گفتگو با اومبرتو اکو

ماریو فوسکو
ترجمهٔ رضا سیدحسینی

از مدتها پیش «اومبرتو اکو» محقق ایتالیایی سرگرم جستجو بود: جستجو دربارهٔ ساختار پلیسی تراژدی «اودیپ شاه»، جستجو دربارهٔ نفوذ اندیشهٔ قرون وسطایی در جنبشهای «آوانگارد» و بالاخره جستجو دربارهٔ شباهت بین جریانهای «هزاره باور»[1]. و گروهکهای چپی... و ناگهان گمشدهٔ خود را پیدا کرد، که چیز دیگری بود: یک رمان! اما رمانی از نوع خاص: رمان پلیسی ـ مذهبی قرون وسطایی! شرلوک هلمزی در میان راهبان صومعه! و اثر این محققی که رمان‌نویس شده بود، فوراً به انگلیسی و فرانسه و آلمانی و چندین زبان دیگر ترجمه شد، و به صورت پرفروش‌ترین کتاب سالهای اخیر در اروپا و آمریکا درآمد، و چندی نگذشت، که طبق معمول، فیلمی هم از روی آن تهیه شد. چندی پیش ترجمهٔ فارسی این کتاب نیز منتشر شده است که خود به بحث دیگری نیاز دارد.

آنچه در زیر می‌خوانید، ترجمهٔ گفتگوی «ماریو فوسکو» است با «اومبرتو اکو» که در مجلهٔ فرانسوی «*ماگازین لیترر*» چاپ شده است.

ـ شما تاکنون نویسندهٔ چند کتاب شناخته شده بودید که عبارت بودند از: مـجموعهٔ مقالات تحقیقی یا آثار تئوریک در زمینهٔ زیبائی‌شناسی و یا معنی‌شناسی. چرا ناگهان به فکر رمان‌نویسی افتادید؟

ـ وقتی که تئوریسین حرف بیشتری برای گفتن دارد و نمی‌تواند آن را به وضوح و با دقت، بیان کند ـ منظورم وضوح تحمل‌ناپذیر مباحث عقلی است ـ آن وقت می‌تواند به فکر رمان نوشتن بیفتد.

من هیچ قصد خاصی نداشتم، که به اصطلاح به «آفرینندگی ادبی» دست بزنم: حتی عقیده داشتم که فعالیت فلسفی یا انتقادی هم می‌تواند به اندازهٔ کار هنری آفریننده باشد. طبعاً من هم مثل هر کس دیگر بدم نمی‌آمد که شعر بگویم یا رمان بنویسم، و باز هـم مـثل هـر کس دیگری در برابر این وسوسه، مقاومت می‌کردم، و چیزهایی که گـهگاه مـی‌نوشتم، در کشـو میزم می‌ماند.

من به طور ناگهانی و به دلایلی که چندان فرهنگی نبودند به فکر رمان‌نویسی افتادم...

پس از این که دربارهٔ قصه و نیاز به قصه‌گویی و همینطور دربارهٔ آدمهای قصه فکر کردم دیدم که واقعاً میل دارم، این کار را بکنم. شاید به این علت که بچه‌هایم بـزرگ شـده بـودند، دیگر امکان قصه گفتن برای آنها را پیدا نمی‌کردم. چون قبلاً قصه‌های فوق‌العاده بـرای آنـها می‌سـاختم که احتیاج به قصه‌گوئی خودم را هم اقناع می‌کرد. البته، ناگفته نماند که در گذشته قصه‌هائی هم نوشته بودم که در «دیاری مینیمو» چاپ شده بود. یک قصهٔ علمی ـ تخیلی هم نوشتم که به صورت مصور منتشر شد. ولی، همهٔ اینها کارهایی از سر سیری بود.

حالا می‌فهمم که با ایـن کـارها، خـودم را بـرای ایـن رمـان آمـاده مـی‌کردم امـا، خـودم نـمی‌دانسـتم. در واقـع از سـال ۱۹۵۰، مـواد لازم را بـرای نـوشتن مـقاله‌ای فـرضی دربـارهٔ صومعه‌های قرون وسطی و ترتیب فهرست‌ها در دائرةالمعارف‌های قرون وسطائی جـمع می‌کردم و چندین قفسهٔ پر از یادداشت داشتم: دنیای قرون وسطی همهٔ فکر مرا مشغول کرده بود، و من اطلاعات فراوانی دربارهٔ این دنیای مرموز، که در واقع هدف اصلی من نبود، رویهم انبار می‌کردم. این حالتی است که در اصطلاح علمی به آن "Serendipity" می‌گویند، یعنی، انـسان دنبال چیزی می‌گردد و به طور تصادفی چیز دیگری را پیدا می‌کند: مثل کشف آمریکا! «کریستف کلمب» به جستجوی هند رفته بود. اما، آمریکا را پیدا کرد... و تازه اصلاً نمی‌فهمید که چه کشفی کرده است... و حال آن که من این امتیاز را دارم که می‌دانم یک رمان نوشته‌ام.

ـ آیا کتاب شما دربارهٔ «بئاتوس دولیه بانا» (و دربارهٔ عرصات محشر) پیش درآمدی برای نام گل سرخ نیست؟

-بله، نقش اساسی دارد. و این نشانهٔ تداوم مسائلی است که توجه من را جلب کرده‌اند. در واقع ناشر قصد نداشت که کتابی دربارهٔ «عرصات محشر» چاپ کند، بلکه کتابی می‌خواست با تصاویر زیبا، و من پیشنهاد کردم که مینیاتورهای «بناتوس دولیه‌بانا» را چاپ کند که ذهنم را به خود مشغول کرده بود. بعد، شرحی بر آن مینیاتورها نوشتم که در همان هشت سال پیش به من امکان داد که از فرقه‌های الحادی و جنبشهای «هزاره باور» و غیره بحث کنم. گذشته از آن، مقالات متعددی دربارهٔ وجوه مشترک جنبشهای «هزاره باور» و گروهکهای چپی نوشته بودم، همهٔ اینها برای من اهمیت داشت.

یک نکتهٔ دیگر را هم باید اضافه کنم: من تربیت کاتولیکی دارم، و دنیای فرقه‌های مذهبی و صومعه‌ها را خوب می‌شناسم. زمانی که مشغول تحقیق دربارهٔ «توماس آکویناس» و «جویس» بودم، ایمانم لطمه دید، اما، کشش من پیوسته به این سو بود. حتی شکهای «آدسو» در رمان، به همان شکهای دوران جوانی خودم مربوط می‌شود.

بعد در یکی از روزها، از من یک رمان پلیسی خواستند. ناشری پیدا شده بود که می‌خواست مجموعهٔ تازه‌ای علم کند، و از اشخاص مهم و غیرمنتظره‌ای مانند: «فانفانی» و «تونی نگری» خواسته بود که برایش رمان پلیسی بنویسند. جواب من منفی بود. اولاً وقت نداشتم، ثانیاً در عمرم رمان ننوشته بودم. تازه اگر می‌خواستم رمان بنویسم، یک رمان پانصد صفحه‌ای می‌شد که ماجرایش هم بین راهب‌ها می‌گذشت... مسئله همین طور معلق ماند. بعد یادم آمد که در سال ۱۹۷۵ دفتر یادداشتی داشتم، گشتم و پیدایش کردم: این دفتر شامل یادداشتهایی دربارهٔ ساکنان یک صومعه بود. روشن است که از اول فکرهایی در مغزم بود. تصمیم گرفتم، کاری کنم. اول بدون این که طرح منسجمی داشته باشم، شروع کردم به یادداشت کردن. چیز نامشخصی بود دربارهٔ زهرهای مختلف، و اصولاً جنبهٔ قرون وسطایی هم نداشت. همچنین کتابخانه‌ای در میان بود که «راهب کارآگاه» در آن، دوره‌های روزنامهٔ دست‌چپی «ایل مانیفستو» را پیدا می‌کرد... بعد، طرح رمان در مغزم شکل گرفت. مدت یک سال به طور فشرده دربارهٔ قرون وسطی کار کردم و توجهم -به خصوص- روی هنر و فلسفهٔ آن دوران متمرکز بود. شروع کردم به خواندن آثار تاریخی و ضمن خواندن این آثار بود، که مسائل تازه‌ای از قبیل «فقر» و «فرقه‌های مذهبی» و انواع «الحاد» برایم مطرح شد.

ضمناً باید بگویم که از چند سال پیش، آثار «ویلیام آکمی» (گیوم دوکام) را می‌خواندم، اما به منظور «نشانه‌شناسی». ولی «آکمی» فقط استاد منطق نبود، بلکه در مشاجرات سیاسی «فرانسیسکن»ها و برخوردهای آن دوران هم دخالت داشت....

-نام گل سرخ کتابی است که ساختمان بسیار دقیقی دارد، و مشخصات مکان و زمان و

هریک از محل‌ها بسیار روشن است. آیا مثلاً نقشه‌ای در دستتان بود یا محل معینی را در نظر گرفته بودید؟

ـ از وقتی که شروع کردم دربارهٔ رمان کار کنم، قریب یک سال هیچ چیز نـنوشتم. فـقط یادداشتهای پراکنده برداشتم. اما بیشتر نیروی من متمرکز بود روی آفریدن «فضای ممکن». توجه داشته باشید که در همان زمان من مقاله‌هایی دربارهٔ مسائل «دنیاهای مـمکن در هـنر روائی»، تناسب یک «دنیای داستانی»، و لوازم و تزئینات یک «دنیای ممکن» چاپ کرده بودم. سپس شروع کردم به ساختن و تزئین این «دنیای ممکن»، یا بهتر بگویم، به ساختن صومعه از روی نقشه‌ها و مدلهای حقیقی، که یا خودم دیده بودم و یا در دائرةالمعارف‌ها یافته بودم. تا آنجاکه وقتی یکی از دوستان معمارم، نقشه‌ای راکه در کتاب چاپ شده است، کشید در واقع کار تازه‌ای نکرد، بلکه ترکیبی از عناصر موجود دوران «ویوله لودوک» را روی کـاغذ پـیاده کرد. بعضی از این عناصر به مکان‌هایی تعلق داشتند، که من کم و بیش می‌شناختم. از قبیل: «کاستل دل مونته»، «ساگرادی سان میکله» در نزدیکی «آویلیانا»، «روکادی سان لئـو»... الان وقتی دربارهٔ صومعه با سینماگرها صحبت می‌کنم، به آنها می‌گویم که احتیاجی به ساختن بنا یا ماکت ندارند، بلکه عناصر مختلف آن راکه هم‌اکـنون در بـناهای مـختلف وجـود دارد، می‌توانم نشان بدهم.

یک سـال وقت صرف کردم، تا توانستم دنـیای صـومعه و کـتابخانه و هـزارتـوی آن را بیافرینم.... و این کتابخانه انباشته از کتابهایی است که واقعاً وجود دارنـد: کـتابی بـا عـنوان «کتابخانه‌های قرون وسطی» از شخصی به نام «تامسن» پیدا کردم که فهرستی است از تمام کتابهائی که در کتابخانه‌های قرون وسطی، وجود داشته است. این است که وقتی اسم کتابی را می‌نویسم مطمئنم که واقعاً بوده است.

به این ترتیب، اول فهرست اشخاص، طرحها، فـیشهائی دربـارهٔ چـهره‌های تـاریخی و نمودارهای لازم را تهیه کردم، سپس روایت، طبق منطق خاصی که بـرایش پـیش‌بینی کـرده بودم دنبال شد.

با این کار به این نتیجه رسیدم که نوشتن رمان فقط عبارت از حرف زدن نـیست، بـلکه ساختن یک جهان‌شناسی است. نمی‌گویم که زبان رمان، مهم نیست، اما در ایـنجا، زبـان در درجهٔ دوم است. آنچه در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، جهان‌بینی است، برعکس شعر که در آن ضرورتهای کلامی مهمترین مسئله است، و بعد از آن هم وزن و قافیه و مسائل دیگر بـه دنبال می‌آید. به همین علت، می‌توان رمان را نیز در قالبهای دیگری ریخت. مـثلاً در قـالب سینما، زیرا دنیایی که در آن ساخته شده است، به بیرون از قالب کلام می‌گریزد، اما در شعر

چنین کاری غیرممکن است.

ـ آیا از این گفته‌تان، می‌توان چنین برداشت کرد که سبک نوشته، برایتان مهم نیست؟

ـ اوایل مهم نبود. در آغاز کار، نمی‌دانستم که این رمان را چطور خواهم نوشت. بعد، وقتی که شروع به کار کردم و تعداد زیادی از وقایع نگاریهای قرون وسطائی را خواندم ـ مثلاً گزارشهای «رائول گلابر» را که سخت شیفته‌ام کرد ـ رفته رفته زبان خودم هم همان آهنگ کند و ملایم وقایع‌نگاران قرون وسطایی را پیدا کرد. چون همین لحن هم، در واقع جزء دنیایی بود که انتخاب کرده بودم.

وقتی که انسان رمان می‌نویسد، همهٔ کارها را منظم و به دنبال هم انجام نمی‌دهد. من بلافاصله بعد از نوشتن مقدمه، پایان داستانم را نوشتم. تصور وجود یک دست‌نوشته، در واقع نقابی بود بر چهرهٔ خود من. لحن و سبک وقایع‌نگاری را هم توجیه می‌کرد. ضمناً مرا از خجالت راوی بودن و یا از ترس آن، نجات می‌داد... به من اجازه می‌داد، تظاهر کنم به این که سبک نگارش کس دیگری را تقلید می‌کنم...

ـ آیا این همه باریک‌بین بودن و پایبند بودن به نمونه‌های دقیق، مانعی در راه آفرینندگی نیست؟

ـ بیشتر منتقدها همین حرف را دربارهٔ من زده‌اند، اما آدمی مثل من که روی رمان تجربی کار کرده و قصهٔ سنتی را نقد کرده است، امکان نداشت که خودش به سمت قصهٔ سنتی کشیده شود، مگر این که با همین صحنه‌ها و وقایع بازی کند. فکر کنید که مثلاً من عاشق دختری باشم که خود او هم روی رسانه‌های همگانی کار کرده است، و همهٔ تکیه کلامها و حرفهای قراردادی و مبتذل آن را می‌شناسد. آیا من می‌توانم به این دختر، درست همانطور که در رمانهای «باربارا کارتلند» دیده می‌شود، بگویم: «دوستت دارم!»؟

اگر ناچار شوم می‌توانم بگویم: همانطور که باربارا کارتلند می‌فرماید: «دوستت دارم!» به این ترتیب خودم را از وحشت ابتذال نجات داده‌ام، و او هم از تصور این ابتذال نجات یافته است، و می‌فهمد که واقعاً دوستش دارم. تصور می‌کنم که نوشتن رمان در روزگار ما تا حدی شبیه همین کار است. باید به خواننده گفت «دوستت دارم!» اما همراه این حرف باید به او یک چشمک هم زد. باید از میان جنگل حرفهای گفته شده، گذشت، ولی، امکان گفتن خیلی چیزها را برای اولین بار پیدا کرد. «نیچه» حق داشت که از «بیماری تاریخی» روزگار ما سخن می‌گفت. از این «بیماری تاریخی» نه با فراموش کردن تاریخ، بلکه با غلبه بر بیماری، می‌توان نجات یافت. یکی از منابع دوردست اثر من هم کوهستان جادو اثر «توماس مان» است: یک بحث طولانی، در نقطه‌ای کوهستانی، بر مبنای بیماری.

ـ آیا شما از نقل این داستان، لذت برده‌اید؟

ـ بلی و این لذت در سراسر مدتی که می‌نوشتم، با من همراه بود: دلم می‌خواست که توقف نکنم. احساس می‌کردم که ده سال پیاپی می‌توانم بنویسم. نه انقضای موعد دانشگاهی داشتم و نه کسی منتظر کتابم بود: دربارهٔ آن به هیچکس چیزی نگفته بودم. وقتی دست از نوشتن برداشتم، به نقطهٔ تعادل رسیده بودم و عملاً کار تمام بود. دیگر فقط جزئیات کوچکی باقی مانده بود که تغییر بدهم.

ـ اومبرتو اکو! چرا می‌نویسید؟

ـ (بلافاصله) برای تحقیر مرگ. برای این که بچه‌هایی به دنیا بیاورم! یادم می‌آید که در پایان دورهٔ تحصیلاتم، من و یکی از رفقا به این نتیجه رسیده بودیم که آدم برای این که بتواند در دنیای وحشتناکی مثل دنیای ما زندگی کند، باید حداقل در یکی از این دو کار موفق شود: یا کتابی بنویسد، یا بچه‌ای درست کند...

ـ می‌توانید مراحل پیشرفت و کارتان را به طور اختصار بگوئید؟

ـ در دانشگاه، تحصیل فلسفه و زیبائی‌شناسی کردم و رسالهٔ پایان تحصیلی‌ام دربارهٔ زیبائی‌شناسی «توماس اکویناس قدیس» بود. اما به موازات زیبائی‌شناسی قرون وسطی، به آثار «جویس» هم علاقمند شدم، و تعجبی هم نداشت. چون اگر خوب توجه کنید، اولین نوشته‌های «جویس» حاصل تفکری دربارهٔ اصول فلسفهٔ «توماس قدیس» است.

از سوی دیگر، من همیشه به مسائل هنر و ادبیات عصر خودمان توجه داشتم. تعمق دربارهٔ «جویس» مرا به طور منطقی به وجود یک رابطهٔ فکری بین قرون وسطی و جنبشهای «آوانگارد» رهبری کرد.

پس از آن، این تحقیق دربارهٔ زیبائی‌شناسی قرون وسطی را همراه با نوشتن مقالاتی دربارهٔ مسائل زیبائی‌شناسی و ادبیات و هنر معاصر ادامه دادم. این را هم باید بگویم که بعد از بیرون آمدن از دانشکده به کار در رادیو تلویزیون ایتالیا مشغول شدم و سه چهار سال در آنجا ماندم. این وسایل جدید ارتباطی به من امکان دسترسی مستقیم به دنیای فرهنگ کنونی را داد و نیز امکان داد که بزرگانی مثل «برشت» یا «استراوینسکی» یا هنرمندان «پیکولو تاترو»ی میلان را ملاقات کنم. با دنیای تئاتر تماس زیادی داشتم و همچنین موسیقیدانهائی از قبیل: «بریو»، «برونو مادرنا»، «اشتوکهاوزن»، «بولز» و غیره را دیدم...

در چنین زمینه‌ای بود که *اثر باز* را نوشتم که عبارت است از: مطالعهٔ مسائل هنری معاصر، که با مقالاتی دربارهٔ موسیقی و آثار جویس شروع می‌شود، و به من امکان می‌دهد که یکبار دیگر مسائل زیبائی‌شناسی قرون وسطی را به میان بکشم.

زندگی در تلویزیون مرا به مسائل ارتباطات جمعی علاقه‌مند کرد. در اواخر دههٔ پنجاه ترجمهٔ تعدادی از کتابهای اساسی «آدورنو»، «هورکهایمر» و دیگر پیشروان «مکتب فرانکفورت» در ایتالیا منتشر شد. معمولاً عده‌ای با الهام از «مارکسیسم» این آثار را می‌خواندند. از طریق این آثار بود، که توانستم به تدریج به مشخصات و رفتار گروهی که آنها را «قائلان به آخرالزمان»[۲] می‌نامیدم، احاطه پیدا کنم. یعنی رفتار اشرافی «اومانیست»هایی که وحشیگری تهدیدکننده‌ای از آن نوع که قبلاً «اورتگا ـ ای ـ گاست» در کتاب *عصیان توده‌ها* نشان داده بود، کشف کنند: این کتاب، کتاب فوق‌العاده‌ای است. همه چیز را در آن می‌توان یافت، حتی آنچه را که اکنون «بودریار» می‌گوید.

اما این نقد فرهنگ توده پیوسته از خارج و از بیرون انجام می‌گرفت، و هرگز از درون و در خلال تولید به عمل نمی‌آمد. آنهائی که در درون بودند ـ به عقیدهٔ من هرگز از تولید حرف نمی‌زدند؛ مگر احتمالاً برای آزمودن و تنظیم و مؤثرتر ساختن سیستم. چنین آدمهائی را من در مقابل «قائلان به آخرالزمان» قرار داده و «وابسته‌شدگان» نام داده‌ام.

پس من در وضع بسیار مناسبی بودم. با تربیت اومانیستی و کم‌وبیش فلسفی، تاریخی و فرهنگی پیشرفته در قلمرو قرون وسطی و نیز داشتن این امکان که مسائل رسانه‌های همگانی را از درون مطالعه کنم. اندیشه‌هائی که در آن روزها داشتم، سبب شدند که کتابی با عنوان *قائلان به آخرالزمان و وابسته‌شدگان* بنویسم، که مجموعهٔ مقالاتی بود، دربارهٔ: «کارتون»، «سوپرمن»، «رمان بازاری» و کتاب «اسرار پاریس».

وقتی مقالات و کتابهایی را که در آن دوران نوشته بودم، دوباره می‌خوانم، می‌بینم، با مسئله‌ای روبرو می‌شوم که تقریباً در همهٔ آنها مطرح است. یعنی تحلیل کیفیات مختلف ارتباطات و دانستن این که چگونه مفهوم فن زیبائی‌شناسی سنتی، باید در پرتو این کیفیات و این روندها بازنگری شود. تنها یک مسئله در میان بود، اما، من فاقد تئوری لازم برای حل آن بودم.

بدین سان بود که سرانجام به «نشانه‌شناسی» رسیدم، که برای من کلید واحدی بود، و امکان می‌داد همهٔ مسائل را مثل مسئله‌ای واحد و با صورتهای مختلف یک مسئله واحد تلقی کنم، و جالب این است که با استفاده از ابزارهای فلسفی خودم به این نتیجه رسیدم. من هم مانند هم‌تسلیهایم در ایتالیا کوشیده‌ام با فلسفهٔ «بند توکروچه» مقابله کنم. این فلسفه، مبتنی است بر «بنیان مافی‌الضمیر» که حیات روحانی انسان را از مجرای زبان به تصویر می‌کشد، اما به صورتی کاملاً معنوی، یعنی، با توجه به خلاقیت روحانی بدون این که ساختمان درونی زبان را به عنوان نیروهای اجتماعی

تحلیل کند.
در عوض، من ابزارهای فلسفی دیگری نیز در اختیار داشتم، مثلاً آثار فیلسوفان «آنگلو ـ ساکسون» زبان، و نیز «تئوری انفورماسیون». اما اولین توجه من به زبانشناسی ساختاری، و نظریات «فردیناند دوسوسور» و «تروبتسکوی» از طریق موسیقیدان‌ها صورت گرفت.

ـ از طریق آثار موسیقی؟

ـ نه، بهتر است بگویم از طریق گفتگو با موسیقیدانهایی مانند «بریو» و «هانری پوسور» (مثلاً یک بحث و جدل بین «پوسور» و «نیکلا روده» را به یاد می‌آورم که خودم ترجمه کردم و در مجلهٔ *انیکونتری موزیکالی* چاپ شد) که خیلی چیزها به من یاد داد.

این تماسهای من مربوط به اواخر دههٔ پنجاه، یعنی بین سالهای ۵۹ و ۶۲، و در بحبوحهٔ تهیهٔ *اثر باز* بود که در چاپ اول آن هیچ نشانه‌ای از این تأثیرها نیست.

و نیز از طریق موسیقیدانها بود که با «رولان بارت» آشنا شدم که قبلاً درجهٔ صفر نگارش را از او خوانده بودم. ملاقاتم با «پی‌یر بولز» بعد از یکی از کنسرتهای او بود. و نیز در سایهٔ «آندره بوکورشلیف». اولین مقالهٔ *اثر باز* به زبان فرانسه، در مجلهٔ *ان. ار. اف* چاپ شد، و این مقدمهٔ یک رشتهٔ طولانی از ملاقاتها و آشنائیها بود. در همین زمان بود، که با مجلهٔ *تلاکل* ارتباط پیدا کردم و مقاله‌ای دربارهٔ «قرون وسطای جویس» در آن چاپ کردم. درنتیجه با «فرانسوا وال» و با انتشارات «سوی» (Seuil) ارتباط یافتم که *اثر باز* را منتشر کردند.

تهیهٔ ترجمهٔ فرانسهٔ این کتاب، سه سال (از ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۵) طول کشید که در خلال آن توانستم، تجدیدنظر عمیقی در آن به عمل آورم.

در این دوران بود، که اطلاعاتم را دربارهٔ مسائل «استروکتورالیسم» و زبانشناسی، در سایهٔ «لوی ـ استروس» و «یاکوبسن» عمیق‌تر کردم. علائق مشترک با «رولان بارت» به من فرصت داد که مقاله‌ای در شمارهٔ هشتم مجلهٔ *کمونیکاسیون* چاپ کنم.

همچنین با «رولان بارت» و «پیکار» و چند منتقد دیگر، در یکی از شماره‌های «ضمیمهٔ ادبی» *تایمز* گردهم آمدیم. در این زمان بود که من تحقیقاتم را در زمینهٔ علوم انسانی و تأثیرات متقابل آنها با استفاده از کارهای «لوی ـ استروس» و «یاکوبسن» توسعه می‌دادم.

در سال ۱۹۶۵، یک بازنویسی کاملاً متفاوت از *اثر باز* را انتشار دادم، که دست‌آوردهای زبانشناسی ساختاری، به خصوص «فورمالیست»های روس را، دربر داشت.

به سفارش من کتاب «و. اهرلیش» دربارهٔ «فورمالیست»ها به ایتالیایی ترجمه شده بود، و در نتیجه، ایتالیایی‌ها قبل از فرانسوی‌ها با آن آشنا شده بودند. از طرف دیگر در مجلهٔ *مارکارته* (Marcarte) مقالات «لوتمان» و «ایوانف»، نشانه‌شناسهای معاصر روس را چاپ کرده بودم. «بارت» قبل از این که، این نوشته‌ها ـ در سایهٔ «سوتان تودوروف» و «ژولیا کریستوا» ـ به دست فرانسویان برسد، آنها را به ایتالیایی خواند. در ایتالیا، دوران پرحاصلی بود: به خصوص تحت تأثیر نشانه شناسهای فرانسوی، مجلهٔ *کمونیکاسیون* و «یاکوبسن» که نقش تعیین‌کننده‌ای داشتند.

به این ترتیب مطالعات من در زمینهٔ نشانه‌شناسی به صورتی بسیار دقیق و تئوریک انجام گرفت. منظورم این است، که من به سهم خودم آن مسیری را دنبال نکردم، که نشانه شناسهای فرانسوی را به سمت روانکاوی و «لاکان» سوق داده بودند. من در برابر روانکاوی، نفوذناپذیرم، هر چند که به آن بی‌علاقه نیستم، و در کتابم با عنوان *ساختار غایب* ضمن صد و پنجاه صفحه دربارهٔ «فوکو، و ژاک دریدا» و اندیشهٔ «ساختارگرایان متأخر» فرانسوی بحث کرده‌ام.

اما یکی از کارهای آنها که اذیتم می‌کند، تأثیری است که از «هایدگر» گرفته‌اند. می‌خواهم بگویم که «هایدگر» برای نسل من کشف تازه‌ای نبود، اندیشه‌های او را در دانشگاه خوانده بودیم، اما من خودم را از این اندیشه‌ها خیلی دور احساس می‌کنم. اما، کشف بزرگ من، شناختن اندیشه‌های «پیرس» بود، که او را به اشتباه نوعی «تئوپوزیتیویست» می‌شمارند، و حال آن که صاحب یکی از بزرگترین اندیشه‌های فلسفی است. از نظر من فیلسوفی است در حد «کانت» و «هگل». کارهای او به تجربه‌ای اساسی متکی است، اما، آشنائی با آثار «پیرس» مرا از لهجهٔ پاریسی شایع در سراسر فرانسه دور کرد، و شاید به همین علت بود که در مورد تصویب ترجمهٔ *ساختار غایب* به فرانسه دچار اشکال شدم. (و باز به همین علت است که کتابهای اخیر من اصلاً به فرانسه ترجمه نشده است.)

پس از آن، فقط چند مقالهٔ من به طور پراکنده به فرانسه چاپ شده است... اما با همکاران و دوستان فرانسوی تماسهایم را نگه داشته‌ام و در جلسات علمی همدیگر را می‌بینیم...

ـ در زندگی شما یک رشته فعالیتهای دیگر هم هست، که خارج از محیط دانشگاهی است...؟

ـ درست است. آن، جنبهٔ مبارز من است. تماسهای من با «جویس» و با هنرمندان «آوانگارد»، هیچ جنبهٔ آکادمیک ندارد. پس از سال ۱۹۵۵ در مجلهٔ *ایل وری* به اتفاق چند نفر دیگر: «سانگنیتی»، «بالستریني» و «جولیانی» گروهی برای مقابله با اندیشهٔ

«کروچه» تشکیل داده بودیم، اما در عوض، به جنبه‌های تجربی ادبیات توجه داشتیم، البته با سهمی از بت‌شکنی. و این عده در عین حال هستهٔ گروهی را تشکیل می‌داد که بعداً «گروه ۶۳» نام گرفت و *اثر باز* از نظر تئوریک کتاب مرجع آن را تشکیل می‌داد.

همچنین به طور منظم با مطبوعات همکاری داشتم. اندیشه‌های من دربارهٔ «ارتباط جمعی» سبب شده بود که به فعالیت فرهنگی، از طریق وسایل ارتباط جمعی و برای تماس با جماعات زیاد توجه داشته باشم اما نباید تصور کرد که دو کار متفاوت انجام می‌دادم. این دو نوع کار، در واقع دو جنبهٔ یک فعالیت واحد بود...

ـ در کار تحقیقاتی‌تان، توجه به هنر «داستان سرائی» چه مقامی دارد؟

ـ در اندیشه‌های من دربارهٔ «زیبائی‌شناسی» و «نشانه‌شناسی»، مسئلهٔ ساختار داستانی پیوسته مطرح بوده است. در واقع مقابلهٔ من با «استتیک کروچه» از *فن شعر* ارسطو مایه گرفته است. زیرا دقیقاً، بزرگترین تئوری قصه‌نویسی را در کتاب ارسطو می‌توان یافت: همهٔ تئوریهایی که بعدها مطرح شد، از این کتاب بیرون آمده است. حتی کار «پروپ» تعمقی است دربارهٔ آنچه ارسطو گفته بود. طرحی که ارسطو در فن شعر داده است، با هر نوع داستانی تطبیق می‌کند: رمان، و حتی سینما و تلویزیون...

ـ چطور به این نتیجه رسیدید که خودتان رمان بنویسید؟

ـ مسئله این است که من همیشه به داستان‌پردازی ـ و به عنوان مثال به رمان عامیانه ـ توجه داشتم. از مدتها پیش به این نتیجه رسیده بودم، که به قول «موزن» برای مطالعهٔ یک پدیدار، و حتی انتقاد سخت از آن، باید انسان در ته دلش آن را دوست داشته باشد، کسی که علاقه‌ای به فوتبال ندارد، نباید دربارهٔ مسابقهٔ فوتبال مقاله بنویسد... از بچگی به قصه، مخصوصاً به قصه‌های عامیانه علاقه داشتم (کمی به آن مفهوم که سارتر در *کلمات* می‌گوید)، چون که قصهٔ عامیانه، در واقع روایت ناب است.

خلاصه به هنر روائی به عنوان خواننده علاقه پیدا کرده بودم، زیرا، برای من وسیله‌ای برای تفکر بود. بعدها کار کردن روی آثار «جویس» در واقع کار روی یک مدل اساسی بود و نباید فراموش کرد که همزمان با آن دربارهٔ «رمان نو» هم کار می‌کردم. از این رو در سال ۱۹۷۹ کتابی دربارهٔ ساخت روایت نوشتم، با عنوان *نقش خواننده* و در آن رابطهٔ خواننده را با حادثهٔ داستان تحلیل کرده بودم، اما در واقع به یکی از مسائل مورد بحث *اثر باز* برگشته بودم... از طرف دیگر به مسئله‌ای که این روزها در آلمان به عنوان «زیبائی‌شناسی پذیرش» رواج دارد، توجه داشتم.

من همیشه به این فکر بودم که می‌توان ساخت یک اثر را مطالعه کرد، اما، با توجه به برداشتی که خواننده از آن دارد. به این مفهوم «ساختارگرائی» (که ناگفته نماند اهمیت

فراوان برای آن قائلم) به نوعی مرا تهدید می‌کند. چون که در ساختارگرائی مسئله به صورت مطالعهٔ ماهیت عینی اثر مطرح است. یادم می‌آید که بعد از انتشار *اثر باز*، لوی استروس در مصاحبه‌ای، گوشه و کنایه‌ای به من زده بود، و گفته بود که، «اثر هنری را باید مثل یک کریستال به صورتی کاملاً عینی مطالعه کرد».

در واقع، از این می‌ترسیدم که تحت تأثیر این تهدید، من تغییر عقیده بدهم و از موضع خودم عدول کنم و این در بعضی آثار اخیر من احساس می‌شد. ولی به تازگی، بر اثر مطالعه در نشانه‌شناسی و کارهای «پیرس» به صورتی قاطع به نظریهٔ همکاری بین متن و خواننده رسیده‌ام. در *نقش خواننده* گفته‌ام که متن، دستگاه کاملی است که باید به وسیلهٔ خواننده به حرکت دربیاید....

- رمان شما داستان یک رشته تحقیقات پلیسی است. از طرف دیگر، فعالیت خودتان، فعالیت یک محقق است. آیا این دو رابطه‌ای با هم دارند؟

- بلی، این مسئله‌ای است، که هم‌اکنون روی آن کار می‌کنم. کار کنونی من مقایسه‌ای است بین رمان پلیسی «کونان دویل» و روند فرضیه‌های علمی. آخرین مقالهٔ من دربارهٔ «ارسطو»، «شرلوک هلمز» و «پیرس» است. در نظر من، مدل پلیسی تا حدی همان مدل جستجو است که در فلسفه، علم کلام و علوم نیز صدق می‌کند. پس باید بگویم که من نمی‌توانستم، رمانی بنویسم، که پلیسی نباشد.

من چیزی هم دربارهٔ ساخت پلیسی *اودیپ شاه* نوشته‌ام، این اسطوره با پاسخی به «ابوالهول» آغاز می‌شود. مابعدالطبیعهٔ (متافیزیک) ارسطو با این گفته شروع می‌شود که «انسان برای پاسخ گفتن به یک حیرت به فلسفه روی می‌آورد. اولین عکس‌العمل کارآگاه در برابر اولین جسدی که می‌بیند، همان حالت حیرت است. چرا این حادثه اتفاق افتاده است؟ و مابعدالطبیعه پاسخی است به این سئوال که «گناهکار کیست؟».

- برای آینده چه کاری در دست دارید؟

- یک کار تحقیقاتی بسیار بزرگ! بازخوانی نکات مهمی از تاریخ فلسفهٔ یونان و قرون وسطی دربارهٔ مسئلهٔ «فصل ممیز»....

این کار، کار مفصلی است، که به تحقیقات گذشتهٔ من مربوط می‌شود. اما دست زدن به این کار، دلیل دیگری هم دارد، و آن بازداشتن خودم از نوشتن یک رمان دیگر است. اولین رمان را در کمال آزادی نوشتم. اما حالا می‌ترسم، که به دام بیفتم: همه از من می‌پرسند که آیا قصد ندارم دومین رمانم را بنویسم؟ و من نمی‌خواهم مجبور به نوشتن رمانی به اقتضای وضع شوم. این است که با تحمیل یک کار تحقیقاتی فلسفی و نشانه‌شناسی و غیرداستانی به خودم که چندین سال آیندهٔ مرا مشغول خواهد کرد، سعی می‌کنم که از نیروی این تهدید بکاهم، به طوری که در اخذ تصمیم برای آینده‌ام

آزاد باشم.

پانوشت‌ها:

۱. Millenaristes کسانی که در قرون وسطی معتقد بودند که سلطنت مسیح بر روی زمین هزار سال خواهد بود و در پایان سال هزار قیامت برپا خواهد شد.

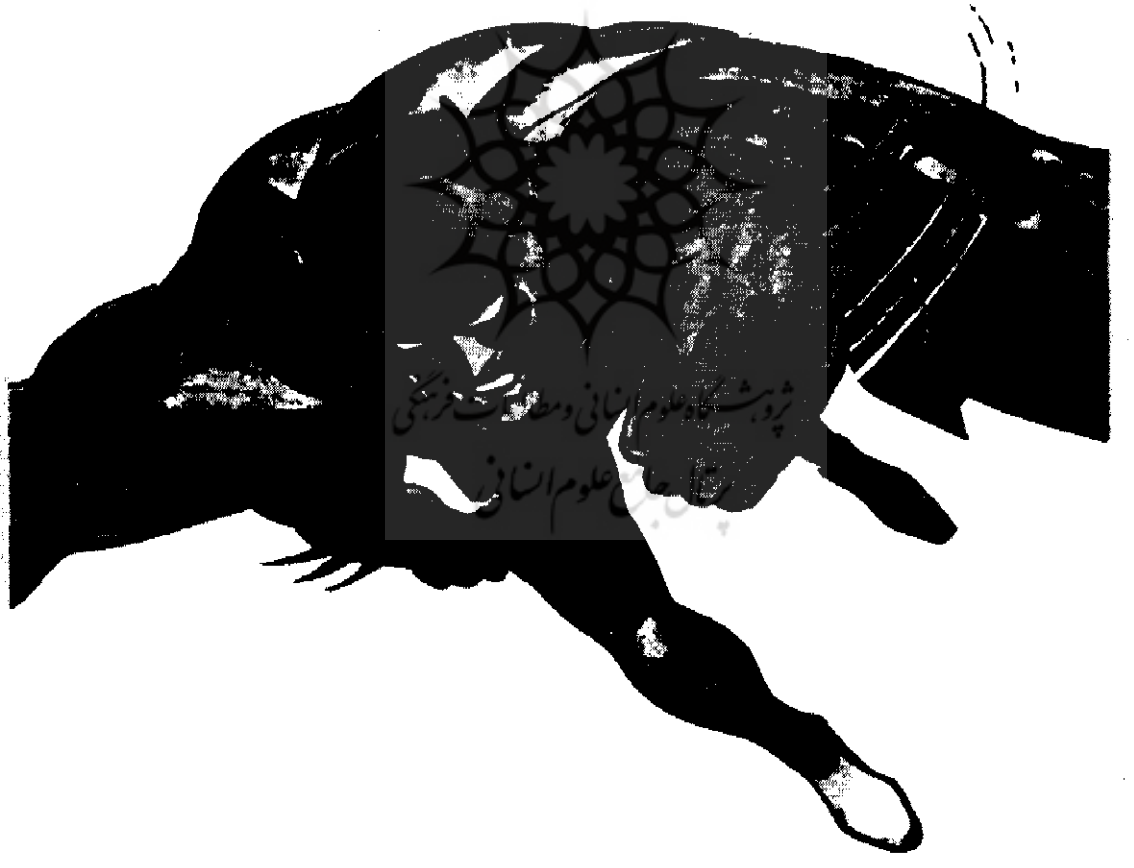
۲. Apocalyptique ـ اشاره به مکاشفات یوحنا است در انجیل و کسانی که آخرالزمان، ویرانی، خونریزی و حوادث وحشتناک را پیش‌بینی می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

IASCABILI BOMPIANI

Umberto Eco

APOCALITTICI E INTEGRATI



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa