گفتمان بر محور «مدرن» و «پست مدرن»

استفانو روسو
ترجمهٔ فرزانه قوجلو

گفتگو با اومبرتو اکو

در جنوا ــ بولوگنا ــ بینگ هامتون ــ بلومینگتون آگوست ــ سپتامبر، ۱۹۸۲ تا مارچ ــ آوریل، ۱۹۸۳

استفانو روسو[1]

استفانو: گفتمان معاصر در خصوص ادبیات (به ویژه در ایالات متحد آمریکا، اما اخیراً در ایتالیا هم) به نحوی فزاینده بر محور اصطلاحات «مدرن» و «پست مدرن» می‌گردد. تلاش زیادی صورت گرفته تا اصطلاح «پست مدرن» را به عنوان «جنبشی» تعریف کنند که از نظر تاریخی پس از «مدرنیسم» قرار می‌گیرد، به عنوان مدرنیسمی «به تعویق افتاده»، به مثابه‌ی تضادی که همواره در ستیز درونی فرهنگ حضور داشته، به عنوان صفتی برجسته برای توصیف «شرایط» کنونی ما و... برداشت شما از این اصطلاح چیست؟ در این طیف تعاریف، برای نقد و رمان جدید خود (نام گل سرخ[2]) چه جایگاهی قائل می‌شوید؟ آیا تصور می‌کنید بین وجوهی که اصطلاح «پست مدرن» به آنها اطلاق می‌شود قرابتی وجود دارد؟ بین ۱) معماری (پاتولو پورتگو، رابرت و نتوری، دنیس اسکات براون و دیگران)؛ و ۲) گفتمان فلسفی، زیباشناختی و جامعه‌شناختی که اخیراً توسعه یافته و ۳) پست مدرنیسم ادبی و تئوری داستانی در ایالات متحد آمریکا؟

امبرتو اکو: همه‌ی عمرم تلاش کرده‌ام در محدوده‌هایی که زیر چتر یک اصطلاح قرار می‌گیرند تمایز ایجاد کنم، اصطلاحاتی چون نگاره‌گرایی، رمز، پیش فرض و غیره. به طبع اصطلاح «پست مدرن» مرا فریفته می‌کند. به تصور من این روزها پست مدرن بنا به خواست سخنرانان به همه

چیز اطلاق می‌شود. به روایتی دیگر، به نظر می‌رسد کوششی است برای رجعت در زمان؛ نخست به نظر می‌آمد که با فعالیت نویسندگان و هنرمندان طی بیست سال اخیر همخوانی داشته است، سپس به تدریج به عقب برگشت، به آغاز قرن و حتی عقب‌تر و این عقبگرد همچنان تداوم دارد تا جایی که هومر نیز پست مدرن تلقی می‌شود.

اما من معتقدم که این روند تا حدی قابل توجیه است. من با کسانی موافقم که پست مدرن را روندی با حفظ توالی زمانی و محدود در نظر نمی‌گیرند بلکه آن را مقوله‌ای معنوی می‌بینند یا بهتر بگویم «خواست هنری»[3]، شاید هم صنعتی است دارای سبک و / یا یک جهان‌بینی. می‌توان گفت هر عصری پست مدرن خود را دارد، همانطور که هر دوره‌ای قالب شیوه‌گرای[4] خویش را (در حقیقت، شاید پست مدرن نامی نو برای مانریسم (شیوه‌گرایی) به عنوان مقوله‌ای فراتاریخی باشد.) من معتقدم که هر عصر به لحظاتی بحرانی می‌رسد مثل همانی که نیچه در دومین بخش از «تفکرات نابهنگام»[5] در باب زیان مطالعه‌ی تاریخ توصیف کرده است. این احساس که گذشته ما را محدود می‌کند، به خفقان می‌کشاند و از ما باج می‌ستاند. آوانگارد تاریخی (در اینجا باز من آوانگارد را به عنوان مقوله‌ای فراتاریخی در نظر می‌گیرم، به همان مفهومی که رناتو پوجیولی[6] به کار می‌برد) می‌کوشد تا ارتباط خود را با گذشته برقرار سازد «مرگ بر مهتاب»[7] شعار فوتوریست‌ها، بیانیه‌ی خاص همه‌ی آوانگاردهاست؛ شما فقط باید جایگزینی مناسب برای مهتاب بیابید، که برای فوتوریست‌ها سنتی رمانتیک بود. آوانگارد گذشته را ویران می‌کند، آن را تغییر شکل می‌دهد. «دختران آونیون»[8] آوانگارد را با علامتی نمادین به نمایش می‌گذارد؛ پس از آن آوانگارد حتی جلوتر می‌رود. با دگرگون کردن پیکره، آن را از میان برمی‌دارد تا سرانجام به انتزاع می‌رسد، به بومی خام و غیر معمول دست می‌یابد، بومی که پاره شده، سوزانده شده. در همه‌ی زمینه‌های هنر همین اتفاق روی می‌دهد؛ در معماری با حداقل دیوار رو به رو می‌شویم؛ در ساختمان با سنگ قبری برای تدفین، به طرزی خاص در یک سطح صاف قرار گرفته؛ در ادبیات با نابودی جریان گفتمان، که به سبک کولاژ دوران باروک می‌انجامد، سکوت، صفحه‌ی خالی. در موسیقی از بی‌آهنگی به هیاهو می‌رسیم و سپس به سکوت محض (با این مفهوم، مدرن محدوده‌ی آغازین است).

اما لحظه‌ای می‌رسد که آوانگارد دیگر نمی‌تواند جلوتر رود، زیرا قبلاً فرازبانی را به وجود آورده که از متون ناممکن خود سخن می‌گوید (برای مثال، هنر ذهنی و هنر بدنی[9]). در همین جا واکنشی پدید می‌آید که صرفاً وارونه‌سازی نیست. می‌خواهم بگویم وارونه سازی محافظه‌کارانه همیشه ممکن است، اما پاسخی پویا به آوانگارد نیست؛ تولید معمولی در فرهنگ میانه و هنر عامه همان جان پناهی است که همواره تداوم می‌یابد و از برابر هیجانات شیوه‌های تجربی

بی‌اعتنا می‌گذرد، و در خدمت نیازهای بازار ثابت خود قرار می‌گیرد.

باید در نحوه‌ی پاسخگویی پست مدرن به ترکیبات مدرن به جای شناخت گذشته ــ از آن رو که شاید گذشته ویران نشده باشد چرا که ویرانی به سکوت می‌انجامد ــ به شیوه‌ای کنایی تجدید نظر کرد، به نحوی که صاف و سر راست نباشد. برای من گرایش به پست مدرن مثل مردی است که به زنی باهوش و کتابخوان عشق می‌ورزد. او می‌داند که نمی‌تواند به زن بگوید «تو را دیوانه‌وار دوست می‌دارم» زیرا می‌داند که زن می‌داند (و زن هم می‌داند که مرد می‌داند) این گفته شیوه‌ی حرف زدن باربارا کارتلند[۱۰] است. با این حال راه حلی وجود دارد. مرد می‌تواند بگوید «همانطور که باربارا کارتلند می‌گفت، تو را دیوانه‌وار دوست دارم» در این صورت او با اجتناب از تظاهر به سادگی به وضوح بر این نکته صحه می‌گذارد که هیچکس نمی‌تواند به شیوه‌ای بی‌پیرایه حرف بزند؛ در عین حال آنچه را دلش می‌خواسته به زن گفته است ــ اینکه عاشق اوست اما در عصری که بی‌پیرایگی از بین رفته است. اگر زن نیز در این بازی سهیم شود، او نیز اظهار عشقی مشابه را دریافت کرده است. در این مورد هیچیک از گفتگوکنندگان خود را بی‌پیرایه نمی‌بیند؛ هر دو در ستیز با گذشته، با آنچه «قبلاً گفته» در پرانتز گذاشته شده همداستان شده‌اند. هر دو آگاهانه بازی کرده‌اند و از این بازی کنایه لذت برده‌اند... با این وجود هر دو موفق شده‌اند از عشق حرف بزنند.

سخن کنایه، بازی فرا ــ زبان شناختی، اقرار به نیرویی دیگر، از ویژگی‌های پست مدرن است. اما من می‌توانم خصیصه‌ای دیگر را نیز اضافه کنم. وقتی پای مدرنیسم مطرح است، هر کس که بازی را نمی‌فهمد به راحتی آن را پس می‌زند. در مورد پست مدرن احتمال دارد، با جدی گرفتن مسائل، بازی را به اشتباه بفهمند. تصور می‌کنم این همان چیزی است که در مورد رمان من رخ داد؛ آنهایی که نقل قول‌ها را، بازی با خود روایت را، نفهمیدند صرفاً آن را به عنوان داستانی صاف و ساده خواندند، که البته این خطری است که در بطن کنایه نهفته است. همیشه کسی وجود دارد که سخن کنایی را جدی می‌گیرد. فکر می‌کنم کولاژهای پیکاسو، خوان گریس و براک مدرن بودند؛ به همین دلیل مردم عادی آن‌ها را نپذیرفتند. اما کولاژهایی که ماکس ارنست از حکاکی‌های قرن نوزدهم گرد آورد پست مدرن بود: می‌شد آنها را چون داستان‌های کوتاه عجیب و غریب خواند، یا چون روایتی از رویا، بی‌آنکه از گفتمان هنر حکاکی و شاید هم روایت خود قالب کولاژ سر در آورد. اگر این همانی است که ما پست مدرن می‌نامیم، واضح است که چرا استرن و رابله پست مدرن بودند و چرا بورخس یقیناً باید پست مدرن باشد: چرا هر دو حالت ــ مدرن و پست مدرن ــ می‌تواند در هنرمند تلفیق شود، یا یکی پس از وقفه‌ی کوتاهی به دنبال دیگری بیاید و یا جایگزین یکدیگر شوند.

MICHAEL CAESAR

UMBERTO ECO

Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استفانو روسو: از آن رو که شما برآنید تا پست مدرنیسم را با مانریسم همانند کنید، به نظر می‌رسد که اساساً در صدد تعریف پست مدرنیسم به عنوان پدیده‌ای زیباشناختی هستید که دارای سبک و قالبی هنرمندانه است. آیا پست مدرن را به مثابه‌ی عملی می‌دانید که فرم‌های رایج را مختل می‌کند ــ علامت سئوالی در مقابل زمینه‌های استدلالی هنر سنتی و نهادهای فرهنگی و سیاسی ــ اجتماعی که تعمیم دهنده‌ی این زمینه‌ها هستند؟

امبرتو اکو: در وحله‌ی نخست، فکر نمی‌کنم مانریسم صرفاً پدیده‌ای زیباشناختی باشد. در اینجا گرایشی به زندگی نهفته است، نوعی رفتار سیاسی و مذهبی، شیوه‌ای برای ساخت موجودیت فرهنگی و روان شناختی فرد. شخصیت‌های شکسپیر قهرمانانی شیوه‌گرا هستند؛ عمده‌ی فرهنگی که ما باروک می‌نامیم، مثل دستورالعمل «گارسیا لورکایی» نمودی از اخلاق، سیاست و عمل مانریستی است. شما می‌توانید بگویید که هر گاه دریافته‌ایم جهان مرکزیتی ثابت ندارد، همان زمان مانریسم زاده شده است، همان زمانی که من باید راه خود را در دنیایی بیابم که ساخته و پرداخته‌ی دیدگاه‌های من از گذشته است. بسیار پریشان کننده است و طبیعتاً انسانی، زیاده از حد انسانی. این همان اتفاقی است که برای اصطلاح پست مدرن پیش می‌آید که برای فیلسوفی مثل لیوتار[11] فقط مقوله‌ای زیباشناختی نیست. مایلم از الگویی کلی مانند دالان هزار تو استفاده کنم، اما شاید بعداً به آن بپردازیم. در هر حال، من پست مدرن را جهت‌گیری همه‌ی کسانی می‌دانم که درس فوکو[12] را آموخته‌اند؛ بدین معنی که قدرت چیزی منسجم نیست که خارج از ما وجود داشته باشد.

مردم از عمل مبتنی بر خرد زیاده سخن می‌گفتند انگار فقط یک «خرد» وجود داشت. سپس دریافتند که صرفاً یک «خرد» وجود ندارد و (برای مثال در ایتالیا) آن گاه به گفت و گو در باب بحران خرد روی آوردند (شاید اینجا در آمریکا به جای آن از در هم ریختگی علم‌شناسی حرف می‌زنند) به هر نحو، اگر به خرد دکارت، هگل و مارکس رجوع کنیم، می‌فهمیم که بحران خرد وجود دارد. اما چنانچه این فرض را بپذیریم که رفتار ما در این جهان نباید خردمندانه بلکه باید منطقی باشد آن گاه من می‌گویم (و با رضایتی خاص) که اگر بحران خرد وجود دارد، بحران عقلانیت وجود ندارد. عجیب آن است که فیلسوفان بزرگ ــ مثل ارسطو ــ که مدت‌ها به بانیان خرد شهره بودند، عملاً از ارزش انسانی‌تر عقلانیت جانبداری کردند. اگر این اقرار از من در حیطه فلسفه یک پست مدرن می‌سازد، خوب مهم نیست. دوست من، جیانی واتیمو[13] برای مدتی از «تفکر نرم خو»[14] بحث می‌کرد و من آن را به مجموعه مقالاتی از او در همین خصوص ربط می‌دهم. منشاء این «تفکر نرم خو» را در شکست شیوه‌های تفکر «نیرومند» می‌جویم که می‌توان پس از ارسطو در تئوری‌های زبان نزد یونانیان و دوران قرون وسطی یافت. اما این داستانی

طولانی است. در هر صورت، بگذار بگویم که گوگلیلمو[15] در رمان من فردی خردگرا نیست بلکه آدمی منطقی است. به همین دلیل حقیقتی واحد را باور ندارد.

روسو: شما مدتی طولانی بر روی آثار جویس کار کرده‌اید. پس از دوره‌ای سکوت به دنبال پژوهش خود در خصوص جویس اخیراً ترجمه‌ای انگلیسی منتشر کردید (زیباشناسی آشفتگی: قرون وسطای جیمز جویس[16]، دانشگاه تولسا ۱۹۸۲) بخش‌هایی که شما به آن افزودید تایید دوباره‌ای است بر ادامه‌ی دلبستگی تان به شخصیتی که توسط چند منتقد «پست مدرن» از او به عنوان بارزترین جلوه‌ی «مدرنیسم» یاد شده است. در ایالات متحد آمریکا، در حیطه‌ای که معمولاً به عنوان پست مدرن تعریف می‌شود، بین ادبیات (که سنجش موقعیت آن است) با «قالب آزاد[17]» یا شق دیگر آن «ادبیات افشاگر یا ساختار شکن[18]» و ادبیات تأویلی از نوع هایدگر، که توسط فیلسوفان فرانسوی بازخوانی شده، پیوندی وجود دارد. وقتی به این پیش فرض‌ها می‌پردازیم، می‌بینیم حمله‌ای که هایدگر به «متافیزیک غربی» می‌کند، (لوگوس محوری[19] فرهنگ غرب، بنا به گفته‌ی دریدا[20]) متوجه‌ی گفتمان ادبی پست مدرن در نویسندگانی چون الیوت، پیتس، پروست و دیگران، و به ویژه در جویس خالق اولیس می‌شود. نویسنده‌ی ایرلندی متهم است که در نگرش خود به عنوان «پدر» متن، به عنوان خالق و مالک محض قالب، کوشیده تا «با استفاده از اراده بر هستی چیره شود.» در این منظر، که منتقدین جدید آثارش مسامحه کارانه از آن حمایت می‌کنند، جویس فیلسوف زمان حاضر می‌شود: خواست متافیزیکی او، که به «ساختن» تمایل دارد، او را از دیدن واقعیت به عنوان فرایندی موقت، موجودیتی متفاوت باز می‌دارد. براساس گفته‌ی این منتقدان پست مدرن، فقط نویسندگان خاص معاصر (برای مثال جان بارت، روبرت کوور، دونالد بارتلمی، توماس پینچون، استانلی الکین، جوزف هلر، ایشمائل رید و غیره که بورخس، ناباکف و بکت پدرانشان هستند) قادرند سنت متافیزیک غرب را که در مدرنیسم و «ساخت» متن‌هایی با قالب «باز» یا افشاگر به اوج می‌رسد در هم بشکنند. شما کتابی انتقادی با عنوان «اثر باز»[21] نوشتید. چگونه از جویس در مقابل این اتهام دفاع می‌کنید که می‌گویند متن‌هایش دارای قالبی بسته است؟ چه تمایزی بین قالب باز و بسته وجود دارد؟ رمان شما با ساختارگرایی افراطی خود بسیاری از مردم را شگفت‌زده کرد (برخی منتقدین مثل ماریا کورتی برای توصیف آن واژه‌ی «فرجام» را به کار بردند) در دورانی که در عوض بسیاری از ادبیات «پست مدرن» آگاهانه ضد ساختار را به نمایش می‌گذارند. چگونه از «اکو» دفاع می‌کنید؟

امبرتو اکو: جویس نمونه‌ی شاخصی است از آنچه من پیشتر گفته‌ام. کتاب «تصویری از یک هنرمند[22]» داستان تجربه‌ای در مدرنیسم است. «دوبلینی‌ها[23]» حتی با وجود آنکه جویس زودتر

آن را نوشته بود، مدرن‌تر از «تصویری از یک هنرمند» است اولیس لب مرز قرار دارد. «بیداری فینگان[۲۴]» تقریباً پست مدرن است: حداقل می‌توان گفت که بحث پست مدرن را آغاز می‌کند، زیرا باید این نکته را درک کرد که «آنچه قبلاً گفته شده» لزوماً متناقض امروز نیست بلکه باید به شیوه‌ای کنایی مورد بررسی قرار گیرد. اما جویس مثال کاملی است دقیقاً به این علت که وی همه‌ی طبقه بندی‌ها را ابطال می‌کند: حتی در اولیس با تفکر مداوم آنچه «قبلاً گفته شده» روبرو هستیم. به عبارت دیگر، من نمی‌توانم جویس را به عنوان نمود شاخص مدرنیسم معرفی کنم. اما من می‌فهمم، که شاید اصطلاح «مدرن» و «پست مدرنی» که من به کار می‌برم با مفهوم آنچه شما و دیگران در نظر دارید متفاوت باشد. خوب، انگار همین دیدگاه بسیار پست مدرن است ــ موافق نیستید؟ پست مدرن، حتی در مورد لیوتار، به تکثرگرایی مقولات تمایل دارد.

با این گفته، طبیعتاً اظهارات منتقدینی که شما بر شمردید مراگیج می‌کند. اما چیزی هست که نمی‌توان انجام داد و آن آموزش ساختارشکنی اولیه برای خواندن متن است. در خصوص ساختار شکنان خاص (اما آیا ما می‌توانیم به جای همه‌ی آنان حرف بزنیم؟) جویس و الیوت نویسندگانی با «قالب باز» نیستند و واقعیت را به عنوان فرایند و موجودیتی متفاوت نمی‌بینند، که همین نشان می‌دهد آنها (منتقدین) آثار این نویسندگان را به شیوه‌ای معین می‌خوانند: با منظری که به آنان امکان می‌دهد تا عمل خوانش بر بافت متن غلبه یابد، از چه مؤلفه‌ای برای رویارویی با آنها می‌توان استفاده کرد؟ به روایتی دیگر، از من نپرسید آیا اثری دارای قالب باز است یا بسته. من در مقدمه‌ی خود بر چاپ دوم «ایرا»[۲۵] پاسخ خود را نوشتم: من هرگز اثری را با قالب باز ندیده‌ام. من آن کتاب را نه به عنوان یک منتقد بلکه به عنوان یک فیلسوف نوشتم. الگوی من الگویی انتزاعی بود: چنین چیزی می‌تواند به شیوه‌های گوناگون در آثاری متفاوت تحقق یابد، اما در هیچ اثر واحدی به کمال نمی‌رسد. این شیوه‌ی تعریف، ارتباط بین متن و خوانش آن است. بنابراین به هر صورت من آخرین کسی‌ام که می‌تواند بگوید آیا رمان خودم اثری باز هست یا نه. باری، باور ندارم که ساختاگرایی افراطی با ساختار باز اثر مناقات داشته باشد. برای مثال، من همواره و به روشنی اولیس راکتابی ارزیابی کرده‌ام که الگوی متن باز در آن نقشی اساسی ایفا می‌کند: اما اولیس به غایت ساختارگراست، قالبی آهنین دارد. سوا از این واقعیت که در کتاب من قالب‌بندی خود نوعی زره‌پوش است و آنقدر آشکار که هر کس شک می‌کند نکند از ماکت کاغذی درست شده باشد. مثل نمای خارجی شهر لاس وگاس، تا ظاهری پست مدرن به خود بگیرد.

استفانو روسو: اینکه شما ساختار و قالب باز را در کنار هم قرار می‌دهید تناقضی شگرف است که به هر حال به این مفهوم می‌انجامد که قالب‌بندی آهنین در «نام گل سرخ» شما آنقدر

آشکار است که ظن همگان را برمی‌انگیزد که نکند از کاغذ ساخته شده باشد: شما می‌گویید که قالب‌بندی آهنین اولیس جویس و رمان شما یک نوع ساختارزدایی بینامتنی، در قالب‌بندی آهنین و قالب سنتی داستان، است؟

امبرتو اکو: چرا نه؟ به نظر منطقی می‌رسد. باری، من تصور می‌کنم که شما در هر اثر هنری به محدوده‌هایی نیازمندید تا بتوانید خود را آزاد حس کنید، تا نوعی آزادی ابداع کنید. به هر جهت، اخیراً هارلود و این ریچ[۲۶] در «مرکور»[۲۷] نوشت که رمان من خیلی «باز» است. برخی آن را باز می‌بینند و برخی بسته. قالب باز یعنی همین.

استفانو روسو: رمان «نام گل سرخ» شما به نظر رمانی پلیسی می‌آید. اما در عین حال اقتباسی از مباحث الهی، سیاسی، زیباشناختی، فلسفی، زمینه‌های تاریخی، واکنش‌های اخلاقی و شوخی‌هایی خاص با خواننده است. در آخر داستان «تقدیر صحنه‌ی پایانی» خواننده را از منطق داستان پلیسی عمیقاً مأیوس می‌کند. پس از آنکه من متن را برای خود بازسازی کردم، فهمیدم که طرح اولیه پلیسی در طی داستان کنار می‌رود و عناصری در آن ترکیب می‌شوند که مطلقاً ارتباطی با طرح پلیسی ندارند. در عین حال، به یاد واکنش گوگلیمو، کارآگاه ضد ادبیات، افتادم. «آگاهی من کجاست؟ با پیروی از نظم مثل مردی لجباز رفتار کردم وقتی باید می‌فهمیدم در جهان نظمی وجود ندارد.» بیش از ۵۰ هزار نسخه از رمان شما در ایتالیا به فروش رفته و مردمی آن را خوانده‌اند که از نظر فرهنگی متغیرند (از خوانندگان حرفه‌ای تا خوانندگان سنتی رمان پلیسی) به خواننده‌ی خود چه توصیه‌ای می‌کنید تا بتواند به امکانات خوانش چند وجهی دست یابد، به مسرت و هویت، یعنی همه آن چیزی که شما «همکاری بین خواننده و متن» می‌نامید که با رمان «نام گل سرخ» شما به وجود می‌آید؟ (می‌دانم که شما معمولاً از نقد رمان خود سر باز می‌زنید.)

امبرتو اکو: حالا این سئوال شما به پاسخ من در مورد نکته‌ی قبلی بسیار مرتبط می‌شود. شما به خوبی توانسته‌اید (از شما ممنونم) با بازی بین نظم ظاهری و این ظن که اصلاً نظمی وجود ندارد پیش بروید، یا شاید (همانطور که گوگلیلمو در لحظه‌ای خاص می‌گوید) نظم انواع گوناگون دارد و باید همه‌ی آنها را آزمود تا بتوان به راه حلی (موقت) دست یافت.

من طی دو سال گذشته کوشیده‌ام تا از تفسیر کتاب خود خودداری کنم، از اینکه خودم نظریه‌پرداز شوم بپرهیزم. اما اگر شما حتی دست مرا بپیچانید باز به شما می‌گویم تصادفی نیست که کتاب مثل رمانی پلیسی شروع می‌شود (و می‌کوشد تا خواننده‌ی زودباور را تا آخر داستان فریب دهد بطوریکه خواننده‌ی زود باور حتی نمی‌تواند بفهمد که این رمان پلیسی است فقط تا جایی که نکات مهم کشف می‌شود و آن وقت در پایان طرح پلیسی کنار می‌رود) پس انتخاب رمان پلیسی تصادفی نبود. من معتقدم مردم رمان‌های پلیسی را دوست دارند نه به خاطر آنکه پر

از جسد است و نه به آن علت که رمان‌های پلیسی پیروزی نظم پایانی (نظمی روشنفکرانه، اجتماعی، قانونی و اخلاقی) را بر بی‌نظمی جرم جشن می‌گیرند. بیشتر به این دلیل است که رمان پلیسی حدس و گمانی خالص را به نمایش می‌گذارد. اما حتی کشف پزشکی، تجربه‌ی علمی و پرسش متافیزیکی همگی حدسیات هستند. فراتر از همه، پرسش ابتدایی فلسفی (مثل سئوال روانکاوانه) همانی است که رمان پلیسی مطرح می‌کند مقصر کیست؟ برای فهمیدن (یا اعتقاد به آنکه شما فهمیده‌اید) باید حدس بزنید که منطقی بر حقایق حاکم است، منطقی که جرم بر این حقایق تحمیل کرده است. همه‌ی داستان‌های جستجو و حدس از چیزی برای ما حرف می‌زنند که برای همیشه در اطراف ما «خیمه» زده است. (از نقل‌قول هایدگر نمای من خوشتان می‌آید؟) در این جا روشن است که چرا داستان پنهانی من (چه کسی قاتل است؟) در این همه داستان‌های متفاوت بسط می‌یابد، که همگی حدسیاتی متفاوتند، همگی در باب ساختار همان حدسیات‌اند. هزار توی حدسیات یکی از الگوهای انتزاعی است. مثل هر احتمالی می‌تواند به شیوه‌های گوناگون تعبیر شود. طبیعتاً شما راه خود را از دالان هزارتوی کلاسیک پیدا می‌کنید. اما در این جا باید مشخص کنیم که سه نوع هزار تو وجود دارد. یکی هزار توی یونانی است، از نوع تسئوس[۱۲] آن، این هزارتو اجازه نمی‌دهد کسی راهش را گم کند؛ شما به دالان وارد می‌شوید و به مرکز آن می‌رسید و سپس از مرکز راه خود را به بیرون پیدا می‌کنید. به همین دلیل میناتور در مرکز آن حضور دارد؛ وگرنه پایانی وجود نداشت. شما فقط باید از دایره‌ای مخاطره‌آمیز خارج شوید. وحشت از راه می‌رسد چراکه نمی‌دانید از کجا سر در می‌آورید و میناتور چه خواهد کرد. اما اگر از دالان هزارتوی کلاسیک بیرون بیایید، ریسمانی در دست خود می‌یابید، ریسمان آریادنه. هزارتوی کلاسیک همان ریسمان آریادنه است.

پس از آن هزارتوی مانریست است. اگر از آن بیرون بیایید، در دست‌های خود درختی می‌بینید، ساختاری ریشه مانند با ده‌ها ریشه‌ی مرده. فقط یک راه خروج وجود دارد اما می‌شود راه خروج را اشتباه رفت. شما به ریسمان آریادنه نیاز دارید تا راه خود را گم نکنید. دالان هزارتو الگویی از فرایند آزمون و خطاست.

سرانجام، نوبت شبکه است. ساختاری که دلئوز و گواتاری[۲۹] آن را هزارتوی ریشه‌وار می‌نامند. هزار توی ریشه‌وار طوری طراحی می‌شود که هر راه به راهی دیگر مرتبط است. مرکزیتی ندارد. محیط پیرامون ندارد و راه خروجی هم ندارد زیرا ذاتاً بی‌انتهاست. فضای احتمالی همچون ریشه است. کتابخانه‌ی من هزارتوی مانریستی است اما جهانی که گوگلیلمو در آن زندگی می‌کند ساختاری چون ریشه دارد؛ یعنی ساختارپذیر است اما هرگز دارای ساختاری معین نبوده.

و اکنون به واکنش مردم می‌رسیم. من قبلاً گفته‌ام که روایت پست مدرن بر امکان وجود خواننده‌ی زودباور اذعان دارد. در حقیقت شاید چنین چیزی ممکن باشد اما سودمند نیست. یعنی، خوانش ساده‌ی متن کنایی اصلاً فرح‌بخش نیست. اگر من درباره‌ی کسی که معتقدم فردی کند ذهن است بگویم «واقعاً آدم باهوشی است» آنهایی که کنایه را می‌فهمند از این گفته لذت می‌برند؛ چنانچه به عبارتی دیگر گفته‌ی مرا شما جدی بگیرید، متعجب می‌شوید چطور ممکن است من درباره‌ی چیزی چنین واضح اینطور حرف بزنم. حال، اگر کسی رمان مرا طوری بخواند که انگار رمان ساده‌ی پلیسی است، احتمالاً مکانیسم‌های روایی برای او کارآیی دارد اما می‌توانم تصور کنم که چقدر شادی‌اش اندک است. پس این خوانش ساده می‌تواند توضیح دهد چطور کسی رمان می‌خواند اما به ما نمی‌گوید چرا آن را می‌خواند و چرا از آن خوشش آمده است تا به آن حد که به تیراژ ۶۰۰۰۰۰ نسخه رسیده که نه مطبوعات علاقمند می‌تواند آن را توضیح دهدو نه واکنش‌های منفی عوامانه. پسر بچه‌ای هفده ساله به من گفت که یک کلمه از مباحثات الهی را نمی‌فهمید اما این مباحثات به او کمک می‌کرد تا از هزارتوی مکانی بگذرد (مثل موسیقی پرطنین در فیلم‌های هیچکاک). من تصور می‌کنم چنین چیزی اتفاق افتاد: حتی خواننده‌ی زودباور احساس کرد که در برابر داستان دالانی از هزارتوها قرار گرفته و نه فقط هزارتویی مکانی. عجیب آن که می‌توانیم بگوییم که اغلب خوانش‌های ساده از رمان من نه با محتویات آن (مفاهیم فلسفی، سیاسی یا مذهبی آنها) و نه با بازی فرازبانی و فراروایی ادبی آن سر و کار داشته بلکه دلمشغول اسکلت عریان داستان بوده‌اند، یعنی دلمشغول این حقیقت که داستان (آنطور که در نظر خوانندگان کمتر زودباور می‌نمود) در چارچوبی آهنین «بسته» نشده است، بلکه ساختاری ریشه‌وار دارد. خواننده‌ی زودباور، بدون هیچ گونه تفکری، به این حقیقت دست یافت که غیرممکن است بتوان «یک» داستان گفت. اما شاید این طرز تلقی خوش بینانه باشد. شما نباید هرگز چنین چیزی را از نویسنده بپرسید، آنها کسالت بارند. باید از نظریه‌پردازان بخواهید تا در این باره حرف بزنند.

استفانو روسو: فکر می‌کنید خوانندگان «زودباور» چقدر به «ساختار» درست داستان رسیده باشند و خوانندگان حرفه‌ای‌تر چه میزان آن را اشتباه فهمیده باشند؟ آیا این مساله با انتظارات مرسوم آکادمیک مرتبط است؟

امبرتو اکو: من هیچ گاه نگفتم که رمان مرا اشتباه می‌فهمند.

استفانو روسو: بین کتاب‌های «اپرا» (۱۹۶۲)، «Lector in fibula» (۱۹۷۹) و «نام گل سرخ» (۱۹۸۰) چه پیشرفتی را می‌توان طی کرد؟

امبرتو اکو: شکل سئوال در بردارنده‌ی پاسخ آن است.

PETER BONDANELLA

UMBERTO ECO E O TEXTO ABERTO

Semiótica, Ficção, Cultura Popular

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DIFEL

استفانو روسو: شما در موارد بسیاری مدعی شده‌اید که رمانتان به شما اجازه می‌دهد تا درباره‌ی «چیزی» (و «به شیوه‌ای») حرف بزنید که در مقالاتتان نتوانسته‌اید. به عبارت دیگر، سایر نویسندگان (مثل دریدا، دلوز، از لاکان و بلن شوت حرف نمی‌زنیم) شیوه‌ای را اتخاذ کرده‌اند که به سختی می‌توان بین زبان و فرازبان تمایزی قائل شد. در خصوص این دو «سبک» چه فکر می‌کنید؟ علاوه بر این سرعت شما در نگارش کتاب و مقاله زبانزد است، اما چندین سال وقت صرف کردید تا رمانتان را نوشتید. چگونه این حقیقت را توضیح می‌دهید؟

امبرتو اکو: من در این مورد دیدگاه‌های بسیار خاصی دارم (که به معنای درستی آن‌ها نیست) هر کسی که مقاله می‌نویسد باید از دالان هزارتو بکاهد. باید از غنای واقعیت کم کند تا بتواند به تعاریف، حتی به تعاریف موقت میدان دهد. باید بکوشد تا از ابهام بکاهد. وقتی شما طالب ابهام هستید آزادی عمل دارید، شعر یا داستان می‌نویسید. وقتی نظریه‌پردازان مثل داستان نویسان رفتار می‌کنند، من خوشم نمی‌آید. (حتی اگر چه ممکن است آنچه را می‌نویسند، انگار که رمان باشد، تحسین کنم) مغز ما به دو بخش تقسیم می‌شود: می‌توانیم از یکی از دو بخش استفاده کنیم، اما همواره باید بدانیم که کدام بخش مورد استفاده قرار می‌گیرد. به غیر از این رویایی واگنری است که بخواهیم هنر، فلسفه و مذهب را در گفتمانی واحد بیامیزیم. من صرفاً آدمی متوسطم، همه‌ی این تمهیدات ورای من قرار می‌گیرند.

و در مورد قسمت آخر پرسش شما، صادقانه بگویم که من هر صفحه از مقالاتم را دست کم ده بار نوشته‌ام درست مثل هر برگ از رمانم. فقط در مصاحبه‌هاست که به سرعت پاسخ می‌دهم زیرا از ژانر ادبی «کوچکتری» برخوردارند.

استفانو روسو: اما آیا قاعده‌ی مقاله‌نویسی نیست تا با کاستن از هزارتو به بیان اراده‌ای بپردازد که در صدد تفوق بر هستی است (تفوق بر تفاوت‌هایی که زمان پدید می‌آورد)؟ به این طریق، مقاله‌نویس کارآگاهی (پلیسی) می‌شود که همواره در جستجوی حقیقتی است که به انحراف رفته؟

امبرتو اکو: فکر می‌کنم در این جا باید به دنبال نشانه‌شناسی انواع گوناگون مقاله‌نویسی باشیم. مقاله‌ای را در باب شیمی آلی در نظر بگیرید. نویسنده باید فرمول را پیدا کند و فقط یک فرمول را. اگر نویسنده دارای گرایشی فلسفی باشد، می‌داند که واقعیت غنی‌تر از فرمول اوست اما قراردادی که او با خواننده امضا کرده مشخص می‌کند که باید هزارتو را کاهش دهد. به عبارتی دیگر، فیزیکدانی که می‌گوید نور را می‌توان یا به صورت امواج فیزیکی یا به صورت فیزیک کوانتوم توضیح داد، اذعان می‌کند که برای خروج از دالان هزارتو بیش از یک راه وجود دارد. اما هنگام گفتن آن را کاهش می‌دهد، تعریفش می‌کند. به هر حال، حتی دانشمندی که فرضیه‌ای را

ارایه می‌دهد در عین حال به ما می‌گوید که چگونه می‌توان درباره‌ی آن فرضیه اشتباه کرد و از این رو اذعان می‌دارد که حقیقت می‌تواند، همانطور که شما می‌گویید، به انحراف رود. اما در تعریف مقاله‌نویس به عنوان «جستجوگر همیشگی حقیقت به انحراف رفته» آیا شما خود نمی‌کوشید تا اصلی را، حقیقتی را بنیان نهید؟ آیا شما خود در کاستن از دالان هزارتو همداستان نمی‌شوید؟ بگذارید روراست باشیم: هیچ شیوه‌ای از مقاله‌نویسی وجود ندارد که قطعیت نداشته باشد. فقط شعر یا روایت یا تئاتر واقعاً جنبه‌ی پرسشی دارد و حقیقت را در تعلیق نگه می‌دارد. رمان‌نویس یکی از شخصیت‌هایش را وامی‌دارد بگوید «من به دنبال حقیقتی هستم که به انحراف می‌رود». خواننده می‌گوید «نه این حقیقت ندارد.» و رمان‌نویس به هر حال خوشنود می‌شود. اما اگر شما این جمله را در مقاله‌ای بگویید و من بگویم این حقیقت ندارد، شما خوشنود نمی‌شوید. رمان‌نویس حتی آنهایی که گفته‌هایش را باور ندارند دوست دارد اما مقاله‌نویس چنین نیست. و اگر رضایت خواننده برایش اهمیت نداشته باشد اصلاً مقاله‌نویس نیست، بلکه رمان‌نویس است که به هیئت مقاله‌نویس در آمده. چیزی که من کوشیدم نشان بدهم.

استفانو روسو: شما سال‌هاست که کرسی استادی داشته‌اید، زندگی معمول آکادمیک خود را می‌گذرانید، مجله‌ای تخصصی را در نشانه‌شناسی اداره می‌کنید، مقالات و کتاب‌های زیادی به ویژه در حوزه‌ی خاص خود منتشر کرده‌اید (برای مثال نظریه نشانه‌شناسی[۳۰]) در عین حال برای مجله‌ای L' s Presso یکی از پر تیراژترین مجلات هفتگی ایتالیا قلم می‌زنید، چندین مقاله‌ی طنزآمیز در روزنامه‌ی چپ‌گرا (II Manifesto) نوشته‌اید، کتاب‌های متعددی نگاشته‌اید که پرفروش‌ترین کتاب سال شده‌اند (یکی از آنها «نام گل سرخ» است) و حالا تصمیم گرفته‌اید تا برای ساخت فیلم براساس رمانتان همکاری کنید. علاقه‌ی شما به فرهنگ محدود تدریس و پدیده‌ی گسترده‌ی ادبیات توده شما را به روشنفکری منحصر به فرد در آمریکا بدل کرده، در سرزمینی که زمینه‌های یاد شده همواره به گونه‌ای مذهب‌وار از یکدیگر تفکیک شده‌اند. درباره‌ی «نقش روشنفکر» در دنیای امروز چه می‌اندیشید؟ ارتباط بین «تئوری» و «عمل» را در «عصر پست مدرن» توضیح می‌دهید؟

امبرتو اکو: اجازه دهید حرف شما را در یک بخش تصحیح کنم. من برای ساخت فیلم براساس رمانم همکاری نمی‌کنم. ژان ژاک آنو در حال تهیه‌ی فیلم است. اغلب درباره‌ی آن بحث می‌کنیم، چراکه او از من توضیح و توصیه می‌خواهد. به نظر می‌رسد درک خوبی از رمان دارد و من به او اطمینان می‌کنم. نویسنده فرد مناسبی برای تبدیل رمان خود به فیلم نیست.

پرسش شما را نسبتاً ابتدایی می‌بینم. همه‌ی روشنفکران همین کار را می‌کنند ــ در ایتالیا، آلمان، فرانسه، اسپانیا و آمریکای لاتین (اطلاع دقیقی از هند و مالزی ندارم) تنها جایی که بین

دنیای علم و فرهنگ توده تقسیم‌بندی وجود دارد ایالات متحد آمریکاست. اما این مشکل شماست، مشکل من نیست.

استفانو روسو: دوره‌ی آموزشی دانشگاه شما بنابر ماهیت خود «تفسیری» است اما در نوشته‌هایتان چنین گرایشی را به کار نمی‌گیرید. با این وجود در خصوص فرایندهای تشریحی حرف می‌زنید (نشانه‌شناسی نامحدود و غیره).

بین استنباط شما از تأویل و آنچه مکتب تفسیری پدیده‌شناسی در فلسفه‌ی آلمانی می‌گوید چه ارتباطی وجود دارد؟ (هایدگر، گادامر در آلمان یا واتیمو و دیگران در ایتالیا)

اکو: دوره‌ی آموزشی من در دانشگاه براساس تأویل نبود. من پیرو لویجی پاریسون [۳۱] بودم، اما نظریه‌ی تأویل که در «زیباشناسی» (۱۹۵۴) مطرح شد (همانی که بر من تأثیر نهاد) باز هم در ماهیت خود تفسیری و گزاره‌ای نبود.

پاریسون گزاره‌ای بعدها می‌آید، در آن زمان تأویل را به عنوان گوش سپردن به صدای هستی قلمداد نمی‌کردند بلکه به عنوان خوانش ساختارهای متوازن تلقی می‌شد. دست کم این شیوه‌ی خواندن من بود و توضیح اینکه چرا من به سمت و سوی «اپرا» گرایش یافتم و به واسطه‌ی این ملاحظات به ساختارگرایی و نشانه‌شناسی روی آوردم.

بدیهی است که نشانه‌شناسی نشانه‌های نامحدود با تکنیک خاص تأویل وجه اشتراک دارد. در کتابی که به تازگی به انتشارات دانشگاه هند تحویل دادم، «نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان [۳۲]»، به این مشکلات اشارات مختصری شده است. خلاصه کنم، می‌توانم بگویم که نشانه‌شناسی نشانه‌های نامحدود بر تأویل بی‌نهایت مبتنی است، بر حدسیات و قیاس و اینکه متون را مورد سؤال قراردهی انگار این متون کائنات‌اند و گویی خود جزئی از کائنات و کائنات نیز خود آنهاست (شامل دنیای تجربی روزانه‌ی ما و جهان علم).

با همکاری دوستم، تی. آ. سبوک [۳۳] مجموعه مقالاتی را در خصوص شیوه‌های شرلوک هولمز (سه نشانه) کار کرده‌ام. در این کتاب فصلی وجود دارد که به شیوه‌های تشریحی ارسطو، پیرس و شرلوک هولمز می‌پردازد، در اینجا من می‌کوشم تا نشان دهم که بین حدسیات کارآگاه، فیلسوف، دانشمند و خواننده‌ی متن تفاوتی وجود ندارد. اما در عین حال حقیقتی است که این تفسیر (اگر بتوان آن را چنین نامید) لزوماً در پس زمینه موجودی که به واسطه‌ی زبان حرف می‌زند مستتر نیست. در این صورت، به تأویل زبان‌ها به عنوان پدیده‌ای اجتماعی مرتبط است. و موجودی که خود را به واسطه‌ی زبان بیان نمی‌کند چراکه، طبق گفته‌ی ارسطو، «فرد می‌تواند به شیوه‌های متفاوت حرف بزند.» معنای این گفته چیست؟ یعنی آنکه اصلاً موجودی نیست که حرف نزند. زبانی وجود دارد که به جای موجود حرف می‌زند. و از آن رو که به شیوه‌های

گوناگون سخن می‌گوید همواره خود را از طریق حدسیات بیان می‌کند. آنچه موجود می‌تواند باشد همیشه فرضیه‌ای است که زبان بنیان می‌نهد. نخست زبان می‌آید. اما به رغم اول آمدنش، با قوانین خود رو به روی ما قرار می‌گیرد در عین حال در بردارنده‌ی قوانین اجتماعی، قواعد، تکنیک‌ها، تاکتیک‌ها و استراتژی‌هاست. تأویل اساساً با این مکانیسم‌ها مرتبط می‌شود. وجود فقط متأثر از معناست. معنا متأثر از فرهنگ است. جهان فرهنگی دالان هزارتوست. این همانی است که ما باید تفسیر کنیم.

استفانو روسو: واضح است که استفاده‌ی متناوب شما از واژه‌ی «حدسیات» برای درک تأویل براساس دیدگاه شما اهمیت دارد. برای من جای سؤال است که آیا شما باز هم می‌توانستید استنباط خود را از این اصطلاح تعمیم دهید و به پیروان هایدگر یا حتی دریدا پاسخ گویید که معترض این گفته‌ی شما می‌شوند که بین حدسیات کارآگاه، مردم عامه و فیلسوف تفاوتی وجود ندارد. آیا فیلسوف پست مدرنی مثل هایدگر یا دریدا نمی‌گوید که حدسیات کارآگاه در حقیقت امکانات واقعاً کاشفانه‌ی آن را ابطال می‌کند وقتی هدایت آن با آغاز و پایانی فرضی همراه می‌شود، اینکه حدسیات در میزان درک کارآگاه از این واژه «حسابگرانه» است و حقیقتاً تفکری کاشفانه نیست که این عمل خود واقعاً فعالیتی انتقال‌ناپذیر است.

امبرتو اکو: من فکر می‌کنم که باید بین کارآگاهان رمان و کارآگاهان واقعی (که با دانشمندان واقعی فرقی ندارند) تمایز قائل شویم. تصور کنید در رمان رکس استات[۳۴] چه اتفاقی می‌افتد. نرو ولف در خانه می‌ماند، اطلاعاتی را جمع‌آوری می‌کند که آرچی گادوین به او می‌دهد و سپس «جهانی ممکن» یا «کارهایی ممکن» را تصور می‌کند که به تمام معنا در دسترس قرار دارد. او به هیچ روی مطمئن نیست که جهان ممکن تصور شده پاسخگوی جهان واقعی باشد. فقط یک حدس است. در تحلیل نهایی، جهانی که او تصور کرده منطقاً رضایت‌آمیز است، رضایت آمیزتر از جهانی که جنایت در آن واقع شده. سپس همه‌ی افراد درگیر به همراه فرد مظنون را فرا می‌خواند و جهان ممکن خود را بازگو می‌کند انگار حقیقتی که حدس زده قطعیت ندارد. اگر مظنون می‌گفت «این مرد دیوانه است» ولف مطمئن نمی‌شد که حقیقت را حدس زده است. در عوض ولف در جهانی آسوده به سر می‌برد که رکس استات برایش خلق کرده است. رکس استات مظنون را اغوا می‌کند تا علامتی بدهد یا کلمه‌ای بگوید که او را رسوا می‌کند. بنابراین ولف مطمئن است که جهان ممکن تصوری او همانند جهان واقعی است.

مساله برای کارآگاه یا دانشمند واقعی متفاوت است. کارآگاه یا دانشمند توضیحی را تصور می‌کند، اما از صحت آن نمی‌تواند مطمئن باشد. هیچ چیز تضمین نمی‌کند که نظم عقاید ما پاسخگوی نظم اشیاء است. پریس[۳۵] می‌گفت که حدسیات در برابر «اغفال‌گری» قرار می‌گیرند.

حدس حقیقی همواره مخاطره‌آمیز است، جسارت می‌خواهد. علاوه بر این بارها و بارها ثابت شده است و غالباً دلایل فیمابین ضد و نقیض است و غیره. ... حدسیات حقیقی همانی نیستند که در رمان‌های کارآگاهی وجود دارند. فقط نمودی از حدسیات کاملاً موفق‌اند که در زندگی واقعی بسیار نادرند. در زندگی واقعی ما اول حدس می‌زنیم و سپس دوباره گمان می‌کنیم که حدس ما صحیح بوده و الا آخر، تا آنکه حدس ما انطباق یابد و قوام گیرد و به انتها برسد. در این معنا، در زندگی واقعی و نیز در فلسفه، فرایند هرگز به پایان نمی‌رسد: فرجامی وجود ندارد.

پانوشتها:

1 - Stefano Rosso

2 - IInome dellarosa

3 - (a will - to - Art)

4 - Mannerist/ Mannerism

«شیوه‌گرایی» که به قرن شانزدهم برمی‌گردد، جنبشی بود در نقاشی و عمدتاً در کشورهای ایتالیا، فرانسه و اسپانیا که در صدد خلق زیبایی در حد کمال بود حتی اگر طبیعی نباشد. این جنبش در ادبیات نیز راه یافت و می‌توان آن را «شیوه‌گرایی» نامید که سبکی خاص را در هنر برنمی‌گزیند بلکه به نوعی اقتباس و تلفیق شیوه‌های گوناگون روی می‌آورد.

5 - Untimely Considerations

6 - Renato Poggioli

7 - Down With Moonlight

8 - Demoiselles d'Avignon اثر معروف پیکاسو (۱۹۰۷)

9 - Body Art به نمایش‌هایی اطلاق می شود که از بدن انسان و حرکات جسمانی استفاده می‌شود و به دههٔ ۱۹۶۰ برمی‌گردد.

10 - Barbara Cartland

11 - Liotard

12 - Michel Foucault

13 - Gianni Vattimo

14 - Soft Thought

15 - Guglielmo

16 - The Aesthelics of chaosmos: The Middle Ages of James Joyce

17 - Open Form

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

18 - Disclosure - de - struction

19 - logocentrism

بنا به گفته‌ی دریدا اسطوره‌ای است که طبق آن، واژه‌ها معانی موجود در ناخودآگاه فرد گوینده را منتقل می‌کنند و شنونده این معناها را دریافت می‌کند. ر. ج. پست مدرنیسم: گلن وارد ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی

20 - Jacques Derrida (۱۹۳۰ - ۲۰۰۴)

21 - Open Worke

22 - Portrait of An Artist اثر جیمز جویس

23 - The Dubliners

24 - Finnegans Wake

25 - Opera aperta

26 - Harald Weinrich

27 - Merkur

28 - Theseus قهرمان اساطیری یونان که توانست با کمک آریادنه، دختر مینوس، از هزارتوی ددالوس عبور کند و میناتور هیولا را از بین ببرد.

29 - Deleuze and Guattari

30 - A Theory of Semiotics

31 - Luigi pareyson

32 - Semiotics and the Philosophy of Language

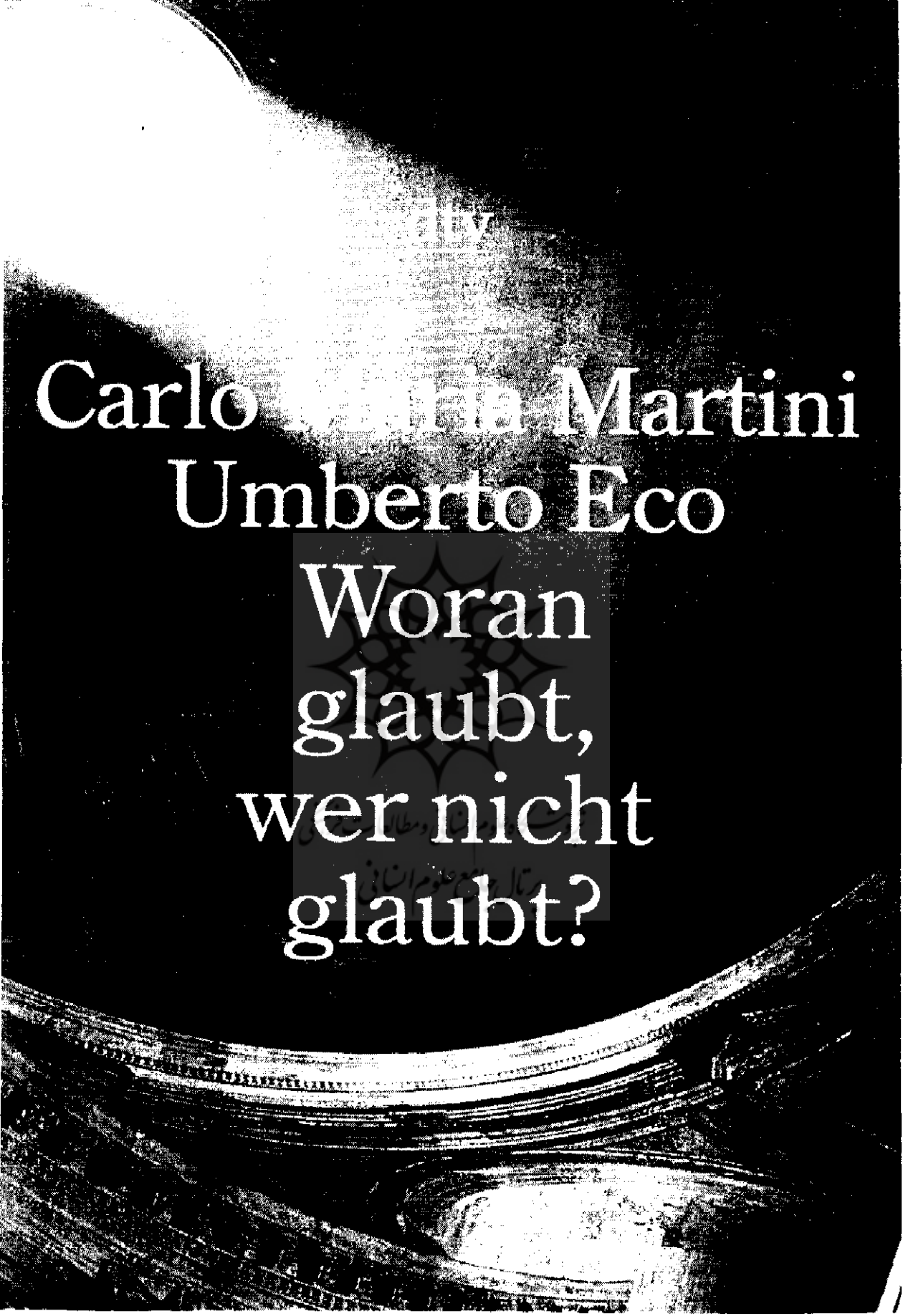
33 - T. A. Sebek

34 - Rex Stout

35 - Charles Sanders Peirce (۱۸۳۹ - ۱۹۱۴)

فیلسوف آمریکایی از بنیان گذاران مکتب پراگماتیسم و نشانه‌شناسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



Carlo Maria Martini
Umberto Eco

Woran glaubt, wer nicht glaubt?