

季娜·魯賓娜《科爾多瓦的白鴿》中隱喻之功能特點 — 以概念隱喻及概念融合理論探析 *

王怡君 **

摘要

季娜·魯賓娜為近代俄羅斯頗受歡迎的作家之一，《科爾多瓦的白鴿》以一位仿畫大師的冒險故事為主軸。作家運用精闢生動的詞語串聯，清新獨特的隱喻意象，使作品內涵豐富精深。本文對《科爾多瓦的白鴿》作品中隱喻特點，藉由語料分析，以概念隱喻及概念融合理論，探討隱喻模式的映射布局，系統性的呈現場域間認知結構模式，建立隱喻模式的類型，理解作家蘊含的藝術思維與內在精神向度，展現在擇選修辭用語上所展現的強大感染力。

關鍵詞：概念隱喻、概念融合理論、季娜·魯賓娜、科爾多瓦的白鴿

* 本文 2019 年 8 月 1 日到稿，2019 年 9 月 5 日審查通過。

本文為執行科技部 107 年專題研究計畫（MOST 107-2410-H-034-021）之研究成果。

** 作者係中國文化大學俄國語文學系副教授。

Functional Characters of Metaphor in Dina Rubina's Novel *The White Dove of Cordova* — From The Points of View of Conceptual Metaphor and Conceptual Blending*

Wang, Yichun**

Abstract

Dina Rubina is one of the most popular writers in modern Russia. *The white dove of Cordova* is a novel regarding the adventure of Cordova who was a painting forgery master. Writer used vivid and brilliant words, fresh and unique metaphors to enrich her writing in this novel. This article analyzed the functional characters of metaphors in *The white dove of Cordova* by using the conceptual metaphor theory (CMT) and conceptual blending theory (BT), and discussed mappings between different conceptual domains. Afterward, we presented the cognitive structures among the domains of metaphors systematically, and established the model of metaphors used in the novel. Therefore, we can have deeper and more clear comprehension of the idiostyle of Rubina's creation, based on the results from this study.

Keywords: Conceptual metaphor, Conceptual blending, Dina Rubina, *The white dove of Cordova*

* Received: August 1, 2019; Accepted: September 5, 2019.

** Associate professor of Department of Russian language and literature, Chinese Culture University, Taiwan.

一、研究背景

季娜·伊里尼奇娜·魯賓娜（Дина Ильинична Рубина, 1953-）是俄羅斯近年來頗受歡迎的一位僑民作家。她於 2008-2010 年間以「縹緲之人」（люди воздуха）作為系列主題，¹陸續發表了三部長篇作品：《李奧納多的書寫》（*Почерк Леонардо*, 2008）；《科爾多瓦的白鴿》（*Белая голубка Кордовы*, 2009）；《彼得魯什卡症候群》（*Синдром Петрушки*, 2010），三部作品的主角，都是具有特殊天分的人物。面對生活時，各自以「天分是終結；天分是遊戲手段；天分是復活的手段」²為題，將天賦運用在各自不同的領域。他們看似平凡卻又不同於常人，內在領域深不可測且晦暗不明，在現實與自我意識之間擺盪，將天賦以獨出心裁的方式淋漓揮灑。然而，在面對命運流動時的糾葛與執著，終究做為人的生命，仍如過往雲煙，雲淡風輕。

本文擬探討三部曲中《科爾多瓦的白鴿》。這是一部結合冒險犯罪題材，融入部分歷史實，對人與人之間的親情、友情與愛情細緻描寫的小說。小說主角扎哈爾·科爾多溫（Захар Кордовин）的設定，為出生在蘇聯時期烏克蘭的文尼查，曾赴列寧格勒學習繪畫，在斯德哥爾摩擔任鑑畫師助手數年，之後再移居耶路撒冷。其先祖是劫掠西班牙以為報復的猶太裔海盜，家族血緣的承繼與文化的潛移默化，使其擁有不同於常人的心智特質。在扎哈爾的特意營造下，他是一位大學教授，也是享有聲譽的世界級鑑畫師，並也從事藝術交易仲介。但隱藏在這些身分之後的，是一名具高度精湛繪畫技巧的仿畫製作者。悲憤地走向仿畫一途是來自個人創作不被理解與摯友死於非命。主角將仿畫視為欺瞞社會大眾的遊戲，以及為了摯友之死的自我懲罰，讓主角選擇隱沒真實姓名。如同控偶匠師主導一場戲，如同指揮詮釋一首樂曲，如同棋手布局一盤棋，主角尋找可能的客戶，巧妙運用生活中各種不經意的轉折，編造畫作身世來歷，自我鑑定畫作的真偽。在主角內心深層，對母親的思念與依賴，與對不同

¹ 「縹緲之人」（люди воздуха）名稱是季娜·魯賓娜於訪談中，用以貫穿三部作品主角內在相似性的主題。詳見 Осипцова Т. Интервью. Дина Рубина: «Никто из писателей не был душкой». 31 января 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dinarubina.com/interviews/litacademia.html> (2019/07/31).

² Пановица В.Ю. *Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры (на материале романного цикла Д. Рубиной)*: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2014. С.7.

女性的牽絆，如同對畫作的愛戀。最終在尋找家族聖杯的過程中，認清了自己的血緣使命。這些都漸次的改變了主角的縹緲性格，讓他由超人擺盪到了尋常人這端。

作家創作的思維過程，亦是一個遣詞擇語的形象呈現。文學作品中的隱喻具有鮮明性，使作品產生影響，並感染讀者，是作家獨特語言藝術的表現。關於魯賓娜《科爾多瓦的白鴿》作品的研究，已有數量不少的探討。主要涵蓋的領域為文學評論、文學理論、體裁、人物分析、創作風格、或語言相關角度，研究結果以訪談、文章或論文等方式呈現。與此部作品相關的研究方向如下：以文學或美學角度，如探討作品情節建構，人物心理等論文評析（Е. Альхименко, К.В. Загороднева, Т.Г. Прохорова, Р.Р. Фаттахова, Ю.А. Кумбашева）；³對作品介紹性評述或訪談（М. Вашукова, В. Виктория, Л. Гомберг, Л. Гордеева, А. Громов, Е. Щеглова, М. Эдельштейн）；⁴從小說廣闊的全景探討到細部的書寫手段研究（М.В. Веккесер, Н.В. Максимова, Ю.В. Явари）。⁵依據對上述相關文獻的實際觀察，目前對於《科爾多瓦的白鴿》的研究多為文學角度。針對隱喻系統的探討研究較全面的為帕諾維察（В.Ю. Пановица），

³ Альхименко Е. Реализация элементов пикарески в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Слова ў мове, маўленні, тэксте: зборнік навуковых артыкулаў*. Брэст: БрДУ, 2012. С. 5-7; Загороднева К.В., Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*. Филология. № 3. Т. 1. 2012. С. 67-73; Прохорова Т.Г., Фаттахова Р.Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Вестник Томского государственного университета*. Филология. 2015. № 6. С. 147-158; Кумбашева Ю.А. Мозаичная композиция романа Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ*. СПб.: МАПРЯЛ, 2015. С. 343-347.

⁴ Вашукова М. Интервью с Диной Рубиной «Между земель, между времен» // *Сайт Дины Рубиной*. 2010. [Электронный ресурс] URL: http://www.dinarubina.com/interview/kultura_tv_2010.html (2019/07/31); Виктория В. Белая голубка. Место для нового героя // *Проза.ру*. [Электронный ресурс] URL: <https://www.proza.ru/2010/05/31/466> (2019/07/31); Гомберг Л. Утраченный удел Саккариаса Кордовина // *Дружба народов*. 2010. № 6. С. 209-212; Гордеева Л. Я и есть, наверное, сумасшедшая: [беседа с писательницей Диной Рубиной] // *Лит. Россия*. 2010. № 43. С.16; Громов А. «Писатель – всегда волшебник...»: [беседа с писательницей Диной Рубиной] // *Кн. обозрение*. 2012. № 5. С. 3; Щеглов Е. В Израиле у меня изменилась походка: [беседа с писательницей Диной Рубиной] // *Эхо планеты*. 2010. № 44, С. 44-45; Эдельштейн М. Дина Рубина: «Я хотела создать романтического героя». Беседу ведет Михаил Эдельштейн МАРТ 2010. [Электронный ресурс] URL: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/215/rubina.htm> (2019/07/31).

⁵ Веккесер М.В. Нерегламентированная пунктуация в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Экология языка и коммуникативная практика*. 2015. № 1. С. 179-187; Максимова Н.В. Курсив в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Гуманитарные исследования*. 2012. № 3. С.133-135; Явари Ю.В. Средства осмысления реалий в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Вестник ТвГУ*. Серия: Филология 2. 2014. С. 300-303.

⁶ 然帕諾維察是將《科爾多瓦的白鴿》的隱喻研究置於《縹緲之人》(Люди воздуха) 三部曲中，未見針對此部作品細緻深入的完整與系統分析，至於以概念融合理論為基礎的研究，則尚未見於魯賓娜的作品研究中。

回歸以色列的魯賓娜仍僅以俄語創作，其生活經歷，歷史文化的薰陶，切身的民族思維，自然流露於作品中，以文字表達自己的世界觀，呈現社會時代氛圍。小說中富有大量的隱喻，本文將運用概念隱喻與概念融合理論，將長期以來分別被用於分析隱喻的理論結合，各取所長，觀察作家對隱喻創設的匠心獨運，隱喻所展現的詞語意義的擴展，亦即語言界線的創新創造。在閱讀中，探索作家語言符碼後所蘊含的隱喻概念系統與思維，能貼切文本意圖，並合理詮釋作家原意。藉由探討作品中隱喻之功能特點，掌握作家的語言特質，了解其創作手法與作品內涵，深入文本與作家的心智世界，透過文本，理解民族思維與文化，提供讀者解讀文本時，作為詮釋之依憑參考。《科爾多瓦的白鴿》小說中，隱喻相連成網，展現交織錯落，起伏跌宕的情節。本文將在概念隱喻及概念融合理論的研究基礎上，以主角與畫作、家族間的關係為主題，分析作品情節發展與人物塑造的隱喻建構，深入了解作家對於情境的布局與人物內化的心理過程描述，以及作品呈現的內在細膩蘊含。

二、概念隱喻及概念融合理論之探討與應用

1. 概念隱喻理論 (conceptual metaphor theory) 首先是萊可夫和詹森 (G. Lakoff & M. Johnson) 在《我們賴以生存的隱喻》一書中提出來的。概念隱喻理論強調隱喻形成的經驗

⁶ Пановица В.Ю. Метафорическая интерпретация как средство реализации авторской интенции трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2014. № 10. Ч. 1. С.168-170; Пановица В.Ю. Функционирование ядерных и фоновых ключевых текстовых метафорических моделей в трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2014. № 8. Ч. 2. С. 115-117; Пановица В.Ю. *Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры (на материале романного цикла Д. Рубиной)*: диссертация ... кандидата филологических наук. Кемерово, 2014; Пановица В.Ю. Мотив двойничества в трилогии «Люди воздуха» Д. Рубиной: сюжетно-композиционное и вербально-текстовое воплощение // *Вестник науки Сибири*. Томск, 2013. № 4. С.215-223; Пановица В.Ю. Метафорическое моделирование дара в трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха» // *Язык и культура*. [Приложение]. Томск, 2013. № 2. С.37- 46.

基礎。概念間的映射並非任意的，而是立基於身體、日常經驗與文化知識為基礎的。⁷ 也就是說，經驗的體驗特性所產生的知識結構使兩個概念領域之間存在某種聯繫或相似之處。隱喻大量地存在於人類言談及思維中，不只是為潤飾而存在，日常生活的語言，都是隱喻機制運作的結果。概念隱喻作為人類的一種認知方式和思維手段，構建了人們的認知框架，形成了對外界事物感知和熟悉的基礎。在概念隱喻理論中概念領域（conceptual domain）與認知映照（cognitive mapping）是重要觀念，也就是說，概念隱喻是由兩個不同的概念領域，即來源域（source domain，下稱 S）與目標域（target domain，下稱 T），以及它們之間的認知映照所形成的關聯。而這種認知映照，是由來源域之部分要素映照到目標域中部分要素。⁸ 巴塞隆納（A. Barcelona）認為隱喻是指不同經驗域間的概念映射：目標域是經由來源域的經驗建構而成的。⁹ 來源域的知識與相關推論促成了人們對目標域的了解。

2. 概念融合理論（conceptual blending theory）。繼萊可夫和詹森於 1980 年提出概念隱喻理論，萊可夫和透納（G. Lakoff & M. Turner）於 1989 年提出「二域四種對應」與「五種隱喻創造力之源」（sources of the power of metaphor）。¹⁰ 儘管三位學者對「概念隱喻理論」用來分析隱喻的理論闡述已有相當建構，但法康尼爾和透納（G. Fauconnier & M. Turner）（1994, 1996, 2002）提出的「概念融合理論」（conceptual blending theory）¹¹ 對於系統性揭示錯綜複雜的隱喻思維，有其獨到之處。運用四個心理空間的融合，亦即其運作必須包含兩個輸入空間（input spaces）、一個類屬空間（generic space）及一個融合空間（blend space）。四個心理空間通過一系列的映射運作，創造出更多的可能。孫毅與陳朗（2011）即指出，概念整合（筆

⁷ 陳秀君、高虹。〈隱喻理論下的語義演進—以現代漢語視覺詞“盯”為分析〉，《第十二屆漢語詞彙語義學研討會》。台北：台灣大學，2011。頁 94。

⁸ Lakoff, G. The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press. 1993, pp. 202-251; Lakoff, G. & Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press. 1980.

⁹ Barcelona, A. On the plausibility of claiming a metonymic motivation for conceptual metaphor. In A. Barcelona (Ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter. 2000, pp. 31-58.

¹⁰ Lakoff, G. & Turner, M. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, pp. 64-65.

¹¹ Fauconnier, G. & Turner, M. Conceptual projection and middle spaces. *UCSD Department of Cognitive Science Technical Report 9401*, San Diego: UCSD. 1994; Fauconnier, G. and Turner, M. Blending as a Central Process of Grammar. In A. Goldberg (Ed), *Conceptual Structure, Discourse and Language*. Stanford: CSLI Publications. 1996; Fauconnier, G. & Turner, M. *The way we think: Conceptual blending and the minds hidden complexities*. New York: Basic Books, 2002.

者註：即概念融合）<...> 創造出第三個非前兩個空間簡單疊加的、具有自身特色的層創結構，使得原本在孤立的輸入空間中並不存在的關係，在整合空間中成為可能，從而能夠充分地闡釋雙語域模型（筆者註：即概念隱喻）中無法明晰剖析的認知現象。¹²

概念融合理論，其發展約與概念隱喻同期，兩者在理論上雖有相當大的重疊，但實為兩個獨立發展的理論。概念隱喻理論和概念融合理論主要差別在於前者涉及兩個概念域單向性、有系統的映射結構，著眼於確定、約定俗成概念關係（*entrenched conceptual relationships*）及創意表述（*elaborated*）；後者允許兩個以上的心理空間多向性互動，關注於短暫新生概念化過程（*novel conceptualization*）、別出心裁與個別化的分析。¹³法康尼爾與萊可夫曾共著一篇論文，闡明了概念隱喻及概念融合理論的發展脈絡及其差異。¹⁴文中清楚說明這兩個理論並不衝突，兩個理論在發展的過程中事實上是互相影響與補強。研究者可以依其需要選擇合適的理論，或者同時運用兩者。概念隱喻理論探討兩域之間的映射生成模式，而概念融合理論則允許「一對多」以及「多對一」等多重心理空間的映射模式。¹⁵由於此部作品的隱喻結構多樣豐富，為了能更加理解此部作品隱喻結構，擬運用單向映射結構的概念隱喻，以及可解釋多重心理空間的概念融合理論，借助理論特長的互補，來探析作家作品中的隱喻模式。筆者認為借助概念隱喻與概念融合理論可以貼近魯賓娜創作思維過程中所欲表達的文本蘊含，避免過度或不足的詮釋，遵循作家於文本中所採用的隱喻為線索，理解隱喻概念的形。因此，本文擬融合兩個理論，分析魯賓娜作品隱喻模式的特點。

三、《科爾多瓦的白鴿》作品中的隱喻模式類型

藉由語料分析，闡釋隱喻主題、映射的內涵與各場域¹⁶特點，以整部作品的核心：主角

¹² 孫毅、陳朗。〈概念整合理論與概念隱喻觀的系統對比研究〉，《心理空間理論和概念合成理論研究》。上海：上海外語教育出版社，2011。頁 285。

¹³ 萊可夫、強生著，周世箴譯。《我們賴以生存的譬喻》。台北：聯經出版社，2006。頁 15。

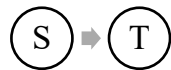
¹⁴ Fauconnier, G. & Lakoff, G. On Metaphor and Blending. *Cognitive Semiotics*. 2005. №5 (1-2), pp. 393-399.

¹⁵ 林增文。〈概念譬喻理論在詞作上的運用：以蘇軾和柳永詞為例〉。東海大學，博士論文，2016。頁 86。

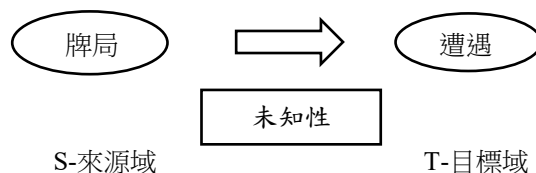
¹⁶ 場域一詞能廣泛地代表「地方」與「事件」的綜合，不僅僅是一個靜態地域空間的表現，同時涵括空間當中行動者的實際行為與抽象思維活動。高禎臨。〈黃春明小說中的場域變遷〉，《東海中文學報》。

與畫作、家族間的關係為主題，歸納隱喻模式的類型。分述如下：¹⁷

1. 「單一來源（S—來源域）對單一目標（T—目標域）的投射」，為單一對應的場域，詞簡意豐，使情節更具張力。



（一）以紙牌遊戲接龍來隱喻生活上可能會遇到的各種情況。接龍不同牌局的組合所帶來的未知性，使遊戲更添策略性，在過程中更加緊張刺激。為了營造畫作來歷的真實性，主角扎哈爾需要見證人，來完整「真跡」發現過程的精密布局。扎哈爾設定妮娜·彼得魯舍夫斯卡婭（Нина Петрушевская）的畫作將於義大利的村莊被發現，因此他事先寫信給當地一位熟識者愛德華（Эдуард）。此人不但能當他的義大利文翻譯，也能做為尋獲畫作的來歷見證者。幾日後，愛德華的回信，正如主角所設想的計畫般：「<...> 命運通常以狡猾的接龍紙牌陣來戲弄或寵賜他，這其中一個牌局現在能精密成形」(<...> один из тех хитроумных пасьянсов, какими обычно его дразнила и баловала фортуна, может сейчас филигранно сложиться) (227-228)。¹⁸以牌局（來源域）所具有的未知性特點作為映照要素，對應了命運的不可預測性（目標域），兩域之間的結構相似性構成了語義的轉移基礎。



第 18 期，2006。頁 218。

¹⁷ 為更加清楚概念隱喻與概念融合理論之運作，本文舉若干例句為代表，以圖示之。

¹⁸ Рубина Д.И. *Белая голубка Кордовы*. М.: Эксмо, 2015. С. 227-228. 文中所引用的語例皆出自此原文小說，語例後方以括弧標出頁數，不再重複作註。

(二) 主角將外祖父秘藏的畫夾解開，運用珍貴的畫作作為仿畫素材，以鳳凰作為來源域，映照要素為重生，對應目標域畫作，代表畫作再生，主角命運的扭轉：「主要的是：他能夠從那裡運出，然後迎接珍貴灰夾，他珍藏的鳳凰，經過仔細整理分裝，藏於不同秘處的東西，到適當時候，這被外祖父封上黏住，失去自由的翅膀會如此強力瞬間地在孫子命運前展翅…」

(Главное же: он сумел переправить оттуда и встретить тщательно разобранным и расфасованным по тайникам содержимое драгоценной серой папки, его заветной птицы-феникса, чьи запечатанные, склеенные дедом и до времени плененные крылья так мощно и разом распахнулись над судьбою внука...) (90)。

(三) 以來源域犧牲品表示將被拆解的畫作，其畫布、畫框等材料將成就主角之後的仿畫：「奇怪的是，為什麼他總是那麼忐忑地期待與這些犧牲品的會面」¹⁹ (Странно, почему он с таким волнением всегда ждал встречи с этими обреченными) (103)。

2. 依據上述場域可延伸為「單一複合來源 (S¹.S².S³...) 對單一目標 (T) 的投射」。藉由不同的來源域，投射所欲描寫的目標域主體，可以產生對描寫主體多角度的闡釋，鮮活了所欲描寫主體的形象。



(一) **畫家是上帝**。目標域「畫家」(T) 對應複合來源域 (S) 「如 S¹ 白鴿印記; S² 渾沌; S³ 無中生有」等與造物主有關的語義成分：如上帝本體之一的代表、創造的空間、創生的能力等，映射出畫家具有造物主的特性。

(1) **白鴿印記**。白鴿是上帝印記，聖靈是上帝本體之一，經常被畫成白鴿。在基督信仰中，聖靈是神的三個位格之一，也就是上帝的本體之一。而在舊約聖經創世紀中就有「神的靈，

¹⁹ 王怡君，〈季娜·魯賓娜《科爾多瓦的白鴿》中斜體字對主角性格刻劃之探析〉，《俄語學報》。第 28 期，2017。頁 11。

像一隻鴿子」這樣的敘述。在畫作過程中，主角如同上帝，操控所有一切，以上帝本體之一的白鴿作為工作印記。然而，他始終知道仿畫製作，鋪陳身世，與收藏家鬥智的過程，是一場欺騙，也是場遊戲。出現在主角畫作的白鴿，似有若無的淡淡印記，如同上帝落款一般，出現在畫作的角落。作家有意以「冒險的遊戲」提醒讀者，這樣的白鴿印記存在於仿畫上，是既危險又多餘的，卻也是主角睥睨於仿畫遊戲中的象徵。主角在成功鑑定完自己所仿的法爾克（Фальк）畫作後，他憶起畫作上的白鴿，雖然知道會有被人識破的風險，但他還是毫不猶豫地將白鴿畫上，選擇這項冒險的遊戲：「（扎哈爾）回憶起法爾克風景畫裡雨中豎起羽毛的鳥，那優雅的輕柔線條。他微笑，這無謂的豪邁，當然不僅是冒險的遊戲，也是神祕的工作印記」（Захар）*Вспомнил нахохленную под дождем птичку в пейзаже Фалька. Изысканный штрих. Его улыбка, ненужное ухарство, конечно, рискованная игра. Но и – тайное рабочее клеймо*（42）。主角在構思如何將西班牙托雷多咖啡廳裡購得的畫，仿製成以埃爾·格雷克（El Greco）為繪者的聖本篤（St. Benedict）畫作，內心更加認定白鴿存在的必要性。白鴿，神的靈，出現在繪著聖者的畫布上，彷彿上帝為畫落款，也彷彿聖靈出現，為聖者祝福：「白鴿，白鴿，不是嗎？出現畫上聖者…的畫布上會顯得特別適當」（Blanka）*ралота, белая голубка – не правда ли? – будет особенно уместна в картине, на которой изображен святой...*（149）。

（2）**渾沌**。以上帝自渾沌中創造世界，意喻藝術家在自身隱密的畫室，從無到有創造出畫作。上帝在寂靜無息的渾沌中創造世界，如同主角在僅有自己知曉的隱密畫室空間中創作作品。畫室相對於其他人是不存在的空間。此畫室的屋主是老納赫曼（Нахман），但「除了老納赫曼，沒有任何人知道他在這個藏身之處的生活。何況納赫曼對科爾多溫教授一無所知」（Ни одна душа, кроме старого Нахмана, не знала о существовании в его жизни этого убежища. Ну а Нахман ничего не знал о докторе Кордовине）（46）。「眼前他（扎哈爾）有幾個小時獨處於深沉寂靜中」（Впереди у него (у Захара) было несколько часов глубокого тишайшего одиночества）（47）。

（3）**無中生有**。上帝創造世界是「從無到有」的過程，如同主角憑空創作所產生的畫作：「他不曾有過彼得魯舍夫斯卡婭任何戰爭前的作品，但即將有。畫作《巴格拉姆大街上的雨》

才將要無中生有，更確切地說，是從始終縈繞三月霧的現實中無中生有」(*Никакой довоенной работы Петрушевской у него никогда не было. Но будет. «Дождь на Авеню де Баграм» еще только предстоит извлечь из небытия, вернее, из вечно длежащегося, дымящегося мартовскими туманами бытия*) (111)。隨著時間，主角會再尋找到愈來愈多的畫，但事實上，這些畫是他憑空所畫的，只是發現的地點與是哪些畫尚需精心思量，需要編造畫作來歷：「<...>彼得魯舍夫斯卡婭老婦人 <...> 將重生，隨著時間會增添許多重新被找到的畫作（只是暫時還不知道一何處與哪些畫）」(<...> *старушка Петрушевская <...> возродится, обрстет со временем вновь найденными (пока еще неизвестно – где и какими) картинами*) (112)。

(4) **創造世界**。在舊約聖經創世紀中，敘述上帝用了七天，在渾沌空間中創造了世界。過程中，上帝一天天、不疾不徐、揮灑自如地創造了光、蒼穹、海洋與陸地、花草樹木與飛禽走獸、到最後創造了人。而在文本中，作家描繪主角創作畫的過程：「<...>先用松節油把亮光漆稀釋，準備著噴槍，在一張紙上檢查噴霧的均勻度」(<...> *разводил лак пиненом, возился с компрессором, проверяя на листе бумаги равномерность распыления*) (50)。「這張畫作的第一層亮光漆要置放這裡一整天，在屋裡涼快的寂靜中乾燥。嗯，而現在...現在我們為美女再添加上一層薄紗...」(*Первый слой лака на этой картине просыхал здесь сутки, в прохладной тишине дома. Ну, а сейчас... сейчас мы добавим красавице еще один покров невесомой кисеи...*) (50)。「結束噴霧後，他半彎腰的俯身於畫布上數個片刻，背著光，全身貫注地細看著畫布上每一公分，細看覆蓋層有沒有遺漏處」(*Закончив распыление, он несколько мгновений стоял над полотном в полусогнутом положении, напряженно – против света – вглядываясь в каждый сантиметр поверхности холста, отсматривая – нет ли пропусков в покровном слое*) (51)。「畫已經完成了，也已經上一層亮光漆了...」(*Картина была завершена, и вот уже покрыта слоем лака...*) (52)。同樣是輕巧而遊刃有餘地依序完成。作家描寫了主角最享受的仿畫創作過程，猶如上帝創造世界；每一個細節如同帕凡舞簡單莊重的慢步演出，主角享受每一個步伐過程，平緩地、莊嚴地一步一步地將畫構思成熟，舞步的每個停留，如同過程中精細的片段，串連成莊嚴而令人讚嘆的舞曲，再依

機緣，為畫注入命定的故事：「怕凡舞，他最愛的神話創造階段，如同創造世界的精細片段：時機成熟，再用命運的血肉注入畫中」²⁰（*Плавная паванна, его любимый период сотворения мифа, как микроскопический скол сотворения мира: созревание ситуации, наполнение картины плотью и кровью судьбы*）（52）。

（5）主宰萬物。如同上帝，主角能決定畫作命運。

（5.1）畫家可以決定畫作生死。「<…> 彼得魯舍夫斯卡婭老婦人的畫被拯救了，不會如先前所盤算的，在他毀滅性的手中消逝（他當時就是不知道—這幅畫連近距離看都非常好）」（<…> *старушка Петрушевская спасена. Она не исчезнет под губительной его рукой, как предполагалось ранее (он просто не знал – насколько она хороша вблизи)*）（112）。

（5.2）畫家可以使畫作變容。畫作因變化容貌為聖本篤而聖化了，如同耶穌變容顯聖：「當他將畫作變容後，現在這世上沒有任何一個人會對此作品出自托雷多大師之手感到懷疑…」（*Сейчас, после того как он завершил ее преображение, никто на свете никогда не усомнится в авторстве толедского мастера...*）（341）。「<…> 畫作將送達到他位在林木扶疏山丘上的屋子，在那裡密藏著，直到畫作完成引人注目的驚人變容…」（<…> *картина достигнет его дома на лесистом холме, где укроется до своего поразительного, сенсационного преображения...*）（169）。

（5.3）掌控凌駕每位畫家。雖然在文本中，主角認為每位畫家在各自畫作世界裡都是上帝。主角也如同聖像畫畫家般依循、尊崇於所仿畫家的規矩。這種崇敬，實際上卻是完全掌控該位畫家的所有技巧與風格的表現，是主角自認高於其他畫家位階的證明，也就是主角自認是「上帝中的上帝」：「<…> 非常可惜的是在人類歷史期間內，數千數萬幅的素描、圖畫、手稿、樂譜消失…如果能以某種方式在時間長流中翻找，發現到它們在不起眼的倉庫、在被遺忘的箱子裡，在圖書館的地下室、在老房閣樓的某處… 或者簡單些，他想著，細心地學習大師的工作技巧就可以重新塑造傑作，— 畢竟每一個大師都發明了自己的技法，每個人自己就是上帝、自己畫作和草圖的上帝。他認為，要成為自己宇宙的上帝，若不是上帝，

²⁰ 同註 19。頁 10。

就沒有必要從事藝術…」 (*<...> какая печаль, что на протяжении человеческой истории исчезли тысячи, сотни тысяч рисунков, картин, рукописей, нот... Если б можно было каким-то образом вывернув время наизнанку, обнаружить их где-нибудь в незаметном сарае, в забытых ящиках, в подвалах библиотек, на чердаках старых домов... Или просто, подумал он, просто воссоздать шедевры, тщательно изучив технологию, по которой работал Мастер, – ведь каждый из них изобретал свою технологию, каждый становился богом самому себе, своим холстам и картонам. Становился богом в своей вселенной, подумал он, а если не богом, то и незачем искусством заниматься...*) (320-321)。

(6) **修復**。畫家以上帝視角表達治療朋友的想法：「*<...> 應當要修復伊朗受傷的肩膀 <...> 首先應該要複製伊朗的右手到新的畫布上...*」(*<...> надо отреставрировать раненое плечо Илана <...> вначале должен продублировать правую руку Илана на новый холст...*) (437)。

(7) **復活**。耶穌使死去的人復活。主角是畫家、修復師、也是鑑畫師。在文本中段落中，以復活的詞彙概念表示主角的神通廣大：扎哈爾認為「*<...> 每一個修復師都會投注類似的努力讓半死的畫復活*」(*<...> подобный труд вкладывает в возрождение полумертвой картины любой реставратор*) (431)。鑑畫過程中「科爾多溫從口袋掏出手帕，從容地擦眼鏡玻璃，又重新戴上 — 讓死者復活」(*Кордовин вытянул платок из кармана, неторопливо протер им стекла, вновь надел очки – оживил покойника*) (30)。《馬可福音》中提到，彌賽亞(耶穌)的到來，拯救許多人，耶穌覺得幸福，因為拯救一切，但也覺得心力耗竭，因為全部都給予人。主角如同耶穌基督，給了消失、損壞、死去的畫生命，而感幸福，卻也身心力竭。再次說明畫家給予畫作生命，如同耶穌予人生命：「也許，將臨的救世主，使死者再生後，會感到同樣的疲憊幸福…」(*Возможно, грядущий Мессия, возродив мертвых, будет так же опустошенно счастлив...*) (43)。

(8) **聖像畫中的聖子**。魯賓娜將房間比喻為一副聖像畫，赭色太陽帶來如同聖像畫的色彩，主角母親麗塔(Рита)與主角，如同《福音》書裡的聖母與聖子。舅公尚馬(Сема)對於視如親生女兒的麗塔未婚生子無法諒解，但對其疼愛之情，使其幾經思量後，仍決定探望她與剛出生的主角：「終於敲了門，推開走進一穿過廚房玄關，進入房間，出乎意料的明亮，充

滿著安樂的赭色太陽福音氣氛…」(Наконец, постучав, толкнул дверь и вошел – через кухню-прихожую – в комнату, неожиданно светлую, наполненную благостно евангельским, охристо-солнечным воздухом...) (215)。

文本中，也以明喻呼應主角為上帝的主題。在鑑畫過程中，扎哈爾以動作和言語完美操控藏家的心境與情緒，當對方欽佩誠服而深信不疑時，主角卻反以一種坦白示弱，要收藏家不要把他視為上帝，以取信藏家：「而現在我想要跟您清楚坦誠。您看我如上帝般，弗拉基米爾·伊戈列維奇，而我，唉，在天堂無法支配位子」(И сейчас хочу быть предельно с вами откровенным. Вы смотрите на меня, как на господу бога, Владимир Игоревич, а я, увы, не распределяю места в раю) (29)。如同造物主創造世界，最後並為世界讓出空間，上帝的收縮過程使宇宙的存在成為可能，並因此創造這一個世界。主角在畫作過程中，如同創世紀的第七天，上帝停止了一切創造工作，不讓自己操控所有，而是刻意地「<...>如造物主<...>放下干預，讓出空間，成就另一個畫家...」²¹ (<...> подобно Всевышнему <...>, сжимаешься и умаляешься сам в себе, дабы освободить место рождению новой сущности...) (53)。聖經中羊羔為獻祭給上帝的祭品；藝術家如同上帝，將被拆解的畫如同羊羔。主角在西班牙托雷多咖啡廳裡買回的畫，將被仿造成聖本篤，賣給梵諦岡。魯賓娜將畫家喻為上帝，而這幅畫則猶如獻祭的羊羔，等待主角的處置：「<...>所有過去與這城市的會面僅是為了與這幅畫相遇的排演，現在在他身後的這幅畫，就像是聖經裡網綁起來的羊羔，等待犧牲！」(<...> все его прошлые свидания с городом были всего лишь репетицией встречи с этой картиной, которая, как связанный библейский агнец, лежит сейчас за его спиной, в ожидании жертвоприношения!) (178)。

針對隱喻模式「畫家是上帝」，運用「概念融合理論」可呈現四空間的映射與運作模式：

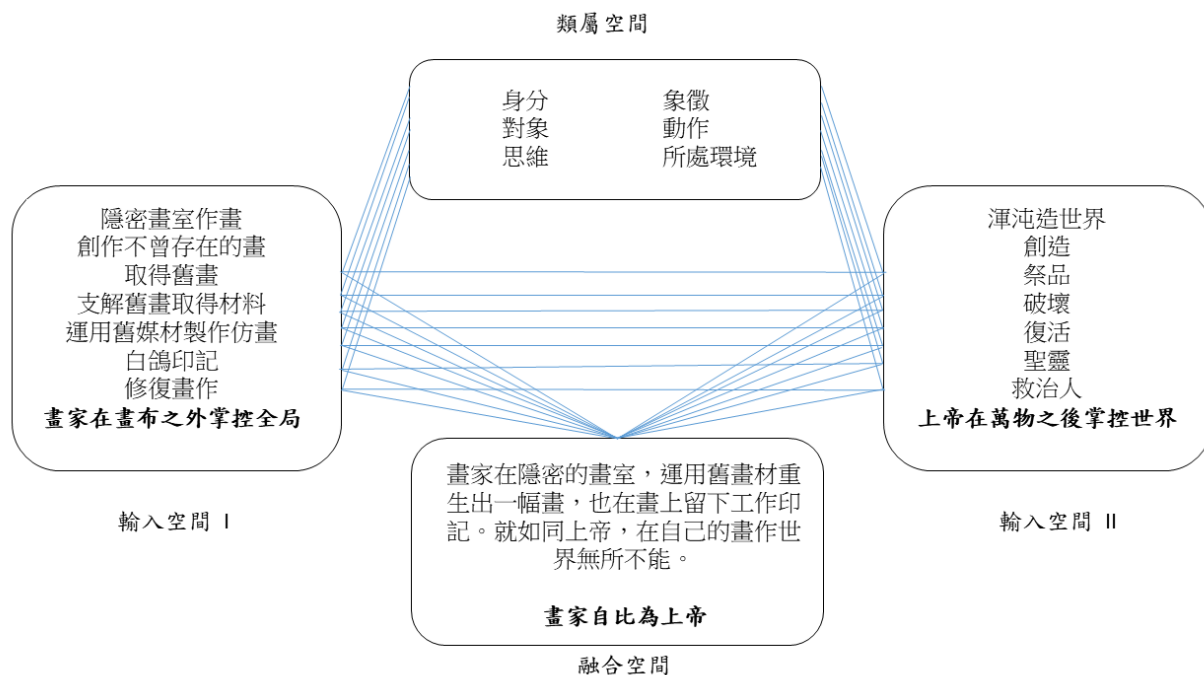
輸入空間 I&II (input spaces I&II)：可理解為概念隱喻理論中來源域和目標域，兩域之間能進行跨空間的映射和對應。

類屬空間 (generic space)：為上述兩個輸入空間的共同特徵，屬於較抽象及綱要式

²¹ 同註 19。頁 10。

(schematic) 的組織結構，可視之為上位詞的概念 (superordinate concepts)。

融合空間 (blended space)：兩個輸入空間互動後投射訊息的整合平台，以及所衍生出來的新結構 (又稱湧現結構) (emergent structure)。



(二) 畫家是父親。目標域「畫家」(T) 對應複合來源域 (S)「如 S¹ 誕生；S² 雙胞胎；S³ 襁褓」與父親有關的語義成分。

(1) 誕生。以誕生來寓意主角所仿的畫問世：「而您，羅伯特·拉菲洛維奇，在地府的您幸福嗎？畢竟今天您新的傑作誕生了，畫作每一寸都無可否定的見證著您的著作所屬」(А вы, Роберт Рафаилович, вы счастливы там, в запредельных своих ипостасях? Ведь сегодня родился ваш новый шедевр, каждый квадратный сантиметр которого неопровержимо свидетельствует о вашем авторстве) (43)。古典音樂中的標題音樂，是指作曲家為樂曲註記了概括樂曲內容的文字，讓音樂與文字形象更加接近，而使聽者容易了解整首樂曲的主題。交響曲則是古典音樂器樂曲中，結構最為完整，規模最為宏大的樂曲。而變奏曲，則是表示

沿用同樣主題卻加以變化的作品。作家以這樣的敘述，比喻仿畫的誕生，是一連串精密設想的嘔心之作，而此處的誕生，正指出主角恰如目睹自己小孩出生的父親：「此刻，當序曲奏起，待交響曲《新維納斯從海洋泡沫中誕生》的所有主題奏完，就可以轉到自由的變奏曲了」

（*Сейчас, когда была сыграна увертюра, когда прозвучали все главные темы симфонии под названием «Рождение новой Венеры из пены морской», можно перейти к свободным вариациям*）（31）。「法爾克的風景畫立在沙發上 <...> 從海洋泡沫中誕生的維納斯！」

（*Пейзаж Фалька стоял на диване <...> Венера, рожденная из пены морской!*）（39）。收藏家博索塔（Босота）請託主角製作一模一樣的偽畫。以誕生表示偽畫《沉睡維納斯》完成：

「<...> 雙胞胎誕生這件事，我希望只有我倆知道」（<...> *рождение близнеца мне хотелось бы оставить между нами*）（388）。

（2）**雙胞胎**。雙胞胎隱喻畫家製造兩幅相同的畫作：「<...> 雙胞胎誕生這件事，我希望只有我倆知道」（<...> *рождение близнеца мне хотелось бы оставить между нами*）（388）。

對主角而言，礙於與博索塔的約定，無法將此事告訴摯友安德列，之後回想，當時自己只埋首於鑽研原畫者魯本斯的繪畫技法與媒材，不明就裡的安德列因此事而被殺害：「埋首於《沉睡維納斯》雙胞胎是一生最奇怪的時光」（*Работа над близнецом «Спящей Венеры» была самым странным периодом в жизни*）（389）。「經過兩周，在博索塔書房裡，兩個《維納斯》，兩個一模一樣的雙胞胎散發著裸體的柔軟溫熱」（*Через две недели две «Венеры», два абсолютных близнеца дышали парным теплом обнаженного тела в кабинете Босоты*）（390）。

（3）**襁褓**。以包裹嬰兒的動詞，運用在畫作上，將畫作比喻成嬰兒，小心呵護。中文裡，襁褓是名詞，而文本中，作家以動詞，不以名詞（*пеленка*），來表示主角小心翼翼，呵護畫作的動作。動詞的運用，具體化了主角對畫作珍視的心理：「趁著去找瑪爾戈時，在她那兒先小心地把珍貴的戰利品包上襁褓，裹住，再來規劃畫作送達路線<...>」（*А пока заехать к Марго и, тщательно запеленав и укутав драгоценную добычу, проработать маршрут <...>*）（169）。「<...>當在地下室時他將舊畫解開襁褓，蒼白而清心寡慾，聖徒或修道士面向觀者的半側臉，在昏暗的《學苑》裡如此詭異的閃耀著」（<...> *когда в подвале он*

распеленал старое полотно и бледно аскетичное, в три четверти повернутое к зрителю лицо святого или монаха так жутко зажглось в сумраке неосвященной «школы») (249)。

「然後小心的，絕不能傷害舊色層！把畫布捲成筒狀，裝進不大的塑膠管裡。框條完美又平整密實的捆成一捆，塞著專門的氣泡紙，上面再用封口袋細心地用襪襪重新包好」(*Затем бережно – не повредить старый красочный слой! – свернул холсты трубочкой, упаковал в небольшую пластиковую тубу. Подрамники сложил безукоризненно ровной и плотной вязанкой, проложил специальной пупырчатой пленкой, поверх перепеленал липкой лентой*) (109)。

(三) **畫是女性**。目標域「畫」(T)對應複合來源域(S) 「如 S¹心愛的人；S²美人；S³裝扮」與女性有關的語義成分。

(1) **心愛的人**。對主角而言，畫如女人，扎哈爾對畫作修復過程中的每一個動作，視如男女間愉悅地親密接觸。他對畫作聖本篤的情感也彷彿情人般難以割捨：「<...> 這次，當他拋開這幅畫，那怕是短短數天，不安的渴望箝制著他，如此令人痛苦，他與這情人的戀曲糾纏未清」²²(*<...> на сей раз, когда он покидал эту картину, пусть даже и на несколько дней, его одолевала беспокойная жажда. Так томительно, так неразрывно тянулся его роман с этой возлюбленной*) (248)。主角對聖本篤畫作的狂熱激情超越所有心愛的女性：「對這幅畫如此的全神貫注，如此心神不安，如此狂熱激情，他對自己任何女人都不曾這樣想過」(*Так увлеченно и тревожно, так страстно, как об этой картине, он не думал ни об одной из своих женщин*) (341)。博索塔對於主角年輕時所畫的文尼查故鄉畫系列題材讚不絕口，一直想要收購。博索塔將扎哈爾的畫比喻成寵愛的人，表達了極想收購的心意：「但終究只有這幅是我的寵兒：《水肥工》…」 (*Но моя любимица все же вот эта: «Говночист»...*) (365)

(2) **美人**。主角在文本中，常將畫作當成女性，除了前述的親密愛人外，也有將之視為美女的文句：「這張畫作的第一層亮光漆已置放這裡一整天，在屋裡涼快的寂靜中乾燥。嗯，

²² 同註 19。頁 8。

而現在…現在我們再為美女添加上一層薄紗…」(*Первый слой лака на этой картине просыхал здесь сутки, в прохладной тишине дома. Ну, а сейчас... сейчас мы добавим красавице еще один покров невесомой кисеи...*) (50)。在《創世紀》第2章第7節中寫道「耶和華神用地上的塵土造人，將生氣吹在他鼻孔裡，他就成了有靈的活人」。魯賓娜運用了來自這段聖經的概念，撰寫創作仿畫過程，賦予畫作生命的過程：「是的，是的：『將生氣吹在鼻孔裡…』。虛幻美人一切都有了，她前途無量…」(*Да-да: «и вдохнул дыхание жизни в ноздри ея...». Все еще было у нее, у воздушной красавицы, впереди...*) (52)。以美人作為畫作替代詞：「我知道您會傷心，但我別無他法。我被迫要賣掉我的美人」(*Знаю, что вы огорчитесь, но у меня просто нет другого выхода. Я вынужден продать мою красавицу*) (387)。將美神維納斯用來表示畫：「從海洋泡沫誕生的維納斯！」(*Венера, рожденная из пены морской!*) (39)

(3) **女性裝扮**。因為主角將畫作看成女性，因此畫作外框也被用作表現女性外表裝扮的具體意象。運用名詞 *подол*：衣服或裙子的下襬，表示畫的下邊框，或是將穿脫等動詞 (*одеть, раздеть*)，用在對畫作的處理上：「<…>胖子一邊訴說這畫作鑽石般的純淨來歷，一邊用手肘推推鑑定家，把畫框裙襬稍稍抬起，但卻又不敢完全拿起<…>」²³ (*<...> пухая эксперта локтями в бок, приподнимая подол картины и в то же время не решаясь снять ее совсем, толстяк рассказал алмазной чистоты провенанс <...>*) (142)。「妳(瑪爾戈)這幾天去把這幾幅畫布繃框，穿上體面—要體面，但不奢華的邊框…」(*В ближайшие дни ты (Марго) натянешь их на подрамники, оденешь в приличные – приличные, а не помпезные – рамы...*) (472)。用「脫掉」表示拆解畫作：「(扎哈爾)帶著遲疑，脫掉了彼得魯舍夫斯卡婭的風景畫，把畫布攤開在床上 <…>」(*Раздевая пейзаж Петрушевской, (Захар) помедлил, разложил на лежанке холст <...>*) (108)。

(四) **畫是獵物**。目標域「畫」(T)對應複合來源域(S)「如 S¹野禽；S²收獲」與獵物有關的語義成分。

²³ 同註 19。頁 8-9。

(1) **野禽**。用野禽 (дичь) 表示在拍賣場上競標成功的戰利品，用打獵的概念，瞄準獵取物，成為囊中物：「(瑪爾戈說) 我們來仔細看看受傷的野禽。她往學苑家務區走去，在那裡磨蹭許久。(扎哈爾心想) 希望瑪爾戈不是把野禽藏在洗衣機裡吧？」(Марго:) *Осмотрим подстреленную дичь. Ушла на хозяйственную половину школы и довольно долго там возилась. (Захар думает) Надеюсь, не в стиральной машине она прячет дичь?* (103)。

(2) **收穫**。在西班牙托雷多的咖啡廳裡，主角花了很大心力購得的一幅畫，也就是之後賣給梵蒂岡的仿畫 — 聖本篤，以戰利品 (добыча) 稱之，表示得來不易的成果：「趁著去找瑪爾戈時，在她那兒先小心地把珍貴的戰利品包上襪襪，裹住，再來規劃畫作送達路線<...>」

(А пока заехать к Марго и, тщательно запеленав и укутав драгоценную добычу, проработать маршрут <...>) (169)。「<...> (扎哈爾) 打開車子，忙碌約半小時，就像

個新手父親，在車裡舒適安全地放置清早的收穫 — 將來的寶物，就像自己的嬰孩」(<...>

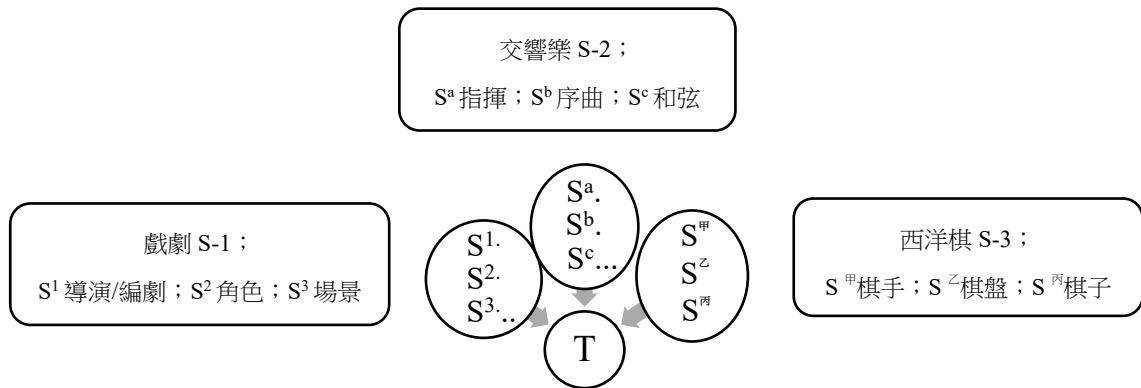
(Захар) *открыл автомобиль и с полчаса еще суетился, будто молодой отец, уютно и безопасно — как своего младенца — обустроивая в салоне утреннюю добычу, будущую драгоценность* (176)。年輕時，主角與好友安德列受人所托，仿製拿破崙的肖像畫：「強盜幻想著將到手的不公不義的戰利品<...>」(Корсары предвкушали несправедную добычу <...>) (369)。

魯賓娜也以捕獲 (улов) 表示得來的畫作：「何時要看收穫？ — 她 (瑪爾戈) 問 <...>」(Когда улов помотришь? — спросила она (Марго) <...>) (97)。為了要運送畫作，主角會將畫作小心地放進捲筒裡，整束好周邊畫框：「終於他將獲取物疊放於桌上，

打開筆電，看一眼自己的信箱」(Наконец он сложил на столе улов, открыл ноутбук, заглянул в свой почтовый ящик) (109)。

3. 以複合類型「多重複合來源 (S-1: S¹.S².S³/ S-2: S^a.S^b.S^c/ S-3: S^甲.S^乙.S^丙) 對單一目標 (T) 投射」：來源域以 S-1 戲劇 (театр); S-2 交響樂 (симфония); S-3 西洋棋 (шахматы) 等呈現，每一來源域皆有其相關構成要素，映射到目標域「遊戲」(T) 中，說明主角完善仿畫來歷到賣畫的心理歷程。約翰·赫伊津哈 (Johan Huizinga, 1872-1945) 曾對遊戲在文化中的意義，做了深入而多角度的探討。他提到了遊戲的幾個特點：遊戲本身是非理性的，也是一種

非物質的活動；但他並沒有道德的功能，因而善惡評價不適用於遊戲，同時遊戲與利益沒有直接的關係。遊戲的進行與存在，限定在既定的，可能是物質的邊界，也可能是想像中的邊界。²⁴



(一) 戲劇是遊戲。

(1) 戲劇。在以妮娜·彼得魯舍夫斯卡婭之名，做出仿畫的這場遊戲中，主角設定了遊戲場地、規則等遊戲內容。扎哈爾如同編劇，設定舞台場景、角色編排與劇本編撰；也如導演帶動指揮角色走位演出，將一部戲劇中的各部組成協調融合，主角編、導、演三位一體的角色，完美呈現戲劇內容。主角將舞台場景設定在義大利村莊，畫作的來歷見證者為居住於鄉村的老人。居住在義大利村莊的愛德華曾跟主角提及，當老人還是孩童時，其家人曾經於戰亂中收留兩位女性，離開時，在閣樓中留有畫作，這觸動了主角將畫作來歷安排於此的想法。設定畫作發現的地點，以及與愛德華保持聯絡，均納入主角的計畫：「沒錯，卡納萊鄉村——在我們的繪畫冒險裡(在我們風景如畫的冒險裡)²⁵——它還將舉足輕重——但這不是重點，不是這個。主要的事情已經發生在旅館的大廳了，在離別時，在交換名片時」(Да, деревушка Канале – она еще сыграт роль в наших живописных приключениях, – но и это было не главным, не это. Главное произошло в лобби отеля, при расставании, при обмене

²⁴ 約翰·赫伊津哈著，多人譯。《遊戲的人：文化中遊戲成分的研究》。杭州市：中國美術學院出版社，1996。頁 1-29。

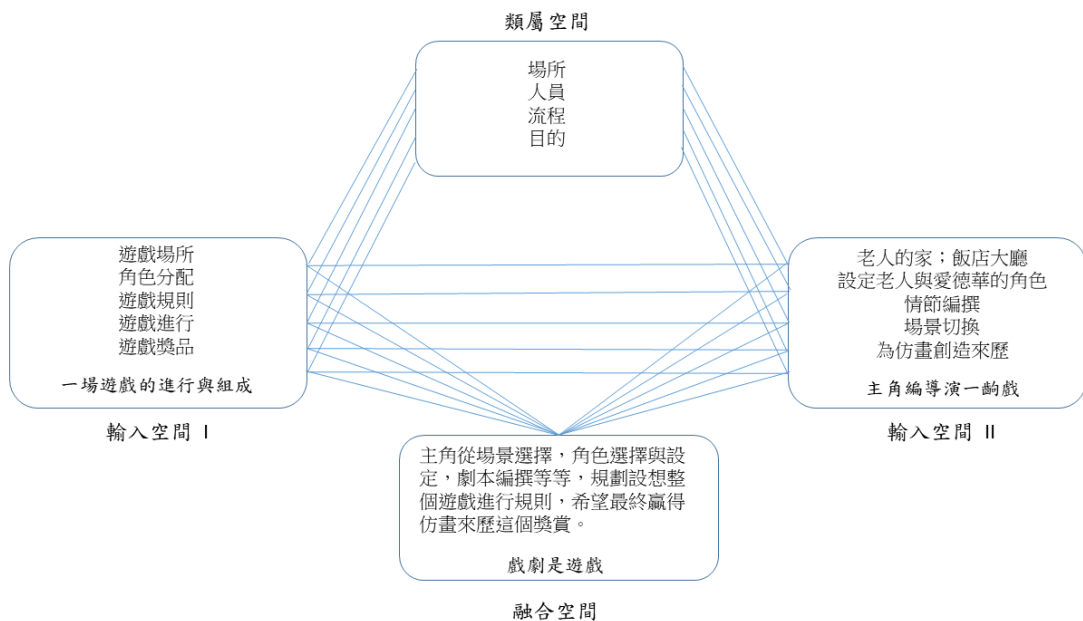
²⁵ 此處為雙關語。

карточками) (225)。愛德華除了可以充當翻譯外，這角色還具有另外兩重作用與意義。原文中指派了愛德華兩個身分，一個是牧羊人，也就是見證者，如挪亞 (Ной) 看到白鴿出現，見證了洪水消退。另一個是轉轍工，轉轍工的工作，是在火車通過時，撥動轉轍器改變軌道，使火車行進方向往設定路線前進。轉轍工的轉義是代人受過者。愛德華作為見證者，代表愛德華目擊了所有場景與過程；主角也將引導愛德華使其成為轉轍工，為營造仿畫來歷這列車確定軌道方向，眾人也因將焦點置於愛德華身上，而使主角蹤跡得以隱沒於其身後；即便日後遭人揭穿，愛德華也將承擔所有責任，成為代主角受過者，使轉轍工隱含有雙關意義。因此愛德華這角色具有兩重作用與意義，即代受過者與見證人：「況且，愛德華後來可以成為絕佳的轉轍工，老實的奇蹟見證者，就像是常見的無辜牧羊人般，當前的白鴿在其面前出現了〈…〉」 (*К тому же, Эдуард впоследствии мог стать замечательным стрелочником, простодушным свидетелем чуда, как, бывает, становятся таковыми невинные пастушки, перед которыми является очередная бланка паломы <…>*) (228)。愛德華的存在是必要的，將他所見證的寫於信中，以這樣優美的文藝語體來敘說，比起文件上制式化的公文事務語體更加有信服力：「他能夠在信裡成為優雅的說法：『…當時，在村裡附近和一位您知道的某人散步，欣賞與世無爭的阿爾卑斯山乳牛，我們偶然與一位人士交談，其雙親在戰爭期間將我們的女畫家藏於閣樓上…』，— 這樣優雅說法的成效是如此的不可抗拒。遠比那些記載在文件上又臭又長，鉅細靡遺的事實和日期來得有作用」 (*Он мог стать изящным оборотом в письме: «…и когда, прогуливаясь с известным Вам таким-то в окрестностях деревушки и любясь безмятежными альпийскими коровами, мы случайно разговорились с человеком, чьи родители во время войны укрывали на чердаке нашу художницу…»*, – изящным оборотом, которые так неотразимо действенны. Гораздо более действенны, чем нудно и скрупулезно запротоколированные в документах факты и даты) (228-229)。然而，要將愛德華導引到主角安排的角色，需要不露痕跡的高明技術：「難題還在於愛德華鐵一般的在場。將他中立化需要高明操作者的本事，更精確地說，就是老練的騙子〈…〉」 (*Проблема опять-таки заключалась в чугунном присутствии Эдуарда. Для его нейтрализации требовалась сноровка искусного манипулятора, а точнее, опытного жулика*

<...> (229)。

戲劇概念，也表達在好友瑪爾戈在主角仿畫計畫中擔任的角色：「瑪爾戈即使在他們完全忠誠的友誼下，也不應當知道超過她角色分際的秘密。也就是說，於拍賣場上收購三流畫家不貴的畫作，然後在馬德里藝廊老闆們和收藏家間找尋好買家」（*Марго – при всей их преданной дружбе – тоже не полагалось знать больше того, что предназначалось по роли. То есть: скупать на аукционах недорогие картины третьестепенных живописцев и искать хорошие руки среди мадридских галеристов и коллекционеров*）(105)。

針對隱喻模式「戲劇是遊戲」，運用「概念融合理論」可呈現四空間的映射與運作模式：



(2) **木偶劇**。來源域裡包含的相關要素，如：控偶師；木偶；提線等映射到目標域「遊戲」。主角在特定場地中，掌控提線布偶，以木偶劇來表達主角對法爾克仿畫精心安排的構思。劇中，主角猶如控偶師（*кукловод*），木偶（*кукла*）就是見證人，如魁儡般，提線成為一種主從的工具象徵，由控偶師以提線（*нить*）來控制木偶的動作與方向，以完美畫作來歷。文本中，受控制的木偶角色是一位已逝律師的老遺孀，主角需要她作為畫作來歷的見證者，木偶劇的演出地點為老太太的住所：「現在在他（扎哈爾）眼前出現的是位在拉馬特干的住所，

住所裡瀰漫的老人腐味體臭，在拜訪快結束時已令他作嘔」(Сейчас перед ним (Захар) возникла квартира в Рамат-Гане, от затхлого старческого запаха которой под конец посещения его уже мутило) (52)。「這幾十個不同方向的動作，似控偶人張開手掌最精微的移動，正由於每根手指頭綁著線，丑角木偶可以同時跺腳，轉頭，亂彈琴弦和張嘴<...>」(Это десятки разнонаправленных действий, похожих на мельчайшие движения распяленной пятерни кукловода, с привязанными к каждому пальцу нитями, благодаря которым арлекин одновременно топает ножкой, вертит головой, брэнчит на струнах гитары и раскрывает рот <...>) (53)。

(二) **交響曲是遊戲**。如前文已述，交響曲是古典音樂中，器樂曲類別中規模最宏大的樂曲，需要組織龐大的樂團，精心編寫樂曲，調和各部樂器特性，從序曲到終章，完整傳達聽者一個具有起承轉合的故事。由序曲的迸發開始，使聽者的心緒隨著樂曲演奏緊緊牽引。期間帶入主題的變奏，再以一個特定的終章風格，為樂曲的終結譜出和弦。序曲奏起，整個製作仿畫的交響曲轟然開場，變奏曲的穿插，聽眾的癡迷，一場遊戲的開始，畫家的專業言語，不尋常地鑑畫經歷，欺騙情節的布局，使客戶或收藏家欽佩信服。虛幻的主題，引領聽眾跟隨節奏，巧妙的欺騙手法，如同主題變奏，漸次將仿畫身世予以完善，主角彷彿指揮家陶醉在這輝煌的遊戲中，在成功瞞過所有人目光的終章奏鳴中，主角的遊戲做了華麗的終結。

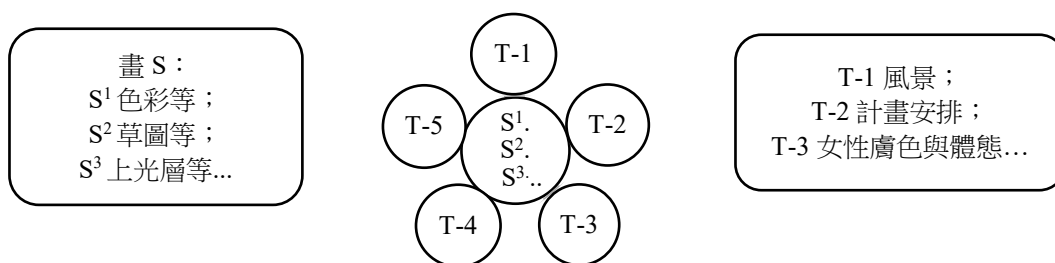
此隱喻模式來源域的相關要素，如：指揮；序曲；變奏曲；和弦等映射到目標域「遊戲」。以交響曲的氣勢氛圍吸引聽者，當開場序曲響起，將聽眾的情緒導引入旋律的氣氛內，一場遊戲騙局即將開始。在主題曲的呈現過程中，信手拈來的想像力，與當時周遭的事物互相結合，形成多變化的變奏段落，以一種不經意，見招拆招的遊戲態度，讓聽者隨旋律起伏：「他（扎哈爾）背靠沙發，左掌扶著放在雙膝的風景畫… 此刻，當序曲奏起，當《新維納斯從海洋泡沫中誕生》為名交響樂的所有主題響過後，可以轉到自由的變奏曲了」(Он (Захар) откинулся к спинке кресла, придерживая левой ладонью стоящий на коленях пейзаж... Сейчас, когда была сыграна увертюра, когда прозвучали все главные темы симфонии под названием «Рождение новой Венеры из пены морской», можно перейти к свободным

вариациям) (31)。為了要替安德列報仇，主角四處追尋逃亡的博索塔，最後終於在佛羅里達找到。主角決定動手終結其生命，同時以自己繪製的維納斯偽畫，換掉博索塔所收藏的真跡。在這段文句中，以交響曲的悲愴和弦，說明主角將以博索塔的死亡，為整首交響曲畫下句點，完成將偽畫變身為真跡的這個計畫：「就在明天，終於，在黎明的晨曦中，在碧綠布景的背景下，在大海泡沫中（我們將注意到是療養勝地的泡沫），將誕生有他親筆簽名的新維納斯：指揮的最後一揮，交響曲結尾的悲愴和弦」（*И завтра, наконец, на утренней зорьке, на фоне бирюзовых декораций, из пены морской (лечебно-курортной, отметим, пены), родится новая Венера за личной его подписью: последний взмах дирижера, патетический аккорд в финале симфонии*) (12)。

（三）**西洋棋是遊戲**。來源域相關要素，如：棋盤；棋子；對弈過程... 等映射到目標域「遊戲」。棋類的對弈，向來就是兩方鬥智的表現之一。棋手的意志與策略，投射在一方棋盤。棋盤上的棋子隨著棋手的思維布局移動，雙方爾虞我詐爭取最後的勝利。文本中運用了西洋棋中一個特有、且具數項前提與要求的移動—王車易位，來描述編造仿畫身世過程中，主角是如何地知道畫作的存在，與虛擬原藏家交涉，最終說服對方，達到角色互換的目的，成為畫作的擁有着。整個西洋棋的意象，更加鮮明的突出於文字中。棋盤上的變化無窮而難以預料，作者以這樣極為貼切而仿如真實的文字，對主角在安排仿畫來歷所需的精巧布設上，耗費的精力與深沉的設想規劃形象，做了極少見，卻又鮮活，且令人望文生義的敘述：「再過三四年，特色層固著... 在這三四年間可以編織偶遇和耐人尋味的相識，與原藏家通信，在各種棋陣變幻的西洋棋盤上實現費工夫的王車易位」（*Три-четыре года пройдут, пока усядется живописный слой... Три-четыре года, в течение которых будут выплетаться искусные узоры случайных встреч и любопытных знакомств, вестись переписка с владельцами, осуществляться медленные рокировки на шахматной доске обстоятельств*) (52)。

4. 「單一複合來源 (S¹.S².S³...) 對多重目標 (T-1.T-2.T-3...) 的投射」即：同質來源域投射

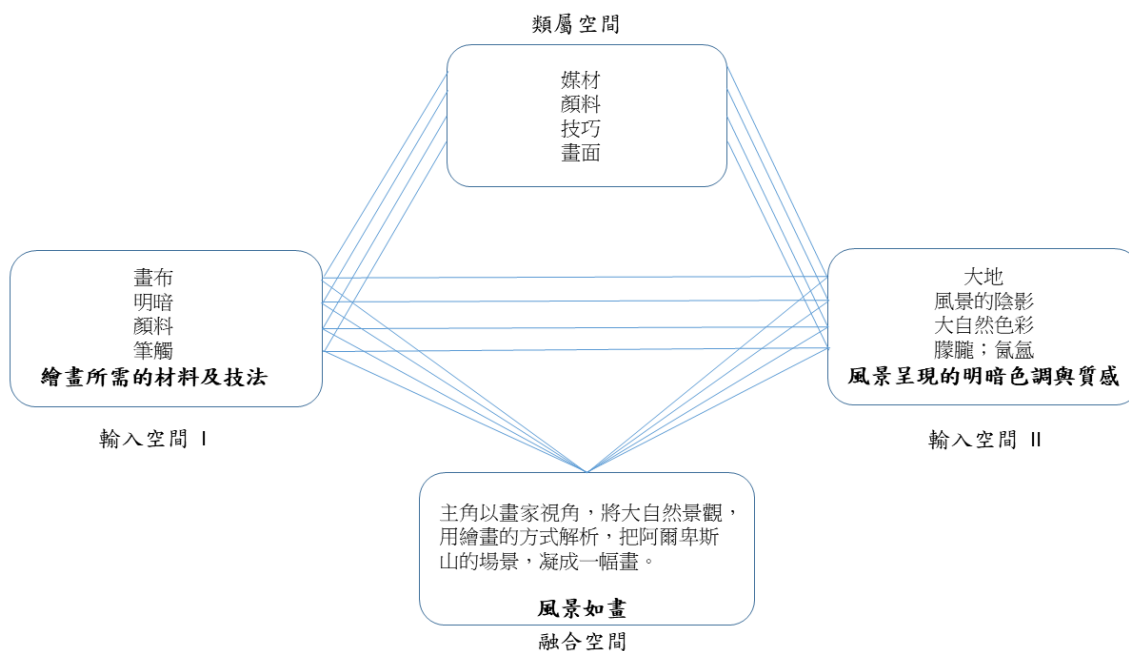
到不同的目標域。對於同一事物由於認知的視角不同，映射到目標域也各不相同。主角是畫家，其視野與思維往往以作畫相關的語義成分展開，如：與畫概念相關的來源域：圖畫（картина）；草圖（набросок）；上光層（лессировка）；筆觸（кисть）；色彩（цвет）；線條（линия）；裝框（обрамить）；修復（реставрация）等，映射到不同目標域，形成下列隱喻模式，如：風景（T-1）如畫；計畫安排（T-2）如同草圖、裝框；女性膚色與體態（T-3）如同畫作呈現；治療人體（T-4）如修復、複製；上帝塑造個體（T-5）如同設計草圖。作家藉由主角的藝術經驗，將外在感受用藝術邏輯來思維。



（一）**風景如畫**：將繪畫有關的詞彙，如畫家、陰影、顏料、色彩等，用以形容阿爾卑斯山上的風景：「清晨在阿爾卑斯山深深陰影處：難以想像如畫般的美，是任何畫家都畫不出的。彷彿是上帝在這些地區失去了分寸。祂不用最柔和細緻的陰影，而特別在正午，走到市集沿街叫賣，把奔放的色彩揮灑到漆布地毯：祖母綠的高高山峰，筆直湛藍的高空，小小一區白樺樹錯落於平整光滑的湖面上……。而在清晨這裡的色彩還很細膩蒼白。輕透的一抹……」

（*Раннее утро в глубокой альпийской тени гор: немыслимая картинная красота, противоположенная любому живописцу. Словно Всевышнему в этих краях изменило чувство меры, и вместо нежнейшей растушевки, он – особенно в полдень – пошел в ярмарочный разнос, шлепя буйные краски на клеенчатый коврик: высокие пики изумрудно-зеленых гор, прямолинейная «сочная» синь высокого неба, отполированная гладь озера с крошечным островком торчащих вразной берез... Но ранним утром здешние краски еще деликатны и бледны. Легкая прозрачная кисть...*）(219)。

針對隱喻模式「風景如畫」，運用「概念融合理論」可呈現四空間的映射與運作模式：



(二) 以草圖、裝框來表示計畫的安排：「<...> 他總是能事先，且從初始就察覺到未來事件的草圖...」 (<...> набросок будущего события, которое всегда он чувял заранее и издалека...) (227)。「然而今天還要被框住來畫聖本篤...」 (Но обрамлен будет этот день работой над Святым Бенедиктом...) (335)。

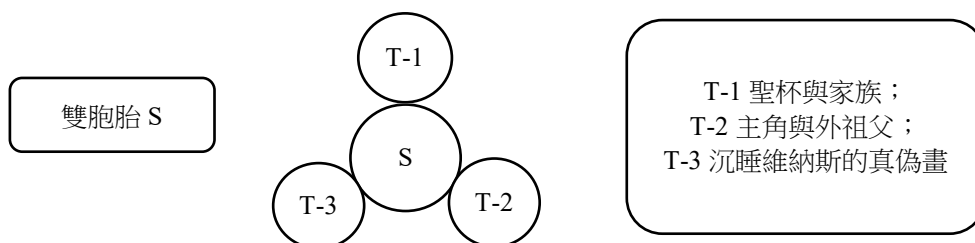
(三) 以畫作的呈現形容女性膚色與體態：皮膚亮麗如同上光層，如同珍珠光澤：「妳要知道，當女性稍微增重 <...> 膚色也會改變。皮下脂肪的柔暖層會添加身體更高貴的珍珠色調。就會產生... 嗯... 上光層的透明感，了解嗎？」 (Понимаешь, когда женщина чуток набирает весу <...> И цвет кожи меняется. Нежный слой подкожного жира дает телу более благородный, перламутровый оттенок. Возникает такая... ммм... прозрачность лессировок, понимаешь?) (17)。女性身體曲線如同線條：「纖細的背部下方是強有力的臀線」 (При тонкой спине сильная выразительная линия бедер) (17)。「從每一個女性那裡留下很多的鉛筆素描 <...> 柔和自在的線條，圓潤，不羈，傲慢，溫順的乳房 <...>」 (От каждой

оставалось множество карандашных набросков <...> Мягкие блаженные линии, округлые, вздорные, заносчивые, кроткие груди <...> (298)。「這是她美麗靈活的背，細腰，吉他般的臀線，堅實的肩膀」(Это была ее прекрасная гибкая спина, тонкая талия, гитарная линия бедер, хорошо развитые плечи)(489)。「昨天她穿著低胸、束腰，刻意強調臀線的洋裝，看起來比實際年齡大多了<...>」(Вчера, в платье с вырезом, с утянутой талией, с выразительно подчеркнутой линией бедер, она казалась значительно старше <...>)(495)。

(四) 以修復、複製來表示治療人體：「遺憾人不能如畫作般被修復」(Жаль, что людей нельзя отреставрировать, словно картины)(437)。「<...> 應當要修復伊朗受傷的肩膀<...> 首先應該要複製伊朗的右手到新的畫布上...」(<...> надо отреставрировать раненое плечо Илана <...> вначале должен продублировать правую руку Илана на новый холст...)(437)。

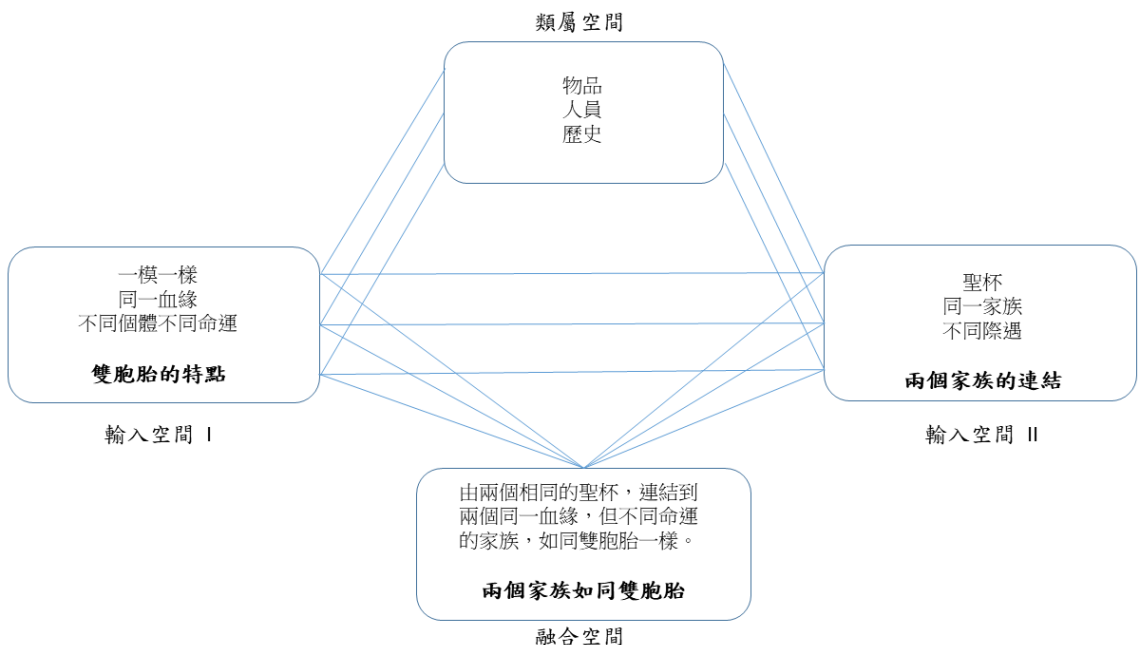
(五) 用設計草圖表示上帝塑造個體：「上帝很快就厭倦了繪製個人草圖的細碎活，於是，雇用了裝配雕塑家後，啟動了生產線」(Всевышнему довольно быстро прискучила мелкая работа по индивидуальным эскизам, и, наняв скульптора по оснастке, он запустил поточные линии)(487)。

5. 「單一來源(S)對多重目標(T-1.T-2.T-3)的投射」即以雙胞胎投射到目標域：聖杯與家族的連結，主角與外祖父命運相似，沉睡維納斯的真跡與偽畫。



(一) **雙胞胎指聖杯與家族的連結**：1492 年西班牙人迫害猶太人，致使主角家族祖先中，有兩兄弟淪為海盜，以專門劫掠西班牙商船作為報復，為了不讓兩兄弟在復仇中被分離，在大船啟程日，祖先用耶路撒冷聖杯鑄了兩只杯子，讓日後離散的兩兄弟能夠相認。主角在馬努埃拉（Мануэла）家，發現了一只杯子，與自己所丟失的聖杯一模一樣。以雙胞胎來比喻兩只聖杯外在的相似，更多的是兩個家族的聯繫性：「他不信所見，走向抽屜櫃…，再靠近，再近…〈…〉終於到了，就像夢裡那樣，伸手抓起杯子——沉重，觸摸得到的，拿到跟前，眼光開始重組在杯子下半部，半掩藏於捲曲的樹葉花紋中微小而有稜角的蜿蜒字母，和自己不知去向的雙胞胎不同，這只擦得發亮…」（*Не веря своим глазам, он шагнул в сторону комода... еще... еще ближе... <...> Достиг, наконец, протянул, как в снах бывало, руку, схватил кубок – тяжелый, осязаемый, – поднес его к лицу и принялся расчленять и сочленять кружение маленьких угловатых букв, наполовину спрятанных среди вьющегося узора листков по днищу-юбочке – до блеска начищенной, в отличие от его пропавшего близнеца...*) (512)。

(二) 針對隱喻模式「雙胞胎指聖杯與家族的連結」，運用「概念融合理論」可呈現四空間的映射與運作模式：



(三) 雙胞胎指主角與外祖父命運相似：主角與外祖父同名，同樣也對畫作熱愛，兩人為了保全家族與畫作，最後選擇犧牲自己。當主角發現了外祖父珍藏的畫，了解到他們的命運相似：「他們非得碰面。外祖父知道這點，所以思考著死亡的同時，也計畫了這個會面。他們是在時間中離散的雙胞胎」(*Они не могли не встретиться. Дед это знал и, думая о смерти, планировал эту встречу. Они были – близнецы, разлученные во времени*) (406)。

(四) 雙胞胎指沉睡維納斯的真偽畫：「<...> 雙胞胎誕生這件事，我希望只有我倆知道」(*<...> рождение близнеца мне хотелось бы оставить между нами*) (388) 「埋首於《沉睡維納斯》雙胞胎是一生最奇怪的時光」(*Работа над близнецом «Спящей Венеры» была самым странным периодом в жизни*) (389)。「經過兩週，在博索塔書房裡，兩個《維納斯》，兩個一模一樣的雙胞胎散發著裸體的柔軟溫熱」(*Через две недели две «Венеры», два абсолютных близнеца дышали парным теплом обнаженного тела в кабинете Босоты*) (390)

四、《科爾多瓦的白鴿》作品中隱喻的雙重性

— 可逆性的隱喻模式探討

根特納 (D.Gentner, 1983)；及根特納和馬克曼 (D. Gentner & A. Markman, 1997) 提出的結構映射 (structure-mapping)，認為隱喻是將來源域關聯式結構投射到目標域的結構比對過程，²⁶ 是一種有選擇性的局部映射，因而是單向和不可逆的，即 S is T 結構隱喻。由於隱喻的多元結構發展，使隱喻具有可逆性，來源域與目標域可相互換。²⁷ 文本中，這樣的隱喻呈現，出現在主角作為「縹緲之人」思維的主觀優位性，對女性情感的掌握與追尋，對整個仿畫的心態，產生出上帝是畫家、畫家是上帝；畫如女人、女人如畫；以及欺騙是遊戲、

²⁶ Gentner, D. Structure-mapping: A theoretical framework for analogy. *Cognitive Science*, 1983. № 7, pp. 155-170; Gentner, D., & Markman, A. Structure mapping in analogy and similarity. In P. Thagard (Ed.), *Mind readings: Introductory selections on cognitive science*. Cambridge: MIT Press. 1998, pp. 127-156.

²⁷ Резанова З.И. Обратимые метафорические модели: семантико-функциональная асимметрия (статья 1) // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. Томск. 2012. № 2. С.30-32.

遊戲是欺騙等具有可逆性的隱喻模式：

1. **畫家是上帝，上帝是畫家。**畫家是上帝：以白鴿、渾沌中創造世界、無中生有、主宰萬物、修復、復活、聖像畫來描繪畫家是上帝。上帝是畫家：以草圖，陰影，顏料、色彩等來表示上帝猶如畫家，塑造個體與大自然的風景。魯賓娜從這數種畫家與上帝的相似性中，塑造出扎哈爾睥睨一切的主觀意識，也為縹緲之人的特質作註腳。
2. **畫是女人，女人是畫。**在作品中，可逆隱喻模式，如畫是女人：用衣服或裙子的下襬，表示畫的下邊框，延續下擺的想法，將穿、脫衣物意喻為裝、卸畫框。以維納斯 — 愛與美的女神，指畫作《維納斯的誕生》。女人是畫：以上光層，珍珠光澤來比喻女性皮膚的光。以線條來比喻女性的身體曲線。
3. **欺騙是遊戲，遊戲是欺騙。**前述提到遊戲在文化中的幾項特點，清楚地勾勒反映出扎哈爾製作仿畫的遊戲心態。文本中呈現「縹緲之人」的睥睨性格，他製作仿畫的目的不是為了獲取金錢，而是為了要用另一種方式證明自我所具有的天分與能力，走另一條道路去實踐美。同時遊戲不具道德功能，所以世俗的善惡道德觀，在他的仿畫世界中也模糊不見，對主角而言，這樣的欺騙行為，就彷彿是遊戲一般。而他為仿畫身世所進行的布局，於扎哈爾就如同西洋棋，如同演奏音樂，如同在操控戲偶一般充滿著遊戲玩樂的非理性性格。在創造仿畫的過程中，主角欺騙客戶與冒險遊戲的心態，用了一系列不同的映射布局，以隱喻模式做出闡述。對主角而言，天分是遊戲的手段，魯賓娜以戲劇、交響樂、西洋棋等概念，去映射主角做仿畫的遊戲心態，這當中包含了欺騙，而欺騙又是屬於這個遊戲的本質。欺騙與遊戲，在文本中互相詮釋，互為來源域，也互為目標域，形成可逆式的循環：遊戲是欺騙；欺騙是遊戲，如同雙螺旋結構的兩股螺旋曲線，互相纏繞縱貫全文。而這條雙螺旋所直指的，便是主角內心自視超越常人，如同造物主一般存在的自我意識。

五、結論

本文探討季娜·魯賓娜長篇小說《科爾多瓦的白鴿》中的隱喻模式，在概念隱喻（S-T）及概念融合理論（S-T 的擴展）的研究基礎上，以主角與畫作、家族間的關係為主題，分析

作品情節發展與人物塑造的隱喻建構。魯賓娜以高度的原創力，藉由詞語串聯，展現隱喻內涵，給予讀者各種感官的想像。其文字呈現如畫布上的魔幻藝術，充滿情緒張力，展現高度藝術技巧。本文從對作品情節相關背景，主要架構的掌握，建立隱喻模式類型，深入了解作家對於情境的布局與人物內化的心理過程描述，理解作品呈現的內在細膩蘊含。

依據研究語料可分為「單一來源（S—來源域）對單一目標（T—目標域）的投射」（紙牌遊戲接龍寓意生活的不可預知性、鳳凰作為畫作重生、犧牲品表示將被拆解的畫作）；「單一複合來源（S¹.S².S³...）對單一目標（T）的投射」（畫家是上帝、畫家是父親、畫是女性、畫是獵物）；「多重複合來源（S-1: S¹.S².S³/ S-2: S^a.S^b.S^c/ S-3: S^甲.S^乙.S^丙）對單一目標（T）的投射」（戲劇是遊戲、交響曲是遊戲、西洋棋是遊戲）；「單一複合來源（S¹.S².S³...）對多重目標（T-1.T-2.T-3...）投射」（風景如畫；計畫安排如同草圖、裝框；女性膚色與體態如同畫作呈現；治療人體如修復、複製；上帝塑造個體如同設計草圖）；「單一來源（S）的多重目標（T-1.T-2.T-3）投射」（雙胞胎投射到目標域：聖杯與家族的連結、主角與外祖父命運相似、畫作的真偽）。

文本中的可逆性隱喻模式，所呈現的是以主角畫家身分的視角，所賦予他的自我性格與價值觀，將上帝與畫家、畫與女人、欺騙與遊戲視為同一，這樣的隱喻可逆說明與強化了主角思維上的雙重性，也就是回歸到縹緲之人，所蘊含人與超人的雙重性，操控掌握一切，從而強調與呼應了系列的主題。

文學作品反映了民族文化思維與社會生活，經由作家不同的生活閱歷與價值理解，其特有的思維運行，表述於文學創作中。整體而言，魯賓娜於這部作品中，運用了相當數量的隱喻，尤其是主角與畫作，以及家族的關係，均整體融入了這部小說中。而魯賓娜這部小說的中心思想「縹緲之人」，可視為一個介於神與人之間的存在。魯賓娜所運用的隱喻，將主角塑造成類似基督信仰中三位一體的角色，即畫家（聖父上帝 — 萬能）、修復師（聖子耶穌—使畫作復活）、鑑畫師（聖靈白鴿 — 作為印記）。如同耶穌基督雖然是人，卻具有神性一般。他能像上帝、像耶穌一般，為畫的重生及蛻變新生，行一切奇蹟。在小說最後，主角選擇自我犧牲，以保存畫作與身邊的人，同樣也說明了主角與耶穌的相似性。主角最後的犧牲，所保全的不只是身邊的人，更拯救所製作的仿畫，使其獲得了永生。本文以概念隱喻

及概念融合理論探析季娜·魯賓娜《科爾多瓦的白鴿》中隱喻之功能特點，對作家文學創作思想模式進行有依據的分析。其研究結果可增進對作品的閱讀理解，並對作家其他作品之賞析，提供研究參考資料。

參考文獻

- Barcelona, A. On the plausibility of claiming a metonymic motivation for conceptual metaphor. In A. Barcelona(Ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2000, pp. 31-58.
- Fauconnier, G. & Lakoff, G. On Metaphor and Blending. *Cognitive Semiotics*, 2005. №.5(1-2), pp. 393-399.
- Fauconnier, G. & Turner, M. Conceptual projection and middle spaces. *UCSD Department of Cognitive Science Technical Report 9401*, San Diego: UCSD. 1994.
- Fauconnier, G. & Turner, M. Blending as a Central Process of Grammar. In A. Goldberg (Ed), *Conceptual Structure, Discourse and Language*. Stanford: CSLI Publications. 1996.
- Fauconnier, G. & Turner, M. *The way we think: Conceptual blending and the minds hidden complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- Gentner, D. Structure-mapping: A theoretical framework for analogy. *Cognitive Science*, 1983. № 7, pp. 155-170.
- Gentner, D., & Markman, A. Structure mapping in analogy and similarity. In P. Thagard (Ed.), *Mind readings: Introductory selections on cognitive science*. Cambridge: MIT Press, 1998, pp. 127-156.
- Lakoff, G. & Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff, G. & Turner, M. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, pp. 64-65.
- Lakoff, G. The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought* 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 202-251.
- Альхименко Е. Реализация элементов пикарески в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Слова ў мове, маўленні, тэксце: зборнік навуковых артыкулаў*. Брэст: БрДУ,

2012. С. 5-7.

Вашукова М. Интервью с Диной Рубиной «Между земель, между времен» // *Сайт Дины Рубиной*. 2010. [Электронный ресурс] URL: http://www.dinarubina.com/interview/kultura_tv_2010.html (2019/07/31).

Веккессер М.В. Нерегламентированная пунктуация в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Экология языка и коммуникативная практика*. 2015. № 1. С. 179-187.

Виктория В. Белая голубка. Место для нового героя // *Проза.ру*. [Электронный ресурс] URL: <https://www.proza.ru/2010/05/31/466> (2019/07/31).

Гомберг Л. Утраченный удел Саккариаса Кордовина // *Дружба народов*. 2010. № 6. С. 209-212.

Гордеева Л. Я и есть, наверное, сумасшедшая: [беседа с писательницей Диной Рубиной] // *Лит. Россия*. 2010. № 43. С.16.

Громов А. «Писатель – всегда волшебник...»: [беседа с писательницей Диной Рубиной] // *Кн. обозрение*. 2012. № 5. С. 3.

Загороднева К.В., Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*. Научный журнал. № 3. Т. 1. Филология. 2012. С. 67-73.

Кумбашева Ю.А. Мозаичная композиция романа Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ*. СПб.: МАПРЯЛ, 2015. С. 343-347.

Максимова Н.В. Курсив в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Гуманитарные исследования*. 2012. № 3. С.133-135.

Осипцова Т. Интервью. Дина Рубина: «Никто из писателей не был душкой». 31 января 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dinarubina.com/interviews/litacademia.html> (2019/07/31).

Пановица В.Ю. Метафорическое моделирование дара в трилогии Дины Рубиной «Люди

- воздуха» // *Язык и культура*. [Приложение]. Томск, 2013. № 2. С.37- 46.
- Пановица В.Ю. Мотив двойничества в трилогии «Люди воздуха» Д. Рубиной: сюжетно-композиционное и вербально-текстовое воплощение // *Вестник науки Сибири*. Томск, 2013. № 4. С. 215-223.
- Пановица В.Ю. Метафорическая интерпретация как средство реализации авторской интенции трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2014. № 10. Ч. 1. С. 168-170.
- Пановица В.Ю. *Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры(на материале романного цикла Д. Рубиной)*: диссертация ... кандидата филологических наук. Кемерово, 2014.
- Пановица В.Ю. Функционирование ядерных и фоновых ключевых текстовых метафорических моделей в трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2014. № 8. Ч. 2. С. 115-117.
- Прохорова Т.Г., Фаттахова Р.Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Вестник Томского государственного университета*. Филология. 2015. № 6. С. 147-158.
- Резанова З.И. Обратимые метафорические модели: семантико-функциональная асимметрия (статья 1) // *Вестник Томского государственного университета*. Филология. Томск. 2012. № 2. С.30-32.
- Рубина Д.И. *Белая голубка Кордовы*. М.: Эксмо, 2015.
- Щеглов Е. В Израиле у меня изменилась походка: [беседа с писательницей Диной Рубиной] // *Эхо планеты*. 2010. № 44. С. 44-45.
- Эдельштейн М. Дина Рубина: «Я хотела создать романтического героя». Беседу ведет Михаил Эдельштейн МАРТ 2010. [Электронный ресурс] URL:<http://www.lechaim.ru/ARHIV/215/rubina.htm> (2019/07/31).
- Явари Ю.В. Средства осмысления реалий в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Вестник ТвГУ*. Серия: Филология 2. 2014. С. 300-303.

- 王怡君。〈季娜·魯賓娜《科爾多瓦的白鴿》中斜體字對主角性格刻劃之探析〉，《俄語學報》。2017，第 28 期。頁 1-27。
- 林增文。《概念譬喻理論在詞作上的運用：以蘇軾和柳永詞為例》。東海大學，博士論文，2016。
- 約翰·赫伊津哈著，多人譯。《遊戲的人：文化中遊戲成分的研究》。杭州市：中國美術學院出版社，1996。
- 孫毅、陳朗。〈概念整合理論與概念隱喻觀的系統對比研究〉，《心理空間理論和概念合成理論研究》。上海：上海外語教育出版社，2011。頁 281-291。
- 高禎臨。〈黃春明小說中的場域變遷〉，《東海中文學報》。2006，第 18 期。頁 218。
- 陳秀君、高虹。〈隱喻理論下的語義演進—以現代漢語視覺詞“盯”為分析〉，《第十二屆漢語詞彙語義學研討會》。台北：台灣大學，2011。頁 92-98。
- 萊可夫、強生著，周世箴譯。《我們賴以生存的譬喻》。台北：聯經出版社，2006。