

«به نام خدا»

۳

خرداد و تیر ۱۳۸۶

فرهنگستان
پژوهشنامه

ویژه نقد تخیلی

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

دو ماهنامه، سال اول، شماره سوم

خرداد و تیر ۸۶

شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶

صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق

دبیر تحریریه: منیژه کنگرانی

دبیر بخش موضوعی این شماره:

دکتر علی عباسی

اعضای هیئت تحریریه:

دکتر حسن بلخاری، دکتر شهرام پازوکی

دکتر پروین پرتوی، دکتر زهرا رهنورد

دکتر فرزانه سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

با تشکر از:

دکتر امیرعلی نجومیان، دکتر بابک معین

علیرضا اسماعیلی

مترجم و ویراستار خلاصه انگلیسی: محسن فخری

طراح نشانه و جلد: جواد پویان

مدیر هنری: سهراب کلهرنیا

ویراستار: افسر الملوك ملكی

مسئول هماهنگی: ونوس وحدت

لیتوگرافی: فرایند گویا

چاپخانه: شاد رنگ



نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی،

خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳

فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)

تلفن: ۴-۶۶۹۵۱۶۵۰

نمبر: ۶۶۹۵۱۶۵۵-۶۶۹۵۱۶۶۳

نشانی سایت اینترنتی:

WWW.honar.ac.ir/pajoheshnameh

پست الکترونیکی دبیر: Kangarani@honar.ac.ir

نشانی انتشارات فرهنگستان هنر:

خیابان ولی عصر بالاتر از تقاطع امام خمینی (ره)

نبش برادران شهید حسن سخنور شماره ۱۵

تلفن: ۶۶۴۸۵۸۶۸-نمبر: ۶۶۴۸۵۸۶۹

• پژوهشنامه فرهنگستان هنر به صورت دوماهنامه و در زمینه های مختلف پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و ... منتشر می شود.

• مقاله تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوتاه نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعه مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد
• چ: چاپ • ح: حدود • حک: حکومت
ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر-پ
: صفحه رو و پشت (در نسخه خطی / عکسی)
س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات
(ص): صلوات ... علیه و آله • (ع): علیه السلام، علیها السلام، علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت
قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م: مترجم
م: میلادی (بعد از عدد) • نک: نگاه کنید به /

رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و: ویراستار
همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد)
همان جا: همان مولف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) • / • یا
[]: مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار
به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح)
{ } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم
یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل.
و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار (ان): ed./eds • قبل از میلاد: B.C.
همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد): ibid
شماره های: nos. • شماره: no.
ترجمه: transl • صفحه رو: r • صفحات: pp • صفحه: p.
جلدهای: vols. • جلد: vol. صفحه پشت: v.
به نقل از: cited by



توضیحات:
• سندهایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارسی (/) از هم جدا می شود به ترتیب، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلاً «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری، که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

فهرست

۵	سرآغاز
	بخش اول : اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری
	تحقیق کیفی در مطالعات هنری با تأکید بر شیوه‌های گردآوری داده‌ها،
۸	تحلیل محتوا و تجزیه و تحلیل تطبیقی (دکتر پروین پرتوی)
۲۴	پژوهش در حوزه هنر و علم : شباهت‌ها و تفاوت‌ها (دکتر سید غلامرضا اسلامی)
۳۷	روش شناسی پژوهش هنر (دکتر فرزاد نوابخش)
	بخش دوم : نقدنامه
۵۲	پیش درآمد
۵۷	باشلار بنیانگذار نقد تخیلی (دکتر بهمن نامور مطلق)
۷۳	از نقد تخیلی تا نقد مضمونی : آراء ، نظریات و روش شناسی ژرژ پوله (دکتر مرتضی بابک معین)
۹۱	معرفی نظریه و روش شناسی نحو تخیل نزد ژان بورگوس (دکتر علی عباسی)
۱۲۰	انسان شناسی تخیل و نشانه شناسی تنشی : رویکرد ترکیبی (دکتر ژرار شاندر)



سرآغاز

اینک شمارگان پژوهشنامه فرهنگستان هنر به مرز نمادین سه رسیده است. بخش نخست این شماره همانند شماره‌های پیشین به موضوع پژوهش در عرصه هنر اختصاص یافته و حاوی سه مقاله درباره روش‌شناسی در پژوهش هنر است که در آن‌ها ضرورت وجود پژوهش در حوزه هنر، تجزیه و تحلیل محتوا و جایگاه نظریه در پژوهش هنر پرداخته است.

بخش دوم (نقدنامه) به نقد تخیلی اختصاص یافته است. درباره نقد تخیلی در مقدمه این بخش سخن گفته خواهد شد.

در مقابل، نقدنامه این شماره دارای یک نوآوری است که توضیح آن بی‌فایده نخواهد بود. در این شماره مقاله‌ای تألیفی از چهره شناخته شده نقد در فرانسه، پروفیسور ژرار شاندر که وارث دو میراث نقد تخیلی و نشانه‌شناسی است، ارائه می‌شود. این مقاله قصد دارد ترکیب این دو جریان به ظاهر متضاد را نشان دهد. پژوهشنامه فرهنگستان هنر بر آن است از این پس در هر شماره یک یا چند مقاله تألیفی از پژوهشگران برجسته جهانی (شرقی یا غربی) را که مرتبط با موضوع خود باشد،

چاپ و منتشر کند. این روش غیر از ترجمه مقالات چاپ شده این محققان است که در ایران نیز معمول می باشد. به سخن دیگر، شرط دریافت مقاله، تألیفی بودن آن هاست. به همین دلیل، مقالات محققان خارجی همانند محققان داخلی همواره ویژگی تالیفی بودن را داراست.

امید است این اقدام، گذشته از آشنایی دانش پژوهان و محققان ایرانی با جدیدترین نظریات جهانی، معرفی این پژوهشنامه را نیز به عنوان مرجع و منبعی علمی در پی داشته باشد.

پژوهشنامه



اصول و مبانی نقد
و پژوهش هنری

بخش اول

تحقیق کیفی در مطالعات هنری با تأکید بر شیوه‌های گردآوری داده‌ها ، تحلیل محتوا و تجزیه و تحلیل تطبیقی

دکتر پروین پرتوی
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر

چکیده

پدیده‌های فرهنگی به دلیل ماهیت پویا، پیچیده، چند بعدی و متکثر خود واجد ویژگی‌های خاص و در بسیاری از موارد منحصر به فرد هستند، لذا بررسی و تحقیق درباره آن‌ها مستلزم دقت، مهارت، صداقت و به‌کارگیری شیوه‌های کارآمد، متعدد و واقع بینانه است. در این مقاله سعی شده است با تأکید بر کارآیی تحقیق کیفی در امکان برقراری ارتباط، تفسیر و تفهیم پدیده‌های انسانی و فرهنگی، چالش‌ها و راهکارها جهت انجام مطالعات تطبیقی به بحث گذارده شود.

واژگان کلیدی

سابقه تحقیق کیفی، ویژگی‌های تحقیق کیفی، ویژگی‌های مطالعات تطبیقی، چالش‌ها در تطبیق آثار هنری.



مقدمه

تحقیق به عنوان تلاشی سیستماتیک، هدفمند و حقیقت جو مبتنی بر سه عنصر اساسی نظریه، روش شناسی و روش است. در این میان، روش شناسی به مثابه عنصری که هم از نظریه تأثیر می پذیرد و هم بر روش تأثیر می گذارد از اهمیت ویژه ای برخوردار است. در مقایسه با تحقیق کمی، تحقیق کیفی به دلیل ماهیت پویا، طبیعت گرا و واقع بینانه اش، امکان تعاملی چرخه ای و پویا را بین یافته های تحقیق از طرفی و موضع شناخت شناسانه، هستی شناسانه و روش شناسانه محقق از سوی دیگر، فراهم می نماید و به فهم عمیق معنا و ماهیت پدیده مورد بررسی

مدد می رساند.

در بخش اول این مقاله، سعی شده است ضمن بحث درباره ویژگی های تحقیق کیفی و وجوه تمایز آن با تحقیق کمی، پارادایم های اصلی و تأثیرگذار بر دیسیپلین های گوناگون از سده گذشته تاکنون معرفی شده و موقعیت کنونی مورد تحلیل قرار گیرد.

در بخش دوم، ضمن بیان تفصیلی فرآیند تحقیق کیفی، ویژگی های مطالعات تطبیقی به خصوص در ارتباط با پدیده های فرهنگی و هنری و چالش های آن مورد بحث قرار گرفته و در نهایت راهکارهای پیشنهادی ارائه گردیده است که از میان آن ها می توان به ضرورت شناسایی بستر و زمینه پدیده مورد بررسی، شناسایی شباهت ها و تفاوت های درون فرهنگی و بین فرهنگی و تعامل پویای نظریه ها، رویکردها و یافته ها به شیوه ای دیالکتیکی اشاره نمود.

تحقیق کیفی دارای سابقه ای نسبتاً طولانی و شاخص در حوزه های تخصصی گوناگون و به ویژه در علوم انسانی است. در جامعه شناسی، مطالعات نظریه پردازان مکتب شیکاگو در دهه های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، اهمیت و کارآیی تحقیق کیفی را جهت مطالعه زندگی گروه های انسانی به اثبات رسانید. در همین دوران، در حوزه انسان شناسی، مطالعات افرادی چون مید^۱، بندیکت^۲، باتسون^۳ و مالینوسکی^۴،

۱. سابقه تحقیق کیفی

1. Mead
2. Benedict
3. Bateson
4. Malinowski



چارچوب کلی روش تحقیق میدانی را با استفاده از شیوه مشاهده مشارکتی، جهت بررسی آداب و رسوم و عادات و فرهنگ جوامع بیگانه، روشن نمود. دیری نگذشت که تحقیق کیفی در سایر حوزه‌های تخصصی از جمله آموزش، تعلیم و تربیت، ارتباطات، هنر و... نیز مورد استفاده قرار گرفت.^۵ البته لازم به ذکر است که سابقه مطالعات انجام شده در برخی حوزه‌ها از جمله قوم‌نگاری^۶ بسیاری طولانی‌تر بوده و بازه زمانی گسترده‌ای از قرن هفدهم تاکنون را در برمی گیرد.

تحقیق کیفی، یک حوزه تحقیق میان ۲. ویژگی‌های رشته‌ای^۷، و رشته‌ای^۸ و برخی از تحقیق اوقات ضد رشته‌ای^۹ است که به مثابه کیفی کانالی ارتباطی فی مابین علوم انسانی و اجتماعی و علوم فیزیکی عمل می‌کند و قابلیت به کارگیری در پارادایم‌های گوناگون را داراست بدون آنکه الزاماً به یک پارادایم یا رشته خاص تعلق داشته باشد. تحقیق کیفی رویکردی تفسیری/تأویلی و طبیعت‌گرا^{۱۰} بوده و در پی نائل شدن به فهمی تاریخی از تجربه انسانی است، و لذا در ورای حوزه تحقیق کمی که نوعاً مبتنی بر اندازه‌گیری و سنجش و محاسبه است گام بر می‌دارد و گرچه گاهی از ریاضیات و آمار نیز در دانش واژه‌هایی^{۱۱} چون

کمیت، شدت، تناوب و... بهره می‌گیرد اما تأکید اصلی‌اش بر فهم مبتنی بر تأویل و دریافت معانی

پدیده‌ها در موضع طبیعی شان قرار دارد. از دیدگاه ولکات^{۱۲} (Cited by: Stokrocki, 1997)، «تحقیق کیفی فرآیندی است منظم و سیستماتیک که مبتنی بر توصیف، تحلیل و تفسیر بینش‌هایی است که طی بررسی زندگی روزمره انسان‌ها کشف شده اند».

این نوع تحقیق، به مثابه مجموعه‌ای از اقدامات تأویلی، هیچ روش مشخصی را به روش‌های دیگر ترجیح نمی‌دهد و لذا به سختی می‌توان آن را تعریف نمود و درواقع دربردارنده نظریه یا پارادایمی که به‌طور خاص متعلق به خودش باشد نیست. انواع پارادایم‌های تفسیری مدعی‌اند که روش‌های تحقیق و استراتژی‌های آن را به کار می‌برند از جمله می‌توان به کانستراکتیویسم، فمینیسم، مارکسیسم، و مطالعات فرهنگی اشاره نمود.

همان‌گونه که ذکر گردید مجموعه مشخصی از روش‌ها که صرفاً به تحقیق کیفی تعلق داشته باشد وجود ندارد، و لذا پژوهشگران در این رویکرد از انواع روش‌های تجزیه و تحلیل یافته‌ها از جمله تجزیه و تحلیل‌های نشانه‌شناختی، روایتی، محتوایی، مباحثه‌ای، آرشویی و زبان‌شناسانه جهت نیل به فهمی عمیق‌تر از پدیده مورد بررسی بهره می‌گیرند.

تحقیق کیفی، درواقع ترکیبی از ویژگی‌های شخصی محقق (تاریخچه زندگی‌اش، جنسیت، طبقه اجتماعی، نژاد، قومیت

- پستی، اتوترنر، ۱۹۵۲ و وارکول، ۱۹۶۷)
6. Ethnography
7. Interdisciplinary
8. Transdisciplinary
9. Counterdisciplinary
10. Naturalistic
11. Term

۵. از جمله بررسی‌هایی که با رویکرد کیفی و استفاده از روش تحلیل محتوا در نیمه دوم سده بیستم در حوزه‌های هنری انجام شده می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: (قطعه‌های ظروف سفالی، آرونسون، ۱۹۸۵). (نقاشیهای کودکان، گراویک، ۱۹۶۲) (عکس‌ها، واین، ۱۹۶۵). (موسیقی، پیژلی، ۱۹۶۴) (تمبرهای



و... و ویژگی های پدیده مورد بررسی است. لذا محققین داستان تحقیق خود را در قالب دنیایی روایت می کنند که در آن زندگی می کنند. آن ها تابع سنت های علمی خاصی همچون پوزیتیویسم، پست پوزیتیویسم، کانستراکتیویسم و... هستند و لذا محصول نهایی تحقیق تحت تأثیر تصورات، شناخته ها و تفاسیر محقق از عالم یا پدیده مورد بررسی است. این ویژگی دقیقاً در مقابل رویکرد کمی قرار دارد که همواره بر نقش محقق به عنوان فردی عاری از پیش داوری و رها از ارزش^{۱۲} صحه گذاشته است. در این میان، تکیه بر شیوه ای که به مثلث بندی^{۱۳} معروف است، به افزایش قابلیت اعتماد^{۱۴} یافته های تحقیق مدد می رساند. این شیوه به معنای استفاده از رویکردهای گوناگون، روش های گوناگون و پژوهشگران متعدد در فرایند تحقیق است. در تحقیق کیفی، ضمن پذیرش این نکته که حقیقت هرگز به طور قطعی قابل حصول نبوده و به دلیل تاثیر پذیری از فرهنگ، زمان، مکان و سایر شرایط از ماهیتی نسبی برخوردار است سعی می شود تا حد امکان با راهبردهایی چون مثلث بندی _ که البته الزاماً به معنای استفاده از صرفاً سه رویکرد یا سه روش نیست _ میزان اعتبار و وثوق یافته ها و شناخت و تحلیل پدیده ها افزایش یافته و امکان پذیر شود. اجتناب از تقلیل گرایی

و سعی در نیل به کلیت پدیده در معنای گشتالتی آن از دیگر ویژگی های تحقیق کیفی محسوب می شود.

12. Wolcott
13. Value Free
14. Triangulation
15. Trustworthiness
16. Reductionism
17. Empirical

محققین در رویکرد کیفی بر ۳. تفاوت های ماهیت اجتماعی واقعیت ها، رویکرد بر ارتباط صمیمانه محقق و کیفی و کمی پدیده مورد بررسی و بر اهمیت ارزش ها در فرآیند تحقیق تاکید دارند و هم خود را بر شناسایی چگونگی شکل گیری تجارب اجتماعی و چگونگی خلق معنا متمرکز می کنند. در حالی که در رویکرد کمی اندازه گیری و تجزیه و تحلیل ارتباط های علی متغیرها و فرایندها مورد تأکید بوده و این نوع تحقیق با دیدگاهی رها از ارزش صورت می پذیرد. اعتقاد به یک واقعیت بیرونی که می توان آن را مورد مداخله، تصرف و بررسی قرار داد، استفاده از روش های متکی به آمار و ریاضیات و کامپیوتر، گرایش شدید به تقلیل گرایی^{۱۵} و آبستره و انتزاع نمودن پدیده ها در وراء واقعیت ها و محدودیت های زندگی روزمره از دیگر ویژگی های تحقیق کمی محسوب می شود.

در این میان محققین کیفی همواره در تنش ناشی از ماهیت دوگانه این رویکرد قرار داشته اند. از یک سو گرایش به سمت سنجش های تجربی / عددی^{۱۶} پدیده ها با تکیه بر پارادایم پوزیتیویسم و پست پوزیتیویسم و به طور کلی، دیدگاهی اومانستی و از سوی دیگر تمایل به

شناسایی جنبه‌های کیفی و معنایی پدیده‌ها و تکیه بر پارادایم پست‌مدرنیسم و روش‌های تاویلی، انتقادی موجب ایجاد تنش‌های جدی در فرایند تحقیق بوده است. راه حلی که در این میان می‌توان عرضه نمود، با تبعیت از دیدگاه پاتن (1990)، پارادایم انتخاب‌هاست^{۱۸}. که به‌معنای استفاده مؤثر و به‌جا از هر دو رویکرد کمی و کیفی می‌باشد. با این اعتقاد که کمیت و کیفیت ویژگی‌های دوگانه و متعارض نیستند، بلکه در طول خطی مستمر قرار دارند و با هم ارتباطی کاملاً در هم تنیده دارند.

محقق باید با توجه به ماهیت پدیده مورد بررسی، استراتژی مناسب را اخذ نماید. بدیهی است که در مواردی چون تحقیقات و پژوهش‌های هنری، از آنجا که نمی‌توان تجربه مواجهه با یک اثر هنری، یا شنیدن یک اثر موسیقایی و... را صرفاً با اعداد و ارقام بیان نمود و فرآیند مداخله، دستکاری، اندازه‌گیری و کنترل متغیرها، منجر به تنزل یافتن به سطوحی از تحلیل می‌گردد که ناتوان از توصیف بسیاری از ویژگی‌های تجارب انسانی است و همچنین از آنجایی که رویکرد کمی ماهیتاً جبری و قطعیت‌گرا بوده و براساس پذیرش روابط قطعی و علی و نه دیالکتیکی پدیده‌ها عمل می‌نماید،

لذا انتخاب رویکرد تحقیق کیفی موضع بسیاری مناسب تری را ایجاد خواهد نمود.

تحقیق کیفی در يك حوزه پیچیده
۴. وضعیت حوزه تاریخی
پنج دوره تاریخی مهم را که در
تحقیق کیفی در حال حاضر نیز به‌طور هم‌زمان در
دوران معاصر زمانه ما حضور دارند به شرح ذیل
در برمی‌گیرد (Denizen, 1994)

۱. دوره سنتی^{۱۹} (۱۹۵۰-۱۹۰۰)
 ۲. دوره مدرنیسم (۱۹۷۰-۱۹۵۰)
 ۳. دوره ژانرهای نامشخص و مبهم (۱۹۸۶-۱۹۷۰)
 ۴. بحران بازنمایی^{۲۰} (۱۹۹۰-۱۹۸۶)
 ۵. دوران کنونی (پسا مدرن و پساپسامدرن)
- ویژگی خاص دوران ما، امکان حضور چهار دوره پیشین در دوره پنجم است. این ویژگی موجب گردیده که انتخاب^{۲۱}‌های زیادی حوزه تحقیق کیفی را در بر بگیرد. در هیچ دوره زمانی دیگری، این تعداد پارادایم، استراتژی‌های تحقیق و روش‌های تجزیه و تحلیل یافته‌ها وجود نداشته است. زمانه ما زمانه کشف و دوباره کشف کردن است. راه‌های جدید نگاه کردن، تفسیر کردن، بحث کردن و نوشتن. و چنین است که تحقیق کیفی به فرآیندی چندفرهنگی^{۲۲} بدل می‌شود.

در توضیح دوره‌های پیش گفته چنین می‌توان گفت:
دوره سنتی با پارادایم پوزیتیویسم همراه است، دوره مدرنیسم و دوران ژانرهای نامشخص و مبهم با مباحث پست-پوزیتیویستی مقارن است. در همین زمان، تنوعی از دیدگاه‌های جدید تفسیری

18. Paradigm of Choices
19. Traditional
20. Crisis of Representation
21. Choice
22. Multicultural

و کیفی شامل هرمنوتیک، ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، پدیدارشناسی، فمینیسم و مطالعات فرهنگی نضج می‌گیرد. در دوره ژانرهای مبهم، حوزه علوم انسانی زمینه لازم را برای تئوری انتقادی/تفسیری فراهم می‌نماید و پس از این مرحله بحران بازنمایی آغاز می‌گردد، دوره‌ای که پژوهشگران در این کشمکش بودند که چگونه خودشان و موضوع‌های مورد بررسی‌شان را در متن‌های بینشی فکورانه قرار دهند.

مقوله‌هایی چون اعتبار تحقیق^{۲۲}، قابلیت اتکاء^{۲۴} و عینیت^{۲۵} که در مراحل پیشین، برقرار شده بودند، به یک باره مسئله ساز می‌شوند، نظریه‌های تفسیری/تأویلی بیشتر مورد اقبال قرار می‌گیرد؛ اتکاء صرف به روش‌های عینی و کمی برای جمع‌آوری و تجزیه و تحلیل داده‌ها مورد شک قرار می‌گیرد؛ تجارب زیسته^{۲۶} منابع اصلی کسب اطلاعات قرار داده می‌شوند با این باور که محققین در تحقیق کیفی می‌توانند این تجارب را مستقیماً فراچنگ آورند؛ تلاشی که بحران بازنمایی نام می‌گیرد، ضمن آنکه با مشکل مشروعیت^{۲۷} نتایج نیز مواجه می‌شود. تفکری دوباره درباره مفاهیم اعتبار تحقیق، تعمیم‌پذیری نتایج^{۲۸} و اتکاپذیری یافته‌ها. اینک در شرایط جدید، بررسی‌های کیفی، چگونه قابل ارزیابی خواهند بود؟ هرگونه بازنمایی باید مشروعیت خویش را در معیارهایی می‌یافت که امکان

ارتباط بین متن و دنیایی که

متن درباره آن نگاشته شده

بود را فراهم می‌نمود.

پس از این مرحله، دوره

پنجم (دوران پسامدرن) فرا

می‌رسد. دوره‌ای که با حساسیت و شک نسبت به همه پارادایم‌های پیشین همراه است. در این دوره، مفهوم محقق منزوی به کناری نهاده می‌شود و در مقابل، تحقیق فعالانه در افق قرار می‌گیرد. تئوری‌های کوچک مقیاس^{۲۹} متناظر با مسائل خاص و موقعیت‌های ویژه جایگزین نظریات بزرگ و گسترده می‌شود.

بسیاری از مکاتب فکری این دوران از جمله کانستراکتیویسم، پساساختارگرایی و تئوری انتقادی معیارهای پوزیتیویستی و پساپوزیتیویستی را مورد تردید قرار می‌دهند و در پی مقوله‌ها و روش‌های جایگزین در مطالعات خویش هستند که از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

• واقع‌نمایی^{۳۰}

• تکیه برعواطف و احساسات^{۳۱}

• مسئولیت شخصی^{۳۲}

• اخلاق مراقبت و توجه^{۳۳}

• اقدام سیاسی^{۳۴}

• متن‌های چند صدایی^{۳۵}

• گفتگو با سوژه‌ها

دوران معاصر، دوران استفاده از رویکردهای بسیار متنوع است. در تحقیق کیفی برخی از رویکردهای رایج عبارتند از:

• پدیدارشناسی

• هرمنوتیک

• ساختارشنکی

• قوم‌نگاری

23. Validity

24. Reliability

25. Objectivity

26. Lived Experiences

27. Legitimation

28. Generalizability

29. Small - Scale

30. Versimilitude

31. Emotionality

32. Personal Responsibility

33. Ethic of Caring

34. Political Praxis

35. Multivoiced Texts



• فمینیسم

• پساساختارگرایی

و ...

در خصوص تفاوت پارادایم‌ها با رویکردها، باید توجه داشت که پارادایم‌ها به عنوان نشانه‌های شاخص سیستم‌های فلسفی که دربرگیرنده روش‌شناسی، شناخت‌شناسی و هستی‌شناسی خاص خود هستند، به راحتی با هم قابل ترکیب و امتزاج نیستند. پارادایم‌ها، نظام‌ها و سیستم‌های اعتقادی خاصی را نشان می‌دهند و انعکاس دهنده یک دیدگاه جهانی^{۳۶} خاص هستند، درحالی‌که، دیدگاه‌ها و رویکردها نظام‌های کمتر گسترش یافته‌ای هستند و لذا آسان‌تر می‌توانند در هم تداخل کنند.

«پارادایم‌ها هم بر سوالات تحقیق و هم بر نوع تأویلی که بر داده‌ها نهاده می‌شود تأثیر می‌گذارند و لذا یک محقق کارآزموده نباید نسبت به هیچ کدام از پارادایم‌های تحقیق کیفی بیگانه باشد، بلکه باید پایه و اساس مفروضات شناخت‌شناسانه، هستی‌شناسانه و روش‌شناختی هر کدام را بشناسد و بتواند در گفت‌گو و تعامل با آن‌ها قرارگیرد» (Guba, 1990). بدین ترتیب، می‌توان گفت که محقق در درون تئوری از قضایای شناخت‌شناسانه و هستی‌شناسانه گرفتار است، تئوری که می‌توان آن را یک پارادایم، یا یک چارچوب نظری^{۳۷} نامید. پارادایم‌های اصلی در تحقیق کیفی عبارتند از:

۱. پارادایم پوزیتیویسم و پست پوزیتیویسم.

۲. پارادایم تئوری انتقادی.

۳. پارادایم کانستراکتیویسم (تفسیری/ تأویلی).

جدول ۱ نشان دهنده تفاوت‌های پارادایم‌های فوق از جنبه‌های هستی‌شناسی، شناخت‌شناسی و روش‌شناسی است.

سه نوع فعالیت و اقدام به هم آمیخته
۵. تحقیق و عام، به فرآیند تحقیق کیفی شکل
کیفی به مثابه می‌بخشند که عبارتند از: نظریه،
فرآیند روش و تحلیل. در وراء این سه
اقدام، و علاوه بر ویژگی‌های
هستی‌شناسی، شناخت‌شناسی و روش‌شناسی تحقیق،
بیوگرافی شخصی و جنسیت محقق قرار دارد که موجب
می‌گردد او از دیدگاه اجتماعی یک طبقه خاص، یک
نژاد خاص و یک فرهنگ و قومیت خاص سخن بگوید
(به تحقیق بپردازد). در اینجا، محقق دنیا را در پرتو
مجموعه‌ای از عقاید و چارچوب‌های مرجع می‌بیند
و تأویل می‌کند و بدین طریق ابعاد چندگانه فرهنگی
تحقیق را شکل می‌بخشد. عوامل مؤثر در فرآیند
تحقیق کیفی را می‌توان در موارد زیر خلاصه نمود
(Denzin & Lincoln, 1994):

۱. محقق به مثابه سوژه‌ای چند فرهنگی

• تاریخ و سنت روش‌های تحقیق

• مفاهیم خود و دیگری

• اصول اخلاقی و سیاسی تحقیق

۲. پارادایم‌ها و رویکردهای نظری

(تفسیری)

36. Worldview
37. Theoretical Framework

موضوع	پوزیتیویسم	پست پوزیتیویسم	تئوری انتقادی و ...	ساخت‌گرایی (کانستراکتیویسم)
هستی‌شناسی	واقع‌گرایی خام و ساده‌انگارانه (به طور حتم می‌توان به واقعیت دست یافت).	واقع‌گرایی انتقادی، واقعیت به‌طور احتمالی قابل دریافت است.	واقع‌گرایی تاریخی: واقعیت تحت تأثیر ارزش‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، قومی و ... شکل گرفته و در طی زمان متبلور شده است.	نسبیت‌گرایی/ اعتقاد به واقعیت‌های محلی و خاص.
شناخت‌شناسی	• دوگانه‌انگاری سوژه/ ابژه • عینیت‌گرا • رها از ارزش • تکرارپذیری • آزمایش و بررسی‌ها	• دوگانه‌انگاری اصلاح شده • عینیت‌گرا • یافته‌ها شاید صحیح و واقعی باشند.	• رابطه تاملی بین سوژه و ابژه • ذهنیت‌گرا • یافته‌ها متأثر از ارزش‌ها	• رابطه تعاملی و بده و بستانی بین سوژه و ابژه • یافته‌ها ایجاد می‌شوند.
روش‌شناسی	• تجربی/ تئام با دستکاری • توجیه فرضیات • استفاده از روش‌های کمی.	• تجربه و مداخله توأم با اصلاح (مثلت‌سازی) • ابطال فرضیات • ممکن است از روش‌های کیفی هم استفاده شود.	• مبتنی بر گفت‌وگوی دیالکتیکی بین سوژه و ابژه.	• هرمنوتیکی • دیالکتیکی • هدف نهایی اجماع در سازه.

• پوزیتیویسم، پست پوزیتیویسم

• کانستراکتیویسم

• فمینیسم

• مدل‌های قومی و محلی^{۳۸}

• مدل‌ها و انگاره‌های مارکسیستی

• مدل‌های مطالعات فرهنگی

۳. راهبردهای تحقیق

• طرح تحقیق

• مورد پژوهی

• قوم‌نگاری، مشاهده مشارکتی

• پدیدارشناسی، قوم‌روشناسی^{۳۹}

• نظریه زمینه‌ای^{۴۰}

• شیوه‌های بیوگرافیکی^{۴۱}

• شیوه تاریخی

• تحقیق در عمل و تحقیق کاربردی^{۴۲}

• تحقیق بالینی

۴. شیوه‌های جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها

• مصاحبه

• مشاهده (ترجیحاً همراه با مشارکت)

• برداشت‌های بصری

• تجربه شخصی (گزارش‌های اول شخص)

• بررسی اسناد و مدارک

• علمی و فرهنگی و آرشیوها

• تحلیل محتوایی

• تحلیل نشانه‌شناختی

• تحلیل زبان شناختی

• تحلیل روایتی

و ...

۵. هنر تفسیر و ارائه

• معیار قضاوت کفایت و بسندگی تحلیل^{۴۳}

• هنر و سیاست‌های تأویل و تفسیر

• نوشتن به مثابه تفسیر

• تحلیل سیاست^{۴۴}

• رسوم و سنت‌های ارزیابی

• کاربرد تحقیق

از منظری دیگر می‌توان کل فرآیند تحقیق کیفی را در سه

مرحله زیر خلاصه نمود (Janesick، 1994):

۱. مرحله گرم شدن (مثل گرم شدن یک ورزشکار قبل از

شروع ورزش) که شامل اخذ تصمیمات مربوط به طرح

تحقیق در آغاز مطالعه است؛

۲. مرحله انجام ورزش، که در این مرحله تصمیمات

مقتضی در طی انجام بررسی اخذ می‌شوند؛

۳. مرحله خنک شدن شامل تصمیماتی است که در انتهای

مطالعه اخذ می‌شوند.

در اولین مرحله باید تصمیم بگیریم که در مورد چه چیزی

بررسی کنیم، تحت چه شرایطی، برای چه دوره زمانی

و با چه کسانی. سپس درباره نحوه انتخاب افراد، مکان

بررسی و روش‌های مناسب

جمع‌آوری اطلاعات تصمیم

گیری می‌شود. یادآوری

می‌نماید که انتخاب روش

در ارتباط تنگاتنگ با هدف

38. Ethnic Models

39. Ethnomethodology

40. Grounded Theory

41. Biographical Method

42. Action and applied research

43. Criteria for judging adequacy

44. Policy Analysis



مطالعه و رویکرد تحقیق قرار دارد.

پس می‌توان مرحله گرم شدن را در گام‌های زیر خلاصه نمود:

۱. طرح سؤالات، که مسیر تحقیق را هدایت می‌کنند.
۲. انتخاب مکان مطالعه و مشارکت کنندگان در تحقیق.
۳. کسب توافقات لازم جهت ورود به سایت و جلب همکاری مشارکت کنندگان.
۴. تعیین برنامه زمانی تحقیق.
۵. انتخاب راهبردهای مناسب جهت تحقیق.
۶. تعیین جایگاه تئوری در بررسی.
۷. تعیین نظریات و رویکردهای محقق.
۸. شناسایی رویه‌های مناسب با توجه به ملاحظات اخلاقی در تحقیق.

در مرحله دوم، ابتدا ضمن طی یک بررسی مقدماتی^{۴۵}، از طریق انجام مصاحبه‌های اکتشافی با شرکت‌کنندگان منتخب در یک دوره زمانی کوتاه، مرور اسناد و منابع مرتبط و مشاهده، سؤالات طراحی شده مورد آزمون قرار می‌گیرند و مواردی که مورد غفلت قرار گرفته و یا به آن توجه کافی نشده، شناسایی می‌شوند، و در مورد الگوهای ارتباطی مناسب تصمیم‌گیری شده، محقق ضمن تکیه بر مثلث بندی، فرآیند اصلی تحقیق را پی‌ریزی می‌کند. دنزین

(Cited by: Janesick, 1994)

چهار نوع مثلث بندی را
برمی‌شمارد:

۱. مثلث بندی داده‌ها: به‌کارگیری منابع متنوع برای کسب داده‌ها.

۲. مثلث بندی بررسی کننده: به‌کارگیری چندین محقق یا ارزیابی کننده در فرآیند تحقیق.

۳. مثلث بندی نظریه: به‌کارگیری دیدگاه‌های متنوع برای تأویل داده‌ها.

۴. مثلث بندی روش: به‌کارگیری روش‌های متنوع جهت بررسی پدیده مورد نظر.

جین سیک (1994) نوع پنجم مثلث بندی تحت عنوان «مثلث بندی بین رشته‌ای»^{۴۶} را جهت اجتناب از تسلط یک رشته خاص (مثلاً معماری، جامعه‌شناسی، تاریخ و ...) بر فرآیند مطالعه پیشنهاد می‌نماید.

در اینجا دو ویژگی اصلی در فرآیند تحقیق عبارتند از انعطاف پذیری و تمرکز بر محتوا.

در جریان تحقیق، محقق از تجزیه و تحلیل استقرایی استفاده می‌کند به این معنا که موضوع‌ها، الگوها و طبقه بندی‌ها قبلاً به داده‌ها تحمیل نمی‌شوند، بلکه از داده‌ها استخراج می‌شوند و محقق خود در طی بررسی، سیستمی از کدگذاری‌ها و طبقه بندی داده‌ها را ایجاد می‌نماید.

نکته مهم آن است که محقق نباید بیش از اندازه بر روش تکیه نماید، زیرا نگرانی‌های

محقق در مورد «روایی» و «پایایی»
تعمیم‌ها ممکن است او را از مسیر

45. Pilot Study
46. Interdisciplinary Troangulation



اصلی تحقیق منحرف نماید و او نتواند به ماهیت پدیده مورد بررسی دست یابد. در همین ارتباط جهت اطمینان بیشتر در مورد قضاوت‌ها و تعمیم‌های انجام شده پاتن (1990) ایجاد موازنه فی‌مابین توصیف و تفسیر را پیشنهاد می‌نماید.

دنزین (1989) نیز براین اعتقاد است که توصیف کامل و خوب می‌تواند منجر به تفسیر خوب شود (Cited by: Janesick, 1994).

در مرحله سوم، تصمیمات طرح در انتهای مطالعه اخذ می‌شوند. در اینجا محقق در مورد زمان ختم بررسی و ترک سایت و ... تصمیم‌گیری می‌کند. هم‌زمان با ختم مرحله جمع‌آوری داده‌ها، می‌توان مرحله تحلیل نهایی داده‌ها را شروع کرد. البته، لازم به ذکر است که محقق از همان آغاز جمع‌آوری داده‌ها تحلیل تطبیقی آن‌ها را شروع نموده و طبقه‌بندی‌های لازم را انجام می‌دهد و لذا تحلیل به‌طور مستمر در فرآیند تحقیق در جریان است و محقق مرتباً به اصلاح و ارزیابی مفاهیم هم‌زمان با پیشروی در بررسی دست می‌یازد و مدل نهایی برگرفته از این جریان را مستقر می‌کند به‌دنبال ایجاد مدل؛ گام بعدی در فرآیند شامل ارائه اطلاعات به شیوه‌ای روایی (روایتی) و با بهره‌گیری از مدارک و مستندات گردآوری شده (مشاهدات، مصاحبه‌ها، مطالعات و ...) است. در اینجا باید

ردپای نظریه و رویکرد بررسی را در توصیف‌ها و تفسیرها ملاحظه نمود.

بدین ترتیب، می‌توان مراحل انجام تحقیق کیفی را در سه مرحله اساسی، جمع‌آوری داده‌ها، تجزیه و تحلیل محتوا به معنای جستجوی تم‌ها، موضوع‌های مفهومی و الگوهای معانی و تجزیه و تحلیل تطبیقی خلاصه نمود که در جریانی انعطاف‌پذیر، اکتشافی و خلاقانه صورت می‌پذیرد و ارتباطی دو سویه، تعاملی و صمیمانه را بین محقق و پدیده مورد بررسی‌اش برقرار می‌سازد.

مطالعات تطبیقی در تحقیق کیفی

مطالعات تطبیقی شامل تجزیه و تحلیل داده‌های به‌دست آمده از موقعیت‌ها، گروه‌ها، یا آثار گوناگون که به یک دوره زمانی مشابه تعلق دارند، یا تجزیه و تحلیل داده‌های به‌دست آمده از موقعیت‌ها، گروه‌ها، یا آثار مشابه در ازمنه گوناگون می‌باشد^{۴۷}.

در یک سطح بسیار کلی می‌توان گفت که تطبیق‌کنندگان^{۴۸} - به‌خصوص آنانی که معطوف به تحقیق کیفی هستند- در پی شناسایی شباهت‌ها و تفاوت‌های پدیده‌های مورد بررسی خویش هستند، ضمن آنکه بر تفسیر و تأویل و دریافت ماهیت و معانی آن پدیده‌ها نیز اصرار می‌ورزند.

برخی از پژوهشگران از جمله چارلز سی. راگین (1987) براین باورند که اندیشیدن بدون تطبیق، غیرقابل

^{۴۷} در برخی از تعاریف ارائه شده، تکیه اصلی بر مطالعه تفاوت‌ها قرار داده شده‌است. در این حالت هدف شناسایی دلیل تفاوت‌ها (علی‌رغم برخی از شباهت‌ها) و پی‌بردن به ساختار اصلی و زیر بنایی که موجب ایجاد تفاوت‌ها شده است، می‌باشد.

48. Comparativists

تصور است. از دید ایشان، تطبیق و مقایسه، ذاتی هر نوع فعالیت اندیشمندانه و محققانه است.

گرچه امکان مطالعات تطبیقی با اتخاذ رویکرد تحقیق کمی نیز وجود دارد و پژوهش‌های زیادی نیز در این زمینه انجام شده اما تجربه نشان داده است که رویکرد کیفی از کارآیی بالاتری در این زمینه برخوردار است. یکی از مهم‌ترین دلایل، معطوف بودن رویکرد کیفی به بررسی و تطبیق پدیده‌ها به صورت هیئت‌های کلی و معنادار است در حالی که تقلیل پدیده‌ها به متغیرها و بررسی روابط آن‌ها و تمایل به تعمیم نتایج بررسی براساس آن‌ها، قراردادن پدیده‌ها در موضعی انتزاعی و عزل توجه از تاریخ و متنی که در آن‌ها نضج گرفته‌اند، محقق را تا حدود زیادی از ماهیت پدیده مورد بررسی‌اش دور می‌کند.

یکی از دلایل ناقص، یا ابتر بودن مطالعات تطبیقی، متوقف شدن آن در مرحله طبقه‌بندی^{۴۹} یافته‌ها براساس شباهت‌ها و تفاوت‌هاست بدون آنکه تلاشی برای بررسی عمقی و محتوایی هر یک از موارد^{۵۰} در متن تاریخی و اجتماعی و فرهنگی آن صورت گرفته باشد.

در مطالعات تطبیقی با

رویکرد کیفی، محقق

و پدیده مورد بررسی

به مثابه مقوله‌های

چندفرهنگی بر روی

هم تأثیر می‌گذارند، ضمن آنکه پارادایم انتخابی همچون چتری برفراز گستره تحقیق سایه می‌اندازد و رویکردها و دیدگاه‌های انتخابی به مثابه چارچوب‌های تأویلی، توصیف و تفسیر یافته‌ها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. آیزنر^{۵۱} (1991) تفسیر و تأویل را به مثابه فرآیند تبیین معنای یک پدیده (واقعه) از طریق قراردادن آن در زمینه‌اش، وضوح بخشیدن به تجربه و شناسایی شرایط مقدم بر آن و نتایج و پیامدهای بالقوه آن، می‌داند. (Cited by: Stokrocki, 1997)

در نهایت می‌توان مهم‌ترین ویژگی‌های مطالعات تطبیقی با رویکرد کیفی را شامل موارد زیر دانست:

- مطالعات تطبیقی، فرانتئوریکی^{۵۲} هستند.
- مطالعات تطبیقی، زیر رشته‌ای^{۵۳} هستند.
- مطالعات تطبیقی، معطوف به بررسی تاریخی هستند.
- مطالعات تطبیقی، مبتنی بر تأویل و تفسیر هستند.
- مطالعات تطبیقی، معطوف به مطالعه موردی^{۵۴} هستند.
- مطالعات تطبیقی، معطوف به زمینه و بستر^{۵۵} هستند.
- مطالعات تطبیقی، کلی‌گرا هستند.
- مطالعات تطبیقی در تقابل با متغیرگرایی^{۵۶} قرار دارند.

49. Classification

50. Case

51. Eisner

52. Metatheoretical

53. Subdiscipline

54. Case study

55. Context oriented

از آنجایی که فرهنگ مادی، دوره‌های زمانی گوناگونی را درخود می‌پذیرد، لذا آثار تولید شده در آن در طی زمان و با فاصله گرفتن از زمینه اصلی خود، دچار تغییرات معنایی می‌شوند و به‌طور مداوم مورد تفسیر قرار می‌گیرند. در بسیاری از موارد، مصنوعات و آثار هنری علی‌رغم تداوم ساخت و استفاده، معانی اولیه خود را از دست می‌دهند و به‌مرور زمان به کلیشه تبدیل شده و حتی گاهی جنبه‌های کاربردی خود را از دست داده و به عناصری دکوراتیو تبدیل می‌شوند. بدین ترتیب، معانی گذشته و حال دائماً در چالش و کشمکش قرار داشته و در تعارض قرار می‌گیرند. این‌گونه آثار را نمی‌توان صرفاً با روش‌های رایج علمی مورد بررسی قرار داد. مخاطبان اولیه یا از دنیا رفته‌اند، یا اطلاعات کافی ندارند و لذا استفاده از شیوه‌های کارآمدی چون مصاحبه‌های عمیق^{۵۸} و مباحثه^{۵۹} در این‌گونه موارد دچار محدودیت بسیار می‌شود و در عوض بررسی آثار به‌مثابه کلیت‌های هرمنوتیکی در اولویت قرار می‌گیرد.

فرهنگ مادی ماحصل تجربه درونی انسان‌هاست و در آن تجسم یافته‌است، و لذا باورها، اعتقادات و مفهوم‌سازی‌ها بر الگوگیری و نقش‌پذیری آثار تأثیر می‌گذارند؛ از

این‌رو، می‌توان معانی کارکردی و مفهومی آن‌ها را از طریق گونه‌شناسی تطبیقی و یافتن الگوها دریافت. این مرحله، یعنی مرحله شناخت الگوها خود به‌مثابه یک مرحله تأویلی/تفسیری شناخته شده است.

بدین ترتیب، مهم‌ترین چالش‌ها در تطبیق آثار هنری را می‌توان شامل موارد زیر دانست:

۱. تغییر معنا به‌دنبال تغییر زمان و فرهنگ.
۲. جدایی اثر از بستر و زمینه‌ای که در آن به‌منصه ظهور رسیده است.
۳. بازتولید معنا/سیالیت معنا/خلق معنا/کلیشه‌ای شدن معنا و چالش بین گذشته و حال.
۴. افتادن در دام تقلیل‌گرایی مفرط و دور شدن از هویت و کلیت اثر.

جهت مواجهه منطقی با چالش‌های یاد شده، محقق در همه مراحل تحقیق، از شناسایی ویژگی‌ها، خصوصیات، شباهت‌ها و تفاوت‌ها تا طبقه‌بندی و مقوله‌بندی این ویژگی‌ها و نیل به الگوها و معانی، باید به‌طور هم‌زمان با سه حوزه ارزیابی کار کند.

اول، محقق باید زمینه‌هایی را که در آن‌ها پدیده‌ها، یا آثار مورد بررسی دارای معانی نسبتاً همگن و مشابه هستند، شناسایی نماید.

راهکارها

56. Opposed to variable oriented

۵۷. این بخش از مقاله با بهره‌گیری و تلخیص مقاله «تفسیر اسناد و فرهنگ مادی»، تألیف یان هودر (۱۹۹۴)، تدوین شده است.

58. In – depth Interview

59. Discourse

60. Pattern Recognition

مرزهای این زمینه‌ها هرگز از قبل مشخص شده نیستند، گرچه در مواردی استفاده از مرزهای فیزیکی یک ناحیه، یا جدا نمودن دوره‌های تاریخی راهکاری برای این امر محسوب شود، اما باید به‌خاطر داشت که هنگام تطبیق مجموعه‌ای از داده‌ها، مفهوم زمینه همواره نسبی است. دوم، همراه و جدایی‌ناپذیر از شناسایی زمینه، شناسایی شباهت‌ها و تفاوت‌ها مطرح می‌شود. فرض اولیه این است که در یک زمینه مشخص، حوادث، اشیا، یا آثار مشابه، دارای معانی مشابه هستند، این فرض فقط زمانی صحیح است که مرزهای زمینه به‌درستی تعریف شده باشند. مواردی در تطبیق آثار فرهنگی وجود داشته که جنبه‌های آئینی اشتباهاً با جنبه‌های کارکردی و فایده‌گرایانه خلط شده است. در عین حال، به هیچ عنوان نمی‌توان به‌خصوص در مورد آثار فرهنگی و هنری، تأثیر و تأثرهای بین‌فرهنگی را نادیده گرفت. بنابراین، تفسیر زمینه و تفسیر تفاوت‌ها و شباهت‌ها، به‌طور متقابل به هم وابسته هستند و برهم تأثیر می‌گذارند. سوم، نحوه ارتباط نظریه‌های فراگیر، یا خاص تاریخی با داده‌های به‌دست آمده است. مشاهدات و تفسیرها همواره از نظریه‌ها متأثر می‌شوند، ضمن آنکه نظریه‌ها نیز ضمن مواجهه با آثار و پدیده‌ها به شیوه‌ای دیالکتیکی و پویا تغییر می‌کنند. بنابراین، راهکارهای مناسب جهت تطبیق آثار فرهنگی / هنری را می‌توان در موارد زیر خلاصه نمود.

۱. شناسایی بستر و زمینه و محدوده‌های آن.
 ۲. شناسایی شباهت‌ها و تفاوت‌های درون فرهنگی و بین فرهنگی.
 ۳. تعامل پویای نظریه‌ها، رویکردها و یافته‌ها به شیوه‌ای دیالکتیکی.
- باید به‌خاطر داشت که کلیه مراحل فوق منوط به تأویل هستند و همه تأویل‌ها برپیش‌داشته‌ها، پیش‌نگرش‌ها و پیش‌فرض‌های مابتنی هستند، و لذا ضرورت تصحیح و تدقیق فهم در یک فرآیند چرخه‌ای، تکیه بر تفکر مراقبه‌ای^{۶۱}، افزایش ضریب قابلیت^{۶۲} اعتماد نتایج از طریق نیل به تفاهم بیناذهنی^{۶۳} از شروط اساسی جهت انجام مطالعات تطبیقی می‌باشند.



61. Meditative Thinking
62. Trustworthiness
63. Intersubjectivity

Denzin , Norman K, *The Art and Politics of Interpretation* ,In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln, (Eds.), “*Handbook of Qualitative Research*“, California: Sage Publications,1994.

Denzin , Norman k & Yvonna S. Lincoln. *Entering the Field of Qualitative Research*,In Norman K Denzin & Yvonna S.Lincoln(Eds.) *Handbook of Qualitative Research*, California:Sage,1994.

Guba, E. G .(Ed.). *The Paradigm Dialog*, Newbury Park,CA: Sage.1990.

Hodder, Ian. *The Interpretation of Documents and Material Culture*, In Norman K Denzin & Yvonna S.Lincoln (Eds.) “*Handbook of Qualitative Research*”, California: Sage,1994.

Janesick, Valerieg. *The Dance of Qualitative Research Design: Metaphor, Methodology, and Meaning In*, Norman K Denzin & Yvonna S.Lincoln(Eds.) *Handbook of Qualitative Research*,California: Sage,1994.

Patton, Michael, Quinn, Qualitative. *Evaluation and Research Methods*, United States of America:Sage Publications,1990.

Ragin, Charles C. *The Comparative Method*, United States of America,University of California Press,1987.

Stokrocki,M. *Qualitative Forms of Research Methods*, In S.D. La pierr .& E.Zimmerman (Eds.),”*Research Methods and Methodologies For Art Education*,Reston ,VA :NAEA ,1997.



پژوهش در حوزه هنر و علم: شباهت‌ها و تفاوت‌ها

دکتر سید غلامرضا اسلامی
عضو هیئت علمی دانشکده معماری،
پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

عده ای را عقیده بر آن است که پژوهش در حوزه علم، و پژوهش در حوزه هنر با هم متفاوت هستند. پاسخ به این سؤال که آیا پژوهش می‌تواند اصولاً به علمی و هنری تفکیک شود نیاز به بررسی دقیق و مستند دارد. این مقاله تلاشی است تا از طریق استدلال علمی و منطقی اثبات نماید که نه تنها پژوهش هنری وجود دارد بلکه این نوع پژوهش، در پاره ای از موارد، از پژوهش‌های متداول علمی دقیق‌تر و رساتر است. از طرف دیگر، پژوهش هنری با پژوهش درباره هنر نیز متفاوت است. ممکن است پژوهش علمی با موضوع هنر صورت پذیرد. لیکن این مقاله در صدد است تأکید نماید که پژوهش هنری در تبیین فرآیند آفرینش هنری، چه قبل از آفرینش یا بعد از آن، تأثیر به‌سزائی دارد. شناخت در مورد این دو روش با توجه به کمی و کاستی‌های آن، در تعریف، یا در به‌کارگیری آن‌ها وجود دارد می‌تواند ما را به ابزاری مجهز نماید تا اندکی از مقام و شأن هنر و هنرمند، که پس از انقلاب صنعتی و در دنیای مدرن مورد بی‌مهری روش‌شناسان علم‌گرا قرار گرفته‌اند، دفاع نمود.

واژگان کلیدی

پژوهش هنری، پژوهش علمی، پژوهش جامع، پژوهش بخشی و فرابخشی، پژوهش کمی و کیفی، شفاف سازی هنری و کلی سازی علمی.



مقدمه

بدون تردید، بررسی برنامه‌ها و اموری که در گذشته واقع شده و تحلیل آنچه در جریان است نیاز به پژوهش دارد. پیش‌بینی آنچه در شرف اتفاق است و همچنین جستجو برای یافتن راهکارهای لازم برای اجرائی نمودن آرمانها و اهداف کوتاه و بلند مدت نیز ضرورت پرداختن به پژوهش، مطالعه و بررسی را دو چندان می‌سازد. از طرف دیگر و با توجه به پیچیدگی و گستردگی اطلاعات در دنیای امروز می‌توان ادعا نمود که

بدون پژوهش اندیشیدن به توسعه همه جانبه کاری بیهوده است.

تأثیر فعالیت‌های هنری در دنیای امروز همراه با توسعه دستاوردهای علمی در حوزه‌های مختلف، از قبیل نانو فناوری^۱، زیست فناوری^۲، فناوری اطلاعات^۳ و مطالعات محیطی^۴، قابل توجه است. جهانی شدن، سرعت در انتقال اطلاعات، حجم وسیع از چرخش سرمایه و مشارکت مردمی در امور از ویژگی‌های این دوره محسوب می‌شود. هرگونه ارزیابی از فعالیت‌های مختلف حوزه هنری، اعم از آفرینش، آموزش، پژوهش و غیره با ملاحظه چنین ویژگی عمومی قابل اعتناء می‌باشد. یقیناً، شاخص‌ها و معیارهای به کار گرفته شده در حوزه علوم نمی‌توانند گویای فعالیت‌های چشم‌گیر عرصه هنری در سطوح مختلف باشند. علی‌رغم اینکه به‌طور نسبی فعالیت‌های پژوهش هنری هر منطقه با دیگر مناطق قابل مقایسه است، دستیابی به تعاریف جدید از پژوهش هنری و پژوهش علمی می‌تواند تا حد قابل توجهی به ارزیابی بهتر ما از این‌گونه فعالیت‌ها کمک نماید.

با توجه به تنوع موضوعات و متفاوت بودن درخواست‌ها و سفارشات پژوهشی، روش‌های پیچیده و متنوعی در این حوزه به کار گرفته می‌شود که با توجه

1. Nanotechnology
2. Biotechnology
3. Information Technology
4. Environmental Studies



به ناممکن بودن دسترسی به نقطه نظرات جامع و فراگیر در روش‌شناسی نیاز به جستجو در این زمینه بیش از پیش احساس می‌شود. نویسنده بر حسب ضرورت و بنا به دارا بودن تجربه فعالیت در زمینه مدل‌سازی و معماری مفهومی ناگزیر از مذاقه بیشتر در زمینه روش‌های به‌کارگرفته بوده است. لذا، این مقاله تلاشی است تا از زاویه‌ای خاص به موضوعات مرتبط نظر نموده و از آن به طریق زمینه‌های لازم برای بحث و گفت‌وگو در باره متفاوت بودن روش‌های پژوهشی، به‌خصوص در حوزه علم و هنر، پرداخته شود.

از آنجایی‌که بیشتر تلاش‌ها در زمینه روش‌شناسی پژوهش‌های علمی بوده است، این مقاله برای روشن‌تر نمودن شرایط و خصوصیات پژوهش در حوزه هنری تهیه شده است. لذا نویسنده، توسط دستاوردهای علمی در زمینه روش‌شناسی پژوهشی و مدل‌های مفهومی دارای مختصات ارزشی، نویسنده حضور و عدم حضور پاره‌ای از تعاریف در حوزه پژوهش‌های هنری را مورد بررسی قرار داده است. این شیوه از ویرایش مطالب، که تعمداً به‌صورت غیر خطی و مشتمل بر لایه‌های اطلاعاتی از عمق تا سطح نظم یافته و سامانه‌ای از مفاهیم، از جزء تا کل و بالعکس، را در اختیار قرار می‌دهد.

هدف از انجام طرح‌های پژوهشی
جستجویی است برای روشن نمودن و واضح کردن ابهاماتی که پیش روی پژوهشگر قرار دارد. آنچه که پژوهش را با

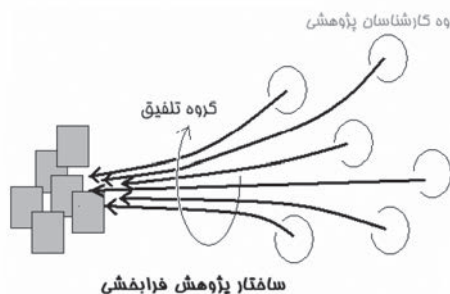
ارزش‌تر می‌سازد، روندی است که در آن کار پژوهشی به ثمر می‌رسد. این روند در پژوهش‌های هنری به اندازه محصول نهایی و نتایج پژوهش، مهم و ارزشمند است. روند پژوهش مسیری است که هدف آن شفاف‌تر و خواناتر نمودن ابهامات است. در این صورت، تنها با رسیدن به آگاهی نسبی می‌توان در توضیح، پیش‌بینی و کنترل شرایط و رویدادها موفق بود. برای پژوهشگر دانستن این نکته که پدیده‌ها چه هستند کافی نیست، بلکه، چگونگی و چرایی به‌وجود آمدن و شرایط شکل‌گیری و پیدایش آن‌ها نیز اهمیت دارد. به زبان ساده، محصول فعالیت‌های پژوهشگر به‌صورت مجموعه‌ای از اطلاعات، یا دانسته‌های او و دیگران است که در بسته‌های خاص جمع‌آوری و ارائه می‌شود تا از آن بهره‌برداری شده و به مرحله اجرا درآید.

سؤال پژوهش شکل‌دهنده و نظم‌دهنده اصلی طرح پژوهشی است. از طرف دیگر، برای انجام هر پژوهش به بستر پژوهشی نیاز است تا براساس آن بتوان یافته‌ها

سازمان و ساخت طرح‌های پژوهشی



بوده (نمودار شماره ۲) و در آن پژوهشگران با نقطه نظرات مختلف از شروع کار حضور داشته و با هم تعامل دارند. لیکن هر پژوهشگر، یا گروه پژوهشی تا انتهای طرح مسئول کار خویش است و تنها در مناسبت‌های تعیین شده نتایج پژوهش به هم نزدیک می‌شود. مسئول اجرایی طرح پژوهشی نظرات را هماهنگ نموده و از طریق القاء «کل» واحدی یکپارچه راطراحی و به وجود می‌آورد.



نمودار شماره (۲): نحوه مشارکت تخصص‌های مختلف در پژوهش فرابخشی.

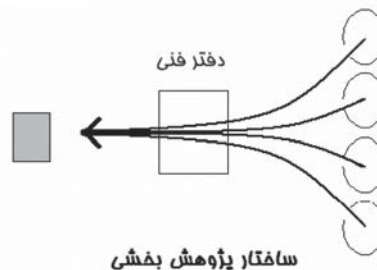
را دسته‌بندی^۵، طبقه‌بندی^۶ و ارائه نمود. این بستر پژوهشی را می‌توان از دو طریق زیر مهیا نمود:

• پژوهش بخشی^۷؛

• پژوهش فرابخشی^۸؛

• پژوهش جامع^۹؛

در «پژوهش بخشی» مشارکت به گونه‌ای صورت می‌پذیرد که در آن محصول نهایی یک ایده واحد خواهد بود. این نظر می‌تواند مربوط به شخص، یا گروهی خاص باشد. اکثر پژوهش‌های هنری از این ساختار برخوردار هستند (نمودار شماره ۱).



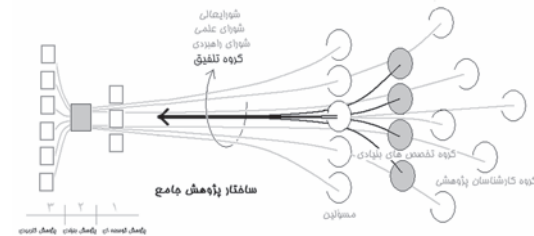
نمودار شماره (۱): فکر اصلی که منتج از چندین تخصص است اساس پژوهش بخشی است.

«پژوهش جامع» دارای ویژگی است که امکان بهره‌گیری از گروه‌های مختلف پژوهشی با تخصص‌های متعدد را میسر می‌نماید. گروه تلفیق به گونه‌ای شکل می‌گیرد که هم

5. Classification
6. Categorization
7. Sectoral Research
8. Multi- sectoral Research
9. Comprehensive Research

«پژوهش فرا بخشی» پژوهشی است که از نظر تشکیلاتی چند حرفه‌ای

توان انجام مقدمات تهیه کتاب پژوهش را داشته و هم بتواند با ترسیم چارچوب‌ها و ارائه اصول امکان دریافت گزارش‌های چند بخشی و هم جهت را فراهم آورد (نمودار شماره ۳).



نمودار شماره (۳): خروجی پژوهش جامع ترکیبی از دستاوردهای پژوهش بخشی و فرابخشی است.

روش‌های مختلف پژوهشی
در هر طرح پژوهش از یک یا چند روش پژوهشی استفاده می‌شود. روش‌های پژوهشی را براساس، «منطق» پیرس (Pierce, 1923) به دو قسمت تقسیم می‌نمایند: روش‌های پژوهشی با جهت حرکت از کل به جزء و روش‌های پژوهشی با جهت حرکت از جزء به کل. در حرکت از کل به جزء (روش قیاسی)، که به صورت تجزیه و تحلیلی^{۱۰} انجام می‌گیرد، نظر، یا فرضیه^{۱۱} بر

گرفته از تئوری را در مورد مطالعه، یا در عمل آزمایش می‌نمائیم. در صورت صحت آزمایش فرضیه به نظریه تبدیل شده و پژوهش پایان می‌پذیرد. در صورت منفی بودن جواب آزمایش نتیجه به سطح تئوری بازگشت داده شده و فرآیند پژوهش تا دریافت نتیجه، یا ابطال تئوری تکرار شود. این روش بیشتر توسط اثبات گراها^{۱۲} به‌کار گرفته می‌شود (نمودار شماره ۴).

در روش پژوهشی با حرکت از جزء به کل (استقرائی)^{۱۳}، که در آن شناخت مشکلات و ارائه راهکارها به‌صورت ترکیبی^{۱۴} انجام می‌پذیرد، اگر اجزاء از طریق مشابه سازی سلسله مراتب درختی را برای رسیدن به اصل علمی^{۱۵} سامان دهی نمایند، آن‌را کلی سازی^{۱۶}، یا استقراء علمی^{۱۷} می‌گویند. در صورتی‌که هر جزء با حفظ خصوصیات خود و با مشخص‌تر شدن تفاوت‌هایش با دیگر اجزاء در شفاف‌سازی^{۱۸} و پدیدارشدن مفهوم کلی^{۱۹} شرکت نماید آن‌را استقراء حکمی^{۲۰} می‌نامند. تشخیص مشکلات و جستجوی راهکار برای آن‌ها منطبق بر روش استقرائی در ادامه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

10. Analytic
11. Positivists

۱۲. در مقاله «مدیریت هنری و توسعه درون‌زا»، ارائه شده توسط نویسنده در هم‌اندیشی مدیریت هنری فرهنگستان هنر (۱۷ آذر ۱۳۸۳). این موضوع به صورت مفصل و مبسوط مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

13. Synthetic
14. Paradigm
15. Generalization
16. Inductive Inference
17. Particularization
18. Concept



نمودار شماره (۴): فرآیند پژوهش علمی با جهت حرکت از بالا به پایین (Bryman, 1988).

مداوای امراض ارائه می‌گردد. در این روش، تشخیص درست بیماری قسمتی از جواب مسئله، و خود مسئله، یا بهتر بگوییم طرح مشکل، منبع اصلی و محرک و شروع کننده پژوهش است. راه حل یابی‌ها، که آن‌ها را می‌توان در چهار دسته کلی: حلال مشکل^{۲۴}، مشکل گشا^{۲۵}، تحلیل کننده^{۲۶} و آزاد کننده مشکل^{۲۷} قرار داد (اسلامی، ۱۳۸۱)، در تلاش برای به تعادل^{۲۸} رساندن سامانه، تعادلی که در شرایط طبیعی و قبلی آن وجود داشت، هستند. این پدیده به تعادل سامانه ای^{۲۹} در نظر معتقدان به سامانه و به تعادل ساختاری^{۳۰} در دیدگاه ساختارگراها تعریف شده است. در اولی تعادل کل سامانه در یک زمان مشخص و در دومی تعادل آن در فرآیند تغییرات ماهیتش در زمان که منجر به تکامل سامانه با حفظ هویت آن است پیگیری می‌شود.

در دیدگاه سامانه ای مشکلات باعث افزایش رشد آنتروپی^{۳۱} مثبت و راه حل‌ها کم کننده میرائی و موجب افزایش آنتروپی منفی هستند. آکف (Ackoff, 1974-1984) مشکلات را به صورت اتم‌های مجزا از هم، آن‌طور که تجزیه‌گراها^{۳۲} می‌پنداشتند، نمی‌بیند. او معتقد است که مشکلات نیز، همانند راه حل‌هایشان، مشکلات سامانه ای^{۳۳} را به وجود می‌آورند

که برای یافتن چاره آن‌ها می‌بایستی از روش همگرایی تخصص‌ها^{۳۴} بهره جست. در این

19. Productive/Abductive Inference

۲۰. در ادبیات توسعه این خصوصیات را در شعار زیر به نمایش گذارده اند که قابل توجه می‌باشد: "Sameness is a matter of Science; Differentiation is a matter of Humanity".

روش‌های مختلف تشخیص مشکلات عده ای به دنبال شناسایی مشکلات حقیقی و تعریف و تبیین و نهایتاً تجویز نسخه و پیدا نمودن راهکار در جهت مداوا، یا حل آن‌ها می‌باشند. روش آن‌ها

در بین پژوهشگران و متخصصین به آکف منتصب شده و به روش بالینی^{۳۱} معروف است. در این روش مشکلات و مسائل همانند راه حل‌های آن‌ها به صورت سامانه ای دیده شده و پژوهشگر در صدد تجویز نسخه

برای دردهای مشخص و موضعی است.^{۳۲} در

حقیقت، نتیجه و حاصل تلاش پژوهشگران به صورت نسخه^{۳۳} جهت

- 21. Ackoffian Symptomatic Analogy
- 22. Local Problems
- 23. Prescription
- 24. Problem Dissolver
- 25. Problem Solver
- 26. Problem Resolver

فرآیند حکمت و فلسفه در تشخیص مشکلات و دردها و علم و فنآوری در پیدایش راه حل و تجویز نسخه برای آن‌ها مؤثر واقع می‌گردند. چگونگی بهره‌برداری از این علم و فنآوری بار دیگر نیاز به حکمت و فلسفه را مورد تأکید قرار می‌دهد.^{۳۵}

در روشی که منتصب به کوهن^{۳۶} (1970) است توجه به اصول علمی و جهانی که از پژوهش در آزمایشگاه حاصل می‌شود^{۳۷} از جمله مسائل مهمی است که در آن بیشترین توجه به پیدا نمودن راه حل‌ها معطوف می‌گردد^{۳۸}. روش «کوهن» از این نظر علمی است. در این روش از مسائل مربوط به ابطال‌پذیری اصول علمی که توسط پوپر (Popper, 1972) مطرح شده است چشم پوشی^{۳۹} می‌شود و با روش پژوهش از جزء به کل به یافته‌های علمی به عنوان راه حل‌های مناسب توجه می‌شود^{۴۰}. کوهن (Kuhn, 1970) معتقد است که با به دست آوردن راه حل مناسب می‌توان برای نمونه‌های متفاوت پاسخ لازم را تهیه و از این طریق پوشش وسیعی از درمان را ایجاد نمود.

در جمع‌بندی می‌توان چنین گفت که درج خصوصیات مورد مطالعه (مریض) به صورت بالینی و استفاده از وسایل و راهکارهای متفاوت برای اندازه‌گیری نوع مرض، یا مشکل نزدیک

به روش آکف و پژوهش نمودن در آزمایشگاه و کشف دارو، یا راه حل مناسب جهت بیماری یا مسئله‌ای خاص و تجویز آن برای همه موارد مشابه، موضوعی است کلی در جهت ساخت مبانی نظری که پیشنهاد کوهن را شامل می‌گردد.

طرح‌های پژوهشی را می‌توان به طرح‌های بنیادی یا نظری^{۴۱}، طرح‌های توسعه‌ای یا نظری-عملی^{۴۲}، و طرح‌های کاربردی یا عملی^{۴۳}، که هر یک دارای روش پژوهشی خاص است، تقسیم

انواع طرح‌های پژوهشی

بندی نمود. در علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی معمولاً هر یک از انواع سه گانه پژوهش را در بستر و زمینه شناخته شده پژوهش‌های کیفی و کمی^{۴۴} انجام می‌دهند. پژوهش کیفی در راه به دست آوردن کیفیت، حرکت خود را از شناخت بیشتر مسائل، مشکلات و خصوصیات مورد پژوهش شروع کرده، تنها به اطلاعات آماری اکتفا نمی‌کند و اعتقاد دارد که همچون مباحث مربوط به پدیدار شناسی، برای دست یافتن به حقایق می‌بایستی با دقت بیشتر به واقعیات توجه نمود. لذا، از طریق تکنیک‌ها و ابزار متفاوت و در جهت شناخت بهتر به

جمع‌آوری اطلاعات در زمینه خاص پرداخته^{۴۵} و با روش‌های ابداعی به ترکیب آن‌ها^{۴۶} اقدام

- 27. Problem Absolver
- 28. Optimization
- 29. Homeostasis
- 30. Homeorhesis

۳۱. واحد اندازه‌گیری، در گاشت. در معماری، روانشناسی، زیست شناسی، نجوم و... آنتروپی با معانی مختلف از جمله

- کهولت، افت و بی نظمی به کار رفته است (فرهنگ لغت انگلیسی به فارسی آریانپور).
- 32. Reductionists
- 33. Mess
- 34. Interdisciplinary Approach



می‌نماید و با حرکت از جزء به کل^{۴۷} به ساخت فرضیه و تئوری می‌پردازد، که اصطلاحاً، حرکت از پایین به بالا، از ماده به معنا، از قالب به محتوا، از عمل به نظر و غیره را شامل می‌شود. این روش پژوهش تلاش دارد تا از مسائل بالینی^{۴۸} به تئوری‌های کلی^{۴۹} دست یابد. اخیراً در بسیاری از موضوعات مرتبط با انسان و فعالیت‌های او، برای مثال در علوم اجتماعی و هنر، از پژوهش‌های کیفی بهره‌می‌گیرند. در روش پژوهش کمی که مدت‌ها در علوم پایه و علوم اجتماعی از آن استفاده شده، شروع پژوهش از «فرضیه»^{۵۰} ای که از «تئوری» استخراج شده، یا با آن ارتباط دارد می‌باشد (نمودار شماره ۴). بر اساس چنین انگیزه‌ای پژوهشگر به جمع‌آوری اطلاعات پرداخته و از دسته‌بندی و تجزیه و تحلیل آن‌ها به یافته‌هایی دست پیدا می‌کند که در تائید، تکمیل، یا حتی رد فرضیه او را کمک می‌کنند. مشهور است که این روش را بیشتر اثبات گراها^{۵۱} به کار می‌برند. توجه به روش‌های متکی به اطلاعات مستخرج از آمار و ارقام از خصوصیات این گروه است. آن‌ها در تجزیه و تحلیل یافته‌های پژوهشی خود از شمارش پاسخ‌ها^{۵۲} بهره‌گیری می‌کنند. بسیاری از نویسندگان به تعاریفی مشابه از پژوهش‌های کیفی و کمی اشاره داشته‌اند. برای مثال، گوبا

(Guba et al., 1982, pp.233-52) تضاد بین روش «منطقی» (کمی) و «طبیعی» (کیفی) را مطرح می‌کند. این در زمانی است که اورد (Evered et al., 1981, pp.385,95) و «سؤال از بیرون» و «سؤال از درون» و ماگون (Magoon, 1977, pp.651-93) و اسمیت (Smith, 1983, pp.27-51) به روش‌های «ساختاری» و «تفسیری» اشاره دارند. در مقام مقایسه این دو روش، که هر یک به تنهایی برای مواجه شدن با مسائل اجتماعی، فرهنگی و هنری کارآیی لازم را دارند، می‌بایستی ادعان داشت که در روش پژوهش کمی هدف اصلی، امتحان کارآیی تئوری‌ها در نمونه‌های موردی می‌باشد. در صورتی‌که، در روش پژوهش کیفی پژوهشگران اجازه می‌دهند تا موضوعات توجه آن‌ها را شکل دهند. نمونه مورد مطالعه آن‌ها محدود به کسانی است که در کار میدانی ملاقات می‌کنند. در پژوهش کمی توجه به روش‌ها و روندهای علوم طبیعی است. یعنی روشی‌هایی که به صورت حرکت از کل به جزء یا قیاسی^{۵۳} عمل نموده و توجه به متغیرها و علت‌ها و غیره دارند. پژوهش کیفی، بر این اساس به صورت حرکتی از جزء به کل، یا استقرائی^{۵۴} است که ترجیحاً به دنبال زمینی کردن تصورات و ادراکات از حقایق است.

۳۵. رجوع شود به مقاله «توسعه درونزا و مشکل مسکن» ارائه شده در سمینار سیاست‌های توسعه مسکن در ایران، وزارت مسکن و شهرسازی، پاییز ۱۳۷۴، که توسط نویسنده به رشته تحریر درآمده است.
36. Kuhn
37. Universal Paradigms

38. Hypothetical Approach
39. Popper's Falsification
40. Inductive Inference
41. Theoretical
42. Apply Theory
43. Case Study Base



کیفی ساختار خاصی وجود نداشته بلکه باید تلاش کرد تا این ساختار را به دست آورد؛
 ه. رابطه پژوهشگر با موضوع در روش پژوهش کمی با فاصله است و در روش پژوهش کیفی این ارتباط مستقیم و نزدیک است؛

و. اطلاعاتی که در روش پژوهش کمی بدست می آید علمی است، لیکن در روش پژوهش کیفی اطلاعات به دست آمده تخیلی است و پردازش پژوهشگر در آن وجود دارد؛
 ز. در روش پژوهش کمی پژوهش محکم و قابل اعتماد است و در روش پژوهش کیفی پژوهش بسیار غنی و عمیق است؛

ل. پژوهش کمی غالباً با فرضیه شروع شده، سپس پژوهشگر آن فرضیه را اثبات یا نفی کرده و به تأیید یا رد تئوری می پردازد. در روش پژوهش کیفی معمولاً نظریه ای خاص وجود ندارد، بلکه چارچوب هایی کلی موجود است. توسط این روش ها پژوهشگر تلاش می کند تا نتایج حاصل از پژوهش را دسته بندی و طبقه بندی نموده و به تئوری نزدیک کند. بنابراین، می توان ادعا نمود، روش پژوهش کیفی بدون آنکه با روش پژوهش کمی در تضاد باشد در خلاف جهت آن می باشد. از این جهت ترکیبی از هر

دو روش در برخی از طرح های جامع پژوهشی به کار برده می شود (نمودار شماره ۵).

44. Qualitative and Quantitative Research Methodologies
45. Contextual Approach
46. Synthesis
47. Induction
48. Local Problems
49. Universal Theories

به نقل از برایمن (Bryman, 1988)

پژوهش کمی و پژوهش کیفی
 تفاوت روش های پژوهشی کمی و کیفی را می توان به صورت زیر خلاصه نمود:

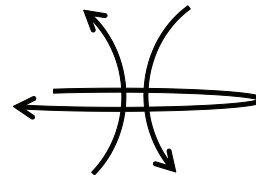
الف. نقش پژوهشگر در پژوهش های کمی تهیه مطالبی است تا بعدها از آن استفاده نماید. ولی در روش پژوهش کیفی، آن چیزهایی که پژوهشگر بدان دست پیدا می کند ابزارهایی هستند که نمایش دهنده ارتباط فی مابین اجزایی است که پژوهشگر بر روی آن کار می کند. در روش کمی، اطلاعات مقدمه است برای چیز دیگری ولی در روش کیفی، اطلاعات ابزاری است که با آن بتوان موضوع را تعریف کرد؛

ب. در روش پژوهش کمی رابطه پژوهشگر با پژوهش بیرونی است لیکن، در روش پژوهش کیفی این ارتباط درونی است و پژوهشگر از درون موضوع را استخراج می کند؛

ج. تئوری هایی که در روش پژوهش کمی وجود دارند فقط به عنوان تأیید اطلاعات است، لیکن در روش پژوهش کیفی این اطلاعات زایشی است. یعنی پژوهشگر با اطلاعاتی برخورد می کند که قبلاً نمی دانسته، در نتیجه، در روش پژوهش کمی اطلاعات جدید تأیید دانسته های قبلی است؛

د. استراتژی پژوهش در روش کمی ساختاری مشخص و از قبل تعیین شده است لیکن در روش پژوهش

50. Hypothesis
51. Positivists
52. Numerical Studies
53. Deductive Inferences
54. Inductive and Abductive Inferences



نمودار شماره (۵): روش پژوهش ترکیبی مشتمل بر حرکت از کل به جزء، منطبق با روش پژوهشی کمی، و حرکت از جزء به کل، منطبق با روش پژوهشی کیفی، می‌تواند به عنوان روش مناسب به کار رود.

همان گونه که از مطالب ذکر شده تا کنون، به خصوص از مقایسه پژوهش های کمی و کیفی، مستفاد می گردد، به نظر می رسد که زمینه های لازم نظری برای ارائه تعریفی جدید و مناسب از پژوهش در حوزه هنر وجود داشته باشد. لذا، این رسالت بر دوش همه ما، مخصوصاً بر دوش اهل هنر و نظر، سنگینی می کند تا تلاش خود را در تبیین این تفکیک سازنده و روشنگر معطوف دارند. به دلیل اندک بودن مجال در این مقاله، نکاتی چند از مجموعه اطلاعات فراوانی که در کتب مختلف روش شناسی پژوهشی وجود دارد، صرفاً جهت جمع بندی مطالب ارائه شده به صورت خلاصه در نتیجه گیری بیان می گردد.

در این مقاله تلاش شد تا، با بهره گیری از مطالبی علمی و مستند، اثبات شود که روش پژوهش هنری، با جهت حرکت از پائین به بالا و خصوصیت شفاف سازی اجزاء، به

کلی سازی و نمایش حقیقت واحد می پردازد. در این راه به تعداد پژوهشگران مفاهیم منطقی، که محصولی از کشف و شهود و ابداع در حوزه استقراء حکمی است، می تواند به عنوان چارچوب های لازم برای هدایت امر پژوهشی بروز و ظهور یابد. روش پژوهش در حوزه هنری کیفی است و پژوهشگر در آن نقش مهمی را به عهده دارد. لذا، خلاقیت و نوآوری در انتخاب مورد مطالعه، جمع آوری و تفسیر داده های اطلاعاتی و الگوسازی از نتایج به دست آمده برای تعامل با دیگر پژوهشگران از ویژگی های این روش پژوهشی است. پژوهش هنری می تواند قبل از آفرینش هنری، یا بعد از آن باشد که در هر صورت ناگزیر است تا از چهار نوع روش پژوهش پیشنهادی چاپین (Chapin, 1974) یعنی روش پژوهش توصیفی^{۵۵}، تشریحی^{۵۶}، مشابه سازی^{۵۷} و مقایسه ای^{۵۸}، به روش پژوهش مشابه سازی استناد نماید. الگوهای (مدل های) به دست آمده از جهان بینی و فلسفه شکل گرفته در این روش تنها شاخص ها و

معیارهای قابل اعتماد برای ارزشیابی دو یا چند مورد مطالعه می باشند.
از طرف دیگر، برای نظم

55. Descriptive Research Methodology
56. Explanatory Research Methodology

57. Simulative Research Methodology
58. Evaluative Research Methodology



نمودار شماره (۶): درجات مختلف ادراک و شناخت برای خلق مصنوعات بشری (آفرینش هنری) که از طریق روش‌های مختلف پژوهشی امکان پذیر می باشد.

در این نوع پژوهش دارای پیچیدگی خاص می باشد، بیان دستاوردهای پژوهشی، چه از درون و در جریان آفرینش هنری، یا از بیرون و در روند بررسی يك یا چند اثر هنری، یا مطالب کلی دیگر که مربوط به شرایط محیطی حوزه هنری است، می تواند به صورت دیاگرام، جدول، تصویر ثابت، یا متحرک، یا به صورت انواع و اقسام رسانه ها، با ماندگاری متفاوت، باشد. از این رو، پاره ای از آثار هنری که حاوی اطلاعات خاص در مورد یافته های بدیع هنرمند در طی سالیان متمادی بررسی و پژوهش در حوزه های مختلف معرفتی است محصول فعالیت پژوهش تلقی می شوند.

دادن به «ساختار ایده»^{۵۹} پژوهشگران، یا مخاطبین یافته های پژوهشی، دانش^{۶۰} جزئی نگر، علم^{۶۱} کلی نگر، خرد و حکمت^{۶۲} ارزیابی کننده، و اشراق^{۶۳} کشف و شهودی را از یکدیگر تفکیک می نمائیم. نویسنده بر این باور است که دانش مربوط به مادی ترین مباحث پژوهش و اشراق مربوط به معنوی ترین آنهاست. اگر بپذیریم که دانش، کار عقل، علم کار عقل و تجربه، حکمت کار عقل، تجربه و فطرت و اشراق کار عقل، تجربه، فطرت و الهام یا وحی باشند، الهام و وحی می توانند در شکل گیری بینش هنری، که از نظر نویسنده فرا علم هستند، نقش عمده ای را ایفاء نمایند. در علم و کسب دانش حواس^{۶۴}، و در دریافت اشراقی و حکمی احساسات^{۶۵} و در دریافت های ماورائی و فراتر از عالم ناسوتی معنویت و روحانیت^{۶۶} نقش مهمی را به عهده دارند (نمودار شماره ۶). «روش پژوهش»^{۶۷} در حوزه دانش و علم بیشتر به صورت توصیفی و تشریحی و در حوزه حکمت و اشراق، برای ساختن الگوهای مفهومی که مولد محک ها و معیارهای لازم جهت شناخت صحیح و ارزیابی درست هستند، بیشتر به صورت مشابه سازی و مقایسه ای خواهد بود.

در خاتمه لازم به ذکر است که «شاکله رساله»^{۶۸} و یا

گزارش در پژوهش های

هنری می تواند دارای

ساختاری غیر خطی و

غیر نوشتاری باشد. یعنی

همچنان که کسب شناخت

59. Structure of Thought
60. Science
61. Knowledge
62. Wisdom
63. Intuition

64. Sences
65. Feelings
66. Spirituality
67. Research Methodology
68. Structure of Thesis

اسلامی، سید غلامرضا، *مواجهه با مشکلات و توسعه درون‌زا*، نشریه علمی پژوهشی معماری و شهرسازی سال دوازدهم، دانشگاه شهید بهشتی، بهار و تابستان ۱۳۸۱.

اسلامی، سید غلامرضا، *مدیریت هنری و توسعه درون‌زا*، ارائه شده در هم‌اندیشی مدیریت هنری، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران با همکاری سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، تاریخ برگزاری ۱۷ آذر ۱۳۸۳.

- Ackoff, R.L., *Redesigning the Future*, University of Pennsylvania, A Wiley International Publication, 1974.
- Ackoff, R.L., Broholm, P., and Snow, R., *Revitalizing Western Economies: A New Agenda for Business and Government*, Jossey-Bass Publishers, 1984.
- Bryman, Alan, *Quantity and Quality in Social Research*, first published 1988 by Unwin Hyman Ltd. re-printed 1992, 1993, 1995, 1988.
- Chapin, F. S., *Human Activity Patterns in The City: Things People Do in Time and in Space*, A Wiley-Interscience Publication, John Wiley & Sons, New York, London, Sydney, Toronto, 1974.
- Everd, R., and Louis, M.R., "Alternative Perspectives in the Organizational Science: Inquiry form the Inside and Inquiry form the Outside", in *Academy of Management Review*, Vol. 6, No. 3, 1981.
- Guba, E.G., and Lincoln, Y.S., "Epistemological and Methodological Bases of Naturalistic Inquiry", in *Educational Communication and Technology Journal*, Vol.1, No. 4, 1982.
- Kuhn, T., *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago, 1970.
- Magoon, A.J., "Constructivist Approaches in Educational Research", in *Review of Educational Research*, Vol. 47, No. 4, 1977.
- Peirce, C.S., *Chance, Love and Logic*, Kegan Paul, Trench, Trubnor, London, 1923.
- Popper, K.R., *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, Toutledge & Kegan, (originally published 1963), London, 1972.
- Smith, J.K., "Quantitative versus Interpretive: The Problem of Conducting Social Inquiry", in House, E.R., Ed., 1983, *Philosophy of Evolution*, Jossey-Bass, San Francisco, 1983.



روش شناسی پژوهش هنر

دکتر فرزاد نوابخش
عضو هیئت علمی
دانشگاه آزاد اسلامی اراک

چکیده

مقاله حاضر تلاشی است در راستای توضیح ابعاد مختلف پژوهش های علمی با تاکید بر موضوعات هنری که در آن ضمن توضیح کلیاتی در خصوص فلسفه پژوهش علمی در پژوهش هنری به جایگاه تئوری در پژوهش علمی و تدوین فرضیه ها و مقیاس های اندازه گیری پرداخته می شود و در نهایت روش های پردازش اطلاعات در پژوهش های هنری مورد اشاره قرار می گیرند.

واژگان کلیدی

روش شناسی، تجربه گرایی، عقل گرایی، استنباطی، نظریه، فرضیه، تحلیل اطلاعات.

عمده ترین دیدگاه‌های روش‌شناسی

روش‌شناسی که الگوهایی برای شناخت و آگاهی

(متدولوژی) نسبت به پدیده‌های هنری طرح

پژوهش هنر کرده‌اند به شرح زیر می‌باشد:

(رفیع پور، ۱۳۷۰، صص ۶۹-۳۸.

باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۵۱. هیتینگ، ۱۳۸۴، ص ۱۵۱)

۱. دیدگاه تجربه‌گرایی و پوزیتیویسم^۱: این دیدگاه

فلسفی در مقابل عقل‌گرایی سنتی و ارسطویی شکل

گرفت و سابقه آن به دوره رنسانس علمی (قرون ۱۴ تا

۱۶ میلادی) بازمی‌گردد. بانی این طرز تفکر را فرانس

بیکن^۲ (۱۶۲۶-۱۵۶۱) می‌دانند که بعدها توسط توماس

هابز^۳، جان لاک^۴، برکلی^۵، هیوم^۶، ماخ^۷ و راسل^۸ (۱۹۷۰-

۱۸۷۲) دنبال شد. این مکتب فلسفی وسیله شناخت را

حواس انسان می‌داند و معتقد است شناختی اعتبار دارد

که به وسیله یکی از حواس قابل درک باشد، بدین لحاظ،

پوزیتیویسم به تجربه و آزمایش و مشاهده اصالت

می‌دهد و روش استقرایی را برای دستیابی به نظریه‌ها

و قوانین کلی علمی می‌پسندد، دیدگاه پوزیتیویستی و

تجربی در حوزه علوم طبیعی به دستاوردهای علمی

زیادی نائل آمد و پشتوانه محکمی برای اثبات حقانیت

دیدگاه خود پیدا کرد، به همین دلیل، در ادعا نسبت به

قلمرو کارائی شناختی این

دیدگاه در تمامی حوزه‌ها

زیاده روی و انحراف

پیدا کرد.

۲. دیدگاه عقل‌گرایی:

1. Positivism -Experimentalism

2. Francis Bacon

3. Hobbes

4. J.Locke

5. Berkeley

6. Hume

7. Mach

8. Russell

هر پژوهش علمی مستلزم رعایت

مراحل انجام پژوهش‌های علمی

است که در طول مقاله حاضر به

آنها اشاره شده است، آیا بکارگیری

روش‌های علمی تحقیق در حوزه

پژوهش‌های هنری امکان‌پذیر هست یا خیر تلاشی است

که مقاله حاضر با هدف انطباق روش‌های تحقیق علمی

در حوزه هنر در پی پاسخ‌گویی به آن بوده است.



روش‌شناسی هرمنوتیک با تفسیر و تأویل متن معنا و مفهوم نهفته در آن کشف و رمز آن بازگشایی می‌شود. شلایر ماخر^{۱۳}، هایدگر^{۱۴}، ریکور^{۱۵} و پالمر^{۱۶} از طرفداران این اندیشه هستند. (واعظی، ص ۶۰۶، ولف، ۱۳۶۷، ص ۱۲۳)

استدلال عبارت است از تکیه بر روش‌های
استدلال در
پژوهش‌های
هنری
و بر پایهٔ معلومات و دانش
قبلی خود می‌تواند به کشف آن

نائل آید. (غروی، ۱۳۶۸، ص ۱۱۱)

انواع روش‌های استدلال عبارتند از:

۱. استدلال قیاسی

۲. استدلال استقرائی

۳. استقراء تمثیلی

۱. **استدلال قیاسی:** در این نوع استدلال از طریق معلومات کلی، مجهولات جزئی کشف می‌شود در تحقیق علمی از استدلال قیاسی برای تدوین فرضیه‌های تحقیق استفاده می‌شود، استدلال قیاسی می‌تواند سطح نظری تحقیق را با میدان مشاهده و سطح علمی تحقیق هنری مرتبط سازد.

۲. **استدلال استقرائی:** در

این روش با استفاده از

معلومات جزئی و برقراری

ارتباط میان اجزاء حکم

استنتاج می‌نمایند و به طرح

9. M. weber

10. Dilthey

11. Imre Lakatos

12. Thomas Kuhn

13. Schleier Macher

14. Heidegger

15. Ricoeur

16. Palmer

دیدگاه عقل‌گرائی بر اساس روش استدلال قیاسی استوار است، معتقد است که حواس انسان هیچ‌گاه کلیت و ضرورت اصول و مفاهیم را در نمی‌یابد و لذا منشأ دیگری به نام عقل ضرورت دارد.

۳. **دیدگاه استنباطی:** این دیدگاه، استنباط یا تفهم را به‌عنوان روش خاص علوم اجتماعی می‌پذیرد. بر اساس این دیدگاه فهمیدن زندگی یا استنباط تنها با اندیشه امکان‌پذیر نیست، بلکه باید از استنباط و کلیه نیروهای اساسی برای درک آن استفاده نمود، زیرا موضوع مورد مطالعه علوم اجتماعی برعکس موضوع علوم طبیعی ملموس نیست، از مدعیان این روش ماکس وبر^۹ و دیلتای^{۱۰} می‌باشند.

۴. **دیدگاه ساختاری:** این دیدگاه شامل دو نظریه می‌باشد:

الف. **نظریه لاکاتوش^{۱۱}:** درباره برنامه پژوهشی معتقد است نظریه‌ها مجموعه‌های ساختاری هستند که برای پژوهش‌های بعدی رهنمون‌های ایجابی و سلبی فراهم می‌سازند.

ب. **نظریه توماس کوهن^{۱۲}:** درباره پارادایم‌ها و انقلاب‌های علمی، کوهن بر جنبه انقلابی پیشرفت‌های علمی تأکید دارد، به‌طوری که انقلاب متضمن رد یا

طرد یک ساختار نظری و

جایگزین آن با ساختار

ناسازگار دیگر است.

(چالمرز، ۱۳۷۸، ص ۹۸)

۵. **دیدگاه هرمنوتیک:** در

قانون علمی توفیق می یابد. فرانس بیکن را مدافع روش استدلال استقرائی می دانند چون معتقد بود برای رسیدن به حقایق باید مستقیماً در طبیعت به مشاهده پرداخت و تعصب و عقاید را رها کرد (دلاور، ۱۳۷۰، ص ۱۳)، استقراء دو نوع است: استقراء تام و استقراء ناقص. در علوم طبیعی استفاده از استقراء برای دستیابی به قضایای کلی ممکن، ولی در علوم انسانی و هنر با مشکل مواجه است. در تحقیق علمی استقراء جایگاه خاصی دارد. استدلال استقرائی از مرحله جمع آوری اطلاعات جزئی در قالب جامعه آماری یا نمونه گیری آغاز می شود و با طبقه بندی و تحلیل و نتیجه گیری به پایان می رسد، یعنی اختتام آن نتیجه گیری، صدور رأی و نظریه یا حکم و قضیه کلی است. که همان مطالعه اجزاء جامعه و تعمیم نتایج حاصله به کل جامعه آماری است که همان استدلال استقرائی می باشد. (ریسمانچیان، ۱۳۶۸، ص ۱۹)

۳. **استدلال تمثیلی:** استفاده از مشابَهت یک معلوم برای کشف مجهولی می باشد.

ارزش تمثیل کمتر از قیاس و استقراء است، اعتقاد بر این است که قیاس برای تعیین مفید است استقراء برای ظن و تمثیل برای احتمال. در یک تحقیق علمی قیاس و استقراء در کنار هم مورد استفاده قرار می گیرند. اگر کل جریان تحقیق را به دو بخش تقسیم کنیم، بخش اول استدلال قیاسی و بخش دوم استدلال استقرائی مورد استفاده محقق می باشد. (بیانی، ۱۳۷۴، ص ۹۹)

17. Samuelson

ساموئلسون^{۱۷} در تعریف نظریه در پژوهش هنر مجموعه ای از بدیهیات، قوانین و فرضیه های است که چیزی را درباره واقعیّت قابل مشاهده تبیین می کند (Misra.1989.p.27). نظریه علمی در پژوهش هنر دارای ویژگی های زیر است:

(حافظ نیا، ۱۳۸۲، ص ۳۵)

۱. نظریه، ماهیت پدیده یا روابط علت و معلولی بین متغیرها و پدیده های هنری را تبیین می کند.
۲. نظریه هنر، از ترکیب مفاهیم، قضایا و قوانین ویژه خود که به صورت نظام یافته درباره یک واقعیّت هنری به وجود می آید و تشکیل یک مجموعه واحد هنر را می دهد، حاصل آمده است.
۳. نظریه، قدرت پیش بینی و آینده نگری دارد، زیرا ماهیت شیئی یا رابطه بین متغیرهای هنری را بیان می کند.
۴. مفاهیم و قضایای نظری هنر از شواهد بیرونی برخوردارند یا قابل آزمایش اند تا از این طریق امکان ارزیابی نظریه فراهم آید، اگر مورد و مصداقی که ناقص مفاهیم نظریه باشد کشف شود، نظریه ارزش خود را از دست می دهد.
۵. نظریه می تواند چارچوب مفهومی مناسبی را برای انجام دادن تحقیقات هنری، چه در بعد انتخاب مسئله و پردازش آن و چه در بعد تدوین

فرضیه و مدل‌های علی و چه در بعد روش‌های کار، ارائه دهد.

۶. نظریه نباید با سایر نظریه‌های هنری مسلم و قطعی که پذیرفته شده و تأیید شده است و نیز امور بدیهی در تضاد و تعارض باشد، محقق وظیفه دارد قبل از شروع تحقیق از این نظر آن را مورد ارزیابی قرار دهد.

قوانین علمی هنر اصول کلی هستند که رابطه حتمی و قطعی و دائمی بین متغیرهای هنری را توضیح می‌دهند. قانون علمی از طریق مشاهده حقایق هنری، یا فرایندهای منطقی هنری به دست می‌آید. (Mirsa, 1989, p.30)

برای قانون علمی هنر مشخصات زیر ذکر شده است:

۱. قانون علمی هنر باید کلی باشد و بر تمام مصادیق خود تطبیق کند و حتی یک مورد متناقض با آن دیده نشود.

۲. قانون علمی هنر باید روشن، دقیق و واضح بیان شود و دوپهلو نباشد.

۳. قانون علمی هنر باید در کلیه موارد، در تمام زمان‌ها و مکان‌ها قابل اثبات باشد.

۴. قانون علمی هنر باید با آزمایش‌های متعدد نتیجه واحد و یکسان بدهد.

۵. قانون علمی هنر باید بر اساس اطلاعات صحیح، وسیع و استدلال اصولی باشد.

۶. قانون علمی هنر باید رابطه علت و معلولی بین دو متغیر یا پدیده را بیان کند.

درباره تفاوت علوم تجربی و طبیعی با علوم هنری، می‌توان گفت که علوم طبیعی و تجربی نسبت به علوم هنری از نظریه‌ها و قوانین بیشتری برخوردارند و درجه قطعیت آن‌ها بیشتر است ولی در علوم هنری دستیابی به قوانین علمی مشکل‌تر است. (حافظ نیا، ۱۳۸۲، ص ۳۷)

فرضیه عبارت است از، حدس یا گمان اندیشمندانه درباره ماهیت، چگونگی و روابط بین پدیده‌ها، اشیاء پژوهش هنر و متغیرها، که محقق را در تشخیص نزدیک‌ترین و محتمل‌ترین راه برای کشف مجهول کمک کند. محقق

در شروع کار تحقیق عقیده خود را بر پایه تئوری‌های موجود به صورت فرضیه طرح می‌کند و در مراحل بعدی مورد تجزیه و تحلیل علمی قرار می‌دهد تا صحت و سقم آن معلوم گردد. (آریان پور، ۱۳۸۰، ص ۵۳)

منابع طرح فرضیه در پژوهش‌های هنری عبارتند از:

(نبوی، ۱۳۵۰، ص ۴۴)

۱. با مطالعه فرهنگ و آداب و رسوم جوامع.
۲. با استفاده از نظریه‌های علوم اجتماعی هنر.
۳. بر پایه تجربیات هنری شخصی.
۴. بر پایه حدس و گمان و تخیل اجتماعی هنر.

۱. فرضیه باید قدرت تبیین حقایق هنری را داشته باشد به نحوی که بتوان بر اساس آن اطلاعات را گردآوری کرد و مورد تجزیه و تحلیل قرار داد.

ویژگی‌های فرضیه در پژوهش‌های هنری:

۲. فرضیه باید توان پاسخ گویی به مسئله اجتماعی هنر را داشته باشد.

۳. فرضیه باید جامع و مانع باشد و توان حذف حقایق نامرتب با مسئله تحقیق هنری را داشته باشد.

۴. فرضیه باید روشن و واضح و قابل فهم باشد.

۵. فرضیه باید قابل آزمون باشد یعنی متغیرهای موجود در فرضیه قابل تبدیل به تعاریف عملیاتی، معرف‌ها و شاخص‌ها باشد.

۶. فرضیه باید با حقایق و قوانین مسلم و اصول علمی تأیید شده و پذیرفته شده مغایرت داشته باشد.

۷. فرضیه نباید از واژه‌ها و مفاهیم ارزشی استفاده کند، بلکه باید ناظر بر واقعیت حقیقی عینی و قابل مشاهده باشد.

۸. فرضیه باید به صورت جمله خبری باشد و از نحوه متغیرها خبر دهد.

۹. فرضیه باید با تأکید بر چارچوب نظری تحقیق تدوین شود. (حافظ نیا، ۱۳۸۲، ص ۱۱۵، نبوی، ۱۳۵۰، ص ۴۵)

برای اینکه متغیرهای یک تحقیق

تعریف هنری قابل سنجش و اندازه گیری

عملیاتی شود، باید به شاخص‌ها و مفاهیم

متغیرها در قابل مشاهده تبدیل شوند، به این

پژوهش هنر عمل تعریف عملیاتی متغیر گفته

می شود.

مصادیق و واقعیت های متعلق

به تعاریف عملیاتی را معرف،

شاخص یا نشانه می گویند.

(رفیع پور، ۱۳۷۰، صص ۱۳۵-۹۲).

تعریف مفاهیم و رسیدن به شاخص^{۱۸} و سنجه^{۱۹}ها از نظر لازارسفلد^{۲۰} دارای چهار مرحله است: (نادری، ۱۳۶۴)

۱. معرفی کلی مفهوم هنری مورد نظر به نحوی که از حالت مبهم و ذهنی به حالتی شفاف و قابل مشاهده تبدیل شود.

۲. دقیق کردن مفهوم هنری، یعنی تجزیه متغیر مورد نظر به واحد های قابل مشاهده.

۳. انتخاب شاخص های مناسب و قابل سنجش برای واحدهای قابل مشاهده.

۴. ترکیب شاخص ها برای سنجش مفهوم مورد نظر به معنای کمی کردن مفهوم کیفی.

انتخاب روش تحقیق بستگی به

روش های هدف ها و ماهیت موضوع تحقیق

تحقیق در هنری و امکانات اجرایی آن دارد،

پژوهش هنر هنگامی می توان در مورد روش

تحقیق یک تحقیق در زمینه هنری

تصمیم گرفت که ماهیت موضوع پژوهش هنری، اهداف و وسعت دامنه آن مشخص باشد.

هدف از انتخاب روش تحقیق آن است که محقق مشخص کند، چه شیوه و روشی او را سریع تر،

دقیق تر و آسان تر در دستیابی

به پاسخ هائی برای پرسش های

تحقیق هنری مورد نظر کمک می کند.

ایزاک^{۲۱} و میشل^{۲۲} نه روش تحقیق

18. Indicator

19. Index

20. Lazarsfeld

21. Isaac

22. Michel



را برای تحقیقات هنری پیشنهاد کرده‌اند.
(همان، ص ۶۳):

۱. روش تحقیق تاریخی^{۲۳}

۲. روش تحقیق توصیفی^{۲۴}

۳. روش تحقیق تداومی و مقطعی^{۲۵}

۴. روش تحقیق موردی و زمینه ای^{۲۶}

۵. روش تحقیق همبستگی یا همخوانی^{۲۷}

۶. روش تحقیق علیّ پس از وقوع^{۲۸}

۷. روش تحقیق تجربی^{۲۹}

۸. روش تحقیق نیمه تجربی^{۳۰}

۹. روش تحقیق علمی^{۳۱}

اساس نام‌گذاری برای هر یک از روش‌ها، شاخص‌های زیر است. این شاخص‌ها می‌توانند به تنهایی یا ترکیبی در تعیین نام روش دخیل باشند: (همان، ص ۶۲)

۱. ماهیت موضوع تحقیق هنری که ماهیت و کیفیت سؤال‌ها و هدف‌های مورد بررسی را تعیین می‌کند.
۲. میزان وسعت دامنه و گستردگی موضوع تحقیق هنری.

۳. نوع روش نمونه‌گیری در مطالعات هنر.

۴. نحوه کنترل و بازبینی محیط پژوهش هنر و متغیرهای مورد مطالعه.

۵. نوع روش جمع‌آوری

اطلاعات در پژوهش‌های هنری.

۶. نوع روش آماری مورد

استفاده در پژوهش‌های

هنری.

۷. معیارهای اخلاقی و انسانی ناظر بر موضوع تحقیق

هنری.

روش تحقیق هنر بر تجربه تأکید

روش‌های جمع دارد، تجربه در هنرهای گوناگون
آوری اطلاعات به دو صورت می‌باشد:

در پژوهش‌های ۱. روش‌های آزمایشی^{۳۲}

هنری ۲. روش‌های مشاهده ای^{۳۳}

• روش‌های آزمایشی به علوم

فیزیکی و زیستی تعلق دارند، ولی در پژوهش‌های هنری
نیز از آن‌ها استفاده می‌شود.

• روش‌های مشاهده ای متعلق به علوم اجتماعی و
هنر هستند و به دو بخش اصلی تقسیم می‌شوند:
(راو‌دراد، ۱۳۸۲، ص ۱۰)

الف. روش‌های توصیفی^{۳۴}

ب. روش‌های سندی^{۳۵}

روش‌های توصیفی برای مشاهده مستقیم نمودهای
هنری به‌کار می‌روند و مبتنی بر چند روش و تکنیک
می‌باشد.

روش‌های مشاهده مستقیم عبارتند از: مصاحبه، پرسش
نامه، فیش برداری.

تکنیک‌های مشاهده مستقیم

شامل دو گروه تکنیک
می‌باشد:

۱. تکنیک‌هایی که موجب

تشریح کلی وضع موجود

23. Historical research

24. descriptive research

25. developmental and cross
section research

26. case and field study research

27. correlational or associa-
tional research

28. causal – comparative or
“expost facto” research

29. true experimental
research

30. quasi – experimental
research

نمودی وسیع می شود، در این شیوه وجه کمی نمودهای هنری مورد تأکید می باشد. انواع سرشماری ها پیمایش، از این نوع می باشد.

۲. تکنیک هایی که موجب توصیف دقیق جریان گذشته و حال نمود هنری معینی می شود.

این تکنیک بر جنبه کیفی نمودهای هنری تأکید می کند و روش های اصلی این تکنیک مصاحبه و اسناد خصوصی و وسائل سنجش علمی آثار هنری هستند. (آریان پور، ۱۳۸۰، صص ۵۶-۵۵)

الف. ابزارهای اندازه گیری و مقیاس ها و وسایلی هستند که مقیاس های محقق به کمک آنها قادر می شود اندازه گیری در اطلاعات مورد نیاز تحقیق خود را پژوهش هنر پس از گردآوری ثبت و کمی نماید. ابزارهای اندازه گیری در پژوهش هنر به دو دسته کلی تقسیم می شوند:

۱. ابزارهای اندازه گیری استاندارد یا میزان شده که در جریان تجارب تحقیقاتی اصلاح شده اند و از قابلیت اعتماد بالایی برخوردار هستند. این ابزارها دارای ویژگی های زیر می باشند:

الف. جنبه های مختلف آن به خوبی تعریف شده است و راهنمای اجراء روش های کار و وقت مشخص دارند.
ب. روش های نمره گذاری به دقت مشخص شده است.

ج. اعتبار و پایایی آن ها از طریق تجارب زیاد به کرات تأیید شده است.

۲. ابزارهای اندازه گیری که توسط محقق ساخته می شوند.

ب. مقیاس های اندازه گیری واحدهایی هستند که برای سنجش متغیرها در ابزارهای گردآوری اطلاعات به کار می روند. مقیاس های اندازه گیری عبارتند از:

۱. مقیاس اسمی یا عددی: وجود یا عدم وجود يك یا چند متغیر را می سنجد.

۲. مقیاس ترتیبی: علاوه بر وجود متغیر، شدت و ضعف آن را نیز اندازه گیری می کند.

۳. مقیاس فاصله ای: علاوه بر سنجش وجود و شدت متغیر، فواصل بین نمرات را نیز مشخص می کند.

۴. مقیاس نسبی: مانند مقیاس فاصله ای است. ولی دارای نقطه صفر مطلق به عنوان مبداء سنجش است. (Ghosh, 1992, p.159)

انواع روش های تحلیل داده ها در تحقیقات هنری شامل:

روش های تحلیل اطلاعات در روش های تحلیل کیفی داده ها و روش تحلیل کمی داده ها می باشد.

۱. روش تحلیل کیفی داده ها:

هنگاهی که اطلاعات جمع آوری شده در تحقیق هنری غیر کمی باشد از مبنا و معیار عقل، منطق، تفکر و استدلال برای تحلیل داده ها

**روش های
تحلیل
اطلاعات در
پژوهش هنر**

- 31. action research
- 32. Experimental method
- 33. Observational method
- 34. Descriptive method
- 35. Documentary method

استفاده می‌شود، یعنی محقق با استفاده از عقل و منطق و تعمق و اندیشه در اسناد و مدارک و اطلاعات جمع آوری شده فرضیه‌ها را مورد بررسی و تحلیل قرار داده و حقیقت را درباره صحت و سقم فرضیه‌ها کشف می‌کند. (جان بست، ۱۳۶۹، عناصری، ۱۳۶۸)

تحلیل منطقی و عقلانی در موارد زیر کاربرد مؤثر دارد:

الف. تجزیه و تحلیل داده‌های تحقیق کیفی.

ب. کنترل نتایج تحلیل‌های آماری.

ج. مطالعات مقدماتی طرح‌های تحقیق هنری به منظور ساماندهی کار و تعریف مسئله، فرضیه‌ها، متغیرها، مدل‌های علمی، روش‌ها و ... تا نگرش واقعی‌تری به محقق بدهند. مطالعه ماکس وبر درباره اخلاق پروتستان و روح سرمایه داری يك تحلیل از نوع کیفی می‌باشد. (بودون، ۱۳۶۹، ص ۹۹)

مطالعات مردم‌شناسی و تحلیل محتوا از جمله تحقیقات کیفی می‌باشند، اگرچه ممکن است در آن‌ها از روش‌های کمی نیز استفاده شود.

۲. روش‌های تحلیل کمی داده‌ها: روش‌های تحلیل کمی داده‌ها همان روش‌های آماری می‌باشند که در مورد داده‌ها و اطلاعات کمی کاربرد دارند. استفاده از روش‌های آماری با توجه به نوع و روش تحقیق و هدف تحقیق متفاوت است و از روش‌های ساده و اولیه آماری تا روش‌های پیچیده را شامل می‌شود، روش‌های آماری بر اساس نوع مقیاس اندازه گیری اطلاعات انتخاب می‌شود.

روش‌های آماری مورد استفاده در تحقیقات هنری شامل روش‌های آماری توصیفی و روش‌های آماری استنباطی می‌باشد.

۱. تجزیه و تحلیل با استفاده از آمار توصیفی: شامل جداول توزیع فراوانی، نسبت‌های توزیع، نمایش هندسی و تصویری توزیع، اندازه‌های گرایش به مرکز، اندازه‌های پراکندگی و نظایر آن می‌باشد. به وسیله روش‌های آمار توصیفی توصیف می‌گردد.

۲. تجزیه و تحلیل با استفاده از آمار استنباطی: در تحلیل‌های آمار استنباطی تلاش می‌شود تا نتایج حاصل از مطالعه گروه کوچکی به نام نمونه به گروه بزرگ‌تری به نام جامعه تعمیم داده شود. (Misra, 1989, p. 360)

انواع روش‌های محاسبه همبستگی بین متغیرها و آزمون‌های آماری از جمله روش‌های آمار استنباطی می‌باشند. روش‌های همبستگی، رابطه همبستگی بین متغیرها را محاسبه می‌کنند که ممکن است به صورت مثبت، منفی یا خنثی باشد.

روش‌های محاسبه همبستگی متغیرها بر اساس مقیاس اندازه‌گیری مورد استفاده در تحقیق تعیین می‌گردد که عبارتند از (نادری، ۱۳۶۴، ص ۲۸):

• آزمون همبستگی پیرسون^{۳۶}: مربوط به متغیرهایی است که با استفاده از مقیاس فاصله‌ای و نسبی طبقه بندی شده‌اند.

• آزمون همبستگی اسپیرمن^{۳۷}: مربوط به متغیرهایی است که با استفاده از مقیاس اندازه‌گیری رتبه‌ای

36. Pearson Correlation Coefficient
37. Spearman Correlation Coefficient

با توجه به مواردی که در طول مقاله با ارائه شواهد و مستندات مورد تاکید قرار گرفت، از آنجا که موضوع مورد مطالعه در پژوهش های هنری از جمله موضوعات قابل مشاهده هستند، این قابلیت را دارند تا با پیروی از قواعد روش تحقیق علمی مورد مطالعه قرار گیرند. در پژوهش علمی در حوزه های هنری نیز مانند سایر رشته های علمی پژوهشگر پس از مشخص شدن محدوده موضوع پژوهش به دنبال یافتن چارچوب نظری مناسب برای تدوین فرضیه های علمی و سپس تدوین تعاریف عملیاتی و در نهایت تدوین شاخص ها و معرف های قابل اندازه گیری کمی برمی آید سپس با بهره گیری از روش های جمع آوری اطلاعات شواهد عینی و مستندات برای ارزیابی فرضیه ها گرد آوری و در نهایت اطلاعات جمع آوری شده را با استفاده از روش های کمی (آمار) تحلیل اطلاعات مورد ارزیابی و تحلیل قرار داده و در نهایت نتایج حاصله را به صورت یک گزارش علمی قابل قبول در مجامع علمی ارائه می کند.



38. Fi Correlation Coefficient 39. Regression

۴۰ و ۴۱. ر.ک: آمار استنباطی در علوم انسانی، همچنین تاجداری، روش های علمی تحقیق همراه با نظریه ارزشیابی.

طبقه بندی شده اند.

- آزمون ضریب همبستگی فای^{۳۸}: برای محاسبه همبستگی متغیرهایی که با مقیاس اسمی طبقه بندی شده اند استفاده می شود. (همان، ص ۳۶)
- رگرسیون^{۳۹}: کاربرد یک متغیر برای پیش بینی درباره متغیر دیگر را رگرسیون می گویند، رگرسیون با کاربرد یک متغیر مشخص و دانسته، مقادیر متغیر غیر مشخص دیگر را پیش بینی می کند (تاجداری، ۱۳۶۹، ص ۳۰۳)
- رگرسیون به صورت دو متغیره و چند متغیره محاسبه می شود، در رگرسیون دو متغیره، یک متغیر مستقل و یک متغیر تابع وجود دارد ولی در رگرسیون چند متغیره، چند متغیر مستقل وجود دارد. (وایز برگ، ۱۳۶۲، ص ۲۱۴)
- آزمون T: برای مقایسه و تشخیص تفاوت و رابطه علی استفاده می شود و موارد کاربرد آن عبارت است از:
 - الف. آزمون فرض درباره میانگین جامعه.
 - ب. آزمون T برای مقایسه میانگین های دو گروه مستقل.
 - ج. آزمون T برای گروه های همبسته^{۴۰}.
 - آزمون F: برای مطالعه تفاوت و اثرگذاری در رابطه با دو متغیر استفاده می شود ولی گاهی اوقات محقق در صدد تشخیص تفاوت بین اثرگذاری چند متغیر و انتخاب بهترین آن ها است^{۴۱}.

- آریانپور، ا.ح. *زمینه جامعه شناسی*، تهران، گستره، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۰.
- آریانپور، ا.ح. *آئین پژوهش*، تهران، گستره، چاپ چهارم، ۱۳۷۸.
- استاپلتون، پل. *شیوه نگارش مقالات پژوهشی*، شعله بیگویی، تهران، دانشگاه علوم پزشکی ایران، ۱۳۷۲.
- امین، مایور و میکائیل ناب. *فصلنامه علوم و تحقیقات و فناوری*، سال سوم، شماره ۷.
- بایستید، روژه. *هنر و جامعه*، غفار حسین، تهران، نشر توس، ۱۳۷۴.
- بودون، ریمون. *روش های علوم اجتماعی*، ترجمه نیک گهر، تهران، آموزش انقلابات اسلامی، ۱۳۶۹.
- بست، جان. *روش های تحقیق در علوم تربیتی و رفتاری*، ترجمه پاشا شریفی، تهران، چاپ سوم، رشد، ۱۳۶۹.
- بیانی، ا. احمد. *نگرش و روش تحقیق*، تهران، دنیای پژوهش، ۱۳۷۴.
- تاجداری، پرویز. *روش های علمی تحقیق همراه با نظریه ارزشیابی*، نشر اتا، ۱۳۶۹.
- چالمرز، آلن اف. *چپستی علم*، ترجمه زیبا کلام، تهران، سمت، ۱۳۷۸.
- حافظ نیا، محمدرضا. *مقدمه ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*، تهران، سمت، ۱۳۸۲.
- دلاور، علی. *روش های تحقیق در علوم تربیتی و روانشناسی*، تهران، چاپ دوم، پیام نور، ۱۳۷۰.
- راووداد، اعظم. *نظریه های جامعه شناسی هنر و ادبیات*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۲.
- رفیع پور، فرامرز. *ندوکاوها و پنداشته ها*، تهران، شرکت سهامی انتشار، ۱۳۷۰.
- ریسمانچیان، علی. *درآمدی بر آمارگیری نمونه های و روش های نمونه گیری*، اصفهان، فیروز، ۱۳۶۸.
- سروش، عبدالکریم. *علم چیست*، تهران، حکمت، ۱۳۵۷.
- شعاری نژاد، علی اکبر. *«ارزش علوم انسانی» همشهری*، شماره ۳۸۹، مورخ ۱۳/۲/۱۳۷۳.
- عمید، حسن نهرنگ عمید، تهران، امیرکبیر، چاپ ششم، ۱۳۶۴.
- عنصری، جابر. *مردم شناسی و روان شناسی هنری*، تهران، نشر اسپرک، ۱۳۶۸.
- غروی، محسن. *آموزش منطق*، قم، دارالعلم، ۱۳۶۸.
- فاخر، علی. *ابزار عمومی تحقیق*، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۸.
- نادری، عزت الله. *روش تحقیق در علوم انسانی با تأکید بر علوم تربیتی*، تهران، بدر، ۱۳۶۴.
- نبوی، بهروز. *مقدمه ای بر روش تحقیق در علوم اجتماعی*، تهران، فروردین، چاپ سوم، ۱۳۵۰.
- واعظی، احمد، «*گفتاری در چپستی هرمنوتیک*»، اطلاعات، شماره ۲۲، ۱۳۸۰/۱۰/۲۲.
- وایزبرگ، هربرت. *درآمدی بر تحقیق پیمایشی و تحلیل داده ها*، رجمه عابدی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲.
- ولف، جانث. *تولید اجتماعی هنر*، نیره توکلی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۷.
- هیتیک، ناتالی. *جامعه شناسی هنر*، ترجمه عبدالحسین نیک گهر، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۴.
- Ghosh, B.N, *Scientific Method and social Research*, 3rd ed, New Dehli, sterling publisers private Ltd, 1992.
- Graziano, A. M, *Raulin Research Methods*, a process of Inquiry, Newyork, 1989.
- Misra, R.P., *Research Methodology*, 1st ed, NewDehli, Ashok kumar Mittal 1989.
- Wartofsky, Marx W, *conceptual foundations of scientific thought*, Newyork: Macmillan company, 1968.



تعریف پژوهش: واژه پژوهش

بر هر نوع تلاش جستجوگرانه
پی نوشت ها و کاوشگرانه‌ای که انسان برای
پاسخ گویی به مسئله‌ای یا کشف
مجهولی انجام می‌دهد اطلاق

می‌شود. (حافظ نیا، ۱۳۸۲، ص ۱۱)

پژوهش هنر: به نوعی خاص از فعالیت‌های تحقیقی
اطلاق می‌شود که دارای مشخصات زیر می‌باشند
(آریان پور، ۱۳۸۰، ص ۷۰):

۱. پژوهش هنر، نظام یافته و سیستماتیک است و طی
فرایندی انجام می‌گیرد که مراحل آن مشخص و به ترتیب
عبارتند از: انتخاب موضوع، بیان مسئله، فرضیه‌ها،
جمع‌آوری اطلاعات، تحلیل اطلاعات، نتیجه‌گیری.
۲. پژوهش هنری بر پایه اطلاعات مستند و قابل‌آزمون
متکی است، نه اطلاعات تصادفی و غیر قابل‌آزمون.
۳. پژوهش هنر واقعیت‌هایی را مورد مطالعه قرار
می‌دهد که وجود خارجی و عینی داشته باشند.

پژوهش علمی هنر

ویژگی‌های سه گانه علم در پژوهش‌های هنر:

۱. پژوهش هنر از نظم علمی پیروی می‌کند و بر خلاف
آگاهی‌های هنری پراکنده که در دسترس همگان است،
پیوسته گسترش و عمق بیشتر می‌یابد و به پیش‌بینی و
کشف قوانین تازه هنر منجر می‌شود.
۲. پژوهش علمی هنر، مبتنی بر روش‌های علمی است.
در پژوهش‌های علمی هنر برای حل مشکل، فرضیه‌ها بر
پایه تئوری‌های هنر تدوین می‌شوند و صحت و سقم

فرضیه‌ها بر پایه مستندات عینی و تجربی به محک
آزمون گذاشته می‌شوند، چنانچه فرضیه به اثبات رسید
تبدیل به قانون می‌شود و چنان‌که قابلیت تعمیم داشته
باشد به نظریه علمی هنر تبدیل می‌شود که می‌تواند
واقعیت‌های هنری را تبیین کند و راه حل علمی برای
تغییر حیات اجتماعی هنر ارائه دهد.

۳. پژوهش علمی هنر به قوانین علمی هنر منجر می‌شود،
از آنجا که پژوهش علمی هنر دارای نظام و روش‌های
علمی است، کشف قوانین حیات هنر اجتناب‌ناپذیر است.
بعضی قوانین هنری مانند قوانین فیزیک عمومی هستند و
بعضی محدود به زمان و مکان خاص می‌باشند، در پرتو
این قوانین علمی، هنر نیز مانند سایر علوم از قدرت پیش
بینی برخوردار می‌شود. (آریان پور، ۱۳۸۰، صص ۷۴-
۷۲. آریان پور، ۱۳۷۸، ص ۶۳)

تعریف علم: به علم در مفهوم کلی و عام آن
Knowledge گفته می‌شود، که هر نوع آگاهی نسبت
به اشیاء پدیده‌ها و روابط، اعم از حوزه جهان مادی، یا
ماوراءطبیعه را در برمی‌گیرد (عمید، فرهنگ عمید، ذیل
علم) ولی از واژه علم مفهوم خاص Science تعبیر شده
است که مقصود آن، بخشی از دانستنی‌ها و آگاهی‌های
بشری است که به روش‌های تجربی قابل اثبات و تأیید
باشد. (سروش، ۱۳۵۷، ص ۵).

جایگاه هنر در بین علوم

قلمرو و حیطه‌های شناختی عبارتند از:

۱. حیطه شناختی علوم طبیعی و مادی، شامل معلومات و
معارفی است که به هر نحو درباره طبیعت و موضوعات

برخی قائل به تفکیک علوم انسانی به دو بخش نیستند و همه این علوم را با عنوان علوم‌ی که از ویژگی اکتسابی و اجتماعی برخوردار هستند، علوم اجتماعی می‌دانند. (شعاری نژاد، ۱۳۷۳، ص ۶)



طبیعی که دارای خواص مادی و قابل حس است به دست می‌آید و علوم پایه، علوم پزشکی و علوم مهندسی را شامل می‌شود. (حافظ نیا، ۱۳۸۲، ص ۲۳)

۲. حیطه شناختی علوم الهی یا الهیات: این حیطه شامل معلوماتی می‌شود که خارج از عالم ماده و محسوسات قرار دارد و می‌توان از آن به شناخت دینی نیز تعبیر کرد، به عنوان مثال: خداشناسی و فقه در این حیطه قرار دارد.

۳. حیطه شناختی علوم انسانی و هنر: این حیطه شامل معلوماتی است که به خصلت‌ها، ویژگی‌ها، فعالیت‌ها و رفتارهای نوع انسان مربوط می‌شود و آگاهی و معلومات به هر یک از موارد مزبور می‌تواند موضوع یکی از رشته‌های مختلف علوم انسانی باشد. علوم انسانی در یک طبقه بندی کلی به دو گروه تقسیم می‌شود: (wartofsky, 1968, p. 371)

۱. گروه اول شامل معلوماتی است که منشاء تشکیل آن‌ها را عقل و فکر و احساس انسان تشکیل می‌دهد، این معلومات عبارتند از: فلسفه، منطق، ریاضیات، ادبیات، موسیقی، هنر و نظایر آن‌ها.

۲. گروه دوم شامل معلوماتی است که منشاء آن‌ها رفتار انسان است: این گروه عبارتند از: روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، اقتصاد، مدیریت، جغرافیای انسانی، علوم سیاسی، زبان‌شناسی، حقوق، تعلیم و تربیت، مردم‌شناسی، تاریخ، باستان‌شناسی، علوم دفاعی و مانند این‌ها. به این دسته از معلومات علوم اجتماعی گفته می‌شود (نبوی، ۱۳۵۰، ص ۱۷).

نقد نامه نقد تخیلی

بخش دوم

نقد تخیلی : مطالعه خلاقیت هنری

یکی از عناصر مهم، و به نظر برخی، مهم‌ترین عنصر هنر و ادبیات تخیل است. در واقع، تخیل را ماده اولیه هر خلاقیتی به‌ویژه خلاقیت هنری دانسته‌اند. نقد تخیلی به بررسی و خوانش تخیل آثار هنری و ادبی و هر اثری که انسان خلق می‌کند می‌پردازد.

شاید عنوان «نقد تخیلی» کمی عجیب به نظر برسد، زیرا کمتر از آن استفاده شده است. در میان منتقدان و تاریخ‌نویسان نقد فقط ژان ایو تادیه از «نقد تخیل» استفاده نمود و فصل مستقلی را بدان اختصاص داد. با این حال، به نظر ما می‌توان از عنوانی به نام نقد تخیلی برای مطالعه بخش مهمی از نقد نو بهره برد.

در واقع، نقد تخیلی بر یک فرضیه نو استوار شده است که ریشه‌های آن را می‌توان در طول تاریخ و به‌ویژه در رمانتیسم مشاهده کرد. این نقد که بر پایه تفکرات باشلار و پیروانش نظام‌مند شد، بر این باور است که برخلاف نظریه روان‌کاوی و جامعه‌شناختی که اثر هنری را به‌طور عمده بازتاب فرد یا جامعه محسوب می‌کند و همواره اثر هنری را بازگشت به یک



گذشته فردی یا اجتماعی قلمداد می‌کند، اثر هنری محصول آفرینش ناب تخیل است. «من هنرمند» البته نه هر هنرمندی (توضیح آن داده خواهد شد) من آیینی‌ای در برابر مسائل فردی و اجتماعی نیست، بلکه يك «من خلاق» است. همچنین، این اثر خارج از زمان گاهشمارانه قرار می‌گیرد و حتی گاهی نسبت به آن پیشی می‌گیرد یا به طور کلی در زمان دیگری همچون زمان مثالی واقع می‌گردد.

نقد تخیلی به طور جدی و نظام‌مند با نقدها و نظریات باشلار آغاز شد، ولی این روش نزد دیگر منتقدان یا حلقه‌های نقد ادامه پیدا کرد. از میان حلقه‌های معروف این نقد می‌توان به حلقه ژنو اشاره کرد که نقد مضمونی را نیز بنیاد نهاد. در این حلقه کسانی همچون ژرژ پوله، ژان روسه، مارسل ریمون و آلبرت بگن به خلق آثار بدیعی دست زدند. حلقه تهران حلقه دیگری است که نقد تخیلی را با گرایشی خاص توسعه داد. این حلقه به نقد تخیلی_مثالی پرداخت و بنیان‌گذار آن هانری کربن بود که همراه و پس از او افرادی همچون دکتر شایگان، دکتر سید حسین نصر، دکتر اعوانی کار او را ادامه دادند. علاوه بر این می‌توان از شخص ژیلبرت دوران و حلقه گرونوبل یاد کرد که بیشتر بر اساس نقد تخیل اسطوره‌ای پژوهش‌ها را ادامه دادند. هم اکنون نیز نسل‌های دوم و سوم این نوع نقد در حوزه‌های فرهنگی گوناگون فعال هستند.

موضوع نقد تخیلی

چنان‌که در مورد نقدهای دیگر نیز صادق است، هر نقدی می‌تواند نسبت به موضوع خود تعریف شود و از سایر نقدها متمایز گردد. آثار هنری و ادبی دارای جنبه‌های گوناگون متنی و فرامتنی هستند که هر نقدی به یکی از این جنبه‌ها می‌پردازد، برخی به جنبه‌ای از جنبه‌های درون متنی و برخی دیگر به جنبه‌ای از جنبه‌های برون متنی می‌پردازند. اما نقد تخیلی به موضوع خاص خود یعنی تخیل می‌پردازد. به عبارت دیگر، موضوع نقد تخیلی خود تخیل است. این نقد به شناخت طبیعت تخیل يك اثر و نیز طبقه‌بندی و کارکرد آن می‌پردازد.

ناگفته نماند که تخیل، موضوع چندین نوع نقد همچون نقد روان‌شناسی، نقد جامعه‌شناسی و نقد فلسفه هنر و نقد فلسفی نیز می‌باشد که هر يك از منظر خود به موضوعات هنر و ادبیات می‌پردازند. نقد تخیلی از این نقدها نیز بهره می‌برد. در واقع، نقد تخیلی با توجه به رویکرد منتقد می‌تواند به طور گسترده از نقدهای فلسفی، روان‌کاوی یا جامعه‌شناسی نیز استفاده

کند. به همین دلیل، منتقدان تخیلی برای بررسی ابعاد گوناگون تخیل در اثر هنری و ادبی از این نقدها استفاده کرده‌اند. باشلار نقد تخیلی خود را با روان‌کاوی شروع کرد، اما پس از مدتی نقد فلسفی از گونه پدیدارشناسی را نیز به آن افزود.

همچنین موضوع این نقد زندگی‌نامه شاعران و هنرمندان نیست، زیرا در آن، «من» خلاق شاعرانه و هنرمندانه با «من» اجتماعی و خانوادگی شاعر و هنرمند متفاوت است و در اینجا است که نقد تخیلی از نقدهای روان‌شناسی و جامعه‌شناسی جدا می‌شود. باشلار و پیروانش بر این باورند که من خلاق با مواد اصیلی (همچون عناصر چهارگانه، کهن‌الگوها، اعیان ثابت و...) که با توجه به گرایش‌های گوناگون متفاوت است، ارتباط برقرار می‌کند و تجربه این ارتباط موجب خلق آثاری اصیل می‌شوند. به عبارت دیگر، منتقد بر روی آثاری مطالعه می‌کند که ارتباط مستقیمی با مواد و تصاویر اصلی داشته باشند و در نتیجه تصاویر اصیلی نیز خلق کرده باشند. در مقابل، از آثاری که در صورت‌های دیگر شاعران و هنرمندان ریشه داشته باشد، پرهیز می‌کنند، زیرا موارد ارائه شده در این گونه آثار نه بر اساس یک پدیده اصیل که بر بنیاد تصاویر دیگر خلق شده‌اند و از صورت‌های اصیل دو بار فاصله گرفته‌اند.

روش نقد تخیلی

در اینجا به برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های روش‌شناسی نقد تخیلی یعنی، نقش منتقد، انتخاب پیکره مطالعاتی و معیار بررسی اشاره می‌شود. درباره روش نقد تخیلی نیز می‌توان گفت در این گونه از نقد، تخیل منتقد نیز خود دارای اهمیت است، زیرا این نوع نقد خود همانند یک اثر هنری و ادبی است. در نقد تخیلی منطق تخیلی جای منطق خردگرایانه را می‌گیرد. بر این اساس، اثر منتقد تخیلی همانند اثر هنری و ادبی است. مرزهای میان نقد و ادبیات و هنر در این نقد به حداقل می‌رسد. به همین دلیل، نثر و نگارش نقد تخیلی با اثر هنری و ادبی تفاوت ماهوی ندارد. اثر منتقد تخیلی خود یک اثر هنری و ادبی تلقی می‌شود تا آنجا که منتقدان تخیلی خود به هنرمند و شاعر تبدیل می‌شوند و نوع نوینی از طبیعت نقد و نیز ارتباط میان نقد و هنر را ارائه می‌کنند. در نتیجه، گاهی خواننده نقد تخیلی، خود را در مقابل نه یک نقد در موقعیت عادی، که در برابر یک اثر هنری مشاهده می‌کند و فراموش می‌کند که این اثر یک نقد از اثری دیگر است، یا اینکه این خواننده احساس می‌کند در مقابل یک اثر هنری قرار گرفته

است که از اثر هنری دیگری اقتباس شده تا اینکه به نقد آن بپردازد.

چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، منتقدان تخیلی بر این عادت‌اند که برخی از آثار را شناسایی کنند و به‌طور ویژه به آن‌ها بپردازند، زیرا برای آن‌ها تخیل به معنای عمومی خود نمی‌تواند معیاری برای جداسازی اثر هنری از غیر هنری باشد، چرا که تخیل همه جا حضور دارد. بنابراین، ملاک‌ها را ریزتر و دقیق‌تر می‌کنند و از انواع تخیلات بحث می‌شود. به‌طورمثال، به تخیل بازتولیدی، فعال و خلاق می‌پردازند. اغلب این منتقدان به بررسی آثاری پرداخته‌اند که در آن‌ها تخیل فعال و خلاق نقش اساسی را ایفاء کرده است. به همین دلیل، منتقدانی همچون باشلار، ژرژ پوله، ژان پیر ریشارد، هانری کربن و ژیلبرت دوران علی‌رغم تمام تفاوت‌هایشان در اینکه بر روی آثاری خاص کار کنند، اشتراک نظر دارند.

البته این خوانش تخیلی به‌طور آزاد و بدون قاعده و نظام صورت نمی‌گیرد، بلکه برای خود ساختار و قواعدی دارد. امکان دارد که این قواعد و ساختار نزد افراد دگرگون شود، اما اصل وجود ساختار و قاعده تغییر ناپذیر است. در غیر این صورت نمی‌تواند یک نقد محسوب شود. به‌طورمثال، از نظر باشلار، اثر یا آثار شبکه‌ای از صورت‌های خیالی و مضامین را شکل می‌دهند که بر یک بنای واحد یعنی بر روی یکی از عناصر چهارگانه استوار شده باشد. به عبارتی، از یک هماهنگی و وحدت درونی و خیالی حکایت کند. در این صورت اصالت تخیل و اثر هنری و ادبی نیز نشان داده می‌شود.

شاید توصیح این نکته نیز لازم باشد که نقد تخیلی به نوبه خود دارای گرایش‌ها و جریاناتی است. نقد مضمونی را می‌توان یکی از این جریانات محسوب کرد. نقد مضمونی که باید در جای خود مورد بررسی قرار گیرد بر اساس نظریات باشلار و به‌ویژه توسط محققان ژنوی بنیان نهاده شد.

در این نقدنامه به نقد تخیلی نزد چند چهره شاخص در این حوزه پرداخته شده است. نخست به گاستون باشلار که در هیچ مقاله‌ای غایب نیست و بنیان‌گذار نقد تخیلی محسوب می‌شود. ژرژ پوله از چهره‌های شناخته شده نقد محسوب می‌شود و نظریات او در رابطه با زمان و مکان ادبی و هنری از اصالت خاصی برخوردار است.

ژان بورگوس یکی دیگر از منتقدان در حوزه نقد تخیلی است که در ایران کاملاً ناشناخته است. مؤلف مقاله «نظریه و روش‌شناسی نحو تخیل نزد بورگوس» به این امر مهم می‌پردازد

تا دانش پژوهان ضمن شناخت نظریه‌ای تازه در خصوص تخیل نسبت به یکی از محققان برجسته حوزه نقد نیز آشنایی پیدا کنند.

در پایان، مقاله خارجی این نقدنامه به تلاشی بدیع دست زده است تا دو جریان نقد را با یکدیگر آشتی و پیوند دهد. این مقاله به نقدی با ویژگی‌های مشترک تخیلی و نشانه‌معناشناسی می‌پردازد. به‌طور دقیق‌تر، مولف کوشیده است تا دو نظریه، یکی از سوی ژیلبرت دوران و دیگری از سوی زیلبربرگ که هر یک نزدیک به پنجاه سال در مسیری جدا، یکی انسان‌شناسی تخیل و دیگری نشانه‌معناشناسی حرکت می‌کنند را با هم پیوند دهد. این نظریه ترکیبی برای نخستین بار در اینجا مطرح می‌شود و به دنبال تعاملاتی میان دبیر علمی این نقدنامه و نویسنده فرانسوی طراحی شده است.

اشاره به دو موضوع در این رابطه بی‌فایده نخواهد بود: نخست اینکه برخی از چهره‌های برجسته و مؤلف در حوزه نقد تخیلی همچون هانری کربن و ژیلبرت دوران در این نقدنامه غایب هستند، هانری کربن را می‌توان در شماره‌ای دیگر و حتی مخصوص با پیروانی همچون کریستین ژامبه، بلانفا، پیرگاله و به‌خصوص دکتر سید حسین نصر، دکتر معین، دکتر شایگان، دکتر تجویدی، دکتر اعوانی، دکتر پازوکی، مورد بررسی قرار داد. ژیلبرت دوران نیز این قابلیت را دارد تا در شماره‌ای اختصاصی مورد توجه قرار گیرد. او نیز امروزه پیروان صاحب نظری دارد که از میان آن‌ها می‌توان به میشل مغزولی و ژرار شاندز (مؤلف مقاله خارجی همین شماره) اشاره کرد. امید است پژوهشنامه در فرصتی دیگر به بررسی بازماندگان نقد تخیلی بپردازد.

دوم منتقدانی که به منتقدان مضمونی مشهور هستند و اغلب آن‌ها ژنوی می‌باشند، و به همین دلیل به حلقه ژنو نیز معروفند. میان نقد تخیلی و نقد مضمونی در اینجا نزدیکی‌ها و حتی همانندی‌هایی دیده می‌شود. زیرا ژرژ پوله بیشتر به یک منتقد مضمونی شناخته شده است یا حداقل واسطه‌ای میان نقد تخیلی و نقد مضمونی محسوب می‌شود. پژوهشنامه هنر امیدوار است شماره‌ای خاص از نقدنامه را در آینده به نقد مضمونی اختصاص دهد.

پژوهشنامه



باشلار، بنیانگذار نقد تخیلی

دکتر بهمن نامور مطلق
عضو هیئت علمی
فرهنگستان هنر

چکیده

گاستون باشلار فیلسوف و منتقد ادبی نامدار و صاحب سبکی است که راه و رسمی نو در تفکر و نقد ادبی را بنیان نهاد. بیشتر کتابهایی که به نقد و به ویژه نقد ادبی قرن بیستم پرداخته‌اند بخشی از مطالب خود را به این منتقد و پیروانش اختصاص داده‌اند. مقاله حاضر بر آن است تا از زاویه‌ای متفاوت و نو آراء باشلار را مورد مذاقه قرار دهد. بر این اساس پس از معرفی روش و انواع نقد باشلاری آثار و نظریات وی از زاویه تخیل و نقد تخیلی مورد بررسی و تامل قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی

باشلار، تخیل، منتقد، نقد تخیلی.



باشلار اختصاص داده است، می نویسد: «باشلار اکثر تکنیک‌هایی را که در یک قرن گذشته علمی اطلاق می‌شدند، منکر می‌شود و از به‌کارگیری شرایط تاریخی، سیاسی، روشنفکرانه، اقتصادی و اجتماعی آثاری که از آن‌ها یاد می‌کند، هیچ‌گونه نگرانی ندارد.» (Mansuy, 1967, p.361) آثار مستقلى در مورد نقد باشلاری به چاپ رسیده است که کتاب ونسان تیرین^۴ با عنوان انقلاب گاستون باشلار در نقد ادبی یکی از این آثار است.

هدف مقاله حاضر بررسی تمامیت نقد باشلار نیست، چرا که نقد باشلار با پیچیدگی‌هایی که دارد، نیازمند یک پژوهش گسترده است، زیرا به درستی از دید اغلب محققان و باشلارشناسان، آثار این فیلسوف منتقد نقدهایی همچون روان‌کاوی، تحلیل آهنگین، پدیدارشناسی و گاهی برای هر یک چندین نوع خردتر همچون مراحل دوگانه پدیدارشناسی را در بر می‌گیرد. این دگرگونی و تبدیل، عنصر مهمی از نقد باشلاری محسوب می‌شود که همه و حتی خود او نیز به آن بارها اذعان داشته است. باشلار در مورد تغییر روش، سخن بسیار جالبی را در کنگره بین المللی فلسفه از گوته نقل می‌کند و می‌گوید: «هر کس که در پژوهشش پایداری دارد، سرانجام دیر یا زود به جایی می‌رسد که روشش را تغییر می‌دهد.» (باشلار، ۱۳۸۵، ص ۱۸۴).

اما این مقاله در صدد بازتولید، حتی تحلیلی پژوهش‌های انجام شده در خصوص روش نقد باشلار

گاستون باشلار^۱ از بزرگ‌ترین چهره‌های نقد نو در فرانسه محسوب می‌شود. بسیاری همچون رولان بارت او را بنیان‌گذار نقد نو خوانده‌اند. ژان ایو تادیه^۲ در کتاب نقد ادبی در قرن بیستم می‌نویسد: «تا سال‌های ۱۹۷۰ که برتری زبان‌شناسی رقم می‌خورد، روش‌های ابداعی باشلار تقریباً به‌تنهایی آن چیزی را الهام می‌بخشید که امروزه آن را نقد نوین می‌نامند.» (Tadié, 1987, p.107) منسوی^۳ نیز در کتابی که به عناصر چهارگانه نزد

1. Gaston Bachelard
2. Jean-Yves Tadié
3. Michel Mansuy
4. Vincent Therrien



نیست و حتی قصد ندارد به تاریخچه نقد نزد باشلار بپردازد، تاریخچه‌ای که بسیار غنی و متنوع است، و می‌خواهد از زاویه‌ای دیگر و نو به موضوع نقد باشلاری نیز بپردازد. به عبارت صریح‌تر، مقاله حاضر می‌کوشد تا از زاویه تخیل و نقد تخیلی، آثار و نظرات باشلار را مورد بررسی و تحقیق قرار دهد.

بالین حال، نگاهی هرچند گذرا به نقدهای باشلاری در این نوشتار ضروری به نظر می‌آید. به همین دلیل، و با یادآوری اینکه تمامیت نقد باشلاری مورد نظر نیست، مناسب است به دو مرحله بزرگ نقد باشلاری اشاره شود.

چنان‌که گفته شد، باشلار دارای يك روش نقد نیست، بلکه تقریباً مانند برخی از کسانی است که مدتی طولانی به نقد پرداخته‌اند در طول فعالیت پژوهشی خود چند شیوه نقد را به کار برده و در این مدت به تکمیل آن‌ها پرداخته‌اند. به همین دلیل است که ونسان ترین در کتاب خود انقلاب گاستون باشلار در نقد ادبی می‌نویسد: «گرچه درست است که هشت (و نه یک) نقد باشلاری وجود دارد، اما این نیز هست که آن‌ها به شدت در یک «کثرت پیوسته» با هم وحدت دارند.» (Therrien, 1970, p.344) می‌توان همراه با برخی از محققان، دو و حتی سه‌گونه و به‌نوعی چند دوره نقد را نزد باشلار شناسایی و از هم متمایز کرد. این نقدها عبارت‌اند از نقد روان‌کاوانه، نقد پدیدارشناسانه و تحلیل آهنگین که در اینجا فقط به دو

نقد نخست اشاره خواهد شد. باشلار با مطالعه علم و روان‌کاوی دانش و دانشمندان به این نتیجه رسید که بسیاری از باورهای که توسط دانشمندان ارائه می‌شود، فقط باورهای عامیانه‌ای است که نسل به نسل انتقال یافته است.

نقد روان‌کاوی در آغاز فعالیت‌های پژوهشی باشلار دارای گستردگی و تأثیر بیشتری است و هم در این دوره بود که *روان‌کاوی آتش* نیز نوشته شد. باشلار در شرایطی زندگی می‌کرد که دستاوردهای روان‌شناسی به‌عنوان بزرگ‌ترین و انقلابی‌ترین دستاوردهای علمی محسوب می‌شد. او نیز از این تأثیرات به‌دور نبود. در میان انواع روش‌های روان‌کاوی و روان‌شناسی که به مطالعات ادبی و هنری می‌پردازند، باشلار به یونگ نزدیک‌تر است و چندین نوبت از او یاد می‌کند. باشلار بیش از اینکه به ضمیر ناخودآگاه فردی رجوع کند و برای این منظور به گذشته فردی بپردازد، به بوطیقای تخیلی مؤلف می‌پردازد. البته آراء او به‌رغم نزدیکی بیشتر به نظریه‌های یونگ، اختلاف اساسی نیز دارد، زیرا باشلار برای تخیل ارزش خلاقیتی قائل است نه صرفاً بازتابی از نوع فردی یا جمعی.

در نتیجه، می‌توان گفت که روان‌کاوی در آثار باشلار حضوری گسترده داشته است. برخی از آثار باشلار دارای عنوان یا زیرعنوان مربوط به روان‌کاوی هستند. چنان‌که گفته شد، *روان‌کاوی آتش* که نخستین کتاب از مجموعه آثار او در خصوص عناصر چهار گانه است، و همچنین «شکل‌گیری روح علمی» با زیر عنوان «مرتبط

با روان‌کاوی شناخت عینی» از این نمونه‌ها می‌باشند. و در سایر آثار نیز در متن هیچ‌گاه روان‌کاوی به‌طور کامل فراموش نشده است. اما یادآوری دو نکته در این مورد اساسی به‌نظر می‌رسد: نخست اینکه، در طول آثار از شدت روان‌کاوی کم می‌شود و نقدهای دیگر نیز در نقد باشلاری جایی را به خود اختصاص می‌دهند. دوم اینکه، روان‌کاوی مورد استفاده نزد باشلار طبیعتی خاص دارد که این طبیعت نیز در سیر زمانی دارای تحولاتی شده است.

نقد مهم دیگری که به‌ویژه در اواخر مطالعات باشلاری حضور گسترده‌ای پیدا می‌کند، نقد پدیدارشناسی است. پدیدارشناسی که همانند روان‌کاوی در زمان باشلار بسیار مطرح بوده است مورد توجه این فیلسوف علم نیز قرار گرفت. روش نقد پدیدارشناسی نیز دارای دوره‌هایی نزد باشلار است که به‌طورمثال، کسانی همچون ولسان‌ترین آن‌را به دوگونه پدیدارشناسی تقسیم می‌کند، یکی پدیدارشناسی پیش از «*بوطیقای رؤیای پیر/زی*» و دیگری پدیدارشناسی پس از آن به‌ویژه پدیدارشناسی که در «*بوطیقای فضا*» خود را می‌نمایاند.

ولسان‌ترین در مورد تفاوت این دو و توضیح آن‌ها می‌گوید: «نخستین آن خیلی نزدیک به توصیف (به قولی پدیدارشناسی) پدیده‌های علمی است.» (Ibid, p.329)

همچنین در خصوص نقد دوم پدیدارشناسی ادامه می‌دهد: «اما دومین روش پدیدارشناسی باشلاری به‌طور قطعی با تداوم کما

بیش علی^۵ فاصله می‌گیرد؛ تداومی که روش نخست می‌کوشید تا نسبت به آن وفادار باشد و بیشتر تلاش می‌کند تا بر امر ناگهانی و والای هنری تاکید بکند و خواننده را در وضعیت آغازین و آغاز دوباره نگه دارد، زیرا تصویر ادبی یک آفرینش آزاد تخیل است، یعنی یک فعالیت ارزشی که چیزی را می‌گشاید و به خود قانون خاص خویش را می‌دهد.» (Ibid, p.330).

بررسی نقد و نقدهایی که باشلار از آن‌ها برای مطالعه ادبی استفاده کرده میحثی مستقل و طولانی است که باید در جای خود به آن پرداخت. این نوشتار هدف دیگری دارد و به‌همین دلیل به این بسیار مختصر اکتفاء می‌کند. در اینجا به موضوع اصلی خود یعنی تخیل و نقد تخیلی که دیگر پژوهشگران به آن یا نپرداخته‌اند، و یا به این گونه نپرداخته‌اند و مطالبی نو محسوب می‌شود، مشغول خواهد شد. یادآوری می‌شود گرچه مطالب و نوع پرداختن به نقد باشلار که در اینجا ارائه می‌شود، قابل تأمل و حتی نقد است، اما نگرشی نوین به موضوعی نه چندان نوین خواهد بود.

موضوع اصلی تحقیقات باشلار
تخیل است. به‌همین دلیل، باشلار
را می‌توان یکی از فیلسوفان تخیل
نامید. به عبارت دقیق‌تر، تخیل که
از همان آغاز با نگاهی تردیدآمیز
مورد توجه باشلار بود، رفته رفته
موضوع اصلی او شد. باشلار برای
تمایز میان داده‌های عقلانی و تجربی

تخیل
نزد
باشلار

5. Causal

و داده‌هایی که بر پایه باورها و علایق استوار شده است، به موضوع تخیل پرداخت. با باشلار نه فقط تخیل از حاشیه مطالعات به‌ویژه مطالعات فلسفی به کانون آن تبدیل شد، بلکه تعریف نوینی نیز یافت. باشلار بر خلاف برخی دیگر معتقد است که تخیل چیزی فراتر از شکل دادن به تصاویر واقعیت است. نویسنده کتاب *بوطیقای رؤیایپردازی* می‌نویسد: «خیال‌پردازی چنان‌که ریشه‌شناسی لغوی آن مفروض گرفته است، نیروی شکل‌دادن به تصاویر واقعیت نیست؛ نیروی شکل‌دادن به تصاویری است که از واقعیت گذر می‌کنند، تصاویری که واقعیت را می‌سرایند.» (Bachelard, 1942, p.23)

در عرصه تحقیقات ادبی باشلار تخیل را به‌عنوان ملاک و شاخص مطالعات خود قرار داد و به‌همین منظور به شناسایی و طبقه‌بندی تخیل پرداخت. باشلار تخیل را به دو دسته بزرگ «بازتولید» و «تولیدی» تقسیم کرد. در تخیل بازتولید خلاقیتی دیده نمی‌شود بر خلاف تخیل تولیدی که بر اساس خلاقیت پدید می‌آید، مهم‌ترین ملاک خلاقیت حداقل در اصلی‌ترین آثار باشلار، چگونگی ارتباط آن با عناصر اولیه است. از نظر باشلار عناصر اولیه و ماده آفرینشگاه صور بدیع، خیالی هستند. به بیان دیگر، تخیل بازتولید تخیلی است که بر اثر ارتباط مستقیم با عناصر اولیه پدید نیامده باشند. در مقابل، تخیل تولیدی و به بیان دیگر تخیل خلاق بر اثر ارتباط مستقیم با عناصر اولیه به خلق صور نوینی دست می‌زند. صور تخیل بازتولیدی نه بر اثر ارتباط با عناصر اولیه، که به واسطه صور دیگر به وجود

می‌آیند، و به‌همین دلیل این صور اصیل نیستند، بلکه تکرار و تقلید صور دیگر با دگرگونی یا بدون دگرگونی محسوب می‌شوند. در نتیجه، از نظر باشلار هنگامی این تخیل خلاق می‌شود که بتواند با ماده اصلی یا ماده المواد ارتباط پیدا کند. چنان‌که تخیل شاعر به این پیوند و ارتباط دست یابد، در آن صورت تخیلش فعال و خلاق می‌شود. به عبارت دیگر، صوری که خلق می‌کند اصالت دارند و از صور دست اول محسوب می‌شوند. این صور دست اول که حاصل تخیل خلاق هستند، در مقابل صور دست دوم قرار می‌گیرند که نه بر اثر تجربه مستقیم بر روی مواد و عناصر اولیه، بلکه بر اثر تجربه صور دیگر به دست آمده‌اند. به بیان دیگر، صور دست دوم تجربه تجربه هستند و تجربه اصلی خود شاعر نیستند، بلکه تجربه تجربه شاعری دیگرند، صوری هستند که از ماده دور افتاده‌اند. از نظر باشلار این عناصر اولیه هستند که می‌توانند صور بدیع و اصیل خلق کنند یا موجب خلق آن شوند. به همین دلیل فقط شاعرانی که با تخیل فعال خود می‌توانند با ماده ارتباط برقرار کنند، دارای چنین صوری خواهند بود. البته هر شاعری نمی‌تواند به پیوند و ارتباط با عناصر اولیه دست یابد. تفاوت آثار و صور شاعری که توانسته است به عناصر اولیه دست یابد، با شاعری که به چنین پیوندی نائل نیامده، در این است که آثار شاعر اولی دارای يك ارتباط تنگاتنگ و يك تصویر هماهنگی است، ولی در آثار شاعر دوم اغتشاش و ناهماهنگی دیده خواهد شد. به بیان دقیق‌تر و صریح‌تر شاعرانی که دارای پیوندی با عناصر اولیه هستند، به یکی

از عناصر نزدیک‌تر خواهند بود. یکی از عناصر آن‌ها را بیشتر مجذوب و متأثر می‌کند. و به عبارتی وجه غالب آثار او می‌شود. در نهایت، این غلبه موجب هماهنگی میان صور خیال می‌گردد. به همین دلیل، شاعران اصیل را می‌توان با توجه به نوع پیوندشان نسبت به یکی از عناصر اولیه همچون آب یا خاک، هوا یا آتش تقسیم‌بندی کرد. چنان‌که ملاحظه می‌شود، باشلار در این مطالعه از تقسیم‌بندی فلسفه قدیم در چهار عنصر استفاده می‌کند، چهار عنصر تشکیل دهنده کیهان و انسان.

باشلار خود را وقف مطالعه تخیل خلاق یا تولیدی می‌کند و به تخیل بازتولیدی نمی‌پردازد. او میان مؤلفانی که از تخیل خلاق بهره‌مندند و مؤلفانی که از تخیل بازتولیدی استفاده می‌کنند، تمایزی جدی قائل است. از نظر باشلار صورت‌های تخیل خلاق همگی ارزشمند هستند و در پاسخ به یک نیاز روان‌کاوانه خلق شده‌اند. جهانی که این صور خیالی می‌آفرینند، به همان اندازه مهم است که جهان عینی‌ای که انسان‌ها در آن زیست می‌کنند. این جهان تخیلی از قواعد خاص خود پیروی می‌کند و از قانون علیت تبعیت نمی‌کند. این موضوعی است که بارها باشلار آن را یادآوری کرده است. چنان‌که در *بوطیقای رؤیایپردازی* می‌نویسد: «رویاپردازی کیهانی، چنان‌که آن را مطالعه خواهیم کرد، پدیده تنهایی است، یک پدیده‌ای که ریشه‌اش در نفس رؤیایپرداز است. نیاز به یک کویر برای اینکه خود را مستقر و بارور کند، ندارد. یک بهانه - نه یک علت - کفایت می‌کند

تا ما خود را در «شرایط تنهایی» و در شرایط تنهایی رویاپردازانه قرار دهیم.» (Bachelard, 1998, p. 13)

تخیل در هیچ نقدی همانند نقد پدیدارشناسی، آن‌هم پدیدارشناسی خاص باشلار که می‌توان آن را پدیدارشناسی تخیل یا به‌طور کلی تخیل‌شناسی نامید، به راحتی مورد بررسی قرار نگرفته است. «در زندگی یک شاعر لحظاتی وجود دارد که در آن‌ها رؤیایپردازی خود امر واقع را شبیه سازی می‌کند. پس آنچه او دریافت می‌کند، شبیه سازی شده است. دنیای واقعی به وسیله دنیای تخیلی جذب شده است. شلی^۶ یک قضیه پدیدارشناسانه‌ای را به ما ارائه می‌دهد، هنگامی که می‌گوید خیال‌پردازی قادر است «تا آن چیزی را که می‌بینیم برایمان خلق کند.» به دنبال شلی و به دنبال شاعران، پدیدارشناسی دریافت باید جایش را به پدیدارشناسی تخیل خلاق بدهد.» (Ibid, p. 12) از نظر باشلار نه فقط جهان پر رمز و راز تخیلی را می‌توان به بهترین وجه آن به وسیله پدیدارشناسی مطالعه کرد، بلکه پدیدارشناسی نیز به نوبه خود می‌تواند از رؤیایپردازی و خیال‌پردازی برای خودشناسی بهره ببرد. او در کتاب *بوطیقای رؤیایپردازی* می‌نویسد: «در هوشیاری کامل، عوالم رؤیایی و عوالم رؤیایپردازی شبانه موجب یک پدیدارشناسی واقعاً بنیادین می‌شود. و این چنین به نظر می‌رسد تا فکر کنیم که با رویاپردازی باید پدیدارشناسی را آموخت.» (Ibid, p. 13)

6. Shelley

تخیل متن و مؤلف

مهم‌ترین پیکره مطالعاتی نقد باشلاری متن ادبی است. به‌طور دقیق‌تر، پیکره اصلی این نقد را تخیل در متن هنری تشکیل می‌دهد. البته در این رابطه نیم‌نگاهی نیز به عناصر دیگری همچون مؤلف و به‌ویژه مخاطب دارد، ولی هیچ‌گاه محور اصلی فراموش نمی‌شود. این موضوع از این جهت بسیار اهمیت دارد که با محور قرارگرفتن متن نظریه باشلار با بسیاری دیگر، به‌ویژه در دوره خود متفاوت می‌شود و همین نظریه است که بر نقد پس از او تأثیر تعیین‌کننده و جهت‌داری را برجای می‌گذارد. منسوی از باشلارشناسان معروف در این رابطه می‌نویسد: «اصالت باشلار موقعی بهتر آشکار می‌شود که یادآوری شود رویکردش در مورد تخیل بسیار خاص است. او می‌کوشد تا تعجب را برانگیزد، اما نه به وسیله رازکشایی تأویلی، یا امتحانات، و نه با مشاهده انسان زنده یا ناطق، سالم یا بیمار، بلکه او آن را در اثر نوشتاری، در مجموعه افسانه‌ها و رمان‌ها یا اشعار کشف می‌کند.» (Mansuy, 1967, p. 119) همچنین، مناسب است گفته شود که باشلار رؤیایپردازی ادبی را از رؤیایپردازی عادی متمایز می‌کند. (Bachelard, 1942, p. 27) یکی از علت‌های اساسی توجه به متن، از سوی باشلار اعتقاد او به جداسازی نسبی و نه کامل میان «من خلاق» نویسنده و «من اجتماعی» او بود. باشلار در این

خصوص به نظریه‌های یونگ بسیار نزدیک و از نظریه‌های فروید دور می‌شود. بر این اساس، منتقد برای جستجوی تفسیر و خوانش متن به تجسس در زندگی شخصی مؤلف نمی‌پردازد، بلکه به اندک اشاراتی اکتفاء می‌کند. البته این توجه اندک نیز به مرور زمان کم و کمتر می‌شود. در نتیجه، هر اندازه که باشلار به مطالعه تخیل خلاق متن توجه دارد، نسبت به مطالعه زندگی نامه مؤلف بی‌توجهی نشان می‌دهد و این موضوع است که باشلار را تا حد زیادی از بخش مهم و اصلی روان‌کاوی و نقد روان‌کاوی متمایز می‌کند. باشلار بر این باور نیست که می‌توان مطالعه تخیل را از گذر مطالعه زندگی مؤلف دریافت، زیرا او چنان‌که گفته شد، میان زندگی تخیلی که پنهان و بسیار پیچیده است و زندگی روزمره مؤلف تفاوت بسیاری می‌بیند. او به‌طورکلی رابطه علت و معلول را در مورد تخیل منکر می‌شود.

بنابراین، روش باشلار تا حد زیادی برعکس روش اغلب روان‌کاوان است^۷، زیرا باشلار به‌وسیله تخیل متن به شناخت مؤلف و آن‌هم «من خلاق» او می‌پردازد و نه از طریق زندگی‌نامه مؤلف به شناخت متن. علت اتخاذ چنین روشی اهمیتی است که باشلار برای تخیل در متن قائل است، زیرا از نظر او متن ادبی و هنری با من خلاق و عمیق مؤلف سر و کار دارد. تخیل خلاق فارغ از گذشته، حال و آینده است. او وابسته به اتفاقات و گذشته نیست، بلکه اتفاقات را درک و پیش‌بینی و حتی می‌آفریند. صور خیالی اصیل

۷. گفته شد اغلب، زیرا برخی از روان‌کاوان نیز خود را متوجه روان‌کاوی متن کرده‌اند.

نه فقط زائده و پس زده های عقده های فردی نیستند، بلکه حتی معلول گذشته های دور و نزدیک نیز نیستند. آن ها مستقل و خلاق هستند.

روش نقد از مهم ترین عناصر هر نقدی محسوب می شود. اینکه منتقد و نقش يك نقد، همچون نقد تخیلی باشلاری، منتقد از چه شیوه های برای نقد آثار مورد مطالعه خود استفاده می کند، و این نقد چه فرآیند و مراحل را پشت سر می گذارد، موضوعی است که می تواند موجب تمایز نقدها از یکدیگر شود. در همین خصوص، یکی از پرسش های اساسی در حوزه نظریه های نقد به ویژه نظریه های هرمنوتیک، یا تفسیری این است که انسان ها با وجود تفاوت هایی که در عوالم درونی خود دارند، و تجربیات شخصی و فردی کسب شده چگونه می توانند به خوانش مشترک از يك پدیده، یا درك عوالم دیگر افراد نائل آیند. به عبارت دقیق تر، با توجه به موضوع این نوشتار، يك اثر ادبی و هنری که محصول تجربه شخصی يك مؤلف است، مؤلفی که توانسته با عناصر اصلی ارتباط برقرار کند، چگونه توسط شخص و کس دیگری قابل درك می شود و چگونه خواننده، یا بیننده و شنونده می تواند با آن اثر ارتباط برقرار کند؟

در واقع، این پرسش از مهم ترین پرسش هایی است که در حوزه نقد مطرح می شود. آیا روشی خاص برای ارتباط و درك اثر وجود دارد؟

آیا به طور کلی باید اثر را چنان که مؤلف درك کرده، درك کرد؟ آیا با شناخت روش خاصی از درك می توان به خوانشی مشابه میان منتقدان دست یافت؟ پاسخ این پرسش های اساسی را قرار نیست در اینجا به دست دهیم. اما بخشی از این پرسش ها بود که موجب شد تا پدیدارشناسان از همان ابتدا یعنی از زمان هوسرل این ارتباط را جدی بگیرند و در جستجوی راه حلی برای آن باشند. هوسرل مسئله بینادهنیت و ارتباطات بینادهنی را مطرح کرد که توسط پیروانش ادامه یافت. باشلار نیز چنان که خواهیم دید از تراذهنیت^۸ و بینادهنیت^۹ سخن گفته است و آن را روشی برای انتقال تجربیات تخیلی میان مخاطبان و مؤلفان می داند. به همین دلیل، مناسب است مختصری به این موضوع مهم پرداخته شود.

نقد روان کاوی و به ویژه نقد پدیدارشناسی گزینش هایی را در اختیار باشلار قرار می دهد تا بتواند به وسیله آن ها شیوه و روش نقد خود را ارائه کند. باشلار در تبیین چگونگی امکان انتقال تجربیات تخیل مولف به مخاطب و به منتقد از طریق متن مطالب قابل توجهی را مطرح می کند. او در این خصوص از تراذهنیت و بینادهنیت و عناصر و شرایط آن ها برای بررسی امکان تجربه مشترک مخاطب سخن می گوید. مناسب آن است پیش از پرداختن به بینادهنیت نزد باشلار، نگاهی هر چند بسیار مختصر نسبت

8. Transsubjectivité
9. Intersubjectivité

به نقش واژه بیناذهنیت و مفهوم آن پیش از باشلار و به‌ویژه نزد هوسرل داشته باشیم، زیرا بیناذهنیت از مفاهیم اصلی پدیدارشناسان محسوب می‌شود و در نقد باشلاری نیز دارای اهمیت فراوانی است.

هوسرل پس از اینکه به تجربه سولیپسیسی^{۱۰} یعنی خودمحورانگارانۀ پرداخت، متوجه موضوع رابطۀ میان اذهان گردید. در واقع، بیناذهنیت پاسخی است به خودمحورانگاری مطلق و راهی به‌سوی ارتباط با دیگر اذهان. او که در کتاب *تأملات دکارتی، مقدمه‌ای بر پدیدۀ شناسی* تا پیش از تأمل پنجم بیشتر به شناخت توسط سوژه اشتغال داشت، از آن پس مطالعه اشتراکات بین‌الذهانی و بیناذهنی را نیز برای خروج از برخی بن‌بست‌های نظری مد نظر قرار داد. هوسرل در مورد چگونگی ارتباط «من» استعلایی و «دیگران» بحث‌های مفصلی را در این تأمل پیش می‌کشد و می‌گوید: «من در وجودم، در چارچوب زندگی آگاهی محض‌ام که به‌نحو استعلایی تقلیل یافته است، «جهان» و «دیگران» را تجربه می‌کنم، و موافق با معنای همین تجربه آن‌ها را نه به مثابۀ نتیجۀ فعالیت‌های تألیفی به‌اصطلاح خصوصی خودم، بلکه به مثابۀ جهانی بیگانه با من، «بین‌الذهانی»، و موجود برای هر کس، با «بژدهایی» قابل دسترس برای هر کس، تجربه می‌کنم.» (هوسرل، ۱۳۸۱، ص ۱۴۶).

مسئله بیناذهنی پس از هوسرل نیز با گسترده‌تری نزد پیروان او مورد بررسی قرار گرفت و یکی از محورهای اصلی در پدیدارشناسی شد.

همان‌طوری که ملاحظه می‌شود، در اینجا موضوع فراتر از درک اثر و مولف است. موضوع به‌طور کلی به چگونگی ارتباط «من» با «دیگری» مربوط می‌شود. پرسش در چگونگی این ارتباط است. چگونه «من» منتقد می‌تواند به درک دیگری نائل آید. در واقع، بدون امکان ارتباط بیناذهنی شناخت و درک دیگری غیر ممکن می‌شود. تجربیات انتقالی و تجربیات مشترک است که امکان ارتباط و شناخت مشترک یا به‌طور نسبی مشترک را فراهم می‌آورد. سکولوفسکی^{۱۱} در این مورد دو نوع رویکرد را از هم متمایز می‌کند و می‌گوید:

«دربارۀ توصیف تجربه ما از دیگران دو رویکرد وجود دارد؛ نخست اینکه، ما ممکن است صرفاً به توصیف این امر بپردازیم که چگونه اشخاص دیگر را مستقیماً تجربه می‌کنیم و چگونه بدن‌های دیگر را جلوه‌گاه اذهان و خودهایی همچون اذهان و خودهای خویش می‌دانیم. دوم اینکه، ما ممکن است شیوۀ غیرمستقیم‌تری اتخاذ کنیم و به توصیف این امر بپردازیم که چگونه جهان و چیزهای درون آن را، بدان‌سان که به وسیلۀ اذهان و خودهای دیگر نیز به تجربه درمی‌آیند، تجربه کنیم. در این رویکرد دوم، ما به ارتباط مستقیم خویش و دیگران نظر نداریم، بلکه نگاهمان معطوف به ارتباط ما و دیگران، یا همه ما، با جهان و با چیزهایی است که مشترکاً از آن‌ها برخورداریم.» (سکولوفسکی، ۱۳۸۳، ص ۷۶)

موضوع این نوشتار می‌تواند به هر دو رویکرد بیناذهنیت مربوط شود، زیرا هم مسئله توجّه يك متن توسط چندین مخاطب است و هم

10. Solipsism
11. Sotkalofsky

توجه به يك متن به عنوان تجربه يك «من» دیگر، یعنی مؤلف است. برای روشن‌تر شدن، ناگزیر باید مثال و توضیح کوتاهی داده شود. مثال بسیار معروف در این خصوص تجربه يك مكعب است. هنگامی که مكعب توسط من دیده می‌شود، بخشی از خود را با توجه به زاویه‌ای که من قرار دارم، به من می‌نمایاند. اما شاید دیگری که از زاویه مقابل به این مكعب می‌نگرد، بخش دیگری را ببیند. بخشی که برای من نامرئی است اما برای او مرئی است و در مقابل بخشی که برای من مرئی است و برای او نامرئی است. به عبارت دیگر، آنچه برای من بالفعل است، برای او بالقوه خواهد بود. اما حال اگر او در جایگاه من قرار بگیرد، همان بخشی را مشاهده خواهد کرد که من مشاهده می‌کردم. در این صورت، ما دارای تجربه‌ای مشترك از این مكعب خواهیم بود. البته، مثال مكعب مثال ساده‌ای بود که نباید این سادگی را به دیگر نمونه‌ها تعمیم داد. زیرا گاهی روابطی وجود دارد که امکان تجربه مشترك را به‌طور کامل سلب می‌کند. به‌طور مثال، ارتباط مادر و فرزندش نمی‌تواند توسط شخص دیگری یا حداقل هر شخصی تجربه شود. این روابط هر اندازه فرهنگی‌تر و اعتقادی‌تر، یا خانوادگی‌تر باشد، پیچیده‌تر نیز می‌شود.

حال بهتر است به موضوع اصلی این نوشتار بازگردیم. باشلار بارها از واژه بیناذهنیت و بیناذهنی یاد کرده است. با وجود این، محققان باشلاری به این موضوع کم توجهی کرده‌اند. اما او به‌ویژه در مقدمه بوطیقای فضا به دو نوع ارتباط میان اثر و مخاطب می‌پردازد؛ بازتابی

و پژواکی. از نظر باشلار اثر گاهی موجب بازتاب و زمانی نیز موجب پژواک می‌شود. بازتاب انعکاس ظاهری اثر است و پژواک انعکاس باطنی و عمیق يك اثر. به عبارت دیگر، همان‌طوری که تخیل دارای دو قسم بزرگ «بازتولیدی» و «تولیدی» است، دریافت نیز دارای دو قسم بزرگ «بازتابی» و «پژواکی» است. به‌طوراساسی، توجه به همین موضوع چگونگی انتقال يك تصویر از ذهنی به ذهن دیگر بود که موجب دگرگونی عمیق در روش‌شناسی باشلار گردید. پژوهش‌های پیشین او که بیشتر بر پایه عادت‌های فلسفی‌اش استوار بود، انعطاف و استحکام لازم برای پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها را نداشت. به‌همین منظور است که باشلار به تغییر در روش خود و تأکید بیشتر بر پدیدارشناسی سوق پیدا می‌کند. او در مقدمه بوطیقای فضا پرسش‌های اساسی مطرح می‌کند، پرسش‌هایی که موجب می‌شوند تا برای پاسخ به آن‌ها روش خود را تغییر دهد و از اعلام این تغییر روش نیز خودداری نمی‌کند. باشلار می‌پرسد:

«چگونه يك تصویرگاهی بسیار منفرد می‌تواند همچون دربردارنده تمام روان ظاهر شود؟ همچنین چگونه این رویداد منفرد و ناپایدار که همانا ظاهر شدن يك تصویر شاعرانه منفرد است، می‌تواند بدون هیچ پیش‌آمدگی بر روی نفس‌های دیگر، در قلب‌های دیگر تأثیر بگذارد به‌ویژه با وجود تمام موانع بر سر راه معنای مشترك، تمام تفکرات حکمی که خرسند از قرار و سکون خویش هستند.»

(Bachelard, 1993, pp. 2-3)

او پس از طرح چنین پرسش‌هایی در جستجوی پاسخ



مناسب ادامه می‌دهد: «بنابراین چنین به نظر می‌آید که این تراذهنیت تصویر نمی‌تواند در ذات خود به وسیله تنها عادات ارجاعات عینی درک شود. فقط پدیدارشناسی – یعنی توجه به تکوین تصویر در آگاهی فردی – می‌تواند به ما در بازسازی ذهنیت تصاویر و اندازه‌گیری گسترده، قدرت و معنای تراذهنیت تصویر یاری رساند. هیچ‌یک از این ذهنیت‌ها و تراذهنیت‌ها نمی‌توانند یک‌بار برای همیشه متعین شوند. در واقع، تصویر شاعرانه اساساً دگرگون‌کننده است.» (Ibid, p.3) در اینجا باشلار از واژه تراذهنی استفاده می‌کند، ولی در صفحات دیگر واژه هوسرلی بیناذهنی نیز را به کار می‌برد. نویسنده بوطیقای فضا در ادامه می‌نویسد: «با دریافت یک تصویر شاعرانه نو، ما ارزش بیناذهنی آن را درک می‌کنیم. ما می‌دانیم که آن را باز می‌گوییم تا احساس و اشتیاق خود را منتقل کنیم. مشاهده می‌کنیم، تصویر شاعرانه که در انتقال از یک روان به روان دیگری مورد توجه قرار گرفته، از قواعد علیت گریزان است.» (Ibid, p.8)

در نقد باشلاری، تخیل فعال است و منتقد می‌کوشد تا با تکرار یا شبیه‌سازی تخیل مؤلف به درک اثر به‌ویژه از دیدگاه تخیلی بپردازد. در اینجا است که بیناذهنیت و همدلی می‌تواند به او یاری رساند. هوسرل به این موضوع توجه خاصی داشته است. برای هوسرل نفوذ در ابژه از طریق شهود امکان‌پذیر می‌شود یعنی از طریق همدلی تماس واقعی با دیگران حاصل می‌شود، به عبارتی با همدلی است که با جهان زنده تماسی بی‌واسطه می‌یابیم. ونسان ترین نیز در مورد باشلار

به همین نتیجه رسیده است، هنگامی که می‌گوید: «نقدی را که باشلار آغاز می‌کند، باید اساساً همچون یک نقد شهودی به حساب آورد و براساس این است که به شکل زیربنایی از هر نقد دیگری که تا به اینجا نقد نو خوانده می‌شد، متمایز می‌شود.» (Therrien, 1970, p.349)

نقدی که بر اساس شهود و تخیل منتقد استوار شده است.

باشلار با صراحت اعلام می‌کند که نقد خردگرایانه شعر ره به عمق شعر نمی‌برد و روش مناسبی برای مطالعه و بررسی شعر نمی‌باشد. او در کتاب *بوطیقای رؤیاپردازی* می‌نویسد: «نقد خردگرایانه شعر هرگز به کانونی رهنمون نخواهد شد که در آن تصاویر شعری شکل می‌گیرند.» (Bachelard, 1998, p.46) او در همین اثر به تقابل میان تصویر و مفهوم می‌پردازد و ادامه می‌دهد: «همچنین تصاویر و مفاهیم در دو قطب مخالف فعالیت روانی خود را می‌سازند که همانا تخیل و تعقل است.» (Ibid, p.47) در نتیجه، نظریه و اصول نقد تخیلی این اجازه را به منتقد می‌دهد تا همانند مخاطب در یک فرآیند بیناذهنی به شناخت و درک اثر بپردازد. از نظر پدیدارشناسی این امکان وجود دارد که با چنین فرایندی موجب درک عمیق دنیای مولف شود. بیناذهنیتی موجب می‌شود تا منتقد در شرایطی شبیه به شرایط خلق اثر قرار بگیرد و بدین وسیله به شناخت مشابه دست یابد. بنابراین، باشلار می‌کوشد تا خود از روش بیناذهنی برای درک متن هنری و همدلی با آن استفاده کند و این روش را برای مطالعات و نقد خود به کار ببندد.



بیان نیز برای انتقال مفاهیم خود بهره ببرد. این موضوع از آنجا حائز اهمیت فراوان است که در نقدهای دیگر منتقد باید تا حد امکان از يك نگارش خنثی و نثری علمی استفاده کند.

باشلار گاه و بی گاه از تجربیات شخصی خود نیز سود می برد و این موضوع را نیز به صراحت بیان می کند. به همین دلیل باشلار در نقد خود از واژه «من» نیز استفاده های زیادی می کند. به طور مثال، هنگامی که از آب راکد و اندوهی که ایجاد می کند، به تجربه و نظر شخصی خود ارجاع می دهد و می گوید: «من همواره همین حزن و اندوه رادر مقابل آب های راکد احساس می کنم...» (Bachelard, 1942, p.14) او در کتاب *بوطیقای رؤیایپردازی* می نویسد: «در واقع، من رؤیایپرداز واژه ها و رؤیایپرداز واژه های نوشته شده هستم. من بر این باورم که می خوانم. يك واژه مرا متوقف می کند. صفحه را ترك می كنم. هجاهای واژه شروع می كنند به حرکت كردن... واژه معنای خود را رها می كند، گویی باری بسیار سنگین است که از رؤیایکردن جلوگیری می کند. بنابراین، واژه ها معانی دیگری به خود می گیرند، گویی حق جوان شدن داشته اند...» (Bachelard, 1998, p.15) در چنین فرآیندی هر تصویری نو می شود و هر واژه ای معنای جدیدی به خود می گیرد. متنی که از يك ذهن خلاق و در ارتباط با ماده اولیه و عناصر نخستین شکل گرفته باشد هم نو است و هم نوآور. متنی است که يك بار برای همیشه رازگشایی

یکی دیگر از مسائل مهم در يك نقد که کمتر به آن توجه می شود، **سبك نگارش** نگارش نقد است. این ویژگی برای مطالعات نقد تخیلی بسیار مهم است و از ارکان چنین نقدی محسوب می شود، چنان که سبك نگارش یکی از عناصری است که به وسیله آن می توان نقد تخیلی را متمایز کرد. باشلار در این خصوص دارای ویژگی خاصی است که بر بسیاری از پیروان خود تأثیر گذاشته است. این روش نگارش نقد را حتی می توان نگارش باشلاری یا سبك باشلاری در نقد نامید. سبکی که کسانی همانند ژرژ پوله^{۱۲}، ژان پیر ریشارد^{۱۳} و حتی رولان بارت و بسیاری دیگر با وجود اختلافاتشان از آن متأثر بوده اند.

چنان که توضیح داده شد، نقد باشلاری از تخیل منتقد بسیار بهره می برد. به همین دلیل نگارش متن نیز بی توجه به این موضوع نیست، زیرا نه فقط منتقد تخیلی از تخیل برای کشف و تفسیر متن استفاده می کند بلکه تخیل او در نگارش و انتقال مطالب نیز تأثیرگذار است. به بیان روشن تر، نگارش و در نتیجه اثر منتقد دارای نگارش و سبکی می شود که به يك اثر هنری و ادبی شبیه می گردد. درواقع، این نگارش همچون يك نثر ادبی و حتی يك شعر منشور است که منتقد می کوشد نه فقط به واسطه محتوای مطالبش، بلکه به واسطه قالب و سبك نیز به انتقال تفسیر خود از متن مورد مطالعه بپردازد. به عبارت دیگر، منتقد تلاش می کند تا از قالب

12. Georges Poulet
13. Jean Pierre Richard

نمی‌شود و هر ذهنی به نوبه خود و از نو به رازگشایی آن می‌پردازد. بنابراین، هر «منی» نه فقط در مقابل يك متن اصیل قرار می‌گیرد، بلکه دارای تفسیری متفاوت از متن نیز می‌باشد. به همین سبب سبک نوشتاری نیز دارای ویژگی‌های خاص خود است تا این تجربه منحصر به فرد برای هر فرد را بازتاباند. بی‌جهت نیست که دانیل برگز^{۱۴} در مورد روش و نگارش باشلار می‌نویسد: «نقل قول‌های فراوان، تفاسیر تمجیدی و خیال انگیز، سبکی اغلب تغزلی و فرآیندی به‌ندرت تحلیلی هستند.» (Bergez, 1990, p. 108)

پرسش دیگری که می‌تواند مطرح باشد، این است که باشلار به‌عنوان يك منتقد تخیلی در جستجوی چه **هدف** چیزی است؟ بی‌شك، هیچ نقدی نمی‌تواند به همه ابعاد يك اثر بپردازد و هر نقدی خود يك تقلیل است، تقلیل به بخشی از اثر، تقلیل به نگرشی خاص به يك اثر است اما با این حال گریزی از نقد نیست، زیرا نقد اگر تقلیل يك اثر است، در مقابل تعمیق يك شناخت است. اما آن چیزی که به این نوشتار باز می‌گردد، این است که باشلار در نقد به دنبال بوطیقای يك متن، یا يك شاعر می‌گردد. اما اگر گفته می‌شود شاعر، منظور يك شاعر با ویژگی‌های زندگی‌نامه‌ای نیست، بلکه بوطیقای شعری و شاعرانه اوست. به‌همین دلیل است که باشلار در جستجوی عمیق‌ترین

عناصری بود تا به وسیله آن‌ها بتواند بوطیقای يك متن و شاعران آن را دریابد. ژان ایو تادیه نیز بر همین باور است هنگامی که در اثر خود می‌نویسد: «بنابراین، نقد باشلاری به واسطه یک تصویر خیالی، کشف جهانی را بازسازی می‌کند که در آن روان یک هنرمند می‌خواهد زندگی کند.» (Tadié, 1987, p. 112)

با اینکه نقد باشلاری یکی از نقدهای بدیع و مؤلف به‌ویژه در نیمه قرن بیستم محسوب می‌شود، اما این **نقد نقد باشلاری** نقد نیز همانند همه نقدهای دیگر با مشکل تقلیل‌گرایی مواجه است.

انتقاد به نقد باشلاری به‌ویژه در مورد تقلیل‌گرایی آن نسبت به صورت شعری شدیدتر می‌شود، زیرا در نقد باشلاری توجه کمی به صورت شعر و هنر شده است. در این نقد، صورت شعری بخش روبنایی اثر و فرآیند خلق اثر محسوب می‌شود. به‌ویژه این نظر در نقدهای اولیه باشلار شدت بیشتری به‌خود می‌گیرد. در نظریه نقد باشلار ماده نقش اصلی را ایفاء می‌کند. در این صورت، چنان‌که مؤلف بتواند به مواد اصلی یعنی مادة المواد همچون عناصر چهارگانه مرتبط شود، در این صورت، صورت‌های خلق شده اصیل خواهند بود. این نظریه فرض را بر ماده یا ماده‌های اولیه‌ای گذاشته است که منبع الهام و صورت‌سازی خلاق محسوب می‌شوند. در مقابل این نظریه، نظریه دیگری قرار دارد که

14. Daniel Bergez

بهره‌گیری از تجربیات دیگران راکه اصولاً به وسیلهٔ دال‌ها و صورت‌های هنری متجلی می‌شوند مهم‌ترین عنصر خلق اثر می‌دانند.

با خواندن این مقاله شاید هیچ پرسشی به اندازهٔ پرسش لحظهٔ نخست مهم و اساسی جلوه نکند. چه چیزی موجب می‌شود تا نقد

باشلاری به عنوان یک نقد تخیلی قلمداد شود؟ چرا نباید آن‌را همانند دیگر باشلارشناسان روان‌کاوانه، پدیدارشناسانه و حتی مضمونی قلمداد کرد. چرا بدون اینکه خواسته باشیم منکر نقدهای دیگر نزد باشلار شویم، در جستجوی یک روح واحد در تمام نقدهای باشلاری هستیم؟ آیا چنین روحی به رغم آراء مختلف در نقد باشلاری امکان پذیر است؟

آنچه موجب می‌شود تا نقد باشلاری یا حداقل بخش گسترده و تکامل یافتهٔ نقد باشلاری را نقد تخیلی بنامیم، علاوه بر موضوع این نقد که همواره تخیل را مهم‌ترین و کانونی‌ترین موضوع خود پیشه کرده است، روش نقدی است که باشلار برای مطالعهٔ پیکره‌های مورد توجه خود از آن‌ها استفاده می‌کند. نزدیک‌ترین نقدها که توسط اغلب محققان و باشلارشناسان نقد باشلاری را به آن منتسب کرده‌اند، نقد پدیدارشناسانه است. در اینجا لازم به نظر می‌رسد توضیح داده شود که نقد پدیدارشناسانه لوازم بسیاری را برای نقد باشلاری فراهم کرده است، لیکن نقد باشلاری را به جای اینکه بخش یا گرایشی از نقد پدیدارشناسی قلمداد نمود، می‌توان از آن متمایز کرد.

در واقع، اهمیت باشلار پیش از همه چیز در تغییراتی است که در حوزهٔ روان‌شناختی نقد اثر ادبی ارائه می‌دهد. باشلار با استفاده از روش‌های روان‌شناختی، نقد را تا حد زیادی از رویکردهای پوزیتیویستی رهایی داد. اما رفته رفته ویرایش خاص خود را در این حوزه ارائه می‌دهد که از اصالت خاص باشلاری برخوردار است.

بنابراین، باشلار از همان آغاز روشی ویژه برای مطالعه آثار ادبی اتخاذ می‌کند، اما در کتاب بوطیقای فضا است که روش خود را مورد بازنگری جدی قرار می‌دهد، از این به بعد این فیلسوف و به‌ویژه فیلسوف علم تا حدی از فلسفهٔ رسمی فاصله می‌گیرد و می‌کوشد تا روشی مناسب برای مطالعه و تحقیق در مورد شعر بنیان گذارد. روشی که علاوه بر داشتن استحکام لازم برای یک روش، مناسب پیکرهٔ مطالعاتی شعر نیز باشد. در اینجا است که تخیل اصلی‌ترین عنصر روش باشلار می‌شود و همین عنصر است که مرزهای میان هنر و نقد را تا حد امکان کاهش می‌دهد، و به عبارت دیگر، نقد را به هنر نزدیک می‌کند. اما باید توجه کرد - چنان‌که نزد باشلار قابل مشاهده بود - این روش تخیلی دارای اسلوب و نظام‌مندی خاص خود یعنی خاص تخیل است و نمی‌توان هر فرآیند شخصی و هرگونه تفسیر فردی را نقد تخیلی نامید.



باشلار، گاستون. *معرفت شناسی*، ترجمه جلال ستاری، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران، ۱۳۸۵.
 باشلار، گاستون. *روانکاوی آتش*، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات توس، ۱۳۷۸.
 سوکولوفسکی، رابرت. *اشتراک بین الازدهانی: جهانی که مورد اعتقاد همگان است*، ترجمه علیرضا حسن پور. فرهنگ اندیشه. شماره دوازدهم. زمستان. ۱۳۸۳.
 هوسرل، ادموند. *تأملات دکارتی مقدمه ای بر پدیده شناسی*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۸۱.

Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Essai sur l'imagination de la matiere, librairie yosé corti, 1942.
 _____. *La Poétique de l'espace*, Quadrige, Presses universitaires de France, Paris, 1993.
 _____. *La Poétique de la rêverie*, Quadrige, Presses universitaires de France, Paris, 1998.
 Bergez, Daniel. et al *Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire*, Boarddas, 1990.
 Mansuy, Michel. *Gaston Bachelard, les éléments*, Librairie Jose Corti, 1967.
 Tadié, Jean-Yves. *La critique littéraire au xxe siècle*, Les dossiers belfond, 1987.
 Therrien, Vincent. *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Edition Klincksieck, Paris, 1970.

از نقد تخیلی تا نقد مضمونی

آراء، نظریات و روش‌شناسی ژرژ پوله

دکتر مرتضی بابک معین
عضو هیئت علمی دانشگاه
آزاد اسلامی تهران

از دهه پنجاه به بعد در فرانسه فضائی برای تولد نقدی مهیا می‌شود که ریشه‌های شکل‌گیری آن را اساساً باید در کارهای فیلسوف فرانسوی گاستون باشلار^۱ جستجو کرد. اساس این حوزه جدید در نقد بر مفهوم تازه‌ای که به مضمون داده شد بنا نهاده شده است. مضمون دیگر به معنای سوژه‌ای که نویسنده آگاهانه در اثر خود بدان می‌پردازد نبوده، بلکه در این حوزه مضمون اشاره به هسته مرکزی دنیای تخیلی و کاملاً شخصی و انتزاعی خالق هنری دارد که در حین تولید اثر و خلق ساختارهای کلامی و شبکه‌های واژه‌ای و تصویری جلوه‌ای عینی به خود می‌گیرد. از جمله منتقدینی که در این حوزه تاثیر بسیار از آراء و عقاید باشلار می‌گیرد، ژرژ پوله^۲ نام دارد. پوله اساساً نقد را فعالیتی می‌داند که در آن منتقد خود را به دنیای تخیلی و جهان اندیشه‌ای و احساسی نویسنده نزدیک کرده تا جائی که اثر به آینه‌ای برای نمایاندن دنیای درونی او تبدیل می‌شود. لذا نقد مضمونی از دیدگاه پوله نقدی است مبتنی بر همدلی کامل منتقد و نویسنده. در این مقاله ابتدا به معرفی اجمالی این حوزه جدید در نقد پرداخته می‌شود، سپس آراء، عقاید و روش شناسی ژرژ پوله مطرح می‌گردد، و در نهایت به گرایش اصلی نقد پوله که مطالعه در خصوص درک مقوله‌های زمان و مکان در نویسنده‌های مختلف است اشاراتی خواهد شد.

واژگان کلیدی

باشلار، پوله، مضمون، دنیای تخیلی، نقد مضمونی، همدلی، مقوله‌های زمان و مکان.

می گذاشت بود و همین مسئله سبب شد تا بسیاری این حوزه نقد را آغازگر جریان نقد نو به حساب آورند، حال آنکه ریشه‌های آنچه که امروز نقد نو می‌نامیم را باید در حوزه‌های ساختارگرایی، زبان‌شناسی و روان‌کاوی جستجو کرد که نقد مذکور حوزه‌ای کاملاً مستقل از آن‌ها به‌شمار می‌رود. از بین این منتقدین، ژرژ پوله را بی‌شک باید منتقدی به‌شمار آورد که آراء او به‌شدت متأثر از آراء نظریات باشلار می‌باشد، چرا که هم وغم اصلی پوله در فعالیت نقد دسترسی به آگاهی خلاق سوژه‌ای است که این آگاهی در هنگام تولید اثر در شبکه‌های کلامی، واژه‌ای و تصویری آشکار می‌شود. به عبارت دیگر از نظر او نقد به مفهوم تصاحب مطلق بر دنیای تخیلی و انتزاعی خالق هنری است که به اشکال مختلف خود را در اثر نمایان می‌سازد. این منتقدین همچنان متأثر از مکتبی بودند به نام مکتب ژنو که توسط اندیشمندانی چون مارسل ریموند^۱ و آلبرت بگن^۲ به وجود آمده بود. آن‌ها نیز فعالیت نقد را تمرینی معنوی به‌شمار می‌آوردند که منتقد با آن می‌تواند به دنیای تخیلی، معنوی و شاعرانه خالق هنری دسترسی پیدا کند و از آن طریق دنیای درونی خود را کشف کند.

علاوه بر تأثیرهای ذکر شده، نباید تأثیر به‌سزای مکتب رمانتیک آلمان را بر این دسته از منتقدین نادیده گرفت. برای گروه ایی^۳ اثر هنری نتیجه تجارب شخصی و منحصر به‌فرد

1. Gaston Bachelard
2. Georges Poulet
3. Jean Rousset
4. Jean Pierre Richard

از جمله منتقدینی که از دهه‌های پنجاه به بعد توانستند در حوزه نقد تحولی عظیم به‌وجود آورند ژرژ پوله نام دارد. او به همراه تنی چند از منتقدین دیگر از جمله ژان روسه^۴، ژان پی ایر ریشار^۵ و استارو بینسکی^۶ که همگی متأثر از کارهای فیلسوف معرفت‌شناس به نام گاستون باشلار بودند توانستند

پایه‌های نقد جدیدی را بنیاد نهند که اساس آن در تضاد با نقد سنتی دانشگاهی که مبنا را بر شرح حال نویسندگان و تاریخ اثباتی

5. Starobinski
6. Marcel Raymond
7. Albert Béguin
8. Groupe d'Ie na



هنرمند است که از برخورد با دنیای بیرونی حاصل می‌شود، و در واقع، اثر تبلور عینی دریافت‌های شخصی و کاملاً انتزاعی خالق هنری است در مقابل دنیایی که در آن قرار دارد و مفهوم «تم» یا «مضمون»^۹ که نام خود را به این حوزه از نقد داده است. از دیدگاه این منتقدین دیگر سوژه یا موضوعی که نویسنده آگاهانه در اثر خود به آن می‌پردازد نبوده، بلکه مضمون دقیقاً اشاره به آن هسته مرکزی دنیای تخیلی نویسنده دارد که در اثر دائماً به اشکال مختلف و در شبکه‌های کلامی و تصویری تکرار می‌شود.

از وجه مشخصه‌های این نقد که به دلیل مبتنی بودن بر جستجوی آن هسته مرکزی تخیلی نقد مضمونی^{۱۰} نامیده می‌شود رد هرگونه نظریه علمی، تاریخی و اثباتی در خصوص ادبیات می‌باشد، چرا که اساس این نقد مبتنی است بر دریافت دنیای انتزاعی و آگاهی نویسنده از خلال آثار خلق شده و به این دلیل این نقد را می‌توان نقد شاعرانه به حساب آورد که براساس آن ادبیات و اثر ادبی نه یک موضوع شناختی و علمی، بلکه فضای بیرون ریزی تجارب حسی و احساسی نویسنده است که به طرق مختلف در اثر آشکار می‌شود.

محور اصلی مقاله حاضر، بررسی اجمالی آراء نظریات و روش‌شناسی ژرژ پوله می‌باشد، اما لازم است ابتدا به معرفی کلی این نقد که مبتنی بر جستجوی هسته یا هسته‌های مرکزی تخیلی تکرار شده در آثار یک خالق هنری است پرداخته شود. در این

بخش همچنان دلائل تولد نقد مضمونی مطرح می‌شود. براین اساس، به مکتب رمانتیسم آلمان، نظریات و آراء پروست^{۱۱} و باشلار به عنوان ریشه‌های اصلی تولد این نقد اشاره خواهد شد. سپس محور اصلی مقاله یعنی نظریات پوله و روش‌شناسی نقد او مطرح می‌شود، و در نهایت با ذکر چند مثال به گرایش اصلی نقد پوله که چگونگی درک مقوله‌های زمان و مکان در نویسندگان مختلف است، پرداخته خواهد شد.

یکی از نظرات اصلی و بنیادی که نقد مضمونی بر آن استوار می‌باشد این است که اصولاً از منظر این نقد هیچ اصل از پیش مشخص و تعریف شده‌ای وجود ندارد که خلق اثر براساس آن بنیاد شده باشد. از آنجا که نقد مضمونی به دنبال فهم و درک دنیای انتزاعی و حسی-درونی نویسنده می‌باشد، هیچ اثری از اصول جزمی در آن دیده نمی‌شود. در این نقد ابتدا هرگونه برداشت فرمالیستی از ادبیات نفی می‌شود. این نقد همچنین از اینکه ادبیات را یک ابژه به حساب آوریم که با کار و تحلیل علمی بر روی آن بتوانیم به معنای نهفته در آن پی ببریم را رد می‌کند. لذا از دیدگاه نقد مضمونی اثر ادبی را نباید یک ابژه شناختی و علمی در نظر گرفت، بلکه اثر ادبی فضایی است که در آن تجربه شخصی و معنوی خالق اثر در زمان خلق اثر مطرح می‌شود. به همین دلیل ذات و تجربه ادبیات غیر ثبوتی بوده و مبتنی است بر تجربه‌های حسی و

درون یافتی نویسنده.

ژرژ پوله در کتاب آگاهی نقد^{۱۲} ضمن

9. thème
10. La Critique thematique
11. Proust
12. La conscience critique

بیان درک و فهم خود از ادبیات، به روشنی به ذات معنوی و جوهره غیر ثبوتی ادبیات اشاره می کند: «ادبیات همچون وفوری از غنای معنوی دیدگانم را لبریز می کرد، غنایی سرشار که سخاوت مندانه به سوی من گشاده می شد.» (Poulet, 1971, p.301)

بی دلیل نیست که بیشترین گرایش نقد مضمونی به حوزه شعر است. اساساً ریشه های عمیق تر نقد مضمونی را باید در مکتب رمانتیسم آلمان جستجو کرد. تئوری اثر هنری ارائه شده توسط گروه «اینا» بعدها توسط نقد مضمونی گسترش پیدا کرد و قوام بیشتری یافت. از منظر این گروه اثر هنری فضای تخلیه و بیرون ریزی دنیای معنوی و حسی - ادراکی خالق آن است و آن را نباید نمود یک مدل از پیش تعریف شده به حساب آورد. این گروه ریشه و عامل یک اثر هنری را یک آگاهی خلاق می داند، یک هسته مرکزی حسی ادراکی و کاملاً فردی که همه عناصر شکلی و ساختاری اثر از آن پیروی می کنند. لذا در نقد مضمونی یکی از ریشه های نفی اثر به عنوان ابژه شناختی و علمی را باید در نظریات و آراء این گروه جستجو کرد. از این روی، ژرژ پوله در کتاب *بین من و من*^{۱۳} می نویسد: «نقطه آغازین حرکت همه رومانیک ها علی رغم تنوع و اختلاف در نتیجه گیری هایشان، مطمئناً اعتقاد به عمل مبتنی بر آگاهی است.» (Poulet, 1977, p.54)

پس اثر هنری را نباید تنها دارای هویتی شکلی و فرمی به حساب آوریم، بلکه اثر هنری دارای هویتی

معنوی و برگرفته از تجربه حسی - ادراکی و درون دریافتی خالق در برخورد با دنیای بیرونی است. در واقع، اثر ادبی مجال بروز همزمان ساختارهای کلامی از یک طرف و دنیای درونی و انتزاعی فردی خالق هنری از طرف دیگر است.

این جاست که برای نظریات پروست در پایه گذاری آن چه که نقد مضمونی نامیده می شود باید جایگاه ویژه ای قائل شد. پروست با نفی ارتباط بین اثر هنری و زندگی و بیوگرافی خالق آن و همچنین با رد نظریه اثر هنری به عنوان فضایی صرفاً برگرفته از کاری ساختی و فرمی، صحنه ای بر نظریات رمانتیک ها در خصوص اثر هنری گذاشت. پروست تمایز سنتی که بین شکل و محتوا وجود داشت را رد کرد، و معتقد بود جهان بینی نویسنده در هنگام خلق ساختارها در دل آن ها جای می گیرد. او اعتقاد داشت اثر هنری زاده یک من دیگر، جدا از منی است که ما در اجتماع از خود نشان می دهیم. برای دسترسی به این من خالق باید اعماق خود را بکاویم تا بتوانیم به آن هسته مرکزی حسی - ادراکی برسیم. خصوصیت این من خالق که در اعماق ما نهفته، این است که به هنگام خلق اثر هنری خود را برای اولین بار می آفریند. به عبارت دیگر، در حین عمل خلق ساختارهای کلامی است که این من خالق خود را بیان می کند. تاکید پروست روی هم زمانی خلق ساختارهای کلامی و آشکار شدن آن من خالق است. همین نظریه پروست یکی از نظریات محوری نقد مضمونی است. اکثر ناقدان مضمونی

13. entre moi et moi

این نظریهٔ پروست را به شکلی مطرح کرده‌اند. با تکیه بر این نظریه، نقد مضمونی دو نظریهٔ سنتی را نفی می‌کند: یکی اینکه خالق را حاکم مطلق اثر خود بدانیم و دیگری اینکه اثر را دائماً به یک پیشینهٔ روانی ارجاع دهیم. بنابراین، نظریه خلق اثر به یک آگاهی پویا برمی‌گردد که در هر لحظهٔ خلق اثر در حال خلق خود نیز می‌باشد.

ژان پی ایر ریشار در اثر خود بنام *دنیای تخیلی ما* ۱۴ می‌نویسد:

«سبک آن چیزی است که گونه ای ابهام آمیز نویسنده دائماً به آن معطوف می‌شود، چیزی که با آن نویسنده به شکل ناخودآگاه تجربهٔ خود را سازماندهی می‌کند، چیزی که در آن نویسنده خود را شکل می‌دهد. و با آن زندگی واقعی را در عین خلق کردن کشف می‌نماید.» (Richard, 1961, p.32)

و ژان روسه نیز در اثر خود بنام *شکل و معنا* ۱۵ می‌نویسد:

«اثر قبل از اینکه یک تولید یا بیان به حساب آید، برای فاعل خلاق ابزاری است جهت نمایاندن نویسنده به خودش» (Rousset, 1962, p.6)

ژرژ پوله نیز اثر هنری را کلیتی متشکل از ساختارهای کلامی و زبانی می‌داند که در درون خود حاوی آگاهی خالق آن است. این‌جا سخن از فلسفهٔ پدیدارشناسی مطرح می‌شود. در بطن این فلسفه این نظریه وجود دارد که اصولاً آگاهی، یعنی آگاهی به چیزی، آگاهی به وجود خود، یا آگاهی به دنیای بیرونی که ما را احاطه کرده است. آگاهی ما را در

ارتباط با دنیای پیرامونمان قرار می‌دهد. ژرژ پوله در کتاب *بین من و من* به خوبی اساس فلسفهٔ پدیدارشناسی را که مبتنی است بر آگاهی و اصل ارتباط انسان با دنیای پیرامون این‌گونه مطرح می‌کند:

«به من بگو چگونه زمان و مکان را برای خود تصویر می‌کنی، چگونه تعامل دلایل و اعداد را دریافت می‌کنی و یا اینکه چگونه با دنیای بیرونی ارتباط برقرار می‌کنی تا بگویم که هستی.» (Poulet, 1977, p.65)

می‌بینیم چگونه پوله واقعیتی هستی‌شناسی را در گرو چگونگی دریافت دنیای بیرونی می‌داند. بحث «ارتباط» یکی از مفاهیم بنیادی نقد مضمونی به حساب می‌آید که ریشه‌های آن را باید در پدیدارشناسی جستجو کرد. باشلار که متأثر از فلسفهٔ پدیدارشناسی هوسرل ۱۶ بود و پیروان او نیز که تحت تاثیر آراء و نظریه‌های هوسرل و مرلو پونتی ۱۷ بودند به این اصل بنیادی اعتقاد داشتند که فهم انسان و دنیا تنها زمانی میسر می‌باشد که ارتباط انسان با دنیای بیرونی را مد نظر داشته باشیم.

چنین نگرش پدیدارشناسی در اولین صفحات کتاب *در جستجوی زمان از دست رفته* ۱۸ اثر پروست به خوبی به چشم می‌خورد. قهرمان داستان، مارسِل که نیمه شب از خواب بیدار شده است از خود می‌پرسد، این لحظهٔ بیداری به چه برهه‌ای از زندگی او متعلق است، لحظه‌ای که به‌طور کامل ارتباطش را با زمان جاری از دست داده است؛ لحظه‌ای که از سیر زمان بیرون افتاده و لحظه‌ای است معلق، لحظه‌ای پر

14. L'univers imaginaire de Mallarmé
15. forme et signification
16. Husserl
17. Merleau Ponty
18. A La Recherche du temps perdu



اضطراب چرا که کسی که تجربه گذراندن، این لحظه را دارد نمی‌داند به‌راستی در کجای زمان قرار دارد؛ او در زمان گم شده است و هستی و زندگی‌اش به زندگی کاملاً در لحظه تقلیل پیدا کرده است. اما مهم این است که زندگی او تنها در زمان معلق نمانده است، او همچنین نمی‌داند کجا زندگی می‌کند: «وقتی در دل شب از خواب بیدار می‌شدم، از آن‌جا که نمی‌دانستم کجایم، در اولین لحظات بیداری حتی نمی‌دانستم کی هستم.» (Proust, 1913, p.39) می‌بینیم چگونه با قطع شدن ارتباط فرد با زمان و مکان، هویت او نیز از دست می‌رود و فرد دچار اضطرابی هستی‌شناسی می‌شود. لذا خوانش مضمونی یک اثر غالباً با توجه به مقوله‌های کلان ارتباطی زمان، مکان و حسی، سازمان پیدا می‌کند.

از میان ناقدان نقد مضمونی، ژرژ پوله در اثر بزرگ خود به نام *مطالعاتی در خصوص زمان/انسانی*^{۱۹} به تجزیه و تحلیل چگونگی دریافت دو مقوله زمان و مکان در نویسندگان مختلف پرداخته است. از نظر پوله، برای پاسخ به سوال بنیادی «من که هستم؟» باید ابتدا به سوال‌های «چه کسی هستم» و «کجا هستم»، پاسخ داد (در ادامه این مقاله به این مسئله پرداخته خواهد شد). باشلار برای اولین بار در خصوص این مهم که چگونه تخیل خلاق و شاعرانه یک شاعر بنابر درک دنیای پیرامون خود زمان و مکان را دریافت می‌کند مطالبی را عنوان کرده بود. ژرژ پوله که باشلار را پایه‌گذار نقدی نو که مبتنی بر

آگاهی است می‌دانست در کتاب *آگاهی نقد* در خصوص برداشت باشلار از آگاهی این چنین می‌نویسد:

«از باشلار به بعد دیگر صحبت کردن از مجرد و غیر مادی بودن آگاهی امکان ندارد، همان سان که درک آگاهی جز از طریق لایه های تصویری که در آن بر روی هم انباشت می‌شود مشکل می‌باشد بعد از او، جهان آگاهی و در نتیجه، جهان شعر و ادبیات آن چه که قبلاً بود نخواهد بود.» (Poulet, 1971, p.174)

ژان پی ایر ریشار نیز زمانی که اثر خود شعر و ژرفا^{۲۰} را معرفی می‌کند، این چنین می‌نویسد:

«چون در این جا صحبت از شعر است، احساس نمی‌تواند از خیال‌پردازی که آن را درونی می‌کند و بسطش می‌دهد جدا شود. این نشان می‌دهد، این کتاب باید وام دار پژوهش‌های گاستون باشلار باشد» (Richard, 1955, p.10)

در نقد مضمونی، مفاهیمی چون تخیل و خیال‌پردازی جایگاهی بسیار ویژه دارند. مفهوم تخیل از منظر باشلار و تأثیر تعبیر تازه‌ای که او از تخیل داشت سبب شد منتقدین در حوزه نقد مضمونی از برداشت سنتی و فرویدی از روان انسانی فاصله بگیرند و این تخیل را یک توانائی خلاق به حساب آورند. از دیدگاه باشلار، تخیل یک عنصر پویای نظام دهنده است و از آن‌جا که واقعیتی هستی‌شناسی است دنیای خاص هنرمند را سازمان داده و نظام‌مند می‌کند. درحالی‌که، در روان‌کاوی فرویدی صحبت از تخلیه انرژی عقده‌ای سرکوب شده توسط خواب و رویا می‌شود، نقد

19. L' études sur le temps humain
20. Poésie et Profondeur

مضمونی که متأثر از پژوهش‌های باشلار است صحنه بر نقش هماهنگ کننده و نظام دهنده خیال‌پردازی از خلال تنوع و تکثر تصاویر خلق شده می‌گذارد. نقد مضمونی اساساً به دنبال این است که چگونه يك اثر که برگرفته از توانائی تخیل شاعرانه خالق آن است دنیایی موزون را می‌آفریند که در آن تضادها رنگ می‌بازند.

ژان استارو بینسکی در کتاب *ژان ژاک روسو، شفافیت و مانع*^{۲۱} می‌نویسد:

«کارکرد خیال‌پردازی عبارت است از تبدیل تکثر و گسستگی تجارب زندگی شده به گفتمان و اثری موزون که در بطن آن همه چیز در نظامی متعادل و یکدست جای گرفته باشند.» (Starobinski, 1971, p.419)

بنابراین، جستجوی هسته مرکزی حسی - ادراکی و تخیلی از خلال تصاویر متفاوت و شبکه‌های کلامی متنوع اساس نقد مضمونی است. در واقع، این‌جا اساس بر جستجوی شباهت‌هاست. بر عکس، مکتب ساختارگرایی که معنا را سلبی می‌داند، نقد مضمونی اساس و بنیاد معنا را بر شباهت می‌گذارد. معنای «تم» یا مضمون نیز تکرار و از سرگیری همان هسته مرکزی حسی - ادراکی است که در ساختارها و شبکه‌های کلامی و تصویری متن پنهان شده است.

به‌طبیع، وقتی سخن از جستجوی هسته مرکزی حسی - ادراکی خالق يك اثر که بیان چگونگی درک دنیای پیرامون اوست می‌شود، نقد مضمونی به‌سوی نوعی يك دست و هماهنگ‌سازی خوانش آثار يك

نویسنده قدم برمی‌دارد. آثار نویسنده کلیتی واحد در نظر گرفته می‌شود که در آن نقد مضمونی به دنبال آشکار کردن موزونیت پنهانی است که نشأت گرفته از شباهت‌هایی است که در عناصر به‌ظاهر ناهمگون متون وجود دارد و خود این شباهت‌ها به دلیل وجود همان هسته مرکزی حسی - ادراکی مشترکی است که در آثار متفاوت وجود دارد و دائماً تکرار می‌شود.

یکی از روش‌هایی که می‌تواند ما را به این مضمون مشترک در کلیت آثار نزدیک کند جستجوی واژه‌های تکراری است. اما باید دانست این هسته‌های مرکزی ادراکی می‌توانند در ساختارهایی فراتر از واژه آشکار شوند، مضاف بر اینکه معنای واژه‌ها ممکن است از عبارتی به عبارت دیگر تغییر نماید. اساساً خوانش مضمونی هرگز محدود به مشخص کردن واژه‌های تکراری نمی‌شود، بلکه این خوانش به دنبال مضمون مشترک در شبکه‌های درهم تنیده شده تصویری و کلامی است که به‌ظاهر در آن‌ها واژه‌ها و عناصر مشترک دیده نمی‌شوند، اما در خود حامل آن هسته‌های مرکزی حسی - ادراکی هستند که مضامین تکراری در آن‌ها به‌شکلی نهفته وجود دارند. تم‌ها می‌توانند هم واقعیتهای محتوایی داشته باشند و هم ساختی و شکلی.

برای مثال، ژرژ پوله در کتاب معروف خود به نام *مطالعاتی در خصوص زمان انسانی* به تجزیه و تحلیل مفاهیم و مقوله‌های دریافتی زمان و مکان در نویسندگان مختلف می‌پردازد، حال

21. Jean Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle

آنکه در «استحاله های دایره»^{۲۲} به تجزیه و تحلیل يك شكل ساده انتزاعي، يك طرح ناب هندسی که عاری از هر گونه معنای از پیش معلومی می باشد دست می زند. ژرژ پوله را باید بی شك یکی از منتقدان صاحب سبك و مطرح نقد مضمونی به حساب آورد. او که اصالتاً بلژیکی است حدوداً هجده اثر از مطالعاتی در خصوص زمان انسانی تا شعر تکه تکه^{۲۳} از خود بر جای می گذارد. بسیاری آثار او را منشاء تولد نقدنو در فرانسه به حساب می آورند، اما او در نامه ای که به مارسل ریموند می نویسد از اینکه وی را به مکتب ژنو که توسط ریموند و بگن بنیان گذاری شد متعلق می بیند احساس خوشحالی می کند.

اساساً هم غم اصلی ژرژ پوله در نقد يك اثر این است که آگاهی خود را با آگاهی نویسنده گره بزند. مانند سایر منتقدین نقد مضمونی، نقد پوله نقدی است مبتنی بر همدلی^{۲۴} کامل منتقد با نویسنده. لذا برای او عمل خوانش يك اثر عملی است. معطوف به مالکیت بر آگاهی و دنیای حسی - انتزاعي نویسنده. او خوانش يك اثر را این گونه تفسیر می کند: «من تمام دنیای درونی ام را به کس دیگر می سپارم و آن کس دیگر در درون من می اندیشد، حس می کند، رنج می برد و عمل می کند» (Poulet, 1971, p. 282) او ادامه می دهد: «عمل خوانش (که هر اندیشه واقعی نقدی بر آن استوار است) یکی شدن

دو آگاهی را ایجاب می کند: آگاهی خواننده و نویسنده» (Ibid, p. 9) لذا خوانش يك اثر از نظر پوله خود را

غرقه کردن در جهان اندیشه ای و آگاهی نویسنده است. اما مطلبی که بسیار حائز اهمیت است این است که این جا منظور از اندیشه سیستم نظام مند فکری یا ایدئولوژیکی نیست، بلکه: «حس کردن، تصور کردن، نیاز کردن، خواستن و دوست داشتن یعنی اندیشیدن. اندیشیدن همانا عمل زندگی معنوی است.» (Poulet, 1981, p. 62) در واقع، آگاهی و جهان اندیشه ای نویسنده کلیت دنیای حسی - درونی نویسنده را در بر می گیرد که منتقد با خوانش اثر با آن هم راستا می شود و آگاهی خود را با آن گره می زند:

«در ژرفای خود می اندیشم يك نویسنده یا فیلسوف را دوباره زنده کردن به مفهوم بازیافت روش حس کردن و اندیشیدن اوست. پی بردن به اینکه چگونه این روش زاده می شود و شكل می گیرد و به چه موانعی برخورد می کند، به مفهوم دوباره کشف کردن معنای تمامیت يك زندگی است که از يك هسته مرکزی حسی - درکی و ابتدائی به بعد سازماندهی می شود.» (poulet, 1971, p. 307)

پس فعالیت نقد از این منظر به معنای مالکیت مطلق بر دنیای ذهنی، انتزاعي و جهان اندیشه ای نویسنده است. این جاست که نقد پوله را می توان از جهاتی در مقابل نقد ژان روسه که مبتنی بر مطالعه شكل و فرم است قرار داد. پوله در آگاهی نقد می نویسد: «شکال برای آن که مکیده شوند به وجود آمده اند، به محض اینکه شیره درونی آن ها گرفته شد پوسته شان را باید دور ریخت» (Poulet, 1971, p. 65)

22. Les métamorphoses du cercle
23. La poésie éclatée
24. Critique de Sympathie

«شیره» در این جا تصویر استعاره‌ای است برای جهان اندیشه‌ای نویسنده که البته ساختار را به وجود می آورد، اما از آن فراتر می رود - لذا رسالت خالق هنری این نیست که ساختار بیافریند، بلکه رسالت او «بودن» و ما را وادار به «بودن» کردن است. (Tadié, 1987, p. 89)

در واقع، نویسنده با خلق اثر خود «بودن» خود را ترسیم می‌کند و منتقد با خوانش آن اثر با درک ژرف جهان اندیشه‌ای و دنیای درونی - حسی نویسنده و با گره زدن جهان اندیشه‌ای او، بودن خود را آشکار می‌سازد و اثر آیینی‌ای می‌شود که دنیای درونی ناقد را بر او می‌نمایاند.

به طبع، این غرقه شدن در دنیای اثر که به دنبال خود تلفیق دو آگاهی و جهان اندیشه‌ای را خواهد داشت، سبب نزدیکی و شباهت بسیار خود نقد با اثر مربوطه می‌شود. این نزدیکی می‌تواند به شکل‌های مختلف خود را نشان دهد. در بسیاری از مواقع جملات و ترکیبات اثر بخشی از جملات و ترکیبات به کار رفته توسط منتقد می‌شود. فراوانی استفاده از نقل قول‌ها یکی دیگر از علائم و دلایل نزدیکی دنیای منتقد و نویسنده می‌باشد. گاه صدای منتقد و نویسنده چنان درهم می‌آمیزد که تشخیص آن‌ها از یکدیگر برای خواننده دشوار می‌شود، و گاه نیز منتقد خود را در موقعیت نویسنده مربوطه می‌گذارد و به جای او صحبت می‌کند.

پوله زمانی که در اثر بزرگ خود مطالعاتی در خصوص زمان/انسانی، فلور را تحلیل می‌کند، این گونه می‌نویسد:

«این روزهای طولانی آفتابی، این روزهای شادی که در آن‌ها روح و روان انسان همچون دشت‌ها به سوی خورشید آغوش می‌گشاید، در زندگی فلور یک دسته قله‌های فروزان و تابناکی را به وجود می‌آورد که در حول و حوش آن تمام آثار، اندیشه و هستی فلور همه و همه شکل می‌گیرد.» (Poulet, 1952, vol. 1, p. 346)

جمله فلور که در داخل گیومه قرار دارد جمله منتقد شده و نقش فاعل آن را ایفا می‌کند، در ضمن، یک دستی و شباهت سبکی نگارش دو نویسنده که در متن اصلی بسیار مشهود است این درهم تنیدگی عبارتی را زیباتر جلوه می‌دهد. در جای دیگر، زمانی که در همان اثر به تحلیل جهان اندیشه‌ای و دنیای درونی بالزاک می‌پردازد، جمله‌ای از او که سوالی است که یکی از قهرمان‌های بالزاک، به نام لامبر از خود می‌کند نقل قول می‌شود:

«لامبر از خود می‌پرسد اگر منظره در من رسوخ نکند، که بیهوده است اینگونه بیان‌دیشم، این منم که به درون منظره رسوخ می‌کنم» (Ibid, vol. 2, p. 128)

سپس، بلافاصله پوله جمله خود را اضافه می‌کند: «اگر دنیا نیاید و در درون من منعکس نشود، پس این منم که دنیا را در بر می‌گیرم» (Ibid)

این جا زمانی است که صدای منتقد با صدای نویسنده درهم می‌آمیزد. در واقع، چنان دنیای درونی و جهان اندیشه‌ای منتقد با نویسنده و جهان اندیشه او یکی شده است که جمله منتقد نه بیان و تفسیر جمله نویسنده بلکه ادامه و دنباله آن تلقی می‌شود. من منتقد، من نویسنده شده است و از آن تفکیک ناپذیر.

پوله در بسیاری از موارد نقل قولی از نویسنده می‌آورد و سپس بلافاصله بعد از آن جمله‌ای ذکر می‌شود که به دلیل داشتن بسیاری از واژه‌ها و ترکیبات به‌کار رفته در نقل قول همگونی بسیاری با خود نقل قول دارد. این به‌کارگیری به‌جا و ظریفانهٔ واژه‌ها و ترکیبات نقل قول توسط منتقد که سبب نوعی شباهت و همگونی زبان نویسندگان و منتقد می‌شود، همچنان دال بر پیوند و تلفیق دو جهان اندیشهٔ نویسنده و منتقد است.

خوانش مکرر اثر و اشراف بر جهان اندیشهٔ خالق اثر غالباً سبب می‌شود پوله اثری بزرگ از نویسنده‌ای را در غالب جمله‌ای انتزاعی و کوتاه خلاصه کند. او در خصوص *در جستجوی زمان از دست رفته* اثر پروست می‌نویسد: «این رمان هستی فردی است که در جستجوی جوهرهٔ خویش است.» (Ibid, vol.1, p.412) پوله همچنان خلاقیت هنری هوگو را این‌چنین در جمله‌ای کوتاه خلاصه می‌کند: «خلاقیت هنری هوگو در نهایت همچون هنرهای یک خالق دیوانه است.» (Ibid, vol.2, p.222)

او در خصوص شعر آغازین آلفرد دو موسه که در آن نگاه شاعر همیشه معطوف به آینده است این‌چنین تعبیر کوتاه و انتزاعی می‌کند: «نقطه آغازین شعر موسه تپش قلب و هیجانی است که در همهٔ پیچ و خم‌های زندگی دچارش می‌شود، هیجانی ناشی از جهش و گذر لحظه‌ای به لحظهٔ بعد» (Ibid, p.231)

قهرمان‌های کرنی نیز در جمله‌ای کوتاه این‌گونه تعریف می‌شوند: «آن‌چه که قهرمان کرنی را متمایز

می‌کند، یکی شدن هم‌زمان بودن و خواستن است.» (Ibid, vol.1, p.135)

در نقد پوله از این جمله‌های کوتاه که اشاره به واقعیتی کلی در یک اثر می‌کند بسیار دیده می‌شود. فراوانی این عبارت‌های کوتاه که در آن‌ها حکمی کلی داده می‌شود به این مهم اشاره دارد که نقد پوله در کثرت و تنوع آثار یک نویسنده به دنبال جهان اندیشه‌ای واحد و مشترک است که دائماً تکرار می‌شوند.

پوله در اثر چهار جلدی خود به نام *مطالعه در خصوص زمان/ انسانی* دست به تحلیل چگونگی دریافت و درک مقولهٔ کلان زمان از خلال تاریخ ادبی و نویسندگان مختلف می‌زند. از جلد دوم به بعد با زیر عنوان داده شده، جهت‌گیری اصلی اثر و منظر مضمونی غالب آن مشخص می‌شود. زیرا عنوان جلد دوم: *فاصلهٔ درونی*^{۲۵}، جلد سوم، *نقطهٔ آغازین*^{۲۶} و جلد چهارم *بار لحظه*^{۲۷} می‌باشد.

در اثری بنام *فضای پروستی*^{۲۸} او به تحلیل چگونگی دریافت مکان به عنوان مقولهٔ کلان دیگر ارتباطی انسان با دنیای بیرون می‌پردازد.

او در مقدمهٔ جلد سوم *مطالعاتی در خصوص زمان انسانی* می‌نویسد:

«بنابراین، برقراری ارتباط با دنیای بیرونی، در وهلهٔ نخست یعنی با مکان ارتباط برقرار کردن:

مکان عینی و مشخص و معلومی که در آن قرار گرفته‌ایم و آن را مرکز همهٔ جنبش‌هایی می‌دانیم که در جهت

25. Distance intérieur
26. Le Point de départ
27. Le Poids de l' instant
28. L' espace Proustien



واقعیت بیرونی آغاز می‌کنیم، اما به همان نسبت یعنی با زمان ارتباط برقرار کردن، با لحظه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم: لحظه‌ای که از آن به بعد رفت و برگشت‌های مشابهی در فضای استمرار زمانی برقرار می‌شود.» (Ibid, vol.3, p.8)

لذا محور اساسی نقد پوله تحقیقی در خصوص چگونگی ارتباط با دنیای بیرونی با تکیه بر مقوله‌های دریافتی زمان و مکان می‌باشد. اما در اثری به نام شعر تکه تکه تحولی در نقد پوله به چشم می‌خورد. او در می‌یابد کنکاش در مقوله‌های کلی زمان و مکان ممکن است ما را از ویژه‌گی‌های خاص اثر غافل نگاه دارد. لذا اثر نامبرده به نوعی هم ادامه و هم گذر از فعالیت‌های نقد پیشین پوله به حساب می‌آید. او در این اثر به مطالعه بدلر^{۲۹} و رمبو^{۳۰} می‌پردازد. پوله آثار این دو شاعر را به انفجاری تعبیر می‌کند که ضمن به هم ریختن و قطع تداوم کاذب تاریخ ادبی با خلاقیت نو و بدیع، معیارهای دروغین و فریبنده را حذف می‌کنند. در این اثر پوله به دنبال بیان ویژگی‌ها و نقطه تمایزهایی است که آثار این دو شاعر بزرگ را از یکدیگر جدا می‌کند. هر چند در این اثر روش نقد پوله که مبتنی بر جستجوی جهان اندیشه‌ای و دنیای حسی و درون یافتی اولیه نویسنده است حفظ می‌شود، اما نگاه منتقد این‌جا بیشتر نگاه تفرقی است که می‌کوشد دو شاعر را در تضاد با یکدیگر قرار دهد.

او می‌نویسد:

«بدلر خود را به شدت به دلیل گناه اولیه دچار سرنوشت محتومی می‌داندست که گریزی از آن‌اش نبود، سرنوشتی

که تهدیدش می‌کرد از آزادی اندیشه محروم‌ش کند، او دچار گذشته خود و ندامت‌هایش بود. او در خود جز ژرفای بی‌نهایتی که تا دوردست‌ترین کرانه‌های اندیشه‌های درگیر گذشته‌اش بسط پیدا می‌کرد، چیزی نمی‌دید.» (Bergez, 1990, p.113)

برعکس نگاه تفرقی پوله، رمبو را این‌چنین در تضاد با بدلر قرار می‌دهد:

«رمبو هر بار دیدگان خود را به روی هستی و دنیای تازه‌ای می‌گشود. او که رهیده از هرگونه ندامت و پشیمانی بود، خود را آزاد می‌دید که دنیای خودش را در هر لحظه دوباره بیافریند، به گونه‌ای که بی‌درنگ این لحظه برایش حکم ارزشی مطلق را پیدا می‌کرد.» (Ibid)

برای آشنایی با نگاه منتقد از اثر معروف پوله بنام مطالعه در خصوص زمان/انسانی چند مثال می‌آوریم.

در جلد چهارم این کتاب پوله به چگونگی دریافت نویسندگان مختلف از «لحظه» می‌پردازد. پوله «لحظه» را دارای ویژگی انبساطی و انقباضی می‌داند:

«لحظه می‌تواند تا نهایت درجه انبساط و انقباض پیدا کند. گاه به ویژگی لحظه‌ای خود تقلیل می‌یابد: همانی است که هست و نسبت به پس و پیش و در ارتباط با آینده و گذشته هیچ چیز جز لحظه‌ای بیش نیست و به عکس گاه بدون هیچ محدودیتی بر همه چیز گشاده می‌شود و همه چیز را در بر می‌گیرد.»

(Poulet, 1952, Vol.4, p.101)

برای مثال، با مطالعه درک لحظه در آثار موریس سو^{۳۱} به این نتیجه می‌رسد که لحظه در دنیای درونی

29. Baudelaire
30. Rimbaud
31. Maurice sévet

این نویسنده بسط پیدا کرده و در خود مجموعه‌ای از حس‌های متفاوت، احساس‌های گوناگون و رویدادها را فرا می‌گیرد. لحظه در آثار این نویسنده لحظه‌ای است که از مرزهای خود فراتر می‌رود و گشاده می‌شود. حال آنکه در استاندارد به عکس، لحظه ویژگی دفعی، لحظه‌ای و جهشی دارد، لحظه‌ای سرشار از حس زندگی در تمامیت خود زندگی پرشور و هیجان:

«بهت و حیرت، تنفر، عصبانیت، میل به انتقام و عملی که این انتقام را میسر می‌سازد همه و همه تنها در لحظه‌ای بی‌استمرار می‌گذرد.» (Ibid, p.241)

دریافت استاندارد از لحظه، دریافتی سرشار از همه احساس‌هاست. اما از دیدگاه پوله این لحظه تنها یک لحظه است بی‌هیچ بسط و گشادگی. استاندارد کمال خوشبختی و زندگی سرشار از شادمانی را در لحظه جستجو می‌کند و همه خواست او ضبط این لحظه‌های فرار و گذراست.

آنگاه، پوله دریافت و ادراک دفعی از لحظه را در گستره یک قرن مطرح می‌کند. او معتقد است این درک دفعی و انقباضی از لحظه در سرتا سر قرن هجدهم به چشم می‌خورد. در واقع، نگاه در برگیرنده و همگون‌ساز منتقد، قرن هجده را قرن دریافت انقباضی و دفعی از لحظه می‌داند.

او پیش رمانتیسزم را محکوم آگاهی از گذرا و فانی بودن لحظه می‌داند. رمانتیک‌های انگلیس بر این اضطراب فائق آمدند، چرا که آن‌ها به جای جاودانگی خدا که هم و غم اصلی عصر باروک و کلاسیک بود، جاودانگی فرد

را جایگزین کردند تا از این طریق خود و دنیای انتزاعی خود را در لحظه جاودانه ببینند.

در جلد دوم این اثر، زمانی که پوله به تحلیل کم‌دی مولیر می‌پردازد، ابتدا تضاد بین تراژدی و کم‌دی را مطرح می‌کند. پوله معتقد است در تراژدی بین نویسنده، هنرپیشه و بیننده نوعی حس مشترک به وجود می‌آید. در واقع، در تراژدی، هنرپیشه آیین دنیای درونی بیننده است. اما در کم‌دی، این حس مشترک حاصل نمی‌شود، چرا که بیننده هرگز به دنیای درونی هنرپیشه وارد نمی‌شود، آن‌سان که در کم‌دی شاهد نوعی فاصله‌گذاری بین بیننده و هنرپیشه می‌باشیم.

در کم‌دی، هنرپیشه دیگر نه یک سوژه (همانند تراژدی) بلکه به یک ایژه تبدیل می‌شود که با فاصله او را زیر نظر داریم و قضاوتش می‌کنیم. پوله این قضاوت را قضاوتی قیاسی و تطبیقی می‌داند، چرا که قضاوت براساس قواعد و واقعیاتی از پیش معلوم و تعریف شده صورت می‌گیرد و هر آن‌چه مضحک جلوه کند از چارچوب قواعد و نرم‌های تعریف شده خارج شده است. لذا عمل مضحک از این منظر یعنی آشفتگی ناگهانی در نظم عادات از پیش تعریف شده، به عبارت دیگر، عمل مضحک به معنای گسستگی در نظم و استمرار زمان انسانی است. پس چنین عملی انتزاعی نبوده و در بی‌زمانی اتفاق نمی‌افتد، بلکه در بستر زمان رخ می‌دهد ولی از سیر زمان جدا می‌شود و حکم یک لحظه گسست را دارد. آنگاه، پوله در جمله‌ای کوتاه و گویا کم‌دی را این‌گونه تعبیر می‌کند: «پس کم‌دی دریافت یک گسستگی ناپایدار و موقعیتی در

دل دنیای پایدار و نرمال است.» (Ibid, vol.2, p.127)

پوله هویت و تعریف هستی شناسی قهرمان کرنی^{۳۲} و راسین^{۳۳} را نیز در ارتباط با زمان و لحظه تعبیر می‌کند. در آثار کرنی، تجربه عشق همیشه با تجربه از دست دادن حاکمیت بر خویش توأم است. عاشق یا درگیر گذشته است و به یادآوری خاطرات خود می‌پردازد، یا به دلیل داشتن امید، چشم به آینده می‌دوزد. در هر صورت، عاشق درگیر زمان است. زمان عشق زمان تردیدها، امیدها، دلخوردگی‌ها و هیجان‌ها است، در واقع، زمان عشق نوسان بین گذشته و آینده است. تمام آثار کرنی انقلاب علیه این عشق بردگی است.

اما در تضاد با این عشق بردگی که در آن عاشق خود را دائماً بین نوشته و آینده در نوسان می‌بیند، کرنی قهرمانی را خلق می‌کند که می‌خواهد با اراده خود و با عملی که انجام می‌دهد حضور خود را در لحظه تثبیت کند. پوله لحظه را تبلور خوشبختی قهرمان کرنی می‌داند: «آن‌چه که قهرمان کرنی را متمایز می‌کند، یکی شدن فرد با خواست و اراده او در لحظه است» در قهرمان کرنی هم‌پوشی کاملی بین آن‌چه که قهرمان می‌خواهد باشد و آن‌چه که هست وجود دارد، به تعبیر دیگر، بین آن‌چه که هست و آن‌چه که باید باشد فاصله ای نیست. لذا قهرمان کرنی در لحظه که تبلور این هم‌پوشی است خود را خوشبخت می‌یابد، چرا که لحظه برای او لحظه مالکیت بر خود است. در واقع، این در لحظه است که قهرمان کرنی در می‌یابد که

32. corneille
33. Racine

نمی‌خواهد کس دیگری جز هر آن‌چه هست باشد. هویت قهرمان کرنی در لحظه قوام می‌یابد. در بخشی که پوله به راسین اختصاص می‌دهد، او همچنان هویت قهرمان راسین را به زمان پیوند می‌زند. پوله معتقد است قهرمان راسین همیشه در لحظه و حالی زندگی می‌کند که رد پای گذشته در آن وجود دارد. برای او هیچ حال مطلق و خالصی وجود ندارد. حالی که قهرمان راسین در آن زندگی می‌کند گذشته را در خود حفظ کرده است. حال همیشه آلوده به رد پای گذشته است. در واقع، پوله اعتقاد دارد حال در آثار راسین گذشته‌ای است که استمرار یافته و با خود شوربختی را به زمان حال انتقال می‌دهد. قهرمان راسین هر چند در حال زندگی می‌کند نمی‌تواند خود را از بار تراژیک گذشته‌اش رها سازد. هویت او در گرو این یادآوری است. لذا سرنوشت محتوم یعنی از يك طرف میل زیستن در زمان حال مطلق و خالص، بی آنکه با خاطرات گذشته پیوند خورده باشد و از طرف دیگر عدم توانایی در تحقق این میل. قهرمان راسین محکوم است که در حال گذشته خود زندگی کند. علاوه بر این قهرمان راسین زمانی که آینده را پیش بینی می‌کند باز از تله گذشته‌هایی نمی‌یابد. به عبارت دیگر، هر چند به آینده نظر می‌کند، اما با نگاهی به آن‌چه بوده است، آن‌چه خواهد بود را در می‌یابد. او از قبل، فناپذیری و نیستی خود را نظاره می‌کند.

پوله در نهایت قهرمان کرنی را با قهرمان راسین مقایسه می‌کند، او قهرمان کرنی را قهرمانی می‌داند

که در لحظه هویت خود را باز می‌یابد و قهرمان راسین را قهرمانی که در لحظه هویت خود را از دست می‌دهد. علاوه بر مقولهٔ زمان، پوله در اثری به‌نام *فضای پروستی* به اندیشه در خصوص مکان و درک آن در *جستجوی زمان/از دست رفته* می‌پردازد. به هیچ وجه در این اثر پوله به دنبال این نیست که نشان دهد پروست چگونه مکان را ترسیم می‌کند، بلکه بحث اساسی این است که اصولاً مکان چه چیزی را برای پروست نمایان می‌سازد. به عبارت دیگر، پوله در این اثر نشان می‌دهد که مکان برای نویسنده صرفاً یک واقعیت جغرافیایی نیست، بلکه در دنیای انتزاعی نویسنده مکان معانی و کارکردهای مختلف پیدا می‌کند.

پوله ابتدا بر این اعتقاد است که رمان پروست در جستجوی زمان و مکان از دست رفته است. او معتقد است پروست ارتباط ویژه‌ای بین فرد و مکان به وجود می‌آورد. به همین دلیل، مسئلهٔ اسنوبیسم^{۳۴} غالباً شکل و فرم خیال‌پردازی در خصوص نام مکان‌ها و فامیل‌ها را به خود می‌گیرد. در اثر پروست شخصیت‌ها در کادر و مکانی مشخص هویت پیدا می‌کنند، همچنین مکان‌های واقعی مکان‌هایی هستند که شخصیتی در آن‌ها جای گرفته باشد. پوله عنوان می‌کند که هرگز در اثر پروست مکانی ترسیم نمی‌شود، مگر اینکه در آن مکان شخصی نمودار شود و به عکس هیچ گاه شخصی ترسیم نمی‌شود، مگر آنکه شخص مذکور در کادر و مکانی مشخص قرار گرفته باشد.

پوله در بخش دیگر اثر خود به یکی از خصوصیات مهم دنیای پروست اشاره کرده و آن را در جمله‌ای کوتاه این‌چنین بیان می‌کند: «دنیای پروست دنیایی قطعه قطعه است، که هر قطعه خود شامل دنیا‌های دیگری است که آن‌ها نیز به نوبهٔ خود قطعه قطعه می‌باشند.» (Poulet, 1963, p. 54)

دنیای پروست دنیایی است که چیزهایی افراد به دلیل جوهرهٔ متفاوتشان دنیایی را می‌سازند که در آن تکرار و عدم وحدت جوهری حاکم است.

هر چیزی ارزش جوهری خود را داراست که آن را در فردیتی مطلق در مقابل چیز دیگر که آن نیز به نوبهٔ خود ارزش جوهری خود را داراست قرار می‌دهد. لذا چیزها از آن‌جا که در جوهرهٔ خود محبوسند راهی به یکدیگر نداشته و از یکدیگر جدایند. به همین دلیل «فاصله» در دنیای پروستی بار و معنای منفی دارد، چرا که فاصله کارکرد ارتباطی و پیوندی نداشته، بلکه فضایی است که کارکرد جداسازی دارد؛ فضایی است که چیزها را در فردیت جوهری خودشان نگاه داشته و به جای ایجاد ارتباط و پیوند در جهت وحدت جوهری، جدایی آن‌ها را تضمین می‌کند.

پوله همچنان در غالب جمله‌ای کوتاه و پر معنی این‌چنین دنیای پروستی را تعریف می‌کند:

«در دنیای پروست چیزها هستند، اما با فاصله ... در دنیای پروستی به یکدیگر نزدیک شدن، با هم تماس پیدا کردن، یا کوچک‌ترین ارتباط مجاورتی

34. Snobisme :

به نوعی روش زندگی اطلاق می‌شود که متناسب با مد زمان باشد.

برخوردارند و راه از یکی به دیگری میسر نمی‌باشد. مکان‌های پروستی نیز فضاهایی کاملاً جدا از یکدیگرند، جدایی مطلق خانه‌سوان‌ها و گرمات‌ها نمونه بارز این جدایی مکانی است. اما پوله حرکت، جابه جایی، سفر و خاطره را راه‌هایی به حساب می‌آورد که زمان و مکان را در حین حفظ جوهره لحظه‌ها و فضاهای متفاوت در کنار یکدیگر قرار می‌دهند و از این طریق فضایی زیبایی شناختی به وجود می‌آید که همانا فضای اثر خلق شده است.



برقرارکردن میسر نمی‌باشد. هر چه که وجود دارد با فاصله وجود دارد.» (Ibid,p.60)

پوله این‌جا ارتباطی بین بحث فاصله و احساس دلهره از هستی که یکی از مضمون‌های مهم اثر پروست می‌باشد برقرار می‌کند. در اثر پروست بین خواست و طلب کردن چیزی یا کسی و رسیدن به آن همیشه فاصله ای وجود دارد. پروست دوست داشتن را همیشه با درک این مهم که زن محبوب در ورطه‌ای مهیب و ژرف و با فاصله از ما وجود دارد همراه می‌داندست و پوله این دلهره ناشی از وجود فاصله را این‌چنین در جمله ای موجز بیان می‌کند: «دوست داشتن یعنی شاهد آن باشیم که کسی که دوستش داریم در دوردست‌ها قرار گرفته، از ما می‌گریزد... من این‌جایم؛ و محبوب آنجا... فاصله برای پروست مصیبتی بیش نیست» (Ibid,p.61)

تبلور عینی مضمون فاصله به‌عنوان ریشه و مولد دلهره و اضطراب به‌صورت انتظارهای شبانه مارسل پروست در گرفتن بوسه از مادر بروز می‌کند. بوسه این‌جا سمبل حضور مادر است. سمبل وحدت و یکی شدن فرزند و مادر. آن‌گاه پوله بوسه را نفی فاصله می‌داند. لذا بوسه رد شده به تعبیری غیابی است که جانشین حضور می‌شود. پوله غیاب را در اثر پروست منشاء اضطراب به حساب می‌آورد.

سپس پوله عنوان می‌کند که در اثر پروست این تنها چیزها و افراد نیستند که به دلیل فردیتی مطلق با فاصله از یکدیگر وجود دارند، بلکه زمان را نیز شامل لحظاتی می‌داند که در آن هر یک از لحظه‌ها از هستی مستقلی

را به وجود می آورند که خبر از آن توانایی واقعی مرکزی می دهد که همان تخیل خلاق شاعرانه است. کشف این شبکه معنایی پیچیده تنها زمانی میسر می باشد که منتقد آن را نه از راه عقل بلکه از راه نفوذ به دنیای حسی و جهان اندیشه نویسنده دریافت نماید و این نفوذ زمانی امکان پذیر می شود که منتقد کاملاً آن را حس کند و به قول پوله، آن سان با آن دمساز شود که در اثر جهان اندیشه خود را باز یابد. اثر از منظر پوله واسطه ای می شود که ارتباط و وحدت منتقد و نویسنده را سبب می شود. مفاهیمی همچون تخیل، آگاهی، جهان اندیشه و ... که کلمات و مفاهیم کلیدی نقد مضمونی به حساب می آیند، این نقد را در تضاد با نقد ساختارگرایی قرار می دهد که يك اثر را نه يك ابژه تجربه احساسی، بلکه يك ابژه شناختی به حساب می آورد. مفهوم ساختار که مفهومی کاملاً ریاضی است مستقل از هر تجربه حسی و درک و دریافت دنیای اطراف توسط نویسنده مطرح می باشد، حال آنکه نقد مضمونی دقیقاً به دنبال آن تجربه اولیه و انتزاعی فردی نویسنده در اثر است.



اساساً در نقد مضمونی، مضمون به هیچ وجه به معنای موضوعی نیست که نویسنده با آگاهی مطلق آن را در اثر خود مطرح می کند، بلکه هم آن سان که دیدیم منظور از مضمون شبکه سازمان یافته و نظام مند جهان اندیشه و دنیای حسی - درونی نویسنده است که ریشه در ضمیر ناخود آگاه نداشته، بلکه ناشی از مناطق پیش آگاهی یا فرا آگاهی خالق هنری است. تخیل خلاق و شاعرانه نه تنها تولید کننده تصاویر، بلکه مولد اصوات، واژه ها، علایم و احساساتی است که غالباً زبان برای آن ها اسم خاصی را نمی تواند قائل شود. این واقعیت هایی که به زبان خوانده نمی شوند، در يك متن شبکه پیچیده معنایی

- Bergez, Daniel. *et al Introduction aux Méthodes Critiques, Pour l'analyse littéraire*, Bordas, 1990.
- Poulet, Georges. *Correspondances*, Corti, 1981.
- _____. *Entre moi et moi*, Corti, 1977.
- _____. *L' études sur le temps humain*, 4 Vols, Plon, 1952.
- _____. *La Conscience Critique*, Corti, 1971.
- _____. *L' espace proustien*. Gallimard. 1963
- Proust, Marcel. *A La recherche du temps perdu, du côté de chez swann*. Gallimard. 1913.
- Richard, Jean Pierre. *Poésie et Profondeur*, Seuil, 1955.
- _____. *L' univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961.
- Rousset, Jean. *Forme et signification*, Corti, 1962.
- Starobinski, Jean. *Jean Jacques Rousseau, Latransparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971.
- Tadie, Jean. Yves. *la critique littéraire au xx' siècle*, Belfond, 1987.

معرفی نظریه و روش شناسی نحو تخیل نزد ژان بورگوس

دکتر علی عباسی
عضو هیئت علمی
دانشگاه شهید بهشتی

نظریهٔ تخیلی (نحو تخیل)^۱ سعی دارد روشی را نشان دهد تا به کمک آن خواننده بتواند ساختار و ترکیب نحوی تصاویر هنری را در یک اثر هنری پیدا کند و خوانشی علمی از آن‌ها داشته باشد. با این حال، این احتمال وجود دارد که از نظر بسیاری تفکر اساسی این نوع کارها و خوانش‌ها که تقریباً از روش‌های ساخت‌گرایی سود می‌جویند کمی متناقض به نظر آید. اما به نظر نگارنده تخیل نیز از قواعد تخیل، از قواعد حاکم بر تولیدات متنوعش پیروی می‌کند. و موضوع اصلاً انکار آزادی تخیل فردی نیست بلکه تنها آزمایش شرایطی است که تخیل در آن به کار بسته می‌شود به منظور اینکه خصوصیت اصلی و مفهوم ذاتی آن بهتر درک گردد. کثرت بررسی‌ها در این زمینه‌ها به وضوح مانع از هرگونه ادعایی برای جامعیت انتقادی بود. بنابراین، نگارندهٔ مقاله به گزینش یک روش‌شناسی یعنی روش ژان بورگوس^۲ بسنده می‌کند. این روش‌شناسی خط سیر پیوسته‌ای را مشخص می‌کند که از تخیل جمعی آغاز و به سوی تخیل فاعل شناسائی ختم می‌شود، یعنی اگر بخواهیم یک سر این نظریات تخیل را نظریات یونگ^۳ و سر دیگر آن را نظریات لکان^۴ که در ارتباط با تخیل فاعل شناسایی هستند در نظر بگیریم، نظریه‌های ژان بورگوس در میانه این دو خط سیر قرار می‌گیرد. به همین خاطر، پرسش خود را مطرح می‌سازیم و به جستجوی پاسخی برای آن می‌پردازیم: چرا این یا آن تصویر به ذهن تحمیل می‌شود، چه دلالت معنایی را در بر می‌گیرد و چه تصاویر دیگری را به صورت بافتی فرا می‌خواند، یا چه نحو تخیلی را نشان می‌دهد؟ و چگونه باید این قواعد حاکم بر تولیدات تخیل را فراگرفت.

واژگان کلیدی

نحو تخیل، نحو حيله، نحو رد، نحو شورش، تخیل، تصویر هنری، محرکه، کهن الگو، نماد.

دیگر، همان کارکرد «رهایی بخش»^۹ (Ibid) آن است که بوسیله آن قادریم خود را در امکانات رها سازیم. و بالاخره، کارکرد سوم که کارکرد «آشکار کننده»^{۱۰} (Ibid) است و به کمک آن می‌توان به بُعدهای نامرئی جهان دست پیدا کرد. با این حال، این موضوع می‌تواند درست باشد که فلسفه کلاسیک، در کلیتش، سعی دارد این قدرت و توانایی را به نفع ادراک حسی و به نفع مفهومی سازی، کم رنگ و بی ارزش سازد: به نظر بعضی از فیلسوفان نقطه ضعف تخیل این است که فرمانروای تقریب و وهم است و به همین خاطر از آن رنج می‌برد. در اکتساب شناخت، تنها دکارت نقشی را به تخیل اختصاص داد، زیرا به نظر او تخیل اولین رابطه انسان با چیزها را تعریف می‌کند؛ با این وجود، دکارت بر این باور است که تخیل هیچ سودی برای متافیزیک ندارد. با قرار دادن تخیل در عمق آفرینش هنری، ابتدا مکتب رمانتیسم و سپس مکتب سورئالیست اهمیت این توانائی مبهم را زنده کردند. یافتن ناخودآگاهی منطق بی همتای آن را پدیدار نمود آن چیزی که تا آن روز آن را مانند نظامی بی منطق در نظر می‌گرفتند. بخش مهمی از تاریخ زیبایی‌شناسی و تاریخ تفکر قرن نوزده و ابتدای نیمه قرن بیستم می‌تواند همچون حرکتی آرام و متداوم در عمق دنیای رویا، دنیای فانتزی، دنیای نمادها و در عمق دنیای تخیل خوانده

1. Syntaxe de l' imagination
2. Jean Burgos
3. Jung
4. Lacan
5. imagination

به‌طور کلی، سنت فلسفی در غرب، تخیل^۶ را این‌گونه تعریف می‌کند: توانائی تشکیل تصاویر هنری^۷، یعنی بازنمودهای اشیاء یا اشخاص واقعی یا توهمی^۸، یا حتی بازنمود افکار انتزاعی. این سنت سه کارکرد اصلی را برای تخیل در نظر می‌گیرد، یک کارکرد جبرانی^۹ (chelebourg,2000,p.10)

که به لطف آن می‌توانیم واقعیتی را در غیبتش ظاهر سازیم. کارکرد

6. image
7. fictifs
8. compensatrice
9. émancipatrice
10. révélatrice

شود که آثار ژان پل سارت، گاستون باشلار، ژان پیر ریشارد و ... از این جنبش نتیجه می‌گیرد.

کاوش علمی تخیل، در کلیت خویش، با تحقیقی از تعینات فردی یا جمعی که روی انتخاب و جمع آوری تصاویر پایه‌ریزی می‌شوند مطابقت می‌کند. به عبارت دیگر، موضوع درک این مطلب است که چرا این یا آن تصویر به ذهن تحمیل می‌شود، چه دلالت معنایی را در برمی‌گیرد و چه تصاویر دیگری را به صورت بافتی فرا می‌خواند و یا چه نحو تخیلی را نشان می‌دهد. و چگونه باید این قواعد حاکم بر تولیدات تخیل را فراگرفت. به همین خاطر نگارنده مقاله با معرفی نظریه تخیلی (نحو تخیل) سعی دارد روشی را نشان دهد تا به کمک آن خواننده بتواند ساختار و ترکیب نحوی این تصاویر هنری را در یک اثر هنری پیدا کند و خوانشی علمی از آنها داشته باشد. به همین خاطر، و براساس پرسش مطرح شده در بالا، هدف این مقاله، ابتدا معرفی ابزار و اطلاعات لازم برای نگرشی موشکافانه از خیال پردازی بر اساس روش شناسی ژان بورگوس و سپس پیاده نمودن آن بر آثار هنری است.

ادامه دهنده پژوهش‌ها و مطالعات گاستون باشلار^{۱۱} و ژیلبر دوران^{۱۲}، ژان بورگوس از یک طرف منتقد و از طرف دیگر همگام با نظریات آن‌هاست:

۱. ژان بورگوس معتقد است که اگر بخواهیم شعر یا متنی ادبی

را درک کنیم، نباید همچون گاستون باشلار فقط به یک نظریه تصویر محدود شویم، زیرا این عمل باعث می‌شود که از بافت متن جدا شویم، بافتی که به خواننده کمک می‌کند تا معنای شعر یا متن ادبی را بهتر درک کند. شعریت متن تنها از یک تصویر، یا تنها از یک عنصر خلق نمی‌شود بلکه خلق آن تاثیر گرفته از نیروهای تکمیل کننده و متضاد است. در واقع، این نیروها باعث می‌شوند که گوناگونی تصاویر در متن ایجاد شود. و به صورت خودکار، بافت شعر هم از همین نیروهایی که نوشتار و خوانش را تعیین می‌کنند تشکیل می‌شود. برای پیدا کردن این نیروها، ژان بورگوس پیشنهاد می‌دهد دستور زبان تصویری را از دل خود متون پیدا کنیم و آن را توصیف کنیم تا به کمک آن بتوان پاسخ‌گوی یک ترکیب نحوی از نوع خاص باشیم. این ترکیب نحوی باید حمل‌کننده مستقیم معنا باشد. در این حالت نظریه تخیل شکل می‌گیرد. بعد از شکل‌گیری این نظریه تخیل باید توجه داشته باشیم که هدف آن نباید توضیح یا رمزگشایی معنای یک متن باشد، بلکه باید نشان دهد چگونه شاعر و خواننده، به کمک تصاویر هنری یعنی ترکیب نحوی این تصاویر به طرف یک معنا هدایت می‌شود (معنایی که هم از واقعیت مادی جهان که شعر از آن ساخته شده است و هم از واقعیت شکلی و بازی‌های زبانی که شعر از آن‌ها استفاده می‌کند نتیجه می‌شود). این بدان معناست که از یک طرف تایید کنیم

11. Bachelard Gaston
12. Durand Gilbert



که زبان شعر مدرن واقعیت را به نمایش نمی‌گذارد و از طرفی دیگر بر این نکته تکیه کنیم که نمی‌توان زبان شعر مدرن را فقط به کمک واژگان معنایی فهمید، زیرا فشردگی و تراکم معناست که زبان شعر مدرن را خاص و ویژه می‌کند. به معنای دیگر، یک شعر هرگز قادر نیست که معنای ثابت و یخزده داشته باشد زیرا معنای یک شعر همیشه در حال شدن و همیشه باز است و درست به خاطر همین باز بودن معناست که نظریه تخیل سعی دارد آن را کشف و پیدا کند.

در واقع، نظریه ادبی و ادبیاتی که ژان بورگوس بر آن باور دارد و به آن عمل می‌کند ادبیاتی است که به کشف ادبیات یک متن می‌پردازد، یعنی اینکه او قابلیت و استعداد در تولید یک واقعیت جدید از طریق زبان را در نظر دارد. واقعیتی که دائماً از طریق عمل خوانش باید تازه و نو شود (در اینجا نزدیکی او با گاستون باشلار را مشاهده می‌کنیم). این ادبیات بررسی بیرونی و عقلانی امکانات معناست که هر شاعر خلاق آن را می‌گشاید. پس این ادبیات با روشی که مربوط به قوانین نگارش شعری است اختلاف پیدا می‌کند. نگارشی که بوطیقای کلاسیک هنوز گاه به گاهی ادبیات را محدود می‌کند و آن را تقلیل می‌دهد. در ابتدای هر ادبیاتی تصویر هنری وجود دارد. ژان بورگوس تفاوت روشنی را بین تصویر هنری و استعاره برقرار می‌کند. برای او استعاره همچون تغییر شکل ساده‌ای از تفکر تعریف شده است. استعاره روشی کم و بیش اصلی و ابتدایی است تا بتوان معنایی را که قبلاً وجود

داشته است به متن انتقال دهد. استعاره روشی ابتدایی است تا به کمک آن بتوان این معنای قبلی را به یک مرجع شناخته شده فرستاد. در صورتی که، تصویر هنری «چیز دیگری را نشان می‌دهد و به صورت دیگری [آن چیز را] نشان می‌دهد» (Ibid, p.9). تصویر «چیز دیگری را نمایش می‌دهد» زیرا تصویر به کمک کلمه شماری از معانی جدید را انتقال می‌دهد. در این باره، ژان بورگوس صحبت از ضخامت و تراکم معنا را مطرح می‌کند که روند و مکانیسم آن را این‌گونه توضیح می‌دهد:

بعضی‌ها خواهند گفت که چنین تصویر هنری‌ای [خواننده را] دقیقاً مجذوب، افسون و به خود جلب می‌کند، زیرا این تصویر هنری چیز دیگری را [به خواننده] نشان می‌دهد، همچنین این تصویر هنری [می‌آموزد که] به صورت دیگری بینیم. تصویر هنری این توانایی را به وجود می‌آورد [تا خواننده] چیز دیگری را مشاهده کند به شرطی که این تصویر هنری به چیزی که قبلاً دیده شده و فکر شده ارجاع داده نشود، پس بدین طریق، هر آنچه که قبل از [یک] تصویر هنری در متن بیاید، [در حقیقت برای] آماده کردن و الزام [این تصویر ادبی مورد نظر به کارگرفته شده است]. کلمه بیشتر از قبل، بیشتر از آنچه که پیش بینی شده بود شروع به گفتن می‌کند. نظم و ترتیب افقی متن سازمانی غیر قابل برگشت از کلمات را شامل می‌شود. [همچنین] حتی اگر [زمانی] این زبان زبان خاصی [مثلاً] زبان منطقی نباشد، [باز هم] این نظم و ترتیب افقی خط سیری اجباری را شامل می‌شود. [پس، به طور کلی] نظم

و ترتیب افقی متن با این خطر متوقف می‌شود: کلمه به کمک معانی گوناگون و به وسیله خودش بزرگ و حجیم می‌شود؛ [وانگهی] این معانی گوناگون راه را برگفتار سد می‌کنند و در حالیکه باعث به تاخیر انداختن آن می‌شوند آن را از مسیر اصلی منحرف می‌کنند؛ [این مراحل باعث تحمیل] مسیر عمودی می‌شود [که در مقابل مسیر افقی قرار می‌گیرد] و باعث حجیم شدگی در متن می‌شوند که قبلاً وجود نداشته‌اند.» (Burgos, 1982, p.10)

در ضمن، اگر زبان شاعرانه باعث شود که «به صورت دیگری ببینیم»، به این دلیل است که این پدیده خواننده را مجبور می‌کند تا بیشتر در متن حضور داشته باشد و بیشتر و بیشتر به شاعر نزدیک شود تا آنجایی که خود خواننده جستجوگر و فاعل فعال متنی خواهد شد که قبلاً نوشته شده است. ادبیات متن در این کارکرد معنایی زیر نهفته است: حجیم شدن و فشردگی معنا با عبور کردن از واقعیت و آنگاه نشان دادن بُعد خلاقش. نظریه تخیل تحلیل این قابلیت گفتار است، گفتاری که سعی دارد فرا رفتن از واقعیت را خلق کند. در اینجا است که می‌توان گفت ژان بورگوس همان نظریه های باشلار را به گونه ایی دیگر تکرار می‌کند.

۲. گونه شناسی ژیلبردوران در رابطه با «نمادها و کهن الگوهاست» (Chelbourg, 2000, p.83). اما ژان

بورگوس این گونه شناسی را تغییر

می‌دهد و گونه شناسی دیگری را

که در ارتباط با محرکه هاست^{۱۳}

جایگزین می‌کند. گونه شناسی

محرکه‌ها توان شناساندن معنای داده شده به تصاویر ادبی را در یک متن دارد. البته، این عمل از نفی این سخن که معانی تصاویر ادبی ثابت هستند حاصل می‌شود. این تصاویر ادبی دارای معانی گوناگونی هستند و فقط به کمک نقش محرکه هایی که آن‌ها را به حرکت درمی‌آورند می‌توان آن‌ها را فهمید. در واقع، فراموش نمی‌کنیم که ژان بورگوس مفهوم محرکه را از ژیلبرت دوران به عاریه گرفته است تا بتواند نیروهای فعالی را که در ظاهر شدن تصاویر ادبی سهم دارند و نیروهایی را که در سازمان یافتن تصاویر نقش دارند مشخص کند. اما، زمانی که مردم شناس یعنی ژیلبرت دوران حوزه عمل محرکه را در هنگام گذر از یک محرکه مثلاً محرکه واکنش‌های غالب به محرکه دیگر مثلاً واکنش‌های بازنمایی محدود می‌کند، شاعر حاضر نمی‌شود منجر شدن نهایی محرکه را در تصویر ببیند زیرا در نگاه شاعر محرکه در تصویر به کار خود ادامه می‌دهد و از آنجا روی خواننده تاثیر می‌گذارد. در یک کلام، محرکه باعث می‌شود که خواننده فعال شود و نقش تعاملی را بازی کند. به همین خاطر معنا ثابت نمی‌ماند و در مسیری باز به حرکت خود ادامه می‌دهد. اما علی‌رغم این اختلاف روش شناسی بین بورگوس و دوران، تخیل مورد نظر ژان بورگوس همان تخیلی است که ژیلبرت دوران از آن سخن می‌گوید. اگر نوشتار ادبی همچون «محل ظاهر شدن انسان و

13. schèmes

محل تعیین جهت جهان تعریف شود، [آنگاه می‌توان گفت که نوشتار ادبی در همان مکانی واقع می‌شود که مسیر مردم شناسی در آن حوزه عمل می‌کند یعنی «در مرکز تبدلات غرایز و تبدلات جهان» (همان مرجع). نوشتار ادبی، همانند تخیل، «پاسخی است [که انسان همیشه در این] فضا به جستجوی [آن بوده است]: پاسخی به اضطراب‌های انسانی در مقابل زمانیت.» (Durand, 1992, p. 126) پس شعر ساخت يك فضاست، فضایی که باید در آن زمان و مرگ را بیرون کرد. و درست در ادامه مسیر باز ژیلبردوران و در ادامه انسان‌شناسی ساختاری، اما با دید کمی متفاوت، ژان بورگوس سعی دارد طرح ریزی اصول يك نحو تخیل را انجام دهد. و همان‌طور که اشاره رفت، هدف او از این کار نشان دادن این حقیقت است که در یک متن ادبی پیوند و پیوستگی درونی وجود دارد، هر چند که گاهی این پیوند درونی خیلی هم مشخص نیست. به اعتقاد او، این پیوند درونی جریان و گسترش متن ادبی را هم مرتب می‌کند و معنای کلی از یک اثر را هم نیز تنظیم می‌کند. اما چون این معنا به خود زبان تعلق ندارد و به گفتار این زبان متعلق است پس موضوع بیشتر بر سر این است که نشان دهیم چگونه متن یا به عبارتی چگونه تمام متن می‌تواند حرف بزند یا ظاهر شود یا اینکه چگونه تمام متن می‌تواند در قابلیت‌هایش به فعلیت برسد و زندگی کند. به طور خلاصه، هر چیزی که این تخیل نوشتار متن

باشد مهم نیست، مهم این است که بتوانیم رمز گشایی نحو این تخیل را داشته باشیم. اما چگونه؟ در زیر این روش معرفی خواهد شد.

همان‌طور که اشاره رفت گونه شناسی ژان بورگوس بر اساس محرکه‌ها شکل گرفته است. محرکه‌ها دارای قوانینی و ساختاری هستند که بر اساس آن‌ها می‌توان خود محرکه‌ها را هم طبقه بندی کرد. در نحو تخیل این محرکه‌ها هستند که نوع نحو نوشتاری را تعیین می‌کنند. محرکه‌ها شکل‌های پر تحرک و زنده‌ای هستند که در زمانیت نوشته شده‌اند. محرکه‌ها پاسخ‌هایی هستند به پرسش‌های مطرح شده در باره «هستی - در- جهان»^{۱۴} (Chelebourg, 2000, p. 83)

و قرار گرفتن انسان در مقابل زمان. به یاد آوریم درونمایه اصلی ساختارهای انسان شناسی اثر ژیلبر دوران بر پرسش زمان استوار بود. و ژان بورگوس همچون ژیلبردوران بر اهمیت چنین نکته‌ای واقف است. او همچون ژیلبر دوران اساس تخیل انسانی را دور محور مسئله زمان می‌بیند. وفادار به نظریات ژیلبر دوران، ژان بورگوس بر این باور است که پاسخ‌های داده شده به زمان را باید در محرکه‌ها دید. این محرکه‌ها با عکس‌العمل‌ها و ژست‌های مربوط به تنازع بقاء همخوان و منطبق هستند. به اعتقاد ژان بورگوس این پاسخ‌های فراوان محرکه‌ها (به خاطر فراوانی محرکه‌ها) در هنگام تشکیل شدن به سه مقوله بزرگ و اساسی ختم

14. l'être - au - monde



می‌شوند. این سه مقولهٔ اساسی سه نوع رفتار را در مقابل زمان تقویمی نشان می‌دهند. در نتیجه، سه نوع راه حل در مقابل اضطراب از مرگ درست می‌شود که این سه راه حل عبارتند از:

۱. راه حل شورش در مقابل زمان

۲. راه حل رد

۳. راه حل حيله.

هدف دوتای اول در این است که فرد خود را در موقعیتی قرار دهد تا از دست زمان در امان باشد. در اولی فرد سعی می‌کند زمان را بی‌حرکت سازد و در دومی فرد سعی می‌کند خود را از دست زمان برهاند. اما در راه حل سوم فرد سعی می‌کند به زمان عادت کند و خود را با او انطباق دهد، یا از آن استفاده کند. تمام این راه حل‌ها در فضا انجام می‌گیرد که در اینجا باز هم می‌توان نظریات ژیلبر دوران را به راحتی مشاهده نمود. در هر صورت هر کدام از این راه حل‌ها سه نوع نوشتار را به وجود می‌آورند که هر یک از این نوشتارها به یک طرح کلی جهت دهنده متصل هستند. این طرح‌های کلی جهت دهنده از میان محرکه‌های نوعی ظاهر می‌شوند و یک نحو تخیل را مشخص می‌کنند. ژان بورگوس بر این باور است که تخیلات شاعران در این سه گونهٔ بالا جای می‌گیرند. برای نمونه در تحلیل متن «سپیده» از آرتور رمبو به خوبی می‌توان این سه گونهٔ نوشتاری را مشاهده نمود. وانگهی به اعتقاد ژان بورگوس در دل هر یک از این گونه‌ها محرکه‌های گوناگونی دیده می‌شود که

به خواننده برای بهتر فهمیدن ساز و کار متن ادبی کمک می‌کند. برای نمونه، در متن «سپیده» تعداد قابل توجهی از محرکه‌هایی که این سه گونهٔ نوشتاری را مشخص می‌کنند دیده می‌شود که در انتهای مقاله به آن خواهیم پرداخت. اما، قبل از بررسی متن «سپیده» به کمک تصاویر صوری سعی می‌کنیم روش را نشان دهیم و پیاده کردن آن را با تصاویر دیداری نشان دهیم.

یکی از ابزارهایی که انسان به آن

متوسل می‌شود تا بر زمان غلبه

کند نوشتار شورش، یا منظومهٔ

متناقض است. در واقع، شورش

یکی از روش‌هایی است که نه فقط

نوشتار

شورش و

منظومهٔ

متناقض^{۱۵}





پرنندگان را نشان می دهد. این تصویر همچون تصویر شماره ۲ از یک ساختار و تخیل مشترک سود می جوید. حرکت پرواز پرنندگان در این تصویر نشان می دهد که فضا چگونه از پائین به طرف بالا در حال پر شدن است. تسخیر فضا

15. le régime antithétique

در کنش قهرمانان اسطوره ای دیده می شود (همچون شورش پرومته قهرمان اسطوره ای یونان بر علیه خدایگان- تصویر شماره ۱) بلکه در آثار هنری هم نوعی نوشتار وجود دارد که به آن سبک یا نوشتار شورش می گویند.

پرومته با ربودن آتش هم سنگی خود را با خدایگان نشان داد، در واقع، با این عمل او به نوعی توانست علم و شناخت را از خدایگان بر باید و برای انسان بیاورد. این عمل شورشگر نحو تخیل خود را درست می کند و تصاویر دیداری و کلامی دیده می شود. اما باید توجه داشت که نحو شورش در متون هنری خود را بیشتر بر محور فضا نشان می دهد. شورش علیه زمان از طریق یک طرح کلی جهت دهنده قابل مشاهده است. این طرح جهت دهنده به کمک تصاویری که پرشدگی، انباشتگی، اشغال و تصاحب فضا را نمایان می سازند قابل رؤیت است. برای نمونه، تصویر شماره ۲ مثال خوبی است از این انباشتگی و پرشدگی فضا به وسیله واژگان.

گفته خوان این متن نمی تواند حتی یک فضای خالی در آن مشاهده کند. تمام فضا پر شده، گوئی که زمان در این تصویر متوقف شده است. وانگهی، این تصویر فقط از نحو تخیل شورش سود نجسته است، بلکه نحو تخیل حیل هم در این تصویر دیده می شود: با مشاهده مرکز تصویر حرکتی دوار و چرخه ای را می توان دید که مختص نوشتار حیل است.

تصویر شماره ۳ حرکت پرواز

(تصویر ۳)



حرکتی به طرف بالا در حال صورت گرفتن است). وانگهی، تقابل خالی و پر در این دو تصویر آخری به خوبی دیده می شود. ازدحام، پرشدگی و انباشتگی در پائین این تصویر قابل مشاهده است. در این نحو تخیل اراده‌ایی از تسخیر دیده می شود. فرد با اشغال تمام فضا باید زمان تقویمی را متوقف سازد یا اینکه با این کنش، باید زمان را در ابدیت زمان حال منجمد سازد. این فشردگی فضا، و

(تصویر ۴)



با حرکت پرندگان به طرف بالا صورت می گیرد. همچون تصویر شماره ۲ این تخیل هم از نحو تخیل حیلۀ استفاده می کند زیرا چیزی در حال شدن است و هنوز نشده است.

در تصویر شماره ۴ تسخیر فضا و پرشدگی از پائین طرف راست تصویر صورت گرفته است و سعی دارد تمام فضا را اشغال کند (خطوط مستقیم این حس را القاء می کند که



کلی جهت دهنده سازمان‌دهی می‌شوند. و درست این نشانه‌ها و همین‌طور این رفتارهای فیزیکی هستند که گفته خوان باید به آن‌ها توجه کند و آن‌ها را دنبال کند تا بدین وسیله بتواند رابطه آن‌ها را بایکدیگر پیدا کند و آنگاه بفهمد که چگونه این کلمات و تصاویر همچون خشتی‌هایی روی یکدیگر سوار شده‌اند و ساختمانی را تشکیل داده‌اند که در انتها بتواند

16. la syntaxe de la conquête

تسخیر فضا در تابلویی از فرشچیان قابل مشاهده است: (تصویر شماره ۵)

در این تصویر، مردی که در وسط قرار دارد با حرکت دست خود به بالا میل رسیدن به چیزی را القاء می‌کند. وانگهی، در این تصویر هم نحو تخیل حیلۀ با خطوط منحنی و حرکات دوار قابل مشاهده است.

همان‌طور که اشاره رفت، این طرح کلی نوعی نوشتار را تولید می‌کند که همان نوشتار شورش است. این نوشتار شورش به نوبه خود نوعی نحو را به همراه می‌آورد که «نحو فتح»^{۱۶} نام دارد و به نظر می‌رسد نحو نوشتار شورش به دور «نحو فتح» سازمان داده شده است. «نحو فتح» اولین و مهم‌ترین ویژگی ساختار پویای این نوشتار است. این ویژگی و کیفیت ساختار همان کیفیتی است که باعث رفتاری شورش‌گر و یاغی در انسان می‌شود (تصویر شماره ۱).

در حقیقت، این نحو و نوشتار نوعی شورش است، شورش در مقابل زمان تقویمی و در مقابل تخریبی که این زمان بر انسان وارد می‌کند. این شورش هم نشان‌دهنده تمایل یک عکس‌العملی درونی است (زیرا انسان اصلاً نمی‌خواهد پایان را قبول کند) و هم پاسخی است به اضطراب، اضطرابی که با مرگ، پایان و نابودی کامل پیوند خورده است. تمام این کنش‌ها، پاسخ‌هایی ملموس و زنده‌ای هستند که انسان به زمان نابود کننده و کشنده می‌دهد. تمام این کنش‌ها شکل‌هایی هستند که این پاسخ به خود می‌گیرد و نوشتاری را تشکیل می‌دهند که به دور يك طرح



این ساختمان را بخواند.

اولین طرح کلی جهت دهنده این اولین نحو پرشدگی یا انباشتگی، اشغال و تصاحب است. همه چیز به گونه‌ای پیش می‌رود که گوئی از میان پرشدگی یا انباشتگی فضای متن کل فضا می‌تواند واقعاً در لحظه، یا در زمان حال اشغال و تسخیر شود. در حقیقت، این کل فضا به هیچ وجه جای خالی باقی نمی‌گذارد و دیگر حتی کمترین فضای ممکن برای پیمودن، کمترین فضای اضافی برای تصاحب باقی نمی‌ماند (نگاه کنید به تصویر شماره ۲). حتی کمترین فضا برای کمترین زمان ممکن که در آینده خواهد آمد باقی نمی‌ماند. پرکردن تمام فضا مثل این است که کاملاً زمان حال را اشغال کنیم، و زمان را در همان جایی هست منجمد سازیم، و در جایی که قرار گرفته‌ایم مانع حرکت کردن زمان شویم. در این نوشتار دائماً مانع جلو رفتن زمان می‌شویم زیرا می‌دانیم با این جلو رفتن ما را هم با خود به همراه خواهد برد. نوشتار شورش که از چنین طرح کلی جهت دهنده‌ای نتیجه می‌شود تبدیل به نوشتار فضای کامل یا در حال تبدیل شدن به چنین فضایی می‌شود (نگاه کنید به تصاویر شماره‌های ۳ و ۴ که حرکت پرندگان و حرکت کلمات این لقاء را به وجود می‌آورند: چیزی در حال شدن است). نوشتار شورش همچنین نوشتاری است که سعی می‌کند در زمان حال بی حرکت و ثابت بماند. این نوع نوشتار، نوشتار فتح کننده است اما نوشتار فتح کننده‌ای که نمی‌تواند صبر کند و می‌خواهد سریع و بدون معطلی در اینجا و در زمان حال سوار بر تخت خدایان شود. در يك كلام،

این نوشتار کسی است که توانایی فرار از زمان را ندارد زیرا زمان از او حيله‌گتر است ولی با وجود این فرد می‌خواهد به هر وسیله‌ای حرکت زمان را متوقف سازد. این نوع نوشتار ابتدا در محتوای مواد ظاهر می‌شود، اما فراموش نشود که خود این نوشتار مواد خود را هم مرتب می‌کند، این مواد عبارتند از:

۱. تصاویری که این فتح را در تمام جهاتش نشان می‌دهند.
 ۲. تصاویری که پیشروی و پرواز را با تمام تغییر و تحول و حوادث آن ارائه می‌دهند.
 ۳. تصاویری که حمله و ضد حمله را با تمام خطرهایش به نمایش می‌گذارند.
 ۴. تصاویری که سقوط و مجازات را نشان می‌دهند مانند آنچه که در تمام پیروزی‌هایش دیده می‌شود.
 ۵. و در آخر استحکاماتی که این تصاویر آن را فرا می‌خوانند.
- باید یادآور شد که تمام این مطالب به دور تسخیر و فتوح پنهانی می‌چرخد، فتوحی که از زمان فرار می‌کنند تا به يك فضای درونی برسند. این چنین مسائلی را می‌توان در فتوح پیروزمندانه به راحتی مشاهده نمود یعنی درست زمانی که این فتوح فرصت تبدیل شدن و منجر شدن را ندارند. مسلماً، این نوع نوشتار که متعلق به نوشتار شورش است بیشتر از هر زمانی در تقسیمات مواد و در تقسیماتی که در بین این مواد صورت می‌گیرد، و همچنین در درون محرکه‌هایی که این مواد را مرتب می‌کنند ظاهر خواهد شد.



محركه‌های نام برده شده در بالا در هنگام نوشتار سبك خاصی را ايجاد می‌کنند که نویسندگان به طور خودکار به طرف آن کشیده می‌شوند. و در پاسخ به این پرسش که «در این گونه نوشتاری سبك نویسندگان به چه صورتی ارائه می‌شود؟»، باید خاطر نشان کرد: این محركه‌ها همیشه با خطری دائمی روبه‌رو هستند یعنی خطر ضد آن‌ها، به طوری که این محركه‌ها

17. rapt
18. mutilation
19. démembrement

۱۰۳

محركه‌هایی که در ارتباط با نحو تخیل فتح هستند به انسان کمک می‌کنند تا او به هدف خود یعنی برتری، حاکمیت و تسخیر فضا برسد. برای پیدا کردن این محركه‌ها خواننده می‌تواند از روش درونمایه‌ای استفاده کند. ژان بورگوس این محركه‌ها را که در ارتباط با گونه ادبی «شورش» هستند به پنج گروه تقسیم نموده است که در زیر می‌توان آن‌ها را مشاهده نمود: ۱. عروج یا انبساط و بازشدگی، ۲. بزرگ شدن یا حجیم شدن، ۳. افزایش و تکثیر و زیاد شونده، ۴. کنش‌هایی که تصاحب را تسهیل می‌کنند (مانند ربودن^{۱۷}، غصب و تصرف قدرت و غیره)، ۵. بالاخره جدایی، تمایز، فاصله انداختن، حتی می‌توان از قطع عضو^{۱۸} و تفکیک و تجزیه^{۱۹} سخن گفت. تصویر شماره ۶ عروج شهید را نشان می‌دهد. این عروج به همراه انبساط و بازشدگی و بزرگ شدن خود شهید است. شهیدی که در حال عروج است به بزرگی تمام جهان است. این بزرگ شدگی یکی از ویژگی‌های این نحو تخیل است. تصویر شماره ۷ تخیل گالیوری و بزرگ شدن را به نمایش می‌گذارد.

تصویر شماره ۸، نشان می‌دهد که چگونه فضای اتاق به وسیله آلیس (آلیس در سرزمین عجایب) پر می‌شود. تصویر شماره ۹، افزایش و تکثیر و زیاد شوندگی را نشان می‌دهد (تعداد زیاد کودکان و فرشتگان). وانگهی، نحو تخیل حيله هم در این تصویر قابل مشاهده است.

(تصویر ۸)



در حالی که عناصر متن دو به دو در مقابل یکدیگر قرار می گیرند بدون هیچ رابطه مجاورت فضایی و بدون هیچ رابطه توالی زمانی از یکدیگر جدا می شوند؛ در این نوشتار و در این گونه تفکری، جهان به صورت کلی آن نشان داده می شود؛ البته، نمایش جهان در این حالت به صورت انتزاعی و فاصله دار^{۲۰} ارائه می شود.

گوناگونی محرکه ها اسطوره شناسان را به این باور نزدیک می کند که بگویند محرکه ها غیر قابل تقسیم هستند و نمی توان از میان آنها قانونی به دست آورد، ولی خلاف این امر درست است: در نگاه اول، به نظر می رسد بین محرکه هایی که با «شورش» در ارتباط هستند اختلاف

20. contrastes
21. distanciée

(تصویر ۷)



همیشه به وسیله ضد خود در حال تهدید شدن هستند؛ به همین خاطر، این محرکه ها همیشه مجبور هستند علیه ضد های خود وارد عمل شوند که با این کنش، سبک نوشتاری خاصی را هم به طور خودکار در متن درست می کنند که می توان آن را ترکیب نحوی متناقض نامید؛ محرکه ها در این نوع نوشتاری از تناقض ها^{۲۱} و قرینه ها استفاده می کنند؛ این ترکیب نحوی متناقض یک تخیل کاملاً دو قطبی را در متن به وجود می آورد که به نوشتار نظم می دهد؛ در واقع، در این گونه نوشتاری،



نتیجه درگیری دائمی این تناقض‌ها در نمایش‌های تقابل و ضدیت که در تمام سطوح متن به صورت انفجار در می‌آید آشکار می‌شود. در اینجا است که طبقه‌ای از محرکه‌ها نمایان می‌شوند که این محرکه‌ها عبارتند از: محرکه جدایی، محرکه تمایز، محرکه ویژه سازی و محرکه فاصله.

باید توجه داشت اگر این تصاویر در محتوایشان کاملاً بریدگی، جدایی، فرد فرد کردن، تکه تکه کردن یا جزء

22. expansion
23. extention

(تصویر ۹)

وجود دارد، اما چنین نیست، در عمق تمام این محرکه‌ها می‌توان نقطه اشتراکی را مشاهده نمود؛ اگر تمام این محرکه‌ها راه و روش اشغال و تصاحب فضاهای بسیار گوناگون را معرفی می‌کنند، در حقیقت در یک چیز دارای اشتراک هستند و آن اینکه تمام این محرکه‌ها بوسیله اختلاف با نیروهای مخالف خود تعریف می‌شوند. در واقع، محرکه‌ها وقتی معنا پیدا می‌کنند و شکل می‌گیرند که نیروهای مخالف خود را پیدا کنند و علیه آنها وارد عمل شوند. محرکه‌ها فقط در ارتباط با نیروهای مخالف خود نقش و معنا پیدا می‌کنند و نیرویشان را فقط از تعادلی که بین نیروهای مخالفشان حاصل می‌شود به دست می‌آورند. به همین دلیل است که: - محرکه‌های عروج یا گسترده‌گی و بازشدگی^{۲۲} به هیچ وجه از خطر سقوط و از تهدید تهاجم و اشغال پیش رونده جدا نمی‌شوند؛ - محرکه‌های انبساط^{۲۳}، بزرگ شدگی، افزایش، حجیم شدگی همیشه با خطر باریک شدن و کوچک شدن و حتی با پاک شدن و محو شدن پیوند خورده‌اند؛ - محرکه‌های تکثیر یا زیاد شونده با تماس با تنهایی و جدا سازی افزایش پیدا می‌کنند؛ پس، همیشه محرکه‌های ربودن، جایگزینی، غصب، تصرف و تمام کنش‌هایی که قادرند مالکیت و استیلا را تضمین کنند در ارتباط با خطر و سختی‌هایی که دنبال می‌کنند استوار و ساخته می‌شوند.

درگیری دائمی نیروهای متناقض یکی از ویژگی‌های بارز نوشتار «شورش» است که به راحتی می‌توان آن را از انواع دیگر نوشتارها متمایز ساخت.



(تصویر ۱۰)

وانگهی، این مواد مخالف و متناقض مرحله گذر از يك مرحله به مرحله دیگر را برقرار نمی کنند و حتی راه و گذر از مرحله ای به مرحله دیگر را نه تعدیل می کنند و نه آماده می سازند. به عکس، غالباً، يك خط مرزی بسیار مستحکم بین آن ها برقرار می شود به طوری که می توان به روشنی این خط مرزی و حصار را دید. در يك کلام همه چیز کاملاً مرز بندی شده است. البته وقتی حصارها مستحکم می شود و دو چیز کاملاً از یکدیگر جدا می شوند، بر اساس الزامی صورت می گیرد و آن الزام به شکل يك فن در نوشتار دیده می شود. رد و قبول نکردن گذر زمان يك طرح

نوشتار رد، کلی جهت دهنده را ارائه می دهد. این **طرز و منظومه** طرح کلی به طرف نمادهائی می رود **تعدیل کننده**^{۲۴} که مخصوص به خود است (در زیر به تعدادی از آن ها اشاره خواهیم کرد)، آن ها را می سازد و سپس آن ها را مستحکم می کند. در این گونه تخیل، نحو تخیل به صورتی است که سعی می کند بیشتر فضا را به صورت مینیاتوری در آورد و آنگاه با این عمل زمان را از آن خالی سازد. این عمل خالی کردن زمان از مکان دائماً با نظم و سازماندهی صورت می گیرد. این طرح کلی جهت دهنده به طرف نمادهای مأمن و پناهگاه نزدیک می شود. روایت حضرت یونس یکی از بهترین نمونه های این نحو تخیل است. (تصویر ۱۰)

در واقع، با داخل شدن در يك دنیای آرام و راحت، انسان سعی می کند که خود را از چنگال زمان کشنده رها کند و تلاش می کند این زمان را با پناه

جزء کردن و حتی قطع کردن و قطع عضو را نشان دهند، باز نمی توانند نشان دهنده چیز دیگری باشند و نمی توانند دارای اهمیت خاصی باشند. این محرکه ها به تنهایی هیچ چیز را نشان نمی دهند و دلیل بر هیچ چیز نیستند و نمی توان به صرف اینکه این متن از این محرکه ها سود جسته است، نوشتار را نوشتار شورش نامید. آنچه مورد اهمیت است رابطه بین این محرکه هاست. باید بیشتر به روابطی که این مواد گوناگون با یکدیگر در متن برقرار می کنند توجه داشت. در يك کلام رابطه بین این عناصر با یکدیگر مهم تر از هر چیزی است. غالباً، این مواد مخالف بدون اینکه با یکدیگر ادغام شوند در کنار یکدیگر قرار می گیرند و به طور ناگهانی و

بدون هیچ تحولی و انتقالی، بدون هیچ ارتباط منطقی یا رابطه علت و معلولی و یا حتی بدون داشتن يك رابطه و ترکیب ساده، با یکدیگر درگیر می شوند.

24. le régime euphémique

بردن به درون چیزها یا با درست کردن «دربرگیرنده‌ها، محصور کننده‌ها» کنترل کند. «دربرگیرنده‌ها» همان مکان‌هایی هستند که انسان برای بهتر حفظ کردن خود به درون آن‌ها پناهنده می‌شود تا بتواند خود را پیدا کند و گذشته خود را زنده کند؛ زیرا بدین وسیله حداقل می‌تواند برای مدتی کوتاه گذر زمان را فراموش کند. در حقیقت، خانه، آشیانه، پناهگاه، غار، شکم، قبر، نماد رحم مادر است.

نماد مادری یکی از نمادهایی است که انسان با تخیل آن خود را از گذر زمان بدون کنترل رها می‌سازد و به نوعی آن را تحت کنترل خود قرار می‌دهد. در تصویر شماره ۱۱، تصویر مادر جهانی را مشاهده می‌کنیم که تمام افراد را در چتر حمایت خود قرار داده است.

واقعیت مادری همیشه با تصاویر خلوتگاه درونی و تصاویر تنهایی همراه می‌شود. مثلاً، شعر و تخیل خانه این تصاویر (تصاویر خلوتگاه درونی) را در انسان بیدار می‌کنند؛ و باعث می‌شوند که احساس آرامش و استراحت در انسان تولید شود. به همین دلیل، تمام خدایگان مربوط به آرامش، الهه‌هایی هستند که ویژگی‌های مادری در آن‌ها وجود دارد. داخل شدن در اعماق دنیای تخیلی شبیه به داخل شدن در عمق وجود خود است. تمام تصاویری که این خصوصیات را نشان می‌دهند دارای ویژگی‌های ارگانیک هستند که خانه را به بدن شبیه می‌کند. برای مثال، خانه، اتاق، کمد، قفسه، گوشه، قبر، غار، جنگل (درخت‌های جنگل اگر حالت پوشاننده‌ای را ایجاد کنند؛ مثلاً قهرمان داستان را از

چشم دشمنان حفظ کند)، سبد (حضرت موسی را در سبیدی قرار دادند و او را به داخل رودی رها کردند) و... مکان‌هایی هستند که ابتدا انسان را در بر می‌گیرند و آنگاه او را تحت حمایت خود قرار می‌دهند. فرار به طرف مکان‌هایی که انسان را تحت حمایت خود قرار می‌دهند و همچنین پناه بردن به داخل فضاهای مورد علاقه نشانه‌های آشکار از این نوع رفتار هستند به شرطی که موضوع‌ها به طور دائم در متن حضور داشته باشند



(تصویر ۱۱)

(تصویر ۱۳)



۲. محرکه‌هایی که محدود کردن فضای ادامه دار را نشان می‌دهند. ویژگی این فضا به صورتی است که داوطلبانه روی نوعی جمع شدگی مداوم و به درون هم دیگر رفتن دائم گشوده می‌شود.

۳. محرکه‌های متراکم و مینیاتوری و همچنین محرکه‌هایی که ریز شدن فضاها را گالیوری^{۲۶} را نشان می‌دهند.

۴. محرکه‌های مرتب کردن و محرکه‌هایی که سازمان

دادن این فضاها را نشان

می‌دهند. محرکه‌هایی

که شکلی از ارتباط بین

فضاها را نشان می‌دهد.

می‌رود و در یک جهانی، جدا از جهان خارج جریان پیدا می‌کند. دقیقاً، این حرکت است که انسان به‌طور کلی و شخصیت‌های داستانی نویسندگان به طور اخص سعی می‌کنند آن‌را دوباره تولید کنند. آن‌ها سعی می‌کنند در یک دنیای درونی که آرام و محل آرامش است داخل شوند. این شخصیت‌های داستانی یا

(تصویر ۱۲)



و همچنین به شرطی که این موضوع‌ها به صورت نبرد علیه فضا تعبیر نشوند. در این حالت، خود فرار کردن اهمیت چندانی ندارد بلکه اهمیت بیشتر در این است که انسان به طرف چه و به داخل چه فرار می‌کند، زیرا قبلاً انسان داخل این فضا را مثبت ارزشیابی کرده است و حالا می‌خواهد به طرف و به داخل آن حرکت کند و به آن پناه برد. در این رابطه ژان بورگوس چهار گروه از محرکه‌ها را مشخص می‌کند:

۱. محرکه‌هایی که حالت پیچ و تاب خوردن^{۲۵} را نشان می‌دهند. حرکت این محرکه‌ها همراه با پیشرفت به طرف یک مکان کاملاً امن است. (نگاه کنید به تصویر شماره ۱۲ خصوصاً به حرکت نگاه پیر مرد که در حال تفکر

کردن و شهود است و به

درون خود داخل می‌شود

و توجه کنید به حرکت

مارپیچی پله‌های این اتاق).

25. repli
26. Gulliverises
27. une syntaxe de l'euphémisme

۲۸. برای روشن شدن عمل شبیه سازی می‌توان مثال زیر را آورد: هنگامیکه چیزی را می‌خوریم، در داخل اعضاء درونی بدن پائین



محركه‌هایی که نوعی پیوند و ذوب شدگی را با این فضاها ایجاد می‌کنند. (نگاه کنید به تصویر خانه و درخت شماره ۱۳ و تصویر شماره ۱۴. در تصویر شماره ۱۴ طبیعت و لباس فرد نقاشی شده با یکدیگر در پیوند هستند. پرندگانی که باید در طبیعت یافت شوند با لباس پیکره یکی شده‌اند).

از لحاظ سبکی می‌توان گفت که جستجوی درون سعی دارد زمان را به کمک یک نوع سبک یا یک نوع ترکیب نحوی تعدیل کننده^{۲۷} اخراج کند. این نوع ترکیب تعدیل کننده ابتدا به وسیله اتحاد بین اضداد و آنگاه به کمک بازگشت دائمی به اصل شبیه شدن^{۲۸} مشخص می‌شود. از جنبه سبک نوشتاری، این ترکیب از جملاتی که در آن‌ها همگونی، استعاره و تشبیه و تکرار بکار رفته است سود می‌جوید. بازنمایی از دنیایی که این‌گونه به نوشته درآید کاملاً جزء جزء، بریده بریده و ملموس است: فرد در فضایی که او را حمایت می‌کند ذوب می‌شود (تصاویر شماره ۱۵ و ۱۶).

در آخر، قبول گذر زمان نوعی نوشتار حيله، نوشتار به سبک حيله را درست مکر و منظومه می‌کند. نوشتار حيله از طریق یک دیالکتیک^{۲۹} طرح کلی جهت دهنده پیشرفتی مشخص می‌شود. در این نوشتار

اظطراب مقابل زمان غایب نیست اما به جای اظطراب داشتن از زمان سعی می‌شود آن را برتری بخشیم و از آن عبور کنیم یا آن را منحرف

سازیم و او را فریب دهیم. در حالی که وانمود می‌کنیم خود را به دست «شدن» داده‌ایم، از آن عبور می‌کنیم و زمان را به طوری فریب می‌دهیم.

در حقیقت این نوع نوشتار شبیه به همان چیزی است که ژیلبر دوران آن را «منظومه شبانه با ساختار درامتیک» می‌نامد. تصویر پردازی ساختارهای «ترکیبی» یا «درامتیک» سعی دارند بین اضداد از طریق عامل زمان (مثلاً بهار، تابستان، پائیز، زمستان) ارتباط برقرار کند. کنترل زمان در اینجا همچون کنترل سرنوشت در نظر گرفته شده است. این تصویر پردازی ترکیبی شامل یک نماد دوقطبی است. این نماد دو قطبی تصاویر کروئوس را در یک روند چرخه‌ای و ریتم‌دار که با پیشرفت همراه هستند داخل می‌کنند که اصطلاحاً این حالت «جمع اضداد»^{۳۰} را در ذهن تداعی می‌کند. این ساختارهای ترکیبی یا درامتیک خود به دو گروه از نمادها تقسیم می‌شوند: ۱. نمادهای چرخه‌ای، ۲. نمادهای ریتم‌دار و نمادهای پیشرفت.

در واقع، در این نوشتار جدا شدن جای خود را به پیوند می‌دهد، داخل یکدیگر شدن جایگزین تکه تکه شدن می‌شود، جهت گیری شدید رنگ‌ها جای خود را به اشکال هندسی می‌دهند، حتی تصاویر بسیار کوچک شده یا گالیوری^{۳۱} جای

صورت‌های عظیم الجثه را می‌گیرند. این تقابل‌ها تخیل را به طرفی هل می‌دهند تا روایت شکل گیرد که به نظر

به اعتقاد ژیلبر دوران معمولاً، تمام تصاویری که تعدیل و آرام شده‌اند یا تمام تصاویری که حالت آرامش و استراحت را به انسان می‌دهند، مربوط به «واکنش تغذیه‌ای (یا عمل جذب غذا)» و در نتیجه، متعلق به «منظومه شبانه با ساختارهای اسرار آمیز» هستند.

انسان‌ها به نوعی سعی می‌کنند که خود، مواد غذایی شوند تا بتوانند بدین طریق همان راهی را که این مواد غذایی طی کرده‌اند را بیمایند، تا بتوانند به اعماق نهفته شکم فرو روند و غوطه ور شوند تا آرامش از دست رفته جنینی را به دست آورند. آن‌ها در این دنیای درونی فرو می‌روند تا خود را از چنگال زمان حفظ کنند.

واقعی رسد. این روایت مسیری را گزارش می‌دهد که به کمک آن انسان از یک وضعیت به وضعیت دیگر می‌رود. این روایت به‌نوعی فرود آمدن از تعالی به جوهره و هسته را بیان می‌کند.

نمادهای تشکیل شده به‌وسیله این ساختارها تماماً چرخه‌ای هستند؛ این نمادها به کمک آرزوی غلبه بر زمان و با استفاده از آهنگ‌های مخصوص به زمان برای نمونه آهنگ شب و روز به حرکت درمی‌آیند. برای رسیدن به این هدف یعنی غلبه بر زمان، این نمادها یا در جهت بازگشتِ همیشگی، یا در جهت پیشرفت و تکامل متمایل می‌شوند. چرخه‌های بازگشتِ همیشگی شامل یک دوره منفی و یک دوره مثبت هستند. برای عروج که در دوره مثبت رخ می‌دهد، دوره منفی به‌عنوان یک ضرورت لازم است، بدین طریق منفی بودن دوره منفی تلطیف می‌شود. در نمادهای مربوط به پیشرفت، آخرین دوره مربوط به این چرخه «فقط یک چرخه کوتاه شده و بریده شده یا بهتر بگوییم یک مرحله چرخه‌ای و انتهایی است که تمام چرخه‌های دیگر را مانند «صورت‌ها»^{۳۲} و مانند «طرح‌های ابتدایی از» روند نهایی در درون خود می‌کند» (Ibid, p.322). نمادهای چرخه‌ای به شکل روایت‌های درامتیک، به شکل اسطوره‌هایی که عمل ترکیب و عمل آشتی را ترجیحاً انجام می‌دهند و به شکل تصاویری که در ساختارهای دیگر تخیل با یکدیگر در تقابل هستند

29. le régime dialectique
30. la coincidentia oppositorum
31. gulliverisation
32. figures



(تصویر ۱۶)



با در نظر گرفتن این اصل مسلم که آهنگ چرخه‌ای تولید جدیدی را به وجود خواهد آورد و قادر است اضداد را با یکدیگر پیوند دهد، اسطوره‌های پیشرفت از دوباره آغازِ همیشگی سرچشمه می‌گیرند. مبدأ این فرضیه از حرکت جنسی‌ای که الگوی تمام آهنگ‌هاست سرچشمه می‌گیرد؛ پس، اسطوره‌های پیشرفت نجات دهنده یا رهایی‌بخش^{۳۴} هستند؛ این اسطوره‌ها آمدن یک پسر را،^{۳۵} یک نجات دهنده^{۳۶} را، بشارت می‌دهند. آتشی، که

33. agro-lunaires

34. messianiques

۳۵. پسر در اینجا منظور «پدر، پسر و روح القدس» در سنت مسیحی است.

36. Messie



(تصویر ۱۵)

معرفی می‌شوند. الگوهای طبیعی این چرخه‌ها مرحله‌هایی از [دوره و چرخه] ماه و چرخه گیاهان و فصل‌ها هستند. به‌طور کلی، اسطوره‌های ماه - کشاورزی^{۳۳} بازگشت جاودان و دائمی دارای این دلالت معنایی هستند؛ برای دوباره متولد شدن باید مرد. پس، این اسطوره‌ها کاملاً در پیوند با اعمال آیینی مربوط به قربانی کردن یا اعمال آیینی مربوط به آغازی که همیشه یک تولد دوباره را نشان می‌دهد هستند. (تصویر شماره ۱۶)

به صورت ابتدایی بوسیله مالش دو چوب انسان‌ها تولید می‌کردند، اولین الگوی^{۳۷} این پسر است. همچنین صلیب، که کلیت فضا را با پیوند خط افقی و عمودی برقرار می‌سازد، با این گروه از تصاویر پیوند می‌خورد. وانگهی، درخت یکی از بزرگترین نمادهای پیشرفت است که از چرخه‌ها نتیجه می‌شود، زیرا در طی فصول بالا می‌رود و باز به این دلیل که می‌توان، از یک طرف، از آن هم چرخ و هم صلیب درست کرد و از طرفی دیگر، از آن آتش تولید کرد. بالاخره، آهنگ موسیقایی هم در این نوع از تصاویر شرکت می‌کند. (تصویر شماره ۱۶)

علت اینکه نحو این نمادها پیوندی است، به این خاطر است که این نمادها بیشتر از محرکه جنسی استفاده می‌کنند. ساختارهایی که این نحو را درست می‌کنند از ساختارهای ترکیبی نتیجه می‌شوند، زیرا این ساختارها ترکیب دو ساختار دیگر را تحقق می‌بخشند و دیگر اینکه به وسیله پیوند اضداد مشخص می‌شوند. وانگهی، این ساختارها را ساختارهای دراماتیک می‌نامند به شرطی که این ساختارها داستانی را روایت کنند. ساختار ترکیبی یا دراماتیک آخرین چرخه را روی پایانی از تاریخ باز می‌کند؛ این ساختار، پیشرفت در آینده را نشان می‌دهد، این ساختار ساختاری نجات بخش است. این ساختار «توصیف پرشور و جاندار از آینده» است؛ آینده به کمک

تخیل معرفی می‌شود و تحت فرمان قرار می‌گیرد. به این دلیل است که ویکتور هوگو، در پایان شعرش به نام «مجازات‌ها»، پیام پیشگویانه‌اش

را بر سقوطی از امپراتوری دوم و پیشرفتی جهانی پایه ریزی می‌کند:

درخت مقدس پیشرفت، پیش از این خیالی،
روی گذشته ویران رشد خواهد کرد،

اروپا و امریکا را می‌پوشاند،

و اجازه می‌دهد تا اثر پاک، از میان شاخه‌هایش بدرخشد،

روز، پراز کبوتران سفید، پدیدار خواهد شد،

و شب پراز ستاره [از راه می‌رسد]

و ما که خواهیم مرد، شاید مرده در تبعید،

شهیدان خونین، زمانی که انسان‌ها، بدون ارباب،

مغرورتر و زیباتر زندگی خواهند کرد،

زیرا این درخت بزرگ، عاشق آسمان‌ها که این درخت

همسایه‌شان است،

ما بیدار خواهیم شد تا ریشه‌اش را،

در ته گورهایمان ببوسیم. (Hugo, 1985, p. 207)

مسلماناً، نماد درخت از راه می‌رسد تا اعتقاد به یک تعالی در پایان چرخه‌ها را بیان کند. «بوسه» «شهیدان»، به ریشه‌های این درخت پایان درام‌های چرخه را نشان می‌دهد و سودمندی این چرخه‌ها را برای رفتن به سوی پیشرفت معنا می‌کند. نمادهایی که در این شعر دیده می‌شوند، از تفکر مسیحیت در مورد رستاخیز بدن‌ها در آخر زمان الهام گرفته‌اند. تصویر «کبوتران»، که هم با تعالی در پیوند هستند و هم با

نمادهای حیوانی ماه-کشاورزی

به خوبی معنای ستایش خورشیدی

را می‌دهند. در حقیقت، این ستایش

37. prototype

خورشیدی چرخه ها را کامل و تزیین می‌کند. یادآوری کنیم که اعتقاد هوگویی به عروجی نزدیک در پیوند با این پیشرفت، همان اعتقادی است که قرن نوزده اثبات گرا^{۳۸} را پیمود، این همان اعتقادی است که ما در انتهای «افسانهٔ قرن‌ها»، و در نمود درخشان این اثر از قرن آینده مدیون این اعتقاد هستیم.

حرکه‌هایی که از این رفتار و از نوشتار حیلۀ نتیجه می‌شوند سعی ندارند که در فضا زندگی کنند بلکه تلاش می‌کنند آن‌را ببیمایند. این حرکه‌ها در حالی که محور شعاعی برداری زمان را ادامه می‌دهند تلاش می‌کنند فضا را طی کنند تا به پیشرفت برسند. از همان لحظه که پیمودن فضا آغاز می‌شود پیمودن زمان هم آغاز می‌شود. بدین طریق پیشروی به پیشرفت مبدل می‌شود. ژان بورگوس، در این مورد پنج گروه از حرکه‌ها را تعیین می‌کند که در مقابل هیچ مانعی توقف نمی‌کنند. این پنج حرکه به طرف یک هدف واحد نشانه می‌روند و همهٔ آن‌ها سعی دارند یک نقش رابطه‌ای و پیشرفتی را انتخاب کنند یعنی این‌که آن‌ها به دنبال اتصال هستند. این پنج حرکه عبارتند از:

۱. حرکه‌های پیشرفتی و خطی. این حرکه‌های پیشرفتی و خطی در ارتباط با خط شعاعی زمان قرار دارند. این حرکه‌ها همچنین یک روایت و قصهٔ کاملاً تقویمی را درست می‌کنند.

۲. حرکه‌های مولدی و دوره‌ای که نیروی این دو حرکه در بازگشت جاودانی حوادث قرار دارد.

۳. حرکه‌های ریتمی. این حرکه‌ها مربوط به زمانی هستند که زمان پر قدرت و زمان ضعیف به حالت تعادل و توازن در می‌آیند و متناوباً و پی‌درپی ظاهر می‌شوند.

۴. حرکه‌های درامتیک که فرجام تاریخ‌های گوناگون را سازمان دهی می‌کنند تا بتوان از این فرجام‌ها عبور کرد و به نگرشی کلی از تاریخ رسید.

۵. و در آخر، حرکه‌های مربوط به پایان جهان^{۳۹} که به کمک آن تاریخ به شکلی از پایان زمان‌ها منجر می‌شود. تمام این حرکه‌ها «ترکیب نحوی دیالکتیکی ای^{۴۰} را درست می‌کنند. این ترکیب نحوی دیالکتیکی دائماً از سبک نوشتار علت و معلولی سود می‌جوید. وانگهی، این ترکیب نحوی دیالکتیکی دائماً سعی می‌کند که همه چیز را توضیح دهد و همه چیز را در یک رابطه منطقی، علت و معلولی قرار دهد. با این عمل دیدگاه قابل اطمینانی از جهان درست می‌کند. از نقطه نظر درونمایه‌ای، این نوشتار به کمک نوعی از تصاویر ادبی مشخص می‌شود، تصاویری ادبی که در آن پیشرفت و ابزارهای اندازه‌گیری این پیشرفت دارای یک ارزش هستند. وانگهی، وسایل اندازه‌گیری این پیشرفت را می‌توان با عبارات و واژگان زیر مشخص نمود: پهنا، درازا، امتداد، افق، مساحی، زمین پیمایی، گذر از مرزها، غلبه بر موانع و عبور از آن‌ها، نگاه منظره‌ای. در ضمن، از نگاه سبکی، می‌توان در این نوع نوشتار فنون زیر را

به فراوانی مشاهده نمود: جملات پایه و پیرو، جملات متناقض نما و جملات همپایه‌ای.

38. positiviste
39. eschatologiques
40. Une syntaxe de la dialectique

حال، بعد از پیاده کردن این روش روی چند تابلو، تلاش داریم این سه گونه نوشتاری را روی یکی از اشعار رمبو^{۴۱} پیاده سازیم.

«سپیده دم»^{۴۲}

من سپیده دم تابستان را در آغوش کشیدم.

هنوز هیچ چیز بر پیشانی کاخ‌ها تکان نمی‌خورد. آب مرده بود. خیمه‌های سایه جاده جنگل را ترک نمی‌کردند. من راه رفتم، در حالی که نفس‌های زنده و ملایم را بیدار کردم، و سنگ‌های قیمتی نگاه کردند و بال‌ها بی‌صدا بلند شدند. اولین اقدام در جاده‌ای که قبلاً از روشنایی‌های تازه و رنگ باخته پر شده بود صورت گرفت، گلی اسمش را به من گفت.

من به آبشار طلایی که از میان کاج‌ها موهایش را پریشان کرده بود لبخند زدم و در قلعه نقره‌ای الهه را باز شناختم.

پس یکی یکی پرده‌ها را برداشتم. در کوچه، بازوها را حرکت می‌دادم. از طریق جلگه، جایی که آن را برای خروس افشا کردم. در شهر بزرگ او از میان ناقوس‌ها و گنبدها می‌گریخت و مانند‌گدایی روی سکوهای سنگی در حال دویدن بود. من شکارش می‌کردم.

بالای جاده نزدیک جنگلی از برگ بو او را با پوشش‌های انباشته‌اش در بر گرفتم و جسم انبوه‌اش را کمی حس کردم. سپیده دم و کودک به پایین جنگل افتادند.

هنگام بیدار شدن ظهر شده بود.

خوانش تخیل این شعر بر اساس

روش ژان بورگوس بدین طریق است: ابتدا محرکه‌های این متن را

پیدا می‌کنیم و آنگاه تحلیلی از گسیختگی‌های موجود بین این محرکه‌ها را ارائه می‌دهیم. در واقع، این محرکه‌ها روی ترکیبی از نیروها که در متن حضور دارند باز می‌شوند که پویایی خلاق متن را به وجود می‌آورند و همچنین اتحاد معنایی شعر را هم ایجاد می‌کنند.

اولین گروه از محرکه‌ها که در این شعر ظاهر می‌شوند مربوط به حرکت برداری، پیشرفت‌گرا و خطی است. این محرکه‌ها در گروه فعلی «من راه رفتم»، در گروه مصدری «در حال دویدن» و مخصوصاً در قید مکان‌های متعدد که مسیر راوی را علامت‌گذاری می‌کنند یعنی «در کوچه»، «از طریق جلگه»، «در شهر بزرگ»، «روی سکوهای سنگی»، «بالای جاده، نزدیک جنگلی از برگ بو» حاضر است. فاعل فعل «راه رفتن» فضایی نیمه روستایی نیمه شهری را با دنبال کردن محوری که در امتداد آن نور در حال پیدایش به اهتزاز در می‌آید، می‌پیماید. بدین ترتیب، جابه‌جایی‌اش در فضا به وضوح با زمان پیوند برقرار می‌کند که در این حالت انرژی و سرعت هم با این جابه‌جایی یکی می‌شوند و شبیه می‌شوند. این حرکت مداوم مکان‌های مختلفی را که در فضا - زمان یکسان از آن نام برده شده به هم ربط می‌دهد. شعر همانند روایتی تقویم ساخته می‌شود: نشانه‌های زمانی «هیچ چیز [...] هنوز»، «اولین»، «بنابر این» فقط به معنی ظهور تدریجی یک پدیده هستند؛ ماضی ساده مبین

افعال متوالی است که میان دو زمانی

که در عنوان شعر، «سپیده دم»، و آخرین کلمه شعر یعنی «ظهر» مطرح

41. Rambo

۴۲. از این قسمت تا مبحث نتیجه ترجمه‌ای آزاد از کتاب تخیل هنری از کریستین شلبورگ؛ سال ۲۰۰۰ از صفحه ۹۳ تا ۹۷ است.

شد، آمده است.

ترکیب نحوی دیالکتیکی که مختص نوشتار حقه است به این پیشرفت زمانی که به سوی مقصود نهایی متمایل است و نتیجه پدیده‌ای است که شعر به آن اختصاص داده شده است وابسته است. ویژگی‌های اصلی که ژان بورگوس در این ترکیب نحوی دیالکتیکی باز می‌شناسد در متن یافت می‌شوند: جملات همپایگی^{۴۳} در قطعه دوم و ششم هست که هر بار ارزش توالی می‌یابد؛ جملات پایه و پیرو در قطعه‌های سوم، چهارم و پنجم به چشم می‌خورد؛ بالاخره تضاد سکون اولیه و حرکت تدریجی جریان شعر را سامان می‌دهند، مانند تعیین مساحت فضایش و رژه برداری زمان. اراده تشریحی که به این نوع نوشتار شاعرانه جان می‌بخشد از لابه‌لای کاربرد زمان‌های مختلف افعال ظاهر می‌شود. «هارالد ونریش»^{۴۴} ثابت کرده که ماضی نقلی مختص «دنیای تفسیر شده» است که در تضاد با ماضی ساده و ماضی استمراری که متعلق به «دنیای روایت شده» است قرار می‌گیرد؛ حضور وابسته این زمان‌ها در شعر مبین این است که توأم در تفسیر و در حکایت مربوط به گذشته مشارکت دارند؛ روایت گفتاری تفسیر گونه را مصور می‌سازد که از اولین قطعه مشخص می‌شود، و این گفتار تفسیرگونه در عوض توضیح شاعرانه داستانی ماوراء طبیعی را فاش می‌کند. کلمات «سپیده دم» و «ظهر» (Chelebourg, 2000, p.92) از طریق معناگرایی صرف در شعر دومین محرکه حقه را ثبت می‌کند، این بار

مفهوم دوره [یا چرخه]، دوره روزانه که علاوه بر این، با دوره سالانه مضاعف می‌شود که بعد فصل «تابستان» آن را القاء می‌کند. اما این مفهوم میان تضاد با فردیت تجربه که ماضی نقلی آن را به صورت عملی پایان یافته گزارش می‌کند و ماضی ساده آن را عملی منحصر به فرد با ارزش واحد می‌داند. نوشتار در این دوره مدت زمانی برتر را قطعه قطعه می‌کند، مرحله‌ای که آخرش با پایان شعر در هم می‌آمیزد؛ اولویت حرکت برداری از این دوره تنها لحظه‌ای را که مورد علاقه شاعر است استخراج می‌کند. به این ترتیب شعر پناهگاه سپیده دم می‌شود.

در این شعر سومین محرکه را که در پیوند با محرکه حيله است مشاهده می‌کنیم: آرزوی یکی شدن و پیوند برقرار کردن با «سپیده تابستان». آفرینش هنری این سپیده را جدا می‌کند و آن را در پناه نمادهای چرخه‌ای قرار می‌دهد. نحو تعدیل کننده که مخصوص این گونه نوشتار است خصوصاً در تکرار این دوگونه قیاسی مشاهده می‌شود: آنجائی که سپیده را شخصیت پردازی و الهی می‌کند و آنجایی که که طبیعت را جاندار می‌کند. جاندارگرایی «سپیده» از همان آغاز شعر دریافت می‌شود، زیرا فعل «بوسیدن» سعی دارد مفعول مستقیمش را انسانی کند.

رمبو سپیده دم را می‌بوسد تا سعی کند زمان را متوقف کند، تا سعی کند لحظه‌ای جادویی را ابدی و دائمی سازد. در شعر، این میل به وسیله

43. coordination
44. Harald Vanrich



دو محرکه که خاص نوشتار شورش است مشخص شده است یعنی محرکهٔ ربودن و محرکهٔ فاصله‌دار کردن^{۴۵} که آنتی‌تز «سپیده‌دم» و «ظهر» را وسعت می‌بخشد. افعال «افشا کردن» و «راندن» الزام شاعر را در نبردی علیه زمان تفسیر می‌کند.

در انتهای بیت قبلی، این فاصله‌گیری، با جانشینی «کودک» با «من» صورت گرفته است. با این تغییر شخصیتی یکی از اصول خیلی مهم شعر رمبویی را می‌توان لمس کرد؛ در حقیقت، این شعر فرمول معروف نامهٔ ایرامبا^{۴۶} را به‌کار بسته است: «من یک دیگری است». با تبدیل شدن به دیگری، شاعر با بوسیدن سپیده بر زمانیت پیروز می‌شود، شاعر با فاصله گرفتن از خودش، با جانشینی سوم شخص با اول شخص از جریان کشنده چرخهٔ زمانی فرار می‌کند، به نوعی که دیگر این من را فقط به روش غیر شخصی دریافت می‌کند. نوشتار پاسخی شاعرانه به ذهنی است که از روند غیر قابل برگشت زمان فرار می‌کند: به همین دلیل این نوشتار واقعا نوشتار تخیل است. پس «سپیده» به سه گونهٔ نوشتار شاعرانه که به‌وسیلهٔ ژان بورگوس تعریف شده بود اشاره دارد: راوی به نیروی شعاعی شبیه می‌شود (نوشتار حیل) و با طبیعت ارتباط برقرار می‌کند (نوشتار رد) تا سپیده را تسخیر کند، تا [بتواند] آنگاه

با سپیده از جریان برگشت ناپذیر چرخه‌ها و دوره‌های روزانه و فصلی فرار کند (نوشتار شورش).

نتیجه

ژان بورگوس بر این باور است که در نثر پویایی متن «با تمام قدرت هم با بازی‌های تاریخی، روانکاوی، جمعی، فردی و هم با بازی‌های زبان‌شناسی مطلق تلاقی می‌کند منظور بازی‌ها و فونونی است که در زمان نوشتن یک متن فرا خوانده می‌شوند، بازیها و فونونی که در اینجا یعنی در متن انتها و پایان خودشان را پیدا می‌کنند.» (Burgos, 1982, p. 95) ژان بورگوس بر این باور است که نوشتار رمانسک معنایی تمام شده را نشان می‌دهد. نوشتار رمانسک بر معناهای نو باز نمی‌شود. اما، به عکس، در شعر این فعلیت و تجلی زبانی که همان شکل و ترتیب و ترکیب واژگان است بیانگر پایان پویایی واژگان نیست، بلکه این تجلی و فعلیت آغاز پویایی جدیدی است. این پویایی جدید به‌وسیلهٔ خوانش جدید آغاز می‌شود و آنرا تعیین می‌کند. این خوانش جدید معنای متن را حجیم، افزایش، متراکم و پر وسعت می‌کند. فعلیت و تجلی واژگان در متن امکانات معنایی را و معناهای بالقوه را باز می‌کند و وسعت می‌بخشد. بدین ترتیب، متن ادبی واقعی غایب را که در ارتباط با بافت متن است به‌وجود می‌آورد. این واقعیت غایب در حقیقت از فعلیتش فرار می‌کند؛ و در

نتیجه، این واقعیت غایب از طریق بررسی کاملاً زبانی یا سبک‌شناسی قابل دریافت نیست^{۴۷}. در

45. distanciation
46. Iramba

۴۷. البته این نظر بورگوس است و به اعتقاد نگارندهٔ مقاله پرسش این است که خواننده چگونه می‌تواند به این معنای غایب برسد؟ مگر نه این است که حضور واژگان به طور خودکار واژگان غایب را زنده می‌کند؛ مگر نه این است که به لطف حضور زبانی است که غیاب را درک می‌کنیم.

حقیقت، آنچه نزد شاعران دارای اهمیت است همان «تضاد همیشگی است که از همان آغاز بین این بالقوه‌ها و بالفعل‌های متن قرار می‌گیرد. تضاد دائمی که متن را زیر سؤال می‌برد.» (Ibid, p.96). نظریه تخیل به عنوان هدف پیشنهاد می‌دهد که این دیالکتیک را بررسی کنیم و اصول آن را تعریف کنیم. نظریه تخیل همچنین بر خلاف روشهای نقدی که مناسب برای نقد و بررسی نثر هستند عمل می‌کند. غالباً در روش‌های نقدی سعی بر این است که انگیزه‌های جامعه شناختی، روان‌کاوی یا زبانی را تحلیل نمایند. انگیزه‌هایی که به طور فعال حضور دارند متن را به فعلیت درآورند. شعر جدید برای اینکه ویژگی مشخص مربوط به موضوعش را رعایت کند، بیشتر به بعد و انتهای متن علاقمند است تا به ابتدا و سرچشمه متن. شعر جدید می‌خواهد بررسی طنین درونی شاعر باشد. شعر جدید قصد دارد بررسی گشایش معنا باشد. شعر جدید همچنین مایل است که تبدیل به مکتب خوانش شود. در واقع، موضوع بر سر این است که شعر جدید به تخیل خواننده اجازه دهد تا گوناگونی پتانسیل‌های ایجاد شده و باز شده به وسیله يك متن را بفهمد. این عمل الزاماً به لطف بهترین شناخت از قوانینی که تخیل را هدایت می‌کنند میسر است. و این تلاشی بود که در این مقاله صورت گرفت تا خواننده به روشی دست یابد تا بتواند خوانشی داشته باشد.

اکنون، در پایان مقاله سعی می‌شود به پرسش‌های مطرح شده در مقدمه پاسخ داده شود. در پاسخ به این پرسش که چرا این یا آن تصویر به ذهن تحمیل می‌شود و دلالت

معنایی خاصی را دربر می‌گیرد و چه تصاویر دیگری را به صورت بافتی فرا می‌خواند و یا چه نحو تخیلی را نشان می‌دهد، باید گفت تخیل از قواعد حاکم بر تولیدات خود سود می‌جوید و ساختار و ترکیب نحوی ثابتی دارد. در واقع، این قوانین از پیش تعیین شده هستند که حضور این تصاویر را تعیین می‌کنند اما بر این باور هستیم که فرد هم بر این ساختارهای از پیش تعیین شده تاثیر گذار است زیرا فرد در بافت فرهنگی خاص خود زندگی کرده است و از آن تاثیر گرفته و تاثیر گذاشته است. نماد گرایی تولید محیطی است که در آن انسان متحول می‌شود و تغییر می‌کند، نماد گرایی ویژگی‌هایی است که خاص روان انسان است که از میان این ویژگی‌ها باید امیال یا لیبیدوی تعریف شده به وسیله روان‌کاوی را در نظر گرفت، وانگهی، با در نظر گرفتن سرکوب‌های روانی امیال درنا خودآگاه، نباید اهمیت آن را از آنچه که هست پررنگ‌تر کنیم. واقعیت‌های جغرافیایی و جهانی، ساختارهای اجتماعی، آگاهی به باروری زنانه، آگاهی به نیروی مردانگی، تمام این داده‌های بیرونی و عینی ادراک با امیال عمیق ما ادغام می‌شوند تا بازنمایی ما از جهان را درست کنند. بین این دو بعد واقعیت، یکی عینی و دیگری درونی، تخیل رفت و برگشتی دائمی، تبدیلی همیشگی را انجام می‌دهد که ژیلبر دوران این عمل رفت و برگشت را مسیر انسان‌شناسی می‌نامد، زیرا این حرکت روان انسانی را متمایز می‌سازد. این مسیر تخیل را تعریف می‌کند:

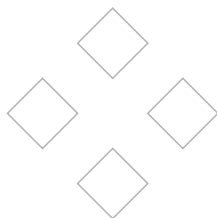
پس تخیل بر اساس نظریه دوران و بورگوس یک پویائی

است که بازنمایی جهان را به کمک تاثیر دوگانه یعنی تاثیر از محیط و از امیال یا همان لیبیدو تعیین می‌کند؛ از يك طرف، فرمان امیال یا فرمان های درونی بازنمایی واقعیت بیرونی را شکل می‌دهند؛ و از طرفی دیگر، الزامات، فرمان‌های عینی محیط کمک به شکل دادن امیال درونی می‌کنند. تصاویر نمادین که تخیل را تشکیل می‌دهند از این تعامل بوجود می‌آیند؛ این تعامل است که این تصاویر را فعال می‌کند و به آنها معنا می‌دهد.

با انتخاب روش‌شناسی ژان بورگوس در حوزه تخیل دیدیم که او تصاویر ادبی را در سه ابر ساختار یا سه نوع نوشتار طبقه بندی می‌کند: نوشتار شورش، نوشتار رد و نوشتار حيله. این سه ابر ساختار هر کدام به سه گروه از محرکه ها متصل هستند: ۱. محرکه‌هایی که میل به شورش علیه زمان را تحریک می‌کنند ۲. محرکه‌هایی که به رد گذر زمان وابسته هستند ۳. محرکه‌هایی حيله که با حيله سعی می‌کنند زمان را فریب دهند. بورگوس بر خلاف دوران بر این باور است که این سه گونه نوشتار می‌تواند با یکدیگر در یک متن باشند و نمی‌توان آن‌ها را از یکدیگر جدا کرد، بلکه آنها در یکدیگر تنیده شده‌اند. این محرکه‌ها با یکدیگر ترکیب می‌شوند و معنای جدیدی را تولید می‌کنند. در واقع، این سه محرکه در یک متن با یکدیگر ترکیب می‌شوند و نحو خاصی را به وجود می‌آورند که به آن نحو

تخیل می‌گویند. در یک متن، نحو تخیل آن چیزی است که به خواننده کمک می‌کند تا معنای تصاویر ادبی

گوناگون و چند نقشی را که در ارتباط با محرکه‌های مخصوص به همان تصاویری که در متن باز شده‌اند مشخص سازد. به زبانی ساده، نحو تخیل یعنی رابطه و پیوند بین تصاویر ادبی در یک متن. و درست این روابط موجود بین تصاویر یک متن است که تولید معنا می‌کند. نحو تخیل این روابط ساختاری را که بین محرکه‌ها و آنگاه بین تصاویر وجود دارد معرفی می‌کند. در واقع، این عمل مانند همان عملی است که در سازمان نحوی شعر صورت می‌گیرد. برای تجزیه و تحلیل این نحو تخیل باید به همان اندازه که به مضمون درونمایه-معنای^{۴۸} تصاویر اهمیت می‌دهیم باید به همان مقدار به ترتیب واحدهای زبانی گفتار هم توجه کنیم زیرا این دو بعد نوشتار به‌طور مشترک همدیگر را تغذیه و هدایت می‌کنند.



48. thematico-semantique

باشلار، گاستون. *روانکاوی آتش*، ترجمه جلال ستاری، توس ۱۳۷۸.
باشلار، گاستون. *شعله شمع*، ترجمه جلال ستاری، توس ۱۳۷۷.

- Bachelard, Gaston. *L'Air et les Songes*. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, José Corti, 1943.
- Burgos, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*, Éd. Seuil, 1982.
- Chelebourg, Christian. *L'imaginaire littéraire*, Éd. Nathan, 2000.
- Chevalier, Jean. *Gheerberant Alain, Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont / Jupiter, 1969.
- Clebert, Jean-Claud. *Bestiaire Fabuleux*, Paris, Editions Albin Michel, 1971.
- Chandes, Gérard. *Le Serpent, la femme et l'épée : recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval* : Chrétien de Troyes, Amsterdam, Editions Rodopi B. V., 1986.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Éd. Duno, 1992.
- Durand, Gilbert. *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F. Collection « Quadrige », 1964.
- Diel, Paul. *Le Symbolisme dans la bible*, Editions Payot, Collection « Petite bibliothèque Payot », 1975.
- Hugo, Victor. Châtiments (p. 3-207), in *Œuvres complètes. Poésie, II*, Paris, Robert Laffont «Bouquins », « Lux », V, v. 237-248, 1985.

منابع

انسان شناسی تخیل و نشانه شناسی تنشی : رویکرد ترکیبی

ژرار شاندرز (۱)
پژوهشگر مرکز تحقیقات
نشانه شناسی دانشگاه لیموژ

مترجم :
دکتر بهمن نامور مطلق

چکیده

نگارنده مقاله حاضر می‌کوشد میان دو گونه نقد و مطالعه آثار هنری و ادبی که به آن‌ها تعلق دارد، یعنی انسان‌شناسی تخیل از دیدگاه ژیلبرت دوران و نشانه‌معناشناسی تنشی با نسخه زیلبربرگ پیوند برقرار کند. در واقع، امروزه نزدیکی‌های زیادی میان تخیل‌شناسی و نشانه‌شناسی ایجاد شده است که تصور آن برای گذشتگان امکان‌ناپذیر بود. مؤلف مقاله قدمی فراتر برداشته است و امکان ایجاد یک روش ترکیبی از این دو جریان را بررسی می‌کند.

واژگان کلیدی

انسان‌شناسی تخیل، نشانه‌معناشناسی تنشی، ژیلبرت دوران، کلود زیلبربرگ، نقد ادبی و هنری.



مقدمه

روش‌شناسی‌های انتقادی که می‌خواهند با خواست و ارادهٔ بنیانگذاران و بیش‌تر از آن با تعصب پیروان آن‌ها انحصاری باشند، همیشه کار خود را با پیشنهادهای فرو بسته پایان می‌برند. در نتیجه، به نظریه‌ها و الگوهایی همچون روابط بین‌ذهنی منجر می‌شوند اما این نظریه‌ها جز با تعامل توسعه نخواهند یافت، آن‌هم هنگامی که هر گروه ویژگی‌های هویتی‌اش را حفظ کند و در همان حال وجود دیگری را نیز بازشناسد. «لذا با اطمینان می‌توان گفت: شاخه‌هایی که به تعیین ایجاز در دلالت مربوط می‌شوند، همدیگر را متناقض

خود تلقی نمی‌کنند.» (Zilberberg, 2006, p. 181) این پایهٔ ابتدایی اجتماع‌پذیری نشانه‌شناسی، تبادل ویژگی‌های هویتی را البته در درون محدودیت‌های ثابت و سنجیده بوسیلهٔ قواعد پیوستگی منطقی مجاز و ممکن می‌نماید و در عین حال از مقایسه‌پردازی‌های ظاهری واژگانی یا مفهومی به جای هماهنگی‌های ساختاری اجتناب می‌کند.

من پیش‌تر به مناسبت نخستین سمینار فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، الگوی «حوضهٔ معنایی» ژیلبرت دوران را با الگوی «سپهرنشانه‌ای فرهنگی» یوری لتمان مقایسه کرده‌ام^۱. به نظر می‌رسد آن مقاله اجازه داده است همکاری میان دو الگوی روش‌شناسانه با وجود پس‌زمینه‌های شناخت‌شناسانهٔ متفاوتشان پایه‌ریزی و امکان‌پذیر گردد و در نتیجه پویایی‌های میان فرهنگی و همچنین دگرگونی پیام در انتقال از فرستنده به گیرنده با توانایی خوانش و تفسیر ناهمگون تشریح و تحلیل شود.

همین منطق مقایسه‌ای، نگارش مطالعهٔ حاضر را موجب شد. انگیزهٔ اولیهٔ ژیلبرت دوران همان‌طوریکه به طور مفصل در مقدمهٔ کتاب *ساختارهای انسان‌شناسانهٔ تخیل*^۲ توضیح داده، اتخاذ فرایندی مربوط به تقسیم‌بندی‌ها و طبقه‌بندی‌هاست؛ به این منظور که مقوله‌های قابل ارتقاء را تا سطح

ساختارها یا ژرف ساختارهای خلاقانه، مشابه آنچه دستور زبان زایشی چامسکی ارائه داده،

۱. این هم‌اندیشی در تاریخ ۸/۴/۸۴ در دانشگاه شهید بهشتی برگزار شد.

2. Structures anthropologiques de l'imaginaire



شناسایی کند. نشانه‌شناسی مشتق از این کهن‌الگو شناسی تخیل (نقد اسطوره‌ای و تحلیل اسطوره‌ای) می‌کوشد تا به فعلیت در آمدن‌های آگاهی اسطوره‌ای، رمزها و انکشاف‌های کنش تمدنی را آشکار کند. بالاخره انسان‌شناسی در خدمت زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد، همان‌طوریکه به خدمت جامعه‌شناسی در می‌آید. در نتیجه، انسان‌شناسی تخیل به خلق شمار بسیاری از فعالیت‌های شاخه‌ای و میان‌شاخه‌ای منجر می‌گردد.

با وجود این، این مجموعه باید به وسیله طرح‌های روش‌مندانه در مورد نظام و کاربردهای عینی آن تعیین شود. این مجموعه به تشریح گفتمان در کنش یا پویایی گفتمانی که دگرگون‌کننده تخیل است، نمی‌پردازد. پنجاه سال پس از ظهور آن، امروز نشانه‌شناس می‌تواند ضرورت تداوم چنین گونه‌شناسی‌ای را به یاری وضعیت‌شناسی تصدیق کند. بنابر این یک نشانه‌معناشناسی نه کاملاً بدیع، اما در هر صورت به نوبه خود جدید الگوی وضعیت‌شناسانه‌ای به نام «تنشی»^۳ را ارائه می‌دهد. در این الگو، دلالت از روابط میان دو تعیین‌کننده ارزشی (یعنی یک بُعد انقباضی^۴ و یک بُعد انبساطی^۵) ایجاد می‌شود. خصوصیات قبضی و بسطی همانند گونه‌های ارتباطاتی آن‌ها موضوع کتاب

عناصر گرامر تنشی اثر

کلود زیلبربرگ است این

اثر در حقیقت مرجع مقاله

حاضر تلقی می‌شود.

ابتدا، تلاش ما برای ایجاد

ارتباط یاد شده، با دو دسته از عوامل توجیه‌پذیر می‌گردد؛ عواملی که ضروری هستند، بدون اینکه به تنهایی کافی به نظر برسند. نخستین عامل، دو نویسنده یاد شده را با «نفی» پیوند می‌دهد: نفی منطق‌های دوگانه و مکانیستی و نفی اثباتی‌گرایی. نفی‌هایی که در تمام آثار ژیلبرت دوران تکرار شده و به طور خلاصه و بدون ابهام بوسیله کلود زیلبربرگ به کار گرفته شده است: «مطمئناً، شناخت‌شناسی نشانه‌معنا باید اثبات‌گرایی در حال زایش را دگرگون یا ریشه‌کن کند.» (Zilberberg, 2006, p. 67).

دومین شرط که «مثبت» است، به جایگاه و کارکرد تصویری و چینش خاص آن نزد این دو مربوط می‌شود. زیلبربرگ مفهوم «تصویر-رویداد»^۶ (Ibid, p. 153) را گسترش می‌دهد. مفهومی که با عنوان «بروز تصویر» با فعالیت‌های ارزشمند گاستون باشلار^۷ در محیط روشنفکرانه طرح شده بود. باشلار بر این باور بود که تصویر «دارای یک وجود و یک پویایی مخصوص به خود است» (کتاب *بوطیقای فضا*). اندره برتون^۸ نیز می‌گوید: «فقط خیال‌پردازی مرا متوجه آنچه می‌توانم باشم، می‌کند.» (بیانیه سوررئالیسم). اینکه تصویر، قدرت خلاقیت خود را در عرصه حال تحمیل می‌کند، مورد انکار «دوران» نیست، زیرا این

باور باشلاری درک نشانه

شناسی را بنیان می‌نهد.

باشلار پیش بنیانگذار

مشترک انسان‌شناسی و

3. Tensif

4. Intensité

5. Extensité

6. Vers une image-événement

7. Gaston Bachelard

8. André Breton



نشانه‌شناسی محسوب می‌شود.

مطالعه حاضر که من آن را «فرا شناخت‌شناسانه» تلقی می‌کنم، نخست در يك یادآوری مختصر، کهن‌الگوشناسی تخیل را مطابق نظر ژیلبرت دوران معرفی می‌کند و سپس محدودیت‌های دست آورده‌هایش را در ساخت دلالت به وسیله گفتمان مشخص خواهد کرد. بنابر این ما از کتاب *عناصرگر/مرتثشی اطلاعاتی* را بیرون می‌کشیم که ضمن پذیرش خطر استحاله يك تفکر پیچیده و اغلب ضد شهودی، ضروری به نظر می‌آید، اطلاعاتی که نحوه استدلالی بسیار فشرده‌ای دارد و به سختی تخلیص و تعلیق می‌پذیرد. همچنین هماهنگی‌ها و همگرایی‌های میان الگوی انسان‌شناسانه و الگوی نشانه‌شناسانه در طرح‌های مفهومی، واژگانی و بلاغی را تخیل می‌کنیم.

«نیروی تخیل در ارتباط عاطفی

میان هر فاعل آگاه و عالم بیرونی

نقش اساسی و مرکزی دارد.»

(Parret, 1988, pp. 202-203)

به بیان دیگر، سهم عاطفی روان با

آگاهی کامل بر ساخت بازنمایی‌های

ما تأثیر می‌گذارد. به عنوان مثال هنگامی که نیت فاعل

يك اراده رهیده از دریافت عقلانی و عینی جهان را در

برمی‌گیرد، از يك منظر

انسان‌شناسانه که در اینجا

به عنوان رویکرد نخست

مورد توجه ماست، حتی

عینیت‌پردازی نباید خبر

تولید شده بوسیله نظریه علمی و پذیرش این خبر در جنبه احساسی آن را از هم جدا کند. مراسلات انجام شده میان پلی^۹ و یونگ^{۱۰} در این خصوص نمونه مناسبی است؛ مراسلاتی که در آن داشته‌های نظری و داده‌های عاطفی و شخصی با واسطه يك عنصر سوم که یونگ آن را ناخودآگاه تراشخصی و منبع تخیل خلاق می‌نامد، برهم تأثیر می‌گذارند. این خیال‌پردازی حقیقی، مولد تفکر اسطوره‌ای و پدیده‌ای است که مجموعه حوزه فرهنگی را تغذیه می‌نماید و دیگران آن را «تخیل» می‌نامند.

می‌دانیم که بخش مهمی از انسان‌شناسی تخیل به عنوان «مجموعه تصاویر و ارتباطات تصویری که اصل تفکر انسان خردمند را می‌سازد»، مرهون ژیلبرت دوران است. چنانکه گفته شد، این فعالیت‌ها موضوع مطالعات زیادی در عرصه‌های خلاقیت هنری و ادبی^{۱۱}، تفکر فلسفی و علمی، همچنین در حوزه جامعه‌شناسی و به طور کلی مجموعه علوم انسانی بوده است. نظریه بنیادین و شناخته شده در «ساختارهای انسان‌شناسانه تخیل» تبیین شده است.

پیش از ارائه آن چیزی که من

فکر می‌کنم که اساس گونه‌شناسی

این ساختارهای فرهنگی ژرفنایی

هستند، مناسب است

از شبکه فکری یا

همراهانشان سخن گفته

شود. در سلسله فشرده

فلاسفه، جامعه‌شناسان،

پیشینه‌های شناخت شناسانه

symbolique d'un romancier
médiéval : Chrétien de Troyes.
Amsterdam, Rodopi, 1986.)
انجام داده ام. موضوع یکی از نخستین
خوانش‌های ادبیات قرون وسطایی به وسیله
شبکه انسان‌شناسی تخیل است. این مطالعه
به وسیله اثر بزرگ پیر گاله، *تخیل يك نویسنده*

9. Pauli
10. Jung
۱۱. من شخصا مطالعه‌ای را در مورد
ژرف‌ساختارهای تخیلی و بیان آن‌ها در اثر
کرتین تروا:
(Le serpent, la femme et l'épée.
Recherches sur l'imagination

انسان‌شناسان، زیان‌شناسان، مورخین ادیان، اسطوره‌شناسان، بیولوژیست‌ها و قوم‌شناسان که پیش زمینه شناخت‌شناسی اثر را تشکیل می‌دهند، در اینجا سه شخص را به دلیل دستاوردهای ویژه‌شان متمایز می‌کنیم: باشلار، یونگ و کربن.

گاستون باشلار برای تفکر ژیلبرت دوران «فلسفه نه»^{۱۲} را به ارمغان می‌آورد؛ فلسفه‌ای که نقد علم‌گرایی، خردگرایی کلاسیک و سرچشمه‌اش، یعنی مفهوم‌گرایی ارسطویی را که همچون یک راه واحد برای تشریح و درک جهان مادی و فیزیکی بنا شده است، نفی می‌کند. باشلار منطق تقابلی را اعلام و مفهوم «تصویر مادی» را تعریف می‌کند؛ او می‌گوید: که تصاویر یک «ارزش اصیل» با قابلیت شناختی را دارا هستند.

بر اساس نظر ژیلبرت دوران انواعی که تخیل را شکل می‌دهند، عبارت‌اند از: قوه^{۱۳}، کهن‌الگو و نماد. قوه به کارکردهای جهانی بازنمایی و کنش مربوط می‌شود؛ به طور مثال «بالا رفتن» و معراج. قوه، کاملاً بر عکس نماد است. نماد به پیروی از زمان، مکان و فرهنگ دگرگون می‌شود. بدین ترتیب، قوه معراج دسته‌ای از نمادهای غیر مذهبی و مذهبی را تولید می‌کند؛ نمادهایی همچون نردبان، کنگره کلیسای جامع، مناره، پرند، هواپیما یا پرتابگر ماهواره. ژیلبرت

دوران واژه «کهن‌الگو» را از یونگ به عاریت می‌گیرد، کهن‌الگویی که واسطه میان مجرد و محسوس، نخستین

مظهر قوا، تصویر ابتدایی و نمونه‌الگویی است. با بازگشت به مثالمان ادامه دهیم که کهن‌الگوهای معراج عبارت‌اند از: آسمان، قله، پرواز و جهش به سوی بالایی که می‌تواند در میل به سوی استعلاء موجب تهذیب شود. کهن‌الگو با نماد در داشته‌های ملموس خود، و با قوه در ثبات و استقلال از شرایط مکانی و دارا بودن ویژگی جهانی، سهیم و مشترک می‌شود. بنابر این، در روابط بینادهنی، کهن‌الگو اجتماع کوچکی از ارزش‌ها را تضمین می‌کند که این اجتماع استقرار ارتباطات و همچنین درک را میسر می‌سازد.

مطالعات هانری کربن درباره «شرق اشراق»، تفکر ژیلبرت دوران را در مورد مفهوم و جایگاه تخیل آن هم در شاخه‌های گوناگون علوم انسانی جهت می‌دهد. این برداشت بیش از اینکه ناشی از ساخت پارادایم‌های ساختارمند و به عبارت دیگر، عملیات فنی روشنفکرانه در معنای دقیق خود باشد، نتیجه راهبردی شناختی است که از سوی باورهای عاطفی حمایت می‌شود. در این معنا، چنین موضوعی اساسی به نظر می‌رسد. در مقابل ارزش‌زدایی‌های انجام شده نسبت به تخیل توسط فرایندهای تفکرات علی و مکانیستی که خود را تنها ضامن حقیقت تصور می‌کردند، کربن «واقعیت هستی‌شناسانه تصاویر»

را مطرح می‌کند؛ واقعیتی که در مطالعه آثار معلمان معنوی ایرانی-اسلامی، ابن سینا، سهروردی،

فرانسوی اواخر قرن هفده، ادامه و گسترش پیدا کرد.

12. La Philosophie du "Non"

13. Shème



نمادین مربوط به این اضطراب، در مجموعه فرهنگ‌های انسانی به وسیله تصاویر خیالی و روایت‌های اسطوره‌ای بیان شده است. بنابر این، روان آدمی يك دستگاه مولد تخیل را گسترش می‌دهد که ژیلبرت دوران می‌کوشد همچون ژرف‌ساختار آن را توصیف کند. درحقیقت نمونه گسترده تصاویر نمادین که پیرو دوره‌ها، مکان‌ها و فرهنگ‌هایشان متغیرند، سه نظام غیر متغیر را در خود پنهان می‌کنند که سه کهکشان از تصاویر خیالی را تعیین می‌نمایند.

کهکشان «حماسی» که تصویرسازی سلاح برنده، معراج و روشنایی خورشید را شامل می‌شود، بیان ادبی آن حماسه و صور بلاغی‌اش آنتی‌تز و اغراق هستند؛ پارادایم‌های روشنفکرانه عبارت‌اند از: تمایز تحلیلی و تحقیق درباره عناصر پنهانی که يك موضوع داده شده و طرح کلان را با هم ترکیب می‌کند.

کهکشان «عرفانی» رقیب را کوچک و حقیر می‌کند. تصویرسازی آن، محتوا، محرمیت و ماهیت‌ها را ارزش گذاری می‌کند؛ بیان ادبی آن، شعر تغزلی و صورت بلاغی‌اش ضدجمله است و ما «تشبیه‌پردازی» را نیز بر آن می‌افزاییم. راهبرد روشنفکرانه آن دربرگیرندگی است، رابطه عموم خصوص من وجه را میسر می‌کند و به وسیله قیاس عمل می‌نماید.

پاسخ ترکیبی به اضطراب در مقابل زمان مخرب، می‌کوشد متضادها را در يك فرایند پویا گرد آورد. نمادهای بزرگ اولیه در این زمینه

ملاصدرا یا صوفی ابن‌عربی شکل یافته است. عالم مثال سهروردی، «عالم واسطه، واسطه میان عالم دریافتی و ظواهر تجربی از يك سو و عالم واقعیت‌های عقلانی از سوی دیگر» است و هانری کربن آن را عالم مثال^{۱۴} می‌نامد (Cobrin, 1976, p. 186).

عالم مثال که من آن را «ابرفرضیه» می‌نامم. بر مطالعات ژیلبرت دوران غلبه دارد. این غلبه به همان اندازه در مطالعات ایستایی (ساختارهای تخیل) وجود دارد، که در مطالعات پویایی (اسطوره‌ها و جریان‌ها).

«این دستاورد بسیار مهم کشف اشراقی تخیل که با جریان روان‌شناسی ژرفایی از عصر رومانتیسم پیوند می‌خورد، ما را به سوی يك برنامه اکتشاف دعوت می‌کند که در آن هیچ شکی برای اکتشاف استعلایی تخیل وجود ندارد» (Durand, 1969, p. 35).

با دقت مشاهده می‌شود که به واسطه این اسلام‌شناس، عرفان و فلسفه ایرانی-اسلامی در اروپا بخش کاملی از تأملات نشانه‌شناسانه به طور کلی و هرمنوتیک تصویر به‌طور خاص را متأثر کرده است. این موضوع، مورد قابل ملاحظه‌ای از میان‌فرهنگی تاریخی و جغرافیایی محسوب می‌شود.

آگاهی به مرگ، که می‌توان آن را ایستا : از آیین‌های خاکسپاری دریافت، یکی از نخستین ساختارهای تخیل علائم انسانیت است. اضطراب در مقابل کرونوی بلعنده و نظام‌های

14. Mundus imaginalis



خُرد اسطوره عامل اولیه دلالت است و واسطه زیر مجموعه‌های اسطوره‌شناسی مشاهده می‌شود: نخست نقداسطوره‌ای که حضور و تأثیرگذاری خرد اسطوره‌ها را در نوشتار ادبی جستجو می‌کند و به فردیت مؤلف توجه دارد و دوم تحلیل اسطوره‌ای که حوزه گفتمان یک موضوع جمعی را گسترش می‌دهد؛ یک موقعیت فرهنگی و «یک مجموعه اجتماعی داده شده» (Durand, 1979, p. 313).

خرد اسطوره‌ها به وسیله تناوبشان قابل شناسایی هستند؛ تناوبی که انباشته هیجانی «بسته‌ها»، «شهرک‌ها» یا کهکشان‌های تصاویر (Durand, 1969, p. 201) خیالی هستند، و قدرت تأثیرگذاریشان بر این تصاویر بنا شده است. خرد اسطوره‌ها بی‌شمارند، معنای آن‌ها ثابت ولی فعلیت‌یافتگی فرهنگی‌شان متغیر است. آن‌ها دچار نیستی می‌شوند. آن‌ها می‌توانند به شکل‌های رمزی مرتبط با یک دوره و یک محیط داده شوند و بروز و ظهور یابند. این بروز نقابدار در پوشش دوره‌ای، موضوع مطالعات میشل مفزولی^{۱۵} است. پویایی‌ها و ضرب‌آهنگ تاریخی ویران‌گر و تجلی‌گر، موضوع یک نظریه‌پردازی از طریق الگوی «حوضه معنایی» شده است که در صفحات گذشته از آن یاد شد. به دلیل این‌که هماهنگی روش‌شناسانه آن با الگوی سپهرنشانه‌ای فرهنگی یوری لتمان پیش‌تر مطالعه شده است، در اینجا سخنی نخواهیم گفت.

15. Michel Maffesoli

به طور مثال: درخت (که آسمان و زمین را می‌پیوندد)، ماه (که روشنایی را در شب به ارمغان می‌آورد) یا حتی صورت تائوئیستی ینگ و یانگ هستند. این کهکشان، قوه چرخشی توالی و پیشرفت را داراست. بیان ادبی آن رمان و بیان موسیقایی‌اش سمفونی است؛ صور بلاغی آن نیز به گونه زیراست: «دارای صورت سبکی‌ای است که بر تشریح یک صحنه به شیوه‌ای تاکید دارد که احساس می‌شود آن صحنه زنده است.» (گنجینه زبان/فرانسه) زیرا با سازماندهی آن، مجموعه‌ای تنیده از واقعیت موجود میان عناصر متضاد و متناقض را بازنمایی می‌کند. راهبرد روشنفکرانه کهکشان ترکیبی دیالکتیک است. اسطوره قهرمان که در آهنگ اولیه خود بر طرح زندگی، مرگ، رستخیز یا بازگشت افتخارآمیز بنا شده، از این کهکشان برگرفته می‌شود.

اسطوره «در نهایت چیزی پویایی: جز بیان مسائل، راه‌حل‌ها و امیدهایی نیست که تخیل روش‌شناسی بنیادین انسانی فرامی‌افکند» (Durand, 1987, p. 27). همچنین

اسطوره- با تفاوت‌های جغرافیایی یا فرهنگی آن- همانند گفتمان ساختارهای تخیل خواناست. بنابراین، ژیلبرت دوران روشی در تحلیل انتقادی بنا کرد که نسخه پویای تحقیقات او را ارائه می‌کند. او همچنین از لوی استروس مفهوم کانونی خُرد اسطوره را به عاریت می‌گیرد.

ارتباطات میان هرمنوتیک تخیل
 روش‌شناسی و نشانه‌معناشناسی نمی‌تواند
 تخیل و یک‌سویه باشد، زیرا اصطلاح
 نشانه‌معناشناسی: عمومی «نشانه‌معناشناسی» زیر
 گفتگوها مجموعه‌های گوناگونی را پوشش
 می‌دهد. ضدیت ابتدایی این دو
 خود یک مسئله است. ژیلبرت دوران ارزیابی کرده بود
 که فرمالیسم ساختارگرایی ارائه شده بوسیله گرامس
 نمی‌تواند چندجنبه‌ای بودن مسئله دلالت را در بر بگیرد.
 به طور مشخص، نظریات بنیادین ارسطویی، او را از
 درک شهود معنایی که بوسیله گفتمان اسطوره‌ای انتقال
 می‌یابد، باز می‌داشت. (Durand, 1979, chap. 2) اما
 نشانه‌معناشناسی تحولات خاص خود را در پی داشت.
 نشانه‌معناشناسی تحقیقات دیگری را درباره تولید نتایج
 معنا مورد توجه قرار داد. به بیان دیگر، چگونگی تبدیل
 یک علامت یا مجموعه علائم به نشانه‌ها را هنگامی که
 در میدان دریافت یک فاعل آشکار شوند، مورد توجه
 قرار می‌دهد. بدین ترتیب یک جنبه فراموش شده
 (ریشه دواندن در خود جسم و نیز در عاطفه یعنی جنبه
 «زیبایی‌شناسی») را در ساختارگرایی زبان‌شناسانه
 وارد می‌کند. زیبایی‌شناسی موجب پرسش از وضعیتی
 می‌شود که در آن «پژواک ذهنی» که ماهیتی ذاتی برای
 فعالیت روانی دارد، به وسیله نشانه‌ها
 تولید می‌شود. این پرسش به وسیله
 فیلسوف آلمانی ارنست کاسیرر
 طرح شده است:

16. Rubens
 17. Dürer

مسئله بیش از آنکه محتوای اسطوره‌شناسی داشته
 باشد، قبض (فشرده‌گی‌ای) همراه آن است. همچنین به
 اندازه یک موضوع با ماهیت عاطفی به آن ایمان داریم.
 (Cassirer, 1986, p. 20)

بر اساس شناخت من، انسان‌شناسی ساختاری
 تخیل و اسطوره روش‌شناسی که در آن‌ها کاسیرر
 فراموش نمی‌گردد، اندیشه نظری را به سوی شاخص
 فشرده‌گی هدایت نمی‌کنند. این شاخص یک داده ضمنی
 باقی خواهد ماند که در تحلیل‌های متون یا آثار هنری
 به وسیله قضاوت‌های زیبایی‌شناسی و احساسات
 عینی قابل دریافت است: «امیدواری حسی و رنگی»
 روبنس^{۱۶}، یا «خلاء معنوی پس‌زمینه‌های» دورر^{۱۷}
 که «به طور تراژیک تماشاگران را می‌هوت می‌کند»
 (Durand, 1979, pp. 146-147). به طور کلی:

یک اثر بزرگ هنری به طور کامل راضی‌کننده نخواهد
 بود، مگر این‌که در آن لحن حماسی آنتی‌تز، غم ملایم
 نبودگی ضدجمله و دم و بازدم امید و ناامیدی در هم
 تنیده شوند (Durand, 1992, p. 491).

به طور یقین، فعالیت‌های کمیت‌سنجی همواره حضور
 دارند. آن‌ها حتی گسترش و کاربرد نظام را ارزیابی
 می‌کنند. اما بر روی کمیت‌ها و دوره‌بندی‌ها انجام
 می‌شوند. کمیت‌هایی با مفهوم «قابلیت» اسطوره‌ای یا
 نمادین و با محاسبه مجموعه‌های
 خرد اسطوره و دوره‌بندی‌هایی، که
 با سرشماری اسطوره‌های فعال در
 یک دوره گاه‌شمارانه مشخص و به



میان «دریافت شده» و «تجربه شده» تفسیری معتبر برای تقابل «ساختار» و «تخیل» است:

تخیل	ساختارها	ژیلبر دوران
عاطفه	گرامر	ژیلبر برگ
تجربه شده	دریافت شده	

اما ژیلبر برگ به این پیوندناپذیری اعتقاد ندارد، حداقل به این دلیل که مفهوم و ساختار والانس‌ها را مشخص می‌کند و به تعریف «ارزش‌های مخصوص نشانه‌شناسانه» نیز باور ندارد. (Zilberberg, 2006, p.7)

پیش زمینه شناخت‌شناسانه گرامر تنشی دوگانه است: از یک طرف، به طور منطقی و به شیوه نیمه‌حضور، زبان‌شناسی یلمسلف تفوق ارتباطاتی را در ایجاز یک زبان اعلام می‌کند و واقعیت بنیادین زبان را فقط ترکیبی می‌داند. به دنبال آن، سلسله نظریات مرتبط با یلمسلف به رابطه میان طرح بیانی و طرح محتوایی و روابط ترکیبی واحدها و در نتیجه پرسش‌های نحوگفتنی و شبیه‌پردازی‌های نشانه‌معناشناسی و کارکردهای نحوی مربوط می‌شود: رکسیون^{۱۸}، جهت، جنبه، همبستگی و... از مفاهیم اصلی و محوری تنش معنایی در یک ترکیب دوتایی از «روش قبض و روش بسط» است که توسط یلمسلف طراحی شده است.

منظور شناسایی نوسان‌های تاریخی این اسطوره‌ها در کارکرد یک فهرست از بسامد، سپس جستجوی «همبستگی‌ها در فرهنگ و دگرگونی‌های اجتماعی»، مجموعه‌ها را تعیین می‌کنند. (Ibid, p.313-321)

برای خلاصه کردن این بحث، فهم آگاهی اسطوره‌ای بر دسته‌های تصاویر در مجموعه‌های گردآمده در ساختارها-جنبه ایستایی انسان‌شناسی تخیل-معطوف می‌شود و مجموعه این ساختارها یک وضعیت‌شناسی را شکل می‌دهد. همچنین این فهم از طریق سرشماری‌های بسامد هم‌زمانی و در زمانی در پویایی انتشار روایت اسطوره‌ای محقق می‌شود. در نتیجه، این فهم در یکی از جنبه‌های بسط یافته‌گفتمان اعمال می‌شود، در این مورد خاص، پویایی و بسط روی هم قرار می‌گیرد، در غیر این صورت، تقلیل می‌یابد.

همان گونه که ژیلبرت دوران تناقض آشکار در اصطلاح «ساختارهای تنشی» را اعلام کرده بود (ساختاری که بر اساس معنای موجود کلی آن یک نظام‌مندی بسته را می‌طلبد و تخیلی که یک نیروی خلاق را ایجاد می‌کند) به همان گونه نیز ژیلبر برگ تناقض محتوایی را در برنامه‌اش فراموش نمی‌کند: طرح و تهیه یک «گرامر عاطفی»، هنگامی که «پیوند ناپذیری میان دریافت شده و تجربه شده» «به طور عمومی برای او قابل قبول» است. موازی بودن این دو جالب توجه است، زیرا تقابل

۱۸. رکسیون: ویژگی‌ای که دارای یک کلمه (فعل یا جمله تابع) است و با یک مفعول چگونگی ساخت و شکلش را ایجاد می‌کند.

از سوی دیگر، تحقیقات فلسفی در مورد مسائل دلالت‌پردازی و شناخت‌شناسی علوم مطرح است: تحقیقات مرلوپونتی، دلوز،^{۱۹} و نیز کاسیرر (نظریه‌ی نماد) و باشلار (بوطیقای تصاویر مادی، هستی‌شناسی تصاویر و بررسی تخصصی ابعاد گسترده و واقعیت نظیر تراکم، تحرك و مكان به وسیله تخیل) در مقابل مطالعات علم اثباتی. تمام این مؤلفان البته هر کس با فهم و دیدگاه خاص خود، با پرسش‌های کانونی و اساسی در خصوص «فرضیه تنشی» یعنی فرضیه مجموعه پیچیده مواجه، شده‌اند.

زیلبربرگ چهار گونه پیچیدگی را از یکدیگر متمایز می‌کند (Ibid, p.25-29):

۱. در گونه نخستین آن پیچیدگی گفتمانی یا اسطوره‌ای قرار می‌گیرد که با طرح يك شكل متعادل نمادین، جدایی‌ناپذیری اندازه‌های متمایز و نابرابر را تبیین می‌کند. همچنین گفتمان اسطوره‌ای و فرهنگ‌هایی که آن را به صورت جریان در می‌آورند همبستگی جاودانه‌ای را میان جزء و کل برقرار می‌کنند. تصویر سایه يك انسان یا تصویر او در يك آینه، تسلط (جادویی) بر سرنوشت این انسان است. انجام يك کنش بر روی آدمی که این انسان را بازنمایی می‌کند یا یکی از موهایش حتی از فاصله خیلی زیاد، امکان يك کنش بر او را میسر می‌سازد.

شكل بلاغی مرتبط تشبیه است و شكل مجاورت بر روابط عموم خصوص من وجه بنا شده است:

19. Thom

جزء و کل، گونه و نوع، ماده و موضوع و ...

۲. پیچیدگی اسطوره‌ای بر «پیچیدگی ساخت» بنا شده است و توسط قواعد مجاورت (که صورت بلاغی مرتبط آن مجاز است) و تشبیه (که نوع ادبی آن استعاره است) و تضاد سامان می‌یابد. بر استدلال زیلبربرگ می‌افزاییم که پیچیدگی ساخت بوسیله ویژگی «تنوع» در گفتمان اسطوره‌ای تشدید شده است. همانطوری که لوی استروس نشان داده و ژیلبرت دوران نیز تأکید کرده است، «کلام اسطوره‌ای» جز از طریق قبض در زیرنظام‌های تقابلی که بوسیله مجموعه نیمه-نمادین آشکار می‌گردد، محقق نمی‌شود.

۳. پیچیدگی ترکیبی، با طبیعت خاص زبان‌شناسانه به جنبه کلامی مرتبط می‌شود.

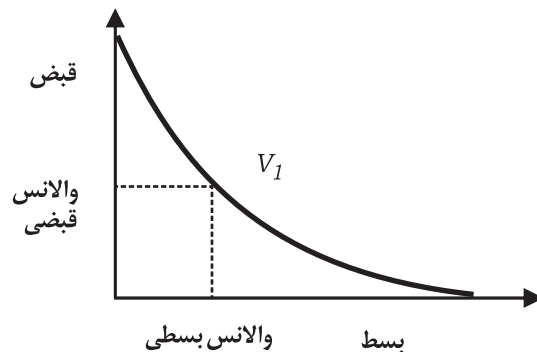
۴. پیچیدگی توسعه که «هم‌کنشی کمیت‌های در ارتباط با هم را اعلام می‌کند» در اینجا توجه کنیم که نظام ترکیبی تخیل، با طبیعت اساساً برهم‌کنشی از پیچیدگی توسعه برگرفته می‌شود.

این طبقه‌بندی، کنش خود را از آن چیزی بدست می‌آورد که گفتمان‌های ملموس بدون وقفه، اشکال اختلاطی و صورت‌های در هم تنیده آنها را برای ما آشکار می‌کند؛ اشکال پیچیده و در هم تنیده‌ای که باید برای رسیدن به مکانیسم‌های اولیه آنها را مرتب و تجزیه کرد (Fontanille, 1999, p.64).

نتیجه، جستجوی سادگی از ورای پیچیدگی، هدف فرضیه فشردگی است.



«تنشی چیزی جز ارتباط از قبض تا بسط، از وضعیت‌های روانی به وضعیت‌های اشیاء» و «يك میانداری میان ساختار انقباضی و ساختار انبساطی یا حتی وضعیت يك تعامل خلاقانه» نیست. به بیان دیگر، «مكان تخيل جایی است که در آن جا قبض و بسط یعنی به ترتیب محسوس و معقول با هم پیوند می‌خورند». مفاهیم قبض و بسط همچون «والانس‌ها» و بردارهای دلالت‌پردازی تعریف شده‌اند. آنها قوه‌ی معنایی را بازنمایی می‌کنند، اما در چنین وضعیتی هنوز فعلیت نیافته‌اند. بنابر این تولید معنا از برهم‌کنشی میان والانس قبضی (محسوس) و والانس بسطی (معقول) به دست می‌آید. نمودار زیر موقعیت ترتیبی والانس‌ها و جایگاه ارزش برآمده از بین دو محور را نشان می‌دهد:



بسط يك محور گشوده است و بر کشیدگی میان «مركز» و «توزیع» بنا شده است و دو زیرمجموعه‌ی دریافتی زمان

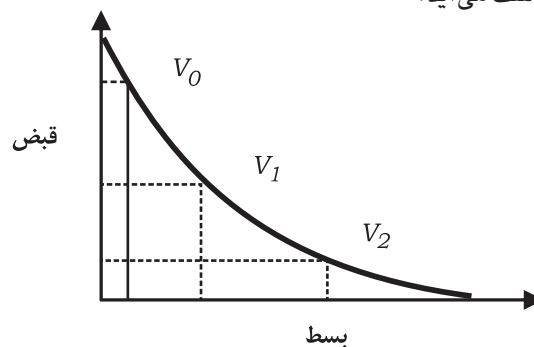
و مكان را شامل می‌شود. پیرو تفسیر غیر رسمی و شاید تقلیلی که ارائه شد، در برنامه‌گفتمانی، بسط در بر گیرنده‌ی توسعه‌ها، تداوم‌ها، فرایندها و استقرارهاست، یعنی سیر در زمان محسوب می‌شود. این جنبه همان جنبه‌ی در زمانی است. در حکایت‌های خیالی یا داستانی، که روایت را نیز در بر می‌گیرد، و خود می‌تواند در فرایند روایتی قهرمان را در زمان و مكان مشخص کند، پارادایم اسطوره‌ای جستجوی يك موضوع ارزشی است. در متن‌های روشن علمی - همانند آن چیزی که من اکنون در حال نگارش آن هستم - بسط در بر گیرنده‌ی توصیفات، استدلالات و توضیحات است.

کاملاً بر عکس بسط، قبض عبارت است از: والانس شدت (نیرو) و ضرب آهنگ، یعنی سرعت اجرا و بسامد آهنگین. این جنبه از طریق فشردگی بنیادین میان شدید و ضعیف تولید می‌شود و شدت و ضعف تأثیراتی هستند که ما آن‌ها را حس می‌کنیم، در حالی که تمرکزگرایی و توزیع حالت‌هایی هستند که ما آن‌ها را درک می‌کنیم. متوجه می‌شویم که حوزه‌ی دلالت قبضی، حوزه‌ی محسوس و زیر گونه‌های حسی (مادیت دریافت‌ها) است و به همین دلیل مولد عاطفه است.

چنانکه ملاحظه کردیم، ارزش از همبستگی میان دو جنبه‌ی یاد شده ظاهر می‌شود. همبستگی هنگامی شکل هماهنگی به خود می‌گیرد که درجات بسطی و قبضی به نسبت‌های متعادل اضافه یا کم شود (بیشتر برای یکی و دیگر؛ کمتر برای یکی و دیگری). آنها هنگامی شکل تقابلی به خود می‌گیرند که درجات نسبت به دیگری

یکی بیشتر یا کمتر شود (بیشتر برای یکی و کمتر برای دیگر). باید دانسته شود که چنانکه ما در ادامه خواهیم دید، افزایش ارزشمندی یکی می‌تواند موجب کاهش ارزشمندی دیگری گردد.

برای به تصویر کشیدن مطالب، در اینجا کاربرد وضعیت‌شناسی تنشی در طبقه‌بندی زایشی متن نوشتاری ارائه می‌گردد. در این صورت دیاگرام زیر به دست می‌آید:



جایگاه V_0 به شعر تغزلی مربوط می‌شود. به اختصار و به شیوه بسیار عمومی، این دیاگرام ویژگی‌های زیر را تشریح می‌کند: بسط ضعیف متنی، تمرکز صوری و روایی، و دریافت احساسی آن سان که در لحظه حال تجربه شده است. همچنین در خصوص قبض شدید عاطفی - که خواه در وضعیت خوشایند و خواه در وضعیت ناخوشایند انجام می‌شود - و تلاش برای بیان شیوه تشدید یافته به وسیله تأثیرات بلاغی، درونیت حسی؛ و بالاخره

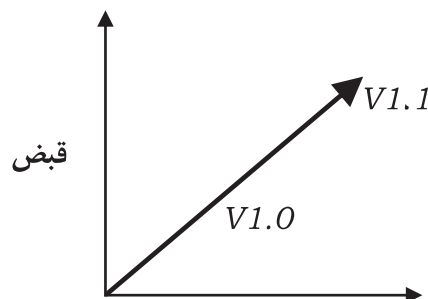
پاسخ به موضوع آهنگ متعالی که به طور مثال اشعار مرثیه‌سرایی را در برمی‌گیرد، توضیح می‌دهد «کاربرد ضرب آهنگ^{۲۰} بر روی تونیسیت^{۲۱} موجب تولید شدت می‌کند.» (Zilberberg, 2006, p. 211).

V_2 در متن‌های دانشگاهی جای دارد و رساله برای آن مثال خوبی است. محدودیت‌های عینیت‌پردازی، که کنار گذاشتن فرافکنی‌های شخصی و ممنوعیت قضاوت‌های احساسی در انجام موضوع مطالعه را تحمیل می‌کند، همچنین موجب تقلیل جنبه عاطفی و حسی در ضعیف‌ترین سطح ممکن می‌شود. آن‌ها گفتمان دقیق معقول را در بر می‌گیرند. با طرح انحصاری آمارها و اقلام، آن‌ها یک قلمرو با تمام داده‌های اطلاعاتی را تحمیل می‌کنند؛ اگر نمونه‌ای در یک پیکره بسیار گسترده مطالعه شود، آن‌ها توسعه بسطی توجیه پذیر را موجب می‌شوند: به کارگیری روش نمونه‌ای. به طور یقین، در زبان فرانسه، یک فرضیه می‌تواند «درخشان» ارزیابی شده باشد، اما به تجربه تأیید می‌شود که ارزیابی درخشان فرضیه یاد شده بیشتر به دلیل کوتاهی آن است. در اینجا ما در زمینه دریافت ذهنی وارد می‌شویم. جایگاه‌های V_0 و V_2 نتایج همبستگی متقابل میان قبض و بسط است.

جایگاه V_1 را رمان کلاسیک اروپایی نوشته شده از قرن هفده تا اوایل قرن بیستم، به خود اختصاص داده است. رمان، با ترکیب روایت‌های رویدادی، تشریحات و توصیفات به گسترش زمان و مکان می‌پردازد. در حالی که تونیسیت را در بیان احساسات

20. Tempo
21. Tonicité

شخصیت‌ها جستجو می‌کند. از جهت نظری، رمان تولید یک همبستگی تنش‌ی و همگرایی است. در میان این جایگاه‌های ویژه در مکان تنش‌ی نقاط میانی ممکن قرار می‌گیرند. ضروری است دقت شود که جایگاه‌های زایشی که من آن‌ها را معرفی کردم، پارادایم‌های ساده‌ای هستند. تحلیل میدانی باید دگرگونی‌های سبکی مؤلف را مورد توجه قرار دهد. در مورد رمان، به طور مثال یک رمان «ایستگاهی» معیار، با حفظ همبستگی میان جنبه‌های تنش‌ی همگرا، در پایین جدول قبض و بسط جای گرفته است، در حالی که یک رمان ویکتور هوگو که تمام جنبه‌های ممکن گفتمان را گسترش می‌دهد، در بیرونی‌ترین نقطه دیاگرام قرار می‌گیرد:



پیرو هدفی که در اینجا مورد نظر
ماست، میل شدید در جستجو برای
نظام‌های تخیلی بر طرح تنش‌ی شده
متمرکز می‌شود. همچنین می‌توان
تصور کرد که ساختارهای حماسی،
قطبیت روزانه، با ارزش‌گذاری
«شدید»، موضوعات بسیار فشرده‌ای خواهد داشت،
تنش‌ی و
هرمنوتیک
تخیل: نقاط
تاثرانس

در حالی که ساختارهای عرفانی، که با مدد نمادهای کوچک‌کننده یا تلطیف‌کننده به قدرت زمان خون آشام پاسخ می‌دهد، موضوعاتی با قبض ضعیف، تاریک و - از لحاظ لغوی - «شبهانه» هستند. موضوع یک خطای دید ناشیانه خواهد بود، زیرا ساختارها گفتمان‌های در کنش نیستند. بر عکس ما مشاهده کردیم که شعر تغزلی که «جوشش درونی عشق» را بیان می‌کند (دوران)، به طور طبیعی به سوی بالاترین انقباض کنشش دارد. درست همان‌گونه که حماسه یا روایت‌های حماسی به بیان «پرش حماسی» می‌پردازد. گفتمان حماسی همانند گفتمان عرفانی می‌تواند خود را در یک وضعیت قبضی مشابه قرار دهد. جایگاه‌های وضعیت‌شناسانه، از ویژگی‌های گونه‌شناسی مستقل هستند. نقاط گذاری که ما جستجو می‌کنیم، البته اگر هم وجود داشته باشند، در خارج از معادله قرار دارند.

زیلبربرگ در تعریف مکان فشرده (قبضی)، مشخص می‌کند که «از دیدگاه نحوی» - که بهتر است در مطالعه حاضر مورد اهمیت قرار گیرد - «محور انقباضی، متوجه سوژه شده است. این محور تأثیر گذار و محور بسط تأثیرپذیر است. بنابر این، برتری و تفوق محور قبضی، (محور سوژه یا تأثیرگذار) مورد پذیرش است. در نتیجه، این عدم تقارن، اولویت احساس و عاطفه را در بازنمایی وضعیت و رویدادهای جهانی مطرح می‌کند. در نخستین لحظه، احساس بر تعقل غلبه می‌یابد و عاطفه نیز خود را بر شناخت تحمیل می‌کند. بنابر این، یکی از منابع بزرگ فعالیت احساسی بروز

يك رویداد است. رویداد و حادثه چیزی است که برای انسان اهمیت دارد. در نتیجه، «نمی‌تواند درك شود، مگر همچون يك عنصر عاطفی و متحول کنند.» به همین دلیل، زیلبربرگ رویداد را کانون مرکزی در فعالیت معنا^{۲۲} قرار می‌دهد (مرکزیت‌پردازی رویداد) (Ibid, p.139-164).

جنبهٔ زبان‌شناسانهٔ رویداد همان جنبهٔ يك «پیش آمد» است که به وسیلهٔ طبیعت خود فشرده شده است، زیرا غیرمنتظره، غیر مترقبه یا حتی ناخواسته و دارای آهنگی تند است. ویژگی‌های نشانه‌معناشناسی «پیش آمد»، با مشاهدهٔ خدش روشن می‌شود، یعنی «دست یافتن» است که يك دوراندیشی، آینده‌نگری، آرامش در آهنگ و فرایندی فعال را ایجاد می‌کند. دریافت ناگهانی رویداد (متراکم) در مقابل هدف و سپس تحقق فعال طرح (بسط‌یافتگی) قرار می‌گیرد. «پیش آمد» خود موضوع شیوه‌های گوناگونی می‌شود. يك رویداد فقط به وسیلهٔ عمل آشکارشدگی می‌تواند دلالت‌پرداز باشد. او «رسید»، يك نسخهٔ تلطیف شده است. اما همچنین می‌تواند «بروز کرد»، آشکار شدگی ناگهانی و جنبهٔ تشدید یافته با بالاترین درجهٔ نیرو باشد.

اکنون به کهن‌الگوشناسی تخیل بازگردیم. سه نظام حماسی، عرفانی و ترکیبی (دراماتیک) به راه‌حل‌های جبرانی و تکمیلی در مقابل اضطراب ناشی از فرار زمان مربوط می‌شود. بنابراین، «شم حیاتی»، تشریح شده بوسیلهٔ حیوانیت و هم‌هایی که تولید می‌کند، در ازدحام نامنظم و هیولایی متحقق

می‌شود؛ وضعیت هیولایی «پیش آمد» را در برمی‌گیرد، زیرا در نظر اول غیر قابل مهار می‌نماید؛ به همین دلیل با ظهور ناگهانی و سریع حیوان متخاصم، به طور نمادین اضطراب در مقابل دگرگونی را شکل می‌دهد. زیلبرت دوران بر قابلیت اسیل دگرگونی در حالت قبضی تأکید می‌کند:

«نخستین تجربیات دردآور کودک تجربیات دگرگونی است: خواه تولد باشد یا عملیات خشن قابله، سپس مادر و بعدها ترك شیر» (Durnad, 1992, p.77).

تولد به بهترین وجه ممکن، يك رویداد با بالاترین تونیسیتة آن است و تونیسیتة «به بهترین وجه ممکن شیوة انسانی‌ای است که وضعیت و حتی موضوع وضعیت را نیز تثبیت می‌کند.» (Zilberberg, 2006, p.143).

«چهره‌های زمان» دلهره‌آور توسط يك طرح دیگر یعنی سقوط تبیین می‌شود (قوة زیرشکل‌ها). سقوطی که در سنت‌های بیشماري ارائه شده، همانند محرك دراماتیک در يك مجموعه داستان به ویژه در رمان حادثه‌ای مورد استفاده قرار گرفته، «جنبه‌های وحشت آور رمان را خلاصه و فشرده می‌کند و موجب شناخت زمان ناگهانی می‌شود» (Durand, 1992, p.124). بنابر این، علمیات تمایزگر «پیش آمد» را معرفی می‌کند: غیر مترقبه و ناگهانی و احساسی قوی که زیلبربرگ آن را «شگفت‌انگیز» می‌نامد.

رویداد، مطابق دیدگاه زیلبربرگ که احساسات روح دکارت را یادآور می‌شود، «تحسین» تلقی می‌شود و

22. Sémiiose

بر جنبه مثبت شگفت انگیز تأکید می‌گردد، برعکس، دوران بر جنبه ترس‌آوری یا وحشتناکی نسخه شگفت‌انگیز تأکید دارد، ضدبرنامه تحسین با برانگیختن يك احساس آسیب‌پذیری (در زبان روزمره و به طور مثال در مقابل يك مرگ ناگهانی: ما چیزهای ضعیفی هستیم...)، اما ملاحظه می‌کنیم که رویداد مستقل از کانون مرتبط با ارزش‌پردازی، همانند برشی از تداوم مقطعی و نامتجانس بودن تعیین‌کننده‌ترین جایگاه اکتشافی را در دو نظام به خوداختصاص می‌دهد. رویداد در نظر زیلبربرگ همانند نقطه «تمرکز» تلقی می‌شود؛ زیلبربرگی که آن را در کانون «وضعیت وجود» قرار می‌دهد. دوران برای آن يك جایگاه مبنایی و اصیل قرار می‌دهد: مجموعه نظام تخیلی بنابر نظام شورانگیزی بر روی رویداد که همانند يك دگرگونی دلهره‌آور تفسیر شده، بنا می‌شود.

واکنش‌ها به «پیش آمد» اگر به عناصر تکمیلی تغییر شکل یابند، هدفشان مهار زمان خواهد بود، زمانی که با رویداد یا مجموعه پیش آمدها به شدت تحریک شده است.

در این صورت، به عبارات نشانه‌شناسی والانس بسطی به فعلیت در می‌آید:

«فاعل به طور تدریجی کنترل و تسلط طول زمانی را باز می‌یابد و از نو در اختیار خود درمی‌آورد و به نوبه خود حس می‌کند، یعنی گسترده کوتاه و کوتاه کردن گسترده.» (Zilberberg, 2006, p.144)

زیلبربرگ وجوه نشانه‌معناشناسی تغییرات زمانی را در استدلالات خود بر وجوه زمانی حال و بر اساس نحو

گفتمانی مورد بررسی دقیق قرار می‌دهد. در اینجا دو شیوه را می‌توان برای مهار زمان در نظر گرفت: گسترده کوتاه و کوتاه کردن گسترده، هر دو می‌توانند به عنوان راه‌حل‌های متصور شده به وسیله تخیل در مقابل کرنوی بلعنده مورد توجه قرار گیرند.

«کوتاه کردن گسترده» چنین است: هدف اساسی کنش حماسی در صورتی که به وسیله يك کنش قبضی، سریع و تعیین‌کننده به يك زمان طولانی منفی پایان می‌بخشد. در نهایت، رویداد در يك زمان تحمیلی و از پیش مشخص قرار دارد. در افسانه تریستان و ایزولت، تریستان باید مورتولت را بکشد، مورتولتی که سال‌ها پیش قبیله او را اسیر کرده بود. اسکندر کبیر راه حل آنی، تعجب برانگیز و بی‌قاعده - به گفته زیلبربرگ «متمایز» - را انتخاب می‌کند که پیوند گوردین را در جایی قطع می‌کند که نسل‌ها خود را با شکست‌هایشان خسته کرده‌اند، جایی که خود مدت‌ها برای هیچ سرسختانه مبارزه کرده بود. در کل، پیرو نظر دوران حرکت حماسی می‌کوشد در يك کنش والانس انبساطی و تغییر تدریجی متمرکز شده، يك شر دائمی، نمادین بوسیله يك تصویر یا مجموعه‌ای از تصاویر شمایی زمان خون‌آشام را ریشه‌کن کند.

«گسترده کردن کوتاه»، يك طرح عرفانی است که به بهترین وجه موجب ریشه کن شدن اضطراب‌های سقوط ناگهانی و گیج‌کننده از رویداد صورت‌های زیرین در يك فرایند والانس گشودگی و بسط پیدا می‌کند:

«آنچه به طور عاطفی فروآمدن ملایم را از سقوط ناگهانی متمایز می‌کند، همانطوریکه از پرواز متفاوت می‌کند،



«آرامی» آن است. زمان با نماد فرود آمدن و به لطف نوعی شبیه‌سازی از درون، مأنوس و منطبق می‌شود» (Durand, 1992, p.228).

خُرد اسطوره هبوط مهار شده با تقطیع به مراحل و آزمون‌هایی پیوسته و مداوم، خود را در فرود به جهنم یونانی-لاتین با انه^{۲۳} و پیش از آن اورفه با پاروی طلایی^{۲۴} مجهز می‌سازند. با نگرش قرون وسطایی سقوط در جهنم تقابل دارد؛ جهنمی که گناهکاران با سرافکنگی در پرتگاه آن رها شده‌اند. جدول زیر که از زیلیبرگ به عاریت گرفته شده، داشته‌های تخیلی تشریح شده قبل را به قبض و زیرجنبه‌های آن (قوی، ضعیف، متراکم و منتشر) پیوند می‌دهد.



نتیجه

نمی‌تواند گفتگویی میان دو سوژه وجود داشته باشد، مگر اینکه این سوژه‌ها با هم اختلاف داشته باشند. دو سوژه یکسان از نظر معنایی یکی بیش نیستند. بر عکس، تا تفاوت به یک نقطه بحرانی نرسیده باشد، گفتگویی نمی‌تواند وجود داشته باشد. نمی‌توان تصور کرد که میان یک انسان و یک شئی هوشمند (فرضیه علوم خیالی) گفتگویی می‌تواند اتفاق بیفتد. با وجود اختلاف بسیار میان گونه‌های شناخت‌شناسانه و دیدگاه‌ها، که گسست میان نشانه معنانشناسی تنشی و هرمنوتیک تخیلی (ساختارها و اسطوره‌روشناسی)، چنان گسترده نیست که هر گونه تحقیقی بر روی این دو باطل باشد. من یک شرط اولیه را یادآوری کردم: اجتماع دیدگاه بر روی کارکرد تخیل. یکی دیگر وجود دارد: خودآگاهی ایهامی نه فقط تصویر خیالی، بلکه همچنین ایهام «غیرقابل گذر» (Zilberberg, 2006)

ما مشاهده کردیم که مطالعه نشانه معنانشناسی «رویداد» به مرکزیت آن در میدان حضور و آگاهی منجر می‌شود که ویژگی‌های نشانه معنانشناسی رویداد همانند «پیش آمد» با معناگرایی بازنمایی‌های منفی تلاقی می‌یابد. بازنمایی‌هایی که با آن یک الگوی ساختاری پاسخ به وسیله انسان‌شناسی تخیلی ارائه می‌شود. حال بر ماست تا:

- مقایسه عملیات تنشی و انسان‌شناسانه تقابل جاندار و بی‌جان

23. Enée
24. Rameau d' Or

(زیلبربرگ) و در جاندار (ژیلبرت دوران)، تقابلی که توسط دو مؤلف مورد توجه قرار گرفته و از نظر تحقیقاتی، بنیادین تلقی شده است؛

• مقایسهٔ انحصاری روابط موجود در هر نظام میان نشانه‌شناسی، بلاغت و انسان‌شناسی. برای ژیلبرت دوران «بلاغت همین پیشا منطق و واسطهٔ میان تخیل و خرد است» (Durand, 1992, p. 483)، در صورتی که زیلبربرگ، کاسیرر را دنبال می‌کند، و می‌گوید: «زبان، همچون صورت مجموعهٔ روان‌ها در مرز میان اسطوره و منطق قرار می‌گیرد، و همچنین با محیط واسطه‌گری میان نگرش‌های بلاغی و زیبایی‌شناسی جهان را بازنمایی می‌کند» (Zilberberg, 2006, p. 177).

من با يك ملاحظه مقاله را به پایان می‌رسانم. به خوبی آگاهی دارم که این مطالعه، در فرانسه نوشته و فکر شده است، اما فرضیه‌ای که مطرح می‌کنم از انگاره‌های به اندازه کافی جهانی برای انتقال باز اندیشی در زبان فارسی برخوردار است.

(۱). مقالهٔ حاضر از سوی یکی از محققان برجسته دانشگاه لیموژ پی نوشت: (فرانسه) آقای دکتر شاندز برای

پژوهشنامه نوشته و ارسال شده است. شاندز خود دارای دو گونه مطالعات است: او یکی از پیروان سلسلهٔ تخیل‌شناسان بزرگ فرانسه به ویژه ژیلبرت دوران است. ژیلبرت دوران در آثار خود از شاندز و تحقیقات او یاد کرده است. از سوی دیگر، شاندز به عنوان یکی از اعضای مکتب نشانه‌معناشناسی معروف به پاریس محسوب می‌شود و از این جهت نشانه‌معناشناس حوزهٔ تنشی که امروزه توسط افرادی همچون فونتانی و زیلبربرگ ارائه می‌شوند تلقی می‌گردد. شاندز به طور عمومی با این یا آن جریان ارضاء نشده است و چندی است که در جستجوی راه‌های ترکیبی بر آمده است.



- Cassirer, Ernst., *La philosophie des formes symboliques*. Paris, Ed. de Minuit, Trad. de l'allemand (J. Lacoste), 1986.
- Corbin, Henry. Prologue au « *Récit de l'archange empourpré ('Aql-e Sorkh)* », dans SOHRAVARDĪ, Shaykh al-Ishrâq, *L'archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques*. Paris, Fayard, 1976.
- Durand, Gilbert. *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*. Paris, Denoël, 1980.
- _____. *Méthodologie de l'imaginaire*, dans *Circé*, 1, Paris (Méthodologies de l'imaginaire), 1969.
- _____. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris, Berg, 1979.
- _____. *Le mythe et le mythique*. Colloque de Cerisy. Paris, A. Michel, 1987.
- _____. *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris, Livre de Poche, 1996.
- Dupriez, Bernard. Notice « *Hypotypose* » dans *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris, UGE, 1984, 1370.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges, PULIM, 1999.
- Parret, Herman. *Le sublime du quotidien*, Paris/Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1988.
- Zilberberg, Claude. *Eléments de grammaire tensive*. Limoges, PULIM, 2006.

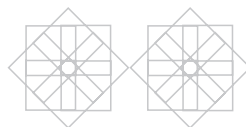


coïncident avec le sémantisme des représentations négatives à partir desquelles un modèle structurel de réponse est proposé par l'anthropologie de l'imaginaire. Il nous resterait

à comparer le traitement tensif et anthropologique de l'opposition /animé vs non-animé (Zilberberg) et in-animé (Durand), prise en charge par les deux auteurs et considérée comme heuristiquement fondatrice ;

à comparer exhaustivement les liens établis, dans chaque système, entre sémiologie, rhétorique et anthropologie. Pour G. Durand « la rhétorique est bien cette pré-logique, intermédiaire entre l'imagination et la raison »⁴³, cependant que Cl. Zilberberg suit Cassirer lorsque celui-ci affirme que « le langage, en tant que forme d'ensemble de l'esprit, se trouve à la frontière entre mythos et logos, et qu'il représente par ailleurs le milieu et la médiation entre les visions théorique et esthétique du monde »⁴⁴

Je terminerai par une remarque. Je suis bien conscient que ce travail, écrit en français, est donc pensé en français. Mais je pose l'hypothèse que les idées émises possèdent une universalité suffisante pour être transposées et repensées en langue persane, l'habileté du traducteur aidant...



43. Structures..., p. 483 (chap. « Structures et figures de style ».

44. Eléments..., p. 177.

Conclusion (provisoire...)

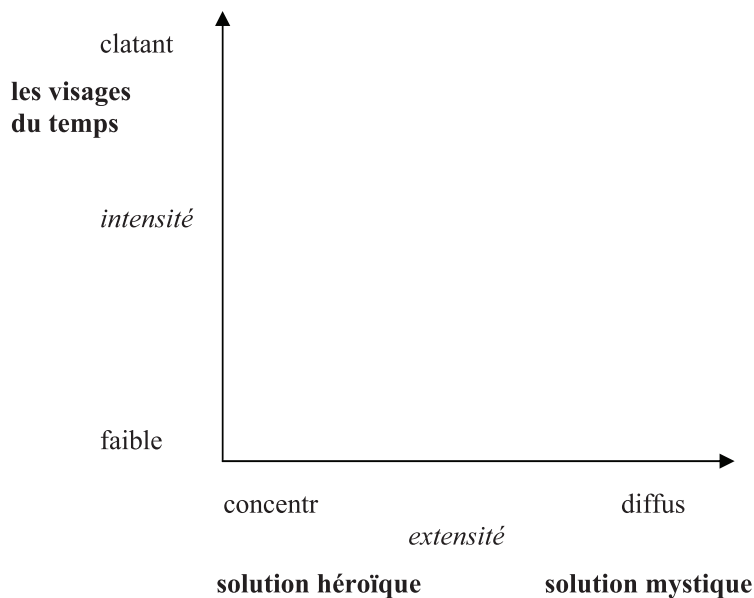


Il ne peut y avoir négociation entre deux sujets s'il n'existe pas des différences entre ces sujets. Deux sujets identiques n'en font sémantiquement qu'un seul. A l'inverse, il ne peut y avoir négociation que si l'écart n'atteint pas un point critique. On n'imagine pas qu'entre un humain et un gaz intelligent (hypothèse de science-fiction) quelque négociation que ce soit puisse s'amorcer. Malgré la différence criante entre genres épistémologiques et points de vue, il me semble que l'écart entre sémiotique tensive et herméneutique de l'imaginaire (structures et mythodologie) n'a pas une extension telle que toute recherche au moins de points de tangence soit nulle et non avenue. J'ai cité une condition préalable : la communauté de point de vue sur la fonction de l'image. Il y en a une autre : la conscience de l'ambivalence non seulement de l'image, mais aussi du sens – ambivalence « insurmontable » (Zilberberg).

Nous avons vu que le traitement sémiotique de l'événement conclut à sa centralité dans le champ de présence et de conscience ; que les propriétés sémiotiques de l'événement comme corrélat du survenir

d'assimilation du devenir par le dedans.⁴²

Le mytheme de la descente contrôlée, scandée d'étapes et d'épreuves qui la prolongent se réalise dans les descentes aux enfers gréco-latines avec Enée et avant lui Orphée muni du Rameau d'Or. Elle s'oppose aux visions médiévales des chutes en Enfer, où le pêcheur est précipité tête en bas dans le gouffre infernal. Le schéma suivant, emprunté à Zilberberg, conjoint les investissements imaginaires précédemment décrits aux axes tensifs et à leurs sous-dimensions (éclatant-faible, concentré-diffus)



42. Structures..., p. 228 (Livre 2 « Le régime nocturne de l'image », 1e partie : « La descente et la coupe », chap. 1 « Les symboles de l'inversion »).

d'être ». Durand lui attribue le statut de fait originaire et originant : l'ensemble du système imaginaire, donc du système passionnel, se construit sur l'événement interprété comme un changement anxiogène.

Les réactions au survenir, si elles se transforment en réponses réparatrices se donnent pour objectif de contrôler la temporalité ainsi agitée violemment par l'événement, « corrélat du survenir ». Ce faisant, en termes sémiotiques, d'actualiser la valence d'extensité :

Le sujet aspire à retrouver progressivement le contrôle et la maîtrise de la durée, à se sentir de nouveau en mesure de plier la temporalité phorique à sa guise, c'est-à-dire d'allonger le bref ou d'abrégier le long⁴¹.

Zilberberg détaille les modalités sémiotiques de la manipulation de la durée dans son argumentaire sur les modes de présence – la temporalité – selon la syntaxe discursive. Retenons ici les deux directions dans lesquelles peut s'accomplir la maîtrise du temps : allonger le bref, abrégier le long. L'une et l'autre peuvent rendre compte des solutions rêvées par l'imaginaire face à Chronos dévorant.

« Abrégier le long », tel est l'objectif essentiel de l'action héroïque lorsqu'elle vise à mettre un terme, par une action intense, rapide (tempo élevé) et définitive à une longue durée dysphorique. Au fond, à faire événement lui-même dans une durée imposée et pré-existante. Dans la légende de *Tristan et Iseult*, Tristan doit tuer le Morholt qui réclame depuis des années son tribut d'otage. Alexandre le Grand choisit la solution instantanée, exclamative, transgressive - « concessive » dirait Zilberberg – de trancher le noeud gordien, là où des générations s'étaient épuisées à échouer et où lui-même s'était longuement acharné pour rien. Globalement, le geste héroïque selon G. Durand vise à éradiquer en une action de valence extense et de gradation concentrée un mal endémique, symbolisé par une image ou un complexe d'images figuratif du temps dévorant.

« Allonger le bref », voici le projet mystique par excellence, qui conjure les angoisses de la chute soudaine et vertigineuse - de l'événement catamorphe, pourrait-on dire – en un parcours de valence extense et de gradation diffuse :

Ce qui distingue affectivement la descente de la fulgurance de la chute, comme d'ailleurs de l'envol, c'est sa lenteur. La durée est réintégrée, apprivoisée par le symbolisme de la descente grâce à une sorte

41. Eléments..., p. 144.

tique et synthétique (dramatique) correspondent à des solutions compensatoires ou réparatrices face à l'angoisse devant la fuite du temps. Or « le schème de l'animé », exprimé par l'animalité et les phantasmes qu'elle engendre, se réalise (1) dans le fourmillement anarchique et chaotique ; le chaos inclut le « survenir » par ce qu'il est incontrôlable en première saisie ; (2) par le surgissement brusque de l'animal hostile, qui figure symboliquement, l'angoisse devant le changement. G. Durand souligne l'efficiencia originelle du changement, dans sa modalité intense :

Les premières expériences douloureuses de l'enfance sont des expériences de changement : que ce soit la naissance, les brusques manipulations de la sage-femme puis de la mère et plus tard le sevrage³⁸

La naissance est l'événement par excellence, de tonicité maximale, alors que la tonicité est « la modalité humaine par excellence, celle qui fixe l'état même du sujet d'état »³⁹.

Les « visages du temps » angoissant s'expriment par un autre schématisation, celui de la chute (schème catamorphe). La chute, représentée dans de nombreuses traditions, utilisée comme ressort dramatique dans une foule d'histoires, en particulier dans le roman d'aventure, « résume et condense les aspects redoutables du temps, 'elle nous fait connaître le temps foudroyant' »⁴⁰. Elle présente donc les traits distinctifs du « survenir » : imprévisibilité, soudaineté, fort pouvoir émotionnel, que Cl. Zilberberg désigne comme « l'étonnement ».

Si l'événement, en tant que survenir, suscite selon Zilberberg qui cite les Passions de l'âme de Descartes, de l'« admiration », version euphorique de l'étonnement, Durand met l'accent sur la frayeur ou la terreur, version dysphorique de l'étonnement, contre-programme de l'admiration suscitant un sentiment de vulnérabilité (dans le langage courant, face par exemple à une mort subite : « on est peu de choses... »). Mais l'on voit que, indépendamment de la polarité attribuée à la valorisation, l'événement en tant que rupture de continuité temporelle, hétérogénéité, occupe une la position heuristique la plus déterminante dans l'un et l'autre système. Il est promu comme fait « central » par Zilberberg qui le situe au coeur de l'« état

38. Structures..., p. 77.

39. Eléments..., p. 143

40. Structures..., p. 124. Durand cite ici Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté.



maximale tout comme fait l'épopée ou la chanson de geste dans l'expression de la « voltige héroïque ». Le discours héroïque comme le discours mystique peuvent se retrouver en une même situation tensive. Les positions topologiques sont indépendantes des spécifications typologiques. Les points de passage que nous recherchons se situent ailleurs, s'ils existent.

Dans sa définition de l'espace tensif, Cl. Zilberberg précise que « du point de vue syntagmatique » – celui qu'il est pertinent de privilégier dans la présente étude –, « l'axe de l'intensité, tourné vers le sujet, est régissant, l'axe de l'extensité, régi ». Il ajoute que « du point de vue de la rection », donc de l'influence organisatrice, l'« axe de l'intensité a le pas sur l'axe de l'extensité ». C'est donc admettre la prévalence de l'axe de l'intensité, axe du sujet, axe régissant. Cette asymétrie pose par conséquent la primauté du sensible et de l'affectif dans la représentation des états et des événements du monde. Le ressenti prévaut, en première instance, sur le réfléchi³⁶, le passionnel s'impose face au cognitif.

Or, une source majeure de l'activité passionnelle est la survenue d'un événement. L'événement est ce qui a de l'importance pour l'homme. Par conséquent il « ne peut être saisi que comme affectant, que comme bouleversant ». Cl. Zilberberg place donc l'événement en position centrale dans l'activité de sémi-ose (« Centralité de l'événement »³⁷).

L'aspect (au sens linguistique) de l'événement est celui d'un « survenir », intense par nature parce qu'il est imprévisible, inattendu ou encore insolite et de tempo accéléré. Les propriétés sémiotiques du « survenir » sont mises en lumière par l'observation de son contraire, le « parvenir », qui implique une prospective, une progressivité, la lenteur du tempo, un parcours actif. On opposera la saisie subie et subite de l'événement (intensité) à la visée puis la réalisation active du projet (extensité). Le « survenir » fait lui-même l'objet de modalités distinctes. Un événement peut faire signification simplement par le fait d'apparaître. Il « arrive », c'est la version atténuée. Mais il peut aussi « surgir », donc apparaître brusquement, c'est la version paroxystique, à tonicité maximale.

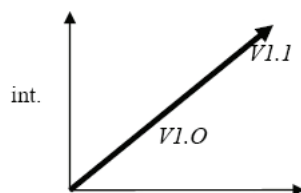
Revenons maintenant à l'archétypologie de l'imaginaire. Les trois grands régimes héroïque, mys-

36. Un des principes directeurs de la persuasion publicitaire est que le désir de reconnaissance (dimension affective) prime le désir de connaissance (dimension cognitive, rationnelle et réflexive).

37. *Eléments...*, chap. IV, p. 139-164.

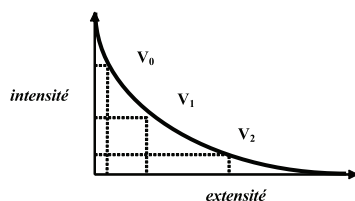
jusqu'au début du Xxe s. Le roman amplifie la temporalité et la spatialité en mélangeant des narrations d'événements, des descriptions, des explications tout en recherchant la tonicité dans l'expression du resenti des personnages. Le roman est, théoriquement, le produit d'une corrélation tensive converse. Entre ces positions typiques se situent, dans l'espace tensif, tous les intermédiaires possibles.

Il est nécessaire de préciser que les positions génériques que je viens de présenter sont de simples paradigmes. L'analyse de terrain doit tenir compte de la variabilité des styles d'auteur. Dans le cas du roman, par exemple un « roman de gare » standard (ici V1.0), tout en respectant la corrélation converse entre dimensions tensives, se situera au bas de l'échelle de l'intensité et de l'extensivité, alors qu'un roman de Victor Hugo (ici V1.1), qui amplifie toutes les dimensions possibles du discours, se situera au point le plus extérieur du diagramme :



Tensivité et herméneutique de l'imaginaire : des points de tence ?

Selon la visée qui est la nôtre ici, la tentation est grande de chercher à poser les régimes de l'imaginaire sur le schéma tensif. On pourrait ainsi imaginer que les structures héroïques, de polarité diurne, valorisant donc l'« éclat », seraient des objets à très haute intensité, cependant que les structures mystiques, qui répondent aux forces du temps dévorant par des symboles de minimisation ou d'euphémisation seraient des objets de faible intensité, obscurs, littéralement « nocturnes ». Ce serait une erreur d'optique grossière, car les structures ne sont pas des discours en acte. Nous avons vu au contraire que la poésie lyrique, qui exprime les « jubilations intimes de l'amour » (G. Durand), tend naturellement vers l'intensité



La position V0 est celle du poème lyrique. Pour le dire succinctement et de façon très générale, il répond aux spécifications suivantes: faible étendue textuelle, concentration formelle et narrative, saisie du sentiment en ce qu'il est vécu dans l'instant présent ; forte intensité affective, soit dans l'euphorie, soit dans la dysphorie, effort pour exprimer de manière amplifiée par les effets rhétoriques, l'intériorité esthétique ; tempo soutenu, y compris dans les poèmes élégiaques. « L'application du tempo sur la tonicité produit l'éclat »³⁵

La position V2 est celle des textes académiques, dont la thèse est un bon exemple : les contraintes de l'objectivité, qui imposent le retrait des projections personnelles et l'interdiction des jugements passionnels dans le traitement de l'objet d'étude, réduisent la dimension affective et sensible à son plus faible niveau possible. Elles contiennent le discours dans la stricte dimension de l'intelligible. En exigeant l'exhaustivité des recensements et des corpus elles imposent un parcours de toutes les données d'information (*data*) ; si l'on travaille sur échantillon dans le cas de corpus trop vastes, elles impliquent le développement d'une autre étendue justificative : l'exposé de la méthode d'échantillonnage. Certes, en français, une thèse pourra être jugée « éclatante » mais l'on constate, d'expérience, qu'elle sera estimée d'autant plus éclatante qu'elle sera plus courte et, d'autre part, nous entrons ici dans le domaine de la réception subjective. Les positions V0 et V2 sont les résultats de corrélations inverses entre l'intensivité et l'extensivité.

La position V1 est occupée par le roman européen classique élaboré au XIIe s. et perfectionné

35. Ibid., p. 211. (Glossaire, notice « dimension »).



L'extensité est l'axe de l'étendue. Elle est fondée par la tension entre « concentration » et « diffusion » et comprend deux sous-ensembles perceptifs : le temps et l'espace. Selon l'interprétation que j'en fais, non canonique et peut-être réductrice, l'extensité va inclure, au plan discursif, les développements, les déroulements, les dépliements, les déploiements : les parcours dans le temps. C'est la dimension de la diachronie. Dans le récit fictif ou historique, elle subsume la diégèse, qui peut elle-même se spécifier en parcours narratif du héros dans le temps et dans l'espace, parcours dont le paradigme mythique est la quête d'un objet de valeur³¹. Dans les textes de l'intelligibilité savante – tel que celui que je rédige en ce moment même – l'extensité subsume les explications : les argumentations et les démonstrations.

L'intensité, tout au contraire, est la valence de la tonicité (l'énergie) et celle du tempo, c'est-à-dire de la vitesse d'exécution et de la fréquence rythmique³². Cette dimension est générée par la tension fondatrice entre l'éclatant et le faible, qui sont des effets que l'on ressent, alors que le concentré et le diffus sont des états que l'on perçoit³³. On comprendra que le territoire de signification de l'intensité soit celui du sensible, sous les espèces du sensoriel (la matérialité des perceptions) en ce qu'il est producteur d'affect, et de l'affectivité en général.

La valeur émerge, nous l'avons vu, d'une corrélation entre les deux dimensions. La corrélation est converse si les degrés d'intensité et d'extensité augmentent ou diminuent dans des proportions équivalentes (plus de l'une et plus de l'autre ; moins de l'une et moins de l'autre). Elle est inverse si les degrés de l'une augmentent plus ou moins que les degrés de l'autre (plus de l'une et moins de l'autre), sachant que, comme nous le verrons par la suite, la prévalence de l'une peut faire que sa propre augmentation va entraîner la diminution de l'autre³⁴.

A titre d'illustration, je propose ici une application de la topologie tensive au classement générique des textes écrits. Soit le diagramme suivant :

31. « Valeur » dans l'acception de Greimas.

32. En musique, le tempo est donné par le métronome.

33. *Eléments...*, p. 57, chap. « Des valences tensives aux valeurs sémiotiques ».

34. « Nous supposons, à l'écoute des discours, qu'entre l'intensité et l'extensité s'exerce une corrélation inverse impitoyable, une loi d'airain composant ensemble d'une part l'éclatant et le concentré, d'autre part le faible et le diffus. Tout se passe comme si l'éclat advenait aux dépens de la diffusion et réciproquement... », *ibid.*, p. 56-57.

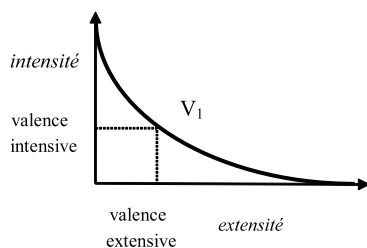


contact ». Observons ici que le régime synthétique de l'imaginaire (cf. *supra*), de nature essentiellement interactionnelle, relève de la complexité de développement.

Cette classification prend acte de ce que les discours concrets nous opposent sans cesse leurs formes mixtes, et des figures entremêlées : des formes complexes et des enchevêtrements qu'il faut débrouiller pour parvenir aux mécanismes élémentaires »²⁷. Chercher le simple derrière le complexe. Tel est l'objectif de l'hypothèse tensives.

Dimensions tensives.

« La tensivité n'est rien d'autre que la relation de l'intensité à l'extensité, des états d'âme aux états de choses »²⁸, « un entre-deux entre la structure de l'intensité et celle de l'extensité ou encore la tenue d'une réciprocité créatrice »²⁹ ou en d'autres termes « le lieu imaginaire où l'intensité et l'extensité, respectivement le sensible et l'intelligible, effectuent leur jonction. »³⁰. Les concepts d'intensité et d'extensité sont définies comme des « valences », des vecteurs de signification. Elles représentent une potentialité de sens, mais sont inopérantes en tant que telles. La production de sémiotique, donc de valeur, résulte de l'interaction entre valence intensive (le sensible) et valence extensive (l'intelligible). Le diagramme suivant représente la situation respective des valences et la position de la valeur résultante d'une intersection :



27. J. Fontanille, *Sémiotique du discours*. Limoges, PULIM, 1999, chap. « Les structures élémentaires, 4. La structure tensives », p. 64.

28. *Eléments...* p. 237 (Glossaire, notice « tensivité »).

29. *Ibid.*, p. 29, chap. « De quelques préalables »

30. *Ibid.*, p. 203 (Glossaire, notice « complexité »).

sivité sémantique est une métabolisation du couple « syntaxe intensive et syntaxe extensive » élaboré par Hjelmslev. (2) D'autre part des recherches philosophiques sur les faits de signification et l'épistémologie des sciences : Merleau-Ponty, Deleuze, Thom, mais aussi E. Cassirer pour la théorie du symbole et G. Bachelard pour la poétique des images matérielles, pour l'ontologie de l'image, pour le traitement spécifique par l'imaginaire des grandeurs du réel (densité, mouvement, espace), en opposition au traitement de la science positive. Tous auteurs s'étant confrontés, chacun avec leur saisie et leur point de vue propre, à la question centrale et « capitale pour l'hypothèse tensive », celle de la complexité.

Cl. Zilberberg distingue quatre espèces de complexité²⁵, (1) dont en premier la complexité discursive, ou mythique qui se caractérise par la non-séparabilité de grandeurs distinctes et inégales en posant une forme d'équivalence symbolique. Ainsi le discours mythique et les cultures qui le véhiculent établissent une solidarité indéfectible entre la partie et le tout. S'emparer de l'ombre d'un homme, ou de son reflet dans un miroir, c'est maîtriser (magiquement) le destin de cet homme. Exercer une action sur une statuette qui le représente, ou sur l'un de ses cheveux, même à de très grandes distances permet d'exercer, par sympathie, une action sur lui²⁶. La figure rhétorique correspondante est celle de la synecdoque, figure de contiguïté fondée sur des rapports d'inclusion : la partie et le tout, le genre et l'espèce, la matière et l'objet, etc...

La complexité mythique (2) est « étayée par la complexité de constitution » gouvernée par les lois de contiguïté, dont la figure de rhétorique associée est la métonymie, de similarité, dont le trope est la métaphore, et de contraste. J'ajoute à l'argumentaire de Cl. Zilberberg que la complexité de constitution est accentuée par le caractère « dilemmatique » du discours mythique. Comme l'a montré Lévi-Strauss et comme l'a confirmé G. Durand, le *sermo mythicus* ne se réalise que par la tension de sous-systèmes antagonistes (exprimables par des séries semi-symboliques).

Sont signalées aussi (3) la complexité de composition, de nature plus spécifiquement linguistique et qui concerne l'aspect verbal et (4) la complexité de développement, qui « affirme l'interaction de grandeurs en

25. Eléments..., p. 25-29, chap. « De quelques préalables »

26. On observera, avec ironie ou non, que ce principe mythique et magique de non-séparabilité se retrouve en physique quantique, pour laquelle il constitue une énigme. Le principe est le suivant : l'excitation d'un atome produit deux photons qui partent dans des directions différentes. La connaissance de l'un influe sur l'autre instantanément, sans transmission d'information résultant d'une action physique entre l'un et l'autre.

dans la dynamique de diffusion du *sermo mythicus* ; elle s'applique par conséquent à une des dimensions extensives du discours : dans ce cas précis, le dynamique se superpose, sinon se réduit, à l'extensif.

Tensivité

De même que G. Durand signalait l'apparente contradiction interne du syntagme « Structures de l'imaginaire », structure impliquant selon le sens commun la conception d'une systématité figée et imaginaire impliquant une énergie créatrice²², de même Cl. Zilberberg n'ignore pas l'oxymoron contenu dans son projet : élaborer une « grammaire de l'affect », puisque l'« inconciliation entre le conçu et le vécu » est « généralement admise ». Le parallélisme est frappant, d'autant que l'opposition du « conçu » et du « vécu » est une interprétation valide de l'opposition entre « structure » et « imaginaire » :

G. Durand	structures	imaginaire
Cl. Zilberberg	grammaire	affect
	<i>le conçu</i>	<i>le vécu</i>



Mais Cl. Zilberberg ne croit pas à cette inconciliation, pour peu que soient précisés le concept et la structure des valences et à la définition de « valeurs proprement sémiotiques »²³.

L'arrière-plan épistémologique de la grammaire tensive est double : (1) d'une part, logiquement, et de façon omniprésente, la linguistique avec L. Hjelmslev pour le primat du relationnel dans l'économie d'une langue, la réalité fondamentale de la langue étant purement combinatoire. La filiation directe avec Hjelmslev concerne, par suite, les problématiques de relation entre plan de l'expression et plan du contenu, les relations combinatoires entre unités, par conséquent les questions de syntaxe discursive et l'assimilation sémioticienne des fonctions syntaxiques : rection²⁴, direction, dimension, corrélation... Le concept central de ten-

22. Cf. G. Durand, *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*. Paris, Denoël-Gonthier, 1980, chap. « Structure et figure. Pour un structuralisme figuratif », p. 117 ss.

23. *Eléments...*, p. 7. On retrouvera l'essentiel de cet ouvrage sur le site : www.claudezilberberg.net

24. « rection » : propriété que possède un mot (verbe, préposition) de régir un complément en lui imposant sa construction et sa forme.

guistique : l'enracinement dans le corps propre et dans l'affect, l'« *aïsthesis* ». Ce qui revient à s'interroger sur les conditions dans lesquelles s'engendre, par les signes, le « retentissement subjectal » consubstantiel à l'activité psychique. La question a été posée par le philosophe allemand Ernst Cassirer :
Ce qui fait problème, c'est moins le contenu de la mythologie que l'intensité avec laquelle il est vécu, et la foi qu'on lui accorde au même titre que n'importe quel objet existant effectivement.¹⁷

A ma connaissance, l'anthropologie structurale de l'imaginaire et la mythodologie, qui n'ignorent pas Cassirer, ne conduisent pas de réflexion théorique sur le critère d'intensité. Celui-ci demeure une donnée implicite, perceptible dans les analyses de textes ou d'oeuvres d'art par des jugements esthétiques et des impressions subjectives : l'« optimisme sensuel et coloré » de Rubens, ou « la vacuité minérale des arrière-plans » de Dürer qui « empoigne tragiquement le spectateur »¹⁸. Plus généralement, une grande oeuvre d'art n'est peut-être totalement satisfaisante que parce qu'il s'y mêle l'accent héroïque de l'antithèse, la nostalgie tendre de l'antiphrase et les diastoles et systoles d'espérance et de désespoir¹⁹. Les opérations de métrologie ne sont certes pas absentes. Elles contrôlent même le développement et l'application du système. Mais elles portent sur des quantités et des périodicités. *Quantités* avec le concept de « prégnance » mythique ou symbolique²⁰, avec l'inventaire des collections de mythèmes. *Périodicités*, qui déterminent des séries, avec les comptages de mythes actifs dans une période chronologique donnée, afin d'identifier les fluctuations historiques de ces mythes en fonction d'un barème de récurrence, puis de chercher des « corrélations dans la culture et les changements sociaux »²¹.

Pour résumer, la saisie de la conscience mythique porte sur des tris d'images en séries regroupées en structures – dimension statique de l'anthropologie de l'imaginaire – dont l'ensemble forme une typologie. La saisie se réalise également par des dénombrements, des fréquences synchroniques et diachroniques

17. E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*. Chap. 2 « La pensée mythique ». Paris, Ed. de Minuit, Trad. de l'allemand (J. Lacoste), 1986, p. 20.

18. G. Durand, *Figures mythiques*..., op. cit., chap. « Visages de l'oeuvre, peinture et configuration des structures », p. 146-147. Ceci parmi mille exemples qui auraient pu être empruntés aux lectures de Baudelaire ou de Hugo par G. Durand.

19. G. Durand, *Structures*..., op. cit., p. 491.

20. Terme emprunté à la Gestalttheorie, qui désigne la prédominance d'une forme privilégiée, plus stable et plus fréquente que toutes les autres possibles. Sur le rôle structurant de la prégnance d'un mythème donné, voir G. Durand, *Figures mythiques*, op. cit., chap. « Les mythes et les symboles de l'intimité ».

21. Ibid., chap. « Méthodologie, mythocritique et mythanalyse », p. 313-321.



qui élargit le champ au discours d'un sujet collectif : « un moment culturel » et « un ensemble social donné »¹⁴.

Les mythèmes sont identifiables par leur redondance, qui est l'accumulation obsédante de « paquets », d'« essaims » ou de constellations d'images¹⁵, ce en quoi réside leur pouvoir de persuasion. Ils sont dénombrables, leur sens est stable, mais leur actualisation culturelle est variable. Ils connaissent des effacements. Ils connaissent des résurgences sous les formes codées propres à une époque et un milieu donné. Ces résurgences déguisées sous les habits d'époque font l'objet des travaux de Michel Maffesoli. Les dynamiques et le tempo historique d'effacement et de résurgence font l'objet d'une théorisation par le modèle du « bassin sémantique », cité supra. Pour avoir déjà abordé ses convergences épistémologiques avec le modèle de la sémiosphère culturelle de Y. Lotman, je n'y reviendrai pas ici.

Méthodologies de l'imaginaire et sémiotique(s) : négociations.

Les relations entre l'herméneutique de l'imaginaire et la sémiotique ne peuvent être monovalentes, car le terme générique de « sémiotique » recouvre des sous-ensembles différents. L'antagonisme initial est un fait. G. Durand estimait que le formalisme du structuralisme proposé par A.J. Greimas ne pouvait rendre compte de la multidimensionalité du fait de signification. Son aristotélisme de base l'aurait empêché notamment de saisir l'intuition sémantique véhiculée par le discours mythique¹⁶. Mais la sémiotique a connu ses évolutions propres. Elle accueille d'autres recherches sur la production des effets de sens, ou pour le dire autrement, sur la façon dont un signal ou un ensemble de signaux se transforment en signes lorsqu'ils apparaissent dans le champ de perception d'un sujet. Elle intègre une dimension ignorée du structuralisme lin-

14. Cf. G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris, Paris, Berg, 1979, chap. « Méthodologie, mythocritique et mythanalyse », p. 313. On trouvera dans ces pages un exposé exhaustif sur le concept de « mytheme » et la filiation entre Levi-Strauss et Durand.

15. G. Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris, Livre de Poche, 1996, p. 201. Cet ouvrage donne des exemples détaillés de mythanalyse appliquée.

16. Cf. G. Durand, *Figures mythique...*, chap. 2 « Structures et métalangages », où G. Durand récuse la pertinence de l'aristotélisme sous-jacent au modèle actantiel de Greimas et à son formalisme pour rendre compte de l'intuition sémantique véhiculée par le mythe.

La constellation « mystique » minimise et banalise l'adversaire. Son imagerie valorise les con-
tenants, l'intimité, les substances ; son expression littéraire est la poésie lyrique, sa figure de rhétorique
l'antiphrase – je rajoute : l'homologie. Sa stratégie intellectuelle est englobante ; elle favorise l'inclusion et
procède par analogie.

La réponse « synthétique » à l'angoisse devant le temps destructeur tend à associer les contraires
en un processus dynamique ; les grands symboles élémentaires en sont par exemple l'arbre, qui unit le ciel
et la terre, la lune qui apporte la lumière dans la nuit ou encore la figure taoïste du ying et du yang. Cette
constellation porte le schème cyclique de l'alternance et celui du progrès. Son expression littéraire est le
roman ; son expression musicale la symphonie ; sa figure de rhétorique l'hypotypose : « figure de style
consistant à décrire une scène de manière si frappante qu'on croit la vivre » (*Trésor de la Langue Fran-
çaise*)¹² parce qu'elle représente, en l'organisant, la complexité du réel partagé entre instances contraires
et contradictoires. La stratégie intellectuelle de la constellation synthétique est la dialectique. Le « mythe
du héros », fondé dans son rythme élémentaire sur le schéma /vie-mort-résurrection ou retour glorieux/
relève de cette constellation.



Dynamique : la mythodologie

Le mythe « n'est au bout du compte qu'un récit des problématiques, des solutions, des es-
pérances que projette la fondamentale imaginatio humaine »¹³. Aussi le mythe, quelle que soit son origine
géographique ou culturelle, est lisible comme une mise en discours des structures de l'imaginaire. G.
Durand construit donc une méthode d'analyse critique qui représente la version dynamique de son heuris-
tique. Il reprend à Levi-Strauss le concept central de « mythème », opérateur élémentaire de signification
observé par les sous-ensembles de la « mythodologie » : la mythocritique, qui recherche la présence et
l'efficiences des mythèmes dans l'écrit littéraire et s'intéresse à l'individualité d'auteur, et la mythanalyse

12. Cf. aussi B. Dupriez, notice « Hypotypose » dans Gradus. Les procédés littéraires. Paris, UGE, 1984, coll. 10/18, 1370.

13. G. Durand, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », dans Le mythe et le mythique. Colloque de Cerisy.
Paris, A. Michel, 1987 (« Cahiers de l'hermétisme »), p. 27.

« monde médian, médiateur entre le monde des perceptions et évidences empiriques et le monde des réalités de l'intellect », H. Corbin le désigne comme « le monde imaginal (*mundus imaginalis*) »¹⁰.

L'existence du monde imaginal constitue ce que je nommerais l'« hyperthèse » qui gouverne les travaux de G. Durand, aussi bien dans leur statique (les structures de l'imaginaire) que dans leur dynamique (les mythes et leur circulation) :

Cet apport inestimable de l'exploration « orientale » de l'imaginaire, conjoint au courant de la psychologie des profondeurs issu du Romantisme, nous convie à respecter un programme d'exploration dans lequel la précellence de l'imaginaire ne fait plus aucune doute ¹¹.

On observera avec intérêt que par la médiation de l'islamologue, la philosophie irano-islamique et soufie a influencé, en Europe, un pan entier de la réflexion sémiologique en général et de l'herméneutique de l'image en particulier. Remarquable cas d'interculturalité chronologique et géographique.



Statique : les structures de l'imaginaire

La conscience de la mort, perceptible par les rites funéraires, est l'un premiers indicateurs de l'humanisation. L'angoisse devant « Chronos dévorant » et les systèmes symboliques de réponse à cette angoisse s'expriment dans l'ensemble des cultures humaines par des images et des récits mythiques. La psyché a donc développé une machinerie de l'imaginaire dont Gilbert Durand tente de décrire l'infrastructure. La vaste gamme des images symboliques, variable selon les époques, les lieux et leurs cultures, cache en réalité trois « régimes » invariants qui définissent trois grandes constellations d'images.

La constellation « héroïque » rassemble l'imagerie de l'arme tranchante, de l'ascension et de la lumière solaire. Son expression littéraire est l'épopée et ses figures de rhétorique sont l'antithèse et l'hyperbole ; ses paradigmes intellectuels sont la distinction analytique, la recherche des éléments discrets qui composent un objet donné et la schématisation.

10. H. Corbin, prologue au « Récit de l'archange empourpré ('Aql-e Sorkh) », dans SOHRAVARDĪ, Shaykh al-Ishrâq, L'archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques. Paris, Fayard, 1976, p. 186.

11. G. Durand, « Méthodologie de l'imaginaire » dans Circé, 1 (Méthodologies de l'imaginaire), 1969, p. 35.

Gaston Bachelard apporte à la pensée de G. Durand sa « philosophie du non » qui est une critique du scientisme, du rationalisme classique et de sa source, le conceptualisme aristotélicien instauré comme voie unique de description et de compréhension du monde matériel et psychique. Bachelard affirme la logique du contradictoire, définit le concept d'« image matérielle » ; les images possèdent une « vertu d'origine » qui est leur efficacité cognitive⁹.

Les espèces qui organisent l'Imaginaire selon G. Durand sont le schème, l'archétype et le symbole. Les schèmes correspondent à des fonctions universelles de la représentation et de l'action : « monter » et l'ascension, par exemple. Le symbole, tout au contraire, varie selon le temps, le lieu, la culture. Ainsi le schème de l'ascension produira une gerbe de symboles profanes et religieux tels que l'échelle, la flèche de la cathédrale, le minaret, l'oiseau, l'avion ou le lanceur de satellites. G. Durand emprunte à C.G. Jung la notion d'« archétype », qui est un médiateur entre l'intelligible et le sensible, une première mise en substance des schèmes, une image primordiale, un prototype. Pour reprendre notre exemple, les archétypes de l'ascension seront le ciel, le sommet, l'envol, l'impulsion vers le haut qui peut se moraliser en tension vers la transcendance. L'archétype partage avec le symbole son investissement concret, et avec le schème sa stabilité, son indépendance des conditions locales, son universalité. Il assure donc dans les relations intersubjectives une communauté minimale de valeurs qui permet l'établissement de la communication, sinon de la compréhension.

Les travaux d'Henri Corbin sur l'« Orient des Lumières » orientent – au sens fort du terme – la pensée de Gilbert Durand, sur la conception et le statut de l'imaginaire qu'il a proposés aux diverses disciplines des sciences humaines. Cet apport relève moins de la construction de paradigmes structuraux, autrement dit d'opérations de technique intellectuelle *stricto sensu*, que de la stratégie cognitive soutenue par une conviction passionnelle. A ce titre, il s'avère essentiel. Aux dévaluations de l'imaginaire énoncées par les procédures de pensées causalistes et mécanistes lorsqu'elles se veulent seules garantes de véracité, Corbin oppose « la réalité ontologique des images » qu'il s'est forgée dans l'étude des maîtres de la spiritualité irano-islamique, Ibn Sîna, Sohrawardî, Molla Sadra ou soufie, Ibn Arabi. Le *'alam al-mithâl* de Sohrawardî,

9. Cf. G. Durand, « Science et conscience dans l'oeuvre de Gaston Bachelard », dans *L'âme tigrée*. Les pluriels de psyché. Paris, Denoël, 1980, 13-39.



représentations, y compris lorsque l'intention du sujet procède d'une volonté délibérée de saisie rationnelle et objective du monde. C'est même le devoir d'objectivité qui impose, dans la perspective anthropologique qui est ici, en première approche, la nôtre, de ne pas dissocier l'information produite par la théorie scientifique et la réception de cette information en sa dimension passionnelle. La correspondance entre W. Pauli⁷ et C.G. Jung est à cet égard exemplaire, où l'investigation théorique et les données de l'affectivité personnelle interagissent par la médiation d'une troisième instance, que Jung désignait comme l'inconscient transpersonnel, source d'imagination créatrice. Cette *imaginatio vera*, productrice de la pensée mythique, et qui informe l'ensemble du champ culturel d'autres la nomment «imaginaire».

L'anthropologie de l'imaginaire, défini comme « l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'*homo sapiens* », doit à Gilbert Durand, on le sait, une contribution majeure. Ces travaux continuent, nous l'avons dit, à faire l'objet de nombreuses applications à l'étude de la création artistique et littéraire⁸ et de la pensée philosophique et scientifique, ainsi qu'à la sociologie et globalement l'ensemble des sciences humaines. La thèse fondatrice désormais bien connue est exprimée dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.

Antécédents épistémologiques

Avant de présenter ce que je crois être l'essentiel de la typologie de ces structures culturelles profondes, il convient de rappeler leur filiation ou leur compagnonnage. Dans la trame serrée des philosophes, sociologues, anthropologues, linguistes, historiens des religions, mythologues, biologistes, éthologues qui constitue l'arrière-plan épistémologique de l'oeuvre, j'isole ici trois noms pour leurs apports spécifiques : Bachelard, Jung et Corbin.

7. W. Pauli fut prix Nobel de physique en 1946. W. Pauli et C.G. Jung, Correspondance 1932-1958. Trad. de l'allemand, Paris, A. Michel, 2000.

8. J'ai moi-même réalisé une étude sur les infrastructures imaginaires et leur expression dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes (Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval : Chrétien de Troyes. Amsterdam, Rodopi, 1986). Il s'agissait d'une des premières lectures de la littérature médiévale par la grille de l'anthropologie de l'imaginaire. Elle fut suivie et étendue par le travail monumental de Pierre Gallais, L'imaginaire d'un romancier français de la fin du XIIe siècle. Amsterdam, Rodopi, 1988, 4 vol.

le refus des logiques binaires, mécanistes et du positivisme, répété en leit-motiv dans toute l'oeuvre de G. Durand, évoquée brièvement mais sans ambiguïté par Cl. Zilberberg : « Assurément, l'épistémologie de la sémiotique devra s'adapter, éradiquer le positivisme renaissant »⁴. La seconde condition, positive, tient au statut et à la fonction attribués à l'image dans l'un et l'autre dispositif. C. Zilberberg avance le concept d'« image-événement »⁵, extrapolé du constat de l'« avènement de l'image » soutenu dans le monde intellectuel par les efforts promotionnels de Gaston Bachelard, convaincu de ce que l'image « a un être propre, un dynamisme propre » (*Poétique de l'espace*), et d'André Breton pour qui « la seule imagination me rend compte de ce qui peut être » (*Manifestes du surréalisme*). Que l'image impose son efficence dans le champ de présence, c'est ce que G. Durand ne réfutera pas, puisque cette conviction bachelardienne fonde son entreprise sémiologique (*cf. infra*). Bachelard est un antécédent fondateur et commun aussi bien à l'anthropologue qu'au sémioticien.

La présente étude, que je qualifierai de « méta-épistémologique », présentera d'abord un rappel succinct de l'archétypologie de l'imaginaire selon G. Durand. Puis elle précisera les limites de son apport à la construction de la signification par le discours. Nous extraierons alors des *Eléments de grammaire tensive* les informations qui nous paraissent nécessaires pour notre propos, au risque assumé d'altérer une pensée complexe et souvent contre-intuitive, dont la syntaxe argumentative très concentrée supporte mal les résumés et les syncope. Nous amorcerons ainsi l'analyse des consonnances et des convergences entre le modèle anthropologique et le modèle sémiotique, aux plans conceptuel, lexical et rhétorique.

Principe : Gilbert Durand et la centralité de l'imaginaire

La faculté d'imagination est centrale dans la relation affective entre chaque sujet conscient et le monde extérieur⁶. Or la part affective de la psyché agit en toute circonstance sur la construction de nos

4. *Eléments...*, op. cit., chap. « Des valences tensives aux valeurs sémiotiques », développement consacré à l'« analytique du sensible », p. 67. Remarque : dans cette note et les suivantes, je cite les titres des chapitres dont sont extraites les citations, car elles ont valeur informative pour le lecteur.

5. « Vers une image-événement ? », op. cit., chapitre « Centralité de l'événement », p. 153.

6. Voir H. Parret, *Le sublime du quotidien*, Paris/Amsterdam, Hadès-Benamins, 1988, p. 202-203.

sphère culturelle » de Y. Lotman². Cette étude a permis, semble-t-il, d'établir le principe d'une collaboration entre ces deux modèles méthodologiques, malgré leur arrière-plan épistémologique différent, pour décrire et analyser les dynamiques d'interculturalité ainsi que la transformation de l'information dans sa transmission entre émetteurs et récepteurs aux compétences de lecture et d'interprétation hétérogènes.

La même logique comparative préside la rédaction de la présente étude. L'intention initiale de G. Durand était, comme il s'en explique longuement dans son introduction aux *Structures anthropologiques de l'imaginaire*³ de procéder à des tris, des classifications, pour identifier des catégories promouvables au rang de structures, ou d'infrastructures créationnelles analogues à celles que présuppose la grammaire générative de Chomsky. La sémiologie dérivée de cette archétypologie de l'imaginaire – mythocritique et mythanalyse – cherche à déceler les actualisations de la conscience mythique, ses occultations et ses déploiements dans les faits de civilisation, l'anthropologie se trouvant alors mise au service de l'esthétique comme de la sociologie. De fait l'anthropologie de l'imaginaire continue à féconder de très nombreux travaux disciplinaires et interdisciplinaires.

Pendant, cet ensemble reste déterminé par les schémas intellectuels du système et de ses actualisations objectivables. Il ne décrit pas le discours en acte, la dynamique discursive qui pourtant métabolise de l'imaginaire. Cinquante ans après son apparition, le sémiologue peut éprouver le besoin de prolonger cette typologie par une topologie. Or une sémiotique plus tout à fait émergente mais en tout cas récente propose, de son côté, un modèle topologique dit « tensif » : la signification naît des relations entre deux définissantes de valeur, une dimension intensive et une dimension extensive. Les propriétés de l'intensité et celle de l'extensité (l'étendue), ainsi que leur modes de relation font l'objet d'un essai de description dans les *Eléments de grammaire tensive* de Claude Zilberberg (cité supra), ouvrage de référence pour la présente étude.

Notre tentative de mise en relation se légitime, en toute première instance, par deux conditions qui, sans s'avérer suffisantes, sont au moins nécessaires. La première réunit les deux auteurs par la négative:

2. cf. G. Chandès

3. 1^{re} édition en 1960. Dernière édition : Paris, Dunod, 1992.

Les méthodologies critiques qui se veulent exclusives, moins par la volonté de leurs initiateurs que par le zèle de leur disciples, finissent toujours par s'épuiser en recettes stéréotypées. Il en va des théories et des modèles comme des relations intersubjectives : on ne progresse que par la négociation, où chacun conserve ses traits d'identité mais reconnaît en première instance l'existence de l'autre. « Tout ce qu'on peut dire sans trop de risque, c'est que les disciplines qui se sont attachées à préciser l'économie de la signification ne sauraient l'une pour l'autre être des intruses »¹. Cette base élémentaire de sociabilité sémiologique autorise l'échange de traits d'identité, à l'intérieur, bien entendu, de limites fixées et contrôlées par les règles de la cohérence logique, en évitant de prendre d'apparentes analogies lexicales ou conceptuelles pour des consonances structurelles.

J'ai déjà esquissé, à l'occasion du premier séminaire de l'Iranian Academy of Arts, une comparaison entre le modèle du « bassin sémantique » proposé par Gilbert Durand et le modèle de la « sémio-

(*) این مقاله به فارسی ترجمه و در همین شماره چاپ شده است.

1. Claude Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*. Limoges, PULIM, 2006, p. 181.

**Anthropologie de
l'imaginaire et
sémiotique tensive:
approche croisée(*)**

Gérard Chandès
Centre de Recherches
Sémiotiques
Université de Limoges

Anthropology of Imagination and Semiotics of Tension; a Mixed Approach

Gerard Chandes

Limoges University Professor

The author of this article tries to make connections between two kinds of approaches and the study of the works following these approaches .One is the anthropology of imagination from Gilbert Durand's view and the other is the semiotics of tension from Gilbert's studies. In fact, there has recently been found close affinities between the study of imagination and semiotics, which seemed to be impossible before. The author has even taken a further step and studied the possibility of formulating a mixed approach from these two given ones.

Keywords

Anthropology of imagination; semiotics of tension; literary and art criticism; Gilbert Durand; Claude Zilberberg.

Introducing the Theory and Methodology of the Imagination Syntax in Jean Burgos's View

Ali Abbasi

Shahid Beheshti University

Imagination theory (imagination syntax) tries to display a method by which readers can find the structure and the syntax of a work of art; they can as well have a scientific reading of that work. It is, however, possible that these theories and readings, which practically enjoy structuralist methods, to be regarded as paradoxical. But the writer believes that imagination likewise follows the imagination rules and also the rules dominating various imagination creations. Believing in these rules does not lead to the denial of the individual freedom, but it is solely an examination of the circumstances in which imagination is taken into play in order to have a better understanding of its main features and inherent meanings. The numerous studies in those fields have obviously prevented any claim to a critical consensus. The writer of this article has limited himself to the methodology proposed and practiced by Jean Burgos. This methodology elucidates a constant process which starts from collective imagination and ends up with subjective imagination. In other words, if we draw a line and put Jung's and Lacan's theories, which are about subjective imagination, at the two ends, Burgos stands somewhere in the middle. Hence we put our questions forward and search for the answers. Why does this or that image occur to the mind? What does it signify? And what other images does it include as a texture? Which imagination syntax does it display? And how can we learn the grammars underlying the imagination creations?

Keywords

Imagination syntax; refutation syntax; revolt syntax; trick syntax; imagination; image; motivation; archetype; symbol.

From Imaginative Criticism To Thematic Criticism Georges Poulet's Beliefs, Theories and Methodology

Morteza Babak Moein
Azad University

From 1950 onward the way was paved for a new kind of criticism to be born. The roots of this approach should be basically looked for in the works of the French philosopher Gaston Bachelard. The foundation of this new method of criticism was laid on the new meanings given to the theme of the works. Theme is no longer a subject which is consciously worked on by the author, but it refers to the central core of the absolutely private, imaginary and abstract world of the creator. The theme takes a concrete form while the work is being created, and the language structure and word network come to being. Georges Poulet is one of the critics who have been strongly influenced by Bachelard's ideas. Poulet's distinguishes criticism as an activity in which the critic comes close to the emotional, imaginative and intellectual world of the writer and this happens to the extent that the work acts as a mirror held to the inner world of the critic. Therefore thematic criticism in Poulet's view is a kind of criticism based on a close companionship between the author and the critic. This article, in addition to a brief introduction to this area of criticism, basically discusses Poulet's ideas, beliefs and methodology. And finally it views the main tendency in Poulet's criticism which studies the understanding of time and place in different writers' works.

Keywords

Bachelard; Poulet; theme; imagination world; thematic criticism; companionship; the category of time and place.

Methodology of Art Research

Farzad Navabakhsh

Arak Azad University

This article is an attempt to explain the different dimensions of scientific research emphasizing art subjects. It generally stresses the philosophy of scientific research applied to the art research. Then it studies the place of theory in scientific research and formulation of hypotheses, and it finally points out to the date of processing in art researches.

Keywords

Methodology; empiricism; rationalism; theory hypothesis; data analysis.

Bachelard, The Founder of Imaginative Criticism

Bahman Namvar Motlagh

An Academic Member of Farhangestan Honar

Gaston Bachelard is a remarkable philosopher with a particular style and is also a critic who has established a new convention in the thoughts and criticism of the time. Most of the books which deal with criticism especially twentieth century's criticism have devoted parts to this critic and his followers. This article is to study Bachelard's beliefs and theories from a different view point. Therefore, this article first introduces the method and the types of Bachelardian criticism, and then studies his works and theories from imaginative view and imaginative criticism.

Keywords

Bachelard; imagination; critic; imaginative criticism.

Research in Art and Science: Similarities and Differences

Seyed Gholamreza Islami
Tehran University

Some believe that research methodologies in the field of science and art are essentially different. But, the question is whether research itself can be scientific and/or artistic. To get closer to the answer, one must make a precise and explicit analysis of research. The following article attempts to prove that not only artistic research methodology exists (and is valid), but also this type of method is more precise and specific in comparison to scientific research methodologies. Moreover, artistic research is quite different from research about art - as it is possible to carry out scientific research on art. Nevertheless, this paper stresses that artistic research methodology has an important influence on the understanding of the innovative processes involved in art, whether before or after the creation of the art object. It is hoped that further knowledge about artistic and scientific research provide us with a reliable criteria to evaluate art and artists in the same way, something which has been neglected by the scientific methodologies dominating the modern era since the beginning of the Industrial Revolution.

Keywords

Artistic research methodology; scientific research methodology; comprehensive research methodology; lateral and multilateral research methods; qualitative and quantitative research methodology; scientific generalization and artistic particularization.

**Qualitative Research on Art Studies;
Emphasizing Data Collecting Methods,
Content Analysis and Comparative Analysis**

**Parvin Partovi
Art University**

Since cultural phenomena bear a complex, multi dimensional, multiple, and dynamic essence, they hold specific, and to a great extent, unique characteristics. To do a research on them, therefore, calls for a great skill and precision, honesty as well as adopting various realistic and practical methods. Emphasizing the practicality of qualitative research to achieve communication, analysis and understanding of human-cultural phenomena, this article discusses the guidelines and challenges involving comparative studies.

Keywords

qualitative research history; quantitative research features; comparative studies features; challenges in comparing art work.

include translated texts of these researchers into Persian, which have turned to be a convention in this country. In other words, articles will be published in this journal on the condition that they are monographs not translations. To support this policy we have even asked the foreign theoreticians to send us articles on the topic of each issue.

It is hoped that presenting such articles will familiarize Iranian researchers with the latest universal practiced theories as well as introducing this journal as an academic and scientific reference.



Preface

The issues of *Pazhouheshnameh-e Farhangestan-e-honar* (Research Journal of Iranian Academy of Arts) have reached the symbolic figure of three. The first part of this issue, as previous ones, is devoted to the research in Arts and consists of three articles on art research methodology. These three articles cover subjects such as the need for research in Arts, thematic analysis and the place of methodology of art research.

The second part, *naghdnameh*, deals with imaginative criticism, which will be talked about in the introduction of this part. On the other hand *naghdnameh* in this issue is endowed with an innovation which is not out of place to be explained here. One of the articles presented in this issue is by Gérard Chandés, who is one of the remarkable figures in French criticism and has also been the heir of both imaginative and semiotic criticism. This article is trying to depict the features of these two seemingly opposite movements. From now on, *Pazhouhshnameh* is to present in each issue articles essentially relevant to the main topic of the journal written by world's leading researchers from east and west. This policy does not

Table of contents

Preface

Qualitative Research on Art Studies,

Emphasizing Data Collecting Methods, Content Analysis and Comparative Analysis (Parvin Partovi)

Research in Art and Science: Similarities and Differences (Seyed Gholamreza Islami)

Methodology of Art Research (Farzad Navabakhsh)

Bachelard, The Founder of Imaginative Criticism (Bahman Namvar Motlagh)

From Imaginative Criticism to Thematic Criticism, Georges Poulet's Beliefs, Theories, and Methodology

(Morteza Babak Moein)

Introducing the Theory and Methodology of the Imagination Syntax in Jean Burgos's View (Ali Abbasi)

Anthropology of Imagination and Semiotics of Tension; a Mixed Approach (Gérard Chandès)

**Pazhouhesh nameh-e
Farhangestan-e honar**

Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Special Issue on Imaginative Criticism)

First Year, No.3, June & July 2007

ISSN 1735-7896

Licence Holder : The Iranian Academy of Arts



Editorial Director : Bahman Namvar Motlagh

Editor-in Chief : Manizheh Kangarani

Guest Editor: Ali Abbasi

Editorial Board: Hasan Bolkhari, Shahram
Pazoki, Parvin Partovi, Zahra Rahnavard, Farzan
Sojoodi, Bahman Namvar Motlagh

With thanks to: Amir Ali Nojournian
Morteza Babak Moein, Ali Reza Esmaeili

Logo Designer: Javad Pouyan

Graphic Designer: Sohrab Kalhornia

Editor: A.Maleki

Address: Iranian Academy of Arts, No.23,
Loghman-e-Adham St., Felestin St., Tehran

Tel:(+98 21) 66951650-54

Fax:(+98 21) 66951663-66951655

Web Site: WWW.honar.ac.ir/pajoheshnameh

Email: Kangarani@honar.ac.ir

3

June & July 2007

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e
Honar

Special Issue on Imaginative Criticism