

Memories of Prague: The Proposition of Artistic Semiotics and the Interweaving of Artistic Anthropology

布拉格往事： 艺术符号学的提出与艺术人类学的交织

崔久成 | 中山大学中文系（珠海）

摘要：上世纪20-30年代，布拉格学派核心成员如雅各布森、穆卡若夫斯基、博加特廖夫等人，他们吸收了索绪尔符号学思想，发展了俄国形式主义分析方法，并且结合捷克本土学殖尝试把语言符号学的研究成果拓展到艺术研究之中。他们最先提出了艺术符号学的研究框架，在“结构-功能主义”分析理念引领下，为戏剧、电影、建筑、美术多个艺术门类做出了开拓性贡献。学派成员在共同的研究纲领下亦呈现出个人研究旨趣之差异，本文对比了穆卡若夫斯基与博加特廖夫两人研究路径差异及其彼此间的影响关系，从而勾勒出布拉格学派“美好的二十年”中艺术符号学与艺术人类学如何交织发展的，总结这段“布拉格往事”重要的意义。

关键词：艺术符号学；艺术人类学；布拉格学派；结构主义；民间戏剧

中图分类号：J212

文献标识码：A

文献编号：1009-4016 (2022) 02-0030-08

基金项目：国家社会科学基金课题青年项目“演示类叙述的数字化传播特征及价值内涵研究”，项目编号：18CXW022。

一、引言

人类学与符号学虽是两个彼此独立的学科，可百余年来却一直互相影响，彼此借鉴。卡西尔(Ernst Cassirer)曾把人定义为“符号的动物”，符号成为人本性的提示，人类经由符号而通向文化的道路。^[1]涂尔干(Émile Durkheim)也曾写道，“如果没有符号，社会情感只不过是一个不稳定的存在”^[2]。艺术，作为人类创造出的最重要的符号，必然是人类学与符号学关注的焦点。人类学早就关注艺术符号，以20世纪初涂尔干对非西方的宗教图腾研究为滥觞。但艺术人类学作为一门学科走向成熟，却已是20世纪90年代的事了。世人太容易混淆“符号”与“符号学”两个概念，自索绪尔(Ferdinand de Saussure)与皮尔斯(C.S.Peirce)不约而同创立符号学，真正意义上的艺术符号学提出，却要

追溯到20世纪30年代的布拉格学派。重返布拉格，便是重返艺术人类学与艺术符号学最重要的一个学术场域。那里是符号学从语言研究扩展到艺术研究的一个出发点，大师在此汇聚，学殖由此积淀，学脉从此绵延。

二、从莫斯科到布拉格：交织的线索

20世纪上半叶，学者之间的交往聚散图往往也揭示着学术潮流的运动传播图。1939年春天，德军开入捷克首都布拉格，“布拉格语言学小组”(Prague Linguistic Circle)核心成员开始流散。早在半年前，语言学家特鲁别茨科伊(N.Trubetzkoy)因受纳粹审判而发病去世，承接他手稿整理出版工作的雅各布森(Roman Jakobson)在这个春天不得不再次去国离乡、四处逃亡。他临行前把自己的部

分手稿交给了亲密的学术同仁——学派另一位领军人物穆卡若夫斯基 (Jan Mukařovský)。而以现代人类学与民间戏剧研究著称的博加特廖夫 (Petr Bogatyrev)，也被迫回到莫斯科。前来送别的诗人塞弗尔特 (Jaroslav Seifert)^①临别之际不忘嘱托雅各布森，“唯有一件事不要忘记——我们度过了多么美好的二十年，以后记得提醒大家，我们究竟做了多少事。”^[3]

那么，诗人口中“美好的二十年”，到底发生了什么？布拉格语言学小组成立于1926年，是由知识分子、艺术家与实践者组成的团体，有统一的学术纲领，亦称“布拉格学派”(The Prague School)。当时小组已经是世界知名的学术中心，它继承并发展了俄国形式主义，其“语言学研究领先于世界”^[4]。尽管小组中语言学家最多，“但艺术符号学才是他们的工作核心，他们不仅在文学史和形式方面，而且在戏剧、电影、音乐和绘画方面都做了复杂的工作。”^[5]¹⁴ 容易被忽略的是，小组几位核心成员都曾受过文化人类学方法训练，这个以结构-功能主义理念著称的团体，在戏剧、服饰、民间文学的符号学研究方面体现出明显文化人类学取向。可以说，布拉格学派的艺术符号学一直映衬着鲜明的人类学底色。只不过当时的人类学家很多自称“民族志”学家。20世纪20—30年的“民族志”这一称呼，由于当时涵盖得混乱，因此与今天“民族志”的概念并不相同。根据列维-斯特劳斯 (Claude Levi-Strauss) 定义，那时候的“民族志”概念与50年代的“社会文化人类学”互对应。^[6] 因此可以肯定地说，布拉格学派诸多“民族志”研究，本质就是人类学研究。

最初布拉格学派被看成是俄国形式主义这一流派的异国延续。雅各布森、博加特廖夫、特鲁别茨科伊都曾是俄国人，是俄国形式主义的参与者。1914年，以雅各布森为首成立了莫斯科语言学派，这一学派和彼得堡学派形成的文艺思潮被统称为俄国形式主义。学派成员对文学艺术的形式与规律产生兴趣，“符号学之父”索绪尔的《普通语言学教程》讲稿曾间接影响了这一学派的思考。学派关注语言学与文学的关系，从语言的艺术手段着手研究

问题，这便涉及到语言与民间习俗、民间文学之间的关系，而俄罗斯本身就是一个民间文化丰富多彩的民族。1906—1907年，处于高中时期的雅各布森便和特鲁别茨科伊跟随俄罗斯著名的民族志学家波格达诺夫 (V.V. Bogdanov) 学习^[7]²。升入莫斯科大学后，雅各布森仍然对民族志充满热情，在任课老师的安排下对民间文学与书面文学展开比较研究。他和高年级的至交好友，也是未来的天才“民族志”学者博加特廖夫一起参与田野考察，共同收集民歌民谣民间传说。他们并没有像其他学者那样去遥远偏僻的角落寻找材料，而是惊讶地发现莫斯科城市周边都能找到活生生的民间传说，根深蒂固的习俗，充满机警的谚语，街头孩子口口相传的谜语，这些材料成为他们田野工作的广阔来源。通过对民俗材料的分析，他清晰地认识到“文学艺术的本质，不同时代流派的具体特征等诸多问题都还没有得到解答”，而“这些问题与文学作品的语言基础、总体特征和个体属性密切相关”^[7]⁵。民间戏剧也在这一时期作为重要的艺术样式映入两人的视野。1919年，两个人合编了《民间戏剧研究计划》，尽管因为种种原因出版时雅各布森并未署名。1929年，雅各布森和博加特廖夫合作了重要的论文《民俗作为一种创作的形式》(Folklore as a Special Form of Creation)。文章跟苏联主流的论点不同，并没有关注民俗和文学的同一性，反而强调差异性。文中援引索绪尔“语言”和“言语”的区分，强调文学创作是一种言语行为，而民俗则是一种类语言行为。民俗超越个体，因为社群的接纳而存在，社群修建个体的个性，而个体通过复述点缀修饰个性。当个体的传承者消亡，一种民俗也就不复存在。^[8] 此外，他们还关注最新的艺术形式：电影。博加特廖夫很早就参与电影研究。俄国形式主义者艾亨鲍姆编辑出版文集《电影诗学》，成为最早的形式主义电影理论文集，是一部早期类似于电影符号学思考的文集。^[9] 可见俄国形式主义时期，文学艺术便成为溢出语言学之外的研究范畴。

20世纪20年代，由于俄国新政权的建立，“形式主义”遭受批判，几位形式主义主将陆续去国离

乡,其中一批人定居在“欧洲的十字路”——布拉格。捷克人本就对民族志充满了兴趣,语言学的研究也深受日内瓦学派的影响。1926年,雅各布森和马泰修斯(Vilém Mathesius)会谈后,发起并成立具有共同研究纲领的“布拉格语言学会”,一段黄金般的学术岁月在布拉格开启。学派最先关注的是语言学,1928年雅各布森和特鲁别茨科伊在国际语言学大会上提出了区分语音学与音位学的说法,在索绪尔阐释未充分的领域又进一步,一种语音功能观的建立,“引发一场语音学的革命”^{[5]14}。而后,他们突破了俄国形式主义的局限,显露更独立的理论贡献。语言学的研究联动了文学与艺术。捷克本土学者穆卡若夫斯基,发展了雅各布森的“诗语功能”概念,形成“结构-功能主义”观,认为“语言学的成果需要运用到其他使用符号的领域中”^{[10]3}。1934年《艺术作为一种符号学事实》(Art as a Semiotic Fact)一文最早提出了艺术符号学的研究框架^②。^[11]他称自己研究的艺术范畴是一种“艺术的比较理论”^{[10]14}。

除传统的文学作品,戏剧和电影是他们关注的重要艺术门类。戏剧艺术被洛特曼(Juri Lotman)称为“符号学的百科全书”^[12],因为表演、文学、服饰、音乐、灯光、雕塑元素都包含其中。当时的布拉格,剧场在现代化的都市生活中扮演着重要的角色。而在远郊乡村,民间戏剧生生不息的活力构成另外一种生活的场景。在这种城镇文化与乡村文化、流行文化与民族传统交汇融合的空间中,产生了一批重要的艺术门类符号学著述。

穆卡若夫斯基在戏剧、电影、绘画、建筑领域都发表了极具价值的文章。诸如《对于演员形象结构分析》(An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure)一文不仅被视为戏剧符号学创建的代表性文章^[13],也是极为重要的电影符号学论文。穆卡若夫斯基把艺术符号的审美功能置于诸功能的首要地位,以社会学的视野,考察艺术内部的符号结构,关注艺术与社会语境之间动态的结构关系。博加特廖夫同样是研究民间戏剧的杰出学者,他把民间戏剧视为一种多元子结构并置的文本,既研究其审美功能,更关注如仪式功能、宗教功能等

其他功能,诸多功能问题最终归结到与实用功能对峙的符号功能问题上。他探讨演员的迷信、作为记号的戏剧服饰、民歌的巫术功能、民间戏剧的布景等十分具体的问题。此外,他还发表研究卓别林以及迪士尼动画电影的诸多论文,也是东欧电影符号学的开拓者之一。博加特廖夫的人类学取向表现在具体的艺术系统与子系统的分析中,他的分析方法是“结构-功能主义”符号学的,但分析目的却落脚在人类学上。博加特廖夫的研究取向也影响了穆卡若夫斯基的符号美学观,穆卡若夫斯基后期关注艺术审美与非审美的张力,由此关联到艺术的“人类学根基”^{[10]67}。“人类学结构本身可能不包含审美功能”,随着时间变化和观者群体变化可以实现“艺术的转化”^{[10]68}。这种观念同雅各布森和博加特廖夫相一致,他们批评19世纪的民族志研究方法,尤其是达尔文进化论的人类学观,都秉承“结构-功能主义”艺术人类学观。需要注意分区的是,布拉格学派的功能与同时期马林诺夫斯基(B.K Malinowski)提出的“社会功能主义”并不相同。马氏的功能在于强调社会结构,而布拉格学派的功能侧重于文本阐释。尽管两者都诞生于同一时期,但彼此却没有产生影响交织,彼此是完全独立的。这一区别也得到了博加特廖夫承认。^{[14]18}

从莫斯科到布拉格,艺术符号学与艺术人类学始终是相互交织的。当德军的战车开进布拉格,“美好的二十年”终结,但是布拉格的学术遗产并没有被忘记,对后续人类学的发展同样产生重要的影响。雅各布森到了纽约,把符号学与民族志的原理带给了著名的人类学家克洛德·列维-斯特劳斯和走向晚年的博厄斯(Boas)。如今“布拉格学派对列维-斯特劳斯的结构人类学的贡献得到了广泛认可”^[15]。博加特廖夫回到莫斯科继续他的工作,到了他的晚年,以洛特曼为学术领袖的莫斯科-塔尔图学派崛起,他们继承了穆卡若夫斯基、博加特廖夫的学术创见,开启了文化符号学的新阶段。布拉格往事不断被发掘,又不断被重返。本文接下来将着重围绕穆卡若夫斯基与博加特廖夫两位学者的具体学术贡献,展开其背后符号学与人类学脉络的比较与阐释。

三、艺术符号学：整体理念与具体分支

无论是人类学还是符号学，研究艺术的首要难题都在于如何定义艺术。即使今天，诸如人类学家罗伯特·莱顿 (Robert Leyton) 写作《艺术人类学》(The Anthropology of Art)，符号学家赵毅衡写作《艺术符号学》，都面临这个难题。寻找艺术定义“似乎是一件徒劳无益的工作”，主要是艺术与非艺术界限模糊。^[16]正如莱顿所言，“有很多成分不能称为艺术”^[17]。布拉格学派“结构-功能”观念下的艺术，系统地统筹了艺术与非艺术的混沌模糊的界限，成为后来诸多艺术定义灵感的来源。该学派艺术理论研究，成就最大的当属穆卡若夫斯基。

穆卡若夫斯基的博士论文名为《对捷克诗歌美学的贡献》(1922)，他的研究从美学出发，加入布拉格学派后受到了索绪尔与俄国形式主义的影响，逐渐开始把语言学成果运用到艺术诸门类研究之中。他通过诸门类的系统把握，其研究历程经历了一个变化成熟的弧线，历经提出“艺术符号学”理念、完善“结构-功能”观念、展开艺术跨媒介研究、进行符号美学的沉淀四个阶段。

(一) 艺术符号学的提出

如今，《作为符号学事实的艺术》已经成为一篇经典文献，1934年，文章在第八届国际哲学大会上以法文发表。文章之所以是艺术符号学被提出的先声，是因为它总结了从索绪尔到布拉格学派现代语言学的成果，鲜明提出“要运用到其他使用符号学的领域中”，这篇文章恰恰阐释如何运用到艺术领域。符号是“一个可知可感的现实”，那么艺术是不是符号？传统意识里，艺术作品也可能等同于“物”。毕竟，一块五彩斑斓的石头，既可能被视为艺术，也能被视为“石头”的物。为此，穆卡若夫斯基认为不能因为个体意识复杂的状态而否定艺术品的感知性，他从开篇就强调：个体意识源于深层集体意识。艺术作品是由以下几方面构成的自主的符号：

- (1) 作为可感的能指而产生功能的艺术成品；
- (2) 一个在集体意识中的“审美客体”，作为“意义”而产生功能；

(3) 一种与被意指物的关系，涉及到社会现象总体语境的关系。^{[10]87}

这里强调的“自主”，是相对语言符号学而言的，在符号学理论的统筹之下，“自主”成为隔开自然语言与艺术的一道屏障。此外，文中还提到艺术符号的另外一种功能“交流功能”。这里的交流功能阐释起来非常复杂，是艺术符号的意义再生产。诸如观众从历史电影中接受到了历史真实性，这一点更强调了作品的社会功能。当符号的双重功能——自主功能与交流功能同时被考虑，艺术的内部结构和艺术与社会外部结构的通道也就被打开，在此基础上再去推动艺术门类的符号学研究便有了总体的框架。

(二) 完善艺术的“结构-功能”观念

在提出“艺术符号学”的基本设想后，穆卡若夫斯基对艺术符号学的整体想法是不断变动完善的，尤其是对艺术的“审美功能”这一概念进行了更立体的多功能观的阐释，其基本理念也就是有关艺术“结构-功能”的理念。

“功能”(function)的概念源于建筑功能学，诸如勒·科布西耶 (Le Corbusier) 的一些单功能主义的论点。对于布拉格学派来说，功能的概念非常重要。穆卡若夫斯基眼中的“功能”是综合性的，他尤其强调“审美功能”，认为“任何客体甚至事件都能具有美学功能……艺术与非艺术的界限，处于波动状态，美学功能有可能支配或者服从其他功能，诸如交流功能；美学功能可以变成社会分化的一个手段，或者能够在社会之内孤立看待一个客体。”^{[10]73}在艺术中，审美功能居于主导地位，但审美功能从来都不是孤立的，“艺术有许多功能，但不能简化为一种功能，也不能否定任何一种功能”^{[10]74}。那么，艺术的审美功能与艺术外的美便可以统一起来。随后，这种美学艺术观转向符号学：如何看待艺术的符号功能。这就涉及到艺术的主体与客体问题。艺术家、接受者、艺术品，时间的波动，审美规范的形成，形成一种共时与历时的更为广泛的系统结构。“功能”连接了另外一个重要的概念“结构”。

布拉格学派中的“结构”概念更接近于“系统”。这里“并不是简单的整体和部分之间的相互关系”，“艺术中的结构本质上是成分之间的关联，本身存在着动态的相互关系”，“结构本身也包含一些先于艺术的规定”。^{[10]6}而艺术题材、艺术样式与艺术整体之间，也可以是结构与子结构的关系。由此可见，穆卡若夫斯基的结构是一种整体的艺术理论。“结构-功能”成为分析艺术的两个大方向。动态性和时间性，又指向了历史与现在，具体的艺术门类由此“纲举目张”。

(三) 艺术的跨媒介研究

随着数字时代的到来，艺术的跨媒介现象成为当下关注的热点。然而其支撑理论却乏善可陈。穆卡若夫斯基很早就在“结构-功能”基础上展开艺术跨媒介研究。他在戏剧、电影、建筑、视觉艺术等都留下了门类研究中绕不开的经典文献，这些文献都遵循着一个从艺术的整体到个体的逻辑。

这个整体概念首先是对艺术共同的命名：“艺术符号”，每一件艺术品都是一个艺术的符号，而艺术门类之间的关系是极为密切的。“这一共同命名的结构是：主题可以从一种艺术转移到另外一种艺术，产生最为多样的联系。甚至，还有一种艺术如戏剧，本质是多种艺术的结合”^{[10]231}。在这个前提下，穆卡若夫斯基并不强调“媒介”，他强调的是“材料”(material)。因为“每一种艺术都有其不同的东西，即材料”^{[10]232}。而艺术突破材料局限的“出位之思”，便产生了与众不同的效果。诸如诗歌尝试表达绘画的内容，绘画尝试表达电影的效果。每一种材料的属性为艺术家的创作提供了多种可能。

那么结构主义的思想，从共时角度来看，既可能是同一艺术材料中不同主体之间的关系；也可以是不同材料的艺术之间的关系；当然也可以是一个艺术作品内部的结构组成与语境、社会的关系。这种复杂的层级关系强调其“动态性”，文本的系统和文本的功能在这种结构中汇合。这种结构功能分析以《对于演员形象结构的分析》一文最为突出。文章分析的是卓别林这一演员形象，其分析方法既

能运用于戏剧研究，也能运用于电影研究。文章指出电影、戏剧都是一个复杂的多文本系统前提，分析演员，只是分析其局部的子系统。而针对演员的表演这一子系统，又区分了其内部的组件：(1)声音成分；(2)面部表情、手势、姿态；(3)身体动作成分。^{[10]172}文章围绕着三个部分组件的系统关系展开卓别林形象分析。通过这一系列分析最终揭示出演员个性的形成特点，极具操作性与深刻性。

穆卡若夫斯基的艺术符号学理论对艺术认知有重要的理论价值，是一种符号美学理论。这种理论可以说是构成了体系的。

(四) 符号美学的沉淀

布拉格沦陷后，穆卡若夫斯基留在捷克任教，这期间培养了不少优秀的学者。然而“盛宴”已散，政治形势变化，穆卡若夫斯基逐渐结束了他最有创造力、最为光彩的人生阶段，其理论走向沉淀总结期，“审美过程的人类学基础”^{[10]177}是他后期重要的思考论题。这种思考显然是受到了博加特廖夫的影响，“人类学”成为他关照艺术重要的角度。艺术个性与审美规范、是否存在普遍的审美规范、艺术与现实的辩证关系，围绕这些他写下一系列文章，而且他认为可以借此重写艺术史和人类文化史。如何把艺术个性、艺术家的个性纳入整体的发展要素，是他后期思考的重大问题。索绪尔的语言符号学传统后来所受到的批评中，很大程度都在批评其理论忽略了个体因素的自由性和偶然性。结构像一股强大的力量钳制一切，席卷一切。当结构遭受到前所未有的质疑，结构主义也就被突破为“后结构主义”了。时至今日，学界中抛弃索绪尔，转向皮尔斯的呼声不小，不得不说同结构主义符号学忽视个体的个性有关。穆卡若夫斯基理论闪光之处恰恰关注到了个人的个性作用。

因为艺术被视为符号，艺术便超脱了作者和读者，超越个人，进入一种社会意识的结构之中，审美规范是群体赋予的意识。作者个性看似是偶发的、独特的，其实仍然受到传统意识的影响，而作品的个性受到同时代艺术结构的影响。个性本身也是一种封闭的整体，一种子结构，个性本身起到一种中

介作用，艺术体系外部的元素通过个性来建构艺术的结构体系。因此个性不是孤立的元素，而是一种持续不断对发展施加的一种恒久力量，这种力量构成审美规范，又不断推翻旧的审美规范创造新的审美规范。作为一个集体概念的艺术作品成为调节同一个集体中不同个体因素的符号。

二战结束后，“铁幕”落下，美苏争霸，阵营分明，政治格局阻碍了布拉格学派思想更广泛的传播。直到20世纪70年代末，美苏学者陆续展开穆卡若夫斯基文集的整理译介工作。俄语本译者，符号学家洛特曼面对穆氏写于半个世纪前的著作喟叹，“它们受住了时间的考验”，“向它回返，在今天具有新的迫切性。”^[18]

四、结构—功能主义：博加特廖夫的工作

提起布拉格学派，博加特廖夫尽管重要，却常常被穆卡若夫斯基的光芒掩盖。尽管他们都秉持着“结构—功能”主义观研究艺术，但少有人关注两人之间的差异。博加特廖夫一生关注的焦点是“民族志”（即斯特劳斯口中的文化人类学）。田野调查与理论研究结合是博加特廖夫一生的坚持方向。博加特廖夫运用结构主义方法来研究人类学，比列维—斯特劳斯早了将近20年。其1929年和雅各布森合作的《民俗作为一种创作的形式》已然注意到运用结构主义的方法来研究民俗。雅各布森的人类学思想本身也深受他的“学长”博加特廖夫的影响。

博加特廖夫看似研究范围很广，但如果梳理其著述会发现极有规律。因为扎根田野调查，其文章的工作目的是以符号学方法解决人类学的问题，以丰富的田野案例来验证理论的实用性，促进人类学研究理论资源的更新。其使用的方法论有一个明显的变化过程，加入布拉格学派之前侧重于语言与民俗的形式；加入布拉格学派后逐渐关注结构主义，研究民俗与艺术的浅层结构与深层结构，30年代以后则更关注“功能”的符号学展示。

如果说穆卡若夫斯基的对艺术符号学建立的整体理念，是构建跨媒介跨门类的比较艺术符号学。那么，博加特廖夫的整体理念则把民间戏剧研究作

为贯穿自己一生的主阵地。正因为戏剧是“符号学的百科全书”，他由民间戏剧延展出一系列研究分类。如从戏剧演员的角度延伸到电影研究；由戏剧演出的舞台设计与风景；由戏剧服饰过渡到人类服装研究；从俄罗斯到捷克，展开具体地域的民间戏剧对比；此外还有仪式与演出、民歌、魔法巫术、民间故事等诸多延伸分类。因为跨越到人类学领域，每个研究分类既可以是单独的系统，也可以是纳入更为综合性的艺术系统。这种处理方法对艺术人类学中门类研究与整体艺术门类如何分与合，处理局部与整体提供了非常有启发性的路线。

（一）民间戏剧的符号人类学研究

选择民间戏剧为研究的主阵地，其背后有更宏大的主张：便是对人类文化的关注研究。他早期受到俄国形式主义和索绪尔符号学的影响，关注人的语言结构。而俄国民族志传统的教育，让他们关注的焦点溢出自然语言本身，重视小型社区的民间口头文学与故事。特鲁别茨科伊和雅各布森把“音位学”和“语音学”区分开来，仿照索绪尔符号系统建立音位“诸音关系构成的等级体系”，就此形成了新的方法论观点“语音功能观”，即“语音声音系统只有在考虑该系统的目的时，才能加以分析”^[19]。布拉格学派形成的音位学结构主义，启发了诗歌这一文学题材的研究。雅各布森、穆卡若夫斯基在这一领域都做出了优秀的贡献，如穆卡若夫斯基的《标准语言与诗歌语言》一文强调诗的本质是对“标准规范的扭曲”^[20]。由此才逐步扩展到艺术全域。

民间戏剧所包含的社会文化内容远远溢出艺术范畴，是人类文化的缩影，也是最复杂的符号系统之一。博加特廖夫和穆卡若夫斯基看似都是戏剧符号学最早的开拓者，而且都继承了捷克早期的戏剧学殖，如齐赫（Otakar Zich）的戏剧符号学研究，但两人的差异非常明显。穆氏关心的是更为现代的剧场，是从地域化、社区化的民间戏剧升华到一种现代城市的剧场文化，关注剧场与其他艺术门类的具体关系，最终关注人类文化的哲学意义和美学意义。而博加特廖夫面对“一切坚固的东西都烟消云散了”的现代化进程，则选择了从城市进程中回返

乡的道路，回返那些尚未消失的一切，以精耕细作的田野考察方式，在地回望，去梳理东欧苏俄土地地方众多区域性的戏剧传统。力求以离散的、区域的、差别化的民间戏剧为基本研究单位，研究其民族志传统和符号化内涵，也研究现代戏剧中对民间戏剧元素的戏曲和转化，最终他关注的是人类学意义。

因此，“结构-功能”主义对于博加特廖夫来说更像一种分析工具，其不少文章涉及的理论部分主要继承了齐赫与穆卡若夫斯基的观点。如“戏剧表演是由各种艺术元素组成的结构：文学、美术、音乐、舞蹈等等。每一个单独的元素都会将许多标志带到舞台上。当然，这些迹象中有许多在舞台上消失了。例如，雕塑失去了它的一个特征——“当从不同角度观看时，雕塑作品会呈现出各种各样的形式”^{[21]108}。民间戏剧既是一种艺术形式，也是一种自然事物纳入文化生活的容器。因为自然中的事物“一旦超越了文化与自然之间的界限，重要的功能就会分解成一束或一个功能结构，从而在这个新的层面上反对相对完整的实用功能”^{[4]16}。为了更充分研究民间戏剧其假定性与再现的特性，博加特廖夫提出了“功能束”（functional incorporation）这一概念。戏剧本身是个复杂的功能系统，其中每一个要素同样有诸多功能。而功能束的区别，也与特定的小型社会有关。因此配合严谨的田野考察后阐释功能束，寻找不同社群社区中共同结构特性，便是其研究的要旨。

（二）细分的元素与“功能束”

在民间戏剧范畴，博加特廖夫首先关注的是演员。彼得·布鲁克（Peter Brook）曾给戏剧下过一个最简定义，“我可以把任何空旷的地方称之为舞台。一个男人走过这个空旷的空间，而另一个人在看着他，这就是戏剧表演所需要的一切”^[22]。由此可见，戏剧最核心的是演员和观众，确切说是人。博加特廖夫认为，一旦我们把一件艺术品视为一种符号，作品中的细分元素也构成一种“记号”（sign）。如果说戏剧中人的身体是一种记号，那人的口音、语言、外貌、表情、运动、手势、姿势、衣着服饰都可能构成一种记号系统。而言语结构只是这种记号系统里的一种系统。正

是博加特廖夫两篇对卓别林服饰与手势的分析文章启发了穆卡若夫斯基，穆卡若夫斯基才写出那篇代表性论文《对于演员形象结构的分析》。而后这又进一步启发了博加特廖夫，他不但分析了捷克木偶剧的诸多功能，而且对迪士尼动画《白雪公主》中诸多动画形象进行符号分析。^[23]把戏剧和电影结合起来的的功能分析，由“演员”这一元素打破了戏剧和电影分隔的壁垒。

1935年以后，他发表了一系列针对民间戏剧细分元素功能分析的文章，集中展开了具体“功能束”的阐释。在《作为记号的服饰》（Clothing as Sign）一文中，他以乡村服饰为例，根据具体的田野案例展开功能细分，分为实用功能、审美功能、巫术功能、性爱功能等；服装还是年龄的标志，可以区分已婚者和未婚者的社会性别功能。作者还举例在斯洛伐克有一种表现未婚母亲的特殊服装。此外，服装还表现社会地位、阶级、地域、民族宗族等功能。他所考察这些功能束，都与具体的小型社会、田野调查的民间社区紧密相关。通过许多小型社区不同功能服装考察后，他得出“服饰是由整体的功能结构来表征”^{[21]444}的结论。最后，他把服饰的表征与语言的表征相对比，认为语言由说话者决定，而民族服饰由穿着者决定。

文章看似说的是服装，实则还把由服装引发的功能束阐释转移到对农村建筑、民歌、鞋子等元素的讨论。现代化社会的服装与歌曲，经由商业的流转逐渐变得流行趋同，地球村几乎拥有了同一套话语。而返回传统与田野考察，仅仅“农村建筑”^{[21]446}一个词汇，却可能是千奇百怪的样式，是极为复杂的功能束。不同小型社会不同能指物之间功能束的差异性，就是文化的丰富性所在。

博加特廖夫还喜欢把现代化进程中的趋同与传统中的多样展开功能对比，诸如民歌。《从功能角度看民歌》（Folk Song from a Functional Point of View）一文尤其强调了歌曲的非审美功能。城市中的音乐如国歌，首要的便是国家标志，而非审美功能。而民歌同样存在众多非审美功能作主导的情形：如民间叙事歌谣、仪式歌谣。通过历时性的分析他得

出,“民歌的功能结构和其他社会事实的结构一样,不是固定不变的,而是不断变化的。以前占主导地位的功能变得次要,甚至可以完全消失;有时次要的功能会出现;有时会出现新功能。”^{[21]438}

(三) 理念的突破及其价值

布拉格学派“结构-功能”主义的人类学观,突破了早期达尔文的进化论观念,即人类文化由低级向高级发展,民俗文化并没有创造出高雅艺术的观点。以博加特廖夫为代表的布拉格学派人类学家认为,“民俗的基础不是民俗之外的来源的起源和存在,而是挪用的功能,挪用材料的选择和转化”^{[21]600},这种平等的视角在当时是极有开拓性的。

布拉格学派人类学的代表人物并不只有博加特廖夫一个人,还有像雅各布森、穆卡若夫斯基等。艺术符号学与人类学复杂的交织,使得绝大多数学派的学者都多多少少产生了研究的交叉。只不过站在人类学角度,博加特廖夫的贡献可以说是最大的。

正如学者鲍里斯(Boris L. Ogibenin)在博加特廖夫代表作《捷克摩拉维亚地区民族服装的功能》英文版导言里评价的那样,他把博加特廖夫的同列维-斯特劳斯相比,评价道:

(博加特廖夫)尽管并没有走这么远。然而,他的任务虽然简单得多,但并不容易。在大量关于摩拉维亚斯洛伐克村庄服装使用的的数据中,他发现了一些无意识的规律,这些规律支配着那些习俗,其功能是显示穿着者在社区内对社区的社会、审美、道德和民族主义理想的结构性态度。^{[14]19}

博加特廖夫的研究充满开创性。看似躬耕民间戏剧领域,同时也为符号学取向的电影人类学研究敞开窗口,提供了分析范例。只不过他所处的这个时代作为综合性艺术的电影还处于发展的初级阶段。其戏剧人类学研究模式完全可以向影视人类学转换。有学者认为,“人类学语境中电影研究的符号学取向学者,在电影的叙事和图像之中,将电影作为文化的符号,并将电影作为文化大系统中的一个子系统,从而在影像中观看社会结构及文化信息。”^[24]而这一切,不仅博加特廖夫,不少布拉格学派成员都做了极佳的范例。那些有关捷克和俄罗斯“往事”

的“结构-功能”性考掘,如果换到中国语境中,仍然能带给我们惊喜:诸如对中国诸多地方性戏曲的考察与研究;对我国这个多民族国家民俗文化的考掘和结构性揭示等等,都充满意义。

五、结语

重返布拉格学派,理清有关艺术符号学与艺术人类学交织的源头,也是希望就此理顺后来有关符号人类学彼此交错的缘起。这种关系的理顺,不仅需要艺术人类学的推进,同样需要符号学学科研究的持续展开。1939年春天,沦陷的布拉格所交出的学术“接力棒”不止一支。除去雅各布森一脉,20世纪60—70年代崛起的莫斯科-塔尔图学派也是重要的一支。列维-斯特劳斯结构人类学的贡献已为世人所知,而塔尔图丰厚的学术贡献却尚未得到完全的发掘和推介,相信重返布拉格只是长途的开始。

20世纪70年代以后,随着西方“重新发现皮尔斯”,皮尔斯符号学理论热度逐渐上升,作为方法论受到艺术人类学界的关注,比如盖尔的《艺术与能动性》(*Art and Agency*)就是一部借鉴皮尔斯符号学理论,突破索绪尔语言符号论局限性的著作。这种符号学与人类学更广阔的交织,也带来诸多问题。诸如符号学术语的乱用,符号学不同模式方法的抵牾,泛符号学论引起的名词狂欢等等。面对这种情况,似乎梳理比发明更重要,回望比前进更迫切。还有太多的学术站点需要我们追忆,我们需要不断前瞻,也需要不断重返。正如黑格尔所言,“重返原处就是向前推进”。通过追溯,布拉格的往事并不遥远,那些看似陌生的理论依然充满生机延续到今天。

注释:

①塞弗尔特(1901—1986),捷克诗人、作家、记者,于1984年获得诺贝尔文学奖。布拉格学派成员与当时戏剧导演、作家、诗人交流密切,他们之所以后来成就巨大是互相影响的结果,应该说是一种整体性的成就。

②目前,已有诸多文献论证此文为最早提出艺术符号学研究路径的

文献, 本文选用了论证严密的陆正兰、赵毅衡先生的论点作为参考(见参考文献[11])。当然, 对此也有不同意见, 如罗伯特·莱顿(见参考文献[17]第109页)引用罗兰·巴特的观点认为索绪尔符号学的提出受涂尔干影响, 进而把涂尔干的图腾符号研究(见参考文献[2])作为艺术符号学研究的先声。本人查阅罗兰·巴特原文, 发现莱顿引用并不准确, 罗兰·巴特恰恰反驳了索绪尔受涂尔干影响的论点。有关艺术符号学具体缘起的论点辩争与观点考据纷繁复杂, 需另撰文阐释。

参考文献:

- [1] 卡西尔. 人论[M]. 甘阳, 译. 上海: 上海译文出版社, 2013: 45
- [2] DURKHEIM E. *The Elementary Forms of the Religious Life*[M]. Carol Cosman, trans., Oxford: Oxford Paperbacks. 2008: 231.
- [3] TOMAN J. *The Magic of a Common Language: Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy, and the Prague Linguistic Circle*[M]. Cambridge: MIT Press. 1995: 2.
- [4] WELLEK R. The Cultural Situation in Czechoslovakia[J]. *The Slavonic and East European Review*, 1936, 14 (42) : 622-638.
- [5] ROBERT S, ROBT B. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*[M]. London: Routledge. 1992.
- [6] 列维·斯特劳斯. 结构人类学[M]. 张祖建, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2006: 3.
- [7] ROMAN J, KRYSZYNA P. *Dialogues*[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- [8] Jakobson R, Bogatyrev P, O'Hara J M. Folklore as a special form of creation[J]. *Folklore Forum*, 1980, 13 (1) :1-21.
- [9] 麦茨. 电影表意泛论[M]. 崔君衍, 译. 北京: 商务印书馆. 2018: 417
- [10] MUKAŘOVSKÝ J. *Structure, sign, and function: Selected essays*. [M] BURBANK J, STEINER P, trans., New Haven: Yale University Press, 1977.
- [11] 陆正兰, 赵毅衡. 艺术符号学: 必要性与可能性[J]. 当代文坛, 2021 (01) : 49-58.
- [12] NASCIMENTO R. Yuri Lotman and the Semiotics of Theatre[J]. *Bakhtiniana*, 2019, 14: 199-219.
- [13] 伊拉姆. 符号学与戏剧理论[M]. 王坤, 译. 台北: 骆驼出版社, 1998: 4.
- [14] BOGATYREV P. *The functions of folk costume in Moravian Slovakia*[M]. De Gruyter Mouton, 2016.
- [15] TOBIN Y. *The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore and the Arts*[M]. Philadelphia: John Benjamins, 1988: 230.
- [16] 赵毅衡. 符号学原理与推演[M]. 南京: 南京大学出版社, 2016: 290.
- [17] 莱顿. 艺术人类学[M]李东晔, 等, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009.
- [18] 洛特曼, 穆卡若夫斯基. 艺术理论家[J]. 康澄, 译. 社会科学战线, 2019 (11) : 13.
- [19] 李幼蒸. 理论符号学导论[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2007: 178.
- [20] 赵毅衡. 符号学文学论文集[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2004: 16
- [21] DAVID D, KAČER T. *Theatre theory reader: Prague School writings*[M]. Prague: Karolinum Press, 2017.
- [22] BROOK P. *The empty space: A book about the theatre*[M]. Simon and Schuster, 1996: 7.
- [23] ANDĚL J, SZCZEPANIK P. *Cinema All the Time. An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908—1939*[M]. Johnson K B, Trans. Národní filmový archiv, 2008.
- [24] 罗易靡. 看事物的方式: 欧美人类学语境中的电影研究取向[J]. 重庆大学学报(社会科学版), 2021, 27 (03) : 79-87.