پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

درآمدی به نورتروپ فرای

با آنکه نزدیک به چهار سال از انتشار **تحلیل نقد** می‌گذرد، و به رغم آنکه ماهنامهٔ **ادبیات و فلسفه** (دی ۱۳۷۷) میزگردی به این مناسبت تشکیل داد، تاکنون معرفی شایسته‌ای از این کتاب، که برخی آن را پرتأثیرترین اثر نقد ادبی پس از **بوطیقای** ارسطو دانسته‌اند، به عمل نیامده است. با اینهمه، نویسندهٔ کتاب، نورتروپ فرای، چندان برای علاقه‌مندان به مباحث نقد ادبی ناشناخته نیست. کتاب **تخیل فرهیخته**، که فرای آن را شش سال پس از **تحلیل نقد** انتشار داد، سالها پیش به قلم آقای دکتر سعید ارباب‌شیرانی به فارسی ترجمه شده بود؛ و از آنجا که این کتاب حکم فشرده و جمع‌بندی تحلیل نقد را دارد، می‌توان از آن به مثابهٔ مدخلی برای ورود به مباحث مهم و بحث‌انگیز آن کتاب بهره جست.

تخیل فرهیخته کتاب کوچکی است فراهم آمده از شش سخنرانی که فرای به دعوت رادیو - تلویزیون سی بی سی در ماههای نوامبر و دسامبر ۱۹۶۲ ایراد کرد. مدت هر یک از گفتارها سی دقیقه، و زبان آنها، از آنجا که مخاطب عام داشتند، نزدیک به محاوره بود؛ عناوین گفتارها را نیز فرای از آثار ادبی اخذ کرده بود. باری، ایراد این گفتارهای رادیویی یقیناً آشنایان فرای را به شگفتی واداشته بود، چرا که وی پیش از آن به دفعات شبکه‌های ارتباط جمعی را به خاطر ابتذال آنها مورد انتقاد قرار داده بود. اما این مناسبت، که به فرای در امر آموزش فرا - دانشگاهی و اشاعهٔ عقایدش مجال فراخ‌تری می‌داد، با استقبال او روبه‌رو شد. این واقعه به گونه‌ای کنایی، تحقق یکی از خواسته‌های دیرین فرای بود، چرا که داشتن مخاطبی عام - و یا گونه‌ای «دانشگاه آزاد» - همان چیزی بود که او در دهه‌های چهل و پنجاه از آن سخن گفته بود.

مسائل عمدهٔ گفتار نخست حول موضوعاتی از این دست می‌چرخند: سودمندی ادبیات؛ تأثیر مطالعهٔ ادبیات در نگرشهای اجتماعی، سیاسی و دینی؛ و نقش معلم و منتقد.[1] فرای صراحتاً می‌گوید: «مسائلی که ادبیات مطرح می‌کند از نوعی نیستند که بتوان هرگز آنها را حل کرد»؛ به عبارت دیگر، برای چنین پرسشهایی، «پاسخ صحیحی پیدا نمی‌شود». با اینهمه، فرای می‌پذیرد که حتی طرح این پرسشها «ازجملهٔ مهم‌ترین کارهاست». می‌توان دید که پرسشهای مطروحه از سوی فرای، درواقع، بیان دیگر همان پرسش قدیمی، کلیشه‌ای و تاحدی آزاردهنده‌ای است که مشغله اندیشمندان - از افلاطون به بعد - بوده است:

«شعر چیست؟» و البته، ما همه از موضع ایدئولوژیک افلاطون در قبال این پرسش باخبریم ـ شعر آن چیزی است که به حال جامعهٔ آرمانی زیانمند است؛ نیز از «راه‌حل ارسطویی مشکل یا بلاتکلیفی افلاطون» ـ و آن اینکه شعر به پالایش عواطف یاری می‌رساند، و جایگاه آن، در قیاس با تاریخ، بالاتر است. در دوره‌های اخیر به جان استوارت میل اشاره می‌کنیم که به اعتراف خود او در **اتوبیوگرافی**، به رغم تأثیرپذیری از شاعران رمانتیک، به ویژه کالریج، شعر را از منظر سودمندی آن می‌نگریست؛ نیز می‌توان از نگرش احمد کسروی در **پیرامون ادبیات** یاد کرد که فقط شعر حماسی را ـ آن هم به جهت برانگیختن احساسات ملی ـ قدر می‌نهاد.

همزمان با میل، ماتیو آرنولد بر نقش اجتماعی ـ و نه زیباشناختیِ ـ شاعر تا آن حد تأکید می‌ورزید که شعر را، به لحاظ اهمیت کارکرد اجتماعی آن، تقریباً همسنگ دین می‌شمرد. آرنولد در مقالهٔ معروف خود، «وظیفهٔ نقد در این زمان»، کوشید جایگاه نقد را در فرهنگ اعتلا بخشد. در این مقاله، که تقریباً صد سال پیش از سخنرانی فرای نوشته شده است، آرنولد استدلال می‌کند که نقد «از غریزه‌ای تبعیت می‌کند که او را بر آن می‌دارد چیزی را که نزد همگان مقبول و مسلم است، سوای مصلحت‌طلبی و ملاحظات سیاسی و جز آن شناسایی کند، و بهترین عقاید و اندیشه‌ها را رونق دهد.» به این ترتیب، به زعم آرنولد، کار نقد فقط سامان دادن و انتظام بخشیدن به دوره‌های خلاق ادبیات نیست، بلکه در دیگر حوزه‌های جامعه و معرفت نیز می‌تواند مؤثر افتد. همچنین در مقالهٔ پرآوازهٔ دیگر خود، «مطالعهٔ شعر»، کوشید محکی برای سنجش سره و ناسره در شعر ارائه دهد، و آن در خاطر ماندن ابیات یا عباراتی از فحول ادب جهان است به منزله سنگ محک تعیین عیار آثار شاعران دیگر.

آرنولد معاصر میل بود، اما، به خلاف او، به مشرب اصالت سودمندی باور نداشت. با اینهمه، در مقالهٔ یاد شده ـ «وظیفه نقد در این زمان» ـ می کوشد نشان دهد نقد خوب سودمند است، و نویسندگان می توانند به طرق مختلف برخوردار شوند. به اعتقاد او، دامنهٔ سودمندی نقد از قلمرو ادبیات فراتر می رود، و دیگر حوزه های حیات اجتماعی را نیز در برمی گیرد. پرورش قوای درّاکه ای که به شناخت عمیق تر مسائل سیاسی، اجتماعی، دینی و زیباشناختی کمک می کنند، ازجمله سودمندیهای مترتب بر نقد است؛ به ویژه پرورش ذوق زیباشناختیِ طبقه متوسط ـ که وی آنها را «بی فرهنگ» می خواند ـ در نظر آرنولد، فتح الفتوح نقد به حساب می آید.[۳]

ذکر این نکته جالب است که فرای نیز در ۱۹۴۸، مقاله ای با همان عنوان ـ «وظیفه نقد در این زمان» ـ منتشر کرد که بعدها با نام «مقدمهٔ جدلی» بر پیشانی کتاب **تحلیل نقد** او قرار گرفت، و ما در جای خود به آن خواهیم پرداخت.

عنوان گفتار اول «انگیزه [برای] استعاره» برگرفتی است از یکی از شعرهای والاس استیونس، که عموم منتقدان او را، در کنار الیوت و فراست، یکی از سه شاعر بزرگ سدهٔ بیستم آمریکا می دانند و فرای،

دست کم در باب نقش تخیل، بسیار به او نزدیک است. تخیل، در نظر استیونس، عامل سامان دهنده و نظام بخش داده های حسی است. داده های حسی، که یافته ها یا معطیات بی واسطه انسان از جهان خارج اند، مانند خود جهان، فاقد ساختار و شکل و معنایند؛ این توده نامنسجم، درهم و آشفته که بازتاب نابسامانی و درهم ریختگی عالم خارج است، به برکت قدرت تخیل شکل و نتیجتاً معنا می گیرد. انسان، به تعبیر استیونس از «الفبای وجود»، «سنگینی ظهر نخستین»، «فولاد رویاروی تلویح» و «مجهول مسلط، مهلک، سرکش و حیاتی» ـ که همه استعارهٔ جهان عینی اند ـ «روگردان» است؛ آنچه این «مجهول مسلط» و مهلک و سرکش را رام می کند همان تخیل انسان است، که در نگاه و زبان استعاری او تجسم می یابد. فرای نیز همچون استیونس، توان انسان در استفاده از استعاره و تشبیه را، که خصلت ذهن بدوی است، شرط تبدیل «جهان» به «خانه» می داند. (صص ۸-۷) «جهان» فرای همان «مجهول مسلط و مهلک» استیونس است که به یاری تخیل به «خانه» تبدیل می شود. ما نیز، که خواننده ادبیاتیم، با تخیل خود، در این استحالهٔ «جهان» به «خانه» و بی نظمی و بی معنایی به نظم و معنا شریک می شویم.

اکنون می‌توان دید که گزینش عنوان «انگیزه [برای] استعاره» از سوی فرای کاملاً آگاهانه صورت گرفته است. «انگیزه» انسان برای به‌کارگیری «استعاره» به کارگیری «شکل خام و بدوی» فکر است. فرای می‌گوید «خارج از ادبیات، انگیزهٔ اصلی نوشتن توصیف این جهان است». (ص ۱۶) این همان کار دانشمند و به شکلی دیگر فیلسوف است که به یاری مفاهیم و مجردات به «توصیفِ» طبیعت ـ چنانکه هست ـ می‌پردازد. کار هنرمند، اما، به باور فرای، تصویر جهانی است که «کاملاً جذب و مُسخَر» ذهن شده باشد: «ادبیات به دنیایی که بشر می‌سازد تعلق دارد، نه بدان که مشاهده می‌کند؛ به عبارت دیگر، متعلق به خانه‌ای است که ساخته و نه محیطی که یافته است». (صص ۱۴ و ۱۷) انگیزه برای استعاره نیاز به نظم بخشیدن و معنا دادن به جهان، و به کارگیری «الفبای وجود» است؛ و این، به‌گونه‌ای دیگر، سودمندی ادبیات را تأیید می‌کند.

مقام مهمی که تخیل در اندیشهٔ انتقادی فرای دارد، چنانکه خود او به کرّات تصریح کرده است در سنت رمانتیک ادبیات ریشه دارد؛ و بی‌تردید به پژوهش بسیار مهم او دربارهٔ ویلیام بلیک ـ که فرای مدت چهارده سال را بر سر آن گذاشت ـ ارتباط می‌یابد، یعنی کتاب **نقارن هولناک که فرای آن را در سال ۱۹۴۷** منتشر کرد. کتاب **ساختار نافرمان، گفتارهایی در نقد و جامعه**، کاری که در ۱۹۳۳ با مطالعه بلیک آغاز شد، به تئوری ادبیات و نقد ادبی در تحلیل نقد انجامید:

«اگر از موضوعی به موضوع دیگر اجتناب ناپذیر بود، و برای همه کسانی که هر دو اثر من [تقارن هولناک و تحلیل نقد] را خوانده بودند روشن بود که نظریات انتقادی من منبعث از بلیک‌اند.»[۴] این مطالعهٔ گسترده و زمانمند، فرای را به دریافت نکته‌ای دربارهٔ رمانتیسم رهنمون کرد که وی آن را مهم‌ترین ویژگی این جریان ادبی می‌داند و خود او در **تحقیق در رمانتیسم انگلیس** آن را چنین بیان می‌کند: کشف این واقعیت که همهٔ اشکال تمدن ـ نهادهای اجتماعی و آثار هنری ـ به جای آنکه گزینه‌برداری از نمونه‌های پیشین باشند ریشه در تخیل انسان دارند.[۵] آنچه شایان توجه است آنکه نگرش رمانتیک، که اساساً صبغهٔ غیرعلمی و غیرعقلایی دارد، این دریافت مهم خود را مدیون علم است، چرا که با پیشرفت علم، تدریجاً طبیعت آن زیبایی و شکوه و جلالیت سنتی و قراردادی خود را از دست داد. مشاهدات عینی و به دور از احساس دانشمندان درخصوص طبیعت، و نیز کشفیات اینان، چهرهٔ متفاوتی از طبیعت به مردم و به ویژه هنرمندان عرضه کرد، و نگرش «رمانتیک» و بلکه انسان‌مدارانه به طبیعت خدشه وارد شد. معدودند شاعرانی، همچون وردزورث و فراست و سهراب سپهری که وحدت و یکپارچگی انسان و طبیعت را باور داشته باشند، و از طبیعت به منزله ذاتی نجیب، رفیق و مادرگونه یاد کنند؛ که مأمنِ ترمیم زخمهای روح و بازیافت قوای تلف شده انسانی باشد. (برای نمونه، تصویر غیررمانتیک اخوان از طبیعت در شعر معروف وی «زمستان»). در ارتباط با همان نگرش محبّانهٔ شاعران به طبیعت بود که راسکین اصطلاح معروف «مغالطهٔ احساسی» را وضع کرد، یعنی آنکه برون‌افکنی احساسات انسانی ـ رنج و شادی، امید و نومیدی ـ و اسناد آنها به طبیعت، که شیوهٔ شاعران رمانتیک بود، گونه‌ای مغالطه است. طبیعت نه خوب و نه بد است، نه مهربان و نه جز آن. این ما هستیم که به اقتضای حالات و روحیات خود، طبیعت را نیز شریک خلقیات خود می‌بینیم، و به تعبیری «از ظن خود» یار طبیعت می‌شویم. (از باب مقایسه، در کنار شعر یاد شدهٔ اخوان، می‌توان به دو شعر دیگر از والاس استیونس اشاره کرد: «انسان برفی» و «بَدَوی چون حدقهٔ چشم»).

به نظر فرای، ویلیام بلیک شاعری بود که تخیل را شرط رهایی انسان از واقعیتهای موجود و اسارت‌بار می‌دید، همچنان که اسارت او در چنبرهٔ اوهام خود معلول خیال بوده است. در بخشی دیگر از کتاب **ساختار نافرمان** چنین می‌خوانیم:

بلیک نخستین و انقلابی‌ترین شاعران رمانتیک بود. او تخیل خلاق شاعر را با قدرت آفرینش خداوند قابل قیاس می‌دانست... آنچه را که ما «طبیعت» می‌خوانیم، یعنی عالم مادی پیرامون ما، فرع بر اخلاقیات، انسان و تخیل است؛ هر کنش انسانی، که ارزش انجام دادن داشته باشد، با این قصد صورت می‌پذیرد که به طبیعت هیأتی انسانی، و نتیجتاً الهی، بپوشاند. (ص ۱۷۲)

تأکید بر خدا ـ گونگی انسان، نه به لحاظ سیر تکاملی او در مدارج اخلاقی، بل به اعتبار برخورداری او از قوهٔ خیال و مآلاً توان او در آفرینش، که منظور نظر بلیک است، اُس اساس فلسفهٔ شعری والاس استیونس را هم تشکیل می‌دهد: «شعر طبیعتی است که شاعر می‌آفریند.»[۶] استیونس این «طبیعت» مصنوع شاعر را «موندو» (mondo) می‌نامد تا آن را از طبیعت پیرامون ما، دنیای خارج و عینی، متمایز سازد. بیان استیونس، البته، بسیار نزدیک به گفتهٔ دوست او، ژان وال، متفکر فرانسوی و استاد سورین است، که گفته بود «زبان برای شاعر، همچنان که برای خداوند به جهان تبدیل می‌شود.»[۷] اشارهٔ ژان وال، البته به آیات معروف انجیل یوحنا است: «در آغاز کلمه بود، و کلمه نزد خدا بود» و تکوین عالم که نتیجهٔ تعلق ارادهٔ خداوند به پیدایش جهان است. آیهٔ قرآنی و اذا قضی امراً فانّما یقولُ لهُ کن فیکون (بقره ۱۱۷، آل عمران ۴۷ و مریم ۳۵) دایر به همین نکته است، چرا که تصریح دارد خلق هرچیز، پس از آنکه ارادهٔ خداوند بر وجود آن تعلق گرفت، متوقف به صدور لفظ «کُن» (باش) از جانب خداوند است.

جریان موسوم به «نقد نو»، البته با چنین تصوری از شعر به منزلهٔ

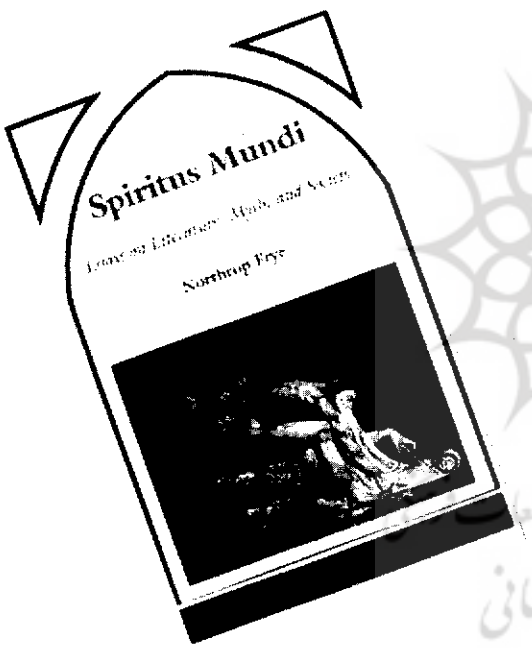
واقعیت مخالف بود. چهره‌های سرشناس این جریان، مانند بروکس، وین‌ترز، ویمست و تیت، هنر را از گرته‌برداری واقعیت معقول مستعفی می‌دانستند، اما در عین حال حاصل کار هنرمند را واجد چنان عینیتی می‌پنداشتند که لازمهٔ شناخت علمی است، و به همین دلیل به استقلال هنرمند قائل بودند. به زعم اینان، «کار هنری اگر چه متمایز از فلسفه و تاریخ و علم است، اما شناخت کاملی از تجربهٔ بشری به ما عرضه می‌دارد.»[۸] این قول، البته با مفروضات علم سازگار نیست، زیرا در هیچ دستگاه علمی نمی‌توان «علمیّت» شناخت هنری را محقق کرد؛ به عبارت دیگر، نگرشی که آشکارا دخالت عقل و عقلانیت را انکار می‌کند، به چه ضابطهٔ علمی، که بدیهی است به وساطت عقل معین می‌شود، تن خواهد داد؟[۹]

اما تلقی فرای از ادبیات، چیز دیگری است؟ او، در همهٔ نوشته‌هایش، ازجمله در کتاب مورد بحث **تخیل فرهیخته** تصریح داشته است که «نویسنده نه تماشاگر [مشاهده‌گر] است و نه رؤیاگر [خیالباف]. ادبیات بازتاب زندگی نیست، ولی از زندگی هم فرار [یا عقب‌نشینی] نمی‌کند: آن را می‌بلعد و تخیل تا همه چیز را نبلعد از پای نمی‌نشیند.» (ص ۴۸) مقایسهٔ دو رهیافت به تجربه انسانی فرای را به چنین نتیجه‌ای رهنمون شده است؟ این دو «فاصله‌گیری» و «وابستگی»اند. واقعیت، زمانی که با «فاصله‌گیری» لحاظ شود، به منزلهٔ ذاتی محیط برما جلوه می‌کند که دگرگونی نمی‌پذیرد و آن را با اخلاق کاری نیست. راست است که در «فاصله‌گیری» به واقعیت نزدیک‌تر می‌شویم، اما تکیهٔ فرای نه بر واقعیت که بر ناصواب بودن اخلاقی و عاطفی این رهیافت است، چرا که، به باور فرای، هنگامی که از چیزی دوریم، اخلاقاً احساس سردرگمی می‌کنیم.

موافق نظر فرای، علم، زبان «فاصله‌گیری» و اساطیر زبان، «وابستگی»اند. اسطوره، به جای تقلید از واقعیت، به آن ابعاد و خصلتهای انسانی می‌بخشد. چنانکه برای نمونه، گذار از زمستان به بهار در قالب تمثیل مرگ و رستاخیز متجلی می‌شود، که بی‌تردید از ملاحظات علمی دانشمند هواشناس جذابیت بیشتری دارد. گو آنکه اساطیر نقض‌کننده حقایق علمی‌اند، اما خود به خلق جهانی نائل می‌آیند که فرای از آن با عنوان «واقعیت» نام می‌برد. باز در فراز دیگری از ساختار نافرمان می‌نویسد: «جهان واقعی، یعنی عالم انسانی، را باید مدام آفرید، اما در کار این خلاقیت نباید از عالم طبیعت الگوبرداری کرد، چرا که این عالم ـ عالم طبیعت ـ فاقد ارزشهای انسانی است، پس مقدمتاً باید آن را «بی‌معنی» و نه «واقعی» به حساب آوریم.» (ص ۵۱) از سوی دیگر، عناصر سازندهٔ اسطوره، یعنی تخیل و وابستگی، در آثار ادبی نیز حضور دارند. به عقیدهٔ فرای، اساطیر، زمانی که ما دیگر به آنها باور نداریم به ادبیات تبدیل می‌شوند. ادبیات نیز، همچون اساطیر، به جهانی بی‌معنی معنی می‌دهد. فرای استدلال مشابهی را در **افسانه‌های هویت: مطالعاتی در اسطوره‌شناسی شاعرانه** ـ کتابی که تقریباً همزمان با **تخیل فرهیخته** انتشار یافت ـ دنبال می‌کند: «معیار واقعی بودن در آثار ادبی در خارج این آثار وجود ندارد.»[۱۰]

از این ملاحظات چنین برمی‌آید که موضع فرای بسیار نزدیک به موضع «نقد نو» و فرمالیسم باشد، چه به گفته کاترین بلزی در کتاب ارزشمند **عمل نقد** «فرای جست و جو برای واقع‌گرایی در ادبیات را خوش نمی‌دارد»، گرچه خود بلزی می‌پذیرد که «فرمالیسم فرای کاملاً ناب نیست»،[۱۱] همچنان که فرای نیز حضور پاره‌ای واقعیات را در آثار ادبی نفی نمی‌کند، و با این کار رهیافت تاریخی به ادبیات را معتبر می‌شمارد. با اینهمه، فرای عقیده دارد شخصیتهای واقعی و تاریخی در ادبیات به سبب موقعیت خاص خود برای ما جالب نیستند، بلکه از آن حد درمی‌گذرند و به نماد بدل می‌شوند. این شخصیتها حتی اگر با دقت و امانت لازم تصویر نشده باشند باز هم ارزشمندند (برخی از ایرادهای به عمل آمده از رمان **توبا و معنای شب**، نوشته شهرنوش پارسی‌پور، و همچنین انتقاد احمد شاملو به بعضی پرسوناژهای **شاهنامه** فردوسی از این گونه‌اند). به نظر فرای، یافتن مصداق در آثار ادبی، خواه ضمیر ناهشیار فردی فروید باشد، خواه ضمیر ناهشیار جمعی یونگ، و چه مفاهیم اخلاقی کلی نئوکلاسیکها باشد، چه تاریخ اجتماعی مارکسیستها، همه به یک اندازه در اشتباهند. هر یک از این رویکردهای نقد به گمان فرای، به ادبیات به چشم کنشی تقلیدی می‌نگرد که به الگو یا گرتهٔ خاصی چشم دوخته است. آثار ادبی قائم به ذات‌اند؛ به عالم روان‌شناسی یا اسطوره یا الهیات یا تاریخ تعلق ندارند؛ متعلق جهان خویش‌اند، جهانی مستقل و خود بسنده، فراهم آمده از کلمات که واقعیات بیرونی را در خود تحلیل می‌برد. عامل شکل‌دهنده به ادبیات خود ادبیات است، و نتیجتاً برای توضیح و تفسیر یک اثر ادبی نیازمند علت خارجی نیستیم.

باری، بسیاری از این اقوال قویاً یادآور مقدمهٔ اسکاروایلد بر رمان معروف او تصویر **دوریان گری** و مجموعهٔ مقالات او **نیّات**‌اند؛



درواقع، فرای در یکی از آثار متأخر خود به وایلد ادای دین می‌کند، و قول او را دایر به اینکه «ادبیات همواره نوعی «دروغ» است»[۱۲] تأیید می‌کند. مراد فرای از «دروغ» همان کناره گرفتن ادبیات از به کارگیری زبان توصیفی است و حتی واژهٔ دروغ اشاره به مقالهٔ «زوال دروغ‌گویی» وایلد است، که «پیش از هر چیز حمله به مبانی واقع‌گرایی است... هدف وایلد رها کردن هنر از قید و بند مخاطبی است که پیشاپیش شرطی شده است، اما [وایلد] برای این منظور ناچار است ارزش مستقلی برای هنر قائل شود،... او قبل از هر چیز آن موضع انتقادی را که به طبیعت همچون شالودهٔ هنر می‌نگرد رد می‌کند... تخیل آدمی استعداد بی‌نهایت تنوع را داراست. دروغ یکی از تجلیات این تنوع است... هنر نیز مانند دروغ است، چرا که تبعیت از دلیل تجربی را رد می‌کند و نیازی ندارد که با ارجاع به کار مفید و عاطفی توجیه شود.»[۱۳]

در کتاب **آفرینش و بازآفرینی**، فرای بار دیگر اظهار می‌دارد که «اساطیر خاستگاه ادبیات و هنرهاست، و نه علوم؛ و هیچ یک ازگونه‌های هنر گزارهٔ صریح و مستقیمی دربارهٔ طبیعت ارائه نمی‌دهد.» آن گاه فرای با اشاره به وایلد می‌گوید:

اینهمه در نگرش وایلد پیرامون هنرهای خلاق، به مثابهٔ گونه‌هایی از «دروغ‌گویی» یا کناره گرفتن از عالم طبیعت، نهفته است. تا زمانی که قادریم به همدیگر بگوییم چیزهای مشابهی را در «عالم طبیعت» می‌بینیم، حس می‌کنیم که مبنایی برای آنچه حقیقت یا واقعیت می‌نامیم در اختیار داریم. اما زمانی که اثر ادبی بر واقعیتی از این دست استوار باشد، چیزی را به ما می‌گوید که دیگر خواهان دانستن‌اش نیستیم... آنچه را که وایلد واقع‌گرایی می‌خواند، یعنی پی‌ریزی هنر بر امور محسوس و متعین، و یافتن زمینهٔ مشترکی از واقعیت با خواننده [درحقیقت] جست و جو برای نوعی مقبولیت و اطمینان خاطراست.[۱۴]

تلقی فرای از ادبیات، اما کاملاً با تلقی وایلد هماهنگ نیست. وایلد غایت ادبیات را در خود آن می‌داند؛ و به عبارت دیگر، بر آن هیچ سودمندی مترتب نیست. اما فرای برای ادبیات سودمندی گسترده‌تری متصور است. وایلد در بخشی از **نیّات** نظر خود را دایر به استقلال هنر چنین بیان می‌کند: «هنرها، در زمانه‌ای کریه و خشک‌اندیش، نه از زندگی، که از یکدیگر وام می‌گیرند.»[۱۵] هنر این کار را به قصد پاک ماندن انجام می‌دهد، و نه به نیت بازآفرینی دنیایی که آن را دفع می‌کند. بیانی نزدیک به این مضمون در «مؤخرهٔ مشروط»، فصل پایانی کتاب **تحلیل نقد** آمده است، اما باور فرای ناظر به «رهانیدن» ادبیات از تاریخ، همان پشت کردن وایلد به جامعه نیست؛ به نظر فرای، این رهانیدن متضمن رهایی انسان است:

مقصود اخلاقی آموزش لیبرال عبارت از آزاد کردن است که معنای آن را می‌توان منحصر به این ساخت که به آدمی توانایی می‌دهد جامعه را جامعهٔ آزاد و بی‌طبقه و متمدن در نظر آورد. چنین جامعه‌ای وجود ندارد، و همین یکی از دلایلی است که لازم می‌آید در آموزش لیبرال عمیقاً با آثار تخیلی سر و کار داشته باشند. باز هم عنصر تخیلی در آثار هنری سبب می‌شود که از اسارت تاریخ به درآیند. هرچیزی که از مجموع تجربهٔ نقد بیرون می‌آید جزیی از آموزش لیبرال را می‌سازد... آموزش لیبرال، علاوه بر آثار فرهنگ، ذهن آموزش یافته را نیز آزاد می‌سازد.[۱۶]

به این ترتیب، ادبیات برآمدن جامعه‌ای برابر و آزاد را بشارت می‌دهد که سرکوبی، شقاق و نومیدی را نفی می‌کند. باز در جای دیگر از همان کتاب یاد شده - آفرینش و بازآفرینی - در پی استقبال از تلقی وایلد، دایر به همسانی بودن هنر و دروغگویی می‌گوید:

آنچه پیوسته در دنیای پیرامون خود شاهد آن هستیم اعوجاج مدام آن نگرشی است که در آن آینده اجتماعی انسان بر پایهٔ آزادی و برابری تصویر شده است: ملتها همه در تلاش کسب آزادی‌اند، اما به جای آن یکی پس از دیگری به ستمی می‌نهند که به مراتب بدتر از ظلمی است که پیش از آن بدان گردن نهاده بودند...نظامهای خودکامه... یا هنر را برنمی‌تابند یا به پیدایش گونه‌های جدیدی از هنر یاری نمی‌رسانند. فرانسویان، در طی اشغال کشورشان از سوی نیروهای آلمانی، دریافتند که یکی از مؤثرترین کارهایی که می‌توانستند انجام دهند اجرای نمایشهای کلاسیک، همچون **آنتیگونه** یا **زنان تروا**، به زبان اصلی، یا به شکل اقتباس بود. نیروهای نازی بهانه‌ای برای سانسور این آثار نداشتند، اما این نمایشنامه‌ها، به سبب سرکوبی شدید در همه جا، به تدریج چیزی از معنای واقعی خود را القا کردند. (صص ۱۹-۱۸)

پس آثار ادبی را می‌توان به منزلهٔ سلاح علیه ستم به کار گرفت، و نه صرفاً در حکم چیزهایی که قابل «تحسین، تفسیر، یا تصاحب‌اند» یعنی چنان چیزهایی که وایلد با صفت «زیبا» آنها را مشخص می‌کند. جوامعی که به تعبیر فرای، «اسطوره‌های وابستگی» خود را فراموش کرده‌اند، یعنی از یاد برده‌اند که آفرینندهٔ ارزشهایی بوده‌اند، تن به ستم می‌دهند. نخبگان این جوامع، که سودای تثبیت نظامی برای تأمین منافع خویش درسر دارند، از به یادآوری آن اسطوره‌ها غفلت می‌ورزند. اینان، از باب مقایسه، به کشیشهای اثر مهم منثور بلیک **عقد بهشت و دوزخ** می‌مانند که افسانه‌های شعری را به صورت حقایق طبیعی و اشکال پرستش جلوه می‌دهند و آفریده‌های خود را به غلط، کشفیات خویش می‌شمارند. به زبان فرای در تحقیق مهم او پیرامون بلیک، چنین می‌نماید که جامعه‌های انسانی «به اکراه، علی‌الدوام پذیرای فرهنگ بوده‌اند».[۱۷]

مراد فرای از فرهنگ، «توان درک و پذیرش شقوق مطلوب‌تر» است؛[۱۸] و ما این توان را بیشتر از کلیت تجربهٔ ادبی خود به چنگ می‌آوریم تا از فلان اثر ادبی - که بر اثر آن - ضرورت و وجوب را به احتمال مبدل می‌سازد.[۱۹] آنچه، به زعم فرای، آزادی کامل انسان در جامعه را مهیا می‌کند قوهٔ تخیل است: چنانکه در **قرن مدرن** می‌گوید: «هنر به جای آنکه گزاره‌ای در اختیار ما قرار دهد تا به وساطت آن در جریان عمل حقیقت حال و آینده را بازشناسیم، قوهٔ خیال ما را رهایی می‌بخشد.»[۲۰] فرای همین مطلب را در **کوره راه نقد** به شکل دیگری پی می‌گیرد:

تنها آزادی حقیقی آزادی اراده است که از طریق بینش محقق می‌شود، و ما به کمک عقل و تخیل به این بینش دست می‌یابیم، و نیز از راه هنر و علم که نمود عقل و تخیل‌اند... در این نوع آزادی، تضاد با جبر یا ضرورت از میان می‌رود: برای دانشمند و هنرمند و پژوهشگر آنچه می‌خواهند انجام دهند و آنچه باید انجام دهند به صورت چیز واحدی درمی‌آید.[۲۱]

ساختار رمانس، که در نظر فرای حکم قلب ادبیات را دارد، نشان‌دهندهٔ این تلقی از آزادی است. رُمانس، به خلاف کمدی که در نقطه‌ای پایان می‌گیرد، «از طریق شکستن پیش‌روندهٔ اساطیر اجتماعی،... طبیعت و نهایتاً عالم مسیحیت و دیگر ادیان ادامه می‌یابد.»[۲۲] فرای اصطلاح «اساطیر اجتماعی» را برای ارزشهای تثبیت شده محیط اجتماعی ما به کار می‌برد.[۲۳] درنگ ما بر سر مفهوم سودمندی ادبیات از دید فرای قدری به طول انجامید، و اکنون، در دنبالهٔ بررسی **تخیل فرهیخته**، به تمایز میان علم و هنر از نظر او می‌پردازیم:

علم با قبولِ واقعیات و شواهدِ مربوط به دنیای خارج آغاز می‌شود. بدون آنکه سعی کند در آنها تغییری به وجود آورد؛ با اندازه‌گیری و توصیف دقیق سر و کار دارد، و خواسته‌های عقل را دنبال می‌کند، و نه خواسته‌های عواطف را؛ موضوعش چیزهایی است که وجود دارد، خواه مورد پسند ما باشد، خواه نباشد، عواطف غیرمعقول‌اند و برایشان آنچه مورد پسند هست یا نیست در درجه اول اهمیت قرار دارد... هنر، برخلاف علم، راه عاطفه را دنبال می‌کند... هنر، با دنیایی که برای خود می‌سازیم آغاز می‌شود، نه با دنیایی که مشاهده می‌کنیم. نقطهٔ آغاز هنر تخیل است. (صص ۱۰ و ۶)

فرای آنگاه به همجواری علم و هنر اشاره می‌کند. این دو، به عقیده او، در نظم دادن به قوای عقلی و عاطفی مشترک‌اند. شناختهای علمی و هنری، به خلاف تصور رایج، حتی از نظر عناصر متشکلهٔ

خود نیز با یکدیگر قرابت دارند، یعنی ریشه داشتن علم در مشاهده و تعقل از سویی، و ارتباط هنر با عاطفه و تخیل، از سوی دیگر، به معنای استقلال مطلق این دو از یکدیگر نیست:

عالِم را چون استدلال‌کننده‌ای خشک و بی‌عاطفه گرفتن، و هنرمند را بسان کسی که دائماً در غلیان و آشفتگی عاطفی قرار دارد تصور کردن، کاری ابلهانه است... هر دو بر مبنای ترکیبی از حدس و گمان و عقل سلیم عمل می‌کنند. علم و هنری که به درجات عالی تکامل رسیده باشند، از نظر روان‌شناسی و دیگر جنبه‌ها، بسیار به هم نزدیک‌اند. (ص ۱۰)

نتیجه‌ای که فرای از این استدلال معرفت‌شناختی می‌گیرد آن است که «ادبیات پیشرفت نمی‌کند و تکامل نمی‌یابد». (ص ۱۱) باری، این حکم بسیار جدلی است، و بسیارند کسانی که آن را برنمی‌تابند. مارکسیسم اُرتودُکس، و به ویژه متحزّب، ظاهراً تنها جریانی است که جبهه‌ای بسیار جدی در برابر آن گشوده است، زیرا با شمول عامی که این مشرب فکری به تکامل نسبت می‌دهد سازگار نیست. اگر، به زعم اینان، تکامل قانونی عام و جهان‌شمول است، پس هیچ یک از حوزه‌های هستی، خواه طبیعی و خواه انسانی، نباید از آن مستثنی باشند.[۲۴]

اما زمانی که به مطالعهٔ تاریخ هنر می‌نشینیم، به دشواری می‌توان حکم تکامل را به قلمرو هنر، و حتی فلسفه، تسرّی داد، و بیشتر باید با آرنولد هاوزر در **فلسفهٔ تاریخ هنر** همصدا شد که «آثار هنری رابطهٔ بسیار نزدیک‌تری با زمان آفرینش خود دارند تا با کل تاریخ هنر.» هاوزر، که خود رویکردی مارکسیستی به تاریخ هنر دارد، اِعمال قانون تکامل به هنر، به شکل مکانیکی آن را روا نمی‌داند، و از این رو مفهوم تکامل را در آثار هنری نه در ارتباط آنها با یکدیگر و کل تاریخ هنر، بلکه در ارتباط با زمان خلق آن آثار معتبر می‌داند. به عبارت دیگر، آثار هنری نه در طول همدیگر، که در عرض هم قرار می‌گیرند. این چنین تصویری، به ناچار، تصور تکاملی و پیشروندهٔ یک فرآیند را، اساساً، نفی نمی‌کند، بلکه بر غنا و پیچیدگی آن صحّه می‌گذارد؛ یعنی هنر، از آنجا که مقدمتاً زادهٔ عاطفه و تخیل است، و نه محصول استدلال و تعقل، به ناگزیر، بازتاب عواطف و خیال است. از سویی، به راستی نمی‌توان از «تکامل» عاطفی و تخیلی انسان در گذر زمان دفاع کرد، زیرا این بدان معنا خواهد بود که بگوییم، برای نمونه، انسان امروز احساسات و عواطف پاک‌تر و تندتری از انسان هزار سال پیش دارد. به راستی نمی‌توان پذیرفت که انسان کنونی در قبال همنوع، فرزند، معشوق، کشور و دین خود از احساسات ناب‌تر و والاتری برخوردار است، یا آنکه از تماشای طبیعت بیشتر از گذشتگان محظوظ می‌شود، و به انگیزه‌های حسی و غریزی واکنش سریع‌تر و اصیل‌تری را بروز می‌دهد. به عبارت دیگر، حتی اگر نپذیریم که با گذشت زمان، انسان به انحطاط اخلاق و زوال عواطف دچار شده است، دست کم ناچاریم معترف باشیم که بر بار عاطفی و خیالی او چیزی افزوده نشده است. حال می‌توان دید چرا آثار هنری را نمی‌توان با هم قیاس کرد، و به گفتهٔ هاوزر «آثار متأخر تاریخ هنر الزاماً از ارزش والاتری نصیب نمی‌برند.»[۲۵] به راستی اگر جز این می‌بود، **حماسهٔ ویرژیل** که نزدیک به هزارسال بعد از **ایلیاد** و **ادیسه** تصنیف شد می‌بایست غنی‌تر و پیچیده‌تر از آن دو باشد. همچنین می‌دانیم آثار بزرگ نمایشی، غنایی، نقاشی و موسیقی معاصر ضرورتاً از کیفیت و جذابیت بیشتری نسبت به آثار پیشینیان برخوردار نیستند. به نقل از فرای، «در آینده ممکن است نمایشنامه‌نویسانی به وجود آیند که آثاری به خوبی، ولی متفاوت با لیرشاه بیافرینند، ولی هنر درام به طور کلی هرگز از کمال لیرشاه پافراتر نخواهد گذاشت...و همچنین اُدیپ شهریار که دوهزار سال قبل از آن نوشته شده است و هر دو تا زمانی که نژاد بشر دوام آورد الگوهایی برای نمایشنامه‌نویسی برجا خواهند ماند.» (ص ۱۱)

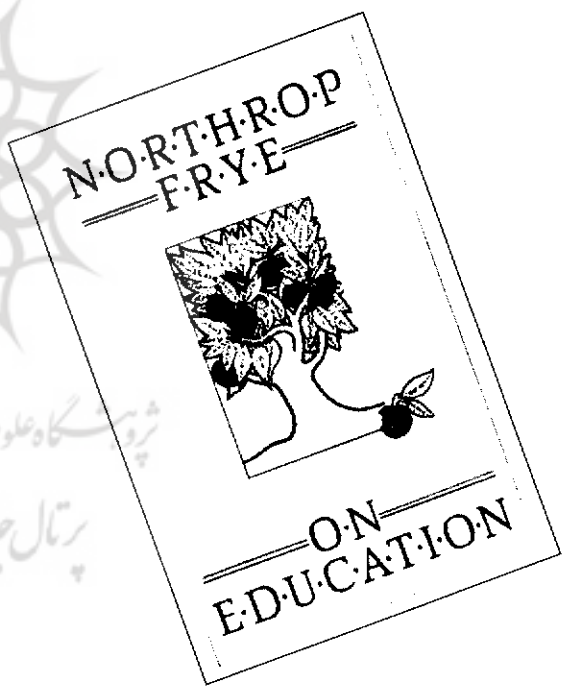
و اینهمه بدان سبب است که هنر، به بیان روشنگرانهٔ راسل، محصول «بعد ناآرام و آشفتهٔ طبیعت انسان است».[۲۶] و چنین است که با کلمهٔ هنر، بزرگان گذشته به ذهن می‌آیند: حافظ و مولوی، داوینچی و میکل‌آنژ، سوفوکل و شکسپیر. قول آرنولد هاوزر، آنجا که می‌گوید: «ملاک یا هدف مشترکی را نمی‌توان برای همهٔ هنرها معین داشت.»، و همچنین «حقیقت هنری یکسره با حقیقت علمی متفاوت است.»[۲۷] دایر به همین مدعاست. حال، اگر در آثار قدما چیزی خاطرمان را می‌آزارد، همان اندیشه یا آرمانی است که با نظام اندیشگی ما سازگار نیست همچون پدرسالاری یا مردسالاری، قدرگرایی، نفی آزادی فردی و دفاع از جباریت. و این البته اختصاص به فردوسی و سعدی و مولوی و حافظ و باباطاهر و مسعود سعد ندارد؛ در دوران معاصر نیز چهره‌های ماندگاری نظیر الیوت، و پاوند و ییتس به دامان ارتجاعی‌ترین و خرافی‌ترین پندارها غلطیده‌اند.

تزاحمی که میان خود و هنر گذشته می‌بینیم خود به بُعد عقلانی ما مربوط است، و کاری به عاطفه و تخیل ندارد. حتی شاید بتوان گفت شناخت فلسفی نیز، تا آنجا که از تصرف علم بر کنار مانده، و پای گمانه‌پردازی و تعقل محض در مقوله‌های اساسی هستی مطرح است، به «پیشرفت» یا بهبود چندانی دست نیافته است. همین ملاحظات، یک متفکر برجستهٔ فلسفهٔ معاصر را بر آن داشته است تا به صراحت اعلام کند، «در تفکر فلسفی... پیشرفتی وجود ندارد.»[۲۸] در علم، اما، کار یکسره متفاوت است. در اینجا، برخلاف هنر، ذهن همواره به زمان حال میل می‌کند. ما تقریباً هیچگاه با شنیدن واژه پزشک، بقراط و ابن‌سینا را به نظر نمی‌آوریم؛ همچنان‌که هندسه و شیمی نیز تداعی‌کننده اقلیدس و جابربن‌حیان نیستند. به واقع، همانگونه که فرای هم اشاره دارد دانشجوی معمولی رشته‌های کنونی علوم از عالمان فحل گذشته مطلع‌تر است. در علم واژه تکامل را بی‌هیچ تردیدی می‌توان به کار گرفت و با اطمینان دانش امروز را از دانش حتی بیست سال پیش «متکامل‌تر» دانست، چرا که ابزار شناخت علمی تکامل‌پذیرند، و همین بُعد ابزاری یا تکنیکی است که سبب می‌شود پاره‌ای از هنرها - مثل سینما - «پیش‌رفته‌تر» از سابق به نظر آیند؛ همچنان که بهره‌گیری داستان‌نویسی از برخی شگردهای سینمایی و یافته‌های روان‌شناسی ما را بر آن می‌دارد تا جویس و فاکنر و گلشیری را از دیکنز و تولستوی و علی‌محمد افغانی «مدرن‌تر» بدانیم. به گفته یک هنرشناس ایتالیائی، «اگر چه تکنیک هنری می‌تواند دارای ترقی و پیشرفت باشد، اما در مورد هنر چنین اصلی صادق نیست، و هنر دارای ترقی و انحطاط نیست.»[۲۹]

با اینهمه، همانگونه که انسان تلفیقی از غریزه و عاطفه و تخیل از سویی، و ادراک و تعقل و استدلال از سوی دیگر است، شناختهای علمی و هنری نیز با یکدیگر بیگانه نیستند؛ و این نکته‌ای است که فرای به فراست به آن اشاره دارد. هیچ شناخت علمی یکسره برپایه تعقل و مشاهده و ملاحظه کمیّات شکل نمی‌گیرد، و بالمره از دخالت عاطفه و خیال به دور نمی‌ماند. همچنان که در آفرینش آثار هنری نیز تخیل محض و عاطفهٔ صرف در کار نیست. مکانیسمهای مفهوم‌سازی، که بنیاد علم بر آن استوار است، همانقدر مورد نیاز انسان‌اند که مکانیسمهای تصویرسازی، که خاستگاه هنرند. توازن دماغی انسان به برکت حضور مفاهیم و تصاویر هر دو حاصل می‌شود. به زبان پرتصویر بیتی معروف، علم قلمرو مشاهدهٔ «مو» و هنر حوزهٔ مکاشفهٔ «پیچش»های مو است؛ علم به کار شناخت «ابرو» و هنر به کار دیدن «اشارتهای ابرو» می‌پردازد. شناخت انسان از جهان آنگاه که به مدد مفاهیم صورت می‌پذیرد علم، و آنجا که به یاری تصاویر انجام می‌گیرد

هنر است. شناخت مبتنی بر مفهوم به رفع مبهمات و توضیح و تبیین حوزه‌های هستی می‌انجامد، همچنان که شناخت تصویری بر غنای تجربی انسان می‌افزاید، و او را به درک ظریف‌تری از جهان رهنمون می‌شود. تعادل شناختهای علمی و هنری، که در فرد موجد توازن دماغی است، در جامعه نیز تعادل و سلامت می‌آورد. از سوی دیگر از آنجا که مفاهیم با مجردات سر و کار دارند، غلبهٔ شناخت علمی به سلطهٔ علم‌زدگی و پوزیتیویسم می‌انجامد. درک یکسره انتزاعی و تجریدی حیات، فقر تخیل و عاطفه و تصویرسازی را در پی دارد، یعنی کُند شدن لبهٔ حساسیت، یعنی بسته شدن دریچه‌های ادراک، که حاصل آن، به تعبیر سهراب سپهری «جدی نگرفتن زاغچهٔ سر مزرعه» است و «عاشقانه به زمین خیره نشدن»، و در یک کلام، «جور دیگر» ندیدن است.

به این ترتیب، می‌توان پذیرفت عقیده به اینکه «علائق علم و هنر با یکدیگر ناسازگارند از پیش‌داوریهای خطرناک دوران کنونی است.»[۳۰] علم و هنر نه در تزاحم با هم، که مؤید یکدیگرند. آن یک زندگی آسان‌تری، و این دیگری حیات زیباتری را به ما عرضه می‌دارند. هرچه عقل و ابزار به رفع دشواریها می‌آیند، عاطفه و خیال به غنی کردن و معنی دادن به زندگی یاری می‌رسانند. تحقق منزلت انسانی موقوف به تحقق متوازن شناختهای علمی و هنری است.



برای جلوگیری از تطویل بحث تکامل در هنر، فرازی از کتاب **گروندریسه** را پایان‌بخش این قسمت قرار می‌دهیم، که طی آن مارکس با طرح «قانون تکامل ناهمگون» دیالکتیک عدم تجانس ساختارهای اقتصادی را با آثار هنری را نشان می‌دهد:

خوب می‌دانیم که شکوفایی هنر در بعضی دوره‌ها هیچ تناسبی با تکامل عمومی جامعه، و نتیجتاً با مبانی مادی و ساختاری آن ندارد. برای نمونه، یونانیان و همچنین شکسپیر در مقایسه با دورهٔ کنونی. نیز می‌دانیم که بعضی اشکال هنر، مثل حماسه... را نمی‌توان در ابعاد کلاسیک آن آفرید؛ این بدان معناست که آفرینش برخی از انواع مهم هنر فقط در مراحل مقدماتی تکامل هنری امکان‌پذیر است... اما مسئله مهم آن نیست که هنر و حماسه یونان با بعضی اشکال تکامل اجتماعی پیوند دارند؛ مسئله آن است که این آثار هنری هنوز هم منشاء لذت‌اند.[۳۱]

بازمی‌گردیم به **تخیل فرهیخته**. فرای در جای دیگر از همان گفتار اول به موضوع دیگری اشاره دارد که در گفتار سوم نیز، با قدری تفصیل، به آن می‌پردازد، و قدمت آن... به لحاظ تاریخی، بسیار دورتر از مسئله تکامل در هنر می‌رود و آن فرضیهٔ جنون شعری است:

ذهن خلاق و ذهن نژند دارای وجوه اشتراک بسیاری هستند. هر دو از آنچه می‌بینند ناراضی‌اند؛ و هر دو بر این باورند که چیز دیگری باید جایگزین آن شود، و می‌کوشند وانمود کنند که هست یا [باید] به وجودش آورند. (ص ۱۴) در برخی زبانها کلمهٔ شاعر به معنای دروغگو است... در دوران ملکه ویکتوریا بعضی از والدین فرزندانشان را از خواندن داستان بازمی‌داشتند، زیرا معتقد بودند که فاقد «واقعیت» است. (ص ۳۶)

مفاهیم «جنون شعری» و «الهام» و «دروغگو» خواندن شاعر با هم مرتبط‌اند، و عنصر ارتباط دهندهٔ آنها همان تخیل است که در دستگاه فکری فرای مقام مهمی دارد، تا آنجا که وی نه فقط ادبیات که درک آن را نیز، منوط به داشتن قوهٔ تخیل می‌داند.

اما جنون شاعری، به منزلهٔ یک فرضیه، سابقه‌ای دراز دارد، و انسان شناسان آن را به ساختار جامعه‌های بدوی نسبت می‌دهند، که در آنها پیشگو، شاعر و پیامبر شخص واحدی بوده است، و حتی مجانین را فرزند خدا می‌پنداشته‌اند. درک این مسئله چندان دشوار نیست: این افراد همه صاحب نیرویی بودند، و رفتاری از ایشان صادر می‌شد، که نامعمول می‌نموده، و دست کم ذهن بدوی قادر به توجیه آن نبود و از این رو آن را به دخالت نیرویی فرازمینی نسبت می‌داد. واژهٔ معادل «الهام» در زبانهای اروپایی ارتباط آن را با «روح» به روشنی نشان می‌دهد. (آیا کلمات الهام و ملهَم نسبتی با الله دارند؟) اعتقاد به حضور همین عنصر ربّانی است که هوراس، شاعر رومی، و نوافلاطونیان را بر آن داشت تا شعر را برتر از دیگر هنرها به‌شمار آورند، گرچه شاعران در نزد مقتدای اینان افلاطون، قرب و منزلتی نداشتند و او اینان را به دیوانگان نزدیک‌تر می‌دید تا به پیامبران و فرزانگان. جالب است بدانیم واژه‌ای که افلاطون در رساله‌های **فدروس** و **ایون** در وصف حالت شاعران به کار می‌برد دلالت بر حلول ذات خدایی می‌کند، یعنی، درواقع، معادل همان الفاظ الهام و ملهم. این ذات فرازمینی، اما ظاهراً موجب خیر و برکت نیست، بلکه عامل پریشانی فکر و خیالبافی است که در نظر افلاطون معارض عقل است، و لاجرم گناهی نابخشودنی. در رسالهٔ **ایون**، منتقد هم، مثل شاعر، مبتلای این جنون است؛ بعدها ارسطو در رسالهٔ **مسائل** فیلسوفان را هم به جمع شاعران و منتقدان می‌افزاید، چرا که اینان نیز به زعم «معلم اول» طبع مالیخولیایی دارند. شاعران رُم باستان، همچون هوراس، اُوید و استاتیوس، و بعدها در سده‌های میانه کلودیان، همه از نقش الهام و جنون در کار تصنیف آثار خود یاد کرده‌اند.

شاید تحت نفوذ بلامعارض افلاطون و نگرش استخفاف‌آمیز او به شعر، و شاید به سبب استمرار اندیشهٔ خویشاوندی شعر و جنون، به تدریج از صبغهٔ مثبت نگرش انسان بدوی به شعر کاسته شد، که بازتاب آن را می‌توان در متداول شدن معادل لاتین «جنون شعری» به جای «الهام» و «وجد» دید. در کنار اینهمه، حساسیت غیرمتعارف و بل نابهنجار شاعران در ایجاد این فضا بی‌تأثیر نبوده است. زندگینامهٔ شمار کثیری از شاعران گواه آن است که اینان دستخوش

روان‌نژندی و روان‌پریشی بوده‌اند، و این یادآور گفته سقراط در **ایون** است که شاعر جز در حال جنون شعر خوب نمی‌گوید. در دوران اخیر، دست‌کم فروید در مقالهٔ «رابطه شاعر با خیال‌پردازی» بر این فرضیه صحه گذاشته است. در زبان فارسی نیز همین تلقی دوگانه نسبت به شعر و شاعری حفظ شده است، چه از سویی شعر با شعور قرابت دارد، و از سوی دیگر در فرهنگ عوام از آن سخن نسنجیده و نامعقول مراد می‌شود. «شعر گفتن» به ویژه اگر با پیشوند رکیک آن همراه باشد، بازتاب همین پندار ناصواب است، همچنان که عبارت عامیانه «شرّ و ور» که جزء اول آن آشکارا تحریف کلمه شعر است.

تضمین بخشی از شعر استیونس، فرای را به موضع دلخواهش یعنی نگرش اسطوره‌ای به ادبیات نزدیک می‌کند. صور بدوی استعاره، که بر همانندی استوار است، و تشبیه، که متکی به قیاس و شباهت است، تداعی‌کنندهٔ ذهن با جهان‌اند که هر دو از طریق ابعاد دیگر زندگی بدوی، مثل جادو و مناسک اجتماعی تجلی می‌یابند. (صص ۲۰ و ۱۶) شیوه‌های بیان ادبی، که همچون مویه‌های مراسم سوگواری و لالایی بروز می‌کنند، به اشکال ادبی سنتی تبدیل می‌شوند. (ص ۲۱) پس باید بپذیریم که «شکلهای ادبی فقط از ادبیات ناشی می‌شوند، همانگونه که انواع اشکال موسیقی... نمی‌توانند خارج از دایرهٔ موسیقی وجود داشته باشند». (ص ۲۴)

این اصل بنیادین ـ اشتقاق انواع ادبی از خود ادبیات ـ بخشی از استدلال فرای در گفتار دوم اوست با عنوان «مدرسهٔ آوازخوانی» [مکتب آواز]، برگرفته از شعر معروف «سفر به بیزنطه» اثر ییتس، شاعر ایرلندی. در بند دوم این شعر ییتس، انسان سالخورده را به مترسکی تشبیه می‌کند ـ «تن‌پوشی مندرس بر پاره‌ای چوب» ـ یعنی وجودی بی‌جان. آنگاه ییتس راهی را برای دمیدن به این کالبد نشان می‌دهد و آن دست افشاندن و هر چه رساتر آواز خواندن روح است؛ به زبان دیگر، شرط رهایی تن از اندراس و افلاس (ژنده‌های پوشانده بر قطعهٔ چوب) و بازیافت حیات و نیل به خلود و جاودانگی همان پویایی روان و تنیدن در هنر است. از سوی دیگر، اما، «مکتبی» نیست که روح در آن «درس آواز» تعلیم ببیند؛ اگر قرار باشد روح آواز خواندن بیاموزد باید «در میراث عظمت خویش» تأمل کند. این فراز از شعر «سفر به بیزنطه»، که ناظر به خود بسنده بودن حیات روحانی است با تصور فرای از ادبیات به مثابهٔ مؤلفه‌های قائم به خویش منطبق است:

> این اصل برای درک آنچه در ادبیات ما [کانادا] به وقوع پیوسته حایز اهمیت است. زمانی که کانادا هنوز مملکتی خاص مهاجران پیشگام بود تصور می‌رفت که سرزمینی جدید، جامعه‌ای جدید، چشم‌اندازها و تجربه‌هایی جدید، ادبیاتی جدید به‌وجود خواهند آورد. به همین جهت از آن زمان تاکنون، نویسندگان کانادایی، و از جمله خود من، گفته‌ایم که کانادا در شرف خلق ادبیاتی کاملاً نو است. لیکن **شرایط جدید تنها فراهم آورندهٔ محتوا هستند و شکلهای ادبی به وجود نخواهند آورد.** شکلهای ادبی تنها از ادبیاتی منبعث خواهند شد که کاناداییها با آن آشنایند (صص ۲۵ ـ ۲۴). [تأکید از نویسندهٔ مقاله است.]

«عرف ادبی» مفهوم دیگری است که فرای به آن توجه خاصی دارد و آن بدین معناست که آثار ادبی، در عین تفرد و یگانگی، «با آثار دیگر آن زمان سنخیت دارد» و در واقع «دارای نسب‌نامه‌ای است». (ص ۲۱) از این عرف گریزی نیست و سرچشمهٔ آن همان اسطوره است: چنانکه اسطورهٔ ولادت و پرورش کورش، موسی، پرسه، تام جونز و الیورتویست، به روایت تاریخ، کتاب مقدس، نمایشنامه‌های تراژیک و کمیک و رمان، همه موضوع واحدی را می‌پرورند. (صص ۲۳ ـ ۲۲)؛ همچنان که اسطوره جست‌وجوی بهشتی از دست رفته در آثار بلیک، وردزورث، لارنس و ییتس:

> اینها خطوط اصلی ولی مبهم و مه‌آلود داستانی‌اند که غالباً حکایت شده و دال بر این است که چگونه بشر زمانی در عصری طلایی، یا باغ بهشت، یا باغ سیبهای زرین، یا در جزیره‌ای شاد در اقیانوس اطلس می‌زیست، چگونه آن دنیا از دست رفت و چگونه ممکن است روزی بتوانیم دیگر بار به آن دست یابیم... این احساس هویت از دست رفته است و شعر با به‌کارگیری استعاره یا زبان انطباق و همذات پنداری می‌کوشد تخیل ما را به سوی آن بازگرداند. (ص ۳۱)

فرای می‌گوید: «به اعتقاد من چارچوب تمام ادبیات همین داستان از دست‌دادن و بازیافتن هویت است.» (ص ۳۳)؛ و در پایان گفتار خود شمه روشنی از ویژگیهای اساسی نظری و انتقادی خود را چنین بیان می‌دارد:

> کافی است به صنایع [صناعات] بدیعی، یعنی صور خیال و

> نمادهایی که یک نویسنده به کار می‌برد نگاه کنیم تا دریابیم که، در پس تمام پیچیدگی زندگی بشری، هنوز آن نگاه خیره به طبیعتی بیگانه با ماست، و هنوز مسئلهٔ فایق آمدن بر آن پیش رویمان است. از اینها گذشته، باید به طرح کلی اثر یک نویسنده، عنوانی که بدان می‌دهد، و درونمایهٔ اصلی آن ـ که بر علت نوشتن‌اش حاکم است ـ نگاه کنیم تا متوجه شویم که ادبیات هنوز همان کاری را می‌کند که قبلاً اساطیر انجام می‌دادند، فقط ادبیات اشکال غول‌آسا و مه‌آلود اساطیر را با سایه‌های پررنگ‌تر و روشنیهای تندتر پر می‌کند. (ص ۳۴)

گفتار سوم **تخیل فرهیخته**، با عنوان «غول‌ها در زمان»، با این پرسش آغاز می‌شود: «ادبیات از چه نوع واقعیتی برخوردار است؟» (ص ۳۵). فرای پاسخ می‌دهد، ادبیات بیان‌کنندهٔ مقولات کلی است و خود جهانی است فراهم آمده از آثاری که به منزلهٔ آحاد این جهان‌اند. این استدلال فرای، البته، سابقه‌ای بس دراز دارد و نخستین

بار ارسطو در **فن شعر** به آن استناد کرد تا با تقابل آن با تاریخ، از ادبیات اعادهٔ حیثیت کرده باشد: «گفته‌های مورخ خاص و مشخص‌اند... در نتیجه کار او بر مبنای صحت یا سقم اظهاراتش مورد داوری قرار می‌گیرد... اما شاعر هرگز به بیانات واقعی... نمی‌پردازد. وظیفهٔ شاعر این نیست که به شما بگوید چه اتفاقی افتاد، بلکه باید بگوید چه اتفاقی می‌افتد... شاعر نمونه‌های نوعی [نمونه‌وار]، تکرار شونده، یا آنچه را ارسطو واقعهٔ کلی [مقولات کلی] می‌نامد به ما عرضه می‌کند». (صص ۳۷ ـ ۳۶) فرای شاعر را دارای کارکردی همانند جادوگر می‌پندارد. می‌گوید، «... افسونگری اعتقاد به هویتی یکسان است: جادوگر شبیه کسی را که مورد خصومت اوست از موم می‌سازد، سوزنی در آن فرو می‌برد، و شخصی که با آن این همان شده است [با آن همانندپنداری می‌کند]، احساس درد می‌کند. شاعر نیز یک همذات سازنده است: هر چه را در طبیعت مشاهده می‌کند با زندگی بشری همانند می‌کند... ادبیات، به خصوص شعر، با ذهن بدوی تشابه دارد». (ص ۴۶) ادبیات، به زعم فرای، عرصهٔ باورها نیست: «هرگز هیچ‌گونه مذهب شعر یا مجموعه‌ای از اعتقادات مبتنی بر ادبیات نمی‌تواند وجود داشته باشد.» (همان جا) اکنون، اگر موافق رأی فرای، راست باشد که ادبیات محصول دنیای تخیل است و آن را با عقیده و واقعیت کاری نیست، این پرسش مطرح می‌شود که «فایدهٔ مطالعهٔ دنیای تخیل چیست؟» فرای، به فوریت، پاسخ می‌دهد «ترغیب مدارا و رواداری». آنگاه می‌افزاید، «خودرأیان و متعصبان به ندرت مورد استفاده‌ای برای هنر می‌یابند» (ص ۴۷)، یعنی دنیای ادبیات با عرضهٔ قلمروی از اعتقادات دیگر به ما فرصت آن را می‌دهد تا از قبل این کثرت‌گرایی به قدرت و حضور دیگران نیز وقوف یابیم. سبب دست‌یابی به روحیه مدارا و تساهل، به اعتقاد فرای، «نیروی فاصله‌گیری در تخیل است که اشیا را از دسترس اعتقاد و عمل خارج می‌کند». (همان جا)

عنوان «غول‌ها در زمان» همچون دیگر عناوین گفتارهای پیشین فرای، برگرفته است از آخرین سطور رمان **زمان بازیافته**، یعنی سطور اختتامیه رمان عظیم مارسل پروست، **در جستجوی زمان از دست رفته**، ومناسبت تمام با تلقی فرای از تخیل دارد، همچنان‌که مصراعهای تضمینی استیونس و بیتس. درونمایهٔ فلسفی رمان هشت جلدی پروست، به بیان خود او، آن است که واقعیت را جوهرهای هنری می‌سازد. به زبان راوی **زمان بازیافته**، ما در جهانی زندگی می‌کنیم که همه چیز آن، چه به لحاظ زمان و چه مکان، نظام یافته است. رفتار عموم ما در قبال پدیده‌های بیرونی از حد بازتاب یا عکس‌العمل فراتر نمی‌رود. تنها هنرمندان، همچون دانشمندان، در پی کشف قانونمندی جهان‌اند. تفاوت این دو در ابزار آنهاست: دانشمند به یاری عقل و هنرمند به مدد شهود دست به این کار می‌زنند. شهود، اما، آن حالت ذهن است که در آن هنرمند شباهت کیفی حاصل از حسیات گذشته و حال خویش را به استعاره‌ای بدل می‌کند که تجسم آن حسیات و به دور از دستبرد زمان است. تنها ذات هنر است که واقعیت دارد. پروست میان واقعیت و هستی فرق می‌گذارد. واقعیت، از نظر پروست، آن چیزی است که از تصرف گذشته درامان مانده است و از زمان حال نیز فراتر می‌رود، یعنی ذاتی فرا زمانی ـ نظیر مثال افلاطونی ـ که شهود آن را از آنچه اکنون وجود دارد و مرتبط با آنچه درگذشته وجود داشته است استخراج می‌کند. امکانی که قوهٔ تخیل برای انسان می‌گشاید، و زمینه‌ساز مدارا می‌شود بر زمان نیز از طریق خلق دنیای ادبیات غلبه می‌کند. زندگی واقعی که همان تجربهٔ متعارف ما از امور است، قادر به ارائهٔ حس واقعیت به ما نیست. مردمان دنیای ادبیات «غولهای غوطه‌ور در زمان»اند، نه کسانی مأیوس از لحظهٔ بعد. (ص ۴۸)؛ به بیان زیبای پروست در سطور پایانی **زمان بازیافته**،

... اگر آن اندازه توانم می‌ماند که اثرم را به پایان ببرم، غافل نمی‌ماندم از اینکه آدمها را پیش از هر چیز چنان توصیف کنم که در کنار اندک جایی که در فضا ایشان راست، جایی بس عظیم اشغال کنند، حتی اگر این [کار] ایشان را موجوداتی هیولایی بنمایاند، جایی برعکس آن یکی بیکرانه گسترده ـ زیرا همزمان، چون غولهایی غوطه‌ور در سالیان، دست به دورانهای بسیار دوری می‌رسانند که میانشان روزان بسیار فاصله است ـ جایی بیکرانه گسترده در زمان.[۳۲]

«کلیدهای سرزمین رؤیا» عنوان سخنرانی بعدی فرای است، برگرفته از رمان **بیداری فینگان‌ها**. فرای این گفتار را با طرح پرسشی آغاز می‌کند؛ جایگاه ادبیات در جامعهٔ کنونی کدام‌است؟ فرای می‌گوید جامعه و ادبیات هر دو ماهیتی قراردادی و تصنعی دارند، اما ما چنان به جامعه خو کرده‌ایم که وجود آن را امری طبیعی می‌پنداریم. (ص ۵۱) از سوی دیگر، اما، ادبیات، که آن نیز پدیده‌ای قراردادی و متصنع است، برخلاف جامعه، «طبیعی» نمی‌نماید، زیرا ما هرگز آن مقدار درآمیختگی با ادبیات را نداریم؛ به عبارت دیگر، هر یک از ما خود را جزئی از جامعه می‌داند، اما هرگز نمی‌تواند تصور کند که جزئی از ادبیات است. به علاوه، «تجربهٔ اجتماعی» ما امری ملموس و متکی به واقعیت است و هیچگاه در عینی بودن این تجربه دچار شبهه نمی‌شویم؛ و حال آنکه «تجربهٔ ادبی» ما یکسره متفاوت است، و ما فرض را بر «خیالی» و «غیر واقعی» بودن آن می‌گذاریم: «هرداستانی که می‌خوانیم ایجاب می‌کند چیزی را به مثابهٔ واقعیت بپذیریم که از بی‌اساس بودنش آگاهیم» (ص۵۳)، همچون حضور دیو و ققنوس و تک شاخ و اژدها. در حیطهٔ جامعه، چیزهایی مثل زیبایی و نزاکت و خوبی و حقیقت همه بر اساس قرارداد انسانها وضع شده‌اند، و «حتی حقیقت عبارت از چیزی است که الگوی دانسته‌های ما را مغشوش نکند.» (ص ۵۲)؛ در قلمرو ادبیات، اما، واضعین قرارداد چیزی می‌آفرینند که حتی‌المقدور به زندگی شباهتی ندارد.

فرای از این مقایسه به نتیجهٔ بحث‌انگیزی می‌رسد، و آن این است که «هر قدر ادبیات در وسعت بخشیدن به تخیل و واژگان شخص مؤثر و مفید باشد، [استفاده] مستقیم از آن به منزلهٔ رهنمونی برای زندگی نمونهٔ فاحش خام طبعی و فضل فروشی است» (ص ۵۴) [با تغییر اندک در ترجمه]. اندکی بعد، در توضیح بیشتر، فرای می‌افزاید: «هر گاه ادبیات به صورتی بیش از حد محتمل، بیش از حد شبیه زندگی می‌شود گویی روندی خودشکن، قانون بازده نزولی اسرارآمیزی به جریان می‌افتد.» (ص ۵۵) به عبارت دیگر، هر چه ادبیات واقع‌گراتر و به زندگی نزدیک‌تر باشد، تأثیر تخیلی آن کمتر می‌شود. «در ادبیات، برای اینکه چیزی را به صورتی واقعاً زنده متجلی سازیم، نباید دقیقاً از زندگی تقلید کنیم، بلکه باید از شرایط و خصایص ادبیات پیروی کنیم.» (ص ۵۶)

فرای در دنبالهٔ گفتار خود تفاوت ادبیات را با دیگر انواع نوشتن چنین بیان می‌کند: «اگر منظور از نوشتن، انتقال اطلاعات باشد... کلماتی که به کار می‌بریم مستقیماً نمایانگر آن‌اند. ادبیات چنین نیست، نه بدان سبب که آنچه شاعر می‌گوید با منظورش منافات دارد، بلکه بدین علت که تلاش واقعی‌اش مصروف قرار دادن کلمات در کنار یکدیگر می‌شود. آنچه شاعر می‌خواسته بگوید مهم نیست؛ مفهوم کلمات پس از استقرار در کنار یکدیگر است که اهمیت دارد... به قول دی. اچ. لارنس به داستان‌نویس اعتماد مکنید، به داستانش اعتماد کنید [چرا که] مقدار زیادی از بهترین نوشته‌های یک نویسنده

ارادی نیست... غیرارادی است، زیرا شکلهای خود ادبیات آن را در اختیار می گیرند.» (ص ۵۷)[۳۳]

فرای در ادامهٔ بحث خود دایر به اینکه ادبیات از خود و نه از زندگی و جامعه الگو می گیرد، در توضیح اینکه «هیچ گونه خط ارتباطی روشنی مابین ادبیات و زندگی را مشخص نمی کند» به مسئله سانسور می پردازد. به عقیدهٔ او «به خاطر عامل غیرارادی بزرگی که در ادبیات وجود دارد، آثار ادبی را نمی توان... متبلور سازندهٔ اراده و نیت [نویسندگان] تلقی کرد، و بدین جهت نمی توان برای نظارت [بر آنها]... قانونی بنیاد نهاد... زیرا داستانی که از نظر اخلاقی بد باشد وجود ندارد: اثر اخلاقی داستان مطلقاً به کیفیت اخلاقی خوانندگان بستگی دارد.» (صص ۷ـ۵۶)

تخیل انسان واقعیت ادبیات را می سازد، و ادبیات، از دیدگاه فرای، «گریز گاهی است که بدان روی می آوریم، دنیایی خودبسنده چون دنیای رؤیا». (ص ۵۹) تجربهٔ ادبی متضمن دو بخش است. تخیل دنیایی هم بهتر و هم بدتر از آنچه در آن زندگی می کنیم به ما عرضه می کند و خواستار آن است که بی وقفه به هر دو بنگریم. آنگاه، فرای به طرح موضوعی می پردازد که او را از موضع پیشین دور کرده، و ناچار از گشودن جبههٔ جدیدی می سازد. به یاد داریم که فرای ملاحظات اخلاقی را در مطالعهٔ ادبیات مردود می شمرد و حتی ادبیات را فاقد ارتباط با زندگی عادی می دانست. (ص ۵۸) اکنون، فرای این پرسش رایج را عنوان می کند که نوشتن تراژدی و آفریدن آثار اندوهبار در جهانی که خود مشحون از مصیبت و بینوایی است به چه کار می آید؟ خاصه آنکه التذاذ از چنین آثاری نشان بیمارگونگی است. پاسخ فرای آن است که «در صحنهٔ نمایشی که حاوی قساوت و نفرت است [نظیر درآوردن چشمهای دوک گلاستر در شاه لیر یا کور کردن ادیپ در ادیپ شهریار] ما از نقطه نظر تخیل ناظر این صفات هستیم و بدین نکته واقفیم که صفات فوق در زندگی بشری واقعیاتی جاودان اند. آنچه تخیل به ما عرضه می کند دهشت است ـ نه از نوع مهوع و فلج کنندهٔ یک صحنه کور کردن واقعی. بلکه دهشتی فیاض، آکنده از نیروی طرد و انکار». (ص ۶۲) «دهشت فیاض» البته بی درنگ ما را به یاد اصطلاح معروف «تزکیه» یا «تهذیب» می اندازد که ارسطو آن را از جمله فوائد تراژدی برمی شمرد: «تراژدی.... شفقت و هراس را بر [می] انگیزد تا سبب تزکیه و تطهیر نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد.»[۳۴] ارتباط دادن تزکیه ـ که مفهومی روان شناختی ـ اخلاقی است ـ با نظریهٔ ادبی از نقاط مبهم اما برجستهٔ رسالهٔ ارسطو است. ابهام آن ناشی از آن است که ارسطو فقط به ذکر واژهٔ کتارسیس (پالایش، تزکیه) بسنده می کند و هیچ تعریفی و توضیحی ارائه نمی دهد. اهمیت این اصطلاح، اما، از نگرشی غیر افلاطونی نتیجه می شود. می دانیم که افلاطون با استناد به دو دلیل حکم به اخراج شاعران از مدینه فاضله اش می دهد: نخست آنکه شاعران با طرح مطالب ناروا درخصوص خدایان و عالم دیگر بدآموزی می کنند، زیرا سبب مشوب شدن ذهن جوانان و نگهبانان مدینه می شود. دوم جنبهٔ فلسفی کار شاعران است، که ارائه دهندهٔ تصویری ناقص و باطل از واقعیت برتر است. حتی بعدها، در رسالهٔ **قوانین** فقط کسانی را مجاز به خواندن شعر در **جمهور** خود می داند که کمتر از پنجاه سال سن نداشته و به علاوه منشأ خدمات مهمی برای دولت بوده باشند؛ اما حتی شعر این شاعران نیز باید مشمول ممیزی شود. همهٔ دغدغهٔ خاطر افلاطون از جانب احساسات است، که به عقیدهٔ او می توانند مانع کار عقل شوند. نمایشهای منظوم، که برپایهٔ تخیل استوارند، احساسات و عواطف مردمان را دامن می زنند و نابسامانی روحی و دماغی به بار می آورند.

جامعهٔ سالم، به زعم افلاطون، باید احساسات پرشور را مهار کند، و بلکه آنها را بخشکاند تا زمین تعقل و عقلانیت بارور شود. باری پاسخ شاگرد فرزانهٔ او آن بود که برخلاف تصور افلاطون، سلامت روحی و دماغی انسان از مهار و سرکوب عواطف نتیجه نمی شود: برعکس بیان و بروز احساسات، به ویژه اگر مفرّی نظام مند و معقول داشته باشد به شکوفایی و سامان روحی او می انجامد.[۳۵] تراژدی، از دیدگاه ارسطو، کار تنظیم معقول عواطف را انجام می دهد، زیرا نخست احساساتی همچون ترس و شفقت را در ما برمی انگیزد و سپس از طریق تعدیل آنها، به مداوا و بهبود عواطف کمک می کند. اصطلاح «تعدیل» که متضمن «اعتدال خصلتها و رفتار فرد در همهٔ ابعاد آن است ـ جسمی، روحی، اخلاقی و اجتماعی»[۳۶] جای مهمی در نظام فکری ارسطو دارد، و شاید بتوان با عنایت به این مفهوم ـ اعتدال ـ مراد فیلسوف یونانی را از واژهٔ تزکیه یا تهذیب دریافت. موافق پژوهشهای موجود، اصطلاح یاد شده وامدار دو جریان طبی و دینی است که عمدتاً پروردهٔ دست بقراط و افلاطون بودند. در سنت پزشکی بقراط از اضافات و فضولاتی یاد می شود که وجودشان علت بیماری است و نتیجتاً دفع آنها به برقراری تعادل لازم عناصر بدن و در نهایت حصول تندرستی منجر می شود. بر همین قیاس، ارسطو عقیده دارد که روان فرد در حالت طبیعی برخوردار از توازن و تعادل است، اما مستعد در افتادن به وضعیت عدم تعادل و اختلال است. عمل یک تراژدی خوب ـ که در نظر ارسطو ادیپ شهریار نمونهٔ اعلای آن است ـ با برانگیختن دو حس شفقت و ترس در بیننده آنها را در او تحلیل می برد، به طوری که مآلاً نسبت و تلفیق جدیدی از احساسات و خلقیات در او شکل می گیرد، و بقایای تکانه های عاطفی زائد تصفیه می شوند.

در کنار سنت پزشکی بقراط، آموزه های متافیزیکی افلاطون نیز در شکل گیری مفهوم کتارسیس بی تأثیر نبوده است. در رسالهٔ **فدون**، این واژه در معنای «مفارقت روح از تن به قدر امکان، و تعلیم آن [روح] به جمع کردن [پاره های] خود از همهٔ اندامها، و حیات آن در حال و آینده، مستقل از جسم» به کار رفته است.

نگرش ارسطو به مفهوم تزکیه، چنانکه برمی آید، برآیند دو سنت پزشکی و عرفانی مرتبط با این مقوله است، نگرشی فراتر از تصور فیزیکی یا فیزیولوژیکی بقراط، و پیراسته از استلزام متافیزیکی افلاطون که به حوزه های روان شناسی و اخلاق تسری می یابد. موافق این بینش، رنج حاصل از تماشای تراژدی بر خرد ما می افزاید و ما را در مواجهه با جهان یاری می کند. به گفتهٔ همسرایان نمایش **آگاممنون**، اثر آیسخولوس، «انسان از رنج بردن می آموزد». اگر چنین تأثیری بر شعر و تراژدی مترتب باشد، می توان به ارسطو حق داد که آن را «فلسفی تر و جدی تر از تاریخ» بینگارد.

ناقدین و هنرمندان سده های بعد، از رنسانس تا زمان حاضر، عموماً با نظر مساعد به مفهوم «تزکیه» نگریسته اند؛[۳۷] ما این بحث را با ذکری از دو منتقد با نفوذ قرن بیستم ـ آی. آی. ریچاردز و ادموند ویلسون ـ در این خصوص خاتمه می دهیم. ریچاردز، که پایه گذار نقد ادبی جدید انگلیس لقب گرفته است، در اثر مهم خود **اصول نقد ادبی** فرایند تزکیه را در انسان همان همسازی یا هماهنگی و متعادل ساختن دوبارهٔ شفقت و ترس می داند؛ یکی از این دو، شفقت، به عقیدهٔ ریچاردز، «انگیزهٔ نزدیک شدن» و دیگری، یعنی ترس، «انگیزهٔ دور شدن» است، در کنار دیگر انگیزه های نامتجانس. موافق نظر او، تراژدی روشن ترین نمونه برای «متوازن ساختن یا تقریب کیفیات متنافر» است. فقط در تراژدی است که دو حس متنافر ـ ترس و شفقت ـ به یکدیگر نزدیک می شوند. وحدت این دو در کنار دیگر

تکانه‌های نامتجانس است که تزکیه یا پالایش را موجب می‌شود. ریچاردز می‌افزاید: شاید ارسطو از این مفهوم چیز دیگری مراد می‌کرده است، اما به لحاظ روان‌شناسی، این پدیده تبیین‌کنندهٔ احساس راحت و آرامشی است که در بحبوحهٔ تنش به سراغ ما می‌آید. جالب است بدانیم ریچاردز، در ترجمهٔ تعریف ارسطو از تراژدی، برای القای بیشتر منظور خود قبل از واژهٔ تزکیه یا تهذیب لغت «تصحیح» را نیز افزوده است.[۳۸] ادموند ویلسون، در مقاله‌ای با عنوان «رساله‌ای در خصوص داستانهای ترسناک»، اقبال مردم را به این نوع ادبی چنین توضیح می‌دهد:

خیال می‌کنم [این پدیده] دو دلیل دارد: نخست، اشتیاق انسان به تجربه‌های رمزآلود که ظاهراً همیشه در دوره‌های

آشفتگی جامعه بروز می‌کند، [یعنی] زمانی که پیشرفت سیاسی متوقف می‌شود: به مجرد آنکه می‌فهمیم جهان پیرامونمان ما را واگذاشته است، سعی می‌کنیم نشانه‌هایی از یک دنیای دیگر به دست آوریم؛ دوم، غریزه ایمن‌سازی خویش در برابر ترس از وقایع و جریانات واقعاً هولناکی که جهان آکنده از آنهاست ـ گشتاپو، حملهٔ تانکها، بمبارانهای هوایی.... ـ ما با تزریق وحشت خیالی خاطر خود را موقتاً با این توهم آسوده می‌کنیم که نیروهای جنون و جنایت را می‌توان رام کرد....[۳۹]

پس از درنگی نسبتاً طولانی بر سر یکی دیگر از مفاهیم مطروحه توسط فرای، بازمی‌گردیم به **تخیل فرهیخته**. دیدیم که فرای با پرداختن به مقوله تزکیهٔ ارسطویی به این نتیجه می‌رسد که «موازین اخلاقی در ادبیات نیز وجود دارند.» (ص ۶۲) و در دنبالهٔ بحث خود می‌افزاید: «ادبیات شریرانه‌ترین چیزها را به صورت سرگرمی به ما عرضه می‌کند، لکن مقصود از این کار لذتی نیست که احتمالاً در آنها نهفته است، بلکه وجدی است که مولود فاصله گرفتن از آنها و دریافت واقعیت وجودی آنان است، زیرا در ادبیات این اعمال شریرانه واقعاً به وقوع نمی‌پیوندند. هرچه بیشتر در معرض این قبیل مطالب قرار گیریم احتمال اینکه از قساوت و شرارت لذتی کور نصیب بریم کمتر می‌شود.» (صص ۳ـ ۶۲).

هویت جداگانه هر یک از ما به هنگام تجربه کردن یک موقعیت ادبی سبب می‌شود که داوریهای ارزشی از میان بروند: «چیزی از من به عنوان فردی واحد باقی نمی‌ماند. به عنوان خوانندهٔ ادبیات، تنها به اعتبار نماینده‌ای از کل بشریت است که من وجود دارم.» (ص ۶۳) این تلقی فردی از مقولهٔ هویت بسیار نزدیک به نگرش آلتوسر درخصوص موقعیت فرد در ایدئولوژی است.[۴۰] ساختارهایی بزرگ‌تر از ما در شکل دادن و تعیین هویت ما دخیل‌اند: ادبیات و ایدئولوژی (یا ساختار اجتماعی) از نظر فردی و آلتوسر از این زمره‌اند.

گفتیم که عنوان این گفتار اشاره‌ای است به رمان **بیداری فینگان‌ها**، رمانی عظیم که جویس مدت هفده سال صرف نوشتن آن کرد، و به اعتقاد فرای «احتمالاً بزرگ‌ترین دستاورد تخیل ادبی در قرن بیستم است». (ص ۶۵)، رمانی درخصوص رؤیا و ضمیر ناهشیار، اما نه در مفهوم مجزا و فرویدی آن، بلکه به معنای «رؤیای ژرف‌تر انسانی که جوامع خود را می‌آفریند و نابود می‌کند.» ادبیات، به تعبیر فرای، «دنیایی رؤیایی نیست، بلکه متضمن در رؤیاست: یکی حاوی تحقق بخشیدن به امیال ما، و دیگری رؤیای دلهره‌ها.» (ص ۶۴) به میان آوردن نام افلاطون و کیتس و پس از آن جویس در همین راستا است: «هنر، اثری تخیلی است که از زندگی معمولی کناره گرفته، تحت سیطرهٔ همان نیروهایی است که بر رؤیا تسلط دارند، و با وجود این، منظر و بعدی از واقعیت به ما ارائه می‌کند که از هیچ برداشت دیگری از واقعیت دستگیرمان نمی‌شود». (ص ۶۴) زندگی به تشکیل جامعه و ادبیات به برقراری تفهیم و تفهم [ارتباط] می‌انجامد، و بدین ترتیب از آن هم جامعه‌ای حاصل می‌شود. دنیای حاصل از حیات جمعی ما فردی، و جهان فراهم آمده از ادبیات، جمعی است.

در ادبیات به دو نیرو نیازمندیم، یکی برای آفریدن اثر، و دیگری برای درک آن. «پس خواننده یا منتقد دارای نقشی است که مکمل نقش نویسنده است.» (ص ۶۵) تأثیر ادبیات بر ما به دو صورت متجلی می‌شود، نخست پاسخ غیرانتقادی یا «پیش انتقادی» که از سهو و لغزش در امان نیست؛ دیگر، واکنش ذی‌شعور و انتقادی ما است که بر اثر آن به داوری می‌نشینیم. واکنش انتقادی بر اثر ممارست، تدریجاً واکنشهای پیش انتقادی ما را حساس‌تر و دقیق‌تر می‌سازد و به اصطلاح، سلیقه یا ذائقهٔ ما را بهبود می‌بخشد.

پایان گفتار چهارم فرای حکم قاطع و بی‌تخفیف او است درخصوص ادبیات و منتقد. همین ویژگی است که منتقد بلند مرتبه‌ای مثل فرانک کرمود را بر آن داشته است تا به درستی در حق فرای بگوید: «یک ویژگی مشخص نظام [فکری] فرای صلابت و قاطعیت فتواگونهٔ او است»،[۴۱] خصلتی که او را به لحاظ متداعی دانستن ادبیات با تجربهٔ دینی، بسیار به سلف خود، ماتیو آرنولد نزدیک می‌کند:

منتقد همواره قاضی ادبیات خوانده شده است، نه بدین لحاظ که نسبت به شاعر از منزلتی رفیع‌تر برخوردار است... وظیفهٔ منتقد تفسیر هر اثر ادبی است در پرتو تمام آثار ادبی که می‌شناسد، تا بدین ترتیب بتواند به تلاش خود برای درک معنا و منظور ادبیات، به طور کلی ادامه دهد... ادبیات مکاشفه‌ای انسانی است، وحی بشر است بر بشر، و نقد نیز مشتی فتاوی و احکام نیست، بلکه آگاهی از آن وحی و داوری نهایی بشر است. (ص ۶۶)

این تصور از ادبیات و نقد ادبی، که عمیقاً وامدار تلقی رمانتیکها، به ویژه ویلیام بلیک، از تخیل است، نویسنده دیگری را واداشته است تا به قولی همانند نظر کرمود دربارهٔ فرای قائل شود و آن این است که چنین برداشتی همان «تجربهٔ دینی ادبیات و شاید تجربه ادبی دین است.»[۴۲]

«قائمه‌های آدم»، عنوان گفتار بعدی کتاب، برگرفتی است از بند دوم یکی از اشعار نسبتاً طولانی و بسیار دشوار دیلن تامس، شاعر انگلیسی اواسط سدهٔ بیستم. فرای در این گفتار قصد دارد نظریهٔ ادبی پرداخته در گفتارهای پیشین را بیازماید، و برای این منظور آموزش ادبیات، به‌ویژه ادبیات کودکان، را انتخاب می‌کند. فرای همواره ارزش نظریه‌های ادبی را در کاربست آنها به آموزش ادبیات، و نه صرفاً تفسیر متون، می‌دانست. در همین راستا در مقدمه‌ای که در سال ۱۹۷۵ بر کتاب اسلون، با عنوان **کودک به مثابهٔ منتقد: آموزش ادبیات در دبستان** نوشت، با بیانی حاکی از احساسات و گزافه اظهار داشت: «من معتقدم اگر نظریه‌ای را در نقد ادبی نتوان به [بچه‌های] کودکستان و سال اول مدرسه تعلیم داد به هیچ دردی نمی‌خورد.»[۴۳] فرای در **تحلیل نقد**، سن لازم برای درک اصول مقدماتی ادبیات را نوزده سالگی قرار داده بود، اما در کتاب **پیرامون آموزش**، که وی آن را سی سال پس از **تحلیل نقد** انتشار داد می‌نویسد: «طی بیست سال اخیر، سطح سنی [نوزده سالگی] در برآوردهای من مدام رو به کاهش بوده است».[۴۴] فرای اصول نظریهٔ ادبی خود را با چنین وضوحی بیان می‌دارد.

> در تاریخ تمدن، ادبیات از اساطیر نشأت می‌گیرد. اسطوره کوشش ساده و ابتدایی تخیل برای همانندسازی جهان بشری با جهان غیربشری است و غالباً داستانی دربارهٔ یک رب‌النوع است. بعدها، اساطیر به تدریج با ادبیات عجین شده و اسطوره، اصلی اساسی از داستان سرایی می‌شود. کوشیده‌ام چگونگی گرایش اسطوره‌ها به یکدیگر و مآلاً تکوین اساطیر را تشریح کنم، و ضمناً نشان دهم چگونه چارچوب محیط بر اساطیر به صورت احساس هویت از دست رفته‌ای درمی‌آید که زمانی از آن برخوردار بوده‌ایم و احتمال دارد در آینده نیز [از آن] بهره‌ور باشیم. (ص ۶۷)

مقولهٔ هویت ـ به شکل فردی یا جمعی آن ـ که از علائق جدی فرای بود پس از او در نظام فکری بارت، فوکو، لیوتار و دیگران طیف بسیار متنوع و گسترده‌ای یافته است؛ اما اساطیر، که قائمه بنیادین نظریه ادبی فرای است، در کتاب مقدس مسیحیان کامل‌ترین تجلی خود را می‌یابد، و به همین دلیل باید در «نخستین لایه آموزش ادبیات» منظور شود: «کتاب مقدس را باید آن قدر زود و آنچنان کامل تدریس کرد که در عمق ذهن جای گیرد، و آنچه بعداً می‌آید بتواند بر آن پایه استوار شود.» (صص ۸ ـ ۶۷) فرای خود اذعان دارد که این پیشنهاد «بسیار بحث‌انگیز و شدیداً محل اختلاف است.» اما توضیح می‌دهد که ساختار کتاب مقدس از اهمیت بسزایی برخوردار است. «روایتی به هم پیوسته که با خلقت آغاز می‌شود و به قیامت می‌انجامد و تمام تاریخ بشری را تحت اسامی نمادین آدم و اسرائیل، از مدّ نظر می‌گذراند.» اساطیر یونان و روم به زعم فرای، با آنکه در مقایسه با کتاب مقدس از انسجام کمتری برخوردارند، باید به این برنامه آموزشی افزوده شوند، چرا که فهم ادبیات بدون اطلاع از اساطیر باستان مقدور نیست. «باید نشان داد که چگونه الگوهای ادبی مشابه در فرهنگها و ادیان گوناگون ظهور می‌کنند.» (صص ۹ ـ ۶۸)

گام بعدی در آموزش ادبیات درک ساختار انواع مهم ادبی است که همگی، در جای خود، از آبشخور اساطیر سیراب می‌شوند، نظیر کمدی و رمانس، که بافت و ساخت ساده‌تری دارند و مناسب آموزش دورهٔ ابتدایی‌اند؛ و به دنبال آنها تراژدی و طنز، که به دلیل پیچیدگی نسبی‌شان شایسته است در برنامهٔ درسی دوره دبیرستان لحاظ شوند. (صص ۱ ـ ۷۰)

دانش‌آموز باید عادت کند از اثر ادبی فاصله بگیرد، و ساختار کلی آن را درک کند و هنر گوش دادن به داستان را از همان سنین اولیه بیاموزد. در طرح آموزشی فرای، وجود دو زمینه لازم است؛ اول زبانی سوای انگلیسی، و دیگری هنری به جز ادبیات. پژوهشگران ادبیات و علوم انسانی همیشه زبانهایی را که ادبیات انگلیسی میراث‌بر آنهاست ـ همچون لاتین، یونانی و عبری ـ آموخته‌اند. مطالعهٔ هنرهایی مثل نقاشی و موسیقی در آموزش ادبیات بسیار مؤثر می‌افتد، زیرا نشان می‌دهد که تخیل نیروی سازندهٔ ذهن است. (صص ۴ ـ ۷۳)

پس از هنرها، نوبت به علوم انسانی و فلسفه می‌رسد که زمینه‌ساز آموزش ادبیات‌اند. فرای عقیده دارد در هر آموزش صحیح باید از مرکز آغاز و در جهت خارج حرکت کنیم. بر این اساس آموزش نظام‌مند ادبیات باید با شعر شروع شود، و سپس باید به نثر پرداخت. نکتهٔ ظریفی که فرای عنوان می‌کند تمایز میان شعر و نثر است: «شعر نزد بدوی‌ترین ملل یافت می‌شود، لیکن تنها تمدنهای پیشرفته‌اند که قادر به ارائهٔ آثار منثور ارزشمندی هستند.» (ص ۷۵) شعر می‌تواند به دانش‌آموز احساس حرکت را بیاموزد، زیرا چیزی است بسیار نزدیک به رقص و ترانه. یک اثر بزرگ ادبی جایگاه تبلور و تمرکز کل تاریخ فرهنگی ملتی است که آن را به‌وجود آورده است. (ص ۷۷) همه چیز، از آنجا که در زمان به وجود می‌آید، در زمان نیز از بین می‌رود؛ تنها تخیل است که می‌تواند مردمان را به تعبیر پروست، چون «غولهایی در زمان» ببیند. (ص ۷۹)

فرای از دو استعارهٔ خانه و محیط برای مشخص کردن ماهیت ادبیات و نسبت آن با ما استفاده می‌کند. ادبیات همچون خانه‌ای است که ما سازندهٔ آن هستیم، نه محیط که ساخته دست ما نیست.

جایگاه ادبیات در آموزش همان موضع است با علوم فیزیکی. این نسبت را ادبیات نه تنها با آموزش، بلکه با همه معارفی که با کلمات سروکار دارند ـ تاریخ و فلسفه و علوم انسانی و حقوق و الهیات ـ برقرار می‌کند. ریاضیات محض بر مبنای اصول موضوعه و مفروضات مسلم انگاشته شده پیش می‌رود؛ آنگاه وارد علوم فیزیکی شده به آنها شکل می‌دهد؛ بر همین منوال، اساطیر و صناعات بدیعی نیز به ساختارهای بنا شده از واژه شکل می‌بخشند.

به عقیدهٔ فرای، نظریهٔ ادبیات همان نقد ادبی است، که او آن را اقدامی جهت ایجاد وحدت میان ادبیات و اجتماع می‌داند. (ص ۸۰) عمدهٔ نقد در سطوح مختلف آموزشی ارائه می‌شود؛ بخش کوچکی از نقد در معرفی کتاب و از آن کمتر در پژوهشها و مطالعات ادبی به کار می‌رود. پایان گفتار پنجم **تخیل فرهیخته** آن است که باید دنیای خیال را از عالم عقیده و عمل بازشناخت. آن یک افق اعتقادات را گسترش می‌بخشد و بر بردباری و کارایی آن می‌افزاید. غایت آموزش ادبیات، انتقال قدرت تخیل به دانش‌آموز است. ذهنیتی که فرهیختگی خود را به برکت تخیل به دست آورده باشد، یا بالعکس، نیروی تخیلی که به سامان و نظام یافته، فرهیختگی حاصل کرده باشد، همان «تخیل فرهیخته» است.

در گفتار ششم و پایانی با عنوان «پیشهٔ فصاحت و بلاغت» ـ برگرفته از شعری از شاعر فرانسوی سن ژون پرس ـ فرای برای چندمین بار به موضوع مورد علاقه‌اش ـ تخیل ـ باز می‌گردد. تخیل عاملی است که سبب تمییز زبان علم و زبان روزمره از سویی و زبان ادبیات از سوی دیگر می‌شود؛ اما چون دقیق شویم می‌بینیم حتی زبان روزانه و عالم شبانهٔ ما، یعنی رؤیا، نیز از سلطهٔ تخیل در امان نیست و باز اگر دقیق‌تر بنگریم درمی‌یابیم ـ که احساسات که شاخصهٔ بارز تخیل‌اند ـ در کنشهای اجتماعی ما نیز دخالت می‌کنند. بر این پایه، می‌توان دید که اکراه آن دسته از مردمانی که در پذیرش ادبیات دچار تردیدند تا چه اندازه بی‌اساس است. چه خواسته، یا ناخواسته تخیل به همهٔ زوایا و جوانب حیات فردی و جمعی، هشیار و ناهشیار ما راه می‌یابد. (صص ۴ ـ ۸۳) پس ادبیات و جامعه، به نحوی از راه تخیل با یکدیگر ارتباط دارند. از سوی دیگر، کاربرد عمومی یا اجتماعی واژه‌ها که همان معانی و بیان است، همچون ایراد خطابه، متضمن چیزی بیش از صرف بیان حقیقت عریان است. در زندگی اجتماعی، بیانی که «بجا» باشد مقبول‌تر است و این خود مستلزم دو بعد «زیباشناختی» و «اخلاقی» است (ص ۸۵)؛ یعنی از چشم جامعه، همه چیزهایی را که در مورد حقیقت می‌دانیم نباید به زبان آورد و زمانی نیز لازم است کل حقیقت کتمان شود. کلمات در حکم لباسی است که به کمک آنها عریانیها و زشتیها را پوشش می‌دهیم. بینش اجتماعی فن بیان یعنی تصور گروهی از مردم که با ظاهری آراسته به آمد و شد مشغول‌اند اما در همان حال آنچه می‌نمایند نیستند. (ص ۸۵)

از سویی، اگر تخیل سنگ بنای آثار ادبی و هنری است، ابزار ایجاد توهم نیز بوده است و این چیزی است که متخصصان تبلیغات بدان واقف‌اند؛ «تبلیغات تجاری نمونه‌ای بسیار واضح از ایجاد عمدی توهم در زندگی اجتماعی است». (ص ۸۶)

این بیان فرای، همچنین «فرافکنی صورت خیال»، ما را به یاد بارت می‌اندازد. توهم‌زایی و اسطوره‌سازی پدیده‌ای است غیراخلاقی و آمیخته به توطئه که بر اثر آن فرد نمودهای فرهنگی و تاریخی را که تبلور آزمندی و انسان ستیزی طبقات مرفه است، به مثابهٔ امری طبیعی تلقی می‌کند. یک نمونه از این القا «طبیعی» بودن یک پدیدهٔ «غیرطبیعی» و نتیجتاً خلط وهم و واقعیت برگزاری نمایشگاهی از عکس است که با عنوان «خانواده انسان» در سال ۱۹۵۵ در موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک برپا شد، و بارت در مقالهٔ «خانوادهٔ بزرگ انسان» به افشای ریاکاری بورژوازی پنهان در برپایی این نمایشگاه پرداخت.[۴۵] هدف نمایشگاه القا این پندار بود که همهٔ انسانها، صرف‌نظر از رنگ پوست و ملیت و پایگاه طبقاتی، در حکم خانواده‌ای هستند برخوردار از فضیلتی عام و جهان شمول به نام انسانیت، یعنی در حقیقت تکرار همان حرف خوشایند اما معارض با واقعیت سعدی که می‌گفت: «بنی‌آدم اعضای یک پیکرند». کارل سند برگ، شاعر آمریکایی نیز در مقدمهٔ مجموعه‌ای از همان ۵۰۳ قطعه عکس که با همان عنوان خانوادهٔ انسان انتشار یافت، به شیوهٔ همیشگی بیشتر اشعارش، با سوسیالیسمی خوش‌بینانه و خیالپردازانه نوشت:

> اولین جیغ نوزادی چه در شیکاگو یا زامبوانگو باشد و چه در آمستردام یا رانگون، همان دانگ صدا را دارد و در همان مایه هم خوانده می‌شود و آن این است که می‌گوید: «من هستم! من سربرآورده‌ام! من متعلق به این جهانم! من عضو خانوادهٔ انسانم.»[۴۶]

آوازه‌گران بورژوازی که به رغم توسل به‌افزار فرامدرن و شعارهای پرطمطراق، منادیان تاریک اندیشی‌اند، درصدد القای این تصورند که جامعهٔ بشری کلیتی یکپارچه، واحد و منسجم است؛ باید پاسدار این انسجام و وحدت بود و در برابر بی‌عدالتی و فقر و تبعیض و ترس کاری نکرد که در این پیکر خللی روی دهد، چرا که همه «در آفرینش ز یک گوهریم.»[۴۷]

روشنگری همان اسطوره‌شکنی و توهم‌زدایی است؛ و آن عریان کردن این حقیقت است که در بداهت همه چیز تردید کنیم. همهٔ جوامع صاحب اساطیرند و هرچه جامعه‌ای آهسته‌تر دستخوش تغییر و تحول شود، مبانی اساطیری آن استوارتر است. (ص ۸۸) هدف اساطیر آن است که ما را به پذیرش معیارها و ارزشهای جامعه ترغیب کند، تا بر اثر آن با جامعه سازگار شویم. عناصر مهم اسطوره‌های اجتماعی، به عقیده فرای، توسل به صورخیال و کلیشه و زبانی خاص و نوستالژی است، که به ترتیب در آوازه‌گری و سیاست و دیوان سالاری و ادبیات چوپانی (راعویّات) به کار گرفته می‌شود. تخیل فرهیخته، اما ما را یاری می‌دهد تا خود را از سقوط در ورطهٔ این توهمات حفظ کنیم. (صص ۹ ـ ۸۸)

فرای زبان دیوان سالاری را «نثر دولتی» می‌خواند، که به عقیده او «انبوهی گنگ و نامفهوم از کلمات انتزاعی و مبهم است که از بیان مستقیم و ساده پرهیز می‌کند.» (ص ۹۰)؛ برعکس، زبان ساده همیشه از قوت و تأثیری برخوردار است که دیوان سالاران بدان عنایتی ندارند، زیرا می‌خواهند چنین القای شبهه کنند که چرخهای جامعه همچنان در گردش‌اند، هیچ عامل انسانی قادر به مختل کردن آنها نیست؛ اینان از همین رو به شیوهٔ نگارشی متوسل می‌شوند که نوشتهٔ آنها را غیرشخصی و مجهول‌الهویه بنمایاند.

بیان آزاد موضوع دیگری است که فرای در گفتار پایانی کتاب خود به آن می‌پردازد:

> برای من قابل درک نیست که چگونه می‌توان مطالعهٔ زبان و ادبیات را از مسئلهٔ گفتار آزاد، که همه می‌دانیم برای جامعهٔ ما از اهمیتی بنیادی برخوردار است، جدا ساخت. حوزهٔ گفتار معمول، از یک نظر، آوردگاهی میان دو شکل گفتار اجتماعی است، یعنی گفتار جمعیتی غوغایی[۴۸] و گفتار جامعه‌ای آزاد. یکی متضمن عبارات مبتذل، اندیشه‌های حاضر و آماده و وراجی است که ناگزیر ما را از توهم به سوی ترس مفرط و جنون‌آمیز سوق می‌دهد. گفتار آزاد در جمع غوغائیان نمی‌تواند

وجود داشته باشد: اینان قادر به تحمل آن نیستند. (ص ۹۳)

گفتار آزاد با بیان آشفته و گله‌گزاری مدام کاری ندارد. آزادی، از هر نوع آن، با تعلیم و ممارست به دست می‌آید. چنین است وضع بیان آزاد که حاصل آموزش و تخیل هر دو است. تا زمانی که چیزی برای گفتن نباشد، فراتر از حد معینی نمی‌توان به پرورش گفتار پرداخت و آنچه برای گفتن داریم مبنی بر بینشی است که از جامعه داریم. فرد آزاد است گفتاری بر پایه آموزش ارائه دهد، همچنان که این آزادی را دارد که پس از تعلم موسیقی پیانو بنوازد. فرای به وجود استثنا قائل است. انسانهایی که با حداقل آموزش آکادمیک قادرند گفتاری در نهایت فصاحت ارائه دهند.

وظیفهٔ ما آن است که مدام بر غنای تخیل خود بیفزاییم، و برای این منظور باید مقیم دو دنیا باشیم: دنیای واقعی و عینی پیرامون ما، و دنیای تخیلی و آرمانی درونمان. اطلاق الفاظی چون خیالی و ذهنی و آرمانی و نظایر آن به دنیای درون نباید سبب شود که ما در واقعیت آن تردید کنیم. به واقع، برای نقد و بهبود دنیای پیرامونمان معیار و مناطی جز دنیای درون نداریم. شرط رفع کاستیها و زدودن زشتیهای جهان اطراف، داشتن الگویی است که، دست کم در خیال کامل باشد.

در صفحات، یا بهتر بگوئیم جملات پایانی این گفتار، فرای از ماتیو آرنولد و قائل شدن او به دو محیط انسانی یاد می‌کند: محیط اجتماعی، و دیگر محیط منتج از تعلیم و تربیت، یعنی همان فرهنگ. کار ما صرفاً سازگاری با محیط طبیعی و اجتماعی نیست، بلکه اقتباس ملاکها و ارزشهایی از جهان فرهنگی است. فرای می‌افزاید: در همهٔ ما چیزی هست که می‌خواهد ما را به سمت «غوغائیان» سوق دهد، تا بتوانیم همگان یک چیز را بگوییم بی‌آنکه در موردش فکری کرده باشیم. (ص ۹۷) قدرت تخیل است که کلمات را به فلسفه، تاریخ، علم، دین و قانون بدل می‌سازد. محتوای همهٔ این رشته‌ها، معارف انسانی است، اما ساختار آنها اساطیری است که آنها را به ادبیات مرتبط می‌سازد.

فرای کتاب **تخیل فرهیخته** را با یادی از اسطورهٔ برج بابل در کتاب مقدس به پایان می‌برد، تمثیلی که به قول خود وی، کل کتاب او براساس آن سازمان یافته است. برج بابل، یعنی محصول تخیل که واژه‌ها مصالح عمدهٔ آن‌اند، همان ساختار تکنولوژیکی غول‌آسایی است که اگر چه حاصل تلاش جهان واحدی به نظر می‌رسد، اما در واقع چیزی جز گره کوری از رقابتهای انسانی نیست؛ پدیده‌ای است خیره‌کننده، اما به دور از شأن و حرمت اصیل انسانی[۴۹] که پای بستی سست و ویران دارد. آنچه این ساختار غول‌آسا را در شرف انهدام قرار می‌دهد، همچون عامل فروریزی برج بابل، تعدد، و در واقع تشتت، زبانهاست ـ به نشانهٔ عدم ارتباط و همدلی میان انسانها ـ موافق رأی فرای، زبان واقعی تخیل زبان طبع بشری و آن زبان شعر است. شایسته است در خلوت خود به این زبان گوش فرا داریم؛ کلمات این زبان، آنگاه که از فراز برج سقوط، عنقریب خود را به نظاره ایستاده‌ایم، به ما می‌گویند: «به هیچ روی به ملکوت اعلی نزدیک‌تر نشده‌ایم، و زمان آن رسیده است که به جهان خاکی رجعت کنیم». (صص ۹ ـ ۹۸)

پانوشتها:

۱ـ نورتروپ فرای، **تخیل فرهیخته**، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳)، ص ۳.

۲ـ تعابیر دیچز در عناوین دو فصل نخست کتاب ارزشمند او. برای تفصیل موضوع، نگاه کنید به دیوید دیچز، **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمه غلامحسین یوسفی و ابراهیم صدقیانی (تهران: علم، ۱۳۶۹)، فصلهای ۱ و ۲.

۳ـ برای اطلاع بیشتر از دیدگاههای انتقادی آرنولد، در فارسی، نگاه کنید به رنه ولک، **تاریخ نقد جدید**، ترجمه سعید ارباب شیرانی (تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷)، ج ۴، بخش ۱، صص ۲۳۷ ـ ۲۰۷. مشیت علایی، «شکل چیست؟» **گردون** ۱۸ـ۱۷ (شهریور ۱۳۷۰)، ۲۲ـ۲۰.

4- Northrop Frye, **The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society** (Ithaca: Comell University Press, 1970), p. 160.

5- Northrop Frye, **A Study of English Romanticism** (New York: Random House, 1968), p. 14.

6- Wallace Stevens, **Opus Posthumous**, ed. Samuel French North (New York: Knopf, 1957), p. 166.

7 - Pour le poete comme pour Dieu, le parole devient monde.

به نقل از:

Frank Kermode, **Wallace Stevens** (London: Faber, 1989), p. 22.

8- Cleanth Brooks, The Well - wrought Urn (New York: Harvest, 1947), p. 252.

9 - Gerald Graff, Poetic Statement and Critical Dogma (Evanston: Northwesten University Press, 1970), p. 16.

10 - Northrop Frye, Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology (New York: Harcourt, Brace and World, 1963), p. 151.

۱۱ـ کاترین بلزی، **عمل نقد**، ترجمه عباس مخبر (تهران: قصه، ۱۳۷۹)، صص ۳۹ و ۳۸.

12- Northrop Frye, **The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance** (Cambridge: Harvard University Press 1976), p. 45.

۱۳ـ جان استوکز، **اسکاروایلد**، ترجمه عبدالله کوثری (تهران: کهکشان، ۱۳۷۷)، ص ۳۷.

14- Northrop Frye **Creation and Recreation** (Toronto: University of Toronto Press, 1980), pp. 8, 9.

15 - Oscar wilde, **The Actist as Critic**, ed. Richard Ellmann (New York:

Vintage, 1970), p. 330.

۱۶. نورتروپ فرای، **تحلیل نقد**، ترجمه صالح حسینی (تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷)، ص ۴۰۸.

17- Northrop Frye, **Fearful Symmetry: A Study of William Blake** (Princeton: Princeton University Press, 1969), p. 90.

18- Frye, **The Stubborn Structure**, p. 198.

۱۹. ظاهراً اشاره فرای به دو مقوله فلسفی «ضرورت» (جبر) و «احتمال» (اختیار یا آزادی) است، آن گونه که ارسطو در تمییز میان شعر و تاریخ بدانها نظر دارد.

20- Northrop Frye, **The Modern Century** (Toronto: Oxford University Press, 1967), p. 116.

21- Northrop Frye, **The Critical Path** (Bloomington: Indiana University Press, 1971), p. 133.

22- Frye, **The Secular Scripture**, p. 173.

۲۳. برای بررسی مفصل پیرامون تلقی فرای از نقش تخیل و سودمندی ادبیات نگاه کنید به:

Michael Fischer, "The Imagination as a Sanction of Value: Northrop Frye and the Usefulness of Literature," in **Does Deconstruction Make Any Difference?** (Bloomington: Indiana University Press, 1985, pp. 14 - 31.

۲۴. برای اطلاع از چنین دیدگاهی، نگاه کنید به کتاب **فردیت خلاق نویسنده و تکامل ادبیات** از میخائیل خراپچنکو (تا جایی که می دانم، خانم نازی عظیما این کتاب را به فارسی برگردانده اند)؛ و نیز مقالهٔ بوریس سوچکف:

Mikhail Khrapchenko, **The Writer's Creative Individuality and the Development of Literature** (Moscow: Progress, 1977), pp. 281 - 339.

Boris Suchkov, "Present - Day Aspects of the Theory of Sociolist Realism", **In Aesthetics and the Development of Literature** (Moscow: USSR Academy of Science, 1978) pp. 41 - 42.

25 - Arnold Hauser, **The Philosophy of Art History** (London: Routledge and Kegan Paul, 1959), p. 36.

آقای محمدتقی فرامرزی این کتاب را به فارسی ترجمه کرده اند.

26- Bertrand Russell, **Roads to Freedom: Socialism, Anarchism, and Syndicalism** (London: Unwin, 1973), p. 117.

27- Hauser, p. 36.

۲۸. کارل یاسپرس، **کوره راه خرد**، ترجمه مهبد ایرانی طلب (تهران: قطره، ۱۳۷۸)، ص ۸.

۲۹. لیونلو ونتوری، **تاریخ نقد هنر: از یونانیان تا نئوکلاسیسم**، ترجمه امیر مدنی (تهران: فردوس/سیمین، ۱۳۷۳)، ص ۷۲.

۳۰. یاکوب برونوفسکی، **شناخت عمومی علم**، ترجمه محمدعلی پورعبدالله (مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸)، ص ۱۱. قیاس کنید با این جمله از کروچه، فیلسوف ایتالیایی: «طرز فکر ریاضی و علمی آشکارترین دشمنهای طرز فکر شاعرانه هستند و دوره هایی که علوم طبیعی و ریاضیات در آن غلبه داشته اند (مثل قرن هجدهم که بحبوحهٔ معقولات بود) از لحاظ شعر عقیم ترین زمانها بوده اند.» بندتو کروچه، **کلیات زیباشناسی**، ترجمهٔ فؤاد روحانی (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰)، ص ۶۸.

31 - Karl Marx, **Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)**. tr. Martin Nicolaus (Harmond sworth: Penguin, 1974), pp. 110 - 11.

۳۲. مارسل پروست، **زمان بازیافته**، ترجمه مهدی سحابی (تهران: مرکز، ۱۳۷۸)، ص ۴۲۸.

۳۳. بسنجید با این بخش از یک مصاحبهٔ شاملو: «شما که آفرینندهٔ شعر هستید، خودتان متوجه نبوده اید چه نوشته اید؟/نزوماً نه. من موقع نوشتن شعر فقط به صورت یک مدیوم (میانجی) عمل می کنم.» احمد شاملو، **دربارهٔ هنر و ادبیات**، به کوشش ناصر حریری (بابل: آویشن/گوهرزاد، ۱۳۷۲) ص ۶۶.

۳۴. ارسطو، **فن شعر**، ترجمه عبدالحسین زرین کوب (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳)، صص ۷. ۳۶ و ۳. ۲۰۱.

۳۵. بلیک: شاعر انگلیسی، در شعر «درخت زهر» همین مضمون را دستمایه کار خود کرده است. نام این شعر، در نسخهٔ اولیهٔ آن، «بردباری مسیحی» بود. برای اطلاع از هر دو نسخه، نگاه کنید به:

William Blake, **Complete Writings**, ed. Geoffrey Keynes (London: Oxford University Press, 1971), pp. 168 , 218.

36- Richard Dutton, **An Introduction to Literary Criticism** (London: York/Longman, 1986), p. 21.

۳۷. برای اطلاع از خلاصهٔ این عقاید، نگاه کنید به:

Philip Wheelwright, "Catharsis," in Alex Preminger, ed. **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1965), pp. 106 - 8.

نیز، دو فصل مشبع در دو کتاب با ارزش زیر به این موضوع اختصاص دارد:

George Thomson, **Aeschylus and Athens** (London: Lawrence and wishast, 1970), Ch. Xix. Lev Semenovich Vygotsky, **The Psychology of Art** (Cambridge: MIT, 1971), Ch. 9.

38- I. A. Richards, **Principles of Literary Criticism** (London: Routledge and Kegan Paul, 1967), pp. 86, 193.

39 - Edmund Wilson, "A Treatise On Horror," in **A Literary Chronicle**: 1920-1950 (New York: Doubleday Anchor, 1956), p. 288.

۴۰. برای اطلاع از این موضوع، نگاه کنید به بحث سودمند اما بالنسبه دشوار زیر:

کاترین بلزی، **عمل نقد**، ترجمه عباس مخبر (تهران: قصه، ۱۳۷۹)، فصل ۳، به ویژه صص ۹۴. ۸۱.

41- Frank Kermode, **Continuities** (London: Routledge and Kegan Paul, 1968), p. 116.

42- Jonathan Hart, **Northrop Frye: The Theoretical Imagination** (London and New York: Routledge, 1994), p. 177.

43- Northrop Frye, "Foreword", in Glenna Davis Sloan, **The Child as Critic: Teaching literature in the Elementary School** (New York Teachers College, 1975), p. xiv.

44- Northrop Frye, **On Education** (Markham: Fitzhenry and Whiteside, 1988), p. 138.

45- Roland Barthes, "The Great Family of Man," Mythologies, tr. Annette Lavers (London: Paladin, 1976), pp. 100 - 102.

46 - Carl Sandberg, "Prologue," **The Family of Man** (New York: Museum of Modern Art, 1955), p. 2.

۴۷. برای تفصیل بیشتر این موضوع، نگاه کنید به:

مشیت علایی، «بارت و اسطوره شناسی»، **کلک** ۹۳. ۸۹ (مرداد. آذر ۱۳۷۶) ۹۸. ۸۸.

۴۸. «جمعیت غوغایی» را، با وامی از «صف غوغای تماشائیان» در شعر زیبای احمد شاملو «مرگ ناصری» در برابر mob به کار برده ام؛ مترجم کتاب از کلمهٔ «غوغا» استفاده کرده است.

۴۹. فرای ساختار تمدن صنعتی انسان معاصر را به آسمان خراشی تشبیه می کند که بلندی آن تقریباً به ماه می رسد؛ بسیار نزدیک به تعبیر اخوان: «بر گذشته از مدار ماه، لیک بس دور از قرار مهر».