اومبرتو اِکو: نظریهٔ اثر ادبی

ژرار ژونت*
ترجمهٔ ع. روح‌بخشان

اثر باز/ Oeuvre Ouverte نوشتهٔ اومبرتو اکو که در اوایل دههٔ ۱۹۶۰/ ۱۳۴۰ نوشته شده است، شهود و الهاماتی به دست می‌دهد که طنین و بازتاب آنها در سراسر کتاب به چشم می‌خورد.

بازخوانی *اثر باز* پس از یک ربع قرن (این کتاب که تدارک آن در سال ۱۹۵۸/ ۱۳۳۷ آغاز شده است، در سال ۱۹۶۲/ ۱۳۴۱ در ایتالیا و در سال ۱۹۶۵/ ۱۳۴۴ در فرانسه چاپ شد.) سه ملاحظه را که اهمیت نامساوی دارند، و در سه عرصهٔ متمایز ــ هر چند که کاملاً به هم پیوسته هستند ــ مطرح می‌کند.

۱. از نظر معرفت‌شناسی، این کتاب همچون آثار رولان بارت که در همان زمان نوشته شده‌اند و چند کتاب دیگر، با درخشش تمام، کلیشه‌ای را که امروزه در همه جا رواج دارد، رد و تکذیب کرد. آن کلیشه این است که ساختارگرایی/ استروکتورالیسم اروپایی سالهای ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ (۱۳۴۰ و ۱۳۵۰) ــ که چندگاهی مشخصهٔ آن روزگار و در نتیجه قاطع و سرنوشت ساز بود ــ تفکر اختتام و سکون و بی‌حرکتی بود، که در آن موضوع مطالعهٔ وابستگیها و تعلقات درونی بر وجوه دیگر ارجحیت داشت، و هرگونه اثر در شبکهٔ بستهٔ شکلی بی‌تحرک و تغییرناپذیر و بدون روابط بیرونی محاط و حبس بود.

بدون تردید تصمیمی که «اکو»ی جوان از قبل گرفته بود در نقطهٔ مقابل چنین رفتاری که خیالی و منطقاً متضاد بود قرار داشت. زیراکه در آن واحد نمی‌توان در یک موضوع برای روابط

---

* متخصص نشانه‌شناسی، تاکنون دو کتاب در زمینهٔ **چهره‌ها** (سه جلد) و **ادبیات درجه دو** نوشته است.

مربوط به عناصر (که دقیقاً مشخصهٔ اعتبار روش شناختی ساختارگرایی است)، ارزش قائل شد و در همان حال از قبول گسترش تحرک این «روابط میان روابط» که تعیین کنندهٔ میدان عمل هستند، خودداری ورزید. آن به اصطلاح اختتام و سکون چیزی جز یک لحظهٔ موقتی و گذرا نبود، همچون «شک» دکارتی که عبارت بود از آزاد کردن موضوع از پیوندهای از پیش پنداشته شده و تصمیمهای نیندیشیدهٔ تاریخ‌پردازی عامیانه: یک بریدگی و انقطاع پیشگیری کننده به منظور تمیز کردن و پالودن میدان عمل و ــ به قول پل والری ــ «وضعیت شفاهی و لفظی».

وقتی می‌گوییم ساختار، مثل این است که بگوییم نظام و دستگاه، و در فراسوی این استعمال و تعلیق روشمند، وابستگی متقابل و در نتیجه گشادگی قرار دارد که در آن انتقاد ساختارگرایانه لزوماً غرابت و ویژگی موضوعها را فراتر از وجوه دیگر جای می‌دهد، نکته‌ای که «اکو» چند سال بعد در کتاب *ساختار مفقود* با طرح نمونهٔ پروپ/ Propp نشان داد. به عبارتی دیگر (که این هم به خود «اکو» تعلق دارد)، طرح انتقاد ساختارگرایانه فقط به بوطیقا یا زیباشناسی عمومی می‌انجامد و در آن تحقق می‌یابد. حرکتی که خود کتاب *اثر سرگشاده* به بهترین وجه آن را تبیین می‌کند.

۲. از وجه انتقادی، این کتاب تحلیلی چشمگیر و ممتاز از قرن بیستم، شیوه‌ها و «مد»های (در همهٔ معانی این کلمه) گشادگی که یا با هم به تصور در آمده‌اند و یا یک به یک طرح ریزی شده‌اند، همچون تحرک و بی‌ثباتی اشکال (در نظریه کالدر/ Calder)، همچون ابهام حواس (در آثار کافکا، جویس)، همچون پرسشهای تعلیمی کودکانه (برشت)، همچون رد و طرد دسیسه و پرداخت عمل و اقدام (در «رمان نو»)، همچون دستیازی و توسل به منابع و سرچشمه‌های تصادف و تقدیر و بداهه‌پردازی (جاز، نقاشی‌کاری، بی‌شکلی، هنرخام، تصویرپردازی مستقیم)، و همچون درخواست مشارکت، درخواست همکاری مترجم یا عامهٔ مردم: همان طرحی که مالارمه برای کتاب پیشنهاد کرد مبنی بر این که باید بیشتر کتاب ساخت و کمتر مطالعه کرد، همچون آثار اختیاری و دلبخواهانهٔ بری یو/ Berio، پوسور/ Pousseur، استوکهاوزن.

روزگار نو/ عصر جدید (که کار خفه کردن و سرکوب آن زیر انبوههٔ اصطلاحات نوفرهنگستانی خود پرداختهٔ «پُست مدرن» هنوز آغاز نشده بود)، همچون یکی از عظیم‌ترین دوره‌های زلزله‌آسا و ویرانگر تاریخ فرهنگی ما جلوه کرد، اصطلاحی انحرافی یا «استعارهٔ معرفت شناختی» ضربهٔ علمی مهیب و دهشتناک نقطهٔ عطف قرن (بحران جبرگرایی، فیزیک کوانتومی، نظریهٔ نسبیت، کشف ناخودآگاه)، همان گونه که هنر باروک/ baroque پیش در آمد کشفیات بزرگ سیاره‌ای و نظریهٔ کوپرنیک مبنی بر عدم مرکزیت زمین بود. از زمان انتشار *اثر سرگشاده* این گرایش تکرار و مؤکد شده و به این ترتیب کشف و شهودهای اومبرتواکو تأیید

شده‌اند: مثلاً از جمله به کاربردهای *happening*/ اتفاقات بیندیشیم، و به فنون زایشی اولیپو/ Oulipo (*مثل صد هزار میلیارد شعر کنو*/ Queneau)، و به اتهامات نئودادایی در زمینهٔ خود مفهوم اثر هنری، یا به شیفتگی نسبت به مطالعه و چاپ آثار تکوینی که به تازگی باب شده است، و انحلال متن در انبوه متحرک «پیش متن»ها: ببینید که امروزه چه بر سر *مادام بوداری* یا در جست و جوی زمان *تلف شده* [مهدی سحابی به فارسی ترجمه کرده و به همت «نشر مرکز» انتشار یافته است] می‌آید. وانگهی خود «اکو» به طیب خاطر خصوصیت تحول‌پذیر کار خود را خاطر نشان می‌کند. او هر ترجمه را نوعی «بازبینی» می‌داند و از خواننده می‌خواهد که «هر کتاب را همچون پوست یا لوح رنگ باخته (که می‌توان دوباره روی آن نوشت) تلقی کنند.»

۳. اما نکتهٔ مهمتر شاید در این اقدام انتقادیِ مقایسه‌ای و فرازیباشناختی که مستلزم مطالعهٔ آثار جویس است، نهفته نباشد، بلکه به نظر من چنین می‌نماید که آن نکتهٔ مهمتر در یک همکاری نظری نهفته است که ویژگیهای شاخص و به طور کلی‌گذرای گرایش آن عصر را تعالی می‌بخشد. «اکو» در پیوستی که برای روایت فرانسوی کتاب نگاشته است، به گونه‌ای طنزآمیز نوشته است که برخی از هنرمندان به نزد او می‌آمدند و از او می‌خواستند تا برای آثارشان «دیباچه»های ارزنده و تکلف‌آمیز بنویسد، و او خود را ناگزیر می‌دید که در پاسخشان، و البته با خشکی و بی‌میلی، بگوید که هیچ اثری نیست که گشاده‌تر (یا بسته‌تر) از آثار دیگر باشد، آن هم به این دلیل بنیادی که مفهوم گشادگی از مفهوم اثر جدا نیست. تظاهرات همعصر (یا باروک) یک اثر شعری، به گونه‌ای عمدی و مبارزطلبانه، که گاه ساده و بی‌ریا یا بیش از حد مصرانه می‌نماید، عبارت است از همین خصوصیت بنیادی هر گونه خلاقیت واقعی: هیچ شکل، ساختار و بالاخره اثر هنری یافت نمی‌شود که بی‌نقاب نباشد. «یک اثر تا هنگامی که اثر است، بی‌نقاب است»، و طبعاً بر عکس، یک اثر تا هنگامی که بی‌نقاب باشد، اثر است. ژان پل سارتر می‌گفت: «موضوع ادبی یک فرفرهٔ عجیب است که فقط در جنبش و تحرک وجود دارد.» این ملاحظه به صراحت در مورد همهٔ هنرها صدق می‌کند.

یک تابلو راهنمایی در جاده نشانه‌ای بسته است که توانایی نمادسازی آن در یک پیام واحد رو به کاهش دارد. اثر هنری یک نشانه (مجموعه‌ای از نشانه‌ها)ی باز است، به این معنی که امکان پایان‌ناپذیر قرائتهای مختلف را فراهم می‌آورد، زیرا که ناچیزترین جزء آن هم اهمیت دارد و به درک شکل و معنای آن کمک می‌کند. نلسون گودمن (در کتاب *زبانهای هنر*، چاپ ۱۹۶۹/ ۱۳۴۸) می‌گوید تفاوت جدی و سخت میان یک نمودار منحنی حرارتی و یک طرح کوه فوجی اثر هوکوسای/ Hokusai، هر چند که از نظر فیزیکی نامحسوس باشند، مورد نظر قرار دارد. آرتور

دانتو/ A. Danto (در کتاب *تجلی جای مشترک*، چاپ ۱۹۸۱/ ۱۳۶۰) می‌گوید تفاوت جدی میان یک علامت ورود ممنوع و بدل دقیق آن در عبارت پاسپر جونز/ J. Johns جلوه می‌کند. تابلو راهنمایی فقط «ورود ممنوع» را بیان می‌کند. اما عبارت جونز، هر اندازه هم که مفهومی باشد، در مقام پیام، حاوی یک (حداقل) پرسش بدون پاسخ مطمئن، و در نتیجه بی‌پایان است: «چرا این پاسخ بدل؟» و این امر احتمالاً به گونه‌ای عمیق‌تر از تشخص نمایی یا آزارطلبی علاقه‌مندان حرفه‌ای ثروتمند، این پرسش را روشن می‌کند: چرا «عالم هنر» همواره آثار پیشتاز/ اوانگارد را و با چنین پیش بینی بدیهی و آشکار در خود ادغام می‌کند؟ علت این است که این آثار همواره و در هر عصر، و از طریق تحریکات آشکار می‌توانند بار و مسؤولیت سئوال را که خصیصهٔ هر هنر است، و بازار ظاهری و خدعه‌آمیز «کلاسیک»ها آنها را فرسوده می‌کند و تحلیل می‌برد، بازسازی کنند. در مقابل، یکی از شایستگیهای جویس این است که قرائت قدر (نوشتهٔ راسین) را دشوارتر می‌کند، و سیر و تماشای دیوار نگاره‌های آرتزو/ Arezzo را اسرارآمیزتر می‌نماید، و گوش دادن به هنر موسیقی «فوگ»/ Fugue را فعال‌تر و پرشتاب‌تر می‌کند.

من این فلسفه‌های هنر را که متأخر بر *اثر سرگشاده* هستند مطرح نمی‌کنم تا بگویم که این فلسفه‌ها این متن را مشمول مرور زمان کرده‌اند، بلکه بر عکس، می‌خواهم انعکاس و فعلیت آن را خاطر نشان کنم. همان گونه که خود «اکو» به خوبی دریافته بود، تأمل دربارهٔ هنر همچنان زنده و فعال باقی می‌ماند، و البته به صورت نشانه‌شناسی تناقض‌آمیز فعالیتی نمادین که قطعاً تعریف ناشده مانده است و همواره هر پاسخ را به سؤال تبدیل می‌کند. پل والری در مورد شعر می‌گفت: «چیزی است که درون تعریف، تعریف ناشدنی است.» تناقض را، در واقع، به آسانی می‌توان کنار زد، زیرا که آنچه تعریف ناشدنی است (برخلاف آنچه غالباً تصور می‌رود) هنر نیست، بلکه اثر است. و شاید تعریف ناشدگی اثر، به گونه‌ای موشکافانه، همان تعریف هنر است.

دقیقاً به دلیل خصوصیت قرون وسطایی است که آثار «جویس» برخوردار از کارآیی نمادینی هستند که می‌توان به آنها نسبت داد؛ و این افزون بر معنای تحت اللفظی، معنای اخلاقی، معنای استعاری و معنای قُدسی است. در این آثار «ادویسه» انسان معمولی که به یک دنیای روزمره و ناشناخته تبعید شده است، دیده می‌شود: تمثیل جامعهٔ مدرن و جهان از رهگذر تاریخ یک شهر؛ در این آثار همچنین رجوع به شهر آسمانی مشاهده می‌شود، که یک معنای قدسی است، اشاره‌ای به تثلیث (*اثر سرگشاده*).

به این ترتیب آثار کافکا همچون نمونهٔ اثر «سرگشاده» جلوه می‌کنند: محاکمه، دژ، انتظار، چشمداشت، محکومیت، بیماری، استحاله و مسخ، و شکنجه را نباید در معنای تحت اللفظی آنها در نظر گرفت. و در آثار کافکا، برعکس آنچه در ساختارهای استعاری قرون وسطی دیده می‌شود، معناهای نهفته و درونی چند ارزشی هستند: هیچ دایرةالمعارفی آنها را تضمین نمی‌کند (یعنی که در دایرةالمعارفها یافت نمی‌شوند) و بر هیچ گونه نظام جهانی استوار نیستند. هر یک از تعبیر و تفسیرهای اگزیستانسیالیستی، کلامی، درمانگاهی، روانکاوانهٔ نمادهای کافکایی فقط بر بخشی از امکانات اثر متکی است. اثر پایان‌ناپذیر و گشاده باقی می‌ماند زیرا که مبهم و گنگ است. جای یک جهان تنظیم شده براساس قوانین مقبول عالم را می‌گیرد، جهانی عاری از مراکز ارشاد و راهنمایی که به طور دائم در زیر سؤالهای مربوط به ارزشها و قطعیتها قرار دارد (*اثر* سرگشاده).

نشر گل‌آذین منتشر کرده است:

سیمین دانشور

درنگی بر سرگردانی‌های شهرزاد پسامدرن

جواد اسحاقیان

۱۹۸ صفحه / ۲۲۰۰ تومان

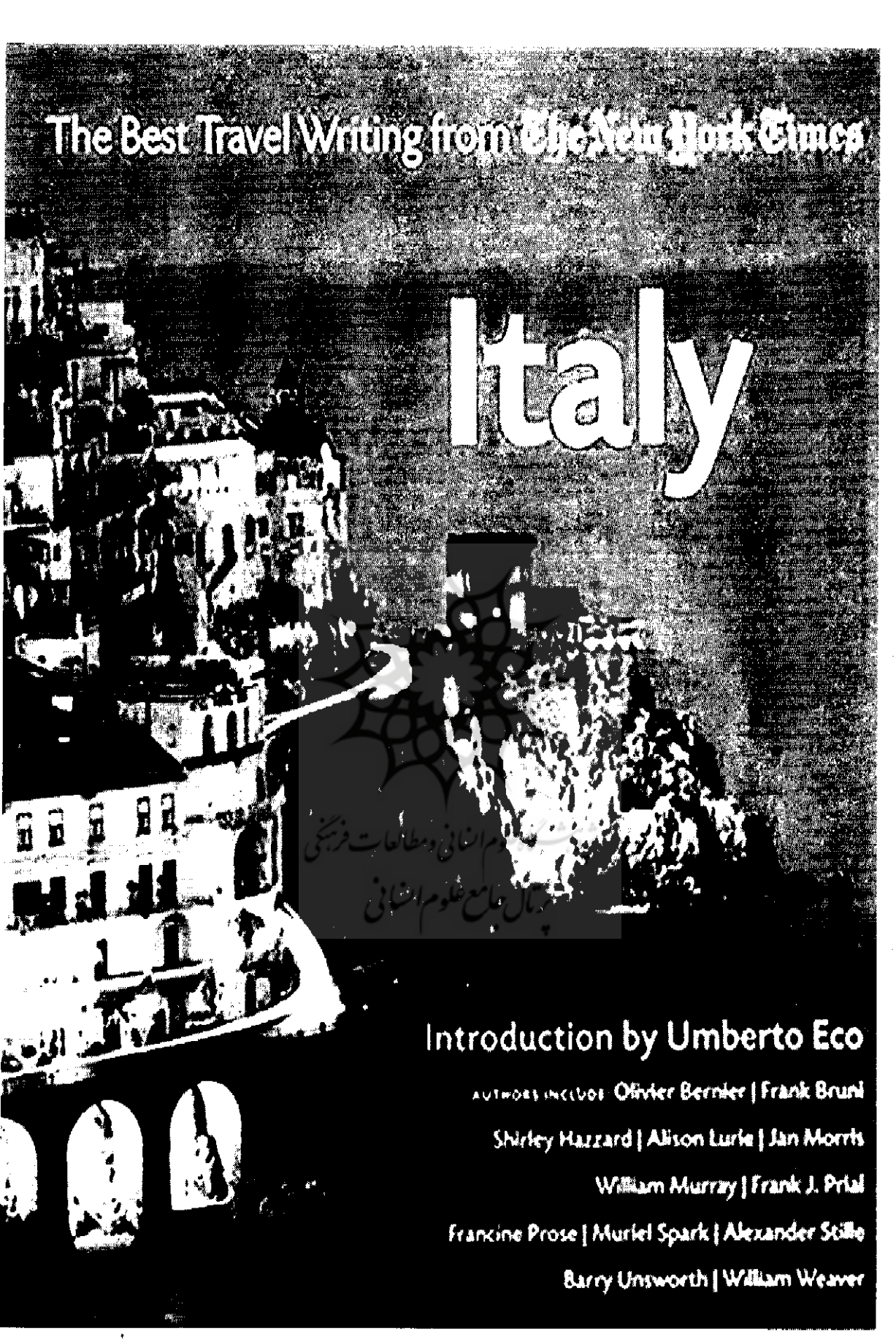
آنچه مرا به نوشتن این کتاب بر می‌انگیزد، نقد ذهنیت خانم دانشور در بهنه‌هایی است که تاکنون یا دربارهٔ آن نوشته نشده و یا آنچه را نوشته شده، یک سویه یافته‌ام.

من خواسته‌ام به خیال خود آن بخش از سایه‌های ذهن و زبان ایشان را روشن کنم که دیگران بروای آن نداشته‌اند و با الهام از حافظهٔ تاریخی نسل پیش از انقلاب و با توجه به رهیافت‌های نقد ادبی پس از انقلاب، سیمایی جامع‌تر در محدودهٔ رمان‌های اخیرشان ترسیم کنم.

تهران. صندوق پستی: ۱۵۸۱-۱۶۳۱۵ ● تلفن: ۶۶۹۷۰۸۱۶
تلفاکس: ۶۶۹۷۰۸۱۷

The Best Travel Writing from The New York Times

Italy



Introduction by Umberto Eco

AUTHORS INCLUDE Olivier Bernier | Frank Bruni

Shirley Hazzard | Alison Lurie | Jan Morris

William Murray | Frank J. Prial

Francine Prose | Muriel Spark | Alexander Stille

Barry Unsworth | William Weaver

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی