فلسفهٔ ادبیات
مقاله
تخیل و ادبیات
نویسنده کریستوفر نیو
ترجمه شهناز صاعلی

تخیّل

داستان متضمن تجاهل یا خیال‌پردازی و ادا درآوردن غیر گول‌زننده است. واکنش ما نسبت به موجودات یا حوادث داستانی، واکنش نسبت به موجودات و حوادثی است که خیالی و پنداری‌اند. موجودات و حوادث غیر واقعی، خیالی و پنداری‌اند؛ از این جهت که هم در تکوین و ایجاد آنها و هم برای درک و فهمشان، تخیلات ما، دست‌اندرکارند. اما دامنهٔ تخیل، بر بسیاری فعالیتهای دیگر نیز گسترش می‌یابد. در واقع ما در بیشتر طول زندگی خود ـ از دوران کودکی تا مرگ ـ به انحای مختلف، درگیر تخیل هستیم.

تخیل، نافذترین و فراگیرترین مشخصهٔ وجود ذهنی است. در این مقال، خواهم کوشید این موضوع را که تخیل چیست، سرشت و گستره یا چارچوب آن کدام است، و نقش ویژه آن در ادبیات چیست، را باز نمایم.

تنها مفهومی که در چهارچوب آن می‌توان تخیل را به روشنگرانه‌ترین وجه، شرح و تبیین کرد، «وانمود کردن» است. با این‌همه، تخیل یک مفهوم متغیر است و مفهوم «وانمود کردن» به تنهایی تمام اشکال گوناگون آن را تبیین نمی‌کند.

اشکال تخیل

برخی از حالات تخیل، حالات «فرض کردن» (انگاشتن)، قایل بودن یا «متمایل به باور داشتن» هستند. اگر از کسی بپرسند «فلانی هنوز خانه است؟»، و پاسخ بدهد: «خوب، او نیم‌ساعت پیش خانه بود. به خیالم هنوز هم خانه باشد.»، او، خیال را در معنای انگاشتن یا فرض کردن، قایل بودن یا «باور با تردید» به کار برده است.

گونه دیگر تخیل، مبتنی بر «باور غلط» یا «توهم» است. اگر مایک دیوانه شود و خواهرش به پزشک بگوید «او خیال می‌کند ناپلئون است»، در این حالت او یک «باور غلط» یا «توهم» را به مایک نسبت داده است. وقتی خواهر مایک به او که از توهم‌زایی رنج می‌برد می‌گوید «چیزهایی که تو می‌بینی فقط خیالی‌اند» به همان گونه از تخیل استناد شده است. درحالی‌که تمام این انواع تخیّلات، با تخیل مطرح در ادبیات مرتبط‌اند، به خودی خود، جز در موارد بیمارگونگی، آن نوع تخیل نیستند.

آن نوع تخیل که به تخیل مطرح در ادبیات نزدیک‌تر می‌شود، وقتی است که ما چیزی را به معنایی جدا از موارد مذکور، بینگاریم. اگر از شما بخواهم فرض کنید یا چنین بینگارید که بینی کلئوپاترا، نیم‌اینچ بلندتر بوده، از شما می‌خواهم که پیش خود وانمود کنید که چنین بوده است؛ و نمی‌خواهم که به چنین چیزی قایل شوید، فرض بگیرید یا «باور باتردید» کنید.

حال فرض کنید از شما می‌خواستند که خیال کنید اگر بینی کلئوپاترا نیم‌اینچ بلندتر بود، تاریخ جهان بسیار متفاوت می‌شد. این نوع تخیل قائم به این است که دربارهٔ نتایج محتمل قضیه یا گزاره‌ای بیندیشید که فرضاً حقیقی انگاشته (یا خیال) می‌شود. (این موضوع، نشان می‌دهد که تخیل با تعقل یا استدلال، مغایرت ندارد. تخیل اغلب گونه‌ای از تعقل و استدلال است.) این فعالیت، خیال یا تخیل کردن، محسوب می‌شود. زیرا تعقل‌کننده باور ندارد که نتایج اتفاق افتاده باشد، بلکه در صورتی که آن «فرض» یا «انگاشت» به حقیقت پیوسته بود، آن نتایج حاصل می‌شد یا ممکن بود، حاصل شود.

در مرحلهٔ بعد، دسته‌ای از فعالیتها و تمایلات هستند که نوع تخیلی را که در درجه اول مورد توجه ماست، ایجاد می‌کنند. این فعالیتها، فعالیتهایی همچون تجسم یک صحنه (مثلاً جرج، پاتریک را در دفتر کارش مجسم می‌کند)، شنیدن آهنگی در سر (جرج، هنگامی که به سی‌دی جدید می‌اندیشد، «سونات نیمه شب» را می‌شنود) خیال‌بافی یا وانمود کردن هستند (مایک دست‌خوش جریانی از افکار شیرین دربارهٔ نامزدش می‌شود؛ پیتر و پاتریک، دزد و پاسبان بازی می‌کنند؛ ژوزف وانمود می‌کند جایزه نوبل را در فیزیک دریافت کرده است.)

این فعالیتها، می‌تواند بیش و کم پیچیده، بیش و کم متجسم، بیش و کم زنده و مسحورکننده، بیش و کم هیجان‌آمیز یا آزاردهنده، غم‌انگیز یا خنده‌دار باشند. برخی از آنها می‌توانند برای مدتی طولانی ادامه داشته باشند؛ قطع شوند، و دوباره از سرگرفته شوند. این فعالیتها، می‌توانند هنگامی که مشغول انجام کار دیگری هستیم اتفاق بیفتند (موقع راه رفتن، تمیز کردن پنجره‌ها، سر کار رفتن)، و بیش و کم تعمدی، حساب‌شده و اختیاری باشند. به علاوه، ممکن است متضمن تجربیاتی باشند که رخ داده است. مانند اینکه با خواندن کلمات تولستوی دربارهٔ «آنا کارنینا»، هنگامی که می‌گوید «به سرعت و به سبکی، از پله‌هایی که از مخزن آب به ریل راه‌آهن می‌رفت، پایین آمد و نزدیک قطار در حال عبور ایستاد»، به واقع آنا کارنینا را تجسم کنید یا تمایلاتی مانند موضع‌گیری دلسوزانه و ناشی از همدردی با آنا، داشته باشید. اکثر تخیلات پیچیده و سازمند، که در خواندن داستان یا تماشای یک نمایشنامه یا فیلم دخیل‌اند، متعلق به این گروه‌اند. ابتدا می‌کوشیم دریابیم که آیا رشتهٔ مشترکی وجود دارد که از میان تمام این اشکال تخیّل عبور کند، یا نه؟

تخیل و واقعیت

آنچه هم‌اکنون می‌توان گفت، این است که به خلاف ریشهٔ کلمه image (نقش یا تصویر) لازمهٔ تخیل و خیال کردن، داشتن تصاویر ذهنی نیست. تاریخ‌نگارانی که تصور می‌کنند تاریخ ممکن است چه تفاوتی بکند اگر دماغ کلئوپاترا یک‌اینچ بلندتر بود، یا بچه‌هایی که هنگام بازی، وانمود می‌کنند، دزد یا پلیس هستند، لازم نیست در تمام مدتی که درگیر این موضوع هستند، دربارهٔ آن، تصاویر ذهنی داشته باشند. گرچه ممکن است، داشته باشند؛ که احتمالاً دارند، و گاهی به واقع، چنین کاری می‌کنند.

اِجرد اسکروتن، مدعی است که یک یا شاید تنها مؤلفه عام در تمام اشکال خیالات یا خیال کردن، این است که: «خیال کردن متضمن فکری است که اثبات نشده.» یعنی خیال یا تصور کردن، فکر کردن دربارهٔ گزاره‌هاست، بدون اثبات یا تصدیق آنها.» در عین حال، خیال یا تصور کردن، اندیشیدن دربارهٔ آن گزاره‌هایی نیز هست که گزاره‌هایی «درخور هم» یا «مناسب»اند. با این حساب، تصور رئیس به‌عنوان یک فیل، اندیشیدن دربارهٔ گزاره‌ای است که کسی یا چیزی است، بدون اینکه به‌واقع اثبات شود، و اندیشیدن به این است که توصیف فیل «درخور» یا مناسب رئیس است.

«اسکروتن» وجوه مختلف تصور کردن مانند «باور گول‌زننده» را، که آشکارا متضمن فکر اثبات نشده باشد، به حساب نمی‌آورد. وقتی جک به طرز اغفال‌شده‌ای تصور می‌کند ناپلئون است، اگر از او بپرسند که آیا ناپلئون است، این گزاره را تصدیق می‌کند. بنابراین، این مؤلفهٔ عام، در تمام اشکال خیال یا تصور کردن وجود ندارد. بگذریم از اینکه با معیار خود اسکروتن هم، به نظر می‌رسد این نظریه، غلط باشد.

در تمام اظهاراتی که با «به گمانم، به خیالم»، یا «تصور می‌کنم»، آغاز می‌شود، ضعف آنها و امکان عدم تطبیق آنها با واقعیت، به طور تلویحی،

اظهار می‌شود. تقابل با واقعیت در موارد مربوط به «باور غلط» یا «توهم» البته واضح است. وقتی پاتریک می‌گوید جک تصور می‌کند ناپلئون است، وی اشاره دارد که باورهای جک غلط‌اند.

وقتی ما متوجه خیال یا تصور کردن تاریخ متفاوتی برای جهان می‌شویم، تقابل به شیوهٔ خود، دقیقاً همان‌طور، آشکار است. تجسم، خیالبافی، وانمود کردن، همه شامل برداشتی از تقابل فراگیر است. اگر علی، حسن را در دفتر کارش تجسم می‌کند (تصور کند که خود او را می‌بیند)، او باور ندارد که به‌واقع او را در دفتر کارش می‌بیند. یا اگر سعید تصور یا خیال می‌کند که دارد به یک موسیقی گوش می‌دهد، او باور ندارد که به‌واقع به آن گوش می‌دهد. و اگر آن دو بچه، هنگام بازی دزد و پلیس، یکدیگر را دزد و پلیس تصور می‌کنند، به‌واقع باور ندارند که دزد یا پلیس‌اند.

البته، شیوه‌هایی که این تقابل با واقعیت، در متون مختلف، خود را نشان می‌دهد، از یکدیگر متفاوت است؛ اما هنوز به همان اندازه، جلوه‌هایی از همان رشته است. مانند نمودهای یک جریان آب در اینجا و آنجا، که جلوه‌های همان جریان آب‌اند. با توسل به تئوری مذکور، این شیوه‌ها «شباهت خانوادگی» دارند، و ما می‌کوشیم به جای مفهوم مبهم «در تقابل با واقعیت» بودن، فرمول دقیق‌تری ارائه دهیم.

بگذارید بگوییم: هر زمان، کسی چیزی را تصور کند، حتی اگر آنچه تصور می‌کند، چنان نباشد، اگرچه به نظر وی چنین می‌آید (توهمات؛ رویاها و خیالبافیها و عقاید غلط) یا کاملاً آن را باور ندارد (مطمئن نیست) که چنین است (مانند آنکه علی مطمئن نیست حسن هنوز در خانه باشد) و یا وقتی باور ندارد که چنین است (مانند آن وقتی که کسی تصور می‌کند دارد به یک آهنگ موسیقی گوش می‌دهد.) به همین دلیل است که علی نمی‌تواند، حسن را در حال امضای نامه‌ای در دفتر کارش تجسم نماید، درصورتی که باور داشته باشد که او در حال تماشای این وضعیت است. در اینجا، سدّ یا مانع، مانع معنایی است نه روانی و ذهنی. چنین نیست که علی فاقد منابع یا چیزی ذهنی است، بلکه برای کسی که باور دارد که در حال تماشای چیزی است، نمی‌توان این اعتبار را قائل شد که دارد آن را تجسم می‌کند. تجسم کردن در تقابل با باور شما برای تماشای چیزی است، نه مرتبط به آن. از اینجاست، که به همان دلیل، کسی را که باور دارد برندهٔ جایزهٔ نوبل است، نمی‌توان به‌عنوان اینکه ادعا یا تظاهر می‌کند برندهٔ نوبل است، تلقی کرد.

به نظر می‌رسد تقابل با واقعیت، در تمام اشکال تخیل (تصور) حضور دارد؛ گرچه همیشه تقابلی مشابه نیست. توجه شود که نمی‌گوییم این حالت فقط هنگامی است که کسی تعمداً عمل می‌کند؛ یعنی وانمود می‌کند یا مدعی‌است که به حقیقت یا واقعیت داشتن آنچه تصور می‌کند، باور ندارد. این به معنای آن نیست که ما فقط در صورتی که تصورمان عمدی یا دانسته باشد، می‌توانیم حقیقت یا واقعیت داشتن آنچه را تصور می‌کنیم، باور نداشته باشیم. مواردی هم هستند که در آن، تصورات و خیالات ما، تعمدی یا دانسته نیست؛ با این وجود، ما به واقعیت داشتن آنچه تصور می‌کنیم باور نداریم. اهمیت موضوع در همین نکته است.

این استنتاج که خیال ما متضمن تقابل با واقعیت است، مبتنی بر تحلیل کلمهٔ خیال و هم‌ریشه‌های آن است، همچنین، نهایتاً مبتنی بر سازه‌های توانش زبانی سخنگویان هر زبان است. همچنین، این استنتاجی است که برخی از نظریه‌ها منکر آن‌اند. به عنوان مثال کندال والتون (kendall wallton) معتقد است، گفتن اینکه کسی چنان و چنان خیال می‌کند، چیزی است که تلویحاً اشاره دارد یا اظهار می‌دارد که آن چیز حقیقت ندارد، یا خیال‌کننده به آن باور ندارد. با این وجود، خیال کردن چیزی، نهایتاً با «واقف بودن» به «حقیقت داشتن» آن، سازگار است. این مثال این سازگاری اظهارشده را «فرد» ذکر می‌کند؛ یک فروشنده کفش خیالی که خیال‌بافی می‌کند که برندهٔ بلیط بخت‌آزمایی شده و برای بازنشستگی به جنوب فرانسه می‌رود.

والتون معتقد است، اکثر آنچه «فرد» خیال می‌کند غلط است، و خود او واقف است که غلط است. اما او همچنین، تصور می‌کند که نامش فرد است، که فرانسه در اروپاست، و چیزهای دیگری را که واقف است حقیقت دارد، خیال و تصور می‌کند. به نظر من این اشتباه است؛ و این ویژگی معنایی خیال یا تصور کردن و هم‌خانواده‌های آن است. درست همان‌گونه که بسیاری از جمله‌ها در یک اثر داستانی، ممکن است جملات غیر خیالی باشند. همچنین، بسیاری از خصصیه‌های یک خیال‌بافی، ممکن است خصصیه‌های غیر خیالی آن خیال‌بافی باشند.

وقتی آرتور کانن دویل، می‌نویسد، شرلوک هولمز در خیابان بیکر، زندگی می‌کند، این خیابان بیکر نیست که خیالی است، بلکه شرلوک هولمز و زندگی کردن او در آنجاست که در داستان تخیلی است. هنگامی که «فرد» خیال می‌کند برندهٔ بلیت بخت‌آزمایی شده و برای بازنشستگی به جنوب فرانسه رفته، وی، خود و جنوب فرانسه را خیال نمی‌کند، بلکه برنده شدن و بازنشستگی در جنوب فرانسه را خیال می‌کند. «فرد» برای خود قصه می‌گوید، در حالی که «کانن دویل»، برای دیگران می‌گوید. از این لحاظ، این تنها تفاوت برجستهٔ آنهاست.

تخیل و وانمود کردن

آثار داستانی، آثار «وانمودی» هستند؛ و هنگامی که آنها را می‌خوانیم تماشا می‌کنیم و وانمود می‌کنیم که حوادث و اشخاص داستانی که درباره‌شان می‌خوانیم و بازیگران یا تصاویری که تماشا می‌کنیم، حوادث و اشخاص واقعی هستند، یا وقتی افرادی که تصویر می‌شوند واقعی هستند نه داستانی؛ افرادی که ما خیال می‌کنیم (وانمود می‌کنیم) که کارهایی را که در داستان به آنها نسبت داده شده انجام داده‌اند. نویسندگان، کارگردانان، عکاسان، طراحان صحنه و هنرپیشگان، فعالیتهای تخیلی مخاطبان خود را به تحریک و به میزان زیادی آنها را کنترل می‌کنند، مخاطبانی که به سهم خود، در این برانگیختگی خیالات با آنها تشریک مساعی دارند. ما آناکارنینا را در حال گفتن، فکر کردن و انجام این کار و آن کار می‌بینیم؛ زیرا تولستوی او را بدین‌گونه ارائه می‌دهد. به عبارت دقیق‌تر، این کلمات تولستوی است که خیال کردن کارهای آنا را برایمان تجویز می‌کند و موجب و محرک آن می‌شود. در خیال‌بافیهایمان اکثر خیالات یا وانمود کردنها، تحت کنترل خود ما به تنهایی هستند. در خواب دیدن ما اصلاً عمل وانمود کردن را نداریم؛ وادار می‌شویم باور کنیم، و نمی‌توانیم انتخاب کنیم که خیالات و رویاهای ما، چگونه ادامه پیدا می‌کنند.

هنگام درک و دریافت آثار داستانی، حالتی مابین دو حالت مذکور داریم. تخیلات ما به وسیلهٔ کس دیگری تجویز و برانگیخته می‌شوند. با وجود این، خود ما، امکان و توانایی بسط و تفضیل و تفسیر آنها را داریم. شاید هیچ دو خواننده‌ای، یک اثر را دقیقاً یکسان تصور نکنند، و در عین حال، آن اثر یا شخصیت آن داستان را با اثر یا کس دیگری اشتباه نمی‌گیرند. اما همین خوانندگان، در اینکه آنا کارنینا را دختر ناشنوای مجردی ساکن موناکو تصور کنند، مختار نیستند، کلمات تولستوی اجازهٔ چنین احتمالاتی را نمی‌دهد. اگر خوانندگان، آنا کارنینا را به طرز مذکور تصور کنند، آنا کارنینا را سوء تعبیر کرده‌اند یا در حوزهٔ وانمودی خارج از

داستان تولستوی، قدم نهاده‌اند.

امـا این خیال یا تصور کردن که برای خواننده تجویز می‌شـود، دقیقاً چیسـت، و آنچه که کلمات نویسـنده در صحنه‌ای در نمایش، به وسیلهٔ طراحان صحنه یا کارگردانان هنری و هنرپیشگان، نوعاً با خیال کردن یا تصور ارادی و اختیاری یا تظاهر یا وانمود کردن آغاز می‌شـود؛ و خیال یا تصور کردن غیر ارادی، چنین نیست.

خیـال کـردن ارادی و غیـر ارادی چیسـت؟ خیـالات ارادی، لزوماً حساب‌شـده و سـنجیده‌اند؛ و از این جهت که ما هستیم که دربارهٔ ادامهٔ این خیالات تصمیم می‌گیریم، تحت کنترل ما هستند. اندیشیدن علی به حسن ممکن است او را به‌سوی یک خیال‌بافی سوق دهد. شروع این کار، آنچنان حساب‌شده و سنجیده نیست؛ اما اگر خود او، با انتخابهای آگاهانه، جریان و محتوای این خیال‌بافی را تعیین کند، تخیلات او ارادی هسـتند. هنگامـی که او یک رمان را می‌خوانـد، جریان و محتوای تخیلات او، نه به وسیلهٔ خودش، بلکه به وسیلهٔ نویسنده، کاملاً ارادی تعیین می‌شود. در این معنا، خیالات، غیر ارادی می‌شود.

هنگامـی که ما به‌طـور ارادی و از روی اختیار خیـال می‌کنیم، مانند هنـگام خیال‌بافی، پیش خود تظاهـر یا وانمود می‌کنیم که در حال انجام کاری هسـتیم. در ایـن حال، ما ایـن وهم یا توهـم را در درون خود جا می‌دهیـم که در حال انجام آن کار هسـتیم. وقتی مـا به طور غیر ارادی خیال می‌کنیم (در معنایی که تعریفش کردم)، دچار توهمی می‌شـویم که شاید خودمان به طور مستقیم موجب روی دادن یا صورت گرفتن آن وهم نباشـیم. در ادبیات، علت و محرک، نویسندگان (کارگردانان، هنرپیشگان ...) هسـتند. کسـانی که ما هنگام خواندن یا تماشا کردن صحنه، معمولاً تسـلیم آنها هسـتیم، در درون مـا این توهم (خطای حسـی) را به‌وجود می‌آورند که ما در حال انجام کاری هسـتیم که حقیقتاً باور نداریم آن را انجام می‌دهیم.

حال می‌گویم که ما ممکن است دچار یک وهم یا توهم بشویم و مرتباً ایـن کار را انجام دهیم و در همان حال، از آغاز بدانیم که این یک توهم است. شـناخت این حقیقت، کلید فهم این نوع تخیل است. اکنون سؤال این است که وانمود یا تظاهر کردن، برای خود، چیست؟

این سـؤال را می‌توان به‌راحتی پاسخ داد: اجازه دهید برای معنای این امر تظاهر کردن به اجرای یک عمل مشـهود را بیان کنیم. مثلاً اگر پیتر تظاهـر کند بـا پاتریک حرف می‌زند، او در این حـال فقط دهانش را باز و بسته می‌کند و شـاید صداهایی ایجاد کند، اما کلماتی بیرون نمی‌دهد. در ایـن حال، تظاهرکننده، تظاهـر به عملی می‌کند، بدون آنکه آن عمل را به‌طـور کامل انجام دهد (اما اگر در حال تظاهـر کردن این کار، اتفاقاً کلمه‌ای از دهانش خارج شـود، در این حال، عمـل حرف زدن او اتفاقی اسـت. زیرا از قبل، قصد انجام آن را نداشـته (در واقـع نیت انجام آن را نداشته) است.)

اگر ادا و اطوار و احساسـات را هم در نظر بگیریم، چنین چیزی صدق می‌کند. اگر کسـی تظاهر می‌کند که در یک موقعیت احساسی قرار دارد، او حرکاتی را انجام می‌دهد که مشـخصه‌های آن موقعیت‌اند، بدون اینکه احساسات مربوط به آن را، در حال انجام کار داشته باشد. اگر جک تظاهر می‌کند که عصبانی است، با مشت روی میز می‌کوبد یا رفتارهای دیگری را که نشـانهٔ بیانی عصبانیت‌اند، انجام می‌دهد، بدون اینکه واقعاً عصبانی باشـد. اگر کسی هم که تظاهر کند برای دوستش غمگین است، شاید در این حـال، چهره‌ای محزون به خود بگیرد یا حتی بـه گریه بیفتد، بدون اینکه واقعاً غمگین باشد.

ایـن دوگونه عمـل، که ما بـه آن تظاهر می‌کنیـم، متضمن حرکات جسـمی، یا بدون حرکات جسمی‌اند. تظاهر کردن شامل این است که به نظر آید کسـی کاری را انجام می‌دهد یا دچار احساسی شده است. و این، از طریق انجام یا اجرای برخی حرکات متناسـب با آن عمل است، بدون آنکه آن عمل را به تمام و کمال، انجام دهد، یا انجام حرکات متناسب با آن عمل، بدون داشتن احساسات مربوط به آن است. اما فقط تصور کنید که کسـی چیزی را انجام دهد یا احسـاس کند که متضمن هیچ حرکات جسمی یا فیزیکی نیست. این حالت، چگونه می‌توان در چهارچوب تظاهر کـردن (بـا تعریف مذکور) توضیـح داد؟ اگر جک تظاهـر می‌کند که به سـخنان پیتر گوش می‌دهد، در این حال هیچ لازم نیست حرکات خاصی از خود بروز دهد تا نشـان دهد که به سـخنان طرف خود گوش می‌دهد. هنگامی که پاتریک آهنگی را در سر یا ذهن خود می‌شنود، رفتار علنی و آشـکار او ممکن است همان‌طور باشد که وقتی چیزی نمی‌شنود. در این نوع خیال کردن، ما نه برای دیگران، بلکه برای خودمان تظاهر یا وانمود می‌کنیم. جک تظاهر یا وانمود می‌کند که در حال گوش کردن به سخنان پیتر است. پاتریک وانمود می‌کند آهنگی را می‌شنود.

شاید موجب تعجب باشد که چگونه ممکن است ما دچار توهم باشیم و در عین حال باور داشـته باشیم که این یک توهم است. در مواردی مانند وقتی که چوب راست، در آب، کج دیده می‌شود، یا خطوطی که باور داریم طول یکسـانی دارند اما نامساوی به نظر می‌رسند، ما می‌دانیم که چیزها به واقع آن‌گونه که به نظر می‌رسـند، نیستند. اما آنها همچنان همان‌طور به نظر می‌آیند. این موضوع، دربارهٔ تصور کردن، تجسـم و انواع مشـابه خیـال کردن نیز وجود دارد. تفاوت در این اسـت که در تخیل ارادی، ما خودمان، با افکار و اعمال خودمان، مسـبب یا سبب توهم هستیم، اما در مواردی مانند کج دیدن چوب راست در آب، ما خود، با افکار و اعمالمان، سبب به‌وجود آمدن توهم یا خطای حسی، نمی‌شویم.

یک دانشـمند خلاق یا یک شطرنج‌باز، کسـانی‌اند که بسیار مبتکرند: اولـی تئوریهای کاملاً جدید ابداع و ارائـه می‌کند، و دومی حرکات بازی جدیدی را.

داسـتان نیز اغلـب به همان دلیل به‌عنوان ادبیـات «خلاق» توصیف می‌شـود. نویسنده، مبتکر و مبدع است. او شخصیتها و حوادث جدیدی را ابداع می‌کند. اسـتفاده‌کننده‌های خلاق از زبان، آنانی هستند که سبکها، معناها و نظرات و آراء جدیدی را ابداع می‌کنند. اما در باب این نوع خیال کـردن، چیزی برای گفتن وجود ندارد، جـز اینکه این نوع خیال کردن و تخیل هم، وجود دارد.

تقریباً تمام ما، توانایی ابداع به این شیوه را داریم؛ و افراد با استعداد، آن را به میزان بالایی دارا هستند. این نوع تخیل یا خیال کردن، برای نوشتن و به‌وجـود آوردن ادبیات بـه کار می‌رود. اما بـرای درک و فهم ادبیات، معمولاً مورد اسـتفاده و آزمایش قرار نمی‌گیرد. مع‌هذا نباید فراموش کرد که تخیل، فقط در درک و دریافت ادبیات دخیل نیست، بلکه در خواندن یا شنیدن هر روایت داستانی یا غیر داستانی مثلاً گزارش روزنامه نیز دخیل اسـت. جملاتی را که می‌خوانیم یا می‌شـنویم، صرفاً گزاره‌هایی را به ما منتقل نمی‌کنند، بلکه موجب می‌شوند تا ما آنچه را آنها توصیف می‌کنند به روش خود تصویر کنیم، بشـنویم و حس کنیم. داسـتان، گزاره‌هایی را به ما منتقل می‌کند که یا وانمود یا تظاهر می‌کنیم که فعل و کردار، رنج و مصایـب را توصیف می‌کنند یا سـخنان و اظهارات مـردم واقعی‌اند؛ و جملات نویسـنده، اغلب موجب می‌شـود تا ما، حوادث و شخصیتهایی را که به‌طور داسـتانی به ما ارائه می‌شود، خیال یا تصور کنیم. اما اگر همان جملات، نه جملات داسـتانی، بلکه جملات غیر داستانی باشند، می‌توانند در ما موجب و سبب تصوری درست به همان شیوه شوند.

تفاوت بین داستان و غیر داستان، از این لحاظ، این است که یکی از نکات کلیدی داستان، این است که موجب و محرک این خیال و تخیل شود، اما نه موجب باور به واقعیت آنچه تخیل شده، در جایی که نکتهٔ کلیدی غیر داستان این است که باور ایجاد می‌کند. حال چه این خیال را موجب شود و چه نشود. مثلاً قطعهٔ زیر را در نظر بگیرید:

«بعد ناگهان چیز عجیبی رخ داد: بر لبهٔ آب قلعه پرتو نور گشت، با نور دیگر ـ اشعهٔ زرد چراغ گشت دشمن ـ برخورد.

دو چراغ پر نور، فوران نورشان را مستقیماً در چشمان یکدیگر نشانه رفتند. گویی می‌کوشیدند یکدیگر را تا حد مرگ، خیره و مبهوت کنند. روبه‌رو، جلوهٔ ترسناک شکلهای جدا از هم کوهها، با تلألؤ بنفش مایل به قرمز تندی، روشن شده بود. دو پرتو نور، در قبضه‌ای غضباک گیر افتاده بودند؛ تلخ و لجوجانه. همچون چاقوهای زهرآلودی که برای قتل‌اند، یا شبیه عاشقان از خود بی‌خود، در چشمان یکدیگر رخنه می‌کردند.»

اگر جملات نویسنده موفق شوند خیالات ما را برانگیزد ـ که البته بخشی از آن، به همان اندازه که موضوع علایق و توانایی نویسنده است، مال ما نیز هست ـ ما در معنای تصور یا تجسم کردن، چیزهای متفاوتی را خیال می‌کنیم: شاید پرتوهای نور درخشانی را که روی هم افتاده‌اند، اشکال تاریک در هم و برهم کوهها، چشمان خیره و غضبناک، چاقوهای بالا گرفته و نیز هیکلهای مست یورش‌گر را. و این تصور کردنها، به سبب کلمات نویسنده است؛ گرچه هر خواننده‌ای به شیوهٔ خود آن را تصویر و ترسیم و تجسم می‌کند (از اینجاست که همهٔ ما اندکی مبتکر و مبدع هستیم). کلمات، دقیقاً چیزها را مشخص نمی‌کنند. آنها آنچه را ما به واقع و عملاً تصور و خیال می‌کنیم، نامعین و نامعلوم می‌کنند. مثلاً این را که ما این قطعه را به‌عنوان داستان بینگاریم یا نه. این قطعه می‌تواند تکه‌ای از دفترچه خاطرات روزانه باشد یا تکه‌ای از یک رمان. اما تصور و خیال کردن آن، می‌تواند قطعه را به هر دو صورت هم داستان و هم غیر داستان، تبدیل کند.

تمایز بین حقیقت و داستان، لازم نیست که در هنگام خواندن و گوش کردن، مانند نور شبرنگ که شب هنگام بر شیار خط حرکت کشتی، اثر می‌گذارد، بر خط خیالات ما تأثیر بگذارد. بلکه اثرات دیگری دارد. اگر این قطعه را قطعه‌ای از دفترچه خاطرات روزانه بدانیم، باور می‌کنیم که نویسنده، زنجیره‌ای از گزاره‌ها را درباره دنیای واقعی به ما می‌گوید. اگر آن را داستان بدانیم، خیال می‌کنیم (پیش خود وانمود می‌کنیم) که او چنین است؛ گرچه این را باور نداشته باشیم.

در درک و دریافت ادبیات، سه سطح وجود دارد؛ که هنگام درک و دریافت ادبیات و خیال کردن یا تخیل، عمل می‌کند: اول در مورد داستان، خیال کردن در سطح شفاهی وانمودی ما، عمل می‌کند. آنچه می‌خوانیم یا می‌شنویم (تاکیدها، سؤالات، شکایات درخواستها و ...) حقیقی هستند. اینجا درگیری مدام و توأم با همدستی در فعالیت «وانمود کردن» است؛ چیزی که نویسنده ما را به سمت آن دعوت می‌کند و سوق می‌دهد.

دوم: کلمات نویسنده موجب می‌شوند تا ما آنچه را کلمات توصیف می‌کنند، تصور کنیم.

سوم: در مورد نمایشنامه و فیلم، هنرپیشگان (گروه فیلم‌برداری، طراح صحنه و غیره) موجب می‌شوند تا برای ما این‌طور به نظر آید که در حال تماشای مردم، مکانها و خبرهای دیگر، هستیم که واقعی‌اند، و نه هنرپیشگان گریم‌کرده، صحنهٔ طراحی‌شده و... در حالی‌که در سطح اول، خیال کردن، ارادی است، در دیگر سطوح، طبیعتاً غیر ارادی است. ما در واقع با کمی تلاش، صحنه‌ای را که در مقابلمان می‌بینیم، انتخاب می‌کنیم؛ صحنه‌ای که ممکن است یک شخصیت نمایشی تاریخی باشد، یا نمونه‌هایی که صرفاً روی صفحهٔ سینما هستند و نمونه‌اند (مانند دایناسورها). اما وقتی یک نمایش خاص ـ مثلاً هملت ـ را برای دیدن برمی‌گزینیم، دیگر نمی‌توانیم در حین تماشای آن، انتخاب کنیم که الان این مثلاً اتللوست نه هملت. یا وقتی در حال تماشای کارتون دایناسورها هستیم، نمی‌توانیم در همان حین، انتخاب کنیم یا تصمیم بگیریم که این که مشغول تماشای آن هستیم، میکی‌ماوس است، نه دایناسور.

مهارت نویسنده، کارگردان، هنرپیشگان، طراحان صحنه و غیره .... توانایی القای یک توهم به ماست؛ توهمی که همه می‌دانیم یک توهم است، و چیزهایی که در حال وقوع‌اند، در حقیقت در حال وقوع نیستند (این موضوع، گاه با همکاری خود ما انجام می‌شود). توجه شود که در این سطح دوم و سوم، خیال کردن، «خود»، همیشه حاضر است. وقتی که آنا کارنینا را در حال قدم گذاشتن روی ریل راه‌آهن تصور یا خیال می‌کنیم، ما خود را در حال دیدن او که روی ریل قدم می‌گذارد، خیال می‌کنیم.

اکثر فیلسوفان، این جنبه از خیال کردن را نادیده می‌گیرند. آنها سهمی را که توهم در درک و دریافت ما از ادبیات به عهده دارد، تشخیص نمی‌دهند. مثلاً «کندال والتون» مدعی است که آثار داستانی صرفاً تیرک خیالات ما هستند. یعنی نویسندهٔ یک رمان، جملاتی می‌نویسد که آنچه را ما خیال می‌کنیم تجویز می‌کند؛ یا هنرپیشگان، در یک نمایش، همراه با نویسنده، آنچه را مخاطب باید خیال و تصور کند، تجویز می‌کنند. اما چنین نیست. ظاهراً او به محرک یا علت یا انگیزهٔ خیالات ما می‌اندیشد و به نظر می‌رسد آن را تشخیص نمی‌دهد. وقتی ما یک اثر داستانی را درک و دریافت می‌کنیم، دچار یک توهّم آگاهانه می‌شویم، که اینکه می‌بینیم هملت است، یا شاهد آخرین صحنهٔ آنا کارنینا هستیم؟ در این منظر، ظاهراً وانمود کردن ما، هرگز متضمن یک توهم نیست؛ حتی اگر اینکه می‌دانیم توهم است، یک توهم باشد. این، یک اشتباه یا حذف است. این حقیقت دارد که نویسنده، آنچه را ما خیال می‌کنیم تجویز می‌کند، و ما در شناسایی و به حساب آوردن این بصیرت، در خیال کردن آنچه هم الان درست کردیم، با او تشریک مساعی داریم.

مطمئناً کسانی که آنا کارنینا را به‌عنوان یک شهروند موناکو خیال می‌کنند، در وانمود کردن یا خیال‌پردازی آنچه تولستوی تجویز کرده، ناکام‌اند، و قواعد بازی را شکسته‌اند. اشتباه آنها مانند این است که یک شطرنج‌باز که ادعا می‌کند یک شطرنج‌باز است، «رُخ» را به‌طور ضربدری روی صفحه شطرنج حرکت دهد (رخ در بازی شطرنج، فقط می‌تواند مستقیم، حرکت کند). اما در مورد اثر یک نویسنده، چیزی بیش از واگذاشتن قواعد بازی وجود دارد. هنگام تماشای یک نمایش از شکسپیر، کارگردان، هنرپیشگان و طراحان صحنه، همه با هم همدستی می‌کنند تا سبب شوند برای ما چنین به‌نظر برسد که صحنهٔ نمایش، واقعاً محل وقوع ماجرای نمایش، و هنرپیشگان که به شکل شخصیتهای داستانی لباس پوشیده‌اند، واقعاً خود آنهایند. از اینجا می‌توان نتیجه گرفت که مخاطب یک نمایشنامه یا دیگر آثار داستانی، نمی‌تواند دستخوش یک توهم (خطای حسی) شود (حداقل تا وقتی که این حقیقت را که آنچه می‌خوانند یک نثر داستانی یا نمایشنامه است، از یاد نبرده‌اند). زیرا آنها به‌طور غلط، باور ندارند که شاهد رفتار افراد واقعی‌اند که مثلاً هملت یا اتللو و ... نامیده می‌شوند. ما پیش خود وانمود می‌کنیم که آنچه می‌بینیم هملت یا... است. وانمود کردن در این حال، شاید متضمن «علی‌الظاهر چیزی را دیدن» باشد، اما متضمن «باور» به چیزی نیست که ما می‌بینیم. عدم تشخیص و شناخت این موضوع، موجب شده است که نظریه‌پردازان با کوچک جلوه دادن و دست کم گرفتن یک نویسنده در مقام یک آشپز، نقش او را به یک نویسنده کتاب آشپزی، تقلیل دهند.