گفتگو با امبرتو اکو نویسنده‌رمان نام گل سرخ

نوشتن رمان، تنها حرف زدن نیست ساختن یک جهان بینی است

ترجمهٔ رضا سیدحسینی

از مدتها پیش "اومبرتو اکو" محقق ایتالیائی سرگرم جستجو بود: جستجو دربارهٔ ساختار پلیسی تراژدی "اودیپ‌شاه"، جستجو دربارهٔ نفوذ اندیشهٔ قرون وسطائی در جنبشهای "آوانگارد" وبالاخره جستجو دربارهٔ شباهت بین جریانهای "هزاره‌باور" (۱). و گروهکهای چپی... و ناگهان گمشدهٔ خود را پیدا کرد، که چیز دیگری بود: یک رمان! اما رمانی از نوع خاص: رمان پلیسی ــ مذهبی قرون وسطائی! شرلوک هلمزی در میان راهبان صومعه! و اثر این محقق که رمان‌نویس شده بود، فورا 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 لیتر" چاپ شده است.

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

ــ وقتی که تئوریسین حرف بیشتری برای گفتن دارد و نمی‌تواند آن را به وضوح و با دقت، بیان کند ــ منظورم وضوح تحمل‌ناپذیر مباحث عقلی است ــ 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. طبعا من هم مثل هرکس دیگر بدم نمی‌آمد که شعر بگویم یا رمان بنویسم، و بازهم مثل هرکس دیگری در برابر این وسوسه، مقاومت می‌کردم، و چیزهائی که گهگاه می‌نوشتم، در کشو میزم می‌ماند.

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

پس از این‌که دربارهٔ قصه و نیاز به قصه‌گوئی و همینطور دربارهٔ آدمهای قصه فکر کردم دیدم که واقعا میل دارم، این کار را بکنم. شاید به این علت که بچه‌هایم بزرگ شده بودند، و دیگر امکان قصه گفتن برای آنها را پیدا نمی‌کردم. چون قبلا قصه‌های فوق‌العاده برای آنها می‌ساختم 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 ــ تخیلی هم نوشتم که به صورت مصور منتشر شد. ولی، همهٔ اینها کارهائی از سر سیری بود.

حالا می‌فهمم که با این کارها، خودم را برای این رمان آماده می‌کردم اما، خودم نمی‌دانستم. در واقع از سال ۱۹۵۰، مواد لازم را برای نوشتن مقاله‌ای فرضی دربارهٔ صومعه‌های قرون وسطی و ترتیب فهرست‌ها در دائرةالمعارفهای قرون وسطائی جمع 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، روبهم انبار می‌کردم. این حالتی است که در اصطلاح علمی به آن "Serendipity" می‌گویند، یعنی، انسان 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 اصلا نمی‌فهمید که چه کشفی کرده است... و حال آن‌که من این امتیاز را دارم که می‌دانم یک رمان نوشته‌ام.

○ آیا کتاب شما دربارهٔ "بئاتوس دولیه بانا" (و دربارهٔ عرصات محشر) پیش‌درآمدی برای "نام گل سرخ" نیست؟

ــ 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 "بئاتوس 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 "هزاره‌باور" 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 "توماس‌آکوئیاس" و (جویس" بودم ایمانم لطمه دید، اما، کشش من پیوسته به این سو بود، حتی شکهای "آدسو" در رمان، به همان شکهای دوران جوانی‌خودم 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. اولا وقت نداشتم، ثانیا در عمرم رمان نوشته بودم. تازه، اگر می‌خواستم رمان بنویسم، یک رمان پانصد صفحه‌ای می‌شد که ماجرایش هم بین راهبها می‌گذشت... مسئله همین‌طور معلق ماند. بعد یادم آمد که در سال ۱۹۷۵ دفتر یادداشتی داشتم، گشتم و پیدایش کردم: این دفتر شامل یادداشتهائی دربارهٔ ساکنان یک صومعه بود. روشن است که از اول فکرهائی در مغزم بود. تصمیم گرفتم، کاری کنم. اول بدون این‌که طرح منسجمی داشته باشم، شروع کردم به یادداشت کردن. چیز نامشخصی بود دربارهٔ زهرهای مختلف، و اصولا جنبهٔ قرون وسطائی 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 ــ به‌خصوص ــ 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.

ضمنا باید بگویم که از چند سال پیش، آثار "ویلیام‌آکمی" (گیوم‌دوکام) 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 مثلا نقشه‌ای در دستتان بود یا محل معینی را در نظر گرفته بودید؟

ــ از وقتی که شروع کردم دربارهٔ رمان کار کنم، قریب یک سال هیچ چیز ننوشتم، فقط یادداشتهای پراکنده برداشتم. اما بیشتر نیروی من متمرکز بود روی آفریدن "فضای ممکن"، توجه داشته باشید که در همان زمان من مقاله‌هائی دربارهٔ مسائل "دنیاهای ممکن در هنر 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 آنجا که وقتی یکی از دوستان معمارم، نقشه‌ای را که در کتاب چاپ شده است، کشید در واقع کار تازه‌ای نکرد، بلکه ترکیبی از عناصر موجود دوران ویوله‌لودوک" را روی کاغذ پیاده کرد. بعضی از این عناصر به مکان‌هائی تعلق داشتند، که من کم و بیش می‌شناختم از قبیل: "کاستل دل‌مونته"، "ساگرادی سان‌میکله" در نزدیکی آویلیانا"، "روکادی سان‌لئو"... الان وقتی دربارهٔ صومعه با سینماگرها صحبت می‌کنم به آنها می‌گویم که احتیاجی به ساختن بنا یا ماکت ندارند، بلکه عناصر مختلف آن را که هم‌اکنون در بناهای مختلف وجود دارد، می‌توانم نشان بدهم.

یک سال وقت صرف کردم، تا توانستم دنیای صومعه و کتابخانه و هزارتوی آن را بیافرینم... و این کتابخانه انباشته از کتابهائی است که واقعا وجود دارند: کتابی با عنوان "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 واقعا بوده است.

به این ترتیب، اول فهرست اشخاص، طرحها، فیشهائی دربارهٔ چهره‌های تاریخی و نمودارهای لازم را تهیه کردم، سپس روایت، طبق منطق خاصی که برایش پیش‌بینی کرده بودم دنبال شد.

با این کار به این نتیجه رسیدم که

● **چرا می‌نویسم؟ برای تحقیر مرگ. در پایان تحصیلاتم به این نتیجه رسیده بودم که آدم برای اینکه 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:**

● **به طور منظم با مطبوعات همکاری داشتم. اندیشه‌های من در بارهٔ «ارتباط جمعی» سبب شده بود که به فعالیت فرهنگی، از طریق وسایل ارتباط جمعی و برای تماس با جماعات زیاد توجه داشته باشم.**

● **بزرگترین تئوری قصه نویس را در کتاب ارسطو می‌توان یافت، همهٔ تئوریهائی که بعدها مطرح شد از این کتاب بیرون آمده است. طرحی که ارسطو در فن شعر داده‌است با هر نوع داستانی تطبیق می‌کند.**

نوشتن رمان فقط عبارت از حرف زدن نیست، بلکه ساختن یک جهان‌شناسی است. نمی‌گویم که زبان رمان، مهم نیست، اما در اینجا، زبان 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 به دنبال می‌آید. به همین علت، می‌توان رمان را نیز در قالبهای دیگری ریخت، مثلا در قالب سینما. زیرا دنیائی که در آن ساخته شده است، به بیرون از قالب کلام می‌گریزد، اما در شعر چنین کاری غیرممکن است.

○ 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 ـ نگاریهای قرون وسطائی را خواندم ـ مثلا گزارشهای "رائول گلابر" را که سخت شیفته‌ام کرد ـ رفته‌رفته زبان خودم هم همان آهنگ کند و ملایم وقایع نگاران قرون وسطائی را پیدا کرد. چون همین لحن هم، در واقع جزء دنیائی 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 وقایع نگاری را هم توجیه می‌کرد. ضمنا مرا از خجالت راوی بودن و یا از ترس آن، نجات می‌داد... به من اجازه می‌داد، تظاهر کنم به این‌که سبک نگارش کس دیگری را تقلید می‌کنم...

○ آیا این‌همه 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 این‌که با همین صحنه‌ها و وقایع بازی کند. فکر کنید که مثلا من عاشق دختری باشم که خود او هم روی رسانه‌های همگانی کار کرده است، و همهٔ تکیه‌کلامها 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 واقعا 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 "بیماری‌تاریخی" روزگار ما سخن می‌گفت. از این "بیماری‌تاریخی" 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.

○ 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 عملا کار تمام بود. دیگر فقط جزئیات کوچکی باقی مانده بود که تغییر بدهم.

○ اومبرتو اکو! چرا می‌نویسید؟

ـ (بلافاصله) برای تحقیر مرگ. برای این‌که بچه‌هائی به دنیا بیاورم! یادم می‌آید که در پایان دورهٔ تحصیلاتم، من و یکی از رفقا به این نتیجه رسیده بودیم که آدم برای این‌که 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...

○ 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 زیبائی شناسی 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 تاتروی میلان را ملاقات کنم، با دنیای تئاتر تماس زیادی داشتم و همچنین موسیقیدانهائی از قبیل: "بریو"، "بروتو 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 قرون‌وسطی را به میان بکشم.

زندگی در تلویزیون مرا به‌مسائل ارتباطات جمعی علاقه‌مند کرد. در اواخر دههٔ پنجاه ترجمهٔ تعدادی از کتابهای اساسی "آدورنو"، "هورکهایمر" و دیگر پیشروان "مکتب فرانکفورت" در ایتالیا منتشر شد. معمولا 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"هائی که وحشیگری تهدیدکننده‌ای از آن نوع که قبلا "اورنگا 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 احتمالا برای آزمودن و تنظیم و موثرتر 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 به‌آخرالزمان و وابسته‌شدگان" بنویسم، که مجموعهٔ مقالاتی بود، دربارهٔ: "کارتون"، "سوپرمن"، "رمان بازاری" و کتاب "اسرار پاریس".

وقتی مقالات و کتابهائی را که در آن دوران نوشته بودم، دوباره می‌خوانم، می‌بینم، با مسئله‌ای روبرو می‌شوم که تقریبا در همهٔ آنها مطرح است. یعنی تحلیل کیفیات مختلف ارتباطات و دانستن این‌که چگونه مفهوم فن زیبائی‌شناسی سنتی، باید در پرتو این‌کیفیات 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 "نشانه‌ـ شناسی" رسیدم. که برای من کلید واحدی بود، و امکان می‌داد همهٔ مسائل را مثل مسئله‌ای واحد و با صورتهای مختلف یک‌مسئله واحد تلقی کنم، و جالب این‌است‌که با استفاده از ابزارهای فلسفی خودم به این نتیجه رسیدم. من هم مانند هم‌نسلهایم در ایتالیا کوشیده‌ام با فلسفهٔ "بند توکروچه" مقابله کنم. این فلسفه، میتنی است بر "بیان مافی‌الضمیر" که حیات روحانی انسان را از مجرای زبان به تصویر می‌کشد، اما به صورتی کاملا معنوی، یعنی، با توجه به خلاقیت روحانی بدون این‌که ساختمان درونی زبان را به عنوان نیروهای اجتماعی تحلیل کند.

در عوض، من ابزارهای فلسفی دیگری نیز در اختیار داشتم، مثلا 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.

● از طریق آثار موسیقی؟

ـ نه، بهتر است بگویم از طریق گفتگو با موسیقیدانهائی، مانند "بریو" و "هانری پوسور" (مثلا 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 تاثیرها نیست.

و نیز از طریق موسیقیدانها بود که با "رولان بارت" آشنا شدم که قبلا "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 "تل‌کل" ارتباط پیدا کردم و مقاله‌ای دربارهٔ "قرون وسطای جویس" در آن چاپ کردم. در نتیجه 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، تجدید نظر 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 تاثیرات متقابل آنها با استفاده از کارهای "لوی ـ استروس" و "یاکوبسن" توسعه می‌دادم.

در سال ۱۹۶۵، یک بازنویسی کاملا متفاوت از "اثر باز" را انتشار دادم، که دست‌آوردهای زبانشناسی ساختاری، به‌خصوص 'فورمالیست "های روس را، دربر داشت.

به سفارش من کتاب "و. اهرلیش" دربارهٔ "فورمالیست "ها به ایتالیائی ترجمه شده بود، و در نتیجه، ایتالیائی‌ها 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 این‌که، این نوشته‌ها ـ در سایهٔ "سوتان تودوروف" و "ژولیا کریستوا" ـ به دست فرانسویان برسد، آنها را به ایتالیائی خواند. در ایتالیا، دوران پرحاصلی بود: به خصوص تحت تاثیر نشانه‌ـ 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 نشانه‌شناسهای فرانسوی را به سمت روانکاوی و "لاکان" سوق داده بودند. من در برابر روانکاوی، نفوذناپذیرم. هرچند 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 متاخر" فرانسوی بحث کرده‌ام.

اما یکی از کارهای آنها که اذیتم می‌کند، تاثیری 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 برای من، شناختن اندیشه‌های "پیرس" بود، که او را به اشتباه نوعی "نئوپوزیتیویست" می‌شمارند، و حال آن‌که صاحب یکی از بزرگترین اندیشه‌های فلسفی است. از نظر من فیلسوفی است در حد "کانت" و "هگل". کارهای او به تجربه‌ای

- **متن دستگاه کاملی است که باید به‌وسیلهٔ خواننده به‌حرکت دربیاید.**
- **برای آینده یك کار تحقیقاتی بزرگ در دست دارم، اما یك دلیل پرداختن به این کار بازداشتن‌خودم از نوشتن یك رمان دیگر است.**
- **وقتی طرح رمان (نام گل سرخ) در مغزم شکل گرفت، مدت یك‌سال به طور فشرده دربارهٔ قرون وسطا کارکردم و توجهم به‌خصوص روی هنر وفلسفه آن‌دوران متمرکز بود.**
- **نوشتن‌رمان فقط عبارت‌از حرف زدن نیست، بلکه ساختن یك جهان شناسی است. نمی‌گویم که زبان‌رمان مهم‌نیست امادراینجا زبان دردرجهٔ دوم است.**

اساسی متکی‌است، اما، آشنائی باآثار "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 همین‌علت است که کتابهای اخیر من اصلا 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....

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

– 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 "ایل‌وری" 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 بعدا "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...

○ در کار تحقیقاتی‌تان، توجه به هنر "داستان‌سوائی" چه مقامی دارد؟

– 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 دقیقا، بزرگترین تئوری قصه‌نویسی را در کتاب ارسطو می‌توان یافت: همهٔ تئوریهائی 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 هرنوع داستانی تطبیق می‌کند: رمان، و حتی سینما و تلویزیون...

○ چطور به این نتیجه رسیدید که خودتان رمان بنویسید؟

– مسئله این است که من همیشه به داستان‌پردازی – و به عنوان مثال به رمان عامیانه – 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، مخصوصا 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 مسئله‌ای که این روزها در آلمان به‌عنوان "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 کاملا عینی مطالعه کرد".

در واقع، از این می‌ترسیدم که تحت تاثیر 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 مه 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 "اودیپ‌شاه" 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؟

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

این‌کار، کار مفصلی است، که به تحقیقات گذشتهٔ من مربوط می‌شود. اما دست زدن به این‌کار، 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 به‌اقتضای 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.

---

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

انتشارات نگاه

منتشر می کند

- **مردان موسیقی** — نوشته: والاس پراکوی هربرت وانیستاک ترجمهٔ دکتر مهدی فروغ
- **تاریخ و تحول ضبط موسیقی در ایران** — تألیف: دکتر ساسان سپنتا
- **تاریخ کوبیسم** — نوشتهٔ: دوگلاس کوپر ترجمهٔ: محسن کرامتی
- **کوهستان جادو** — نوشتهٔ توماس‌مان ترجمهٔ: دکترحسن نکوروح
- **زندگی و هنر ون‌گوگ** — نوشتهٔ: پی‌یر کابان ترجمهٔ: علی‌اکبرمعصوم‌بیگی
- **شادکامان دره قره‌سو** — نوشتهٔ علی‌محمد افغانی
- **بافته‌های برنجی** — نوشتهٔ: علی‌محمد افغانی
- **فرهنگ فیلمهای سینمای ایران** — « ۲ جلدی » گردآورنده: جمال امید

تلفن ۶۵۴۶۷۲

پاپیروس

مرکزخرید و فروش کتابها و مجلات تاریخی، ادبی و هنری

کتاب و کتابخانه شخصی شما را خریداریم

تلفن: ۸۳۳۱۵۶

۹ صبح الی ۸ شب