

# 论博加特廖夫的木偶戏剧符号系统研究\*

北京师范大学 张艳秋

**提要:** 在俄罗斯文化符号学的思想渊源中,博加特廖夫的戏剧符号学理论是其重要来源之一,其中又以木偶戏剧符号系统的相关思想最为著名。研究表明,该学者对木偶戏剧与真人演员戏剧特征的分析(如喜剧性、木偶与木偶师的有机融合、木偶演员与观众的互动等),不仅具有鲜明的跨文化性和跨学科性,而且在方法论上呈现出二元对立的基本特性。

**关键词:** 博加特廖夫 木偶戏剧 符号系统 喜剧性

[中图分类号] H35

[文献标识码] A

[文章编号] 1002-5510(2026)01-0028-09

## 1. 引言

审视塔尔图—莫斯科符号学派的戏剧符号学理论思想,不能不提到其重要渊源之一的布拉格语言学派(Пражская лингвистическая школа)。<sup>1</sup>而谈到布拉格语言学派,又不能不提到为该学派的创立做出过杰出贡献的数位俄罗斯学者,如特鲁别茨科伊(Н. С. Трубецкой)、雅各布森(Р. О. Якобсон)、博加特廖夫(П. Г. Богатырёв)等。总体上看,该学派继承并发展了俄罗斯形式主义(Русский формализм)的优良传统,“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大量的复杂工作”。(Stam&Burgoyne 1992: 14)从符号学视角看,该学派对戏剧符号学的研究,大致经历了“从单角度到多角度、从局部到整体、从戏剧科学到其他现代科学、从文学到文化的发展路径”。(张艳秋 2023: 45)

作为研究民间戏剧的杰出学者,博加特廖夫在系统梳理东欧、苏俄众多区域性戏剧传统

的基础上,把民间戏剧视为一种多原子结构并置的文本,并尝试用符号学方法来解决人类学的些许问题。如,他在《戏剧艺术符号》(Знаки в театральном искусстве)一文中,系统分析了戏剧舞台上的言语与姿态、服装、布景等舞台语言的关系。(Богатырёв 1975: 7-37)再如,他以捷克民间木偶戏为主要研究材料,系统建构起了木偶戏剧符号系统,内容包括木偶戏的类别归属、观众对木偶戏剧与真人演员戏剧的感知差异、不同流派的木偶戏剧工作者之间的主要分歧、真人演员与木偶联合表演的方式等。本文即是对该学者有关木偶戏剧符号系统的研究路径、思想特色及主要特征的一次尝试性分析。

## 2. 对木偶戏剧的感知之辩

尽管有研究表明,作为戏剧符号学研究开拓者之一的博加特廖夫,在许多方面继承了捷克早期的戏剧学派,如齐赫(Otakar Zich)的戏剧符号学

\* 本文系国家社会科学基金重大项目“多维视域下的俄罗斯文化符号学研究”子课题“艺术视域篇”(21&ZD276)的阶段性成果,并受中央高校基本科研业务费专项资金资助(2021NTSS23)。

思想以及穆卡若夫斯基 (Jan Mukarovsky) 的结构文艺学思想等,尤其在“结构—功能”分析方面。

(见崔久成 2022: 30-38)但我们发现,在探讨木偶戏剧符号系统的本质方面,博加特廖夫对齐赫的观点并没有盲目地全盘采纳,而是对其进行了深入思考与评析,并最终提出与齐赫截然相反的观点。

在发表于1923年的《木偶戏剧: 1. 木偶剧心理学》(Loutkove divadlo. I. Psychologie loutkoveho divadla. Drobné umění)中,齐赫探讨了观众对木偶戏剧的感知并得出如下结论:导致观众对木偶戏剧感知产生差异的主要原因在于——木偶可以被视为活人,也可以被视为无生命的玩偶。观众只能以一种方式认识它们,因此出现了两种感知的可能性:

(1)木偶被感知为无生命的木偶,也就是说,强调它们是一种无生命材料,虽然观众感知到的是真实的东西,但他们不能认真对待木偶的语言和动作、生命的表现形式,他们的动作笨拙、受约束,面部和身体是僵硬的,像木头一样,但这些小木偶表现得像活生生的人一样,因此给我们带来微妙的喜感、幽默,这样一来木偶对观众来说是可笑的、怪诞的。(2)木偶被感知为生物,主要通过强调它们的生命表现(动作和语言)来实现,观众会认为这种生命表现是真实的,忘记木偶实际不存在生命的事实,由此木偶产生某种神秘的感觉,使观众感到惊讶;并且,如果木偶与真人的个头一样大,其面部表情也完美无缺,观众就会觉得恐怖,比如在艺术领域中,雕像或魔像等幻想中的生物给观众留下的印象比尸体更可怕,因为他们是完全非自然的东西,即无生命的无机物质的生命。只有将木偶的尺寸缩小才能防止产生这种可怕的效果。(见 Zich 1923: 8-9)

对于上述研究结论,博加特廖夫认为,虽然齐赫的探讨非常重要并有意义,但他的观点并不正确,因为后者“并没有将木偶戏视为一种单独的符号系统,这样就不可能正确地感知任何艺术作品”。(Богатырев 1973: 308-309)确实,如果仔细思考就不难发现,齐赫提出的关于木偶戏剧的感

知问题超出了木偶戏剧的边界,类似的分析不仅可以转移到其他类型的戏剧之中,也可以进一步转移到其他艺术作品领域——在对艺术符号进行感知的时候如果总是将它们与真实事物进行比较,那么,在我们的比较中就会从真实事物出发,而不是从构成某个艺术作品的符号系统出发。这样一来,在其他艺术形式中我们可以得到与齐赫所做的大致相同的结论。博加特廖夫举了这样一个例子——如果我们将苹果静物画和真正的苹果放在一起,我们会把一个真正的苹果与图画中的苹果进行比较,图画中的苹果可以给我们一种近乎滑稽的印象,因为在将它与真正的苹果进行比较的人看来,彩绘的苹果希望被视为真正的苹果(Богатырев 1973: 308-309)。显然,在事实上这是无法达到的。

博加特廖夫指出,齐赫的主要错误在于,后者不认为木偶剧本身是一个独立的符号系统,而是在与真人演员戏剧的比较中看待木偶戏。他认为,也正因此,齐赫对木偶戏剧的认知也是相对褊狭的,博加特廖夫以捷克民间木偶剧剧目为例提出,无论是古代木偶戏,还是现代木偶戏,不仅喜剧备受观众欢迎,其他戏剧也占据着显著位置。观众也不总是将木偶剧表演视为喜剧表演,因此木偶戏产生的效果绝非仅仅是“可笑的”“可怖的”等等,即使是“木头一样的、粗俗的动作也绝不是木偶喜剧性的标志”(Богатырев 1973: 310)。比如,倘若我们将捷克木偶戏剧中严肃人物代表——国王、公主等的木偶与卡什帕雷克(Kašpárek)<sup>2</sup>进行比较,你会发现他们的动作比卡什帕雷克的动作更“木”。确实,与卡什帕雷克相比,控制这些严肃人物的木偶线数量更少,因此严肃人物的动作更像木偶,更具有示意性。

同时,博加特廖夫还补充道:“没有事实能证明齐赫的以下观点——我们的木偶,如果它们和人类一样大小,会给我们带来不愉快的感觉,只有将它们尺寸减小才能防止产生可怕的效果。”在这一方面,博加特廖夫主要引证了日本木偶戏中的情况——作为世界上最好木偶戏剧之一的日本木偶

戏，其中的木偶大小基本“等同于活人的身高”（Богатырев 1973: 310），这并不妨碍喜剧场景的呈现，观众也不会体验到任何不愉快的感觉。

当然，博加特廖夫也不是一味地否定齐赫的相关论述，认为其论述中也有值得肯定的成分。比如，在一些情况下，雕像或者绘画确实能够产生一些神秘、可怕的东西：例如如果戈理故事中的“肖像”，就被艺术家切尔特科夫视为一个活生生的人，艺术家非常惧怕这幅“肖像”，直至发疯。（Богатырев 1973: 309）实际上，我们还可以回想一下奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）的《多里安·格雷的画像》（The Picture of Dorian Gray）以及由普希金（А. С. Пушкин）长诗改编的芭蕾舞剧《青铜骑士》（Медный всадник）等，也都从不同角度印证了齐赫的该观点。再如，博加特廖夫发现，当时流行的成人木偶戏大部分为喜剧题材，如捷克的斯库帕（Йосеф Скупа）的喜剧、苏联的奥布拉佐夫（С. В. Образцов）戏剧中最成功的也是喜剧作品。确实，成年观众很少将木偶当作木偶本身，一般都是从真人演员戏剧的角度出发，对木偶戏的符号进行认知。正因为如此，人们才会感受到木偶戏的大部分符号都是滑稽、有趣、可笑的。

### 3. 木偶戏的类别归属之思

在相当长的时期内，戏剧领域的理论家和实践者都在积极探索木偶戏的艺术类别问题，将其归属戏剧艺术或是造型艺术的问题。对此，博加特廖夫有自己的思考。首先，他关注到了克拉尔（Kolar Erik）文集《世界木偶戏》（Puppentheater der Welt）中的一篇简短而有趣的文章——《木偶戏剧是一种造型艺术还是戏剧艺术？》（Kolar 1965: 34-35），认为克拉尔在该文中表达了三个观点：

- （1）真人演员戏剧和木偶戏剧是两种符号系统；
- （2）这两种系统十分接近，很难区分；
- （3）木偶戏的艺术形式在大多数语言中的名称表明了它属于一种戏剧。（Богатырев 1973: 311）

其次，博加特

廖夫通过不同戏剧流派的研究者视域来阐发己见。在他看来，部分学者认为木偶剧为一门造型艺术，是因为木偶剧本质上是通过木偶来表现的，而木偶就是造型艺术的一种元素。这部分学者善于列举一些著名艺术家，尤其是那些为木偶戏创造了经典木偶和布景的艺术家，如齐赫、卡雷尔·兰格（Karel Langer）等，来佐证自己的观点；另有部分学者则认为木偶戏是纯粹的、真正的戏剧艺术。例如，英国戏剧导演克雷格·戈登（Craig Gordon）就试图将演员排除在木偶戏剧之外，法国戏剧家加斯頓·巴里（Gaston Baty）喜欢木偶戏而胜过真人戏剧，马塞尔·儒昂多（Marcel Jouhandeau）则确立了木偶剧和哑剧之间的同等身份等。此外，博加特廖夫也关注到了当时最新出版的《波兰戏剧艺术》（Polska plastyka teatralna）一书中帕维尔·斯特泽莱基（Pawel Strzelecki）所做的相关探索：作者保罗·克利（Paul Klee）、费尔南德·莱热（Fernand Léger）、巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）、胡安·米罗（Joan Miró）等创作作品证明了造型元素在木偶戏中的重要性。博加特廖夫从斯特泽莱基的研究中得出结论认为，木偶剧可以被视为戏剧艺术与造型艺术之间的过渡，尽管斯特泽莱基本人并没有从字面上明确说明。（Богатырев 1973: 311-312）

博加特廖夫并没有盲目地表达自己对该问题的看法，而是较为理性和客观地对戏剧艺术和造型艺术的基本特征进行了详细比较，以此来揭示木偶戏的类别归属问题。（Богатырев 1973: 312）为了更加直观地显示其比较内容，我们绘制了图表。

通过逐一比较，博加特廖夫得出了“木偶剧属于戏剧领域”的最终结论。（Богатырев 1973: 312）我们认为，博加特廖夫这一结论是经得起推敲的，这是因为：木偶戏像真人演员戏剧一样，起决定性作用的恰恰是戏剧文本、戏剧空间和作为一个集体的观众，只是在木偶戏中演员的身份被木偶师取代，而木偶师与木偶又密不可分。此外，戏剧艺术的一般原则对木偶戏也是有效的，如活动规

博加特廖夫视域中的戏剧艺术VS造型艺术

	戏剧艺术：真人戏剧—木偶戏	造型艺术
1	时间与空间艺术	空间艺术
2	模拟事件与人物的发展变化	模拟人物和事物状态
3	只存在于每一场单独的表演中	造型艺术作品受时间限制恒常存在
4	观众是创作过程的见证者	观众是创作结果的见证者
5	根据观众的变化总是会更新版本（演员、木偶）	原则上创作结果不会发生变化
6	总是集体创作	一个艺术家的作品
7	综合性的艺术作品（包括文学、表演、导演、造型、音乐）	通常造型艺术种类不会彼此渗透
8	演员是主要构成	以形状、颜色、线条呈现的视觉作品

则、冲突意义、情感作用等，同时还有理性的目标、丰富的人物特征，这些内容不仅体现在木偶的动作中，同时也体现在其言语行为中。当然，博加特廖夫也并没有完全否定造型艺术对木偶戏剧的重要影响——“不可否认的是，在这里（指木偶戏）艺术家的参与比在真人戏剧（歌剧、轻歌剧、芭蕾和哑剧）中更为明显。毕竟，在木偶戏剧中，戏剧人物虽然是由人声创造的，但它也离不开造型艺术。”（Богатырев 1973: 313）

总体上看，博加特廖夫的上述观点与克拉尔相一致，二者均认为木偶剧是一种戏剧艺术。木偶剧与真人演员戏剧的本质区别就在于，在木偶剧中真人演员被木偶师所代替，木偶师与木偶形成统一整体。

#### 4. 木偶戏的独特性之论

虽然博加特廖夫承认木偶戏接近真人演员戏剧，在性质上应该归属为戏剧艺术，但他也同时对木偶戏的独特性进行了探究。事实上，关于木偶戏与真人演员戏剧的区别问题，学界从未停止过探索。

博加特廖夫首先分析了梅耶荷德（В. Э. Мейерхольд）在《论戏剧》（О театре）中的相关论述。在他看来，梅耶荷德所评析的两个木偶戏

剧院，其中一个剧院的导演致力于让自己的木偶看起来像一个具有所有日常特征的真人，是希冀木偶可以再现现实，无限地接近真人，如木偶师让木偶点头、让木偶发出像人声一样的声音等。现实生活中的木偶戏大多如此，甚至出现了用真人来代替木偶的倾向。而另一个剧院的导演发现，观众不仅被木偶表演的诙谐情节所逗乐，而且（也许主要是）还因木偶的动作和姿势而感到愉快，这种动作姿势与大众在生活中看到的并非一致。同时，该导演曾尝试让木偶模仿真人，但这样的改进反而使木偶失去了一些魅力。因此，该导演甚至认为，木偶的整个生命就在于抵抗这种野蛮的改变。梅耶荷德之所以描述以上两个木偶剧院，是为了让戏剧工作者思考，是否应该去替换木偶，是否应该让木偶成为服务角色而不给其发挥创造力的自由；还是说更应该创造一个真正的木偶剧院，使其中的木偶不屈服于导演的改变。最终，梅耶荷德得出的观点是：木偶本身并不想完全像一个真人，因为它描绘的是一个奇妙的虚构世界，也就是说，“木偶想要的不是复制，而是创造”。（见Мейерхольд 1968: 215-217）

的确，在木偶戏中木偶所呈现的人是一个虚构的人，一个音板就是它移动的舞台，它的技艺琴弦就在这个音板上，木偶的动作也有自己的特征，当它哭时，它虽手握手帕却不眨眼；当它杀人时，它

小心翼翼地刺向对手，剑尖却不触敌胸……一切都更加具有符号性，提供给观众别样的审美感受。既然木偶可以通过其富有表现力的独特的姿态、神奇的手段、无与伦比的动作在剧院里创造出迷人的世界，那么，我们为何要强迫其无限接近于真人呢？

博加特廖夫对梅耶荷德关于两类木偶戏导演创作意图进行分析的同时，也提出了自己的见解。他认为，早在20世纪20年代他就观察到了两个木偶戏流派之间的分歧，以捷克地区的木偶戏最为显著。其中第一个流派（木偶师试图使木偶看起来无限接近真人，因此也可以称之为“自然主义流派”）的成果显著，如民间木偶师卡雷尔·诺瓦克（Karel Novák）及其家人、马特·科佩基（Matěj Kopecký）的后代等。其中前者的木偶最具代表性——手臂、腿、头部的动作非常鲜活。这一流派的民间木偶师倾向于使用为真人演员写的剧本，以表明他们的木偶可以扮演与真人演员相同的角色，当木偶师们听到观众将其木偶演员称为“娃娃”时会非常不高兴。博加特廖夫为此还举了一个非常有意思的例子：一名木偶师因被指控在木偶戏剧舞台上攻击政治而被传唤到法庭，而他则将木偶卡什帕雷克抱在怀里，并宣称木偶卡什帕雷克应为一切负责。同时，博加特廖夫也注意到，在民间木偶演员的表演中，除了作为模仿真人演员的自然主义木偶之外，卡什帕雷克扮演了一个突出的角色，无论是动作还是声音都与真人演员不同——在表演完为真人演员创作的剧本后，木偶师为了逗观众开心，还开展了“变形”的娱乐活动，民间木偶师尤其以变形表演而闻名，而卡什帕雷克的表演发挥了重要作用。（见Богатырев 1973: 315-316）也就是说，即便是自然主义流派木偶戏中也能找到木偶戏的独特特征。那么，第二个流派的木偶戏工作者是如何探索木偶戏的本质特征的呢？在博加特廖夫看来，当20年代捷克木偶戏剧试图开启木偶戏的创新活动时，欧洲和东方国家已经在探索木偶的具体性质方面有了成就。他通过对《世界木偶戏》的研究发现，第二个流派取得了完全的胜利，因为他们成功

地揭示了木偶的特殊性之一——“大多数现代成人木偶本质上是幽默和讽刺的，并由此可以探讨出创建这些幽默木偶的一般原则”。（Богатырев 1973: 316）

#### 4.1 喜剧性之夸张与缩小

我们知道，现代木偶剧在喜剧性方面甚至超过了真人演员戏剧，木偶的喜剧性如图形和绘画中的喜剧性一样，具有怪诞的性质，并使用了类似于文学和民间传说中的艺术技巧。在博加特廖夫看来，这些技巧的主要作用正是“夸张和缩小”（Богатырев 1973: 317）。如果我们对木偶戏中木偶的身体进行观察（尤其是脸部的个别部位），就不难发现有些部位要么被极端夸大，要么被缩小，或者说被淡化。如瑞士木偶“太正确的人”有一个覆盖整个脸部的巨大鼻子（夸张）和一个过于微小的前额（缩小），脸部的椭圆形被程式化为梨形；德国木偶“捕鼠员”的大嘴咧到耳朵；我国泉州木偶“小沙弥”的额头与下巴则相当宽硕等。



瑞士木偶“太正确的人”



德国木偶“捕鼠员”



泉州木偶“小沙弥”

#### 4.2 喜剧性之漫画化

博加特廖夫指出，木偶喜剧性有时是通过对木偶的脸和身材进行漫画化来实现的，比如梨形、椭圆形的脸，球形的脑袋和半身像等。（Богатырев 1973: 317-318）这一点也不难理解，正如由果戈理小说改编而成的木偶戏中的主人公伊凡·伊凡诺维奇和伊凡·尼基弗罗维奇的形象——人物被风格化为一个尾巴向上的萝卜和一个尾巴向下的萝卜。



木偶“伊凡·伊凡诺维奇”与“伊凡·尼基弗罗维奇”

此外，博加特廖夫还注意到，木偶人物面部的漫画化具有另一种艺术功能——与自然主义描绘相反：“漫画化木偶的面部特征通常有助于木偶参与各种戏剧性的情境……木偶的漫画脸是一个面具，反映了木偶的各种心理状态。”（Богатырев 1973: 318）漫画化木偶的面具总是能够通过木偶师控制的整个木偶人物的动作和言语来改变表情。为了阐明自己的观点，博加特廖夫参照了德国作家卡尔·扎克迈尔（Carl Zuckmayer）回忆录中提到的

木制恶魔面具——它有夸张的长鼻子、邪恶的小眼睛、长着獠牙的嘴。扎克迈尔的好友艺术家克劳斯对这个面具非常感兴趣，他戴上这个面具开始用动作和言语演绎心上人如何死去的故事，随着他简洁的手部动作、言语和面具角度变化，在场的人陆续感受到了他的可笑、幸福、贪婪、愤怒、不可调和的仇恨、质疑和恐惧。

此外，博加特廖夫同时还认为：“木偶的脸越简单，它就越能参与不同的情境。”（Богатырев 1973: 319）确实，如果我们回想一下世界上最古老的木偶剧院——捷克斯佩布拉和古尔维涅卡剧院中的木偶师就是用一张简陋的木偶面具让观众捧腹大笑，而在另一部戏中又使用该面具演绎一个悲剧角色，悲剧性让观众震惊。当然俄罗斯也不乏类似的简易木偶面具，奥布拉佐夫的木偶可以说仅仅是一个简单示意图：两个球分别描绘了一个男人和一个女人的头部，男人头部的眼睛标有加号（+），女人头部的眼睛标有减号（-）。可以说，奥布拉佐夫木偶的示意性特征得到了强化。木偶面具的简易性并不会使其创作的角色受限，反而因其有较强的示意性，人们可以根据不同的创作要求演绎喜剧、悲剧。



奥布拉佐夫与木偶

#### 4.3 木偶与木偶师的有机联系与融合

我们在前文已经提到，与真人演员戏剧不同的是，在木偶戏剧中，木偶与木偶师密不可分。需要强调的是，木偶与木偶师的有机联系也是木偶戏与真人戏的根本区别所在——木偶是木偶师的武器，这是木偶戏剧符号系统与真人演员戏剧符号系统的区别所在。

回顾木偶戏的发展历史，我们不难发现，木偶师要么隐藏在幕后，要么展示出其与木偶的统一性。实际上，很多木偶戏中木偶师都希望向观众揭示木偶复活的秘密、木偶师和木偶共同表演的艺术方法。比如，很多时候木偶师会用一张幕布盖住自己的上半身和头部，然而腿并没有被隐藏，这样一来观众就可以猜测木偶师是在和木偶一起表演。此外，不同国家和不同时期的木偶演员在演出后都会手持木偶谢幕，向公众揭示木偶复活的秘密——公众既看到了木偶师，也看到了他的合作工具木偶。而在我们上文展示的“奥布拉佐夫与木偶”中，我们甚至可以直观地看到两个木偶角色就是在木偶师的手指上展开活动的，木偶与木偶师的有机联系得以充分表现。

当然，木偶师与木偶的有机联系不仅体现在木偶师的动作操作上，还体现在其声音与木偶的有机融合上。博加特廖夫由此指出，“在以前的自然主义木偶剧中，这个问题似乎被简单地解决了：木偶像人，所以木偶师用普通的声音说话即可。但这里有一个明显的矛盾——木偶虽小，但说话却像个大人。”（Богатырев 1973: 323）实际上，木偶的形态与木偶师人声之间的矛盾早就引起了木偶戏剧理论家和实践者的关注。克拉尔就曾探讨过齐赫关于这个问题的思考：“齐赫在木偶戏的二元论中看到了审美矛盾——无生命材料的木偶和木偶演员的真人声音之间的矛盾。但这构成了木偶戏的辩证统一体，即活的声音和复活木偶的结合。”（Kolar 1965: 35）克拉尔从人声和无生命物质运动的有机结合中看到了使木偶复活的一种路径。而博加特廖夫则进一步提出，在木偶动作与人声有机结合的木偶戏里，木偶演员早已将正常的人声“变形”了。他以木偶师为木偶彼得鲁什卡（Петрушка）<sup>3</sup>专门制作的变声机器“小铁片”为例，说明木偶师为使声音与木偶形态有机融合而做出的巨大努力——该机器由两块骨板组成，二者间放置了一条帆布，将这个小机器放在舌头后面，木偶演员就可以用一种特

殊的语调发音……每次尝试喉咙都会痉挛，让人想要呕吐。（见Богатырев 1973: 323-324）此外，在木偶表演的过程中，除了木偶和人声之外，有时还会用到第三种材料——录音机。在《木偶王国的格列佛》喜剧中，有位木偶师就让声音像旧的留声机唱片一样变形，如此一来，木偶材质与声音的矛盾得以减弱。在戏剧《古尔维内克：魔法火箭》中，我们也遇到了类似的削弱人声和木偶形态之间矛盾的原则——类似控制论机器的赛昂人来自一个未知星球，他的声音在录音机的帮助下进行了变形，转到了最高音域。实际上，现代木偶的形式、动作和木偶师的人声之间的矛盾更加显著，比如由餐具勺子、叉子、刀子或由实验室物品组成的木偶如果用普通人的声音说话和唱歌，这未免让人感到出离，因此，木偶师会探索各种使人声变形的手段，以期摆脱或减少木偶师的声音与变形木偶之间的矛盾。

#### 4.4 木偶戏中演员与观众的互动共创

博加特廖夫关注到木偶戏剧的另一特征——与真人演员戏剧的表演相比，木偶剧中演员与观众的集体表演是非常明显的。（Богатырев 1973: 325）确实，无论是在民间木偶剧中，还是在以艺人、演员为主导的木偶剧中，观众席与舞台的共创都发挥着重要作用。在真正的木偶剧中，我们不难看到，众多木偶角色，比如彼得鲁什卡、卡什帕雷克等角色都有面向观众发言的传统，观众和木偶之间经常能够进行对话与讨论。

同时，博加特廖夫还指出：“舞台与观众的互动在儿童演出中表现得尤为明显。”（Богатырев 1973: 326）他回忆起布拉格的一场木偶演出，坐在他身边的五岁小女孩非常喜欢木偶在舞台上的表演，以至于她想登台参与。儿童对木偶剧的认知，无疑与成人对木偶剧的认知大不相同。多次观看过真人戏剧的孩子是如何看待木偶剧符号系统，以及只看过木偶剧的孩子如何看待木偶剧，这样的对比研究值得我们进一步关注。

#### 4.5 真人演员与木偶的联合表演

在一些戏剧舞台上，我们也能看到真人演员与木偶联合表演的剧目，这是两个相近符号系统结合在一起的表演。对此，博加特廖夫追忆了罗马尼亚布加勒斯特木偶剧院于1964年首映的《我和死物》（Я и мертвая материя），其中就有两名戴着黑色面具的真人演员和一名与真人一样高的女性木偶，而在《格列佛游记小人国与大人国》中格列佛由真人演员扮演，小人国则是木偶，这里也强调了两个特殊的世界：小人国的世界和以格列佛为代表的世界；当然类似的联合表演在当代也很常见，如中国木偶艺术剧院原创木偶剧《长城长》等。



中国木偶艺术剧院原创木偶剧《长城长》

另一方面，真人演员戏剧作品中也使用木偶。例如，梅耶荷德创作的《钦差大臣》哑剧中就使用了木偶。博加特廖夫就此指出，“观众并不总是容易理解木偶和真人演员同时参演的戏剧。”（Богагырев 1973: 327）的确，在这样的戏剧作品中，观众必须同时感知两个符号系统：木偶系统和真人演员系统。而那些经常感知两种符号系统的观众则会比较容易从一个系统的感知切换到对另一个系统的感知。博加特廖夫认为，在这样的背景下，“必须使真人演员表演符号系统更接近木偶表演符号系统”。（Богагырев 1973: 327）因此，我们经常能够看到，与木偶一起表演的真人演员脸上经常戴着面具，这些面具则隐藏了真人演员的面部表情，从而使真人符号系统更接近木偶符号系统。需要注意的是，有的时候真人演员并不是在舞台上表演，而是在观众中间，因此，他可能同时完成两个功能：作为一名真人演员与台上的木偶对话，此

外，他也是联结观众和木偶之间的纽带。

#### 5. 结语

从宏观上看，博加特廖夫对木偶戏剧符号系统的研究，其视角或路径是颇为独特的。首先，他善于从东欧、苏俄乃至东亚众多区域性的木偶戏剧传统中汲取丰富养料，使其研究呈现出鲜明的跨文化性；其次，他乐于从其他科学领域汲取灵感并应用于木偶戏剧符号系统探究，使其研究具有明显的跨学科性。正如他本人所说，“以其他某个符号系统为背景对另一个符号系统进行感知是非常有趣的”。（Богагырев 1973: 306）再次，他深谙二元对立原理的运作机理，将母语符号系统与近似母语符号系统的相对立原理，成功运用到对木偶戏剧与真人演员戏剧两个近似符号系统的对比研究之中，深刻揭示出木偶戏剧符号系统的本质和主要特征。

从微观上看，博加特廖夫对木偶戏剧符号系统的研究，为我们揭示了木偶戏的艺术类别归属及其独特艺术魅力问题：木偶戏归属于戏剧艺术形式，其区别于真人演员戏剧的主要特征表现为形式的喜剧性（主要通过夸张与缩小艺术技巧、木偶漫画化达成）、木偶与木偶师的有机融合、木偶演员与观众的互动共创以及观众感知的双重性；木偶的独特形态、它在舞台上独特的戏剧动作、木偶师的声音变化，所有这一切都发生在木偶戏剧符号系统的框架内，并赋予木偶戏剧与众不同的独特魅力——木偶戏剧承载着世界各地人民的智慧与创造力，展现出各国文化的多样性与丰富性，见证了世界民族历史的发展与变迁。

从思想互鉴和学术互通视角看，以上两个方面，对我国学界的戏剧符号系统研究也有一定的参考意义。

#### 注释

1. 布拉格语言学派亦称“布拉格语言学小组”（Пражский лингвистический кружок），简称“布拉格学派”。它是

索绪尔之后在东欧区域内产生的重要结构主义学派。由于该学派推崇语言结构的功能,因此在学界已被称作“结构功能主义学派”。

2. 卡什帕雷克——捷克民间木偶戏中的主要滑稽木偶角色,产生于1820年左右,其形象在捷克和斯洛伐克地区广受欢迎,经常以温厚、开朗的捷克农民或小丑形象出现在作品中,在部分作品中其呈现的政治讽刺在捷克人民反对奥地利统治的斗争中具有重要意义。
3. 彼得鲁什卡——俄罗斯民间木偶剧的角色之一,着红色衬衫、帆布裤子,头戴一顶带流苏的尖帽;传统上,彼得鲁什卡是一个手套娃娃,自18世纪以来一直活跃在俄罗斯木偶戏剧舞台。

#### 参考文献

[1] Kolar E. Das Puppentheater — eine Form der bildenden Kunst oder der Theaterkunst?[A]. *Puppentheater der Welt. Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft* [C]. Berlin, 1965, стр. 29-41.

[2] Stam R., Burgoyne R. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*[M]. London: Routledge, 1992.

[3] Zich O. *Loutkove divadlo. I. Psychologie loutkoveho divadla. Dropneumeni*[M]. Praha, 1923.

[4] Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве[J]// Труды по знаковым системам VII. 1975, № 7, стр. 7-37.

[5] Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актёров) [J]//Труды по знаковым системам VI. 1973, № 6, стр. 306-330.

[6] Мейерхольд В. Э. О театре[M]. СПб.: Просвещение, 1913.

[7] Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891—1917[M]. М.: Издательство «Искусство», 1968.

[8] 崔久成, 布拉格往事: 艺术符号学的提出与艺术人类学的交织[J], 《湖北美术学院学报》, 2022年第2期, 30-38页。

[9] 张艳秋, 塔尔图—莫斯科学派戏剧符号学思想阐发[J], 《中国俄语教学》, 2023年第4期, 45-56页。

#### Исследование П. Г. Богатырева о символической системе кукольного театра

Чжан Яньцю

**Аннотация:** Среди идеологических источников русской культурной семиотики одним из важных является теория театральной семиотики П. Г. Богатырева, которая особо известна идеями семиотики кукольного театра. Исследование показывает, что проведенный ученым анализ театральных характеристик кукольного театра и театра реальных актеров, таких как театральность, органичная интеграция кукол и кукловодов, взаимодействие между кукловодами и зрителями и т. д., не только имеет ярко выраженный кросс-культурный и междисциплинарный характер, но и отражает основные особенности бинарной оппозиции в методологии.

**Ключевые слова:** П. Г. Богатырев, кукольный театр, символическая система, комедийность

#### Research of Bogatyrev on the Symbol System of Puppet Theatre

Zhang Yanqiu

**Abstract:** Among the ideological sources of Russian cultural semiotics, one of the most important is the theory of theatrical semiotics by P.G. Bogatyrev, which is particularly known for its ideas on the semiotics of puppet theater. The study shows that the analysis of the theatrical characteristics of puppet theater and theater of real actors, such as theatricality, the organic integration of puppets and puppeteers, the interaction between puppeteers and spectators, etc., not only has a distinct cross-culturality and interdisciplinary, but also reflects the main features of the binary opposition in methodology.

**Key words:** P. G. Bogatyrev; Puppet Theater; Symbol system; Comedy

(责任编辑:李哲)