

扬·穆卡若夫斯基——艺术理论家^①

[苏] 尤里·洛特曼

中图分类号: I0 文献标识码: A 文章编号: 0257-0246 (2019) 11-0170-13

扬·穆卡若夫斯基(1891—1975)的研究方向是一般艺术理论、文学理论、电影诗学、戏剧诗学和造型艺术诗学,我们对他丰富多样的理论遗产了解得还远远不够,为数不多的翻译更是增加了了解这位杰出的艺术理论家学术创作的难度。此外,扬·穆卡若夫斯基的著述早就不只属于捷克科学,而是被公认为国际美学的经典财富。自穆卡若夫斯基20世纪20年代成为年轻的捷克科学与批评界的进步活动家之始,他走过了一条复杂而丰富的内心之路。

生活于20世纪中叶那个动荡不安的悲剧时代,作为一名学者、学术活动家和本民族与时代艺术生活的参与者,穆卡若夫斯基的创作之路不可能是平坦而无忧的。他本人、他的学术思想和他的学生都曾不止一次遭到严厉的批判或迫害。穆卡若夫斯基经历了学术岁月中的起落和怀疑、繁盛与停滞。然而,如今重读他的著作,即使对于今天的艺术学和美学来说,其具有的学术迫切性和现实性仍令我们惊叹不已。

穆卡若夫斯基并没有在成为享有世界声誉的美学思想家后就走进学术档案室。他的创作不属于那些现代理论家在研究“问题的历史”时随便翻翻,之后就心安理得地扔到一边、不再问津的一类。穆卡若夫斯基的著作不仅保持着学术的现实性,被作为现代的、引人注目的成果加以解读,而且也没有丧失引发激辩的特征,而这种特征正是区分科学的今天和其历史的最佳尺度。

—

1891年11月11日,扬·穆卡若夫斯基出生于捷克南部城市比谢克。1911年,考入布拉格大学,专攻比较语言学和捷克语文学;1929年始,在布拉格的查理大学教授美学,随后兼任布拉吉斯拉夫大学美学教授一职;战后,在捷克斯洛伐克担任布拉格查理大学校长;1952年,成为新组建的捷克斯洛伐克科学院院士;1951—1962年间任捷克文学所所长。

穆卡若夫斯基凭借自己20世纪30—40年代的论文进入学界,这个时期的论文被收入此书。

穆卡若夫斯基的美学观念,一方面,源于广泛吸纳欧洲艺术学思想的成果;另一方面,源于与传

基金项目: 国家社会科学基金重大项目(17ZDA282)。

作者简介: 尤里·洛特曼(Юрий Михайлович Лотман, 1922—1993), 20世纪苏联享有世界声誉的文艺理论家、符号学家, 塔尔图—莫斯科符号学派的代表人物、文化符号学的首创者之一。

^① 原文题目为: Ян Мукаржовский—теоретик искусства, 这是苏联结构主义文论领袖尤里·洛特曼当年为扬·穆卡若夫斯基的一部文论选俄译本所作的序言, 是一篇不可多得的苏联学界研究捷克结构主义的专论。

统的捷克民族科学，广义地说，与传统的捷克民族文化的有机联系。

欧洲的科学思想对穆卡若夫斯基理论观点的影响主要来自三个方面。

其一，德国古典哲学，尤其是黑格尔的影响。穆卡若夫斯基的著作努力揭示貌似对立的范畴富于活力的互相转化，尝试在对立中看到统一，在统一中看到不同趋势的斗争，这一特点应与伟大的德国辩证法流派相关。穆卡若夫斯基将结构概念本身阐释为处于永恒斗争中的关系等级，在斗争中对立面彼此转换，两极互换位置。后来的德国哲学家中对穆卡若夫斯基初期的科研有过一定影响的有布罗德·克里斯蒂安森（1869—1958）和埃德蒙·胡塞尔（1895—1938）。

其二，日内瓦语言学派。费迪南·德·索绪尔（1857—1913）的科学观念很快被意识到超出了构建一门专门研究人们讲话时所用语言的语言学理论的范畴。语言（系统）和言语（文本）之间的对立及区分共时和历时的要求奠定了结构方法的基础，而符号的观念和有必要建立一般符号系统理论的独特想法（索绪尔称这种未来的科学为符号学——该术语直至不久前还主导着法国的文学学）成为现代符号学的基础。所有这些思想都对穆卡若夫斯基产生了深远的影响。

其三，20世纪20年代的俄罗斯文艺学，与什克洛夫斯基、蒂尼亚诺夫、艾亨鲍姆、托马舍夫斯基等人的著作，同时也与莫斯科语言学小组及特鲁别茨科伊、雅各布森、鲍加蒂廖夫的捷克斯洛伐克的学术论著有关。1928年2月7日，穆卡若夫斯基在布拉格语言学小组的会议上宣读了托马舍夫斯基用法文写的《在历史—文学研究中的新俄罗斯学派》的代表性报告，这篇报告随后以捷克文刊出。同一时期（1927—1929），在捷克斯洛伐克出版了一系列与奥波亚兹有关的苏联文艺学作品，它们对穆卡若夫斯基早期创作有显著影响。

捷克的民族文化传统以及学术传统，对穆卡若夫斯基也有一定的影响。对诗歌语言理论的偏向很早就成为了捷克文艺学和美学的特点。后来，穆卡若夫斯基在1940年发表的《论文学的结构主义科学》一文中写到“正是现代捷克批评的创始人弗·萨尔达在分析更有意义的诗学现象时基于对诗歌固有表达方式的选择。捷克诗律的研究者、其中观点始终如一的伊·克拉利始终感到在诗歌韵律和语言之间存在密切联系。捷克语言学大家之一伊·祖巴蒂大量研究了拉脱维亚的诗歌语言和立陶宛民歌。近10年来，一些文学史家，尤其是（一战之前）阿尔纳·诺瓦克为开创诗歌语言的研究作出了贡献。如此，战后布拉格语言学小组开展文学结构研究的土壤已经备好，这种研究也是从诗歌语言出发，但并不局限于此，而是采用了语言学的方法来分析文学学中的所有问题。”^①

然而，尽管布拉格语言学小组与本民族科学传统有着密不可分的关系，但它仍是人文科学发展过程中一个不仅具有民族意义，而且具有世界意义的新阶段。

1926年，穆卡若夫斯基经博古斯拉夫·哈弗拉奈克引荐进入布拉格语言学小组，在小组的整个存续期他一直是一位活跃的成员。1920—1930年间的左翼文学和艺术潮流无疑对穆卡若夫斯基思想观念产生了影响，他与一个大的艺术活动家圈子建立了联系，这些活动家执着地探索着与20世纪艺术需求和问题相适应的艺术语言。与“山菊花”“解放戏剧”“Д-34”的联系，克拉耶尔·杰伊克思想的影响，与弗拉迪斯拉夫·万丘拉、维特兹斯拉夫·奈兹瓦尔、因德尔日赫·贡佐尔、埃·弗·布里阿恩、伊万·奥利布拉赫特、卡列尔·恰别克的私人友谊，“山菊花”与左翼艺术家联盟和马雅可夫斯基的联系（通过罗曼·雅各布森的介绍）都对穆卡若夫斯基美学理论的形成产生了很大影响。

二

布拉格语言学小组的理论家们将自己的方法称为“功能—结构”法。的确，构成他们科学方法基础的是结构和功能的概念。

^① 《奥托新时代百科全书》第4部第1卷，布拉格：J. 奥托出版社，1940年，第458—459页。

结构的观念基于日内瓦学派的思想。语言中有几组对立关系，现在我们最感兴趣的是其中的两组：一组是共时性和历时性的对立；另一组是作为抽象关系系统的结构及具体语言材料在该系统的实现之间的对立。由于穆卡若夫斯基把结构的方法拓展至艺术研究，因而探讨这些原则是有意义的。

新语法学派将语言研究归结为语言史研究，而这一历史本身被视为个别的、彼此无关的特征的变化的分支。结构语言学在与新语法学派的斗争中，假设了两种不同的语言研究方法，共时性是首要的。此研究始于对结构上有组织的语言进行共时截面的划分。共时截面是内在有组织的整体。在这种情形下，成分和整体之间的关系不应理解为机械的总和，而应理解为一个统一的整体。“结构是由个别的现象所形成的更高一级的统一体（整体），具有那种其个别部分所缺少的整体性。结构不是其组成部分的简单总和，形成结构的不是整体中处于分裂状态的部分成分，这些现象处于紧密的相互联系中，它们之所以是它们，只是因为进入了层级有序的整体之中。”^①

布拉格语言学小组的理论家们，尤其是穆卡若夫斯基，强调共时并不意味着固定、静态，其内部的联系可以具有动态的张力。雅各布森曾以艺术领域中的一个例子来证明这一思想，他写道“断言‘共时’和‘静态’是一对同义词是十分错误的。静态截面是一种假象，只是辅助性的科学手段，而非存在的特有方式。我们不仅能历时地、也能共时地理解电影。然而，电影的共时方面绝不等同于从这部电影中剪辑出来的个别镜头，对运动的感知同样存在于电影的共时层面。”^②

布拉格语言学小组批评日内瓦学派割裂共时与历时（历史方面），小组始终强调在对系统的共时状况进行描述后，下一步研究应转入另一种研究途径，也就是进行历史的研究。

第二个功能原则是将由结构方法研究的客体划分为两个方面：关系的不变系统（“语言”——德·索绪尔的术语）和它的物质化了的变体（“言语”——同样根据他的定义）。在这里，布拉格学派比日内瓦学派走得更远：在采用这对初始的对立作为语言结构研究的基础后（对立基于分层描述的思想，它现已成为一般科学理论中最为基础的一个原理），小组的活动家们极力强调这些基础复杂的辩证特征。

正如我们所指出的那样，布拉格学派的一个主要特征是重视功能的概念。弗·斯卡利奇卡曾写道“功能的观念非常重要。对于我们而言，功能大概就是宗旨。哈弗拉奈克在《论语言学中的结构主义》一文中，论及语言时曾说‘语言在通常情况下往往有一定的目的或功能’……在布拉格的语言学家们看来，术语‘功能’运用于论及有关意义（词、句的功能）或者是有关意义单元的结构（音位的功能）时。”^③

布拉格语言学小组所设立的一些语言研究原则，对于艺术研究卓有成效。我们已经说过，俄国形式主义的著作不仅对穆卡若夫斯基，而且对小组的其他成员也有着激励作用。然而，若看不到他们原则上的差别，就会产生很深的误解。

将艺术文本视为独立的研究客体，认为其具有封闭的内在组织，形式论学派比机械的学院派文艺学家们前进了一大步，后者虚构的历史主义在许多方面让我们想起新语法学派的伪历史主义，而19世纪科学的实证主义总趋向召唤我们努力在研究客体中发现大量的原子事实。

当然，任何思考过科学史的人都会注意到，同时代人及后人对许多非常重要的思想作出了大相径庭的评价。如果这里归结为对新科学观念所遇阻力的庸俗思考，那醉心于这种思考便没有任何意义。令我们感兴趣的科学史规律更为深刻：某些科学观念不仅看上去是，而且确实是在此语境中不适用而在彼语境中适用。问题在于，任何科学中的新思想通常都表现出侵入性，倾向于独占整个理论空间，

① 弗·哈弗拉奈克《结构主义》，载《奥托新时代百科全书》第4部第1卷，布拉格：J. 奥托出版社，1940年，第452页。

② 罗曼·雅各布森《历史音韵学的原则》，载《布拉格语言学派文集》第4期，1931年，第264—265页。

③ 弗·斯卡利奇卡《哥本哈根结构主义和“布拉格学派”》，载弗·安·兹韦京采夫《19—20世纪语言学史概要》第2部分，莫斯科：乌奇别特吉斯出版社，1965年，第152页。

感觉自己可包罗万象，但这些自命不凡常常并无根据，但正是这些新思想最先吸引了同代人的目光。然而，终有一天，那些曾声称要成为整个客体模型的东西可能成为另一种更为复杂的科学观念富有成效的一个方面。

20世纪20年代文艺学中形式流派的命运大抵如此。在提出将艺术文本作为以独特方式组织起来的系统进行内部研究这一任务后，形式流派有了一项重大发现：揭示了作品的横组合结构，并提出了对其进行研究的问题。然而，与此同时，20年代的形式主义者将结构的组合轴与艺术作品自身之结构混为一谈，把非语义主义抬高为一种艺术原则。他们的这一观念招致来自象征主义者（勃留索夫、维亚切·伊万诺夫）、社会学家、佩列维尔济恩主义者和马尔主义者的多方反对。尤其值得一提的是巴赫金的著作，巴赫金运用原则上与形式主义者不同的途径来解决结构问题，他的方法也不同于那些忽略个别局部概念的学者，如日尔蒙斯基、维诺库尔。如果说形式流派致力于从结构的原子分析开始，提升到对整体结构的研究（蒂尼亚诺夫在这个方向上作出了重要的贡献），那么巴赫金则对艺术的整体性、未分解为部分的特质感兴趣。巴赫金的看法与形式流派相对立，但与直接的论战相比，他更愿用实证的著作说话。直接的论战是由巴威尔·梅德韦杰在那本很大程度上是由巴赫金所写的书里进行的，尽管书的封面^①上署着梅德韦杰的名，并带有他的风格和思想的印迹。将艺术结构的整体性等同为横组合关系当然会造成曲解，这一点奥波亚兹的成员也很快认识到了。只有用语义结构分析来补充横组合结构分析，而艺术结构的整体被视为这两种组织原则间的相互张力时，形式主义的批评才会是富有成效的。那种只是抛弃了文本内部横组合关系分析问题本身的批评是向后退了一步。

形式主义建设性的批评只有建立在通过研究材料制定出的方法的基础上才有可能，而组合关系和语义的方法则是研究作为一个整体存在的材料密不可分的两个方面。众所周知，语言是材料。因此，假如不抛弃形式主义批评的成果，那么唯一富有成效的形式主义批评要求专业的语言学素养，比如维诺库尔的立场就是如此。从这个意义上说，布拉格语言学小组的活动家处于非常有利的地位。

为了让我们的思想更通俗易懂，不妨回忆一下20世纪30年代由那些受马尔方法论影响的文学批评家们发展起来的形式主义批评。这个小组的成员无论在才能、学识和科学热情上都不容置疑。尼·亚·马尔院士本人以及他的同事，比如伊·格·弗兰克-卡梅涅茨基和奥·米·弗莱登贝格都是才华横溢、学识渊博的人。

该小组的学者把与形式主义相对立的方法称为语义法^②，这种方法基于对富含意义的古生物学深刻意义的重建。在对立的或者只是对现代意识来说互不关联的情节一意义单元中揭示古老的一致性，以及在情节中确立古代社会仪式和思维的反映时，尼·亚·马尔的追随者道出了不少深刻的科学思想。然而，在研究文本元素与外文本（主要是古文本）现实的语义关系时，马尔主义者却完全忽略了该元素在与文本的整个结构关系中获得的意义。在为莎士比亚的喜剧文本或卡尔德隆的悲剧文本的某片段确立古生物学意义时，研究者好像忘记了这个片段在该文本的艺术结构中获得的意义。莎士比亚的喜剧或是有关特里斯丹和绮瑟的中世纪小说好像没有了自身的意义结构，它们只是连续统，其中放置着与语境无关的残余语义，但这种语义却可在幽深的史前思维里找到解释。于是出现了一个奇特的现象：他们拒绝文本结构的形式（横组合关系的）分析导致丧失了整个意义轴，尽管这一切都是在语义学的旗帜下实现的。

这里，原因在于另一个悖论：关于语言的新学说不是语言学说。将语言和思维等同，直至这些领域完全丧失了特点，这种学说取消了语言学手段，入侵性地将非语言学方法强加给语言学（这就是为什么恰恰是在民族学、民俗学、神话学领域，马尔主义能取得现实的成就，尽管方法永远是其弱点）。

^① 帕·尼·梅德韦杰夫 《文艺学中的形式方法》，列宁格勒：激浪出版社，1928年。

^② 奥·米·弗莱登贝格 《特里斯丹和绮瑟：从欧洲封建社会的爱情的女主人公到亚非大陆母系氏族的女神》，载尼·雅·马尔主编 《神话与民俗语文学部分的集体创作》，列宁格勒：苏联科学院，1932年。

拥有一批世界级语言学家的布拉格学派在很大程度上处于有利地位，其不由自主地肯定了尤·尼·蒂尼亚诺夫关于在文化领域没有比天真的继承者更危险的批评家这一观点。因此，正是该学派能够实现形式主义的结构批评。

三

正如我们已指出的那样，布拉格语言学小组美学理论发展的初始阶段与奥波亚兹的思想影响有关。比如，在1929年刊登于《布拉格语言学小组文集》（第一卷）的纲领性的《布拉格语言学小组纲要》及提交给第一届斯拉夫学家大会的材料中，都可清楚地体会到这种影响。这里，我们尤其可以读到“艺术与其他符号结构最为不同的组织特征在于——它不是指向所指物，而是指向符号本身。诗歌的组织特征正是指向词语表达。”^①的确，前文已经指出学术的缺点在于：“从方法论的角度看，最少得到研究的是词、句和任何规模的结构单元的诗歌语义……情节本身是语义的组成部分，因此不能把情节的结构问题从诗歌语言研究中排除出去。”^②

正是语言技巧研究推动了捷克结构主义者走向文本社会功能的研究。有代表性的是，弗·斯卡利奇卡批评叶姆斯列夫和哥本哈根学派极力切断语言结构及其社会功能，他这样写道“遗憾的是，叶姆斯列夫不是很熟悉扬·穆卡若夫斯基及其学派的著作”^③，即援引他有关美学研究和艺术文本分析的著作，其中明确揭示了文本的社会（语义的和语用的）功能。

捷克结构主义的原则——强调文本结构系列间复杂而辩证的关系、强调作为结构存在规律的内部张力、对语义联系和艺术文本的社会功能的兴趣，这些原则在穆卡若夫斯基的著作中不是一蹴而就的。20世纪20年代末的著作——其中最重要的《马哈的〈五月〉——美学研究》（1928）明显地是在早期奥波亚兹、维·什克洛夫斯基和奥·勃里克的影响下完成的。穆卡若夫斯基认为，作品分裂成不同层次的成分，且如果这些层次在等级上相互从属，那么其中的每一个成分在结构上都是平等的。

1931年开启了新时期。随着科学的进一步发展，尤其是受到尤·尼·蒂尼亚诺夫论著的影响，穆卡若夫斯基形成了结构的主导概念。他越来越秉持作为辩证统一体的结构概念，替代了将艺术作为手法机械总和的概念（《泰埃尔的〈走向“我”的探险〉的音韵学》《卓别林在〈大城市灯光〉》）。著作《文学语言和诗歌语言》（1932）、《作为价值综合体的诗歌作品》（1932）和《作为符号学事实的艺术》（1934）用符号的概念补充了结构的概念。将结构主义的方法和符号学的方法相结合是穆卡若夫斯基及其学派的基本特点，也是捷克结构主义的特点。正是从这一刻起，形式主义成了明日黄花，而穆卡若夫斯基及其学派所形成的艺术学方法论至今仍保存着学术的现实性。

1934年，穆卡若夫斯基出版了系列作品《波拉克的〈自然的崇高〉》《什克洛夫斯基〈散文理论〉捷译序》《新捷克诗的一般原则和发展》。1936年出版的经典著作《作为社会事实的审美功能、规范和价值》是1931年后穆卡若夫斯基美学思想发展的顶峰。

穆卡若夫斯基在构建了作为布拉格小组语言理论基础之一的语言功能学说后，形成了审美功能的概念。

穆卡若夫斯基20世纪30年代前期所研究的功能理论听起来相当现代。作者找到了一个支撑点，从这个支点出发，现代符号学由破译文本密码的科学变成了关于文化的科学，即有关人类社会信息的产生、保存以及运行的一般理论。

维·马泰休斯在1936年指出，作为符号系统外部结构的功能可以使系统间相互对照并且在人类集

① 参见《布拉格语言学小组》，莫斯科：进步出版社，1967年，第32页。

② 参见《布拉格语言学小组》，莫斯科：进步出版社，1967年，第31页。

③ 弗·斯卡利奇卡《哥本哈根结构主义和“布拉格学派”》，莫斯科：乌奇别特吉斯出版社，1965年，第151页。

体运用的基础上构建总的文化系统，“正如运用于完全可以比较的系统那样，运用于各种语言的唯一正确方法是功能的观点，因为表达和交际的基本需求对于整个人类社会是一致的，这是可从因语言而变化的各种语言表达和交际手段中推导出的唯一的公分母”^①。引文的直接含义在于为构建语言的比较类型提供功能方法的依据。然而，那时雅各布森、扬·穆卡若夫斯基、鲍加蒂廖夫以及其他研究者的著作表明，其文化由一组符号系统组成的集体也可呈现为多语组合和由这些不同指号类型操纵的功能系统，这是对 these 组合和不同类型进行比较的基础。因此，在彼·格·鲍加蒂廖夫的著作中，功能—符号分析的对象是斯洛伐克和摩拉维亚的民间服饰、不同类型的民族戏剧、仪式和生活方式。

在题为《一般美学的任务》(20世纪40年代初)的讲座中，穆卡若夫斯基曾写道“人类的每个行为都有三个方面：实践、理论和审美；换句话说，人类的每个行为及其结果在本质上不可避免地具有三种基本功能：实践、理论和审美功能。”^②如果说在前两项功能中，事物呈现为手段（借助于它们获得实践结果或者理论知识），那么在最后一项功能中则是目的。这种分类在《审美功能在其他功能中的地位》(1942)一文中得以详细阐发，可概括如下表：

		直接功能	符号功能
功能	客观的	实践功能	象征功能
	主观的	理论功能	审美功能

作者所提供的这种分类不是没有争议。然而，穆卡若夫斯基所研究的功能问题的基本价值不在于某些具体的分类，而在于他切入问题的原则。每个社会都有特定的文本、需求以及文本与这些社会需求的关系，即文本如何在集体中被运用。让我们回想一下，在语言中功能被理解为语言结构及其运用之间的关系。在勃·哈弗拉奈克、卡·戈拉列克、弗·斯卡利奇卡、帕·特罗斯特集体提交给第四届斯拉夫学者大会的论文提纲中，他们指出“布拉格学派的代表认为语言系统最重要的特征是它们的功用，语言的实际使用。”^③

提出在文化系统中文本和功能一致的非必要性（比如，当诗歌功能由散文文本来体现，或者相反）在研究被推动的社会价值系统转型期尤其重要，这一认识在现代文化类型学中得到认可。现代文化类型学将文化区分为不同类型，这些文化类型定位于文本与功能严格一致（明显的例子是古典主义）及系统间（巴洛克、20世纪艺术中的一系列潮流）不同种类的进展与冲突。

穆卡若夫斯基认为，审美功能并不是艺术的专属财富。审美功能是所有人类行为类型的特点，只是审美功能在艺术中占据主导地位。这一立场很好地解释了一些已知的事实，同一个文本在一些集体中被理解为是属于艺术的，而在另外一些集体中则被理解为不属于艺术或者实现着从艺术领域到非艺术领域的迁移以及相反的情形。只要在某一文本中把审美功能理解为主导功能（我们现在这样看待古俄罗斯编年史），那么这种文本便成了艺术，尽管对现代人来说，问题会以另一种方式来解决。同样的情形也适用于中世纪的圣像画。对于关注圣像画的观众而言，其宗教功能是主导功能，教堂或圣像壁是放置绘画作品的自然地点（更确切地说，是唯一有可能的和保证其理解的地点）。对于现代的观众来说，这样的文本中占据主导的是审美功能。在这种情形下，观众会认为，鲁布廖夫的圣像放进博物馆更有价值。

在穆卡若夫斯基20世纪30年代的著作中对艺术进行社会阐释的另一个重要方面是规范问题。这个问题在《作为社会事实的审美功能、规范和价值》以及文章《审美规范》(1937)中得以研究。

规范概念的引入为系统的“语言”及“言语”（索绪尔的术语）提供了第三种要素，并带来了重大的革新。这里对布拉格学派语言著作中规范概念的意义做出的评价并不恰当。这种美学范畴的引入在意

① 维·马泰修斯《论语法系统分析的若干问题》，载《布拉格语言学论丛》第6卷，布拉格，1936年，第95页。

② 扬·穆卡若夫斯基《美学和艺术理论研究》，莫斯科：艺术出版社，1994年，第138页。

③ 《答语言学问题》（第四届国际斯拉夫学者大会），莫斯科：苏联科学院，1958年，第50-51页。斜体为我标——尤·洛。

识到艺术影响的机制方面往前跨越了一大步。并且,在语言学和美学中,规范的本质有深刻的差异。众所周知,对普遍遵守的语言规范的破坏会使语言学文本变得无意义,并会造成对它的破坏。在艺术文本中,对规范的破坏则是形成新意义和增强文本意义饱和度非常普遍的情形之一。再看问题的另一面:从语言学的观点讲,我们是第一次听说一个文本还是早就熟悉它,这并没有什么差别。文本的语言编织物本身对于掌握了语言的人来说其实没有带来什么新东西。

艺术文本就是另外一回事了。在这里,它自身的系统应该不断在受众的意识中更新。语言文本不知道模仿这一概念,而对于艺术而言,产生完全“规范的”但僵死的作品是一个在实践中常见、在理论中神秘的问题(在这里“规范的”——与美学理论相适;浪漫主义要求“不符合规范的”文本,在浪漫主义看来,只有不规范的文本才是“规范的”,但无论是对规范的破坏或遵守都无法保证产生鲜活的艺术)。

规范这一概念的引入使这个复杂而纷乱的问题变得异常明朗。它使得在艺术结构中发现必然的矛盾,克服这种矛盾需要有天赋的创造性劳动。对结构张力概念的研究是捷克结构主义最大的成就之一,它为理解结构助力。在《审美规范》中,穆卡若夫斯基指出,在以规范为目标的活动中,“组织这种活动的限制本身也具有能量的特征”^①。值得一提的是,在苏联文艺学中,蒂尼亚诺夫的思想与此类似,在他看来,结构系列之间相互关系的动力以及主导的概念都确定了对文本能量指标的兴趣。

穆卡若夫斯基将规范视为一种“动力调节机制”,他用动态的模式来反对调节艺术文本规律的静态理解“规范与其说是规则,不如说是能量。”^②

规范的动态特征体现在与文本的双向关系中“由于自身的动态性,规范不断变化;甚至能够假设,无论把何种规范运用于任何一次具体的情形中都不可避免地同时也改变着规范:规范不仅对具体事实的形成施加影响(如对艺术作品),而且与此同时,具体的事实也影响着规范。”^③动态性还表现在艺术的另一个更深刻的本质中:艺术文本同时活在对一些规范的投射中,因此对其中一些规范的遵守就是对其他规范的背离。对规范的破坏和遵守的复杂的交织以及不同的规范系统和在其语义场中运动的文本间的结构张力赋予了艺术作品动态的、鲜活的特征。穆卡若夫斯基认为,艺术作品在我们面前呈现为“复交织的规范”。他指出“审美规范的特征在于,与遵守它相比,更倾向破坏它……更确切地说,这是一个方向标,服务于让人感受到用新传统来变形艺术传统的尺度。”他接着说道“这样一来,艺术作品所蕴含的规范的多样性为创建作品结构所具有的那种不稳定的平衡提供了广阔的可能性。”^④

从上述引文中可以看出,结构概念本身在穆卡若夫斯基那里具有动态性,并且成为灵活模拟的手段,这种模拟是唯一的,且能相应地反映非常复杂的对象,比如艺术。

我们的作者在一个更为局部、但非常有意思的思想停下来思考颇有意义。审美功能不只是艺术的特点,也播散于人类所有的活动中。从这一论点出发,穆卡若夫斯基指出,艺术和非艺术的审美体验对待规范的态度不同。如果说艺术文本存在于许多交织的审美规范中,那么在艺术外,审美功能则具有稳定的趋势,服从某种标准,因此,在艺术领域中,规范始终遭到破坏,而在艺术外规范则得以确立。生活习惯形成静止的艺术品位,艺术则滋养动态的审美。这一观察入木三分,它揭示出艺术与非艺术之间审美功能的交流并非是自动和无冲突的进程,而是一种复杂的戏剧化斗争,艺术革命的作用和沉淀于日常生活中的艺术形式的庸俗化都因此得到了很好的解释。在我们这个“大众文化”问题变得愈来愈尖锐的时代,需要有一种观念来解释:为什么那种用流水作业的模板来取代艺术的仿制

① 扬·穆卡若夫斯基 《美学和艺术理论研究》,莫斯科:艺术出版社,1994年,第162页。

② 扬·穆卡若夫斯基 《美学和艺术理论研究》,莫斯科:艺术出版社,1994年,第163页。

③ 扬·穆卡若夫斯基 《美学和艺术理论研究》,莫斯科:艺术出版社,1994年,第163页。

④ 扬·穆卡若夫斯基 《美学和艺术理论研究》,莫斯科:艺术出版社,1994年,第166、168页。

品并不只是一些不成功的作品，而且也是能与艺术较量的突击队。

同时，穆卡若夫斯基只强调了问题的一个方面。艺术外的美学不仅能够扮演阻碍的角色，也能扮演变革的角色，为艺术语言的更新提供材料，想到这一点很重要。

穆卡若夫斯基将艺术作品视为社会事实，圆满完成了对价值问题的分析。他发展的这个学说具有高度的原创性，旨在将艺术作品内部的自主结构纳入社会现实的总结构中。审美价值“是一个过程，一方面，它由艺术结构自身（参见评价每部作品所基于的现实传统背景）内在的发展所规定；另一方面则由社会存在结构中的运动和变化所规定”^①。时至今日，对艺术采用价值论的分析仍是迫切的。我们这里只是指出了问题的一个方面。

衡量艺术信息的问题是当今文艺学中最复杂的问题之一。对多种规范的分析把每个具体的艺术现象阐释为从某种可能性的集合中进行选择直至产生某种等值的时刻。这种选择不可预见性的程度将是文本中所包含的信息数量的度量标准。虽然穆卡若夫斯基在信息论产生之前做了这一令我们感兴趣的研究，但其思想显然是超前的。在题为《一般美学的任务》的讲座中，他这样写道“每个随后的阶段同时既是必然的又是偶然的——必然是因为它以先前的阶段为基础，偶然（因此也是不可预见的）是因为不能提前预见在两股相互作用的力量中哪一股在此刻占上风。”^②

然而，如果将艺术活动解释为解决某种原初的不确定性（安·尼·科尔莫戈罗夫院士的术语）会促使我们去衡量信息数量的话，那么穆卡若夫斯基引入的价值概念则提出了评价信息质量途径的问题。这里，研究者触及了一个某种程度上超越其时代、学术界至今仍无答案的问题。问题的提出本身更为重要。

四

在理论发展的后一阶段，穆卡若夫斯基致力于洞察构成艺术文本个性的实质。这一时期的作品对于现代读者同样具有现实意义。穆卡若夫斯基积极参与拓展批评思想，他曾不止一次地说，将符号学的方法运用到艺术中不能涵盖文本独特的个性领域，而正是在这点上可以看出艺术的独特性。与此同时，艺术和生活中个性的巨大差异被忽视了。生活中的个性是系统外的、不受一般规律限制的某种东西。艺术中的个性同属几种结构，产生于几种规律的交织中。这样一来，从某个结构的观点看，呈现为意外的和不可预测的东西；从另一个结构看，则被揭示为符合规律的和更有意义的东西。因此，通往认识艺术个性之路不是通过拒绝把每个个别的事实列入符合普遍规律的结构（这条道路不是通向艺术认知，而是消灭艺术的交际功能），而是通过增加这些结构的数量以及意识到它们相互交织的、复杂的、辩证的“游戏性”。

穆卡若夫斯基努力将艺术作品理解为不可重复的个别事实，在此他看到了思想过往的发展，而非排斥它们。

这种方法基于这样的观念，即个性的和符合一般规律的东西不仅彼此不能分割，而且它们要相互依存、彼此需要。读者越是能感觉到该文本在其背景上运作的一般的艺术模式，他对个性和独特性的感觉就越活跃，他的这种感觉源自把作品理解为文本的艺术“语言”规范的遵守与破坏的复杂交织中。

与此同时，只有破坏普遍规律才有可能唤醒受众的系统性感觉，避免艺术“语言”处于受普遍规律影响在消费者的意识中被自动化的威胁之下，即变得难以察觉，如同“不再存在”一样。与作为语言学系统的语言不同，自动化对于艺术语言意味着死亡。因此，破坏、自然语言（比如俄语）

^① 扬·穆卡若夫斯基 《美学和艺术理论研究》，莫斯科：艺术出版社，1994年，第95页。

^② 扬·穆卡若夫斯基 《美学和艺术理论研究》，莫斯科：艺术出版社，1994年，第137页。

和“浪漫主义的语言”中的“错误”扮演着完全不同的角色。语言作为语言学概念能够无须偏离规范而存在（如果说自然语言一直处于使用和规范的长期冲突中仍可存在，那么人工语言，比如，街头的信号灯语言，或者科学元语言不仅不允许犯错，而且不允许变体和同义），艺术语言离开偏离则不可能存在。

如果领会了艺术中的个性与普遍性矛盾的相关性，那么对于个性的兴趣激励着穆卡若夫斯基写出一系列有关艺术普遍结构的论著，就不会感到奇怪了。

这样，一方面，诞生了一系列阐释作者个性与作品文本关系的文章；另一方面，出现了个别的文本与作为该艺术语言一般模式的关系的文章。

1937年，在第十届国际美学和艺术学大会上，穆卡若夫斯基做了《艺术中的个性》的报告，他在一系列文章中进一步发展了其中的思想。

穆卡若夫斯基写于20世纪30年代末—40年代初的关于诗歌语言理论的著作标志着他向前迈进了一大步。穆卡若夫斯基在《论诗歌语言》（1940）一文中认为必须强调这一点。他把这个研究阶段评价为“最终克服了形式主义”，他写道“10年前最重要的莫过于诗歌言语的声音层面。在那些与意义有关的问题中，进入视野的只是词法及其诗歌的运用问题。现在意义问题，甚至在研究语言声音层面本身时，也是最重要的；而其中最迫切的是静态和动态意义的相互关系以及与之有关的意义构成问题。”^①

努力将诗歌语言的整个系统视为意义关系的复杂等级构成了《论诗歌语言》的基础。作者首先界定了“诗歌语言”这一概念本身。他反对将诗歌语言定义为旨在“美”（诗歌语言有意违反美学性的情形广为人知）、情感性（情感外的诗歌言语和诗歌外的情感言语皆有可能、“形象性”（参见古典主义对诗歌中形象性的明确拒绝）等。诗歌语言定义的唯一基础是其功能，“但功能不是属性，而只是运用该现象属性的方式”^②。这样一来，诗歌语言就不是民族语言中的一个层次，而是其使用的方式。

那么，这种使用是什么呢？

穆卡若夫斯基在分析性文章中所持的立场可概括如下。在自然语言中表达面和内容面划分明确。但是，尽管它们的关系在历史上约定俗成，并且在这个意义上对于单个的个体而言是有条件的，但这个关系是预先既定且不易改变的。因此语言表达领域自动化了，成了传达意义的手段，而自身并没有意义。

诗歌语言使诗歌之外的纯形式领域（即语言表达的领域）的语义处于饱和状态。因此，揭示语言的诗性功能意味着揭示了这样的机制，即依靠它们内容与表达之间的相互关系的自动化得以消除，并在其中加入了额外的自由，从而使它们相互关系的某种选择本身成为新信息的源头。越是能感受到这种自由（在我们面前经常有艺术的悖论），艺术中表达和内容的相互关系乍看起来就会越直接。艺术仿佛取消了语言符号的约定俗成并以图像原则取而代之，这种原则意味着内容与表达的直接“相似”。但与此同时，对立的过程伴行其间：表达和内容的相互关系每一次都呈现为个别行为和有意识的选择，并因而饱含意义，成为传达信息的手段。通过推动语言结构层次的研究，穆卡若夫斯基指出，在语言结构的每一层次，语言机制都是在艺术家的支配下，结构或功能上等值成分的某种集合，在其中进行选择是创造行为。这里说的思想在信息理论产生后极好地得以确证并获得了新的、更深刻的阐释。

穆卡若夫斯基论文中定义诗歌词汇概念的那一节非常有趣。他在词汇中分出两个交际方面——指称和称名，并分析了艺术中称名行为的实质。在一般的语言使用中，称名（该现象或事物用该词指

① 《捷克诗学论文集》第1卷，第127页。

② 《捷克诗学论文集》第1卷，第80页。

称) 被自动化了。诗人给这种关系带来了自由, 他处于神话创造者的立场, 行进在一个还未命名的世界上, 并指称着不知名的事物。这种相似性在此可得到佐证: 在诗歌和神话中, 命名被视为创造。诗歌命名是第一次命名, 正因此它应该由读者来领会。诗人将诗歌命名的行为变得有意识和有创造性, 比起那些完全局限于既定语言系统名称的人, 他更能深刻地洞察世界的本质。但个性化的诗歌命名同时是诗人眼睛所见的世界图景。在诗歌命名中发现属于不同历史—文化模型的层次(民族文化、时代、社会组群、艺术中的思潮、作者的个性) 可具体解决每一个艺术文本中合乎规律的和个性的东西辩证发展的问题。

穆卡若夫斯基认为, 意义的尺度对于一般语言的规范而言在于其在词语中的替换度 “存在……艺术地实现称名行为的可能性, 甚至存在通过为该物选择一个特殊的词将某个名称提升到初始水平的可能性。这里有几个阶段: 首先, 所选择的词虽然与该物有联系, 但现实中却很少和它结为一体, 也就是说该词是与其通常的含义相隔较远的同义词; 如果用于称名的词经常地与另一物相关(这是一种形象的名称), 那么使称名行为活跃起来的更高阶段则占有一席之地; 使称名行为现实化的最高阶段本身是从意义域中选择一个与通常的名称完全不同形象的名称: 此时, 形象已经提升至初始命名的水平。”^①

穆卡若夫斯基这里所阐发的思想非常深刻, 然而, 该思想在一定程度上打上了与这位捷克理论家本人的艺术经验最接近的本质印记。如果运用更广泛的美学材料, 那么在不同文化中, 称名的最大新意能够通过不同的手段获得就会变得显而易见。在允许替换的系统中, 未替换比起替换可能会产生更强烈的印象。

在词与它所指的对象之间的联系变得“松动”的情况下, 有可能出现偶然的诗歌意义, 它们形成于诗歌的同义词和同音异义词系统中 “在称名时寻找语言表达同时沿着两个方向进行: 一方面, 在同义系列中(对于同一个物不同的、可能的名称); 另一方面, 在同音异义系列中(同一个词不同的、可能的意义)。总之, 在称名中, 语言被从命名的有效性(同义性)的角度来看待, 而命名的有效性则从该词汇系统(同音异义性)的角度来看待。这时, 词汇系统和有效性总是(即使不是现实地, 哪怕也是潜在地)彼此对立, 并作为一个整体运作, 因为不论是同义系列, 还是同音异义系列都是潜在无限的。在理想中, 任何物都能被任何词所意指, 或者相反, 任何词也都能意指任何物。”^②

应该指出的是, 在自然语言的语义结构背景下对诗歌同义词和同音异义词的偶然系列进行研究, 是现在对世界的个别诗歌意象进行分析的最有效手段之一。

穆卡若夫斯基创造的诗歌语言模型, 其最本质的一个方面在于诗歌文本中静态与动态的二律背反。这两种趋势同时存在于艺术作品中, 且它们之间的张力构成了一种“不稳定的平衡”。

诗歌结构的静态集中于词上, 并体现在将词以上的整体(句、节、章, 直至整个文本)理解为一个词的趋势上。这种倾向正是波捷勃尼亚所指的倾向: 将艺术文本规定为一个大的词。关于这种从词到词的转换, 帕斯捷尔纳克曾写道:

赋予他光荣与名望的
世上还有传说
在用呼吸熔合的一瞬
众词拼成了一个词^③

动态的趋势体现在词结合成一个个系列时。位于静态与动态界限上的最小的单位是一对词。穆卡若夫斯基指出了一个词的意义反映在另一个词中的复杂类型。我们说到的这个原则, 尤·蒂尼亚诺夫

① 《捷克诗学论文集》第1卷, 第111页。

② 《捷克诗学论文集》第1卷, 第111页。

③ 鲍·帕斯捷尔纳克 《诗与史诗》, 莫斯科、列宁格勒: 苏联作家出版社, 1965年, 第384页。斜体为我标注——尤·洛。

和谢·爱森斯坦以电影叙事学为例仔细地研究过,并获得“蒙太奇效果”的称谓。从词到句子,我们越过了意义的静态与动态之间的界限。动态意义在个别的词中揭示了其与语境的联系。如果在静态方面,整体由部分组成,那么在动态方面,它分解为部分。在前一种情形中,我们从词走向句子,在后一情形中则从句子走向词。

本文的最后一段是关于独白与对话的问题。应该指出的是,尽管20世纪40年代初,列·彼·雅库宾斯基、米·米·巴赫金、叶·德·波利瓦诺夫有一些创新性的文章,但这一问题很少得到关注,且它的重要性远未被完全认识。在谈到独白与对话的差异时,穆卡若夫斯基对具有迫切性的学术问题的敏锐性凸显出来。他选择了沃诺申洛夫的论文作为出发点,众所周知,这些论文实际上在很大程度上出自米·米·巴赫金之手。穆卡若夫斯基将对话(如同现代科学^①所理解的那样)视为视角的一种结构转化。在这个意义上确定了文本能够具有一种独白特征,甚至即使在形式上为几个人物所分有;或者相反,文本是一种对话,尽管外在看归于一个人。“在此,对话性的产生并不是戏剧加工的结果,后者只是揭示了这种对话性……这一矛盾现象,也就是说隐藏在对话中的独白性的例子,可以从象征主义者的剧本,特别是梅特林克的创作中举出一些例子,剧中人的一些个别言语彼此紧密相连,事实上,形成了一种连贯的、由几个人物共有的独白语境。”^②

五

作为一名学者,穆卡若夫斯基创作的特点之一是广泛占有材料、艺术学上特有的渊博:他将美学和艺术认识论领域的理论著作与文学、绘画、戏剧以及电影的具体研究相结合。宽范围的研究与语言学符号学分析方法相结合,使穆卡若夫斯基的艺术学研究不仅成为欧洲美学著作中少有的现象,也有其深刻的现代意义。

在研究艺术作品时,穆卡若夫斯基聚焦于对艺术语言的分析,将它与作品的主题内容分开。同时,他不仅反对割裂艺术与现实,也不希望将艺术的特点视为对生活的反映。艺术通过复杂的、间接的联系与现实相关,这些联系也具有反作用:艺术在体验现实影响的同时,也积极地影响着现实。

对造型艺术中符号性理论的研究是穆卡若夫斯基思想最重要的方面之一。

穆卡若夫斯基关于电影理论的著作是非常有趣的。以尤·尼·蒂尼亚诺夫、捷克电影理论家的著作、爱森斯坦的蒙太奇思想以及从吉加·维尔托夫到查理·卓别林的世界著名电影艺术家的实践为依托,穆卡若夫斯基为电影符号学奠定了理论基础,即使现在看来也具有重要的历史意义。

穆卡若夫斯基有关电影中空间和时间的理论最具现代性。

穆卡若夫斯基将电影视为一种与戏剧、绘画和文学有着千丝万缕联系的艺术,他认为,唯有形成和确立了内在结构的系统才可能参与到各种类型的相互影响和克里奥化中,才能施加并体验影响。因此,在像艺术一样体验或施加影响前,电影应当成为电影,即找到自己独特的艺术语言。

在电影艺术语言的一系列区分性特征中,穆卡若夫斯基将时间与空间的模拟特点作为“电影认识论中的一章”。作者首先把电影空间的概念与戏剧空间的概念分开。在这里,该理论重复了电影史走过的道路:通过排斥艺术中早先形成的与自己最为接近的语言——戏剧,电影意识到了自身的特点,创建自己特有的艺术语言,并形成了电影艺术。

戏剧空间与电影空间的不同之处在于它是三维的。这里的差别不仅在于三维与二维空间上的不一致,也在于所描绘的对象比例上的变化:在戏剧中对象和图像的尺寸一致,在电影中则是从一个度量系统到另一个度量系统的翻译,立体的转为平面的,结果就产生出一种令人好奇的悖论。

^① 参见鲍·安·乌斯宾斯基《结构诗学》,莫斯科:艺术出版社,1969年。

^② 《捷克诗学论文集》第1卷,第122页。

电影被观众视为一种景象，它更为直接地反映生活“固有的形式”。电影中所运用的“戏剧性”听起来仿佛是“艺术性”一词的同义词。然而，正如我们所看到的那样，电影空间实际上更具假定性，它是从三维空间到二维屏幕空间的一种翻译。

在投影变形的性质方面，电影与绘画非常接近。穆卡若夫斯基还指出了绘画与电影的一个相似之处：包含在空间连续统中的演员和无生命的舞台环境（装饰、道具）在功能上截然不同。如果将剧院中演出的戏视为文本，那么只有演员会成为这个文本同该艺术语言的特征相适应的人名。戏之“无生命的”参演者只是作为人名和标志物而出场，在绘画和电影中就是另外一回事了。在这里分镜头的本质、用人体的细节来代替其形象的可能性、人物形象的大小与艺术空间界限的相互关系可以导致：人像、人体的部分和“无生命”环境的任何细节同样可以作为艺术文本的名称（艺术意义的独立载体）而起作用。顺便说一句，这里，我们第一次接触到电影空间的本质与镜头问题的相互关系。

穆卡若夫斯基认为，使电影与绘画中的空间错觉活跃起来的手法是相通的，他同时指出“从中可以归结为对虚构空间纵深直径一般理解的重新思考：不按惯例把观众的目光引入画面深处，而是将观众的目光引出画面。这样的手段得以大量运用，比如，驳船的绘画；电影中姿势的方向尤其适用于这一目的（一个面对镜头向观众开枪的人）或是运动的方向（火车好像垂直地开出屏幕的平面）。另一个放大空间错觉的方法是俯视或仰视，比如，从上面的楼层往下面院子的深处看。在这些情况下，错觉被眼睛轴线的现实位置放大了：现实中，位置是平面的（对于看着画面的观众而言），而画面几乎是垂直的，电影和绘画分享这两个手法。”^①同时特别有趣的是，在解决空间问题时，电影艺术并非面向19世纪的现实主义绘画艺术，而是面向巴洛克的艺术。电影极力提供一种画面，它无法放在按照其规律规定的界限内。可以举出很多空间解决方案对电影空间影响的例子，而它们恰恰来自最远离电影的绘画时代。

然而，绘画与电影在空间结构上的契合尚未揭示出空间结构的特点。为了确立这一特点，需要思考其不同之处。

穆卡若夫斯基认为，电影和绘画空间结构差异的基础是蒙太奇——电影艺术转变结构视角的能力。使景深和缩影的特点活跃起来的空间结构的变化，决定了引入电影艺术空间语言中的那种特殊的东西。穆卡若夫斯基也指出，切断声音和画面建立了某种额外的空间连续统，电影空间不是单个镜头赋予的，而是由镜头的总和组成，就像词语组成句子。“电影艺术空间的特点，既非现实，也非虚构，而是空间一意义。”^②穆卡若夫斯基将“电影艺术空间的意义性质”和文学中艺术空间的符号性联系起来。作者在这里成功地揭示了主要的差别。这样一来，（在各种不同的艺术领域的交叉上）电影艺术的特点显现了出来，这种特点也清楚地表现在艺术时间的领域里。

按照穆卡若夫斯基的观点，电影在这个方面“处于戏剧和叙事作品时间可能性的中央”。戏剧中的时间以同样的节奏在舞台上和观众大厅里平行展开。“由此可见戏剧时间的性质，济赫将之称为中转性，这个术语的意义在于，作为发生过的事，我们现在只接受了展现在我们眼前的事件的片段，且就像它之前发生的所有一切，在此刻被过去吞没了一样，而现在处于向着未来的不断运动中。”^③在小说里，时间的文本一般不与阅读的现实时间相关，这被穆卡若夫斯基命名为“概括事件”的东西开辟了广阔的可能性，任何时间片段的内容都有可能被放入文本的一个句子中。

电影时间具有突出表现出来的模拟特点。在按照一系列的指标接近戏剧时间时，电影时间拥有概括的能力，就像在史诗的叙事中一样。与史诗类似，电影拥有时间逆转的能力。的确，当作者认为，时间的同时性只能由带字幕的无声电影达成时（在这里他同意罗·奥·雅各布森的结论），也就是取

① 扬·穆卡若夫斯基 《美学和艺术理论研究》，莫斯科：艺术出版社，1994年，第300-400页。

② 扬·穆卡若夫斯基 《美学和艺术理论研究》，莫斯科：艺术出版社，1994年，第402-403页。

③ 扬·穆卡若夫斯基 《美学和艺术理论研究》，莫斯科：艺术出版社，1994年，第411、412页。

决于侵入到词语的电影叙事中，那么读者就会想起平行蒙太奇。毫无疑问，这种蒙太奇是这些词语表达的电影对应物，就像“而在此时……”或是“当这发生时……”。由此，按穆卡若夫斯基的观点“从带字幕的无声电影到没有字幕的无声电影，再到有声电影的转变，时间进展的可能性减少了。”^①他的立场似乎是那些年电影艺术累积的具体经验。现在电影不使用字幕成功地传达着这样一些复杂的时间进程，如转向叙事的虚拟语气和非现实时间的类似形式，鲜明的例子是阿伦·雷乃在创作《去年夏天我们在马林巴德》时的创新。然而，揭示电影时间类似抒情诗的时间结构是卓有成效的。

我们已经指出，穆卡若夫斯基从20世纪30年代后期开始表现出对艺术中个性问题的浓厚兴趣。这一点格外重要，要知道在那种很少有人熟悉的情境中，流行着一些偏见。这些偏见认为，结构研究将艺术中的个性因素排斥在外。因此，《演员个性结构分析的经验（卓别林在“大城市灯火”中）》（1931）出现在穆卡若夫斯基的学术遗产中绝非偶然。这篇扼要的概述尤其引人注目，因为其研究对象是与众不同的艺术家——卓别林，他似乎最不适合进行结构分析实践。在卓别林这位蒙太奇和声音的敌人身上，顽固地保留着保守的技术手段，将演员画面的细微处置于中心。20世纪30年代许多人将其视为那些寻找别具一格的电影语言的反对者。卓别林和爱森斯坦被视为两个完全相反的人。当然，爱森斯坦或维尔托夫片子更适合结构主义者分析，这种看法是很自然的。

如果不理解穆卡若夫斯基科研方法的本质，肤浅地理解结构主义，那么这种观点就有可能被接受。顺便说一下，艾亨鲍姆也反对维尔托夫和爱森斯坦用蒙太奇，即用导演来代替演员的做法（尽管大家都反对，但是在这个问题上他们意见一致），他那些关于电影中演员地位的有趣文章证明了这一点。

艺术家的个性是交际链中的一环：发出者—文本—接受者。穆卡若夫斯基从这一观点出发努力揭示演员个性的特质（这方面他以彼·格·鲍加蒂廖夫的著作为基础）。卓别林的主人公的个性形成于两种姿势语言的交叉处：一种是“姿势—符号”，与查理的面貌有关：一位上流社会的人（戴着标志性的圆顶礼帽，拄着手杖，系着蝴蝶领结）；另一种是“姿势—表情”，查理属于流浪汉、穷人和倒霉人之列（外在形象是不变的、令人难忘的皮鞋和破衣服）。这两种行为类型、两种姿势语言的结合产生了演员独一无二的个性。这一形象的双重性和“双语性”表现在：主人公配有两个同伴：瞎姑娘和一位百万富翁酒鬼，各自由于不能完全感知（眼瞎、酗酒）而“丧失”了其个性语言的一个层面。姑娘与其交往与他上流社会的风度有关，百万富翁和他一起，则因他是一位朴实的、善解人意的朋友。主人公未能辨认出醒酒的百万富翁及复明的姑娘，迫使观众去“辨认”查理个性中牢固的双重性。

六

穆卡若夫斯基的论著写于半个世纪之前，我们完全有理由说，它们经受住了时间的考验。而且，20世纪60—80年代符号学研究的迅猛发展验证了其中所蕴含的思想卓有成效。如今，我们尤其深切地感到需要对未来的发展道路加以深思。不是所有的希望都能实现，但许多由急躁而生的失望也令人质疑。应当对已经走过的道路深刻而冷静地反思。黑格尔曾说过“回返原初就是向前推进”。在艺术学中，穆卡若夫斯基的著述就是那个原初的一部分，向它回返，在今天具有新的迫切性。^②

译者：康澄，华南师范大学外文学院教授，研究方向：文化符号学、俄罗斯文论。

责任编辑：刘扬

^① 扬·穆卡若夫斯基《美学和艺术理论研究》，莫斯科：艺术出版社，1994年，第416页。

^② 在撰写这篇随笔的过程中，和奥·米·马列维奇进行了广泛和愉快的商讨，在此向他致以最诚挚的谢意。——原注。