دوفصلنامه‌ی علمی مطالعات نظری هنر
سال دوم | شماره‌ی ۳ | پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۳۴۴۰
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۰۳۴
ص: ۱۷۸-۱۵۳
۸

جریان‌شناسی بوطیقای تخیل از خیال‌پردازی جمعی به خیال‌پردازی سوژه

دکتر علی عباسی[۱]

چکیده

هدف این مقاله بررسی شرایطی است که عمل تخیل (خیال‌پردازی) در آن صورت می‌گیرد تا اصالت و معنای درونی و ذاتی آن بهتر درک شود. برای همین به تعاریف بنیادین و نظریِ تخیل از منظر نظریه‌پردازان اصلی این حوزه، به‌ویژه جریان‌های تخیل‌شناسی فرانسه، خواهد پرداخت. مفهوم و تعریف خیال‌پردازی از منظر نظریه‌پردازانی چون هانری کربن، ژان پل سارتر، گاستون باشلار، ژیلبر دوران، ژان بورگوس و ژاک لاکان ارائه و در ادامه، ارتباط، تشابه و تمایز فکری این اندیشمندان در حوزه‌ی خیال‌پردازی و بوطیقا نشان داده خواهد شد. مقاله‌ی حاضر به تبیین خواهد کرد که این اندیشمندان، سه‌ضلعی‌ای را تشکیل می‌دهند که هر یک از این اضلاع در تمایز با یکدیگر قرار گرفته‌اند: یک سر این ضلع را مفهوم آگاهی (سارتر)، سر دیگر آن را مفهوم ناخودآگاهی فردی و جمعی (فروید و یونگ) و ضلع سوم آن را مفهوم معنویتی که پشتوانه‌ی آن تعریفی است از تفکر اسلام شیعی، همراه تلفیقی از تفکر غرب (هانری کربن) تشکیل می‌دهد. درنهایت هدف از این مقاله، معرفی هر یک از این نظریه‌پردازان و در ادامه نشان دادن جایگاهی است که در بحث خیال‌پردازی دارند. از این رهگذر در دو محور موازی به دو پرسش از نگاه اندیشمندان پیش‌گفته پاسخ داده خواهد شد: ۱. تعریف مفهوم تخیل؛ ۲. تعریف بوطیقا. این مقاله با روش تحلیلی‌توصیفی با معرفی این نظریه‌ها در حوزهٔ تخیل‌شناسی، تخیل خلاق خواننده را به تخیل خلاق متن نزدیک می‌کند.

---

۱. استاد دانشگاه شهید بهشتی (گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین)؛ A-Abbassi@sbu.ac.ir

واژگان کلیدی: تخیل، بوطیقا، ژان پل سارتر، کارل گوستاو یونگ، هانری کربن، ژاک لاکان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

مفهوم تخیل، در میانه‌ی قرن ۲۰ فرانسه، مرهون نوشته‌های ژان پُل سارتر[1] به اوج اهمیت خود می‌رسد. او ریشه‌ی تخیل ناب را در آگاهی جست‌وجو می‌کند و در محور دیگری که احتمالاً موازی با اندیشه‌های سارتر باشد، پژوهش‌گر سوئیسی، کارل گوستاو یونگ،[2] ریشه‌ی تخیلات را در کهن‌الگوها و در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها می‌یابد. همچنین، به‌موازات سارتر و با تکیه بر موضوع ناخودآگاه جمعی، گاستون باشلار[3] تصاویر را بر مبنای عناصر چهارگانه (آب، خاک، آتش و هوا) طبقه‌بندی می‌کند و بر این اساس، ابتدا سرچشمه‌ی تخیل ناب را در ناخودآگاه فرهنگی می‌بینند، آنگاه ریشه‌های این ناخودآگاه فرهنگی را در چهار عنصر ذکرشده مشاهده می‌کند؛ درحالی‌که گاستون باشلار بر این باور است که این چهار عنصر، تجلی‌یافته‌ی ماده‌ی بی‌شکل و آگاه هستند. در ادامه‌ی پژوهش‌های باشلار، ژیلبر دوران[4] تلاش می‌کند با پیگیری پژوهش در زمینه‌ی تیپ‌ها و انواع کهن‌الگوها و نمادها، کارکردِ تیپی و نوعیِ نقد-اسطوره را بنا نهد که در پی بازیافتن ریشه‌های کهن‌الگویی در آثار ادبی است. درواقع ژیلبر دوران بنیان تخیل ناب را در حرکتی رفت‌وآمدی بین درون و بیرون انسان یا حرکتی رفت‌وآمدی بین اسطوره‌ها که در درون انسان هستند و واقعیت‌های اجتماعی می‌بینند. وانگهی، خیال‌پردازی یا تخیلی که ژان بورگُس آن را معرفی می‌کند از همین مفهوم نمادگرایی ناشی می‌شود؛ البته با این تفاوت که وی پا را فراتر می‌گذارد و می‌کوشد تا با تفحص در پویایی تصاویر آن‌ها را بیان کند. وی برآن است مفاهیم جدیدی را نشان دهد که این تصاویر در شعر ایجاد می‌کنند. درنهایت، خیال‌پردازی

1. SARTRE, Jean–Paul
2. Carl Gustav Jung
3. BACHELARD Gaston
4. DURAND Gilbert

سوژه، پایان‌دهنده‌ی این خط سیر است که به‌ویژه از تحلیل‌های ژاک لاکان ریشه می‌گیرد که از رابطه میان فرد و زبان ناشی می‌شود. این بوطیقای لاکان، مفهوم تخیل را گسترش می‌بخشد و انگیزه‌های شخصی نوشتار را نیز تعیین می‌کند. بر این اساس، مسیر نقادانه با گذر از کهن‌الگوها برای نیل به بوطیقای سوژه، محدودیت‌ها و عوامل تعیین‌گری را توضیح و تفصیل می‌دهد که بر انتخاب تصاویر اثرگذارند تا این بُعدِ اساسیِ ادبیات و هنر و رویکرد فرایندهای خلاقانه را روشن سازد؛ بنابراین مقاله‌ی پیش رو، ضمن ارزش‌گذاری بر آثار ادبی، با یادآوری تعاریف اصولی و علمی از تخیل، به بنیان‌های فلسفی، روان‌شناختی و حتی انسان‌شناسانه‌ی این مفهوم (تخیل یا خیال‌پردازی و بوطیقا) و کاربست آن‌ها بر ادبیات و هنر اشاره دارد.

با این مقدمه‌ی کوتاه، در مجموع، هدف این مقاله، نخست، بررسی شرایطی است که عمل تخیل (خیال‌پردازی) در آن صورت می‌گیرد تا اصالت و معنای درونی و ذاتی آن بهتر درک شود. درواقع، بوطیقای تخیل فقط با کمک اعتباربخشی دوباره به تخیل توانست، ابتدا در فلسفه، سپس در مردم‌شناسی و نقد ادبی، به‌مثابه موضوعی «جدی» بسط داده شود. این مقاله[1] در حد توان و امکان و همچنین احترام به فرم مجله (تعداد صفحه)، به تعاریف بنیادین و نظریِ تخیل از منظر نظریه‌پردازان اصلی این حوزه و می‌کوشد مفهوم و تعریف خیال‌پردازی (تخیل) از منظر نظریه‌پردازانی همچون هانری کربن، ژان پل سارتر، گاستون باشلار، ژیلبر دوران، ژان بورگوس[2] و ژاک لاکان را ارائه کند و در ادامه ارتباط، تشابه و تمایز فکری این اندیشمندان در حوزه‌ی خیال‌پردازی و بوطیقا را نمایان سازد. این اندیشمندان سه‌ضلعی‌ای را تشکیل می‌دهند که در تحلیل نهایی در ارتباط و تمایز با یکدیگرند: ضلعی را مفهوم آگاهی (سارتر)، ضلعی دیگر را مفهوم ناخودآگاهی فردی و جمعی (فروید و یونگ) و ضلع سوم را مفهوم معنویتی که پشتوانه‌ی آن تعریفی است از تفکر اسلامِ شیعی با تلفیقی از تفکر غرب (هانری کربن) شکل می‌دهد. آنگاه، تلاش بر این است تا

۱. نگارنده مقاله، برای نگارش این مقاله علاوه بر کتاب‌های مرجع در حوزه‌ی تخیل‌شناسی، از مقدمه‌ی کتاب‌های *روان‌کاوی آتش* اثر جلال ستاری، *ساختارهای نظام تخیل* اثر علی عباسی و به‌ویژه از کتاب بسیار خوب و کامل در این حوزه، *خیال‌پردازی ادبی (از کهن‌الگوها تا بوطیقای سوژه)*، اثر کریستیان شلبورگ کمک گرفته است. گفتنی است کتاب اخیر ترجمه‌ی دکتر فرزانه کریمیان و دکتر علی عباسی، هم‌اکنون در مرحله‌ی ویراستاری و چاپ است و نگارنده‌ی مقاله به دو دلیل مهم خواننده‌ی علاقه‌مند را به خواندن این کتاب توصیه می‌کند: نخست، مترجمان این اثر حداقل هشت سال برای ترجمه‌ی آن صرف کرده‌اند که نشان از دقت بالای آن‌ها دارد و دوم، نگارنده - که دکتری تخصصی‌اش نشانه‌شناسی مکتب پاریس و تخیل شناسی است- در حوزه‌ی تخیل‌شناسی، کتابی که جریان‌های نقد تخیلی را از ابتدا تا امروز نشان دهد، ندیده است. این کتاب علاوه بر روشمند بودن و معرفی نظریه‌ها، متن‌های معتبر نویسندگان بزرگ فرانسوی را تجزیه‌وتحلیل کرده است و ازاین‌رو اثری کاربردی است.

2. Jean Burgos.

رویکردها و روش‌شناسی‌های موجود در حوزه تخیل‌شناسی از منظر این بزرگان معرفی شود. به‌طور مسلم، این روش‌شناسی‌ها در جست‌وجوی پاسخ به این پرسش اساسی هستند که «چگونه نظام تخیل» تولید معنا می‌کند. درواقع، آن‌ها در جست‌وجوی پاسخ به این پرسش «چگونه» هستند و قصد پاسخ‌گویی به پرسش «چرا» را ندارند؛ البته نظریه‌پردازان رویکرد روان‌کاوی و روان‌شناسی تلاش می‌کنند در مطالعات بالینی به این پرسش پاسخ دهند اما نه در حوزه‌ی تخیل شناسی. در این میان لاکان استثنائی است که می‌کوشد در ارائه‌ی «بوطیقای سوژه» به دو پرسش «چرا» و «چگونه» پاسخ دهد. در یک کلام، بوطیقای خیال‌پردازی، به‌استثنای بوطیقای سوژه در تلاش است تا به این پرسش اصلی پاسخ گوید: «چگونه می‌توان با کمک رویکرد خیال‌پردازی به شبکه‌ای از صور قیاسی، به مضمون و به سبک نوشتاری یک نویسنده یا یک هنرمند رسید؟»

درنهایت، هدف از این مقاله معرفی هر یک از این نظریه‌پردازان و در ادامه نشان دادن جایگاهی است که این نظریه‌پردازان در بحث خیال‌پردازی دارند؛ همان محوری که خط سیر تکاملی این نوع تفکر و رویکردش به خیال‌پردازی را نشان می‌دهد؛ برای مثال، فهم و درک روش و نظریه‌ی لاکان بدون فهم فروید، یونگ و باشلار امکان‌پذیر نیست. لاکان نظریه‌پرداز خیال‌پردازی سوژه است؛ سوژه‌ای که در بستر نظریه‌های خیال‌پردازی جمعی تعریف شده است و این دلیل اصلی و اساسی در انتخاب عنوان این مقاله است: «جریان‌شناسی بوطیقای تخیل، از خیال‌پردازی جمعی به خیال‌پردازی سوژه».

حال، از سیر تکامل نظریه‌های مربوط به بوطیقا و تخیل، به معرفی طرح این مقاله می‌پردازیم. مبحث این مقاله روی دو محور اساسی در جریان است که به‌موازات یکدیگر و تقریباً در یک مسیر در حال حرکت هستند: از یک‌سو تعریف تخیل از منظر هر یک از این نظریه‌پردازان ارائه خواهد شد و از سویی دیگر و هم‌زمان، بوطیقای نظریه‌پرداز همان نظریه‌پرداز معرفی خواهد شد. گفتنی است تمام همه‌ی نظریه‌پردازان متعلق به تفکر غرب هستند و در این مقاله نشانی از نظریه‌پردازانی بزرگی که ریشه در تفکر ایرانی-اسلامی داشته باشند دیده نمی‌شود (همچون ابوعلی سینا، فارابی، سهروردی ...). یکی از دلایل آن شاید تفاوت نگاه به جهان و بینش این بزرگان نسبت به نظریه‌پردازان غرب باشد. دلیل دیگر احتمالاً این است که در دوره‌ی معاصر ایران، نظریه‌پردازی در این حوزه دیده نشده است و هر آنچه دیده می‌شود، شاید همان نظریه‌های غربی است که نقادان شعر و ادب و هنر تلاش در پیاده کردن آن‌ها روی آثار فاخر دارند که به نظر نگارنده مقاله احتمالاً کاری است ناشدنی.

بحث

در تفکر غرب، به‌ویژه در فرانسه، نظریه‌پردازان بوطیقای خیال‌پردازی (تخیل) به دو گروه با دیدگاهی به‌ظاهر متفاوت ولی تکمیل‌کننده‌ی یکدیگر تقسیم می‌شوند:

۱. نظریه‌پردازانی که علاقه‌مند به بوطیقای سوژه هستند؛

۲. نظریه‌پردازانی که گرایش به بوطیقای ابژه دارند.

بوطیقای سوژه در جست‌وجوی انگیزه‌های آفرینش ادبی است، با تکیه بر کندوکاوهای منطقی از تخیلی که آن را شکل می‌دهد.

بوطیقای اُبژه در ادامه و در تعمیق مطالعات باشلاری از خیال‌پردازی‌های شاعرانه است.

برای فهم رویکردهای خیال‌پردازی (تخیل) و بوطیقای تخیل، یادآوری این موضوع بسیار حائز اهمیت است که تقریباً از پایان قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم، در فرانسه، غالباً دو دریافت از مفهوم تخیل نزد هنرمندان آن دیار وجود داشت که به شکل بذر در بطن تمام تعاریف ارائه‌شده‌ی نظریه‌پردازان دیده می‌شود:

۱. یکی از این دریافت‌ها به آفرینش ادبی سوق داده می‌شود؛

۲. دیگری به روحانیت و معنویت، به‌ویژه به اسطوره‌شناسی‌ها کشیده می‌شود.

این دو دریافت با یکدیگر همسو می‌شوند تا یک راه‌حل ماندگار را میان خیال‌پردازی و واقعیت عینی ثبت کنند؛ آن‌گونه که حس‌هایمان به ما می‌دهند تا آن را بشناسیم. این راه‌حل ماندگار خود را به شکل نامحسوسی و تقریباً کامل در آثار ژیلبر دوران و ژان بورگوس نشان می‌دهد. این درست است که ژیلبر دوران در آثارش از بُعد روحانی و معنویت تخیل سخن نمی‌گوید، اما به‌صراحت از بُعد اسطوره‌ای نظام تخیلات سخن می‌گوید. ژیلبر دوران و به دنبال او بورگوس، بر این باور هستند که هسته‌های اسطوره و تزیین اسطوره‌ای در یک اثر، تجلی هویت اثر است و اثری را می‌توان شاهکار نامید که ریشه در اسطوره داشته باشد. بیان واژه‌ی اسطوره، بیان در نظر گرفتن یک واقعیت است و نه یک توهم. به همان اندازه‌ای که درختِ عینیت‌یافته در خارج، واقعیت است، در تفکر این دو نظریه‌پرداز، اسطوره هم واقعیت است. در این نوع تفکر، فراموش نمی‌کنیم که اسطوره، آئین و مذهب چندان از هم دور نیستند؛ البته اگر اسطوره را با توهم و قصه یکسان ندانیم.

بوطیقای تخیل هرگز اهمیت کارهای ژان پل سارتر و هانری کربن[1] را فراموش نخواهد کرد. ژان پل سارتر خیال‌پردازی را مفهوم‌سازی می‌کند و هانری کربن ما را به بازبینی تعریفش از خیال‌پردازی دعوت می‌کند. سارتر خون تازه‌ای به رگ‌های تخیل

1. Henry Corbin

وارد کرد. تخیل نزد ژان پل سارتر[1] نسبی می‌گردد؛ ولی تنها با کارهای هانری کربن[2] در مورد تصوف ایرانی[3] است که این مفهوم به‌درستی درک و فهم می‌شود. به لطف پژوهش‌ها و مطالعات کربن روی تقدس،[4] تخیل به یک مسئله‌ی تعیین‌کننده در حوزه‌ی علوم انسانی تبدیل می‌شود و خود را بر این علم تحمیل می‌کند؛ چون تخیل در ایمان[5] و اعتقاد خود را به‌صورت فعال ظاهر می‌کند. پس برای به دست آوردن ایده‌ای روشن از مفهوم خیال‌پردازی، شایسته است به‌طور خلاصه این دفاعیه‌هایی را ببینیم که به نفع تخیل صورت گرفته است. خواهیم دید که ژان پل سارتر چگونه خیال‌پردازی را مفهوم‌سازی می‌کند و هانری کربن چگونه ما را به بازبینی تعریفش از خیال‌پردازی دعوت می‌کند.

هانری کربن

هانری کُربن ازجمله متفکرانی است که در حوزه‌ی تخیل اثر بسیاری روی متفکران تخیل‌شناس داشته است. «در ابتدا، هانری کُربن پژوهش‌های علمی خود را با معنویت و عرفانِ شیعه آغاز کرد. در ادامه، اندیشه‌های ابن‌سینا و سهروردی را مورد مطالعه قرار داد و آنگاه، درباره‌ی مفهوم اساسی عالم خیالیِ عرفا،[6] نظریه‌ی خود را معرفی نمود.»(عباسی، ۱۳۹۰: ۱۹)

به‌صراحت می‌توان ادعا کرد که هانری کربن، در تفکر غرب، یکی از فیلسوفانی است که در دوران معاصر به دریافت روحانی و معنوی تخیل نظر داشت. از نگاه هانری کربن، «مثالی، به‌نوعی همان تخیل است به‌علاوه‌ی ایمان و اعتقاد در تصاویری که تخیل آن‌ها را تولید می‌کند؛ مثالی تولیدات سحرآمیز از یک تخیل خلاق را با الوهیت‌های فعال در برمی‌گیرد. در این مورد مثالی متمایز می‌شود از خیال‌پردازی که تولیدات فیکتیوِ تخیل را گرد هم می‌آورد.» (Chelebourg, 2000: 90) درواقع، تعریف کربن از خیال‌پردازی (تخیل) بر تعالی و الوهیت پایه‌ریزی شده است و پذیرش ریشه d تخیل ناب در ماده (همچون باشلار) برای او مقبول نیست. از نگاه هانری کربن تخیل ناب همان تخیل خلاق است. با کمی احتیاط می‌توان ادعا کرد همان تعریفی است که ابن عربی ارائه داده است.

1. Jean – Paul Sartre
2. Henry Corbin
3. Mystique iranienne
4. Sacré
5. Foi
6. Le mundus imaginalis des mystiques

هانری کربن در «*تخیل خلاق در صوفیسم ابن‌عربی*[1] -که به دکترین عرفانی بزرگ‌ترین متفکر شیعه و ایرانی تخصیص دارد- مرحله‌ای جدید و تعیین‌کننده‌ای را در تفکر غرب پایه‌ریزی می‌کند. هانری کربن با جدا شدن از تفکر مرکزگرای اروپایی،[2] ما را به جهانی داخل می‌کند که تخیل دیگر در آن تنها یک توانایی ساده برای تولید تصاویر نیست؛ بلکه تخیل تولید جادویی از یک تصویر است و خود الگوی کنشِ جادویی است؛ حتی الگوی تمام کنش‌هایی است که مانند آن هستند و حتی فراتر از هر کنش خلاق است. تصویر، ازاین‌پس مانند بدنی (بدنی جادویی، بدن متفکر) تعریف می‌شود که تفکر و اراده‌ی روان در آن داخل می‌شوند.» (Chelebourg, 2000: 10) صفت جادویی تمام آن تفاوتی را که بین این مفهوم لاییکی،[3] آگنوستیکی‌ای،[4] که از یک تخیل تولیدکننده‌ی غیرواقعی وجود دارد و آن مفهوم دیگر تخیل که تجربه‌ی عرفانی مردی چون ابن‌عربی آن را نمایان می‌کند و در جاهای دیگر مثل دکترین‌های مسیحی ژاکوب بوام[5] یا کیمیاگران بزرگ دیده می‌شود، ارزیابی می‌کند. صفت یعنی جادویی، واقعیت روحانی خلاقیت‌های تخیل را نشان می‌دهد. دعا کردن، گواه این واقعیت متناقض‌نما[6] است؛ منوط بر این‌که دعا فقط زمانی معنا دارد که آن الوهیتی را[7] به وجود بیاورد که به آن ارجاع می‌دهد. از نظر این اسلام‌شناس[8]، تنزل تدریجی[9] تخیل به فانتزیِ پیش‌پاافتاده، بی‌شک با اضمحلال اعتقاد توضیح داده می‌شود.

در عرفان صوفیانه[10] خدا جهان را با تخیل کردن آن آفرید. خداوند جهان را آفرید تا به خلوت خود خاتمه دهد. خداوند خودش را در موجوداتی آشکار می‌کند که او را به خودش نشان می‌دهند و به همان اندازه بر آن‌ها ظاهر می‌شود؛ و مخلوق با تخیل کردن جهانِ خودش، با تخیل کردن جهان‌ها، با تخیل کردن خدایش، با تخیل کردن نمادهایش به این عمل خلاق پاسخ می‌گوید. تخیل، خلاق است؛ زیرا تخیل تِئوفانیک یا *الهی*[11] *است*: تخیل خدا را ظاهر می‌سازد. تخیل بر جهانی عمل می‌کند

1. L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî
2. Européocentrisme
3. Laïque
4. Agnosticisme

دکترینی که بر اساس آن هر آنچه فراتر از داده‌های تجربی است، غیرقابل شناخت است و دسترسی به هستی مطلق برای روح انسانی به‌هیچ‌عنوان میسر نیست.

5. Jacob Bœhme
6. Paradoxale
7. Divinité
8. Islamologue
9. Dégradation de l'imagination
10. la mystique soufiste
11. Théophanique

که واسطه‌ی بین روح پاک[1] و جهان حسی است؛ یعنی جهان مُثل‌ها-تصویرها یا جهان مثالی[2] (جهان «حسیِ فراحسی»)؛[3] یعنی همان جهان بدنِ سحرآمیزِ ظریف و حساس؛ جهانی که ارواح در آن مادی و بدن‌ها در آن روحانی می‌شوند. این جهانِ مثالی، تقابلی را پایه‌ریزی می‌کند که هانری کربن بین مثالی[4] یا جادویی و خیال‌پردازی[5] یا غیرواقعی می‌سازد.(Chelebourg, 2000: 10)

تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی مصادف با پژوهش‌هایی است که سعی می‌کردند تخیل را اعتبار بخشند؛ زیرا هانری کربن در این کتاب، اثر واقعی این توانایی را نشان می‌داد که به‌وسیله‌ی ذهنیت و فرهنگ غرب، بسیار بی‌اعتبار شده بود. در مسیر تقدس، او همچنین سعی کرد کارهایی را جهت‌دهی کند که در پیوند با نمایشِ قدرت خلاق تخیل بودند. در این معنا، هانری کربن بسیار مدیون رویکرد مردم‌شناسانه‌ی خیال‌پردازی و در یک معنای وسیع‌تر، مدیون شمار بسیاری از کارهای یونگ است که از آن‌ها الهام گرفته بود. بدین ترتیب، با شکلی از طنزِ تلخِ تاریخِ نقد، مثالی بر غنای مطالعات خیال‌پردازی می‌افزاید.

ژان پل سارتر

به‌خلاف هانری کربن، ژان پل سارتر اعتقادی بر جنبه‌ی روحانی بودن خیال‌پردازی یا تخیل ندارد. نگاه ژان پل سارتر، به‌خلاف کربن، به دریافت اول نزدیک‌تر است و بیشتر مادی است تا روحانی. نزد سارتر تخیل، آگاهیِ آزادشده از الزاماتِ واقعیتِ ادراک‌شده با حس‌هایمان است. تخیل تصاویر فکری را تولید می‌کند؛ هرچند به شکل هدفمند، غیرواقعی را از چیزها یا از هستی‌های بازنمایی‌شده دریافت می‌کند. این تصاویر، خیال‌پردازی را می‌سازند و اثر هنری، این خیال‌پردازی را بار دیگر بازتولید می‌کند و نه واقعیت را. درواقع ژان پل سارتر تخیل را با آگاهی[6] برابر می‌داند. برای او آگاهی در آزادی برابر با تخیل است.

ژان پل سارتر در حوزه‌ی تخیل‌شناسی دو کتاب بسیار مهم و ارزنده‌ی فلسفی‌اش را به این موضوع تخصیص داده است: کتاب تخیل[7] که در سال ۱۹۳۶ چاپ شد و دیگری *خیال‌پردازی*[8] است که در ۱۹۴۰ منتشر شد. عنوانِ دومین اثر (*خیال‌پردازی*)

1. L’esprit pur
2. Mundus imaginalis
3. Sensibilité suprasensible
4. Imaginal
5. Imaginaire
6. Conscience
7. L’Imagination
8. L’Imaginaire

تبدیل صفتِ خیالی به اسم[1] و زایش واقعی آن را به‌مثابه موضوع مورد مطالعه تأیید می‌کند. ژان پل سارتر در کتاب *تخیل* به مفهوم تصویر بازمی‌گردد. او روی ایده‌ی تصویر بسیار حساس است و سعی می‌کند این ایده را بزداید که تصویر می‌تواند یک عنصر سازنده‌ی آگاهی باشد؛ به‌عبارتی‌دیگر، او می‌کوشد مفهومی را رد کند که براساس آن، احتمالاً تخیل درون آگاهی، تصاویری مشابه با بازنمودهای تصویری یا بازنمودهای عکسی را[2] تشکیل می‌دهد.

> تصاویر در آگاهی وجود ندارند و احتمالاً نمی‌توان تصاویر را داخل آگاهی داشته باشیم؛ اما تصویر، گونه‌ای از آگاهی است. تصویر یک کنش است و چیز نیست. تصویر آگاهی *از* یک‌چیز است. (Chelebourg, 2000: 10)

تصویر مانند چیزی که معرف آن است، زمانی ارزشمند می‌شود که دیگر چیز نباشد. تصویر از پیش‌داوری‌هایی آزاد می‌شود که فلسفه، از زمان افلاطون، در مواجهه با تقلید آن را حفظ کرده بود. بر این اساس، تخیل همان‌گونه که سارتر آن را تعریف می‌کند، جهان را دیگر تقلید نمی‌کند: بلکه آن را می‌اندیشد.

کتاب خیال‌پردازی، تحلیل تخیل را همچون نتیجه‌ی یک التفات آگاهی[3] گسترش می‌دهد. سارتر در *خیال‌پردازی*، کنشی آزاد و رها از تخیل می‌سازد. در نگاه او، تخیل کردن، دو بار انکار واقعیت است؛ زیرا از یک‌سو، این کار شامل جدا شدن از جهان حسی است تا بتوان به جهان تخیلی رسید و از سویی دیگر، این کار به‌وسیله‌ی تولید تصاویری صورت می‌گیرد که چیزها و اشیاء نیستند، واقعی هم نیستند؛ بلکه تصاویری هستند که به رابطه‌ای که از «آگاهی به شیء» تقلیل داده می‌شود تعلق دارند. ژان پل سارتر تصاویری را که این‌گونه دریافت می‌شوند، خیال‌پردازی‌ها می‌نامد تا از کاربرد واژه‌ی قدیمی تصویر دوری کند که هنوز اثری از حس‌گرایی[4] و مثبت‌گرایی[5] دارند. از نگاه او، خیال‌پردازی چیزی است تصویرشده که به‌وسیله‌ی تخیل یا آگاهیِ تخیل‌کننده[6] تولید شده و درنتیجه، اگر طبیعت یا ماهیتش را در نظر بگیریم، از شیء واقعی متفاوت و متمایز است. تخیل، کارکردی مهم و غیرقابل عملِ آگاهی تعریف

1. Substantification
2. Photographique
3. Intentionnalité de la conscience
4. Sensualisme

حس‌گرایی: دکترینی که بر اساس آن شناخت ما به‌وسیله‌ی حس‌هایمان و نه چیز دیگری صورت می‌گیرد.

5.Positivisme
6. Conscience imageante

می‌شود که انسان را از حضور چیزها آزاد می‌کند؛ تخیل هستی را[1] در نیستی[2] می‌اندازد:

> شیءِ التفات‌شده‌ی آگاهیِ تخیل‌کننده این ویژگی را دارد که در آنجا نیست؛ ولی در آنجا همان‌طور گذاشته شده یا وجود ندارد؛ ولی [در آنجا همچون] غیرقابل وجود گذاشته شده است یا اصلاً [در آنجا] گذاشته نشده است. (برت، ۱۳۹۸: ۲۵ به نقل از: Chelebourg, ۲۰۰: ۱۱)

باوجوداین، تخیل رابطه‌ای ظریف با واقعیت برقرار می‌کند. تخیل در رابطه‌ی با یک وضعیتِ خاصِ آگاهی در جهان ظاهر می‌شود: برای فراخوان یک شیءِ تخیلی، باید آگاهی آن را همچون غایب یا بی‌وجود[3] در نظر بگیرد. غیرواقعی[4] با دیدگاهی خاص، در ارتباط با واقعیت، برانگیخته می‌شود: برای این‌که سانتور،[5] همچون غیرواقعی ظاهر شود، باید قبل از هر چیز، جهان کاملاً مانند جهانی که سانتور در آن نیست دریافت شود؛ پس آگاهی و تخیل، توانایی‌های جدا نیستند. تخیل یک توانایی تجربی و افزون بر آگاهی نیست؛ تمام آگاهی است تا آگاهی بتواند در ارتباط با داده‌های ملموسی که به‌وسیله‌ی حس‌ها تغذیه شده‌اند آزادی‌اش را اجرا کند.

گاستون باشلار

گاستون باشلار پایه‌گذار نقدی نو بود که مبتنی بر آگاهی است. «این نقد مبتنی بر دریافت دنیای انتزاعی و آگاهی نویسنده از خلال آثار خلق‌شده است و به این دلیل این نقد را می‌توان نقد شاعرانه به حساب آورد که بر اساس آن ادبیات و اثر ادبی نه یک موضوع شناختی و علمی، بلکه فضای بیرون‌ریزی تجارب حسی و احساسی نویسنده است که به طرق مختلف در اثر آشکار می‌شود.» (مرتضی معین، ۱۳۹۰: ۷۶)

گاستون باشلار همچون ژان پل سارتر، تخیل را با آگاهی برابر می‌داند؛ اما با کمی تمایز. ابتدا گاستون باشلار مسیر شکل‌گیری تخیل و تبدیل شدن آن را به تصویر نشان می‌دهد و بعد از آن بحث تخیل و آگاهی را از دیدگاه خاص خودش بیان می‌کند. باشلار ریشه‌ی خیال‌پردازی یا تخیل را در ماده‌ی بی‌شکل می‌بیند؛ اما از نگاه او، این ماده پویا، فعال و آگاه است. این ماده خود را ابتدا در چهار عنصر اصلی متجلی می‌کند و آنگاه، در کهن‌الگوهای جمعی و به دنبال آن در کهن‌الگوهای فرهنگی

---

1. Etre
2. Néant
3. Inexistant
4. Irréel
5. Le centaure

سانتور: حیوان تخیلی با سر انسانی و بدن اسب.

متجلی می‌شود و در انتها، این ماده با پذیرش شکل فرهنگی، در نماد ظاهر می‌شود و نماد به‌نوعی آن را ظاهر می‌کند. به همین دلیل، در تفکر باشلار، نماد دارای اهمیت است. او بر این اعتقاد است که ریشه‌ی نماد همیشه در کهن‌الگوهای فرهنگی است. وانگهی، چینش نمادها در کنار یکدیگر، متجلی‌کننده‌ی تخیل ناب هستند و این چینش ناب و منحصربه‌فرد به کمک تصویر ادبی و هنری متجلی می‌شود و اثر هنری همان ظهور تخیل ناب است. بر این اساس و از دیدگاه گاستون باشلار تخیل، توده‌ای جامد و بی‌جان از تصاویرِ محصولِ ادراک حسی نیست بلکه قوه‌ی دگرگون ساختن آن‌هاست. به‌بیان‌دیگر تخیل، قوه‌ی ساختن تصاویر از واقعیت نیست؛ قوه‌ی ساختن تصاویری است که از واقعیت‌اند. با بررسی پیوندهای میان واقعیت و تصویر خیالی (ارتباط واقعیت ادبی با واقعیت مادی) به این نتیجه می‌رسیم که واقعیت از دولت تخیل ارزشمند می‌شود.[1] مطالعه‌ی باشلاری از کهن‌الگوها، کاملاً با این اندیشه جهت‌گیری شده‌اند که: سرچشمه‌ی نیروهای تخیل‌کننده[2] وابسته به آن شهودهای اولیه‌ای است که ما نسبت به ماده ایجاد می‌کنیم. در نگاه باشلار، هر تخیلِ شخصی تحت فرمان یکی از چهار عنصری است که جریان رؤیاپردازی‌هایش را ثابت و جهت‌دهی می‌کند. از هم‌اکنون، می‌توان مزاج شاعرانه‌ی یک نویسنده را یافت؛ البته به کمک تحلیل تصاویر شاعرانه‌ای که نویسنده در اثر باقی می‌گذارد و در این حالت خوانش این تصاویر، پویایی ژرف آن را پیدا می‌کند. از نگاه باشلار تخیل، حیات جدید و زندگی و روح جدیدی را خلق می‌کند.

> همیشه می‌خواهیم که تخیل توانایی [و استعداد] ساختنِ تصاویر باشد. باری، تخیل بیشتر توانایی تغییر شکل دادن تصاویر ساخته‌شده به‌وسیله‌ی ادراک است. تخیل به‌ویژه توانایی آزاد کردن ما از تصاویر آغازین و توانایی عوض کردن تصاویر است. اگر تغییر تصاویر، [و] وحدت غیره منتظره‌ی تصاویر وجود نداشته باشد، تخیل و کنش تخیل‌کننده وجود نخواهد داشت.(Bachelard, 1942: 7)

در تعریف تخیل که در بالا اشاره شد، نوعی گسست ریشه‌ای با سنت فلسفی دیده می‌شود. جدا از متمرکز شدن روی جانشینی از تغییر شکل به شکل دادن،[3] این تعریف دو گونه تصویر را از یکدیگر متمایز می‌کند که دارای اهمیت است: تصاویری که ادراک برای ما می‌سازند و تصاویری که تخیل آن را تولید می‌کند. وانگهی، خاطرنشان

۱. ر.ک: به مقدمه کتاب *روان‌کاوی آتش* از جلال ستاری، انتشارات توس.

2. Des forces imaginantes

3. De « déformer » à « former »

کنیم که ویژگی این تصاویر اخیر، ارزش آن را دارد که گاهی آن‌ها را تصاویر تخیل‌شده[1] بنامیم. بر این اساس، تخیل همچون توانایی رقیب برای ادراک تعریف می‌شود. این سخن بدان معناست که تصاویر تخیل‌شده، تصاویر ادراک‌شده را تغییر شکل می‌دهند و این دورنما اولین نشانه‌ی شناخت از تولیدات تخیل را به‌صورت طرح‌گونه نشان می‌دهد؛ یعنی این تولیدات تخیل در قطب مخالفِ واقعیت قرار دارند.

گاستون باشلار بر این اعتقاد است که دستگاه روان، دو کارکرد متضاد ولی تکمیل‌کننده‌ی یکدیگر را به همکاری وادار می‌کند: یک کارکرد از واقعیت که ادراک حسی را هدایت می‌کند و دیگری کارکرد از غیرواقعی که تخیل را هدایت می‌کند و دقیقاً این کارکرد از غیرواقعت یا کارکردِ تغییر شکلِ واقعیت است که باشلار آن را خیال‌پردازی می‌نامد.

> واژه‌ی اصلی‌ای که در پیوند با تخیل است، تصویر نیست، خیال‌پردازی است. به لطف خیال‌پردازی، تخیل اصولاً باز، مبهم است. تخیل در روان انسانی خودِ تجربه‌ی بازشدگی، خودِ تجربه‌ی جدید است. (Bachelard, 1942: 7)

واژه‌ی خیال‌پردازی که گاهی نقش اسمی و گاهی صفتی می‌گیرد، در نوشتار گاستون باشلار، به فهمی کاملاً جدید از جهان می‌انجامد که این فهم جدید احتمالاً این توانایی را ایجاد می‌کند تا از ادراک معمولی واقعیت فرار کنیم. باری، روشی که به کمک آن از واقعیت فرار می‌کنیم به‌روشنی واقعیت درونی ما را نشان می‌دهد. بدین ترتیب، به یک روشِ خوانشِ نقادانه ورود خواهیم کرد: می‌بایست یک توالی و سلسله‌ی منظم و قانونمند را از واقعیت به خیال‌پردازی، پیدا کنیم. کافی است ردیفی از سندهای روان‌شناختی را درست طبقه‌بندی کنیم تا این توالی و سلسله‌ی منظم و قانونمند را زنده کنیم. در آخرین تحلیل، موضوع بر سر بررسی تغییر شکلِ تحمیل‌شده به‌وسیله‌ی واقعیت بیرونی یا ابژکتیو است تا به واقعیت عمیق، درونی یا سوبژکتیوِ نویسنده برسیم. بدین منظور، شایسته است تا این سندهای روان‌شناختی را در کلیتشان تحلیل کنیم؛ تصاویری که خودشان همین سندهای روان‌شناختی هستند.

ژیلبر دوران

متأثر از تفکرات گاستون باشلار، ژیلبر دوران اندیشمندی است که با کتاب‌های مهم خود، *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی*[2] و

1. Images imaginées

2. Les structures anthropologiques de l’imaginaire, Paris, Dunod (1ère édition Paris, P.U.F, 1960).

تخیل نمادین[1] مشهور شد. ژیلبر دوران با نگارش این کتاب قصد داشت با روش انسان‌شناسانه، پژوهش‌های گاستون باشلار در حوزه‌ی تخیل را -که با کتاب *روانکاوی آتش* آغاز شده بود- کامل کند. در این کتاب، ژیلبر دوران الگویی را معرفی می‌کند که قادر است تمام تصاویر تخیلی را طبقه‌بندی و سازمان‌دهی کند. وانگهی، «زمان» موضوع اصلی این کتاب است. او سعی می‌کند ارتباط تنگاتنگ زمان و تخیل را کشف کند. ژیلبر دوران با چنین فرضی که زمان در تاروپود انسان نفوذ دارد، سعی کرد تا تأثیر این موضوع اساسی یعنی زمان را بر ذهن انسان پیدا کند. پس زمان مهم‌ترین موضوع کتاب *ساختارهای مردم‌شناسی تخیل* است؛ زیرا به اعتقاد اسطوره‌شناسان، زمان برای انسان‌های نخستین، همچون واقعیتی منفی در نظر گرفته شده است؛ تا جایی که زمان با شدن، با درد و رنج وجودی و با مرگ مرتبط می‌شود. با ارجاع همیشگی زمان به حادثه‌ی ابتدائی (تشکیل و آغاز جهان)، اسطوره برای مغلوب کردن زمان کشنده و برای رسیدن به فناناپذیری نقش مهمی را بر عهده می‌گیرد.

ازآنجایی‌که ژیلبر دوران یک مردم‌شناس است، تلاش می‌کند رابطه‌ی بین اسطوره و تعالی[2] را با احتیاط مطالعه کند. باوجوداین او نمی‌تواند نقش متعالی اسطوره را در ارتباطش با زمان و در ارتباطش با سرنوشت انسان نادیده بگیرد. «ژیلبر دوران در اکثر نوشته‌هایش بر اهمیت اسطوره تأکید می‌ورزد. او اسطوره را همچون دارویی علیه زمان و مرگ در نظر می‌گیرد؛ زیرا اسطوره آغاز مجدد و دائم اصول تکوین عالم (cosmogonie) است. ژیلبر دوران روش بدیهی (axiologique) اسطوره را به تخیلات پیوند می‌دهد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۷۴و۷۵):

> «تمام کسانی که با روش مردم‌شناسی یعنی هم با فروتنی علمی و هم با وسعت افق شاعرانه به میدان تخیل متمایل شده‌اند، قبول دارند که تخیل در تمام نمودهایش یعنی [نمودهای] مذهبی، اسطوره‌ای، [و همچنین نمودهای] ادبی، زیبایی، دارای این قدرت متافیزیکی است که آثاری علیه پوسیدگی مرگ و سرنوشت خلق بکند.»

به اعتقاد ژیلبر دوران، شورش علیه مرگ، از یک‌سو و کنترل زمان، از سوی دیگر، دو روی یک سکه‌اند. این دو عمل، نیروهای تخیل هستند و عکس‌العملی دفاعی از طرف انسان علیه زمان و مرگ. بر همین اساس، در کتاب *ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات*، ژیلبر دوران سعی می‌کند که تصاویر را به دو قسمت اساسی بخش کند:

1. L'imagination symbolique, Paris, PUF (1ère édition en 1964).
2. transendance

۱. تخیلاتی که ترس از زمان را نشان می‌دهند؛
۲. تخیلاتی که کنترل زمان را نشان می‌دهند.

درواقع، برای بررسی و مطالعه‌ی ظهور تخیل (از جنبه‌ی شکلی و بیرونی)، ژیلبر دوران تلاش کرد ابزاری که بتوان با آن این ظهور خارجی (تصاویر هنری) را که خالق آن هنرمندان یا عاملان اجتماعی و مقوله‌های فرهنگی هستند، پیدا کند. آثار او که بحث و بررسی درباره‌ی اسطوره‌ها، نمادها و کارکرد آن‌هاست و با رشته‌های گوناگون دیگری در تعامل است و آن‌ها را فرامی‌خواند، همچون نظام بزرگی است که سعی دارد اعتبار حقیقی عنصر تخیل را دوباره به آن بازگرداند. این اعتباربخشی دوباره از آنجا آغاز می‌گردد که فرهنگ و تمدن غرب، تصویر هنری را بی‌ارزش می‌پندارد.

ژیلبر دوران بر این باور است که خیال‌پردازی یک پویایی است که بازنماییِ جهان را به کمک تأثیر دوگانه‌ی محیط و نیروهای غریزی تعیین می‌کند. او سعی می‌کند از ماده‌ی باشلاری فراتر رود و رابطه‌ی درون و بیرون را در نظر می‌گیرد. از نگاه او ریشه‌ی تخیل، درون انسان و در واقعیت بیرونی نهفته است و از نگاه او، تخیل ناب و خلاق محصول ایجاد رابطه بین واقعیت بیرون و درون است.

> بالاخره خیال‌پردازی چیزی نیست مگر این مسیری که در آن بازنماییِ شیء به‌وسیله‌ی فرمان‌های نیروی غریزیِ[۱] سوژه، شبیه‌سازی و الگوسازی شود، [و] همان‌طور که پیاژه[۲] شکوهمندانه نشان داده است، این مسیری است که در آن بازنمایی‌های سوبژکتیو «به‌وسیله‌ی تطابقات قبلیِ سوژه» با محیط بیرونی[۳] به‌طور متقابل توضیح داده می‌شوند. (Durand, 1992: 38)

پس خیال‌پردازی دورانی، یک پویایی است که بازنماییِ جهان را به کمک تأثیر دوگانه‌ی محیط و نیروهای غریزی تعیین می‌کند: از یک‌سو، فرمان‌های نیروهای غریزی، سوبژکتیو بازنماییِ واقعیت بیرونی را شکل می‌دهند و از سویی دیگر، الزامات، فرمان‌های ابژکتیوِ محیط، به شکل دادن نیروهای سوبژکتیو کمک می‌کنند. تصاویر نمادین که خیال‌پردازی را تشکیل می‌دهند از این تعامل زاده می‌شوند. این تعامل است که این تصاویر را انگیخته و فعال می‌کند و به آن‌ها معنا می‌دهد.

---

۱. Pulsionnels
۲. Piaget
۳. Objectif

در انتهای معرفی نظریه‌ی ژیلبر دوران در مورد تخیل، باید یادآور شد که این نظریه‌پرداز، تعریف خود را بیشتر روی جهان ملموسی که تلفیقی است از درون و بیرون انسان پایه‌ریزی کرده است؛ بااین‌حال نیم‌نگاهی هم به امر متعالی داشته است؛ البته اگر بپذیریم که از اندیشه‌های هانری کربن الهام گرفته است. در این مورد یادآوری این نکته مفید است که مطالعات هانری کربن روی اشراق شرق، تفکر ژیلبر دوران را در مورد مفهوم و جایگاه تخیل متحول کرد. برداشت هانری کربن بیش از اینکه ناشی از ساخت پارادایم‌های ساختارمند و به‌عبارت‌دیگر عملیات فنی روشنفکرانه در معنای دقیق خود باشد، از راهبردی شناختی، شهودی و معرفتی الهام می‌گیرد. این شناخت از باورهای عاطفی سرچشمه گرفته است. در مقابل ارزش‌زدایی‌های صورت‌گرفته از تخیل با فرایندهای علمی و مکانیکی و انحصار ضمانت حقیقت با روش‌های علمی، کُربن واقعیت هستی‌شناسانه‌ی تصاویر و تخیل را مطرح می‌کند و همان‌طور که در بالا اشاره کردیم، او بسان ابن‌عربی بر این باور است که تخیل دارای هستی است. تخیل از نگاه او یک دنیای دیگر است. تخیل وهم نیست. وجود عالم خیالی عرفا همان چیزی است که کریستیان شِلِبورگ[1] در ارائه‌ی نظریه‌هایش در مورد هانری کربن آن را «ابرفرضیه» می‌نامد. (Chelebourg, 200 : 12,13)این «عالم خیالی عرفا» روی مطالعات ژیلبر دوران، بسیار اثرگذار بود.

«این دستاورد بسیار مهم کشف اشراقی تخیل –که با جریان روان‌شناسی عمیق از عصر رومانتیسم پیوند می‌خورد– توجه ما را به طرح اکتشاف دعوت می‌کند که در آن برای کشف استعلایی تخیل، هیچ شکی نیست.» (Durand, 1969: 35)

در انتها یادآور شویم که ژیلبر دوران برای اسطوره جایگاه ویژه و یگانه‌ای در نظر می‌گیرد. از نگاه او هر شاهکار هنری دارای هویتی است که این هویت را از اسطوره گرفته است. این سخن بدان معناست که هر اثر هنری، ریشه در اسطوره دارد و اسطوره هویت آن اثر را شکل می‌دهد. به‌نوعی می‌توان بیان کرد که از نظر او تخیل ناب، تخیلی است که ریشه در اسطوره‌ها داشته باشد و از رابطه‌ی بین درون و بیرون تولید شده باشد.

درواقع، ژیلبر دوران با روش علمی خود سعی کرد منِ نویسنده و منِ خواننده را با یکدیگر پیوند دهد؛ اما این من، یک منِ صرفاً فردی نیست؛ بلکه منی است که در ارتباط با اسطوره‌ی آغازین است. او همچون شارل مورون بر این باور است که این من را می‌توان در اسطوره یافت؛ اما به‌خلاف شارل مورون جایگاه این من را در اسطوره‌ی فردی نمی‌بیند؛ بلکه این جایگاه را در اسطوره‌ی آغازین جست‌وجو

۱. Christian Chelebourg

می‌کند؛ زیرا این من در آنجا دیده می‌شود. ژیلبر دوران همچون شارل مورون بر این اعتقاد است که برای خوانش اثر هنری باید اسطوره‌ی آن اثر را یافت. توجیه دوران برای جانشین‌سازی عنصر «اسطوره‌ی آغازین(mythe)» (Durand, 1979 : 169) primordial با «اسطوره‌ی شخصی (mythe personnel)» از شارل مورون (Mauron) به این صورت است: به نظر ژیلبر دوران شخص یا «من (moi)» توانایی بررسی کامل انگیزه‌هایِ رفتارِ انسان را (انسان به‌طورکلی) ندارد و این عمل از قدرت فرد خارج است. برای توجیه رفتار و تبدیل این رفتار به هنر یا ادبیات باید به جای انگیزه‌هایی همچون خودستایی (égotisme) یا خودخواهی که در فرد وجود دارد، انگیزه‌های بسیار قوی‌تر دیگری را پیدا کرد؛ این انگیزه فراتر از انگیزه‌ی شخصی خواهد بود و آن همان اسطوره‌ی ابتدایی و آغازین است که همچون قدرت مطلقه‌ی حاکمی عمل می‌کند و این انگیزه فراتر از فرد می‌رود.

ژآن بورگوس

در ادامه‌ی مسیر ژیلبر دوران، ژآن بورگوس تخیل را حرکتی رفت‌وآمدی بین واقعیت و آگاهی می‌داند. درواقع، خیال‌پردازی ژان بورگوس همان خیال‌پردازی ژیلبر دورانی است؛ اما با اندکی تفاوت. ژآن بورگوس بر این باور است ازآنجایی‌که نوشتار ادبی همچون محل ظاهر شدن انسان و محلِ تغییر سطحیِ[1] جهان است، پس نوشتار ادبی در همان مکانی واقع می‌شود که مسیر انسان‌شناختی در آن عمل می‌کند؛ یعنی در چهارراه تبادلاتِ نیروی غرایز[2] و جهان. نوشتار ادبی، همانند خیال‌پردازی، پاسخی است طلب‌شده در فضا به اضطراب‌های انسانی در مقابل زمانیت.[3] بر این اساس شعر، ساختِ فضایی است لبریز از بیرون راندن زمان و مرگ؛ اما به‌خلاف ژیلبر دوران، ژان بورگوس بر این باور است که ریشه‌ی تخیل ناب و منحصربه‌فرد کهن‌الگوها نیستند؛ بلکه تصویر آغازین و اصلی که یونگ آن را به جای کهن‌الگو به کار می‌برد؛ زیرا او بر این باور است که این نام‌گذاری ایده‌ی یک الگوی پایدار را نشان نمی‌دهد. کهن‌الگو معنایی یخ‌زده و غیر پویا دارد؛ درحالی‌که تصویر آغازین و اصلی معنایی پویا و در حال شدن دارد. نام‌گذاری تصویر آغازین و اصلی، توسط روان‌کاو، در پیوند با «روندهای ارگانیکی» است که پاسخ‌هایی بسیار جدیدی هستند به تحریک‌های هم درونی و هم بیرونی‌ای که همیشه فعال هستند. درواقع، تصویر آغازین و اصلی، اصولاً پویاست و در ارتباط با یک بافت روان‌شناختی یا فرهنگی داده

1. Infléchissement du cosmos
2. Pulsions
3. Temporalité

شده است و همیشه آماده برای دریافت معنای جدید است. بدین ترتیب، تصویرِ آغازین و اصلی، جزء جدانشدنی محرکه می‌شود و تنها همین محرکه است که می‌تواند معناشناسی‌اش را تعیین کند: ازآنجایی‌که تصویر آغازین و اصلی تنها یک معنای از قبل تعیین‌شده ندارد، پس زمانی امکان فهم آن را داریم که محرکه‌ای را که روی آن ثبت شده، در نظر بگیریم. وانگهی، تمایز اصلی و بنیادین نظریه‌ی ژآن بورگوس از نظریه‌ی ژیلبر دوران در اهمیتی است که بورگوس به سبک، چینش واژگان و چینش تصاویر هنری در یک اثر می‌دهد. این اثر می‌تواند ادبی یا آثاری از جنس نقاشی، تئاتر و سینما باشد. نظریه و روش ژیلبر دوران کاملاً به انسان‌شناسی و علوم انسانی متمایل است و به‌هیچ‌عنوان دغدغه‌ی سبک و نوشتار را ندارد؛ برای نمونه، موضوع مطالعه‌ی ژیلبر دوران به‌طور دقیق همان چیزی است که از زبانی به زبان دیگر و بدون زحمت ترجمه می‌شود: مضمون[1] و نه شکل. به همین دلیل، این روش به‌حق می‌تواند نقاد نگران ادبیات و ادبیت متن را تشنه نگه دارد: این نقاد ادبی، ویژگی ساختگی چنین تمایزی را کاملاً می‌شناسد. در عوض، روش ژان بورگوس با بازگشتی به خلاقیت زبان آغاز می‌کند که یک الزام مسالمت‌آمیز بین نظام زبان و خیال‌پردازی است. این نظام زبان می‌تواند در ارتباط با نظام متن نوشتاری یا متن دیداری باشد.

بورگوس در اثر بسیار مهم خود *درباره‌ی بوطیقای* خیال‌پردازی،[2] به‌روشنی بیان می‌کند که هدفش از نگارش آن بیشتر ارائه، پیشنهاد و طرح‌ریزی روشی است تا تعریف مفاهیم تخیل. او به‌خلاف گاستون باشلار و ژیلبر دوران، اصراری در ارائه‌ی تعریفی روشن از تخیل ندارد. او بیشتر با تعریف ژیلبر دوران موافق است تا باشلار؛ ازاین‌رو نیازی برای تعریف دوباره از تخیل ندارد. ولی آنچه نزد او مهم است، روش‌شناسی در تحلیل متون هنری و ادبی و ارائه‌ی یک طبقه‌بندی علمی از نظام معنایی تخیل است. در تفکر بورگوس، اهمیت زبان بیشتر از تبادل معناست. شاید بتوان به نوع دیگری این سخن را بیان کرد که تولید و تکوین معنا مهم‌تر از تبادل معناست؛ ازاین‌رو پژوهش‌هایش را روی شعر مدرن متمرکز می‌کند و با تکیه بر شهادت شاعران و براساس تحلیل چند نقاد، ژان بورگوس شعر نو را از مابقی ادبیات جدا می‌کند. او بر این باور است که شعر نو بیشتر «زبان است و نه تبادل معنا؛ بلکه تولید [و تکوین] معناست». (Burgos, 1982: 400) بر این اساس، میدان پیاده کردن نظریه‌اش کاملاً محدود می‌شود؛ اما روش‌شناسی او در عمل قابلیت بالایی دارد و به‌راحتی می‌توان آن را روی آثار هنری گوناگون پیاده کرد و به کمک آن متون هنری و

1. Fond

2. Pour une poétique de l’Iimaginaire (Le Seuil, «Pierres vives», 1982)

ادبی را رمزگشایی کرد.

آن‌گونه که ژان بورگوس به بوطیقای خیال‌پردازی عمل می‌کند، کشف و بررسی ادبیت[1] یک متن است؛ یعنی قابلیت این نظریه در تولید یک واقعیت جدید، به کمک زبان[2] و واقعیتی که دائماً با عمل خوانش تازه و نو می‌شود. این زبان می‌تواند زبان نشانه‌های کلامی یا زبان نشانه‌های دیداری باشد. بوطیقای خیال‌پردازی این قابلیت را دارد که روی هر اثر هنری پیاده شود. درواقع، بورگوس در *درباره‌ی بوطیقای خیال‌پردازی* تلاش می‌کند که به روشی عقلانی و علمی امکانات معنا را در یک اثر هنری بررسی کند. این بوطیقا بررسی ابژکتیو و عقلانی امکانات معنا است که هر شعر واقعاً خلاقی آن را می‌گشاید. بورگوس در اثرش یادآور می‌شود که هر شعری غالباً با تصویر آغاز می‌شود و در آغاز هر ادبیاتی، تصویر وجود دارد. ژان بورگوس تفاوت بسیار روشنی را بین تصویر و استعاره ایجاد می‌کند. از نگاه او، استعاره تغییر شکل[3] ساده‌ای از فکر و روشی کم‌وبیش اصلی[4] است تا بتوان معنایی را که قبلاً وجود داشته[5] به متن انتقال داد و بتوان آن را به یک مرجع شناخته‌شده ارجاع داد؛ درحالی‌که تصویر «چیز دیگری را نشان می‌دهد و به صورتی دیگر [آن چیز را] نشان می‌دهد».(Burgos, 1982: 10) تصویر چیز دیگری را نمایش می‌دهد؛ زیرا تصویر در زیر کلمه، شماری از معانی جدید را انتقال می‌دهد؛ دراین‌باره، ژان بورگوس از ضخامت و تراکم معنا سخن می‌گوید که روند و سازوکار آن را این‌گونه توضیح می‌دهد:

> «فرمان [و نظم] افقی‌ای از متن –که ترتیب انکارناپذیر واژگان را [در آن] صادر می‌کند–[6] یک مسیر اجباری [است؛] حتی اگر زبان [زبانی] کاملاً غیرمنطقی باشد، [ناگهان] متوقف و با خطر روبه‌رو می‌شود: کلمه به‌وسیله‌ی خودش از معانی گوناگونی که از راه می‌رسند تا روندِ گفتمان را مسدود سازند و با به تأخیر انداختنش آن را از مسیر اصلی منحرف بکنند، متراکم می‌شود و هم‌زمان با اختصاص حجم [و ضخامتی] به متن که قبلاً در آن نبوده، یک مسیر عمودی را تحمیل می‌کنند». (Burgos, 1982: 10)

1. Poeticité
2. Langage
3. Travestissement
4. Original
5. Préexistant
6.

زبان ادبی و زبان هنری این ویژگی را دارند که طریقه‌ی دیگر دیدن را نشان دهند. اگر زبان ادبی چگونگی دیگر دیدن را ارائه می‌دهد، به این دلیل است که خواننده را مجبور به آمادگی بیشتر کند تا بتواند او را با خود همراه کند تا به هنرمند و شاعر نزدیک شود. همچنین تلاش می‌کند هم‌زمان او را کاشف و سوژه‌ی فعالِ متنی کند که نوشته شده است. ادبیت متن در این کارکردِ معنایی قرار گرفته است: متراکم و ضخیم شدنِ معنایی که با تولید یک افزوده به واقعیت[1] بُعد کاملاً خلاقش را به شعر مدرن تخصیص دهد. بوطیقا تحلیل این توانایی گفتمان است تا یک افزوده به واقعیت را خلق کند.

وانگهی، ژان بورگوس به ما می‌گوید اگر بخواهیم شعر را درک کنیم، نباید همچون باشلار، به یک بوطیقای تصویر قانع شویم؛ زیرا این عمل باعث می‌شود آن را از بافتِ متنی[2] جدا سازیم که در تهیه و تولید دلالت معناییِ متن یاری می‌رساند. درواقع، ادبیت متن تنها از یک تصویر خلق نمی‌شود؛ بلکه از هم‌سویی معنایی نیروهای تکمیل‌کننده و متضادی حاصل می‌شود که تصاویر گوناگونش به‌وسیله‌ی این نیروها به جنبش درمی‌آیند. هر شعر بافته‌ای است از این نیروها که هم نوشتار و هم خوانش را تعیین می‌کنند. برای جست‌وجوی این نیروها، ژان بورگوس، پیشنهاد مؤکّد می‌کند دورنما را وسعت بخشیم و از یک بوطیقای خیال‌پردازی کمک بگیریم؛ بوطیقایی که تصویر را «در شبکه‌های گوناگون و نظام‌های پیوندی در نظر می‌گیرد؛ [نظام‌های پیوندی‌ای] که این تصویر آن‌ها را مرحله‌به‌مرحله درست و تخریب می‌کند.» (Burgos, 1982: 15) موضوع بر سر تعریف قوانینی است که نیروهای خلاقی را مدیریت می‌کنند که به کمک آن‌ها تصاویر پویا شده‌اند تا خواننده را برای پیدا کردن آن‌ها و برای تعریف کردن بازی‌هایشان کمک کنند.

بدین منظور، ژان بورگوس بر این باور است که این رویکرد باید نوعی دستورِ زبانِ ادبی را خلق کند که پاسخ‌گوی نحوی باشد که از نوعِ خاص و کاملاً توزیع‌کننده‌ی معنا پیروی کند. پس بوطیقای خیال‌پردازی قصد ندارد معنای متن را توضیح دهد و آن را رمزگشایی کند؛ بلکه هدف آن فهماندن این موضوع است که چگونه شاعر و خواننده‌اش با چینش‌ها و ترکیب‌های تصاویر (نحو آن‌ها) به معنایی سوق داده شده‌اند که هم از واقعیت مادی جهانی که شعر از آن نتیجه می‌شود و هم از واقعیت شکلی مخصوص بازی‌های زبانی که شعر از آن سود می‌جوید، جدا شده است؛ بنابراین از سویی زبانِ شعر مدرن، واقعیت را بازنمایی نمی‌کند و از سویی دیگر، نمی‌توان این زبان را به کمک جنبه‌ای از معناشناسی واژگانی فهم کرد؛ زیرا همان‌طور

1. Un surcroît de réalité
2. Contexte

که می‌دانیم این فشردگی یا تراکم معنا است که آن را متمایز می‌کند؛ به‌عبارتی‌دیگر، با استفاده نکردن شعر از زبان برای اهداف معمولیِ ارتباط، معنای یک شعر احتمالاً قطعی نخواهد شد. این معنا همیشه در حالِ شدن است، همیشه باز است. این باز بودن معناست که بوطیقای خیال‌پردازی آن را تعریف می‌کند و آن را وسعت می‌بخشد.

در مجموع، هدف بوطیقای خیال‌پردازی دوگانه است. از سویی، سعی می‌کند به‌نوبه‌ی خود معنای تضادها و نزاع‌هایی که متن را ساختاربندی می‌کنند به فعلیت درآورد و آن معنا را دوباره تجربه کند و از سویی دیگر، نظریه‌پرداز، در شناختش از پاسخ‌هایی که درباره‌ی فرار از زمان به انسان داده می‌شود، پایدار است و می‌خواهد، فراتر از راه‌حل‌های یافت‌شده‌ی پیش‌پاافتاده‌ی ابتدایی، چیزی را کشف کند که به‌وسیله‌ی فضای متن، منحصربه‌فرد و غیرقابل جایگزین برای پاسخ‌های داده‌شده به اضطرابِ زمان باشد. با تداوم بخشیدن به این پویایی خلاق، چنین رویکردی، آرمان خوانش باشلاری را کاملاً انجام‌پذیر می‌کند؛ اما نه‌فقط در سطح اثر بلکه در سطح متن و دیگر در چارچوب محدودشده‌ی تصویرِ جداشده از بافت، این عمل صورت نخواهد گرفت.

ژاک لاکان

اغلب بوطیقای سوژه با نظریه‌ی لاکانی معرفی می‌شود؛ اما چگونه؟ بوطیقای سوژه به رابطه‌ی انسان و زبان بسیار اهمیت می‌دهد؛ اما یادآور شویم که لاکان قبل از هر چیز یک روان‌کاو است و روان‌کاوی لاکانی به ما می‌آموزد که فرد، به‌نوعی به‌وسیله‌ی زبان هدایت می‌شود و این زبان آرزوهای پنهان را و ازخودبیگانگی‌اش را در آرزوی «دیگری» (Autre) انعکاس می‌دهد. در این چارچوب، خیال‌پردازی مانند مخزنی در نظر گرفته می‌شود که در آن، تصویرِ من آشکار می‌شود و در بی‌خبری سوژه، این تصویر در زبانش و به‌عبارت‌دیگر در مخزن نمادگرایی ظاهر می‌شود. بوطیقای سوژه از بررسی روابط بین انسان و زبان نتیجه می‌شود تا بتواند انگیزه‌های درونی خلق ادبی را پیدا کند. این بوطیقا تعریف خیال‌پردازی را تا مجموعه روندهایی گسترش می‌دهد که به‌وسیله‌ی آن‌ها سوژه، واقعیت را تحت فرمان خودشیفتگی‌اش یعنی تهیه‌ی تصویری خوشایند از من قرار می‌دهد. این نظریه ترجیحاً علاقه‌مند است تا ثابت‌های زبانِ گویش فردی نوشتار، گیرنده‌های درونی یا مخاطبان و خود چهره‌نگاری نمادینی را که این نظریه آن‌ها را می‌سازد، پیدا کند تا آسیب‌های روانی را جبران کند که می‌توانند در هر سنی ظاهر شوند. به‌صورت کلی، این نظریه پاسخ به دو پرسش مهم را در خیال‌پردازی سوژه جست‌وجو می‌کند: چرا و چگونه اثر نوشته شده است؟

بوطیقای سوژه برای عمق‌بخشی و تحلیلی یگانه از ژست و کنشِ خلاق به مطالعات خیال‌پردازی می‌پردازد؛ این نظریه سعی دارد انگیزه‌های درونی خلاقیت ادبی، اراده‌ها و تعین‌های فردی‌ای را تعریف کند که تولید یک نوشتار را هدایت می‌کنند. پس قبل از هر چیز، این نظریه علاقه‌مند به عنصرِ فردیِ مسیر انسان‌شناسی است که ژیلبر دوران به کمک آن خیال‌پردازی را تعریف می‌کند؛ اما بوطیقای سوژه‌ی اصول لاکانی را هم که در پیوند با رابطه‌ی فرد با زبان است، به مسیر انسان‌شناسی می‌افزاید؛ به‌نوعی که کهن‌الگوشناسی، اسطوره-نقد، بوطیقای خیال‌پردازی و بوطیقای سوژه در یک پویایی ثبت می‌شوند که به‌تدریج رویکردهای خیال‌پردازی را از جمعی به فردی هدایت می‌کند و درست در اینجاست که اهمیت لاکان نمایان می‌شود. گویی اندیشه لاکان، سنتزی است از تمام اندیشه‌های قبل از خود، به‌اضافه‌ی اهمیت دادن به رابطه‌ی انسان و زبان. این سخن بدین معناست که اندیشه‌ی لاکان به‌طور کامل روی اندیشه‌ی قبل از خود پایه‌ریزی شده است؛ با این تفاوت که در این تفکر سوژه، اهمیت ویژه‌ی خود را داراست.

نتیجه

هدف از معرفی این نظریه‌ها در حوزه‌ی تخیل‌شناسی، نزدیک کردن تخیل خلاق خواننده به تخیل خلاق متن است و درواقع هدف، نزدیک شدن به دنیای تخیلی، اندیشه‌ای و احساسی خالق اثر هنری است. به اعتقاد این نظریه‌پردازان اثر هنری تولید تجربه‌های شخصی و خاص سوژه‌ی خلاق است. این تجربه‌ها ریشه در دنیای بیرون دارد و اثر هنری، شکل ملموس‌شده‌ی این تجربه‌هاست. یکی از اصول اساسی این نوع نقدها، نقش شهود و نقش همدلی خواننده و نقاد با اثر هنری است. این نوع نقدها -که متأثر از پژوهش‌های گاستون باشلار است- بر نقش هماهنگ‌کننده و نظام‌دهنده‌ی خیال‌پردازی از میان تنوع و تکثر تصاویر خلق‌شده تکیه دارد.

اکنون، در انتهای مقاله، می‌توان این پرسش را مطرح کرد که چه نتیجه‌ای از این مقاله می‌توان گرفت؟ تلاش این نوشتار متمرکز روی جریان‌های معتبر تخیل‌شناسی در غرب، به‌ویژه فرانسه، روی دو محور موازی و با یک جهت‌گیری مشترک پایه‌ریزی شده بود:

۱. تعریف مفهوم تخیل از منظر نظریه‌پردازان این حوزه؛

۲. تعریف بوطیقا از منظر همین نظریه‌پردازان.

محور اول (مفهوم تخیل)

در طول این مقاله، تلاش شد این دو محور را به کمک نظریه‌پردازان معتبر آن توضیح

دهیم. خط سیری را مشاهده کردیم که از ناخودآگاهی فردی-جمعی آغاز شد و با گذر از ناخودآگاهی فرهنگی (باشلار) و همچنین گذر از رابطه‌ی روان و جامعه (ژیلبر دوران و بورگس) به سوژه‌ی لاکانی رسید. به‌خلاف سوژه‌ی تقریباً مکانیکی که فروید و یونگ معرفی کردند، سوژه‌ی لاکانی فعال و پویاست. این سوژه عنصری است از نظامی پویا که قادر است به کمک زبان و انسان، خیال‌پردازی یا تخیل‌پردازی کند و عنصر خیال‌پردازی و تخیل ناب بر اساس این سوژه تعریف می‌شود. این خط سیر به ما کمک کرد که به‌طورکلی تعاریف این نظریه‌پردازان را در سه گونه تقسیم کنیم:

۱. از دیدگاه هانری کربن، واژه‌ی خیال‌پردازی، حرکتی است که روح می‌تواند در سطوح گوناگون هستی به انجام رساند. این سخن بدین معناست که از دیدگاه هانری کربن، تخیل یا خیال‌پردازی هیچ‌وجه مشترکی با توهم و خیال باطل ندارد. توهم و خیال باطل شکل دارد و محتوا ندارد؛ درست همان چیزی که با مواد مخدر حاصل می‌شود؛ اما تخیل ناب درواقع، خیال‌پردازی جهان دیگری است که در سطح دیگری از این جهانی که در آن هستیم واقع شده است. پذیرش این سخن برابر با پذیرش نامیرا بودن انسان و اعتقاد به امر متعالی و داشتن ایمان است. درواقع، انسان زمانی آگاه به حضور خود در جهان می‌شود که در این هستی قدم بگذارد. در یک کلام، تعریف کربن از خیال‌پردازی بر تعالی و الوهیت پایه‌ریزی شده است و تخیل ناب، همان تخیل خلاق است. (گفتنی است می‌توان نظریه‌پردازانی که ریشه تخیل ناب را در اسطوره جست‌وجو می‌کنند در این طبقه‌بندی نوع اول جای داد).

۲. از دیدگاه ژان پل سارتر، واژه‌ی خیال‌پردازی برابر با آگاهی و آزادی است. در این تفکر، خیال‌پردازی یا تخیل، عنصر جدا از آگاهی نیستند. خیال‌پردازی عین آگاهی است. بر این اساس، اثر هنری وضعیتی را نشان می‌دهد که سوژه در آن لحظه و مکان، در آزادی کامل قرار گرفته است. خیال‌پرداز در این مرحله قادر است جهان و امکانات جدیدی را خلق کند که این خلق برابر است با تخیل و خیال‌پردازی ناب. از دیدگاه یونگ خیال‌پردازی چیزی نیست جز فرمان کهن‌الگوهای جمعی و در ادامه با الهام از اندیشه‌ی یونگ، در دیدگاه گاستون باشلار، واژه‌ی خیال‌پردازی تغییر شکلی از واقعیت ملموس را نشان می‌دهد و در کهن‌الگوشناسی ژیلبر دوران و بورگوس، این واژه به مبارزه‌ای علیه زمان که به کمک فضا صورت می‌گیرد، ارجاع می‌دهد. این مبارزه سبب می‌شود که سوژه نامیرایی خود را به ثبت برساند و جاودانه باقی بماند. بر این اساس می‌توان ادعا کرد که تخیل ناب تخیلی است که جاودانگی را به انسان هدیه دهد.

۳. در بوطیقای سوژه، به تبعیت از واقعیت، تخیل به خودشیفتگی یا نارسیسیم ارجاع داده می‌شود. در این چارچوب، خیال‌پردازی مانند مخزنی در نظر گرفته شده است که در آن، تصویرِ من آشکار می‌شود و در بی‌خبری سوژه، این تصویر در زبان و به‌عبارت‌دیگر در مخزن نمادگرایی ظاهر می‌شود. بوطیقای سوژه از بررسی روابط بین انسان و زبان نتیجه می‌شود تا بتواند انگیزه‌های درونی خلق ادبی را پیدا کند.

محور دوم (مفهوم بوطیقا)

با اندکی احتیاط باید گفت که قبل از گاستون باشلار فروید و به‌ویژه یونگ، تلاش‌هایی برای خلق یک بوطیقای تخیل داشتند که چندان موفق نبودند؛ اما گاستون باشلار با ارائه‌ی نظریه‌هایش، قدم بزرگی را در خلق یک بوطیقا برداشت؛ به همین دلیل عنوان یکی از کتاب‌هایش *بوطیقای فضا* است. او تلاش کرد روشی را ارائه دهد که به کمک آن بتوان متون تخیلی را با کمک همزادپنداری و در ادامه علمی، خواند. در ادامه‌ی کارهای او، شاگردانش، ژان پیر ریشارد، ژیلبر دوران و...، هر یک به‌نوعی کار او را کامل کردند و سعی کردند بوطیقای او را کامل کنند. بوطیقای فروید و یونگ بیشتر از هر چیز متمایل به سوژه هستند؛ ولی بوطیقای باشلار، ژان پیر ریشارد، ژیلبر دوران و بورگوس بیشتر متمایل به بوطیقای ابژه هستند؛ اما لاکان، ازآنجایی‌که روان‌کاو بود، با مطالعه‌ی آثار این بزرگان به‌ویژه باشلار، نظریه و بوطیقای خود را روی بوطیقای سوژه پایه‌ریزی کرد. این سخن نشان از اهمیت سوژه هنگام خوانش متن می‌دهد. ضمن اینکه لاکان تلاش کرد حرکت نه‌چندان کامل فروید و یونگ را کامل کند. در یک کلام، بوطیقا تحلیل توانایی گفتمان است تا یک افزوده به واقعیت را خلق کند. بوطیقا نزد باشلار توانایی خلق جهان‌هاست؛ یعنی همان اصل بنیادینِ قوانینی که رؤیاپردازی را هدایت می‌کنند و از دیدگاه ژان بورگوس بوطیقا با اکتشافِ امکاناتِ گشایشِ معناها مشخص می‌شود. بوطیقای خیال‌پردازی، آن‌گونه که ژان بورگوس به آن عمل می‌کند، کشف و بررسی *ادبیت*[1] یک متن است؛ یعنی قابلیت این نظریه در تولید یک واقعیت جدید، به کمک زبان[2] و واقعیتی که دائماً با عمل خوانش، تازه و نو می‌شود و در انتها در بوطیقای سوژه، بوطیقا به‌طورکلی، تجزیه‌وتحلیل عملِ خلاقانه است و به‌مثابه سنتز، می‌توان به‌صراحت گفت که رابطه‌ی خیال‌پردازی و بوطیقا گواهی است بر توانایی خلاقانه‌ی تخیل. درنهایت، بوطیقا به ناگهان، از خط فاصلِ بین خیال‌پردازی و زبان ظاهر می‌شود.

1. Poeticité
2. Langage

حال برای دورنمای این مقاله، با معرفی این جریان‌شناسی تخیل، می‌توان انتظار داشت که فرهیختگان و علاقه‌مندان به حوزه‌ی تخیل، هرکدام به‌نوعی، در ادامه، پژوهش‌های خود را روی یکی از این نظریه‌پردازان متمرکز کنند. برای نمونه می‌توان پرسید در ایران جریان تخیل‌شناسی از چه زمانی آغاز شده است و نظریه‌پردازان آن، چه کسانی هستند؟ چه تمایزی میان تعریف تخیل از منظر فارابی با صدرا وجود دارد؟ چه تمایزی میان نظریه‌ی بوعلی سینا و نظریه‌های امروز در ایران که بیشتر ترجمه‌اند، وجود دارد؟ در حوزه‌ی تخیل‌شناسی و نقد مضمونی در فرانسه، روش ژان پیر ریشارد به چه صورت است و به چه اندازه الهام‌گرفته از اندیشه‌های گاستون باشلار است و بوطیقای مورد نظر او چرا روی حواس پنج‌گانه پایه‌ریزی شده است؟ این است دورنما و مسیری که این مقاله برای علاقه‌مند روشن کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

منابع فرانسه

1. Burgos, Jean (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*,paris : Éd. Seuil.
2. Bachelard, Gaston (1942). *L'Eau et les rêves*, Paris: Corti.
3. _____ (1938). *Psychanalyse du feu.* Paris: Gallimard.
4. Chelebourg, Christian (2000). *L'imaginaire littéraire*, paris: Éd. Nathan.
5. Durand, Gilbert (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris: Berg International.
6. _____ (1969). Méthodologie de l'imaginaire dans Cicé, *(Méthodologies de l'imaginaire).*
7. _____ (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* paris: Éd. Duno.

منبع فارسی

۱. برت، آر. ال (۱۳۹۸)، *تخیل*، ترجمه‌ی مسعود جعفری جزی، تهران: نشر مرکز، چاپ ششم.

۲. بابک معین، مرتضی (۱۳۹۰)، *آگاهی نقد (ژرژ پوله)*، تهران: انتشارات نشر علمی.

۳. باشلار، گاستون (۱۳۷۸)، *روان‌کاوی آتش*، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: توس.

۴. عباسی، علی (۱۳۸۰)، «طبقه‌بندی تخیلات ادبی بر اساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دیوران Gilbert Durand)»، *پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، شماره ۲۹، بهار ۱۳۸۰، ۱-۲۴.

۵. عباسی، علی (۱۳۹۰)، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دروان کارکرد و روش‌شناسی تخیل*، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.