ادب پژوهی
شمارهٔ هجدهم
زمستان ۱۳۹۰
صفحات ۱۴۳-۱۲۵

# جایگاه متن، مؤلف و خواننده از دیدگاه اُمبرتو اِکو

**فاطمه رحیمی***
دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

**چکیده**
یکی از مهم‌ترین موضوعات در هرمنوتیک مدرن، گشودگی اثر و قابلیت تفسیرپذیری آن است. امبرتو اکو در تحلیل زیبایی‌شناختی آثار ادبی، بر وجود رمزگان و تفسیرپذیری آنها تأکید می‌کند. وی ضمن نقدِ «نیّت مؤلف» در نظریهٔ بیانگری هنر، قائل به دیالکتیک میان «نیّت متن» و «نیّت خواننده» است. از نظر او هرچند متن، ذاتاً خوانش‌های چندگانه و نتایج متفاوتی را اقتضا می‌کند، اما در عین‌حال هر نوع خوانشی را هم میسر نمی‌سازد، زیرا خوانش صحیح متن فقط در صورتی تحقق می‌یابد که «خوانندهٔ نمونه» آن را در چارچوب‌های تحمیلی خود متن مطالعه کند. از این‌رو، «استراتژی متن» حدود تفسیر را تعیین می‌کند و خواننده نمی‌تواند براساس انتظارات خود از آن تفسیر بی‌حد و حصر کند. او با کشف مناسبات درون‌متنی و توجه به عناصر فرامتنی دست به خوانش متن می‌زند و با قرائت خود، کاری را که «مؤلف نمونه» آغاز نموده، تکمیل می‌نماید. از این منظر، متن دیگر یک پدیدهٔ فیزیکی نیست، بلکه عبارت از چیزی است که در فرایند خوانش و چرخهٔ تفسیری تحقق می‌یابد.

**واژگان کلیدی:** امبرتو اِکو، خوانندهٔ نمونه، نیّت مؤلف، نیّت متن

---

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *Rahimi_art@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۵/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۲/۱۹

Archive of SID
www.SID.ir

**۱- مقدمه**

یکی از مهم‌ترین موضوعات در نقد ادبی و زیبایی‌شناسی مدرن، توجه به موقعیت متن و نسبت آن با خواننده است. از نظر تاریخی خاستگاه زیبایی‌شناسی دریافت به پوئتیک ارسطو بازمی‌گردد، زیرا نقد ادبی ارسطو نخستین اثری است که در آن موقعیت خواننده و ادراک وی از اثر مورد توجه قرار گرفته‌است. در زیبایی‌شناسی مدرن موقعیت متن و نسبت آن با خواننده بار دیگر مورد توجه ناقدان ادبی و فیلسوفان هنر واقع گردید. این توجه به متن و توانِ تفسیری آن را در سدهٔ اخیر می‌توان در آراءِ نظریه‌پردازان هرمنوتیک مدرن و همچنین اندیشمندان مکتب پساساختارگرایی دنبال کرد. نظریه‌پردازانی چون پل ریکور، رومن اینگاردن و یاس و آیزر در هرمنوتیک مدرن، بدون اعتنا به «نیّت مؤلف»،[1] در تحلیل‌های زیباشناختی خود بر موقعیت متن و توان تفسیری آن و موقعیت مخاطب و نحوهٔ ادراک و دریافت وی تأکید می‌کنند. در مکتب پساساختارگرایی نیز اندیشمندانی چون رولان بارت و میشل فوکو با اعلام «مرگ مؤلف»، قائل به اصالت متن هستند. از نظر آنان هر متنی مشتمل بر نشانه‌هایی است که آن را در معرض ارتباط و فرایند تفسیر قرار می‌دهد. این اندیشمندان با تأکید بر توان تفسیری متن خاطرنشان می‌کنند صرف اینکه متن بالقوه بی‌انتهاست، نمی‌تواند این نکته را به اثبات رساند که هر تفسیری از متن صحیح است، زیرا تفسیر اثر باید از انسجام و نظم درونی برخوردار باشد و به تناقض نرسد (نک. احمدی، ۱۳۸۶: ۶۸۰-۶۱۴ و سجودی، ۱۳۸۷: ۱۲۰-۱۱۲).

بنابراین مهم‌ترین مبحث در زیبایی‌شناسی مُدرن «جاذبهٔ خواندن» و فرایند «تفسیر» است. در اینجا «متن» پدیده‌ای مستقل از «نیّت مؤلف» است و خواننده می‌تواند از طریق خودِ اثر و نشانه‌هایی که در آن نهاده شده، به سطحی از ادراک و فهم دست یابد. بدین‌جهت این نگرش فلسفی تنها متونی را مورد توجه قرار می‌دهد که مبتنی بر ابهام هستند و قدرتِ آفرینش و خلاقیت معناییِ خواننده را برمی‌انگیزند. در این نگرش، متن تبدیل به صحنهٔ بازی می‌شود و خواننده از طریق حدس و گمانه‌زنی دست به تفسیر آن می‌زند و به‌طور نسبی به معنا یا معناهای نهفته در آن راه می‌یابد.

اُمبرتو اِکو[2] (تولد: ۱۹۳۲) یکی از مشهورترین نظریه‌پردازان در حوزهٔ پساساختارگرایی است. او در نظریهٔ نشانه‌شناسی خود قائل به فرایند تفسیر و منش ارتباطی اثر است.

1. Author's intention
2. Umberto Eco

www.SID.ir

اکو را شاید بتوان معروف‌ترین نظریه‌پرداز ادبی و فرهنگی نیمهٔ دوم سدهٔ بیست در اروپا به‌شمار آورد که به‌عنوان اندیشمندی برجسته در زمینهٔ فلسفهٔ زبان و نشانه‌شناسی و نیز نویسنده و منتقد ادبی شهرت یافته‌است. وی از معدود اندیشمندانی است که توانسته نظریه‌های نشانه‌شناسی و همچنین نگاه فلسفی خود را دربارهٔ توان تفسیری متن به‌شکلی جذاب در شاهکارهای ادبی‌اش، ازجمله *نام گل سرخ* و *آونگ فوکو*، به‌طور عملی نشان دهد. این اندیشمند ایتالیایی مدعی است که هر اثر ادبی نظامی از نشانه‌هاست که مناسباتِ درونی آنها امکان تفسیرهای بسیاری را به دست می‌دهد. اکو با نقد بر نظریهٔ بیانگری هنر، در آثاری چون *حدود تفسیر* (اکو، ۱۹۹۰)، *تفسیر و تفسیر افراطی* (اکو، ۱۹۹۲c) و *نقش خواننده* (اکو، ۱۹۷۹) به ارائهٔ دیدگاه‌های فلسفی خود درخصوص توان تفسیری متن، موقعیت مؤلف و موقعیت خواننده می‌پردازد. او در این آثار درصدد است تا ضابطه و معیاری در زمینهٔ تفسیر متن ارائه دهد.

نگارنده بر آن است تا در این مقاله با واکاوی آراءِ امبرتو اکو در زمینهٔ توان تفسیری متن، موقعیت متن از یک سو، و موقعیتِ خواننده و موقعیتِ مؤلف را از سوی دیگر، در زیبایی‌شناسی وی مورد تحلیل و بررسی قرار دهد و چگونگی تحقق چرخهٔ تفسیر و فرایندِ خوانش را از نظر وی تبیین نماید.

**۲- دیدگاه اکو دربارهٔ نظریهٔ بیانگری**

طبق «نظریهٔ بیانگری هنر» که از سوی اندیشمندان ایدئالیستی همچون بندتو کروچه و کالینگوود مطرح گردید، فرایندهای ذهنی هنرمند باارزش‌تر از چیزهای عینی تلقی شد. آنان با تأکید بر تصورات ذهنی هنرمند، اثر راستین هنری را بیانی در ذهن هنرمند دانسته و شیءِ مادی ازقبیل بومِ نقاشی را صرفاً تجلی بیرونی[1] آن تلقی نمودند. بدین‌سان اصحاب نظریهٔ بیانگری هنر، بدون اعتنا به این اصل مهم زیبایی‌شناسی کلاسیک که زیبایی فقط در تبلور مادی خود زیبایی هنری محسوب می‌شود، نه‌تنها تبلور مادی اثر هنری، بلکه نقش مخاطب را نیز در دریافت آن نادیده گرفتند (شپرد، ۱۳۸۳: ۴۳-۴۲).

اکو برخلاف نظریهٔ بیانگری معتقد است که نقد هنری نباید در محدودهٔ غیر قابل انعطافِ «بیان» محصور مانده و اثر هنری را صرفاً حاصلی از دریافت درونی و شهود مؤلف

1. externalization

www.SID.ir

معرفی نماید، زیرا خود اثر، سبک آن و رسانه‌ای که در آن شکل گرفته و نیز نسبت آن با مخاطب و نقش وی در فهم اثر، از مهم‌ترین موضوعات در نقادی هنری به حساب می‌آید. در این نگرش، مخاطب از طریق توجه به ساختار اثر و با کشف مناسبات درونی نشانه‌ها در پرتو قراردادهای فرهنگی و مناسبات بینامتنی، به دنیای متن و افق معنایی آن راه می‌یابد (اکو، ۱۹۷۶: ۱۶).

مخالفت اکو با بیانگری هنر را می‌توان در تحلیل زبان‌شناختی‌اش از اثر هنری جستجو کرد. او در توجه به اثر هنری، بر اقتدار زبان و مجازهای بیانی در آن تأکید دارد؛ به‌طوری که در واپسین اثر نشانه‌شناختی خود، *نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان*، به «نظریهٔ بیان» پرداخته و کاربرد اشکال گوناگون ارتباط کلامی و مجازهای بیانی را توضیح می‌دهد (رورتی،[1] ۱۹۹۲: ۹۸).

در این رویکرد، بیان هنری مستقل از نیّت مؤلف عمل می‌کند، به‌گونه‌ای که بارها در جریان آفرینش هنری بر نیّت و ارادهٔ او سلطه می‌یابد. بنابراین به نظر می‌رسد منش مجازی و پوشیدگی معنا مهم‌ترین مشخصهٔ اثر هنری است و به‌دلیل همین ویژگیِ مجازی خود هرگز قادر نیست به‌دقت آنچه را مؤلفش می‌خواهد، بیان کند، بلکه در دلالت‌های ضمنی و مجازی خود فرو می‌رود. از این‌رو، برای ارتباط با اثر باید فرایند تفسیری و قاعده‌های زبانی را در آن دنبال کرد و در پرتو کشف مناسبات عناصر متنی به دنیای متن راه یافت. تنها کسی می‌تواند وارد دنیای متن شود که با این قاعده‌ها آشنا باشد و با رعایت آنها وارد بازی با متن شود (همان: ۹۵).

بدین‌ترتیب، اکو با تأکید بر فرم اثر و نقش مخاطب در دریافت آن، با سنت ادبی ناظر بر «اصالت نیّت مؤلف» مخالفت نمود. او بدین‌منظور در سال ۱۹۵۵ به همراه برخی از دوستانش مانند سانگنیتی، بالستریني و جولیانی در مجلهٔ ایل‌وری[2] گروهی را برای مقابله با نظریهٔ بیانگری کروچه تشکیل داد که بعدها با عنوان «گروه ۶۳»[3] معروف گردید. این گروه کتاب مشهور اکو دربارهٔ هنر مدرن را با عنوانِ *اثر گشوده*، مبنای آراءِ نظری و مرجع فکری خود معرفی نمودند (بندِنالا،[4] ۱۹۹۷: ۲۱).

1. Rorty
2. Il verri
3. Gruppo 63
4. Bondenalla

www.SID.ir

**۳- نسبتِ نیّت مؤلف با متن در زیبایی‌شناسی اکو**

پژوهش‌های اساسی امبرتو اکو در مطالعات زیبایی‌شناختی‌اش با تأکید بر فرایند تفسیری در اثر هنری، دربارهٔ جنبهٔ ارتباطی اثر، بازی‌های نشانه‌ای نهفته در آن و نقش مخاطب در دریافت و ادراک اثر بوده‌است. بر همین اساس نسبتِ متن و مخاطب، موضوع اصلی نقد ادبی وی را تشکیل می‌دهد و می‌توان گفت در زیبایی‌شناسی اکو آنچه اهمیت دارد خودِ متن، فرایند آفرینش معنایی نهفته در آن و نقش مخاطب در کشف مناسبات عناصر متن و خلق معانی تازه است (اکو، ۱۹۷۶: ۱۳۰-۱۲۹). بدین‌ترتیب، اکو با تأکید بر احترام به متن و قابلیت تفسیری آن، به مؤلفِ اثر و شناخت نیّت او برای فهم و دریافت اثرش بهایی نمی‌دهد، زیرا از نظر او هرچند مؤلف با به‌کاربستن استراتژی نگارش دست به خلق اثر می‌زند و جهانی را می‌آفریند، اما با ارائهٔ اثر به مخاطبان، آن را در معرض ارتباط و تفسیر قرار می‌دهد، طوری که بعد از پایان‌یافتن اثر، ارتباط مؤلف با آن قطع می‌گردد. لذا از نظر اکو نقش مؤلف در خلق اثر- حتی در متون بسته[1]- این است که فقط گسترهٔ مکالمهٔ متن و خواننده را مشخص می‌کند و بعد از پایان‌یافتن آن، از صحنه خارج می‌شود: «مؤلف درست لحظه‌ای که نوشتن را به‌پایان می‌رساند، می‌میرد تا دیگر در مسیر متن مزاحمت ایجاد نکند» (اکو، ۱۹۸۳: ۷).

اکو دربارهٔ جایگاه و موقعیت مؤلف و نسبت او با متن به مواردی اشاره می‌کند که در تاریخ زیبایی‌شناسی مدرن دارای اهمیت است. برای مثال او برای تعیین حدود رابطهٔ مؤلف با اثر، دو مفهومِ مؤلف تجربی[2] و مؤلف نمونه[3] را مطرح می‌نماید. در نقد ادبیِ اکو، منظور از مؤلف نمونه کسی است که در هنگام خلق اثر، زمینه را برای فرایند آفرینش معنایی متن فراهم می‌کند. در این جایگاه، مؤلف به ایجاد ابهامات معنایی، پنهان‌کردن کنش‌ها و رازآمیز نمودن فضای داستان دست می‌زند و دائماً درصدد است تا حس کنجکاوی، حدس و گمانه‌زنی مخاطب فرضی را برانگیزد. بدین‌منظور مؤلفِ نمونه همواره در حین خلق اثر، مخاطب فرضی را در ذهن خود مجسم می‌کند و به‌طور مرتب اثر خود را از زاویهٔ دیدِ این مخاطب خیالی محک می‌زند. از نظر اکو همچنان‌که یک نقاش،

1. close text
2. emperical author
3. model author

www.SID.ir

مخاطبِ پردهٔ نقاشی خود را در ذهن مجسم می‌کند و مدام چند گام به عقب می‌رود تا نتیجهٔ کار خود را از نگاه این مخاطب فرضی مشاهده کند، نویسندهٔ یک اثر ادبی نیز در هنگام خلق اثرش، دائماً دو موقعیت متفاوتِ «آفریننده» و «مخاطب» را در ذهن می‌آفریند (اکو، ۱۹۷۶: ۱۳۱-۱۳۰).

دربارهٔ این مطلب می‌توان به خودِ اکو به‌عنوان نویسندهٔ رمان مشهور *نام گل سرخ* اشاره کرد. او به‌عنوان مؤلفِ نمونه و برای جذابیت هرچه بیشتر این نوول جهانی تلاش کرده‌است تا در عین‌حال که اثرش از یک نظم روایی روان برخوردار باشد، کنش‌های پنهان‌شدگی و پیداشدگی را نیز دربرگیرد. او در این رمان به مدد روش پلیسی درصدد است تا حدس و گمانه‌زنی مخاطب فرضی را برانگیزد و به انحای گوناگون وی را وارد بازی با متن کند (بندِنالا، ۱۹۹۷: ۹۶).

چنان‌که اشاره شد، از نظر اکو نقش مؤلف تنها به خلق اثر محدود می‌شود؛ او با خلق اثر هنری، دامنهٔ مکالمهٔ متن و مخاطب را تعیین می‌کند و پس از اتمام آن به‌طور کامل کنار می‌رود. درنتیجه پس از پایان فعالیتِ هنریِ مؤلف، اثر هنری به‌طور مستقل در یک فرایند ارتباطی با گروه مخاطبان قرار می‌گیرد، به‌طوری که مؤلف نمونه در تعیین سرنوشت بعدی اثر و تفسیرهای احتمالی آن هیچ نقشی ندارد (اکو، ۱۹۹۲a: ۶۹).

هرچند بعد از اتمام اثر هنری، ارتباط مؤلف با اثر به پایان می‌رسد، اما او می‌تواند در جایگاه «مؤلف تجربی» حضور داشته باشد و بدون آنکه تفسیری از اثر ارائه دهد، دربارهٔ موضوعات مختلفی چون انگیزهٔ خود از تألیف اثر، تجربهٔ نویسندگی‌اش در هنگام خلق آن و یا سبک نویسندگی‌اش سخن بگوید. در این زمینه اکو به مقالهٔ «سرچشمهٔ یک شعر» از ادگار آلن‌پو[1] اشاره می‌کند. او اذعان می‌دارد که پو در این مقاله هرگز نخواسته‌است تفسیری از شعر مشهورش «کلاغ سیاه»[2] ارائه دهد، بلکه تنها در مقام مؤلف تجربی، چگونگی سرایش آن را شرح داده‌است (بندنالا، ۱۹۹۷: ۱۰۰).

برای روشن‌تر شدن موضوع همچنان می‌توان به خود اکو به‌عنوان مؤلف *نام گل سرخ* اشاره کرد. او در مقام مؤلف تجربی، در مصاحبه‌های مختلف مطبوعاتی دربارهٔ این رمان سخن گفته و در رابطه با موضوعات مختلفی چون انتخاب نام رمان، انگیزهٔ نگارش آن و

1. Edgar Allan Poe
2. Poem Raven

www.SID.ir

حتی فضای قرون وسطایی حاکم بر آن توضیحاتی داده‌است، اما توضیحاتی از این دست، در برخی موارد تنها راه‌گشای فهم بهتر متن‌اند و در مواردی دیگر تنها بیانگر لذت نویسندگی وی (نک. اکو، ۱۹۸۳: ۱۴-۱۳).

در مقامِ مؤلف تجربی است که مؤلف گاه می‌تواند در برابر برخی از شبهات و نقدهای منتقدان، به دفاع از متن برخیزد و زمینه را برای فهم بهتر متن فراهم آورد؛ چنان‌که اکو نیز در موقعیت مؤلف تجربی به برخی از اشکالات هلنا کاستیوکوویچ بر رمان *نام گل سرخ* پاسخ داده‌است.(۱) به نظر می‌رسد اکو با طرح موضوع مؤلف تجربی در بازی متن، صرفاً قصد دارد بر انفصال ارتباط مؤلف با متن و حمایت مجدد از حقوق متن تأکید کرده باشد. در رویکرد متن‌محوریِ اکو، مؤلف پس از پایان فعالیتش هیچ نقشی در فرایند تفسیری متن ندارد و در نهایت فقط می‌تواند در کسوت نظریه‌پرداز متن درآید (اکو، ۱۹۸۳: ۷).

از نظر اکو مؤلف بعد از پایان اثر تنها می‌تواند به‌عنوان مؤلف تجربی حضور داشته باشد و یا اینکه همپای سایر مخاطبان در موقعیت «خوانندهٔ نمونه» دست به خوانش اثر بزند و با کشف مناسبات درون‌متنی وارد دنیای متن و بازی نشانه‌ای گردد. در این حالت نیز تفسیر وی از اثر هیچ برتری و امتیازی بر سایر خوانش‌ها و تفسیرها نخواهد داشت، بلکه تنها تفسیری است در کنار تفسیرهای دیگر. چه‌بسا گاه مؤلف در مقام خوانندهٔ نمونه با برخی نقدها و تفسیرهای اثرش موافق نباشد (اکو، ۱۹۹۴: ۱۱)؛ چنان‌که خودِ اکو به‌عنوان خوانندهٔ نمونهٔ *نام گل سرخ*، نقد کاستیوکوویچ بر این رمان را نمی‌پذیرد. به باور او نقد کاستیوکوویچ بر مضامینی چون جستجو برای دست‌نوشتهٔ اسرارآمیز و آتش‌سوزی در کتابخانه -که در *نام گل سرخ* آمده- و همانندی آنها با مضامین *گل سرخ* براتسیلاوا، نمی‌تواند هیچ نکتهٔ قابل توجهی را در تأثیرپذیری از رمان امیل هنریوت به اثبات برساند، زیرا چنین مضامینی از موضوعات بسیار رایج در دنیای ادبیات هستند (اکو، ۱۳۸۶: ۵۴).

هرچند اکو بر استقلال متن و جدایی آن از نیت مؤلف تأکید می‌کند، اما نمی‌توان در آراءِ او نظریهٔ افراطی «مرگ مؤلف» را که میشل فوکو و رولان بارت طرح نمودند، مشاهده کرد. با بررسی آراءِ اکو به نظر می‌رسد همواره بین توجه به موقعیت مؤلف و رعایت حقوق وی از یک سو، و اصالت متن و قابلیت تفسیری آن از سوی دیگر، نوعی کشمکش وجود دارد. چنان‌که اکو در کتاب *تفسیر و تفسیر افراطی* با نقدِ نظر تودوروف

www.SID.ir

- که متن را تنها به منزلهٔ گردشگاهی می‌داند که مؤلف، واژگان را به آنجا می‌آورد و خوانندگان معنا را- بر آن است که تودوروف تقریباً مؤلف را از حقوق مسلم خود محروم گردانده و وی را فقط حمّال واژگان معرفی نموده‌است (اکو، ۱۹۹۲b: ۲۴). از این‌رو، اکو در نقد ادبی‌اش کوشیده‌است با طرح مقولاتی چون مؤلف نمونه، مؤلف تجربی و موقعیت مؤلف، به‌عنوان خوانندهٔ نمونهٔ اثر، به‌نحوی به موقعیت وی و نسبتش با اثر، هرچند به‌طوری نسبی، توجه داشته باشد؛ اگرچه در زیبایی‌شناسی اکو نیز مهم‌ترین نکته، توجه به استقلال متن و نسبت آن با خوانندگان متن است.

**۴- نقش ناخودآگاه مؤلف در فرایند خلق اثر**

ازجمله توجهات اکو دربارهٔ موقعیت مؤلف، می‌توان به نظر او دربارهٔ نقش مهم و تأثیرگذار «ناخودآگاهِ مؤلف» در فرایند خلق اثر اشاره کرد. از نظر وی موضوع اصلی در مبحث شناخت ناخودآگاه مؤلف، تنها درک فرایند خلاقیّتِ وی در آفرینش اثر هنری است و ارتباطی با فهم و دریافت بهتر متن ندارد. با این‌حال وی معتقد است که تلاش برای شناخت ناخودآگاه مؤلف نیز که از طریق وقایع غیرمنتظره و سازوکارهایی در بخش ناخودآگاه ذهن وی ایجاد می‌شود، به‌نوبهٔ خود می‌تواند به درک رهیافت‌هایی از نحوهٔ شکل‌گیری متن کمک کند. در این روند، تفاوت‌های موجود میان «استراتژی متن» به‌عنوان یک ابژهٔ زبان‌شناسانه که خوانندگانِ نمونه به یاری آن می‌توانند مستقل از مؤلف تجربی و اهداف او، به خوانش متن بپردازند و مسائل مربوط به نحوهٔ رشد این استراتژی، آشکار می‌شود و فرایند خلق بهتر به فهم درمی‌آید (اکو، ۱۳۸۶: ۶۸).

اکو در زمینهٔ نقش ناخودآگاه مؤلف در فرایند خلق اثر به مواردی از تجارب نویسندگی خود اشاره کرده‌است. از آن جمله وی به قسمتی از *نام گل سرخ* اشاره می‌کند که در آن از دست‌نوشته‌ای اسرارآمیز سخن به میان آمده‌است. این نسخه همان اثر گمشدهٔ ارسطو یعنی جلد دوم *پوئتیک* بود. او در وصف این نوشتهٔ اسرارآمیز، آن را کتابی کهنه با ورق‌های مرطوب و برهم چسبیده معرفی می‌کند که با ماده‌ای روغنی، زهرآگین شده‌است (نک. اکو، ۱۹۸۳: ۳۲۴).

واگویه‌های اکو از تجارب شخصی خویش نشان می‌دهد که وی در توجه به «ضمیر ناخودآگاه ذهن مؤلف» و تبیین این موضوع، ظاهراً تحت تأثیر نظریهٔ فروید در باب نهاد،

Archive of SID

www.SID.ir

خود و فراخود بوده‌است. وی با به‌کارگیری اصطلاحات روان‌شناسانهٔ فروید معتقد است که هرجا «نهاد»[1] مطرح شود، باید منتظر حضور «خود»[2] بود. اکو در اینجا از عبارت آلمانی «ES war, sol Lich warden» استفاده می‌کند و ظاهراً می‌خواهد به‌طور تلویحی اشاره نماید که بخش ناخودآگاه ذهن مؤلف بر بخش خودآگاه آن تأثیر می‌گذارد (اکو، ۱۳۸۶: ۷۴).

هرچند اکو بر مواد رسوبی در ذهن مؤلف تأکید می‌کند، اما از نظر او درک ژرفای ناخودآگاه مؤلف، تنها فرایند پیچیده و مرموز تولید متن را نشان می‌دهد و به‌هیچ‌وجه در تفسیر متن کارایی ندارد. به‌عبارت دیگر، شناسایی ناخودآگاه ذهن مؤلف فقط نشان‌دهندهٔ آن است که چگونه یک متن، یعنی دستگاهی که برای استخراج تفسیرهای مختلف از آن استفاده می‌شود، در مواردی به‌واسطهٔ مواد رسوبی در ذهن مؤلف به‌حرکت درمی‌آید که تاکنون هیچ‌گونه پیوندی با ادبیات نیز نداشته‌اند. از این‌رو، اکو در توجه به تأثیرگذاری تجارب شخصیِ مؤلف در پیدایش اثر، بر این باور است که هرچند زندگی شخصی مؤلفان تجربی بیش از متن‌های آنها قابل پی‌گیری و بررسی است و یا دست‌کم به اندازهٔ روح و روان خوانندگان باید ژرفای زندگی آنان را کاوید، با این‌حال بین فرایند مرموز و پیچیدهٔ تولید متن و گرایش‌های مهارناپذیر خوانش‌های آن در آینده، نظریهٔ متن در مقام متن همچنان حضوری استوار و باصلابت دارد و هنگام قرائت متن تنها باید بر آن تکیه کرد.

**۵- تعامل متن و خواننده از نظر اکو**

از نظر امبرتو اکو معنا و محتوای متن نه در کلمات آن نهفته است و نه در نیّت مؤلف، بلکه این خواننده است که باید مصمّم باشد تا به «نیّت متن»[3] دست یابد. در همین راستا معنای متن را فقط می‌توان به‌عنوان پیوستگی ذهنِ خواننده با متن در نظر گرفت؛ چنان‌که خواننده برای درک متن و دریافت معانی نهفته در پس کلمات باید با حدس و گمانه‌زنی دست به فرضیه‌سازی بزند تا بر اثر تعامل مناسب میان متن و گمانه‌زنی‌های وی، معنایی برایش حاصل شود (اکو، ۱۹۹۰: ۵۲).

1. Id
2. ego
3. intention text / intentio operis

Archive of SID

www.SID.ir

از همین‌رو، متن نیز با ارائهٔ چارچوب و قوانین کیفیت خوانش، به‌دنبال آفرینش خوانندهٔ نمونهٔ خود است: «متن ابزاری است که ساخته شده تا خوانندهٔ نمونه‌اش را بیافریند» (اکو، ۱۹۹۲b: ۶۴). درواقع متن نه‌تنها آگاهی و دانش لازم را در ذهن خوانندهٔ نمونه گردآوری و فعال می‌کند، بلکه به‌نحوی فعال زمینه‌ای را فراهم می‌سازد تا خوانندهٔ نمونه‌اش را به‌سوی ماورای فیزیکی متن به حرکت درآورد. بدین‌ترتیب، متن دانش لازم را برای خوانندهٔ نمونه‌اش به‌وجود می‌آورد و او را قادر می‌سازد تا به قرائتی درست از متن دست یابد (اکو، ۱۹۹۰: ۵۲؛ همچنین نک. اکو، ۱۹۷۹: ۴۹-۴۸).

نکتهٔ حائز اهمیت آن است که در فرایند خوانش، خواننده چیزی جدا از متن نیست و به بخشی از عملکرد متن تبدیل می‌شود. از نظر اکو خوانندهٔ نمونه به فرد خاصی به‌عنوان خوانندهٔ متن اشاره ندارد، بلکه به‌منزلهٔ ابزار بازآفرینی اسلوب‌های متنی است: «...خوانندهٔ نمونه نیز چیزی نیست مگر توانایی او در همکاری با متن به‌منظور بازآفرینی مجدّد آن اسلوب» (اکو، ۱۹۷۹: ۱۱). بالطبع در اینجا متن نیز چیزی جدا از خواننده نیست. هرچند خواننده از طریق کلمات (سطح بیانی) با متن ارتباط برقرار می‌کند، اما متن در معنای واقعی‌اش تعیّن خارجی ندارد و به نوبهٔ خود به بخشی از عملکرد ذهنی خواننده بدل می‌شود. بدین‌سان از همکاری و تعامل میان این دو (خواننده و متن) است که فرایند خوانش تحقق می‌یابد و محتوا و معنای متن ظهور پیدا می‌کند. این همکاری با فعال‌سازی دانسته‌ها و معلومات خاصی در ذهن خواننده و همچنین خلق معلومات جدید، باعث ایجاد تغییر در خواننده می‌شود و زمینه را فراهم می‌کند تا او به تفسیر درست از متن دست یابد: «کنش خواندن همواره دادوستدی دشوار بین قابلیت‌های مخاطب (یا شناخت او از جهان) و نوعی از قابلیت‌هایی است که متن پیش‌فرض قرار می‌دهد تا با آن خوانشی موجز شکل بگیرد» (همان: ۲۸).

### ۶-خوانندهٔ نمونه[1] و خوانندهٔ تجربی[2]

امبرتو اکو با طرح «خوانندهٔ نمونه» و «خوانندهٔ تجربی» یکی از مهم‌ترین وظایف متن را آفرینش خوانندهٔ نمونه می‌داند (اکو، ۱۹۹۲c: ۶۴). از نظر او خوانندهٔ تجربی کسی است که

1. model reader
2. empirical reader

www.SID.ir

برای تفریح و سرگرمی، فرار از مشغله‌های روزانه و یا وقت‌گذرانی در اتوبوس، مترو و... کتابی را در دست می‌گیرد. چنین فردی هرگز نمی‌تواند وارد دنیای متن شود، زیرا او به قاعده‌هایی که متن پیش رو می‌نهد، توجهی ندارد و آن را هرطور که میل دارد می‌خواند. پس به‌هیچ‌عنوان نمی‌توان پیش‌بینی کرد که دایرةالمعارفِ شناختی یک خوانندهٔ تجربی چگونه است و این متن چگونه در آن جای می‌گیرد و یا اصلاً گنجینهٔ شناختی او از این متن چه برداشتی می‌کند و چه معنایی را برای وی به‌همراه می‌آورد (اکو، ۱۳۸۶: ۴۸). اما منظور از خوانندهٔ نمونه کسی است که از روی آگاهی و دانش، کتابی را در دست می‌گیرد. چنین شخصی با قاعده‌ها و نظام حاکم بر متن آشناست و با رعایت آن وارد دنیای متن می‌شود؛ زیرا متن دنیایی را می‌آفریند که خواننده برای ورود به آن باید قواعد بازی‌ای را که متن ارائه می‌دهد، بشناسد و با رعایت اسلوب خوانش بتواند در مقام خوانندهٔ نمونه وارد دنیای آن گردد. تنها در این‌صورت است که خواننده می‌تواند به قرائتی درست و مناسب از متن دست یابد (اکو، ۱۹۹۷: ۱۳۱-۱۳۰). متن با ارائهٔ قاعده‌های خوانش متن در جستجوی خوانندهٔ نمونه خویش است و خواننده نیز با رعایت این اصول و قواعد وارد دنیای متن و بازی‌های متنی می‌شود و با همکاری و مساعدت این دو (خواننده و متن) معنای متن تحقق می‌یابد (اکو، ۱۹۹۰: ۵۲).

برای روشن‌شدن موضوع، اکو به داستان کودکانهٔ «شنل قرمزی» اشاره می‌کند. او می‌گوید مادامی که به‌عنوان خوانندهٔ تجربی حضور داریم، نمی‌توانیم وارد فضای این داستان کودکانه شویم، زیرا با توجه به دایرةالمعارف شناختی‌مان می‌دانیم گرگ‌ها حرف نمی‌زنند و یا امکان ندارد که این حیوان درنده، افرادی را زنده‌زنده ببلعد و جالب‌تر آنکه بعد از گذشت ساعاتی وقتی که گرگ در خوابی عمیق است، شکارچی با دریدن شکم او، آنان را زنده بیرون آورد. به‌منظور اینکه بتوانیم درک بهتر و خواناتری از متن داشته باشیم، باید به‌عنوان خوانندهٔ نمونه با متن مواجه گردیم. پس در بدو ورود به این دنیای کودکانه باید به قوانین آن وفادار باشیم و بپذیریم که دنیایی هست که در آن حیوانات حرف می‌زنند و یا بعضی از آنها مادربزرگ‌ها را یکجا می‌بلعند. بعد از کسب قابلیت‌هایی که متن لازم دارد و توجه به قابلیت‌های خود و تعامل میان این دو، قرائت صحیح متن امکان‌پذیر می‌گردد (راد فورد، ۱۳۸۷: ۲۹).

Archive of SID

www.SID.ir

**۷- حدود تفسیر از دیدگاه امبرتو اکو**

هرچند اکو در آثار مختلفی از قبیل *اثر گشوده* و *نقش خواننده* بر نقش فعّال خواننده در خوانش متون ادبی و هنری تأکید نموده‌است، اما این بدان‌معنا نیست که وی به تفسیر بی‌حد و حصر این دسته از متون قائل است (اکو، ۱۹۹۰: ۵۰)؛ چنان‌که وی طی سخنرانی‌ای در کنگرهٔ جهانی بزرگداشت پیرس در دانشگاه هاروارد (سپتامبر ۱۹۸۹) به‌صراحت بیان می‌کند که مفهوم «نشانگی نامحدود»[1] به انکار وجود ضابطه برای تفسیر منتهی نمی‌شود. صرف اینکه گفته شود متن به دلیل توان نهانی‌اش تفسیرهای نامحدود و بدین‌جهت معانی بسیار را به‌دنبال دارد، نمی‌توان استنتاج کرد هر نوع کنش تفسیر الزاماً راه به‌جایی برد و درست از آب درآید. پس وقتی می‌گوییم تفسیر - همچون مشخصهٔ اصلی نشانه‌پردازی- بالقوه نامحدود است، بدین‌معنا نیست که تفسیر هیچ هدفی ندارد و صرفاً براساس خواست خودش «جاری می‌شود» (اکو، ۱۹۹۲b : ۲۳).

اکو تأکید می‌کند تفسیرِ نامحدود موضوعی است که به نظام‌ها و دستگاه‌ها مربوط می‌شود و نه به فرایندها. یک نظام زبانی ابزاری است که رشته‌های پایان‌ناپذیر زبانی از طریق آن و با استفاده از آن قابل تولید است؛ چنان‌که وقتی در جستجوی معنای یک کلمه، فرهنگ لغتی را می‌گشاییم، با معادل‌ها و مترادف‌هایی مواجه می‌شویم که درواقع کلمات متفاوتی هستند که برای دریافت معانی آنها باید دوباره به فرهنگ لغت رجوع کرد و به‌همین ترتیب، به‌واسطهٔ مترادف‌ها و معادل‌های آنها به کلماتی دیگر رسید، به‌گونه‌ای که نتوان برای این کار پایانی تصور کرد (اکو، ۱۳۸۶: ۴۶). اما در متن با چنین شرایطی مواجه نمی‌شویم، زیرا متن حاصل به‌کارگیری آگاهانه و مدبرانهٔ امکانات یک نظام زبانی است و باز بودن و گشودگی معنایی آن شبیه فرهنگ لغت نیست. مؤلف در روند خلق یک متن دامنهٔ واحدهای ممکن زبانی را تقلیل می‌دهد (اکو، ۱۹۸۶: ۳۷)، چنان‌که وقتی کسی می‌نویسد: «جان در حال خوردنِ ... است»، کلمهٔ بعدی به احتمال قوی یک اسم خواهد بود؛ اسمی که به‌ظن قوی نمی‌تواند مثلاً «پلکان» باشد. پس متن با تقلیل امکانات یک نظام نامحدود، جهانی بسته را ارائه می‌دهد و دامنهٔ تفسیر را نیز محدود می‌کند. برای مثال *هزار و یک شب* را می‌توان به‌روش‌های کاملاً متفاوت تفسیر

1. unlimited semiosis

www.SID.ir

کرد، ولی در همه‌حال داستان آن در خاورمیانه اتفاق می‌افتد و نه در ایتالیا، و کتاب، شرح‌حال شهرزاد و یا علی‌بابا است، نه کاپیتانی که می‌خواهد یک نهنگ سفید را شکار کند (اکو، ۱۳۸۶: ۳۴).

با این‌حال برخی از نظریه‌های نقد معاصر مدعی‌اند که تنها نوعِ خوانش معتبر یک متن، بدخوانی[1] آن است؛ یگانه شکلِ هستیِ متن، زادهٔ زنجیرهٔ واکنش‌هایی است که برمی‌انگیزد و همچنین متن فقط در حکم گردشگاهی است که مؤلف واژه‌ها و خوانندگان معنا را با خود به آنجا می‌آورند. اکو ضمن نقد این دیدگاه‌ها، بر آن است که حتی اگر چنین نکاتی صحیح باشد، باید گفت واژگانی که مؤلف در چنین مکانی عرضه می‌کند، مجموعه‌ای پیچیده و گیج‌کننده از شواهد و مدارکی است که خواننده نمی‌تواند با سکوت و یا جار و جنجال آنها را نادیده بگیرد، زیرا تفسیر یک متن یعنی تشریح این نکته که چرا واژگان می‌توانند به‌واسطهٔ تفسیر کارهای متفاوت و معینی انجام دهند. از این‌رو در فرایند تفسیر با تمرکز بر خود متن و شناسایی هدف آن می‌توان از تفسیرهای اشتباه و افراطی جلوگیری نمود (اکو، b۱۹۹۲: ۲۴).

اما براساس کدام معیار می‌توان تعیین کرد که تفسیر یک متن خاص نمونه‌ای از تفسیر افراطی است؟ و یا براساس کدام معیار، تفسیرِ اشتباه تشخیص داده می‌شود؟ آیا این بدان‌معنا نیست که برای تشخیصِ تفسیرِ نادرست باید ملاک و ضابطه‌ای برای تشخیصِ تفسیرِ درست وجود داشته باشد؟ اکو در این زمینه به اصلی پوپری دربارهٔ مغالطه استناد می‌کند که بر مبنای آن اگرچه تشخیص یک تفسیرِ مناسب، امری دشوار است و نمی‌توان از میان دو تفسیر در مورد یک متن، یکی را برتر شمرد، اما امکان تشخیص تفسیری که آشکارا غلط، بی‌ربط و دور از ذهن است، وجود دارد:

> ما نمی‌توانیم بگوییم که فرضیه‌های نجومِ کپلری، به‌طور قطع بهترین فرضیه‌هایند، ولی می‌توانیم بگوییم که تبیین بطلمیوسی از منظومهٔ شمسی نادرست بود، چون مفاهیم فلک تدویر و فلک حامل ملاک‌های ایجاز و سادگی را نقض می‌کنند و نمی‌توانند با فرضیه‌هایی همخوان شوند که در تبیین پدیده‌هایی که بطلمیوس قادر به توضیح آنها نبود، کارا باشند (اکو، ۱۹۹۲c: ۵۲).

علاوه‌بر این، گاهی متون دستخوش تفسیرهای افراطی می‌شوند. اکو در تاریخ نقد ادبی به ناقدانی اشاره می‌کند که با وسواس زیاد آثار برجسته و مهم دانته را خوانده و

1. misreading

www.SID.ir

بازخوانده‌اند تا در آن پیامی نهانی کشف نمایند. دانته نخستین کسی بود که گفت اشعارش دربر دارندهٔ معنایی فراتر از معنای لفظی است. او نه‌تنها با صراحت اعلام کرد باید آنها را در ورای معنای لفظی کشف نمود، بلکه راهنمای دست‌یابی به معناهای مجازی را نیز ارائه کرد (اکو، ۱۹۹۲c: ۵۴). با این‌حال «پیروان نهان‌پویی»[1] در این آثار زبان یا بیانی باطنی و مرموز را تشخیص داده‌اند و آن را به نشانه‌های رمزیِ توهین‌آمیزی علیه کلیسا تفسیر نموده‌اند. اکو با نقدِ تفسیر افراطی آنان می‌گوید: حال می‌توان پرسید که آنان بر چه اساسی به این تفسیر دست یافته‌اند، درحالی‌که دانته کوچک‌ترین واهمه‌ای در ابراز احساسات ضد کلیسایی خود نداشت؟ به‌نظر می‌رسد آنان نوعی افراط را در تفسیر در پیش گرفته‌اند (همان: ۵۵).

همچنین در این‌زمینه اکو به تفسیر افراطی گابریل روستّی[2] اشاره می‌کند. روستّی در خوانش خود از آثار دانته در پی آن است تا ثابت کند که دانته یک فراماسون از اعضای فرقهٔ «صلیب گلگون»[3] است. از این‌رو، او به‌دنبال آن است که نمادهای ماسونی- باطنی ازقبیل «گل سرخ»، «پلیکان» و «صلیب» را در جای‌جای آثار دانته بیابد و در خوانش خود این مفاهیم را به‌شکلی ماسونی به‌هم مرتبط نماید (همان: ۵۵). اکو با نقدِ تفسیرِ افراطی گابریل روستّی اظهار می‌کند که وی این نمادها را به روش خاص خود پیدا کرده و بین آنها پیوند ایجاد نموده‌است که الزاماً به معنای نماد ماسونی و باطنی نیست. ظاهراً روستّی در تفسیر افراطی خود از آثار دانته درصدد است تا به‌وسیلهٔ بازشناسی و کشف این نمادها و نشانه‌ها، به نیّت مولف (دانته) دست‌یابد و او را هرطور که شده یک فراماسون معرفی نماید (همان: ۵۶-۸).

گاه نیز اتفاق می‌افتد که منتقد ادبی در پی شناسایی نیّت مؤلف نیست، بلکه صرفاً در پی اثبات این نکته است که خوانندهٔ حسّاس مجاز است آنچه را می‌طلبد، در متن بیابد. به‌عبارت دیگر، خواننده می‌تواند متن را مطابق انتظارات و توقعّات خود مورد خوانش قرار دهد. اکو تفسیر افراطی جفری هارتمن[4] از شعر لوسی[1] را از جملهٔ این موارد می‌داند (نک. همان: ۶۰).

1. Apeti de Velame
2. Gabriele Rossetti
3. Rosy Cross
4. Geoffrey Hartman

www.SID.ir

هارتمن در خوانش خود از این شعر به شواهدی استناد می‌کند که هرچند ضعیف‌اند، اما در کل با متن هم‌خوان هستند. او بدون توجه به نیّت مؤلف، نوعی بازی زبانی را در متن دنبال می‌کند که موجد معانی بسیار است. در جریان این بازی پژواک‌هایی در ذهن خواننده تداعی می‌شود که از سطح ظاهری متن فراتر می‌رود. بدین‌طریق او خواننده را مجاز می‌داند تا در این بازی متنی مشارکت داشته باشد و به کشف معانی نهفته در آن بپردازد. تفسیر هارتمن نه‌تنها با دیگر سویه‌های روشن و صریح متن تضادی ندارد، خوانشی جذاب و جالب نیز هست. با این‌حال از نظر اکو تفسیر او چندان قانع‌کننده نیست، زیرا به نظر می‌رسد او در تفسیر این متن بیش از حد گشاده‌دست بوده‌است و همواره آن را مطابق انتظارات خود در مقام خواننده خوانش کرده‌است (همان: ۶۱-۲).

**۸- نیّت متن**

از نظر امبرتو اکو میان نیّت مؤلف که کشف آن بسیار دشوار است و اغلب هیچ ارتباطی با تفسیر متن ندارد و نیّت خواننده که بنابه گفتهٔ ریچارد رورتی کاملاً شکل متن را به هم می‌ریزد تا آن را با مقصود و منظور خود همخوان کند (نک. رورتی، ۱۹۸۲: ۱۵۱)، امکان سومی هم وجود دارد که همان نیّت متن[2] است. نیت متن همان چیزی است که متن براساس انسجام و پیوستگیِ درونی خود و نیز براساس یک نظامِ دلالت اصیلِ مفاهیم زیربنایی، بیان می‌کند (اکو، b۱۹۹۲: ۲۴).

چنان‌که رورتی اشاره می‌کند، به‌نظر می‌رسد اکو با تمایز میان نیت متن و نیت خواننده درصدد است تا تمایز «انسجام درونی متن» و «انگیزه‌های مهارناپذیر خواننده» مشخص شود. او مدعی است که انسجام درونی متن، تنها عاملی است که می‌تواند انگیزه‌های مهارناپذیر خواننده را مهار کند، بدین‌سان تنها راه بررسی صحت گمانه‌زنی‌ها دربارهٔ نیت متن، فقط از طریق بررسی متن به‌عنوان یک کل منسجم حاصل خواهد شد (همان: ۹۸).

اکو در مطالعات ادبی و هنری خود همواره تلاش می‌کند تا پیوند دیالکتیکیِ نیت متن و نیت خواننده را حفظ کند. از نظر وی «نیّت متن در سطح و رویهٔ متن دیده

1. Lucy Poem
2. intention text / intention operis

www.SID.ir

نمی‌شود، بلکه خواننده باید تصمیم بگیرد تا آن را ببیند». بدین‌ترتیب، فقط در صورتی می‌توان از نیت متن سخن گفت که آن را حاصل گمانه‌زنیِ خواننده بدانیم؛ چنان‌که قدرت ابتکار خواننده نیز در اصل مبتنی بر همین گمانه‌زنی دربارهٔ نیّت متن است. همچنین اکو متن را ابزاری می‌داند که برای آفرینش خوانندهٔ نمونهٔ خود طراحی شده‌است. بدین‌جهت متن می‌تواند خوانندهٔ نمونه‌ای را پیش‌بینی کند که مجاز است گمانه‌زنی‌های بی‌شماری از آن داشته باشد. اکو در این‌باره می‌گوید: «خوانندهٔ واقعی فقط بازیگری است که با ویژگی‌های خوانندهٔ نمونه‌ای که متن فرض کرده، به گمانه‌زنی می‌پردازد» (اکو، ۱۹۹۲ب: ۶۴).

اما چگونه می‌توان وجود یک گمانه‌زنی و احتمال را دربارهٔ نیّت متن به اثبات رساند؟ اکو تنها راه ممکن را انطباق این گمانه‌زنی‌ها با متن و در نظرگرفتن این دو بسان مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته می‌داند. شایان ذکر است که انسجام درونی متن ریشه در آیین مسیحیت آگوستین قدیس دارد. چنان‌که از نظر آگوستین، تفسیر بخشی از متن تنها در صورتی قابل‌پذیرش است که با سایر بخش‌های آن هم‌خوانی داشته باشد. به این اعتبار می‌توان گفت انسجام و پیوستگی درونی متن همواره انگیزه‌ها و تمایلات مهارناپذیر خواننده را تحت کنترل درمی‌آورد (اکو، ۱۳۸۶: ۴۷).

اکو در تفسیر و تفسیر افراطی دربارهٔ الزام هماهنگی و هم‌خوانی بین تفسیر خواننده و انسجام درونی متن به ادعایی از بورخس اشاره می‌کند. بورخس در نوشته‌ای خاطرنشان کرده‌است که اگر داستان *تقلید از مسیح*[۲] را به‌نحوی مورد خوانش قرار دهیم که گویی نوشتهٔ سلین است، به تجربه‌ای جالب دست خواهیم یافت. اکو می‌نویسد هرچند در تقلید از مسیح مواردی مشاهده می‌شود که می‌توانست نوشتهٔ سلین باشد، باید در نظر داشت که چنین خوانشی فقط با جمله‌های اندکی از این اثر هم‌خوان است و بقیّهٔ متن به چنین خوانشی تن نمی‌دهد. لذا به‌نظر می‌رسد زمانی انسجام درونی متن رعایت خواهد شد که آن را براساس دانشنامهٔ مسیحی سده‌های میانه مورد خوانش قرار دهیم (رورتی، ۱۹۹۲: ۸۹).

درنتیجه خوانندهٔ نمونه فقط زمانی می‌تواند به خوانشی صحیح و قابل قبول از متن دست یابد که «استراتژی متن»[۱] را از نظر دور نداشته باشد و همواره به آن وفادار بماند

1. texual strategy

www.SID.ir

(اکو، ۱۹۹۰: ۵۲). پس می‌توان گفت همواره یک چرخهٔ تفسیر بین متن و خوانندهٔ نمونه برقرار است؛ چنان‌که اکو در این‌باره در «مؤلف و تأویل‌گران» می‌نویسد: «هر عمل خوانش یک داد و ستد دشوار بین خوانندهٔ نمونه (با معرفتی جامع) و متنی شایسته است که به‌منظور خوانده‌شدن با روشی مناسب عرضه شده‌است» (اکو، ۱۳۸۶: ۴۸).

باید توجه داشت که در این چرخهٔ تفسیری «نیّت متن» در اصل مبتنی بر آفرینش خوانندهٔ نمونه است که بتواند با گمانه‌زنی به خلق معانی تازه بپردازد، اما قدرت خلاقیت و ابتکار خواننده نیز مبتنی بر شناخت و تشخیص مؤلف نمونه است که در نهایت با نیّت متن منطبق می‌شود (اکو، ۱۹۷۹: ۱۱).

مؤلف نمونه در نقد ادبی اکو به فردی واقعی به‌عنوان به‌وجود آورندهٔ اثر اشاره نمی‌کند، بلکه «مؤلف باید یکی از مرجع‌های ممکن متن و یا پیام در نظر گرفته شود و به‌عنوان عنصر محتوایی بیان، خوانده شود» (اکو، ۱۹۷۶: ۳۱۵-۳۱۴). پس مؤلف نمونه نیز همانند خوانندهٔ نمونه به‌منزلهٔ ابزار بازآفرینی اسلوب‌های متنی است که دستِ آخر منجر به ایجاد متن می‌گردد (نک. اکو، ۱۹۷۹: ۱۱ و ۱۹۷۶: ۳۱۵-۳۱۴).

بدین‌سان، اکو در دیالکتیکِ نیت خواننده و نیت متن که در طی فرایند خوانش برقرار می‌شود، به مقام «مؤلف واقعی» (مؤلف تجربی) و شناسایی نیّت وی توجهی نشان نمی‌دهد. از نظر او فرایند تفسیر از اساس مفهوم نیّت مؤلف واقعی را به مفهومی پوچ و بیهوده تبدیل می‌کند، زیرا تفسیر متن به‌مثابه کشف راهبردی برای خلق خوانندهٔ نمونه است که او نیز به‌عنوان مکمل خیالیِ مؤلف نمونه در نظر گرفته می‌شود (اکو، ۱۹۹۲a: ۶۶).

بدین‌ترتیب، در این چرخهٔ تفسیری متن از عاملی برای سنجش اعتبار تفسیر فراتر می‌رود، زیرا «متن چیزی است که هرمنوتیک در جریان کوشش دایره‌وارش برای سنجش اعتبار خود -که مبتنی است بر این‌که هرچه خود می‌سازد، به‌عنوان نتیجه به‌کار می‌بندد - آن را می‌پروراند». از این‌رو اکو با صراحت می‌گوید: «هیچ شرمنده نیستم که مفهوم قدیمی و هنوز معتبر دور هرمنوتیکی را چنین تعریف کنم» (همان: ۶۴).

### ۹- نتیجه‌گیری

امبرتو اکو در آثار مختلف خود از جمله *حدود تفسیر*، *نقش خواننده* و *تفسیر و تفسیر افراطی*، درصدد است تا تعریفی از متن ارائه دهد و نسبت آن را با خواننده و مؤلف تبیین

Archive of SID

www.SID.ir

نماید. می‌توان گفت مهم‌ترین دل‌مشغولی اکو در نقد ادبی و مطالعات زیبایی‌شناختی‌اش، فهم موقعیت مؤلف از یک سو، و موقعیت خواننده از سوی دیگر است. او با طرح مفاهیم مؤلف نمونه و خوانندهٔ نمونه اظهار می‌کند که این مفاهیم به افراد واقعی در عالم بیرون اشاره ندارد، بلکه منظور از آن همان ابزار بازآفرینی اسلوب‌های متنی است که در نهایت از تشریک مساعی این دو، متن تحقق می‌یابد. با این نگرش، اکو به تعریف تازه‌ای از متن دست یافت. از نظر او متن در معنای واقعی‌اش دیگر یک پدیدهٔ عینی و فیزیکی نیست، بلکه عبارت است از آن چیزی که در فرایند خوانش شکل می‌گیرد. لذا در این فرایند، مؤلف نمونه و خوانندهٔ نمونه نیز خود بخشی از عملکرد متن به حساب می‌آیند.

تأکید اکو بر متن به‌عنوان یک کُلِّ منسجم، نه‌تنها ناظر بر مخالفت وی با نظریهٔ «مؤلف‌محوری» و بیانگری هنر است، بلکه مخالفت سرسختانهٔ وی را با دیدگاه‌های افراطی در تفسیر بی‌حد و مرز از متن نیز نمایان می‌کند. او با طرح «استراتژی متن» به ارائهٔ دیدگاه‌های خود دربارهٔ حدود تفسیر متن می‌پردازد. از نظر وی انسجام درونی متن، افق معنایی متن و حدود تفسیر آن را مشخص می‌کند. بر همین اساس اکو متذکر می‌شود که خواننده نباید انتظارات خاص خود را بر متن تحمیل کند و آن را مطابق میل خود تفسیر نماید؛ و یا برای دست‌یافتن به معنای نهفته در متن، در جستجوی شناخت نیّت مؤلف برآید. از نظر اکو معنای متن براساس یک چرخهٔ تفسیری بین خوانندهٔ نمونه و استراتژی متن تحقق می‌یابد. لذا او با تأکید بر نقش خواننده، مدعی است که خواننده با خوانش خود از اثر، عملی را که مؤلف نمونه آغاز نموده‌است، تکمیل می‌نماید.

**پی‌نوشت**

۱- از آن جمله کاستیوکوویچ در اثبات تاثیرپذیری *نام گل سرخ* از *گل سرخ براتیسلاوا* اثر امیل هنریویت، به شخصیت فرعی هیو در *نام گل سرخ* و همانندی او با شخصیت کازانوا در رمان هنریوت اشاره می‌کند. اکو به‌عنوان مؤلف تجربی تذکر می‌دهد که هیو آفریدهٔ ذهن مؤلف نیست، بلکه یک شخصیت تاریخی است که نام او در منابع قرون وسطایی نیز آمده‌است (اکو، ۱۳۸۶: ۵۶).

۲- کتابی بسیار مشهور «imitation of christ» از توماس آکمپیس (۱۴۷۱- ۱۳۸۰م) مشتمل بر شرح حال روح یک مؤمن مسیحی که از روح عیسی مسیح تقلید می‌کند و در نهایت نیز رستگار می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

**منابع**


احمدی، بابک (۱۳۸۶)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

اکو، امبرتو (۱۳۸۶)، *گل سرخ با هر نام دیگر*، ترجمهٔ مجتبی ویسی، تهران: اختران.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علمی.

شپرد، آن (۱۳۸۳)، *مبانی فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: علمی و فرهنگی.

راد فورد، گری پی (۱۳۸۷)، *دربارهٔ امبرتو اکو*، ترجمهٔ کیهان بهمنی، تهران: افراز.

Bondenalla, Peter (1997), Umberto Eco and the open text: semiotics, fiction, popular culture, Cambridge, England: Cambridge University press.

Eco, umberto (1976), A Theory of Semiotics, Bloomington: Indiana University press.

_____ (1979), The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts, Bloomigton: university of Indiana press.

_____ (1983), Postscript to The Name of Rose, Trans William Weaver, New York, NY: Harcourt Brace Jovanovich.

_____ (1986), Travels in hyperreality (William Weaver,Trans), New York: Harcourt Brace Jovanovich.

_____ (1990), The Limits of interpretation, Bloomington: Indiana University press.

_____ (1992a), "Between author and text" in Interpretation and Overinterpretation, ed. stefan collini, Cambridge, England: Cambridge university press, pp 67-88.

_____ (1992b), "Interpretation and history" in Interpretation and overinterpration, ed.stefan collini, Cambridge,England: Cambridge university press, pp 23-44.

_____ (1992c), "Overinterpreting text" in Interpretation and Overinterpretation, ed .Stefan Collini, Cambridge, England: Cambridge university press, pp 64- 88.

_____ (1994), Six Walls in the fictional Woods, Cambridge, MA: Harvard University press.

Rorty, Richard (1982), Cosequences of pragmatism: University of Minnesota press.

_____ (1992), "The Pragmatist,s Proggress" in Interpretation and Overinterpretation, ed. stefan collini, Cambridge, England: Cambridge university press, pp 89-108.


Archive of SID

www.SID.ir