«به نام خدا»

۳

خرداد و تیر ۱۳۸۶

فرهنگستان هنر

پژوهشنامه

ویژه نقد تخیلی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
دو ماهنامه، سال اول، شماره سوم
خرداد و تیر ۸۶
شاپا: ۷۸۹۶-۱۷۳۵ ISSN
صاحب امتیاز : فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول : بهمن نامور مطلق
دبیرتحریریه : 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 فرزان 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 : افسرالملوك ملکی
مسئول هماهنگی : ونوس وحدت
لیتوگرافی : فرایند گویا
چاپخانه : شاد رنگ

نشانی دفتر مجله : تهران ، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاك ۲۳ فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)
تلفن :۴- ۶۶۹۵۱۶۵۰
نمابر: 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 نمابر:۶۶۴۸۵۸۶۹

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

•مقالـهٔ تالیفـی باید به یکی از نشـانی های زیر ارسـال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران ، خیابان فلسـطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهـم، بن‌بسـت بوذرجمهـر، پـلاك ۲۳ فرهنگسـتان هنر(سـاختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوته نوشت ها و نشـانه ها (راهنمـای مطالعـهٔ مقالـه)

پ: صفحـه پشـت (در نسـخه خطی / عکسـی) •ج: جلد • چ: چـاپ • ح: حـدود • حکـ : حکومـت ر: صفحـه رو (در نسـخه خطـی / عکسـی) • ر- پ : صفحـه رو و پشـت (در نسـخه خطـی/ عکسـی) س: سـطر • ش: شـماره (قبـل از عـدد)؛ هجـری شمسـی (بعـد از عـدد) •ص/صص: صفحـه / صفحات (ص) : صلـوات ا... علیه و آله •(ع): علیه السـلام،علیها السـلام،علیهما السـلام،علیهم السـلام • ف: فـوت قـس: قیـاس کنید با •ق: قمری (بعـد از عدد) •ق م: قبل از میـلاد مسـیح (بعد از عـدد) •گ: بـرگ •م. : مترجم م: میـلادی (بعـد از عـدد) • نـك: نـگاه کنیـد بـه / رجـوع کنیـد بـه • و: ولادت (تولـد) • و. : ویراسـتار همـان: همـان مؤلف، همـان اثر (در حاشـیه ، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همـان جـا : همـان مولـف، همـان اثـر، همـان جلـد، همـان صفحـه (در حاشـیه ، در ارجـاع مکرر بـه اثری کـه نشـانی آن بلافاصـه در قبـل آمـده باشـد). • / : یا [ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار بـه متـن منقـول (اعـم از تالیـف و ترجمـه و تصحیـح) { } : مشـخص کننـده اضافـات مؤلـف یـا مترجـم یـا مصحـح اول در مطالـب نقـل در نقـل. و بعـد / صفحـات بعـد: ff •و بعـد / صفحـه بعـد: f •به نظـارت ویراسـتار(ان) : ed./eds •قبـل از میـلاد: B.C. همـان مؤلف ، همان اثر (در حاشـیه ، در ارجاع مکرر به اثری که نشـانی آن بلافاصله در قبل آمده باشـد).: ibid شـمـاره هـای : nos. • شـمـاره : no. ترجمه : transl •صفحه رو: r. •صفحات : pp. •صفحه :p. جلدهـای : vols. • جلـد: vol. صفحـه پشـت: v. به نقل از: cited by

توضیحات :

•سـنه هایی کـه با اعداد ترتیبـی می آید و بـا خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب ، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قـرن نهم هجـری قمری،کـه تقریباً مقـارن با قرن پانزدهم میلادی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول : اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

تحقیق‌کیفی در مطالعات هنری با تأکید بر شیوه‌های گردآوری داده‌ها، تحلیل محتوا و تجزیه و تحلیل تطبیقی (دکتر پروین پرتوی) ۸

پژوهش در حوزه هنر و علم: شباهت‌ها و تفاوت‌ها (دکتر سید غلامرضا اسلامی) ۲۴

روش شناسی پژوهش هنر (دکتر فرزاد نوابخش) ۳۷

بخش دوم : نقدنامه

پیش درآمد ۵۲

باشلار بنیانگذار نقد تخیلی (دکتر بهمن نامور مطلق) ۵۷

از نقد تخیلی تا نقد مضمونی: آراء ، نظریات و روش شناسی ژرژ پوله (دکتر مرتضی بابك معین) ۷۳

معرفی نظریه و روش شناسی نحو تخیل نزد ژان بورگوس (دکتر علی عباسی) ۹۱

انسان شناسی تخیل و نشانه شناسی تنشی: رویکرد ترکیبی (دکتر ژرار شاندز) ۱۲۰

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

سرآغاز

اینك شمارگان پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به مرز نمادین سه رسیده است. بخش نخست این شماره همانند شماره‌های پیشین به موضوع پژوهش در عرصهٔ هنر اختصاص یافته و حاوی سه مقالهٔ دربارهٔ روش‌شناسی در پژوهش هنر است که در آن‌ها ضرورت وجود پژوهش در حوزهٔ هنر، تجزیه و تحلیل محتوا و جایگاه نظریه در پژوهش هنر پرداخته است.

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

در مقابل، نقدنامهٔ این شماره دارای یك نوآوری است که توضیح آن بی فایده نخواهد بود. در این شماره مقاله‌ای تألیفی از چهرهٔ شناخته شدهٔ نقد در فرانسه، پروفسور ژرار شاندز که وارث دو میراث نقد تخیلی و نشانه‌شناسی است، ارائه می‌شود. این مقاله قصد دارد ترکیب این دو جریانِ به ظاهر متضاد را نشان دهد. پژوهشنامه فرهنگستان هنر بر آن است از این پس در هر شماره یك یا چند مقالهٔ تألیفی از پژوهشگران برجستهٔ جهانی (شرقی یا غربی) را که مرتبط با موضوع خود باشد،

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چاپ و منتشر کند. این روش غیر از ترجمهٔ مقالات چاپ شدهٔ این محققان است که در ایران نیز معمول می‌باشد. به سخن دیگر، شرط دریافت مقاله، تألیفی بودنِ آن‌هاست. بـه همین دلیل، مقالات محققـان خارجی همانند محققان داخلی همـواره ویژگی تالیفی بودن را داراست.

امید اسـت این اقدام، گذشـته از آشـنایی دانش پژوهان و محققان ایرانی با جدیدترین نظریـات جهانی، معرفی این پژوهشـنامه را نیز به عنـوان مرجع و منبعی علمی در پی داشته باشد.

پژوهشنامه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

بخش اول

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

پدیده‌های فرهنگی به‌دلیل ماهیت پویا، پیچیده، چند بعدی و متکثر خود واجد ویژگی‌های خاص و در بسیاری از موارد منحصر به‌فرد هستند، و لذا بررسی و تحقیق دربارهٔ 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 تفهّم پدیده های انسانی و فرهنگی، چالش ها و راهکارها جهت انجام مطالعات تطبیقی به بحث گذارده شود.

واژگان کلیدی
سابقهٔ تحقیق‌کیفی ، ویژگی‌های تحقیق‌کیفی ، ویژگی‌های مطالعات تطبیقی ، چالش ها در تطبیق آثار هنری.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 به‌مثابه 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 کمّی، تحقیق کیفی به‌دلیل ماهیت پویا، طبیعت گرا و واقع‌بینانه‌اش، امکان تعاملی چرخه ای و پویا را بین یافته های تحقیق از طرفی و موضع شناخت شناسانه، هستی شناسانه و روش شناسانهٔ محقق از سوی دیگر، فراهم می نماید و به فهم عمیق معنا و ماهیت پدیدهٔ مورد بررسی مدد می رساند.

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

در بخش دوم، ضمن بیان تفصیلی فرآیند تحقیق کیفی، ویژگی های مطالعات تطبیقی به‌خصوص 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 آن‌ها می توان به ضرورت شناسایی بستر و زمینهٔ پدیدهٔ مورد بررسی، شناسایی شباهت‌ها و تفاوت‌های درون فرهنگی و بین فرهنگی و تعامل پویای نظریه ها، رویکردها و یافته ها به شیوه ای دیالکتیکی اشاره نمود.

۱. سابقه تحقیق کیفی

تحقیق کیفی دارای سابقه‌ای نسبتاً طولانی و شاخص در حوزه‌های تخصصی گوناگون و به ویژه در علوم انسانی است. در جامعه‌شناسی، مطالعات نظریه پردازان مکتب شیکاگو در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، اهمیت و کارآیی تحقیق کیفی را جهت مطالعهٔ زندگی گروه‌های انسانی به اثبات رسانید. در همین دوران، در حوزهٔ انسان‌شناسی، مطالعات افرادی چون مید[1]، بندیکت[2]، باتسون[3] و مالینوسکی[4]،

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چارچـوب کلـی روش‌تحقیـق میدانـی را با اسـتفاده از شیوه مشـاهدهٔ مشارکتی ، جهت بررسی آداب و رسوم و عـادات و فرهنـگ جوامع بیگانه ، روشـن نمود. دیری نگذشـت که تحقیق‌کیفی در سـایر حوزه‌های تخصصی از جمله آمـوزش ، تعلیم‌وتربیت ، ارتباطات ، هنر و .... نیـز مورد اسـتفاده قرارگرفت[۵]. البته لازم به ذکر اسـت کـه سـابقهٔ مطالعـات انجام شـده در برخـی حوزه‌ها از جمله قوم‌نگاری[۶] بسـیاری طولانی‌تر بوده و بازهٔ زمانی گسترده‌ای از قرن هفدهم تاکنون را در برمی گیرد.

۲. ویژگی های تحقیق کیفی

تحقیق کیفی ، یك حوزهٔ تحقیق میان رشته‌ای[۷]، ورا رشته‌ای[۸]و برخی از اوقات ضد رشته‌ای[۹] است که به‌مثابه کانالی ارتباطی فی‌مابین علوم‌انسانی و اجتماعـی و علـوم فیزیکـی عمل می‌کند و قابلیت به‌کارگیری در پارادایم های گوناگون را داراسـت بدون آنکه الزاماً به یك پارادایم یا رشـته‌خاص تعلق داشته‌باشد. تحقیق کیفی رویکردی تفسیری/تأویلی و طبیعت‌گـرا[۱۰] بوده و درپی نائل شـدن به فهمی تاریخی از تجربهٔ انسانی است، و لذا در ورای حوزهٔ تحقیق کمی که نوعاً مبتنی بر اندازه‌گیری و سـنجش و محاسبه است گام بـر می‌دارد و گرچـه گاهی از ریاضیـات و آمار نیز در دانش واژه هایی[۱۱] چون کمیت، شـدت، تنـاوب و... بهـره می‌گیـرد امـا تأکیـد اصلـی‌اش بـر فهـم مبتنـی بـر تأویل و دریافـت معانی پدیده‌هـا در موضـع طبیعی شـان قـراردارد. از دیدگاه ولـکات[۱۲] (Cited by: Stokrocki, 1997)، «تحقیـق کیفی فرآیندی است منظم و سیستماتیك که مبتنی بر توصیف، تحلیل و تفسـیر بینش هایی است که طی بررسی زندگی روزمرهٔ انسان‌ها کشف شده اند».

ایـن نـوع تحقیـق، به‌مثابـه مجموعـه‌ای از اقدامـات تأویلـی، هیـچ روش مشـخصی را به روش‌هـای دیگر ترجیـح نمی‌دهد و لذا به‌سـختی می‌تـوان آن را تعریف نمـود و درواقـع دربردارنـدهٔ نظریـه یـا پارادایمی که به‌طـور خـاص متعلق بـه خودش باشـد نیسـت. انواع پارادایم های تفسـیری مدعی‌اند که روش‌های تحقیق و اسـتراتژی‌های آن را به‌کار می‌برند از جمله می‌توان به کانستراکتیویسـم، فمینیسـم، مارکسیسـم، و مطالعات فرهنگی اشاره نمود.

همان‌گونه که ذکر گردید مجموعهٔ مشـخصی از روش‌ها که صرفاً به تحقیق‌کیفی تعلق داشـته باشد وجود ندارد، و لـذا پژوهشـگران در ایـن رویکرد از انـواع روش‌های تجزیـه و تحلیـل یافته‌هـا از جملـه تجزیـه و تحلیل‌های نشانه‌شناختی ، روایتی، محتوایی، مباحثه‌ای، آرشیوی و زبان‌شناسانه جهت نیل به فهمی عمیق‌تر از پدیدهٔ مورد بررسی بهره می‌گیرند.

تحقیـق کیفـی، درواقـع ترکیبـی از ویژگـی هـای شـخصی محقق (تاریخچه زندگی اش، جنسـیت، طبقه اجتماعـی، نـژاد، قومیّـت

۵. از جملـه بررسـی هایی که بـا رویکرد کیفی و اسـتفاده از روش تحلیل محتـوا در نیمه دوم سـده بیسـتم در حوزه های هنری انجام شـده می توان به موارد زیر اشاره نمود : (قطعه های ظروف سفالی ، آرونسون، ۱۹۸۵) ، (نقاشیهای کـودکان ، گراویـك، ۱۹۶۲) (عکس هـا، واین، ۱۹۶۵) ، (موسیقی ، پیزلی، ۱۹۶۴) و (تمبرهای پستی ، اتوترنر، ۱۹۵۳ و وارکول ، ۱۹۶۷)

6. Ethnography
7. Interdisciplinary
8. Transdisciplinary
9. Counterdisciplinary
10. Naturalistic
11. Term

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و... و ویژگی هـای پدیـدهٔ مـورد بررسـی اسـت. لـذا محققین داسـتان تحقیـق خود را در قالـب دنیایی روایت می‌کننـد که در آن زندگی می کنند. آن‌ها تابع سـنت‌های علمی خاصی همچون پوزیتیویسم ، پست پوزیتیویسم، کانستراکتیویسـم و ... هسـتند و لـذا محصـول نهایـی تحقیق تحت تأثیر تصورات ، شـناخته‌ها و تفاسیر محقق از عالم یا پدیدهٔ مورد بررسی است. این ویژگی دقیقاً در مقابـل رویکرد کمیّ قراردارد که همـواره بر نقش محقق به‌عنـوان فردی عـاری از پیش‌داوری و رهـا از ارزش[۱۳] صحه گذاشـته اسـت. در این میان ، تکیه بر شیوه‌ای که به مثلث‌بندی[۱۴] معروف است، به افزایش قابلیت اعتماد[۱۵] یافته‌هـای تحقیق مـدد می‌رسـاند. این شـیوه به‌معنای اسـتفاده از رویکردهای گوناگـون، روش های گوناگون و پژوهشـگران متعدد در فرایند تحقیق اسـت. در تحقیق کیفـی، ضمن پذیرش ایـن نکته که حقیقـت هرگز به‌طور قطعی قابل حصول نبوده و به‌دلیل تاثیرپذیری از فرهنگ، زمان، مکان و سـایر شرایط از ماهیتی نسبی برخوردار اسـت سـعی می‌شـود تا حد امکان با راهبردهایی چون مثلث بندی _که البته الزاماً به‌معنای استفاده از صرفاً سه رویکرد یا سه روش نیست _ میزان اعتبار و وثوق یافته‌ها و شـناخت و تحلیـل پدیده‌ها افزایش یافتـه و امکان‌پذیر شود. اجتناب از تقلیل‌گرایی و سعی در نیل به کلّیت پدیده در معنـای گشـتالتی آن از دیگـر ویژگی‌هـای تحقیـق کیفی محسوب می‌شود.

۳. تفاوت‌های رویکرد کیفی‌وکمیّ

محققیـن در رویکـرد کیفـی بـر ماهیـت اجتماعـی واقعیت هـا، بـر ارتبـاط صمیمانـه محقـق و پدیدهٔ مورد بررسـی و بر اهمیت ارزش ها در فرآینـد تحقیق تاکید دارند و همّ خود را بر شناسـایی چگونگـی شـکل‌گیری تجـارب اجتماعـی و چگونگـی خلـق معنـا متمرکـز می‌کنند. در حالی‌کـه در رویکرد کمـیّ اندازه‌گیـری و تجزیه و تحلیـل ارتباط‌های علّی متغیرهـا و فرایندهـا مـورد تأکیـد بـوده و ایـن نوع تحقیـق با دیدگاهـی رها از ارزش صورت می پذیرد. اعتقـاد بـه یـك واقعیـت بیرونـی که می تـوان آن را مورد مداخله، تصرف و بررسـی قرار داد، اسـتفاده از روش‌هـای متکی به آمار و ریاضیات و کامپیوتر، گرایـش شـدید بـه تقلیل‌گرایـی[۱۶] و آبسـتره و انتزاع نمودن پدیده‌هـا در وراء واقعیت‌ها و محدودیت های زندگـی روزمـره از دیگـر ویژگی هـای تحقیـق کمّی محسوب می‌شود.

در ایـن میـان محققین کیفـی همواره در تنش ناشـی از ماهیـت دوگانـهٔ این رویکرد قرارداشـته‌اند. از یك‌سـو گرایش به سـمت سـنجش‌های تجربی/ عددی[۱۷] پدیده‌ها بـا تکیـه بـر پارادایـم پوزیتـیویسـم و پسـت پوزیتـیویسـم و بـه طـور کلی، دیدگاهی اومانیسـتی و از سـوی دیگـر تمایل به

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شناسایی جنبه‌های کیفی و معنایی پدیده‌ها و تکیه بر پارادایم پست‌مدرنیسم و روش‌های تاویلی، انتقادی موجب ایجاد تنشی جدی در فرایند تحقیق بوده است. راه حلی که در این میان می‌توان عرضه نمود، با تبعیت از دیدگاه پاتن (1990) ، پارادایم انتخاب‌هاست[18]. که به‌معنای استفادهٔ مؤثر و به‌جا از هر دو رویکردکمیّ وکیفی می‌باشد. با این اعتقاد که کمیت و کیفیت ویژگی‌های دوگانه و متعارض نیستند، بلکه در طول خطی مستمر قراردارند و با هم ارتباطی کاملاً در هم تنیده دارند.

محقق باید با توجه به ماهیت پدیدهٔ مورد بررسی، استراتژی مناسب را اخذ نماید. بدیهی است که در مواردی چون تحقیقات و پژوهش‌های هنری، از آنجا که نمی توان تجربهٔ مواجهه با یك اثر هنری، یا شنیدن یك اثرموسیقایی 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 رویکردکمیّ ماهیتاً جبری و قطعیت‌گرا بوده و براساس پذیرش روابط قطعی و علیّ و نه دیالکتیکی پدیده‌ها عمل می‌نماید، لذا انتخاب رویکرد تحقیق کیفی موضع بسیاری مناسب تری را ایجاد خواهد نمود.

۴. وضعیت حوزهٔ پیچیدهٔ تاریخی تحقیق کیفی در دوران معاصر

تحقیق‌کیفی در یك حوزهٔ پیچیدهٔ تاریخی عمل می‌کند به‌طوری‌که پنج دورهٔ تاریخی مهم را که در حال حاضر نیز به‌طور هم‌زمان در زمانهٔ ما حضور دارند به شرح ذیل در برمی‌گیرد(Denizen,1994)

۱. دوره سنتی[19] (۱۹۵۰- ۱۹۰۰)
۲. دورهٔ مدرنیسم (۱۹۷۰ - ۱۹۵۰)
۳. دوره ژانرهای نامشخص و مبهم (۱۹۸۶- ۱۹۷۰)
۴. بحران بازنمایی[20] (۱۹۹۰ - ۱۹۸۶)
۵. دوران کنونی (پسا مدرن و پساپسامدرن)

ویژگی‌خاص دوران ما، امکان حضور چهار دوره پیشین در دوره پنجم است. این ویژگی موجب گردیده که انتخاب[21]های زیادی حوزه‌تحقیق‌کیفی‌رادربربگیرد. درهیچ دوره‌زمانی‌دیگری، این‌تعدادپارادایم، استراتژی‌های‌تحقیق وروش‌های‌تجزیه‌وتحلیل‌یافته‌هاوجودنداشته‌است. زمانهٔ ما زمانهٔ کشف ودوباره کشف‌کردن است. راه‌های جدید نگاه‌کردن، تفسیرکردن، بحث‌کردن و نوشتن. و چنین است که تحقیق کیفی به فرآیندی چند فرهنگی[22] بدل می‌شود.

در توضیح دوره‌های پیش‌گفته 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 همین‌زمان، تنوعی از دیدگاه های جدید تفسیری

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و کیفی شـامل هرمنوتیك، سـاختارگرایی، نشانه شناسی، پدیدارشناسی، فمنیسم و مطالعات فرهنگی نضج می‌گیرد. در دوره ژانرهای مبهم، حوزه علوم‌انسـانی زمینهٔ لازم را برای تئوری انتقادی/ تفسیری فراهم می‌نماید و پس از این مرحله بحران بازنمایی آغاز می‌گردد، دوره‌ای که پژوهشـگران در این کشمکش بودند که چگونه خودشان و موضوع‌های مورد بررسی‌شان را در متن‌های بینشی فکورانه قرار دهند.

مقوله‌هایی چون اعتبار تحقیق[۲۳]، قابلیت اتکاء[۲۴] و عینیت[۲۵] که در مراحل پیشین، برقرار شده بودند، به یك باره مسئله ساز می‌شـوند، نظریه‌های تفسیری/ تأویلی بیشتر مورد اقبال قرار می‌گیرد؛ اتکاء صرف به روش‌های عینی‌وکمی برای جمع‌آوری و تجزیه و تحلیل داده‌ها مورد شـك قرار می‌گیـرد؛ تجارب زیسـته[۲۶] منابع اصلی کسـب اطلاعات قرار داده می‌شوند با این باور که محققین در تحقیق کیفی می‌توانند این تجارب را مسـتقیماً فراچنگ آورند؛ تلاشی کـه بحـران بازنمایی نـام می‌گیرد، ضمن آنکه با مشـکل مشـروعیت[۲۷] نتایج نیز مواجه می‌شـود. تفکـری دوباره دربـاره مفاهیم اعتبـار تحقیـق، تعمیم پذیـری نتایج[۲۸] و اتکاپذیری یافته‌ها. اینک در شـرایط جدید، بررسـی های کیفی، چگونه قابل ارزیابی خواهند بود؟ هرگونه بازنمائی باید مشروعیت خویش را در معیارهایی می‌یافت که امکان ارتباط بین متن و دنیایی که متن دربارهٔ آن نگاشته شده بود را فراهم می‌نمود.

پـس از ایـن مرحلـه، دوره پنجم (دوران پسامدرن) فرا می‌رسـد. دوره‌ای که با حساسـیت و شك نسبت به همهٔ پارادایم‌های پیشـین همراه اسـت. در ایـن دوره، مفهوم محقق منزوی به‌کناری نهاده می‌شود و در مقابل، تحقیق فعالانه در افق قرارمی‌گیرد. تئوری های کوچك مقیاس[۲۹] متناظر با مسـائل خاص و موقعیت هـای ویژه جایگزین نظریات بزرگ و گسترده می شود.

بسـیاری از مکاتـب فکـری ایـن دوران از جملـه کانستراکتیویسـم، پساسـاختارگرایی و تئوری‌انتقادی معیارهـای پوزیتیویسـتی و پساپوزیتیویسـتی را مورد تردیـد قـرار می‌دهنـد و درپـی مقوله‌هـا و روش‌هـای 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 معاصـر، دوران اسـتفاده از رویکردهای بسـیار متنوع اسـت. در تحقیق‌کیفی برخـی از رویکردهای رایج عبارتنداز:

- پدیدارشناسی
- هرمنوتیك
- ساختارشکنی
- قوم‌نگاری

23 Validity
24. Reliability
25. Objectivity
26. Lived Exreriences
27. Legitimation
28. Generalizability
29. Small - Scale
30. Versimiltude
31. Emotionality
32. Personal Responsibility
33. Ethic of Caring
34. Political Praxis
35. Multivoiced Texts

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

• فمنیسم
• پساساختارگرایی
و ...

درخصوص تفاوت پارادایم‌ها با رویکردها، باید توجه داشت که پارادایم ها به‌عنوان نشانه های شاخص سیستم های فلسفی که دربرگیرنده روش‌شناسی، شناخت‌شناسی و هستی‌شناسی خاص خود هستند، به‌راحتی با هم قابل ترکیب و امتزاج نیستند. پارادایم‌ها، نظام ها و سیستم‌های اعتقادی خاصی را نشان می‌دهند و انعکاس دهندهٔ یك دیدگاه جهانی[۳۶] خاص هستند، درحالی‌که، دیدگاه ها 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 یك محقق کارآزموده نباید نسبت به هیچ کدام از پارادایم‌های تحقیق‌کیفی بیگانه باشد، بلکه باید پایه و اساس مفروضات شناخت شناسانه ، هستی‌شناسانه و روش‌شناختی هر کدام را بشناسد و بتواند در گفت گو و تعامل با آن‌ها قرارگیرد»(Guba,1990). بدین‌ترتیب، می‌توان گفت که محقق در درون توری از قضایای شناخت‌شناسانه و هستی‌شناسانه گرفتار است، توری که می‌توان آن‌را یك پارادایم، یا یك چارچوب نظری[۳۷] نامید. پارادایم‌های اصلی در تحقیق‌کیفی عبارتند از:

۱. پارادایم پوزیتیویسم و پست پوزیتیویسم.
۲. پارادایم تئوری انتقادی.
۳. پارادایم کانستراکتیویسم (تفسیری/ تأویلی).

جدول ۱ نشان دهندهٔ تفاوت‌های پارادایم های فوق از جنبه‌های هستی‌شناسی، شناخت‌شناسی و روش‌شناسی است.

۵. تحقیق کیفی به‌مثابه فرآیند

سه نوع فعالیت و اقدام به‌هم آمیخته و عام، به فرآیند تحقیق‌کیفی شکل می‌بخشند که عبارتند از: نظریه، روش وتحلیل. در وراء این سه اقدام، و علاوه بر ویژگی‌های هستی‌شناسی، شناخت‌شناسی و روش‌شناسی تحقیق، بیوگرافی شخصی و جنسیت محقق قراردارد که موجب می‌گردد او از دیدگاه اجتماعی یك طبقهٔ خاص، یك نژاد خاص و یك 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 چندگانهٔ فرهنگی تحقیق را شکل می‌بخشد. عوامل مؤثر در فرآیند تحقیق کیفی را می‌توان در موارد زیر خلاصه نمود (Denzin & Lincoln,1994):

۱. محقق به‌مثابه سوژه‌ای چند فرهنگی
• تاریخ و سنت روش های تحقیق
• مفاهیم خود و دیگری
• اصول اخلاقی و سیاسی تحقیق

۲. پارادایم‌ها و رویکردهای نظری (تفسیری)

36. Worldview
37. Theoretical Famework

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

جدول ۱: باورهای اصلی و انگاشت‌های بنیادی در پارادایم‌های گوناگون تحقیق (Guba & Lincoln,1994, p.108)

موضوع	پوزیتیویسم	پست پوزیتیویسم	تئوری انتقادی و ...	ساخت‌گرایی (کانستراکتیویسم)
هستی‌شناسی	واقع گرایی خام و ساده‌انگارانه (به طور حتم می‌توان به واقعیت دست یافت).	واقع‌گرایی‌انتقادی، واقعیت به‌طور احتمالی قابل دریافت است.	واقع‌گرایی‌تاریخی: واقعیت تحت تاثیر 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.	• رابطهٔ تاملی بین سوژه و ابژه • ذهنیت‌گرا • یافته‌ها متأثر از ارزش‌ها	• رابطهٔ تعاملی و بده و بستانی بین سوژه و ابژه یافته‌ها ایجاد می‌شوند.
روش‌شناسی	• تجربی/ تؤام با دستکاری • توجیه فرضیات • استفاده از روش‌های کمیّ.	• تجربه و مداخله توام با اصلاح(مثلث‌سازی) • ابطال فرضیات • ممکن‌است از روش‌های‌کیفی هم استفاده شود.	• مبتنی برگفت‌وگوی دیالکتیکی بین سوژه و ابژه.	هرمنوتیکی • دیالکتیکی • هدف نهایی اجماع در سازه.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

- پوزیتیویسم، پست پوزیتیویسم
- کانستراکتیویسم
- فمنیسم
- مدل‌های قومی و محلی[38]
- مدل‌ها و انگاره های مارکسیستی
- مدل های مطالعات فرهنگی

۳. راهبردهای تحقیق

- طرح تحقیق
- مورد پژوهی
- قوم‌نگاری ، مشاهده مشارکتی
- پدیدارشناسی ، قوم روش‌شناسی[39]
- نظریه زمینه‌ای[40]
- شیوه‌های بیوگرافیکی[41]
- شیوه تاریخی
- تحقیق در عمل و تحقیق کاربردی[42]
- 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[43]
- هنر و سیاست‌های تأویل و تفسیر
- نوشتن به‌مثابه تفسیر
- تحلیل سیاست[44]
- رسوم و سنت‌های ارزیابی
- کاربرد تحقیق

از منظری دیگر می‌توان کل فرآیند تحقیق‌کیفی را در سه مرحله زیر خلاصه نمود (Janesick، 1994):

۱.مرحله گرم شدن (مثل گرم شدن يك 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 می شوند؛

۳.مرحلهٔ خنك 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 دورهٔ زمانی و با چه کسانی. سپس دربارهٔ نحوهٔ انتخاب افراد، مکان بررسی و روش‌های مناسب جمع آوری 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 می کنند.

۲.انتخاب مکان مطالعه و مشارکت کنندگان در تحقیق.

۳.کسب توافق‌های 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 مرحلهٔ دوم، ابتدا ضمن طی یك بررسی مقدماتی[۴۵]، از طریق انجام مصاحبه‌های اکتشافی با شرکت‌کنندگان منتخب در یك دوره زمانی کوتاه، مرور اسناد و منابع مرتبط و مشاهده، سوالات طراحی شده مورد آزمون قرارمی‌گیرند و مواردی که مورد غفلت قرارگرفته و یا به آن توجه‌کافی نشده، شناسایی می‌شوند، و در مورد الگوهای ارتباطی مناسب تصمیم گیری 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 ارزیابی‌کننده 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 سیك (1994) نوع پنجم مثلث‌بندی تحت عنوان «مثلث بندی بین رشته‌ای[۴۶]» را جهت اجتناب از تسلط یك رشتهٔ خاص (مثلاً معماری، جامعه‌شناسی، تاریخ و ...) برفرآیند مطالعه پیشنهاد می‌نماید.

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

در جریان تحقیق، محقق از تجزیه‌وتحلیل استقرایی استفاده می‌کند به‌این معنا که موضوع‌ها ، الگوها و طبقه‌بندی‌ها قبلاً به داده‌ها تحمیل نمی‌شوند، بلکه از داده‌ها استخراج می‌شوند و محقق خود درطی بررسی، سیستمی از کدگذاری‌ها و طبقه بندی داده‌ها را ایجاد می‌نماید.

نکتهٔ مهم آن است که محقق نباید بیش از اندازه بر روش تکیه نماید، زیرا نگرانی‌های محقق در مورد «روایی» و «پایائی» تعمیم‌ها ممکن است او را از مسیر

45. Pilot Study
46. Interdisciplinary Troangulation

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

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

در مرحلهٔ 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 مرحلهٔ جمع‌آوری داده‌ها، می‌توان مرحلهٔ 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 مدارك 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 تحقیقی کیفی را در سه مرحلهٔ 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 یك دورهٔ زمانی مشابه تعلق دارند، یا تجزیه‌وتحلیل داده‌های به‌دست آمده از موقعیت‌ها، گروه‌ها، یا آثار مشابه در ازمنهٔ گوناگون می‌باشد[۴۷].

در یك سطح بسیارکلی می‌توان گفت که تطبیق کنندگان[۴۸] - به‌خصوص آنانی که معطوف به تحقیق کیفی هستند- درپی شناسایی شباهت‌ها و تفاوت‌های پدیده‌های مورد بررسی خویش هستند، ضمن آنکه برتفسیر 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 تفاوت ها (علی‌رغم برخی از شباهت‌ها) و پی‌بردن به ساختار اصلی و زیر بنایی که موجب ایجاد تفاوت‌ها شده است ، می‌باشد .

48. Comparativists

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

گرچه امکان مطالعات تطبیقی با اتخاذ رویکرد تحقیق کمّی نیز وجود دارد و پژوهش‌های زیادی نیز در این زمینه انجام شده اما تجربه نشان‌داده است که رویکرد کیفی از کارآیی بالاتری دراین زمینه برخوردار است. یکی از مهم‌ترین دلایل، معطوف بودن رویکرد کیفی به بررسی و تطبیق پدیده‌ها به‌صورت هیئت‌های کلی و معنادار است در حالی‌که 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 دورمی‌کند.

یکی از دلایل ناقص، یا ابتر بودن مطالعات تطبیقی، متوقف شدن آن در مرحلهٔ طبقه‌بندی[49] یافته‌ها براساس شباهت‌ها و تفاوت‌هاست بدون آنکه تلاشی برای بررسی عمقی و محتوایی هریك از موردها[50] در متن تاریخی و اجتماعی و فرهنگی آن صورت گرفته باشد.

در مطالعات تطبیقی با رویکرد کیفی، محقق و پدیده مورد بررسی به مثابه مقوله های چندفرهنگی بر روی هم تأثیر می‌گذارند، ضمن آنکه پارادایم انتخابی همچون چتری برفراز گسترهٔ تحقیق سایه می‌اندازد و رویکردها و دیدگاه‌های انتخابی به‌مثابه چارچوب‌های تأویلی، توصیف و تفسیر یافته‌ها را تحت‌تأثیر خود قرارمی‌دهند. آیزنر[51] (1991) تفسیر و تأویل را به‌مثابهٔ فرآیند تبیین معنای یك پدیده (واقعه) از طریق قراردادن آن در زمینه‌اش، وضوح بخشیدن به تجربه و شناسایی شرایط مقدم بر آن و نتایج و پیامدهای بالقوهٔ آن، می داند. (Cited by: Stokrocki, 1997)

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

- مطالعات تطبیقی، فراتئوریکی[52] هستند.
- مطالعات تطبیقی، زیر رشته‌ای[53] هستند.
- مطالعات تطبیقی، معطوف به بررسی تاریخی هستند.
- مطالعات تطبیقی، مبتنی بر تأویل و تفسیر هستند.
- مطالعات تطبیقی، معطوف به مطالعه موردی[54] هستند.
- مطالعات تطبیقی، معطوف به‌زمینه و بستر[55] هستند.
- مطالعات تطبیقی، کلی‌گرا هستند.
- مطالعات تطبیقی در تقابل با متغیرگرایی[56] قرار دارند.

49. Classification
50. Case
51. Eisner
52. Metatheoretical
53. Subdiscipline
54. Case study
55. Context oriented

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چالش‌ها در تطبیق آثارهنری[57]

از آنجایی که فرهنگ مادی، دوره‌های زمانی گوناگونی را درخود می پذیرد، لذا آثار تولید شده در آن درطی زمان و با فاصله گرفتن از زمینهٔ اصلی خود، دچار تغییرات معنایی می‌شوند و به‌طور مداوم مورد تفسیر قرارمی‌گیرند. در بسیاری از موارد، مصنوعات و آثارهنری علی‌رغم تداوم ساخت و استفاده، معانی اولیهٔ 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. بدین‌ترتیب، معانی گذشته و حال دائماً در چالش و کشمکش قرارداشته و در تعارض قرار می گیرند. 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 مصاحبه های عمیق[58] و مباحثه[59] در این‌گونه موارد دچار محدودیت بسیار می‌شود و در عوض بررسی آثار به‌مثابه کلّیت‌های هرمنوتیکی در اولویت قرارمی‌گیرد.

فرهنگ مادی ماحصل تجربه درونی انسان‌هاست و در آن تجسم یافته‌است، و لذا باورها، اعتقادات و مفهوم سازی ها بر الگوگیری و نقش پذیری آثار تأثیر می گذارند؛ از این‌رو، می‌توان معانی کارکردی و مفهومی آن‌ها را از طریق گونه‌شناسی تطبیقی و یافتن الگوها دریافت. این مرحله، یعنی مرحلهٔ شناخت الگو[60]ها خود به‌مثابه یك مرحلهٔ تأویلی/ تفسیری شناخته شده است.

بدین‌ترتیب، مهم‌ترین چالش‌ها در تطبیق آثارهنری را می‌توان شامل موارد زیر دانست:

۱.تغییر معنا به‌دنبال تغییر زمان و فرهنگ.

۲.جدایی اثر از بستر و زمینه‌ای که در آن به‌منصهٔ 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 کلّیت اثر.

راهکارها

جهت مواجهه منطقی با چالش‌های یاد شده، محقق در همهٔ مراحل تحقیق، از شناسایی ویژگی‌ها، خصوصیات، شباهت ها و تفاوت‌ها تا طبقه‌بندی و مقوله‌بندی این ویژگی‌ها و نیل به الگوها و معانی، باید به‌طور هم‌زمان با سه حوزهٔ 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.

56. Opposed to variable oriented

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

58. In – depth Interview

59. Discourse

60. Pattern Recognition

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مرزهای این زمینه‌ها هرگز از قبل مشخص شده نیستند، گرچه در مواردی استفاده از مرزهای فیزیکی یك ناحیه، یـا جدا نمودن دوره‌های تاریخـی راهکاری برای این امر محسـوب شـود، اما باید به‌خاطر داشت که هنگام تطبیق مجموعه‌ای از داده‌ها، مفهوم زمینه همواره نسبی است.
دوم، همراه و جدایی‌ناپذیر از شناسایی زمینه، شناسایی شـباهت‌ها و تفاوت ها مطرح می‌شـود. فـرض اولیه این اسـت که در یك زمینه مشـخص، حوادث، اشـیا، یا آثار مشـابه، دارای معانـی مشـابه هسـتند، این فـرض فقط زمانی صحیح اسـت که مرزهای زمینه به‌درستی تعریف شده باشند. مواردی در تطبیق آثار فرهنگی وجود داشته کـه جنبه‌هـای آئینی اشـتباهاً بـا جنبه‌هـای کارکردی و فایده‌گرایانه خلط شده است.در عین حال، به هیچ عنوان نمی‌تـوان به‌خصوص در مـورد آثار فرهنگـی و هنری، تأثیـر و تأثرهای بین‌فرهنگی را نادیـده گرفت. بنابراین، تفسـیر زمینه و تفسـیر تفاوت‌هـا و شـباهت‌ها، به‌طور متقابل به‌هم وابسته هستند و برهم تأثیر می گذارند.
سوم، نحوهٔ ارتباط نظریه‌های فراگیر، یا خاص‌تاریخی با داده‌های به‌دست آمده است. مشاهدات و تفسیرها همواره از نظریه‌ها متأثر می‌شوند، ضمن آنکه نظریه‌ها نیز ضمن مواجهه بـا آثار و پدیده‌ها به شـیوه‌ای دیالکتیکی و پویا تغییـر مـی کننـد. بنابراین، راهکارهـای مناسـب جهت تطبیق آثـار فرهنگی/ هنری را می‌تـوان در مـوارد زیـر 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 داشـت که کلیه مراحـل فوق منوط به تأویل هسـتند و همه تأویل ها بر پیش‌داشـت‌ها، پیش نگرش‌ها و پیش‌فرض هـای مـا مبتنـی هسـتند، و لـذا ضـرورت تصحیـح و تدقیـق فهـم در یـك فرآینـد چرخـه‌ای، تکیه برتفکر مراقبه‌ای[۶۱]، افزایش ضریب قابلیت[۶۲] اعتماد نتایج از طریق نیل به تفاهم بینا ذهنی[۶۳] از شروط اساسی جهت انجام مطالعات تطبیقی می‌باشند.

61. Meditative Thinking
62. Trustworthiness
63. Intersubjectivity

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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.

Denizin , 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پژوهش در حوزهٔ هنر و علم: شباهت‌ها و تفاوت‌ها

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

عده ای را عقیده بر آن است که پژوهش در حوزهٔ علم، و پژوهش در حوزهٔ 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 تبین فرآیند آفرینش هنری، چه قبل از آفرینش یا بعد از آن، تأثیر به‌سزائی دارد. شناخت در مورد این دو روش با توجه به کمّی و کاستی هائی که 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 بی مهری روش‌شناسان علم‌گرا قرار گرفته‌اند، دفاع نمود.

واژگان کلیدی

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 بیهوده‌است.

تأثیر فعالیت‌های هنری در دنیای امروز همراه با توسعه دستاوردهای علمی در حوزه‌های مختلف، از قبیل نانو فناوری[1]، زیست فناوری[2]، فناوری اطلاعات[3] و مطالعات محیطی[4]، 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 به‌کارگرفته شده در حوزهٔ 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، روش های پیچیده و متنوعی در این حوزه به‌کار گرفته می شود که با توجه

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 مداقه 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 حوزهٔ علم و هنر، پرداخته شود.

از آنجایی‌که بیشتر تلاش‌ها در زمینهٔ 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 زمینهٔ روش‌شناسی پژوهشی و مدل‌های مفهومی دارای مختصات ارزشی، نویسنده حضور و عدم حضور پاره ای از تعاریف در حوزه پژوهش‌های هنری را مورد بررسی قرارداده‌است. این شیوه از ویرایش مطالب، که تعمداً به‌صورت غیر خطی و مشتمل بر لایه‌های اطلاعاتی از عمق تا سطح نظم یافته و سامانه ای از مفاهیم، از جزء تا کل و بالعکس، را در اختیار قرارمی‌دهد.

هدف از انجام طرح‌های پژوهشی

پژوهش از هر نوع که باشد 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. دراین 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 چرائی 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 بسته های خاص جمع‌آوری و ارائه می‌شود تا از آن بهره برداری شده و به مرحله اجرا درآید.

سازمان و ساخت طرح‌های پژوهشی

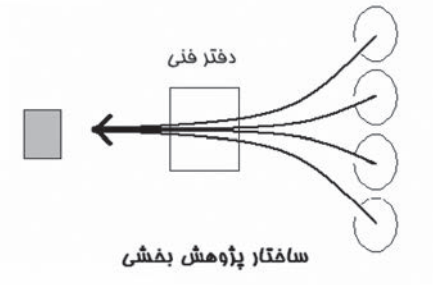
سؤال پژوهش شکل‌دهنده و نظم دهندهٔ اصلی طرح پژوهشی است. از طرف دیگر، برای انجام هر پژوهش به بستر پژوهشی نیاز است تا براساس آن بتوان یافته‌ها

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

را دسته‌بندی[5]، طبقه بندی[6] و ارائه نمود. این بستر پژوهشی را می‌توان از دو طریق زیر مهیا نمود:

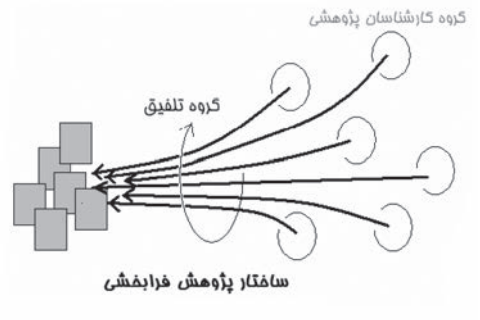
- پژوهش بخشی[7]؛
- پژوهش فرابخشی[8]؛
- پژوهش جامع[9]؛

در «پژوهش بخشی» مشارکت به گونه‌ای صورت می پذیرد که در آن محصول نهائی یک ایدهٔ 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 فرا بخشی» پژوهشی است که از نظر تشکیلاتی چند حرفه‌ای 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 شدهٔ نتایج پژوهش به هم نزدیك می‌شود. مسئول اجرایی طرح پژوهشی نظرات را هماهنگ نموده و از طریق القاء «کل» واحدی یکپارچه راطراحی‌وبه‌وجودمی‌آورد.



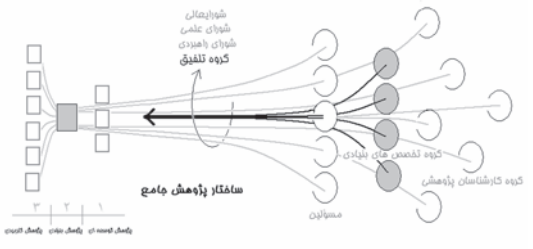
نمودار شماره (۲): نحوه مشارکت تخصص‌های مختلف در پژوهش فرابخشی.

«پژوهش جامع» دارای ویژگی است که امکان بهره‌گیری از گروه های مختلف پژوهشی با تخصص‌های متعدد را میسر می نماید. گروه تلفیق به‌گونه‌ای شکل می‌گیرد که هم

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تـوان انجـام مقدمـات تهیـه کتـاب پژوهش را داشـته و هـم بتوانـد بـا ترسـیم چارچوب‌هـا و ارائـه اصول امکان دریافـت گزارش‌های چند بخشـی و هم جهت را فراهم آورد (نمودار شـماره ۳).



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

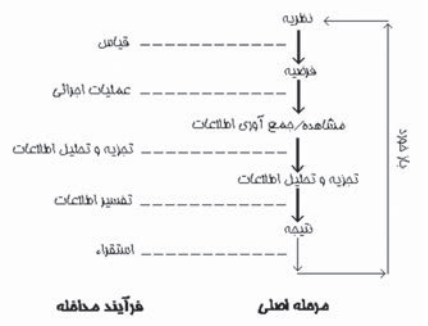
روش‌های مختلف پژوهشی

در هرطـرح پژوهش از یك یا چند روش پژوهشی استفاده می‌شود. روش‌های پژوهشی را براساس، «منطـق» پیـرس (Pierce,1923) به دو قسـمت تقسـیم می نمایند: روش‌هـای پژوهشـی بـا جهـت حرکـت از کل به جزء و روش‌هـای پژوهشـی بـا جهـت حرکـت از جـزء به کل. در حرکـت از کل بـه جـزء (روش قیاسـی)، که بـه صـورت تجزیـه و تحلیلـی[۱۰] انجـام می‌گیرد، نظـر، یـا فرضیـهٔ بـر گرفتـه از تئـوری را در مـورد مطالعـه، یـا در عمـل آزمایـش مـی نمائیـم. در صـورت صحـت آزمایـش فرضیـه بـه نظریـه تبدیـل شـده و پژوهـش پایـان مـی پذیـرد. در صـورت منفی بـودن جـواب آزمایش نتیجـه به سـطح تئوری بازگشـت داده شـده و فرآیند پژوهش تا دریافت نتیجه، یا ابطال تئوری تکرار شـود. این روش بیشـتر توسـط اثبـات گراها[۱۱] بـه‌کار گرفته می‌شـود (نمودار شـماره ۴).

در روش پژوهشی با حرکت از جزء به کل (استقرائی)[۱۲]، که در آن شناخت مشکلات و ارائه راهکارها به‌صورت ترکیبـی[۱۳] انجام می پذیرد، اگر اجزاء از طریق مشـابه سازی سلسـله مراتب درختی را برای رسیدن به اصل علمی[۱۴] سـامان دهـی نماینـد، آن‌را کلی سـازی[۱۵]، یا اسـتقراء علمـی[۱۶] مـی گوینـد. درصورتی‌کـه هر جزء بـا حفـظ خصوصیـات خـود و بـا مشـخص‌تر شـدن تفاوت‌هایـش بـا دیگـر اجـزاء در شفاف‌سـازی[۱۷] و پدیدارشـدن مفهوم کلی[۱۸] شـرکت نماید آن‌را اسـتقراء حِکمی[۱۹] می‌نامند.[۲۰] تشـخیص مشـکلات و جسـتجوی راهکار برای آن‌ها منطبق بر روش اسـتقرائی در ادامه مورد بررسـی قرار می‌گیرد.

10. Analytic
11. Positivists
۱۲. در مقاله «مدیریت هنری و توسعه درون‌زا»، ارائـه شـده توسـط نویسـنده در هم‌اندیشـی 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



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

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 به‌روش بالینی[۲۱] معروف است . در این روش مشکلات و مسائل همانند راه حل های آن‌ها به‌صورت سامانه‌ای دیده شده و پژوهشگر در صدد تجویز نسخه برای دردهای مشخص و موضعی است.[۲۲] در حقیقت، نتیجه و حاصل تلاش پژوهشگران به صورت نسخه[۲۳] جهت 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 محرك و شروع کننده پژوهش است. راه‌حل یابی‌ها، که آن‌ها را می‌توان در چهار دستهٔ 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 یك 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 اتم های مجزا از هم، آن‌طور که تجزیه‌گراها[۳۲] می پنداشتند، نمی‌بیند. او معتقد است که مشکلات نیز، همانند راه‌حل‌هایشان،مشکلات سامانه ای[۳۳] را به وجود می‌آورند که برای یافتن چاره آن‌ها می‌بایستی از روش همگرایی تخصص ها[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 می باشد: "Sameness is a matter of Science; Differentiantion is a matter of Humanity".
21. Ackoffian Symptomatic Analogy
22. Local Problems
23. Prescription
24. Problem Dissolver
25. Problem Solver
26. Problem Resolver

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فرآینـد حکمـت و فلسـفه در تشـخیص مشـکلات و دردهـا و علـم و فنـآوری در پیدایـش راه حـل و تجویـز نسـخه بـرای آن‌هـا مؤثـر واقـع می‌گردند. چگونگـی بهره‌بـرداری از ایـن علـم و فنـآوری بار دیگـر نیـاز بـه حکمت و فلسـفه را مـورد تأکید قرار مـی‌دهـد[۳۵].

در روشـی که منتصب به کوهن[۳۶](1970) است توجه به اصول علمی و جهانی که از پژوهش در آزمایشگاه حاصل می‌شـود[۳۷] از جمله مسـائل مهمی است که در آن بیشـترین توجه به پیـدا نمودن راه حل‌ها معطوف مـی گـردد[۳۸]. روش «کوهن» از این نظر علمی اسـت. در ایـن روش از مسـائل مربـوط بـه ابطال‌پذیـری اصـــول علمـی کـه تـوسـط پوپـر (Popper,1972) مطـرح شـده اسـت چشـم پوشـی[۳۹] می شـود و بـا روش پژوهـش از جـزء بـه کل بـه یافته‌هـای علمـی بـه عنـوان راه حل‌هـای مناسـب توجـه می شـود[۴۰]. کوهـن (Kuhn,1970) معتقد اسـت که بـا به‌دسـت آوردن راه حـل مناسـب می‌تـوان برای نمونه‌های متفاوت پاسـخ لازم را تهیه و از این طریق پوشـش وسـیعی از درمان را ایجاد نمود.

در جمع‌بنـدی می‌توان چنین گفت کـه درج خصوصیات مـورد مطالعـه (مریـض) به‌صورت بالینی و اسـتفاده از وسـایل و راهکارهـای متفـاوت بـرای اندازه‌گیری نوع مرض، یا مشکل نزدیک به روش آکف و پژوهش نمودن در آزمایشـگاه و کشف دارو، یا راه حل مناسب جهت بیماری یا مسئله‌ای خاص و تجویز آن برای همهٔ موارد مشـابه، موضـوعی اسـت کلی در جهت سـاخت مبانی نظری که پیشـنهاد کوهن را شامل می‌گردد.

انواع طرح‌های پژوهشی

طرح‌هـای پژوهشـی را می‌تـوان بـه طرح‌هـای بنیادی یـا نظری[۴۱]، طرح‌هـای توسـعه ای یـا نظـری-عملی[۴۲]، و طرح‌هـای کاربردی یا عملـی[۴۳]، کـه هر یـك دارای روش پژوهشـی خـاص اسـت، تقسـیم بنـدی نمـود. در علـوم اجتماعـی و جامعه شناسـی معمولاً هر یك از انواع سـه گانه پژوهش را در بسـتر و زمینـه شـناخته شـده پژوهش‌هـای کیفـی و کمّی[۴۴] انجام می‌دهند. پژوهش کیفی در راه به‌دسـت آوردن کیفیـت، حرکـت خـود را از شـناخت بیشـتر مسـائل, مشـکلات و خصوصیات مورد پژوهش شـروع کرده، تنهـا به اطلاعات آماری اکتفا نمی‌کند و اعتقاد دارد که همچون مباحث مربوط به پدیدار شناسی، برای دست یافتن به حقایق می‌بایسـتی با دقت بیشـتر به واقعیات توجـه نمود. لذا، از طریق تکنیك‌هـا و ابزار متفاوت و در جهـت شـناخت بهتر به جمـع‌آوری اطلاعـات در زمینـه خـاص پرداختـه[۴۵] و بـا روش‌هـای ابداعـی بـه ترکیـب آن‌هـا[۴۶] اقدام

کهولت، افت و بی نظمی به کار رفته است (فرهنگ لغت انگلیسی به فارسی آریانپور).

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

۳۱. واحـد انـدازه گیـری، در گاشـت. در معمـاری، روانشناسـی، زیسـت شناسـی، نجـوم و ... آنتروپی بـا معانی مختلف از جمله

32. Reductionists
33. Mess
34. Interdisciplinary Approach

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 وهنر، ازپژوهش‌های کیفی بهره‌می‌گیرند.

در روش پژوهش کمّی 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 می باشد (نمودار شماره۴). 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 کمك 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 پاسخ ها[۵۲] بهره‌گیری می‌کنند.

بسیاری از نویسندگان به تعاریفی مشابه از پژوهش‌های کیفی و کمّی اشاره داشته‌اند. برای مثال، گوبا (Guba et al., 1982, pp.233-52) تضاد بین روش «منطقی» (کمّی) و «طبیعی» (کیفی) را مطرح می کند. این در زمانی است که اِورد (Evered et al.,1981, pp.385,95) به تقاضا و «سئوال از بیرون» و «سئوال 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 یك به تنهائی برای مواجه شدن با مسائل اجتماعی، فرهنگی و هنری کارآیی لازم را دارند، می‌بایستی اذعان داشت که در روش پژوهش کمّی هدف اصلی، امتحان کارآیی تئوری‌ها در نمونه‌های موردی می باشد. 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 کمّی توجه به روش‌ها و روندهای علوم طبیعی است. یعنی روشی‌هائی که به‌صورت حرکت از کل به جزء یا قیاسی[۵۳] عمل نموده و توجه به متغییرها 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پژوهش کمّی و پژوهش کیفی

به نقل از برایمـن (Bryman,1988) تفـاوت روش‌هـای پژوهشـی کمّی و کیفـی را می‌تـوان به‌صورت زیر خلاصه نمود:

الف. نقش پژوهشگر در پژوهش‌های کمّی تهیه مطالبی است تا بعدها از آن استفاده نماید. ولی در روش پژوهش کیفی، آن چیزهائی که پژوهشگر بدان دسـت پیدا می‌کنـد ابزارهایی هسـتند که نمایـش دهنده ارتباط فی‌مابین اجزایی اسـت که پژوهشـگر بر روی آن کار می‌کنـد. در روش کمّی، اطلاعات مقدمه اسـت برای چیـز دیگری ولی در روش کیفی، اطلاعات ابزاری اسـت که با آن بتوان موضوع را تعریف کرد؛

ب. در روش پژوهـش کمّی رابطهٔ پژوهشـگر با پژوهش بیرونی اسـت لیکن، در روش پژوهـش کیفی این ارتباط درونی اسـت و پژوهشگر از درون موضوع را استخراج می‌کند؛

ج. تئوری‌هایـی که در روش پژوهـش کمّی وجود دارند فقـط به‌عنـوان تأییـد اطّـلاعـات اسـت، لیکـن در روش پژوهش کیفی این اطلاعات زایشی است. یعنی پژوهشگر با اطلاعاتی برخورد می‌کند که قبلاً نمی‌دانسته، در نتیجه، در روش پژوهش کمّی اطلاعات جدید تأیید دانسـته‌های قبلی است؛

د. اسـتراتـژی پـژوهـش در روش کمّـی سـاختـاری مشـخص و از قبل تعیین شده اسـت لیکن در روش پژوهش کیفی سـاختار خاصی وجود نداشته بلکه باید تلاش کرد تا این ساختار را به‌دست آورد؛

ه. رابطهٔ پژوهشگر با موضوع در روش پژوهش کمّی با فاصله است و در روش پژوهش کیفی این ارتباط مستقیم و نزدیك است؛

و. اطلاعاتـی کـه در روش پژوهش کمّی بدسـت می‌آید علمـی اسـت، لیکـن در روش پژوهـش کیفـی اطلاعات به‌دسـت آمده تخیلی اسـت و پردازش پژوهشگر در آن وجود دارد؛

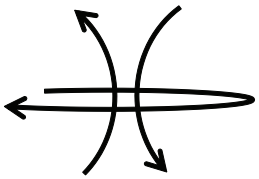
ز. در روش پژوهـش کمّی پژوهـش محکم و قابل اعتماد اسـت و در روش پژوهـش کیفی پژوهش بسـیار غنی و عمیق است؛

ل. پژوهـش کمّی غالباً با فرضیه شـروع شـده، سـپس پژوهشـگر آن فرضیه را اثبات یـا نفی کرده و به تأیید یا رد تئـوری می‌پـردازد. در روش پژوهـش کیفی معمولاً نظریـه‌ای خاص وجـود ندارد، بلکـه چارچوب‌هایی کلی موجود است. توسط این روش‌ها پژوهشگر تلاش می‌کند تا نتایج حاصل از پژوهش را دسـته بنـدی و طبقه بندی نمـوده و به تئوری نزدیـك کند. بنابرایـن، می‌توان ادعا نمود، روش پژوهش کیفی بـدون آنکه با روش پژوهش کمّـی در تضاد باشـد در خـلاف جهت آن می باشـد. از این جهـت ترکیبـی از هر دو روش در برخـی از طرح‌های جامع پژوهشی بـه کار بـرده می‌شـود (نمودار شماره ۵).

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

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



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

همان‌گونه که از مطالب ذکر شده تا کنون، به‌خصوص از مقایسه پژوهش‌های کمّی و کیفی، مستفاد می‌گردد، به نظر می‌رسد که زمینه‌های لازم نظری برای ارائه تعریفی جدید و مناسب از پژوهش در حوزه هنر وجود داشته باشد. لذا، این رسالت بر دوش همهٔ ما، مخصوصاً بر دوش اهل هنر و نظر، سنگینی می‌کند تا تلاش خود را در تبیین این تفکیك سازنده و روشنگر معطوف دارند. به‌دلیل اندك بودن مجال در این مقاله، نکاتی چند از مجموعه اطلاعات فراوانی که در کتب مختلف روش‌شناسی پژوهشی وجود دارد، صرفاً جهت جمع‌بندی مطالب ارائه شده به‌صورت خلاصه در نتیجه‌گیری بیان می‌گردد.

نتیجه گیری

در این مقاله تلاش شد تا، با بهره‌گیری از مطالبی علمی و مستند، اثبات شود که روش پژوهش هنری، با جهت حرکت از پائین به بالا و خصوصیت شفاف‌سازی اجزاء، به کلی‌سازی و نمایش حقیقت واحد می‌پردازد. در این راه به تعداد پژوهشگران مفاهیم منطقی، که محصولی از کشف و شهود و ابداع در حوزه استقراء حِکمی است، می‌تواند به‌عنوان چار چوب‌های لازم برای هدایت امر پژوهشی بروز و ظهور یابد. روش پژوهش در حوزه هنری کیفی است و پژوهشگر در آن نقش مهمی را به‌عهده دارد. لذا، خلاقیت و نوآوری در انتخاب مورد مطالعه، جمع‌آوری و تفسیر داده‌های اطلاعاتی و الگوسازی از نتایج به‌دست آمده برای تعامل با دیگر پژوهشگران از ویژگی‌های این روش پژوهشی است. پژوهش هنری می‌تواند قبل از آفرینش هنری، یا بعد از آن باشد که درهرصورت نا گزیر است تا از چهار نوع روش پژوهش پیشنهادی چپین (Chapin,1974) یعنی روش پژوهش توصیفی[۵۵]، تشریحی[۵۶]، مشابه سازی[۵۷] و مقایسه ای[۵۸]، به روش پژوهش مشابه‌سازی استناد نماید. الگوهای (مدل‌های) به‌دست آمده از جهان‌بینی و فلسفهٔ شکل گرفته در این روش تنها شاخص‌ها 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 Methedology

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دادن بـه «سـاختار ایـده»[۵۹] پژوهشـگران ، یـا مخاطبین یافته‌های پژوهشـی ، دانشِ[۶۰] جزئی نگـر ، علمِ[۶۱] کلی‌نگر ، خـرد و حکمـتِ[۶۲] ارزیابـی کننده ، و اشـراقِ[۶۳] کشـف و شـهودی را از یکدیگـر تفکیـک می‌نمائیـم . نویسـنده بر ایـن باور اسـت که دانـش مربوط بـه مادی‌ترین مباحث پژوهـش و اشـراق مربوط بـه معنوی‌ترین آن‌هاسـت . اگـر بپذیریم که دانش ، کار عقل ، علـم کار عقل و تجربه ، حکمـت کار عقـل ، تجربـه و فطـرت و اشـراق کار عقل ، تجربـه ، فطـرت و الهام یـا وحی باشـند ، الهـام و وحی می‌توانند در شکل‌گیری بینش هنری ، که از نظر نویسنده فراعلم هسـتند ، نقش عمـده‌ای را ایفاء نماینـد . در علم و کسـب دانـش حـواس[۶۴] ، و در دریافت اشـراقی و حِکمی احساسـات[۶۵] و در دریافت‌های ماورائی و فراتر از عالم ناسـوتی معنویت و روحانیّـت[۶۶] نقش مهمـی را به‌عهده دارنـد (نمودار شـماره ۶) . «روش پژوهش»[۶۷] در حوزه دانش و علم بیشـتر به‌صورت توصیفی و تشریحی و در حوزه حکمت و اشـراق ، برای سـاختن الگوهای مفهومی که مولد محک‌ها و معیارهای لازم جهت شـناخت صحیح و ارزیابی درست هستند ، بیشتر به‌صورت مشابه سازی و مقایسه ای خواهد بود .

در خاتمه لازم به ذکر اسـت که «شـاکلهٔ رسـاله»[۶۸] و یا گـزارش در پژوهش‌هـای هنـری می‌توانـد دارای سـاختاری غیـر خطـی و غیر نوشـتاری باشد . یعنی همچنان‌که کسب شناخت



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

در ایـن نـوع پژوهـش دارای پیچیدگی خاص می‌باشـد ، بیان دستاوردهای پژوهشـی ، چه از درون و در جریان آفرینـش هنری ، یـا از بیرون و در روند بررسـی یك یا چند اثر هنری ، یا مطالب کلی دیگر که مربوط به شـرایط محیطی حوزه هنری است ، می تواند به صورت دیاگرام ، جـدول ، تصویر ثابت ، یا متحـرك ، 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 سـالیان متمادی بررسـی و پژوهش در حوزه‌های مختلف معرفتی اسـت محصول فعالیت پژوهش تلقی می شوند .

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اسلامی، سید غلامرضا، *مواجهه با مشکلات و توسعه درون زا*، نشریه علمی پژوهشی معماری و شهرسازی سال دوازدهم، دانشگاه شهید بهشتی، بهار و تابستان ۱۳۸۱.
اسلامی، سید غلامرضا، *مدیریت هنری و توسعه درون زا*، ارائه شده در هم اندیشی 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. reprinted 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 Prespectives in the Organizational Science: Inquiry form the Inside and Inquiry form the Outside"*, in Academu of Management Review, Vol. 6, No. 3, 1981.

Guba, E.G., and Lincoln, Y.S., *"Episemological 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 versusInterpretive: The Problem of Conducting Social Inquiry"*, in House, E.R., Ed., 1983, *Philosophy of Evolution,* Jossey-Bass,San Francisco,1983.

منابع

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

روش شناسی پژوهش هنر

دکتر فرزاد نوابخش
عضو هیئت علمی
دانشگاه آزاد اسلامی اراک

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 فلسفهٔ پژوهش علمی در پژوهش هنری به جایگاه تئوری در پژوهش علمی و تدوین فرضیه ها و مقیاس‌های 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 گرائی، عقل گرائی، استنباطی، نظریه، فرضیه، تحلیل اطلاعات.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

هـر پژوهش علمی مسـتلزم رعایت مراحل انجـام پژوهش هـای علمی اسـت کـه در طول مقالـه حاضر به آنها اشاره شده است، آیا بکارگیری روش هـای علمی تحقیـق در حوزه پژوهش های هنری امکان پذیر هست یا خیر تلاشی است که مقاله حاضر با هـدف انطباق روش های تحقیق علمی در حوزه هنر در پی پاسخ گوئی به آن بوده است.

روش شناسی (متدولوژی) پژوهش هنر

عمده ترین دیدگاه‌های روش‌شناسی که الگوهایی برای شناخت و آگاهی نسـبت به پدیـده های هنـری طرح کـرده اند به شـرح زیر می باشـد: (رفیـع پور، ۱۳۷۰،صـص ۶۹-۳۸ . باستید،۱۳۷۴،ص۱۵۱.هیتینك،۱۳۸۴،ص۱۵۱)

۱. دیـدگاه تجربه‌گرایـی و پوزیتیویسـم[1]: این دیدگاه فلسـفی در مقابل عقل گرایی سـنتی و ارسـطویی شـکل گرفت و سـابقه آن به دوره رنسـانس علمی (قرون۱۴تا ۱۶ میـلادی) بازمی‌گردد. بانی ایـن طرز تفکر را فرانس بیکـن[2] (۱۶۲۶-۱۵۶۱) می دانند که بعدها توسـط توماس هابز[3]، جان لاك[4]، برکلی[5]، هیوم[6]، ماخ[7] و راسل[8] (۱۹۷۰-۱۸۷۲) دنبال شـد. این مکتب فلسـفی وسـیله شناخت را حواس انسـان می‌داند و معتقد است شناختی اعتبار دارد که به‌وسـیله یکی از حواس قابل درك باشد، بدین لحاظ، پوزیتیویسـم بـه تجربـه و آزمایش و مشـاهده اصالت می‌دهد و روش اسـتقرایی را برای دسـتیابی به نظریه‌ها و قوانین کلی علمی می پسـندد، دیدگاه پوزیتیویسـتی و تجربـی در حوزه علـوم طبیعی به دسـتاوردهای علمی زیادی نائل آمد و پشـتوانه محمکی بـرای اثبات حقانیت دیـدگاه خود پیـدا کرد، به همین دلیل، در ادعا نسـبت به قلمرو کارائی شـناختی این دیدگاه در تمامـی حوزه ها زیـاده روی و انحـراف پیدا کرد.

۲. دیـدگاه عقـل گرائـی:

1 . Positivism -Experimentalism
2. Francis Bacon
3. Hobbes
4. J.Locke
5.Berkeley
6. Hume
7. Mach
8. Russell

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دیـدگاه عقـل گرائی بر اسـاس روش اسـتدلال قیاسـی استواراسـت، معتقد است که حواس انسان هیچ‌گاه کلّیت و ضـرورت اصول و مفاهیم را درنمی یابد و لذا منشـاء دیگری به نام عقل ضرورت دارد .

۳. دیـدگاه اسـتنباطی: ایـن دیـدگاه، اسـتنباط یـا تفهم را به‌عنـوان روش خـاص علوم اجتماعی مـی پذیرد. بر اسـاس این دیـدگاه فهمیـدن زندگی یـا اسـتنباط تنها با اندیشـه امکان‌پذیر نیسـت، بلکه باید از اسـتنباط و کلیه نیروهای اساسـی بـرای درک آن اسـتفاده نمـود، زیرا موضـوع مورد مطالعه علـوم اجتماعی برعکس موضوع علوم طبیعی ملموس نیسـت، از مدعیان این روش ماکس وبر[9] و دیلتای[10] می باشند.

۴.دیـدگاه سـاختاری: ایـن دیـدگاه شـامل دو نظریـه می باشد:

الف. نظریه لاکاتوش[11]: درباره برنامه پژوهشـی معتقد اسـت نظریه‌ها مجموعه‌های سـاختاری هستند که برای پژوهش‌هـای بعدی رهنمون‌های ایجابی و سـلبی فراهم می سازند.

ب. نظریـه تومـاس کوهـن[12]: دربـاره پارادایم‌هـا و انقلاب‌های علمـی، کوهن بر جنبه انقلابی پیشـرفت‌های علمـی تأکیـد دارد، به‌طـوری کـه انقلاب متضمـن رد یا طرد یـك سـاختار نظری و جایگزیـن آن بـا سـاختار ناسـازگار دیگـر اسـت. (چالمرز، ۱۳۷۸، ص۹۸)

۵. دیـدگاه هرمنوتیـك: در روش‌شناسـی هرمنوتیك با تفسـیر و تأویـل متن معنا و مفهوم نهفته در آن کشـف و رمز آن بازگشایی می‌شود. شلایر ماخر[13]، هایدگر[14]، ریکور[15] و پالمر[16] از طرفداران این اندیشه هسـتند. (واعظی، ص۶. ولف، ۱۳۶۷، ص۱۲۳)

روش‌های استدلال در پژوهش‌های هنری

اسـتدلال عبـارت اسـت از تکیه بر معلومـات بـرای کشـف مجهولات یعنـی وقتـی انسـان به مسـئله ای برخـورد کـرد بـا کمـك فکـر خود و بـر پایـهٔ مـعلومـات و دانـش قبلـی خود مـی تواند به کشـف آن نائل آید. (غرویان، ۱۳۶۸، ص۱۱۱)

انواع روش های استدلال عبارتند از:

۱. استدلال قیاسی

۲. استدلال استقرائی

۳. استقراء تمثیلی

۱. اسـتدلال قیاسـی: در ایـن نـوع اسـتدلال از طریـق معلومات کلی، مجهولات جزئی کشف می‌شود در تحقیق علمی از استدلال قیاسی برای تدوین فرضیه های تحقیق اسـتفاده می شود، استدلال قیاسی می‌تواند سطح نظری تحقیق را با میدان مشـاهده و سـطح علمی تحقیق هنری مرتبط سازد.

۲. اسـتدلال اسـتقرائی: در ایـن روش بـا اسـتفاده از معلومات جزئی و برقراری ارتبـاط میـان اجـزاء حکم استنتاج می نمایند و به طرح

9. M.weber
10. Dilthey
11. Imre Lakatos
12. Thomas Kuhn
13. Schleier Macher
14. Heidegger
15. Ricoeur
16. Palmer

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

قانون علمی توفیق می یابند. فرانس بیکن را مدافع روش استدلال استقرائی می‌دانند چون معتقد بود برای رسیدن بـه حقایق باید مسـتقیماً در طبیعت به مشـاهده پرداخت و تعصـب و عقایـد را رهـا کـرد (دلاور، ۱۳۷۰،ص۱۳)، اسـتقراء دو نوع اسـت: اسـتقراء تام و اسـتقراء ناقص. در علوم طبیعی اسـتفاده از اسـتقراء برای دسـتیابی به قضایای کلی ممکن، ولی در علوم انسانی و هنر با مشکل مواجه اسـت. در تحقیـق علمی اسـتقراء جایگاه خاصی دارد. اسـتدلال اسـتقرائی از مرحله جمع آوری اطلاعات جزئی در قالب جامعه آماری یا نمونه گیری آغاز می‌شود 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. اسـتدلال تمثیلی: استفاده از مشابهت یك معلوم برای کشف مجهولی می باشد.

ارزش تمثیل کمتر از قیاس واستقراء است، اعتقاد بر این است که قیاس برای تعیین مفید است استقراء برای ظن و تمثیل برای احتمال. در یك تحقیق علمی قیاس واسـتقراء در کنار هم مورد اسـتفاده قرار می‌گیرند. اگر کل جریان تحقیـق را به دو بخش تقسـیم کنیم، بخش اول اسـتدلال قیاسـی و بـخش دوم اسـتدلال اسـتقرائی مـورد اسـتفاده محقـق می باشد. (بیانی،۱۳۷۴،ص ۹۹)

نظریه در پژوهش هنر

سـاموئلسـون[17] در تعریـف نظریـه گفتـه اسـت: یـك نظریـه مجموعـه‌ای از بدیهیـات، قوانیـن و فرضیه‌هایـی اسـت کـه چیـزی را دربـارهٔ واقعیـت قابل مشـاهده تبییـن می‌کنـد (Misra.1989.p.27). نظریـه علمـی در پژوهـش هنـر دارای ویژگـی هـای زیـر اسـت: (حافظ نیا،۱۳۸۲،ص۳۵)

۱. نظریـه، ماهیـت پدیده یـا روابط علـت و معلولی بین متغیرها و پدیده های هنری را تبیین می کند.

۲. نظریـهٔ هنر، از ترکیب مفاهیـم، قضایا و قوانین ویژه خـود که به صورت نظام یافتـه درباره یك واقعیت هنری به‌وجـود می‌آیـد و تشـکیل یـك مجموعـه واحـد هنر را می دهد، حاصل آمده است.

۳. نظریـه، قـدرت پیش بینـی و آینده نگـری دارد، زیرا ماهیـت شـیئی یا رابطـه بیـن متغیرهای هنـری را بیان می‌کند.

۴. مفاهیـم و قضایـای نظـری هنـر از شـواهد بیرونـی برخوردارنـد یا قابـل آزمایش‌اند تا از ایـن طریق امکان ارزیابی نظریه فراهم آید، اگر مورد و مصداقی که ناقض مفاهیم نظریه باشـد کشف شود، نظریه ارزش خود را از دست می دهد.

۵. نظریه می تواند چارچوب مفهومی مناسبی را برای انجام دادن تحقیقات هنـری، چـه در بعـد انتخاب مسـئله و پـردازش آن و چـه در بعد تدوین

17. Samuelson

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

فرضیــه و مدل‌هــای علیّ و چــه در بعد روش‌هــای کار، ارائه دهد.

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

قانون علمی در پژوهش هنر

قوانین علمی هنر اصول کلی هستند کــه رابطــه حتمی و قطعــی و دائمی بیــن متغیرهــای هنــری را توضیح می‌دهند.قانــون علمــی از طریــق مشاهده حقایق هنری، یا فرایندهای منطقی هنری به دست می‌آید.(Mirsa,1989,p.30)

برای قانون علمی هنر مشخصات زیر ذکر شده است:

۱. قانــون علمی هنر باید کلی باشــد و بــر تمام مصادیق خــود تطبیق کنــد و حتی یك مــورد متناقض بــا آن دیده نشود.

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

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

۴. قانــون علمــی هنر باید بــا آزمایش‌های متعــدد نتیجه واحد و یکسان بدهد.

۵. قانــون علمی هنــر باید بر اســاس اطلاعــات صحیح، وسیع و استدلال اصولی باشد.

۶. قانــون علمــی هنر بایــد رابطه علــت و معلولی بین دو متغیر یا پدیده را بیان کند.

دربــاره تفــاوت علوم تجربی و طبیعی بــا علوم هنری، می‌تــوان گفت که علــوم طبیعی و تجربی نســبت به علوم هنری از نظریه‌ها و قوانین بیشتری برخوردارند و درجه قطعیت آن ها بیشتر است ولی در علوم هنری دستیابی به قوانین علمی مشکل تر است.(حافظ نیا،۱۳۸۲،ص۳۷)

فرضیه در پژوهش هنر

فرضیه عبــارت اســت از، حدس یا گمان اندیشــمندانه دربــاره ماهیت، چگونگی و روابط بین پدیده‌ها، اشیاء و متغیرها، که محقق را در تشخیص نزدیك‌ترین و محتمل‌ترین راه برای کشــف مجهــول کمــك کنــد. محقق در شــروع کار تحقیق عقیده خود را بــر پایه تئوری‌های موجود به‌صورت فرضیه طرح می‌کند و در مراحل بعدی مورد تجزیه و تحلیل علمی قرار می‌دهد تا صحت و سقم آن معلوم گردد. (آریان پور،۱۳۸۰،ص۵۳)

منابــع طرح فرضیــه در پژوهش های هنــری عبارتند از: (نبوی،۱۳۵۰،ص۴۴)

۱. با مطالعه فرهنگ و آداب و رسوم جوامع.

۲. با استفاده از نظریه های علوم اجتماعی هنر.

۳. بر پایه تجربیات هنری شخصی.

۴. بر پایه حدس و گمان و تخیل اجتماعی هنر.

ویژگی‌های فرضیه در پژوهش های هنری:

۱. فرضیه باید قــدرت تبیین حقایق هنری را داشــته باشــد به نحوی که بتــوان بــر اســاس آن اطلاعــات را گــردآوری کــرد و مــورد تجزیه و تحلیل قرار داد.

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

۲. فرضیه باید توان پاسخ گویی به مسئله اجتماعی هنر را داشته باشد.
۳. فرضیه باید جامع و مانع باشد و توان حذف حقایق نامرتبط 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 واژه ها و مفاهیم ارزشی استفاده کند، بلکه باید ناظر بر واقعیت حقیقی عینی و قابل مشاهده باشد.
۸. فرضیه باید به‌صورت جمله خبری باشد و از نحوه متغیرها خبر دهد.
۹. فرضیه باید با تأکید بر چارچوب نظری تحقیق تدوین شود.(حافظ نیا،۱۳۸۲،ص۱۱۵.نبوی،۱۳۵۰،ص۴۵)

تعریف عملیاتی متغیرها در پژوهش هنر

برای اینکه متغیرهای یک تحقیق هنری قابل سنجش و اندازه گیری شود، باید به شاخص‌ها و مفاهیم قابل مشاهده تبدیل شوند، به این 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،صص۱۳۵-۹۲).

تعریف مفاهیم و رسیدن به شاخص[18] و سنجه[19]ها از نظر لازارسفلد[20] دارای چهار مرحله است: (نادری، ۱۳۶۴)

۱. معرفی کلی مفهوم هنری مورد نظر به‌نحوی 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 شاخص‌های مناسب و قابل سنجش برای واحدهای قابل مشاهده.
۴. ترکیب شاخص ها برای سنجش مفهوم مورد نظر به معنای کمیّ کردن مفهوم کیفی.

روش های تحقیق در پژوهش هنر

انتخاب روش تحقیق بستگی به هدف‌ها و ماهیت موضوع تحقیق هنری و امکانات اجرائی آن دارد، هنگامی می‌توان 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 سریع‌تر، دقیق تر و آسان تر در دستیابی به پاسخ هائی برای پرسش‌های تحقیق هنری مورد نظر کمک می‌کند. ایزاك[21] و میشل[22] نُه روش تحقیق

18. Indicator
19. Index
20. Lazarsfeld
21. Isaac
22. Michel

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

را بـــرای تحـقـیـقـات هـنـــری پـیـشـنـهاد کـرده‌انـد. (همان، ص۶۳):

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]

اســاس نام‌گذاری برای هریك از روش ها، شــاخص‌های زیر اســت. این شــاخص‌ها می‌توانند به تنهایی یا ترکیبی در تعیین نام روش دخیل باشند: (همان،ص۶۲)

۱. ماهیــت موضــوع تحقیــق هنــری که ماهیــت و کیفیت سئوال‌ها و هدف‌های مورد بررسی را تعیین می‌کند.

۲. میــزان وســعت دامنه و گســتردگی موضــوع تحقیق هنری.

۳. نوع روش نمونه گیری در مطالعات هنر.

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

۵. نــوع روش جمــع آوری اطلاعــات در پژوهش‌هــای هنری.

۶. نــوع روش آماری مورد اســتفاده در پژوهش‌هــای هنری.

۷. معیارهــای اخلاقی و انســانی ناظر بر موضوع تحقیق هنری.

روش‌های جمع آوری اطلاعات در پژوهش‌های هنری

روش تحقیــق هنر بر تجربــه تأکید دارد، تجربــه در هنرهای گوناگون به دو صورت می باشد:

۱. روش های آزمایشی[۳۲]

۲. روش های مشاهده ای[۳۳]

• روش‌هــای آزمایشــی بــه علــوم فیزیکی و زیستی تعلق دارند، ولی در پژوهش های هنری نیز از آن‌ها استفاده می‌شود.

• روش‌هــای مشــاهده ای متعلــق بــه علــوم اجتماعــی و هنــر هســتند و بــه دو بخش اصلی تقســیم می شــوند: (راودراد،۱۳۸۲،ص۱۰)

الف. روش‌های توصیفی[۳۴]

ب. روش‌های سندی[۳۵]

روش‌هــای توصیفــی برای مشــاهده مســتقیم نمودهای هنــری به‌کار می‌رونــد و مبتنــی بر چنــد روش و تکنیك می‌باشد.

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

تکنیك های مشاهده مستقیم شــامــل دو گــروه تــکنیك می باشد:

۱. تکنیــك هایی کــه موجب تشــریح کلی وضــع موجود

23. Historical research
24. descriptive research
25. developmental and cross section research
26. case and field study research
27. correlational or associational research
28. causal – comparative or “expost facto” research
29. true experimental research
30. quasi – experimental research

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

ایـن تکنیك بر جنبه کیفی نمودهـای هنری تأکید می‌کند و روش‌های اصلی این تکنیك مصاحبه و اسناد خصوصی و وسـائل سـنجش علمـی آثـار هنـری هسـتند. (آریان پور، ۱۳۸۰، صص۵۶- ۵۵)

ابزارها و مقیاس های اندازه گیری در پژوهش هنر

الـف. ابزارهـای انـدازه گیـری و مقیاس‌هـا وسـایلی هسـتند کـه محقـق به کمك آن‌ها قادر می شـود اطلاعات مورد نیـاز تحقیق خود را پس از گردآوری ثبت و کمیّ نماید. ابزارهای انـدازه گیری در پژوهش هنر به دو دسته کلی تقسیم می شوند:

۱. ابزارهـای اندازه گیری اسـتاندارد یا میزان شـده که در جریـان تجارب تحقیقاتی اصلاح شـده اند و از قابلیت اعتمـاد بالایـی برخوردار هسـتند. ایـن ابزارهـا دارای ویژگی‌های زیر می‌باشند:

الف. جنبه‌های مختلف آن به‌خوبی تعریف شـده است و راهنمای اجـراء روش‌های کار و وقت مشخص دارند.

ب. روش‌های نمره گذاری بـه دقـت مشـخص شـده است.

ج. اعتبـار و پایایی آن ها از طریـق تجارب زیاد به کرّات تأیید شده است.

۲. ابزارهـای انـدازه گیـری کـه توسـط محقق سـاخته می شوند.

ب. مقیاس‌هـای اندازه گیری واحدهایی هسـتند که برای سـنجش متغیرها در ابزارهای گردآوری اطلاعات به‌کار می روند. مقیاس های اندازه گیری عبارتند از:

۱. مقیاس اسمی یا عددی: وجود یا عدم وجود یك یا چند متغیر را می‌سنجد.

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

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

۴. مقیـاس نسـبی: مانند مقیـاس فاصله‌ای اسـت. ولی دارای نقطـه صفر مطلق به عنوان مبداء سـنجش اسـت. (Ghosh,1992,p.159)

روش‌های تحلیل اطلاعات در پژوهش هنر

انـواع روش‌های تحلیـل داده ها در تحقیقات هنری شامل: روش‌هـای تحلیـل کیفـی داده‌ها و روش تحلیل کمّی داده‌ها می باشد.

۱.روش تحلیـل کیفـی داده هـا: هنگاهی کـه اطلاعـات جمع آوری شده در تحقیق هنری غیـر کمـیّ باشـد از مبنـا و معیـار عقل، منطـق، تفکر و اسـتدلال برای تحلیل داده‌ها

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اســتفاده می‌شود، یعنی محقق با استفاده از عقل و منطق و تعمــق و اندیشــه در اســناد و مــدارك و اطلاعات جمع آوری شــده فرضیه‌هــا را مــورد بررســی و تحلیل قرار داده و حقیقت را درباره صحت و ســقم فرضیه ها کشف می‌کند.(جان بست،۱۳۶۹،عناصری،۱۳۶۸)

تحلیل منطقی و عقلانی در موارد زیر کاربرد مؤثر دارد:

الف. تجزیه و تحلیل داده های تحقیق کیفی.

ب. کنترل نتایج تحلیل های آماری.

ج. مطالعــات مقدماتی طرح‌های تحقیــق هنری به منظور ســاماندهی کار و تعریف مســئله، فرضیه هــا، متغیرها، مدل‌هــای علمــی، روش‌هــا و ... تــا نگــرش واقعی‌تــری بــه محقــق بدهنــد. مطالعــهٔ ماکس وبــر دربــارهٔ اخلاق پروتســتان و روح ســرمایه داری یك تحلیل از نوع کیفی می باشد.(بودون،۱۳۶۹،ص ۹۹)

مطالعات مردم‌شناســی و تحلیل محتوا از جمله تحقیقات کیفی می باشند، اگرچه ممکن است در آن‌ها از روش‌های کمیّ نیز استفاده شود.

۲. روش‌هــای تحلیــل کمــیّ داده‌هــا: روش‌هــای تحلیل کمــیّ داده ها همــان روش‌های آماری می باشــند که در مــورد داده‌هــا و اطلاعات کمــیّ کاربرد دارند. اســتفاده از روش‌هــای آمــاری بــا توجه بــه نــوع و روش تحقیق و هــدف تحقیــق متفاوت اســت و از روش‌های ســاده و اولیه آمــاری تا روش‌هــای پیچیده را شــامل می‌شــود، روش‌هــای آماری بر اســاس نوع مقیاس اندازه گیــری اطلاعات انتخاب می شــود.

روش هــای آماری مــورد اســتفاده در تحقیقــات هنری شــامل روش های آماری توصیفــی و روش های آماری استنباطی می باشد.

۱.تجزیــه و تحلیل با اســتفاده از آمار توصیفی: شــامل جــداول توزیــع فراوانــی، نســبت هــای توزیــع، نمایش هندسی و تصویری توزیع، اندازه های گرایش به مرکز، انــدازه های پراکندگی و نظایر آن می باشــد. به وســیله روش‌های آمار توصیفی توصیف می گردد.

۲. تجزیــه و تحلیــل بــا اســتفاده از آمار اســتنباطی: در تحلیل های آمار استنباطی تلاش می شود تا نتایج حاصل از مطالعه گروه کوچکی به نام نمونه به گروه بزرگ‌تری به نام جامعه تعمیم داده شود.(Misra,1989,p.360)

انــواع روش‌هــای محاســبه همبســتگی بیــن متغیرهــا و آزمون‌هــای آمــاری از جمله روش‌های آمار اســتنباطی می باشــند. روش‌های همبســتگی، رابطه همبستگی بین متغیرهــا را محاســبه می‌کنند که ممکن اســت به صورت مثبت، منفی یا خنثی باشد.

روش‌های محاسبه همبســتگی متغیرها براساس مقیاس اندازه گیری مورد اســتفاده در تحقیق تعیین می گردد که عبارتند از (نادری،۱۳۶۴،ص ۲۸):

• آزمون همبســتگی پیرســون[۳۶]: مربوط بــه متغیرهایی اســت که با اســتفاده از مقیاس فاصله ای و نســبی طبقه بندی شده اند.

• آزمــون همبســتگی اســپیرمن[۳۷]: مربــوط بــه متغیرهایــی اســت که با استفاده از مقیاس اندازه‌گیری رتبه‌ای

36. Pearson Correlation Coefficient
37. Spearman Correlation Coefficient

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

طبقه بندی شده اند.

• آزمـون ضریـب همبسـتگی فـای[38]: بـرای محاسـبه همبسـتگی متغیرهایـی که بـا مقیاس اسـمی طبقه بندی شده اند استفاده می شود. (همان، ص۳۶)

• رگرسـیون[39]: کاربرد یك متغیر برای پیش بینی درباره متغیر دیگر را رگرسیون می‌گویند، رگرسیون با کاربرد یك متغیر مشـخص و دانسته، مقادیر متغیرغیرمشخص دیگـر را پیش بینـی می‌کند (تاجـداری، ۱۳۶۹،ص۳۰۳) رگرسـیون به صورت دومتغیره و چند متغیره محاسبه می‌شود، در رگرسیون دو متغیره، یك متغیر مستقل و یك متغیر تابع وجود دارد ولی در رگرسیون چند متغیره، چند متغیر مستقل وجود دارد.(وایز برگ،۱۳۶۲،ص۲۱۴)

• آزمونT: برای مقایسـه و تشخیص تفاوت و رابطه علیّ استفاده می‌شود و موارد کاربرد آن عبارت است از:

الف. آزمون فرض درباره میانگین جامعه.

ب. آزمون Tبرای مقایسه میانگین‌های دو گروه مستقل.

ج. آزمون T برای گروه های همبسته[40].

- آزمـون F: بـرای مطالعهٔ تفاوت و اثرگـذاری در رابطه با دو متغیر اسـتفاده می شـود ولی گاهـی اوقات محقق درصـدد تشـخیص تفاوت بیـن اثرگذاری چنـد متغیر و انتخاب بهترین آن‌ها است[41].

نتیجه

بـا توجـه به مـواردی کـه در طول مقالـه با ارائه شـواهد و مسـتندات مـورد تاکیـد قـرار گرفـت، از آنجا کـه موضـوع مـورد مطالعـه در پژوهش هـای هنـری از جملـه موضوعات قابل مشـاهده هسـتند، این قابلیـت را دارند تـا با پیـروی از قواعد روش تحقیق علمـی مورد مطالعه قـرار گیرند. در پژوهش علمی در حـوزه های هنری نیز مانند سایر رشـته های علمی پژوهشگر پس از مشخص شدن محدوده موضوع پژوهش به دنبال یافتن چارچوب نظری مناسـب برای تدوین فرضیه های علمی و سـپس تدوین تعاریـف عملیاتی و در نهایت تدوین شـاخص ها و معـرف های قابل اندازه گیری کمی برمی آید سـپس با بهـره گیـری از روش های جمع آوری اطلاعات شـواهد عینی و مسـتندات بـرای ارزیابی فرضیه هـا گرد آوری و در نهایـت اطلاعات جمع آوری شـده را با اسـتفاده از روش های کمی (آماری)تحلیل اطلاعات مورد ارزیابی و تحلیـل قـرار داده و در نهایت نتایج حاصله را به صورت یـک گـزارش علمـی قابـل قبـول در مجامع علمـی ارائه می کند.

38. Fi Correlation Coefficient
39. Regression
۴۰و ۴۱. ر.ك: آمار استنباطی در علوم انسانی، همچنین تاجداری، روش های علمی تحقیق همراه با نظریه ارزشیابی.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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 بیگلویی، تهران، دانشگاه علوم پزشکی ایران،۱۳۷۲.
امین، ماپور 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. *چیستی علم*. ترجمه زیبا کلام، تهران، سمت،۱۳۷۸.
حافظ نیا، محمدرضا. *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*، تهران، سمت،۱۳۸۲.
دلاور، علی. *روش های تحقیق در علوم ترتیبی و روانشناسی*،تهران، چاپ دوم، پیام نور،۱۳۷۰.
راودراد، 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 نمونهای 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،مورخ۱۳۷۳/۲/۱۳.
عمید، حسن .*فرهنگ عمید*، تهران، امیرکبیر، چاپ ششم،۱۳۶۴.
عناصری، جابر .*مردم شناسی و روان‌شناسی هنری*، تهران، نشر اسپرک،۱۳۶۸.
غرویان، 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 چیستی هرمنوتیک»*،اطلاعات،شماره۲۲ ،۱۳۸۰/۱۰/۲۲.
وایزبرگ، هربرت. *درآمدی بر تحقیق پیمایشی و تحلیل داده‌ها*، رجمه عابدی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی،۱۳۶۲.
ولف، جانت. *تولید اجتماعی هنر*، نیره توکلی، تهران، نشر مرکز،۱۳۶۷.
هیتینک، 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پی نوشت ها

تعریف پژوهش: واژه پژوهش بر هر نوع تلاش جستجوگرانه و کاوشگرانه‌ای که انسان برای پاسخ گویی به مسئله ای یا کشف مجهولی انجام می دهد اطلاق می‌شود. (حافظ نیا،۱۳۸۲،ص۱۱)

پژوهش هنر: به نوعی خاص از فعالیت های تحقیقی اطلاق می شود که دارای مشخصات زیر می باشند (آریان پور، ۱۳۸۰،ص ۷۰):

۱. پژوهش هنر، نظام یافته و سیستماتیك است و طی فرایندی انجام می گیرد که مراحل آن مشخص و به ترتیب عبارتند از: انتخاب موضوع، بیان مسئله، فرضیه‌ها، جمع آوری اطلاعات، تحلیل اطلاعات، نتیجه گیری.

۲. پژوهش هنری بر پایه اطلاعات مستند و قابل آزمون متکی است ، نه اطلاعات تصادفی و غیر قابل آزمون.

۳. پژوهش هنر واقعیت هائی را مورد مطالعه قرار می دهد که وجود خارجی و عینی داشته باشند.

پژوهش علمی هنر

ویژگی‌های سه گانهٔ علم در پژوهش‌های هنر:

۱. پژوهش هنر از نظم علمی پیروی می کند و بر خلاف آگاهی‌های هنری پراکنده که در دسترس همگان است، پیوسته گسترش و عمق بیشتر می یابد و به پیش‌بینی و کشف قوانین تازهٔ هنرمنجر می شود.

۲. پژوهش علمی هنر، مبتنی بر روش‌های علمی است. در پژوهش‌های علمی هنربرای حل مشکل، فرضیه‌ها بر پایه تئوری‌های هنر تدوین می شوند و صحت و سقم فرضیه‌ها بر پایه مستندات عینی و تجربی به محك آزمون گذاشته می شوند، چنانچه فرضیه به اثبات رسید تبدیل به قانون می شود و چنان‌که قابلیت تعمیم داشته باشد به نظریه علمی هنر تبدیل می شود 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 می شود، از آنجا که پژوهش علمی هنر دارای نظام و روش های علمی است، کشف قوانین حیات هنر اجتناب ناپذیر است . بعضی قوانین هنری مانند قوانین فیزیك عمومی هستند و بعضی محدود به زمان و مکان خاص می باشند، در پرتو این قوانین علمی ،هنر نیز مانند سایر علوم از قدرت پیش بینی برخوردار می شود. (آریان‌پور، ۱۳۸۰،صص۷۴-۷۲.آریان پور،۱۳۷۸، ص۶۳)

تعریف علم: به علم در مفهوم کلی و عام آن Knowledge گفته می شود، که هر نوع آگاهی نسبت به اشیاء پدیده‌ها و روابط، اعم از حوزه جهان مادی، یا ماوراء طبیعه را در برمی گیرد(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،ص۵).

جایگاه هنر در بین علوم

قلمرو و حیطه های شناختی عبارتند از:

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

طبیعی که دارای خواص مادی و قابل حس است به‌دست مـی آید و علوم پایه، علوم پزشـکی و علوم مهندسـی را شامل می شود. (حافظ نیا،۱۳۸۲،ص۳۳)

۲.حیطه شـناختی علوم الهی یا الهیات: این حیطه شـامل معلوماتی می شـود که خارج از عالم ماده و محسوسات قـرار دارد و می توان از آن به شـناخت دینـی نیز تعبیر کـرد، به‌عنوان مثـال: خداشناسـی و فقـه در این حیطه قرار دارد.

۳.حیطه شـناختی علوم انسـانی و هنر: این حیطه شامل معلوماتی اسـت که بـه خصلت‌ها، ویژگی‌هـا، فعالیت‌ها و رفتارهـای نـوع انسـان مربـوط می شـود و آگاهی و معلومـات به هریك از مـوارد مزبور مـی تواند موضوع یکی از رشته های مختلف علوم انسانی باشد.

علـوم انسـانی در یك طبقه بندی کلی به دو گروه تقسـیم می شود: (wartofsky,1968,p.371)

۱. گروه اول شـامل معلوماتی اسـت که منشـاء تشکیل آن‌ها را عقل و فکر و احساس انسان تشکیل می دهد، این معلومات عبارتند از: فلسـفه، 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، جامعه شناسـی، اقتصاد، مدیریـت، جغرافیای انسـانی، علوم سیاسـی، زبان‌شناسـی، حقوق، تعلیـم و تربیت، مردم شناسـی، تاریخ، باستان شناسـی، علوم دفاعی و مانند این‌هـا. به این دسـته از معلومـات علـوم اجتماعی گفته می شود (نبوی، ۱۳۵۰،ص۱۷).

برخـی قائل به تفکیك علوم انسـانی به دو بخش نیسـتند و همـهٔ ایـن علـوم را بـا عنـوان علومـی کـه از ویژگی اکتسـابی و اجتماعی برخوردار هسـتند، علوم اجتماعی می دانند.(شعاری نژاد،۱۳۷۳،ص۶)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نقدنامه

نقد تخیلی

بخش دوم

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نقد تخیلی : مطالعه خلاقیت هنری

یکـی از عناصـر مهم، و به نظر برخی، مهم‌ترین عنصر هنر و ادبیات تخیل اسـت. در واقع، تخیـل را ماده اولیه هر خلاقیتی به‌ویژه خلاقیت هنری دانسـته‌اند. نقد تخیلی به بررسـی و خوانش تخیل آثار هنری و ادبی و هر اثری که انسان خلق می‌کند می‌پردازد.

شـاید عنوان «نقد تخیلی» کمی عجیب به نظر برسد، زیرا کمتر از آن استفاده شده است. در میـان منتقدان و تاریخ نویسـان نقد فقـط ژان ایو تادیه از «نقد تخیل» اسـتفاده نمود و فصل مستقلی را بدان اختصاص داد. با این حال، به نظر ما می‌توان از عنوانی به نام نقد تخیلی برای مطالعهٔ بخش مهمی از نقد نو بهره برد.

در واقع، نقد تخیلی بر یك فرضیهٔ نو استوار شده است که ریشه‌های آن را می‌توان در طول تاریخ و به‌ویژه در رمانتیسـم مشـاهده کرد. این نقد که بر پایهٔ تفکرات باشـلار و پیروانش نظام‌مند شد، بر این باور است که برخلاف نظریهٔ روان‌کاوی و جامعه‌شناختی که اثر هنری را به‌طور عمده بازتاب فرد یا جامعه محسوب می‌کند و همواره اثر هنری را بازگشت به یك

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

نقد تخیلی به طور جدی و نظام‌مند با نقدها و نظریات باشـلار آغاز شـد، ولی این روش نزد دیگـر منتقدان یا حلقه‌های نقد ادامه پیدا کرد. از میان حلقه‌هـای معروف این نقد می‌توان به حلقهٔ ژنو اشـاره کرد کـه نقد مضمونی را نیز بنیاد نهاد. در این حلقه کسـانی همچون ژرژ پوله، ژان روسـه، مارسـل ریمون و آلبرت بگن به خلق آثار بدیعی دست زدند. حلقهٔ تهران حلقهٔ 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 سـید حسـین نصر، دکتر اعوانی کار او را ادامه دادند. علاوه‌براین می‌توان از شخص ژیلبرت دوران و حلقهٔ 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 اسـت، هر نقدی می‌تواند نسـبت 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 متنـی و برخـی دیگر به جنبه‌ای از جنبه‌های برون‌متنـی می‌پردازند. اما نقد تخیلی به موضـوع خاص خود یعنی تخیل می‌پـردازد. به‌عبارت‌دیگر، موضوع نقد تخیلی خود تخیل است. این نقد به شناخت طبیعت تخیل یك اثر و نیز طبقه‌بندی و کارکرد آن می‌پردازد.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کند. به‌همین‌دلیل، 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 گونهٔ 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 اینجاست 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 ثابته و...) که با توجه به گرایش‌های گوناگون متفاوت است، ارتباط برقرار می‌کند و تجربهٔ این ارتباط موجب خلق آثاری اصیل می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر، 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 یك پدیدهٔ 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 پیکرهٔ مطالعاتی و معیار بررسی اشاره می‌شود. دربارهٔ روش نقد تخیلی نیز می‌توان گفت در این گونه از نقد، تخیل منتقد نیز خود دارای اهمیت است، زیرا این نوع نقد خود همانند یك اثر هنری و ادبی است. در نقد تخیلی منطق تخیلی جای منطق خردگرایانه را می‌گیرد. براین‌اساس، اثر منتقد تخیلی همانند اثر هنری و ادبی است. مرزهای میان نقد و ادبیات و هنر در این نقد به حداقل می‌رسد. به‌همین‌دلیل، نثر و نگارش نقد تخیلی با اثر هنری و ادبی تفاوت ماهوی ندارد. اثر منتقد تخیلی خود یك 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 خوانندهٔ نقد تخیلی، خود را در مقابل نه یك نقد در موقعیت عادی، که در برابر یك اثر هنری مشاهده می‌کند و فراموش می‌کند که این اثر یك نقد از اثری دیگر است، یا اینکه این خواننده احساس می‌کند در مقابل یك اثر هنری قرار گرفته

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

است که از اثر هنری دیگری اقتباس شده تا اینکه به نقد آن بپردازد.
چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شـد، منتقدان تخیلی بر این عادت‌اند که برخی از آثار را شناسـایی کنند و به‌طور ویژه به آن‌ها بپردازند، زیرا برای آن‌ها تخیل به معنای عمومی خود نمی‌تواند معیاری برای جداسـازی اثر هنری از غیر هنری باشـد، چرا که تخیل همه جا حضور دارد. بنابراین، ملاک‌ها را ریزتر و دقیق‌تر می‌کنند و از انواع تخیلات بحث می‌شـود. به‌طورمثال، به تخیل بازتولیدی، فعال و خلاق می‌پردازند. اغلب این منتقدان به بررسی آثاری پرداخته‌اند کـه در آن‌ها تخیل فعال و خلاق نقش اساسـی را ایفاء کرده اسـت. به همین دلیل، منتقدانی همچون باشـلار، ژرژ پوله، ژان پیر ریشـارد، هانری کربن و ژیلبرت دوران علی‌رغم تمام تفاوت‌هایشان در اینکه بر روی آثاری خاص کار کنند، اشتراك نظر دارند.
البته این خوانش تخیلی به‌طور آزاد و بدون قاعده و نظام صورت نمی‌گیرد، بلکه برای خود سـاختار و قواعدی دارد. امکان دارد که این قواعد و سـاختار نزد افراد دگرگون شـود، اما اصل وجود ساختار و قاعده تغییر ناپذیر است. در غیر این صورت نمی‌تواند یك نقد محسوب شـود. به‌طورمثال، از نظر باشلار، اثر یا آثار شبکه‌ای از صورت‌های خیالی و مضامین را شکل می‌دهند که بر یك بنای واحد یعنی بر روی یکی از عناصر چهارگانه استوار شده باشد. به عبارتی، از یك 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 نوبهٔ‌خود 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 چهرهٔ 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 شـناخته شدهٔ 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 حوزهٔ نقد تخیلی اسـت که در ایران کاملاً ناشـناخته است. مؤلف مقالهٔ «نظریه و روش‌شناسی نحو تخیل نزد بورگوس» به این امر مهم می‌پردازد

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تا دانش پژوهان ضمن شـناخت نظریه‌ای تازه در خصوص تخیل نسـبت به یکی از محققان برجستهٔ حوزهٔ نقد نیز آشنایی پیدا کنند.

در پایان، مقالهٔ خارجی این نقدنامه به تلاشـی بدیع دسـت زده اسـت 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 یك نزدیك به پنجاه سال در مسیری جدا، یکی انسان‌شناسی تخیل و دیگری نشانه‌معناشناسی حرکت می‌کنند را با هم پیوند دهد. این نظریه ترکیبی برای نخسـتین بـار در اینجا مطرح می‌شـود و به‌دنبـال تعاملاتی میان دبیر علمـی این نقدنامه و نویسندهٔ فرانسوی طراحی شده است.

اشـاره به دو موضوع در این رابطه بی‌فایده نخواهد بود: نخسـت اینکه برخی از چهره‌های برجسته و مؤلف در حوزهٔ نقد تخیلی همچون هانری کربن و ژیلبرت دوران در این نقدنامه غایب هسـتند، هانری کربـن را می‌توان در شـماره‌ای دیگر و حتی مخصـوص با پیروانی همچون کریستین ژامبه، بلانفا، پیرگاله و به‌خصوص دکتر سید حسین نصر، دکتر معین، دکتر شـایگان، 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 مفزولی 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 دلیـل به حلقهٔ ژنو نیز معروفند. میان نقد تخیلی و نقـد مضمونی در اینجا نزدیکی‌ها و حتی همانندی‌هایی دیده می‌شود. زیرا ژرژ پوله بیشتر به یك 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

باشلار،
بنیانگذار نقد تخیلی

دکتربهمن نامور مطلق
عضو هیئت علمی
فرهنگستان هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 داده اند. مقاله حاضر بر آن است تا از زاویه‌ای متفاوت و نو آراء باشلار را مورد مداقه 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 می گیرد.

واژگان کلیدی

باشلار، تخیل، منتقد، نقد تخیلی.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

گاستون باشلار[1] از بزرگ‌ترین چهره‌های نقد نو در فرانسه محسوب می‌شود. بسیاری همچون رولان بارت او را بنیان‌گذار نقد نو خوانده‌اند. ژان ایو تادیه[2] 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[3] نیز در کتابی که به عناصر چهارگانه نزد باشلار اختصاص داده است، می‌نویسد: «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 مستقلی در مورد نقد باشلاری به چاپ رسیده است که کتاب ونسان ترین[4] با عنوان انقلاب گاستون باشلار در نقد ادبی یکی از این آثار است.

هدف مقالهٔ حاضر بررسی تمامیت نقد باشلار نیست، چرا که نقد باشلار با پیچیدگی‌هایی که دارد، نیازمند یك پژوهش گسترده است، زیرا به‌درستی از دید اغلب محققان و باشلارشناسان، آثار این فیلسوف منتقد نقدهایی همچون روان‌کاوی، تحلیل آهنگین، پدیدارشناسی و گاهی برای هر یك چندین نوع خردتر همچون مراحل دوگانهٔ پدیدارشناسی را دربرمی‌گیرد. این دگرگونی و تبدل، 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 کنگرهٔ بین المللی فلسفه از گوته نقل می‌کند و می‌گوید: «هر کس که در پژوهشش پایداری دارد، سرانجام دیر یا زود به‌جایی می‌رسد که روشش را تغییر می‌دهد.» (باشلار، ۱۳۸۵، ص۱۸۴).

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

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نیست و حتی قصد ندارد بـه تاریخچهٔ نقد نزد باشـلار بپـردازد، تاریخچه‌ای که بسـیار غنی و متنوع اسـت، و می‌خواهد از زاویه‌ای دیگر و نو به موضوع نقد باشلاری نیز بپردازد. به‌عبارت صریح‌تر، مقالهٔ حاضر می‌کوشـد تـا از زاویهٔ تخیل و نقد تخیلی، آثار و نظرات باشـلار را مورد بررسی و تحقیق قراردهد.

بااین‌حـال، نگاهـی هرچند گذرا به نقدهای باشـلاری در این نوشـتار ضروری به‌نظر می‌آیـد. به‌همین‌دلیل، و با یادآوری اینکه تمامیت نقد باشـلاری مورد نظر نیسـت، مناسـب اسـت به دو مرحلهٔ بزرگ نقد باشـلاری اشاره شود.

نقد یا نقدهای باشلار

چنان‌که گفته شد، باشلار دارای یك روش نقد نیسـت، بلکه تقریباً مانند برخـی از کسـانی اسـت کـه مدتی طولانی به نقـد پرداخته‌اند در طول فعالیت پژوهشی خود چند شیوهٔ نقد را به‌کار بـرده و در این مدت به تکمیل آن‌ها پرداخته‌اند. به‌همین‌دلیل است که ونسـان تِرین در کتاب خود انقلاب گاسـتون باشـلار در نقد ادبی می‌نویسد: «گرچه درست اسـت که هشت (و نه یک) نقد باشـلاری وجود دارد، اما این نیز هسـت که آن‌ها به‌شـدت در یک «کثرت پیوسته» با هم وحدت دارنـد.» (Therrien,1970,p.344) می‌توان همـراه بـا برخـی از محققـان، دو و حتـی سـه‌گونه و به‌نوعی چند دورهٔ نقد را نزد باشـلار شناسـایی و از هم متمایز کرد. این نقدها عبارت‌انـد از نقد روان‌کاوانه، نقد پدیدارشناسـانه و تحلیل آهنگین کـه در اینجا فقط به دو نقد نخست اشاره خواهد شد.

باشـلار بـا مطالعهٔ علـم و روان‌کاوی دانش و دانشـمند به این نتیجه رسـید که بسـیاری از باورهایی که توسـط دانشمندان ارائه می‌شود، فقط باورهای عامیانه ای است که نسل به نسل انتقال یافته است.

نقـد روان‌کاوی در آغاز فعالیت‌های پژوهشـی باشـلار دارای گسـتردگی و تأثیر بیشـتری اسـت و هـم در این دوره بود که *روان‌کاوی آتش* نیز نوشته شد. باشلار در شرایطی زندگی می‌کرد که دسـتاوردهای روان‌شناسی به‌عنوان بزرگ‌ترین و انقلابی‌ترین دسـتاوردهای علمی محسـوب می‌شـد. او نیز از این تأثیرات به‌دور نبود. در میـان انواع روش‌های روان‌کاوی و روان‌شناسـی که به مطالعـات ادبـی و هنـری می‌پردازند، باشـلار به یونگ نزدیك‌تر اسـت و چندین نوبت از او یاد می‌کند. باشـلار بیش از اینکه به ضمیر ناخودآگاه فردی رجوع کند و برای این منظور به گذشـتهٔ فردی بپردازد، به بوطیقای تخیلی مؤلـف می‌پردازد. البته آراء او به‌رغم نزدیکی بیشـتر به نظریه‌های یونگ، اختلاف اساسی نیز دارد، زیرا باشلار برای تخیل ارزش خلاقیتی قائل است نه صرفاً بازتابی از نوع فردی یا جمعی.

در نتیجـه، می‌توان گفت که روان‌کاوی در آثار باشـلار حضوری گسـترده داشـته اسـت. برخی از آثار باشلار دارای عنوان یا زیرعنوان مربوط به روان‌کاوی هسـتند. چنان‌که گفته شـد، *روان‌کاوی آتش* که نخستین کتاب از مجموعـه آثار او در خصوص عناصر چهار گانه اسـت، و همچنین *«شـکل‌گیری روح علمی»* با زیر عنوان «مرتبط

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

با روان‌کاوی شـناخت عینی» از این نمونه‌ها می‌باشـند. و در سـایر آثـار نیز در متن هیـچ‌گاه روان‌کاوی به‌طور کامل فراموش نشده اسـت. اما یادآوری دو نکته در این مورد اساسـی به‌نظر می‌رسـد: نخسـت اینکه، در طول آثار از شـدت روان‌کاوی کم می‌شود و نقدهای دیگر نیز در نقد باشـلاری جایی را به خـود اختصاص می دهند. دوم اینکه، روان‌کاوی مورد استفاده نزد باشلار طبیعتی خـاص دارد کـه ایـن طبیعت نیز در سـیر زمانـی دارای تحولاتی شده است.

نقد مهم دیگری که به‌ویژه در اواخر مطالعات باشـلاری حضور گسترده‌ای پیدا می‌کند، نقد پدیدارشناسی است. پدیدارشناسـی که هماننـد روان‌کاوی در زمان باشـلار 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 ونسان تِرین آن‌را به دوگونهٔ پدیدارشناسـی تقسیم می‌کند، یکی پدیدارشناسی پیش از «*بوطیقای رؤیاپردازی*» و دیگری پدیدارشناسـی پـس از آن به‌ویـژه پدیدارشناسـی کـه در«*بوطیقای فضا*» خود را می‌نمایاند.

ونسـان تِریـن در مورد تفـاوت ایـن دو و توضیح آن‌ها می‌گوید: «نخستین آن خیلی نزدیک به توصیف (به قولی پدیدارشناسـی) پدیده‌هـای علمی اسـت.»(Ibid,p.329) همچنیـن در خصـوص نـقـد دوم پدیـدار شـناسـی ادامـه می‌دهـد: «امـا دومیـن روش پدیدارشناسـی باشـلاری به‌طور قطعی با تداوم کما بیـش علّـی[5] فاصله می‌گیـرد؛ تداومی که روش نخسـت می‌کوشـید تا نسـبت به آن وفادار باشـد و بیشتر تلاش می‌کنـد تـا بر امـر ناگهانـی و والای هنری تاکیـد بکند و خواننـده را در وضعیت آغازین و آغاز دوباره نگه دارد، زیرا تصویر ادبی یک آفرینش آزاد تخیل است، یعنی یک فعالیت ارزشـی که چیزی را می‌گشـاید و به خود قانون خاص خویش را می‌دهد.» (Ibid,p.330).

بررسـی نقد و نقدهایی که باشـلار از آن‌ها برای مطالعهٔ ادبـی اسـتفاده کرده مبحثی مسـتقل و طولانی اسـت که بایـد در جای خـود به آن پرداخـت. این نوشـتار هدف دیگری دارد و به‌همین دلیل به این بسـیار مختصر اکتفاء می‌کند. در اینجا به موضوع اصلی خود یعنی تخیل و نقد تخیلی که دیگر پژوهشـگران به آن یـا نپرداخته‌اند، و یا به این گونه نپرداخته‌اند و مطالبی نو محسـوب می‌شود، مشـغول خواهد شد. یادآوری می‌شـود گرچه مطالب و نوع پرداختن به نقد باشـلار که در اینجا ارائه می‌شـود، قابل تأمل و حتی نقد است، اما نگرشی نوین به موضوعی نه چندان نوین خواهد بود.

تخیل نزد باشلار

موضـوع اصلـی تحقیقات باشـلار تخیل اسـت. به‌همین‌دلیل، باشـلار را می‌تـوان یکی از فیلسـوفان تخیل نامیـد. به‌عبارت دقیق‌تـر، تخیل که از همان آغـاز با نگاهـی تردیدآمیز مورد توجه باشـلار بـود، رفته رفته موضوع اصلی او شـد. باشلار برای تمایز میان داده‌های عقلانی و تجربی

5. Causal

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و داده‌هایی که بر پایهٔ باورها و علایق استوار شده است، به موضوع تخیل پرداخت. با باشلار نه فقط تخیل از حاشیهٔ 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. نویسندهٔ کتاب *بوطیقای رؤیاپردازی* 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 عرصهٔ تحقیقات ادبی باشلار تخیل را به‌عنوان ملاك و شاخص مطالعات خود قرار داد و به‌همین منظور به شناسایی و طبقه‌بندی تخیل پرداخت. باشلار تخیل را به دو دستهٔ بزرگ»بازتولید»و «تولیدی» تقسیم کرد. در تخیل بازتولید خلاقیتی دیده نمی‌شود بر خلاف تخیل تولیدی که بر اساس خلاقیت پدید می‌آید، مهم‌ترین ملاك خلاقیت حداقل در اصلی‌ترین آثار باشلار، چگونگی ارتباط آن با عناصر اولیه است. از نظر باشلار عناصر اولیه و مادهٔ آفرینشگاه صور بدیع، خیالی هستند. به‌بیان‌دیگر، 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 واسطهٔ صور دیگر به‌وجود 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 مادهٔ اصلی یا مادة المواد ارتباط پیدا کند. چنان‌که تخیل شاعر به این پیوند و ارتباط دست یابد، در آن‌صورت تخیلش فعال و خلّاق می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، صوری که خلق می‌کند اصالت دارند و از صور دست اول محسوب می‌شوند. این صور دست اول که حاصل تخیل خلّاق هستند، در مقابل صور دست دوم قرارمی‌گیرند که نه بر اثر تجربهٔ مستقیم بر روی مواد و عناصر اولیه، بلکه بر اثر تجربهٔ صور دیگر به‌دست آمده‌اند. به بیان دیگر، صور دست دوم تجربهٔ تجربه هستند و تجربهٔ اصیل خود شاعر نیستند، بلکه تجربهٔ تجربهٔ 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 یك ارتباط تنگاتنگ و یك 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از عناصـر نزدیك‌تر خواهند بود. یکی از عناصر آن‌ها را بیشـتر مجذوب و متأثر می‌کنـد. و به عبارتی وجه غالب آثـار او می‌شـود. در نهایت، این غلبه موجـب هماهنگی میان صور خیال می‌گردد. به‌همین‌دلیل، شـاعران اصیل را می‌تـوان با توجه به نوع پیوندشـان نسـبت به یکی از عناصر اولیه همچون آب یا خاك، هوا یا آتش تقسیم‌بندی کرد. چنان‌که ملاحظه می‌شود، باشلار در این مطالعه از تقسیم‌بندی فلسفه قدیم در چهار عنصر استفاده می‌کند، چهار عنصر تشکیل دهندهٔ کیهان و انسان.

باشلار خود را وقف مطالعهٔ تخیل خلاق یا تولیدی می‌کند و بـه تخیل بازتولیدی نمی‌پردازد. او میان مؤلفانی که از تخیل خلاق بهره‌مندنـد و مؤلفانی که از تخیل بازتولیدی استفاده می‌کنند، تمایزی جدی قائل است. از نظر باشلار صورت‌هـای تخیل خلاق همگی ارزشـمند هسـتند و در پاسـخ به یك نیـاز روان‌کاوانه خلق شـده‌اند. جهانی که ایـن صور خیالـی می‌آفرینند، به همان اندازه مهم اسـت کـه جهان عینـی‌ای که انسـان‌ها در آن زیسـت می‌کنند. ایـن جهان تخیلی از قواعد خاص خود پیروی می‌کند و از قانون علیّت تبعیت نمی‌کند. این موضوعی است که بارها باشـلار آن‌را یادآوری کرده است. چنان‌که در *بوطیقای رؤیاپردازی* می‌نویسـد: «رویاپردازی کیهانی، چنان‌که آن‌را مطالعه خواهیم کرد، پدیدهٔ تنهایی است، یك پدیده‌ای کـه ریشـه‌اش در نفـس رؤیاپـرداز اسـت. نیاز بـه یك کویر بـرای اینکه خود را مسـتقر و بارور کند، ندارد. یـك بهانه - نه یك علت- کفایت می‌کند تـا ما خـود را در «شـرایط تنهایی» و در شـرایط تنهایی رویاپردازانه قرار دهیم.» (Bachelard,1998,p.13)

تخیـل در هیچ نقـدی همانند نقد پدیدارشناسـی، آن‌هم پدیدارشناسـی خـاص باشـلار کـه می‌تـوان آن‌را پدیدارشناسـی تخیل یا به‌طورکلی تخیل‌شناسی نامید، به‌راحتی مورد بررسـی قرار نگرفته است. «در زندگی یك شاعر لحظاتی وجود دارد که در آن ها رؤیاپردازی خـود امر واقع را شـبیه سـازی می‌کند. پـس آنچه او دریافت می‌کند، شبیه‌سـازی شـده است. دنیای واقعی به‌وسـیلهٔ دنیـای تخیلی جذب شـده اسـت. شـلی[6] یك قضیهٔ پدیدارشناسانه‌ای را به ما ارائه می‌دهد، هنگامی که می‌گوید خیال‌پردازی قادر اسـت «تا آن‌چیزی را که می‌بینیـم برایمان خلق کنـد.» به‌دنبال شـلی و به‌دنبال شـاعران، پدیدارشناسـی دریافـت بایـد جایـش را به پدیدارشناسـی تخیل خلاق بدهـد.»(Ibid,p.12) از نظر باشـلار نه فقط جهان پر رمـز و راز تخیلی را می‌توان بـه بهترین وجـه آن به‌وسـیلهٔ پدیدارشناسـی مطالعه کـرد، بلکه پدیدارشناسـی نیز بـه نوبهٔ خـود می‌تواند از رؤیاپـردازی و خیال‌پـردازی بـرای خودشناسـی بهـره ببـرد. او درکتـاب *بوطیقـای رؤیـا پـردازی* می نویسـد: «در هوشـیاری کامـل، عوالـم رؤیایی و عوالـم رؤیاپـردازی شـبانه موجب یك پدیدارشناسـی واقعاً بنیادین می‌شـود. و این چنین به‌نظر می‌رسـد تـا فکر کنیـم که با رویاپردازی باید پدیدارشناسـی را آموخـت.»(Ibid,p.13)

6. Shelley

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تخیل متن و مؤلف

مهم‌ترین پیکرهٔ مطالعاتی نقد باشلاری متن ادبی است. به‌طور دقیق‌تر، پیکرهٔ اصلی این نقد را تخیل در متن هنری تشکیل می‌دهد. البته در این رابطه نیم نگاهی 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 نظریهٔ باشلار با بسیاری دیگر، به‌ویژه در دورهٔ خود متفاوت می‌شود و همین نظریه است که بر نقد پس از او تأثیر تعیین کننده 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 وسیلهٔ رازگشایی تأویلی، یا امتحانات، و نه با مشاهدهٔ انسان زنده یا ناطق، سالم یا بیمار، بلکه او آن‌را در اثر نوشتاری، در مجموعهٔ افسانه‌ها و رمان‌ها یا اشعار کشف می‌کند.» (Mansuy,1967,p.119) همچنین، مناسب است گفته شود که باشلار رؤیاپردازی ادبی را از رؤیاپردازی عادی متمایز می‌کند. (Bachelard,1942,p.27) یکی از علت‌های اساسی توجه به متن، از سوی باشلار اعتقاداو به جداسازی نسبی و نه کامل میان «من خلاق» نویسنده و «من اجتماعی» او بود. باشلار در این خصوص به نظریه های یونگ بسیار نزدیك و از نظریه های فروید دور می‌شود. بر این اساس، منتقد برای جستجوی تفسیر و خوانش متن به تجسس در زندگی شخصی مؤلف نمی‌پردازد، بلکه به اندك اشاراتی اکتفاء می‌کند. البته این توجه اندك نیز به مرور زمان کم و کمتر می‌شود. در نتیجه، هر اندازه که باشلار به مطالعه تخیل خلاق متن توجه دارد، نسبت به مطالعهٔ زندگی نامهٔ 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 مطالعهٔ تخیل را از گذر مطالعهٔ زندگی مؤلف دریافت، زیرا او چنان‌که گفته شد، میان زندگی تخیلی که پنهان و بسیار پیچیده است و زندگی روزمرهٔ مؤلف تفاوت بسیاری می‌بیند. او به‌طورکلی رابطهٔ علت و معلول را در مورد تخیل منکر می‌شود.

بنابراین، روش باشلار تا حد زیادی برعکس روش اغلب روان‌کاوان است[۷]، زیرا باشلار به‌وسیلهٔ تخیل متن به شناخت مؤلف و آن‌هم «من خلاق» او می‌پردازد و نه از طریق زندگی‌نامهٔ 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 درك و پیش‌بینی و حتی می‌آفریند. صور خیالی اصیل

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نه فقط زائده و پس‌زده‌های عقده‌های فردی نیستند، بلکه حتی معلول گذشته‌های دور و نزدیك نیز نیستند. آن‌ها مستقل و خلاق هستند.

روش نقد و نقش منتقد

روش نقد از مهم‌ترین عناصر هر نقدی محسوب می‌شود. اینکه منتقد یك نقد، همچون نقد تخیلی باشلاری، از چه شیوه‌ای برای نقد آثار مورد مطالعهٔ خود استفاده می‌کند، و این نقد چه فرآیند و مراحلی را پشت سر می‌گذارد، موضوعی است که می‌تواند موجب تمایز نقدها از یکدیگر شود. در همین خصوص، یکی از پرسش‌های اساسی در حوزهٔ نظریه‌های نقد به‌ویژه نظریه‌های هرمنوتیك، یا تفسیری این است که انسان‌ها با وجود تفاوت‌هایی که در عوالم درونی خود دارند، و تجربیات شخصی و فردی کسب شده چگونه می‌توانند به خوانش مشترك از یك پدیده، یا درك عوالم دیگر افراد نائل آیند. به‌عبارت دقیق‌تر، با توجه به موضوع این نوشتار، یك اثر ادبی و هنری که محصول تجربهٔ شخصی یك مؤلف است، مؤلفی که توانسته با عناصر اصلی ارتباط برقرار کند، چگونه توسط شخص و کس دیگری قابل درك می‌شود و چگونه خواننده، یا بیننده و شنونده می‌تواند با آن اثر ارتباط برقرار کند؟

در واقع، این پرسش از مهم‌ترین پرسش‌هایی است که در حوزهٔ نقد مطرح می‌شود. آیا روشی خاص برای ارتباط و درك اثر وجود دارد؟ آیا به‌طورکلی باید اثر را چنان‌که مؤلف درك کرده، درك کرد؟ آیا با شناخت روش خاصی از درك می‌توان به خوانشی مشابه میان منتقدان دست یافت؟ پاسخ این پرسش‌های اساسی را قرار نیست در اینجا به‌دست دهیم. اما بخشی از این پرسش‌ها 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 مسئلهٔ بینانذهنیت و ارتباطات بینانذهنی را مطرح کرد که توسط پیروانش ادامه یافت. باشلار نیز چنان‌که خواهیم دید از تراذهنیت[8] و بینانذهنیت[9] سخن گفته است و آن‌را روشی برای انتقال تجربیات تخیلی میان مخاطبان و مؤلفان می‌داند. به‌همین‌دلیل، مناسب است مختصری به این موضوع مهم پرداخته شود.

تراذهنیت و بینانذهنیت

نقد روان‌کاوی و به‌ویژه نقد پدیدارشناسی گزینش‌هایی را در اختیار باشلار قرارمی‌دهد تا بتواند به‌وسیلهٔ آن‌ها 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 می‌کند. او در این خصوص از تراذهنیت و بینانذهنیت و عناصر و شرایط آن‌ها برای بررسی امکان تجربهٔ مشترك مخاطب سخن می‌گوید. مناسب آن است پیش از پرداختن به بینانذهنیت نزد باشلار، نگاهی هر چند بسیار مختصر نسبت

8. Transsubjectivité
9. Intersubjectivité

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بـه نقـش واژه بینـاذهنیت و مفهوم آن پیش از باشـلار و به‌ویژه نزد هوسـرل داشـته باشـیم، زیرا بیناذهنیت از مفاهیم اصلی پدیدارشناسان محسوب می‌شود و در نقد باشلاری نیز دارای اهمیت فراوانی است.

هوسـرل پس از اینکـه به تجربـهٔ سولیپسیسـی[10] یعنی خودمحورانگارانـه پرداخـت، متوجـه موضـوع رابطـهٔ میان اذهـان گردید. در واقع، بیناذهنیت پاسـخی اسـت بـه خودمحورانگاری مطلـق و راهی به‌سـوی ارتباط با دیگـر اذهان. او کـه در کتاب *تأمـلات دکارتی، مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسـی* تا پیش از تأمل پنجم بیشتر به شناخت توسط سوژه اشتغال داشت،از آن پس مطالعهٔ اشتراکات بین‌الاذهانـی و بیناذهنـی را نیـز برای خـروج از برخی بن‌بسـت‌های نظری مد نظر قرار داد. هوسـرل در مورد چگونگـی ارتباط «من» اسـتعلایی و «دیگـران» بحث‌های مفصلـی را در این تأمـل پیش می‌کشـد و می‌گوید: «من در وجـودم، در چارچـوب زندگـی آگاهـی محض‌ام که به‌نحو استعلایی تقلیل یافته است، «جهان» و «دیگران» را تجربه می‌کنم، و موافق با معنای همین تجربه آن‌ها را نه به مثابهٔ نتیجـهٔ فعالیت‌های تألیفی به‌اصطلاح خصوصی خودم، بلکه به مثابهٔ جهانی بیگانه با من، «بین‌الاذهانی»، و موجود برای هر کس، با «ابژه‌هایی» قابل دسترس برای هـر کس، تجربـه می‌کنـم.» (هوسـرل، ۱۳۸۱، ص۱۴۶).

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

همان‌طوری‌کـه ملاحظـه می‌شـود، در اینجـا موضـوع فراتـر از درک اثـر و مولف اسـت. موضـوع به‌طورکلی به چگونگی ارتبـاط «من» با «دیگری» مربوط می‌شـود. پرسـش در چگونگـی ایـن ارتباط اسـت. چگونـه «من» منتقـد می‌تواند به درک دیگری نائل آیـد. در واقع، بدون امکان ارتباط بیناذهنی شناخت و درک دیگری غیر ممکن می‌شـود. تجربیات انتقالی و تجربیات مشـترک است که امکان ارتباط و شـناخت مشترک یا به‌طور نسبی مشترک را فراهـم می‌آورد. سکولوفسـکی[11] در این مورد دو نوع رویکرد را از هم متمایز می‌کند و می‌گوید:

«دربارهٔ توصیف تجربهٔ ما از دیگران دو رویکرد وجود دارد؛ نخسـت اینکـه، ما ممکن اسـت صرفـاً به توصیـف این امر بپردازیم که چگونه اشخاص دیگر را مستقیماً تجربه می‌کنیم و چگونه بدن‌های دیگر را جلوه‌گاه اذهان و خودهایی همچون اذهـان و خودهـای خویـش می‌دانیم. دوم اینکـه، ما ممکن اسـت شیوهٔ غیرمسـتقیم‌تری اتخاذ کنیم و به توصیف این امر بپردازیـم که چگونه جهان و چیزهای درون آن را، بدان‌سـان که به وسـیلهٔ اذهان و خودهای دیگر نیز به تجربه درمی‌آیند، تجربه کنیم. در این رویکرد دوم، ما به ارتباط مستقیم خویش و دیگران نظر نداریـم، بلکه نگاهمان معطوف به ارتباط ما و دیگران، یا همهٔ ما، با جهان و با چیزهایی اسـت که مشترکاً از آن‌ها برخورداریم.» (سوکولوفسکی، ۱۳۸۳، ص۷۶)

موضـوع ایـن نوشـتار می‌توانـد به هـر دو رویکـرد بیناذهنیـت مربوط شود، زیرا هم مسـئلهٔ توجه یك متن توسـط چندیـن مخاطب اسـت و هم

10. Solipsism
11.Sotkalofsky

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

توجـه به یك متن بـه عنوان تجربهٔ یك «مـن» دیگر، یعنی مؤلف اسـت. برای روشـن‌تر شـدن، ناگزیـر باید مثال و توضیـح کوتاهی داده شـود. مثال بسـیار معروف در ایـن خصوص تجربه یك مکعب اسـت. هنگامی که مکعب توسـط من دیده می‌شود، بخشـی از خود را با توجه به زاویـه‌ای که من قـرار دارم، به من می‌نمایاند. اما شـاید دیگری کـه از زاویهٔ مقابل به ایـن مکعب می‌نگرد، بخش دیگـری را ببیند. بخشـی که بـرای من نامرئی اسـت اما برای او مرئی است و در مقابل بخشی که برای من مرئی اسـت و برای او نامرئی است. به‌عبارت‌دیگر، آنچه برای من بالفعل اسـت، برای او بالقوه خواهد بود. اما حال اگر او در جایـگاه من قرار بگیرد، همان بخشـی را مشـاهده خواهد کرد که من مشـاهده می‌کردم. در این‌صورت، ما دارای تجربه‌ای مشترك از این مکعب خواهیم بود. البته، مثال مکعب مثال سـاده‌ای بود که نباید این سـادگی را به دیگـر نمونه‌ها تعمیم داد. زیرا گاهی روابطی وجود دارد کـه امکان تجربهٔ مشـترك را به‌طور کامل سـلب می‌کند. به‌طورمثـال، ارتبـاط مادر و فرزندش نمی‌تواند توسـط شـخص دیگری یا حداقل هر شـخصی تجربه شود. این روابط هر اندازه فرهنگی‌تر و اعتقادی‌تر، یا خانوادگی‌تر باشد، پیچیده‌تر نیز می‌شود.

حال بهتر اسـت به موضوع اصلی این نوشتار بازگردیم. باشـلار بارهـا از واژهٔ بیناذهنیـت و بیناذهنـی یاد کرده است. با وجود این، محققان باشلاری به این موضوع کم توجهی کرده‌اند. اما او به‌ویـژه در مقدمهٔ بوطیقای فضا بـه دو نوع ارتباط میان اثر و مخاطب می‌پردازد؛ بازتابی و پژواکـی. از نظر باشـلار اثـر گاهی موجـب بازتاب و زمانـی نیـز موجب پـژواك می شـود. بازتـاب انعکاس ظاهری اثر است و پژواك انعکاس باطنی و عمیق یك اثر. به‌عبارت‌دیگر، همان‌طوری‌که تخیل دارای دو قسم بزرگ «بازتولیـدی» و «تولیدی» اسـت، دریافت نیـز دارای دو قسم بزرگ «بازتابی» و «پژواکی» است. به‌طوراساسی، توجه بـه همین موضـوع چگونگی انتقال یـك تصویر از ذهنی بـه ذهن دیگر بـود که موجب دگرگونـی عمیق در روش‌شناسی باشـلار گردید. پژوهش‌های پیشین او که بیشتر بر پایهٔ عادت‌های فلسفی‌اش استوار بود، انعطاف و اسـتحکام لازم برای پاسـخ‌گویی به این پرسـش‌ها را نداشـت. به‌همین منظور اسـت که باشـلار بـه تغییر در روش خود و تأکید بیشـتر بر پدیدارشناسـی سوق پیدا می‌کند. او در مقدمهٔ بوطیقای فضا پرسـش‌های اساسی مطرح می‌کند، پرسـش‌هایی که موجب می‌شوند تا برای پاسـخ به آن‌ها روش خـود را تغییر دهـد و از اعلام این تغییر روش نیز خودداری نمی‌کند. باشلار می‌پرسد:

«چگونـه یـك تصویر گاهی بسـیار منفـرد می‌تواند همچون دربردارنـدهٔ تمـام روان ظاهـر شـود؟ همچنیـن چگونه این رویـداد منفـرد و ناپایدار کـه همانا ظاهر شـدن یك تصویر شـاعرانهٔ منفرد اسـت، می‌توانـد بدون هیـچ پیش‌آمادگی بر روی نفس‌هـای دیگـر، در قلب‌هـای دیگـر تأثیـر بگـذارد به‌ویـژه با وجود تمام موانع بر سـر راه معنای مشـترك، تمام تفکرات حکمی که خرسند از قرار و سکون خویش هستند.»
(Bachelard,1993,pp.2-3)

او پس از طرح چنین پرسـش‌هایی در جسـتجوی پاسـخ

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مناسب ادامه می‌دهد: «بنابراین چنین به‌نظر می‌آید که این تراذهنیت تصویر نمی‌تواند در ذات خود به‌وسیلهٔ تنها عادات ارجاعات عینی درك شود. فقط پدیدارشناسی ـ یعنی توجه به تکوین تصویر در آگاهی فردی ـ می‌تواند به ما در بازسازی ذهنیت تصاویر و اندازه‌گیری گسترده، قدرت‌ومعنای تراذهنیت تصویر یاری رساند. هیچ‌یك از این ذهنیت‌ها و تراذهنیت‌ها نمی‌توانند یك‌بار برای همیشه متعین شوند. در واقع، تصویر شاعرانه اساساً دگرگون کننده است.» (Ibid,p.3) در اینجا باشلار از واژه تراذهنی استفاده می‌کند، ولی در صفحات دیگر واژهٔ هوسرلی بیناذهنی نیز را به‌کار می‌برد. نویسندهٔ بوطیقای فضا در ادامه می‌نویسد: «با دریافت یك تصویر شاعرانهٔ نو، ما ارزش بیناذهنی آن‌را درك می‌کنیم. ما می‌دانیم که آن‌را بازمی‌گوییم تا احساس و اشتیاق خود را منتقل کنیم. مشاهده می‌کنیم، تصویر شاعرانه که در انتقال از یك 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 درك اثر به‌ویژه از دیدگاه تخیلی بپردازد. در اینجاست 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 امکان پذیر 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، هنگامی‌که می‌گوید: «نقدی را که باشلار آغاز می کند، باید اساساً همچون یک نقد شهودی به حساب آورد و براساس‌این است که به شکل زیربنایی از هر نقد دیگری که تا به اینجا نقد نو خوانده می‌شد، متمایز می شود.»(Therrien,1970,p.349) نقدی که بر اساس شهود و تخیل منتقد استوار شده است.

باشلار با صراحت اعلام می‌کند که نقد خردگرایانهٔ شعر ره به عمق شعر نمی‌برد و روش مناسبی برای مطالعه و بررسی شعر نمی‌باشد. اودرکتاب *بوطیقای رؤیاپردازی* می‌نویسد: «نقد خردگرایانهٔ 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 یك فرآیند بیناذهنی به شناخت و درك اثر بپردازد. از نظر پدیدارشناسی این امکان وجود دارد که با چنین فرایندی موجب درك 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 درك متن هنری و همدلی با آن استفاده کند و این روش را برای مطالعات و نقد خود به‌کار ببندد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سبك نگارش

یکـی دیگـر از مسـائل مهـم در یك نقـد که کمتر به آن توجه می‌شـود، نگارش نقد اسـت. این ویژگی برای مطالعات نقد تخیلی بسیار مهم است و از ارکان چنیـن نقـدی محسـوب می‌شود، چنان‌که سبك نگارش یکی از عناصری است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان نقد تخیلی را متمایز کرد. باشلار در این خصوص دارای ویژگی خاصی اسـت که بر بسیاری از پیروان خود تأثیر گذاشته است. این روشِ نگارشِ نقد را حتی می‌توان نگارش باشـلاری یا سـبك باشلاری در نقد نامید. سـبکی که کسانی همانند ژرژ پوله[12]، ژان پیر ریشـارد[13] و حتی رولان بارت و بسیاری دیگر با وجود اختلافاتشان از آن متأثر بوده‌اند.

چنان‌که توضیح داده شـد، نقد باشـلاری از تخیل منتقد بسـیار بهـره می‌برد. به‌همیـن دلیل نـگارش متن نیز بی توجه به این موضوع نیسـت، زیرا نه فقط منتقد تخیلی از تخیل برای کشف و تفسیر متن استفاده می‌کند بلکه تخیل او در نگارش و انتقال مطالب نیز تأثیرگذار است. به بیان روشـن‌تر، نگارش و در نتیجه اثر منتقد دارای نگارش و سبکی می‌شود که به یك اثر هنری و ادبی شبیه می‌گردد. درواقع، این نگارش همچون یك نثر ادبی و حتی یك شعر منثور است که منتقد می‌کوشد نه فقط به واسطهٔ محتوای مطالبـش، بلکـه بـه واسـطهٔ قالب و سـبك نیز بـه انتقال تفسـیر خود از متن مورد مطالعه بپردازد. به‌عبارت دیگر، منتقـد تلاش می‌کند تا از قالب بیان نیز برای انتقال مفاهیم خود بهره ببرد. این موضوع از آنجـا حائـز اهمیت فراوان اسـت کـه در نقدهای دیگر منتقـد باید تا حد امکان از یك نگارش خنثی و نثری علمی استفاده کند.

باشـلار گاه و بی گاه از تجربیات شخصی خود نیز سود می‌بـرد و این موضـوع را نیز به صراحـت بیان می‌کند. بـه همین دلیـل باشـلار در نقد خـود از واژهٔ «مـن» نیز اسـتفاده‌های زیادی می کند. به‌طورمثال، هنگامی که از آب راکـد و اندوهـی که ایجـاد می کند، بـه تجربه و نظر شـخصی خود ارجـاع می‌دهد و می گویـد: «من همواره همیـن حزن و انـدوه رادر مقابل آب‌های راکد احسـاس می‌کنم...» (Bachelard,1942,p14) او درکتاب *بوطیقای رؤیاپردازی* می‌نویسد: «در واقع، من رؤیاپرداز واژه‌ها و رؤیاپرداز واژه‌های نوشـته شـده هسـتم. مـن بر این بـاورم که می‌خوانم. یك واژه مرا متوقف می‌کند. صفحه را تـرك می‌کنم. هجاهای واژه شـروع می‌کنند به حرکت کـردن... واژه معنای خـود را رها می‌کنـد، گویی باری بسـیار سنگین اسـت که از رؤیاکردن جلوگیری می‌کند. بنابراین، واژه‌ها معانی دیگـری به‌خود می‌گیرند، گویی حق جوان شدن داشـته‌اند...» (Bachelard,1998,p.15) در چنین فرآیندی هر تصویری نو می‌شود و هر واژه‌ای معنـای جدیـدی به‌خـود می‌گیـرد. متنی کـه از یك ذهن خلّـاق و در ارتبـاط بـا مـاده اولیه و عناصر نخسـتین شـکل گرفته باشد هم نو اسـت و هم نوآور. متنی است که یك بار برای همیشـه رازگشـایی

12. Jeorges Poulet
13. Jean Pierre Richard

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نمی‌شـود و هر ذهنی به نوبهٔ خود و از نو به رازگشـایی آن می‌پـردازد. بنابراین، هر «منی» نـه فقط در مقابل یك متـن اصیل قـرار می‌گیرد ،بلکه دارای تفسـیری متفاوت از متن نیز می‌باشـد. به همین سـبب سبك نوشتاری نیز دارای ویژگی‌های خاص خود است تا این تجربهٔ منحصر به‌فرد برای هر فرد را بازبتاباند. بی جهت نیست که دانیل برگز[14] در مورد روش و نگارش باشلار می‌نویسد: «نقل قول‌های فراوان، تفاسـیر تمجیدی و خیال انگیز ،سـبکی اغلـب تغزلـی و فرآینـدی به‌نـدرت تحلیلـی هسـتند.» (Bergez,1990,p.108)

هدف نقد

پرسـش دیگری کـه می‌تواند مطرح باشد، این است که باشلار به‌عنوان یـك منتقد تخیلی در جسـتجوی چه چیزی اسـت؟ بی شـك، هیـچ نقدی نمی‌توانـد بـه همـهٔ ابعـاد یـك اثـر بپـردازد و هر نقدی خـود یك تقلیل اسـت، تقلیل به بخشـی از اثـر، تقلیل به نگرشـی خاص به یك اثر اسـت اما بااین‌حال گریزی از نقد نیسـت، زیرا نقد اگر تقلیل یك اثر اسـت، در مقابل تعمیق یك شـناخت اسـت. اما آن‌چیزی که به این نوشـتار باز می‌گردد ،این است که باشـلار در نقد به دنبال بوطیقای یك متن، یا یك شـاعر می‌گردد. اما اگر گفته می‌شـود شاعر، منظور یك شـاعر با ویژگی‌های زندگی‌نامه‌ای نیسـت، بلکـه بوطیقـای شـعری و شـاعرانهٔ اوست. به‌همین‌دلیل است که باشلار در جستجوی عمیق‌ترین عناصری بود تا به‌وسـیلهٔ آن‌هـا بتواند بوطیقای یك متن و شـاعران آن را دریابد. ژان ایو تادیه نیز بر همین باور اسـت هنگامی‌که در اثـر خود می‌نویسـد: «بنابراین، نقد باشلاری به‌واسـطهٔ یک تصویر خیالی، کشف جهانی را بازسـازی می‌کند کـه در آن روان یک هنرمند می خواهد زندگی کند.» (Tadié,1987,p.112)

نقد نقد باشلاری

با اینکه نقد باشلاری یکی از نقدهای بدیـع و مؤلف به‌ویـژه در نیمه قرن بیستم محسـوب می‌شـود، اما این نقد نیز همانند همـهٔ نقدهای دیگر با مشـکل تقلیـل گرایی مواجه اسـت. انتقاد بـه نقد باشـلاری به‌ویژه در مورد تقلیل‌گرایی آن نسـبت به صورت شـعری شدیدتر می‌شـود، زیرا در نقد باشـلاری توجه کمـی به صورت شـعر و هنر شـده اسـت. در ایـن نقد، صورت شـعری بخش روبنایی اثر و فرآیند خلق اثر محسـوب می‌شـود. به‌ویژه این نظر در نقدهای اولیهٔ باشـلار شدت بیشتری به‌خـود می‌گیرد. در نظریه نقد باشـلار ماده نقش اصلی را ایفاء می‌کنـد. دراین صورت، چنان‌که مؤلف بتواند به مـواد اصلی یعنی مادة المـواد همچون عناصر چهارگانه مرتبـط شـود، در این‌صـورت، صورت‌های خلق شـده اصیـل خواهنـد بـود. این نظریـه فـرض را بر مـاده یا ماده‌هـای اولیه‌ای گذاشـته اسـت که منبـع الهـام و صورت‌سـازی خـلاق محسـوب می‌شـوند. در مقابـل ایـن نظریه، نظریـهٔ دیگری قـرار دارد که

14. Daniel Bergez

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بهره‌گیری از تجربیات دیگران راکه اصولا به‌وسیلهٔ دال‌ها و صورت‌های هنری متجلی می‌شوند مهم‌ترین عنصر خلق اثر می‌دانند.

نتیجه

با خواندن این مقاله شاید هیچ پرسشی به اندازهٔ پرسش لحظهٔ نخست مهم و اساسی جلوه نکند. چه چیزی موجب می‌شود تا نقد باشلاری به‌عنوان یك 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 یك 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 مهم ترین و کانونی‌ترین موضوع خود پیشه کرده است، روش نقدی است که باشلار برای مطالعهٔ پیکره‌های مورد توجه خود از آن‌ها استفاده می‌کند. نزدیك‌ترین 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 یك روش، مناسب پیکرهٔ مطالعاتی شعر نیز باشد. در اینجاست که تخیل اصلی‌ترین عنصر روش باشلار می‌شود و همین عنصر است که مرزهای میان هنر و نقد را تا حد امکان کاهش می‌دهد، و به‌عبارت‌دیگر، نقد را به هنر نزدیك 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

باشلار، گاستون. *معرفت شناسی*، ترجمه جلال ستاری، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران، ۱۳۸۵.

باشلار، گاستون. *روانکاوی آتش*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، انتشارات توس،۱۳۷۸.

سوکولوفسکی، رابرت. *اشتراک بین الاذهانی :جهانی که مورد اعتقاد همگان است*،ترجمه علیرضا حسن پور. فرهنگ اندیشه. شمارهٔ دوازدهم. زمستان. ۱۳۸۳.

هوسرل، ادموند. *تأملات دکارتی مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی*.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 litteraire*, 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از نقد تخیلی تا نقد مضمونی

آراء، نظریات و روش‌شناسی ژرژ پوله

دکتر مرتضی بابک معین
عضو هیئت علمی دانشگاه
آزاد اسلامی تهران

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

از دههٔ پنجاه به بعد در فرانسه فضائی برای تولد نقدی مهیا می‌شود که ریشه‌های شکل‌گیری آن را اساساً باید در کارهای فیلسوف فرانسوی گاستون باشلار[1] جستجو کرد. اساس این حوزهٔ جدید در نقد بر مفهوم تازه‌ای که به‌مضمون 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 خلقِ ساختارهای کلامی و شبکه‌های واژه ای و تصویری جلوه‌ای عینی به خود می‌گیرد. از جمله منتقدینی که در این حوزه تاثیر بسیار از آراء و عقاید باشلار می‌گیرد، ژرژ پوله[2] 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 آیینه‌ای برای نمایاندن دنیای درونی او تبدیل می‌شود. لذا نقد مضمونی از دیدگاه پوله نقدی است مبتنی بر همدلی کاملِ منتقد و نویسنده. در این مقاله ابتدا به معرفی اجمالی این حوزهٔ 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 درکِ مقوله‌های زمان و مکان در نویسنده های مختلف است اشاراتی خواهد شد.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

از جملـه منتقدینی کـه از دهه‌های پنجـاه به بعـد توانسـتند در حوزهٔ نقـد تحولی عظیـم به‌وجـود آورند ژرژ پولـه نـام دارد. او بـه همـراه تنی چنـد از منتقدین دیگـر از جمله ژان روسـه[2]، ژان پی ایر ریشـار[4] و اسـتارو بینسـکی[5] که همگی متأثر از کارهای فیلسـوف معرفت‌شـناس به نام گاسـتون باشـلار بودند توانستند پایه‌های نقد جدیدی را بنیاد نهند که اساس آن در تضاد بـا نقـد سـنتی دانشـگاهی کـه مبنـا را بـر شـرح حال نویسـنده وتاریـخ اثباتـی می‌گذاشـت بود و همین مسئله سـبب شد تا بسیاری این حوزهٔ نقد را آغازگر جریان نقد نو به‌حساب آورند، حال آنکه ریشـه‌های آنچه کـه امروز نقد نـو 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 بی شك بایـد منتقدی به‌شـمار آورد که آراء او به‌شـدت متأثر از آراء نظریات باشلار می‌باشد، چرا که همّ وغم اصلی پوله در فعالیت نقد دسترسـی به آگاهی خلاق سوژه‌ای است که ایـن آگاهی در هنگام تولید اثر در شـبکه‌های کلامی، واژه‌ای و تصویری آشـکار می‌شود. به‌عبارت، دیگر از نظـر او نقد به مفهـوم تصاحب مطلق بـر دنیای تخیلی و انتزاعی خالق هنری است که به اشکال مختلف خود را در اثر نمایان می‌سازد. این منتقدین همچنان متأثر از مکتبی بودنـد به نـام مکتب ژنو که توسـط اندیشـمندانی چون مارسـل ریموند[6] و آلبرت بگن[7] به وجود آمده بود. آن‌ها نیـز فعالیت نقد را تمرینی معنوی به‌شـمار می‌آوردند که منتقد با آن می‌تواند به دنیای تخیلی، معنوی و شـاعرانهٔ خالـق هنـری دسترسـی پیدا کنـد و از آن طریـق دنیای درونی خود را کشف کند.

عـلاوه بـر تأثیرهـای ذکر شـده، نباید تأثیر به‌سـزای مکتب رمانتیـك آلمان را بر این دسته از منتقدین نادیده گرفت. بـرای گـروهِ ایی‌نا[8] اثـر هنـری نتیجـه تجـارب شـخصی و منحصر به‌فرد

1. Gaston Bachelard
2. Jeorges Poulet
3. Jean Rousset
4. Jean Pierre Richard
5. Starobinski
6. Marcel Raymond
7. Albert Béguin
8. Groupe d Ie na

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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»[9] 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 به‌دلیل مبتنی بودن بر جستجوی آن هسته مرکزی تخیلی نقد مضمونی[10] 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 به‌حساب آورد که براساس آن ادبیات و اثر ادبی نه یك موضوع شناختی و علمی، بلکه فضای بیرون ریزی تجارب حسی و احساسی نویسنده است که به طرق مختلف در اثر آشکار می‌شود.

محور اصلی مقالهٔ 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 یك 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[11] و باشلار به‌عنوان 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 درکِ مقوله های 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 به‌دنبال فهم و درك 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 یك ابژه به‌حساب 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 یك ابژهٔ شناختی و علمی در نظر گرفت، بلکه اثر ادبی فضایی است که در آن تجربهٔ شخصی و معنوی خالق اثر در زمان خلق اثر مطرح می‌شود. به‌همین دلیل ذات و تجربهٔ ادبیات غیر ثبوتی بوده و مبتنی است بر تجربه‌های حسی و درون یافتی نویسنده.

ژرژ پوله در کتاب *آگاهی نقد*[12] ضمن

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بیـان درك و فهـم خـود از ادبیـات، به‌روشـنی بـه‌ذات معنـوی و جوهـرهٔ غیـر ثبوتـی ادبیات اشـاره می کند: «ادبیات همچون وفوری از غنای معنوی دیدگانم را لبریز می‌کرد، غنایی سرشـار که سـخاوت‌مندانه به‌سوی من گشاده می‌شد.» (Poulet,1971,p.301)

بی‌دلیل نیست که بیشترین گرایش نقد مضمونی به حوزهٔ شعری است. اساساً ریشه‌های عمیق‌تر نقد مضمونی را باید در مکتب رمانتیسـم آلمان جستجو کرد. تئوری اثر هنری ارائه شـده توسـط گروه «ایِنا»بعدها توسط نقد مضمونی گسـترش پیدا کـرد و قوام بیشـتری یافت. از منظـر این گـروه اثر هنری فضای تخلیـه و بیرون ریزی دنیـای معنوی و حسـی - ادراکی خالق آن اسـت و آن‌را نباید نمودِ یك مدلِ از پیش تعریف شـده به‌حساب آورد. این گروه ریشـه و عامل یك اثر هنری را یك آگاهی خلاق می‌داند، یك هسـتهٔ مرکزی حسـی ادراکی و کاملاً فردی کـه همـهٔ عناصر شـکلی و سـاختاری اثـر از آن پیروی می‌کننـد. لـذا در نقـد مضمونی یکـی از ریشـه‌های نفی اثـر به‌عنـوان ابژهٔ شـناختی و علمی را بایـد در نظریات و آراء ایـن گروه جسـتجو کرد. از ایـن روی، ژرژ پوله در کتـاب *بین مـن و مـن* [۱۳] می نویسـد: «نقطـهٔ آغازین حرکـت همـهٔ رومانتیك‌ها علی‌رغـم تنـوع و اختلاف در نتیجه‌گیری‌هایشـان، مطمئنـاً اعتقـاد به عمـل مبتنی بر آگاهی است.» (Poulet,1977,p.54)

پس اثـر هنـری را نباید تنهـا دارای هویتـی شـکلی و فرمـی به‌حسـاب آوریـم، بلکه اثر هنری دارای هویتی معنـوی و برگرفتـه از تجربهٔ حسـی - ادراکـی و درون دریافتـی خالق در برخـورد با دنیای بیرونی اسـت. در واقـع، اثر ادبی مجال بروز هم‌زمان سـاختارهای کلامی از یك طرف و دنیای درونی و انتزاعی فردی خالق هنری از طرف دیگر است.

این‌جاست که برای نظریات پروست در پایه‌گذاری آن‌چه کـه نقد مضمونـی نامیده می‌شـود باید جایـگاه ویژه‌ای قائل شد. پروسـت با نفی ارتباط بیـن اثر هنری و زندگی و بیوگرافـی خالـق آن و همچنین بـا رد نظریهٔ اثر هنری به‌عنـوان فضایـی صرفـاً برگرفتـه از کاری سـاختی و فرمـی، صحه‌ای بر نظریـات رمانتیك‌ها در خصوص اثر هنری گذاشت. پروست تمایز سنتی که بین شکل و محتوا وجود داشت را رد کرد، و معتقد بود جهان‌بینی نویسنده در هنـگام خلق سـاختارها در دل آن‌ها جای می‌گیرد. او اعتقاد داشت اثر هنری زادهٔ یك من دیگر، جدا از منی است که ما در اجتماع از خود نشـان می‌دهیم. برای دسترسی به این منِ خالق باید اعماق خود را بکاویم تا بتوانیم به آن هستهٔ مرکزی حسی- ادراکی برسیم. خصوصیت این من خالق که در اعماق ما نهفته، این است که به هنگام خلق اثر هنری خود را برای اولیـن بار می‌آفریند. به‌عبارت‌دیگر، در حیـن عملِ خلق سـاختارهای کلامی اسـت که این منِ خالق خود را بیان می‌کند. تاکید پروسـت روی هم‌زمانی خلـقِ سـاختارهای کلامی و آشـکار شدنِ آن من خالق است. همین نظریهٔ پروسـت یکی از نظریات محوری نقد مضمونی است. اکثر ناقدان مضمونی

13. entre moi et moi

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

این نظریهٔ پروست را به شکلی مطرح کرده‌اند.
بـا تکیه بر ایـن نظریه ، نقـد مضمونی دو نظریهٔ سـنتی را نفـی می‌کند: یکـی اینکه خالق را حاکـم مطلق اثر خود بدانیـم و دیگری اینکه اثـر را دائماً به یك پیشـینهٔ روانی ارجاع دهیم. بنابرایـن، نظریه خلق اثر به یك 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 مالارمه*[۱۴] می‌نویسد:
«سبك آن چیزی اسـت که بگونه ای ابهام آمیز نویسنده دائماً به آن معطوف می شـود، چیزی که با آن نویسـنده به شـکل ناخـودآگاه تجربهٔ خود را سـازماندهی می کند، 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 یك تولید یا بیان به‌حسـاب آید، برای فاعل خـلاق ابزاری اسـت جهـت نمایاندن نویسـنده به خودش»
(Rousset,1962,p.6)
ژرژ پوله نیز اثر هنری را کلیّتی متشـکل از سـاختارهای کلامـی و زبانی می‌داند کـه در درون خود حاویِ آگاهی خالق آن اسـت. این‌جا سـخن از فلسـفهٔ پدیدارشناسـی مطـرح می‌شـود. در بطن این فلسـفه ایـن نظریه وجود دارد که اصـولاً آگاهی، یعنی آگاهی به چیـزی، آگاهـی به وجـود خود، یـا آگاهی به دنیای بیرونـی که ما را احاطه کرده اسـت. آگاهـی ما را در ارتباط با دنیای پیرامونمان قرار می‌دهد.
ژرژ پوله در کتاب *بین من و من* به‌خوبی اسـاس فلسـفهٔ 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، چگونـه تعامل دلایل و اعـداد را دریافت می‌کنـی و یا اینکه چگونـه با دنیای بیرونـی ارتباط برقرار می‌کنـی تا بگویم که هستی.» (Poulet,1977,p.65)
می‌بینیـم چگونه پوله واقعیتی هستی‌شناسـی را در گرو چگونگـی دریافت دنیای بیرونـی می‌داند. بحث «ارتباط» یکی از مفاهیم بنیادی نقد مضمونی به‌حسـاب می آید که ریشه‌های آن‌را باید در پدیدارشناسی جستجو کرد.
باشلار که متأثر از فلسـفهٔ پدیدارشناسی هوسرل[۱۶] بود و پیروان او نیز که تحت تاثیر آراء و نظریه های هوسرل و مرلو پونتی[۱۷] بودند به این اصل بنیادی اعتقاد داشـتند که فهم انسان و دنیا تنها زمانی میسر می‌باشد که ارتباطِ انسان با دنیای بیرونی را مد نظر داشته باشیم.
چنیـن نگرش پدیدارشناسـی در اولین صفحات کتاب *در جسـتجوی زمان از دسـت رفته*[۱۸] اثر پروسـت به‌خوبی به‌چشم می‌خورد. قهرمان داستان، مارسل که نیمه شب از خواب بیدار شـده اسـت از خود می‌پرسـد، این لحظهٔ بیداری به چه برهه‌ای از زندگی او متعلق اسـت، لحظه‌ای که به‌طور کامل ارتباطش را با زمان جاری از دسـت داده است؛ لحظه‌ای کـه از سـیر زمان بیـرون افتـاده و لحظـه‌ای اسـت معلـق، لحظـه‌ای پر

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اضطراب چرا که کسی که تجربهٔ گذراندنِ، این لحظه را دارد نمی‌داند به‌راستی در کجای زمان قراردارد؛ او در زمان گم شده است و هستی و زندگی‌اش به زندگی کاملاً در لحظه تقلیل پیدا کرده‌است. 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 نمی دانستم کجایم، در اولین لحظات بیداری حتی نمی‌دانستم کی هستم.» (Proust,1913,p.39) می بینیم 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 یك 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 به‌نام *مطالعاتی در خصوص زمان انسانی*[19] به تجزیه و تحلیل چگونگی دریافت دو مقولهٔ 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 ادامهٔ این مقاله به این مسئله پرداخته خواهد شد). باشلار برای اولین بار در خصوص این مهم که چگونه تخیل خلاق و شاعرانه یك شاعر بنابر درك دنیای پیرامون خود زمان و مکان را دریافت می کند 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 این‌چنین می‌نویسد:

«از باشلار به بعد دیگر صحبت کردن از مجرد و غیر مادی بودن آگاهی امکان ندارد، همان سان که درك آگاهی جز از طریق لایه های تصویری که در آن بر روی هم انباشت می‌شود مشکل می‌باشد بعد از او، جهانِ 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*[20] را معرفی می‌کند ، این‌چنین می‌نویسد:

«چون در این‌جا صحبت از شعر است، احساس نمی تواند از خیال‌پردازی که آن‌را 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 درحوزه نقد مضمونی از برداشت سنتی و فرویدی از روان انسانی فاصله بگیرند واین تخیل را یك توانائی خلاق به‌حساب آورند. از دیدگاه باشلار، تخیل یك 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 تخلیهٔ انرژی عقده‌ای سرکوب شده توسط خواب و رویا می‌شود، نقد

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مضمونی که متأثر از پژوهش‌های باشلار است صحه بر نقش هماهنگ کننـده و نظام دهندهٔ خیال‌پردازی از خلال تنوع و تکثر تصاویر خلق شـده می‌گذارد. نقد مضمونی اساسـاً به‌دنبال این است که چگونه یك اثر که برگرفته از توانائی تخیل شـاعرانهٔ خالق آن اسـت دنیایی موزون را می‌آفریند که در آن تضادها رنگ می‌بازند.

ژان استارو بینسکی درکتاب *ژان ژاك روسو، شفافیت و مانع*[۲۱] می نویسد:

«کارکرد خیال پردازی عبارت است از تبدیل تکثر و گسستگی تجارب زندگی شـده به گفتمان و اثری موزون که در بطن آن همه چیز در نظامی متعادل و یکدسـت جای گرفته باشـند.»

(Starobinski,1971,p.419)

بنابرایـن، جسـتجوی هسـتهٔ مرکزی حسـی - ادراکی و تخیلی از خلال تصاویر متفاوت و شبکه‌های کلامی متنوع اسـاس نقد مضمونی اسـت. در واقع، این‌جا اسـاس بر جستجوی شباهت‌هاست. بر عکس، مکتب ساختارگرایی کـه معنا را سـلبی می‌داند، نقد مضمونی اسـاس و بنیاد معنا را بر شـباهت می‌گذارد. معنای «تم» یا مضمون نیز تکرار و از سـرگیری همان هستهٔ مرکزی حسی - ادراکی اسـت که در ساختارها و شـبکه‌های کلامی و تصویری متن پنهان شده است.

به‌طبع، وقتی سـخن از جستجوی هستهٔ مرکزی حسی - ادراکی خالق یك اثر که بیان چگونگی درك دنیای پیرامون اوست می‌شود، نقد مضمونی به‌سوی نوعی یك‌دست و هماهنگ‌سـازی خوانـش آثـار یك نویسـنده قـدم برمـی‌دارد. آثـار نویسـنده کلّیتی واحد در نظر گرفته می‌شـود که در آن نقـد مضمونی به‌دنبال آشـکار کردن موزونیتِ پنهانی اسـت که نشأت گرفته از شـباهت‌هایی است که در عناصر به‌ظاهر ناهمگون متون وجـود دارد و خـود این شـباهت‌ها به‌دلیـل وجود همان هسـتهٔ 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 مشترك در کلیّـت آثار نزدیك کند جسـتجوی واژه‌هـای تکراری اسـت. اما باید دانسـت این هسـته‌های مرکـزی ادراکی می‌توانند در سـاختارهایی فراتر از واژه آشـکار شوند، مضاف بر اینکه معنای واژه‌ها ممکن اسـت از عبارتی به عبارت دیگر تغییر نماید. اساساً خوانش مضمونی هرگز محدود به مشـخص کردن واژه های تکراری نمی‌شـود، بلکه این خوانش به‌دنبال مضمون مشـترك در شبکه‌های درهم تنیده شـدهٔ تصویری و کلامی است که به‌ظاهر در آن‌ها واژه‌ها و عناصر مشـترك دیده نمی‌شـوند، اما در خود حامل آن هسـته‌های مرکزی حسی - ادراکی هستند که مضامین تکراری در آن‌ها به‌شکلی نهفته وجود دارند. تم‌ها می‌توانند هم واقعیتی محتوایی داشـته باشـند و هم ساختی و شکلی.

بـرای مثـال، ژرژ پولـه در کتـاب معـروف خـود به‌نام *مطالعاتـی در خصـوص زمـان انسـانی* 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

آنکه در «اسـتحاله هـای دایره»[۲۲] به تجزیـه و تحلیل یك شکل سادهٔ انتزاعی، یك طرح ناب هندسی که عاری از هر گونه معنای از پیش معلومی می‌باشد دست می‌زند.

ژرژ پوله را باید بی‌شـك یکی از منتقدان صاحب سـبك و مطرح نقد مضمونی به‌حساب آورد. او که اصالتاً بلژیکی اسـت حدوداً هجـده اثر از *مطالعاتـی در خصوص زمان انسـانی* تا *شـعر تکه تکـه*[۲۳] از خود بر جـای می‌گذارد. بسـیاری آثـار او را منشـاء تولـد نقدنـو در فرانسـه به‌حسـاب می‌آورنـد، امـا او در نامـه‌ای که به مارسـل ریموند می‌نویسـد از اینکه وی را به مکتب ژنو که توسط ریموند و بگن بنیان‌گذاری شـد متعلق می‌بینند احسـاس خوشحالی می‌کند.

اساساً همّ‌وغم اصلی ژرژ پوله در نقد یك اثر این است که آگاهی خود را با آگاهی نویسـنده گره بزند. مانند سـایر منتقدیـن نقـد مضمونی، نقد پولـه نقدی اسـت مبتنی بر همدلی[۲۴] کامل منتقد با نویسنده. لذا برای او عمل خوانش یك اثر عملی است. معطوف به مالکیت بر آگاهی و دنیای حسـی - انتزاعی نویسـنده. او خوانش یك اثر را این‌گونه تفسـیر می‌کند: «من تمام دنیای درونی‌ام را به کس دیگر می‌سـپارم و آن کس دیگر در درون من می‌اندیشد، حس می‌کند، رنج می‌برد و عمل می‌کند» (Poulet,1971,p.282) او ادامـه می‌دهد: «عمـل خوانش (که هر اندیشـهٔ واقعی نقدی بر آن استوار است) یکی شدن دو آگاهی را ایجـاب می‌کند: آگاهی خواننده و نویسـنده» (Ibid,p.9) لذا خوانـش یك اثر از نظـر پوله خود را غرقه کردن در جهان اندیشـه‌ای و آگاهی نویسنده است. اما مطلبی که بسیار حائز اهمیت است این است که این جا منظور از اندیشـه سیستم نظام‌مند فکری یا ایدئولوژیکی نیسـت، بلکه: «حس کـردن، تصور کـردن، نیاز کردن، خواسـتن و دوست داشـتن یعنی اندیشـیدن. اندیشیدن همانا عمل زندگی معنوی است.» (Poulet,1981,p.62)

در واقع، آگاهی و جهان اندیشه ای نویسنده کلّیت دنیای حسـی - درونـی نویسـنده را در برمی‌گیرد کـه منتقد با خوانش اثر با آن هم راسـتا می‌شـود و آگاهی خود را با آن گره می‌زند:

«در ژرفای خود می‌اندیشم یك نویسنده یا فیلسوف را دوباره زنـده کردن به مفهوم بازیافت روش حس‌کردن و اندیشـیدن اوسـت. پی‌بردن بـه اینکه چگونه این روش زاده می‌شـود و شـکل می‌گیـرد و به چه موانعـی برخورد می‌کنـد، به مفهوم دوباره کشـف کردن معنـای تمامیت یك زندگی اسـت که از یك هسـتهٔ مرکزی حسی - درکی و ابتدائی به بعد سازماندهی می‌شود.» (poulet,1971,p.307)

پـس فعالیت نقـد از این منظر به معنـای مالکیت مطلق بر دنیای ذهنی، انتزاعی و جهان اندیشـه‌ای نویسنده است. این‌جاسـت که نقد پوله را می‌توان از جهاتی در مقابل نقد ژان روسـه که مبتنی بر مطالعهٔ شـکل و فرم اسـت قرار داد. پولـه در *آگاهـی نقد* می‌نویسـد: *«اشـکال برای آن‌که مکیـده شـوند بـه وجـود آمده‌انـد، به محض اینکه شـیرهٔ درونـی آن‌ها گرفته شـد پوسته‌شـان را بایـد دور ریخـت»* (Poulet,1971,p.65)

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

«شیره» در این‌جا تصویر استعاره‌ای است برای جهان اندیشه‌ای نویسنده که البته ساختار را به‌وجود 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 درك ژرف جهان اندیشه‌ای و دنیای درونی - حسی نویسنده و با گره زدن جهان اندیشهٔ او، بودن خود را آشکار می‌سازد و اثر آیینه‌ای می‌شود که دنیای درونی ناقد را بر او می‌نمایاند.

به‌طبع، این غرقه شدن در دنیای اثر که به‌دنبال خود تلفیق دو آگاهی و جهان اندیشه‌ای را خواهد داشت، سبب نزدیکیِ 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 به‌کار 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 به‌جای او صحبت می‌کند.

پوله زمانی که در اثر بزرگ خود *مطالعاتی در خصوص زمان انسانی*، فلوبر را تحلیل می‌کند، این‌گونه می‌نویسد:

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

جملهٔ فلوبر که در داخل گیومه قرار دارد وارد جملهٔ منتقد شده و نقش فاعل آن را ایفا می‌کند، در ضمن، یك‌دستی و شباهت سبکی نگارش دو نویسنده که در متن اصلی بسیار مشهود است این درهم تنیدگی عبارتی را زیباتر جلوه می دهد. در جای دیگر، زمانی‌که در همان اثر به تحلیل جهان اندیشه‌ای و دنیای درونی بالزاك می‌پردازد، جمله‌ای از او که سوالی است که یکی از قهرمان‌های بالزاك، به‌نام لامبر از خود می‌کند نقل قول می‌شود:

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

سپس، بلافاصله پوله جملهٔ خود را اضافه می‌کند:

«اگر دنیا نیاید و در درون من منعکس نشود، پس این منم که دنیا را در بر می‌گیرم» (Ibid)

این‌جا 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 جملهٔ منتقد نه بیان و تفسیر جملهٔ نویسنده بلکه ادامه و دنبالهٔ آن تلقی می‌شود. منِ منتقد، منِ نویسنده شده است و از آن تفکیك ناپذیر.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 ترکیباتِ نقل قول توسط منتقد که سبب نوعی شباهت و همگونی زبان نویسنده و منتقد می‌شود، همچنان دال بر پیوند و تلفیق دو جهان اندیشهٔ نویسنده و منتقد است.

خوانش مکّرر 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 یك 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 می کند: «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 کُرنی نیز در جمله ای کوتاه این‌گونه تعریف می‌شوند: «آن‌چه که قهرمان کرنی رامتمایز می‌کند، یکی شدن هم‌زمانِ بودن و خواستن است.» (Ibid,vol.1,p.135)

در نقد پوله از این جمله‌های کوتاه که اشاره به واقعیتی کلی در یك 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 یك نویسنده به‌دنبال جهان اندیشه‌ای واحد و مشترك است که دائماً تکرار می‌شوند.

پوله در اثر چهار جلدی خود به‌نام *مطالعه در خصوص زمان انسانی* دست به تحلیل چگونگی دریافت و درك 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*[25]، جلد سوم، *نقطهٔ آغازین*[26] و جلد چهارم *بار لحظه*[27] می‌باشد.

در اثری بنام *فضای پروستی*[28] او به تحلیل چگونگی دریافت مکان به عنوان مقولهٔ کلان دیگر ارتباطی انسان با دنیای بیرون می پردازد.

او در مقدمهٔ جلد سوم *مطالعاتی در خصوص زمان انسانی* می نویسد:

«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 I´ instant
28. L` espace Proustien

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

واقعیت بیرونی آغاز می‌کنیم، اما به همان نسبت یعنی با زمان ارتباط برقرارکردن، با لحظه ای 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 درخصوص چگونگی ارتباط با دنیای بیرونی با تکیه بر مقوله‌های دریافتی زمان و مکان می باشد. اما در اثری به نام *شعر تکه تکه* تحولی در نقد پوله به‌چشم 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 به‌نوعی هم ادامه و هم گذر از فعالیت‌های نقد پیشین پوله به‌حساب می آید. او در این اثر به مطالعهٔ بُدلر[29] و رمبو[30] می‌پردازد. پوله آثار این دو شاعر را به انفجاری تعبیر می‌کند که ضمن به‌هم ریختن و قطع تداوم کاذب تاریخ ادبی با خلاقیت نو و بدیع، معیارهای دروغین و فریبنده راحذف 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 می شود، اما نگاه منتقد این‌جا بیشتر نگاه تفرقی است که می‌کوشد دو شاعر را در تضاد با یکدیگر قراردهد.

او می‌نویسد:

«بدلر خود را به‌شدت به‌دلیل گناه اولیه دچار سرنوشت محتومی می‌دانست که گریزی از آن‌اش نبود، سرنوشتی که تهدیدش می‌کرد از آزادی اندیشه محرومش کند، او دچار گذشتهٔ خود و ندامت‌هایش بود. او در خود جز ژرفای بی‌نهایتی که تا دوردست‌ترین کرانه‌های اندیشه‌های درگیر گذشته‌اش بسط پیدا می کرد، چیزی نمی دید.» (Bergez,1990,p.113)

برعکس نگاه تفّرقی پوله، رمبو را این‌چنین در تضاد با بدلر قرار می دهد:

«رمبو هر بار دیدگان خود را به‌روی 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، به‌گونه‌ای 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 می آوریم.

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 به‌عکس گاه بدون هیچ محدودیتی بر همه چیز گشاده می‌شود و همه چیز را در برمی گیرد.» (Poulet,1952,Vol.4,p.101)

برای مثال، با مطالعه درك لحظه در آثار موریس سِوه[31] به این نتیجه می‌رسد که لحظه در دنیای درونی

29. Baudelaire
30. Rimbaud
31. Maurice sévet

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

این نویسنده بسط پیدا کرده و در خود مجموعه‌ای از حس های 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 استاندال 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 استاندال از لحظه، دریافتی سرشار از همهٔ احساس‌هاست. اما از دیدگاه پوله این لحظه تنها یك لحظه است بی‌هیچ بسط و گشادگی. استاندال کمال خوشبختی و زندگی سرشار از شادمانی را در لحظه جستجو می‌کند و همهٔ خواست او ضبط این لحظه‌های فرّار و گذراست.

آن‌گاه، پوله دریافت و ادراك دفعی از لحظه را در گسترهٔ یك قرن مطرح می‌کند. او معتقد است این درك دفعی و انقباضی از لحظه در سرتا سر قرن هجدهم به‌چشم می‌خورد. در واقع، نگاه در برگیرنده و همگون‌ساز منتقد، قرن هجده را قرن دریافت انقباضی و دفعی از لحظه می‌داند.

او پیش رمانتیسم را محکوم آگاهی از گذرا و فانی بودن لحظه می‌دانست. رمانتیك‌های انگلیس بر این اضطراب فائق آمدند، چرا که آن‌ها به‌جای جاودانگی خدا که همّ و غم اصلی عصر باروك و کلاسیك 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 مشترك به‌وجود می‌آید. در واقع، در تراژدی، هنرپیشه آیینهٔ دنیای درونی بیننده است. اما در کمدی، این حس مشترك 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 یك سوژه (همانند تراژدی) بلکه به یك ابژه 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 مضحك جلوه کند از چارچوب قواعد و نُرم‌های تعریف شده خارج شده است. لذا عمل مضحك از این منظر یعنی آشفتگی ناگهانی در نظم عادات از پیش تعریف شده، به‌عبارت‌دیگر، عمل مضحك به معنای گسستگی در نظم و استمرار زمان انسانی است. پس چنین عملی انتزاعی نبوده و در بی زمانی اتفاق نمی‌افتد، بلکه در بستر زمان رخ می‌دهد ولی از سیر زمان جدا می‌شود و حکم یك لحظهٔ گسست را دارد. آن‌گاه، پوله در جمله‌ای کوتاه و گویا کمدی را این‌گونه تعبیرمی‌کند: «پس کمدی دریافت یك گسستگی ناپایدار و موقعیتی در

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 تعبیرمی‌کند. در آثار کرنی، تجربهٔ عشق همیشه با تجربهٔ از دست دادن حاکمیت بر خویش توام است. عاشق یا درگیر گذشته است و به یادآوری خاطرات خود می‌پردازد، یا به‌دلیل داشتن امید، چشم به آینده می‌دوزد. در هر صورت، عاشق درگیر زمان است. زمانِ عشق زمان تردیدها، امیدها، دلخوردگی‌ها و هیجان‌ها است، در واقع ،زمانِ 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 ارادهٔ 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 ارادهٔ 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 لحظهٔ مالکیت برخود است. در واقع، این در لحظه است که قهرمان کرنی در می‌یابد که 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 حالِ مطلق و خالصی وجود ندارد.حالی که قهرمان راسین در آن زندگی می‌کند گذشته را در خود حفظ کرده است. حال همیشه آلوده به ردپای 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 تراژیك گذشته‌اش رها سازد. هویت او در گرو این یادآوری است. لذا سرنوشت محتوم یعنی از یك طرف میل زیستن در زمان حال مطلق و خالص، بی‌آنکه با خاطرات گذشته پیوند خورده باشد و از طرف دیگر عدم توانایی در تحقق این میل. قهرمان راسین محکوم است که در حال گذشتهٔ خود زندگی کند. علاوه بر این قهرمان راسین زمانی که آینده را پیش بینی می‌کند باز از تلهٔ گذشته رهایی نمی‌یابد . به عبارت دیگر، هر چند به آینده نظر می‌کند، اما با نگاهی به آن‌چه بوده است ، آن چه 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

32. corneille
33. Racine

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

کـه در لحظه هویت خود را باز می‌یابد و قهرمان راسـین را قهرمانی که در لحظه هویت خود را از دسـت می‌دهد. عـلاوه بـر مقولـهٔ زمان، پولـه در اثـری به‌نـام *فضای پروسـتی* به اندیشـه در خصـوص مـکان و درك آن *در جسـتجوی زمان از دسـت رفته* می‌پردازد. به هیچ وجه در این اثر پوله به‌دنبال این نیسـت که نشان دهد پروست چگونـه مکان را ترسـیم می‌کند، بلکه بحث اساسـی این اسـت که اصولاًمکان چه چیزی را برای پروسـت نمایان می‌سـازد. به‌عبارت‌دیگر ، پوله در این اثر نشان می‌دهد کـه مکان برای نویسـنده صرفـاً یك واقعیـت جغرافیایی نیسـت، بلکـه در دنیای انتزاعی نویسـنده مکان معانی و کارکردهای مختلف پیدا می‌کند.

پولـه ابتـدا بر ایـن اعتقاد اسـت کـه رمان پروسـت در جسـتجوی زمان و مکان از دسـت رفته اسـت. او معتقد اسـت پروسـت ارتباط ویژه‌ای بین فرد و مکان به‌وجود می‌آورد . به همین دلیل، مسـئلهٔ اسنوبیسم[۳۴] غالباً شکل و فرم خیال‌پردازی در خصـوص نام مکان‌ها و فامیل‌ها را به خود می‌گیرد. در اثر پروست شخصیت ها در کادر و مکانی مشخص هویت پیدا می‌کنند ، همچنین مکان‌های واقعـی مکان‌هایی هسـتند که شـخصیتی در آن‌ها جای گرفته باشـد. پوله عنوان می‌کند که هرگز در اثر پروست مکانی ترسـیم نمی‌شود، مگر اینکه در آن مکان شخصی نمـودار شـود و بـه عکس هیـچ گاه شخصی ترسیم نمی‌شود، مگر آنکه شـخص مذکـور در کادر و مکانـی مشخص قرار گرفته باشد.

پولـه در بخش دیگر اثر خود به یکی از خصوصیات مهم دنیای پروسـت اشـاره کـرده و آن را در جمله‌ای کوتاه این‌چنیـن بیـان می‌کنـد: «دنیای پروسـت دنیایـی قطعه قطعه اسـت ، که هر قطعه خود شـامل دنیاهـای دیگری اسـت که آن‌ها نیـز به نوبهٔ خود قطعه قطعه می‌باشـند.» (Poulet,1963,p.54)

دنیای پروسـت دنیایی اسـت که چیزهایی افـراد به‌دلیل جوهرهٔ متفاوتشـان دنیایی را می‌سـازند که در آن تکثر و عدم وحدت جوهری حاکم است.

هـر چیزی ارزش جوهری خود را داراسـت که آن را در فردیتـی مطلق در مقابل چیز دیگر که آن نیز به نوبهٔ خود ارزش جوهری خود را داراسـت قرار می‌دهد. لذا چیزها از آن‌جـا که در جوهرهٔ خود محبوسـند راهی به یکدیگر نداشـته و از یکدیگـر جدایند. به همیـن دلیل «فاصله» در دنیای پروسـتی بار و معنای منفـی دارد، چرا که فاصله کارکـرد ارتباطی و پیوندی نداشـته، بلکه فضایی اسـت که کارکرد جداسـازی دارد؛ فضایی اسـت که چیزها را در فردیت جوهری خودشـان نگاه داشته و به‌جای ایجاد ارتباط و پیوند در جهت وحدت جوهری ، جدایی آن‌ها را تضمین می‌کند.

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

«در دنیای پروست چیزها هستند، اما با فاصله ... در دنیای پروستی به‌یکدیگر نزدیك شـدن، با هم تمـاس پیداکردن، یـا کوچك‌تریـن ارتبـاط مجاورتـی

34. Snobisme :
به نوعی روش زندگی اطلاق می شود که متناسب با مد زمان باشد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

پوله این‌جا ارتباطی بین بحث فاصله و احساس دلهرهٔ از هستی که یکی از مضمون‌های مهم اثر پروست می‌باشد برقرارمی‌کند. در اثر پروست بین خواست و طلب‌کردن چیزی یا کسی و رسیدن به آن همیشه فاصله ای وجود دارد. پروست دوست داشتن را همیشه با درك این مهم که زن محبوب در ورطه‌ای مهیب و ژرف و با فاصله از ما وجود دارد همراه می دانست 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 قرارگرفته، 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 شبانهٔ 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 بوسهٔ رد شده به تعبیری غیابی است که جانشین حضور می‌شود. پوله غیاب را در اثر پروست منشاء اضطراب به‌حساب می‌آورد.

سپس پوله عنوان می‌کند که در اثر پروست این تنها چیزها و افراد نیستند که به‌دلیل فردیتی مطلق با فاصله از یکدیگر وجود دارند، بلکه زمان را نیز شامل لحظاتی می‌داند که در آن هر یك از لحظه‌ها از هستی مستقلی برخوردارند و راه از یکی به دیگری میسر نمی‌باشد. مکان‌های پروستی نیز فضاهایی کاملاً جدا از یکدیگرند، جدایی مطلق خانهٔ سوان‌ها و گرمانت‌ها نمونهٔ بارز این جدایی مکانی است. اما پوله حرکت، جابه جایی، سفر و خاطره را راه‌هایی به‌حساب می‌آورد که زمان و مکان را در حین حفظ جوهرهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

را به‌وجود می‌آورند که خبر از آن توانایی واقعی مرکزی می‌دهد که همان تخیل خلاق شـاعرانه اسـت. کشف این شبکهٔ معنایی پیچیده تنها زمانی میسر می باشد که منتقد آن‌را نـه از راه عقـل بلکـه از راه نفوذ به دنیای حسـی و جهان اندیشـهٔ نویسـنده دریافت نماید و این نفوذ زمانی امکان پذیر می‌شود که منتقد کاملاً آن‌را حس کند و به قول پوله، آن‌سـان با آن دم‌ساز شود که در اثر جهان اندیشهٔ خود را بازیابد. اثر از منظر پوله واسـطه‌ای می‌شـود که ارتباط و وحدت منتقد و نویسنده را سبب می‌شود.

مفاهیمـی همچون تخیل، آگاهی، جهان اندیشـه و ... که کلمات و مفاهیم کلیدی نقد مضمونی به‌حسـاب می‌آیند، ایـن نقد را در تضاد با نقد سـاختارگرایی قـرار می دهد که یـك اثر را نه یك ابژهٔ تجربهٔ احساسـی ، بلکه یك ابژهٔ شناختی به‌حسـاب می‌آورد. مفهوم ساختار که مفهومی کاملاً ریاضی اسـت مسـتقل از هر تجربهٔ حسـی و درك و دریافت دنیای اطراف توسط نویسنده مطرح می‌باشد، حـال آنکه نقد مضمونی دقیقاً به‌دنبـال آن تجربهٔ اولیه و انتزاعی فردی نویسنده در اثر است.

نتیجه

اساسـاً در نقد مضمونی، مضمون به هیچ وجـه به معنـای موضوعی نیست که نویسـنده با آگاهی مطلق آن را در اثـر خـود مطـرح می‌کند، بلکه هم آن سان که دیدیم منظور از مضمون شبکهٔ سازمان یافته و نظام مندِ جهان اندیشه و دنیای حسـی ـ درونی نویسنده است که ریشه در ضمیر ناخودآگاه نداشـته، بلکه ناشـی از مناطق پیش آگاهی یا فراآگاهی خالق هنری اسـت. تخیل خلاق و شـاعرانه نه تنها تولید کننـدهٔ تصاویر، بلکه مولد اصـوات، واژه‌ها ، علایم و احساسـاتی اسـت که غالباً زبان برای آن‌ها اسم خاصـی را نمی‌تواند قائل شـود. ایـن واقعیت‌هایی که به زبان خوانده نمی‌شوند، در یك متن شبکهٔ پیچیدهٔ معنایی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

Bergez, Daniel. *et al Introduction aux Méthodes Critiues,Pour l'analyse litteraire,* Bordas, 1990.

Poulet, Jeorges.*Correspondances*, Corti,1981.

_____.*Entre moi et moi*, Corti,1977.

_____. *L'ētudes sur le temps humain,* 4 Vols, Plon,1952.

_____.*La Conscience Critique*, Corti,1971.

_____.*L̇ 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.

_____.*L̇ univers imaginaire de Mallarmé,* Seuil,1961.

Rousset, jean. *Forme ét signification,* Corti,1962.

Starobinski, Jean. *Jean Jacques Rousseau,Latransparence et I'obstacle*, Gallimard,1971.

Tadié, Jean.Yves. *la critique littéraire au xx'siécle,* Belfond,1987.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

معرفی نظریه و روش شناسی نحو تخیل نزد ژان بورگوس

دکتر علی عباسی
عضو هیئت علمی
دانشگاه شهید بهشتی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

نظریهٔ تخیلی (نحو تخیل)[1] 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 این‌حال، این احتمال وجود دارد که از نظر بسیاری تفکر اساسی این نوع کارها و خوانش‌ها که تقریباً از روش‌های ساخت‌گرایی سود می‌جویند کمی متناقض به‌نظر آید. اما به‌نظر 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 می شود به منظور اینکه خصوصیت اصلی و مفهوم ذاتی آن بهتر درک گردد. کثرت بررسی‌ها در این زمینه‌ها به وضوح مانع از هر گونه ادعایی برای جامعیت انتقادی بود. بنابراین، نگارندهٔ مقاله به گزینش یک روش‌شناسی یعنی روش ژان بورگوس[2] 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[3] و سر دیگر آن را نظریات لکان[4] که در ارتباط با تخیلِ فاعلِ شناسایی هستند در نظر بگیریم، نظریه های 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 حیله، نحو رد، نحو شورش، تخیل، تصویر هنری، محرکه، کهن الگو، نماد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

به‌طور کلی، سنت فلسفی در غرب، تخیل[5] را این‌گونه تعریف می‌کند: توانائی تشکیل تصاویر هنری[6]، یعنی بازنمودهای اشیاء یا اشخاص واقعی یا توهمی[7]، یا حتی بازنمود افکار انتزاعی. این سنت سه کارکرد اصلی را برای تخیل در نظر می‌گیرد، یک کارکرد جبرانی[8] (chelebourg,2000,p.10) که به لطف آن می‌توانیم واقعیتی را در غیبتش ظاهر سازیم. کارکرد دیگر، همان کارکرد «رهایی بخش»[9] (Ibid) آن است که بوسیلهٔ آن قادریم خود را در امکانات رها سازیم. و بالاخره، کارکرد سوم که کارکرد «آشکار کننده»[10] (Ibid) است و به کمك آن می‌توان به بُعدهای نامرئی جهان دست پیدا کرد. با این حال، این موضوع می‌تواند درست باشد که فلسفهٔ کلاسیك، در کلیتش، سعی دارد این قدرت و توانایی را به‌نفع ادراك 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 می برد. در اکتساب شناخت، تنها دکارت نقشی را به تخیل اختصاص داد، زیرا به نظر او تخیل اولین رابطهٔ 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 نیمهٔ 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
6. image
7. fictifs
8. compensatrice
9. émancipatrice
10. révélatrice

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

کاوش علمـی تخیـل، در کلیـت خویـش، بـا تحقیقی از تعیینات فردی یـا جمعی که روی انتخاب و جمع آوری تصاویر پایه‌ریزی می شوند مطابقت می‌کند. به‌عبارت دیگـر، موضوع درک این مطلب اسـت که چرا این یا آن تصویـر به ذهـن تحمیل می شـود، چه دلالـت معنایی را در برمی‌گیـرد و چه تصاویر دیگـری را به صورت بافتـی فـرا می‌خوانـد و یـا چـه نحـو تخیلی را نشـان می‌دهـد. و چگونـه بایـد این قواعـد حاکم بـر تولیدات تخیـل را فراگرفـت. بـه همین خاطـر نگارنـدهٔ مقاله با معرفی نظریهٔ تخیلی (نحو تخیل) سـعی دارد روشـی را نشـان دهد تـا به کمـک آن خواننده بتواند سـاختار و ترکیـب نحـوی ایـن تصاویـر هنـری را در یـک اثر هنری پیدا کند و خوانشـی علمی از آنها داشـته باشـد. به همین خاطر، و براساس پرسش مطرح شده در بالا، هـدف این مقالـه، ابتدا معرفـی ابـزار و اطلاعات لازم برای نگرشـی موشـکافانه از خیال پردازی بر اسـاس روش شناسـی ژان بورگوس و سپس پیاده نمودن آن بر آثار هنری اسـت.

ادامه دهندهٔ پژوهش‌ها و مطالعات گاسـتون باشـلار[11] و ژیلبـر دوران[12]، ژان بورگـوس از یـک طـرف منتقد و از طـرف دیگر همـگام با نظریات آن‌هاسـت:

۱. ژان بورگـوس معتقد اسـت که اگـر بخواهیـم شـعر یا متنـی ادبی را درک کنیـم، نبایـد همچـون گاسـتون باشـلار فقـط بـه یـک نظریـهٔ تصویر محدود شـویم، زیـرا این عمل باعـث می‌شـود که از بافـت متن جدا شـویم، بافتی که به خواننـده کمك می‌کند تا معنای شـعر یا متن ادبی را بهتر درك کند. شـعریت متن تنها از یك تصویر، یا تنها از یک عنصر خلق نمی شـود بلکه خلـق آن تاثیر گرفته از نیروهای تکمیل کننده و متضاد اسـت. در واقع، این نیروها باعث می‌شـوند که گوناگونـی تصاویر در متن ایجاد شـود. و بـه صورت خودکار، بافت شـعر هم از همین نیروهایی که نوشـتار و خوانش را تعیین می‌کنند تشـکیل می‌شـود. بـرای پیدا کـردن ایـن نیروها، ژان بورگوس پیشنهاد می‌دهد دستور زبان تصویری را از دل خود متون پیدا کنیم و آن‌را توصیف کنیم تا به کمک آن بتوان پاسـخ‌گوی یـك ترکیب نحـوی از نوع خاص باشـیم. این ترکیب نحوی باید حمل کنندهٔ مستقیم معنا باشـد. در این حالت نظریه تخیل شکل می‌گیرد. بعد از شـکل‌گیری این نظریه تخیل باید توجه داشته باشیم که هـدف آن نباید توضیح یا رمزگشـایی معنـای یك متن باشـد، بلکه باید نشان دهد چگونه شاعر و خواننده، به کمـك تصاویر هنـری یعنی ترکیب نحـوی این تصاویر بـه طرف یـك معنا هدایت می شـود (معنایـی که هم از واقعیت مادی جهان که شـعر از آن سـاخته شده است و هم از واقعیت شـکلی و بازی‌های زبانـی که شـعر از آن ها اسـتفاده مـی کند نتیجه می شـود). این بدان معناسـت که از یك طرف تایید کنیم

11. Bachelard Gaston
12. Durand Gilbert

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

که زبان شـعر مدرن واقعیـت را به نمایـش نمی‌گذارد و از طرفـی دیگر بـر این نکتـه تکیه کنیم کـه نمی‌توان زبان شـعر مدرن را فقط به کمكِ واژگانِ معنایی فهمید، زیرا فشـردگی و تراکم معناست که زبان شعر مدرن را خـاص و ویژه می‌کند. به معنای دیگر، یك شـعر هرگز قادر نیسـت که معنای ثابت و یخزده داشـته باشد زیرا معنای یك شـعر همیشـه در حال شـدن و همیشـه باز اسـت و درسـت به خاطر همین باز بودن معناسـت که نظریهٔ تخیل سـعی دارد آن را کشـف و پیدا کند.

در واقـع، نظریهٔ ادبـی و ادبیاتی کـه ژان بورگوس بر آن بـاور دارد و به آن عمل می‌کند ادبیاتی اسـت که به کشـف ادبیات یك متن می‌پـردازد، یعنی اینکه او قابلیت و اسـتعداد در تولید یك واقعیت جدید از طریق زبان را در نظـر دارد. واقعیتی که دائمـا از طریق عمل خوانش بایـد تازه و نو شـود (در اینجا نزدیکی او با گاسـتون باشـلار را مشـاهده مـی کنیم). ایـن ادبیات بررسـی بیرونی و عقلانی امکانات معناست که هر شاعر خلاقی آن را می‌گشـاید. پس این ادبیات با روشـی که مربوط بـه قوانین نگارش شـعری اسـت اختلاف پیـدا می‌کند. نگارشی که بوطیقای کلاسیك هنوز گاه به گاهی ادبیات را محـدود می‌کند و آن‌را تقلیـل می‌دهد. در ابتدای هر ادبیاتـی تصویـر هنـری وجـود دارد. ژان بورگـوس تفاوت روشنی را بین تصویر هنری و استعاره برقرار می‌کند. برای او اسـتعاره همچون تغییر شکل ساده‌ای از تفکر تعریف شـده است. استعاره روشی کم و بیش اصلی و ابتدایی اسـت تا بتوان معنایی را که قبلا وجود داشته است به متن انتقال دهد. استعاره روشی ابتدایی اسـت تا بـه کمك آن بتـوان ایـن معنای قبلـی را به یك مرجع شـناخته شده فرسـتاد. در صورتی‌که، تصویر هنـری « چیـز دیگری را نشـان می دهـد و به صورت دیگری [آن چیز را] نشان می دهد» (Ibid,p.9). تصویر «چیـز دیگری را نمایش می دهد» زیـرا تصویر به کمك کلمـه شـماری از معانی جدیـد را انتقال مـی دهد. در این بـاره، ژان بورگوس صحبـت از ضخامت و تراکم معنا را مطرح می‌کند که روند و مکانیسم آن‌را این‌گونه توضیـح‌می‌دهـد:

بعضی‌ها خواهنـد گفت که چنین تصویر هنری‌ای [خواننده را] دقیقاً مجذوب، افسون و به خود جلب می‌کند، زیرا این تصویـر هنری چیز دیگری را [به خواننده] نشـان می‌دهد، همچنیـن ایـن تصویـر هنـری [می‌آمـوزد که] بـه صورت دیگـری ببینیـم. تصویـر هنـری ایـن توانایـی را به‌وجود مـی آورد [تـا خواننـده] چیـز دیگـری را مشـاهده کند به شـرطی که این تصویر هنری به چیزی که قبلاً دیده شـده و فکر شـده ارجاع داده نشـود، پس بدین‌طریق، هر آنچه که قبل از [یك] تصویر هنری در متن بیاید، [در حقیقت برای] آمـاده کردن و الزام [این تصویر ادبی مـورد نظر به‌کارگرفته شده است]. کلمه بیشتر از قبل، بیشتر از آنچه که پیش بینی شـده بود شـروع به گفتن می‌کند. نظم و ترتیـب افقی متن سـازمانی غیر قابل برگشـت از کلمات را شـامل می شود. [همچنیـن] حتی اگـر [زمانی] این زبان زبـان خاصی [مثلاً] زبـان منطقی نباشـد، [باز هم] این نظـم و ترتیب افقی خط سیری اجباری را شـامل می شود. [پس، به طور کلی] نظم

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و ترتیب افقی متن با این خطر متوقف می‌شود: کلمه به کمک معانی گوناگون و به‌وسیلهٔ خودش بزرگ و حجیم می‌شود؛ [وانگهی] این معانی گوناگون راه را بر گفتار سد می‌کنند و در حالیکه باعث به تاخیر انداختن آن می‌شوند آن‌را از مسیر اصلی منحرف می‌کنند؛ [این مراحل باعث تحمیل] مسیر عمودی می شود [که در مقابل مسیر افقی قرار می‌گیرد] و باعث حجیم شدگی در متن می شوند 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 نزدیك شود تا آنجایی‌که خود خواننده جستجوگر و فاعلِ فعالِ متنی خواهد شد که قبلا 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. نظریهٔ تخیل تحلیل این قابلیت گفتار است، گفتاری که سعی دارد فرا رفتن از واقعیت را خلق کند. در اینجاست 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 یك 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 کمك نقش محرکه هایی که آن‌ها را به حرکت درمی‌آورند می توان آن‌ها را فهمید. در واقع، فراموش نمی کنیم 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 حوزهٔ عمل محرکه را در هنگام گذر از یك 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 می دهد و از آنجا روی خواننده تاثیر می‌گذارد. در یك کلام، محرکه باعث می شود که خواننده فعال شود و نقش تعاملی را بازی کند. به همین خاطر معنا ثابت نمی ماند و در مسیری باز به حرکت خود ادامه می دهد. اما علی رغم این اختلافِ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

محل تعییـن جهت جهان تعریف شـود، [آنگاه می‌توان گفت که نوشـتار ادبی در همان مکانی واقع می‌شود که مسیر مردم شناسی در آن حوزه عمل می کند یعنی «در مرکـز تبادلات غرایز و تبـادلات جهان» (همان مرجع). نوشـتار ادبی، همانند تخیل، «پاسـخی است [که انسان همیشـه در ایـن] فضا به جسـتجوی [آن بوده اسـت]: پاسـخی به اضطراب‌های انسـانی در مقابـل زمانیت.» (Durand,1992,p.126) پس شعر ساخت یك فضاست، فضایـی کـه باید در آن زمـان و مرگ را بیـرون کرد. و درسـت در ادامهٔ مسـیر باز ژیلبـردوران و در ادامهٔ انسان‌شناسـی ساختاری، اما با دید کمی متفاوت، ژان بورگوس سـعی دارد طرح ریزی اصـول یك نحو تخیل را انجام دهد. و همان‌طور که اشـاره 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 ایـن پیوند درونی خیلی هم مشـخص نیسـت. به اعتقاد او، این پیوند درونی جریان و گسترش متن ادبی را هم مرتـب می‌کنـد و معنای کلی از یک اثر را هـم نیز تنظیم می‌کنـد. اما چـون این معنا به خودِ زبـان تعلق ندارد و به گفتار این زبان متعلق اسـت پس موضوع بیشـتر بر سـر این است که نشـان دهیم چگونه متن یا به عبارتی چگونـه تمام متن می‌تواند حرف بزند یا ظاهر شـود یا اینکه چگونه تمـام متن می‌تواند در قابلیـت هایـش بـه فعلیت برسـد و زندگـی کنـد. به طـور خلاصه، هر چیـزی که ایـن تخیلِ نوشـتارِ متن باشـد مهم نیست، مهم این است که بتوانیم رمز گشایی نحو این تخیل را داشته باشیم. اما چگونه ؟ در زیر این روش معرفی خواهد شـد.

همان‌طور که اشـاره رفت گونه شناسی ژان بورگوس بر اسـاس محرکه‌ها شکل گرفته است. محرکه‌ها دارای قوانینی و ساختاری هستند که بر اساس آن‌ها می‌توان خـود محرکه‌هـا را هم طبقـه بندی کـرد. در نحو تخیل ایـن محرکه‌ها هسـتند که نوع نحو نوشـتاری را تعیین می‌کننـد. محرکه‌هـا شـکل‌های پـر تحـرک و زنـده‌ای هسـتند کـه در زمانیـت نوشـته شـده‌اند. محرکه‌هـا پاسـخ هایی هستند به پرسش های مطرح شده در بارهٔ «هسـتی - در- جهـان»[۱۴] (Chelebourg,2000,p.83) و قـرار گرفتن انسـان در مقابـل زمان. به یـاد آوریم درونمایهٔ اصلی سـاختارهای انسان شناسی اثر ژیلبر دوران بر پرسـش زمان اسـتوار بود. و ژان بورگوس همچـون ژیلبـردوران بـر اهمیت چنین نکتـه ایی واقف اسـت. او همچـون ژیلبر دوران اسـاس تخیل انسـانی را دور محور مسـئلهٔ زمـان می‌بیند. وفادار به نظریات ژیلبـر دوران، ژان بورگـوس بـر ایـن باور اسـت که پاسـخ هـای داده شـده به زمـان را بایـد در محرکه‌ها دیـد. ایـن محرکه‌هـا بـا عکـس العمل‌ها و ژسـت های مربـوط به تنـازع بقـاء همخـوان و منطبق هسـتند. به اعتقاد ژان بورگوس این پاسخ های فراوان محرکه‌ها (به خاطر فراوانی محرکه‌ها) در هنگام تشـکیل شـدن به سـه مقولهٔ بزرگ و اساسی ختم

14. l’être - au - monde

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

می‌شـوند. این سه مقولهٔ اساسـی سه نوع رفتار را در مقابل زمان تقویمی نشـان می‌دهند. در نتیجه، سه نوع راه حل در مقابل اضطراب از مرگ درسـت می‌شود که این سـه راه حل عبارتند از:

۱. راه حل شـورش در مقابل زمان

۲. راه حـل رَد

۳. راه‌حـل‌حیلـه.

هـدف دوتـای اول در ایـن اسـت کـه فرد خـود را در موقعیتـی قـرار دهد تا از دسـت زمان در امان باشـد. در اولـی فرد سـعی می‌کند زمـان را بی‌حرکت سـازد و در دومـی فرد سـعی می‌کند خود را از دسـت زمان برهاند. اما در راه حل سـوم فرد سعی می‌کند به زمان عادت کند و خود را با او انطباق دهد، یا از آن اسـتفاده کنـد. تمـام ایـن راه حل‌ها در فضـا انجـام می‌گیرد که در اینجـا بـاز هم می‌تـوان نظریات ژیلبـر دوران را به راحتـی مشـاهده نمود. در هر صورت هـر کدام از این راه حل ها سـه نوع نوشـتار را به‌وجـود می آورند که هـر یک از این نوشـتارها به یك طرح کلـی جهت دهنده متصل هسـتند. این طرح های کلی جهت دهنده از میان محرکه‌هـای نوعی ظاهر می شـوند و یـك نحو تخیل را مشـخص می‌کنند. ژان بورگوس بر این باور اسـت که تخیلات شـاعران در این سـه گونهٔ بالا جای می‌گیرند. بـرای نمونـه در تحلیل متن«سـپیده» از آرتور رمبو به خوبـی می‌توان این سـه گونهٔ نوشـتاری را مشـاهده نمـود. وانگهی بـه اعتقاد ژان بورگـوس در دل هر یك از این گونه‌ها محرکه های گوناگونی دیده می‌شـود که بـه خواننده بـرای بهتر فهمیـدن سـاز و کار متن ادبی کمـك می‌کند. برای نمونه، در متن «سـپیده» تعداد قابل توجه ای از محرکه هایی که این سـه گونهٔ نوشتاری را مشـخص می‌کنند دیده می‌شـود که در انتهای مقاله به آن خواهیم پرداخت. اما، قبل از بررسـی متن «سپیده» به کمک تصاویر صوری سـعی می‌کنیم روش را نشان دهیـم و پیاده کـردن آن‌را بـا تصاویر دیداری نشـان دهیـم.

نوشتار شورش و منظومهٔ متناقض[۱۵]

یکی از ابزارهایی که انسـان به آن متوسـل می شـود تا بر زمان غلبه کند نوشـتار شـورش، یا منظومهٔ متناقض اسـت. در واقع، شورش یکی از روش‌هایی اسـت که نه فقط



(تصویر ۱)

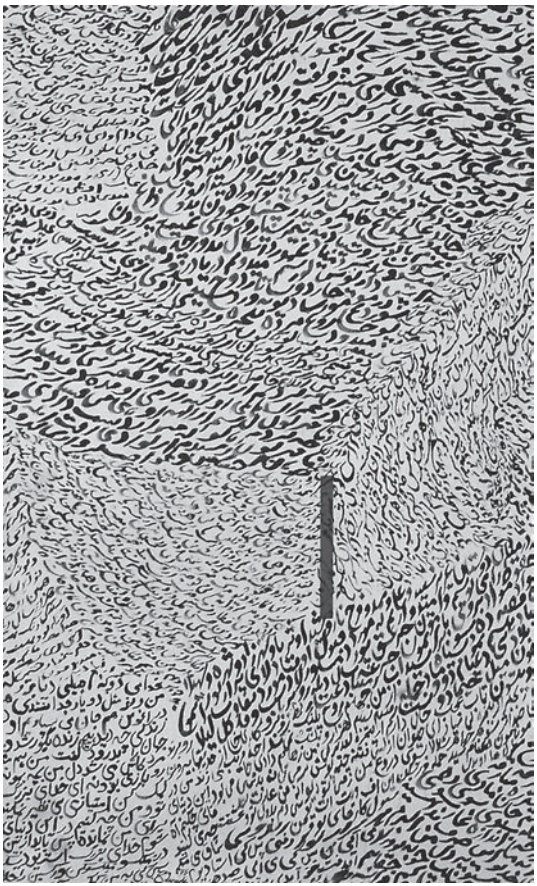
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

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 برباید و برای انسان بیاورد. این عمل شورشگر نحو تخیل خود را درست می‌کند و تصاویر دیداری و کلامی دیده می‌شود. اما باید توجه داشت که نحو شورش در متون هنری خود را بیشتر بر محور فضا نشان می‌دهد. شورش علیه زمان از طریق یك طرح کلی جهت دهنده قابل مشاهده است. این طرح جهت دهنده به کمک تصاویری که پرشدگی، انباشتگی، اشغال و تصاحب فضا را نمایان می‌سازنند قابل رؤیت است. برای نمونه، تصویر شمارهٔ ۲ مثال خوبی است از این انباشتگی و پرشدگی فضا به‌وسیلهٔ واژگان.

گفته خوان این متن نمی‌تواند 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 حیله هم در این تصویر دیده می شود: با مشاهده مرکز تصویر حرکتی دوار و چرخه‌ای را می‌توان دید که مختص نوشتار حیله است.

تصویر شمارهٔ ۳ حرکت پرواز

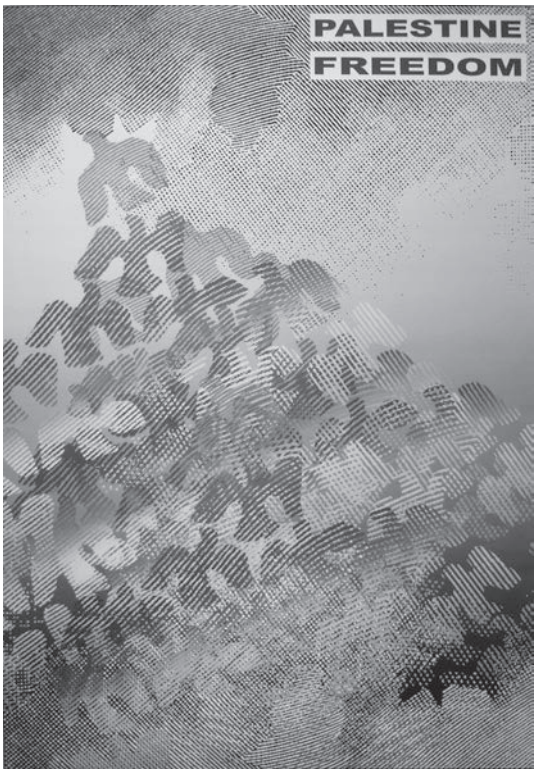


(تصویر۲)

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

15. le régime antithétique

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



(تصویر ۳)



(تصویر ۴)

با حرکت پرندگان به طرف بالا صورت می‌گیرد. همچون تصویر شمارهٔ ۲ این تخیل هم از نحو تخیل حیله استفاده می‌کند زیرا چیزی در حال شدن است و هنوز نشده است.

در تصویر شماره ۴ تسخیر فضا و پر شدگی از پائین طرف راست تصویر صورت گرفته است و سعی دارد تمام فضا را اشغال کند (خطوط مستقیم این حس را القاء می‌کند که حرکتی به طرف بالا در حال صورت گرفتن است). وانگهی، تقابل خالی و پر در این دو تصویر آخری به‌خوبی دیده می شود. ازدحام، پرشدگی و انباشتگی در پائین این تصویر قابل مشاهده است. در این نحو تخیل اراده‌ایی از تسخیر دیده می‌شود. 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تسخیر فضا در تابلویی از فرشچیان قابل مشاهده است: (تصویر شماره۵)

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

همان‌طور که اشاره رفت، این طرحِ کلی نوعی نوشتار را تولید می‌کند که همان نوشتار شورش است. این نوشتار شورش به نوبهٔ خود نوعی نحو را به همراه می آورد که «نحو فتح»[۱۶] نام دارد و به نظر می رسد نحوِ نوشتارِ شورش به دور «نحوِ 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 شمارهٔ 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 نشان‌دهندهٔ تمایل یک عکس العملی درونی است (زیرا انسان اصلاً نمی‌خواهد پایان را قبول کند) و هم پاسخی است به اضطراب، اضطرابی که با مرگ، پایان و نابودیِ کامل پیوند خورده است. تمام این کنش‌ها، پاسخ‌هائی 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 یك طرح 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 رابطهٔ 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



(تصویر ۵)

16. la syntaxe de la conquête

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

این ساختمان را بخواند.
اولین طـرحِ کلیِ جهت دهندهٔ این اولین نحو پرشـدگی یا انباشـتگی، اشغال و تصاحب است. همه چیز به گونه‌ایی پیش مـی‌رود کـه گوئی از میان پرشـدگی یا انباشـتگی فضـای متن کل فضا می‌تواند واقعاً در لحظه، یا در زمان حال اشـغال و تسخیر شـود. در حقیقت، این کلِ 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 شـمارهٔ ۲). حتـی کمترین فضا برای کمترین زمان ممکن که در آینده خواهد آمد باقی نمی‌ماند. پرکردن تمام فضا مثل این است که کاملاً زمان حال را اشـغال کنیـم، و زمان را در همان جایی هست منجمد سـازیم، و در جائی‌که قرار گرفته‌ایم مانع حرکت کردن زمان شویم. در این نوشتار دائماً مانع جلـو رفتن زمان می‌شـویم زیرامی‌دانیم با این جلو رفتن ما را هم با خود به همراه خواهد برد. نوشتار شورش که از چنیـن طرح کلیِ جهت دهنده‌ایی نتیجه می‌شـود تبدیل به نوشـتار فضای کامل یا در حال تبدیل شـدن به چنین فضایی می‌شـود (نگاه کنید به تصاویر شماره‌های ۳ و ۴ کـه حرکت پرندگان و حرکت کلمـات این القاء را به‌وجود می‌آورند: چیزی در حال شـدن است). نوشتار شورش همچنین نوشـتاری است که سـعی می‌کند در زمان حال بی حرکت و ثابت بماند. این نوع نوشـتار، نوشـتار فتح کننده اسـت اما نوشـتار فتح کننده‌ایی که نمی‌تواند صبر کنـد و می‌خواهد سـریع و بـدون معطلـی در اینجا و در زمـان حال سـوار بر تخـت خدایان شـود. در یك کلام، این نوشـتار کسی است که توانایی فرار از زمان را ندارد زیـرا زمان از او حیله‌گرتر اسـت ولی با وجـود این فرد می‌خواهد به هر وسیله‌ایی حرکت زمان را متوقف سازد. این نوع نوشتار ابتدا در محتوای مواد ظاهر می‌شود، اما فراموش نشـود کـه خود این نوشـتار مواد خـود را هم مرتب می‌کند، این مواد عبارتند از:

۱. تصاویـری کـه ایـن فتـح را در تمـام جهاتـش نشان می‌دهند.

۲. تصاویـری کـه پیشـروی و پرواز را با تمـام تغییر و تحول و حوادث آن ارائه می‌دهند.

۳. تصاویـری 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 آخـر اسـتحکاماتی کـه ایـن تصاویـر آن را فرا می‌خوانند.

باید یادآور شد که تمام این مطالب به دور تسخیر و فتوح پنهانی می‌چرخـد، فتوحی که از زمان فرار می‌کنند تا به یك فضای درونی برسـند. این چنین مسـائلی را می‌توان در فتوح پیروزمندانه به‌راحتی مشاهده نمود یعنی درست زمانی که این فتوح فرصت تبدیل شـدن و منجر شـدن را ندارنـد. مسـلماً، این نوع نوشـتار که متعلق به نوشـتار شـورش است بیشـتر از هر زمانی در تقسـیمات مواد و در تقسـیماتی کـه در بین این مواد صـورت می گیرد، و همچنیـن در درون محرکه‌هایـی کـه این مـواد را مرتب می‌کنند ظاهر خواهد شد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

محرکه‌هایی 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 محرکه‌ها خواننده می‌تواند از روش درونمایه‌ایی استفاده کند. ژان بورگوس این محرکه‌ها را که در ارتباط با گونهٔ 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. کنش هایی که تصاحب را تسهیل می‌کنند (مانند ربودن[17]، غصب و تصرف قدرت و غیره)، ۵. بالاخره جدایی، تمایز، فاصله انداختن، حتی می‌توان از قطع عضو[18] و تفکیک و تجزیه[19] سخن گفت. تصویر شمارهٔ 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 شمارهٔ ۷ تخیل گالیوری و بزرگ شدن را به نمایش می‌گذارد.

تصویر شمارهٔ۸، نشان می‌دهد که چگونه فضای اتاق به‌وسیلهٔ 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 حیله‌هم در این تصویر قابل مشاهده است.



(تصویر ۶)

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

17. rapt
18. mutilation
19. démembrement

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



(تصویر ۷)

همیشــه به‌وسـیلهٔ ضد خود در حال تهدید شدن هستند؛ به همین خاطر، این محرکه‌ها همیشه مجبور هستند علیه ضـد های خـود وارد عمل شـوند که با این کنش، سـبك نوشـتاری خاصی را هم به‌طور خودکار در متن درست می‌کنند کـه می‌توان آن‌را ترکیب نحـوی متناقض نامید؛ محرکه‌ها در این نوع نوشـتاری از تناقض‌ها[20] و قرینه‌ها اسـتفاده می‌کنند؛ ایـن ترکیب نحوی متناقـض یك تخیل کامـلا دو قطبی را در متـن به‌وجود می آورد که به نوشتار نظم می‌دهد؛ در واقـع، در ایـن گونهٔ نوشـتاری،



(تصویر ۸)

در حالی‌کـه عناصر متن دو بـه دو در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرنـد بدون هیـچ رابطهٔ مجـاورت فضایـی و بدون هیچ رابطهٔ توالی زمانی از یکدیگر جدا می‌شـوند؛ در این نوشـتار و در این گونهٔ تفکری، جهان به صورت کلی آن نشـان داده می‌شود؛ البته، نمایش جهان در این حالت به صورت انتزاعی و فاصله‌دار[21] ارائه می‌شود.

گوناگونـی محرکه‌ها اسـطوره شناسـان را بـه این باور نزدیك می‌کند که بگویند محرکه‌ها غیر قابل تقسیم هستند و نمی‌توان از میان آنها قانونی به‌دست آورد، ولی خلاف این امر درست است: در نگاه اول، به نظر می‌رسـد بیـن محرکه‌هایی که با «شـورش» در ارتباط هستند اختلاف

20. contrastes
21. distanciée

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

وجـود دارد، اما چنین نیسـت، در عمق تمـام این محرکه ها می توان نقطهٔ اشـتراکی را مشاهده نمود؛ اگر تمام این محرکه‌ها راه و روش اشـغال و تصاحب فضاهای بسیار گوناگـون را معرفی می‌کنند، در حقیقت در یك چیز دارای اشـتراك هسـتند و آن اینکه تمـام این محرکه‌ها بوسـیلهٔ اختـلاف با نیروهـای مخالف خود تعریف می‌شـوند. در واقـع، محرکه‌ها وقتی معنا پیدا می‌کنند و شـکل می‌گیرند که نیروهای مخالف خود را پیدا کنند و علیه آنها وارد عمل شـوند. محرکه‌ها فقط در ارتباط با نیروهای مخالف خود نقـش و معنا پیدا می‌کنند و نیرویشـان را فقـط از تعادلی کـه بین نیروهای مخالفشـان حاصل می شـود به‌دسـت می‌آورنـد. به همین دلیل اسـت کـه: - محرکه‌های عروج یا گسـتردگی و بازشـدگی[۲۲] به‌هیچ وجه از خطر سـقوط و از تهدیـد تهاجم و اشـغال پیش رونده جدا نمی‌شـوند؛ - محرکه‌هـای انبسـاط[۲۳]، بزرگ شـدگی، افزایش، حجیم شـدگی همیشه با خطر باریك شدن و کوچك شدن و حتی با پاك شـدن و محو شـدن پیوند خورده‌اند؛ - محرکه‌های تکثیـر یـا زیاد شـونده با تماس بـا تنهایی و جدا سـازی افزایـش پیدا می‌کنند؛ پس، همیشـه محرکه‌هـای ربودن، جایگزینی، غصب، تصرف و تمـام کنش هایی که قادرند مالکیـت و اسـتیلا را تضمین کنند در ارتبـاط با خطرها و سختی هایی که دنبال می‌کنند استوار و ساخته می‌شوند.

درگیری دائمی نیروهای متناقض یکی از ویژگی‌های بارز نوشتار «شورش» اسـت که به‌راحتـی می‌تـوان آن‌را از انواع دیگر نوشتارها متمایز ساخت.



(تصویر ۹)

نتیجـهٔ درگیری دائمی این تناقض‌ها در نمایش‌های تقابل و ضدیت که در تمام سطوح متن به صورت انفجار در می‌آید آشکار می‌شود. در اینجاست که طبقه‌ای از محرکه‌ها نمایان می‌شـوند کـه این محرکه‌هـا عبارتند از: محرکـهٔ جدایی، محرکـهٔ تمایز، محرکهٔ ویژه سـازی و محرکـهٔ فاصله. باید توجه داشـت اگر ایـن تصاویر در محتوایشـان کامـلاً بریدگـی، جدایی، فـرد فرد کردن، تکه تکه کـردن یا جزء

22. expantion
23. extention

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



(تصویر ۱۰)

جـزء کردن و حتی قطع کردن و قطع عضو را نشـان دهند، باز نمی‌توانند نشـان دهندهٔ چیز دیگری باشند و نمی‌توانند دارای اهمیت خاصی باشـند. ایـن محرکه‌ها به تنهایی هیچ چیز را نشان نمی‌دهند و دلیل بر هیچ چیز نیستند و نمی‌توان به صرف اینکه این متن از این محرکه‌ها سـود جسته است، نوشتار را نوشتار شـورش نامید. آنچه مورد اهمیت است رابطهٔ بین این محرکه هاست. باید بیشتر به روابطی که این مواد گوناگون با یکدیگر در متن برقرار می‌کنند توجه داشت. در یـك کلام رابطـهٔ بین این عناصر با یکدیگـر مهم‌تر از هر چیزی اسـت. غالباً، این مواد مخالـف بدون اینکه با یکدیگر ادغام شوند در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و به‌طور ناگهانی و بدون هیچ تحولی و انتقالی، بدون هیچ ارتباط منطقی یا رابطهٔ علت و معلولی و یا حتی بدون داشتن یك رابطه و ترکیب سـاده، با یکدیگـر درگیر می‌شـوند.

وانگهـی، ایـن مـواد مخالف و متناقـض مرحلهٔ گـذر از یك مرحله به مرحلهٔ دیگر را برقـرار نمی‌کنند و حتی راه و گذر از مرحلـه‌ای به مرحلهٔ دیگـر را نه تعدیل می‌کنند و نه آماده می‌سـازند. به عکس، غالباً، یك خط مرزی بسیار مستحکم بین آن‌ها برقرار می‌شود به‌طوری که می‌توان به روشنی این خط مرزی و حصار را دید. در یك کلام همه چیز کاملاً مرز بندی شده است. البته وقتی حصارها مستحکم می شود و دو چیز کاملاً از یکدیگر جدا می‌شوند، بر اساس الزامی صورت می‌گیرد و آن الزام به شکل یك فن در نوشتار دیده می‌شود.

نوشتار رد، طرد و منظومهٔ تعدیل کننده [۲۴]

رد و قبول نکردن گذر زمان یك طرح کلی جهت دهنده را ارائه می‌دهد. این طرح کلی بـه طرف نمادهائی می‌رود که مخصوص به خود اسـت (در زیر بـه تعـدادی از آن‌ها اشـاره خواهیم کرد)، آن‌ها را می‌سازد و سپس آن‌ها را مستحکم می‌کند. در این گونهٔ تخیل، نحو تخیل به صورتی اسـت که سـعی می‌کند بیشتر فضا را به صورت مینیاتوری درآورد و آنگاه با این عمل زمان را از آن خالی سازد. این عمل خالی کردن زمان از مکان دائما با نظم و سازماندهی صورت می‌گیرد. این طرح کلی جهت دهنده به طرف نمادهای مأمن و پناهگاه نزدیك می‌شود. روایت حضرت یونس یکی از بهترین نمونه های این نحو تخیل است است. (تصویر ۱۰)

در واقع، با داخل شـدن در یك دنیای آرام و راحت، انسان سعی می‌کند که خـود را از چنگال زمان کشـنده رها کند و تلاش می‌کند این زمان را با پناه

24. le régime euphémique

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بردن به درون چیزها یا با درست کردن «دربرگیرنده‌ها، محصـور کننده‌ها» کنتـرل کنـد. «دربرگیرنده‌ها» همان مکان هائی هسـتند که انسـان برای بهتر حفظ‌کردن خود بـه درون آن‌هـا پناهنده می شـود تا بتواند خـود را پیدا کند و گذشـتهٔ خودرا زنده کند ؛ زیرا بدین وسیله حداقل می‌تواند برای مدتی کوتاه گذر زمان را فراموش کند. در حقیقـت، خانه، آشـیانه، پناهگاه، غار، شـکم، قبر، نماد رحم مادر است.

نمـاد مـادری یکی از نمادهایی اسـت که انسـان با تخیل آن خـود را از گذر زمان بدون کنترل رها می‌سـازد و به نوعـی آن را تحت کنترل خود قـرار می‌دهد. در تصویر شـمارهٔ ۱۱، تصویر مادر جهانی را مشاهده می‌کنیم که تمام افراد را در چتر حمایت خود قرار داده است.

واقعیـت مادری همیشـه بـا تصاویر خلوتـگاه درونی و تصاویر تنهائی همراه می‌شـود. مثلا، شعر و تخیل خانه ایـن تصاویـر (تصاویر خلوتـگاه درونی) را در انسـان بیـدار می کنند ؛ و باعث می شـوند که احسـاس آرامش و اسـتراحت در انسـان تولیـد شـود. بـه همیـن دلیل، تمـام خدایگان مربوط بـه آرامش، الهه‌هائی هسـتند که ویژگی‌های مادری در آن‌ها وجود دارد. داخل شـدن در اعماق دنیای تخیلی شـبیه به داخل شـدن در عمق وجود خود است. تمام تصاویری که این خصوصیات را نشان می دهند دارای ویژگی‌های ارگانیك هستند که خانه را به بدن شـبیه می‌کند. برای مثال، خانه، اتاق، کمد، قفسـه، گوشـه، قبـر، غار، جنـگل (درخت‌های جنـگل اگر حالت پوشـاننده‌ای را ایجاد کننـد؛ مثلا قهرمان داسـتان را از چشـم دشـمنان حفظ کند)، سـبد (حضرت موسی را در سـبدی قرار دادنـد و او را بـه داخل رودی رهـا کردند) و... مکان‌هائی هستند که ابتدا انسان را در بر می‌گیرند و آنگاه او را تحت حمایت خود قرار می‌دهند. فرار به طرف مکان‌هایی که انسـان را تحت حمایـت خود قرار می‌دهند و همچنیـن پنـاه بـردن به داخـل فضاهای مـورد علاقه نشانه‌های آشـکار از این نوع رفتار هستند به شرطی که موضـوع ها به طور دائم در متن حضور داشـته باشـند



(تصویر ۱۱)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



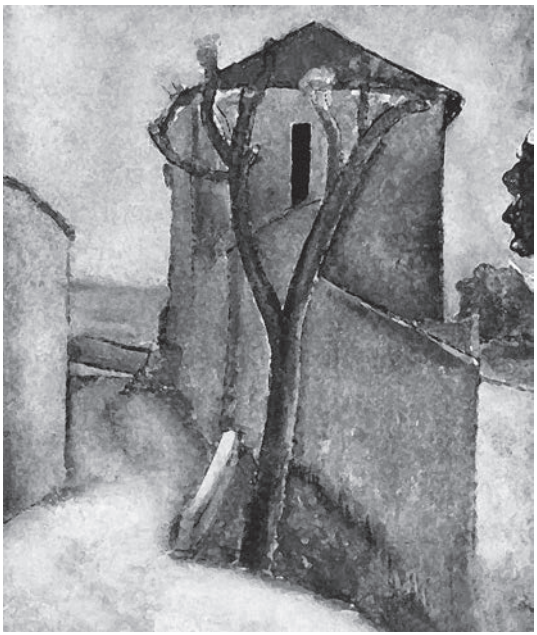
(تصویر ۱۲)

و همچنین به شـرطی که ایـن موضوع‌ها به صورت نبرد علیـه فضا تعبیر نشـوند. در این حالـت، خود فرارکردن اهمیت چندانی ندارد بلکه اهمیت بیشـتر در این اسـت که انسـان به طرف چه و به داخل چه فرار می‌کند، زیرا قبلاً انسـان داخل این فضا را مثبت ارزش‌یابی کرده اسـت و حـالا می‌خواهد بـه طرف و به داخـل آن حرکت کند و به آن پنـاه برد. در این رابطـه ژان بورگوس چهار گروه از محرکه‌ها را مشخص می‌کند:

۱. محرکه‌هایـی که حالت پیچ و تاب خوردن[۲۵] را نشـان می‌دهند. حرکت این محرکه‌ها همراه با پیشرفت به طرف یك مکان کاملاً امن اسـت. (نگاه کنید به تصویر شـماره ۱۲ خصوصـاً به حرکت نـگاه پیر مرد کـه در حال تفکر کردن و شـهود اسـت و به درون خود داخل می شـود و توجـه کنیـد بـه حرکـت مارپیچی پله های 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 می‌رود و در یك 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 می کنند در یك دنیای درونی که آرام و محل آرامش است داخل شوند. این شخصیت‌های داستانی یا



(تصویر ۱۳)

۲. محرکـه هایـی که محدود کـردن فضای ادامـه دار را نشـان می‌دهنـد. ویژگی ایـن فضا به‌صورتی اسـت که داوطلبانه روی نوعی جمع شـدگی مداوم و به درون هم دیگر رفتن دائم گشوده می‌شود.

۳. محرکه‌های متراکم و مینیاتوری و همچنین محرکه‌هایی که ریز شدن فضاهای گالیوری[۲۶] را نشان می‌دهند.

۴. محرکه‌هـای مرتب کردن و محرکه‌هایی که سـازمان دادن ایـن فضاها را نشـان می‌دهنـد. مـحرکـه هـایی کـه شـکلی از ارتبـاط بیـن فضاهـا را نشـان می‌دهـد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

محرکه‌هایی که نوعی پیوند و ذوب شدگی را با این فضاها ایجاد می‌کنند. (نگاه کنید به تصویر خانه و درخت شمارهٔ ۱۳ و تصویر شمارهٔ ۱۴. در تصویر شمارهٔ 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 کمك یك نوع سبك یا یك نوع ترکیب نحوی تعدیل کننده[۲۷] اخراج کند. این نوع ترکیب تعدیل کننده ابتدا به‌وسیلهٔ اتحاد بین اضداد و آنگاه به کمك بازگشت دائمی به اصل شبیه شدن[۲۸] مشخص می‌شود. از جنبهٔ سبك 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 شمارهٔ ۱۵و۱۶).

نوشتار حیله، مکر و منظومهٔ دیالکتیك[۲۹]

در آخر، قبول گذر زمان نوعی نوشتار به سبك حیله را درست می‌کند. نوشتار حیله از طریق یك 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 آن‌را منحرف سازیم و او را فریب دهیم. در حالی‌که وانمود می‌کنیم خود را به دست «شدن» داده‌ایم، از آن عبور می‌کنیم و زمان را به‌طوری فریب می‌دهیم.

در حقیقت این نوع نوشتار شبیه به همان چیزی است که ژیلبر دوران آن را «منظومه شبانه با ساختار درامتیك» می‌نامد. تصویر پردازی ساختارهای «ترکیبی» یا «درامتیك» سعی دارند بین اضداد از طریق عامل زمان (مثلاً بهار، تابستان، پائیز، زمستان) ارتباط برقرار کند. کنترل زمان در اینجا همچون کنترل سرنوشت درنظر گرفته شده است. این تصویر پردازیِ ترکیبی شامل یك نماد دوقطبی است. این نماد دو قطبی تصاویر کرونوس را در یك 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 درامتیك خود به دو گروه از نمادها تقسیم می شوند: ۱. نمادهای چرخه ای، 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

انسان‌ها به‌نوعی سعی می‌کنند که خود، مواد غذائی شوند تا بتوانند بدین طریق همان راهی را که این مواد غذائی طی کرده‌اند را بپیمایند، تا بتوانند به اعماق نهفتهٔ شکم فرو روند و غوطه ور شوند تا آرامش از دست رفتهٔ جنینی را به‌دست آورند. آن‌ها در این دنیای درونی فرو می‌روند تا خود را از چنگال زمان حفظ کنند.

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

واقعی رسد. این روایت مسیری را گزارش می‌دهد که به کمک آن انسان از یک وضعیت به وضعیت دیگر می‌رود. ایـن روایـت به‌نوعی فرود آمـدن از تعالی بـه جوهره و هسته را بیان می کند.

نمادهای تشـکیل شـده به‌وسـیلهٔ ایـن سـاختارها تماماً چرخـه‌ای هسـتند؛ این نمادهـا به کمـک آرزوی غلبه بر زمـان و با اسـتفاده از آهنـگ های مخصـوص 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 بازگشـتِ همیشـگی، یا در جهت پیشرفت و تکامل متمایل می‌شـوند. چرخه های بازگشـتِ همیشگی شامل یـک دورهٔ منفی و یـک دورهٔ مثبت هسـتند. برای عروج کـه در دورهٔ مثبت رُخ می‌دهـد، دورهٔ منفی به‌عنوان یک ضرورت لازم اسـت، بدین طریق منفی بودن دورهٔ منفی تلطیف می‌شود. در نمادهای مربوط به پیشرفت، آخرین دورهٔ مربوط به این چرخه «فقط یک چرخهٔ کوتاه شده و بریده شـده یا بهتر بگوییم یک مرحلهٔ چرخه‌ای و انتهایی اسـت که تمام چرخه‌هـای دیگر را ماننـد «صورت ها»[۳۲] و ماننـد «طـرح هـای ابتدایـی از» روند نهایـی در درون خود می‌کند» (Ibid,p.322). نمادهای چرخه‌ای به شـکل روایت‌هـای درامتیـک، به شـکل اسـطوره‌هایی که عمل ترکیـب و عمـل آشـتی را ترجیحـاً انجـام می‌دهنـد و بـه شـکل تصاویـری که در سـاختـارهای دیـگر تخیل با یکدیگـر در تقابل هسـتند

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



(تصویر ۱۴)

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]



(تصویر ۱۵)

معرفی می‌شوند. الگوهای طبیعی این چرخه‌ها مرحله‌هایی از [دوره و چرخهٔ] ماه و چرخهٔ گیاهان و فصل‌ها هستند. به‌طور کلی، اسطوره‌های ماه ـ کشاورزیِ[۳۳] بازگشتِ 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)



(تصویر ۱۶)

با در نظر گرفتن این اصل مسلم که آهنگ چرخه‌ای تولید جدیدی را به‌وجود خواهد آورد و قادر است اضداد را با یکدیگر پیوند دهد، اسطوره های 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 اسطوره ها 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

به‌صورت ابتدایی بوسیلهٔ مالش دو چوب انسان‌ها تولید می‌کردند، اولین الگوی[۳۷] این پسر است. همچنین صلیب، کـه کلیـت فضا را بـا پیوند خـط افقی و عمـودی برقرار می‌سـازد، با ایـن گـروه از تصاویـر پیونـد می‌خورد. وانگهی، درخت یکی از بزرگترین نمادهای پیشرفت است که از چرخه ها نتیجه می‌شـود، زیـرا در طیّ فصول بالا مـی رود و باز به این دلیل که می‌تـوان، 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 می کند. (تصویر شماره ۱۶)

علـت اینکه نحو این نمادها پیوندی اسـت، بـه این خاطر اسـت که این نمادها بیشـتر از محرکهٔ جنسـی اسـتفاده می‌کنند. سـاختارهایی که این نحو را درسـت می‌کنند از ساختارهای ترکیبی نتیجه می‌شوند، زیرا این ساختارها ترکیب دو ساختار دیگر را تحقق می‌بخشند و دیگر اینکه به‌وسـیله پیوند اضداد مشخص می‌شـوند. وانگهی، این ساختارها را ساختارهای درامتیک می‌نامند به‌شرطی که این ساختارها داسـتانی را روایت کنند. ساختار ترکیبی یـا دراماتیـک آخرین چرخه را روی پایانـی از تاریخ باز می‌کند؛ این ساختار، پیشرفت در آینده را نشان می‌دهد، این سـاختار ساختاری نجات بخش اسـت. این ساختار «توصیف پرشور و جاندار از آینده» است: آینده به کمک تخیل معرفی می‌شـود و تحت فرمان قـرار می‌گیرد. به این دلیل اسـت که ویکتور هوگو، در پایان شـعرش به نام «مجازات‌ها»، پیام پیشگویانه‌اش را بر سـقوطی از امپراتوری دوم و پیشرفتی جهانی پایه ریزی می‌کند:

درختِ مقدسِ پیشرفت، پیش از این خیالی،
روی گذشتهٔ ویران رشد خواهد کرد،
اروپا و امریکا را می‌پوشاند،
و اجازه می‌دهد تا اثیر پاک، از میان شاخه‌هایش بدرخشد،
روز، پر از کبوتران سفید، پدیدار خواهد شد،
و شب پر از ستاره [از راه می رسد]
و ما که خواهیم مرد، شاید مرده در تبعید،
شهیدان خونین، زمانی‌که انسان‌ها، بدون ارباب،
مغرورتر و زیباتر زندگی خواهند کرد،
زیـرا ایـن درخت بزرگ، عاشـق آسـمان‌ها که ایـن درخت همسایه‌شان است،
ما بیدار خواهیم شد تا ریشه‌اش را،
در ته گورهایمان ببوسیم. (Hugo,1985,p.207)

مسـلماً، نماد درخت از راه می‌رسد تا اعتقاد به یک تعالی در پایـان چرخه‌ها را بیان کند. «بوسـهٔ» «شـهیدان»، به ریشـه‌های این درخت پایـان درام‌های چرخه را نشـان می‌دهد و سـودمندی این چرخه‌ها را برای رفتن به سوی پیشـرفت معنـا می‌کنـد. نمادهایی که در این شـعر دیده می‌شـوند، از تفکر مسیحیت در مورد رسـتاخیز بدن‌ها در آخر زمان الهام گرفته‌انـد. تصویر«کبوتران»، که هم بـا تعالـی در پیونـد هسـتند و هم با نمادهـای حیوانـی ماه ـ کشـاورزی به‌خوبی معنای سـتایش خورشیدی را می‌دهند. در حقیقت، این سـتایش

37. prototype

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خورشـیدی چرخه ها را کامل و تزیین می‌کند. یادآوری کنیم که اعتقاد هوگویی به عروجی نزدیک در پیوند با این پیشـرفت، 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.

محرکه‌هایـی کـه از این رفتـار و از نوشـتار حیله نتیجه می‌شـوند سعی ندارند که در فضا زندگی کنند بلکه تلاش می‌کننـد آن‌را بپیمایند. این محرکه‌هـا در حالی‌که محور شـعاعی برداری زمـان را ادامه می‌دهند تـلاش می‌کنند فضـا را طی کنند تا به پیشـرفت برسـند. از همان لحظه که پیمـودن فضا آغاز می‌شـود پیمودن زمـان هم آغاز می‌شود. بدین طریق پیشروی به پیشرفت مبدل می‌شود. ژان بورگـوس، در ایـن مورد پنج گـروه از محرکه‌ها را تعیین می‌کند که در مقابل هیچ مانعی توقف نمی‌کنند. این پنج محرکه به طرف یك هدف واحد نشانه می‌روند و همهٔ آن‌ها سعی دارند یك نقش رابطه‌ای و پیشرفتی را انتخاب کنند یعنـی این‌که آن‌ها به دنبال اتصال هسـتند. این پنج محرکه عبارتند از:

۱. محرکه‌هـای پیشـرفتی و خطـی. ایـن محرکه‌هـای پیشـرفتی و خطـی در ارتباط با خط شـعاعی زمان قرار دارنـد. این محرکه‌هـا همچنین یك روایـت و قصهٔ کاملاً تقویمی را درست می‌کنند.

۲. محرکه‌هـای مولدی و دوره‌ای که نیـروی این دو محرکه در بازگشـت جاودانی حوادث قرار دارد.

۳. محرکه‌هـای ریتمـی. این محرکه‌ها مربـوط به زمانی هسـتند که زمان پرقدرت و زمان ضعیف به حالت تعادل و توازن در می‌آیند و متناوباً و پی‌درپی ظاهر می‌شوند.

۴. محرکه‌های درامتیك 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 آخـر، محرکه‌های مربوط به پایان جهان[۳۹] که به کمك آن تاریخ به شکلی از پایان زمان‌ها منجر می‌شود.

تمـام ایـن محرکه‌هـا «ترکیب نحـوی دیالکتیکـی‌ای[۴۰] را درسـت می‌کننـد. این ترکیب نحـوی دیالکتیکـی دائماً از سـبك نوشـتار علت و معلولی سـود می‌جوید. وانگهی، این ترکیـب نحوی دیالکتیکی دائما سـعی می‌کند که همه چیـز را توضیح دهد و همه چیـز را در یك رابطه منطقی، علت و معلولی قرار دهد. با این عمل دیدگاه قابل اطمینانی از جهان درسـت می‌کند. از نقطه نظـر درونمایه‌ایی، این نوشتار به کمك نوعی از تصاویر ادبی مشخص می‌شود، تصاویری ادبی که در آن پیشرفت و ابزارهای اندازه‌گیری این پیشـرفت دارای یك ارزش هسـتند. وانگهی، وسایل اندازه‌گیری این پیشـرفت را می‌توان با عبارات و واژگان زیر مشـخص نمود: پهنا، درازا، امتداد، افق، مسـاحی، زمیـن پیمایی، گـذر از مرزها، غلبه بر موانـع و عبور از آن‌ها، نگاه منظره‌ای. در ضمن، از نگاه سـبکی، می‌توان در ایـن نـوع نوشـتار فنـون زیر را به فراوانی مشـاهده نمـود: جملات پایـه و پیرو، جمـلات متناقض نما و جملات همپایه‌ای.

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

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

حال، بعد از پیاده کردن این روش روی چند تابلو، تلاش داریم این سه گونهٔ نوشتاری را روی یکی از اشعار رمبو[41] پیاده سازیم.

«سپیده دم[42]

من سپیده‌دم تابستان را در آغوش کشیدم.
هنوز هیچ چیز بر پیشانی کاخ‌ها تکان نمی‌خورد. آب مرده بود. خیمه‌های سایه جادهٔ جنگل را ترک نمی‌کردند. من راه رفتم، در حالی‌که نفس‌های زنده و ملایم را بیدار کردم، و سنگ های قیمتی نگاه کردند و بال‌ها بی‌صدا بلند شدند.
اولین اقدام در جاده ای 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 قلهٔ نقره‌ای الهه را باز شناختم.
پس یکی یکی پرده‌ها را برداشتم. در کوچه، بازو ها را حرکت می‌دادم. از طریق جلگه، جایی که آن‌را برای خروس افشا کردم. در شهر بزرگ او از میان ناقوس‌ها و گنبدها می‌گریخت و مانند گدایی روی سکوهای سنگی در حال دویدن بود. من شکارش می‌کردم.
بالای جاده نزدیک جنگلی از برگ بو او را با پوشش‌های انباشته‌اش در برگرفتم و جسم انبوه‌اش را کمی حس کردم.
سپیده‌دم 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 به‌وجود 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 علامت گذاری می‌کنند یعنی «در کوچه»، «از طریق جلگه»، «در شهر بزرگ»، «روی سکوهای سنگی»، «بالای جاده، نزدیک جنگلی از برگ بو» حاضر است. فاعل فعلِ «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»، «بنابراین» 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 صفحهٔ ۹۳ تا ۹۷ است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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. ویژگی های 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 تواماً در تفسیر و در حکایت مربوط به گذشته مشارکت دارند: روایت گفتاری تفسیر گونه را مصور می سازد 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» آن‌را القاء می‌کند. اما این مفهوم میان تضاد با فردیت تجربه که ماضی نقلی آن‌را به صورت عملی پایان یافته گزارش می‌کند و ماضی ساده آن‌را 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 حیله است مشاهده می‌کنیم: آرزوی یکی شدن و پیوند برقرار کردن با «سپیدهٔ تابستان». آفرینش هنری این سپیده را جدا می‌کند و آن‌را در پناه نمادهای چرخه‌ای قرار می‌دهد. نحو تعدیل کننده که مخصوص این‌گونه نوشتار است خصوصاً در تکرار این دوگونهٔ قیاسی مشاهده می‌شود: آنجائی‌که سپیده را شخصیت‌پردازی و الهی می‌کند و آنجایی‌که که طبیعت را جاندار می‌کند. جاندارگرائی «سپیده» از همان آغاز شعر دریافت می‌شود، زیرا فعل «بوسیدن» سعی دارد مفعول مستقیمش را انسانی کند.

رمبو سپیده‌دم را می‌بوسد تا سعی کند زمان را متوقف کند، تا سعی کند لحظه‌ای جادویی را ابدی و دائمی سازد. در شعر، این میل به‌وسیلهٔ

43. coordination
44. Harald Vanrich

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 نوشتارِ 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 حیله) 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 فنونی است که در زمان نوشتن یك متن فرا خوانده می‌شوند، بازیها و فنونی 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 رمانسك معنایی تمام شده را نشان می‌دهد. نوشتار رمانسك 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 می بخشد. بدین ترتیب، متن ادبی واقعیتی 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 سبك شناسی 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 در ک می‌کنیم.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 سئوال می‌برد.» (Ibid,p.96). نظریه تخیل به‌عنوان هدف پیشنهاد می‌دهد که این دیالکتیک را بررسی کنیم و اصول آن را تعریف کنیم. نظریهٔ 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 به‌وسیلهٔ یك 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 تاثیرگذاشته است. نماد گرایی تولید محیطی است که در آن انسان متحول می‌شود و تغییر می کند، نماد گرایی ویژگی هایی است که خاص روان انسان است که از میان این ویژگی ها باید امیال یا لیبیدوی تعریف شده به‌وسیلهٔ روان‌کاوی را در نظر گرفت، وانگهی، با در نظر گرفتن سرکوب‌های روانی امیال درناخودآگاه، نباید اهمیت آن‌را از آنچه که هست پررنگ‌تر کنیم. واقعیت های جغرافیایی و جهانی، ساختارهای اجتماعی، آگاهی به باروری زنانه، آگاهی به نیروی مردانگی، تمام این داده های بیرونی و عینیِ ادراك 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، تبادلی همیشگی را انجام می‌دهد که ژیلبر دوران این عمل رفت و برگشت را مسیر انسان‌شناسی می نامد، زیرا این حرکت روان انسانی را متمایز می‌سازد. این مسیر تخیل را تعریف می‌کند :

پس تخیل بر اساس نظریه دوران و بورگوس یک پویائی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

است که بازنماییِ جهـان را به کمك تاثیـر دوگانه یعنی تاثیـرِ از محیط و از امیال یا همان لیبیـدو تعیین می‌کند: از یك طرف، فرمان امیال یا فرمان های درونی بازنماییِ واقعیـت بیرونـی را شـکل می‌دهنـد؛ و از طرفـی دیگر، الزامـات، فرمان‌هـای عینـیِ محیط کمک به شـکل 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 روش‌شناسـی ژان بورگـوس در حوزهٔ تخیل دیدیم که او تصاویر ادبی را در سـه ابر سـاختار یا سـه نوع نوشتار طبقه بندی می‌کند: نوشتار شورش، نوشتار رد و نوشـتار حیله. این سه ابر سـاختار 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 وابسـته هستند ۳. محرکه‌هایی حیله که با حیله سـعی می‌کنند زمـان را فریب دهند. بورگوس بـر خـلاف دوران بـر این بـاور اسـت که این سـه گونه نوشـتار می‌تواند با یکدیگر در یک متن باشند و نمی‌توان آن‌هـا را از یکدیگر جـدا کرد، بلکه آنهـا در یکدیگر تنیده شـده‌اند. ایـن محرکه‌ها بـا یکدیگر ترکیب می شـوند و معنای جدیدی را تولید می کنند. در واقع، این سه محرکه در یـک متن با یکدیگر ترکیب می‌شـوند و نحو خاصی را به‌وجـود می‌آورنـد که بـه آن نحو تخیـل می‌گویند. در یـک متن، نحو تخیل آن چیزی است که به خواننده کمک می‌کند تا معنای تصاویر ادبی گوناگـون و چند نقشـی را که در ارتباط بـا محرکه‌های مخصـوص به همـان تصاویری که در متن باز شـده اند 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 اسـت که تولید معنا می‌کند. نحـو تخیل این روابط سـاختاری را که بیـن محرکه‌ها و آنـگاه بین تصاویر وجـود دارد معرفی می‌کند. در واقع، ایـن عمل مانند همان عملی اسـت که در سـازمان نحوی شـعر صورت می‌گیرد. بـرای تجزیه و تحلیـل این نحوِ تخیـل باید بـه همان انـدازه که بـه مضمـون درونمایه-معنـای[۴۸] تصاویـر اهمیت می‌دهیـم باید به همـان مقدار به‌ترتیـب واحدهای زبانی گفتار هم توجـه کنیم زیرا این دو بعد نوشتار به‌طور مشترك همدیگر را تغذیه و هدایت می‌کنند.

48. thematico-semantique

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

باشلار، گاستون. *روانکاوی آتش*، ترجمه جلال ستاری، توس. ۱۳۷۸.
باشلار، گاستون. *شعلهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

انسان شناسی تخیل و نشانه‌شناسی تنشی: رویکرد ترکیبی

ژرار شاندز (۱)
پژوهشگر مرکز تحقیقات نشانه‌شناسی دانشگاه لیموژ

مترجم:
دکتر بهمن نامور مطلق

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

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

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

روش‌شناسی‌های انتقادی که می‌خواهند با خواست و ارادهٔ بنیانگذاران و بیش تر از آن با تعصب پیروان آن‌ها انحصاری باشند، همیشه کار خود را با پیشنهادهای فروبسته پایان می‌برند. در نتیجه، به نظریه‌ها و الگوهایی همچون روابط بیناذهنی منجر می‌شوند اما این نظریه‌ها جز با تعامل توسعه نخواهند یافت، آن هم هنگامی که هر گروه ویژگی های 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 پیش تر به مناسبت نخستین سمینار فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، الگوی «حوضچهٔ معنایی» ژیلبرت دوران را با الگوی «سپهرنشانه‌ای فرهنگی» یوری لتمان مقایسه کرده‌ام[1]. به نظر می‌رسد آن مقاله اجازه داده است همکاری میان دو الگوی روش‌شناسانه با وجود پس زمینه‌های شناخت‌شناسانهٔ متفاوتشان پایه ریزی 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*[2] 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 هم اندیشی در تاریخ ۸۴/۷/۸ در دانشگاه شهید بهشتی برگزار شد.

2. Structures anthropologiques de l'imaginaire

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شناسایی کند. نشانه‌شناسی مشتق از این کهن‌الگو شناسی تخیل (نقداسطوره‌ای و تحلیل‌اسطوره‌ای) می‌کوشد تا به فعلیت درآمدن‌های 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 می گردد.

با وجود این، این مجموعه باید به وسیلهٔ طرح‌های روش‌مندانه در مورد نظام و کاربردهای عینی آن تعیین شود. این مجموعه به تشریح گفتمان در کنش یا پویایی گفتمانی که دگرگون کنندهٔ تخیل است، نمی‌پردازد. پنجاه سال پس از ظهور آن، امروز نشانه‌شناس می‌تواند ضرورت تداوم چنین گونه‌شناسی‌ای را به یاری وضعیت‌شناسی تصدیق کند. بنابر این یك نشانه‌معناشناسیِ نه کاملاً بدیع، اما در هر صورت به نوبهٔ خود جدید الگوی وضعیت‌شناسانه‌ای به نام «تنشی»[3] را ارائه می‌دهد. در این الگو، دلالت از روابط میان دو تعیین‌کنندهٔ ارزشی (یعنی یك بُعد انقباضی[4] و یك بُعد انبساطی[5]) ایجاد می‌شود. خصوصیات قبضی و بسطی همانند گونه‌های ارتباطاتی آن‌ها موضوع کتاب عناصر گرامر تنشی اثر کلود زیلبربرگ است این اثر در حقیقت مرجع مقالهٔ حاضر تلقی می‌شود.

ابتدا، تلاش ما برای ایجاد ارتباط یاد شده، با دو دسته از عوامل توجیه پذیر می گردد؛ عواملی که ضروری هستند، بدون اینکه به تنهایی کافی به نظر برسند. نخستین عامل، دو نویسندهٔ 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 بوسیلهٔ کلود زیلبربرگ به کار گرفته شده است: «مطمئناً، شناخت‌شناسی نشانه‌معنا باید اثبات‌گرایی درحال 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»[6] (Ibid,p.153) را گسترش می‌دهد. مفهومی که با عنوان «بروز تصویر» با فعالیتهای ارزشمند گاستون باشلار[7] در محیط روشنفکرانه طرح شده بود. باشلار بر این باور بود که تصویر «دارای یك وجود و یك پویایی مخصوص به خود است» (کتاب *بوطیقای فضا*). اندره برتون[8] نیز می‌گوید: «فقط خیال‌پردازی مرا متوجه آنچه می‌توانم باشم، می‌کند.» (بیانیه سوررئالیسم). اینکه تصویر، قدرت خلاقیتِ خود را در عرصهٔ حال تحمیل می‌کند، مورد انکار «دوران» نیست، زیرا این باور باشلاری درك نشانه شناسی را بنیان می‌نهد. باشلار پیش بنیانگذار مشترك انسان‌شناسی و

3. Tensif
4. Intensité
5. Extensité
6. Vers une image-événement
7. Gaston Bachelard
8. André Breton

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نشانه‌شناسی محسوب می‌شود.

مطالعهٔ حاضر که من آن را «فرا شناخت‌شناسانه» تلقی می‌کنم، نخست در یك یادآوری مختصر، کهن‌الگوشناسی تخیل را مطابق نظر ژیلبرت دوران معرفی می‌کند و سپس محدودیت‌های دست آوردهایش را در ساخت دلالت به وسیلهٔ گفتمان مشخص خواهد کرد. بنابر این ما از کتاب *عناصر گرامر تنشی* اطلاعاتی را بیرون می‌کشیم که ضمن پذیرش خطر استحالهٔ یك تفکر پیچیده و اغلب ضد شهودی، ضروری به نظر می‌آید، اطلاعاتی که نحوهٔ 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.

اصل: ژیلبرت دوران و مرکزیت تخیل

«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 یك ارادهٔ رهیده از دریافت عقلانی و عینی جهان را در برمی‌گیرد، از یك منظر انسان‌شناسانه که در اینجا به عنوان رویکرد نخست مورد توجه ماست، حتی عینیت‌پردازی نباید خبر تولید شده بوسیلهٔ نظریهٔ علمی و پذیرش این خبر در جنبهٔ احساسی آن را از هم جدا کند. مراسلات انجام شده میان پلی[9] و یونگ[10] در این خصوص نمونهٔ مناسبی است؛ مراسلاتی که در آن داشته‌های نظری و داده‌های عاطفی و شخصی با واسطهٔ یك 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 مجموعهٔ حوزهٔ 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[11]، تفکر فلسفی و علمی، همچنین در حوزهٔ جامعه‌شناسی و به طور کلی مجموعهٔ علوم انسانی بوده است. نظریهٔ بنیادین و شناخته شده در «ساختارهای انسان‌شناسانهٔ تخیل» تبیین شده است.

پیشینه‌های شناخت شناسانه

پیش از ارائه آن چیزی که من فکر می‌کنم که اساس گونه‌شناسی این ساختارهای فرهنگی ژرفنایی هستند، مناسب است از شبکهٔ فکری یا همراهانشان سخن گفته شود. در سلسلهٔ فشردهٔ فلاسفه، جامعه‌شناسان،

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'immagination symbolique d'un romencier médieval : Chrétien de Troyes. Amesterdam, Rodopi, 1986.)
انجام داده ام. موضوع یکی از نخستین خوانش‌های ادبیات قرون وسطایی به وسیلهٔ شبکهٔ انسان‌شناسی تخیل است. این مطالعه به‌وسیلهٔ اثر بزرگ پیر گاله، *تخیل یك نویسندهٔ*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

انسان‌شناسان، زبانشناسان، مورخین ادیان، اسطوره‌شناسان، بیولوژیست‌ها و قوم‌شناسان که پیش زمینهٔ 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 «فلسفهٔ نُه»[12] را به ارمغان می‌آورد؛ فلسفه‌ای که نقد علم‌گرایی، خردگرایی کلاسیك و سرچشمه‌اش، یعنی مفهوم‌گرایی ارسطویی را که همچون یك راه واحد برای تشریح و درك 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 یك «ارزش اصیل» با قابلیت شناختی را دارا هستند.

بر اساس نظر ژیلبرت دوران انواعی که تخیل را شکل می‌دهند، عبارت‌اند از: قوه[13]، کهن‌الگو و نماد. قوه به کارکردهای جهانی بازنمایی و کنش مربوط می‌شود؛ به طور مثال «بالا رفتن» و معراج. قوه، کاملاً بر عکسِ نماد است. نماد به پیروی از زمان، مکان و فرهنگ دگرگون می‌شود. بدین ترتیب، قوهٔ معراج دسته‌ای از نمادهای غیر مذهبی و مذهبی را تولید می‌کند؛ نمادهایی همچون نردبان، کنگرهٔ کلیسای جامع، مناره، پرنده، هواپیما یا پرتابگر ماهواره. ژیلبرت دوران واژهٔ «کهن‌الگو» را از یونگ به عاریت می‌گیرد، کهن‌الگویی که واسطهٔ میان مجرد و محسوس، نخستین مظهر قوا، تصویر ابتدایی و نمونه الگویی است.

با بازگشت به مثالمان ادامه دهیم که کهن الگوهای معراج عبارت اند از: آسمان، قله، پرواز و جهش به سوی بالایی که می‌تواند در میل به سوی استعلاء موجب تهذیب شود. کهن الگو با نماد در داشته‌های ملموس خود، و با قوه در ثبات و استقلال از شرایط مکانی و دارا بودن ویژگی جهانی، سهیم و مشترك می‌شود. بنابر این، در روابط بیناذهنی، کهن‌الگو اجتماع کوچکی از ارزش‌ها را تضمین می‌کند که این اجتماع استقرار ارتباطات و همچنین درك را میسر می‌سازد.

مطالعات هانری کربن دربارهٔ «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، نتیجهٔ راهبردی شناختی است که از سوی باورهای عاطفی حمایت می‌شود. در این معنا، چنین موضوعی اساسی به نظر می‌رسد. در مقابلِ ارزش‌زدایی‌های انجام شده نسبت به تخیل توسط فرایندهای تفکرات علیّ و مکانیستی که خود را تنها ضامن حقیقت تصور می‌کردند، کربن «واقعیت هستی‌شناسانهٔ تصاویر» را مطرح می‌کند؛ واقعیتی که در مطالعهٔ آثار معلمان معنوی ایرانی- اسلامی، ابن سینا، سهروردی،

درانسوی او اخر قرن هفده، ادامه و گسترش پیدا کرد.

12. La Philosophie du “Non”

13. Shème

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ملاصدرا یا صوفی ابن‌عربی شکل یافته است. عالم مثال سهروردی، «عالم واسطه، واسطه میان عالم دریافتی و ظواهر تجربی از یك 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 جریانات).

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

با دقت مشاهده می‌شود که به واسطهٔ این اسلام‌شناس، عرفان و فلسفهٔ ایرانی_اسلامی در اروپا بخش کاملی از تأملات نشانه‌شناسانه به طور کلی و هرمنوتیك تصویر به‌طور خاص را متأثر کرده است. این موضوع، مورد قابل ملاحظه‌ای از میان‌فرهنگی تاریخی و جغرافیایی محسوب می‌شود.

ایستا : ساختارهای تخیل

آگاهی به مرگ، که می‌توان آن را از آیین‌های خاکسپاری دریافت، یکی از نخستین علائم انسانیت است. اضطراب در مقابل کرونوی بلعنده و نظام‌های نمادین مربوط به این اضطراب، در مجموعهٔ فرهنگ‌های انسانی به وسیلهٔ تصاویر خیالی و روایت‌های اسطوره‌ای بیان شده است. بنابر این، روان آدمی یك دستگاه مولد تخیل را گسترش می‌دهد که ژیلبرت دوران می‌کوشد همچون ژرف‌ساختار آن را توصیف کند. درحقیقت نمونهٔ گستردهٔ 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 می نمایند.

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 دربارهٔ عناصر پنهانی که یك موضوع داده شده و طرح کلان را با هم ترکیب می‌کند.

کهکشان «عرفانی» رقیب را کوچك 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 می افزاییم. راهبرد روشنفکرانهٔ آن دربرگیرندگی است، رابطهٔ عموم خصوص من وجه را میسر می‌کند و به وسیلهٔ قیاس عمل می‌نماید.

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

14. Mundus imaginalis

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

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، قوهٔ چرخشی توالی و پیشرفت را داراست. بیان ادبی آن رمان و بیان موسیقیایی‌اش سمفونی است؛ صور بلاغی آن نیز به گونهٔ زیراست: «دارای صورت سبکی‌ای است که بر تشریح یك صحنه به شیوه‌ای تاکید دارد که احساس می‌شود آن صحنه زنده است.» *(گنجینهٔ زبان فرانسه)* زیرا با سازماندهی آن، مجموعه‌ای تنیده از واقعیت موجود میان عناصر متضاد و متناقض را بازنمایی می‌کند. راهبرد روشنفکرانهٔ کهکشان ترکیبی دیالکتیك است. اسطورهٔ قهرمان که در آهنگ اولیهٔ خود بر طرح زندگی، مرگ، رستاخیر یا بازگشت افتخارآمیز بنا شده، از این کهکشان برگرفته می‌شود.

پویایی اسطوره روش‌شناسی

اسطوره «در نهایت چیزی جز بیان مسائل، راه‌حل‌ها و امیدهایی نیست که تخیل 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 نسخهٔ پویای تحقیقات او را ارائه می‌کند. او همچنین از لِوی استروس مفهوم کانونی خُرد اسطوره را به عاریت می‌گیرد.

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

خرد اسطوره‌ها به وسیلهٔ تناوبشان قابل شناسایی هستند؛ تناوبی که انباشتهٔ هیجانی «بسته‌ها»، «شهرك‌ها» یا کهکشان‌های تصاویر (Durand,1969, p.201) خیالی هستند، و قدرت تأثیرگذاریشان براین 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 یك دوره و یك محیط داده شوند و بروز و ظهور یابند. این بروز نقابدار در پوشش دوره‌ای، موضوع مطالعات میشل مفزولی[15] است. پویایی‌ها و ضرب‌آهنگ تاریخی ویران‌گر و تجلی‌گر، موضوع یك نظریه‌پردازی از طریق الگوی «حوضچهٔ معنایی» شده است که در صفحات گذشته از آن یاد شد. به دلیل این‌که هماهنگی روش‌شناسانه آن با الگوی سپهرنشانه‌ای فرهنگی یوری لتمان پیش تر مطالعه شده است، در اینجا سخنی نخواهیم گفت.

15. Michel Maffesoli

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

روش‌شناسی تخیل و نشانه‌معناشناسی گفتگوها

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

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

بر اساس شناخت من، انسان‌شناسیِ ساختاری تخیل و اسطوره روش‌شناسی که در آن‌ها کاسیرر فراموش نمی‌گردد، اندیشهٔ نظری را به سوی شاخص فشردگی هدایت نمی‌کنند. این شاخص یك دادهٔ ضمنی باقی خواهد ماند که در تحلیل‌های متون یا آثار هنری به‌وسیلهٔ قضاوت‌های زیبایی‌شناسی و احساسات عینی قابل دریافت است: «امیدواری حسی و رنگی» روبنس[16]، یا «خلاء معنوی پس‌زمینه‌های» دورر[17] که «به طور تراژیك تماشاگران را مبهوت می‌کند» (Durand,1979,pp.146-147). به طور کلی:

یك 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 محاسبهٔ مجموعه‌های خرد اسطوره و دوره‌بندی‌هایی، که با سرشماری اسطوره‌های فعال در یك دورهٔ گاه‌شمارانهٔ مشخص و به

16. Rubens
17. Dúrer

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منظور شناسایی نوسان‌های تاریخی این اسطوره‌ها در کارکرد یك 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- جنبهٔ ایستایی انسان‌شناسی تخیل- معطوف می‌شود و مجموعهٔ این ساختارها یك وضعیت‌شناسی را شکل می‌دهد. همچنین این فهم از طریق سرشماری‌های بسامد هم‌زمانی و درزمانی در پویایی انتشار روایت اسطوره‌ای محقق می‌شود. در نتیجه، این فهم در یکی از جنبه‌های بسط یافتهٔ گفتمان اعمال می‌شود، در این مورد خاص، پویایی و بسط روی هم قرار می‌گیرد، در غیر این صورت، تقلیل می‌یابد.

تنشی

همان گونه که ژیلبرت دوران تناقض آشکار در اصطلاح «ساختارهای تخیل» را اعلام کرده بود (ساختاری که بر اساس معنای موجود کلی آن یك نظام‌مندی بسته را می‌طلبد و تخیلی که یك نیروی خلاق را ایجاب می‌کند) به همان گونه نیز زیلبربرگ تناقض محتوایی را در برنامه‌اش فراموش نمی‌کند: طرح و تهیهٔ یك «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 میان «دریافت شده» و «تجربه شده» تفسیری معتبر برای تقابل «ساختار» و «تخیل» است:

تخیل	ساختارها	ژیلبر دوران
عاطفه	گرامر	زیلبربرگ
تجربه شده	دریافت شده	

اما زیلبربرگ 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 زمینهٔ شناخت‌شناسانهٔ گرامر تنشی دوگانه است: از یك طرف، به طور منطقی و به شیوهٔ نیمه‌حضوری، زبان شناسی یلمسلف تفوق ارتباطاتی را در ایجاز یك زبان اعلام می‌کند و واقعیت بنیادین زبان را فقط ترکیبی می‌داند. به دنبال آن، سلسله نظریات مرتبط با یلمسلف به رابطهٔ میان طرح بیانی و طرح محتوایی و روابط ترکیبی واحدها و در نتیجه پرسش‌های نحو گفتمانی و شبیه‌پردازی‌های نشانه‌معناشناسی و کارکردهای نحوی مربوط می‌شود: رکسیون[۱۸]، جهت، جنبه، همبستگی و ... از مفاهیم اصلی و محوری تنش معنایی دریك ترکیب دوتایی از «روش قبض و روش بسط» است که توسط یلمسلف طراحی شده است.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از سوی دیگر، تحقیقات فلسفی در مورد مسائل دلالت‌پردازی و شناخت‌شناسی علوم مطرح است: تحقیقات مرلوپونتی، دلوز، توم[19] و نیز کاسیرر (نظریهٔ نماد) و باشلار (بوطیقای تصاویر مادی، هستی‌شناسی تصاویر و بررسی تخصصی ابعاد گستردهٔ واقعیت نظیر تراکم، تحرك و مکان به وسیلهٔ 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 «فرضیهٔ تنشی» یعنی فرضیه مجموعهٔ پیچیده مواجه، شده‌اند.

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

۱. در گونهٔ نخستین آن پیچیدگی گفتمانی یا اسطوره‌ای قرار می‌گیرد که با طرح يك شکل 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 سایهٔ يك انسان یا تصویر او در يك آیینه، تسلط (جادویی) بر سرنوشت این انسان است. انجام يك کنش بر روی آدمکی که این انسان را بازنمایی می‌کند یا یکی از موهایش حتی از فاصلهٔ خیلی زیاد ،امکان يك کنش بر او را میسر می‌سازد.

شکل بلاغی مرتبط تشبیه است و شکل مجاورت بر روابط عموم خصوص من وجه بنا شده است: 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 مجازاست) و تشبیه (که نوع ادبی آن استعاره است) و تضاد سامان می‌یابد. بر استدلال زیلبربرگ می‌افزاییم که پیچیدگی ساخت بوسیلهٔ 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 زیرنظام های تقابلی که بوسیلهٔ مجموعهٔ نیمه ـ نمادین آشکار می‌گردد، محقق نمی‌شود.

۳. پیچیدگی ترکیبی ، با طبیعت خاص زبان‌شناسانه به جنبهٔ 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 تنیدهٔ 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).در نتیجه، جستجوی سادگی از ورای پیچیدگی، هدف فرضیهٔ فشردگی است.

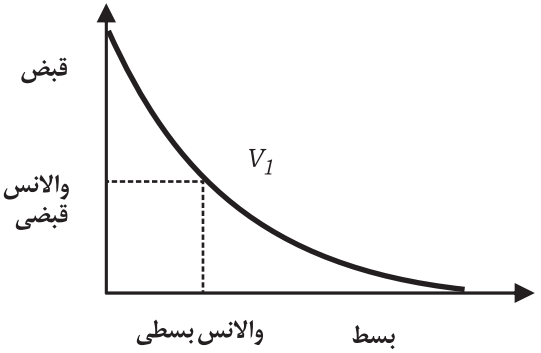
19. Thom

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ابعاد تنشی

«تنشی چیزی جز ارتباط از قبض تا بسط، از وضعیت‌های روانی به وضعیت‌های اشیاء» و «یک میانداری میان ساختار انقباضی و ساختار انبساطی یا حتی وضعیت یک تعامل خلاقانه» نیست. به بیان دیگر، «مکان تخیل جایی است که در آن‌جا 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 قوهٔ 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 یك محور گشوده است و بر کشیدگیِ میان «تمرکز» و «توزیع» بنا شده است و دو زیرمجموعهٔ دریافتیِ زمان و مکان را شامل می‌شود. پیرو تفسیر غیر رسمی و شاید تقلیلی که ارائه شد، در برنامهٔ گفتمانی، بسط در بر گیرندهٔ توسعه‌ها، تداوم‌ها، فرایندها و استقرارهاست، یعنی سیر در زمان محسوب می‌شود. این جنبه همان جنبهٔ درزمانی است. در حکایت‌های خیالی یا داستانی، که روایت را نیز در بر می‌گیرد، و خود می‌تواند در فرایند روایتی قهرمان را در زمان و مکان مشخص کند، پارادایم اسطوره‌ای جستجوی یك موضوع ارزشی است. در متن‌های روشن علمی - همانند آن چیزی که من اکنون در حال نگارش آن هستم- بسط در بر گیرندهٔ توصیفات، استدلالات و توضیحات است.

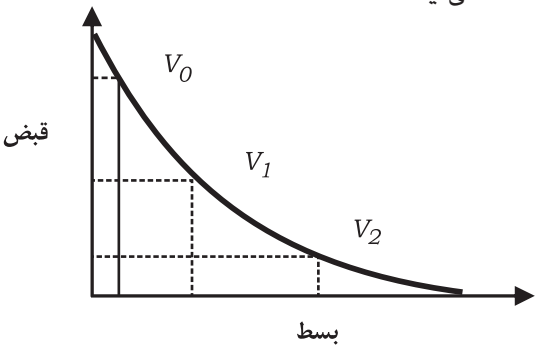
کاملاً بر عکس بسط، قبض عبارت است از: والانس شدت (نیرو) و ضرب آهنگ، یعنی سرعت اجرا و بسامد آهنگین. این جنبه از طریق فشردگی بنیادین میان شدید و ضعیف تولید می‌شود و شدت و ضعف تاثیراتی هستند که ما آن‌ها را حس می‌کنیم، در حالی که تمرکزگرایی و توزیع حالت‌هایی هستند که ما آن‌ها را درك می‌کنیم. متوجه می‌شویم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

چنانکه ملاحظه کردیم، ارزش از همبستگی میان دو جنبهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

یکی بیشتر یا کمتر شـود (بیشتر برای یکی و کمتر برای دیگر). باید دانسـته شـود که چنانکه ما در ادامه خواهیم دیـد، افزایش ارزشـمندی یکـی می‌توانـد موجب کاهش ارزشمندیِ دیگری گردد.

بـرای بـه تصویـر کشـیدن مطالـب، در اینجـا کاربرد وضعیت‌شناسـی تنشـی در طبقه‌بنـدی زایشـی متـن نوشـتاری ارائه میگردد. در ایـن صورت دیاگرام زیر به دست می‌آید:



جایگاه V0 به شـعر تغزلی مربوط می‌شود. به اختصار و به شـیوهٔ بسـیار عمومی، این دیاگرام ویژگی‌های زیر را تشـریح می‌کند: بسـط ضعیف متنـی، تمرکز صوری و روایـی، و دریافـتِ احساسـی آن سـان کـه در لحظهٔ حـال تجربه شـده اسـت. همچنیـن در خصـوص قبض شـدید عاطفی- که خـواه در وضعیت خوشـایند و خواه در وضـعیـت نـاخـوشـایـند انـجام می‌شـود- و تلاش برای بیان شـیوهٔ تشـدید یافتـه به‌وسـیلهٔ تاثیـرات بلاغـی، درونیت حسـی؛ و بالاخره پاسـخ به موضوع آهنگ متعالی که به طور مثال اشـعار مرثیه‌سـرایی را در برمی‌گیرد، توضیح می‌دهد«کاربرد ضرب آهنگ[20] بر روی تونیسـیته[21] موجب تولید شـدت می‌کند.» (Zilberberg,2006,p.211).

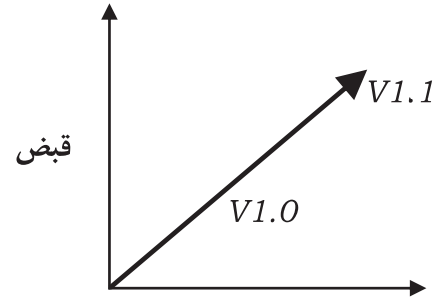
V2 در متن‌های دانشـگاهی جای دارد و رساله برای آن مثال خوبی است. محدودیت‌های عینیت‌پردازی، که کنار گذاشـتن فرافکنی‌های شخصی و ممنوعیت قضاوت‌های احساسـی در انجـام موضوع مطالعـه را تحمیل می‌کند، همچنین موجب تقلیل جنبهٔ عاطفی و حسی در ضعیف‌ترین سـطح ممکن می‌شـود. آن‌ها گفتمان دقیـق معقول را در بـر می‌گیرند. با طـرح انحصاری آمارهـا و اقلام، آن‌ها یك قلمـرو با تمام داده‌های اطلاعاتـی را تحمیل می‌کنند؛ اگر نمونه‌ای در یك پیکرهٔ بسـیار گسترده مطالعه شود، آن‌ها توسعهٔ بسـطی توجیه پذیر را موجب می‌شوند: به کارگیری روش نمونه‌ای. به طور یقین، در زبان فرانسه، یك فرضیه می‌تواند «درخشـان» ارزیابی شده باشد، اما به تجربه تأیید می‌شود که ارزیابی درخشان فرضیهٔ یاد شـده بیشـتر به دلیل کوتاهـی آن اسـت. در اینجا ما در زمینهٔ دریافـت ذهنی وارد می‌شـویم. جایگاه‌های V0 و V2 نتایج همبستگی متقابل میان قبض و بسط است.

جایگاه V1 را رمان کلاسـیك اروپایی نوشـته شده از قرن هفده تا اوائل قرن بیسـتم، به خود اختصاص داده اسـت. رمان، با ترکیب روایت‌های رویدادی، تشـریحات و توصیفات به گسـترش زمـان و مـکان می‌پـردازد. در حالی کـه تونیسـیته را در بیان احساسـات

20. Tempo
21. Tonicité

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شخصیت‌ها جستجو می‌کند. از جهت نظری، رمان تولید یك 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 یك رمان «ایستگاهی» معیار، با حفظ همبستگی میان جنبه‌های تنشی همگرا، در پایین جدول قبض و بسط جای گرفته است، در حالی که یك رمان ویکتور هوگو که تمام جنبه‌های ممکن گفتمان را گسترش می‌دهد، در بیرونی‌ترین نقطهٔ دیاگرام قرار می‌گیرد:



تنشی و هرمنوتیك تخیل: نقاط تانژانس

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، در حالی که ساختارهای عرفانی، که با مدد نمادهای کوچك‌کننده یا تلطیف‌کننده به قدرت زمان خون آشام پاسخ می‌دهد، موضوعاتی با قبض ضعیف، تاریك و - از لحاظ لغوی- «شبانه» هستند. موضوع یك 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 کشش دارد. درست همان‌گونه که حماسه یا روایت‌های حماسی به بیان «پرش حماسی» می‌پردازد. گفتمان حماسی همانند گفتمان عرفانی می‌تواند خود را در یك 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 تعریفِ مکان فشرده (قبضی)، مشخص می‌کند که «از دیدگاه نحوی» - که بهتر است در مطالعهٔ حاضر مورد اهمیت قرار گیرد- «محور انقباضی، متوجه سوژه شده است. این محور تأثیر گذار و محورِ 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

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

یك رویداد اسـت. رویداد و حادثه چیزی اسـت که برای انسان اهمیت دارد. در نتیجه، «نمی‌تواند درك شود، مگر همچون یك 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).

جنبـهٔ زبان‌شناسـانهٔ رویداد همان جنبهٔ یـك «پیش آمد» اسـت که به وسـیلهٔ طبیعت خود فشرده شده است، زیرا غیرمنتظـره، غیـر مترقبـه یا حتـی ناخواسـته و دارای آهنگی تند اسـت. ویژگی‌های نشانه‌معناشناسـی «پیش آمد»، با مشـاهدهٔ ضدش روشن می‌شـود، یعنی «دست یافتن» اسـت کـه یك دوراندیشـی، آینده‌نگـری، آرامش در آهنـگ و فراینـدی فعـال را ایجـاب می‌کنـد. دریافت ناگهانـی رویداد (متراکم) در مقابل هدف و سـپس تحقق فعال طرح (بسـط‌یافتگی) قرار می‌گیرد. «پیش‌آمد» خود موضوع شـیوه‌های گوناگونی می‌شود. یك رویداد فقط به وسـیلهٔ عمل آشکارشدگی می‌تواند دلالت‌پرداز باشد. او «رسـید»، یك نسـخه تلطیف شـده اسـت. اما همچنین می‌توانـد «بروز کرد»، آشـکار شـدگی ناگهانـی و جنبهٔ تشدید یافته با بالاترین درجهٔ نیرو باشد.

اکنـون به کهن‌الگوشناسـی تخیـل بازگردیم. سـه نظام حماسـی، عرفانی و ترکیبـی (دراماتیك) بـه راه‌حل‌های جبرانـی و تکمیلـی در مقابـل اضطـراب ناشـی از فرار زمـان مربـوط می‌شـود. بنابراین، «شـم حیاتی»، تشریح شـده بوسیلهٔ حیوانیت و وهم‌هایی که تولید می‌کند، در ازدحام نامنظم و هیولایی متحقق می‌شـود؛ وضعیت هیولایی «پیش‌آمد» را در برمی‌گیرد، زیرا در نظر اول غیر قابل مهار می‌نماید؛ به همین دلیل با ظهور ناگهانی و سـریع حیوان متخاصم، به طور نمادین اضطـراب در مقابل دگرگونی را شـکل می‌دهد. ژیلبرت دوران بر قابلیت اصیـل دگرگونی در حالت قبضی تأکید می‌کند:

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

تولد به بهترین وجه ممکن، یك رویداد با بالاترین تونیسیتهٔ آن اسـت و تونیسـیته «بـه بهتریـن وجـه ممکن شـیوهٔ انسـانی‌ای است که وضعیت و حتی موضوع وضعیت را نیز تثبیت می‌کند.» (Zilberberg,2006,p.143).

«چهره‌هـای زمـان» دلهـره‌آور توسـط یـك طـرح دیگر یعنی سـقوط تبیین می‌شـود (قوهٔ زیرشکل‌ها). سقوطی که در سـنت‌های بیشـماری ارائـه شـده، همانند محرك دراماتیـك در یـك مجموعه داسـتان بـه ویـژه در رمانِ حادثه‌ای مورد اسـتفاده قرار گرفته، «جنبه‌های وحشـت آور رمان را خلاصه و فشـرده می‌کند و موجب شناخت زمان ناگهانـی می‌شـود» (Durand,1992,p.124). بنابر ایـن، علمیات تمایزگر «پیش‌آمـد» را معرفی می‌کند: غیر مترقبه و ناگهانی و احساسـی قوی کـه زیلبربرگ آن را «شگفت‌انگیز» می‌نامد.

رویداد، مطابـق دیدگاه زیلبربرگ که احساسـات روح دکارت را یـادآور می‌شود، «تحسـین» تلقی می‌شود و

22. Sémiose

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بر جنبهٔ مثبت شگفت انگیز تأکید می‌گردد، برعکس، دوران بـر جنبهٔ ترس‌آوری یا وحشـتناکی نسـخه شـگفت‌انگیز تأکید دارد، ضدبرنامهٔ تحسـین با برانگیختن یك احساس آسـیب‌پذیری (در زبان روزمـره و به طور مثال در مقابل یـك مرگ ناگهانـی : ما چیزهای ضعیفی هسـتیم...). اما ملاحظـه می‌کنیـم که رویداد مسـتقل از کانـون مرتبط با ارزش‌پردازی، همانند برشی از تداوم مقطعی و نامتجانس بودن تعیین کننده‌ترین جایگاه اکتشـافی را در دو نظام به خوداختصـاص می‌دهد. رویداد در نظر زیلبربرگ همانند نقطهٔ «تمرکز» تلقی می‌شود؛ زیلبربرگی که آن را در کانون «وضعیت وجود» قرار می‌دهد. دوران برای آن یك جایگاه مبنایـی و اصیل قرار می‌دهـد: مجموعه نظام تخیلی بنابر نظام شورانگیزی بر روی رویداد که همانند یك دگرگونی دلهره‌آور تفسیر شده، بنا می‌شود.

واکنش‌هـا به «پیـش آمد» اگر بـه عناصر تکمیلـی تغییر شـکل یابند، هدفشـان مهار زمان خواهد بود، زمانی که با رویداد یا مجموعهٔ پیش آمدها به شـدت تحریك شـده است.

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

«فاعـل به طـور تدریجـی کنتـرل و تسـلط طـول زمانی را بازمـی یابد و از نو در اختیار خـود درمی‌آورد و به نوبهٔ خود حـس می‌کند، یعنی گسـتردنِ کوتاه و کوتاه کردنِ گسـترده.»
(Zilberberg,2006,p.144)

زیلبربرگ وجوه نشانه‌معناشناسی تغییرات زمانی را در اسـتدلالات خود بـر وجوه زمانی حال و بر اسـاس نحو گفتمانی مورد بررسـی دقیق قرار می‌دهـد. در اینجا دو شیوه را می‌توان برای مهار زمان در نظر گرفت: گستردنِ کوتاه و کوتاه کردنِ گسـترده، هر دو می‌توانند به عنوان راه‌حل‌های متصور شده به‌وسیلهٔ تخیل در مقابل کرنوی بلعنده مورد توجه قرار گیرند.

«کوتاه کردنِ گسـترده» چنین است: هدف اساسی کنش حماسی در صورتی که به وسیلهٔ یك کنش قبضی، سریع و تعیین کننده به یك زمان طولانی منفی پایان می‌بخشـد. در نهایت، رویداد در یك زمان تحمیلی و از پیش مشخص قرار دارد. در افسـانهٔ تریستان و ایزولت، تریستان باید مورتولت را بکشد، مورتولتی که سال‌ها پیش قبیلهٔ او را اسیرکرده بود. اسکندر کبیر راه حل آنی، تعجب برانگیز و بی‌قاعده -به گفتهٔ زیلبربرگ «متمایز»- را انتخاب می‌کند که پیوند گوردین را در جایی قطع می‌کند که نسل‌ها خود را بـا شکست‌هایشـان خسـته کرده‌انـد، جایی‌کـه خود مدت‌ها برای هیچ سرسـختانه مبارزه کرده بود. در کل، پیرو نظر دوران حرکت حماسـی می‌کوشـد در یك کنش والانـس انبسـاطی و تغییـر تدریجی متمرکز شـده، یك شـر دائمی، نمادین بوسـیلهٔ یك تصویر یا مجموعه‌ای از تصاویر شمایلی زمان خون‌آشام را ریشه‌کن کند.

«گسـترده‌کردنِ کوتـاه»، یك طـرح عرفانی اسـت که به بهترین وجه موجب ریشه کن شدن اضطراب‌های سقوط ناگهانـی و گیج‌کننده از رویداد صورت‌های زیرین در یك فرایند والانس گشودگی و بسط پیدا می‌کند:

«آنچـه به طور عاطفی فرودآمدن ملایم را از سـقوط ناگهانی متمایـز می‌کنـد، همانطوریکـه از پـرواز متفـاوت می‌کنـد،

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

خُرد اسطورهٔ 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 سرافکندگی در پرتگاه آن رها شده‌اند. جدول زیر که از زیلبربرگ به عاریت گرفته شده، داشته‌های تخیلی تشریح شدهٔ 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 سوژهٔ یکسان از نظر معنایی یکی بیش نیستند. بر عکس، تا تفاوت به یك نقطهٔ بحرانی نرسیده باشد، گفتگویی نمی‌تواند وجود داشته باشد. نمی‌توان تصور کرد که میان یك انسان و یك شئی هوشمند (فرضیهٔ علوم خیالی) گفتگویی می‌تواند اتفاق بیفتد. با وجود اختلاف بسیار میان گونه‌های شناخت‌شناسانه و دیدگاه‌ها، که گسست میان نشانه معناشناسی تنشی و هرمنوتیك تخیلی (ساختارها و اسطوره‌روش‌شناسی)، چنان گسترده نیست که هر گونه تحقیقی بر روی این دو باطل باشد. من یك 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 مطالعهٔ نشانه‌معناشناسی «رویداد» به مرکزیت آن در میدان حضور و آگاهی منجر می‌شود که ویژگی‌های نشانه‌معناشناسی رویداد همانند «پیش آمد» با معناگرایی بازنمایی‌های منفی تلاقی می‌یابد. بازنمایی‌هایی که با آن یك الگوی ساختاری پاسخ به‌وسیلهٔ انسان‌شناسی تخیلی ارائه می‌شود. حال بر ماست تا:

- مقایسهٔ عملیات تنشی و انسان شناسانهٔ تقابل جاندار و بی‌جان

23. Enée
24. Rameau d' Or

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

(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 یك 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.

پی نوشت:

(۱). مقالهٔ حاضر از سوی یکی از محققان برجسته دانشگاه لیموژ (فرانسه) آقای دکتر شاندز برای پژوهشنامه نوشته و ارسال شده است. شاندز خود دارای دو گونه مطالعات است : او یکی از پیروان سلسلهٔ تخیل شناسان بزرگ فرانسه به ویژه ژیلبرت دوران است. ژیلبرت دوران در آثارخود 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

منابع

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Conclusion (provisoire...)

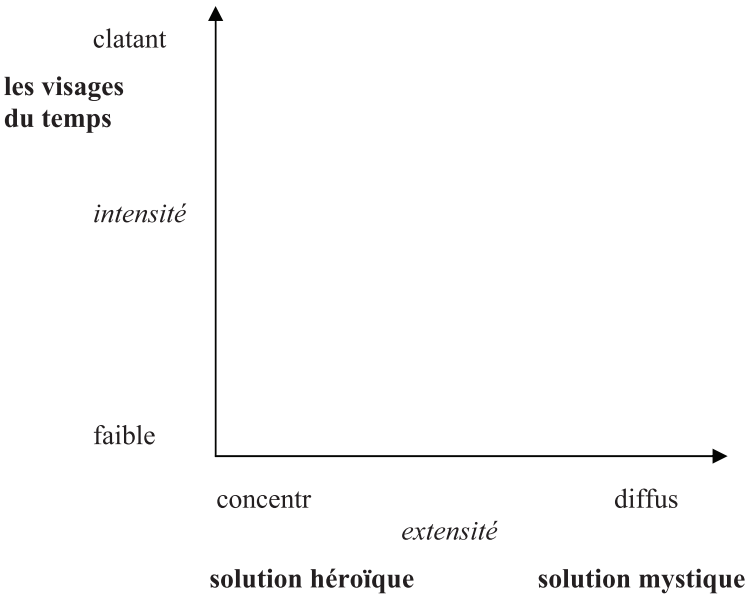
Il ne peut y avoir négociation entre deux sujets s'il n'existe pas des différences entre ces sujets. Deux sujets identiques n'en font sémantiquement qu'un seul. A l'inverse, il ne peut y avoir négociation que si l'écart n'atteint pas un point critique. On n'imagine pas qu'entre un humain et un gaz intelligent (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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

d'assimilation du devenir par le dedans.[42]

Le mythème 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 pècheur 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 »).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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'évenement 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'està dire d'allonger le bref ou d'abréger le long[41].

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, abréger le long. L'une et l'autre peuvent rendre compte des solutions rêvées par l'imaginaire face à Chronos dévorant.

« Abréger 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 tribu 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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'efficience 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 sevrage[38]

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 schématisme, 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 réfléchi[36], 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 sémiose (« 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.

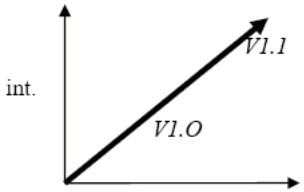
Revenons maintenant à l'archétypologie de l'imaginaire. Les trois grands régimes héroïque, mys-

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 ressenti 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.

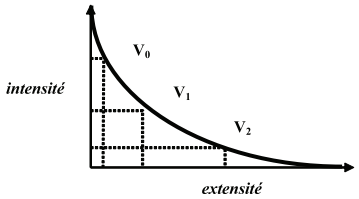
Il est nécessaire de préciser que les positions génériques que je viens de présenter sont de simples paradigmes. L'analyse de terrain doit tenir compte de la variabilité des styles d'auteur. Dans le cas du roman, par exemple un « roman de gare » standard (ici V1.0), tout en respectant la corrélation 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 tengence ?

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



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 esthésique ; 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 »).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 valeur[31]. 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 rythmique[32]. 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 perçoit[33]. 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). Elles 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'autre[34]

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 dépends de la diffusion et réciproquement... », ibid., p. 56-57.

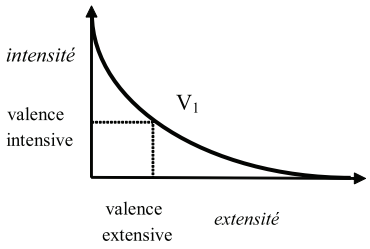
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 tensive.

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'intensité 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'ntensité et 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 sémiose, 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 tensive », p. 64.
28. Eléments... p. 237 (Glossaire, notice « tensivité »).
29. Ibid., p. 29, chap. « De quelques préalables »
30. Ibid., p. 203 (Glossaire, notice « complexité »).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 complexité[25], (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 lui[26]. 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 du 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 systématicité figée et imaginaire impliquant une énergie créatrice[22], 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 « véçu » est une interprétation valide de l'opposition entre « structure » et « imaginaire » :

G. Durand	structures	imaginaire
Cl. Zilberberg	grammaire	affect
	le conçu	*le vécu*

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 : rection[24], 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 désespoir [19].

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 symbolique[20], 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 barême 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, Strauctures..., 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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'images[15], 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 mythique[16]. 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 « mythème » 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

La constellation « mystique » minimise et banalise l'adversaire. Son imagerie valorise les contenants, 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 Française*)[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.

Dymanique : la mythodologie

Le mythe « n'est au bout du compte qu'un récital des problématiques, des solutions, des espérances 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 heuristique. 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'efficience 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

« 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'hominisation. 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 contradictoriel, définit le concept d' »image matérielle » ; les images possèdent une « vertu d'origine » qui est leur efficacité cognitive[9].

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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. Pauli[7] 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 littéraire[8] 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 efficience 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 syncopes. 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 extérieur[6]. 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-Benjamins, 1988, p. 202-203.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

sphère culturelle » de Y. Lotman[2]. 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.

Cependant, 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. 1e édition en 1960. Dernière édition : Paris, Dunod, 1992.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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, Eléments de grammaire tensive. Limoges, PULIM, 2006, p. 181.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Anthropologie de l'imaginaire et sémiotique tensive: approche croisée(*)

Gérard Chandès
Centre de Recherches Sémiotiques
Université de Limoges

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 synax; imagination; image; motivation; archetype; symbol.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

From Imaginative Criticism To Thematic Criticism
Jeorges 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.



[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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, Jeorges Poulet's Beliefs, Theories, and Methodology (Morteza Babak Moein)

Introducing the Theory and Methodology of the Imagination Syntax in Jean Burgos's View (Ali Abbsi)

Anthropology of Imagination and Semiotics of Tension; a Mixed Approach (Gérard Chandès)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 Nojoumian
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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

3

June & July 2007

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Special Issue on Imaginative Criticism

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]