

درآمدی بر
روانشناسی هنر و ادبیات

فهرست

| | |
|--|-----|
| مقدمه | ۱۳ |
| فصل اول: هنر و روان‌نژندی - زیگموند فروید، اتو فینیکل و آلفرد آدلر | ۲۹ |
| مختصری راجع به نظریه روان‌کاوی فروید | ۳۰ |
| تحلیل‌های ادبی - هنری فروید | ۴۴ |
| نقد روش زندگی‌نامه‌نویسی روانی | ۵۸ |
| هنرمند و روان‌نژندی | ۶۲ |
| تراژدی و التذاذ مخاطب | ۷۴ |
| لطیفه و کمدی | ۷۶ |
| زیبایی‌شناسی | ۸۳ |
| امر شگرف | ۸۶ |
| هنر در برابر علم | ۹۲ |
| فروید و هنر معاصر | ۹۳ |
| فروید و نقاشی | ۹۷ |
| فروید و موسیقی و عرفان | ۹۸ |
| اتو فینیکل | ۱۰۴ |
| آلفرد آدلر | ۱۰۷ |
| فصل دوم: هنر و فضای رها از تعارض ایگو - ارنست کریس | ۱۱۱ |
| هنر همچون مطالعه‌ای ارتباطی | ۱۱۲ |
| بس‌گانگی نماد | ۱۱۵ |
| فاصله زیبایی‌شناختی | ۱۱۶ |
| سازوکار دفاعی، تعارض و خلاقیت | ۱۱۸ |
| جریان سیال نیمه‌هشیار | ۱۲۱ |
| هنر نمایشی | ۱۲۴ |
| هنرمند در برابر خداوند | ۱۲۵ |
| مراحل واکنش مخاطبان به اثر هنری | ۱۲۶ |
| الهام و صنع | ۱۲۷ |

| | |
|-----|--|
| ۱۳۱ | فصل سوم: هنر و مشارکت عرفانی - کارل یونگ |
| ۱۳۳ | نوانگاری خاطره..... |
| ۱۳۵ | رویکرد کلی یونگ به هنر..... |
| ۱۳۷ | ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها..... |
| ۱۴۴ | پردازش خلاقانه..... |
| ۱۴۵ | کارکرد جبرانی هنر..... |
| ۱۵۰ | مشارکت عرفانی..... |
| ۱۵۲ | هنر درون‌گرا (روان‌شناختی) و برون‌گرا (خیالی)..... |
| ۱۵۴ | عقدۀ خودمختار..... |
| ۱۵۶ | ارتباط هنرمندی و سنخ‌های شخصیتی..... |
| ۱۶۰ | زیبایی‌شناسی..... |
| ۱۶۲ | کهن‌الگوهای نوجوانی جاودان و هنرمندی..... |
| ۱۶۴ | کهن‌الگوهای سایه، آنیما و آنیموس..... |
| ۱۷۳ | یونگ و موسیقی..... |
| ۱۷۴ | آثار هنری یونگ..... |
| ۱۷۵ | هنر مدرن، هنر فاخر..... |
| ۱۸۳ | نماد و نشانه..... |
| ۱۹۰ | هنر در برابر علم..... |
| ۱۹۱ | اسطوره..... |
| ۱۹۲ | نقد کهن‌الگویی..... |
| ۱۹۹ | قصه‌های پریان..... |
| ۲۰۱ | فصل چهارم: هنر در برابر فاشیسم - ویلهلم رایش و نئورایشی‌ها |
| ۲۰۲ | زره عضلانی..... |
| ۲۰۶ | ساختار منشی و رفتار اجتماعی..... |
| ۲۱۲ | هنر و هستهٔ زیستی..... |
| ۲۱۵ | زیست‌انرژی‌شناسی لوون و موسیقی..... |
| ۲۲۲ | هنر و تحرک درونی انرژی..... |
| ۲۲۴ | هنرمند و اجتماع..... |
| ۲۲۶ | قاعدهٔ ارگاسم و موسیقی..... |
| ۲۴۰ | «هنرمند یک انقلابی اصیل است»..... |

| | |
|-----|--|
| ۲۴۳ | فصل پنجم: هنر و اراده به خلق - اتو رانک |
| ۲۴۴ | سنخ‌شناسی رانک و خلاقیت |
| ۲۴۸ | ضربه تولد و مراحل رشد |
| ۲۵۱ | ترس از زندگی - ترس از مرگ |
| ۲۵۵ | هنرمند کلاسیک (آپولونی) و رماتیک (دیونیزوسی) |
| ۲۵۶ | فرشته الهام |
| ۲۵۸ | همزاد |
| ۲۶۵ | روح و هنر |
| ۲۶۸ | اسطوره تولد قهرمان |
| ۲۷۱ | فرهنگ پدرانه و مادرانه |
| ۲۷۲ | معماری و شهرسازی در نظر رانک |
| ۲۷۶ | شعر و زبان در نظر رانک |
| ۲۷۹ | حقیقت و زیبایی |
| ۲۸۱ | موسیقی، تزیینات و خالکوبی |
| ۲۸۲ | ایدئولوژی جمعی هنر و اراده در شکل فردی‌سازی هنر |
| ۲۸۳ | روح زمان جمعی در برابر نبوغ فردی |
| ۲۸۵ | گریز هنرمند از خصلت تسخیرگرانه هنر |
| ۲۸۶ | دست‌آورد در برابر موفقیت |
| ۲۹۱ | فصل ششم: هنر و بازسازی حیات روانی - نظریه‌های روابط ابژه |
| ۲۹۳ | ملانی کلاین |
| ۳۰۳ | هانا سگال |
| ۳۱۷ | رونالد فربرن |
| ۳۲۲ | ویلفرد بیون |
| ۳۳۲ | دونالد وینیکات |
| ۳۳۸ | دیگر نظریه‌پردازان روابط ابژه |
| ۳۴۳ | دیگر نظریه‌پردازان روان‌پویشی معاصر |
| ۳۵۳ | فصل هفتم: هنر به مثابه کوزه‌ای به دور هیچی - ژک لکان |
| ۳۵۶ | ساحت خیالی، مرحله آینه‌ای و ایگو |
| ۳۵۹ | ساحت نمادین، میل مبتنی بر فقدان و سوژه ناخودآگاه |
| ۳۷۴ | ساحت واقع، «چیز» و ژویسانس |
| ۳۸۰ | نام پدر، فالوس و جنسیت |

| | |
|------------|--|
| ۳۸۹ | «رابطه جنسی وجود ندارد»، عشق، و داستان‌های رماتیک..... |
| ۳۹۲ | ابژه دیگری کوچک (a)، سائق، و فانتزی..... |
| ۳۹۹ | سمپتوم، سنتوم و زبان‌بازی..... |
| ۴۰۲ | نمودار نهایی میل، سوژه بیان و سوژه گزاره..... |
| ۴۰۶ | نگاه خیره در نقاشی و معماری، امر شگرف، و همزاد..... |
| ۴۱۳ | گفتمان..... |
| ۴۱۷ | والایش و زیبایی‌شناسی، تحلیل آثار ادبی-هنری، نقد روان‌کاوانه مدرن..... |
| ۴۲۲ | تأثیر لکان بر دیگر اندیشمندان..... |
| ۴۲۴ | نظریه فیلم لکانی..... |
| ۴۲۹ | فصل هشتم: هنر و قلمرو مادرانه - یولیا کریستوا |
| ۴۲۹ | بینامتنیت..... |
| ۴۳۰ | سوژه سخن‌گو و در فراشد بین نشانه و نماد..... |
| ۴۳۴ | بیگانگی..... |
| ۴۳۶ | والایش و هنرمندان مرد..... |
| ۴۳۸ | تنزل جسم زن..... |
| ۴۳۸ | عصیان و بازآفرینی..... |
| ۴۴۰ | هنر و بروز نشانه..... |
| ۴۴۱ | هنر آوانگارد..... |
| ۴۴۵ | فصل نهم: هنر و پویش‌های روانی ادراک - هرمان رورشاخ |
| ۴۴۸ | پیشینه آزمون رورشاخ..... |
| ۴۵۳ | نمرات آزمون رورشاخ..... |
| ۴۵۴ | پاسخ فرم (F)..... |
| ۴۵۶ | پاسخ رنگ (F)..... |
| ۴۵۷ | ترکیب C و F..... |
| ۴۵۹ | پاسخ حرکت (M)..... |
| ۴۶۲ | ترکیب M، C و F، و سنخ‌های تجربه‌ای..... |
| ۴۶۹ | پاسخ سایه‌روشن..... |
| ۴۷۶ | دیگر عوامل..... |
| ۴۷۹ | فصل دهم: هنر و تجربه ذهنی گشتالتی - روان‌شناسی گشتالت |
| ۴۸۰ | قوانین ادراک..... |
| ۴۸۶ | رودولف آرنهایم..... |

| | |
|----------|---|
| ۴۸۸..... | نظریات ارگانیکسمی..... |
| ۴۹۲..... | هاینتز ورنر..... |
| ۴۹۶..... | پل گودمن..... |
| ۵۰۰..... | فریتز پرلز..... |
| ۵۰۴..... | جوئل لاتنر..... |
| | فصل یازدهم: هنر به مثابه دشواری در جهان بودگی و نیاز به خلق خود- روان شناسی |
| ۵۰۷..... | وجودگرا..... |
| ۵۰۸..... | پیشینه فلسفی..... |
| ۵۱۱..... | تاریخچه روان درمانی وجودگرا..... |
| ۵۱۴..... | مفاهیم کلیدی شرایط انسانی..... |
| ۵۱۶..... | روند درمان وجودگرا..... |
| ۵۱۷..... | زیبایی شناسی وجودگرایانه..... |
| ۵۱۸..... | نزدیکی هنر، ادبیات و وجودگرایی..... |
| ۵۲۰..... | خلاقیت؛ وجه درمانی هنر و وجودگرایی..... |
| | فصل دوازدهم: دیگر نظریه پردازان - سایینا اشپیلرین، ارنست جونز، شارل مورون، نورمن هالند، برونو بتلهایم، آنتون اهرنتزواایگ، لارنس کوبی، فیلیس گرینیکر، فیلیپ وایسمن، و ارنست شاختل |
| ۵۲۳..... | سایینا اشپیلرین..... |
| ۵۲۳..... | ارنست جونز..... |
| ۵۲۴..... | شارل مورون..... |
| ۵۲۶..... | نورمن هالند..... |
| ۵۲۸..... | برونو بتلهایم..... |
| ۵۳۱..... | آنتون اهرنتزواایگ..... |
| ۵۳۲..... | لارنس کوبی..... |
| ۵۳۶..... | فیلیس گرینیکر و فیلیپ وایسمن..... |
| ۵۳۷..... | ارنست شاختل..... |
| ۵۳۹..... | |
| ۵۴۱..... | واژه نامه..... |
| ۵۴۷..... | منابع..... |

مقدمه

«آدمی باید درون خود آشوب داشته باشد، تا بتواند ستاره‌ای رقصان متولد کند».

—چنین گفت زرتشت

سروکار داشتن با هنر، دیر یا زود ما را به تفکر درمورد چگونگی تولید هنر و درک اثر هنری وا می‌دارد. ممکن است ابتدا مفاهیمی پیش‌پاافتاده چون الهام و موهبت و نبوغ و استعداد را پذیرا شویم و تصور کنیم به فهمی از هنر نایل آمده‌ایم؛ اما به مرور درخواهیم یافت که این‌گونه مفاهیم مبهم نمی‌توانند هنر و سازوکارهای مرتبط با آن را توضیح دهند. برای پاسخ به مسأله هنر، شاید بتوان به علمی چون جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، و مخصوصاً روان‌شناسی روی آورد.

با وجود این که روان‌شناسی دانشی نسبتاً متأخر و جدید است، با هنر و ادبیات که قدمتی به اندازه عمر آدمی دارند، تعامل بسیار داشته و دارد و شاید گزاف نباشد که بگوییم بیشترین تعامل را با هنر داشته و دارد. روان‌شناسی و هنر هر یک به روش‌هایی قصد داشته و دارند که بر هستی مجهول انسان نوری بتابانند تا مگر زندگی او را معنا و عمق و کیفیت دیگری بخشند، روش‌هایی که گاه به طور چشم‌گیری شباهت‌هایی داشته‌اند (همچون درون‌نگری و تداعی آزاد). این نکته از آغاز از چشم روان‌شناسان و هنرمندان تیزبین دور نمانده و موجب نزدیکی روان‌شناسی و هنر بوده است. نزدیکی و تلفیق قلمروهای فکری بشر به خصوص امروزه بیش از هر زمانی مورد توجه و رشد است، و این امر برای روان‌شناسی و هنر و ادبیات به طور ویژه‌ای صادق است.

تا کنون بسیاری از روان‌شناسان از مجرای نظریاتشان به هنر و ادبیات نگریسته‌اند ولی وجود کتابی مرجع که آرای این افراد را تحت عنوان روان‌شناسی هنر و ادبیات گرد آورد تقریباً بی‌سابقه بوده است. در عین حال در دیگر شاخه‌های علوم انسانی این نقص دیده نمی‌شود و کتب بسیاری درباره فلسفه هنر، جامعه‌شناسی هنر و انسان‌شناسی هنر منتشر شده‌اند و حتی رشته‌های دانشگاهی فلسفه هنر و جامعه‌شناسی هنر در نظام دانشگاهی تعریف شده‌اند. موارد نام‌برده واجد ادبیات پژوهشی نسبتاً

گسترده و تاریخی، نظریه‌پردازان بی‌شمار، ساختارهای علمی مشخص و روش‌شناسی‌هایی هستند که بر سر آن‌ها کمابیش اجماعی حداقلی وجود دارد. نیت از تألیف کتاب مرجع حاضر، این است که چنین خلأیی در روان‌شناسی برطرف شود و علاقه‌مندان اولاً بتوانند از طریق روان‌شناسی (که به ذهن و ساختار روان می‌پردازد) بینشی نسبت به هنر (که پدیده‌ای عمیقاً مرتبط با ذهن و ساختار روان است) پیدا کنند، و ثانیاً از مجرای روان‌شناسی هنر کارکردهای روان‌شناختی ذهن و نیز نظریه‌های روان‌شناسی را بهتر درک کنند. این کتاب می‌تواند به عنوان ماده‌ای درسی برای رشته‌های پژوهش هنر و روان‌شناسی استفاده شود و البته برای علاقه‌مندان به هنر، ادبیات و روان‌شناسی نیز مفید باشد.

محتوای این کتاب مجموعه‌ای از آرای روان‌شناسان و روان‌کاوان مشهور و نیز افراد به نسبت کم‌اهمیت‌تر در رابطه با هنر و ادبیات است. حیطه‌های هنری و ادبی زیادی -از جمله نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، رقص، معماری، شعر و نثر- تا اندازه‌ای که در نظریه‌های مذکور تبیین گشته‌اند، در کتاب گرد آمده‌اند. در اغلب موارد، نظریه‌پردازان، به‌خصوص نظریه‌پردازان کمترشناخته‌شده، کتابی را به طور خاص به بررسی هنر و خلاقیت هنری اختصاص نداده‌اند، بلکه لابه‌لای آثار خود گریزی نیز به این موضوع داشته‌اند. با وجود این پراکندگی، گردآوری و بررسی کار ساده‌ای نخواهد بود. پژوهش‌های موردی بسیاری نیز انجام گرفته‌اند و بر این پراکندگی افزوده‌اند. برای نمونه، کتاب‌نگاری سه‌جلدی حجیم *Psychoanalysis, Psychology and Literature: a bibliography* اثر Norman Kiell حاوی ۳۰۰۰ عنوان مقاله راجع به روان‌شناسی ادبیات بوده و تنها شامل برخی از موارد مهمی است که تا سال ۱۹۹۰ منتشر شده‌اند. به این ترتیب از یک طرف گستردگی و پراکندگی مطالب و رویکردها در روان‌شناسی هنر بسیار بوده و از طرف دیگر، وجود جامع این مطالب در کتابی مرجع، اگر نگوئیم بی‌سابقه، دست‌کم نادر بوده است. از این رو به نظر آمد که گردآوری بخشی از مطالب موجود درباره‌ی روان‌شناسی هنر و ادبیات در یک کتاب واحد برای مطالعه‌ی ساده‌تر مخاطبان علاقه‌مند، کار ارزشمندی خواهد بود. برای نیل به این مقصود در این کتاب آثار نظریه‌پردازان مشهور در کنار افرادی که نامشان جدید به نظر می‌رسد قرار داده شده است. سعی شده کالبد نظریه‌ها بررسی شود و تحلیلی کلی راجع به خلاقیت یا هنر از منظر هر نظریه ارائه گردد. به علاوه کاربست نظریه‌ها روی زندگی یا آثار برخی هنرمندان نیز گنجانده شده است.

پیش از معرفی نظریه‌های روان‌شناختی مربوط به تحلیل هنر که در این کتاب آورده شده‌اند، خوب

است که در بادی امر به دو نکته پرداخته شود؛ یک این که روان‌شناسی هنر چه ضرورتی دارد؟ و دو این که ماهیت نظریه چیست و چه توقعی باید از یک نظریه داشت؟

در پاسخ به پرسش نخست، باید گفت برای یک فرد علاقه‌مند به هنر، توضیح هنر و سازوکارهای مرتبط با آن و احساسی که در مواجهه با آن کسب می‌نماید تبدیل به یک مسأله می‌گردد. برخی با پاک کردن صورت‌مسأله اظهار می‌کنند که هنر فقط باید تجربه شود و درباره‌اش تفکر یا تحلیل صورت نگیرد. مسلماً می‌توان به دور از نظریه و تفکر، به اثری هنری واکنش احساسی نشان داد؛ اما سپس می‌توان با افزودن وجهی شناختی، از این تجربه احساسی فراتر رفت. این نوع مواجهه می‌تواند دست‌آورد ما را از تجربه هنری افزون کند. تجربه پدیدارشناسانه^۱ هر کس در رابطه با هنر، هر قدر هم که غنی باشد، بدون قضاوت‌های اخلاقی، فکری و زیبایی‌شناختی خام است. بنابراین عرضه کردن آن تجربه بر چارچوب گسترده علمی چون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و مانند این‌ها ارزشمندتر خواهد بود. در مقابل، این علوم نیز در ارتباط با عمیق‌ترین تجربه‌های بشری که در هنر ابراز گشته‌اند پربارتر خواهند شد. البته لازم به تذکر است که پیش از آن که به اعمال چارچوبی نظری دست ببریم، خوب است که در یک مواجهه ساده با اثر هنری تجربه پدیدارشناسانه تام را رخصت دهیم. ایده‌آل آن است که در مواجهه با هنر نخست بدون تکلف و به سادگی نگریست یا گوش سپرد و سپس در وهله دوم قالب‌های نظری را نسبت به آن جایگاه خام اولیبه به کار گرفت. با انجام این عمل (که گاه برای یک اثر هنری به چند مرتبه نیز می‌رسد) بیشترین میزان درک و نیز بیشترین احساس لذت (یا بیزاری) مرکب را کسب کرده‌ایم. با وجود ساده‌سازی، اما می‌توان گفت که نگریستن یا شنیدن خام بیشتر تجربه‌ای احساسی است در حالی که کاربست نظریه بیشتر تمرینی اندیشورانه است. در مجموع، هیجان و شناخت در حالت درهم‌تنیدگی، می‌توانند از مجرای تضاد یکدیگر را برجسته سازند و جوهی از هم را روشن کنند. هدف این کتاب نیز همین است؛ این که تجربه هنری از مجرای چند قالب نظری روان‌شناختی که آن تجربه را عمق می‌بخشد تشریح شود.

به این ترتیب نظریه می‌تواند جوهی از مسأله مورد مطالعه را برای ما روشن کند؛ اما چگونه و تا چه اندازه؟ اجازه دهید ماهیت نظریه را مورد واکاوی قرار داده و درباره فرآیند^۲ یا نظریه‌ای درباره نظریه بحثی نسبتاً مفصل مطرح کنیم. تصریح ماهیت نظریه و معنای تفسیر، درک و فهم را از

1. phenomenological experience
2. metatheory

نظریه‌های موجود در این کتاب می‌افزاید. دانستن این که نظریه چه چیزی ارائه می‌دهد و محدودیت‌های آن چه هستند، می‌تواند استفاده ما را از نظریه غنا بخشد و در مقابل از انتظارات و نتیجه‌گیری‌های نامناسب از آن جلوگیری کند.

نظریه به زبان شبیه است. هر زبان شامل *واژگان*^۱ مخصوصی برای برچسب زدن به پدیده مشاهده شده یا تصور شده و نیز *دستور زبان* یا *نحو* ویژه‌ای برای نظم‌دهی آن واژگان به طبقه‌بندی‌ها یا مفاهیمی که به فهم پدیده کمک می‌کنند، است. نظریه‌ها هم مانند زبان‌ها ممکن است واژگان یا مفاهیمی را از یکدیگر به عاریه بگیرند و از این رو دورگه به نظر برسند. در این حالت، نظریه و زبان تکامل می‌یابند. مثلاً مشخص است که زبان انگلیسی طی زمان به وفور از واژه‌های فرانسوی و آلمانی بهره‌مند شده است. در مورد نظریه نیز می‌توان گشتالت‌درمانی را مثال زد که از واژگان روان‌کاوی مانند ایگو، سرکوب، فرافکنی و درون‌فکنی بهره جسته است. با گذشت زمان پدیده‌های جدید رخ می‌نمایند یا پدیده‌های قبلی تحول می‌یابند، که نیاز به واژگان و نحو جدیدی خواهند داشت و از این رو زبان‌ها و نظریه‌ها ترقی می‌یابند. مثال خوبی از این امر را می‌توان واژگان مدرن برای توصیف پیشرفت‌های تکنولوژیکی دانست. به همین شکل در تاریخ روان‌شناسی نیز پیوسته با خلق مفاهیم جدید مانند هیستری، ناخودآگاه و کهن‌الگو روبه‌رو هستیم. این که در نهایت چه زبانی را برمی‌گزینیم، اختیاری است. به فرض دانستن تمام زبان‌ها، می‌توان پدیده مجاور را تحت عناوین *صندلی*، *chair* (انگلیسی)، *chaise* (فرانسوی)، *silla* (اسپانیایی) و *Stuhl* (آلمانی) برچسب‌گذاری کرد.

با توجه به آن‌چه گفته شد، می‌توان تعریفی از نظریه ارائه داد: *نظریه منظومه‌ای منسجم و اختیاری از واژگان و مفاهیم است که می‌توانند برای توصیف و فهم برخی پدیده‌های واقع در قلمرو آن نظریه به کار روند.* بنابراین وظایف نظریه، توصیف پدیده با واژگان خود و ارائه فهمی از آن پدیده‌ها از دریچه چارچوب مفهومی خویش است. می‌توان در رابطه با این دو وظیفه، بسندگی نظریه را مورد قضاوت قرار داد: آیا نظریه واژگان غنی و دقیقی برای وظیفه توصیفی‌اش ارائه می‌کند؟ آیا نظریه به ما مجال پیش‌بینی^۲ (یا تبیین پسینی^۳) می‌دهد؟ مسلماً قابلیت پیش‌بینی سخت‌گیرانه‌ترین معیار برای فهم است.

1. term
2. prediction
3. post-diction

گاه هر نظام نظری در حیطه‌های کاربردی خاصی برتری دارد. واژگان تخصصی و مفاهیم ویژه هر نظام نظری، ابزارهای شناختی را که تمرکز کاربردی و گستره کاربردی دارند، برای فرد مهیا می‌کنند. برای نمونه کاربردی نظریه فروید بیشتر حول ادبیات متمرکز است. در مقابل، تمرکز کاربردی نظریه لوون روی موسیقی و تا حدی رقص است. اگر یک نظام نظری در حیطه‌ای ورای گستره قابل کاربردی آن استفاده شود، ارزش و ثوق آن پایین خواهد آمد. به این ترتیب استفاده از نظریه فروید در تبیین موسیقی و رقص، توجیه چندانی ندارد.

یک نظریه می‌تواند به سان عینکی که واقعیت از مجرای آن نظاره می‌شود و یا شابلونی که [جهت تطبیق] روی واقعیت قرار می‌گیرد، دانسته شود. نظریه به عنوان عینک، بر جنبه‌های خاصی از پدیده، واضح‌تر تمرکز می‌کند. هر عینکی بنا به طبیعت خود، جنبه‌هایی از پدیده را از صافی خود گذر نمی‌دهد و به طور انتخابی جنبه‌های خاصی را برجسته می‌کند. نظریه به عنوان شابلون، پدیده را به نحوی مورد پرسش قرار می‌دهد که سازه‌ای بامعنا بتواند از آن استخراج شود. واضح است که در هر دو حالت، فرایند تقلیل اطلاعات به وقوع خواهد پیوست و مشاهدات اصطلاحاً نظریه‌محور^۱ خواهند بود. به عبارتی جنبه‌هایی از پدیده مشاهده شده که از چشم نظریه کم‌اهمیت یا مبهم‌اند، لاجرم نادیده گرفته خواهند شد. با این اوصاف، نظریه خود واقعیت نیست، بلکه چشم‌انداز ویژه‌ای از آن است که به سبب مزیت‌های موجود در آن چشم‌انداز، انتخاب گردیده است. بنابراین این پرسش که نظریه‌ای صحیح است یا خیر، به سؤالی دقیق‌تر مبنی بر این که آیا آن نظریه در یک مورد خاص مفید است یا خیر، باید تبدیل شود. آیا آن نظریه واژگان غنی و دقیقی را ارائه می‌کند؟ و آیا آن نظریه فهمی (که نهایتاً به واسطه فرضیه‌ها^۲ آزمون خواهد شد) در پی خواهد داشت؟

اجازه دهید بحث درباره فرایندهای نظریه را با توضیح راجع به چیزی که از آن تفکیک‌ناپذیر است و تفسیر^۳ نام دارد، کامل کنیم. لئون لوی (۱۹۶۳) در کتاب *تفسیر روان‌شناختی*، تفسیر را تعریف یا ساختاردهی به پدیده به واسطه ارائه چارچوبی نظری، معنی می‌کند. «جنبه نخست تفسیر روان‌شناختی، ترجمه [ی پدیده] به واژگان نظری یا چارچوب مرجع مورد نظر است» (ص. ۲۴). جنبه دوم شامل کاربردی^۴ مفاهیم نظری به منظور تولید فرضیه است. به بیانی، هنگامی که تفسیر پرداخته‌ایم که پدیده‌ای

1. theory oriented
2. hypothesis
3. interpretation
4. application

را با استفاده از واژگان یک نظریه توصیف کنیم، یا آن را توضیح داده و یا با کاربست مفاهیم آن نظریه به پیش‌بینی (یا تبیین پسینی (پس‌بینی)) دست بزنیم. بدیهی است که با استفاده از واژگان و مفاهیم نظریه‌های متعدّد می‌توان به چندین تفسیر دست یافت. در هر مورد می‌توان به دلخواه نظریه یا نظریه‌هایی را که مفید بودنشان مسلم است یا ما را برمی‌انگیزاند انتخاب کرد؛ و همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، میزان فهم به واسطه پیش‌بینی (یا تبیین پسینی (پس‌بینی)) مورد قضاوت قرار خواهد گرفت.

در مورد استفاده یک نظریه برای توصیف و فهم اثر هنری، خلاقیت هنری و یا هنرمند، مفهوم عمق تفسیر مفید است. لوی (۱۹۶۳) عمق را به عنوان میزان استنباط موجود تعریف کرده است. از این رو ممکن است با سطح یا تفسیرهای ظاهری و زیرسطح یا تفسیرهای استنباطی مواجه باشیم. بیشتر بودن استنباط‌های وارده، مساوی با عمیق‌تر بودن تفسیر خواهد بود. با در نظر داشتن مفهوم عمق تفسیر، دو نتیجه تبعی مهم حاصل می‌شوند. هر چه تفسیر عمیق‌تر باشد، قطعیت آن فرضیه تفسیری کمتر خواهد بود. به بیان دیگر، هر چه گام‌های استنباطی بیشتری برای تولید فرضیه تفسیری برداشته شود، قطعیت آن فرضیه‌ها کمتر خواهد بود. نتیجه تبعی دوم این است که با عمیق‌تر یا استنباطی‌تر بودن فرضیه تفسیری، به شواهد بیشتری برای تأیید آن نیاز است. ظاهراً هر چه نظریه عمیق‌تری برای بررسی تجربه روانی برگزیده شود، از قلمروی دانش (به معنای پوپری و سخت‌^۱ آن) دورتر خواهیم شد، امری که در مورد نظریات گردآمده در کتاب حاضر صادق است.

همان‌طور که بحث شد، هر نظریه واژگان و مجموعه مفاهیمی را ارائه می‌نماید که وجهی از پدیده مورد نظاره را تبیین می‌کنند. باید در نظر داشت که تمام مدل‌های نظری ناقصند و هر نظریه جدیدی که می‌آید حاصل نارضایی از وجوه مختلف نظریات پیشین بوده است و سعی دارد که ضعف دیگر نظریات را با معرفی و جوهی جدید جبران کند. حتی در علم دقیقه‌ای چون فیزیک - که کعبه آمال پوزیتیویست‌هاست - چندین نظریه مورد استفاده است و تلاش برای رسیدن به نظریه‌ای واحد که همه چیز را بتواند توضیح دهد در علوم «سخت» نیز میسر نبوده است، چه برسد به علوم «نرم». چه بسا این آرزوی «نظریه همه‌چیز» هیچ‌گاه محقق نشود و نتوانیم «ره زین شب تاریک» بیرون بریم. بنابراین اغلب نمی‌توان یک نظریه منفرد را به عنوان فصل الخطاب در نظر گرفت، بلکه بسیاری از نظریات در کنار هم چون اعضای بدن فیلی در تاریکی‌اند و صرفاً جزئی از یک کل‌اند. به علاوه، هر نظام

مفهومی-زبان‌شناختی در مورد مطلب خاصی قابل استفاده بهینه است. بنابراین با دانستن چندین نظریه، می‌توان انتخاب کرد که کدام نظریات در مواجهه با موضوع خاصی استفاده شوند. افزون بر چنین نکته عملی‌ای، نکته زیبایی‌شناسانه‌ای نیز باید مورد توجه قرار گیرد؛ این مسأله که کدام نظریه (یا نظریات) خوب به نظر می‌آید، موضوعی مربوط به سلیقه نیز هست. از این رو بر اساس هر دو وجه عمل‌گرایانه و زیبایی‌شناسانه، خواننده می‌تواند پسند خویش را بیابد. یک نظریه اگر از لحاظ جذابیت و یا کاربرد چنگی به دل نزند، مورد اقبال نخواهد بود. به این منظور در این کتاب نظریه‌هایی برگزیده شدند که با توجه به این دو معیار هر یک وجهی از فهم هنر را دربر بگیرند.

چنان که از عناوین فصول کتاب برمی‌آید، نظریه‌هایی بیشتر به کار فهم و درک تجربه هنری می‌آیند که طبق معیارها و ملاک‌های پوزیتیویستی، و در قیاس با نظریاتی چون شناختی و رفتاری، بیشتر مورد انتقاد هستند. برای توضیح علت این موضوع لازم است بحث کوتاهی انجام شود. دانش را برخی به دو بخش سخت و نرم تقسیم کرده‌اند؛ بخش سخت شامل علوم طبیعی و دقیقه و عینی (چون زیست‌شناسی و فیزیک) و بخش نرم شامل انواع ذهنی و کمترعینی (چون جامعه‌شناسی) است. در این میان روان‌شناسی با پرداختن به روان و مغز در هر دوی این حیطه‌ها جای دارد، امری که همواره بین خود روان‌شناسان بحث‌ها و اختلافات نظری و روشی را پدید آورده و گاه در هر سوی طیف مؤمنان و متعصبانی ارتودوکس پروراندده است. مسلماً روان انسان متکی بر مغز او است، و با مرگ مغز روان نیز خواهد مرد، اما باید در نظر داشت که ظاهراً روان چیزی بیشتر از مغز است. تا به امروز بین حالات دستگاه عصبی انسان و تجربه روانی او فاصله وجود دارد و آنچه در فلسفه ذهن شکاف تبیینی^۱ نام دارد تاکنون رفع‌ناشدنی بوده است؛ برای نمونه شواهد نشان می‌دهند که حالات مغزی مشابه در افراد مختلف لزوماً بیانگر حالات روانی مشابه نیستند. این عدم وجود این‌همانی بین حالات روان و مغز ایجاب می‌کند که کماکان بتوانیم در کنار رشته عصب‌شناسی از رشته‌ای به نام روان‌شناسی نیز صحبت کنیم، زیرا اگر مبین‌های^۲ مغزی حالات ذهنی به طور کامل شناخته می‌شدند دیگر پدیده‌های روانی (چون بیماری‌ها یا احساسات) به طور کامل قابل تقلیل به قوانین زیست‌شناسی و فیزیک می‌بودند و چندان جایی برای «روان» باقی نمی‌ماند. در بین نظریات روان‌شناختی مختلف، در وهله نخست

1. Explanatory gap
2. determinants

نظریات روان‌پویشی و در وهله دوم نظریات گشتالت و وجودگرایی بیش از بقیه به موضوع ذهنیت^۱ می‌پردازند. نظریاتی چون شناختی و رفتاری که به دانش سخت نزدیکند برای آدمی بیشتر قائل به رفتار^۲ هستند (واژه‌ای که در سایر دانش‌ها برای الکترون، مولکول، سلول، سوسک و مانند این‌ها نیز به کار می‌رود) اما نظریات روان‌پویشی که به دانش نرم تعلق دارند انسان را واجد عمل^۳ می‌دانند که دربردارنده کیفیت ذهنی^۴ و حیث التفاتی است. پیش‌تر نیز در فلسفه، ادبیات و هنر پرداختن به ذهن و توصیف کیفیات ذهنی مسبوق به سابقه بوده است، اما روان‌پویشی اولین حوزه‌ای است که به زعم افرادی چون لیر (۲۰۱۵) ادعای بررسی نظام‌مند و علمی این کیفیات را دارد (علم به معنای غیرپروپری و نرم کلمه).

نکته دیگر اختلاف این دو حوزه نظری سخت و نرم در نحوه کاربردهای آن‌ها (مثلاً در درمان) است. روان‌پویشی و گشتالت و وجودگرایی را می‌توان به مثابه coaching دانست و درمان شناختی و رفتاری و دارویی را مانند teaching. در coaching یک فرد باید مسیری درونی و پر پیچ و خم را به طور کامل طی کرده باشد و به استادی رسیده باشد تا بتواند راهبر یک راهرو شود؛ از همین رو است که این رویکرد تجربی و شخص-وابسته را به سفر و سیاحت درونی تشبیه کرده‌اند. اما در teaching موارد از پیش مقرر و شخص-ناوابسته چارچوب‌بندی شده‌ای باید رعایت گردند. با اندکی تسامح می‌توان گفت که درمان‌های روان‌پویشی، گشتالتی و وجودگرا بیشتر بر محتوای عمیق و ناآگاه ذهن تأکید می‌کنند و درمان‌های شناختی و رفتاری یا بر محتواهای سطحی‌تر و آگاهانه تمرکز می‌کنند و یا اساساً نه بر محتوا، که صرفاً بر خود فرایند مورد نیاز برای تغییر و درمان بدون توجه به فردیت و ذهنیت شخص توجه دارند. با عنایت به این دو تفاوت (یعنی coaching و محتوامحور بودن نظریات روان‌پویشی و گشتالت و وجودگرا) می‌توان کاربردی بودن این‌ها را برای توضیح و تبیین هنر و ادبیات روشن کرد، چرا که هنر و ادبیات خلاقه نیز به coaching و محتوای عمیق شخصی نزدیک‌ترند تا به teaching و محتوای سطحی-فرایند غیرشخصی.

با این توصیفات، برای بررسی موضوعی مربوط به ذهنیت چون هنر و ادبیات، لاجرم نظریات

-
1. subjectivity
 2. behavior
 3. action
 4. qualia

روان‌پوشی مناسب‌تر خواهند بود. علی‌رغم برخی مخالفت‌های علمی و روشی با این نظریات، در مواجهه با موارد فرهنگی و فلسفی و اجتماعی کماکان به این نظریه‌ها بیشتر مراجعه می‌شود. اساساً توان تحلیلی این نظریات در سازوکار پیچیده چنان موضوع‌هایی آن‌قدر راهگشا هست و یا برخی روشن‌بینی‌های پیش‌بینی‌گر و یا تبیین‌گر دارند که اهمیت آن‌ها را بالا می‌برد. به علاوه ظاهراً در آدمی گرایشی به تحلیل‌های از این نوع وجود دارد، تحلیل‌هایی غیردقیق و غیرعینی که او را در بررسی مسائل به اعماق دغدغه‌های حیاتی‌اش می‌برند و بعضاً به جای گشودن گره، گره‌افکنی‌های جدیدی حاصل می‌گردد. حتی گاه برخی نظریه‌پردازان (چون یونگ، بیون یا لکان) به متافیزیک، عرفان، یا فلسفه نزدیک می‌شوند، موضوعی که مورد پسند و تأیید دیگر روان‌کاوان نیست، و برخی دیگر از این هم فراتر رفته به ورطه شبه‌علم و خرافه پای می‌گذارند (مانند کارهای متأخر رایش). با این حال، ضمن وقوف به این چاله‌ها و مخاطرات فکری، باید در نظر داشت که استفاده از روش‌های دقیق و عینی برای موضوعات ذهنی اولاً اغلب ممکن نیست، و به بیانی برخی از حقایق، به سان ماهی‌هایی لزج، اغلب از دست می‌گریزند^۱ و در چارچوب‌های قطعی نمی‌گنجند؛ و ثانیاً در محدود مواردی که برای موضوعی ذهنی توصیف و تبیین عینی ممکن است، این نوع رویکرد مطلوب بسیاری از پژوهشگران و مخاطبان نیست.

به این ترتیب از میان نظریه‌های مختلف برای توضیح هنر، ادبیات و خلاقیت هنری، در وهله نخست نظریه‌های روان‌پوشی^۲ و در وهله دوم روان‌شناسی گشتالت و روان‌شناسی وجودگرا بیشتر تحلیل‌کننده و نیز برانگیزاننده هستند. نظریه‌های روان‌پوشی افزون بر روان‌کاوی^۳ فروید، شامل روان‌شناسی تحلیلی یونگ، روان‌کاوی ایگو، روابط ابژه، روان‌شناسی خود، روان‌کاوی ارتباطی، رانک، رایش، لکان و شاگردان این‌ها هستند و به غیر از فصل ده و یازده بقیه فصول این کتاب و بخش اعظم آن را تشکیل می‌دهند. این مکاتب روان‌پوشی که مجموعاً تحت عنوان روان‌شناسی عمقی^۴ نیز شناخته می‌شوند، به دنبال فهم انگیزش‌های ناخودآگاه و برهم‌کنش‌های وجه‌ها یا ساختارهای مختلف روان هستند. بنا بر نظرگاه‌هایی که عقبه آن‌ها به خردمحوری برمی‌گردد، پردازش ذهنی انسانی به طور

۱. این سخن صرفاً یک بیان شاعرانه و تمثیلی نیست. در واقع، حتی در علوم سخت نیز، پس از بیان قضایای ناتمامیت از سوی گودل، رسیدن و رساندن به حقایق قطعی و نهایی با چارچوب‌های عینی - منطقی - پوزیتیویستی دیگر بعید به نظر می‌رسد.

2. psychodynamic
3. psychoanalysis
4. depth psychology

متوالی و زنجیره‌ای بوده و در نتیجه حیات ذهنی او استدلالی، منطقی و عقلانی است. لیکن طبق نظرگاه روان‌پویشی (که عقبه آن به رمانتیسیسم برمی‌گردد)^۱ فرایندهای ذهنی، انگیزشی و عاطفی متعددی در روان انسان به صورت موازی و همزمان در کارند که زندگی روانی را مملو از تعارض و متعاقباً مصالحه‌های ناپایدار می‌سازند. روان‌پویشی این امر را در قالب پایگاه‌های روانی مختلف بازشناخته است و علوم شناختی امروزه آن را به شکل پردازش‌های موازی و یا ضمنی به اثبات رسانده است (وستن، ۱۹۹۸). اگر نیک بنگریم، این توازی پردازش‌های ذهنی در زندگی نمودهای بی‌شماری دارد که دیدگاه خردنگر قادر به توصیف آن نیست: به هنگام تماشای یک اتفاق ظاهراً زیبا و خوشایند غمگین می‌شویم، اغلب احساسات دوسوگرایانه مهر و کین نسبت به یک فرد نزدیک داریم، از ته دل می‌خندیم اما نمی‌توانیم توضیح دهیم که چه چیز دقیقاً ما را به خنده انداخته است، منظره‌ای را زیبا یا شخصی را جذاب می‌دانیم بدون این که از جزئیات و سازوکار واکنش‌های خود مطمئن باشیم، گاه بعد از یک موفقیت به طور نابه‌جا ناراحت می‌شویم بدون دانستن چرایی آن، به شدت خواهان ترک سیگاریم اما ناتوان از آن، مایل به در انداختن طرحی نو هستیم اما هراسان از آن، و مانند این‌ها. گویی «خود»های دیگری نیز درون ما وجود دارند که ساز خود را می‌زنند؛ به زبان حافظ، «در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست، که من خموشم و او در فغان و در غوغاست».

هنر قلمرویی است که این خودهای مختلف را در قالب عواطف و افکار و تصاویر ذهنی متنوع، چه در هنرمند و چه در مخاطب هنر برمی‌انگیزاند. در صورت سروکار داشتن عمیق با هنر، بسیار پیش می‌آید که خود فرد ناتوان از درک کامل چگونگی تأثیر هنر بر خویش باشد، گویی خود را در سرزمینی افسانه‌ای و مسحورکننده و مجهول بیاید. روان‌پویشی اما سعی دارد بسیاری از این احساسات گنگ و مبهم انسانی را با چاقوی جراحی مفاهیم خود، کالبدشکافی و تشریح کند. از مساعدت‌های عمده روان‌پویشی، همین ایجاد بینش^۲ نسبت به امیال عمیق ناخودآگاه و تعارض‌های غیرقابل‌گریز واقع در پس ظاهر است. بینش در واقع، هدف اصلی و جهت‌دهنده روان‌پویشی است. به بیان دیگر روان‌پویشی سعی دارد به فهمی از امیال عمیق یا ناخودآگاه و تعارض‌های غیرقابل‌گریز واقع در پس

۱. البته روان‌پویشی در نهایت با تکیه و تأیید بر مفهوم بینش، به «خودت را بشناس» سهل و ممتنع سقراطی و در نتیجه خردگرایی راه می‌یابد.

رفتار ظاهری برسد. فرایندهای ناخودآگاه^۱ و موجبیّت روانی^۲ اصول مرکزی این مکاتب هستند و نیز هر مکتب نسخه ویژه خود را از این فرایندها ارائه می‌کند. امروزه در نقدهای ادبی و هنری شاخه‌ای خاص به نام نقد روان‌پویشی وجود دارد که مشتمل بر نقد مؤلف، شخصیت‌های اثر، مخاطب، و خود اثر است و کمک می‌کند که بتوانیم درون مؤلف، شخصیت‌ها و مخاطب را با هم‌دردی، هم‌دلی و عمق بیش‌تر درک کنیم و از این راه تجربه هنری و انسانی خویش را غنا بخشیم. به بیان دیگر، نقد روان‌پویشی با معرفی واژه‌ها و مفاهیم خاصی، تجربه کردن طبیعت انسانی را به خوانندگان‌اش آموزش می‌دهد و نتیجتاً لذتی مضاعف به آن‌ها اعطا می‌کند.

پس از مطالعه کتاب، فراتر از آشنایی با نظریات، خواننده باید بتواند هنگامی که با هنر مواجه می‌شود به زبان‌های جدید- فرویدی، یونگی، لکانی، رانکی، کلاینی و غیره- سخن بگوید و حتی گویش‌هایی فرعی از این زبان‌های اصلی- لوونی، وینیکاتی و غیره- را نیز به کار ببرد و با کمک این‌ها بتواند دایره واژگان وسیع‌تری برای توصیف هنر و تجربه خود از آن فراهم کند. تشخیص این‌که چقدر در این مقصود توفیق حاصل شده، با خوانندگان است.

پس از این بحث ابتدایی راجع به کلیت روان‌شناسی هنر، اکنون لازم است نکاتی تکمیلی راجع به این کتاب بیان شوند که بهتر است پیش از مطالعه مورد توجه خوانندگان قرار گیرند:

۱. روان‌شناسی هنر شامل چندین زیرشاخه است؛ می‌توان از «خوانش روان‌شناختی» آثار ادبی- هنری دم زد، برای نمونه این‌که با نگاهی روان‌شناختی هنگام دیدن یک فیلم مفاهیمی چون اختلالات روانی و همدلی و هوش عاطفی یا مانند این‌ها چگونه از سوی هنرمند تصویر شده و یا از سوی مخاطب قابل بازخوانی هستند. می‌توان حیطه‌های کاربردی روان‌شناسی هنر را در نظر داشت، مانند هنردرمانی (شامل نقاشی‌درمانی، موسیقی‌درمانی، نمایش‌درمانی و فیلم‌درمانی)، روان‌شناسی معماری، روان‌شناسی محیط، روان‌شناسی زیبایی‌شناسی و مانند این‌ها، که سعی‌شان یافتن شیوه‌هایی برای بررسی اثربخشی و تأثیر هنر بر مواردی خاص، و احیاناً بهبود این اثربخشی و تأثیر است. روان‌شناسی هنر همچنین می‌تواند از شواهدی (یا به اصطلاح فلسفه علمی آن، از

1. unconscious processes

۲. psychological determinism: موجبیّت، شرایط عینی، زمینه‌ای و اقتضایی انجام چیزی و یا به‌وقوع پیوستن چیزی است. به تعبیری به شرایط تعیین‌کننده درونی و بیرونی برای وقوع چیزی گفته می‌شود، که به هیچ وجه معادل «جبری» فلسفی نیست.

فکت‌هایی) سخن گوید که به ارتباط مفاهیم روان‌شناسی و هنر و خلاقیت هنری اشاره می‌کنند، مانند این که در کدام سنخ‌های شخصیتی خلاقیت هنری بیشتری مشاهده شده است و از این قبیل. نیز می‌تواند از زاویه عصب‌شناختی به هنر، زیبایی‌شناسی و سلیقه هنری پردازد و نقش اجزای مغز را در درک یا تولید هنر بکاود. در کتاب حاضر تمامی موارد فوق و نیز موارد مشابهی که زیرمجموعه روان‌شناسی هنر هستند عمدتاً از قلم انداخته شده‌اند و توجه و تمرکز تنها بر یک وجه از روان‌شناسی هنر معطوف است: تحلیل هنر و خلاقیت هنری و نیز برخی آثار هنری و هنرمندان خاص از منظر نظریه‌های مهم روان‌شناختی.

۲. برخی نظریات مانند روان‌شناسی شناختی، رفتاری و یا زیستی، با وجود این که در حوزه‌های درمانی موفق بوده‌اند، به سبب در نظر گرفتن وجوهی خاص و محدود برای انسان، تا کنون در حیطه هنر چندان حرفی برای گفتن نداشته‌اند و در این کتاب نیز جایی ندارند. نیز برخی نظریه‌پردازان از جمله اریک برن، کارن هورنای، اریک اریکسون و اریک فرام به رغم این که نظریه‌های قابل کاربست برای هنر و خلاقیت هنری دارند، اما به سبب پرداختن اندک و جزئی ایشان به هنر و آثار هنری، و صدالبته به سبب پرهیز از افزایش حجم کتاب و تعدد نظریه‌ها، بهتر آن دیده شد که در کتاب حاضر آورده نشوند. روان‌شناسی هنر همچنین گاه با آسیب‌شناسی، درمان، روان‌شناسی دین، روان‌شناسی اجتماعی، روان‌شناسی تربیتی، رشدی و مانند این‌ها ارتباط می‌یابد، مواردی که البته در این کتاب از پرداختن اساسی به آن‌ها چشم‌پوشی شده اما در موارد مقتضی به فراخور بحث اشاره‌ای جزئی صورت گرفته است.

۳. به نظر می‌رسد به دلایل متعددی پرداختن روان‌شناسان متبحر و برجسته به هنر در دهه‌های پیشین بیشتر بوده است؛ اغلب نظریات گردآمده در این کتاب متعلق به افرادی‌اند که دهه‌هاست بدرود حیات گفته‌اند. دلایلی برای این امر می‌توان ارائه کرد؛ یک دلیل بدبینانه احتمالاً این است که شناخت انسان و حیطه‌های زندگی روانی او (اعم از هنر و فرهنگ) برای اقتصاد بازار چندان برانگیزاننده نبوده است و بنابراین حیطه‌هایی صرفاً تکنیکی و زودبازده (چون روان‌پزشکی و CBT) که شرکت‌های بیمه و داروسازی مناسب‌تر دانسته‌اند بیشتر نیز رشد یافته‌اند و در نتیجه روان‌شناسی نیز برای بقا خود را با آن‌ها تطبیق داده است. یک دلیل خوشبینانه نیز احتمالاً این بوده که در دهه‌های ابتدایی پیدایش روان‌شناسی، به دلیل وجود اطلاعات کمتر راجع به پدیده‌های

روانی، نظریه‌پردازان به هر قلمرویی سرک می‌کشیدند تا این اطلاعات را به دست آورند. امروزه با وجود نظریه‌ها و اطلاعات و تکنیک‌های متنوع، رغبت چندانی از سوی افراد برای اقدامات تهورآمیزی چون نظریه‌پردازی و یا تحلیل‌های بین‌رشته‌ای اساسی (همچون موضوع کتاب حاضر) مشاهده نمی‌شود. دلیل دیگر نیز گرایش روان‌شناسان به روش‌های پوزیتیویستی و «علم سخت» از دهه پنجاه به بعد است. نتیجه این که به دلایل اقتصادی و متناسب با روش‌شناختی غالب عصر حاضر، امروزه روان‌شناسان بیشتر بر مسائل بالینی و تخصصی تمرکز کرده‌اند. اگر فروید و لکان از اطلاعات ادبی - هنری هم برای نظریه‌پردازی سود می‌جستند، نظریه‌پردازان کنونی (چون کرنبرگ) بر مسائل و روش‌شناسی‌های بالینی شواهدمحور تمرکز کرده‌اند، امری که البته نظریات آن‌ها را در حوزه‌های درمانی و کاربردی (چون «خوانش روان‌شناختی آثار ادبی - هنری») دقیق‌تر و باکیفیت‌تر می‌کند؛ لیکن باعث می‌شود که ادبیات پژوهشی «روان‌شناسی هنر» اساساً منوط و محدود بشود به نظریات و تحلیل‌های نسبتاً قدیمی‌تر، که در این کتاب نیز ناگزیر به همان‌ها بسنده شده است (البته قدیمی بودن لزوماً به معنای بد بودن نیست چرا که کماکان بیشترین تحلیل‌های هنری با همان‌ها انجام می‌گیرد). پرواضح است که می‌توان خوانش‌های روان‌شناختی بسیار باکیفیتی از هنر به کمک نظریات جدیدتر (مانند آرای اتو کرنبرگ، جرج لیکاف، و یا عصب‌روانکاوانی چون اریک کندل و مارک سولمز) ارائه داد، لیکن هدف و رسالت کتاب حاضر این موضوع نبوده که بررسی کند روان‌شناسی در مورد هنر چه می‌تواند بگوید (پرداختن به چنین موضوعی حداقل نیاز به هزاران جلد کتاب دارد)، بلکه بیشتر این بوده که تا کنون چه چیز مهمی در مورد هنر از سوی روان‌شناسان گفته شده است.

۴. اگرچه بسیاری از نظریه‌پردازان روان‌پویشی به نحوی قلم‌فرسایی کرده‌اند که آثارشان نسبتاً قابل فهم است، اما برخی نیز به طریق پیچیده‌تری این مهم را به انجام رسانده‌اند. از این رو در مورد تمام نظریه‌پردازان سعی شده نظریه‌ها به طریقی ارائه شوند که برای هر شخص با سوادی متوسط قابل خواندن و فهم باشند. به این ترتیب این کتاب منحصر به روان‌شناسان متخصص نخواهد بود. با این حال، چنانچه در فصلی (به خصوص رانک یا لکان) مطلبی گنگ یا سخت‌خوان به نظر می‌رسد، از این رو است که مفاهیم آن نظریه در ارتباط با همدیگر و درهم‌تنیده‌اند و نمی‌توان واژگان تخصصی آن نظریه را به ترتیب مطرح و تعریف کرد و پیش رفت. به عنوان مثال، در مورد لکان نمی‌توان دال،

اختگی، میل، فالوس، ابژه کوچک a و دیگری بزرگ و موارد مشابه را به ترتیب توضیح داد چرا که برای توضیح هر یک از این مفاهیم به هم مرتبط به بقیه آنها نیاز است و توضیح سلسله‌مراتبی یا نوبتی آنها به طور بسنده ممکن نخواهد بود. این نکته چیزی شبیه دور هرمنوتیکی^۱ است؛ برای فهم کلیات به جزئیات نیاز است و نیز بالعکس. از این رو نسبت به فصولی که گنگ به نظر می‌رسند لازم است بیش از یک بار مطالعه صورت گیرد تا ردی از مفاهیم و کلیات در حافظه بر جای ماند و در نوبت دوم مطالعه (به بعد) جزئیات در ذهن معنی به خود بگیرند و احیاناً ابهامات رفع شود. مسلماً خواندن مجلد و نکته‌برداری و تعمیق می‌تواند به آموختن نظریات کمک کند. به علاوه بهتر است که مفاهیم نظری مورد استفاده قرار گیرند و به کار بردن آنها تمرین شود تا فرد در کاربست آنها به مهارت برسد. تنها با کاربست و بحث و تعمق راجع به آنها است که می‌توان بر آنها اشراف بایسته را پیدا کرد. ثمره این جهد، یافتن بیش و درک عمیقی راجع به هنر و روان انسان است.

۵. لازم است خواننده توجه نماید که اصطلاحات هر متفکر باید در بافت نظریه او فهمیده شوند مثلاً نماد یا شگرف (غریب‌آشنا) یا ایگو در نظر فروید، یونگ، کلاین و لکان با توجه به بافت نظریه ایشان در هر یک معنای نسبتاً متفاوتی می‌یابند، یا نشانه کریستوا با نشانه لکان و سوسور متفاوت است. شاید مهم‌ترین مفهوم از این قسم ناخودآگاه باشد، که در نزد هر یک از نظریه‌پردازان اصلی روان‌پویشی وجوه متفاوتی می‌یابد (هر چند ناگفته پیداست که در نظرات این افراد راجع به ناخودآگاه مشابهت‌های زیادی نیز وجود دارد).

۶. ترجیح بر آن بوده که برخی واژه‌های تخصصی به عللی مورد ترجمه قرار نگیرند و به همان شکلی که در زبان اصلی طرح شده‌اند آورده شوند. دو نمونه را مثال می‌زنیم: کلمه ایگو و سوژه. ایگو یا ego واژه‌ای انگلیسی و معادل Ich (یا همان I انگلیسی یا من فارسی) در متون آلمانی فروید است. از آنجا که لکان آنچه را در زبان «من» می‌نامیم لزوماً معادل ایگو نمی‌داند، ترجیح داده شد در فصول فروید، یونگ و کلاین نیز که این واژه به کار رفته، به همان صورت ایگو آورده شود. واژه سوژه نیز با توجه به وجود دو معنای معارض برای آن، بدون ترجمه آورده شده است زیرا واژه‌ای در فارسی از عهده انتقال مناسب همزمان دو معنی بر نمی‌آید. عدم وجود ترجمه مناسب در مورد آنیما، آنیموس، مدرن و از این قبیل نیز صادق بوده است. البته شایان ذکر است در جایی که

معادل‌های فارسی مناسبی وجود داشته، آورده شده و یا مؤلف آن را ساخته است؛ از جمله کهن‌الگو، ناخودآگاه، سایه، والایش، زره عضلانی، صنّع و مانند این‌ها.

۷. برای نگارش کتاب از منابع زیادی استفاده شده است لیکن به دلیل عدم دست‌رسی به نوشته‌های کریس، رایش، رانک و رورشاخ ناچار بوده‌ام برای این فصول از چند منبع محدود که به آرای افراد مذکور در رابطه با هنر پرداخته‌اند بهره‌گیرم؛ در نگارش فصل کریس از کتب الن هندلر اشیپتزر استفاده کرده‌ام. فصول رایش و رانک عمدتاً از کتاب *روان‌شناسی هنر و هنرمندان* چاپ سال ۲۰۱۲ نوشته ادوارد اسمیت برگرفته شده‌اند. همچنین بخش عمده فصل رورشاخ از کتاب *هنر، حرکت و زندگی در آثار هرمان رورشاخ* اثر نعمه آکاوایا و اندکی از کتاب ادوارد اسمیت برگرفته شده است. در نگارش فصل یونگ هم در برخی بخش‌ها از کتاب *یونگ و هنر نوشته تیو فان‌دن‌برک* و ترجمه محمدرضا جلالی و داود بیات بهره‌گرفته‌ام.

۸. چنان که ذکر شد در این کتاب به فراخور مقتضیاتی امکان طرح گسترده مباحث وجود نداشته است و به بیان مختصر و فشرده و در عین حال جامعی اکتفا شده است. با وجود این، در جای‌جای متن کتاب، از آثاری نام‌رفته که برای مطالعه تکمیلی می‌توانند مفید باشند. در این‌جا نیز لازم و پسندیده است که کتاب‌هایی معرفی شوند که تفصیل بیشتری دارند و می‌توانند مورد استفاده علاقه‌مندان پی‌گیر قرار گیرند. برای مطالعه مفصل آرای فروید راجع به هنر و ادبیات، کتاب *روان‌کاوی و ادبیات و هنر نوشته علی شریعت‌کاشانی*، و برای مطالعه مفصل آرای یونگ راجع به هنر و ادبیات، کتاب *یونگ و هنر نوشته تیو فان‌دن‌برک* و ترجمه محمدرضا جلالی و داود بیات می‌توانند مورد نظر قرار گیرند. کتاب *تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات نوشته محمد صنعتی* شامل تعدادی مقاله با موضوع نقد روان‌کاوانه برخی هنرمندان ایرانی و خارجی است. کتاب‌های *ادبیات و روان‌پزشکی نوشته فمی ایبد*، *سینما و روان‌پزشکی نوشته ماهیار آذر*، و *سینما و روح بشر نوشته ویلیام ایندیک* دربردارنده خوانش‌های روان‌شناختی [و به نوعی با نگاهی از بالا] به آثار ادبی-هنری هستند. کتاب‌های *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the*، *Two Cultures* نوشته Eric Kandel، *Neuropsychology of Art* اثر Dahlia Zaidel، *The Fine Arts, Neurology, and Neurological Disorders in Famous Artists* و *Neuroscience: New Discoveries and Changing Landscapes*، و *روان‌شناسی هنرهای تجسمی*

اثر جرج مدر و ترجمه مهرخ غفاری‌مهر نیز عمدتاً نگاه عصب‌شناختی تقلیل‌گرایانه‌ای به هنر و هنرمندان دارند و می‌توانند در کنار کتاب حاضر مفید باشند.

امید است که کتاب حاضر مورد توجه اهل فن و علاقه‌مندان قرار گیرد، و نظرات و انتقادات ایشان نصیب گردد.^۱ در نهایت بر خویش لازم می‌دانم از عزیزانی که بنده را در مراحل مختلف نگارش این کتاب یاری نموده‌اند قدردانی نمایم؛ جناب دکتر محمدرضا جلالی، استاد فرزانه و گران‌قدرم، که در دیگر عرصه‌های زندگی نیز از راهنمایی‌های گران‌سنگ و حضور اندیشه‌ورشان بهره برده‌ام، و بدون حمایت ایشان تهیه این کتاب ممکن نمی‌گشت، خانم دکتر نیلوفر بیات و آقای علی بیات که در این مسیر یاور و مشوق من بودند، جناب دکتر روزبه توسرکانی که درس‌گفتارهای پربار روان‌کاوی ایشان در دانشگاه تهران جرقه‌ای برای نگارش این کتاب بود، دوست عزیزم آقای فرهنگ سینا که در نگارش فصل فریاد یاری‌ام نمودند، و دوست عزیزم دکتر مسعود حسینی که در نگارش فصل وجودگرایی یاری‌ام نمودند. انتشار این کتاب محقق نمی‌شد مگر با لطف جناب آقای دکتر ارجمند و مجموعه انتشاراتی ایشان که سالیان سال است با انتشار کتبی ارزشمند حق بزرگی بر گردن روان‌شناسی و روان‌شناسان این مرز و بوم دارند. از ایشان سپاسگزارم. از همکاران نشر ارجمند نیز کمال تشکر را دارم.

داود بیات

تیر ۱۳۹۷

فصل اول

هنر و روان‌نژندی - زیگموند فروید، اتو فینکل و آلفرد آدلر

زیگموند فروید، پدر روان‌کاوی، از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین متفکران قرن گذشته بوده و به انحای مختلف بر وجوه متعددی از زندگی و فرهنگ انسانی تأثیر گذارده است. به باور پل ریکور، فیلسوف معاصر فرانسوی، تفکر قرن بیستم در غرب راجع به علوم انسانی، تحت نفوذ شدید مارکس، نیچه و فروید^۱ بود، نظریه‌پردازانی که آن‌ها را «بزرگان شکاک» می‌نامید. این افراد به وجوه انگیزه‌های مادی بشر (همچون معیشت، قدرت و جنسیت) در سطح ناآشکار امور پی بردند. نیروی ناهشیار این انگیزش‌ها، تأثیری شگرف بر همه وجوه زندگی و تاریخ بشر داشته و دارند، اما به دلیل ماهیت ناآشکار نحوه تأثیرشان به سهولت درک و تحلیل نمی‌شوند. مارکس، نیچه و فروید با شک و تردید به امور می‌نگریستند، به ظاهر مسائل اعتماد نمی‌کردند و معتقد بودند که حقیقت در اعماق و لایه‌های زیر سطح دفن شده و امری لزج و فراری است (یانگ، ۲۰۱۲، ص. ۲۴). از میان این سه، فروید که بنیان‌گذار روان‌کاوی است، بیشتر به فرد و روان انسان پرداخت و با تأکید بر اهمیت دوران کودکی در شکل‌گیری وضعیت روانی افراد - اعم از بیمار و بهنجار - به تلقی عقل‌گرایانه از انسان نقد وارد کرد و توجه را به ناخودآگاه و تأثیراتش بر رفتار بشر معطوف نمود.

1. Sigmund Freud (1856-1939)

مختصری راجع به نظریه روان‌کاوی فروید^۱

پس از کوپرنیک که باور به مرکز جهان بودن زمین را نفی کرد، و داروین که آفرینش و ماهیت فراطبیعی انسان را زیر سؤال برد، سومین ضربه به خودشیفتگی بشر از سوی نظریه ناخودآگاه زیگموند فروید وارد شد. فروید در سال ۱۸۵۶ در اتریش به دنیا آمد. ابتدا در رشته پزشکی تحصیل نمود و سپس ضمن تحصیل به نظریه داروین و عصب‌شناسی علاقه‌مند شد. پس از دریافت بورس تحصیلی، به نزد شارکو در پاریس رفت و نزد او علم روز را راجع به عصب‌شناسی و هیستری آموخت، امری که بعداً به انجام پژوهش‌هایی در وین با ژوزف بروئر و انتشار کتاب *مطالعاتی در باب هیستری* به سال ۱۸۹۵ منجر شد. در سال ۱۸۹۹ با انتشار کتاب معروف *تفسیر رؤیا* اساس نظریه روان‌کاوانه خود را راجع به ناخودآگاه بنیان گذارد. پس از آن در زمینه‌های دیگر مانند هنر، ادبیات، دین و مردم‌شناسی نیز به پژوهش پرداخت و نیز بر آن‌ها تأثیر بسیاری گذاشت. با وجود این که کار اصلی فروید در مقایسه با شاگردان جوانش، از میان‌سال‌ها و عمدتاً با انتشار کتاب *تفسیر رؤیا* آغاز شد، اما نبوغ، مطالعات وسیع و پشتکار بی‌نظیر وی، میراث علمی او را به یکی از مؤثرترین‌ها و پربرترین‌ها در حوزه‌های مختلف علوم انسانی بدل نمود. بسیاری از نظریه‌های روان‌شناسی و شیوه‌های روان‌درمانی یا در ادامه راه او، و یا در واکنش به شیوه او بنیان‌گذار شده‌اند؛ هرچند سالیانی طول کشید تا نظریات انقلابی‌اش به تدریج مورد اقبال خواص واقع گردد، و البته در بین عوام نیز مورد نفرت و بدفهمی قرار گرفت. «مردم از من متنفرند زیرا درباره چیزهایی حرف می‌زنم که قرار نبود آشکار شوند». نگاه فروید به انسان - شاید متأثر از فلسفه قرن نوزدهم - به یک معنا بدبینانه بود، چنان که در نامه ۱۰ سپتامبر ۱۹۱۸ به اسکار فیستر می‌نویسد «من در کل چیزهای خوب کمی در بشر یافته‌ام، طبق تجربه من اغلب آن‌ها آشفال هستند» و یا در نامه ۲۸ جولای ۱۹۲۹ به سالومه اغلب انسان‌ها را بی‌ارزش می‌خواند؛ لیکن به اعتقاد آدورنو حسن تحقیر فروید نسبت به آدمیان در حقیقت جلوه عشقی بی‌امید بود (جی، ۱۹۷۳، ص. ۱۰۵).

فروید تلقی رایج نسبت به انسان به عنوان موجودی نسبتاً معقول و آگاه را مورد تردید قرار داد؛ از

۱. فروید نویسنده بسیار پرکار و مبتکری بود. بسیاری از مفاهیمی که بعداً شاگردان او به آن پرداختند، نخست از سوی او طرح شده‌اند؛ هر چند گاه مفهوم اولیه طرح‌شده از سوی او جزئی بوده و نظریه‌پردازی کامل‌تر را در مورد آن مفهوم شاگردان انجام داده‌اند (مانند ناخودآگاه جمعی یونگ یا ضربه تولد رانک). از این رو برای پرهیز از حجیم شدن فصل نخست کتاب، چنین مواردی از نظریه فروید در فصول دیگر آورده شدند و در فصل نخست تنها اشاره‌ای به آن کلیدواژه کرده‌ایم. از جمله پرداختن به تداعی آزاد را به فصل دوم، نماد و ناخودآگاه جمعی را به فصل سوم، رابطه ذهن و بدن را به فصل چهارم، همزاد و ضربه تولد را به فصل پنجم و رشد جنسی زنان را به فصل هفتم موکول نموده‌ایم.

ابتدای قرن هجدهم چنین رویکرد انتقادآمیزی به انسان اتخاذ شده بود که در شوپنهاور، نیچه، داستایفسکی و ایسن به اوج رسید، اما پرداختن نظام‌مند و دقیق آن میراث فروید شد. فروید پس از پرداختن کوتاه‌مدت و جزئی به مدل اغوا، در ابتدا برای روان انسان مدلی مکانی شامل خودآگاه، نیمه‌خودآگاه و ناخودآگاه^۱ ارائه نمود. طبق تمثیل مشهور کوه یخ در رابطه با این مدل او، اغلب روان انسان را ناخودآگاهی تشکیل می‌دهد که مرئی نیست، و خودآگاه بخش قابل مشاهده کوچکی از این کوه یخ است. خودآگاه شامل افکار و احساساتی است که شخص بر آن‌ها وقوف دارد و قسمتی کوچک از شخصیت و زندگی فرد را دربرمی‌گیرد. نیمه‌خودآگاه حاوی افکار و تجربه‌هایی است که درست زیر سطح آگاهی قرار دارند و فعلاً ناهشیارند، اما با کمی تلاش می‌توانیم آن‌ها را وارد خودآگاهی کنیم و بر آن‌ها واقف شویم. ناخودآگاه شامل سائق‌ها و خاطرات سرکوب‌شده است که نمی‌توان به آن‌ها وقوف یافت اما با این حال بسیاری از صحبت‌ها، رفتارها، احساس‌ها، خیال‌ها و البته همه رؤیاهای ما را هدایت می‌کنند. از آن‌جا که ناخودآگاه در دسترس ذهن آگاه قرار ندارد، فروید باور داشت که وجود آن را تنها می‌توان به طور غیرمستقیم مشاهده کرد. در سال‌های ابتدایی سده بیستم، کار فروید بر همین مدل مکانی استوار بود و بیماری‌ها، رؤیاهای پدید‌ه‌هایی روزمره چون تیق‌های زبانی، فراموشی، و لطیفه را بر این اساس تبیین می‌نمود (فیست، ۲۰۱۲)، فرآورده‌های ظاهراً ناهمگون از روان انسان که وجه مشترک آنها، یعنی ناخودآگاه بودن، مورد توجه فروید بود.

از نظر فروید ممکن است گاه فکر یا خاطره‌ای (عمدتاً رنج‌آور و اضطراب‌آور) از خودآگاهی به ناخودآگاهی برود و از دسترس خودآگاه خارج شود. چیزی که باعث این امر می‌شود سازوکار دفاعی سرکوب است. در این حالت خاطرات از بین نمی‌روند بلکه همچنان بیرون از عرصه خودآگاه به حیات مخفیانه خویش ادامه می‌دهند. در این‌جا باید توجه نمود که ناخودآگاه ابداً به معنای نافع‌ال و خاموش نیست، بلکه مفهومی پویا است، به این لحاظ که افکار سرکوب‌شده فعلاً نه در پی ورود به خودآگاه هستند و به همراه سائق‌ها، رفتارهای ما را جهت می‌دهند (رایکمن، ۲۰۰۸) و به قولی ناخودآگاه «تاب مستوری ندارد». به باور فروید «در ورای دلایلی که برای کنش‌های خود برمی‌شماریم، بی‌شک عللی وجود دارند که به وجود آن‌ها اعتراف نمی‌کنیم. اما در پس همین علل مخفی، بسیاری علل دیگر وجود دارند که مخفی‌ترند و ما حتی خودمان از آن‌ها بی‌خبریم. بخش اعظم کنش‌های

1. topographic model (Consciousness, preconsciousness and unconsciousness)

روزمره ما نتیجه انگیزه‌های پنهانی‌اند که از دیدرس ما خارج‌اند». با این حال می‌توان به کمک روان‌کاوی تا حدی به وجود این موارد پی برد. هدف درمان روان‌کاوانه نیز کسب همین بینش است، چیزی که غالباً نسبت به دیگر درمان‌ها زمان بیشتری می‌طلبد (کوری، ۲۰۰۵).

در ناخودآگاه قواعدی متفاوت با دنیای منطقی جریان دارد؛ سائق‌های مختلف ایجاد شده تحت کنش‌های غرایز که در ناخودآگاه گرد آمده‌اند و به طور مستقل در کنار یک‌دیگر هستند، از «اثر تضادهای متقابل» برکنارند. به عبارتی در صورتی که دو سائق دارای دو هدف متفاوت باشند، بر ضد یک‌دیگر عمل نمی‌کنند و قدرت هیچ کدام کاهش نمی‌یابد. زمان در ناخودآگاه معنا ندارد، رویدادها بر حسب توالی زمانی مرتب نشده‌اند و با گذشت زمان نیز از بین نمی‌روند. در ضمیر ناخودآگاه هیچ قطعیت، شک و انکاری وجود ندارد. رابطه بسیار کمی با واقعیت خارجی برقرار است و اصل لذت^۱ حاکم است (شولتز، ۲۰۱۲). یک مثال می‌تواند این ویژگی‌های ناخودآگاه را به خوبی توضیح دهد: تصور کنید کیک در دست دارید. در ساحت خودآگاهی می‌توانید آن را بخورید و یا نگه دارید. اما در ناخودآگاه هر دوی این کارها همزمان ممکن است، می‌توانید رؤیایی ببینید که در آن کیک را خورده‌اید ولی همچنان در دست‌تان است! در این جا به رغم این که خودآگاه طبق تجربه می‌داند تنها یکی از دو کار با یک ممکن است، اما ناخودآگاه این دو را، که مبتنی بر میل به تملک و میل به لذت دهانی هستند، همزمان در خود دارد، بدون این که به یک‌دیگر آسیبی برسانند (کوهن، ۲۰۰۵، ص. ۲۹ و ۳۰). در واقع کودک پس از تنبیه‌ها و ناکامی‌های بسیار، آنچه را که کانت صورت‌های ضروری تفکر (شامل قوانین مکان و زمان) می‌نامد می‌آموزد، منتها فروید این مفهوم کانتی را تنها منحصر به خودآگاهی می‌داند و در مقابل آن وجود ناحیه‌ای متلاطم به نام ناخودآگاه را در ذهن مسلم می‌گیرد. این ناحیه از روان به طور خاص در رؤیاها، در لطیفه‌ها، تپق‌های زبانی، آثار هنری و اختلالات روانی نیز نمود دارد. فروید از پسری ده ساله سخن می‌گوید که پس از مرگ پدرش دچار ضربه روانی شده بود: «من می‌فهمم که بابا مرده، اما نمی‌فهمم چرا دیگه شب‌ها خونه نمی‌آد». چنین سخنی از محتوای ناخودآگاه و عدم تطابق آن با اقتضائات واقعیت حکایت دارد (ایستوپ، ۱۹۹۹، ص. ۱۶۷). از نظر فروید انسان مساوی با عقلانیتش نیست، و ناخودآگاه در افکار و رفتار هر انسانی، با هر مقام و جایگاه و طرز فکری که باشد، تأثیر هنگفت می‌گذارد، و او را بازیچه خود می‌گرداند. اتوبیوگرافی‌های افراد

1. pleasure principle

مشهور و موجه، همانند اعترافات آگوستین قانیس، خاطرات استاندال یا اعترافات ژان ژاک روسو بر این اندیشه فرویدی کاملاً صحه می‌گذارند.

ناخودآگاه به خودی خود از دسترس توصیف ایجابی خود فرد بیرون است و نمی‌تواند به تصرف زبان فرایندهای خودآگاه درآید؛ تنها هنگامی که محتویات آن به قدر کافی تغییرشکل می‌یابند تا موجب ایجاد اضطراب در خودآگاهی نشوند، به ساحت آگاهی ورود پیدا می‌کنند. برای مثال امکان دارد فردی با دست انداختن کسی یا شوخی کردن با او، امیال شهوانی یا خصمانه خود را ابراز کند. از نظر فروید دو نمونه مهم چنین تغییرشکل سانسورکننده‌ای، در رؤیا و هنر قابل مشاهده هستند، که در این جا رؤیا و در اواسط فصل به هنر می‌پردازیم.

نکته اصلی در رابطه با رؤیا، نمادین بودن آن است. طبق نظر فروید راجع به نماد، موارد تصویری موجود در رؤیا اغلب جانشین چیزی دیگر که معمولاً ماهیتی جنسی دارد می‌شوند. برای نمونه تصاویر مقعر (چون آبگیر، گل، گلدان، فنجان، چمدان، کمد، غار، تونل، حفره، پنجره) نماد زن و زهدان، و تمامی تصاویری که طولی بیش از قطرشان دارند (مانند قطار، برج، قلعه کوه، مار، مداد، تفنگ، چاقو، نیزه، شمشیر) نماد مرد یا نرینگی هستند و ترکیب نمادهای فوق (مانند ورود قطار به تونل) و نیز اعمالی چون تیراندازی، نیش زدن (یا خوردن)، الاکلنگ‌سواری، رقص، انتقال با آسانسور، اسب‌سواری، بالا رفتن از پله و پرواز نماد آمیزش و لذت جنسی هستند. اجازه دهید برای نمونه تفسیر یک رؤیا را در نظر آوریم. خانمی بارها رؤیایی دیده بود از سربازی که از آن طرف پنجره به او شلیک می‌کند، و او سپس بر اثر هیجان و ترس از خواب می‌پرد. در روان‌کاوی به کمک تداعی آزاد مشخص شد روزی هنگام عبور از خیابان به گروهی از سربازان رسیده و پسرعمویش را بعد از ۱۵ سال بین آن‌ها دیده است. او برای صحبت جلو رفته اما پسرعمو پاسخ داده که به سبب دستور نظامی نمی‌تواند صحبت کند. از آن پس احساس سرخوردگی و ضعف جسمانی پیدا کرده است؛ پسرعمو اولین کسی بوده که با او در ۱۶ سالگی رابطه جنسی برقرار کرده است. مشخص شد که سردی زن در طول زندگی زناشویی به سبب همین رابطه بوده است. این نوع تفسیر نمادها افزون بر رؤیا بر آثار هنری نیز اعمال شده است، مثلاً بسیاری از افراد (به‌خصوص منتقدان واجد رویکرد روان‌کاوانه) نقاشی‌های جورجیا اوکیف (۱۸۸۷-۱۹۸۶) نقاش آمریکایی را، که نماهای نزدیکی از گل‌ها تصویر نموده، تداعی‌گر تصویر بدن زن و آلت جنسی زنانه دانسته‌اند؛ یا در مثالی دیگر، ماری بناپارت در تفسیر شعر *اولوم* از آلن پو