

# 作为认知行动诗学的作品

——论埃科“开放的作品”理念及其符号诠释学内涵\*

卢 嫫

[摘要]《开放的作品》是意大利符号学家、小说家翁贝托·埃科的文艺理论代表作。埃科在此作中回应了以“结构主义”为代表的批评者对“开放的作品”概念的质疑，并通过区分“我们于其中运动的结构”与“运动着的结构”两种“开放的作品”类型，探索该概念的反思维度并揭示“开放”是作品的存在本质。这种本质源于艺术作品的潜在特质“含混性”。在埃科符号诠释学视域下，读者与作者之间的错位交流既由知识系统不可避免的内部矛盾所致，也是引导认知系统形成与不断革新的关键。在亚当习得语言的故事里，主体因这种错位交流而感知到“含混性”，并尝试把这种感觉转化为“美学文本”，从而启示新诠释者的认知行动。“开放的作品”暗含了埃科的实践性哲学诉求，作品不仅被视为“认识论的隐喻”以便指涉认知活动背后未完成的交流实践与动态符号系统，更意味着是一种“为变革赋予秩序”的认知行动诗学。

[关键词] 开放的作品 翁贝托·埃科 认知行动诗学 符号诠释学

[中图分类号] I0 [文献标识码] A [文章编号] 1000-7326(2023)06-0168-09

## 一、作品之死：《开放的作品》所遭遇的诘难

《开放的作品》(*Opera aperta*, 1962)是意大利学者翁贝托·埃科最负盛名的著作之一。<sup>①</sup>这部作品诞生于埃科符号学知识范式形成之前，他曾在这一时期广泛涉猎当时欧美地区流行的文艺理论，<sup>②</sup>并零星地接触“结构主义”符号学。与此同时，“新先锋运动”(neo-avant-garde)正在意大利境内兴起，埃科在多年以后曾以参与者的身份回顾了这段过往，并站在历史观察者的角度上反思以“先锋派”为代表的现代美学实践。该部作品在当时文艺批评界曾引起广泛的讨论，如同“误读”(misreading)一般，“开放”也成为了埃科的小说创作的一项重要标识。在这些争论中，“结构主义”思想的代表人物克洛德·列维-斯特劳斯的看法尤其值得关注。与埃科的支持者对此作历史洞察力的欣赏有别，<sup>③</sup>列维-斯特

\* 本文系广东省哲学社会科学规划青年项目“翁贝托·埃科实践诗学研究”(GD22YWW02)、广东省普通高校创新人才类项目“翁贝托·埃科文学批评思想研究”(2022WQNCX014)的阶段性成果。

作者简介 卢嫫，华南师范大学文学院特聘研究员(广东广州，510006)。

① 在汉语语境内，“Umberto Eco”的常用译名为“翁贝托·艾柯”或“翁贝托·埃科”，后者是上海译文出版社在出版“翁贝托·埃科作品系列”丛书时所采用的译名，该系列包括了《玫瑰的名字》《傅科摆》《波多里诺》《埃科谈文学》等多部小说与文论集，本文采用该译名。

② 埃科曾在著作中谈及这一时期他接触了许多在学术领域盛行的理论，例如“信息理论”、I. A. 理查兹的语义学、让·皮亚杰的认知心理学、莫里斯·梅洛-庞蒂的感知现象学、交互心理学(psicologia transazionale)以及路易吉·帕里森(Luigi Pareyson)与诠释相关的美学理论等。这些理论对埃科的启示以一种复杂的方式融合到“开放的作品”概念中。参见Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani, 1990, p.20.

③ Eco, Umberto, “Opera aperta: il tempo, la società”, *Opera aperta*, Milano: Bompiani, 1997, p.XI.

劳斯及其所代表的一类反对者十分忧虑该种“开放”是否意味着文本诠释的一种“无政府主义”的开端。在他们看来，继“作者已死”（la mort de l'auteur）后，作品也将在这场博弈中亡于诠释者权威的崛起。因此，列维-斯特劳斯在接受访谈时坦言，他无法接受诸如“开放的作品”这样的概念，因为他坚信，“作品之所以成为作品，不是因为它的开放，而是因为它的封闭。一个作品是一个具备精确属性的客体，且这些属性可由独立的分析发现，并且（该客体）也能被这些属性所完全定义”。<sup>①</sup>事实上，埃科曾经在《开放的作品》、《故事中的读者》（*Lector in fabula*, 1979）与《诠释的诸种限度》（*I limiti dell'interpretazione*, 1990）等书中，屡次提到这个与其毕生的学术关怀密切相关的诠释事件，并认为列维-斯特劳斯也在一定程度上误解了他的表达。更何况埃科在近五十年后提出“绝对意向性客体”（absolutely intentional objects）概念便与上述客体属性论有着一定的相似性。列维-斯特劳斯对“开放的作品”概念的态度固然反映出他作为“结构主义者”的一种坚持——文本作为可供科学分析的对象，应该具备某种普遍且稳定的框架，但是该种坚持与“开放的作品”概念的基本逻辑并无冲突。

我们该如何理解埃科的“开放的作品”概念及其所招致的“误读”？该种与文艺作品的建构和诠释有关的理论，又是如何与埃科的符号学思考与诠释理论产生联系？本文将分为两个部分依次回答上述问题：其一，挖掘“开放的作品”的“开放”内涵及其历史脉络，探讨埃科所界定与区分的两种“开放的”文本形式及其相关的一类文学作品；其二，剖析“开放的作品”的核心思想“含混性”，从而探讨埃科在符号诠释学视域下，如何通过诠释与创作活动思考文艺作品与主体之间的关系，从而建构一种启示认知行动的诗学理念。

## 二、“开放”的形式：两种“开放的作品”现象及其反思维度

埃科在《开放的作品》<sup>②</sup>中认为，文艺作品往往能折射出某个时代的群体对当下现实的一种认知：“每一种艺术形式，如果不是被看作科学认知的替代品的话，都可以被很好地被看作认识论的隐喻（*metafora epistemologica*）：也就是说，在每一个世纪中，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’如同相似性、隐喻一样，准确地来说，是对形象中概念的解析。”<sup>③</sup>在埃科看来，“认识论的隐喻”意味着作品与现实间总是存在着一种复杂和迂回对照关系：如果一部艺术作品代表着“现实”以某种方式触发了主体的认知，那么主体必然会通过符号转换，以文本的形式结构性地呈现其所认知的“世界”。“开放”也许恰恰反映了当下时代的文化结构与认知模式，即文学、视觉艺术与音乐等文艺创作，试图通过繁复的形式、极度缩减的内容与无意义的表达再现一种无任何事件发生的临场经验。埃科发现，当代遵循的认知范式已经从牛顿经典物理学向量子物理学逻辑转变，“可能性场”（*campo di possibilità*）等文艺理论术语的采用正是这种转变的表征。<sup>④</sup>换言之，创作者也意识到，伴随着线性时间秩序的瓦解，“现实”意味着内部空间的无限膨胀和确定目的的持续延宕，因此“元叙事”（*metanarrative*）、“戏仿”（*parody*）与“互文反讽”（*intertextual irony*）等文学技法也就成为了该种认知范式转变的“隐喻”：作品不再以情节的线性铺陈为基本内容，转而影射、拼贴历史文本，反思构成自身的部件与整体框架，从而再现作品的“自我意识”。

不过，认知范式的这种转变似乎在19世纪晚期就已经发生了。根据米哈伊尔·巴赫金的研究，陀思妥耶夫斯基的创作使一种制止情节线性发展的“复调”（*polyphony*）空间得以产生，其中的人物有着“多重独立和不相融合的声音和意识”。<sup>⑤</sup>在流行文本方面，兴起于20世纪早期的“冷硬派”侦探叙事

<sup>①</sup> Caruso, Paolo, *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*, Milano: U. Mursia, 1969, pp.81-82.

<sup>②</sup> 为保证概念理解的准确，本文引用皆以1997年意大利文原版 *Opera aperta* 为主，参考中译本[意]安伯托·艾柯：《开放的作品》，刘儒庭译，北京：新星出版社，2005年。

<sup>③</sup> Eco, Umberto, *Opera aperta*, p.50.

<sup>④</sup> Eco, Umberto, *Opera aperta*, p.51.

<sup>⑤</sup> Bakhtin, M. M., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Trans., Caryl Emerson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p.6.

(hard-boiled fiction) 选择颠覆“黄金时代”经典侦探小说的金科玉律, 否定侦探发现真相的行动及其境遇之间的正相关性, 从而强调其所陷入的一种善恶难辨的胶着处境, 换言之, 信息的增加非但无法有助于“虚构”事件的解决, 反倒让侦探失去了明确的行动方向, 从而在混沌的“现实”泥淖之中难以自拔。综上所述, “开放”总是意味着主体对流逝线性时间和有机结构的迷思, 转变成为了对刹那片段的关注和持续膨胀空间的感知。

从另一个角度来看, “开放”是一种被线性话语秩序所遮蔽的认知范式。在《词与物: 人文科学考古学》(*Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, 1966) 一书中, 米歇尔·福柯通过回溯思想史, 发现人类对线性、可累积经验的尊崇是从 19 世纪才开始的。这一时期, 在流变的时间秩序上所建立的各种主张实证和观察的独立、专门的知识(如物理, 化学, 历史与生物), 逐渐取代了古典时期人们对超越性空间体验的信仰: “恰如大写的秩序在古典思想中那样, 并不是物之可见的和谐, 或是其可被观察到的调节、规则和对称, 而是物之存在的空间, 这个空间在所有有效的认知之前, 把物在知识中确立起来, 同样大写的历史, 从 19 世纪开始, 定义了经验的诞生, 也就是, 经验在所有编年史确立起来之前, 获得了自身的存在。”<sup>①</sup> 因为知识的生产总是与特定时代遵循的基本逻辑相关, 福柯发现在时间的线性秩序中, 一种“相对”(“comparaisons”, 也可译为“比较”)逻辑也在逐渐形成。该种逻辑遵循非此即彼的排他律, 消解了一致、和谐的空间维度, 视人类历史为一系列的二元选择所产生的迭代发展效应,<sup>②</sup> 因此, “开放”恰恰意味着“空间”以一种动态形式在“时间”秩序中回归, 即在迭代发展效应的参与下, 由和谐与统一关系所产生的确定性, 被持续发生的对话关系所产生的可能性所取代。

“开放的作品”并非仅仅是埃科对文本美学形式在当代所取得突破性发展的概括, 而是象征着人类探索世界的行动本身。在埃科把“作品”视为“认识论的隐喻”并强调其认识论功能之时, 一直以来被古典哲学所轻视的文艺创作也被提升至与哲学启示相当的位置。<sup>③</sup> 事实上, 列维-斯特劳斯的观点与那些对“开放的作品”持怀疑态度的评价都在一定程度上把“开放的作品”误读为“开放的诠释”, 以便批判那些对读者权力过度强调的文艺理论。然而, 埃科将“诠释是以作者、作品为中心还是以读者为中心?”这一文学批评所关注问题, 重新置于探讨作者、作品与读者之间关系的话语场域。在《开放的作品的艺术理论》与《诗的语言的分析》两章中, 埃科区分了两种“开放的作品”, 并把它们统称为“运动中作品的现象”(il fenomeno dell'opera in movimento)。<sup>④</sup> 尽管两者皆强调了作品的“不确定性”, 但是在前者那里, “不确定性”是文艺创作者的一种设计, 即“运动着的结构”(le strutture che si muovono), 而在后者那里, 这种“不确定性”则源自诠释者的加入, 即“我们于其中运动的结构”(quelle in cui noi ci muoviamo)。<sup>⑤</sup> 在该分类框架下, “运动着的结构”可理解为作者在反思作品形式惯例的基础上所进行的先锋创作, 而“我们于其中运动的结构”则是那些曾经为读者的作者重新诠释和演绎的传统叙事。“运动着的结构”似乎更接近一般意义上的“开放”, 即创作者通过破坏作品的和谐形式制造理解障碍, 使诠释者放弃依赖美学惯例而转向借助主观体验和判断, 探索作品诠释的多种可能。但是在埃科看来, 所有具备鉴赏价值的创作就其本质而言, 皆是“开放的作品”, 因为它们总是从“美学刺激”(stimolo estetico) 所导致的反应中诞生, 并在文本与主体的对话中获得一种持续的运动。在《诗的语言的分析》一章中, 埃科详细地描述了这种由认知差异所导致的“开放”, 在他看来, 主体借助自身独特的理解力

① Foucault, Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966, p.231. 翻译参考 [法] 米歇尔·福柯: 《词与物: 人文科学考古学》, 莫伟民译, 上海: 上海三联书店, 2001 年, 第 286 页。Foucault, Michel, *The Order of Things: Archaeology of Knowledge*, Routledge, 2002, p.237.

② Foucault, Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, p.233. 翻译参考 [法] 米歇尔·福柯: 《词与物: 人文科学考古学》, 莫伟民译, 第 289 页。Foucault, Michel, *The Order of Things: Archaeology of Knowledge*, p.240.

③ Eco, Umberto, *Confessions of a Young Novelist*, London: Harvard UP, 2011, p.6.

④ Eco, Umberto, *Opera aperta*, p.46.

⑤ Eco, Umberto, *Opera aperta*, p.65.

和知识储备诠释作品内涵的活动，无疑是美学客体所引发的一场符号性的交流活动。<sup>①</sup>埃科认为，这种交流活动与简单的信息传达、个体对语义非确定启示的接受有别，是主体借助客体对另一主体的感知和记忆的一种主动刺激。这种交流并非旨在让接收者肯定发送者的意图，而是需要发送者根据接收者以往在接受反馈规划发送形式，以便引导接受者的诠释。因此，上述两种“开放的作品”实则隐喻了作者、读者与文本在交流过程中产生的两种动态关系：具备“运动着的结构”的作品意味着作者试图通过规划作品的组织结构，刺激读者参与到作品的建构活动中，从而丰富它的审美形式；“我们于其中运动的结构”则是创作者希望通过作品的形式惯例向读者提出问题，并期待读者在一定的范围内进行“开放的”回应和演绎。

埃科曾探讨爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯的创作与当代的超级英雄叙事，乔伊斯作品所呈现出的“混沌宇宙”（chaosmos）特征正是“运动着的结构”的一种重要表现，这种“混沌宇宙”源于乔伊斯的现代思想和中世纪灵魂之间的一种矛盾、辩证关系，<sup>②</sup>在《尤利西斯》（*Ulysses*, 1922）和《芬尼根的守灵夜》（*Finnegans Wake*, 1939）中，中世纪的世界观被乔伊斯转换成一种现代的表达：符号的自我指涉、清单的罗列与片段的拼贴，复杂的符号游戏使时间的线性秩序消解于瞬间的永恒轮回与空间的无限拓张之中。“运动着的结构”对读者的特别要求也体现在了《芬尼根的守灵夜》的“混沌宇宙”特征之上。埃科认为该作是乔伊斯诗学理念的一次美学性的表达，受意大利哲学家维科《新科学》（*La scienza nuova*, 1725）的轮回历史观（即“永恒的回归”）与普遍语言观（“万国之共同精神言语”）的启发，<sup>③</sup>《芬尼根的守灵夜》的叙事不但拒绝围绕主题推进线性情节的发展，而且通过“过度”使用转喻、引用与双关修辞，意图打破《尤利西斯》对封闭与开放、守序与失序之间微妙平衡的追求，从而再现一种不断运动、相互关联与彼此转换的法则本身。由此可见，《芬尼根的守灵夜》通过再现普遍规则与根本逻辑，使语言的混沌本质在读者理解文本过剩美学形式的过程中自然地显现。“运动着的结构”虽然看似“开放”，却因为高度受控于作者的诠释引导体现出一定的封闭性。相反，作为当代英雄叙事“超人神话”，尽管是一种结构相对稳定的封闭叙事类型，却暗含着“开放”的内核，这类叙事往往遵循次序确定的人工情节编排，且不主动邀请文本以外的读者介入作品完整形态的建构活动，但是其符号化进程并不随着美学形式的封闭和完成而结束，在《读者的角色》（*The Role of the Reader*, 1979）中，埃科详细地分析了“超人”系列作品的重要特征，<sup>④</sup>并据此发掘该类叙事所体现出的另一种“开放性”，即“我们于其中运动的结构”。他认为“超人神话”除了继承先驱“英雄史诗”（epic poetry）与“骑士传奇”（romance）的情节安排与叙事结构，其人物形象已经不再呈现出线性的发展趋势，而是在重复的同结构故事中被不断地固化。<sup>⑤</sup>换言之，与以英雄“成长”为主题的古典叙事相比，当代叙事中的英雄“超人”在系列故事的开端处便停止成长，从而成为一种封闭审美客体。然而，这也意味着“超人”形象将借助这些结构重复的叙事，从文本情节的线性发展逻辑中解放，并被即将到来的叙事和语境持续赋予新的内涵。

显然，许多批评与分析并不区分这两种作品的美学形式及其所预设的读者反馈，从而在一定程度上认为埃科的“开放的作品”是在鼓励创作者尝试一种完全解构性的先锋实践，并怂恿诠释者进行一场不负责任的符号游戏。除此之外，哪怕是那些对此概念持认同或中立态度的评论也不约而同地默认了“诠

① Eco, Umberto, *Opera aperta*, p.78.

② Eco, Umberto, *Le poetiche di Joyce*, Milano: Bompiani, 1989, pp.5-11.

③ Eco, Umberto, *Le poetiche di Joyce*, pp.120-121.

④ Eco, Umberto, “The Myth of Superman”, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, 1985, pp.107-124.

⑤ Eco, Umberto, “Il Mito di Superman”, *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano: Bompiani, 1977, pp.229-250.

释的开放等同于结构的开放”这一基本前提。<sup>①</sup>埃科所提出的“开放的作品”概念正是在多元语境下通过定义和区分两种“开放的作品”现象，对“诠释的开放等同于结构的开放”这一前提进行反思。他认为既然开放的作品结构会导致封闭的诠释，那么封闭的作品结构也可能触发开放的诠释。因此，“开放”与“作品”的并置在埃科这里更是对“开放”反讽，如果作品的结构被人为地设计为“开放”，那么读者也将自然地被这种“开放”所选择；另一方面，即便作品的内容和其中客体的核心属性在流传中已经成为一种固定的文化事实，读者依旧会因为时代与地域的差异使作品被持续地诠释和演绎。

### 三、“开放”的本质：“含混性”的认知功能及其符号诠释学内涵

埃科在《开放的作品的诗学》一章中，结合“存在主义”哲学家萨特与知觉现象学家梅洛-庞蒂观点，引入了“含混性”(l'ambiguità)理念来完成对“开放的作品”概念的诠释，即“这种‘开放性’是每一种感知活动的共同基础，并且是我们认知经验的每一个时刻所具有的特点：每一个现象都显现出其中必‘安置’着某一种确定的潜能，‘一种在一系列真实的或者可能的显现中发挥出来的潜能’。”“我们所寻找的矛盾，即现实世界和它的非完整性之间的矛盾，正是这样一种矛盾，即意识的无处不在与它投入的显现场域之间的矛盾。……这种含混性不是意识或者是其存在的不完美，而是对该种不完美所下定义。……意识往往被人们视为一处清晰之地，恰恰相反，它是一处暧昧之所。”<sup>②</sup>由此可见，“含混性”在“开放的作品”概念中不仅意味着审美经验或文本的美学属性，更是隐喻了一种系统性认知过程。这种系统性认知往往以审美对象的意义潜能的被感知为开端，在主体意识与世界所构成的一种错位的交流关系中生成。

这种错位的交流关系源自在“现实世界”(real world)之上寄生的“虚构的可能世界”(fictional possible world)。<sup>③</sup>埃科曾在阐述其创作理念时，把这一过程表述为“筑造一个世界”并认为创作是一门“宇宙学事务”：“我发现，如同第一个例子所展示的那样，一部小说究竟和言语没有关系。写一部小说，是一项宇宙学事务，就像《创世纪》里讲述的一样。”“我认为要讲述，首先需要建造一个世界，并尽可能地为这个世界添置家具，直至一砖一瓦。如果我建了一条河、两个河岸、并且在左边的河岸上安排一个钓鱼人，如果我给这个钓鱼人再配上一个易怒的性格和一份不太整洁的刑事记录，这时，我就可以开始写作了，把可能随之产生的一切转换成言语。”<sup>④</sup>“虚构的可能世界”并不是简单地复制“现实世界”，而是主体通过诠释现实，制定出一套帮助符号实现系统性增衍的策略，从而使文本世界具备自我言说的功能。“虚构的可能世界”产生的过程也是埃科区分诗歌表达与小说创作的重要依据：如果说诗歌创作者尚能谈论“灵感”(inspiration)对诗歌表达的重要性，<sup>⑤</sup>那么小说创作者则需根据他们脑中偶然萌发的“意象”(idea)，建构安置这个“意象”的虚构场所和相关事件，并运用逻辑思维能力把相关的故事表达出来。埃科将这个过程描述为“先有世界，随后有言语”(Rem tene, verba sequentur)。<sup>⑥</sup>

不过在埃科看来，“虚构的可能世界”必然是不完整的，即便把创作活动类比创世活动，创作者在这个“可能世界”中所拥有的权力仍然是有限的。也就是说，当作者将来自“现实世界”的经验按照“虚构的可能世界”的法则转化为字词并确定下来以后，他便和读者一样失去了对其中人物的命运和叙事的发展控制。因此，无论是“作者意图”还是“读者意图”，与符号策略所代表的“作品意图”(intentio operis)之间的关系总是错位的。此外，作者和读者的经验哪怕来自“现实世界”，也与他们在“虚构的

<sup>①</sup> 参见 Seed, David, "The Open Work in Theory and Practice", *Reading Eco: An Anthology*, Bloomington: Indiana University Press, 1997, p.74; Irmengard Rauch, "Openness, Eco, And The End of Another Millennium", *Reading Eco: An Anthology*, p.145.

<sup>②</sup> Eco, Umberto, *Opera aperta*, pp.54-55.

<sup>③</sup> Eco, Umberto, *Confessions of a Young Novelist*, p.81.

<sup>④</sup> Eco, Umberto, "Postille a 'Il nome della rosa'", *Il Nome della Rosa*, Milano: Bompiani, 2014, p.588.

<sup>⑤</sup> 埃科认为“灵感”对于小说家而言并不是一个好词，该词在极大的程度上使作品散发出一种神秘的光鲜，却掩饰了作品背后作者的努力。参见 Eco, Umberto, *Confessions of a Young Novelist*, p.9.

<sup>⑥</sup> 此拉丁语的原意为“先有物，后有词”，埃科则把其解释为“先建构一个世界，言语则几乎独自到来”。参见 Eco, Umberto, "Postille a 'Il nome della rosa'", *Il Nome della Rosa*, p.589.

可能世界”中所能再现的对象不同以及发现的意义不同，因此作者希望读者理解的意图与读者从作品中诠释出的意义并不一致。如此看来，正是作者、读者与作品之间错位交流事件导致了“作品”的持续生成。事实上，我们之所以很难如同柏拉图那样，把文艺创作行动视为“对幻影的模仿”，<sup>①</sup>那是因为“作品”并不复制任何对象，而仅仅是对其潜在可能的一种隐喻，是不完全理解所产生的一种必然误差。这也是为何“开放”是作品的美学性本质，而这种本质总是意味着一种“含混性”。埃科在探讨小说作品的接受问题时，认为“文本皆是懒惰的机器，它请求读者的加入并完成他自己的工作”。“懒惰”在此便是对“虚构的可能世界”非完整性的一种美学性的表达，恰恰是因为这种非完整性，作品“请求读者的合作去填补一系列空间上的间隙”。<sup>②</sup>读者填补文本间隙的行动不仅意味着作品的美学性源自其与读者之间构成的这种交流关系，还揭示出主体的积极参与促成了作品的形成。如果我们从这个角度理解“开放的作品”概念，也就不得不思考“含混性”所代表的系统性认识活动是否仅仅指涉了一种纯美学意义上文本鉴赏，而非与启示符号实践的审美性认知行动有关？

“隐喻”指涉了一种具备多重意义的符码，当我们用“隐喻”来指称在认知层面上处于含混状态的事件时，也就暗示一种矛盾的逻辑始终存在于知识系统的内部。在《开放的作品的诗学》一章中，埃科曾断言建立在传统二元论逻辑之上的知识系统视“含混性”所代表的矛盾为负面因素，因此必须通过一系列取舍把矛盾排除，从而维护该种逻辑在价值判断上的权威性。然而，在“开放的作品”概念中，埃科认为“矛盾”是一种积极的征兆，它意味着尚待探索的潜在前景。因此在描述“含混性”时，他借助萨特与梅洛-庞蒂的话语，揭示“含混性”作为矛盾显现的“暧昧之所”的积极启示意义。

在《诗的语言的分析》一章中，埃科还探讨了克罗齐的直觉美感论和杜威的心理学，并认为他们发现了存在于审美经验中这种“暧昧之所”。不过，在埃科看来，克罗齐和杜威都因为视“含混性”为美学性客体的重要属性，<sup>③</sup>最终忽略了该现象的生成过程以及这一过程对主体认知的影响。事实上，在属性“含混性”的背后，是符号复杂的交流过程以及构成符号表意系统的多样理解和诠释现象，埃科通过考察三段语句的意指，根据它们所可能产生的交流效果，发现符号的两种不同的认知功能，即“指涉的”（referenziale）与“情感刺激（的）”（emotivo）：前者以传达信息为目的，意味着一种尚待实存物验证的具体所指；后者则通过唤起主体的回忆，旨在给主体带来情感效果和精神启示，是一切艺术作品产生的基石。<sup>④</sup>在后来的《一般符号学论集》（*Trattato di semiotica generale*, 1975）中，埃科早期的这些基于审美判断的印象式分类，也在其符号学视域下转换成一种系统性的理论：以信息的传递为主要目的的符号实践被他命名为“交流过程”（processi di comunicazione），而以刺激为起点的审美反馈现象则是符号“表意系统”（sistema di significazione）的重要组成部分。与前者相关的研究成为了“符号生产理论”（una teoria della produzione），而以后者为研究对象的研究则被定义为“符码理论”（una teoria dei codici）。<sup>⑤</sup>

不过，符号学视域并没有使埃科走上更抽象和更客观的科学道路，而是让源于审美对象的理论回归到审美对象本身。他意识到，符号交流或表意机制的提炼不足以解释“含混性”的启示意义，于是，通过把一种与审美对象有关的诠释理论纳入符号学思考中，埃科建构了符号诠释学，以便考察具体的文本理解事件，探索文艺作品的认知功能。在《诠释的诸种限度》中，他就把与信息传递有关的表达定义为“寻常语句”（ordinary sentence），而把那些携带着复杂语义内涵的文本称为“美学文本”（aesthetic

① Plato, *The Republic*, Trans., Paul Shorey. II., Mass: Harvard University Press, 1942, pp.430-431.

② Eco, Umberto, *Sei Passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani, 2003, p.3.

③ 埃科认为相比克罗齐意味不明的表达，杜威的研究视域使他更重视“含混性”的显现缘由，可惜在“科学化”知识结构的影响下，他又总是把这种“含混性”简单地等同于一系列外在因素的组合（如个人经验、事实、价值与意义等等）。参见 Eco, Umberto, *Opera aperta*, pp.67-69.

④ Eco, Umberto, *Opera aperta*, p.73.

⑤ Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani, 2002, pp.13-20.

text),<sup>①</sup>并且认为后者正是作者根据读者可能选择的多种诠释路径所设计多义性文本。但是,即便是语义复杂的“美学文本”也暗含着信息传递目的。埃科在借助符号诠释学视域探讨“美学刺激”的问题时,并未把“美学文本”所导致表意含混现象归因于作者似是而非的表达或诠释者未成功的理解行动,而是认为其意味着一种建立在信任和期待之上的交流诉求:一方面,意义的明确取决于诠释者的理解,然而无论发送者是在表达“寻常语句”还是“美学文本”,诠释者都需要通过判断对象所处的“存在性本体论框架”(例如,“虚构的可能世界”“现实世界”“百科全书所记载的过去的现实世界”或“信念世界”),<sup>②</sup>选择相应的诠释模式,从而保证其诠释实践仅仅是一种理解上的误差,而非导向完全错误的方向(例如,虚构人物“爱玛”被理解为实存的个体就是一种错误的理解,“爱玛”被理解为一个可恶的女人或一个可怜的女人只是理解上的误差);另一方面,因为发送者的叙事设计总是建立在对诠释者所可能采用的诠释模式的预想之上,所以发送者便能够自觉运用这种诠释模式来表达自身的意图,从而有效地引导和限制诠释者的理解。

“美学文本”引发了错位交流现象和新的诠释实践,而最初的错位交流现象和诠释实践也是“美学文本”生成的源头。在《伊甸园语言中美学信息的诞生》中,<sup>③</sup>埃科发现信息的美学性源自罗曼·雅各布森所谓的“含混性”和“自反性”(la auto riflessività)两种特征。通过亚当与夏娃的故事,他把亚当在伊甸园中习得语言的情境,视为美学信息生成的隐喻。<sup>④</sup>首先,亚当通过语义的组合和能指的相替,开始对这个世界的最初探索;然后,在语言与其实指物的对应中,他意识到“苹果”这个概念意味着“好的”“红的”“能吃的”与“是”,与之相对的则是“蛇”所代表的“坏的”“蓝的”“不能吃的”与“不”;最后,在这种属性的对立中,一种指导生存的基本实践准则也就逐步建立起来。上帝的禁令意味着原初矛盾的产生,正是这个矛盾使信息具备了美学性。埃科意识到,上帝禁令的内在悖论恰恰在于:当上帝用一个含混的命令单方面地否定亚当当初通过符号实践所发现的和谐规则和普遍逻辑,却又不进一步地做出解释和提出要求时,亚当便不得不借助相关的语言经验,反复地验证这个仅仅发生一次的事件。<sup>⑤</sup>在亚当看来,如果“苹果”是“好的”,那么它也就意味着是“能吃的”,那么上帝又为何声称它是“不能吃的”呢?最终,为了解决上帝留给他的困惑,亚当必须采用不同的方式探索“苹果”这一概念的内涵:在打破上帝的禁令并颠覆其所代表的终极秩序之前,亚当必须尝试改变“苹果”这个能指的颜色、形状与音调,为其增添更多信息,从而思考上帝的断言的内涵并选择适宜的路径付诸行动。因此,“苹果”的属性不再仅仅被亚当视为判断好坏的信息,而是帮助主体在认知加深的过程中产生了美感。

“亚当通过语言探索世界”的故事再现了语言习得的最初情境,即人类在观察对象和总结经验后提炼出符号的运行机制和一般规律,而当新现象与被提炼的机制、规律相悖时,美感便随着诠释行动的产生而产生了。因此,亚当能够获得智慧并非因为他决定违反上帝禁令,而是始于他尝试理解上帝禁令所造成的矛盾。例如,亚当在探索上帝含混禁令的寓意时,偶尔尝试用蓝色而非红色来书写能指“苹果”一词,一种令人困惑的奇妙感觉产生了。如果说这种因表达形式和内容之间的错位而意外产生的感受可

① Eco, Umberto, “Unlimited Semiosis and Drift: Pragmaticism vs ‘Pragmatism’”, *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p.55.

② “存在性本体论框架”(existential-ontological category)由波兰学者罗曼·英加登在《存在的形式与时间》(*Time and Mode of Being*, 1989)一书中提出,用以描述决定客体存在本质的诸种差异的本体类型及其相应的逻辑框架和运作模式。在《一位年轻小说家的自白》中,埃科把这种本体论框架转变为了一种小说诗学,并将其称为“世界”,并且把虚构人物、实存个体、历史人物与宗教偶像所处的本体论框架分别命名为“虚构的可能世界”“现实世界”“百科全书所记载的过去的现实世界”或“信念世界”。参见 Ingarden, Roman, *Time and modes of being*, Trans., Helen R Michejda, Springfield: Charles C. Thomas Publisher, 1964, pp.157-163.

③ 按照埃科在“序言”(“Opera aperta: Il Tempo, La Società”)中的自述,这篇论文是在他获得了符号学视角后,对“开放的作品”概念的最终诠释。

④ Eco, Umberto, *Opera aperta*, p.291.

⑤ Eco, Umberto, *Opera aperta*, p.305.

被称之为“美感”，那么当个体再次遭遇这种含混的感觉，并且通过探索深入其中的矛盾逻辑，从而寻找符合该种感觉的特定表达时，一种“美学”（aesthetics）也就在主体的认知实践中产生了。亚当的故事难道不正是埃科对“开放的作品”即“我们于其中运动的结构”进行的一次“元语言式”（metalinguistic）的诠释么？如果上帝的禁令象征着一封闭叙事，那么“我们于其中运动的结构”便意味着这种封闭叙事必须依赖诠释者亚当的实践使其含混的内涵变得明确。可见这类叙事不只给我们带来了情感上的愉悦，还赋予我们认知现实的智慧。

“美学文本”既是主体对矛盾展开探索的认知行动表征，又是新认知实践产生的预兆。在《开放的作品的诗学》一章中，埃科认为因为“开放的作品”正是这样一种“美学文本”，所以才能够引发一种认识论的变革。不过正如“开放”一词往往会招致的偏见那样，具备“含混性”的“美学文本”也会被误解为某种非此即彼的二元选择。换言之，一些读者在阅读了上述的亚当故事后，认为亚当若要摆脱上帝禁令的控制，必须进行一种完全自由的、无目的与失序的诠释实践。显然，这种颠覆一切既定秩序无限变革，并非埃科在探讨“含混性”时所一贯坚守的第三方视域，即“辩证”。在他看来，“辩证”视域应该“为变革赋予秩序”（*si conferisce ordine a una rivoluzione*），<sup>①</sup>这也正是埃科通过“开放的作品”概念尝试表达的实践性哲学诉求。

在埃科所界定的两种“开放的作品”类型中，“开放”并非仅仅是对作品美学特质的一种描述，而是在符号诠释学视域下对“作品”存在本质的揭示：如果一种作品暗含主体对符号运作机制的整体认知，那么它便能够通过诠释成为一种改变现实的诗学行动。在他看来，所有作品都在一定程度上允许我们于其中运动，而那些具备“我们于其中运动的结构”的作品，尽管在表达形式上显得封闭，却期待着诠释者结合他们开放的认知实践——个人阅读经验或生命经历，发掘封闭表达所蕴含的开放可能，从而获得新的启示。“运动着的结构”则是曾为诠释者的作者为颠覆前一种“开放的作品”的表达惯例而进行的美学设计。这种设计往往根据认知水平对其读者有所期待，因此“运动”不但表现为表意的含混，而且通过打破读者熟悉的表达惯例，迎合特定读者对作品表达形式的特殊要求，成为了作者创造其理想读者的一种途径。该种“开放的作品”拥有开放的表达结构，却通过选择潜在的读者群体，实现了封闭的启示功能。

封闭与开放在作品的创作与诠释过程中总是同时存在，因为无限必须在有限中才能实现。“开放”并非被用以描述一种失去标准和目的的诠释行为，也不仅仅指涉了一种拒绝大众读者解读的先锋美学设计，而是强调作品总是由期待被诠释的作者与希望回应期待的读者，借助含混的表达在错位的交流中所共同创造。因此，埃科否认文艺作品只是一种纯粹的符号游戏，而是认为哪怕是表现为符号游戏的创作也应该具备启示功能和实践诉求。

可见“开放的作品”概念尽管坚守着某种传统价值，却有着它的现代任务。“开放的作品”概念也以某种潜在的方式贯穿其研究与创作活动的始终，因此许多在汉语语境中展开的研究会把埃科小说创作所表现出来的美学特征定义为“开放”。<sup>②</sup>事实上，埃科早在《乔伊斯的诗学》中就是通过区分“诗学”和“美学”，反思有关“诗学”（*poetics*）的当代定义：“美学”追问艺术的本质，尝试回答“什么是艺术”；“诗学”则被用以描述单一艺术团体或艺术家的理论和主张，以便回答“如何创造艺术作品”。不过在埃科看来，该种区分消解了“诗学”的整体视域以及自我反思维度，从而使它远离一种哲学本质。

<sup>①</sup> “我们应该在这里探讨并制定一些关系模式，含混性在这样的关系模式中得到证实，并获得积极的作用（*Si tratta di elaborare modelli di rapporti in cui l'ambiguità trovi una giustificazione e acquisti un valore positivo*）。不能用警察的专制解决变革的骚动，这正是所有反动势力的错误所在。为变革赋予秩序，建立变革委员会制定政治活动和社会关系的新模式，这样的模式要考虑到新价值的出现。”参见 Eco, Umberto, *Opera aperta*, p.3.

<sup>②</sup> 这类研究包括胡全生：《在封闭中开放：论〈玫瑰之名〉的通俗性和后现代性》，《外国文学评论》2007年第1期；贺江、于晓峰：《百科全书，符号与运动中的作品——论埃科小说〈波多里诺〉的“开放性”》，《兰州学刊》2014年第5期，等等。



于是，借助分析乔伊斯的创作，他提出了“内在的诗学论文”（un intero trattato di poetica）这一理念，<sup>①</sup>并认为创作形式和内容本身便是作者诗学理念的整体再现，因此“诗学”不应该囿于归纳特定团体的创作理论，而是能够通过创作本身表达作者的哲学思考，揭示艺术作品的本质以及造就这种本质的多方原因，以便能够同时回应以上的两项命题。在埃科那里，该种“诗学”才能够寻回他的哲学本质，使文艺创作具备启示认知实践的价值。

#### 四、从文本的世界到世界的文本：美学表达中的诗学行动

“开放的作品”虽然是埃科在其学术生涯的早期基于作品的美学特质与主体认知之间关系所提出的概念，但通过他的符号诠释学视域，我们重新在其中发现了埃科所定义的“诗学”及其以启发认知行动为目的的实践性哲学核心。埃科在后来创作了一系列被评论家称为“开放的作品”的小说，践行他曾提出的“内在的诗学论文”理念。这些小说不但丰富了“开放的作品”的具体美学表现，而且发挥“美学文本”的认知启示功能。例如，埃科在《玫瑰的名字》《傅科摆》与《昨日之岛》等作品中，运用文学技法“延宕”（l'indugio）描述人物所处的具体环境与历史背景、引用神学典籍和戏仿经典文本，中断了以行动为主导的连续情节，在赋予叙事美感的同时，促使读者放慢阅读步调融入作者所创造的文本空间，从而帮助读者系统理解世界与人物之间的相互关系，发掘潜在的“作品意图”。<sup>②</sup>除此之外，他还认为这些看似赘余的成分能够启发作品理想读者的“元语言”视域，使他们反思文学技法与美学信息背后的作品本质以及造就该种本质的符号生产机制，并发现它们在诠释与再创作的过程中所起到的积极作用。从该角度来看，埃科的小说也尝试实现他的“为变革赋予秩序”的理想。

因此，“开放的作品”既是一个“文本的世界”，又能被看作一个“世界的文本”：前者意味着一种把复杂的外部的世界纳入有限的文本空间的封闭美学思考，后者则是凭借这种思考反观现实并指导行动的开放认知诗学。从该角度看，埃科与“结构主义”者列维-斯特劳斯之间并无绝对的分歧：就列维-斯特劳斯而言，他希望建构一个“文本的世界”，即让文艺作品能够凭借自身的形式和属性成为评价的标准与独特存在，从而在削弱作者权威的同时，结束长久以来读者和作者为掌控文本主导权而进行的拉锯战；埃科则认为文本最终会成为“世界的文本”，即其始终拒绝把文艺作品的研究从建立在一般符号规律之上的诠释行动中独立出来，并认为读者与作者也是文本的一部分。换言之，我们的认知系统何尝不是在接受“美学文本”的过程中逐步建立的呢？如同亚当通过认知现实获得审美体验，并在探索令他产生这种特殊体验的对象过程中进一步地了解他所处的“世界”。埃科相信，外部世界触发了个体创作“文本的世界”冲动，而在不断地诠释与再创作这些“文本的世界”的过程中，个体对“世界”的认知与其据此所采取的行动也将随之改变。这一思考既是埃科提出“开放的作品”概念的潜在动机，又是其毕生学术思考与文学创作活动所试图完成的根本目标。

责任编辑：刘青

<sup>①</sup> Eco, Umberto, *Le poetiche di Joyce*, Milano: Bompiani, 1989, p.5.

<sup>②</sup> Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi: Harvard University, Norton lectures 1992-1993*, Milano: Bompiani, 2003, pp.61-90.