صفحات ۱۳ - ۲۰
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ● دوره ۲۳، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۷

«جهان متن» و «زیبایی‌شناسیِ دریافت» در پوئتیک ارسطو و پوئتیک ِمدرن امبرتو اکو

فاطمه رحیمی*

استادیار، گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۳/۲۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۲/۱۵)

چکیده

یکی از مهم‌ترین موضوعات در تحلیل‌های فلسفی و نقد آثار هنری، توجه به موقعیت مخاطب و نقش او در فرایند خلق اثر هنری است. در تاریخ فلسفه، ارسطو نخستین اندیشمندی است که در تبیین آرای فلسفی خود در پوئتیک، ضمن توجه به ساختار متن و موقعیت هنرمند، نخستین مبانی توجه به موقعیت مخاطب و زیبایی‌شناسی دریافت را ارائه نموده‌است. در فلسفه معاصر و زیباشناسی مدرن نیز اُمبرتو اِکو ضمن اذعان به اهمیت پوئتیک ارسطو در تاریخ زیبایی‌شناسیِ دریافت، به بحث از توان تفسیری متن و نقش مخاطب پرداخته و در اثرگشوده نقدی جامع از هنر و زیباشناسی مدرن ارائه داده است. در این‌مقاله با روشی‌توصیفی- تحلیلی، ضمن بررسی آرای زیبایی‌شناسیِ دریافت از دیدگاه ارسطو و امبرتو اکو، فرایند خوانش متن و موقعیت مخاطب، هم در پوئتیک ارسطو و هم در پوئتیک مدرن امبرتو اکو مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته است. هدف از این پژوهش، واکاوی فلسفی «جهان متن»، قابلیت تفسیری آن و نقش مخاطب در فرآیند خلق اثر در تاریخ فلسفه‌ی هنر است. نتایج پژوهش بیانگر اهمیت توجه به استراتژی متن، استراتژی مخاطب و نقش او در فرآیند خوانش اثرهنری در زیباشناسی کلاسیک و زیبایی‌شناسی مدرن است.

واژه‌های کلیدی

زیبایی‌شناسی دریافت، پوئتیک، پوئتیک مدرن، مخاطب، جهان متن.

* تلفن: ۰۹۱۲۴۰۶۲۹۱۴، نمابر: ۰۲۱-۲۲۴۸۵۱۷۷، E-mail: fatemeh.rahimi@pnu.ac.ir.

مقدمه

یکی از موضوعات مهم در تحلیل‌های زیباشناسی و نقد آثار هنری، توجه به موقعیت مخاطب و نقش وی در خوانش متن و فرایند خلق اثر است که اصطلاحاً در زیباشناسی مدرن به آن «زیبایی‌شناسی دریافت» می‌گویند. در تاریخ فلسفه‌ی هنر، ارسطو نخستین اندیشمندی است که در پوئتیک ضمن توجه به ساختار متن و موقعیت هنرمند در خلق اثری تراژیک، نخستین مبانی توجه به موقعیت مخاطب و زیبایی‌شناسی دریافت را ارائه نموده است. ارسطو در این کتاب، تحلیل و نقدی جالب توجه از ساختار اثرِ تراژیک، شکل روایی آن و تأثیر آن بر مخاطبان ارائه داده است که به‌نوبه‌ی خود از مهم‌ترین مباحث در تاریخ فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی دریافت محسوب می‌شود؛ چنانکه از نظر بسیاری از نویسندگان و منتقدین ادبیِ معاصر، پوئتیک ارسطو نخستین اثر در زمینه‌ی نقد ادبی است. در دهه‌های اخیر که تحلیل ساختاری از متون ادبی رونق گرفت، بسیاری از نظریه‌پردازان بر اهمیت و نقش اساسی پوئتیک در مطالعات ادبی و هنری تاکید نمودند؛ طوری که توجه نظریه‌پردازان مکتب شیکاگو و نیز وام‌داری اندیشمندان هرمنوتیك مُدرن ادبی به این اثر ارزشمند، به‌خوبی نمایان است. از نظر این اندیشمندان، پوئتیک، نخستین بیانِ زیبایی‌شناسی دریافت است و مواردی از قبیل «طرح و داستان»، «جهان متن»، «تاثیر متن بر مخاطب» و «فرایند آفرینش اثر هنری» را که از مهم‌ترین موضوعات در فلسفه هنر معاصر و زیباشناسی مُدرن است، می‌توان در زیباشناسی ارسطو مشاهده کرد. اُمبرتو اِکو (۲۰۱۶-۱۹۳۲)، یکی از مشهورترین نظریه‌پردازان معاصر در حوزه‌ی نشانه‌شناسی و هرمنوتیک مُدرن است که در سیر مطالعات فلسفی خود، با اذعان به اهمیت پوئتیک ارسطو در تاریخ زیبایی‌شناسی دریافت به بحث از توان تفسیری متن و نقش مخاطب پرداخته است. اکو در مطالعات زیباشناسی و نشانه‌شناسی خود به‌پیروی از سنّت ارسطویی، تمام توجّه خود را به ساختار اثر معطوف نمود؛ طوری‌که نقدش بر «بیانگری هنر» و زیباشناسی بندتو کروچه کاملاً متأثر از زیباشناسی ارسطو است. در واقع اکو در تحلیل‌های زیباشناختی از هنر و ادبیات معاصر در پوئتیک مدرن خود با عنوان *اثر گشوده*، ضمن توجه به اهمیّت ساختار اثر هنری بر بازی نمادها و نشانه‌های موجود در اثر تاکید می‌نماید و مناسبات نشانه‌ای در اثر هنری و فرایند تفسیرپذیری آنها را مورد دقت و بررسی قرار می‌دهد. آنچه‌که بیش از هرچیز در هنر و ادبیات مُدرن توجه این اندیشمند ایتالیایی را به‌خود جلب کرده است، نقش فعّال مخاطب در خوانش اثر و سهم او در فرآیند آفرینش اثر هنری است. او در این رساله، با تاکید بر گشودگی اثر هنری و توجه به «استراتژی متن»[1] و طرح موضوعاتی چون «خواننده‌ی نمونه»[2] و «استراتژی نگارش»، نسبت میان متن و مخاطب را مورد تحلیل قرار می‌دهد.

در این مقاله با بررسی آرای زیباشناسی ارسطو و آرای زیباشناسی مدرن امبرتو اکو، رابطه مخاطب با جهان متن و زیبایی‌شناسی دریافت، هم در سنت ارسطویی در نقد ادبی کلاسیک و هم در نظریات امبرتو اکو در نقد ادبی مدرن مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته است. بنابراین سوال اصلی در این پژوهش آن است که در پوئتیک ارسطو و پوئتیکِ مدرن امبرتو اکو مخاطب چه جایگاهی در فرآیند خلقِ اثر هنری دارد و اساساً رابطه او با جهانِ متن چگونه تبیین می‌گردد؟

زیبایی‌شناسی دریافت از دیدگاه ارسطو

ارسطو در نقد ادبی و آرای زیباشناسی خود درخصوص زیبایی‌شناسی دریافت و موقعیت مخاطب، به طور مستقل به بحث نپرداخته است. از این رو برای اینکه بتوان به فهم و درک درستی درخصوص فرآیند خوانش‌متن و جایگاه مخاطب از دیدگاه ارسطو دست یافت، باید آرای زیباشناسی وی را از منظر زیبایی‌شناسیِ دریافت مورد بازخوانی قرار داد. بالطبع در این بازخوانی باید «فرآیند خلق اثر هنری»، «جهان متن»، «موقعیت هنرمند» و «موقعیت مخاطب» در زیباشناسی ارسطو مورد واکاوی و بررسی قرار گیرد.

فرایند خلق اثر هنری و جهان متن

از نظر ارسطو، هنر عبارت است از ایجاد و تولید آگاهانه‌ای که مبتنی بر خرد و معرفت است. بنابراین نظر، هرگز تولیدِ ناشی از غریزه‌ی صرف، هنر محسوب نمی‌شود؛ زیرا این نوع تولید براساس خرد و کاربرد آگاهانه‌ی قواعد و مهارت‌ها صورت نمی‌پذیرد؛ در حالی‌که هنر به‌معنای «ساختن»، «ابداع‌کردن» و«خلق‌کردن» است[3]. به‌عبارت دیگر، هنر پدیده‌ای پویا است که در آن فرآیند سازندگی و تولید براساس یك غایت مشخص انجام می‌گیرد. از این‌رو تعقّل و دانایی در جریان آفرینش هنری نقش به‌سزایی دارد؛ طوری‌که می‌توان گفت هنر، حاصل فرآیندی عقلانی و غایت‌مندانه است (Aristotle, 2009,141).

مطابق با زیباشناسی ارسطو، هنر در جهان پویه‌ها و روندها شکل می‌گیرد و از مفاهیمی حاصل می‌شود که ریشه در تجربه و معرفتِ انسان دارد. پس اثر هنری دربردارنده‌ی معنا و محتوایی کلی است و صرفاً بینش خاص هنرمند را تجسم نمی‌بخشد. ارسطو در پوئتیک ضمن تمایز نهادن میان عملِ شاعر و مورّخ مدعی است که شاعر براساس تقلید از صفات عالی یا نازل و با طرح رخدادهای احتمالی از محدوده‌ی تنگ و بسته‌ی رویدادهای بالفعل پافراتر

می‌نهد و جهان تازه‌ای را می‌آفریند؛ جهان خودبسنده‌ای که اجزایش از همین جهان موجود ساخته شده اما فراتر از آن می‌رود. بدین‌ترتیب از نظر ارسطو هنرمند در فرایند خلق اثر، جهانِ راستین تازه‌ای را می‌آفریند که در آن نیازی به تقلید صرف از جهان موجود نیست؛ طوری‌که می‌توان گفت شاعر برخلاف مورّخ که محصور در افق رویدادها و رخدادهای بالفعل است از جهانی نو با افق‌های تازه خبر می‌دهد (ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۲۹- ۱۲۸).

هرچند از نظر ارسطو هنر امری تقلیدی است، اما هرگز تقلید هنری به‌معنای نسخه‌برداری جزء به جزء و یا بازتولید آن نمی‌باشد. از نظر او، تقلید در فعالیت هنری، همیشه با تجربه‌ای آزاد و خلّاقانه همراه است که کل جریان آفرینش هنری را دربرمی‌گیرد. به عبارت دیگر در فعالیت هنری نوعی فرآیند آفرینش و خلق دنبال می‌شود که ماحصل آن حقیقتی هنری است که در گوهر خود با موضوعِ تقلید همانندی دارد؛ اما در هستی بی‌واسطه‌اش به آن وابسته نیست و در جهانِ متن و دلالت‌های معنایی گوناگون قرار می‌گیرد.

هنرمند، اثر هنری و مخاطب

از نظر ارسطو، هنرمند به تقلیدِ محض از طبیعت دست نمی‌زند بلکه تنها واقعیت را ذهنی و درونی کرده و آن را بنابر قاعده‌ها و رمزگان بیان هنریِ دوران شکل می‌دهد. بر همین اساس او شعر را فلسفی‌تر از تاریخ می‌داند؛ زیرا برخلاف تاریخ که فقط گزارشی از امور جزیی و وقایع تاریخی است، شعر دربردارنده‌ی محتوایی کلی است که به دریافت مخاطب وابسته است. ازاین رو می‌توان گفت هنر حقیقت تازه‌ای را می‌آفریند که ریشه در زندگی و اندیشه‌ی آدمی دارد و به‌همین دلیل مخاطب قادر است تا آن را دریافت کند (ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۲۹).

بنابراین ارسطو اثر هنری را حاصل از خود به‌دَرشُدگی هنرمند و پیوند او با الهگان شعر و موسیقی نمی‌داند. از نظر وی، اثر هنری حاصل کنشی عقلانی و غایت‌شناسانه است و هرگز نباید آن را نتیجه‌ی دیوانگی الهی و کشف و شهود هنرمند به‌شمار آورد. به عبارت دیگر، آفرینش هنری دارای نظام و قواعد مشخص و معیّنی است؛ به‌گونه‌ای که گریز از معیارهای عقلانی و یا اغراق در آنها را برنمی‌تابد. بر همین اساس، از نظر این اندیشمند یونانی، مفهوم «زیباییِ آرمانی»، بیرون از زندگی زمینی وجود ندارد و در نهایت باید هنر را در پرتو همین زندگی زمینی شناخت. بدین‌ترتیب ارسطو در تحلیل‌های زیباشناختی خود به متن و ساختار آن توجه نمود. او در پوئتیک تلاش کرده است تا اصول و قواعد ساختار هنری را ارائه دهد؛ اصولی که هنرمند با تبعیت از آنها می‌تواند یك اثر هنری زیبا و مطلوب را بیافریند.

مخاطب و زیبایی‌شناسی دریافت

از نظر ارسطو، مفهوم زیبایی چه در اثر هنری و چه در پدیده‌های زیبا، متضمن نظم، تناسب، تقارن و اندازه‌ی مناسب است. پس تنها زمانی یك شیء زیبا خواهد بود که میان اجزای آن، نظم، تناسب و هماهنگی وجود داشته باشد. برای مثال او در پوئتیک در توصیف تراژدی می‌گوید که پی‌رنگ و طرح داستان باید دارای طول و اندازه‌ی مناسبی باشد تا در یاد و خاطره‌ها باقی بماند و یا در جای دیگر در توصیف زیبایی به صفت «کرانمندی» [۴] اشاره می‌کند. از نظر او، تنها پدیده‌هایی که کرانمند بوده و ذهن و احساس مخاطب را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد، زیبا خواهدبود (ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۲۶).

بنابراین در زیباشناسی ارسطو ادراك‌پذیریِ اثرهنری از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. او با معرفی خصوصیّات و ویژگی‌های زیباشناسی، نظم و وحدتی را در اثر هنری جستجو می‌کند که موجب خرسندی و حظّ مخاطب می‌گردد. از مهم‌ترین نکات در نقد ادبی ارسطو، همین توجه به وحدت اثرهنری و ادراك‌پذیری و دریافت آن توسط مخاطب است که آرای زیباشناسی وی را به نقد ادبی جدید و هرمنوتیك مدرن پیوند می‌دهد.

بدین‌ترتیب برخلاف باور رایج، زیباشناسیِ ارسطو هرگز به تحلیل ساختاری متن و فعالیت هنرمند محدود نمی‌شود؛ بلکه او در تحلیل‌های هنری خود، یکی از نخستین مباحث را در خصوص زیبایی‌شناسی دریافت پیش کشیده‌است. چنان‌که در پوئتیک مفهوم «بازشناخت» [۵] حول محور مخاطب می‌گردد؛ زیرا در اینجا از احساس شگفتی و اعجابی یاد می‌شود که اثر هنری در مخاطب برمی‌انگیزد؛ و یا در بخش دیگر ارسطو به نکته‌ای اشاره می‌کند که در زیباشناسی مدرن نیز از اهمیت زیادی برخوردار است؛ او یادآور می‌شود که شاعر باید هنگام طرح و نظم افسانه و همچنین در موقع تألیف اثر تا جایی که امکان دارد، خود را به جای تماشاگر بگذارد (ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۴۳). نکته مهم و اساسی در اینجا آن است که هنرمند با درنظرگرفتن موقعیت مخاطب و میزان تاثیرپذیری او از اثرهنری، عملکرد و وجه ارتباطی اثر را سنجیده و براساس آن دست به آفرینش هنری می‌زند.

همچنین در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی دریافت می‌توان به مفهوم «کاتارسیس» [۶] در پوئتیک اشاره کرد (نک ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۲۱). هرچند صاحب‌نظران از کاتارسیس برداشت‌ها و تفسیرهای گوناگونی داشته‌اند، اما به نظر می‌رسد مهم‌ترین تفسیر همان دریافت مخاطب از اثر و تأثیرپذیری روحی و تزکیه‌ی درونی وی است.

البته باید متذکر شد هرچند ارسطو در تحلیل‌های ادبی خود به موقعیت متن و نسبت آن با مخاطب توجه دارد؛ امّا با این‌حال نمی‌توان زیباشناسی ارسطو را به‌معنای دقیق کلمه، زیبایی‌شناسیِ دریافت نام نهاد. زیرا به‌نظر می‌رسد در نگرش ارسطویی، ذهن مخاطب همانند لوح صاف و نانوشته‌ای است که صرفاً از پدیده‌های عالم خارج و از آن جمله از اثر هنری متأثر می‌شود. بنابراین او در مواجهه با اثر هنری بدون آن‌که کوچك‌ترین سهمی در فرآیند آفرینش هنری داشته باشد، فقط دچار درگیری عاطفی و احساسی با اثر می‌شود و در نهایت از طریق رویارویی با اثر، به نیّت مؤلف و معنای متن پی می‌برد. در حالی‌که یکی از مهم‌ترین موضوعات در زیباشناسی مدرن، نقش مخاطب در فرآیند آفرینش متن و مشارکت او در خلق معانی تازه در اثر است؛ چنان‌که مفاهیمی

از قبیل «نقش مخاطب»[۷]، «لذت متن»[۸] و «بازی با متن» در زیباشناسی مدرن دلالت بر همین موضوع دارد.

زیبایی‌شناسی دریافت در پوئتیک مُدرن امبرتو اکو

امبرتو اکو تحلیل‌های زیباشناختی خود از نقد ادبی مدرن و فرآیند تفسیرپذیری متن را در *اثر گشوده* (۱۹۶۲) ارائه داده است. این‌کتاب شامل مجموعه مقالاتی درباره هنر باروک و هنر مدرن است. اکو در این مجموعه مقالات، با تاکید بر خصیصه جنبش و حرکت در هنر و معماری باروك و همچنین ویژگی ناپایداری و دگرگونیِ شکل و معنا در هنر مدرن به بحث درباره نقش مخاطب در فرآیند آفرینش اثر هنری پرداخته است. از نظر بسیاری از منتقدین، *اثر گشوده* درسنامه‌ای نظری در زمینه شناخت مبانی و اصول زیباشناسی هنرمدرن است (Bondanella,1997,23). اکو بعدها مجموع آرای زیباشناسی خود درخصوص گشودگی و قابلیت تفسیری اثر را به‌طور منسجم‌تر در *نقش خواننده* (۱۹۷۹) منتشر نمود.

امبرتو اکو در زیباشناسی خود با تاکید بر موقعیت مخاطب در مواجهه با آثار هنری، از جمله سبک باروک و سبک مدرن اذعان می‌دارد مهم‌ترین ویژگی اثر هنری، «گشودگی»[۹] آن به‌روی اشکال مختلف تفسیر است. او در تبیین این موضوع در بخش اول *اثر گشوده* با عنوان «نظریه‌ی ادبی اثر گشوده» به سخنی از افلاطون در رساله‌ی سوفیست استناد می‌کند. از نظر افلاطون، نقّاشان در به‌تصویرکشیدن مُدل خود نمی‌توانند نسبت درست و واقعی میان اجزای آن را رعایت کنند[۱۰]؛ به همین‌دلیل آنان سعی می‌کنند تا نسبت‌ها را چنان ترسیم کنند تا آن چیزی که پدید می‌آورند، زیبا به‌نظر آید(Eco, 50 ,1989). براین‌اساس، اکو استدلال می‌کند که اثرهنری بنا به ماهیت خود گشوده است؛ زیرا نه پایبند تقلید مطلق است و نه اساساً می‌تواند چنین باشد.

اکو در پوئتیکِ مدرن خود در پرتو توجه به آثار هنری باروک و مدرن، بر گشودگی و تفسیرپذیری اثر هنری تاکید می‌کند و با طرح موضوعاتی چون «استراتژی متن»، «خواننده‌ی نمونه»، «استراتژی نگارش»، «جهان متن» و «فرآیند تفسیر» به تبیین آرای زیباشناسی خود می‌پردازد.

گشودگی اثرهنری در مکتب باروک

از نظر اکو در تاریخ هنر مفهوم گشودگی و تفسیرپذیری اثر به تمام معنا در مکتب باروک- اواسط قرن شانزدهم تا اواسط قرن هفده –اتفاق افتاد. در این مکتب هنری، فرمِ اثر مملُوّ از کنش و حرکت می‌شود و بدین‌ترتیب یک اثر هنری باروک تصویری از یک جهان بی‌ثبات و سیّال را به مخاطب عرضه می‌کند که مهم‌ترین مشخصه‌اش تفسیرپذیری آن است. به‌طورمثال هنرمند نقّاش با استفاده از رنگ‌ها و ترکیب‌های تازه و نیز با اغراق در تزیین و تصویرسازیِ صحنه‌های مذهبی می‌خواهد تا هیجان و احساسات مخاطب را برانگیزد؛[۱۱] یا معمار و هنرمند مجسمه‌ساز در این سبك تمام تلاش خود را به‌کار می‌گیرد تا با استفاده از خطوط مُدوّر، عنصرحرکت و جنبش را در اثرش بیافرینند. نمادهای مُتَموّج، خطوط مُتقاطع، سردرهایی با خطوط شکسته و مُدوّر در معماری باروك هریک به زبان رمزاشاره به مفهوم حرکت، سیّالیتِ معنا و تفسیرپذیری آن دارد. در هنر موسیقی نیز هنرمندانی چون باخ و مونته‌وردی با هدف برانگیختن احساسات و سرشوق آوردن مخاطبین آثاری شکوهمند خلق نمودند. در ادبیات باروك هم چنین شرایطی حاکم است؛ طوری‌که می‌توان گفت مهم‌ترین ویژگی آثار ادبی باروك ابهام، تظاهر، تناسخ و تغییر چهره، مسخ‌شدن و تجسّم بخشیدن به همه‌ی اشیاء و حتی «مرگ» است. این سبك سرشار از صنایع ادبی مثل تشبیه، مجاز، کنایه و استعاره است؛ پس بدین معنا باروك ادبی، هنرِ حرکت است و البته نه فقط توصیف زیبا و استادانه‌ی حرکت، بلکه درك حرکت به‌عنوان نخستین و اصلی‌ترین واقعیت هستی(Eco,1989,52).

امبرتو اکو مدعی است عمده‌ترین تفاوت رنسانس و باروك در همین نکته‌ی ظریف نهفته است که رنسانس انسان را موجودی ابدی و کامل می‌بیند که زمان بر او تأثیری ندارد؛ در حالی‌که باروك بیش از هرچیز بر عنصر حرکت و عدمِ ثبات تکیه دارد. این سبك با تردید در قطعیّت نشانه‌ها و باور به آزادیِ حرکات در بازی نشانه‌ها، نوعی هنر و ادبیات بی‌حدّ و مرز را به‌نمایش می‌گذارد. در واقع عنصر حرکت در هنر باروك باعث می‌شود تا اثر کاملاً از قابلیّت تفسیری برخوردار شود. مخاطب در مواجهه‌ی با اینگونه آثار، به حدس و گمانه‌زنی می‌پردازد و دائماً آن‌را از زوایای گوناگون مورد توجه قرار می‌دهد تا از این‌طریق به دریافتی از آن دست‌یابد. به‌بیان دیگر، مخاطب در مواجهه با آثار هنری باروك، رو در روی دنیایی روان قرار می‌گیرد که دائماً قدرت ابتکار و خلاقیّت وی را برمی‌انگیزد. از این‌رو مخاطب درهنگام خوانش این‌قبیل آثار قواعد متعارف را به گوشه‌ای می‌نهد و به رمزگُشایی و تفسیر اثر می‌پردازد (Eco,1989, 57).

گشودگی اثر در هنر مدرن

امبرتو اکو در *اثر گشوده* با اشاره به آرای استفان مالارمه[۱۲] (۱۸۹۸-۱۸۴۲) شاعر و نظریه‌پرداز شعر نو، گشودگی معنا و عنصر «حرکت در اثر»[۱۳] را از آثار سمبولیست‌ها تا آثار مدرن دنبال می‌کند. از نظر اکو، گشودگی متن در ادبیات معاصر، بیش از هر چیز در آثار کافکا به‌خوبی ظهور یافته است. در آثار این نویسنده‌ی فرانسوی مفاهیمی از قبیل «محاکمه»، «انتظار»، «محکومیت»، «مسخ» و «شکنجه» هریک به‌غیر از موقعیت‌های روایی‌شان در معنای بی‌واسطه‌ی ادبی خود نیز مورد فهم قرار می‌گیرند. بنابراین برخلاف حکایت‌های تمثیلیِ سده‌های میانه که لایه‌های معانی در آنها به‌شکل انعطاف‌ناپذیری مشخص می‌شوند، نمادهای به‌کاررفته در آثار کافکا را نمی‌توان با یک دلیل قاطع و یا براساس یک الگوی مشابه در جهان تعریف نمود. از این‌رو برداشت‌های اگزیستانسیالیستی، خداشناختی و نیز تفاسیر روان‌شناختی و بالینی از آثار کافکا، هریك به‌منزله توان تفسیری و پایان‌ناپذیری

این متون به‌شمار می‌آیند (Eco,1989,53-54). از نظر اکو ابهام و پوشیدگی معنا در آثار کافکا باعث گشودگی آن می‌گردد. از این‌رو در این آثار به‌جای جهانی مُنظّم با قاعده‌ها و ضوابط کاملاً مُشخّص، جهانی منحصربه فرد بنا شده که قابلیت تفسیری فراوانی دارد.

اکو نه‌تنها در ادبیات بلکه در هنرهای تجسمی و موسیقی مُدرن نیز مفهوم حرکت و پویایی را در اثر دنبال می‌کند. اکو در زمینه‌ی هنرهای تجسمی به آثار الکساندر کالدر(۱۹۸۹-۱۹۷۶) اشاره می‌کند. مجسمه‌های کالدر از قطعات سبك و رنگارنگی ساخته شده که با جابه‌جایی در فضا، ترکیب تصویری تازه‌ای می‌آفریند و بدین‌سان گستره‌ی امکاناتِ معنایی زیادی را در برمی‌گیرد[۱۴]. او همچنین با توجه به آثار موسیقی استراویسنکی[۱۵]، اشتهکاوزن[۱۶]، هانری پوسور[۱۷] و بولز[۱۸] گشودگی معنا و تفسیرپذیری این آثار را مورد توجه قرار می‌دهد. او در اینجا به نمونه‌هایی از آثار موسیقی مُدرن اشاره می‌کند که از قابلیّت تفسیری فراوانی برخوردارند. این آثار از ساختاری برخوردارند که تفسیرنوازنده می‌تواند به آن معنای تازه‌ای ببخشد. به عبارت دیگر در اینگونه آثار، نحوه اجرا و تفسیر نوازنده از آن، ساختار جدید و بدیعی می‌آفریند و شنونده نیز به نوبه‌ی خود در هر بار شنیدن گویی با پدیده‌ای نو توأم با معانی و تفاسیر تازه روبرو می‌شود(Eco,1989,48-49). شایان ذکر است مفهوم «گشودگی» در موسیقی مُدرن به‌قدری نزد اکو الهام‌بخش است که نام پوئتیک خود را به پیروی از موسیقی مُدرن «opera aperta» یا همان «*اثرگشوده*» نام نهاد(Eco,1989,47).

هم‌چنان‌که مشاهده می‌شود امبرتو اکو در *اثرگشوده* با دقّت بر آثار مختلف هنری از جمله هنرهای تجسّمی، موسیقی و ادبیات درصدد است تا شناختی از ساختِ اثر ادبی آنها ارائه دهد. او در نقد ادبی‌اش با اعلان خصیصه‌ی «گشودگی» به‌عنوان مهم‌ترین شاخص هنر مُدرن بر قابلیّت تفسیری آن و مشارکت مخاطب در فرآیند آفرینش معنایی آن تأکید می‌کند. او در مجموعه جستارهای خود در این کتاب در پی اثبات این نکته‌ی اساسی است که اثر هنری بر پایه ایجاد «ابهام»[۱۹] و پوشیدگی معنا خلق می‌شود و همین ویژگی باعث می‌گردد تا اثر هنری به‌روی شکل‌های مختلف تفسیر گشوده گردد. بنابراین اکو مدعی است اثر هنری دربردارنده‌ی پیام(هایی) پوشیده است که در آن تعداد زیادی مدلول در دالّ واحدی به‌سر می‌برند و از این‌رو همواره می‌تواند در معرض تفسیرهای مختلفی قرارگیرد (Eco,1989,62).

فرایند تفسیر و خوانش متن

اکو در تحلیل‌های زیباشناختی‌اش در *اثرگشوده* بر خودِ اثر و ویژگی ارتباطی آن تأکید می‌کند. از نظر وی اثر هنری نظامی از نشانه‌هاست که نسبت عناصرِ درون‌متنی زمینه را برای ایجاد تفسیرهای گوناگون فراهم می‌سازد. ظاهراً او به‌تأثیر از نمودار ارتباطی یاکوبسن و نشانه‌شناسی پیرس به‌نحوی فرآیند تفسیرپذیری و وجه ارتباطی اثر با مخاطبان را دنبال می‌کند (Eco,1990,49). در این نگرش، اثر هنری در یك کنش ارتباطی قرارمی‌گیرد که در یك طرف اثر با مجموع نشانه‌ها و قراردادهای خود و در طرف دیگر مخاطب و نحوه‌ی دریافت و فهم او از اثر قرار دارد. مخاطب در مواجهه‌ی با اثر با کشف مناسبات عناصر درون‌متنی به خوانش متن می‌پردازد و به پشتوانه‌ی فرهنگی و گنجینه‌ی اجتماعی‌اش به سطحی از معنا دست می‌یابد. پس بدین‌معنا در هنگام خوانش متن به‌جای پی‌آیندهای تك‌معنا، گستره‌ای از احتمالات و ایهامی در موقعیت‌ها ایجاد می‌شود که گزینش‌های تفسیری را به‌همراه دارد (Eco, 1992, 64).

بدین‌ترتیب از نظر اکو اثر هنری مکانی برای «به‌وجود آمدن مداوم مناسبات درونی» است که مخاطب باید آن را کشف کند و برگزیند. پس بدین‌معنا مخاطب با خوانش خود از اثر و کشف مناسبات آن، در فرآیند خلق و آفرینش آن همکاری می‌کند. هم‌چنان که ملاحظه می‌شود اکو در نقد ادبی‌اش برخلاف ارسطو به‌دنبال شناسایی نیّت هنرمند و کشف معنای قطعی و نهایی متن نیست؛ بلکه او با تأکید بر «گشودگی متن» به نقش مخاطب و سهم او در فرآیند خلق اثر توجّه دارد.

استراتژی متن

اکو آثار را به دو دسته‌ی «متون آفریننده» و «متون غیرآفریننده» تقسیم می‌کند. «متون غیرآفریننده» شامل آثار نظری و علمی می‌شود. در این‌گونه آثار، نویسنده به ارائه‌ی دیدگاه‌ها و نقطه‌نظرات خود درباره‌ی یک موضوع خاص می‌پردازد. به عبارت دیگر نویسنده سعی می‌کند تا در اثر خود، ابعاد مختلف نظریاتش را به‌روشنی بیان کند و نقطه‌ی مبهمی برجای نگذارد. در این‌گونه آثار واژگان برای پنهان‌داشتن عقاید و ایجاد ابهام معنایی نگاشته نشده‌اند؛ بلکه آنها ارائه شده‌اند تا دیدگاه‌های مؤلف خود را شرح و بیان نمایند. از این‌رو در این قبیل متون، مؤلف اثر می‌تواند با برداشت خاصی که به‌نظرش نادرست می‌آید مخالفت کند (Eco, 1979, 138).

از نظر اکو، «متون آفریننده» همان آثار ادبی و هنری است و هدف از خلق این‌گونه آثار ارائه‌ی منطقی ایده‌ها نیست، بلکه هدف ایجاد ابهام است؛ زیرا در نگاه هنرمند هیچ‌چیز قطعی نیست و همه چیز در نوعی ابهام و پوشیدگی فرورفته است. به عبارت دیگر از نظر اکو هرچند می‌توان برداشت‌ها و تفسیرهای مختلفی از یک اثر هنری داشت، اما هرگز نمی‌توان با صراحت معنای خاصی را به مؤلفِ آن نسبت داد؛ زیرا مؤلف در اثرش با استفاده از مجازهای بیان و ایجاد ابهام، خواننده را به بازی با متن فرا می‌خواند و نتیجه‌گیری را به وی می‌سپارد. در واقع «عدم قطعیّت معنا»[۲۰] در متون آفریننده باعث می‌شود تا اثر در هاله‌ای از ابهام و پوشیدگی فرو رود و از این‌رو در معرض تفسیرها و برداشت‌های مختلف قرارگیرد و به‌تعبیر اکو به‌روی اشکال گوناگون تفسیر «گشوده» گردد (Eco, 1979, 140).

«استراتژی نگارش» و «استراتژی مخاطب»

از نظر امبرتو اکو، اثر ادبی نه حاصل کشف و شهود هنرمند است

و نه حاصل به‌کاربستن صرف قاعده‌های ساختاری؛ بلکه برای خلق یک اثر ادبی، باید مراحل مختلفی را پشت سرنهاد. به‌عبارت دیگر از نظر او برای خلق یک اثر ادبی، یک ایده‌ی اولیه همراه با مراحل بسیار دقیق از یک فرآیند وجود دارد که در نهایت به غایت خود می‌رسد (اکو،۱۳۸۵، ۶۶). مهم‌ترین نکته در پوئتیک روایت امبرتو اکو همین است که مؤلف براساس یک ایده‌ی مولّد، جهانِ اثر را طراحی می‌نماید و برمبنای این طرح، داستان خود را روایت می‌کند. براین اساس، اکو معتقد است در هر اثر ادبی، پیش از هرچیز یک «جهان» ساخته می‌شود؛ بدین‌صورت که مؤلف براساس «طرحی»[۲۱] که برمی‌گزیند، جهانِ «داستان»[۲۲] خود را می‌سازد.

اکو در نقد ادبی‌اش به‌تبع فرمالیست‌های روس، دو مفهوم طرح و داستان را در هر اثر ادبی از هم متمایز می‌سازد. «طرح» همان ساختار و چارچوبی است که حوادث داستان در قالب آن اتفاق می‌افتد و به‌صورت بالفعل در اثر وجود دارد و مؤلف شکل روایی آن را انتخاب کرده است. از این‌رو طرح، گسست‌های زمانی دارد و حرکت آن الزاماً به‌سوی آینده نیست و ضرب‌آهنگش نیز لزوماً با زمان گاهنامه‌ای هم‌خوانی ندارد. خواننده هنگام خوانش اثر از طریق طرحِ اثر به‌سوی داستان پیش می‌رود و آن را درمی‌یابد. «داستان» به‌صورت بالقوّه در ذهن خواننده تحقّق می‌یابد و منطق نهایی تمامی کنش‌ها، قاعده‌ی اصلی ارتباط‌ها و حضور شخصیت‌ها، جریان کامل رخدادها –اعم از رخدادهای بیان‌شده و بیان‌نشده در طرح –و حرکت مشروط به زمانِ روایت را در برمی‌گیرد. بدینسان بسیاری از نکته‌ها که در طرح ناگفته باقی مانده است با خوانش خواننده تحقق پیدا می‌کند (Eco,1979,129-130). امبرتو اکو در این‌باره از «توان پرانتزسازی» خواننده یاد می‌کند. از نظر وی، تمام جذابیت خواندن داستان، در آزادی خواننده نهفته است. خواننده در هنگام خواندن اثر در موقعیتی قرار می‌گیرد که خود آن را نساخته است اما می‌تواند بدان شکل تازه‌ای دهد. در واقع خواننده از طریق عناصر موجود در طرح وارد دنیای متن می‌شود و از طریق حدس و گمانه‌زنی، داستان را می‌سازد (Eco,1979,131).

همچنان که ملاحظه می‌شود از مهم‌ترین موضوعات در استراتژی نگارش، علاوه بر تمایز میان طرح و داستان، توجّه به موقعیت مخاطب در داستان و نحوه‌ی خوانش وی از اثر است. در این‌باره اکو می‌گوید حتّی مؤلف در حین نگارش، همواره موقعیت مخاطب فرضی را در ذهن مجسم می‌سازد و دائماً طرح اثر خود را از زاویه‌ی دید این مخاطبِ فرضی مورد توجه قرار می‌دهد. البته اکو در اینجا متذکر می‌شود که قابلیت آفرینندگی اثر هنری همواره باعث می‌شود تا عناصرِ طرح اثر در حین تألیف در ذهن مؤلف یک داستان را خلق کند؛ اما پس از پایان تالیف اثر و در فرایند ارتباط با مخاطبان، این عناصر در ذهن مخاطبِ نمونه داستان(های) تازه‌ای را می‌آفرینند.

شایان ذکر است موقعیت مخاطب در داستان از نظر اکو همان معنای استراتژی مخاطب نزد اینگاردن است که بعدها در مکتب کنستانس از اهمیت زیادی برخوردار شد. در این نگرش، تمام جاذبه‌ی خواندن در این امر نهفته است که مخاطب همواره براساس حدس و گمانه‌زنی‌هایش وارد دنیای متن می‌شود و آینده‌ی متن را پیش‌گویی می‌کند. از سوی دیگر متن نیز به‌طور مُرتّب حدس و گمانه‌زنی‌های مخاطب را می‌آزماید و اگر فرضیه‌ای در متن ثابت شود، براساس آن فرضیه‌های تازه‌ای شکل می‌گیرد. از این‌رو می‌توان گفت هر اثری دربردارنده‌ی سلسله‌ای از علامت‌ها و نشانه‌هاست؛ چنان‌که براساس نخستین علامت‌ها، مخاطب فرضیه‌ای را می‌سازد و سپس آن را با علامت‌ها و نشانه‌های بعدی می‌سنجد و به‌همین ترتیب فرآیند خواندن متن با سلسله‌های پی‌درپی از طرح فرضیه‌های اصلی و فرعی پیش می‌رود و مخاطب وارد بازی با متن و تفسیر آن می‌شود (Ingarden,1973,139).

اثرگشوده، اثر بسته

امبرتو اکو، متون آفریننده را براساس شرایط استراتژی نگارشِ آن و نیز موقعیت مخاطب و نوع همکاری‌اش با متن به دو دسته‌ی «اثرگشوده» و «اثر بسته»[۲۳] تقسیم می‌کند. در تحلیل‌های زیباشناختی اکو، اثرِ بسته به اثری اطلاق می‌شود که چندان قدرت خلاقیّت و آفرینش مخاطب را به‌دنبال ندارد. در این‌نوع آثار، مؤلف در طراحی اثر خود دربند رعایت قاعده‌ها و قوانین ساختارِ روایی باقی می‌ماند و حتّی نوآوری‌هایش، شکل اثر را دگرگون نمی‌کند. این‌گونه آثار براساس طرحی غیرمنعطف بنا شده‌اند و در مسیری از پیش‌تعیین‌شده به حرکت درمی‌آیند؛ چنان‌که آثاری از قبیل مجموعه داستان‌های جیمزبانديان فلمینگ در عرصه‌ی ادبیات در ردیف آثار بسته قرار می‌گیرند. این اثر ادبی، در بردارنده‌ی مجموعه‌کنش‌هایی است که براساس طرحی مناسب و از پیش‌تعیین‌شده در کنار هم قرارگرفته‌اند (Eco,1979,131).

امبرتو اکو مدعی است در حین قرائت «اثر بسته»، متن موقعیت‌هایی مُتوالی را برای حدس و گمانه‌زنی مخاطب پدید می‌آورد و هریک از این موقعیت‌ها می‌تواند به‌طور بالقوه، هزاران تفسیر ممکن را به همراه داشته‌باشد؛ اما در عین‌حال در هر مرحله، متن بدون ایجاد ابهام مشخص می‌کند که در جهان داستان چه مواردی باید واقعیت پنداشته شوند. از این‌رو ساختار روایی داستان در اثر بسته، چنین اجازه‌ای به مخاطب نمی‌دهد تا هرگونه تفسیری از آن داشته باشد. در واقع قواعد بازیِ ساختارِ داستانی در این‌گونه آثار چنین تفاسیری را پیشاپیش غیرممکن می‌سازد (Eco,1979,9).

البتّه باید توجه داشت از نظر اکو، هر اثرِ بسته‌ای را می‌توان به‌تعبیری گشوده دانست؛ زیرا این‌گونه آثار نیز به‌نوبه‌ی خود می‌تواند به‌طُرق مختلفی در معرض تفسیر قرارگیرد. به‌عنوان مثال داستان‌های جیمزباندِ یان فلمینگ می‌تواند انواع خوانش‌های مختلف را با توجه به زوایای گوناگون و علائق مختلف خوانندگان پدید آورد. بنابراین داستان‌های جیمزباند را می‌توان به‌شیوه‌های گوناگونی بررسی کرد. به‌عنوان نمونه ممکن است فردی این

داستان‌ها را به‌منظور بررسی ماهیّت جنگ سرد و یا دنیای پس از جنگ مطالعه کند و یا فرد دیگری این داستان‌ها را با هدف بررسی شیوه‌ی به‌تصویرکشیدن زنان در دهه‌ی پنجاه در روسیه بخواند و ... . با این وجود، این خوانش‌ها با نیّت متن هم‌خوانی ندارد. متن قصد ندارد تا تمامی این خوانش‌های مختلف را در ذهن خواننده برانگیزد؛ بلکه وظیفه‌ی اصلی متن عبارت است از این‌که مخاطب را از میان طرحی که مبتنی بر قاعده‌ی ساختار روایی و قواعد بازی داستانی است، به نیّت متن رهنمون شود. از این‌رو اکو قابلیت گشودگی آثار بسته را «رمزگشاییِ اشتباه» می‌خواند (Eco,1979,9).

امبرتو اکو دسته‌ی دوم از متون آفریننده را، آثار گشوده می‌خواند. این‌دسته از متون - نظیر آثار کافکا - مبتنی بر ابهام‌اند و همین ویژگی ابهام و پوشیدگی معنا در این‌گونه آثار باعث می‌شود تا همواره به‌سوی اشکال گوناگون تفسیر گشوده باشند. ظاهراً وجه مشترك آثار گشوده، معمولاً همان رهایی از بند قاعده‌ها و ساختارهای روایی آن است؛ بدین‌معنا که مؤلف با سرپیچی از قاعده‌های تکراری شناخته‌شده از یك‌سو و ابداع و ایجاد رمزگان و قاعده‌های تازه از سوی دیگر، اثری بدیع می‌آفریند که همواره حدس و گمانه‌زنی‌ها و قدرت آفرینش مخاطب را به‌همراه دارد. از این‌رو این‌گونه آثار همواره خواهان آفرینش و ایجاد مخاطب تازه است (Eco, 1979, 48).

ظاهراً در اینجا امبرتو اکو به همان اصل آشنایی‌زدایی فرمالیست‌های روس توجه دارد. بنابر اصل آشنایی‌زدایی، گوهر هنر در ابهام و پوشیدگی معناییِ اثر هنری نهفته است و همین امر باعث می‌شود تا اثر در معرض فرآیند تفسیر قرارگیرد. از نظر اکو، مخاطب در مواجهه با اثرهنری با رمزگشایی نمادها و نشانه‌های به کار رفته در آن و از طریق حدس و گمانه‌زنی به تفسیر اثر می‌پردازد. البته باید توجه داشت تفسیرپذیری و گشودگی اثر در زیباشناسی اکو بدین‌معنا نیست که مخاطب می‌تواند هرگونه برداشت و تفسیر دل‌خواهی از متن داشته باشد؛ بلکه تنها زمانی اثر به‌روی تفسیری خاص گشوده می‌گردد که این تفسیر از یک‌سو مطابق با «انسجام درونی متن» باشد و از سوی دیگر از جانب سایر مخاطبین هم، چنین برداشت و تفسیری انعکاس یابد.

از نظر اکو، در همکاری میان متن گشوده و مخاطب، از یک‌سو متن گام‌به‌گام مخاطب را به‌سوی احتمالات مختلف راهنمایی می‌کند و در هر مرحله راه‌های بسیاری را به‌عنوان مسیرهای هم‌تراز به او ارائه می‌دهد و از سوی دیگر مخاطب نیز با توجه به استراتژی حاکم بر متن و رعایت انسجام درونی آن دست به قرائت متن می‌زند و بدین‌ترتیب در حین خوانش اثر، نیّت متن بر او آشکار می‌گردد. از این‌رو می‌توان گفت در مواجهه با متن گشوده، یك چرخه‌ی تفسیری میان متن و مخاطب برقرار می‌شود و به‌واسطه‌ی تعامل بین این‌دو، نیّت متن آشکار می‌گردد (Eco, 1992,64).

نتیجه

مطابق با یافته‌های این پژوهش می‌توان گفت هرچند ارسطو در تحلیل‌های ادبی خود به موقعیت مخاطب و نسبت آن با متن توجه دارد، اما نمی‌توان زیباشناسی وی را به‌معنای دقیق کلمه، زیبایی‌شناسیِ دریافت نام نهاد؛ زیرا مطابق با پوئتیک ارسطو، مخاطب در مواجهه‌ی با اثر هنری بدون آن‌که سهمی در فرآیند آفرینش هنری داشته باشد، فقط دچار درگیری عاطفی و احساسی با اثر می‌شود و در نهایت از طریق رویارویی با اثر، به نیّت مؤلف و معنای اثر پی می‌برد. با این حال از مهم‌ترین نکات در زیباشناسی ارسطو، همانا ادراك‌پذیری و دریافت اثر توسط مخاطب است و همین‌نکته، زیباشناسی وی را به نقد ادبی جدید و هرمنوتیك مدرن پیوند می‌دهد. از مهم‌ترین مباحث در زیباشناسی مدرن، نقش مخاطب در خوانش متن و مشارکت او در خلق معانی تازه در اثر است. امبرتو اکو در پوئتیکِ مدرن خود، با اعلان خصیصه‌ی «گشودگی» به‌عنوان مهم‌ترین شاخص هنر بر قابلیّت تفسیری آن و مشارکت مخاطب در فرآیند آفرینش معنایی آن تأکید می‌کند. او در تحلیل‌های زیباشناختی خود، در پی اثبات این نکته‌ی اساسی است که هدف اصلی از خلق اثرهنری، ایجاد «ابهام» و پوشیدگی معانی و مفاهیم است و همین پوشیدگی معنا باعث می‌شود تا اثر به‌روی اشکال مختلف تفسیر گشوده گردد. از نظر اکو، اثر هنری مکانی برای «به‌وجود آمدن مداوم مناسبات درونی» است که مخاطب باید آن را کشف کند و برگزیند. در واقع مخاطب با خوانش خود از اثر و کشف مناسبات نشانه‌ای نهفته در آن در فرآیند خلق و آفرینش اثر هنری همکاری می‌کند. هم‌چنان که ملاحظه می‌شود اکو در نقد ادبی‌اش برخلاف ارسطو، به‌دنبال شناسایی نیّت هنرمند و کشف معنای قطعی و نهایی اثر نیست؛ بلکه با تأکید بر «گشودگی متن» به نقش مخاطب و سهم او در فرآیند خلق اثر توجّه دارد. البته باید توجه داشت گشودگی اثر در زیباشناسی اکو بدین‌معنا نیست که مخاطب می‌تواند هرگونه برداشت و تفسیر دل‌خواهی از آن داشته باشد؛ بلکه تنها زمانی اثر به‌روی تفسیری خاص گشوده می‌گردد که این تفسیر مطابق با «انسجام درونی» متن باشد. از این‌رو می‌توان گفت مطابق با هرمنوتیکِ مدرن امبرتو اکو در خوانش اثرهنری- به مثابه‌ی متن گشوده- یك چرخه‌ی تفسیری میان متن و مخاطب برقرار می‌شود و به‌واسطه‌ای تعامل بین این‌دو، نیّت متن آشکار می‌گردد؛ پس بدین‌معنا، متن یك پدیده‌ی فیزیکی نیست بلکه عبارت است از چیزی که در فرآیند خوانش خلق می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1 Textual Strategy.

2 Model Reader.

۳ در فلسفه‌ی ارسطو، poietes به‌معنای «سازنده»، «خلّاق» و «تولیدکننده» است. در اصطلاح به‌معنای «هنرمند» و «شاعر» به‌کار می‌رود. به‌همین‌ترتیب poiesis نیز عبارت است از «فرآیند ساختن» و «خلق‌کردن» که در اصطلاح، هنر «شعرسُرایی» نامیده می‌شود.

4 Horismos.

5 Anagnorisis.

۶ Katharsis ، در زبان انگلیسی این واژه به سه معنا قابل ترجمه است: Purgation, Purification & Clarification. نکته اصلی در هر سه مورد، تاکید بر همان ادراک‌پذیری اثر و توجه به موقعیت مخاطب می‌باشد.

7 The Role of the Reader.

8 Pleasure of Text.

9 Openness.

۱۰ افلاطون در رساله سوفیست می‌گوید: «نقاشان، تصویر یا پیکره‌ای را که پدید می‌آورند اگر آن از نقطه‌ای معین دیده شود، به سرمشق شبیه می‌نماید و اگر از روبرو به‌دقت نگریسته شود، شبیه نمی‌نماید» (افلاطون ،۱۳۶۷، ج۳، ۱۵۰۱).

۱۱ به طور مثال در سبک باروک (Barouque)، برنینی (Bernini) مجسمه‌ساز و نقّاش ایتالیایی(۱۶۶۰-۱۵۹۸) شکل آب‌نما را به‌صورت شعله‌ی درهم پیچیده‌ای نقّاشی کرده و فرشته‌هایش را درون یک مارپیچ به‌تصویر می‌کشد و یا در تابلوی «مسیح مصلوب»، تینتورتو (Tintoretto) (۱۵۹۴-۱۵۱۸) روبانی از شانه‌ی یک زن موج‌زنان به هوا رفته و به دور تیرک صلیب پیچده شده است (Eco,1979, 46).

12 Mallarme.

13 Work in Movement.

۱۴ از نظر کالدر، جهان در حرکت دائم به سر می‌برد و به وسیله‌ی نیروهایی که تعادل را به نحو اسرارآمیزی برقرار می‌کنند، انسجام خود را حفظ می‌کند. همین ایده‌ی تعادل بود که الهام‌بخش وی در ساخت شکل‌واره‌های جُنبان نظیر «universe» شد (گامبریج، ۱۳۸۳، ۵۷۲).

15 Stravinsky.

16 Stockausen.

17 Henri pousseur.

18 Boulez.

19 Ambiguity.

20 Indeterminacy.

21 Plot.

22 Fabula / Story.

23 Closed Work.

فهرست منابع

افلاطون(۱۳۶۷)، دوره *آثار*، ترجمه محمدحسین لطفی و رضا کاویانی، ج۳، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی،تهران.

اکو، امبرتو(۱۳۸۵)، چگونه مینویسم، ترجمه:خجسته کیهان، *مجله فرهنگی- هنری بخارا*، سال نهم، شماره چهارم(پی‌درپی ۵۲)، صص ۸۸-۵۷.

ارسطو(۱۳۸۵)، *فن شعر*، ترجمه: عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات امیرکبیر، تهران.

گامبریج، ارنست (۱۳۸۳)، *تاریخ هنر*، ترجمه: علی رامین، نشر نی، تهران.

Aristotle (2009), *The nicomachean ethics*, translated by David Ross and Edited by Lesley Brown, Oxford University Press, Oxford.

Bondanella, Peter (1997), *Umberto Eco and the open text: Semiotics, fiction,* popular culture, England: Cambridge University Press, Cambridge.

Eco, Umberto (1979), *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*, IN: Indiana University Press, Bloomigton.

Eco, Umberto (1989), *The open work, translated by Anna Concogni; with an introduction by David Robey*, Cambridge, Harvard University Press, Massachussetts.

Eco, Umberto (1990), *The Limits of interpretation*, IN: Indiana University Press, Bloomington.

Eco, Umberto (1992), *Interpretation and over interpretation*, Edited by Umberto Eco and Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, England.

Ingarden, Roman (1973), *The cognition of the literary work of art*, translated by R, A.Crowley and K.R.Olson, Northwestern University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی