

ザミャーチンの短編小説における比喩の用法

杉本 一直

1. はじめに

ザミャーチンの作品は、非常に鋭い、奇抜な映像を構築していく文体によって知られている。その映像構築は、単なる修辞上の装飾として一時的に消費されるものではなく、組織的に展開して作品のライトモチーフを形成する。そうした側面について、ザミャーチン自身、「舞台裏」と題するエッセイのなかで、つぎのように述べている。

私が個々別々の偶発的イメージを用いることはめったにない。そんなイメージは火花であり、一瞬生きたかと思うと、つぎの瞬間には消え、忘れられてしまう。[...] 私が堅固にイメージを信じた場合には、それは必ずや、一連の派生的イメージからなる全体としてのシステムを生むであろうし、そうしたイメージはパラグラフやページに根を広げるであろう。⁽¹⁾

ここでの「イメージ」という訳語は原文では“образ”だが、ザミャーチンが“образ”を組織的に構築する上で、もっとも強力な武器になってるのが、比喩の様々な用法である。ザミャーチンは、とくに1917年から20年にかけて執筆した一連の短編小説において、独自の比喩の展開法を育てていったが、⁽²⁾ 今回は、そのなかでも比喩の展開がもっとも完成された形で現れ、また、多彩な比喩のヴァリエーションを見せている『洞窟』（1920）を中心に取りあげて、ザミャーチンの比喩の用法の独自性を探っていく。

ザミャーチンの比喩について述べる時、つねに留意すべきことがふたつある。ひとつは、何らかの解釈を与える前に、まず、できるだけ正確に比喩の展開の過程を理解し、記述すること。ザミャーチンの比喩は、上述したように、作品全体の枠のなかで組織的に展開し、その展開の過程もさまざまなタイプのものがあるからである。もうひとつの留意点は、個々の比喩の属性を、小説というジャンルに内在するほかの要素と関連させて検討すること。ザミャーチンの短編小説のほとんどは3人称で語られているので、語り手の形態や主人公の

意識が意味論上どのように比喩と関わっているかを見きわめる必要がある。こうした検討は、たとえば未来派の詩人たちの比喩の用法との比較をおこなううえで、かならず必要となる基礎研究である。

2. 重ね焼きの手法

『洞窟』の物語は、革命直後のペトログラードで食料も燃料も尽きて困窮した生活を送る主人公が、アパートの隣人の薪を盗み、その盗みが発覚し、いよいよ絶望的な状況に陥っていくというものだが、この物語の舞台空間は、作品の題名にもなっている「洞窟」という比喩を中心とした、いくつかの比喩の連合によって提示されていく。外を吹き荒れる「風」にたいして「マンモス」、アパートの「建物」にたいしては「岩」、アパートのなかの「部屋」にたいしては「洞窟」、さらに、部屋のなかにある「暖炉」にたいしては「鑄物の神」、あるいは「洞窟の神」、といったように、舞台の枠組みの中心となる事物はことごとく比喩を通して提示される。

こうした空間提示の方法において特徴的なことは、ひとつは、比喩同士が意味上の自然な隣接性を持っていて、比喩同士の連合が、物語の実際の舞台とは別の、もうひとつの空間を現出させていることである。つまり、この場合、20世紀初頭のロシアの都会と有史以前の原始的世界というふたつの空間を、いわば「重ね焼き」する形で提示している。そして、もうひとつの注目すべき特徴は、この作品の文体が、比喩同士の連合によって生み出される空間を前景へと押し出し、逆に物語の現実の空間を背景に押しやってしまうということである。

たとえば、『洞窟』における最初の空間提示となっている冒頭の段落を見てみよう。

[1] 氷河、マンモス、荒野。夜の、黒い、どこか家に似た岩。岩のなかには洞窟がある。毎晩、岩と岩のあいだの小道で角笛を鳴らし、嗅ぎまわりながら白い粉雪を吹き飛ばしているのが何者なのかわからない。灰色の鼻をしたマンモスかも知れない。風かも知れない。あるいは、風というのは、いかにもマンモスらしいマンモスの凍りついた叫び声なのかも知れない。ただひとつはっきりしているのは、冬だということ。(411)

「夜の、黒い、どこか家に似た岩」という部分では、「岩に似た家」ではな

く、あえて「家に似た岩」とすることで直喩が逆転させられ、氷河、マンモス、洞窟といった比喩も、それらが指示している対象は曖昧なままにされている。物語の実際の空間を正確に提示することよりも、比喩による映像の構築を優先させるこうした文体は、いわば物語を「別の空間に移植してしまう」わけだが、メタファーの語源であるギリシア語の「メタフォラ (μεταφορα)」の第一義が「別の場所へ移し換える」であることを考えれば、こうした文体そのものが組織的なメタファーとして機能しているのだと言える。

このように比喩同士の連合に基づいてふたつの空間を重ね合わせ、物語を別の空間に移し換えていくという手法は、『洞窟』だけでなく、ザミャーチンのほかの小説においても見られ、ザミャーチンの文学のひとつのアイデンティティにもなっている。たとえば、『ママイ』（1920）においては、ペテルブルグの街と、アパートと、そこに住む住人が、それぞれ「石の海」「6階建ての石の船」「船の乗客」へと変貌させられ、⁽³⁾ また、『人間狩り』（1918）においては、主人公がのぞきを楽しんでいるロンドンのハムステッド公園が、やはり様々なメタファーを通して「エデンの園」へと変貌させられている。⁽⁴⁾

また、比喩同士に意味上の隣接性を持たせ、比喩の連合を前景化していくという手法は、今まで述べてきたような舞台空間の提示だけではなく、様々な描写の細部においても使われている。次の引用は『洞窟』におけるその例だが、ここでは主人公の目に映った隣人の顔が比喩をともなって描写されている。

[2] オベルトゥイシェフ本人がドアを開けた、縄で腰を締めあげた外套を着て、ひげはもうだいぶ前から剃っていない。その顔は、赤茶けてすっかり埃をかぶった雑草の茂る荒れ地だ。雑草のすきまから黄色い石の歯、そして石と石のあいだに、一瞬のぞくとかげの尻尾、ほほえみ。(413)

「顔、ひげ、歯、ほほえみ」にたいして、それぞれ、「荒れ地、雑草、石、とかげの尻尾」といった比喩が与えられ、全体から細部へと向かいながら、顔の映像と荒れ地の風景とが重ね焼きされていく。文体上の特徴としては、「黄色い石の歯」という表現で「歯」にたいして「石の」という比喩が形容詞の形で与えられたあと、それに続く「石と石とのあいだに」においては形容詞が名詞化し、「歯」という指示対象が姿を消す点や、また、「顔、歯、ほほえみ」などの現実の映像が断片化されているのにたいし、比喩による映像の方は、「赤茶けてすっかり埃をかぶった雑草の生い茂る荒れ地」、「石と石のあいだ

に、一瞬のぞくとかげの尻尾」のように、隣接性、連続性が確保され、シンタクスの上で優位に立っている点などが挙げられる。ここでもやはり、こうした文体が比喩同士の連合を前景化し、本来の「顔」の映像を背景に押しやっている。

3. 比喩の動的展開

今まで見てきたような「重ね焼きの手法」は、ふたつの空間、あるいはふたつの映像を「表と裏」という形で、しかも「表と裏」を逆転させて提示しているわけだが、こうした映像の提示の仕方は、先ほど指摘したように、全体から部分へ、という動きはあるものの、どちらかと言えば静的な映像を喚起するものである。つぎにザミャーチンの比喩の用法における動的な側面について見ていきたい。

ザミャーチンの比喩が動的に展開するとき、それは対象のメタモルフォーゼにつながり、しかも、しばしばグロテスクなメタモルフォーゼを生じていく。たとえば、隣人の顔を荒地の風景に重ね合わせた先ほどの引用2のしばらくあとに、つぎのような文が現れる。

[3] 黄色い石の歯が、雑草の隙間から見える。黄色い歯が、目から生えてくる。オベルトウイシェフのからだじゅうに歯が生えた、歯はどんどん長くなっていく。(414)

これは、引用2の後半の文における比喩の展開のヴァリエーションになっている。引用3の前半は、原文で見るとわかるように、対句法のかたちで比喩が展開していて、やはり対句法を用いた引用2の展開を模倣しながらグロテスクなメタモルフォーゼを導入しているのである。

引用 [2]	сквозь бурьян — жёлтые каменные зубы	[a]
	между камней — мгновенный ящеричный хвостик	[b]
引用 [3]	жёлтые каменные зубы сквозь бурьян	[a]
	жёлтые зубы — из глаз	[c]

このように、「雑草の隙間から黄色い石の歯が見える」という同一の映像から、一方は、a からb へと、対象を変形させずに、もっぱら修辞のレベルで比

喩を展開させ、もう一方は、aからcへと、グロテスクな映像を生みつつ、対象を変形させていく。こうした枝分かれの展開を物語の流れとあわせて考えてみると、主人公の意識の状態が喩の展開を動機づけていることがわかる。つまり、物語の上では、引用2の時点での主人公はまだ希望を抱いている状態であるのにたいし、引用3のほうは、主人公が絶望的状态へと突き落とされる場面の描写だからである。

また、この「目から歯が生えてくる」というグロテスクな映像は、その直後の文では「からだじゅうに歯が生えた」と発展し、作品のそれ以降の部分でも、「からだじゅうに歯のはえたオベルトウイシェフ」という表現が繰り返し現れる。このように、ザミャーチンの作品においては、喩が展開した結果としての奇異な映像は、しばしば一種の決まり文句のようにテキストに定着する。

つぎに、動的な喩の展開の二番目の例として、喩が現実化（事物化）する過程を見ておく。

[4] 聞こえてくる、階下のオベルトウイシェフ家では、石の斧で、小舟の木材を割っている。石の斧で、マルチンがいくつもの断片へと切り刻まれる。(412)

ここでは、対句法を使うことで、主人公のせっぱつまった精神状態が喩的に表現される。そして、このつぎの文で、「切り刻まれた断片」という喩は現実化する。

[5] マルチンの断片のひとつは、マーシャに向かって粘土のように微笑み、[...] マルチンのもうひとつの断片は、勝手に部屋に入り込んできた鳥のように、天井や窓ガラスや壁にわけもわからず無闇にぶつかっていた。(412-413)

さらに、喩の現実化の過程で生まれた副次的な喩である「鳥」も、この1ページほどあとの文章において現実化する。

[6] 台所で何か音がする。飛び込んできた鳥が舞い上がり、右へ、左へと、翼でがさがさ音を立てている。そして突然、絶望的に、力まかせに胸

全体で壁に激突。(413)

これはオベルトウイシェフ家の台所で主人公のマルチンとオベルトウイシェフが交わしている会話の合間に、唐突に挿入されている文章である。ここでの「鳥」は、もはや直喩や隠喩であることをやめ、会話を交わしている主人公と空間的に隣接して存在させられている。ここでひとつ指摘できることは、こうして比喩が現実化したことによって、その現実化した事物が、こんどは主人公の意識を隣接的に反映する「喚喩」としての機能を担うということである。引用7の鳥が壁に激突しているのは、主人公がいちかばちかの思い切った言葉を口にしようとした瞬間の心理を隣接的に表現しているからだ。このように、『洞窟』においては、主人公の意識や心理の動きが生みだした隠喩や直喩が現実化（事物化）され、あらたに喚喩として主人公の心理を隣接的に反映していく、という傾向が見られる。隠喩や直喩から喚喩へと向かう動きは、相似性の軸から隣接性の軸へと比喩が展開することを意味し、この点では、さきほどの「重ね焼きの手法」と原理的にある程度共通している。つまり、「重ね焼きの手法」というのは、相似性の軸に基づいて生まれる個々の隠喩と隠喩とのあいだに、空間的な隣接性を付与することによって成立しているからだ。ザミャーチンの独自の比喩の用法は、こうした相似性と隣接性のコンビネーションによって支えられていると言える。

そこで、相似性から隣接性へと比喩が展開する例をもうひとつ見ておく。

[7] 黄昏。10月29日は年老いた。じっと見つめる、どんより濁った老婆の目。そのまなざしにじっと見つめられ、すべてのものが震え上がり、顔に皺を寄せ、背中を曲げる。天井が折り重なるようにして落ちてくる。ひじかけ椅子も、書きもの机も、マルチン・マルチヌイチも、ベッドもペシャンこに押しつぶされた。そしてベッドの上には、完全に平らになったマーシャがいた。(415-416)

ここでは、まず「黄昏」という名詞が提示されたあと、それを言い替える形で、比喩的に「10月29日は年老いた」と表現される。そのあとさらに、「じっと見つめる、どんより濁った老婆の目」という形象が提示されるが、この老婆は物語の空間には実在しないもので、空間的な隣接性から言えばまったく唐突に出現している。解釈を加えるなら、「老婆」とは、「年老いた」という動詞

によって擬人化された「10月29日」のメタファーであると読める。いずれにせよ、この「老婆の目」は、名詞「黄昏」と動詞「年老いる」とのつながりから、連想的な相似性の軸に沿ってテキスト上に現れたものだ。ところが、この「実在しない」老婆の目は、その続きの文章において物語の空間内の「実在する」事物と隣接し、事物を変形させていく。天井が落ち、部屋のなかの事物が押しつぶされ、さらには、主人公とその妻までもが変形をこうむる。原文では、“под”というひとつの前置詞によって「老婆の目」と事物との隣接性が確保され、相似性から接続性への展開が可能となっている。そして、さきほどの例と同じように、変形された映像はこのあとも繰り返し提示されていく。

また、ここでも、こうしたメタモルフォーゼには、自分の犯した盗みが発覚することを極度に恐れ、重苦しい現実には押しつぶされそうな主人公の意識が投影されていることを指摘しておく。

4. 語り手、主人公、比喩

さて、動的な比喩の展開の例をいくつか見てきたが、いずれの場合も、主人公の意識や心理の動きが比喩の生成や比喩の展開に大きく関わっていた。そこで、今度は主人公の意識と比喩との関係を、さらに語り手という要素を考慮に入れて検討したい。

『洞窟』の語り手は、ザミャーチンの他のほとんどの短編小説の場合と同じように、人格化されない語り手、言い換えれば、3人称小説の機能としての語り手である。そして、この作品の場合、叙述のほとんどすべてが主人公の行動や知覚や意識にもとづいていて、いわばモノドラマの性質を持っているので、地の文において主人公の意識が描出されやすい環境だと言える。たとえば、つぎの文章などは、内容の面でも文体面でも、これが主人公の意識を描出したものだとわかる。

[8] マーシャのことだって同じだ、ちょっと目を閉じて彼女の声を聞くだけで、彼女が昔のままだと信じることができる、今にも笑い声をあげてベッドから起きあがり、抱きしめてくれるのだと信じることができる、それに、一時間前の、ナイフでガラスを削るような音、あれは彼女の声じゃない、けっして彼女なんかじゃないと… (412)

文体の特徴を原文で見ると、動詞の時制に関しては、通常の地の文では

過去形を基調としているのにたいし、ここではもっぱら現在形と不定形が用いられている点や、また、コロンやカンマを多用することで、短い節や句をだらだらと数珠つなぎにしている点、あるいは、主人公を言及する3人称代名詞や固有名詞が姿を消している点などに気がつく。こうした文体が通常の地の文と意識の描出とを弁別する指標にもなっているのだが、もっとも注目すべき点は、意識の描出であるにもかかわらず、1人称代名詞や動詞の1人称現在形がまったく使われていない点であろう。そのことは、この文章だけでなく、意識を描出している作品のほかの部分についても言えることで、なにか、故意に1人称の使用を避けているという印象さえ受ける。つまり、意識の描出が1人称基調の内的独白として形式的に完成してしまうことをザミャーチンは避けていると思われるのである。こうした内的独白と間接話法との中間形態とでもいうべき描出法が、いったい何を意味しているのかを考えてみたい。

[9] ナイフでガラスを削る音。だが、今となってはどうでもよいことだ。機械みたいな手と足。手足をあげたりおろしたりするには、船の起重機みたいに鎖や巻き上げ機のようなものを使わなければならない。そして巻き上げ機をまわすには、ひとりじゃだめだ。三人は要る。無理して鎖をひっぱりながら、マルチン・マルチヌイチはポットやフライパンを火にかけたり、オベルトウイシェフの薪の残りを火にくべたりした。(417)

主人公の妻の金切り声をあらわす「ナイフでガラスを削る音」という比喩が引用8から引き継がれたものであることから、この文章も意識の描出で始まっていることがわかる。そして、「機械」という比喩が主人公の意識のなかで生まれ、つぎの文では、この比喩が「鎖」や「巻き上げ機」などの映像をともなって展開していく。ここまでは、動詞の過去形や主人公を言及する3人称は使われず、主人公の意識の描出だと解される。だが、最後の文において、「マルチン・マルチヌイチ」が「火にかけた」、「火にくべた」というように、3人称と過去形が現れ、描写の視点が主人公の内側から外側に移行し、語り手による通常の地の文の叙述へと戻っている。ここで重要なことは、意識の描出から通常の地の文へと叙述が移行したあとも、「鎖をひっぱりながら」という形で、主人公の意識が生んだ比喩の要素が保たれていることである。

このあとの文章においても、「機械」のイメージは受け継がれ、主人公を外側の視点から描写する語り手の言葉のなかにすっかり定着していく。そして、

主人公の身体はほとんど比喩のみによって言及されることになる。

[10] 突然、滑車のようなものから鎖がはずれた。起重機の腕が、どさつと落ち、ポットとフライパンをおろかにもひっかけてしまった。床がやかましい音を立て、洞窟の神は蛇のようにしゅうしゅうと唸った。(417)

このように、主人公の意識のなかで最初に芽生えた比喩が、意識の描出から通常の地の文へと叙述が移行する過程で展開し続けることは、比喩が主人公から語り手へと受け渡されることを意味する。そして、視点の移行をともなうこうした比喩の展開において、先ほど述べた意識の描出法が重要な役目を果たしているのである。つまり、もし意識の描出が、1人称を基調とする文体でなされたなら、主人公の言葉と語り手の言葉とのあいだに明確な境界線が引かれ、連続した比喩の展開や比喩の受け渡しは非常に不自然な印象を生むこととなる。ザミャーチンは、あえて1人称を使用せず、無人称を保ちながら、いわば主人公の言葉と語り手の言葉とのあいだの中立地帯に意識を描出する。こうした描出法は、主人公の意識のもとで生成した比喩を語り手が3人称基調の地の文のなかに受け継いでいくという、ザミャーチン独自の比喩の展開には欠かせないものだと言える。

無人称から3人称へと移行しながらのこうした比喩の展開は、今まで見てきたさまざまな比喩の展開の例においても確認できる。たとえば、相似性から隣接性へと向かう比喩の展開の例として挙げた引用7においても、老婆のまなざしに見つめられて事物が折れ曲がり、天井が落ちてくるところまでは無人称が保たれ、動詞も現在形が基調となっているが、主人公が天井に押しつぶされる時点で、3人称と過去形が比喩の展開を受けついでいる。つまり、天井が落ちてくるまでの一連の比喩の展開は、主人公の視点を通して、主人公の意識に基づいて行われ、主人公が押しつぶされる時点で、視点が主人公の外側に移行し、比喩の展開が語り手の言葉へと受け継がれているのである。

このように、『洞窟』における比喩の多くは、主人公の意識のもとで生起し、語り手に受け継がれていくが、作品中のすべての比喩に主人公の意識が関与しているわけではない。たとえば、この作品におけるもっとも中心的な比喩である「洞窟」や「洞窟の神」、さらに、それらと隣接した「マンモス」、「岩」などは、もっぱら語り手が供給したものと考えられ、主人公の意識とは無関係に使用されている。そうして考えてみると、たとえば引用10の「滑車か

ら鎖が外れて起重機がポットを床に落とし、洞窟の神が蛇のようにシュウシュウと唸る」などの文では、主人公の意識のもとで生まれた比喩「機械」と、語り手が供給した比喩「洞窟の神」とがひとつの文の中で出会い、異質な比喩がひとつの場所に混在していることに気づく。ザミャーチンは一たび提示した比喩を何度も反復して使用するのだから、このように、主人公の意識のもとで生まれた比喩と語り手が供給した比喩との密接な混在が生じてくるのだと言える。

5. むすび

以上、『洞窟』における比喩の用法を様々な視点から検討してきた。最後にもう一度全体をまとめておく。まず比喩の展開を動的なものと静的なものというふうに分け、大きくふたつに分け、静的なものとして「重ね焼きの手法」を、動的なものとしてメタモルフォーゼや比喩の現実化を論じた。ここでいう「静的」、「動的」という区別は、描写の手法のひとつである比喩が、描写される事象や物語の秩序にたいして動的な影響を与えるかどうかという視点からの区別である。動的な展開であるメタモルフォーゼや比喩の現実化は、物語の舞台上の秩序や事物を動的に変形していくものであり、それにたいし、静的な展開である「重ね焼きの手法」は、物語の実際の空間や形象を希薄な存在として背景に押しやり、それとは別の次元に、つまり、言語表現そのもののなかに、もうひとつの空間を構築していくものであった。そして、こうした動的および静的な比喩の展開の分析を通して、相似性と隣接性との積極的な連繋がザミャーチンの比喩の展開において非常に重要な動因となっていることが明らかとなった。さらに、そのことに付随して、隠喩や直喩から喚喩へと向かう傾向が見いだされた。そして最後に、主人公の意識と比喩との関係を、語り手という要素を加味して検討した。ここでは、比喩の展開が主人公から語り手へと受け渡されるプロセスを検討したが、そうしたプロセスが、意識を描出するときの無人称的、中立的な、独自の文体によって支えられていることが明らかとなった。さらに、二種類の比喩、つまり、主人公の意識のもとで生成した比喩と、もっぱら語り手が供給した比喩とが、テキストの上で出会い、混在していることを指摘した。

今回の検討で見いだされたザミャーチンの比喩のおもな特性、つまり、隣接性と相似性との連繋、隠喩から喚喩へと向かう傾向、そして、主人公から語り手へと受け渡される比喩の展開などは、マヤコフスキイ、フレイブニコフ、パステルナークといった、ザミャーチンにわずかに先行する未来派の詩人たちの

比喩の用法と比較するうえで有効な視点となることにまちがいない。たとえば、ヤコブソンが指摘するマヤコフスキイやフレーブニコフにおける比喩 (trope) の現実化も、隣接性と相似性、喚喩と隠喩との連関といった視点や、個々の作品のジャンルの視点からもう一度検討してみる価値がある。あるいは、やはりヤコブソンが指摘するパステルナークの文体に内在する喚喩性と、ザミャーチンの比喩の喚喩へ向かう特性とを比較し、それをもとに書き手とジャンルとの関わり方を検討することも価値ある研究となるであろう。いずれにせよ、1910年代から1920年代初頭にかけてのロシアの言語芸術にたいし「比喩」というひとつの観点を持って、今後も研究を重ねていくつもりである。

註 『洞窟』に関する本稿の考察、および拙訳による引用は以下の版にもとづき、引用末尾の括弧内はこの版における該当ページを示す。

Замятин, Е.И. Пещера // Избранные произведения в 2-х т. Москва: Художественная литература, 1990. т. 1. с. 411-419.

(この2巻選集を以下“ИП”と略記する。)

(1) Е.И. Замятин. Закулисы // ИП. т.2. с.393-404.

(2) この時期に執筆され、比喩の用法において注目すべきおもな作品として以下のものがある。

「島の人々」 (Островитяне 1917)

「人間狩り」 (Ловец человек 1918)

「北方」 (Север 1918)

「ママイ」 (Мамай 1920)

(3) Е.И. Замятин. Мамай // ИП. т. 1. с. 402-410.

(4) Е.И. Замятин. Ловец человек // ИП. т. 1. с. 308-325.

参考文献

Baak, J.J. van. "Zamyatin's Cave – On Troglodyte versus Urban Culture, Myth, and the Semiotics of Literary Space." *Russian Literature X-4* (1981): 381-422.

Ehre, Milton. "Zamyatin's Aesthetics," in *Zamyatin's We – A Collection of Critical Essay*, edited by Gary Kern. Ann Arbor: Ardis, 1988, pp. 130-139.

Kern, Gary. "Zamyatin's Stylization," *Ibid.*, pp. 118-129.

Layton, Susan. "Zamyatin and Literary Modernism," *Ibid.*, pp. 140-148.

Shane, Alex M. *The Life and Works of Evgenij Zamiatin*. Berkley: Univ. of California Press, 1968.

Якобсон, Роман. Новейшая русская поэзия — Набросок первый: Подступы к Хлебникову // Работы по поэтике. Москва: Прогресс, 1987. с. 272-315.

ヤーコブソン、ローマン「詩人 Pasternak の散文に関する覚書」山本富啓訳
川本茂雄編『ローマン・ヤーコブソン選集 第3巻』所収、49-67頁 大修館書店、1985年。

Notes on the Imagery in Zamyatin's Short Stories

Kazunao SUGIMOTO

In treating the style of E. Zamyatin, no critic can forget to refer to his elaborate use of imagery. Zamyatin's imagery shows a great variety and is constructed systematically, so we have to describe the examples as precisely as possible before offering any interpretation. It is also important, especially when comparing Zamyatin's imagery with that of his contemporary poets, to examine how his imagery functions in the narrative work, not in poetry. These crucial points have been often slighted by critics.

No better material for analyzing Zamyatin's elaborate imagery could be found than in his short story *The Cave* (1920). In this work, metaphors, similes and metonymies are used systematically, or "integrally" as Zamyatin says in one of his essays, and construct an entire system of related images.

The first example of "integral" use of imagery in *The Cave* can be found in the manner of description which superimposes two different images. In describing a certain scene or certain object, Zamyatin often presents a series of metaphors which the reader can naturally connect with one another. As a result of such association of metaphors, another scene or another object comes out, independent of the described scene or object. For example, a piece of scenery of a modern city is described by a series of connected metaphors which compel us to construct in our mind a scene in ancient times. Then, the two inconsistent scenes, modern and ancient, are superimposed on the same page, on the same lines. It must also be pointed out that Zamyatin places more stress on the association of metaphors than on the described things, so the former becomes the foreground and the latter the background. We can see such a manner of description also in other works of Zamyatin.

The second example of Zamyatin's elaborate imagery is a more dynamic one, the realization of metaphor. Mayakovsky and Khlebnikov, the poets contemporary with Zamyatin, often let metaphors be "realized" in their poetry, which means metaphors obtain bodies, become substantial and come to exist among other described objects. In general, realization of metaphor cannot be adopted in narrative works, because it disturbs the consistency and order of the story. However, Zamyatin adopted it in his short stories, making it one of the major features of his works. In *The Cave* we recognize Zamyatin's original process of realiza-

tion of metaphor. The metaphor which has been realized cannot be a metaphor any longer, and becomes a neighboring object to the protagonist. Zamyatin then uses this object as a metonymy for the protagonist's wavering state of mind by making the object transform or move in an eccentric way. This process of realization of metaphor, on one hand, shows the function of promoting the principle of equivalence to the device of contiguity, which R. Jakobson calls "the poetic function," and on the other hand, it demonstrates a possibility of dynamic use of imagery in the third-person narratives. In *The Cave*, which is narrated in the third-person style, the metaphors produced in the course of interior monologue by the protagonist become realized and promoted to metonymies in the discourse by the narrator. This process means that pieces of imagery are handed over from the protagonist to the narrator. In this way Zamyatin has adopted and evolved the realization of metaphor in his narrative work.

These are the examples of analysis of Zamyatin's use of imagery. The points of view presented above will surely help us when comparing his use of imagery with that of his contemporary poets more closely, or when comparing his style with another writer's.