

# 作为反思结构的“后现代”

## ——论《尤利西斯》与《玫瑰的名字》的“开放”及其创造性诠释思想

卢 嫒

**内容提要** 翁贝托·埃科的“后现代”是建立在创作与诠释之间对话关系之上的一种反思结构。在《开放的作品》中，埃科就已产生了该种思想，并根据作品与接受者之间的动态关系，定义了两种“开放的作品”，即“运动着的结构”与“我们于其中运动的结构”。“运动着的结构”被视为一种挑战读者知识储备与创造理想读者的先锋美学形式，乔伊斯在《尤利西斯》中所使用的“大量铺陈”技法正是其中的代表。虽然“大量铺陈”技法是古典修辞的一次当代再现，是作者向读者传达其重返历史的“后现代”意图的一种非典型“现代主义”技法，但埃科认为，“现代主义”的外在先锋美学形式阻碍了内意图的传达，从而使作品变得封闭。埃科在“后现代主义”建筑理念“双重编码”结构的启发下创作了《玫瑰的名字》，把传统类型叙事“侦探小说”即“我们于其中运动的结构”设计为小说的外在框架，而把“元叙事”和“互文反讽”等“后现代”技法作为传达作者意图并与读者进行对话的内在手段。埃科通过改良《尤利西斯》的文学策略，使他的“后现代”创作成为了一种以内在的反思性结构启发读者的创造性诠释。

**关键词** 开放的作品；后现代；《尤利西斯》；《玫瑰的名字》；创造性诠释

“文艺作品的形式与其所表达的内容之间存在着怎样的关系”是一项备受文艺理论家们关注的议题。一些当代研究者曾围绕意大利符号学家、小说家翁贝托·埃科的创作所体现出的“后现代”（post-modern）特征，对此项议题展开了探讨。例如，布鲁诺·品钦达（Bruno Pischedda）通过研究《玫瑰的名字》与《傅科摆》，发现了埃科小说的叙述内容与文学技法之间往往存在着一种“现代性的认知张力”（cognitive tension of modernity），因此其作品中的叙述者总是以“元语言的方式”（metalinguistic manner），间接地传达一种强烈的意识形态诉求，从而规避社会责任感；布莱恩·麦克哈尔（Brian McHale）则认为，“后现代主义”小说本应借助形式从本体论的角度探索世界与主体的存在问题，而在《玫瑰的名字》中，“失败的主角”（the failed protagonist）却使作品的思想内容仅仅停

留在“现代主义”的认识论层面<sup>[1]</sup>。

埃科小说的形式与其所表达的思想内容之间并不协调，这使许多研究者认为其作品难以为“现代”或“后现代”所定义，最终他们也只能用“（后）现代”这一似是而非的命名赋予其作品某种特殊的含义<sup>[2]</sup>。然而，在《一位年轻小说家的自白》中，埃科明确地指出自己曾在小说中使用了包括“元叙事”（metanarrative）与“互文反讽”（intertextual irony）在内的“后现代”文学技法<sup>[3]</sup>。因此，为了探索埃科的“后现代”定义，本文将以“开放的作品”概念为切入点，思考“后现代”何以以一种非典型的“现代主义”面貌出现在乔伊斯的作品中，从而揭示埃科如何通过小说创作反思乔伊斯的“现代主义”文学策略并实现他的“后现代”理念。本文的论述将涉及以下三个方面的内容：“开放的作品”概念的定义及其与“后现代”

的关联;《尤利西斯》的非典型“现代主义”特征及其与文学传统之间的联系;埃科在《玫瑰的名字》中所运用的“后现代”技法及其对乔伊斯创作策略的反思。

## 一 乔伊斯的“现代”传统:《尤利西斯》的不完全“开放”及其历史意识

在《开放的作品》(*Opera Aperta*, 1962)出版之初,“开放的作品”是一个相当问题化的概念。当时的“结构主义”理论家把“开放的作品”概念误读为埃科所主张的一种“过度诠释”观,这种诠释观不但间接地否认了作品是由可供分析的形式和属性所构成的稳定审美对象(例如,克洛德·列维-斯特劳斯就提出了这样的论点)<sup>[4]</sup>,而且赋予诠释者任意理解作品的权力。此外,“开放”也常常被用以形容一类“后现代”创作的美学形式,这类创作不受传统结构的制约,以文类的拼贴、对经典文本的互文与具备自我意识的“元小说”形式,破坏了完整叙事的封闭性与虚构性。

艺术作品的表现形式与读者的理解之间存在着怎样的关系?“开放”的美学形式必然招致“开放”的诠释吗?在“开放的作品”概念中,“后现代”创作难道仅仅意味着一种颠覆传统、破坏惯例的任意表达?埃科对“开放的作品”概念的诠释可以帮助我们解答上述疑问。在《开放的作品》一书中,埃科曾经把作品视为一种“认识论的隐喻”(metafora epistemologica),并认为文艺创作与科学研究具备同等功能,一种文艺类型或表达方式的盛行,往往折射出人们在特定的时代理解事物的方式:

然而,每一种出色的艺术形式,如果不是被看作科学认知的替代品的话,都可以被很好地看作认识论的隐喻(come metafora epistemologica)。也就是说,在每一个世纪,其中的艺术形式构成的方式都反映了那个时代的科学或者至少是文化看待现实的方式,在这里所谓的“反映”,准确地说,是以明喻、隐喻方式分解概念,将之融于形象。<sup>[5]</sup>

但在另一方面,他也强调作品不只是被动地反映时

代,而是应该在与读者所建立的交流关系中,承担起某种认识论任务,从而对时空的潜在新面貌进行探索,他认为,“当开放的作品把抽象的科学方法的分类与我们生动的感觉材料结合起来之时,它呈现出一种超越性的范式,这种范式允许我们了解世界的诸多新面貌”<sup>[6]</sup>。该种探索不是要完全地摧毁诠释者的固有认知,而是以创作为启发手段,要求诠释者结合主观经验,持续地改变他们看待现实的角度,使被认知的结构在诠释活动中具备“开放性”。

这些与作品的本质及其诠释有关的思考,也被埃科转换为其后续的创作理论。例如,埃科在回顾其学术研究与小说创作经验时,便认为小说叙事与哲学思想具备同等启示功能,因为小说是“一个懒惰的机器”(una macchina pigra)<sup>[7]</sup>,所以“创意写作”与科研著述有别,是以向读者提出问题并启发思考而非解答困惑为目的;写小说是“一项宇宙学的事务”(una faccenda cosmologica),创造一个审美对象往往意味着事无巨细地为这个对象创造其适合存在的世界<sup>[8]</sup>。

由此可见,“开放的作品”概念是埃科从作品的创作与诠释之间对话关系的角度,对文艺作品形式及其内容之间的关系所进行的一次全面思考。埃科所谓的“开放”实则指涉了作品与其接受者之间建立的一种动态关系,这种关系既反对把“作品”视为由文本之间的影响、继承关系所产生的附属品,又拒绝接受“作品”成为一种承载接受者主观判断的纯粹媒介,而是让“作品”成为主体积极介入动态认知网络并参与诠释实践的象征。于是,埃科根据这种动态关系,把“开放的作品”分为两类,即“我们于其中运动的结构”(quelle in cui noi ci muoviamo)与“运动着的结构”(le strutture che si muovono)<sup>[9]</sup>。前者指涉了那些以“骑士传奇”(romanzo)为代表的传统类型叙事及其现代变体(例如弗莱明的007系列等),尽管这类叙事的文本结构既封闭又传统,却极大地依赖读者的“开放”诠释和演绎行动(例如骑士传奇《疯狂的奥兰多》就在传播中拥有了众多版本)。后者则更接近当代人所普遍理解的“开放”,即那些通过先锋和叛逆的美学形式,考验读者的审美能力并创造理想

诠释者的作品。

就美学形式而言,埃科在《开放的作品》中所谈及的“现代主义”作家詹姆斯·乔伊斯(James Joyce)的作品更接近后一种“开放的作品”。在《乔伊斯的诗学》(*Le poétique di Joyce*, 1962)中,乔伊斯的作品就被埃科定义为“混沌宇宙”(chaosmos)<sup>[10]</sup>,以无限膨胀的作品内部空间、非线性的表达,有意颠覆以自然时间顺序或因果逻辑为主要结构特征的叙事传统。

由此可见,“混沌宇宙”是作者某种“现代”认知的隐喻:各项元素在相互的对话与冲突中形成不断膨胀的量子空间,进而阻碍了定向的线性运动模式;“现实”不再是一个确定的结论,而是对无方向、非静止运动过程的一种描述。可是,如果说“混沌宇宙”仅仅被动地反映人类在神圣秩序彻底崩塌后所遭遇的一种精神混乱、迷惘现象,那么乔伊斯的“作者意图”(intentio auctoris)又体现在何处呢?

与埃科的“(后)现代”创作的情况类似,乔伊斯作品的表达形式虽然看似先锋、晦涩,却是作者对文学传统的一次回顾,这使他的创作与其他典型的“现代主义”表达有所不同。不过,创作者借古典叙事技法传递其当下意图与对时代的认知,是一项由来已久的文学创作现象。在中世纪口传文学传统中,吟游诗人在讲述骑士的传奇故事时,便时常佯称自己的故事转述自某一权威的他者,因此真实可信,从而消解在场的听众的怀疑。这种以转述他者所言或手稿记录为主要再现形式的技法也被文艺复兴时期的作家所继承:在弗朗索瓦·拉伯雷(*François Rabelais*)的《巨人传》(*La vie de Gargantua et de Pantagruel*, 1532)中,作者在开头就坦言故事并非其亲眼所见,而是源自一份家谱。通过向读者详细介绍记载家谱的纸张和笔迹的样貌<sup>[11]</sup>,叙事者不但可以不为故事的真实性负责,还能够以诠释者的身份点评故事的内容。

当故事的“虚构性”(fictionality)成为读者普遍接受的事实后,这种技法便携带着新的“作者意图”出现在19世纪初期的一些冒险小说中。例如,埃德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe)在《亚瑟·戈登·皮姆的叙述》(*The Narrative of A.*

*Gordon Pym*, 1838)中便使用了此种技法,并把它改造成了多重嵌套的转述结构。该作曾经有两个不同的版本,在第一个版本中,“爱伦·坡”是故事的实际作者,“皮姆先生”为作者所虚构的讲述者;而在第二个版本中,“皮姆先生”却在“序言”中声称自己才是创作这部纪实作品的经验实体,“爱伦·坡”反倒成为了这段真假难辨的“序言”所命名的虚构人物。更令人困惑的是,这部小说并未完成,在作品的最后,反倒出现了另外一位接受者的“按语”(Note),该接受者不但声称作品的突然完结是因为经验实体的去世,而且暗示“皮姆先生”所提到的人物“爱伦·坡”也是子虚乌有<sup>[12]</sup>。如此一来,爱伦·坡不但通过再现创作与诠释活动的过程,给读者带来一种迷宫式审美体验,而且揭示了叙事行动与主体认知之间的关系:在叙述层次的更迭中,叙述与被叙述者失去了属于他们的固定位置,叙事者不再确信自己的身份并最终丧失了对叙事的掌控。

乔伊斯作品与文学传统之间的关系,体现在被埃科称为“枚举”(enumeratio)的古典修辞技法上。该技法在古希腊与中世纪时又被称为“论证发现”(inventio),是当时的演讲者在陈述其观点时会采用的一种修辞类型<sup>[13]</sup>。例如,在《尤利西斯》的“独眼巨人”(Cyclops)一章中,乔伊斯就用大段的篇幅铺排了古代圣人的名字:

在他的腰上挂着一串海卵石,随着他可怖身体的每次运动不断摇摆,并且在这些卵石上有着许多以粗矿但熟练的技艺雕刻的古代爱尔兰部落的男女英雄形象,库楚林(Cuchulin)、百战之科恩(Conn of hundred battles)、扣押九个人质的尼尔(Niall of nine hostages)、金科拉的布莱恩(Brian of Kincora)、马拉基王(the Ardri Marachi)、阿·迈克·默拉(Art Mac Murragh)、肖恩·奥尼尔(Shane O'Neill)……杰里迈·奥多诺万·罗萨(Jeremiah O'Donovan Rossa)、堂·菲利普·欧沙利文·比尔(Don Philip O'Sullivan Beare)(共87个名字)。<sup>[14]</sup>

这种技法在古典时期不但为表达增添和谐的韵律,加强演讲的气势,而且旨在通过并置事物发现



它们之间的潜在联系。埃科把这种技法重新命名为“大量铺陈”(prodigality),并归在“清单”(lista)这一表达类型下<sup>[15]</sup>。此外,在《尤利西斯》的最后一章还出现了“大量铺陈”的一种变体,这种变体以词与词之间语义关联的断裂而非事物的并置为特征:

真的(Yes)因为他自从离开城标饭店以后还从来没有这样过要在床上吃早饭还要两只鸡蛋那阵子他常躺在床上装病说起话来都是病恹恹的贵人腔调都是为了哄哪个一捆干柴似的赖尔登老太太……愿意我愿意真的(yes I said yes I will Yes)。<sup>[16]</sup>

作者在破坏由句子构成的段落结构,解除线性句子对词语的限制的同时,也杜绝了完整、明确的意义表达的可能。词语由是脱离线性结构和语义秩序,成为一个个绵延不绝的独立存在。这段以“Yes”开始以“Yes”结束的表达,最终使一种可无限拓展又循环往复的文本空间得以完成。

“大量铺陈”技法在文学传统中亦有迹可循。例如,诗人荷马在史诗《伊利亚特》中便借助数量庞大的战船与参战者<sup>[17]</sup>,表达了一种复杂的审美体验和难以言喻的情感悸动(恐惧、无力与崇高等),而中世纪神学家更是用不可胜数的意象传颂“无限”上帝之伟大。但是埃科认为,乔伊斯使用此技法既不是出于上述两种意图,又不只是为了产生纯粹的美学效果,而是尝试在现代的语境中重新发现一种崇尚“混沌”秩序的中世纪精神。因此,作为一种“认识论的隐喻”,乔伊斯的作品凭借一种具备古典精神的“先锋”形式呈现出了一定的双重性:一方面,乔伊斯的“开放”以形式上的混沌与无序反映了一个告别历史、失去准则与拒绝和谐一致的现代精神世界;另一方面,传统修辞“枚举”在乔伊斯的“现代”创作中以“大量铺陈”的形式再现,是作者的动态、轮回历史观念的表达(埃科认为他的这种历史观来自维科在《新科学》中提到的“永恒的回归”与“万国之共同精神言语”)<sup>[18]</sup>。

由此可见,《尤利西斯》在美学形式上反抗文学表达惯例,挑战诠释者的理解能力并试图创造理想的诠释者,符合“运动着的结构”这类“开放的作品”特征。但是,如果埃科对乔伊斯作品的

解读也可以被视作一次与《尤利西斯》相关的诠释事件,那么该作实则更接近“我们于其中运动的结构”这类“开放的作品”:作者在新的文本框架下再现传统技法,从而期待诠释者能够凭借对传统的了解积极地介入作品,使作品潜在意义得以明晰化。从该角度来看,乔伊斯似乎是在以“现代主义”的方式反思“现代主义”:如果确实存在着一种拒绝传统和惯例的先锋创作,那么我们如何保证读者不会把这种创作解读为一种传统与惯例呢?倘若“影响的焦虑”(the anxiety of influence)意味着这些“现代主义”表达不得不通过反抗既存的语言秩序,战胜它们作为一种复制品的恐惧,进而追问自身存在的价值,那么该种“反抗”不也恰恰证明了传统正是这些“现代主义”表达的潜在组成部分?可见乔伊斯的作品虽然在美学表现上高度符合“现代主义”先锋创作的特征,但是在精神层面上也许会更接近埃科的“(后)现代”。

不过,乔伊斯的创作也难以被完全地界定为“我们于其中运动的结构”,因为在一定程度上,其作品艰涩的美学形式阻碍了作者表达意图。就具体的诠释实践而言,《尤利西斯》与大多数“现代主义”作品类似,还是建立在对接受对象的选择和预设之上,从而拒绝了一般读者的介入。这种以拒绝传统接受者方式表达传统的矛盾书写,使他的创作最终徘徊在“现代”与“后现代”的分岔路口。虽然如此,乔伊斯的创作经验却启发了埃科,使他在反思乔伊斯作品的基础上制定出他的“后现代”小说创作策略。

## 二 埃科的“后现代”策略: 《玫瑰的名字》的开放路径 及其创造性诠释内涵

事实上,研究者们之所以把埃科的小说命名为“(后)现代”,是因为他们认为一种典型的“后现代”意味着以“后现代”的美学形式再现“后现代”的内容。可是埃科的“后现代”并非美学形式,而是意味着一种关系,即在不同时代语境下,作者与读者在创作与诠释作品的过程中所共同建立的一种动态对话关系。在围绕“后现代”创作

特征所展开的讨论中,埃科把文化的发展分为“原初文化”(primitive cultures)阶段与“成熟文化”(mature cultures)阶段:“原初文化”阶段的创作者往往把难以名状的新经验转化成诸如“大量铺陈”一类的“陌生化”表达;“成熟文化”阶段的创作者则借“清单”模式发现事物之间的潜在联系<sup>[19]</sup>,并且通过重新唤起读者的历史记忆,间接地表达他对当下时代的反思。在埃科看来,乔伊斯的创作显然是“成熟文化”阶段的产物,而相似的文学技法之所以会因为历史语境的差异传递相异的创作意图,是由于诠释与创作总是一种交流。例如,《尤利西斯》便是作者出于与理想读者的对话期待而产生的。然而,“理想读者”如果指涉的是那些能够理解文本所制定的诠释法则并积极配合的合作者,那么这些合作者恰恰是在理解事件发生前便已被文本结构创造。“接受美学”的代表学者沃夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser)在提出“隐含读者”(implied reader)概念时就明确了这一点:

我们也许可以借助更好的术语称他为“隐含读者”。他使所有文学作品暗含的必要倾向得以通过效果具化——这些暗含的倾向并非来自外在的现实经验,而是来自文本自身。最终,“隐含读者”作为一种概念,深植于文本的结构之内。他是一种结构体并且绝不会与任何实在的读者对应。<sup>[20]</sup>

可见《尤利西斯》的“现代主义”美学形式所需要的,恰恰是那些能够填充诠释结构的抽象读者:这类作品的读者既能够洞悉作者所安排的解谜程序,又能够在不揭示谜底的前提下,自由地享受解谜过程所带来的审美愉悦,即“一个理想读者应该遭遇一种理想的失眠”(that ideal reader suffering from an ideal insomnia)<sup>[21]</sup>。但是,在实际发生的诠释事件中,这类作品不但会因为创造特殊读者而不考虑普遍的可读性,把擅长凭借叙事惯例解读文本的推断者们拒之门外,而且也让作品艰涩的美学形式成为了阴谋论者们的温床。换言之,当文本不再是一个自我指涉的纯粹美学形式,而成为某种含混意义的抽象代码之时,作为完整审美对象的“作品”也就消失了,阴谋论者们只需断章取义,便能从只言片语中找到符合他们自身价值判断的神秘

寓意。

如此一来,创作如何既能够规避乔伊斯作品出现的问题,又能够表现出对传统的一种继承和反思呢?《玫瑰的名字》(*Il nome della rosa*, 1983)正是作为诠释者的埃科回应此问题的一次积极尝试。通过定义“开放的作品”类型与分析乔伊斯的创作活动,埃科意识到,无论在哪一个时代,“开放”只要意味着主体的认知行动介入到作品这个公共对话场域,那么“开放”便是作品的一种本质,而“开放”与“封闭”在创作与诠释的过程中总是相互辩证地存在,并促使创造力在这种辩证中生成。可是,一旦当代文学表达的形式和内容皆被数个世纪以来的创作与诠释实践消耗殆尽,“封闭”与“开放”已不再是一个问题,作品又如何能够再次实现它的创造力呢?基于这一思考,埃科把“后现代主义”建筑师查尔斯·詹克斯(Charles A. Jencks)的“双重编码”(double coding)理念引入了他的小说设计。

“双重编码”理念是詹克斯反思“现代主义”艺术创作的产物。詹克斯认为,因为“现代主义”建筑往往会在形式上忽视审美的日常体验性与实用性,所以“后现代”建筑既需要满足那些专业研究者对另类、实验性美学的探索要求,又能够给大众居住者提供舒适的环境和良好的生活体验。基于这一思考,“后现代”建筑被设计为需要包含两种元素,即“意义深远的、高技术的编码”(monumental and high tech codes)与“世俗的和商业的编码”(vernacular and commercial codes)的矛盾表达<sup>[22]</sup>。

詹克斯的“双重编码”理念通过把抽象的概念转化为一种内在元素相互排斥却能够共生的美学结构,重新定义了“后现代”的“开放”,埃科则把上述两种编码称为“‘高层次’编码”(‘high’ codes)与“大众编码”(popular codes),并将之与“后现代主义”文学所惯用的两种技法,即“元叙事”与“互文反讽”关联起来。

“元叙事”指涉了一种反思性的文本表达,这种表达的主要特征就是,以对话的形式向读者暴露自身的符号策略,即“当作者向读者发话,文本对其自身本质进行反思”<sup>[23]</sup>:

因为在接下来的清晨……不过请遏制住你的不耐烦，我明白我的语言令人生厌。就在我所叙述的那天的夜晚之前，尚有许多事情将被好好地转述。<sup>[24]</sup>

然而，埃科的“元叙事”在《玫瑰的名字》中不仅仅假设了读者在场的对话场景，更是发挥了“大众编码”的功能。换言之，“元叙事”并没有通过暴露叙事的人工结构和破坏情节的更迭秩序来干涉读者阅读，而是通过既引导又颠覆读者对最终答案的预期来实现作品的反思功能。例如，在结构上，《玫瑰的名字》首先遵循封闭的因果秩序与时间顺序，迎合古典“侦探小说”（detective novel）的忠实读者对叙事发展的预期：方济各会的修士威廉和徒弟阿德索在访问一间深山的封闭修道院时遭遇了突发的七宗杀人谜案（凶案发生），修士威廉运用他的智慧，发现并分析了死者所留下的痕迹与密码（发现线索），从而推断出了杀人模式，即《启示录》七声号角所引发的异象，并找到凶手盲眼修士（推理案件与揭开谜底），凶手最终自杀身亡，图书馆也被付之一炬（凶手被制裁）。

不过在真相大白之际，埃科却借凶手盲眼修士豪尔赫之口，否定了读者所坚信不疑的一项事实，即侦探所发现的线索与案件真相之间的必然联系。在《玫瑰的名字》中，修士威廉在案件初发时所赞成的《启示录》模式反倒给予了凶手灵感，使凶手根据侦探所推测的作案顺序行动。这一叙事设计向读者揭示了所谓凶手留下的案件线索，不过是侦探对逻辑与秩序的信仰的投射，甚至连作为理性象征的诠释者修士威廉也开始质疑符号是否必然遵循着特定模式：

我绝不会怀疑这些符号的真实，阿德索，这是人类为了在这世界上自我引导可掌控的唯一事物。我所不明白的是这些符号之间的关联。我追寻到了豪尔赫，根据启示录图式，然而这个仿佛支配所有罪行的图式，却是一种巧合。<sup>[25]</sup>

也正是因为这类叙事总是建立在某种接受预期之上，这项事实的暴露和颠覆也就更具深意。试问，当此后的“侦探小说”再次肯定侦探的推理与犯罪设计之间的必然关联之时，哪一位读者不会开始怀疑“侦探小说”所遵循的模式不过是人为所建

构的一种叙事“真实”呢？因此，当《玫瑰的名字》通过封闭的文本结构引导读者跟随叙事所提供的蛛丝马迹得出答案，又否定了获得答案途径的合理性，作品也就完成了对“侦探小说”封闭叙事结构和逻辑模式的反讽。埃科的“元叙事”技法不但以封闭叙事方式反思了叙事的封闭性，使作品在这种自我反思中呈现出内在的“开放”，更是通过引发读者对叙事真值性的思考，挖掘出了这类“大众编码”潜在的启示功能。

从另一角度来看，“元叙事”也是一种“‘高层次’编码”，而其“‘高层次’编码”功能的实现恰恰需要另一种“‘高层次’编码”，即“互文反讽”的帮助。埃科认为，“‘高层次’编码”不仅仅意在挑战读者的知识储备，更是对其诠释域和理解能力的一次开发。因此“互文反讽”不但请求读者能够对作品与经典文本之间所建立的影射或引用关系有所意识，而且能够认识到“互文反讽”本身也是一种“元叙事”，即作者以叙事形式讲述与经典叙事有关的故事，从而间接地表达他对这些文本的态度，也就是“‘双重编码’意味着同时使用互文反讽和包含元叙事诉求的暗指”<sup>[26]</sup>。例如，在《玫瑰的名字》开端，埃科便为那些“‘高层次’编码”的接受者设计了以下细节：

自然，这是一份手稿。

在1968年8月16日，我得到了一本几经易手的书，此书原应出自修道院院长瓦莱笔下的讲述，此书名为《梅尔克的阿德索尊师手稿》，被译为法文，参照的是让·马比伦尊师的版本。<sup>[27]</sup>

但凡阅读了浪漫主义时期意大利历史小说《约婚夫妇》（*I promessi sposi*, 1827）的读者，皆能意识到“自然，这是一份手稿”（Naturalmente, un manoscritto）是在影射此作的叙事者直陈故事由来的那段自白：

但是，当我坚持把这非凡的事迹从这个褪色且有划痕的手稿上誊写下来转为故事，并按照人们习惯的表达公之于众时，你认为会有人坚持读完这个事迹吗？<sup>[28]</sup>

然而，埃科在《玫瑰的名字》中影射经典文本，不仅仅是希望传统成为读者的“开放”寻宝



游戏,更是试图通过唤醒读者的历史记忆,暗示他们去探索任何叙事成品内在构成的复杂性。例如,《玫瑰的名字》开篇的这句自白以及随后转述者对故事来源的梳理,是埃科所惯用的一种文学技法“手稿转述体”的具体体现。该技法也曾出现在一些传统叙事中。例如,在上文提到的《巨人传》中,叙事者也是如此自陈其故事的由来:

在这本小册子中,刚刚提到的卡冈都亚的家谱被用哥特档案体写得很长。该家谱不是写在纸上,也不是写在羊皮卷上,更不在蜡板上,而是写在一张榆树皮上。因为岁月的痕迹,家谱上的字迹已被磨损殆尽而无法被完美地辨识,甚至鲜少有三个字母连在一起的情况。

尽管我的能力让我还不配阅读它,但是我还是被送到那里,在这些眼镜的帮助之下,我如同亚里士多德教导的那样练习,练习这种阅读暗淡的字迹和不太清晰的字母的技艺;我着实翻译了这本小册子……<sup>[29]</sup>

埃科在小说中再次使用该技法,既非完全出于读者接受的目的,也不仅是在模仿乔伊斯表达自身历史观点和诗学理念的叙事方式,而是在“元叙事”的层面上怀着强烈的“反讽”意图。该种“反讽”意图不但以“互文”技法唤起当代读者的阅读记忆,而且借助读者向小说这架“懒惰的机器”注入思想能量,间接使一种反思立场与情感态度在诠释中显现。在《玫瑰的名字》这个案例中,一旦当代的读者发现“自然,这是一部手稿”是在影射曾经出现在《约婚夫妇》中的文本现象时,他们便能够体会到:这种重复的再现不但意味着作者对一种传统表达惯例略带讽刺的敬意,而且暴露了作者对这个文学的形式和内容皆已耗尽的时代的反思。

《玫瑰的名字》作为借助“互文”技法来实现“反讽”这种“元叙事”诉求的“创意写作”,不但是埃科尝试规避乔伊斯创作的弊端并创造性诠释其作品的结果,而且源自埃科对“后现代”一词的独特理解。在他看来,“后现代”并非是一个编年史概念,而是代表了一种“精神范畴”(categoria spirituale)与“艺术意志”(Kunstwollen)<sup>[30]</sup>。这种“精神范畴”与“艺术意志”产生于传统与创新的对立关系中,旨在批判激进的“现代”创新给传

统带来的彻底毁灭。因此“后现代”的基本诉求是“以反讽的并非单纯的方式”(con ironia, in modo non innocente)重访过去<sup>[31]</sup>,而“手稿转述体”与“互文反讽”技法,正是他表达“重访过去”这种“元叙事”诉求的一种方式。埃科也在《玫瑰的名字注》中以“我爱你”为例,说明了这种“重访”方式所暗含的意图:一个男人无法在“后现代”向女人直陈其心,因为双方都知道“我爱你”已是作家们的陈腔滥调,所以他只能使用间接引语,即“就像莉尔拉说的那样,我绝望地爱着你”(“Come direbbe Liala, ti amo disperatamente”)来表达了他的爱意,同时也表达了他对这个失去纯粹的时代的反讽态度<sup>[32]</sup>。

“后现代”的“重访”不仅仅旨在再现传统文艺形式,也通过重复对话双方所共同了解的传统,揭示出作者对读者接受规律的清醒认识。在埃科看来,任何的“‘高层次’编码”皆会在接受者逐渐熟悉后失去先锋性,从而成为一种“大众编码”。因此,与现代“先锋派”(l'avanguardia)拒绝一切历史的态度不同,埃科的“后现代”叙事反倒主张反思传统并探索一种新的可能。正如他所看到的那样,在商业消遣和反叛性艺术创新的悠久对立历史中<sup>[33]</sup>,新与旧总是处于一种辩证关系之中,这种辩证关系既体现在历史叙事和当下表述之间,又存在于作者与读者的交流之中。

因此,我们如果把埃科的“后现代”创作视为从诠释者的角度思考历史叙事与当下创作之间辩证关系的一次尝试,那么也就不难理解他对作为“传统”的乔伊斯作品所进行的一种启发式改良:《尤利西斯》表层的“运动着的结构”拒绝了一般读者的解读,深层的“我们于其中运动的结构”却暗含着某种与读者对话、重返历史的“后现代”意识;而埃科有意颠倒了乔伊斯作品表里结构,把传统类型叙事“侦探小说”这种便于读者理解的“大众编码”作为表层的“我们于其中运动的结构”,而把先锋技法“元叙事”“互文反讽”等具备启发读者功能的“‘高层次’编码”作为深层“运动着的结构”。

埃科运用这样一套符号策略,使小说《玫瑰的名字》成为了一种以启发读者综合诠释视域和理解

潜能为目的的创造性诠释：他并未选择以晦涩的美学表征遮蔽“后现代”形式与内容之间的非一致性，而是把作品“开放”给一般读者，通过将读者引入文本并主动向其展现文本的内在矛盾，促使读者积极地思索如何采取不同的诠释策略“重访”熟悉的传统，从而实现作者对“后现代”本身的反思。在埃科看来，“反思”在“后现代”并不仅仅是主体在将历史对象化后所进行的一次语义层面的解释，而是一种对话结构，这种结构总是以预设潜在的交流对象为特征，从而通过形式本身呈现其自我辩证的精神内核（即“后现代”体现为反思“后现代”）。相比之下，“先锋派”以反抗传统美学形式的方式拒绝了历史，最终反倒使它们的美学创新因为失去了具体的历史对话者，而沦为了“批判传统”文学观念的又一次陈旧的表达。

综上所述，埃科的小说创作之所以令研究者们感到困惑，是因为他们尝试用普遍的“后现代”表征，去理解其小说作品所表现出的特殊内容。埃科的“后现代”显然并不指涉普遍意义上的文学迭代发展趋势，而是一次针对具体历史对象的辩证思考。就该角度而言，埃科不但发现乔伊斯的作品所隐喻的现代精神，而且从其“开放”的“现代主义”先锋形式与传统技法的关联中发现了一种“重访”历史的“后现代”倾向。可是，乔伊斯作品的历史意识与美学策略也让埃科意识到，创作者也曾是诠释者，当代创作的任务不仅仅在于“重访”历史，更需要通过启发新的诠释者，将历史叙事转化为一种当下反思。因此，埃科从诠释者的角度出发，在“双重编码”理念的启发下创作了《玫瑰的名字》：通过结合传统类型叙事“侦探小说”框架与“元叙事”“互文反讽”等“后现代”技法，颠倒了乔伊斯作品的内外结构，不但旨在避免“现代主义”的先锋表达所导致的理解障碍，而且试图通过暴露作品形式与内容之间的矛盾，向读者提出问题并促使他们开始思考与质疑。

由此可见，埃科“后现代”作品的美学形式在继承传统的基础上，具备了自我反思与启发反思的认识论功能。正如他所尝试说明的那样，“后现代”的“开放”不是去支持个体对作品进行主观任意的诠释或主张消解作品结构的完整性，而是主体

积极介入动态认知网络并参与诠释实践的象征。事实上，埃科已经意识到，在“后现代”，当所有表达内容的形式皆已耗尽，有关形式本身的叙事才真正开始。传统叙事结构曾经促使诠释惯例生成，而在当代这种结构也将成为以启发新理解为目的的创作的开端。“结构主义者”曾经担忧“开放的作品”概念将会导致“作品”的整体性被破坏，但是埃科的“后现代”创作最终表明：如果“开放”指涉的是那种拒绝历史的“现代主义”先锋美学表达，那么这种“开放”正是为引导特定的诠释者所设计的封闭结构；如果“开放”不但指涉了诠释者对经典叙事的“后现代”理解，而且指涉了诠释者在与经典叙事对话的过程中所完成的一种反思性再创作，那么“开放”也终将成为这种创作的必要组成部分。

[ 本文系广东省哲学社会科学规划项目“翁贝托·埃科实践诗学研究”的阶段性研究成果 ]

[ 1 ] 参见 Remo Ceserani, “Eco’s (Post) Modernist Fictions”, in Norma Bouchard and Veronica Pravadelli(eds.), *Umberto Eco’s Alternative: The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*, New York: P. Lang, 1998, pp.151–152.

[ 2 ] 例如契瑟拉尼的《埃科的（后）现代主义者小说》和琳达·哈琴的《埃科的回音：反讽（后）现代》皆如此命名埃科的小说。参见 Remo Ceserani, “Eco’s (Post) Modernist Fictions”, in Norma Bouchard and Veronica Pravadelli(eds.), *Umberto Eco’s Alternative: The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*, pp.151–152; Linda Hutcheon, “Eco’s Echoes: Ironizing the (Post) Modern”, *Diacritics*, 22.1 (1992), pp.2–16.

[ 3 ] [ 19 ] [ 23 ] [ 26 ] Umberto Eco, *Confessions of a Young Novelist*, Cambridge: Harvard University Press, 2011, pp. 29–30, pp. 167–168, p. 30, p. 30.

[ 4 ] 参见 Paolo Caruso. *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*, Milano: U. Mursia, 1969, pp. 81–82.

[ 5 ] [ 6 ] [ 9 ] Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milano: Bompiani, 1997, p. 50, pp. 163–164, p.65.

[ 7 ] Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani, 2003, p. 3.



[8][30][31][32][33] Umberto Eco, “Postille a ‘Il nome della rosa’”, *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani, 2014, pp. 587–588, p. 609, p. 610, p. 610, pp. 607–608.

[10] “chaosmos”一词是“chaos”和“cosmos”的合成词,源自《乔伊斯的诗学》1989年的英文版《混沌宇宙的美学:乔伊斯的中世纪》。《乔伊斯的诗学》原本是《开放的作品》的一个章节,在第2版被删除,后独立成书。在原意大利文著作中,埃科认为乔伊斯的创作直至《芬尼根的守灵夜》,已经向“一种开放的宇宙,持续的拓展与繁荣”发展。而在英文版中,埃科进一步把乔伊斯创作的特征概括为“混沌宇宙”,并发现乔伊斯虽然在精神上保留了中世纪基督教传统对秩序宇宙的推崇,但是“始终把这种秩序宇宙消解于混沌宇宙的多元形式之中”。参见 Umberto Eco, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, trans.by Ellen Esrock, Cambridge: Harvard University Press, 1989, p.11。

[11][29] François Rabelais, *The Works of Rabelais*, Nottingham: Private Circulation, 1894, pp. 8–9, pp.8–9.

[12] Edgar Allan Poe, “Narrative of A. Gordon Pym”, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, III, New York: The University Society, 1902, pp. 188–191.

[13] “inventio”(“论证发现”)在古典修辞理论中被视为传统五项修辞的首位,与论点的发现和进一步阐述相关。亚里士多德认为事实证据独立于修辞艺术之外,因此质询案例的事实并非“论证发现”的一部分。而诸如西塞罗与昆体良这些罗马理论家否认这样的观点。他们认为“论证发现”通常分为三个步骤:首先,演讲者调查属于案例的那些事实;其次,他从这些事实中提取出核心的命题;最后,他才开始探索可用于说服的方式。参见 Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, Berkeley: University of California Press, 1991, pp. 91–92。

[14][16] James Joyce, *Ulysses*, London: Penguin Group, 2000, pp.382–383, pp.871–933。中译参见乔伊斯《尤利西

斯》,金隄译,第997—1060页,人民文学出版社1994年版。部分译文有改动。

[15]在《目眩神迷的清单》中,埃科曾经详细地论述了历史上的“清单”现象,对其在文学艺术中的表达与其在现实中的呈现加以区别并各自分类。在《一位年轻小说家的自白》中埃科又对《目眩神迷的清单》中的相关内容进行概述,并以自己的小说作品为主要案例,可见该概念在其文学理论中的重要性。埃科把这类具备审美功能的“清单”,称为“诗性清单”(lista poetica),以便和在日常生活中起到信息记录和分类作用的“实用清单”(lista pratica)相区分。参见 Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Milano: Bompiani, 2009, p. 113。

[17] Homer, *Homer: The Iliad Vol I*, ed.by T. E. Page, E. Capps and W. H. D. Rouse, trans.by A. T. Murray, Cambridge: Harvard University Press, 1928, pp.86–115.

[18] Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano: Bompiani, 1989, pp. 120–121.

[20] Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1991, p. 34.

[21]此句出自小说《芬尼根的守灵夜》,是乔伊斯最常被援引的表达之一。但是在原文中,此句的具体意指难以阐明,因为无法与前句构成连贯的表达、构成某种稳定的意指。参见 James Joyce, *Finnegans Wake*, Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 120。

[22] Charles Jencks, *Language of Post-Modern Architecture*, the sixth edition, London: Academy Editions, 1991, p. 12.

[24][25][27] Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani, 2014, p. 53, p. 566, pp. 7–9.

[28] Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Prima edizione digitale, Firenze: Giunti, 2010, p. 14.

[作者单位:华南师范大学文学院]

责任编辑:何兰芳