹ 此處的「水」或「冰」的概念乃是指「熵」是一種相對冰冷的狀態，在《О литературе, революции, энтропии и о прочем》一文中，札米亞京有將熵化狀態比擬爲「冰」之語。

以美國學者 Edward James Brown 所出的專書《Russian literature since the revolution》及《Brave New World.1984, & We: An Essay on Anti-Utopia》等書，以及學者 Alex M. Shane 的《The Life and Works of Evgenij Zamiatin》為研究札米亞京的權威，這些專書對於作家的創作理念與哲學思想有詳盡的描述。至於其他西方的對於札米亞京的研究中，多將目光放在《我們》一書，探討其反烏托邦的思想及世界觀。

由於遭到蘇聯長期禁止，對於札米亞京的研究，目前在俄國及台灣仍舊不多。本論文預期能在介紹札米亞京思想、及其文學著作方面達到貢獻。並且從文化的角度，分析「火」與「水」概念的一連串形塑過程。也藉由對於文化概念的理解，來為札米亞京筆下的一些「火」與「水」象徵提供背景或解釋。這些作品不論是文學或相關思想論述在台灣的能見度都比較低，因此本論文期望能為接下來對於此作家或此議題有興趣的研究者提供資訊。

第二節 研究任務

為了能更貼近於札米亞京文字背後所表達的意義，本論文的研究進行將分成兩部分，其一是背景資料的蒐集與研讀(包括文化方面與作家相關資料)，另一部份則是針對作家文學作品進行分析，詳細的研究任務如下：

(一) 理論說明與分析

1.關於札米亞京個人之理念：

搜集、歸納並分析札米亞京的著作，包含自傳、政論作品、文章、回憶錄或相關評論。針對其個人的哲學思想與文學理念做一整合性的評述。

2.關於札米亞京作品語言的文化背景部分：

隨著時間的發展，文化往往為許多事物增添了不同的象徵意義，因此，文化因素是我們研究象徵意義的基礎之一。我們歸納及說明語言文化學中「概念分析」與「語言世界圖景」的理論，從中建立本論文在理論方面的依據，並介紹該理論在分析札米亞京作品之應用。

(二) 研究任務

1.將札米亞京筆下四部重要作品：《島民》、《人類獵人》、《我們》以及《洞窟》中帶有「火」與「水」相關概念的象徵物進行整理分類與分析。本論文選擇以其為分析對象，乃是因為此四部為札米亞京中期的作品，在象徵或文學手法的處理上較為成熟穩定，對於作家的文學風格亦更具代表性。

2.分析歐洲與俄國文化的歷史發展中「火」與「水」之相關概念。歐洲文化的闡述方面，我們主要選擇了幾個對於俄國文化有重要影響的來源做分析。其中包括希臘文化、基督教文化、斯拉夫文化及俄國文化本身。

- 3.從語言文化學之視野分析作家筆下的「火」與「水」之概念與個人特色。將作家的象徵寓意釐清文化與個人因素，以能更正確理解作家所欲表達的思想。

第三節 研究方法與限制

壹、研究方法

本論文所使用的研究方法，主要有以下三項：

(一) 文本分析法

對札米亞京的四部重要文學：《島民》、《人類獵人》、《我們》以及《洞窟》中就內容、情節、文句及詞彙作深入分析。透過文意的對照及比較，瞭解文字背後的真實意義，特別是作者使用的譬喻、象徵、暗喻、轉化、反諷等，而對於作者意識型態的分析也是重要的一環。

(二) 語言文化學：語言世界圖景與概念分析法

運用語言文化學（Лингвокультуро́логия）有關世界圖景的理論及概念分析的方法。從哲學和語言哲學的角度，來分析人類或民族在對世界認知的過程中所產生的集體意識——即「世界圖景」，如何在語言中發生影響，而最終構成了語言世界圖景。透過語言世界圖景與概念分析法，可以瞭解特定族群或文化的共同意識。我們藉由分析札米亞京的文字運用，來探討其背後所傳達的文化意識，此一研究方法有助於理解札米亞京所處的時空背景，把屬於民族中不同來源的語言文化做辨識，並釐清在札米亞京筆下的象

徵與隱喻，哪些是屬於來自文化的共同影響，哪些是屬於個人的思想哲學部分。

（三）文獻分析法

論文主題的研究透過可蒐集的各種類型檔案資料（如圖書館、資料庫、電子化檔案等）來獲取對於研究札米亞京文學內涵的了解，其中包含地域性的歷史、宗教、文化檔案，及札米亞京本人所著的文學作品、書信、講稿、論文等。將所蒐集的資料加以彙整、評比、分析，以得到一個完整的資訊全貌。

貳、研究限制

（一）關於札米亞京的研究資料較為缺乏。由於作家的作品直至 1986 年後才被蘇聯當局解禁，故對於作家的研究也遲至二十世紀末、二十一世紀初才日漸增加。西方研究札米亞京的文章較多，但多聚焦在其反烏托邦思想的研究，與本論文主題相關的研究資料較少。

（二）由於時間及篇幅的限制，本論文僅選出札米亞京的四部文學作品做研究與分析，而無法討論札米亞京所有作品，因此僅能盡可能捕捉作家本人原意，並力求貼近、探討作家的哲學想法與創作技巧。



第二章 文獻探討與理論基礎

第二章為整體研究的理論基礎，並為後續的文本分析提供解釋。在本章中，主要論述對象有兩個，其一是「作家本身的思想」，其二是「文化影響層面」。這兩者乃是創作構成的重要因素，在象徵意義的解讀上能夠提供充分資源。

第一節 札米亞京之創作思想與理論:革命與熵

二十世紀最具代表性的反烏托邦作家——札米亞京（Е. И. Замятин），時常在其作品中以一種諷刺、隱喻或是象徵的手法向讀者展示他的世界觀與價值觀。作家生活於革命中的俄羅斯，因此對於「革命」懷抱有極高的熱情與理想，他更十足地實踐在他的作品上。札米亞京大膽地揭開世界陳腐的表象，以帶有一點叛逆、顛覆、乃至於接近異端的方式來展現他的哲學思考。他在 21 歲時曾經加入布爾什維克黨，並在後來的自傳中解釋著，在那些年代做一個布爾什維克，「意味著走阻力最大的路線」。(значило идти по линии наибольшего сопротивления)²。這是作家本人表現在政治上的傾向與態度，然而我們的研究同樣的可以引用這段自白，來為他的創作思想下註腳。札米亞京正是試圖走一條充滿阻力的路線，扭轉人為造就的規律與制式化的生活，衝破既有的窠臼，追尋一個美好的、嶄新的明天。在其所著的政論作品之中，具有代表性闡述與說明此一中心思

² Чудакова М. *Еретик, или матрос на мачте*, Замятин Е. И. Сочинение. М.: Книга, 1988, с.500.

想的，便是「革命與熵」(революция и энтропия)³的理論。

札米亞京認為，革命並非一件特別或單獨發生之事，而是在日常生活中不斷上演。在我們所抬頭仰望的夜空之中，便有無數的天體互相撞擊發生爆炸，然後產生新的星球，而分子與分子之間也會因為碰撞而產生新的分子。生活中原本維持的平衡與安穩狀態，因為某種力量而打破現狀、產生改變，這便是一種革命的表現。依此思想可發現，革命隨時都在發生，從來沒有終止的一天，更沒有一個最終的結果，它僅僅代表了一種演進的過程。札米亞京提出：「所有的今天，既是搖籃亦是掩屍布 — 是昨天的掩屍布，是明天的搖籃」(Всякое сегодня — одновременно и колыбель, и саван — для вчера, колыбель для завтра.)⁴。在他的論述中，「昨天」、「今天」、「明天」之間正有如三代關係一般，是一種傳承。而人類普遍希望追求一個更理想的未來，這理想的未來便從今日的改革與奮發做起。

札米亞京認為，所有的改變都不是容易被接受的，革命本非舒服之事，新的形式(новая форма)對於一般人的感知上是困難的。對於活在當下的人類來說，那些深謀遠慮有前瞻眼光的人們，就像是從未來跳上今日一般而被視為異端者。因此，耶穌是異端者，哥白尼是異端者，托爾斯泰也是異端者。未來對於今日不啻為一連串的異端，而這個世界因為這些異端而賴以生存。真相(истина)的追求更是一個動態的過程，今日的正确，可能在明天變為不正確，今天否定了昨天，明天否定了今天的否定，未來沒有一定的定數，而人類的生活便在這樣的動態過程中求取進步(диалектический процесс именно в

³ Замятин Е. И. *О литературе, революции энтропии и о прочем*, 同註 2, М.: Книга, 1988, с.446.

⁴ Замятин Е. И. *Завтра*, 同註 2, Ст. 407

том, что сегодняшние истины — завтра становятся ошибками.)⁵。在札米亞京的想法中，錯誤有時比真相更可貴，若是生活中一切都是真實正確無誤，那就有如機器一般，然而正是因為人類會產生錯誤，更顯示出鮮活的生命力。藉由這種對錯誤的認知與學習，並依循著破除與導正過往的錯誤而前進的過程，亦可視為一種生活上、精神上的革命。

革命的本質是帶來改變，因此革命被作家視為宇宙萬物定理的一種，一如能量守恒法則。札米亞京多次在作品及相關談論中，運用了能量（энергия）與熵（энтропия）的概念來做譬喻。「熵」（энтропия, entropy）一字源自於希臘語，原意是「改變」。其在熱力學中所表現出來的現象即是，熱能在一個封閉系統中能量漸漸消耗流失的變化過程。根據札米亞京《關於文學、革命、熵及其他》（О литературе, революции, энтропии и о прочем）一文中所描述，火焰在封閉的環境下燃燒了一段時間後，會漸漸的失去熱度，而僅僅保持微溫於一段相對較長的時間，然後火焰漸漸變成暗紅色，而這暗紅色的火焰代表了即將走向死亡。換而言之，熱量的衰退增加了熵的產生，而熵代表著一種「僵化」、「被動」、消極地等待完全消逝的狀態，這便是札米亞京在諸多文學作品中所描繪的景況。廣義的來看，當人類身處於教條化、制式化且理性化的世界中，僵固的大環境會漸漸使得一切事物冷卻下來，只保持著溫度，歷史的明鑑告訴我們，一個時代安逸過度，會很容易弊病叢生、風氣敗壞，然後快速地走向滅亡；而狹義的來說，當一個人長期處於封閉毫無變化的環境中，若毫無作為，那麼「精神之熵」便快速增生，個人也將漸漸墮落。

⁵ 同註 3。Ст. 513

新生命的產生，需要碰撞、需要點燃。改變熵的緩慢衰退狀態，最好的方法就是重新引燃，而引燃的動作便是一種革命的象徵。札米亞京將這種「火」的變化狀態與現實世界做聯想。舊有的火苗如同深處於陳腐、僵固、教條化的時代，慢慢的被熵給佔據，相對於旺盛的熊熊烈火，這樣的熵的狀態寒冷的像冰一樣，而必須藉助一個外在的或內在的機制來改變，重新引燃象徵著活力、充滿熱情的大火，亦即回到一個嶄新且生氣蓬勃的狀態。因此札米亞京的創作思想上，「火」扮演了一個很重要的象徵地位，旺盛猛烈的火代表著一種初始的狀態、代表一種激情，可能不是容易被接受或危險的。但是熊熊烈火卻帶來無限的可能，有許多可以發揮及有益於人類的空間。相對地象徵著冰冷狀態的「熵」，站在火的對立面，象徵著十足的理性，是一個穩定沒有太大變化，且不會有意外情況產生地，成為某種狀態的維持。而擺盪於這兩種狀態之間的過程，便常常是札米亞京所刻畫、及探討的情節與題材。從對於現實的體認與掙扎，到試圖突破以重新引燃大火的精神革命，往往成為高潮與故事重心所在，也是引領「能量」與「熵」兩個看似相互獨立的事件產生交集的重要力量。札米亞京正是運用了這兩種概念所轉化成「火」與「水」的形像，在作品中透過象徵等藝術手法來傳達其對於革命的哲學思想。

札米亞京在小說《我們》中就使用了大量類似的象徵。在未來的「單一國」中，世界依循理性而行，一切都如水滴般一滴接著一滴，或是如同拍打著岸邊的海浪一樣規律而無變化；而作者則以壁爐之火隱隱象徵心中革命之火，數度用烈火來形容綠牆外的原始人——也是書中主人翁所渴望衝破現實一窺究竟的世界。而在小說《洞窟》(Пещера)，以冰來象徵的人類世界的無情、以洪水來象徵希望的毀滅，而將寒冬之際的爐火譬喻成神明。同樣地在中篇小說《島民》中以「熱」來象徵一種欲望與狂野，而相對地杜里先

生所制訂的生活規範與時間表，便是作家筆下一種逐漸熵化的生活形態。我們觀諸札米亞京的作品，可以發現作者常常隱含了對於現狀的不滿，人類過於理性化的生活造就了無情的世界，《我們》與《洞窟》這兩部作品中都可見其對於這種無情世界的諷刺。而如同《島民》中坎貝爾（Кембл）射殺歐凱力（О'Келли）以及《我們》中 D-503 的掙扎直至 I-330 的死亡，作者都試圖在描寫一種衝破現狀的過程，亦殘酷地反映出真實的世界裡，人們在革命與熵的掙扎搏鬥中的悲劇結局。

美國學者 E. J. Brown 在研究中指出，札米亞京的創作中有一個重要的中心主題，就是一貫地「反城市」。作家的獨特美學觀點傾向於「文明前的」或「原始的」生活形態。札米亞京曾經說：「我們的都市生活已經十分過時。城市就好像老男人，被束縛在充滿瀝青和鐵的惡劣氣候中。城市好像老男人害怕過多的變動、替換機器或是按下會啟動勞動肌肉工作的按鈕.....但是如果一個男人仍然在體內還有沸騰的熱血，或是體內如鐵般的力量仍然想要找到出口去奮鬥，於是男人逃離衰老的城市.....跑向他目光所及的哪裡都好：到田野去、或森林、或海洋、或北方、或南方。」(Our city life is already obsolete. Cities, like old men, fear excessive movement and substitute machines and push-buttons for all healthful muscular work..... But if a man still has his young blood burning in him and if the hard iron power of his muscles is looking for a way out, for struggle, then that man runs away from the decrepit cities..... runs wherever his eyes lead him, anywhere: to the field, or the forest or the sea, to the north or the south.)⁶。從這段話可以見到他基本的城市觀——是一種沒有活力、衰老的生活形態。他對於城市的哲學將會是我們觀察的一個重點。

⁶ Brown Edward J. *Brave New World*. 1984, & *We: An Essay on Anti-Utopia*. Michigan: Ardis, 1976. p.21~22

札米亞京說：「活生生的文學不是生存於過去，也不是現在，而是未來。就像在桅杆上的水手一樣，可以看到甲板上的人還未看到的冰山」(Живая литература живет не по вчерашним часам, и не по сегодняшним, а по завтрашним. Это — матрос, посланный вверх, на мачту, откуда ему видны гибнущие корабли, видны айсберги и мальстремы, ещё неразличимые с палубы.)⁷。作家本人對於革命的態度，是正面且積極鼓勵的，認為革命是一種造就進步的方法。在他的文學創作裡，時常在這二元對立的方程式裡尋找一個具有可能性的答案，並將其思考過程展示給他的讀者。就像是「昨天」、「今天」、「明天」三者的關係一樣，作家大膽地指出可怕的「今天」，然後真誠地相信美好的「明天」，就像是一個從未來跳回現代的異端者一般，用他獨特的象徵手法或是常常是帶有點諷刺意味情節來闡釋革命二字，可能僅像個站上桅杆的水手般，見到遠處的危險深深擔憂，並趕緊對還茫然未知直直前進的船隻發出轉向緊告；也或許如同作家本人要我們相信美好的明天一般，要我們積極的重新引燃熊熊烈火。圍繞著這類的課題，這些關於「革命與熵」的理論都在其作品中扮演了極為關鍵的角色。

本論文的研究，將札米亞京筆下文學作品的象徵依此理論加以分類分析。對於「火」的意象相關的事物如火焰、火苗、壁火、燈火、太陽、熱等；對於「水」的相關形象如雪、洪水、嚴寒等區分出來或將兩者對比，對照札米亞京本人對於革命與熵的觀點，得以勾勒出一幅作家的世界觀。而在札米亞京筆下關於水與火的明喻、隱喻、象徵等，皆是本論文探討、對比的對象。

⁷ 同註 3，頁 11。Ст. 512

第二節 語言文化學：語言世界圖景與概念分析

本論文在分析的過程中運用了語言文化學（Лингвокультуроология）有關語言世界圖景的理論及概念分析的方法。

語言世界圖景的概念來自於世界圖景理論。簡單地來說，世界圖景就是人類對世界認識的總和。由於人類有許多共同的知覺，如恐懼、苦痛或好奇等，這些人類所共同擁有的感知抑或是生活經驗上的感受，得以讓我們拼湊出人類對於這個世界的認識。而俄國學者托波羅夫（В.Н.Топоров）對於世界圖景的說明則是：「總體而言，在一個傳統中做有系統運作的關於世界的許多概念，其濃縮與簡化之反映，即為世界圖景之模型」⁸。

「世界圖景」作為科學與哲學領域的研究對象還是不久之前的事情，此一術語在 19 世紀末出現，而在 20 世紀初「世界圖景」首先在物理學領域得到廣泛的運用。德國物理學家赫茲（H. Hertz, 1914）將物理學世界圖景定義為外部事物的內部形象總和。採取邏輯方法來分析些形象，可以獲得關於這些事物的所負載的信息。隨著物理學的發展和抽象的數學闡釋模型的應用，此一概念慢慢地被科學家廣泛地運用在不同的領域上。世界圖景的問題在文化學和語言符號領域也得到了相當的關注，維特根斯坦(Ludwing Wittgenstein)便使用了世界圖景（Weltbild）的概念，引入符號學和人類學中⁹。而其後

⁸ Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику. М., Наука, 1992. С.161

⁹ Ludwing Wittgenstein 於《On certainty》提出世界圖景(Weltbild)之觀念，本處參考自《安徽大學學報》1997 年第 3 期。

如美國認知人類學學派的創始人之一雷德菲爾德（R. Redfield）亦對於此一概念做出了闡釋，他認為世界圖景是某一民族對宇宙典型的主觀認知，是該社會成員對自身及其自身在世界中的行動與能動性認識的總體觀念¹⁰。

啓發許多俄國學者的先驅之一為德國學者洪堡特（Wilhelm von Humboldt, 1767-1835）便特別注重語言與人類精神力量之關係。他認為語言是一種人類的精神力量，而語言的深層意義在於人類精神的活動。因此語言不僅僅是一個對外溝通的工具，語言的規則也不等同於語法規則的總和，語言的內容還包含了人類精神的層面，包括思想、生命觀、價值觀等等，若僅從工具論的角度來看，則不免難以解釋人類使用語言為媒介的各種創造結果。語言不僅僅是瞭解世界的手段，他更是形成我們世界觀的重要成分。不同的民族以自己的語言了解世界，產生各自的文化，而這些不同語言的認知功能的差異也形成了不同的世界觀，因此不同民族語言下所產生的世界圖景便有了差別¹¹。

我們可以將世界圖景放在「概念世界圖景」及「語言世界圖景」兩大層面上加以分析。「概念世界圖景」是人類大腦中世界形象的完整呈現，而「語言世界圖景」則是世界圖景在語言中的局部表達，兩者之間是一種投射與反映的關係。我們對於世界的瞭解以一種圖像、形式或是概念等思維表現而抽象的存在於大腦之中，人類透過語言符號將這些思維表現予以概括使其具體化而得以表達意義。換句話說，外在的世界投射於我們腦中形成概念，而概念透過語言符號單位的映射而可以表意。韋日比茨卡婭（A. Вежбицкая）認為，概念（концепт）是一種有名稱的理想世界客體，反射出人受到文化

⁸ 彭文釧、趙亮，《語言文化學》，上海外語教育出版社，2006，頁 279。

⁹ 張政遠，「洪堡特的語言研究與哲學人類的關係」，1999。

限制的對現實世界的表徵。名詞與其背後涉及的現象知識有關，而被歸結為一個符號。但預先確定了符號做為已知的認知結構的存在，並形成語言知識的外延與內涵的東西就是概念。其內容包括了內容的理解，還包括了對名詞搭配時表現出來的語用成分¹²。

根據話語生成與理解的認知心理學模式，我們把語言世界圖景的生成過程大致劃分為三個階段，經過了這三個階段，語言世界圖景最終形成。：

- (1) 前語言階段：接受外界刺激而產生概念表象，如對於火的接觸。
- (2) 言語生成階段：對於思維和認知尋求語言符號的支持，使其可以辨認，如使用「火」作為名詞，以定義這一概念，並使其可與語言中的其他名詞做分辨。
- (3) 言語表達階段：詞項插入，句法轉換等，並根據表達主體的個性特徵和相應象徵結構的認知中界功能加入主觀成分。例如：光明、危險、熱情、火熱的心等。

我們以「火」為例，在古老時代中，人類在經過接觸某種未知的現象或物質之後，發現火是一種具有熱度、亮度的自然現象，而這種現象會使人產生灼傷，因此慢慢的人類對它有「危險」的心理印象。而在寒冷的天氣中，它提供熱度、使人類獲得溫暖，並且人類發現它是可以被運用在烹煮、照明等用途，這些發現也同樣給人類一種新的心理印象。於是人們將這些心理印象或抽象思維集合起來賦予名詞，便稱之為「火」。人類便是藉由這種先得到火的概念與印象的途徑，而後在語言系統中反映出來。這個例子便

¹⁰ Чернейко Л. О. *Лингво-философский анализ абстрактного имени*. М.: МГУ, 1997.

可以顯現出概念與語言之間的關係。

在前語言階段時，對於語言來說往往影響其日後的表意。我們知道人類接受刺激之後，得到了心智概念，它並不以一個特定形式存在著。概念是人類意識世界中的文化內部核心，也是該民族文化的基礎要素。心智概念擁有複雜的結構：一方面它包含了所有理性的概念結構；另一方面，文化現實的要素也進入了它的結構，譬如原始形式、象徵、評價等。它是有意義的、集體意識的離散單位。其中包含人類普遍的、具有世界觀的理解，並以言語形式存在於民族記憶之中。如：*тоска*(思念), *совесть*(良心), *душа*(靈魂), *свобода*(自由), *судьба*(命運)等，其中每個概念都具有民族意義，並且常常在上下文間被勾勒出來。另外，從詞源及其搭配性範圍、句法位置、語意場、評價、形像聯想等都能歸結出語言背後的概念，使得民族概念的特點能在日常生活中被顯現出來¹³。

本論文根據語言世界圖景，而認為語言的表達有其深層結構，包含著人類的抽象思維與概念集合。作家運用了其中部分的概念，作為象徵或是譬喻的依據，而這些表達方式都顯示出作家的精神活動以及他的世界觀。另一方面，在語言中也常隱含某種程度的社會意識。社會意識是一種集體經驗的累積與傳承，而這種集體經驗往往是個人經驗、知識的總和，並加諸於語言的過濾和沈澱所形成。世界圖景在進入語言的過程中，將人及其文化社會的某些特徵表現在語言單位中，而透過對俄語詞彙的分析，能夠解釋在俄語裡某些語言單位或俗諺語背後的類似動機(мотивы)，同時也讓我們更能瞭解俄羅斯的

¹³ «Логический анализ языка», 2004, 引自楊明天《概念分析：方法及意義》，俄語語言文學研究第七期，上海外國語大學，2005。

世界圖景，增加對俄國人思維特徵與文化本質的理解¹⁴。

我們對於語言世界圖景的生成階段有了大致的輪廓，那麼如何進行分析？我們將文本作為語言世界圖景研究的基本單位，將類似的文本在組合與聚合兩個方向進行描寫與解釋，沃羅比約夫稱之為「語言文化場」。在語言文化場中分析語言文化單位（Лингво-культурема）將語言形式中的概念抽出，探究其在文化上（концепты культуры）或認知上的意義；從內部分層的角度來看，也可將其分為民族共同概念（общенациональные）、社團概念（групповые）和個人概念（индивидуальные）¹⁵。我們試舉札米亞京運用火的抽象概念為例：「激情」與「熱情」可能與人類對於火的溫度感受有關，「危險」、「恐懼」可能來自於火給人類帶來傷害和灼燙的心理印象等。運用水之於火相對穩定的概念代表理性，運用冰的寒冷代表無情，運用波浪的概念代表規律等，這些都是概念展現在語言上的例子。

對於札米亞京使用的詞彙作分析，將其語言中的概念（слово—концепт）抽出來，是理解他的譬喻與象徵的重要方法。我們透過詞彙義素（сема）的比較，去解構這些詞彙在除了它直接表現的意義外，其他額外延伸出的語意成分，這部分便是是譬喻與象徵所在¹⁶。可以得到一個民族在一個時代所理解的世界，是屬於文化概念中的社會範疇，並且找出文化中的關鍵概念。這樣的分析是將廣大的社會、歷史、民族背景給考慮進去的。本論文第二章第一節所探究的，是從作家的個人觀點，包含作家的哲學觀、政治

¹⁴ Шмелев А. Д. *Русская языковая модель мира*. М.: МГУ, ФилФак, II Международного конгресса исследователей русского языка "Русский язык: исторические судьбы и современность", 2004.

¹³ 彭文釧，趙亮，《語言文化學》，上海外語教育出版社，頁 292。

¹⁶ Складневская Г. Н. *Метафора в системе языке*, СПб., 1993. Ст. 30-40.

思想等角度來進行分析，這可能是作家所獨有的思考與特色。而第二節則是就整個民族文化背景因素來進行研究，作家所受身處的文化背景所影響，筆下有屬於整個民族性的意識。這兩節在研究札米亞京的象徵意義下剛好達到互補——文化的與個人的概念。舉例來說，對於「革命」的經驗與感受與俄國與中國或台灣不同；或是俄國民族對於「冰」、「雪」的生活經驗，可能也不是身處於熱帶的我們所能感同身受的。把個人的與民族的兩種背景加以進行分析，便可以更加清楚的勾勒出札米亞京在寫作中所要傳達給讀者的訊息。



第三章 札米亞京作品中火元素及其象徵意義

從本章開始，將針對札米亞京文學作品內的象徵意義作分析。內容包括：研究對象的文化根源探討、文本分析及綜合比較。文化方面，以本論文為探究俄國作家的象徵意義為原則，因此以對歐洲及俄國具較大規模影響的文化體為對象，也提供本論文一個基本的研究範圍。文本分析則透過例句的比較或上下文文意的參考，以釐清象徵意義。綜合比較則為文化影響與文本分析結果的對照。

第一節 歐洲文化中「火」的概念 —— 古希臘、基督教文化、 斯拉夫文化與俄國文化

人類對火的認識與使用經過了很長一段時間的演化。它的起源可以追溯到史前時代。由於它是一種隨處可見的自然力量，在生活中不可或缺。於是自古以來便是人類哲學思考所探討的一個重要對象。在西方哲學中，「火」的概念的起源與形塑，一般認為發源於古希臘文化。

在古希臘神話中有許多與火相關的故事。火在希臘的史實上代表著「創世」、「希望」和「光明」。它是火神赫菲斯托斯¹⁷的神聖象徵，也是普羅米修斯¹⁸從宙斯手中偷來贈

¹⁷ Hephaestus，古希臘神話中奧林匹斯十二主神之一，是火神與匠神。

¹⁸ Prometheus，古希臘神祇之一。

送給人類的禮物。傳說中眾神之王宙斯爲了想要永久的統治大地，故意不給人類降火，使人類長期處於寒冷與黑暗之中。而普羅米修斯想出了一個辦法，祂拿著茴香桿向飛奔而來的太陽車走近，點燃了茴香桿並將這火種帶回人間，並在人間點燃了第一堆木材，這是人類第一次得以使用火的起源。宙斯看到人類可以用火十分生氣，便打算報復總是過於關心人類的普羅米修斯。祂命令工藝精湛的火神赫菲斯托斯打造了一尊美女的石像，石像後來成爲了活生生的美女，並取了個名字爲「潘朵拉」。在一次宴會上 眾神準備了禮物送給潘朵拉，禮物背後的意義，各分別代表了司管不同領域的眾神特性。宙斯隨後便派潘朵拉去引誘普羅米修斯的弟弟伊皮米修斯，而在祂們結婚後由於潘朵拉一時好奇心的驅使下，打開了裝滿禮物的盒子，將原本爲天界眾神所掌管的所有邪惡與災禍都放到了人間，使得普羅米修斯兄弟遭到人類的痛惡。

從上述神話的片段中不難發現一些端倪。我們可以找出一些古希臘人對於火的心理聯想。譬如火的起源與「太陽」有關，也和工藝創造有關（火神赫菲斯托斯爲工藝之神），而火與「災禍」的關連，則與普羅米修斯後來導致禍害的故事具有聯想。這些神話裡的心理聯想有不少是火的根本性質的一種映射，也都在後來被其他文化所引用或發展。在討論火這一概念時，神話還是一種抽象式的產物，然而古希臘哲學家對於火的談論則是開始了邏輯性的思考。希臘哲學總是圍繞著「一」與「多」的問題打轉，在希臘哲學早期，哲學家從實體連續變化及生到死的過程中，認爲宇宙應該有一共同本源，確信一定有某種恆久存在之物，代表了最初的開始，這就是「一」的觀念。哲學家赫拉克利特（Heraclitus，B.C.540～480）便認爲，萬物的本源是「火」，其他一切都是由火形成的。宇宙生成的過程是火生氣，氣生水，水生土，而土又還原成火。火可以化生一切，一切

又復歸於火。這個有秩序的宇宙對萬物都是相同的，它的過去、現在和未來都是一團活火，按照一定的尺度燃燒，按照一定的尺度熄滅。萬物的運動無非就是火的燃燒和熄滅，而萬物的生成和互相轉化都是依照一定的邏各斯(Logos)¹⁹進行的。赫拉克利特對於火的闡釋，代表了希臘對於「火」的一個重要觀念，他相信火既是創造者亦是毀滅者，它的能量轉換過程象徵了人世間的規律，從火的初燃、旺盛到燄化，而熄滅後再重新燃起新的火苗，這一系列變化乃是一個萬物運行的道理。我們可以與本論文第二章札米亞京的論點做對照，即札米亞京亦認為火的生滅過程，就像是世界的演進一般，而燄化後必須重新燃起新的火焰、代表了對於舊有狀態的革命以產生新的生命，在某些程度上兩人的概念有些近似。

希臘文化時期的四大學派之一斯多葛學派²⁰，代表了晚期希臘到羅馬時期的一個重要思想方向。其主要人物芝諾（Zeno，B.C.490~425）相信自然的過程是一種嚴格的自然律。起初只有火，然後其他的原素—氣、水、土就順序逐漸地形成了。但是遲早會有一場宇宙大燃燒，於是一切又都變成爲火。這場燃燒並不是最後的終結，而僅只是一度循環的結束。整個的過程將是永無休止的重演。現在所出現的萬物以前就曾出現過，而且將來還要再出現，並不是一次而是無數次。早期的斯多葛學派不採用柏拉圖對於靈魂的看法，而認同赫拉克利特對於火的觀點——即靈魂乃是由物質的火所構成，如哲學家愛比克泰德（Epictetus，A.D.60~A.D.100）和馬爾庫斯•奧勒留（Marcus Aurelius Antoninus Augustus，A.D.121~A.D.180）都信奉此一哲學思想。而斯多葛學派首次使用了專有名詞живой огонь（活火）與неживой огонь（非活火），此一概念與日後斯拉夫民

¹⁹ 「邏輯」之意，即一定的推理、思想與理則或概念之意。

²⁰ 約西元前 305 年，由芝諾所創，主張宇宙是絕對的理性。

族的概念息息相關，其相近的釋意為「可創造的火」(созидающий, творческий огонь) — 「非創造的火」(несозидающий огонь)²¹。

在中古時期基督教思想中，對「火」的觀念亦在西方哲學歷史中扮演了一個很重要的角色，我們從最初的經書中可以略知一二。在以賽亞書中提到：

有一撒拉弗²²飛到我跟前，手裡拿著紅炭，是用火剪從壇上取下來的，將炭沾我的口，說：看哪，這炭沾了你的嘴，你的罪孽便除掉，你的罪惡便赦免。²³

另外也可見到類似的描述：

因為他們犯了律法，犯了律例，背了永約。所以，地被詛咒吞滅；住在其上的顯為有罪。地上的居民被火焚燒，剩下的人稀少。²⁴

我是將你們浸在水裡，叫你們悔改；但那在我以後來的，能力比我更大，我就是給祂提鞋也不配，祂要將你們浸在聖靈與火裡。²⁵

在舊約中我們可以看到眾多類似的文字，「火」對於教徒來說是一種來自上帝的懲罰，也是滅除罪惡的方式之一。17 世紀時教徒禮拜儀式規範的修訂中有過一處爭執，即認為文本中修訂一句話「用你的聖靈和火使這水神聖」，但有人認為其實火就是聖靈，

²⁰ Russell Bertrand, 《西方哲學史》，卷一第三篇第 28 章，台北，左岸文化，2005。

²² 英文單數為 Seraph，是在聖經《舊約》中提到的六翼天使。

²³ 以賽亞書 6:1~8。

²⁴ 以賽亞書 24:5。

²⁵ 馬太福音 3:11。

由此可見得「火」的神聖性。17 世紀的教派分裂運動中亦有不少關於火的論點，如神父多梅季安（Дометтиан）有「受火的洗禮的思想」— 即所有人都接受第二次純潔的火的洗禮。甚至較為激烈的派別，更讚揚自焚者，把火當成是一種懺悔的途徑，用火來除去罪孽。²⁶

當我們回到札米亞京的作品時，我們也可以發現有此一元素的存在，譬如在小說「我們」中，「單一國」的主宰使用火來懲罰罪惡，洗淨他們所犯過的錯。作者特別描寫了焚燒的過程以及旁觀的想法：

（火刑刑罰過程）

罪人被眼睛看不到的風吹動著前進了，一級又一級，接著是他生命中的最後一步.....
.....恩人在機械的四周走了一圈，巨大的手搭在拉桿上.....所有的眼睛都看著那隻手.....一定會有彷彿要把一切都捲進去的「龍捲火」般的感動的，這是多麼偉大的命運呀！

是的，這慶典的一切，都具有從古代宗教而來的、像雷或暴風雨般聖潔的東西。²⁷

這些文字多少都帶有基督教中對於火的概念，如「神聖性」、「除罪性」等等。雖然是宗教在人類文明的過程中為「火」所賦予的意涵，但也可見其還是從火的特性中發揚而出，重點的強調了火的焚燒功能。

²⁶ 弗洛羅夫斯基著，吳安迪等譯，《俄羅斯宗教哲學之路》，上海人民出版社，2006，頁 104。

²⁷ 札米亞京，吳憶帆譯，《反烏托邦與自由》，台北，志文出版社，1997，頁 72~74。

在古斯拉夫文化中對於火的理解，雖然多一脈相承於古希臘文化及古基督宗教文化，亦有其獨特的民族性。斯拉夫文化在發展的過程中，由於地緣關係亦受到來自波斯的文化影響，對於波斯文化中多神教的信仰有所接受。波斯人拜火的宗教信仰，使得斯拉夫民族潛意識中對於火的崇拜亦其來有自。古斯拉夫民族認為火有兩種，即「活火」（живой огонь）與「死火」（мертвый огонь）。「活火」即是一種因為某種目的而被取來使用的火，或是譬如在瘟疫或黑死病其間，斯拉夫人在家中的壁爐火中用亞麻屑重新燃起新的火，然後用火把為家畜淨身，以求免於傳染病。這類的活火，被認為是有淨化、消毒功用的，總而言之是良善的、有助益的力量。而「死火」則相反地帶來了毀滅。斯拉夫人認為，「活火」乃是由天上降於人間，帶有活生生的、創造性的力量，是一種有作用的火。而「死火」則是一種失去創造力量，由地面往下消失的火，非但不能帶來創造，反而還具有破壞、危害的能力。

於是斯拉夫人認為，因雷擊或其他自然原因而產生的火乃是上天降下來的火，是一種恩賜，與人類使用木材鑽木取火等人工的方式是不同的。古俄羅斯稱這種上天降下來的火為「樹火」、「林火」、「新火」、「活火」、「藥用之火」或是「帝王之火」（деревенский, лесной, новый, живой, лекарственный или царь—огонь）。而在自然界中出現的火（дикий огонь）與在家中所使用的火（домашний огонь）其性質也不同。這樣的火對於斯拉夫民族的意義也是不同的，這些因素使得斯拉夫民族對於火的認知也出現了所謂的「神聖之火」（святой огонь）與「世俗之火」（профанированный огонь）的差別。²⁸

²⁸ Степанов Ю.С. *Константы : Словарь русской культуры*, М.: Академический Проект, 2001. Ст. 278-281.

在研究斯拉夫人的概念時，如何更精確地分辨火的這種對比現象，仍是十分抽象。

但我們可以嘗試用一種二元的關係來闡釋斯拉夫人對於火的概念分類：

- (1) 積極的—非積極的 (активный—неактивный)
- (2) 上帝的一人類的 (божественный—человеческий)
- (3) 神聖的一日常的 (священный—обыденный, мирский)
- (4) 自然力量的一日常的 (поэтический—обыденный)

我們嘗試從日常的角度來觀察俄國人對於「火」的想法。現今俄國仍有許多民俗傳統節慶與火息息相關。俄國人在每年的 2 月底 3 月初左右都會盛大地舉辦「謝肉節」(Масленица, 或稱送冬節)，象徵送走寒冷的冬天，並迎接初春的太陽。其中一項儀式便是燃起火堆，將假人偶丟入火堆焚燒以代表揮別過去。其中意義除了「驅除寒冷」以外，還帶有「除舊佈新」、「重生」的含意。另外俄國民俗也有其他節日，如夏至(праздник летнего солнцестояния)時，人們穿戴盛裝、頭戴花環，圍繞著升起的火堆跳舞，並且有跳過火堆的儀式，象徵著耗弱的健康可以重新恢復充沛的狀態。而少女們則在手捧著的花環中置放一根蠟燭，將其放入水中漂流，誰的蠟燭漂的遠便代表了可以得到越長久的幸福。此處蠟燭的習俗有兩項意義，其一乃是取蠟燭在燃燒的過程中所造成的漫長「熵化」現象為象徵意義，象徵著愛情中穩定不希望變動、將「永恆」的幸福意義與「熵」的長期穩定狀態做連結。另外，也藉由將熵化的蠟燭放水漂流，使人們將生活的、精神的、健康的低迷狀態送走，這些俄國傳統民俗節日的習俗，充分地展露了俄國人對於水

火崇拜的心理現象²⁹。

在語言中我們也可以找到一些民族性的心理反應。在俄國人所使用的諺語或俗語中，即有不少與火相關的句子。俄國人說：“Не топора бойся, а огонь”（火比斧頭還可怕），或是“Бояться как огня”（畏之如火），其展現的心理涵意便是對於火的「畏懼」，而俄國人又說：“Из огня да в полымя”（出了一個火，又入一個火焰 — 意即：甫出龍潭，又入虎穴），“Не играй с огнём, обожжёшься”（玩火自焚），“В огонь и в воду”（入火中到水裡 — 意即：赴湯蹈火），這幾句話則是強調了火的「危險性」，俄國諺語中常將危險的處境與火做聯想。另外關於火的無情與毀滅性，則有類似的句子如：“Огня взаймы не выпросишь”（惡火無情），“От вора остатки бывают, а от огня – одно пепелище”（小偷還有可能留下東西，被火燒過卻只能留下廢墟）。從上述的句子中我們不難發現，俄國人對於火的心理表現在語言上的極大部分是對於火的負面印象，這乃是一種人類在面對大自然力量時的渺小感所造成，但是少數也有一些是正面的或不帶有負面意義的句子如：“Огонь – хороший друг, но плохой хозяин”（火是好朋友，但不是好的管家），“Правда в огне не горит и в воде не тонет”（真理在火裡不會燒，在水裡不會沈 — 意即：真金不怕火鍊）；這些乃是對於火的正面意義，火所帶給人的便利如「照明」、「烹飪」、「取暖」等等，因此將火視為人類的朋友，而火燒在打鐵、鍊金等工藝上是十分重要的過程，因此亦有「試煉」、「砥礪」等的積極意義。

我們從古希臘、基督思想、斯拉夫民族到俄國人的思想承接，以及從生活及語言的

²⁹ Фильм : Солнцестояние. Очищение огнём и водой.

角度來探究俄國民族對於「火」的哲學思考與心理印象，以便在接下來的分析與探討中，給予札米亞京筆下的火的形象，奠定民族共同性的、社會意識性的背景基礎。

第二節 札米亞京文學作品中的「火」

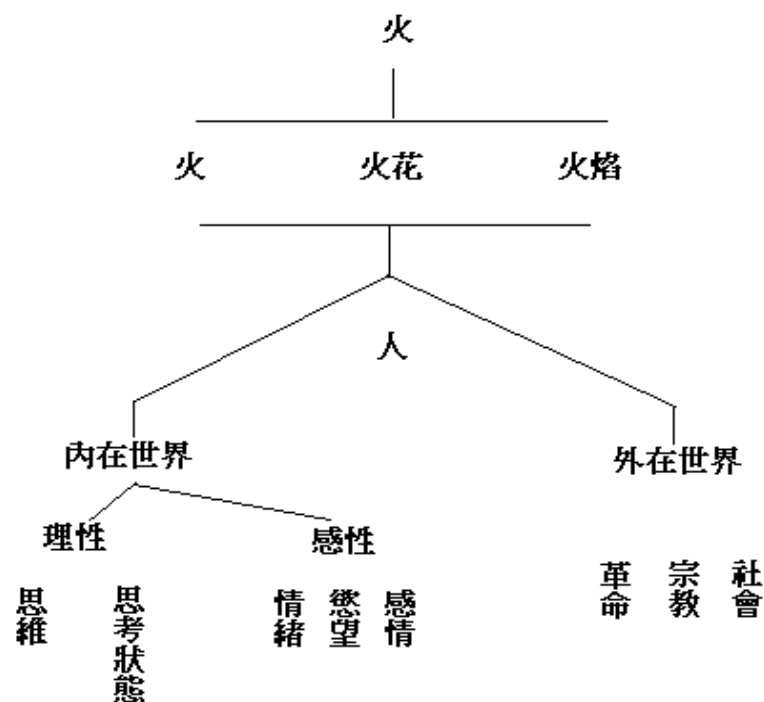
札米亞京的文學作品中，時常出現「火」及其相關形象的片段，以一種帶有象徵或隱喻的手法，來傳達作家本人的意念。與「火」具有類似語意成分(лексемы)的包括：火焰(пламя)、火花(искра)、火苗(язык пламени)等，及其所產生的相關物理現象，如：煙、光、影、溫度、能量等；有時候更是透過借喻或是再象徵的方式來表達火的概念，譬如以壁爐(печь)、火堆(костер)、火把(факел)、炭火(уголь)、燈火(лампа)、燭火(свеча)等實體來做聯想；而一些現象或事件如：火災(пожар)、火刑等，實際上也極大比例地等同了「火」。透過這些相關事物，讀者往往能夠直覺地在腦海中浮現「火」的形象，以及在閱讀的同時，自動投射出了人類潛意識中對於「火」的認識³⁰。

然而，除了直觀式的「火」的聯想以外，在札米亞京的諸多文學作品中，「太陽」也是一個極為常見的描寫形象。太陽與火具有諸多共同的物理特質，譬如都能產生光影與具有溫度，太陽與火同樣能夠產生熱能等。因此在使用太陽做描寫時，往往代表了與「火」相似的指涉；在對於「太陽」所做的修辭上，往往也使用了與「火」相同連用的字彙，如燃燒(гореть)、熄滅(гасить)、旺盛地燃燒(пылать)、灼熱(жарко)、光亮(ярко)等。基於這種指涉意義的相似性上，我們可以把太陽視為火的類似意義，因此在札米亞

³⁰ Приходько В. *Концепт огонь в картине мира русского народа*. Новосибирск : Наука. Университет. Материалы шестой научной конференции, 2005. Ст. 86-89.

京的作品中對於太陽的描寫，基本上我們也可以將其歸納入作家筆下對於「火」元素的一種運用。

札米亞京作品中的火，較常使用的有「火」(огонь)、「火花」(искра)、「火焰」(пламя)三種火的型態。往往代表了不同方向的指涉意義或是存在著細微差異及程度上的不同。整體來說，在札米亞京的文學作品中，「火」被拿來做多層次的象徵使用，這些象徵主要被作家運用來描述人類世界活動。札米亞京的象徵主題乃是以「人」為中心，將其關注的議題做了主題式的劃分：其一是屬於人類的內在世界，包含了人類理性與感性的層面，將人類的內在世界並列式地羅列出來；另外則是對於人類所處的外在世界所進行的討論，如社會、宗教及歷史的主題。而這些外在世界的主題，札米亞京對其往往是縱貫式地關心，在作品中展現的是一種歷時的發展，而發展的關鍵點也是作家本人最關切地，便是其「改變」與否。



以內在世界來說，「火」的使用在理性的維度裡，可能使用「火花」來代表理性的思維或想法，帶有靈感、靈機一動的意涵。而「火」(огонь)本身則較為中性，因此代表的可能是個狀態，譬如思考之火，內心之火，人性之火等。但是在感性的維度裡，「火花」可能代表了一種跳躍的、亂竄的情緒，是較為動態的。而「火」則可能代表了「慾望」、「憤怒」、「愛」、「希望」等感性情感的一種。而更為激烈的感情成分，則使用了「火焰」來象徵，譬如「激情」、「極端地憤怒」、「性」、「渴望」等。而在對於外在世界的描寫中，則多使用「火」(огонь)，但在表現狀態的改變上偶而也會使用火花與火焰。

2.1 「火」的形象的直接運用

隱含「火」的概念的形象有很多種，本論文將在接下來的三個小節中分別討論。當然人類對於火的印象，最直觀的就是火本身，如：火、火花、火焰等。本小節討論的便是「火」的直接形象的運用。

札米亞京在長篇小說《我們》(Мы)中塑造出了「冰」與「火」二元對立的世界。在理性的國度裡，若是有所謂的不理性的行為或思考，則往往被敘事者認為是「火」在作祟。譬如 I-503 在形容 O-90 時候說：

*Это просто все то же самое ее «опережение мысли» — как бывает
(иногда вредное) опережение подачи искры в двигателе.³¹ — «Мы»*
這正跟她那《過於先進的思考》完全相同，如同引擎的過早點火一樣。

³¹ Громова Т. В. Замятин Е. И. Сочинения. М.: Книга, 1988. Ст.14

(有時候是有害的)。

作者使用「火花」искра 來譬喻「思考」，在這裡火花是一種理性思維，然而「超越的」(опережение)修飾過後卻使得這個火花在理性的維度裡呈現負面的意義。而札米亞京在描述 I-503 面對自己內心的掙扎與慾望的搏鬥時時描寫：

Она отпивает красными губами — и подает мне, и я жадно, закрывши глаза, пью, чтоб залить огонь.³² — «Мы»

她用鮮紅的雙唇輕啜了一口，將杯子遞到我手裡，我閉上眼睛貪婪地喝著——爲了澆滅那把火。

這處描寫則使用了火(огонь)來代表一種「慾望」，一種暗喻性的或是一種貪婪的情感，是將火用在形容感性世界的例子之一。而句中寫著喝那甜蜜的冰冷火花，則又是一種反面手法，以火花象徵思維，然而火花竟然是「冰冷」的，加入了與印象中相反的形容詞來修飾來描繪主角思維的反常。另外在《我們》中有一處作者描寫主角 I-503 對於 I-330 的感覺：

Сквозь темные окна глаз — там внутри у неё, я видел, пылает печь, искры, языки огня вверх.....³³ — «Мы»

透過她深色的眼窗，我看到她內心深處熊熊燃燒的火爐、火花、火舌往上竄著……。

同樣地，這裡使用了火爐、火花、火舌來描寫主角所感受到、看到的 I-330 的內心，這些火的意象的使用，都代表了人的內心世界，包括「感情」、「思考」、「想法」等。

³² 見上註，Ст. 107

³³ 見上註，Ст. 110

在《人類獵人》中也時常用「火」和「火花」來描寫「情慾」，譬如：*молочно-розовыми огнями горели*(牛奶玫瑰色的火燃燒著：象徵迷霧般的感情)，或是他在描寫情慾熾盛的公園裡：*Хэмпстэд-парк до краев был налит шапанским. Туман легкий, насквозь прозолоченный острыми искрами*³⁴ — «*Ловец человеков*» (漢普斯特公園整個被注入了香檳般的輕霧，充滿了激情的火花)。同部作品中，描寫男女的情慾：*Они были одни в малиновой вселенной, и они были бессмертны, и парк до краев был полон острыми искрами.*³⁵ — «*Ловец человеков*» (他們身陷紫紅色的宇宙，他們長生不死，整個公園充滿了激情的火花)。這些都是作者使用火來對人的感情、情慾做描寫。

有時候對於這類內在世界的描寫，並不會直接看到「火」這一字彙的使用，作者透過使用與火相關的「動詞」來做轉喻。譬如：

*Мысли гаснут, тьма, искры.*³⁶ — «*Мы*» 思考的火滅掉了，接著是黑暗和火花。

*Она — потухла.*³⁷ — «*Мы*» 她的熱情之火熄滅了

由以上兩個例子我們可以發現，作者使用了修辭中的轉化，省略了將思考比擬為火、將熱情比擬為火的過程，使得這類的譬喻轉為隱性，如此一來描寫便更加生動。

³⁴ Скорospelова Е. Б. Замятин Е. И. *Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания*. Кишнев: Лит. Артистикэ, 1989. Ст. 251

³⁵ 見上註，Ст. 251

³⁶ 同註 31，頁 33。Ст. 79

³⁷ 同註 31，頁 33。Ст. 116

札米亞京寫作的一個特點，便是使用「顏色詞」做修飾。常常不同的顏色詞表達了作家本人的不同評價，因此在札米亞京筆下，搭配不同顏色詞產生了不同的化學變化。

Эта синяя электрическая искра в трубе. — «Мы» 在試管中的藍色電氣火花。

Бешеные, синие искры.³⁸ — «Мы» 狂亂的藍色火花。

*Малинового кристаллизованного огня — шары куполов, огромные пылающие кубы дома.³⁹ — «Мы»
圓形的屋頂，以及熊熊燃燒的巨大立體建築—就像暗紅色的、水晶式的火*

第一個句子中的藍色的火花，是敘事者在講述未受到火影響的理性世界，人的內心就像是試管中的藍色火花，作者將火花冠上藍色，與一般所見的紅色火花有所不同，藍色火花可能出現在實驗中，或是某些特殊的機器會發出藍色的火花，這樣的顏色上的區別，直接造成了火花這一字的含意有所區隔，藍色的火花是「理性」、「平靜」的，作者用它來代表理性邏輯世界中的思維與人的內心；而紅色火花則往往代表「激情」與「感性」。然而第二句藍色的火花變得狂亂，猶如負負得正般，作者用這種方式來描繪一種轉折，即在理性的維度裡，理性產生動搖的狀態。而第三句作者描述原本應是透明、藍色冰晶般的理性世界中的建築物，突然在主角眼中變成了暗紅色的火球所做的建築，暗紅色象徵了一種頹廢即將死亡的狀態，於是成為了描繪主角心理興起的革命念頭，想要將這一切破壞。火反射了主角內心的情緒，然而情緒有正面也有負面。另外如前段所述在《人類獵人》中所提到的「牛奶玫瑰色的火」也是一例。火本身象徵著旺盛、熱烈的

³⁸ 同註 31，頁 33。Ст. 136

³⁹ 同註 31，頁 33。Ст. 119

形象，然而變成了「牛奶玫瑰色」，則十足地添加了曖昧的成分，這團火於是變成了帶有情慾成分的火。札米亞京將顏色巧妙地帶入，在感性世界底下又製造出了多一種層次的變化。

對於外在世界，札米亞京在《我們》之中有許多精彩描述，這時對於「火花」、「火」或是「火焰」這三種火的型態的選用，倒是沒有像形容人類內心世界一般有比較明顯的區隔，甚至往往使用最中性的「火」，然而這樣的「火」是怎樣性質的火，或是火與其他外在條件共伴的形像，都成為了札米亞京的運用的象徵。

Равномерно, повсюду! Вот тут она самая и есть — энтропия, психологическая энтропия. Тебе, математику, — разве не ясно, что только разности — разности температур, только тепловые контрасты — только в них жизнь. А если всюду, по всей вселенной, одинаково теплые — или одинаково прохладные тела..... Их надо столкнуть — чтобы огонь, взрыв, геенна, И мы — столкнем.⁴⁰ — «Мы»

均衡狀態！到處都是！那個心理的「熵」就在那裡了。不過做為數學家的你並不明白 — 只有在差數中，只有在溫度上的差數或熱對比中才有生命。如果所有的地方、全宇宙中，都是同樣溫暖或者同樣冰冷的物體的話……就必須去衝撞它們，引起火花、爆炸、產生地獄之火。因此，我們正是要去衝、去撞。

札米亞京將世界的平衡比喻成一種熱的狀態，火在這裡包含了兩種狀態，一種是尚未經過衝突的激擾的火，是個均等無變動的世界，另外一種狀態則是經過衝突，而產生爆發的熊熊烈火，象徵著充滿生命力的狀態，他在作品《我們》中又一次地闡述了他的

⁴⁰ 同註 31，頁 33。Ст. 118

世界觀：

Вот две силы в мире — энтропия и энергия. Одно — к блаженному покою, к счастливому равновесию, другая — к разрушению равновесия, к мучительно — бесконечному движению. Энтропии — наши или, вернее, — ваши предки, христиане, поклонялись как Богу. А мы, антихристиане.⁴¹ — «Мы»

這個世界上有兩種力量 — 熵和能量。前者的目標是幸福的平靜和幸福的均衡，後者的目標則是均衡的破壞和無休止折磨人的運動。我們的一更精確地說，應該是你們的祖先那些基督徒，把熵之狀態當成神一般崇敬。可是我們卻是反基督的。

這段描述中，清楚地體現了作者的想法，他將熱能與整個世界做聯想。甚至可從這段文字中看出他對宗教的批判性，他認為宗教亦是一種「熵」的狀態。有時候札米亞京將火與人類的歷史、古老的文明與宗教作聯想。由於火在人類的文明發展進程上息息相關，這變成了他很好的素材。在他的時間軸上，「火」與「電火」被賦予了時間性的意義。「火」代表了原始、蠻荒、古老的文明，是過去的、舊的世界。「電火」代表的是現代、進步、科技的文明，是新的世界。這樣的區別來自於人類在歷史上對火的使用的巨大變革。古代使用火可能必須摩擦或使用其他原始的方式，並且人類在照明、烹煮或取暖等方面，都是近乎直接運用火的力量；然而，近代開始，人類使用「電」來創造「火」，電一樣可以產生火花、用於照明、取暖等，間接地使用電來得到火的力量。這樣對於火的詮釋，同樣提供了札米亞京發揮的空間，他將火與電火運用回了人類的內心世界，如同火與水的二元對立，代表的是理智與非理智，建立在原本就相對立的兩種自然力量的

⁴¹ 同註 31，頁 33。Ст. 112

形象上；而火與電火的關係，則是在同一種概念（火）上，做出更細微的區隔。因此，在前段所提過的火代表的是熱辣辣的感性世界，多表現熱情、衝動、慾望等，也出現了代表理性、冷靜、冷酷無情等完全相反的意象。譬如札米亞京有如此的句子來做形容：*Каждая искра динамо — искра чистейшего раздума. — «Мы»*（發電機的火花是最理性純粹）。

在《我們》之中，關於這類的火的例子最多，札米亞京大量的使用火來投射在人類的歷史文明上。他描寫火的時候，總愛添加上一兩句 — 「就像古代人那樣」。譬如，他在形容某種不安、危疑的情境時描寫：*Будто пожар у древних—все стало багровым. — «Мы»*（像古代發生的火災，一切變成血紅色的）。這裡是將火那種原始的危險特性投射出來。關於宗教的涉及也不少，如在同一部作品中，理性國度的主宰稱之為「恩人」（благодетель），在「恩人」施予刑罰時使用機械產生之火來進行火刑，主角稱之為「恩人之機械的恐怖火花」（грозный треск искр в Машине Благодетеля），這裡十分有意思的用了 *искра* 這個字，讓我們聯想到了一個俗語中的說法 — *искра Божия*（有天賦、天才之意，字面上為「神的火花」）。札米亞京將理性國度的主宰描寫的有如至高無上的神明，是最具有智慧最理性的統治者，無不隱含著一種宗教性的反諷。作家本人對於宗教的反諷與批判其來有自，作品中就藉由火這一主題多所著墨。

*Вы, ураниты, — суровые и черные, как древние испанцы, мудро умевшие сжигать на кострах……я слышу: розовые венеры — что-то там о пытках, казнях, о возврате к варварским временам.*⁴² — «Мы»

⁴² 同註 31，頁 33。Ст. 81

各位天王星人你們就像聰明的實行了火刑的西班牙人那樣，嚴肅而又漆黑……但是各位玫瑰色的金星人，我可以聽到各位在說拷問、死刑或是倒退回野蠻時代之類的什麼事。

在《我們》中另外一段重要的描述：

Вспомите: синий холм, крест, толпа. Одни —верху, обрызганные кровью, прибивают тело к кресту; другие внизу, обрызганные слезами, смотрят. Не кажется ли вам, что роль тех, верхних, — самая трудная, самая важная. Да не будь их, разве была бы поставлена вся это величественная трагедия? Они были освитаны темной толпой: но ведь за это автор трагедии — Бог — должен еще щедрее вознаградить их. А сам христианский, милоскеднейший Бог, медленно сжигающий на адском огне всех непокорных — разве Он не палач? И разве сожженных христианами на кострах меньше, чем Бога веками славил как Бога любви. Абсурд? Нет, наоборот: написанный кровью патент на неискоренимое благоразумие человека. Даже тогда — дикий, лохматый — он понимал: истинная алгебраическая любовь к человечеству — неременный признак истины — её жестокость. Как у огня — неременный признак тот, что он сжигает. Покажите мне не жигучий огонь? Ну,— доказывайте же, спорите!⁴³ — «Мы»

你回想一下——青色山岡、十字架、群眾。上面被釘在十字架上的人們全身濺滿血，下面是用淚眼眺望著的人群。你不認為在上面的人的角色是最困難的，也是最重要的嗎？要是沒有他們，這場偉大的悲劇不就完全無法上演了嗎？他們被愚蠢的群眾用口哨喝倒采，可是這場偉大的悲劇的作者——神，反而會更加不吝惜地賦予他們報酬。就連基督教最富慈悲心的神，也要將一切不服從的人以地獄之火緩緩地燒——祂不也是死刑執行人嗎？再說被基督教徒施加火刑的人會比這個神長久以來，仍然作為愛的神受到讚頌少嗎。不合理嗎？不！正好相反。這是用血寫成的，給無法根絕的人類的良知的專利證明。就連當時未開化的。毛茸茸的人們也理解到——人

⁴³ 同註 31，頁 33。Ст. 143

類真正的代數的愛，必定是非人性的，殘酷正是其最真實、絕對的特徵。
那就像火的特徵就是燒掉東西那樣。我要你讓我看不會燒的火，把你的論
證給我看！你辯論給我聽！

由以上兩段可以清楚的見到，札米亞京多次使用火做譬喻，包括了他藉由對於西班牙人火刑與基督教中火刑的看法，一方面隱含了他對於宗教與野蠻的批判，一方面也呈現出了火也有非人性、殘酷的一面。就像是作者所述，「火的特徵就是燒掉東西」。這些都是作家本人對於外在世界的看法，但是卻巧妙地使用了火來做連結，他將火劃出了一道時間的分野。在《我們》裡面，他批判過去宗教殘忍的使用火刑，或是描述火在燒毀東西的消極面，是一種野蠻的表現，只存在於故事中所謂的「過去的世界」，然而另一方面他卻透過主角的口中不斷敘述，現在「單一國」中所出現的都是單純、美麗的電火花。不難看出來，作家藉由這種方法來達到反諷的效果，但是在對於「火」的概念劃分上，顯然「火」與「電火」有了一種對比，顯現在時間上的是「過去」/「現在」，而顯現在文化意義上的則是「野蠻」/「文明」。由於這種對比的運用，使得火的象徵往往更帶有一種諷刺的、批判的評價意味在。

另外，札米亞京除了使用火的本身以外，有時也部分地使用火本身的特性來做形容，如《人類獵人》不斷地使用「жарко」(熱)，藉由主角說自己熱的發燙，熱的像火在燒，來形容情慾熾盛；而在《洞窟》中，寫到在冰天雪地的聖彼得堡中，在市民們有如洞窟般地住家裡，壁爐像是他們的神，而這是一種“великое огненное чудо”(偉大的火的奇蹟)，這裡除了使用壁爐這種間接象徵火的譬喻，我們將在稍後提到以外，此處描寫的火則是著眼在火的「溫暖」特徵，甚至被拿來象徵著人情的冷暖。回到《我們》這

部小說之中，作家也有直接以部分火的特性來塑造一種形象的作法，譬如在「單一國」中的火就不是那麼生動：*огнём резали, огнём спаивали.*（用火焰來切斷材料，用火來焊接）。作者使用了火在工藝上的用途來做白描，作者筆法極為細膩地，也在句子的修飾和意境上十分乾淨利落，隱隱約約的表達一種不帶感情的理性狀態，與同部作品作者使用火的形像做為感情的象徵時，筆觸明顯不同。作者另外在描寫恩人以火施刑的場面時也提到了火刑中的火好像「龍捲火」(*огненный вихрь*)一樣，像要把所有人捲進去，他將火在燃燒時旋捲著空氣的特色描寫進來，旨在塑造火的無情，不論是只描寫火的切割作用或是龍捲火，都是在理性的國度裡企圖塑造一種毫無感情成分、十足理性、現實的景象。

2.2 「太陽」形象的運用

「太陽」是另外一個札米亞京筆下用來傳達意念的重要形象。「太陽」如同「火」一般具有許多相似的特徵，譬如它們皆會發出熱度、產生光亮、顏色相近等等，可以在感官上相當直觀感受到的特徵，因此兩者在指涉的意義上也常常會有相似的運用。在修辭上與「火」也有許多共通之處(如使用類似動詞或形容詞來修飾)。因此，札米亞京文學作品中大量運用的「太陽」形象，基本上我們也將其歸納入作家筆下對於「火」元素的一種運用。

因此，如同前述對於「火」的分析，太陽同樣具有類似的象徵意義，如用「火」暗喻「熱情」、「感情」、「慾望」、「性」等等，「太陽」在札米亞京的筆下同樣也有這些涵

意存在。在〈島民〉(Островитяне)這部作品中，札米亞京大量地使用太陽來做男女情感間的暗示。然而，火與太陽仍舊有一些不同的運用：火所表現的「思考」、「意念」的部分，太陽較不具有此類的聯想；而另一個角度，太陽所表現的「光榮」、「輝煌」、「崇敬」或「耀眼不凡」等意義，則是來自於太陽與火比起來，在「光」的特性上更為明顯、強調所致，因此火的形象較不具有此類的意義。其實這些都與人的生活經驗有關，作家在寫作時，若欲借物引申往往會尋求最能引起大多數人共鳴的物件或形象來描寫，因此在最能成為眾人第一印象、最具代表性的象徵要素選擇上，在「火」會偏向其「熱」的表現，而「太陽」則偏向了「光」的印象。

札米亞京筆下正面的太陽，往往是金色(золотое)。在小說《我們》中，描繪著「單一國」文明的燦爛輝煌時，太陽總是金光閃閃地照耀著，並且遍照在「單一國」的每一棟建築物頂端；而在短篇作品《人類獵人》裡，形容風琴手貝里(Бэили)的笑容，也是有如閃閃發亮的太陽，札米亞京筆下象徵太陽正面的形象時，往往使用這兩個字：「金色的」(золотое)與「幸福的」(блаженное)。在象徵的意義上，太陽在外在環境上代表了一種「秩序」的狀態，譬如《我們》中「單一國」一切井井有條的模樣，作者總不時地穿插幾句陽光灑落的場景，當然這種秩序狀態也有正面有負面，端視作者如何在太陽的基礎上做文章。而在內部世界中，太陽亦象徵了「感情的狀態」，而這種狀態有時會強調其強烈的部分，譬如描寫熾烈的情慾，在《人類獵人》中有數處關於男歡女愛的大膽描寫：*Неудержно переплетающиеся травы, судорожно вставшие к солнцу махнатые стволы.*⁴⁴（草抑制不住地交纏著，舞動的草桿向著太陽抽搐地豎起）。這裡就相當露骨

⁴⁴ 同註 34，頁 35。Ст. 248

地將太陽與「性」做連結，這是感情狀態中比較激烈的部分，事實上因為在描繪一般普遍的感情狀態，札米亞京往往不只單純使用太陽，還會添加許多修飾上的變化，我們將在後段討論。

前面所提到的都是較大的輪廓，泛指性比較重。事實上，札米亞京在運用太陽的形象時往往複雜得多。以《我們》來說，作者塑造兩個極端的世界——完全理性的「單一國」與被認為是不該有的、充滿感性、有情緒的「原始國」。然而在作品中，札米亞京也巧妙地將太陽二元化，使太陽有了「理性」與「感性」兩種截然不同的形象——理性國的太陽，不是直接地照耀，而通常都是經過反射看到的太陽：*Блаженно-синее небо, крошечные детские солнца, в каждой из блях, неомраченные безумием мыслей лица.....*⁴⁵（散發出幸福的藍天，在每一個徽章上晶瑩閃爍的，有如很小的小孩子般的太陽）。這段敘述可以看到太陽是透過徽章被呈現出來了，而且是像小孩子般的，是被擬人化後的並非原始所見的太陽；同一部作品中也有更多類似的例證：*На зеркальной двери шкафа — осколок солнца — в глаза мне.*⁴⁶（衣櫃門鏡子上的太陽碎片映上了眼簾）。其他如映射在建築物上、牆上洒落在地上等等都是作者使用的一種特殊手法，使太陽十分「不自然地」、「不直接地」呈現，甚至札米亞京還將太陽描寫成調皮、快速、輕盈跳躍著的形象。因此太陽變成了輕快的太陽（*легкое солнце*），還會在飛機後面發出聲響地跟蹤著飛行的痕跡。這樣的手法不僅僅見於《我們》這篇作品中，在《島民》中，也有類似的例子：*Сквозь верхние граненые стекла в столовую сыпались десятки маленьких*

⁴⁵ 同註 31，頁 33。Ст. 12

⁴⁶ 同註 31，頁 33。Ст. 71

отраженных солнц.⁴⁷ (透過稜鏡的上緣灑進客廳數十個反射的太陽)。可見得反射的太陽及甚至帶有點擬人化的太陽是札米亞京刻意塑造的場景。

他在《我們》中，亦為讀者揭示了與這種形象的太陽對立的另外一種太陽的樣子，其中有一段話這樣描述：*И вот — медленно солнце. Не наше, не это голубовато-хрустальное и равномерное сквозь стеклянные кирпичи — нет: дикое, несущееся, попяляющее солнце — долой все с себя — все в мелкие клочья*.⁴⁸ (這個慢吞吞的太陽。這不是我們的太陽，不是透過玻璃磚，均等地照射進來的泛藍水晶太陽，是野生的、狂奔的、會把人炙爛的太陽)。由這段對話可以看出，在這篇諷刺性的小說中，作者將太陽改造，改造後的太陽是泛藍色的如水晶一般的，並且是不熱的太陽。而真實的太陽形象 — 緩慢移動、黃赤色的、炙熱的、會有偏斜角度的太陽，被視為「野生」、「原始」的象徵。由於這樣的太陽太過自然，所以在這篇故事裡成為了負面的象徵（帶有諷刺意味的）。這裡作者是用顛覆或扭曲太陽的形象來達到文學效果。

而上面的例子中提到了泛藍色的太陽，更是另一個層面札米亞京所使用的文學手法 — 他大量地運用顏色詞，來造成不同太陽形象區隔。顏色詞的使用是札米亞京的另一個重要特色。他使用金色來代表光明、崇敬；暗紅色代表生命的盡頭或是渾沌不明的曖昧，粉紅色代表愛情或情慾等等，在本章中皆有多次討論。將顏色詞與太陽結合的例子則十分廣泛，如《人類獵人》中描寫羅麗小姐看著風琴手貝里：*Вверху, на хорах, начал играть органист Бэили. Потихоньку, лукаво над зеленым росло, росло оранжевое*

⁴⁷ 同註 34，頁 33。Ст. 174

⁴⁸ 同註 31，頁 33。Ст. 20

солнце.⁴⁹ (在山坡上，貝里開始彈奏口風琴，漸漸地橘色的太陽狡猾地在綠地上滋長…滋長…)。這裡使用了橘色的太陽，象徵著情愫的滋長，這種心理狀態甚至以更有趣的譬喻來描述：Она была вся налита сладким янтарным соком солнца.⁵⁰ (她好像全身被倒上了甜琥珀色飲料般的陽光)。這樣的陽光描述的特別，並不是生活中所常見到的陽光，卻是把一般形容愛情時會用上的形容詞如「甜甜的爱情」、「琥珀色的爱情」、「果汁般的爱情」全都綜合起來與「太陽」連用，與直接顛覆太陽的印象有點不同。札米亞京用文字所帶來的氣氛，來營造整個詞組的感覺，改變太陽的形象。在《我們》中，太陽的顏色更是豐富，除了前述提過的水藍色的太陽象徵著理性以外，更多次使用了玫瑰色的太陽(розовое солнце)，來象徵一種較為感性的狀態或是一種幸福感的表現。另外，札米亞京對於古代太陽的描寫，則是使用了「黃色」(желтое солнце)，帶有一種神秘感、古老的、東方的象徵。太陽在這裡變成一個中性的詞彙，顏色詞在這裡扮演了重要的功能的角色，整個詞組的屬性端看顏色形容詞來決定。

還有一些對於太陽的象徵運用，譬如札米亞京會將太陽與「血」做連結，來代表原始的、活生生的狀態。在《島民》中，有一段描述：Не было спасения от солнца и в Сади-Бай. Слепило, кипятило кровь, кипел и бился пеннобелый прибой.⁵¹ (逃離太陽也無法得到救贖，就算在Sandy-Bay也一樣。太陽如激波的泡沫般拍打著炫目、耀眼、沸騰著的血液)。其實在《島民》中這部作品中，常有使用太陽的形像來形容女主角所仰慕之人，這種譬喻與俄國常使用太陽來譬喻「英雄」的文化如出一轍。

⁴⁹ 同註 34，頁 35。Ст. 247

⁵⁰ 同註 34，頁 35。Ст. 252

⁵¹ 同註 34，頁 35。Ст. 175

最後，作家除了運用太陽的形象外，對於太陽的哲學性思考或評論也出現在札米亞京的作品中，以暗喻的方式來使讀者得到思考。在《島民》中，第 16 章的標題便是：Торжествующее солнце (狂喜的太陽)，內容在描述坎貝爾遭到死刑的判決，並以懺悔其脫離社會常軌的行為做結局。作者卻寫了幾句話：*Солнце было очень яркое. Солнце торжествовало – это было ясно для всякого* (太陽十分地明亮，太陽狂喜的慶賀 — 這對大家都變的十分明朗)。然而這裡的帶有雙關的意味，此句之後同一章，作者卻補了一句話：*Солнце торжествовало, и равнодушно*。⁵² (太陽狂喜，但卻冷漠無比)。故事中以一種隱諱的方式暗示主角最後還是被處死了，然而作者不明寫，只用以上太陽的象徵，來表達在僵化的社會裡對於坎貝爾之死的慶賀感，然而也帶有一種諷刺意味 — 有人死亡，其他人對此卻毫不在乎的表現。對於這裡使用的太陽象徵，或許也可以換個理解方式：具有創造力(帶有торжеств的字根)的太陽，普遍的照耀著大地與每一個人，看似公正無私。然而反面思考，這種公平又何嘗不是對每個人都默不關心、冷漠無情呢？札米亞京便是運用了對太陽的哲學思考，及一種雙關的方式作為文學手段，來傳遞他所要表達的意念。

2.3 「火」的間接形象的運用

除了以上兩小節所提到的「火」的直接形象，以及「太陽」形象的運用，有一些形象是間接的象徵了「火」，再藉由「火」所帶給人們的印象來得到引用的，如同「壁爐」，我們看倒了就會想到壁爐火可能可以取暖，有火在燃燒等等，這是藉由與火有關的事物

⁵² 同註 34，頁 35。Ст. 186

所能引起的潛意識「火的印象」，然後透過這樣的心理印象來達成象徵的手段。這種作法等於是間接的運用火的象徵，透過了兩層以上的轉喻來表達。常出現的類似象徵物有：火爐(печка)、壁爐(каминь)、燈(лампа)、燈籠(фонарь)、電燈(свет)、蠟燭(свеча)、火堆(костер)等。

「火爐」(печка)是十分常見到的一個象徵題材，在《洞窟》這部作品中，佔有十分重要的地位。《洞窟》描述的是天寒地凍的聖彼德堡，而在寒天之中能夠使人保暖的壁爐，變成了家家戶戶中的上帝(Пещерный бог – чугуная печка)。壁爐在這裡也象徵著人情冷暖，故事中為了取暖產生的互動過程，使得壁火這個熱呼呼的象徵，它的燃起與熄滅成為了人類心理希望的起伏象徵，在故事的尾端作者描寫：*Может быть снова разжигал печку.*⁵³ (也許可以重新燃起火爐)，象徵著重新開始、新的希望。這部作品與《島民》的結尾有異曲同工之妙，作者也使用了對於火的形象的哲學性思考：*Дали свет. Голый, жесткий, простой, холодный – как пещерная жизнь и смерть – Электрический свет.* (開始供電，殘酷的、單純的、冰冷的一就像洞窟裡的生活及死亡 — 電燈)。這種人工之火，是冰冰冷冷的，雖然帶來光明，提供人類為生，但是卻是理性無感情的，對於這個故事中的火的形象，可見於作家在後面補上的一句話：*Равнодушно задремывает чугуный бог.*⁵⁴ (鐵鑄的上帝 — 火爐漠不關心的打著瞌睡)。對於故事中主角從堅持道德到為了生存而道德淪喪，作者一直提示「火爐」這個象徵，時而發出聲響，最後在故事結尾還特別再次提起了火爐。作者意在設定一個旁觀者的角色，然而卻又把它神格化，這裡除了我們在本章提到的，作家本人對於「神」、「宗教」有其批判性以外，並且

⁵³ 同註 31，頁 33。Ст. 213

⁵⁴ 同註 31，頁 33。Ст. 214

塑造了一種「熵」化的、僵化的外在環境，對於人類精神世界起伏的無動於衷與漠不關心正是這個火爐的形像。

而在《人類獵人》故事的最後，札米亞京在描述主角被關入監獄及懺悔的心境時，則大量地使用了「燈火」(лампа, огонь, свет)的描寫來相襯。像是使用 Электрические лампы потухли(電燈熄滅了)來代表一種「孤獨」的狀態，也利用昏暗中的電燈及影子的描寫做出暗喻，根據本論文火的直接形像中所做過的探討，將電燈這種「電器之火」或火的間接形像，視為是較具有理性的成分，那麼這種昏暗中搖曳的燈火或是完全熄滅了的黑暗，正在塑造一種內心深處反思、懺悔與掙扎的景象。同樣在《島民》裡也可以見到這種象徵「孤獨」之火：*Кембл сидел один, не зажгая огня.* (坎貝爾獨自坐著，沒開燈)。這裡除了暗喻主角的心情外，也象徵著一種孤獨感。

在《島民》中也有許多間接的火的形像的描寫。如 Облака табачного(煙圈)，作者形容男主角時總是站在煙圈裡的，或是總是 Зажигались огни, густел туман.(點燃香菸，煙霧瀰漫)。這篇故事中有許多使用雲霧來做象徵的例子，常常代表的是一種迷戀、曖昧的感情，而煙圈也是類似的象徵，當作者透過第三者眼光看主角時，這種「煙」的形像是帶有點神秘的，但當作者是透過敘事者的角度運用香煙、煙霧，直接形容主角時卻是帶有一種「思緒」的象徵。另外，在本作品中也有以「燭火」(свеча)來做象徵的描寫：*Прощаясь с Кемблом у двери его спальни, миссис Дьюли засмеялась еще раз - свеча в руке дрожала.* (茱莉小姐在臥房門邊再次微笑並向坎貝爾道別 — 手中的燭火顫抖著。)而後兩句馬上又再次拿燭火做描寫：*Свеча освещала непреложный квадратный*

*подбородок Кембл.*⁵⁵ (燭火照耀著坎貝爾不連續的方形下巴)。這裡連續的使用燭火的形像，看似只是白描景物，然而正是作者透過這樣的插景，透過燭火來象徵一種「思緒」狀態，燭火的搖曳顫抖象徵著思緒的波動，其實也是一種心裡焦距的投射，我們彷彿可以感受到，茱莉小姐的意念或視線對焦到了坎貝爾的下巴。

另一個火的間接形像是「燈籠」(фонарь)。在《島民》中，札米亞京有幾段關於「燈籠」(或是「路燈」)的描寫：*Зажигались, покачивались фонари. С реки плыл туман....*⁵⁶ (點著了燈籠，燈籠搖搖晃晃。從河邊出現了霧.....)，以及 *Фонарь у входа в тюрьму дергался и качался.* (監牢入口處的路燈抽搐著、擺盪著)。或是 *От фонаря легла длинная светлая полоса....*⁵⁷ (從燈籠處鋪照出一條長長的光帶)。這些「燈籠」的形像都帶來一種「不明」、「詭譎」或是「淒涼」的氛圍。第一句中，是律師歐凱力(О'Келли)在即將被槍殺前返回住處時的描繪，作者營造了一種詭譎的氣氛來做未來悲劇事故的暗示。而後面這兩句，則是坎貝爾在犯下殺人罪後，被關入牢中等待判決的過程，藉此來襯托他的心情及處境。札米亞京在這些地方運用 фонарь，都帶有「命運」的象徵意味，而且是一種消極的、茫然的命運。

火的間接形像在札米亞京的筆下往往是一種反射，特別是感情或思緒的反射，並且這些火的形像都相對地孱弱，讓人感覺到搖搖欲墜、快熄滅的火，反射出來的心裡印象也多是「愁」、「苦」、「憂」等情緒特質。我們認為，札米亞京透過這些火的間接形像，

⁵⁵ 以上兩句皆為同一段落描寫，同註 34，頁 35。Ст. 153

⁵⁶ 同註 34，頁 35。Ст. 180

⁵⁷ 以上兩句為同一節上下段，同註 34，頁 35。Ст. 184

其實正是表現一種火的末期，與旺盛的火焰、蹦發的火苗等不同，是象徵著一種「熵」化的狀態、甚至是過了熵化的狀態，已經接近熄滅。這樣的象徵運用與前面「火的直接形像」運用、「太陽形像」的運用正好一起補足了整個火的燃燒過程。

第三節 札米亞京筆下火象徵與文化意義比較

我們在第一節中分析了一些重要的文化因素，從語言文化的角度來解讀火的象徵概念。作家在寫作的過程中，往往有許多概念來自民族語言文化或日常生活習慣之中，這些概念或是潛意識是一種共同的、集體的心理。透過這些多數人都能理解的文化背景，進而形成語意或文意的傳達。另一方面，札米亞京也將自己的哲學觀點及中心思想蘊含於文字之中，將作家個人的價值觀傳遞給讀者。我們綜合比較文化上與作家個人的語言運用，更能清晰的理解札米亞京隱諱的話語及象徵概念的來源。

札米亞京在小說《我們》中，透過女主角的發聲，闡述作家本人的世界觀——世界是一團火，要去戳動、刺激它，使它產生爆炸，人類的生活才會不致僵化。札米亞京數次以「火」與「熵」的關係做為一種哲學思考來貫串他的作品，不論是《我們》裡僵化世界與主角想要改變的掙扎，或是《島民》中僵化的社區居民與不羈的角色人物，他的哲學思考中，「火」是一種可以拿來比擬人類發展的象徵物。而僵化的狀態，便是長期在封閉環境中維持較低溫度的「熵化狀態」，這點其實與希臘時期的「火本源說」有許多雷同之處。希臘時代對於火的世界觀，便是以整個宇宙比擬為一團活生生的火，需經

歷過爆炸、燃燒、燄化、熄滅而又復燃的循環在進行著，札米亞京對世界的觀點或許可以說是此類哲學意識的表現之一。

而在希臘文化中「火」的神話原型，普羅米修斯將天火偷入凡間，並間接的成為了後來潘朵拉盒子打開、使災禍、各種惡德降臨人間的肇因。諸多心理印象的累積，使得「火」帶有一種「危險的」、「禁忌的」形像。而在札米亞京的筆下，「火」或是「太陽」常常表現類似的象徵概念，這或許來自於希臘神話中「火」與「太陽」密切的關係。而火在札米亞京的筆下常常象徵著一種愛恨情仇、內心慾望或是性慾的展現，都表現了這種「危險的」、「禁忌的」心理狀態。或許在古老的人類心理上，都把這種對火又愛又怕的特性深深融入了潛意識中。

斯拉夫文化中比較特別的觀點是強調火的種類，而有「死火」、「活火」；「神聖之火」與「世俗之火」等的分別。我們在札米亞京小說中也找到類似的例子。作者時常將原始的、活生生的火與「電火」區隔開來，在描寫人類用電所產生的火時（如電燈、電器之火等等）時常帶有一種較為死氣沈沈的口吻，如在《我們》一書中，描述用來切割材料的火時，近乎用一種不帶任何情緒的口吻來描寫。同一部作品中，有的火便被拿來象徵一種可以積極創造的生命，卻也有如上述的僅僅強調其工具性的作用。而在其筆下也時常出現「冷冰冰的火」與「有熱度的火」等區別，也是一種斯拉夫文化中將火區分的概念。

札米亞京在寫作時，有時會將火與神作連結，或對火的崇拜加以描寫，這可能與基

督教中關於火的神聖及宗教性，或是波斯文化對與火的崇拜有關。譬如在《洞窟》中，壁爐火是洞窟的神，在《我們》一書中也諷刺的提到了恩人(Благодетель)的火花或是主宰制裁罪犯之火。這些十足地隱含了宗教性的概念，與聖經中說的火是一種神的審判這種宗教概念不謀而合。札米亞京在這裡將火與宗教做連結，其實是隱藏了極大的諷刺性。另外火對於札米亞京筆下活在固定體制下的角色來說，是一種試煉及犧牲，這點也是十分具有宗教意義的象徵運用。

值得一提的是，太陽在札米亞京的筆下，常見到寒冷的太陽與火熱的太陽；藍色的太陽與金黃色的太陽等。筆者認為，除了比起古老的文化意識，這可能更是民族的日常生活記憶。對俄國人來說，時常可以遇到大太陽的天氣，然而十分寒冷。即使在冬天晴朗的日子裡，即使大晴天，仍不見到太陽，或是僅見到反射後的光影，正如《我們》一書中大量敘述的，小巧的、藍色的、經過反射的、低溫的太陽。別的地區或民族不見得能體會到這樣的自然環境，然而這部分或許也是民族集體文化的重要展現。

而札米亞京在個人手法的表現上則很多元：首先他運用顏色（如暗紅色的火、牛奶玫瑰色的火或是藍色的火等等），來使火具有不同的隱含意義——暗紅色的火代表「衰亡」、「情慾」；牛奶玫瑰色則「象徵愛情」；而火與「藍色」一詞連用時，並非我們日常所知，是一種高溫狀態，反而是一種諷刺扭曲化的形容，將火賦予「冷」的印象。在他對於火的運用中，常常表現的是一個人的思維或內在感情，而這些顏色便添加了色彩。其次，除了「顏色」以外還有以「冷熱」來修飾火，如冷的火可能代表一種「理性」或是「不自然」的狀態，熱的火可能是作者所認同的世界觀。再者，火的產生形式也是一

種作者使用來賦予更多火的象徵意義的手法。作者將電燈、壁爐、電火等與火把或自然之火相區別，除了前幾段提到的活火與死火的民族文化因素外，作者甚至利用他來代喻「文明」與「原始」的區隔。

另外，札米亞京透過許多日常生活中，能與火得到聯想的一些形像來做象徵，並利用其表達一種熵化或衰亡的狀態，也是其特殊的藝術手法。有時甚至不是直接使用形像做譬喻，而是藉由諸多形像去營造一種氛圍，例如「光影」、「燭火光」所帶來的氣氛，或是透過「開燈」、「關燈」這種非直接與火相關的動作來暗示。實際上這些描述後面都隱含著與「火」相關的心理暗示，而作家則透過了這種日常生活習慣的現象，潛意識地傳達給我們這些事物、動作的意義。

札米亞京透過各種附加的手法來呈現火的不同意義，或是為其加添感情色彩，這是作家本人的特殊創作思想。除了有時候可以表達不同的象徵意義以外，有時甚至具有更多的演繹功能，將原有的文化意涵分為數個相對立或相似的概念。至於札米亞京以火來象徵人類心中的想法及感情，常常代表一種內在的狀態，則比較偏向於作家個人的描寫選擇。他選擇以火這一題材做為象徵，一方面也是欲表達其對「火」與「熵」的世界觀。

在比較民族文化與札米亞京個人寫作思想裡對於火的詮釋時，可以發現，在火的象徵概念上，札米亞京大量的受到了民族語言文化的影響，所表現出的觀點與其背景環境或民族潛意識，幾乎都可以找到共通點。而作者本人採用了這些概念後，使用了許多較為隱諱式的修飾，如「冷熱」、「顏色」、「形式」、「間接形像」等，來改變其感情色彩、

並豐富火的象徵性。因此在閱讀札米亞京的作品時，我們可以先瞭解關於希臘文化、基督文化、斯拉夫文化等文化背景。這些文化關於「火」的內容都是其語言象徵概念中的重要原型，更能幫助我們解讀札米亞京文字背後隱含的意念。





第四章 札米亞京作品中水元素及其象徵意義

本章將延續上一章相同的結構與探討方式，繼續探討札米亞京作品中關於「水」的部分。為力求能使本論文探討的兩個對象「火」和「水」能大致對等，因此在文化的根源上，盡力尋求在相同的文化體做概念的探討。而在文本分析部分，則根據札米亞京的實際象徵運用情況為基礎，並參考水的特性，力求分類項目能具有集合性、代表性。綜合比較則是文化與文本分析內容的對照。

第一節 歐洲文化中「水」的概念 — 古希臘、基督教文化、 斯拉夫文化與俄國文化

人類歷史上對於「水」的描述相當豐富而久遠。許多民族對於「水」的印象來自於歷史傳說中「大洪水」的故事。歐洲文化的發祥地——美索不達米亞平原當中，蘇美爾人⁵⁸及巴比倫人⁵⁹便在其民族文化中流傳著大洪水滅世的傳說。繼而影響了諸多後來的歐洲文化體，使得「水」這一元素與人類的生存與創世源起產生了極大的關連。

蘇美人是西元前 3000 年前中東地區的古老民族，從後來歷史考古出土的泥板記載著，水神為統治大地的四位神祇之一，諸神因為看到世間敗壞，便興起大洪水要毀滅人

⁵⁸ 在今伊拉克南部發展的古文明之一，約距今 6000 年前開始，距今 4000 年前結束。

⁵⁹ 在今伊拉克南部發展的古文明之一，兩河流域文明之一，約前 30 世紀到前 729 年止。

類，水神憐憫世人苦難便提前告知國王，讓國王建造了一艘大船得以避難，後來則是連續六天六夜的暴風洪水，將世間一切都滅絕。這故事被認為與後來人們所熟知的聖經「創世紀」中，第六到八章描述的大洪水故事極為相似，或可說是經文描述的原型。創世紀中描述，上帝耶和華由於看見人類世間的罪惡，十分後悔創造人類，於是便說：「我要將所造的人和走獸，並昆蟲，以及空中的飛鳥，都從地上除滅，因為我後悔造了他們。」⁶⁰但神耶和華告訴了善良的諾亞，要他建造一個方舟以逃過災難。諾亞便遵照耶和華的吩咐去做，過了七天，洪水開始泛濫，經文裡記載著：「所有深淵的泉水都冒出，天上的水閘都開放了。大雨降了四十晝夜，水面愈來愈高，天下的高山都淹沒了，一切生命都從地上除滅，水勢浩大持續一百五十天。然後水勢漸消，方舟停在亞拉臘山上。之後山頂現出來了，數個月後大地都乾了。耶和華叫諾亞和家人們走出方舟，帶領所有一對對的生物，開始在劫後的大地滋生」⁶¹。

上述描寫人類在太古時代的「大洪水」故事亦可見於後來的希臘神話。在希臘神話故事裡，也有一段這樣的傳說：天帝宙斯統治大地，看到人類愈來愈殘忍無道，結果決定下大雨製造洪水把人類淹死。盜火給人類而受罰的普羅米修斯，他有個兒子，名叫鳩凱林，正在世間和人類住在一起，鳩凱林不時勸人類向善，以免遭受神的懲罰。有一天，鳩凱林到奧林帕斯山探望父親，普羅米修斯告訴他：「天帝宙斯不久要用洪水淹死全人類，你快準備逃命方法。」鳩凱林下山後立刻造了一艘堅固的船，把生活必需品裝到船上避難。果然，沒幾天，傾盆大雨從天而降，下了數月，海神也召集了河神們，盡全力的將洪水灌向世間，洪水淹沒整個大地，連高山都沒入水中。數個月後，雨才停止。由

⁶⁰ 創世紀(Geneses)，前編太古史，6：7

⁶¹ 見上註，第七章

以上三個極為相似的神話故事，我們可以發現，歐洲文化在某種程度上，「大洪水」傳說成爲一個共同的文化根源，其中隱含了對於「水」的力量的恐懼，這部分可能源自於許多「大河文明」中，對於居住環境上所發生的洪水氾濫，乃是生活上的重大事件，屬於人類無法控制的自然力量。因而，「水」在最初神話裡所表現的心理聯想，多半是一種「災害」的概念。

古希臘文化中，發展了極為豐富的海神體系，便是一例。希臘人塑造出了極具威嚴、陰晴不定的海王波塞頓，可能是象徵著一種對於「水」、「海」、「潮浪」令人難以捉摸的印象。值得注意的是，在很多神話中關於水方面的角色，有很大的比例是精靈、妖怪類，並且大多數爲老人與女人的形象，這點與我們在探討「火」在神話裡的形象時，大多爲神祇的印象有所不同。另外希臘還有許多原始的神祇形像，如蓬托斯(Pontos)是象徵大海的男神，其希臘文意義爲「波濤」。而蓬托斯和大地女神蓋亞又生下了海洋老人。古希臘詩人赫西俄德(Hesiod，約 B.C.8)在著名的作品「神譜」(Theogony)中描述海洋老人的形像是「值得信賴、和藹可親、不忘正義、公正善良，故人們稱他『長者』」。其他的水神形像還有象徵愛情的水仙、象徵大海危險的福爾庫斯(Phorcys，象徵深海)、海怪刻托(Ceto)等，我們可以從這些神話形像中看出希臘人對於海洋的敬畏。

然而到了希臘時代，哲學家們紛紛在神話的基礎上建立其思想，在他們的哲學思考中，「水」亦是相當重要的一個元素。古希臘七賢之一，米利都學派的創始者泰利斯(Thales，約 B.C. 624~B.C.546)向埃及人學習觀察洪水，並觀察洪水消退後的現象，將其與創世神話做連結，得出了「萬物由水生成」的結論，泰利斯的宇宙觀便是「水爲

本源」。埃及人認為大地是從海底升上來的，這樣的觀念也被泰利斯所接受，並進一步闡釋為「地球乃是漂浮於水面上」的哲學思想，他認為地球是一個平牒，像是一塊木頭般的漂浮在水上，或者是像植物一樣從水長出來。後來，亞里斯多德(Aristotle, B.C.384—B.C.322)也認為宇宙是由氣、水、火、土四元素所構成。亞里斯多德的老師柏拉圖(Plato, B.C.427—B.C.347)則將水視為一理性的循環，即水由高處一路經由河流流向海洋，規律的運動，但他當時無法解釋水如何又回到高處，亞里斯多德則提出了水與水蒸氣的關連，這些對於「水」的科學思考在希臘時期已經是一個重要課題，並且把水的範圍涵括的更廣，如「海」、「河流」、「雲」、「蒸汽」、「霧」等都成為一種水的範疇。

如果說「水」在史前神話中與希臘哲學裡是歐洲文化的一個重要基礎的話，基督文化關於「水」的意義，隨著其在歐洲的盛行，對於後世歐洲文化的更是影響深遠。我們知道基督文化中，有許多關於水的施禮及儀式，譬如受洗中的浸水禮、譬如洗腳禮、洒淨水，聖水祈福等等，水在宗教儀式中扮演了一個十分重要的角色，是一種神聖的象徵。聖經中有許多關於水的象徵意涵，並且將水與人類的生命相互連結。

「水」是一種神的恩賜，水源的充沛是一種神的喜悅和慈恩，水源短缺則是神的生氣和懲罰。而耶穌的恩賜就是活水，叫人喝了能活到永遠。「活水」在舊約詞彙中與「救恩」是同義詞⁶²。聖經裡的「活水」是新鮮、甘甜、源源不絕的，而「池水」是汙濁的死水，當池子有裂縫時，水會流光。「活水」是神所給予，活水可以讓人得到新生命。而「池水」則象徵著世上的物質。另外，「水」象徵著一種苦難，如前述所說的洪水的

⁶² 如賽十二 3，五五 1；亞十四 8

故事，有時候甚至在聖經中象徵的敵軍的攻擊⁶³。水也被視為一種人類心中的意念，或一種心理狀態，聖經中描述：「人心懷藏謀略，好像深水，惟明哲人才能汲引出來。」⁶⁴；而關於水在人生中的連結，則是將水用來比喻「性的樂趣」，《聖經》在描述人的婚姻生活，與自己的妻子享受性的樂趣，就像喝「自己池中的水」，飲「自己井裡的活水」⁶⁵。倘若有外遇，則是喝「偷來的水」⁶⁶。而水在基督文化裡也象徵著一種新生命的賦予，如諾亞在洪水的毀滅後重生，基督徒藉由洗禮而重生等。

「水」的形像與多神教的文化有關。我們觀察到古斯拉夫民族在宗教上有許多對於水的信仰。古斯拉夫的多神信仰中，西斯拉夫崇拜雷神、電神；南斯拉夫崇拜天神、水神；東斯拉夫則崇拜太陽神和火神。東斯拉夫人還崇拜井、湖、江、河和樹林。水域和森林被東斯拉夫人看作是神聖的造化，可向人提供食物和水。後來，水被認為是神聖的自然力量，斯拉夫人相信水的潔淨和神聖功能。在斯拉夫關於水的信仰中，有一種神靈叫做Русалка（即美人魚），是東斯拉夫人特別是烏克蘭人及南俄羅斯人的神話形象。美人魚的形象是一個綜合的概念，不同面貌的美人魚形象中包含有江河美人魚（代表水神），田野美人魚（代表豐收），溺水鬼（代表邪惡或水鬼）等等。另外，也有一種傳說，當斯拉夫人出遠門時為了歸程的順利，便會尋找最近的水源，向水中投擲硬幣以表示尊敬及討好水中神靈，祈求這些神靈不要阻礙行人的旅程。而西斯拉夫人則將水用為一種愛情魔法，女孩子接近水邊以祈求能與愛情順利，並且能夠在心靈上免於愛情的牽掛。

⁶³ 有水從北方發起，成為漲溢的河，要漲過遍地和其中所有的，並城和其中所住的；人必呼喊，境內的居民都必哀號。因為聽見敵人壯馬蹄跳的響聲和戰車隆隆、車輪轟轟。（耶四七2）

⁶⁴ 箴二十 5

⁶⁵ 箴五 15

⁶⁶ 箴九 17

根據以上，在傳統斯拉夫人多神教時代對於「水」的心理概念，其實就是一種«свои»、«чужие»的概念，同時代表著兩種空間 — 「當下的」(посюсторонный)、「幻想的」(потусторонный)，也可以說是「人類的」和「非人類的」空間。⁶⁷綜合言之，斯拉夫人認為，「水」是一種具有靈氣的、有神靈的物質，有時候也代表著邪惡或神奇的力量。

俄國傳統文化中，亦帶有這些斯拉夫民族文化的特點。水是一種大地之血，而小溪、河流、江、湖、海便是血管。俄國人亦有「活水」、「死水」之分別，俄國人認為春天融化的冰和雪水便是一種「死水」，他是較為骯髒的、不潔的，它趕走了寒冷，但卻仍尚未帶來綠意的生機。而春天下的第一場雨喚醒了大地和生命，使大地欣欣向榮，這種水則屬於一種「活水」。俄國人的這種觀念更十足地表現在強調水的「療效」。俄國人認為「死水」可以修復肢體上的傷，可以讓傷口癒和，但並不能使一個人復活；而「活水」則不僅能治癒傷口，更能賦予生命，是一種「長生不死的飲料」⁶⁸。水的效用在俄國人的文化淵遠流長，甚至在後來的文學作品中常可以看到，如萊蒙托夫的《當代英雄》中便有許多著墨於俄國人習慣去溫泉治療保健的描述，或在普希金的《盧斯蘭與柳德米拉》中，亦可以見到活水使人復活的例子。

另外，在俄國文化中，「水」除了是一種淨化的媒介及力量的泉源以外，它更是一種人類世界與陰間世界的分界，「水」被視為是亡者或是不潔之力的居住所在地。由於

⁶⁷ Вислова К. А. Концепт "вода": Лингвокультурный аспект (на материале словарей разного типа) // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского Серия «Филология». Том 20 (59), №1. 2007. Ст. 283-286

⁶⁸ Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры, М.: Академический Проект, 2001. Ст. 273 「

帶有這項特質，俄國人將水的負面意義用來解夢：夢到混濁或骯髒的水，意味著「生病」、「死亡」或「憂愁」。

在俄國的俗諺語中，我們也可以觀察到許多與水有關的語言成分。俄國人說：“Много воды утекло”（口語：過去了很多時間），可以觀察到「水」是具有「時間」意義的。而“Темна вода во облацех”（惑然不解），“Холодной водой облить”（澆點冷水——意即使冷靜），這裡可以看出水和人類的「思想」或「理智」是有關係的。其他如俄國人說想「尋死」，會說“Хоть в воду”（想去水裡），而當說到「揭露」或「發掘真相」時則會說“Вывести на чистую воду”（帶入乾淨的水裡）等。當說到惹是非的人時，會用“Воды замутить”（把水弄混），而形容柔順、順從的人則使用“тише воды”（安靜的水）等……。而舊時也有俄國也有一種來自聖經的說法：“Чающие движения воды”（等待水動的人們，意即盼望上帝顯靈使病情好轉的人們）。從以上諸多例子，我們都可以發現，水在俄國文化的一些基本象徵意義。

第二節 札米亞京文學作品中的「水」

札米亞京文學作品中對於「水」的元素運用，往往是相對於「火」元素的運用。札米亞京運用「火」來象徵著人類情感中的熾烈與波動，相對地，「水」元素的象徵便被投射在人類情感平緩冷靜的一面。火所象徵的感性情感，如果代表七情六慾的發揮，那麼我們可以在他的文學作品中看到，水往往代表理性的一面——包括了理性的內在思考、

理性的行為或是理性的整體狀態。有時後，水不見得全然與人類的行為有關係，也有可能與其他概念作連結，如「時間」等。

關於「水」的運用方法，則有幾種不同的面向。第一，札米亞京使用了水的三態改變：即固態、液態、氣態三種不同的水的形象來做描寫。固態的水如冰(лёд)、冰塊(льдина)、雪(снег)等；液態的水則為普遍可見的如水(вода)、水滴(капля)、液體(сок)等；氣態的水則有雲(облако)、霧(туман)等。這些基本的狀態使得水的形象變化增多，每一種狀態下的水又具有其獨特的性質與聯想意義，舉例來說「冰」在溫度上給人強烈印象，便是札米亞京得以運用著墨的一項特徵，他在《洞窟》中便使用冰雪的世界來象徵人心的冷漠。而雲、霧所帶給人的模糊感，則往往象徵著渾沌不明的事物。譬如未知的發展、難以釐清的情感等，在《人類獵人》這部作品故事一開頭，便以充滿霧氣的倫敦來製造出一種曖昧、懸疑感。

其次，札米亞京使用水元素的方法還有依照水的日常出現方式來做象徵，如水的集合體：海(море)、洋(океан)、河(река)⁶⁹、湖(озера)等。水的動態形象，如暴風雨(буря)、雷雨(гроза)、波浪(волна)、洪水(наводнение)等。這些日常生活會出現的水，又個別是自然現象中的一種，使得這些元素在水的基礎上又具備了各自的特色，可以發展成不同的象徵。譬如波浪的拍打日復一日，札米亞京便將其擷取出來，在它的「規律性」上做文章。湖的靜止狀態則和海的運動狀態有了很大區別，因此湖水便可以拿來象徵較為靜止的狀態。洪水所具有在人類歷史上的意義，也是札米亞京注意到的一點。至於雷雨與

⁶⁹ 河(水)的概念可參考 Красная Н. Г. 之文章：

Природа как концепт культуры : опыт культурфилософского очерка реки, воды, потока. // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета», 2006.

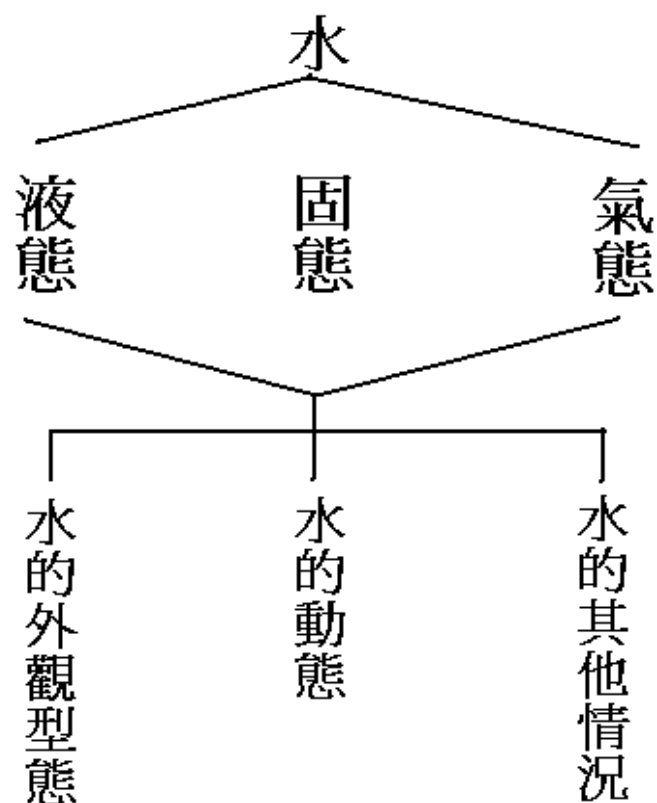
暴風雨，在他的作品裡也因為其帶給人類的印象而增添了負面的色彩。

第三，水元素的運用還有一個很大的特點，便是其變化多端的動態。如：流(течь)、傾注、傾洩(хлынуть)、倒(литься)、噴洒(брызнуть)、倒出、潑出(выплеснуть)、細流、淌(струтиться)、漂、浮(всплывать)、潛入(нырнуть)、蒸發(испаряться)、沸騰(вскипать)、結冰(обледенеть)等。札米亞京利用這些水獨有的動詞來做象徵，譬如他形容僵化的腦袋，是結冰了的腦袋(обледеневшая мозгва)。有時後這些水的細微動態能夠象徵人類內心的細微思想，並且表現出強弱輕重，譬如傾洩而出的愛與淌淌流出的愛便有程度上的不同。這一部份的水元素的象徵技巧，與前述所說的，札米亞京筆下的水多使用來譬喻一種理性的狀態略有不同，有很大一部分也使用在感性情感的形容上。這裡的手法，並非真的直接使用水來做示現，而是用巧妙地運用了水獨特的特性——讓人們潛意識中自然而然會聯想到的印象，拿來當輔助修飾的功用。

第四，除了上述三項以外，也有一些其它的手法，譬如在前一章節討論火的時候便曾提到過的，使用顏色詞來賦予意義，有顏色的液體、被賦予色彩的霧氣等等，都能夠使同一樣物質前後呈現不同的意義。而另外，水也常常跟火一起使用，這種現象不論是在語言中，或是在札米亞京的筆下都是一個值得討論的重點。譬如我們常說火海(море огня)，它帶有火亦帶有水的成分，然而這個例子很明顯的是偏向火元素，札米亞京筆下也有一些水火相伴共生的形容，我們將在後面繼續探討。

關於探討札米亞京筆下的「水」元素運用於象徵手法，我們大致上可歸納成一個系

統來探討：



本節的第一小節，我們將探討水的液態形象之象徵，如湖、海、波浪、液體等；第二小節則是水的固態形像，如冰、雪；第三小節則是水的氣態形象，如霧、雲。

2.1 「水」的液態形象

在探討札米亞京如何使用水的形象作象徵之前，我們必須先瞭解水的物理性質及其多樣的型態變化。與火元素不同，水本身的物理性質可分為三態變化——液態、固態、氣態，因此在本小節中，我們將關於水在液態下的種種特性，略為歸納出幾個觀察重點：

一. 水本身的液體性質

液體是一種狀態，無固定形狀、具有流動性，與火之最大不同之一乃是能夠蓄積並收集，且有可觸摸之實質。再者人類最直接印象中的水，其原始狀態為透明無色之液體。液體具有與其他物質相混合的特點，如融解、混合等，有些能改變其顏色外觀，如墨水等。並且，水具有表面張力、有密度，故物體在水中可以沈浮，又根據水的特性，水可以藉由外力展現其動態，如潑、灑、濺、滴、洩、注等各種與水有關的運動型態，這些都是水在液態狀態下的特殊物理性質。

二. 自然環境中水的液態型態

水在自然界中的貯存狀態，靜態的有湖泊、池塘、水窪等，而動態的則有江、溪、河、海、洋、瀑布等。而在人類世界則是無所不見，依不同使用功能出現，如水龍頭出現的自來水，裝於杯中的飲用水，化學作用產生的純水等。有時候水並非是以固定的貯存狀態呈現，如雨水、波浪、露水等。其他有些也是我們一般所泛指的水，如液體、汁液等。

我們觀察到上面幾個人類常見對於水的認識，使得人類藉由這些印象而產生對於水的認知。譬如水由於受不同容器貯存而改變形狀，根據高低而流動，受外力激盪而搖晃、擺動、滴濺等，使得水具有一種「被動」的特質，與火給人主動的印象相對。另外，水的顏色透明，與光的可穿透性及折射性，跟火無從穿透而具有的神秘印象不同，使得水因為可以如鏡子般忠實反射事物，光可以依一定角度折射，可以穿透及清晰審視，這些

顯著的物理性質，使得水具有合乎規則、理性的印象。札米亞京則利用了這些對於水的普遍印象，捕捉部分水的特性，來塑造他筆下的象徵意義。在札米亞京的《我們》中，水元素就被運用做為理性的象徵：

*Я — как машина, пущенная на слишком большое число оборотов :
подшипники накалились, еще минута — запкапает расплавленный металл, и
все — в ничто. Скорее — холодной воды, логики.⁷⁰*

我—就像被旋轉的過快的機器一樣，承軸灼熱發燙，再一分鐘，融化的
金屬就要滴下來了，一切都要歸於無了。快點灑上一點冷卻水 — 邏輯。

這裡作者將水與邏輯劃上等號，描寫主角因為理智情感上的失控，而需要一點邏輯思考來解救。札米亞京以比喻的方式，將水的冷卻作用視為一種鎮定、平靜效果的物質。他將過於激動的情緒(感性的世界)和邏輯理智(理性的世界)的對比，類比於火與水的象徵。因此，在札米亞京的思考裡，水代表了一種「理性」。再見以下例子：

*Однажды вы слышал : в тишине упала капля — и вы слышите сейчас
Я слышал сейчас : из крана умывальника — медленно капаят капли в тишину
И я знал это всегда.⁷¹*

你聽過一次：水滴在寂靜裡滴落的聲音 — 那也就是你現在所聽到的聲音了。我現在聽到，水滴從洗臉台慢慢地在寂靜中滴落的聲音，我知道總是

⁷⁰ 同註 31，頁 33。Ст. 93

⁷¹ 同註 31，頁 33。Ст. 64

可以聽到那聲音。

作者這段話的情境，在描述水滴的規律滴落是一種合乎自然的現象，在一般生活中並不會激起人類的關注。人類對其的反應有如對鏡子一般，鏡子是一種被動地將其所照事物忠實的反映出來的物品，同樣的人類對於這種一般的反射習以為常。然而，如果有一天鏡子不是反射而是吸收，將所照到的影像留住，那反而會激起人類莫大的反應；水滴的聲音本來十分規律，然而很多人都有此經驗，當一旦在寂靜中注意到了這種水滴的聲響，那滴答的聲音就很難消除而縈繞耳際了，有時後甚至會在聆聽著滴答聲的同時，感受到時間不知為何變得漫長無比。

札米亞京就運用了這種水在生活上的現象，搭建起了一種空間感與時間感，「永恆」與「理性」在這裡被提出來做為象徵，常常可見「永恆」與水的連結意義，但此處特殊的是，札米亞京藉由水的「聲音」來聯繫此一象徵；而關於「理性」，則是描述了一種理性從潛意識進入意識的過程，本來水與鏡子的物理特性只是一個被動的狀態，在潛意識中是接近絕對理性的，在《我們》一書中，絕對理性也是作者企圖建構的一個極端。在「單一國」絕對理性的世界中，個人意識是不被允許的，因此，當原本被動、平淡無奇的水滴聲響被有意識地吸收後，便跨越了理性的界線，一如小說中作者為理性和原始世界所設的那到界線——綠牆一般。

在《我們》裡，作者在塑造理性世界的景象時，在自然景觀上選擇了湖來做描寫，當作者搭乘《整數號》飛離城市，往下看到的湖，就像是一個藍色的小碟子，作者在書

中出現過不只一次這個譬喻，「藍色的小碟子」或「藍色的小圓盤」，一方面刻意物化自然景觀的形象，一方面選擇湖來做描寫，也是取湖的形象和鏡子相似來做題材，跟前面所敘述過鏡子只是反射和忠實複製影像的道理一樣，作者將水的特性和鏡子做連結，又將自然界可見的水的型態—湖拿來當成理性世界的題材。

除了湖以外，作者也常提到海，但並非以讓主角親眼見到的形式來呈現，而是多在其敘述中呈現，而且關於海，當呈現它規律、理性的一面時，我們觀察到作者使用「海底」，或是「波浪」來描寫。我們分析作者強調海底的原因是基於人類對於「水底」的印象，海是一個變化較大的水的面貌，然而海底給人的印象則是相對的平靜及穩定，因此當提到海的時候，在強調主角理性的一面時，描述主角好像是從海底看海面一樣。而「波浪」則是一個更為大量運用的形象，波浪的形象有很多面，然而作者特別強調其一波接著一波的拍打著海岸，在他筆下波浪是「有節奏般的升高」(волны— мерно вверх, и поднявшись)，如同前面描述水滴的現象一般，駐足於海邊時，海浪在自然環境中好像有某種規律一般(然而海浪並非真的完全規律，這裡指的是一種心理印象)，這種「慣性」的拍打大致上來說也是一種被動、一成不變的運動。在作者塑造的理性世界中，本來就不需要特別的、與眾不同的表現，波浪的形象正好符合這樣無意識地、萬眾一致地活動，是一種固定、好像機械化似的形象，當作者運用在形容思維上，藉由海浪的聚焦遠近而有不同象徵意義。當以較遠的視角來象徵時，便有機械化、理性、規律的意義在；然而當使用較近的視角時，則是可以見到波浪之激盪，反而象徵了一種理性被攪亂或是思潮澎湃洶湧的畫面，這兩者作者皆使用在其文字中，對於同一個形像的所衍生的象徵意義橫跨了理性與非理性兩端，其中的區別，仍然在於人類意識的投射。

另外，札米亞京也用波浪來描述「單一國」中的人群活動：

*Побежал туда и целый час, от 16 до 17, бродил около дома, где она живет. Мимо, рядами, нумера. В такт сыпались тысячи ног, миллионногий левиафан, колыхаясь, плыл мимо. А я — один, выхреснут бурей на необитаемый остров, и ищу, ищу глазами в серо-голубых волнах.*⁷²

我跑到那裡去，從16點到17點，在她住的房子四周徘徊了一個小時。成員們排成隊伍，從房子旁邊走過去。配合著節奏，好幾千隻腳不斷地走過去，好像擁有一百萬隻腳的大水怪，搖晃著、從旁邊游過去。而我，孤獨一人被丟在刮著暴風雨的無人島上，用眼睛在灰藍色的波浪裡尋找。

札米亞京將「單一國」中的遊行隊伍形容成了「波浪」，整齊畫一的動作、穿著一樣的顏色、一樣的韻律節奏，是取其規律、慣性的意義，作者其實也在表現一種反諷，事實上我們知道波浪並非真的如此規律，也不會照一定的節奏升高降落，波浪的規律是一種長時間的相對印象，我們站在岸邊久一點，便會覺得波浪及拍打岸邊的聲音始終如一，好像有規律的感覺。事實上，這種規律也不啻是一種僵化的型態，作者只是將波浪的意象縮小到一種「運動狀態」罷了，這點在他自己敘述的文句中也有出現。而我們亦可以發現，同段敘述中的暴風雨(буря)指涉的跟波浪(волна)則是同樣事物，都是指規律的隊伍。

⁷² 同註31，頁33。Ст. 62

包括「水滴」、「湖」、「海底」、「波浪」等，都是被拿來塑造理性世界的形象，可能取其水的特質之一，如受外力作用而運動，或被比擬為鏡子般的特性等，這些特色共同塑造了一個「被動」、「慣性」、「僵化」、「無意識」、「平穩」的狀態，因此在札米亞京對於水元素的第一個重要象徵使用，便是一個與火相對，較為消極、不願變化的形象，也是一個最基本的二元對立的景象。

水也往往帶有人類難以駕馭的能量，如同「火」一般有其災難性的特質。「洪水」便是一個重要的主題，在札米亞京的作品中，常有洪水的形像出現，如在《洞窟》中故事的開頭沒多久就描寫著：

*В пещерной Петербургской спальне было так же, как недавно в Ноевом ковчеге: потопно перепуганные чистые и нечистые твари.*⁷³

在洞窟的彼得堡的臥室裡，就好像不久前在諾亞方舟上一樣，各種潔淨之物或不潔之物被洪水沖的七零八落。(此處形容臥室內亂七八糟的景象)

作者透過一種幻想式的描寫，將彼得堡的居家形容成遠古時代的洞窟，並且用了遠古神話——「洪水滅世」與「諾亞方舟」的故事，將其和 1920 年前後革命初期的細節混雜在一起，被水沖的七零八落的寫字台、書籍、床等家具，這裡作者所表現的是「洪水」帶給人類的絕望感，不分潔淨之物或不潔淨之物，水都是無情的將一切沖刷而去、

⁷³ 同註 31，頁 33。Ст. 207

洗滌乾淨。然而在《洞窟》裡馬爾金·馬爾金內奇(Мартин Мартиныч)又冒著冰寒提著水桶外出去取水，「水」此時又展現了另外一種不同的意義，是人的生活所必須，水和電燈都是洞窟裡帶給人「希望」的東西，我們可以發現水與人類的生存有莫大的關連，水分別帶有「希望」與「絕望」的象徵，是活下去與否的關鍵，也可以說水就是人類生活(жизнь)的象徵。

另外，在《我們》之中也有關於「洪水」的描寫，作者有這麼一段文字：

*К счастью, допотопные времена всевозможных шекспиров и
достоевских — или как их там — прошли.⁷⁴*

幸好莎士比亞和杜斯妥也夫斯基或什麼別的人也可以的那些洪水前的
時代已經過去了。

札米亞京這裡卻將洪水那種自然的力量拿來象徵一種陳腐過時的，是一種古代才有的現象。因為在理想的國度裡，一切的力量都是受到控制的，絕不允許有這樣超出人類掌控的力量出現，因此這裡衍生了類似的課題，水在自然現象中所帶來的力量，呈現了一種人類與自然間的關係，人類往往敬畏於這種無法控制的力量，因此「水」的象徵意義上，有「絕望」、「未知」、「淨化」等。其他如暴風雨也是一種類似的形像：

Сейчас было, как у древних, когда еще не знали наших аккумуляторных

⁷⁴ 同註 31，頁 33。Ст. 35

башен, когда не прирученное небо еще бушевало время от времени «грозами». Сейчас было, как у древних перед грозой.⁷⁵

現在就像古代人的時代，我們的蓄電塔像還不知道的、還沒有被馴服的天空，有時會因為「雷雨」而瘋狂暴怒的時代一樣。現在就像古時候的暴風雨前夕。

暴風雨對於人類，長期以來也是一種未知的可怕的力量。這裡札米亞京描述感到危險的未知狀態，即用暴風雨來象徵，與我們常說的「山雨欲來」的危機感是一樣的，水的元素在這裡象徵的是一種「未知的危險」與「不安」。當工程師被秘密組織的女人迷惑時，作者描述他的心理狀態也用上了暴風雨：

А там, за стеною, буря, там — тучи все чугунее: пусть! В голове — тесно, буйные — через край — слова, и я вслух вместе с солнцем лечу куда-то...⁷⁶

牆壁的那邊有暴風雨，雨雲的顏色越變越濃逐漸變成鋼鐵的顏色。不要管我！我的腦海中塞滿了狂暴的各種想法與話語，從邊緣溢出來了，接著我發出聲音，跟著太陽一起不知道要飛到哪裡去.....

暴風雨描述心理的狂暴與不安，這裡可以跟前面描述內心的理性與鎮靜做對照，暴風雨雖然是水的形像，然而這裡描述的卻是隱藏著如「火」一般的狂烈思緒，我們可

⁷⁵ 同註 31，頁 33。Ст. 98

⁷⁶ 同註 31，頁 33。Ст. 124

以發現，在札米亞京的二元化的世界中，水的一端也可以發現這種光譜上的偏移，在二極的中間有一段過渡地帶，或許就如同綠牆的界線一樣有一些曖昧不明的象徵。

有時後水是以一些液體的特性出現，譬如作者的譬喻——「墨水般的微笑」，或是「透明溶液使心情混濁」，運用了水溶液的顏色來象徵，我們能夠很直接的聯想到形像而理解這種譬喻，在《人類獵人》一書中，作者將倫敦的早晨像比喻成在海中，醉茫茫的、搖晃晃的，作者使用了很多與水相關的詞彙，但不一定直接明白的告訴你水在哪裡，而是間接暗示你，讓你感覺到那種動態：

*На дне розово-молочного моря плыл по пустым утренним улицам
органист Бэили — всё равно куда.⁷⁷*

在粉紅牛奶色般的海底，風琴手貝里沿著空蕩的早晨街道游過——去哪
都無所謂。

А органист — нырнул в переулок.⁷⁸ 風琴手航行過了街角。

這類的的手法很常見於札米亞京的作品中，他使用一些與水的意象有關的詞彙或動詞，直接營造出氣氛與情景，如《人類獵人》裡面的描述就帶有一種搖晃、暈眩感，作者製造了一種曖昧不明的不真實感，塑造出了好像在海上搖蕩一樣的倫敦街景。在這部作品開頭前幾段的敘述中，也有許多類似的小地方，使用譬如沈、浮、灑、濺、滴等水的動詞來直接做象徵的連用，而不是直接寫出水的形像。

⁷⁷ 同註 34，頁 35。Ст. 243

⁷⁸ 同註 34，頁 35。Ст. 244

水的液態形像做為象徵中，有一個特點是水本身是靜態，被動的受到外力作用才會發生各種變化與動態，這點與「火」較具主動性不同，因此可見札米亞京在使用水做象徵的同時，大多都具有「被動」的特質，如想法或心情受激動，而改變了本來理性或有秩序的狀態，作者描寫的鏡頭取景也是從平靜的水，到特寫受激的水花或浪潮，以這樣的方式來象徵的往往是一個過程，因此大多可以推理找到本來平衡的狀態，這樣的象徵描寫相生相伴，是一個特別的現象。

2.2 「水」的固態形象

我們知道水的三態變化中，當溫度低於冰點時，則水會凝結成為固態狀態。這種固態狀態我們一般稱之為「冰」。然而，「冰」是一種通稱，若是更詳細定義水的固態狀態，則其實可以根據冰的外觀變化或是凝結的過程劃分出如「霜」、「雪」、「雹」、「霰」等型態，它們都有不同的固體型態，在語言文化中也常因為多與自然氣候有關，而被賦予個別的象徵意義。然而，我們關注的是在這些不同的固態形像中，關於「水」的共同特質。由於水是因為凝結而形成固態狀態，故「冰冷」便是諸多形像中共同的特徵。物理學狀態上的「冰冷」，常常跟心理學上的「冷漠無情」、「被動消極」、「理性平靜」等心裡特徵產生聯想關係。從觀察外型的角度來看，日常生活中常見的「冰塊」，是透光、平滑的，能夠反射或折射光線，具有鏡子、稜鏡般的功能。因此冰塊跟鏡子、稜鏡，玻璃、水晶等在心理上不僅外觀相似，功能也相近，兩者之間互相產生的聯想關係十分頻繁。前一小節曾經將水與鏡子做討論，如札米亞京的文字中有「鏡子般的湖」，這裡我們提

到鏡子和冰的聯想如出一轍，但是水和冰在這裡有一點不同，那就是「冰」或是水的其他固態形式並非如水一般透明，大多時候是呈現半透明狀態的，甚至不透明。與其說它與鏡子、稜鏡，玻璃、水晶的聯想狀態是與透明度有關，其實更多的部分是來自於平滑的固態物理特性，它可以摸的到形狀這點更是與水最大的不同。

因此，分析「冰」等水的固態形像時，我們把這些形像和鏡子、稜鏡，玻璃、水晶等物體放在一塊討論，有時不只是單方向地將這些物品的特性挪用於「冰」之上，常常可見作者用隱晦的、暗示性的、象徵性的方式，反過來以鏡子、稜鏡、玻璃、水晶這些物體來實現「冰」與「水」的形像。我們明明閱讀到作者描寫的是鏡子、稜鏡、玻璃或水晶，但是我們卻能感受到它如水或冰的特質，這是一種形像的互相投射。札米亞京的作品中正用了大量這樣的例子，作者不見得真的明言或是直節描寫水與冰的形像，但卻透過描寫其他物品來創造一個「冰」的世界、「水」的世界，或者是更精確地來說—創造一個與「火」相對立的世界。

札米亞京在小說《洞窟》中，即創造了一個冰天雪地的世界，在故事的開場便以冰川、冰雪來架構一個故事的圖景。作者讓讀者感受到，處處都是冰塊、積雪，好像整個城市都被埋沒一般，積極的讓讀者想起生活中天寒地凍、冰天雪地時的身體感受。札米亞京強調的是冰的「冷」，他創建的是一個極端包圍在寒冷中的世界。首先，他以這種外在環境的冷來象徵一種「冷漠」，讀者接收了故事的畫面後，不自禁地想要打一個哆嗦，感受到一股寒意的同時，其實也引起了感受的移轉 — 身體的寒冷會讓人聯想起心理的寒冷。其次，札米亞京之所以運用冰雪來隱晦的讓人感受到「冷漠無情」、「心寒」

等，其實便是諷刺性的描寫人性。在聖彼得堡那樣受困、寒冷的惡劣環境中，人人爲了自我生存，無暇顧及其他人，家家戶戶緊閉，如同隔著一個又一個幽深黑暗的洞窟，這是由於人類求生的本能所造成的，但札米亞京對於人性的評價卻是自私的，他只是暗暗的藉由佈置漫天漫地的雪景，讓後面繼續的故事情節中，每當遭遇到困境或關鍵時刻時便勾起這份「冷」的感覺。

另外，札米亞京構建這種冰雪的世界，也極精巧地塑造一個壓倒性的「與火對立」的世界。他多寫冰塊、冰川、冰雪等諸多水的固態形像，但是帶有火的象徵的形像，則只有家中冒火的鐵爐，與眾人所等待能早日供電的電燈。以此壓倒性的對比更顯得火所帶給人類的希望，及相對地冰所帶給人類的絕望。因此鐵爐是家中的神明，受到人類依賴與寄託；而電燈則是在故事裡象徵著一種明日的希望。作者描寫著故事中的人們比喻爲大洪水時的難民，對於明天的生存充滿了疑問。很巧地，札米亞京援引同樣是水元素的形像，把冰天雪地的天候和大洪水的處境類比，可以證明其所建立的一個以水形像爲主軸的想法，另外也由於故事情節中，冀首盼望明日電燈是否會供電這件事來比擬洪水浩劫中的「希望」——一種搖搖欲墜，但又不能完全放棄的希望。

在小說《洞窟》中，冰帶有幾種不同的象徵意義。其中之一是與「死亡」的議題相關，札米亞京描寫：

А на набережной... Ветки – ещё голые, вода — румяная, и мимо плывет

*последняя синяя льдина, похожая на гроб.*⁷⁹

在岸邊的小路...樹枝—仍舊是光禿禿的，水 — 是暈紅的，而漂流過的
最後藍色冰塊，像極了棺材。

作者將冰塊與棺材做比喻，除了以冰塊的「外型」與棺材類似以外，亦將冰塊冷冰冰的印象與死亡產生聯想。然而在死亡這個議題上，冰並非全然代表指的是一種狀態的「結束」，在同一部著作中也有另外一面的解釋：札米亞京用了 *Бессмертную льдину* (長生不死的冰)⁸⁰ 這樣的話語。這裡在故事中指的是「回憶」，作者將留在心裡的過去回憶用長生不死的冰來做象徵，與前面的死亡相反，這裡描寫的冰卻永遠不會死亡，是一種永恆狀態的保存。我們知道冰塊具有保存保鮮的功能，作者運用了這個層面的聯想，使得冰塊具有「長存」、「永恆」的象徵。這是一個議題的兩個面向，在水的液態形像時我們也有發現同樣的象徵意義，例如「死亡」與「永遠」，但是其所形成象徵的心理認知過程卻不盡相同，這是一個值得注意的重點。而此處冰塊有「回憶」這個象徵意義，則是作家所使用與情節有關的修飾手法。

冰有時後象徵著一種孤寂感、一種剝離感，乃是由於冰與水的物理性質不同，水無法裂解或是切分，然而冰塊的固體形狀卻是可以剝離，在《洞窟》中有一段在室內的描寫：

Пол в кабинете — льдина. Льдина чуть слышно треснула, оторвалась от

⁷⁹ 同註 31，頁 33。Ст. 211

⁸⁰ 同註 31，頁 33。Ст. 211

*берега — и понесла, понесла, закружила Мартина Мартиныча, и оттуда — с диванного, далекого берега — Серихова еле слышать.*⁸¹

辦公室的地板上充滿著冰塊，冰塊碎裂微微地發出聲響，漂離岸邊，將馬爾金·馬爾金內奇帶著、帶著、旋轉著，離沙發已經是遙遠的岸邊了，謝力霍夫很難聽的到。

作者在這裡描寫主角馬爾金·馬爾金內奇內心的轉變過程。馬爾金·馬爾金內奇爲了生存而拋棄了舊有的道德觀，於是從馬丁開始偷東西那那一刻起，作者不斷地穿插冰的象徵，從「冰塊微微的發出碎裂聲響」、「冰塊開始碎裂了」到「碎裂開的冰塊越漂越遠」一系列冰塊崩解的畫面來伴隨著偷竊的過程。作者其實是使用冰塊象徵著「理性」或是「價值觀」，運用了冰塊固體崩解的特性，來象徵主角內心堅固的部分也一點一點崩解。札米亞京十分精彩的地，不只使用視覺上的，還使用了聽覺上的印象，把冰塊碎裂的聲音呈現出來，營造了整個過程的動態與行進感。

在《洞窟》中是以冰雪、水的形像爲壓倒性主軸的世界來呈現，然而在另外一部作品《我們》中，札米亞京所建立的則是水與火二元的世界觀。只是呈現的方式上，《我們》中作者仍是以一種諷刺性的手法，從水元素的立場做爲視角，也就是以作者所建立的「單一國」內的哲學做爲發聲的思想。在「單一國」中，作者建構的是一個處處是玻璃、透明水晶建築的國度，房子是透明的，房屋的穹頂也是玻璃，大大小小的物體都是鏡子般的，具有反光性的，甚至連制服上的徽章作者也多次強調，並且讓故事主角是藉由徽章

⁸¹ 同註 31，頁 33。Ст. 212

的反射來看到「藍色的太陽」。這些如前面所述，都是具有相似的物理特性，與「單一國」中其他水元素形像是類似功能的，旨在塑造一個極端理性國度的畫面。然而，作者憑藉什麼去塑造這樣的感覺？這些玻璃與透明水晶其實就是一種冰塊型態的替代，冷冰冰的建築及充滿關於其物理性質的描寫（如反射、光線透射等），我們可將其視為水的固態形像的一部份。作者使用的，仍是冰的一種冷酷不帶感情的形像。

作者將「單一國」中的生活比喻為堅固的冰，甚至在描寫時運用上了把景物都看成是冰塊來凸顯此一比喻。以下是札米亞京描寫工程師坐上飛機飛在城市上頭時內心的想法：

*Город внизу — все будто из голубых глыб льда. Вдруг — облако, быстрая косая тень, лед свищевает, набухает, как весной, когда стоишь на берегу и ждешь: вот сейчас все треснет, хлынет, закрутится, понесет; но минута за минутой, а лед все стоит, и сам набухает, сердце бьется все беспокойней, все чаще(впрочем, зачем пишу я об этом и откуда эти странные ощущения? Потому что ведь нет такого ледокола, какой мог бы взломать прозрачайший хрусталь нашей жизни).*⁸²

城市在飛機下方 — 全部像是用冰塊築成的一般。突然間，雲飛快地投下陰影，冰變成了灰色膨脹了起來，就好像春天，當你站在岸邊等待：冰塊裂開，水洶湧而出、捲著漩渦、四處潑濺。可是幾分鐘過後，冰依然動也不動，於是這次換你自己膨脹起來了，心臟變得鼓動不安，迅速的跳動著。（可

⁸² 同註 31，頁 33。Ст. 82~83

是，爲什麼我要寫這些呢？而且這種奇妙的感覺從哪來的呢？因爲根本沒有
可以破壞我們生活中，最透明、最堅固的水晶的破冰船)。

作者在這段話中，展現的是一個心理的思考過程。藉由工程師在飛機上到「單一國」中的城市景觀。那些由玻璃、水晶般的材料建造的建築，看起來就猶如冰塊築成的城市一般，是充滿理性、不帶感情的。主角由外在的觀看聯想到冰塊的畫面，而從冰塊的畫面，想到在岸邊觀看剝裂的冰塊的經驗，本來是不帶感情成分的形像，慢慢過渡到冰塊崩解及水勢洶湧的畫面，象徵著主角的心情從純粹的理性開始受到激擾而失序，這種描寫是以一種冰的固態形像爲出發點，展現了水元素過渡到具有火的特質的邊緣狀態，與其在心理上的改變。然而作者讓主角自述其對自身的反省下了一個最好的註腳——生活像是冰塊，哪來的破冰船去改變這樣堅固的狀態呢？這正是取冰塊「堅固」、「穩定的狀態」（與水的液態狀態比較）來刻畫出一個「單一國」居民的思想與生活。

從《洞窟》中馬爾金·馬爾金內奇偷竊時作者使用的冰塊象徵，到《我們》裡工程師在飛機上對於「冰」和「破冰船」的思考，都可以發現作者將「冰」視爲一種「價值觀」，是每個人的中心思想。它可以是「絕對的理性」，也可以是「道德感」。然而它本應該是最堅固的，但作者也在這兩部作品中，演示了瓦解的可能。我們可以發現，札米亞京在使用水的固態形像上，多著墨於其外觀形狀的特色以做爲象徵手段之一。

2.3 「水」的氣態形象

水在經過加熱達到沸點後會成為水蒸氣，水蒸氣是一種水的氣態形式。在我們的日常生活空間中，充滿了極大量的氣態水。除了空氣中有水蒸氣以外，天空中漂浮的雲、霧等都是一種氣態形式的水。它們以具有氣體的特徵存在著，無法觸摸、無具體形狀。與液體水相同的是，它們皆可流動、可以變形。但與水不同的是，氣體可以被壓縮，假如沒有容器或場所的限制，氣體可以擴散，它的體積不受限制，並不固定。也就是說，氣態水具有以上氣態的特徵，相較於液態水，它具有其更多的變化性，因此給人們的認知乃是一種更不固定、不確定的印象。人們常常使用「迷霧」這一形容，把「霧」與「迷」連結使用，便是一種具體的語言展現，如「疑雲重重」，「身墮五里迷霧」等。

札米亞京在運用水的形態做象徵時，大量的運用了水的三態在不同地方做細微的程度暗示。其中的固態形式乃是在水火二元光譜中偏向水的極端，如同水是因為冰冷（與火的熾熱這個特徵對立）而結冰；而氣態形式卻是在光譜中偏向中間地帶，即水元素偏向火的性質，因為水乃是受熱而蒸發（與火同樣具有「熱」的成分）。這些都是水的象徵的動態運用，札米亞京所要使讀者感受到的，更多時候是一種心理動態過程。在《我們》、《島民》等書中，也許現實狀況不一定最後真的改變，但是心理卻經歷兩種力量的拉扯與省思。

因此，回到札米亞京運用氣態形式的水做象徵的討論，我們在前面章節討論過，水是一種較長的思維象徵，而氣態水保持這種象徵元素，更利用它的物理特性來展現。例

如在札米亞京的《島民》中寫到：

*Думалось словами викария, смотрела в окно, неслись быстрые,
распухающие облака, и надо было бежать за ними — так было надо — не
могла оторвать глаз.*⁸³

想著主教的話，看著窗外，雲快速跑著、膨脹著，必須要緊緊追趕在後，
無法移開視線。

*Облака сгустились, стали в полутемной передней — и из облаков вышел
Кембл.*⁸⁴

雲旋轉著，穿堂開始變的半幽暗，而從雲裡走出來的是坎貝爾。

以上兩段話，作者使用了雲做象徵。第一句中描寫一種思考狀態，並且用雲的狀態來具體化這種思考。札米亞京用快速的、膨脹的等形容詞來進一步描繪，讓普通的思考過程中加入了動態描寫，因此我們透過這種動態，可以得到一個訊息——這是一個具有感情意識的思考，並非純粹理性的思維，與我們之前所說的水象徵又有所不同。而第二句更是直接的描寫了，「坎貝爾從雲霧中走出來」，作者使用了雲霧來象徵一種迷惑的、混沌不清的思維，因此從「雲霧中走出來」便是給了讀者答案——原來這種疑惑、神秘的思維是來自於坎貝爾，是一種帶有曖昧情感成分的思念。

然而同樣地在第三章我們曾討論過「火」亦具有思考、想法、帶有情感等象徵，那

⁸³ 同註 34，頁 35。Ст. 150

⁸⁴ 同註 34，頁 35。Ст. 151

與這裡水的氣態形式有何不同呢？水的氣態形式在光譜上的確是接近火的，然而它保有水的特色，這裡所表現的思維常常是一種較為漫長的過程，非一閃即逝的。上面兩段引文，便是一種好像要解謎般的思考方式，不管是因為想著主教的話，或是探究雲裡走出來得究竟是誰，都仍然具有某種程度的邏輯思考。

另外，雲、霧也帶有一種「神秘」、「謎」、「曖昧」的成分。在《人類獵人》的一開頭，描述著倫敦晨景時便寫 *В утрением, смутном, как влюбленность, тумане — Лондон бредил.*⁸⁵（早晨，朦朦朧朧的迷霧中，好像戀愛一般，倫敦身陷其中）。札米亞京把霧跟戀愛的曖昧感做連結，試圖在一開始便將故事染上一層曖昧的氣氛，在之後每當有曖昧的情節時，常可看到有霧氣的描述。

在《我們》之中也有一段，女主角問工程師：你喜歡霧嗎？工程師心理回答「非常喜歡」，但嘴巴卻否認著說「我討厭霧，我害怕霧」。女主角 I-330 在聽了男主角說他不喜歡霧後下了一段註解：

*Значит — любишь. Боишься — потому, что это сильнее тебя, ненавишь — потому что боишься, любишь — потому что не можешь покорить это себе. Ведь только и можно любить непокорное.*⁸⁶

其實也就是 — 愛。因為它比自己厲害所以害怕，因為害怕所以討厭。因為無法讓對方服從自己所以愛對方。難道只能愛不服從的嗎？

⁸⁵ 同註 34，頁 35。Ст. 243

⁸⁶ 同註 31，頁 33。Ст. 53

I-330 以尖銳的評論直指現實——人類總是希望能以理性、以科技來控制整個世界，包括自然界萬物萬事——人類極度的自傲、高高在上藐視一切，然而一旦碰上了人類所無法掌控的、未知的事物卻極其畏懼，人類複雜的情感便由此而生——既害怕又被觸動好奇。

其實上面這段描述在故事中的情節仍有另外一段隱喻，札米亞京描寫的是一種感情的象徵，帶有點謎般的特色，然而工程師排斥霧的原因，乃是因為霧沒有形狀、不能捉摸、不受控制的氣體特性，對於「單一國」的哲學思維中，是野生生的。猶如感情之與理性，是一種不可控制的心理力量。「單一國」的「性行為」被理性化嚴格規定，必須要領有粉紅色的許可卷，才能進行性行為。作者嘗試用一種很諷刺的角度把「性」和「愛」分開，由於「單一國」中是絕對理性的國度，不容許有「感情」因素存在，因此將「性行為」僅只定義為生殖所需的活動，而由當局安排，在一定時間、一定對象、一定程序下進行，這些描述都暗暗地諷刺了，人類企圖以理性來控制世間一切事物。但事實上，作者也將結果告訴了讀者，愛的存在正是一種超出理性框架的心理意識，就算把性分割出來，仍舊無法完將情感掌控，因此這便是男主角所害怕、猶疑的，人類情感對他們來說是未知的、沒有方程式的。

另外作者不僅僅使用霧，有時還會加添色彩來強化它的印象，特別指的是愛情中的混沌不明，謎一般的曖昧感。譬如在《我們》中有玫瑰色、金色的霧；在《人類獵人》中有牛奶色、粉紅色的霧。這些顏色都是一些柔軟色系、粉色系的色彩，常常用來與愛

情做聯想，作者將這些顏色使用在霧上，將霧所具有的「神秘」、「謎」的象徵，揉入了愛情的成分，於是這樣的霧便具有了曖昧、沈醉、迷戀，有時後更是指出一種不尋常的關係，不尋常的愛戀。

在《我們》之中，作者用了一個很諷刺的角度來反證氣態水的象徵，他以「單一國」成員的角度來敘述：*Дикие вкусы у древних, если их поэтов могли вдохновлять эти нелепые, безалаберные, глупо-толкующиеся кучи пара.*⁸⁷（對於那些不合理且雜亂的、愚蠢的擠來擠去的蒸汽塊，詩人們也能賦予想像，真是古代人野蠻的品味）。這段話便是在形容水的氣態形式具有一種給人不定的、流於情感成分的心理，因此在「單一國」理性的思考中，這是野蠻的象徵。

水的氣態形式往往給人一種無法捉摸感、無法控制、無法真實看清的感覺。作者在使用這些意象時，往往是要呈現一種人類文明所未逮的窘境。比起水的液態與固態形式上，偏重理性、邏輯及一定的規律性特徵，氣態水的形式更偏向描述這些理性狀態所可能會發生的例外。以數學來比喻，方程式有一定的解答，然而在數學的範疇中，仍有無解方程式、無理數、趨近值、虛數等無法完全被解決的現象。在水火二元對立的光譜上，這些層面是偏向中間過渡的灰暗地帶，正因為人類所未能理解，所以有一塊過渡的灰暗地帶，具有「熱」性質的水，或是前章提到「冷」的火，有時雖然有點超現實，然而卻細膩的描述了人類心靈最珍貴的一塊地方。

⁸⁷ 同註 31，頁 33。Ст. 10

第三節 札米亞京筆下水象徵與文化意義比較

札米亞京在運用水做象徵上，使用了一種比火更為複雜的表現方式。以前一節水的三態來看，便可畫出一道光譜，將不同的理性程度區分開來。札米亞京表現的正是一種人類思維的複雜性。而水元素的文化意涵更是參與小說中運作象徵的重要成分。我們可以發現，有些水的象徵可能是包含了民族文化的集體意識，而另外一部份則是來自作家的詮釋。從札米亞京的作品中來分析這兩種類別：第一，文化心理因素表現在水元素上的象徵中，多是與宗教、傳說及民間信仰相關；其次，在作家個人詮釋的部分，則表現在使用水元素來呼應「火」的議題（常常是一種對比關係）。

札米亞京所運用的水的象徵中，與文化關係較深的，常常帶有宗教心理成分。譬如在基督文化中水的神聖意義。以《我們》一書觀之，作者所架構的整個「單一國」世界，就是一種神的恩賜。常見作者多次使用水來表達「洗滌」、「淨化」的功能，帶有一種特殊的宗教性暗示。另外在《洞窟》、《我們》等著作中，累次提到的「洪水」故事，更是遙遠的傳說。大洪水的傳說後來更被諸多宗教所闡釋成為「苦難」、「災厄」等，亦直接成為札米亞京筆下的象徵涵意。這些是屬於文化中共同的心理意識，藉由宗教的影響，而使作家在表達時，融入了共同意識，然而作者在作品中所創造的「單一國」或是水的與宗教的聯想，多半帶有一些諷刺的成分。

另外在其他文化影響上，也有幾個例子可相應證。希臘時期的哲學「水為本原」說，表現在札米亞京的文學中，可以看到如《我們》之中，那樣以水為重要元素所構建的世

界。而《洞窟》所展現的冰天雪地世界，亦可說是一種以「水爲本原」的展現，只是寫作的方式與表達的途徑不同。而亞里斯多德所提到的水與水蒸氣的關係，其實可以與札米亞京的作品互相印證。「雲」、「霧」的題材在《人類獵人》、《島民》、《我們》等都可以見到，而有時候作者更將這不同型態水的變化過程表現出來，呈現一種事件或思想的動態性，或是水元素象徵本身的前後相關性。

而在俄國本身的民間信仰中，水常常與「陰世」、「生命」的議題有關，札米亞京也提到了這點。在《洞窟》中關於「死亡」的議題，或是「我們」中有對於「生命」的探討，都是以一種水的象徵在運作。俄國民間所流傳的「死水」、「活水」，其中「活水」乃是一種「長生不死的靈藥」；或是俄國民間習俗有一些「放水流」以求長遠的儀式等。這些都包含了「永遠」這個概念，而札米亞京亦很自然地表現出了水與「永恆」的象徵關係，如它的故事主角從水滴聲聯想到永恆，抑或是水象徵著無窮無盡的未來，這些都是相關的概念。

而俄國人認為夢到混濁的水是不祥，常帶有「生病」、「死亡」或「憂愁」之意義。這種特殊的物理狀態，在作家的筆下也被廣泛地運用。講述心情紊亂、憂愁時，以混濁的溶液來譬喻；內在狀態或外在狀態不佳時，亦常使用水中挾帶著雜物的方式來呈現，如夾雜著冰塊等，而非單純的水來象徵。對於春天夾雜著冰雪所下的第一場雨，俄國人認為是骯髒的，因此也是死水的一種，這樣的觀念或許被封存進了札米亞京的文字象徵中。這些不乾淨的水，所共同表達的都是一種負面的意義，在小說中是重要的現象。

上述幾項大都是札米亞京與文化背景所接近的、一致的心理意識。然而也有一些與文化因素較無直接關係，而是札米亞京個人的思維或是運用方式。如水所表達的「冷漠」與「疏離感」都是一種獨有的印象，雖然不難理解這樣的印象從何而來，以及這些象徵與水的特徵之連結，但是其相關性來自於文化的因素相對的較小。札米亞京塑造水「冷冰冰」的形像，可能更可以歸因於其源自於水本身物理特性而來。抓取水的物理特性來成為象徵運用是作家重要途徑之一，無論是冰雪、水、雲霧都是水豐富的變化性之一，使用這些形像的物理特性做為象徵，極大的優點是人們能夠立即感知象徵所欲表達的內涵，因為這是人類生活所具有的共同印象。

然而，有一部份的象徵運用的基礎，則是建立在札米亞京個人的哲學觀上。例如他認為「火」與「嫡」的關係及其循環過程是一種萬物的常態，這屬於他獨到的見解。而表現在其文學作品上，則由於文學的需要，有時會使用正反兩面的手法，與其對立的形像此時便顯得重要。水有些時候是被用來與火相提並論的，失去了其中一方，水的象徵便難以成形。例如在《我們》之中，火所擁有的象徵意義「古代」、「原始」、「野蠻」；與其相對的水則表現出「現代」（或是未來）、「高等」、「文明」等意義，雖然帶有諷刺意味在，但是水本身很難演繹出如此象徵意義，必須是和火相對比，並共同構建一個整體的象徵環境才能達成的。這些都是屬於作家的文學處理手法。

而在一些場景中，水元素充滿了情慾的暗示或是感情的象徵（如霧氣，或是飛濺的水花等），或許有其文化淵源，如水之於愛情的關係（如以水的長流來象徵長久的愛情），但是基本上仍舊是作家的文學手法之一，水在情慾或是愛情上的象徵，偏向故事氣氛的

營造，或是畫面的建立，並非真正有重要概念的傳遞，因此不論是霧氣的繚繞、波浪或是水花的激盪，常常是一種輔助營造情愛氛圍的工具，這也是屬於札米亞京的寫作特色所發展出來的象徵型態。

札米亞京運用的寫作手法中，還有使用顏色這一項。顏色的心理意識屬於一種民族文化的認同，顏色在不同民族會造成不同的理解。然而，札米亞京使用顏色詞來與象徵連用卻是其獨特的手法，這些象徵裡面包含了很大的文化成分。我們前述分別討論作家個人意識與民族文化背景的異同關係，在此處巧妙地得到結合，兩者兼而有之。特別是水的物理特性是可以染色的，此項物理特徵提供給了作者一個很好的發揮空間，在小說作品中，可見到墨水般的心情、橘色的海浪、牛奶色的海底、粉紅色的霧、灰色的冰等等，都被附有特殊的象徵意義、或是印象的強化，有時甚至是可以光使用顏色詞，來造就同一事物之兩種截然不同的印象。在四部作品中，顏色詞與水元素象徵的結合都可以頻繁見到。

最後值得一提的是，在本論文第二章第一小節曾提及的，札米亞京對於「城市」的看法。我們可以發現作家筆下的城市印象，不論是在《人類獵人》中的倫敦、《我們》中的「單一國」、《洞窟》所形容的彼得堡，不是被雪覆蓋、被霧籠罩就是被玻璃圍起來。猛瑪象或是綠牆、玻璃天頂等等都是很不真實的事物。作者將城市描繪的如此如夢似幻，似乎偏離其自認為的寫實路線，然而，這也正是作者展現其城市觀。一方面，這些水元素象徵著「熵」的世界、沒有活力的世界，另一方面札米亞京也是試圖在傳達，人們需要在這樣不真實的生活形態裡(特別是指「城市生活」)找到出路。這些象徵手法，

是其哲學思想的重要展現。



第五章 結論

札米亞京的寫作哲學與文字藝術，需要讀者反覆咀嚼，更能體會作者背後所欲表達的真意。在作家所運用的象徵背後，往往牽涉了民族的語言文化，及作家獨特的哲學觀。我們透過前述幾章的分析，觀察作家在民族語言文化上及個人特色的展現，得出以下幾點結論。

第一節 總結

1. 火與水的概念並非單純的二元對立，而是在任何形像中都可能帶有火或水的概念。有時候甚至可能在一個形像上同時具有水或火的概念。如太陽屬於火的概念，但是在《我們》之中透過玻璃反射所看到的太陽，則帶有水的概念。而「霧」卻是一種帶有「火」性質的水。
2. 火與水的象徵運用在札米亞京的筆下是一種光譜式的呈現。光譜的排列上以火與水的不同型態存在。在光譜的兩極分別是火與冰，而在水的光譜裡，以固態水（冰、雪等）— 液態水（江、河、海、波浪等）— 氣態水（雲、霧、蒸汽等）向光譜中

間靠近。而火的光譜裡以火、火焰、火花、太陽代表旺盛熾烈的「火世界」，到火爐、燈、燈籠、蠟燭等火的間接形像來隱含有「熵」的象徵，其光譜上的分佈狀況則是以「火」——「熵」向「水世界」一端靠近。越是靠近光譜中間界線，越呈現過渡特徵。火可能具有水的特質，反之亦然，呈現出火與水並非絕對的二元對立。（請參照本論文附錄一圖示）

3. 承上，除了在文字的運用上展現了這種火與水的光譜式的象徵手法，在故事情節的設計上，也時常表現一種火與水的掙扎及過渡。札米亞京往往將火與水二股力量的衝突做為整個故事的高潮。作家的哲學思考焦點並非在二元的極端，而是關注於光譜中間兩股力量的交會，這個水火的交會點正是作家認為人類可以不斷革命而產生進步的關鍵地帶。
4. 水與火所代表的概念之社會意義，水為傳統、封閉性、教條式、規律性的社會之象徵，如《我們》中的「單一國」理性規律而封閉、《島民》中的教會社區的僵化、《洞窟》中冷漠緊緊上鎖的住家或是《人類獵人》中的傳統價值觀，都是這類社會型態的象徵。而火所代表的社會，則是自由化、想像力豐富、社會規範拘束力較弱（如道德觀、法律）、人性較重且有創造力的社會。在《我們》之中表現在綠牆外的原始狀態、《島民》中的犯罪事件、《洞窟》中道德與生存的爭鬥與《人類獵人》中的情慾。作者展現了人類本性與社會觀點的衝突，其中包括了「生存本能」、「感情世界」、「慾望」等人類本性部分，與代表社會觀點的「法律」、「理性」、「社會道德」甚至是「文明觀點」，根據作品的情節判斷，札米亞京認為人類仍有些無法被規範的自然

天性，那就是他所謂的「火」的部分，當然，他同時也凸顯了社會觀點的某些荒謬與不合理之處。

5. 在水與火所表達的政治意義上，水與火一直分屬兩方的陣營，不論是《我們》或是《人類獵人》中都有人民集體勞動等共產主義社會的特徵，可能反映了作者背景時代對於民主自由與共產社會的對比。我們認為，作家本人支持人類必須不斷進步與革命，但是兩種制度並沒有明顯的好壞，但是作家唯有對因過度控制而產生熵化現象的結果進行批判，但事實上過度自由奔放的角色，在札米亞京的作品下也常常都是反面角色，或是未必評價十分高：如《島民》中的律師歐凱力，或是《我們》之中代表火世界人物的 I -330 其實是通緝犯等。而故事中跨過原本理性世界的主角人物，往往最後結果是向「水世界」懺悔，這樣的情節其實某種程度上也是影射當時他所處的蘇聯之政治現實。
6. 在民族語言文化上與個人特色的融合上，札米亞京喜愛在象徵前運用顏色詞。札米亞京擅於使用反喻，曲折地反映事物，往往從喻體的反面來說明本體的意義。如顏色詞便是拿來與水火概念連用形成一種反面意義的譬喻。如「火」本身帶有感性的色彩，加上了顏色詞修飾(如：藍色)後，卻出現了反面的象徵意義(意義轉為「理性」)。
7. 札米亞京擅長從物理特性及外觀型態的解構來做象徵元素使用。利用這些解構的片段來達成在同一概念下，表達象徵意義時的差異性。如表達水的概念，可能用水的

流動來象徵理性，用冰塊的冰冷象徵無情，用冰塊的塊狀剝離象徵某種心理的瓦解等等。

8. 作家在作品中對於固有體制批判的相關描寫，是充分地展現他的「火」與「熵」的個人哲學觀。特別是對於宗教，札米亞京具有強烈的批判性，不論是基督教或是佛教，都有相關批判性的描述，可以發現作家本人認為宗教容易讓人僵化，而認為它是「熵」的現象。而札米亞京的世界觀十分古典，不論是對於水或是火的概念中，都帶有濃厚的希臘哲學雛形（如世界與火的關連）或來自遠古神話及傳說（如滅世洪水）。

第二節 建議

歸納整理本論文之結論後，提出三點具體建議。

1. 關於本論文所研究的水與火象徵意義，仍可以繼續深入研究以水與火為象徵意義的詞義搭配，在札米亞京作品中有許多類似現象，造成象徵意義的轉變或延伸，此一主題可以成為對於札米亞京文學作品的新研究方向。建議主題：「札米亞京作品中水與火的詞義搭配關係」。
2. 札米亞京在相關哲學或文學思想的發表上，對於「火」的概念較為常見，其世界觀更建立在火的循環上（火與熵的關係）。本論文僅就其象徵的運用上，民族語言文化

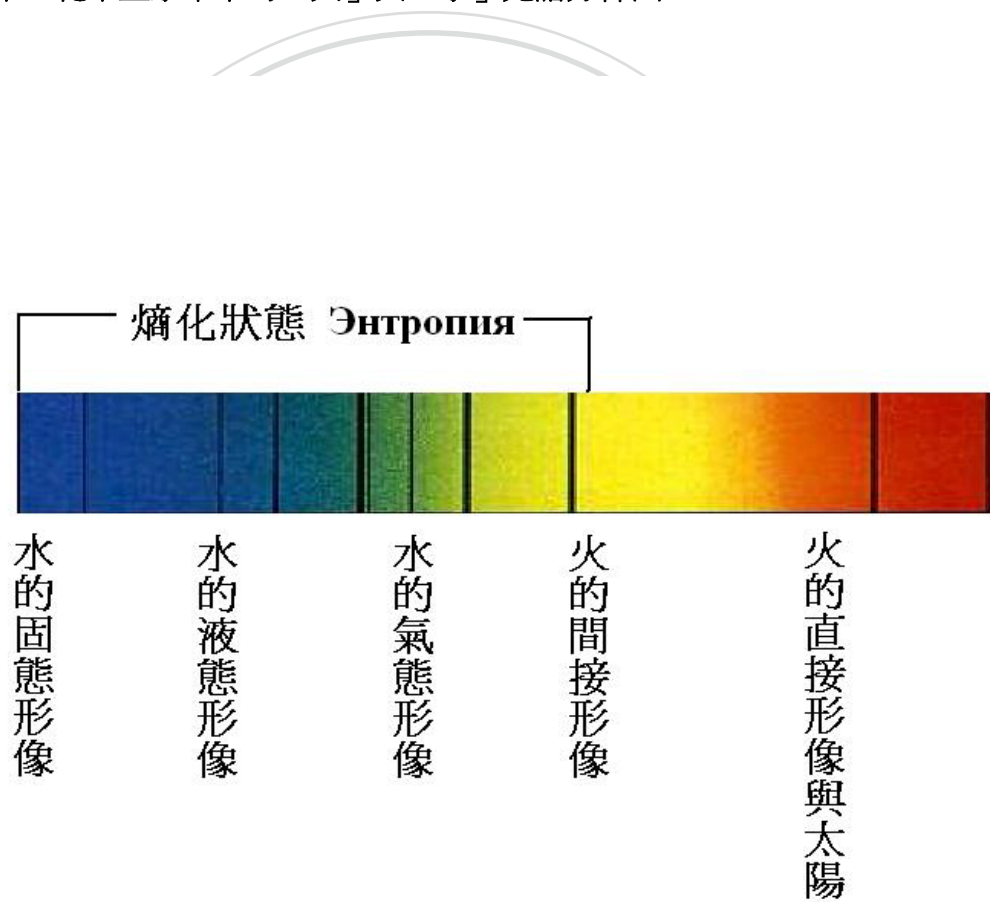
的影響及作家個人特色為重點分析內容，關於水的概念是否有一套完整的哲學邏輯或是思想理論系統，仍須未來研究者進一步就其他相關資料及文學作品加以分析。

3. 本論文對於札米亞京語言中的民族語言文化分析著重於歷時的文化根源影響上，而對於札米亞京所處的當代社會，對其所產生的語言文化影響較無觸及，未來的研究方向或可探討札米亞京同時代社會文化、文學風氣或是人物對其著作的影響。如研究白銀時代文學特色與札米亞京創作的關係。



附錄一：結論示意圖

結論二圖示：札米亞京筆下的「火」與「水」光譜分佈圖



附錄二：參考文獻

一. 中文部分：(依照中文比劃順序)

1. 史朗寧，《現代俄國文學史》，湯新楣譯。台北：遠景出版社，1981。
2. 江文琪，《蘇聯二十年代文學概論著》。上海：上海外語教育出版社，1990。
3. 弗洛羅夫斯基，《俄羅斯宗教哲學之路》，吳安迪等譯。上海：上海人民出版社，2006。
4. 苗力田，《古希臘哲學》。北京：中國人民大學出版社，1988。
5. 宋雲森，〈從語言文化學的視角論札米亞京小說中的顏色詞〉。政大：《第一屆斯拉夫語言、文學暨文化國際學術研討會》，2008。
6. 姚小平，《洪堡特—人文研究和語言研究》。北京：外語教學與研究出版社，1995。
7. 姚海，《俄羅斯文化之路》。浙江：浙江人民出版社，1992。
8. 彭文釧、趙亮，《語言文化學》。上海：上海外語教育出版社，2006。
9. 張百春，《當代東正教神學思想》。上海：三聯書店，2000。
10. 張惠娟，〈重新評估察米雅欽的《我們》〉，《台大文史哲學報》，第 58 期。台北：台灣大學文學院，2003。P230-250
11. 張默、辛鬱等，《創世紀》。台北：創世紀詩社，2008。
12. 路威，《文明與野蠻》，呂淑湘譯。上海：上海三聯書店，2005。

13. 楊明天，〈俄漢觀念的對比分析：理論與方法〉。政大：《第一屆斯拉夫語言、文學暨文化國際學術研討會》，2008。
14. 楊明天，〈概念分析：方法及意義〉，《俄語語言文學研究》2005 年第一期。
15. 葉水夫主編，《蘇聯文學史》。北京：中國社會科學出版社，1994。
16. 葉相林，〈特里弗諾夫作品中的道德概念—文化語言學角度分析〉。政大：《第一屆斯拉夫語言、文學暨文化國際學術研討會》，2008。
17. 董學文，《西方文學理論史》。北京：北京大學出版社，2005。
18. 戴昭銘，《文化語言學導論》。北京：語文出版社，1996 年
19. 羅素，《西方哲學史》，馬元德譯。台北：左岸文化，2005。
20. 薩米爾欽，《反烏托邦與自由》，吳憶帆譯。台北：新潮文庫，1997。

二. 英文部分：

1. **Brown Edward J.** Russian literature since the revolution. Cambridge, Massachusetts, London, England.: Harvard University Press,1982.
2. **Brown Edward J.** Brave New World.1984, & We: An Essay on Anti-Utopia. Michigan: Ardis, 1976.
3. **Ginsburg Mirra** A Soviet Hetic: Essays By Yevgeny Zamyatin. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970.
4. **Lindstorm Thais S.** A concise History of Russian literature (from1900 to the present). NY.: New york Universuty Press, 1978.

5. **Shane Alex M.** The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkely and Los Angeles: University of California Press , 1968.

三. 俄文部分 :

1. **Афанасьев А. Н.** Поэтические воззрения славян на природу. М.: Современный писатель, 1995.
2. **Вислова К. А.** Концепт "вода" : Лингвокультурный аспект (на материале словарей разного типа) // Ученые записки Таврического национального университет им. В. И. Вернадского Серия «Филология» . Том 20 (59), №.1. 2007. Ст.283-286.
3. **Войтешук И. В.** Отражение номинативных свойств слова "вода" в словаре и в речи // Сборник научных работ аспирантов и соискателей Челябинского государственного педагогического университета. Челябинск: ЧГПУ, 2000.
4. **Войтешук И. В.** О проблеме адекватного языкового выражения концепта «вода» (на материале немецкого и русского языков) // Актуальные проблемы языкознания и методики обучения иностранным языкам : Материалы межвуз. науч.-практ. конференции. Челябинск: ЧГПУ, 2001.
5. **Громова Т. В.** Евгений Иванович Замятин : сочинения. М.: Книга, 1988
6. **Замятин Е. И.** Завтра. СПб.: Литература артистикэ, 1989.
7. **Замятин Е. И.** О литературе, революции, энтропии и о прочем. СПб.: Литература артистикэ, 1989.
8. **Карасика В. И., Стерника И. А.** Антология концептов. М.: Гнозис, 2007.

9. **Красноярова Н. Г.** Природа как концепт курьтуры: опыт культурфилософского очерко реки, воды, потока. Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета», 2006.
10. **Кузнецова Ф. Ф.** Русская литература XX века. М.: Просвещение, 1991.
11. **Паутина О. Г.** Асимметрия в структуре концептов первостихий и их номинаций в русском языке и американском варианте английского языка. Казань: Наук, 2005.
12. **Паутина О. Г.** К вопросу о развитии семантической структуры слова в зависимости от его категориальной принадлежности // Проблемы прикладной лингвистики: Сб. материалов всероссийского семинара, 4.2. Пенза: Пензенск, 2000.
13. **Паутина О. Г.** Анализ семантической структуры слова "fire" в составе сложных слов и фразеологических единиц английского языка // Язык и методика его преподавания: Сб. Статей III республиканской научно-практической конференции. Казань: Казанский университет, 2001.
14. **Паутина О. Г.** Границы интерпретационного поля концепта "огонь" в русской и христианской концептосферах // Технологии совершенствования подготовки педагогических кадров: Межвузовский сборник научных трудов. Казань: Казанский университет, 2004.
15. **Приходько В.** Концепт огонь в картине мира русского народа. Новосибирск: Наука. Университет. Материалы шестой научной конференции, 2005.
16. **Скляревская Г. Н.** Метафора в системе языке. СПб.: Филологический факультет СпбГУ, 1993.
17. **Степанов Ю. С.** Констаты : Словарь русской курьтуры. М.: Академический Проект, 2001
18. **Топоров В. Н.** О ритуаре. Введение в проблематику. М.: Наука, 1992.

19. **Чернейко Л. О.** Лингво–филосовский анализ абстрактного имени. М.: МГУ ФилФак., 1997.
20. **Чудакова М. О.** Еретик, или Матрос на мачте // Замятин Е. И. Сочинения. М.: Книга, 1988.
21. **Шестекина Н. В.** Концепт "печь" и связанные с ней предметы ("грошок") : на материале русских загадок // Язык, текст. Дискус: межвузовский научный альманах, выпуск 7. Кубани: СГПИ, 2009.
22. **Шмелев А. Д.** Русская языковая модель мира. М.: МГУ, ФилФак, 2002.

四. 百科全書及語言辭典：

中文：

1. **葉芳來**，《俄漢諺語俗語詞典》。北京：商務印書館，2005。
2. **黑龍江大學**，《俄漢詳解大辭典》。哈爾濱：黑龍江人民出版社，1998。
3. **黑龍江大學俄語系辭書研究所**，《大俄漢辭典》。北京：商務印書館，2001。

俄文：

1. **Бродский Я. Е.** Москва от А до Я. М.: Московский рабочий, 1994.
2. **Жуков В. П.** Словарь русских пословиц и поговорок, 8-е издание. М.: Русский язык – медиа, 2001
3. **Меретинский Е. М.** Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991.

4. **Федорова А. И.** фразеологический словарь русского литературного языка
Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1991.
5. **Яранцев Р. И.** Русская фразеология. М.: Русский язык – медиа, 2001.

五. 網站部分：

1. 書籍內容概要、評論、散文及摘要
<http://ch.shvoong.com/>
2. 創世紀
<http://www.catholic.org.tw/bible/OT/Gene-1.htm>
3. 俄羅斯社會與文化
<http://elearn.ccut.edu.tw/1000111126/Russia/lesson/3-2.htm>
4. Лингвокультура
<http://www.lingvokultura.info/>
5. Russian Language, Literatures and Culture Studies
<http://www.russian.slavica.org/>
6. Логический анализ языка
http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/LOGICHESKI_ANALIZ_YAZIKA.html

分析語料

1. **Замятин Е. И.** Мы // Громова Т. В. *Замятин Е. И. Сочнения*. М.: Книга, 1988.
2. **Замятин Е. И.** Пещера // Громова Т. В. *Замятин Е. И. Сочнения*. М.: Книга, 1988.
3. **Замятин Е. И.** Ловец Человеков // Скорospelова Е. Б. *Замятин Е. И. Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания*. Кишнев: Лит. Артистикэ, 1989.
4. **Замятин Е. И.** Островитяне // Скорospelова Е. Б. *Замятин Е. И. Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания*. Кишнев: Лит. Артистикэ, 1989.
5. **Жуков В. П.** Словарь русских пословиц и поговоро, 8-е издание. М.: Русский язык – медиа, 2001
6. **Федорова А. И.** фразеологический словарь русского литературного языка
Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1991.
7. **Яранцев Р. И.** Русская фразеология. М.: Русский язык – медиа, 2001.

附錄三：俄語摘要



Государственный Университет Чжэнчжи

Факультет славянского языка

Чэнь Ю Ю

(陳又宇)

Концептуальный анализ образов «огня» и «воды» в произведениях Е. И. Замятина

Научный руководитель

Профессор Филологических Наук,

Сун Юн Шень

Автореферат

Диссертации на соискание учёной степени

Магистра гуманитарных наук

Тайбэй – Июнь 2010 г.

В данной диссертации проводится сопоставительный анализ концептов "огонь" и "вода" в произведениях Е. И. Замятина (1844-1937), которые отражают специфику языка писателя и влияние на его традиционной русской и европейской культур. При написании диссертации автор опирался на фундаментальные исследования в области лингвокультуры (Wilhelm von Humboldt, В. Н. Топоров), религии и истории философии (Георгий Флоровский, Bertrand Russel).

Объект диссертационного исследования

Объектом диссертационного исследования являются образы огня и воды в произведениях Е. И. Замятина или образы, соотносимые по характеристиками огнём или водой. На основе лингвокультурного взгляда объясняются образы, детали и общая картина мира, содержащиеся в языке Замятина.

Актуальность темы

В рассказах, повестях и романах Замятина четко прослеживаются широкие эстетические контакты с творчеством таких представителей русского реалистического искусства, как Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов. В статье «Чехов и мы» Замятин утверждал, от Чехова до современного нового реализма – прямая линия. Общей характеристикой такой линии являются использование детальной обрисовки, концептуального приёма и сатирического содержания. При этом замятинское произведение частью наследует его предшественникам, и использует многочисленные символы, метафоры или аллегоричные детали. В данной работе, мы одновременно проводим анализ творчества писателя, привлекая разные его произведения, чтобы понять, в чем была его вера и каковы были его общественные взгляды.

В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» Замятин сравнил динамику человеческого развития с процессом горения. Писатель рассматривает застывшее, неизменное в природе как угасание энергии (энтропию), а революцию как взрыв, импульс. Эта замятинская философия является важной составляющей его произведений и выражается в символических словах. В данной диссертации, мы проанализируем к тому концепты «огонь» и «вода» на материале четыре произведений, и попытаемся понять связь этих концептов с культурой и историческим фоном эпохи.

Цель исследования

Целью данной работы является выявление, описание и сравнение концептов «огонь» и «вода» в творческом сознании писателя. Далее, на основе лингвокультурного похода отделить источник концептов в авторской философии и культуре эпохи.

Задачи исследования

Для достижения цели исследования в работе ставятся и решаются следующие задачи :

- собрать пьесы, критики и связующие произведения о писателе, чтобы понять его философию и творчески взгляды.
- собрать и обобщить материалы, связанные с развитием концептов «огонь» и «вода» в истории и культуре русского народа и европейской культуре.
- охарактеризировать символику огня и воды в четырех произведениях писателя – «Мы», «Пещера», «Ловец человеков» и «Островитяне». И по возможности указать причину такой символики.
- сопоставить анализ символики с авторским положением и культурой, найти общие черты и разницу в этих двух сферах, влияющих на творческое сознание писателя.

Научная новизна

Научная новизна диссертации состоит в том, что полного обобщенного представления об особенностях интерпретации западными славистами места, занимаемого Е. Замятиным в мировом литературном процессе, – нет. Новым является также выявление и анализ системы символики писателя, в частности, концептов «огонь» и «вода» и выражающей на их символической.

Теоретическая значимость

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что замятинская символика влияет на культуру творческое сознание писателя и на саму авторскую философию. С помощью анализа источников концептов «огонь» и «вода», читатели могут понять истинную мысль писателя.

Практическая значимость

Практическая значимость результатов исследования определяется возможностью

их использования для дальнейшего изучения творчества Е. И. Замятина, например в сфере стилистического исследования, в вузовских курсах культуры и истории. Результаты могут также стать материалами для социального и философского исследования периода раннего 20-30х годов в СССР.

Основное содержание исследования

Во Введении определяется актуальность, новизна и теоретико–методологическая база диссертационного исследования, формулируются цели, задачи и предмет исследования, обосновывается теоретическая значимость и определяется область практического применения материала диссертации.

В первой главе «**Литература и исходные теоретические положения**» излагается философская позиция писателя и его собственная творческая теория. В диссертации выявляется связь между революцией и энтропией, что являлось центральной мыслью писателя, и отразилось не только в его творчестве но и в мировоззрении. После изложения творческой позиции писателя, во втором параграфе внимание сосредоточено на формировании теории о внешне культурном аспекте. При исследовании влияния культуры на авторское сознание, мы опираемся на теорию лингвокультурологии — теорию картины мира и концептуального анализа.

Е. И. Замятин в статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» освещает своё отношение к истории развития человечества. По его мнению, социальная революция бесконечна, и определяется одним из бесчисленных чисел : закон революции не социальный, а неизмеримо более общий — космический универсальный закон, подобный закону сохранения энергии, или закону вырождения энергии (энтропии). В соответствии с этим сопоставлением, писатель полагает, что развитие человечества можно сравнить с процессом горения. Когда пламенно–кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой — твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, в искусстве как энтропия мысли, она не согревает и не вдохновляет. Чтобы снова зажечь молодостью планету, нужно зажечь её идеей, нужно столкнуть её с плавного шоссе эволюции. По мнению Замятина, революция (взрыв) является

прогрессивным приёмом развития человечества, а тех, кто стимулирует прогресс человечества и спасает людей от энтропии человеческой мысли, называют еретикиами. Писатель уверен, что литературное творчество обладает функцией "еретика", и в его собственных произведениях можно обнаружить его заботу об этом.

Далее, в диссертации прослеживается влияние культуры на сознание писателя. Чтобы более ясно понять значение авторских символов, метафорили сатиры, в данной работе используется понятие "картины мира" и концептуальный анализ. Понятие картина мира понимается как система наиболее общих представлений о мире, и выражается через толкование символических опосредующих структур — языка, мифологии, религии, искусства, науки. В. Н. Топоров дает следующее определение картины мира : "В самом общем виде модель мира определяется как сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах". На этой основе, концептуальный анализ является важным подходом для дальнейшего исследования. Концепт мы понимаем как способ отражения концептуализации в языке. Действительно, этимология слов, круг их сочетаемости, типичные синтаксические позиции, семантические поля, оценки, образные ассоциации, метафорика — все это создает для каждого понятия особый «язык», дающий возможность осуществить реконструкцию концепта, определить его национальную специфику и место в обыденном сознании человека. В данной диссертации, концептуальный анализ проводится по следующим параллелям : Вода — мысль ; Огонь/Свет — мысль, т.д.

Вторая глава **«Образы и символические значения огня в произведениях Е. И. Замятина»** переносит акцент исследования на анализ текстов. Объектами анализа являются роман «Мы» (1920) и три рассказа : «Островитяне» (1917), «Ловец человеков» (1918) и «Пещера» (1921).

Первый параграф главы **«Концепты огня в Европе— в греческой, христианской, славянской и русской культуре»** посвящен описанию концептов огня на разных этапах развития истории культур, влиявших на культуру России.

Сначала в диссертации рассматривается значение греческих мифов об огне. Образы греческих богов (Аполлон, Гефест, Прометей) дают последующим эпохам некоторые психологические понятия, такие как : «чистота», «созидание», «надежда», «бедствие». Когда речь касается понятия «огонь» в греческой филологии, диссертация обращается к учению Гераклита : Огонь — наиболее динамичная, изменчивая из всех стихий. По мнению Гераклита, сама Земля, на которой мы живём, была некогда раскалённой частью всеобщего огня, но затем остыла и затвердела.

Далее, говорится о значении огня в христианской культуре. Мы наблюдаем в Библии и в обрядах христианства, что «огонь» обладает значением наказания и в этом отражается его священный характер. «Огонь» в христианской культуре является святым орудием Бога. А в древней славянской культуре, единый концепт огня был разделён на два : «живой» и «мертвый» . Живой огонь понимается как творческая сила, благодать святое, а мертвый огонь — разрушительная сила, обыденное и профанное. Таким образом, эта черта славяства также влияет на русский народ, и может обнаруживаться в некоторых праздниках, например : Масленица, праздник летнего солнцестояния и т.д.. В русском языке мы тоже можем найти примеры похожих представлений об огне, в частности, во фразеологии и поговорках.

Во втором параграфе главы **«Образы огня в произведениях Е. И. Замятина»** проводится концептуальный анализ образа огня в четырёх замятинских произведениях. В нашей работе анализ образа огня делится на три главных пункта :

Перый пункт **«Образ огня»** анализируется как собственно образ огня, например : огонь, пламя, искра. В произведении «Мы» проводится параллель : искра / мышление, чувство, рациональность ; огонь / революция, изменение, дикая сила, секс, опасность. В произведнии «Ловец человеков» — искра / жажда, секс ; жарко / жажда. В произведнии «Пещера» — огонь / чудо, благодать, надежда. Иногда, такие образы огня сочетаются с разными прилагательными со значение цвета и в результате получают совсем другие значения.

Вторый пункт **«Образ солнца»** анализируется солнце как одном из вариантов

образа огня. Мы видим следующее. В «Островитянах» — солнце / любовь, поклонение. В «Ловце человеков» — солнце / любовь, мужской символ, секс. В «Мы» — солнце / порядок, отражение настроения. В произведениях Замятина образ солнца сочетается с прилагательными цвета, а также с температурой и эмоциями.

Третий пункт **«Косвенные образы огня»** указываются предметы, которые вызывают у людей ассоциации с огнём. Такие как : в «Пещере» — печка / благодать ; свет / надежда. В «Островитянах» — свеча / душа ; фанарь / одиночество.

В третьем параграфе главы **«Сопоставление замятинского концепта огня с культурой»** указывается философская база и художественные приёмы использования образов огня у Замятина. Кроме культурного значения образов огня, Замятин использует много эпитетов к образам огня для их усиления, в особенности, в сатирических целях.

Третья глава **«Образы и символические значения воды в произведениях Е. И. Замятина»** написана по модели второй главы, поэтому структура этих двух глав похожа и для исследования взяты одни и те же произведения Замятина.

Первый параграф главы **«Концепты воды в Европе— в греческой, христианской, славянской и русской культуре»** посвящен описанию концептов воды на разных этапах развития истории, влиявших на культуру России.

Сначала в диссертации излагается легенда о всемирном потопе в разных цивилизациях и системные образы морских богов в древних греческих мифах. Далее говорится о космогонии греков : Фалес Милетский считал, что начало элементов, сущих вещей — вода ; начало и конец вселенной — вода. А по мнению Платона и Аристотеля, процесс движением воды является круговым движением разума. Потом рассматривается значение воды в христианской культуре, где вода является благодатью и связана с крещением. В Библии и в русской культуре наблюдается схожее отношение к воде, как к живой и мёртвой. Живая вода является чистой и святой силой и обладает функцией спасения или бессмертия. А образ мёртвой воды может наблюдаться в древних

славянских легендах.

Во втором параграфе главы **«Образы воды в произведениях Е. И. Замятина»** проводится концептуальный анализ образов воды в четырёх замятинских произведениях. В нашей работе анализ образов воды делится на три главных пункта :

Перый пункт **«Образы воды в жидком состоянии»** анализируются образы собственно воды, например : море, океан, озеро, река, вода, капля, наводнение, волна, буря, гроза ; или глаголы, выражающие динамику воды, например : течь, хлынуть, литься, струиться и т.д.. В «Мы» — вода / логика, рациональность, вечность ; наводнение / усталость ; буря / неизвестная опасность, беспокойство ; волна / инерция ; капля / настроение. В «Пещере» — наводнение / безнадежность, бесчувственность. В «Ловец человеков» — море / любовь.

Вторый пункт **«Образы воды в твёрдом состоянии»** анализируются такие образы, как снег, лёд. В «Пещере» — лёд / равнодушие, пассивность, смерть. В «Мы» — лёд / абсолютная рациональность, система, стабильное состояние.

Третий пункт **«Образы воды в газообразном состоянии»** рассматриваются образы тумана, облаков. В «Ловце человеков» — туман / неопределённая связь. В «Островитянах» — облака / заблуждения, мысль, тоска. В «Мы» — туман / неопределённая связь, любовь ; облака / дикость, душа, настроение.

В третьем параграфе главы **«Сопоставление замятинского концепта воды с культурой»** указывается замятинский "спектр" описания образов воды. Образы воды в твёрдом состоянии в произведениях Замятина являются конечным местом в мире воды (абсолютная рациональность), а образы воды в газообразном состоянии более близки миру огня. Кроме этого, Замятин использует прилагательные со значением цвета и много глаголов, сочетаемых с образами воды, это отличает его тексты от традиционных культурных значений воды.

В четвертой главе «Заключение» подводятся итоги проведённого исследования и

делают следующие выводы :

1) По мнению Замятина, отразившемуся в его произведениях, концепт огня и воды не только является бинарной оппозицией, но может существовать в одновременно или в одинаковых образах.

2) Главная идея творчества Замятина — бой двух сил, именно этот бой стимулирует революцию и развитие человечества.

3) Социальное значение концептов «огонь» и «вода» : вода — символ традиционного, закрытого, догматического общества ; огонь — символ свободного, творческого, дикого (со слабой нормой) общества. Этот результат отражает дискуссии о либерализме и коммунизме во начале 20-х годов ХХ века.

4) Использование прилагательных со значением цвета и описанием внешне формы образов для создания символов являются замятинскими художественными приёмами, и это часто меняет символические значения образов огня или воды.

5) Замятинские символы тесно связаны с греческой философией, древним мифом и религиозной легендой, а взгляды писателя на развитие человечества выражаются в концепте огня, в частности, в связи огня (энергии) и энтропии.