ادبیات و روان‌شناسی

مشیت علایی

روان‌شناسی، علم مطالعهٔ رفتار انسان و تبیین شکل‌گیری فرایندهای ذهن و ساختار آن، در میان علوم انسانی جایگاهی یگانه دارد، چنان که دانش‌هایی همچون پزشکی، فلسفه، زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و حتی الهیات همواره خود را نیازمند یافته‌های آن دیده‌اند. وابستگی علوم انسانی به روان‌شناسی را شاید بتوان، با قدری تسامح، با اتکای علوم طبیعی به ریاضیات مقایسه کرد؛ در این میان پیوند روان‌شناسی با ادبیات، و به تبع آن نقد ادبی، از همه نزدیک‌تر و در عین حال قدیمی‌تر است. جیمز جویس، در جایی از رمان عظیم خود بیداری فینه گان‌ها، این پیوند دیرنده و «آسان» ادبیات و روان‌شناسی را، در جناسی ترجمه‌ناپذیر، چنین بیان کرده است. They were jung and easily freudened (آنها جوان بودند و به آسانی دوست شدند).[1] حقیقتاً قدمت «دوستی» ادبیات و روان‌شناسی به زمان «جوانی» آنها برمی‌گردد، و «آسان» بودن پیوندشان به مصالح یا منابع مشترک آن دو. رسالات ایون و بوطیقا، که به دورهٔ «جوانی» ادبیات و روان‌شناسی برمی‌گردند، نخستین بررسی‌های مدون همین موضوعند. اثر افلاطون تحلیلی است روان‌شناختی از فرایند خلاقیت ادبی؛ و دیگری، یعنی بوطیقای ارسطو، با طرح مفهوم نه چندان روشن «تزکیه» یا «پالایش» (کاتارسیس)، به ارتباط هنر با پدیده‌های روانی نظری گذرا دارد. به نظر «معلم اول»، تماشای تراژدی ــ تجربه کردن هنر ــ احساساتی همچون ترس و شفقت را برمی‌انگیزد و هنرپذیر را دستخوش تزکیه یا پالایش عواطف می‌کند. این بیان، با همه ابهام آن آشکارا به ارتباط ادبیات و روان اشاره دارد، و به این اعتبار می‌توان آن را شالودهٔ نقد روان‌شناختی دانست.

با این حال، دیرزمانی نیست که یافته‌ها و فرضیه‌های روان‌شناسی در تحلیل ادبیات و هنر به کار گرفته شده‌اند، صرفاً به این دلیل که روان‌شناسی، تا پایان قرن نوزدهم، هنوز مرتبهٔ یک دانش مستقل را نیافته بود، و در طبقه‌بندی علوم جایی برای آن منظور نمی‌شد، چراکه موضوع آن را متعلق به قلمرو دانش‌های دیگری نظیر زیست‌شناسی و اخلاق، می‌دانستند. سرانجام، با شکل گرفتن جریان مهمی در آغاز قرن بیستم در آلمان، که بر استقلال روان‌شناسی از علوم طبیعی تأکید داشت، به‌ویژه با تصریح اریسمان دایر به تمایز میان «توضیح» (Erklaren) برای علوم طبیعی، از سویی، «درک» یا «فهم» (Verstehen) مقوله‌های انسانی برای روان‌شناسی از سوی دیگر، مقام جداگانه‌ای ــ با حفظ عینیت علمی آن ــ برای این علم تدریجاً احراز شد.

ارتباط میان روان‌شناسی و ادبیات آن‌گاه محسوس‌تر می‌شود که به یاد آوریم، علاقهٔ علمی فروید اساساً در علوم انسانی و ادبیات و هنرها ریشه داشت، و این، البته چیزی بود که تا پیش از او نقطهٔ ضعف روح علمی به شمار می‌آمد.

فروید را، پس از گوته شاید بتوان آخرین متفکری دانست که به سیاق «اصحاب دائرةالمعارف»، که پیش از آن دانش پایان قرن هفده و قرن هجده را بر انگاره‌های ادبی بنا کرده بودند، کار خود را با ملاحظات ادبی ابتدا کرد. با این همه وحدت این دو ــ ادبیات و روان‌شناسی ــ «اجتماع نقیضین» می‌نمود، و از این رو شقاق میان ادیب و عالم در نیمه دوم قرن نوزدهم به کمال و در حقیقت به نزاع انجامید، و حتی فروید که علائق علمی خود را بر علوم انسانی پایه نهاده بود، از آن جا که خود عالم بود، ادبیات و هنر را به منزلهٔ موضوعی علمی لحاظ می‌کرد. به عبارت دیگر، به زبان یک منتقد ادبی صاحب نام و متأثر از فروید «فروید ادبیات را نه از درون که از بیرون می‌نگریست. خدمت بزرگ او، در راستای شناسانیدن ادبیات، در گفته‌های او دربارهٔ ادبیات نهفته نیست، بلکه در شناختی است که او از ماهیت ذهن انسان به ما عرضه داشته است: او به ما نشان داد که شعر ذاتی بافت ذهن است؛ او ذهن را قوه‌ای شعرآفرین[2] می‌دانست.»[3]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روان‌شناسی، به خلاف تاریخ و فلسفه، دانشی کاربستی است، یعنی سودمندی عملی بر آن مترتب است، زیرا به کار تبیین اختلال‌ها و نابهنجاری‌ها و نتیجتاً مداوای آنها می‌آید. همین خود نشان می‌دهد که ادبیات و روان‌شناسی از چه فصل مشترک گسترده‌ای برخوردارند. مداقه در احوال انسان، به‌ویژه در تنش‌ها و اضطراب‌های او، مضمون دیرینهٔ ادبیات است، و از اینرو نویسندگان و هنرمندان بر روان‌شناسان فضل تقدم دارند، گو آن که تأمل هنری در این مضامین به گونه‌ای شهودی و غیرنظام‌مند صورت پذیرفته است. لاکان نیز آن جا که می‌گوید، «مارگریت دوراس بدون من [هم] از آموزه‌های من بااطلاع است... و نویسنده مقدم بر روان‌کاوست»[۴] به همین نقش شهودی هنرمند در طرح مسائل روانکاوی اشاره دارد. پیش از او، خود فروید در مقالهٔ «داستایفسکی و پدرکشی» صراحتاً اعلام داشته بود که «تحلیل [روان‌کاوی] در مواجهه با مسئلهٔ خلاقیت هنری کمیت‌اش لنگ است.»[۵] همچنین، هنگامی که طی مراسمی به مناسبت هفتادمین سالگرد تولدش او را «کاشف ضمیر ناهشیار» نامیدند، اظهار داشت «شاعران و فیلسوفان پیش از من ضمیر ناهشیار را کشف کرده‌اند. کشف من شیوهٔ علمی مطالعهٔ این بخش از روان انسان بوده است.» اگر این قول‌ها راست باشند، می‌توان دلیل اقبال عامه مردم به آثار بزرگ ادبیات را به روشنی دریافت؛ نویسندگان بزرگ، با وقوف شهودی بر لایه‌های پنهان ضمیر انسان آینه‌ای فراروی ما قرار می‌دهند، و ما با نگریستن در آن، یا به تعبیر مصطلح در روان‌شناسی از طریق «همانندسازی» با ابعاد ناشناخته، و عمدتاً تاریک و هراس‌آور وجود خویش آشنا می‌شویم و «خوک‌های نهاد» یا «اژدهای درون» خویش ــ تعابیر عطار در منطق‌الطیر و مولوی در مثنوی ــ را بهتر می‌شناسیم. شاید گزافه نباشد اگر بگوییم انسان در برگرفتن حجاب از ظلمات درون به هنرمندان بسیار بیش از روان‌کاوان مدیون است.

راست این است که آثار هنری و ادبی در پیشبرد هدف‌های روان‌کاوی بسیار ثمربخش بوده‌اند. نوشته‌های خود فروید آکنده از اشاره به آثار کلاسیک ادبیات آلمان، به‌خصوص آثار گوته و شیلر، است. از دید فروید، ارتباط میان هنر و روان‌کاوی بسیار نزدیک است، چراکه، به زعم او، هنرمند و روان‌کاو در کار خود از منابع مشابه و حتی یکسانی استفاده می‌کنند. فرضیهٔ معروف او، موسوم به «عقدهٔ ادیپ»، چنان که همه می‌دانیم، برگرفته از اساطیر یونان است. آن‌چه در رمان گرادیوا، اثر ژان سن، فروید را مجذوب خود کرده بود، آن است که می‌توان این اثر را به مثابهٔ پژوهشی روان‌شناختی دربارهٔ بازگشت امیال سرکوفته مطالعه کرد، زیرا معلوم می‌شود که شیفتگی قهرمان داستان به یک مجسمه از سرکوب کردن خاطرات کودکی او سرچشمه می‌گیرد. شیوهٔ روان درمانی موسوم به «روش تزکیه» چنان که لفظ تزکیه نیز نشان می‌دهد، برگرفتی از فرضیهٔ ارسطوست، که ما در آغاز این گفتار به آن اشاره داشتیم.[۶]

یکی از نوشته‌های مهم فروید در روان‌کاوی هنر اثری است با نام لئوناردو داوینچی و خاطره‌ای از کودکی او، که در آن، با استفاده از زندگی‌نامهٔ نقاش ایتالیایی، خاطره یا خیالی از طفولیت او به نقاشی معروف او «مونالیزا» ارتباط داده شده است.

اطلاعات مربوط به زندگی داوینچی نشان می‌دهد که وی فرزندی نامشروع بوده، و سال‌های اولیه عمرش را با مادر روستایی‌اش گذرانده و بعدها خانوادهٔ پدری‌اش سرپرستی او را به عهده گرفته است؛ این را نیز می‌دانیم که او هرگز ازدواج نکرد، و یکبار نیز به اتهام «کجروی اجتماعی» دستگیر اما تبرئه شد. وی در یادداشت‌هایش به خاطره یا خیالی مربوط به دوران کودکی خود اشاره دارد، «هنوز در گهواره بودم و هم‌اکنون آن را به وضوح به یاد می‌آورم. کرکسی با دُم خود دهان مرا از هم گشود، و چند بار پیاپی با دم خود بر لب‌هایم ضربه زد.» باری، خلاصه تفسیر فروید چنین است: نبود پدر و وابستگی کامل کودک به مادر در خلال سالیانی که شخصیت او شکل می‌گرفت بر رفتار و هنر او هر دو تأثیرگذار بوده است. خاطره یا خیال کرکس بیان نمادین لذتی است که داوینچی از شیر خوردن می‌برده است. همچنین شدت عواطف او به مادرش سبب شد تا

ناآگاه، دچار «تثبیت» عواطف شود که بر اثر آن از برقراری رابطه‌ای به هنجار با دیگران، از جمله ازدواج، بازماند. لبخند پر رمز و راز از مونالیزا نشانهٔ لذتی است که از شیر خوردن عاید کودک شده است.[۷]

از این تحلیل، نیز از مقالهٔ «موسای میکل‌آنژ» و جستاری درباره شکسپیر، چنین برمی‌آید که ویژگی‌های زیباشناختی و صوری و ساختاری آثار هنری و ادبی محل اعتنای فروید نبوده‌اند و مشغلهٔ عمده او در بررسی‌های ادبی او را دردشناسی هنرمند تشکیل می‌داده است که می‌توان از آن به عنوان نوعی «روان‌نگاری» یاد کرد. خود او در مقالهٔ «پیرامون تاریخ جنبش روان‌کاوی» صراحتاً اعلام می‌دارد: «روان‌کاوی از تعبیر خواب به تحلیل آثار تخیلی، و از آن‌جا به تحلیل آفرینندگان آن آثار می‌پردازد.»[۸]

از منظر روان‌کاوی، خلاقیت هنری و خیالپردازی کودکانه مکانیسم یکسانی دارند، و در حقیقت همتای یکدیگر به شمار می‌روند. ادبیات یکی از مکانیسم‌های تشفی‌بخش است و خوانندهٔ آن به‌ویژه خوانندهٔ ادبیات داستانی، که غالباً خود را با قهرمان داستان همانند می‌پندارد، دستخوش همان فرآیند روانی است که بر نویسندهٔ آن گذشته است. برای نمونه، داستانی که در آن زنی به فوریت دلباخته قهرمان داستان می‌شود نمونه یا موردی از تشفی آن بخش از روان به حساب می‌آید که فروید آن را «خود» (Ego) می‌نامد.[۹]

نقد روان‌شناختی عمدتاً بر پایهٔ نظریه «تصعید» یا «والایش» قرار دارد و مراد آن است که اشکال مقبول و جامعه‌پسندتر ارضای انگیزه‌های غریزی جایگزین شیوه‌های ابتدایی می‌شوند. به عبارت دیگر، هنرمند از طریق آفریدن یک اثر، انرژی غریزهٔ جنسی را به سمت دیگری سوق می‌دهد. فی‌المثل، نقاشی و جراحی گونه‌های تصعید یافته یا والایش یافته رنگرزی و تکه‌پاره کردن است. دامنهٔ کنش این مکانیسم به رفتار فردی محدود نمی‌ماند. به عقیدهٔ فروید، پدیده‌های غیرفردی پر اهمیتی، همچون «فرهنگ‌پذیری» و «جامعه‌پذیری» نیز در سایه تصعید شکل می‌گیرند. فروید در توضیح چگونگی تخلیهٔ انرژی‌های غریزی به اشکال غیر غریزی رفتار و نقش این فرآیند روانی در انباشتگی فرهنگی می‌گوید: «ما معتقدیم که تمدن، بر اثر فشارهای حاصل از تنازع بقا، به برکت فداکاری‌هایی شکل گرفته که در نحوهٔ ارضاء تکانه‌ها و نیازهای ابتدایی انسان صورت پذیرفته است، و دیگر این که بر عظمت بنای این تمدن بیش از پیش افزوده خواهد شد، چرا که هر فرد، با پیوستن به جامعهٔ بشری، همان فرایند قربانی کردن تمنیات فردی و غریزی به پای اهداف جمعی و گروهی را تکرار می‌کند.»[۱۰]

ادبیات و روان‌شناسی وجه مشترک دیگری نیز دارند، و آن نمایش تضاد میان دو اصل لذت‌جویی و اصل واقعیت است. فروید در دو نوشته، مربوط به سال‌های ۱۹۱۷ و ۱۹۱۱ در مورد اصل نخست می‌گوید، روان فرد مقدمتاً فقط با فشار انگیزهٔ لذت‌جویی عمل می‌کند و تنها در مراحل بعدی که بخش «خود» بر اثر فشارهای اجتماعی تحول می‌یابد، اصل واقعیت آن را تعدیل می‌کند، یعنی در واقع مرحله طفولیت جای خود را به بلوغ می‌دهد. اصل واقعیت اکتسابی و آموختنی است و فرد در حین گذراندن مراحل رشد شخصیت و مواجهه با دنیای بیرون آن را فرا می‌گیرد؛ و حال آن که اصل لذت‌جویی امری غریزی و متعلق به مرحلهٔ بدوی شخصیت است.[۱۱] به عقیدهٔ تریلینگ، هر جا که فروید در تحلیل‌های ادبی خود به خطا رفته بدان جهت بوده است که داوری ادبی را بر اعمال بیش از حد محدود این دو اصل قرار داده است. آن جا که فروید به تحسین ادبیات می‌پردازد در آن بازنمود یا قدرت کشف واقعیت می‌بیند؛ و جایی که تلویحاً فلان اثر ادبی را کم اهمیت می‌داند که در آن نشانه‌ای از لذت‌طلبی و واقعیت‌گریزی می‌بیند. در این حال، ادبیات در حکم جایگزین غیرواقعی و توهمی ارضای نیازهای انسان: یعنی گونه‌ای خیال‌پردازی و عنصر تسکین‌دهنده عمل می‌کند. (ص ۹۲)[۱۲]

از سوی دیگر، تعارض میان این دو اصل، که قدمت آن به افلاطون می‌رسد، نقد ادبی معاصر را دچار ناآرامی کرده است، چرا که تلویحاً استقلال ادبیات را انکار می‌کند و داوری ادبی را منوط به مقوله‌های علمی می‌داند. به علاوه، از آن جا که نقد مستلزم داوری و نهایتاً جانبداری است و از طرف دیگر نظر به این که یافته‌های علمی، از جمله روان‌شناسی، لزوم عینیت و بی‌طرفی را ایجاب می‌کند، پس چگونه می‌توان از نقد روان‌شناختی سخن گفت؟ به زبان اهل منطق، نمی‌توان از گزاره‌های صرفاً توصیفی ــ که ابزار علم‌اند ــ به نتایج ارزشی ــ که در نقد منظور نظر ما هستند ــ راه برد. ظاهراً، راهی که برای برون‌رفت از این وضعیت وجود دارد «تبیین» اثر ادبی است، که با اعمال آن منتقد قادر است به تقریباً همان حد از عینیت روان‌کاو دست یابد، به این نحو که روان کاوی را با تبیین اثر آغاز می‌کند، و در دنباله، با افشای «محتوای ناآگاه» آن منتقد را یاری می‌دهد. مراحل سه‌گانه تبیین روان‌کاوی چنین‌اند. نخست، توجه به ایماژها، کلمات، عبارات و رویدادهای درون اثر؛ دوم، دسته‌بندی این اقلام به صورت یک مضمون؛ و سوم بهره‌گیری از دانش مرتبط با آن مضمون خاص در جهت پرداختن فرضیه‌ای که همهٔ مضامین و ایماژهای پراکندهٔ شعر راگرد هم آورد و از آن طریق به شناختی روان‌کاوانه درخصوص ضمیر ناهشیار هنرمند دست یابد.[۱۳] رهیافت روان‌شناختی به اثر، ما را از حضور عناصر جدیدی مرتبط با یکدیگر آگاه می‌سازد، و علاوه بر آن این امکان را به ما می‌بخشد که رابطه میان هنرمند و آثار او راکشف کنیم، و این چیزی است که می‌تواند دستمایه کار شرح‌حال‌نویسان قرار گیرد. سوای شناخت بهتر اثر و آفرینندهٔ آن، نقد روان‌شناختی اثر حتی در شناخت بهتر مخاطبین اثر نیز می‌تواند سودمند افتد. پیش از این دیدیم که معنای ابتدایی اثر را با توجه به ایماژها، یعنی با رهیافت سنتی، و محتوای پنهان آن را به کمک تحلیل روان‌شناختی می‌توان دریافت. یعنی، در واقع، یک اثر ادبی تحول یک خیال‌پردازی ناهشیار به یک معنای آشکار و آگاهانه است. اکنون باید دید فرایند این تحول چگونه به مخاطب انتقال می‌یابد. پاسخ به این پرسش مستلزم اطلاع از چگونگی روند مجذوب شدن در یک اثر است. یک منتقد روان‌شناس این فرایند را چنین توضیح می‌دهد: «زمانی که غرق یا مجذوب یک داستان می‌شویم، بدواً درباره آن‌چه می‌خوانیم فکر نمی‌کنیم، زیرا این کار به معنای فاصله گرفتن از آن اثر است. در حقیقت، آن اثر ادبی است که ما را می‌اندیشد... ما از غرق شدن در فلان اثر یا مجذوب آن شدن سخن به میان می‌آوریم، اما به واقع مکانیسم این پدیده برعکس عمل می‌کند: این ما هستیم که اثر را به درون خویش می‌کشیم و آن را درونی می‌کنیم: مکانیسمی عکس برون‌فکنی، یعنی درون‌فکنی (introgection) در کارست. چیزی که بخش «خود» به هنگام تجربه یک اثر هنری در آن غرقه می‌شود، بخش پهناورتر و ژرف‌تر وجودی خود اوست که بر اثر مواجهه با آن اثر به حرکت درمی‌آید.»[۱۴] پس ممکن است فرآیند روان‌شناختی موجود در یک اثر هنری با فرایندهای بهنجار مخاطب آن اثر هماهنگ یا ناساز باشد. عکس‌العمل مخاطب در قبال فلان اثر هنری حاصل ارتباط این دو است. نتیجه عاید از این استدلال آن است که قرائت‌های گوناگون و متفاوت از یک اثر بازتاب تنوع و تفاوت در شخصیت مخاطبین است.

اکنون می‌توان دید که استلزام این امر تا چه اندازه ما را در شناخت بهتر ماهیت انسان یاری می‌دهد، و چگونه این مسئله مهم را یادآور می‌شود که پاسخ انسان‌ها در قبال شرایط یکسان متفاوت است.[۱۵] به این ترتیب، رویکرد روان‌شناختی به نقد ادبی ما را به طرح مسائل اساسی مربوط به انسان و هنر رهنمون می‌شود، و در این جای شگفتی نیست چراکه ادبیات و هنر و نقد آن دو خود از شعبه‌های علوم اجتماعی یا انسانی‌اند: «علوم‌انسانی با تحقیق در انواع خاصی از رفتار انسان، به ویژه کنش هنری و فرهنگی او سروکار دارد. همهٔ نقد ادبی به بخش خاصی از این کنش، یعنی کنش زبانی او، اختصاص دارد؛ از اینرو، نقد ادبی، سوای ارزش‌گذاری آن، مشخصاً به حوزهٔ علوم رفتاری تعلق دارد.[۱۶]

بار دیگر، محض یادآوری و جمع‌بندی، به منازل رویکرد روان‌شناختی به ادبیات اشاره می‌کنیم: گام اول، با بهره‌گیری از شیوهٔ سنتی، ویژگی‌های ساختاری و صوری اثر را معین می‌دارد: گام بعدی، عنصری روان‌شناختی را در آن می‌یابد و آن تصور یا خیالی ناآگاه است که معنای ادبی یافته است. مرحله پایانی درک فرایند جذب شدن در اثر است، و وقوف بر این نکته که درآمیختن با اثر ادبی همچون درآمیختن با عاملی حیات‌بخش ترس‌ها و اضطرابات ما را به چیزی معنادار متحول می‌سازد.

اگر تعارض میان روان‌شناسی و ادبیات محل نزاع متفکران بوده است، شاعران خود این تضاد را پذیرفته‌اند، و دنیایی را آفریده‌اند که اصل واقعیت آن با واقعیت بیرونی متناسب نیست و بلکه متفاوت با آن است. برخی از شاعران، نظیر وردزورث، از باب این که در دنیایی خیالی زیسته، و در نمایش مکنت و شقاوت انسان کوتاهی ورزیده‌اند خود را ملامت کرده‌اند. شاعر هم سنخ او، کیتس، نیز تعلق خود به جمعی که وی آنها را «قبیلهٔ» شاعران رویایی می‌خواند محکوم می‌کرد، چرا که به زعم او، وجودی تبدار در برابر واقعیت جهانی بینوا

چه می‌تواند بکند. همین شاعران، اما، آن جا که پای اصل لذت‌جویی در میان است با یکدیگر همداستان‌اند. این اصل برای وردزورث اصل بنیادین منزلت انسان است، اصلی است که انسان از طریق آن نه تنها احساس می‌کند و زندگی می‌کند، بلکه می‌شناسد. یعنی اصلی است که اصل واقعیت بر آن استوار است، تلقی فروید، چنان‌که آوردیم، بسیار نزدیک به تلقی وردزورث از این دو اصل است، گرچه فروید جمع میان واقعیت و لذت را ممکن نمی‌دانست. با این همه، تمایزی که فروید میان این دو اصل می‌گذارد، با تفکیک این دو از یکدیگر، آن‌گونه که مبنای اخلاقیات بورژوازی بر آن استوار است، یکسره متفاوت است، زیرا «اصل واقعیت» خود حکم ابزاری را پیدا می‌کند که به کمک آن «اصل لذت» به هدف خود راه می‌برد. اگر دریدا بود، نام آن را «ساختارشکنی» اخلاق بورژوازی می‌گذاشت.

یقیناً در جمع حاضر کسانی هستند که مصراع اول از بیت پایانی شعر معروف جان‌کیتس، موسوم به «قصیده در وصف گلدان یونانی» را شنیده باشند، مصراعی که نزدیک به دو سده محل نزاع منتقدین ادبیات بوده است: «حقیقت زیبایی‌ست، زیبایی حقیقت»، پروفسور تریلینگ، مقام صاحب نظر در ادبیات رمانتیک و فرویدشناس بلندآوازه با عنایت به دو مفهوم مورد بحث ــ اصل لذت و اصل واقعیت ــ در تفسیر این مصراع می‌گوید، «اینان [منتقدین] فراموش می‌کنند که... کیتس این کلمات را در متن و بطن تأملی شورناک در باب چهار واقعیت خطیر هستی انسانی تلقی کرده است: عشق، هنر، مرگ و ارتباط میان این مقولات. زمانی که کیتس می‌گوید: زیبایی حقیقت است مرادش آن بود شالودهٔ هستی بر لذت استوار است، همچنان که شالودهٔ حیات اخلاقی و معرفت. و آن‌جا که می‌گوید حقیقت زیبایی است، به این حقیقت بسیار پیچیده اشاره داشت که جان آدمی قابلیت چنان تعالی و تکاملی را دارد که... قادرست حتی امور دردناک را به منزلهٔ چیزی مطبوع و توام با لذت درک کند.» (صص ۴ ــ ۹۳)

ملامتی که وردزورث به خاطر تعلق خود به عالم رویا در حق خود روا داشته است به نحوی با روان‌شناسی او از هنرمند و مآلاً تدوین نظریه انتقادی او درخصوص شعر ارتباط دارد. وردزورث در مقدمه چاپ سال ۱۸۰۰ شعرهای غنایی پرسش خود را درخصوص شعر با طرح سؤالی دربارهٔ هویت شاعر آغاز می‌کند، «شاعر کیست؟ مخاطبین او چه کسانی هستند؟ و چگونه زبانی را باید از او انتظار داشت؟ او انسانی است که با انسان‌ها سخن می‌گوید... اما صاحب درکی ظریف و طبعی لطیف‌تر و پرشورتر و از دیگر مردمان به طبع انسانی آگاه‌تر است، همچنان که برخوردار از روحی بزرگ‌تر است. از حضور احساسات و اختیارات در درون خود شادمان، و بیش از دیگران از روح حیاتی که در وجود خویش می‌بیند خرسند است، نیز از تأمل در احساسات و اختیارات متجلی در طبیعت خشنود می‌شود، و هر جا که آنها را نیابد می‌آفریند. اشیاء، حتی در غیاب خود، چنان که گویی حضور دارند، بر او تأثیر می‌گذارند...» موافق این توصیف، شاعر از قوای دراکه، حساسیت و تخیل قوی‌تری نسبت به دیگر آدم‌ها برخوردار است؛ پس از آن جا که تجارب او نوعاً با تجربه‌های مردمان عادی متفاوت نیست، زبانی هم که به کار می‌گیرد نباید با زبان متعارف تفاوت داشته باشد. این استدلال، البته، به قول دیوید دیچز شدیداً ساده‌لوحانه است، چراکه صرف زبان مشترک و موضوعات مشترک الزاماً همسانی دو زبان را سبب نمی‌شود، صرفاً به این دلیل که انسان‌ها برای بیان تجربه‌های روزمرهٔ خود از زبان به منزله ابزاری هنری استفاده نمی‌کنند: «پیداست که وردزورث می‌کوشد یک مفهوم هنجاری را از یک توصیف روان‌شناختی نحوهٔ عمل شاعر استخراج کند.»[۱۷] و چنان که پیش از این گفتیم، احکام ارزشی منطقاً قابل استخراج از گزاره‌های توصیفی نیستند، گرچه به گفته دیچز، می‌توان از روان‌شناسی به مثابه پایه‌ای برای روساخت هنجاری استفاده کرد. از سوی دیگر، می‌دانیم که استفاده از وزن و قافیه از جمله لوازم شعری خود وردزورث هستند، که اساساً با زبان معمولی و روزمره بیگانه است: از اینرو در توجیه کاربرد این صناعات می‌گوید: «... شعر یعنی لبریز شدن خودانگیختهٔ احساسات نیرومند، و آن از به یادآوردن عاطفه‌ای در حالت آرامش نشأت می‌گیرد. شاعر به تأمل در آن عاطفه می‌نشیند تا آن که حالت آرامش، بر اثر نوعی بازتاب، تدریجاً محو شده و عاطفه‌ای که پیش از آن موضوع تأمل بود به تأنی شکل می‌گیرد.» وزن و قافیه برای دست یافتن به «تعادل لذت» که ویژگی تجربه واقعی شعری است ضرورند. به این ترتیب، نظریه تکوینی وردزورث، که دایر به شکل‌گرفتن فرایند شعری در ذهن است، به وساطت روان‌شناسی تنظیم شده است، و آن بدین معناست که شرایط ذهنی تعیین‌کنندهٔ نحوهٔ شکل گرفتن شعر و در عین حال نوع و خصوصیات آن است.

رابطهٔ روان‌پریشی و هنر از دیگر مقوله‌های روان‌شناسی فروید است که از زمان طرح آن تاکنون نحله‌های دیگر روان‌شناسی، از جمله روان‌کاوی یونگ، به آن توجه نشان داده‌اند. مطابق این فرضیه، هنرمند موجودی است بیمار، ناسازگار، و روان‌پریش، و هنر او نیز برآمده از همین پریشیدگی است. مقالهٔ معروف «زخم و کمان» اثر ادموند ویلسون شاید نمونه کلاسیک این نگرش باشد، که به بررسی نمایشنامهٔ فیلوکتت سوفوکل اختصاص دارد. فیلوکتت نام یکی از قهرمانان یونان در جنگ تروا بود. ماری او را نیش می‌زند، و زخم حاصل از آن به چرک می‌نشیند، و پس از مدتی چنان بویناک می‌شود که همراهان فیلوکتت به ناچار او را در جزیرهٔ لمنوس رها می‌کنند. فیلوکتت مدت ده سال در آن جزیره با آن زخم سر می‌کند و مدام بر نفرتش نسبت به یونانیان می‌افزاید. سرانجام همراهان او از زبان کاهنی می‌شنوند که سقوط تروا فقط به یاری تیرهای فیلوکتت میسر می‌شود. فیلوکتت مآلاً می‌پذیرد و چندی پس از آن تروا سقوط می‌کند.

ویلسون شخصیت فیلوکتت را تمثیلی از هنرمند بیمار، منزوی و گریزان از جامعه می‌داند؛ پارادوکس حاکم بر وضعیت فیلوکتت آن است که او مطرود جامعه و در عین حال مطلوب آن است. کمان جادویی او سمبل قدرت شفابخش او مورد نیاز و احترام جامعه است؛ در همان حال، جراحت عفونی او نماد رنجوری و پریشیدگی اوست: زخم و کمان، دو عنصر توامان بیماری و انزوا از سویی و شفا و خلاقیت از سوی دیگر نمایش وضعیت متناقض هنرمند است.

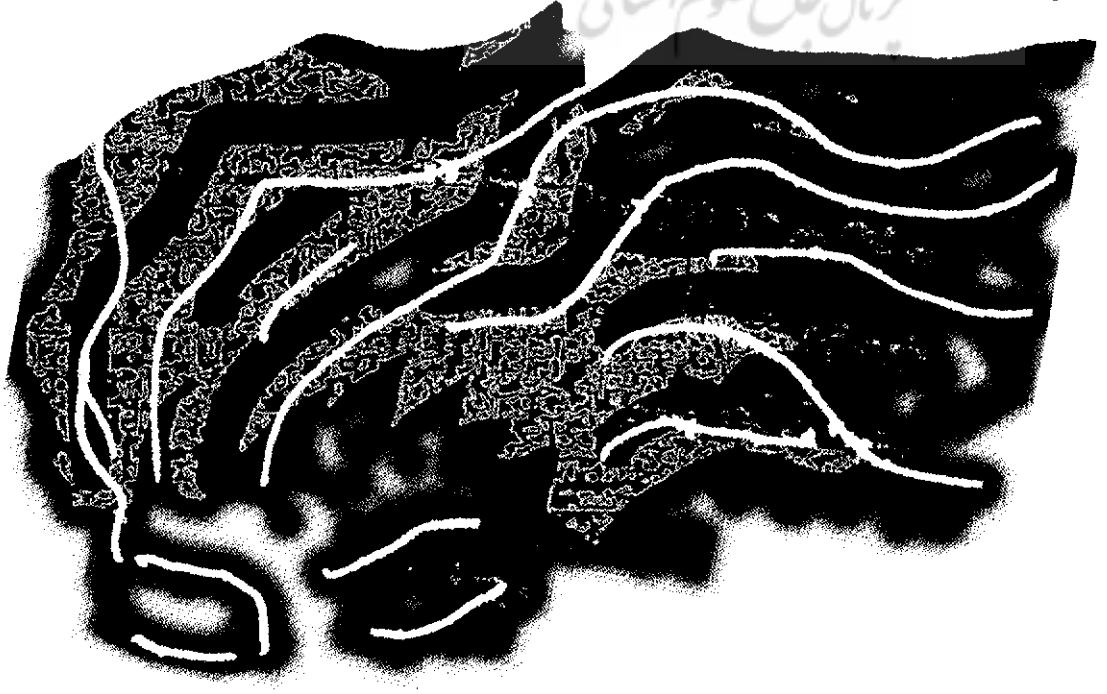
عقیده به روان‌پریشی هنرمند، یا به تعبیر مصطلح‌تر، جنون شاعرانه، البته به گذشته‌های بسیار دور برمی‌گردد: افلاطون در رسالهٔ فدروس شاعر را مستعد پریشیدگی و در حقیقت، آن را لازمهٔ شعر خوب می‌داند؛ و در رسالهٔ ایون حتی منتقدین را مصون از آن حالت نمی‌داند. ارسطو، در مسائل، فلاسفه را نیز به جمع شاعران و منتقدان می‌افزاید. پس از اُوید و هوراس و لوکرتیوس و سیسرون در دوران کلاسیک، می‌توان از شکسپیر و درایدن در زمان‌های متأخر نام برد که به چنان باوری قائل بوده‌اند. باری، چنان که پیداست عقیده به نژندی روان هنرمند کشف فروید نیست و به زمان‌های بسیار دور راه می‌برد و در پرتو یافته‌های انسان‌شناسی، این پدیده را به همان میزان که روانی است باید اجتماعی نیز قلمداد کرد. در ساختار جوامع بدوی فرد واحدی شاعر، پیشگو و روحانی جمع به شمار می‌آمده است. در همین راستا، دیوانه را کسی می‌دانستند که چیزی الاهی در او حلول کرده و رفتار نامتعارف او را منسوب به همین امر می‌دانستند (معنی لغوی «دیوانه» این فرض را تأیید می‌کند). واژهٔ الهام که هنوز هم با شعر و هنر متداعی است بار دینی این مفهوم را نشان می‌دهد. تحلیل جذاب ادموند ویلسون، که به آن اشاره کردیم به گونه‌ای از این نگرش و نظریه فروید در مقالهٔ «ارتباط شاعر با خیال‌پردازی» تأثیر پذیرفته است که به نوبه خود نظریهٔ روان‌شناختی رایج در میان

شاعران رمانتیک بود که مطابق آن شاعر را انسانی رنجور و منزوی به حساب می‌آوردند. آن‌گاه که سیر تکوینی این اصطلاح را پی می‌گیریم به واژهٔ «شاعر نفرینی» می‌رسیم، که به راستی اندیشه برانگیز و محل اعتناست. شاعران، که در جوامع بدوی منزلت نیمه‌خدایی داشته‌اند، اکنون به تعبیر ورلن و پیش از او آلفره دو وین‌یی، «نفرینیان» زمین‌اند (اصطلاح را مدیون فانون هستم). این تنزل مقام، از منزلت نیمه‌ربوبی به درجهٔ نفرین شدگی، البته، پیامد تعامل هنرمند و جامعه هر دو بوده است. قابلیت بیشتر شاعران و هنرمندان برای ابتلا به رنجوری‌های روانی و کژرفتاری اجتماعی که نتیجه طبع حساس اینان است، از سویی، و سلطهٔ روح تنگ‌نظرانه، کاسبکارانه، اقتدارگرا و مآلاً حقیر جامعه در سده‌های اخیر که از سوی طبقات فرا دست اعمال شده است، از سوی دیگر در ظهور این پدیده تأثیر گذار بوده‌اند (شخصیت آیدین در رمان سمفونی مردگان عباس معروفی نمونه‌ای از چنین شاعری است).

باری، راست است که هنرمندان، نظر به غرابت طبع و حساسیت غیرمتعارف، بیش از مردم عادی دستخوش نابسامانی‌های روانی می‌شوند، اما در این که چنین حالتی، به زعم فروید، لازمهٔ آفرینش هنری است، باید تردید کرد. به نقل از لاینل تریلینگ، منتقدی که پیش از این نیز به او استناد کردیم، در مقالهٔ ارزشمند «هنر و روان‌پریشی»، اگر نویسندگان را بیش از دیگران، می‌توان از نظر روان‌شناسی تحلیل کرد بدان جهت است که اینان در مورد خود با صراحت بیشتری سخن می‌گویند، اما اگر قرار باشد از مطالبی که آنها دربارهٔ خود در اختیار ما گذاشته‌اند در این جهت استفاده کنیم که نشان دهیم هنر ایشان منبعث از پریشان حالی آنهاست، در این صورت فعالیت‌های فکری و ذهنی دیگر را نیز نباید مستثنی کرد. تریلینگ می‌افزاید، فرض اساسی روان‌کاوی آن است که رفتار و کنش همهٔ انسان‌ها تحت تأثیر نیروهای ضمیر ناهشیار قرار دارد. دانشمندان، بانکداران، حقوقدان‌ها یا جراحان، به دلایل سنت حرفه‌هایشان، دست به پنهان کاری یا سازگاری می‌زنند: اما دشوار بتوان پذیرفت که چنانچه پژوهشی بر طبق اصول روان‌کاوی صورت پذیرد، میزان کمتر یا نوع متفاوتی از فرسایش و عدم تعادل روانی را برای این گروه نشان خواهد داد. غرض آن نیست که بگوییم نابسامانی‌ها و ترکیب روان همهٔ انسان‌ها یکسان است، بلکه مرادم این است که حساب جداگانه‌ای برای نویسندگان نمی‌توان باز کرد. [اما چنانچه] بخواهیم قدرت نویسنده را به پای روان رنجوری او بگذاریم، باید هر گونه کنش فکری را بدان نسبت دهیم. در این صورت، باید ریشه‌های توان [اندیشگی] نیوتون را در افراطهای عاطفی او دید، همچنان که ریشه‌های قدرت داروین را در طبع شدیداً ناآرام و پریشان او؛ و به همین منوال ریشه‌های نبوغ ریاضی پاسکال را در تکانه‌هایی باید جست‌وجو کرد که او را به خودآزاری دینی سوق داد و اینها فقط نمونه‌های کلاسیک‌اند. پایاپای دانستن قدرت و روان‌پریشی ما را ناگزیر از آن خواهد داشت که هیچ یک از معارف انسانی را از تصرف تعبیرهای روان‌شناختی بدور ندانیم.[18] و حرف پایانی آن که اگر قدرت‌های ذهنی محصول کژتابی‌های روان‌اند، ناکامیها و ضعف‌ها به طریق اولی از آن برمی‌خیزند.

این استدلال پاسخ روشن و قانع‌کننده‌ای است به هاناسیگال، که کل رمان عظیم پروست، در جست‌وجوی زمان از دست رفته را حاصل وقوف نویسنده بر این نکته می‌داند که «خلاقیت به راستی سراسر بازآفرینی جهانی‌ست تمام و کمال و عزیز، که اکنون یا آن را به تمامی‌از دست داده‌ایم، یا تمامیت آن خدشه‌دار شده است.»[19]

نگرش فروید سبب شده است در بسیاری از چیزها که تا پیش از او به جد گرفته نمی‌شدند، تأمل کنیم. مقوله‌هایی نظیر بازی، التذاذ، داستان‌پردازی، خیالبافی و خواب، که در تصور سنتی بخش روبنایی و کم‌اهمیت و بلکه بی‌اهمیت حیات انسان انگاشته می‌شدند، در این نگرش، در ژرف‌ترین لایه‌های وجودی جای دارند. کنش‌های ضمیر ناهشیار که بر تمام جوانب زندگی فرد اثر می‌گذارند، بیش از آنچه عقلانی و نظم یافته باشند، غریزی و خودجوش‌اند. بیش از آنچه منطقی و حساب شده باشند، بدوی و نامدون‌اند. به این اعتبار، تلقی فروید از حیات یک تلقی زیباشناختی‌ست. و خود حیات هم نوعی اثر هنری از این منظر. هنر قلمرو ویژه و مستقلی نیست، بلکه دنبالهٔ تکانه‌های غریزی و پنهان نهاد آدمی‌است که به کار شکل دادن به زندگی می‌آید. هنر شاید از این دیدگاه پدیده‌ای غریب به نظر آید، اما میزان غرابت آن از حد غرابت وقایع روزمره بیشتر نیست. چنین فلسفه‌ای از هنر افشاگر پندار آرمان‌گرایانه از هنر است که موافق آن هنر را برخاسته از عناصر آسمانی و غیرزمینی و نیالوده و لاجرم بدور از شائبه‌های فرد می‌دانند. تمام میراث زیباشناختی کلاسیک، از گوته تا شیلر و ماتیو آرنولد، که هنر را منبعث از ذاتی متعال می‌پنداشت، در نظام فکری فروید مورد تردید واقع می‌شود، چرا که انسان عرصهٔ جنگ انگیزه‌های متعارض و محل تلاقی نیروهای کور است. هنر نیز محصول همین نیروهای ناشناخته است. نقش فروید در توهم‌زدایی از تصور سنتی و اشرافی هنر، به مثابه پدیده‌ای تجملی و تزئینی، نوعی اسطوره‌شکنی فرهنگی است. از آن نوع که بارت مدافع سرسخت آن بود. کاویدن ریشه‌های هنر در لایه‌های تاریک، نامعقول، غریزی، آشفته و ناآرام نهاد انسان را شاید بتوان از باب مقایسه، با ریشه‌یابی مارکسیسم از هنر در جوامع بدوی و نافرهیخته همطراز دانست. همین خاستگاه بدوی هنر است که آن را مایه التذاذ قرار می‌دهد. پاسخ انسان به هنر، اساساً پاسخ کودک به چیزهای لذت‌بخش است. آنچه در طفولیت مایهٔ التذاذ می‌شود، در بزرگسالی به قالب هنر درمی‌آید. مکانیسم التذاذ، از آن جا که در هر حال با غرایز مرتبط است، ناشناخته و بعضاً نامطبوع‌اند. جست‌وجوی ذهن برای یافتن الگوهای بزرگ در هنر پیشین خود از همین ماهیت بدوی هنر سرچشمه می‌گیرد؛ و این چیزی است که در علم جهت کاملاً مخالف را طی می‌کند.



برخورداری از نگرش هنری الزاماً ما را در برابر رنج‌های زندگی حفاظت نمی‌کند، اما دست کم اثر جبرانی دارد.

یادداشت‌ها:

* متن سخنرانی ایراد شده در حوزهٔ هنری تبلیغات اسلامی، اصفهان، در تاریخ ششم اسفند ۱۳۷۹.

1- James Joyce, *Finnegans Wake* (London: Faber and Faber, 1971), p. 371.

توضیح آن که کلمهٔ یونگ در آلمانی به معنی «جوان» است و نیز اشاره دارد به کارل گوستاو یونگ، روان‌کاو سویسی؛ همچنین فروید و مصدر «فروبندن» به ترتیب «دوست» و «دوست شدن» معنی می‌دهند.

۲ــ ترکیب «شعرآفرین» را به قیاس با «هنرآفرین» به کار برده‌ام.

3- Lionel Trilling, "Freud: Within and beyond Culture, " *Beyond Culture* (Harmondsworth: Penguin, 1967), p. 89.

4- Jacques Lacan, "Hommage fait a marguerite Duras, du Ravissement de Loi V. Stein," *Cahiers Renaud. Barreult*, 53, p. 9.

5- Sigmund Freud, "Dostoievsky and Parricide" *The Standard Edition of Complete Psychological Works*, tr. James Strachey (London: Hogarth and Institute of Psycho - Analysis, 1986), Vol. 21, p.177.

همهٔ ارجاعات به همین چاپ است که از این به بعد به مجموعه آثار به آن اشاره می‌شود.

۶ ــ برای تفصیل این موضوع، نگاه کنید به اثر مشترک یوزف برویر و فروید با عنوان مطالعاتی در باب هیستری:

Joseph Breuer and Sigmund Freud, *Studies on Hysteria, in Complete Works*, vol. 2.

7- Freud, *Leonardo de Vinci and a Memory of His Childhood, in Complete works*, vol. 11, pp. 59 - 138.

8- Freud, "On the History of the Psychoanalytic Movement", in *Complete Works* Vol. 14, p. 36.

9- Freud, "Creative Writers and Day - dreaming," in *Complete Works*. Vol. 9, pp. 141 - 54.

10- Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, in *Complete Works*, Vol. 22, p. 147.

11- Freud, "Formulations on the Two Principles of Mental Functioning," in *Complete Works*, Vol. 12.

———— , "Mourning and Melancholia", in *Complete Works*, Vol. 14.

۱۲ــ دشواری‌های حاصل از فرض تضاد دائم میان این دو اصل، همچنین عقیده به انحصار فعال بودن اصل لذت‌جویی به دورهٔ کودکی در کتاب زیر مورد انتقاد واقع شده است:

Charles Rycroft, "Beyond the Reality Principle," in *Imagination and Reality* (London: Hogarth, 1968).

13- Norman N. Holland, "The Unconscious' of Literature: The Psychoanalytic Approach," in Malcolm Bradbury and David Palmer, eds. *Contemporary Criticisim* (London: Edward Arnold, 1975), pp, 131, 133, 139.

14- Robert Gorham Davis, "Literature's Gratifying Dead End, " *Hudson Review*, XXI (1968), pp. 774 - 75.

۱۵ــ برای اطلاع از تحلیل روان‌شناختی مخاطب بر پایهٔ پاسخ او، نگاه کنید به:

Lionel Trilling, *The Experience of Literature* (New York: Holt, Rinehart and Winston), 1967, p. 360.

16- Morse Peckham, *Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior, and the Arts* (Philadelphia: Philadelphia University Press, 1965), p. 119.

17- David Daiches. *Critical Approaches to Literature* (New York: W. W. Norton, 1956), p. 342.

18- Lionel Trilling, "Art and Neurosis." *The Liberal Imagination* (New York: Harcourt Brace Janovich, 1979), pp 247 - 48.

19- Hanna Segal, "A Psychoanalytic Approach to Aesthetics," *The Work of Hanna Segal: A Kleinian Approach to Clinical Practice* (London: Free Association Books and Mares field Library, 1986), p. 190.