المدخل النفسى
بين النقد الأدبي وعلم النفس التحليلي

الأستاذ الدكتور عدنان حسين قاسم
كلية التربية – غزة
وزارة التعليم العالى – فلسطين 1997

ABSTRACT

If modern literary criticism has now arrived at its full stature and fulfilled its principles on its special regions, yet it has also opened itself, from the beginning of the 20th. century, on the psychological, social, anthropological, mythological and other experimental studies and philosophies. It has also benefited from the fruits of Freud's studies and his followers. The frontiers and principles of criticism have really been mingled up to the extent that a group of contemporary Arab psycho-critics have departed from the arena of literary criticism in favour of that of Psycho-analysis. This has resulted in the emergence of a problem which stands in bad need for a solution through which a relationship between literary criticism and Psycho-analysis can be arrived at and, thereafter, specified. Such a research is an attempt at observing and then solving this problem.

ملخص البحث

إذا كان النقد الأدبى الحديث قد استوى بناؤه ونهضت مقوماته فى أقاليمه الخاصة به فإنه منذ مطلع هذا القرن العشرين انفتح على الدراسات النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والميثولوجية وغيرها من العلوم التجريبية وفلسفاتها . وأفاد من نتائج الدراسات التى قام زيجموند فرويد وتلاميذه من بعده . وقد تميعت الحدود وتداخلّت المقومات حتى إن فريقاً من النقاد النفسيين العرب المعاصرين ابتعدوا عن ميدان النقد الأدبى ، وصارت كل مقارباتهم فى أحياز علم النفس التحليلى ؛ الأمر الذى خلق إشكالية أضحت فى حاجة إلى حل تتحدد بموجبه العلاقة بين علم النفس التحليلى والنقد الأدبى ، وهذا البحث رصد لهذه الظاهرة ومحاولة لحل هذه الإشكالية .

يخوض الأدباء – عادة – تجارب شعورية تتخللها معاناة ؛ فتولد قلقاً يحرك ملكة الإبداع على نحو يجعلها قادرة على اختيار الألفاظ وتشكيلات الصياغة . وإذا أراد الناقد أن يتعرف إلى الأديب الإنسان فإن عليه أن يستكنه تلك الأغوار السحيقة فى النفس الإنسانية ، ليقف على العلاقة الجدلية القوية بين ما تحويه تلك الأعماق من عواطف وانفعالات متخمرة وبين الألفاظ وتشكيلاتها الفنية ؛ ليصل ، فى نهاية المطاف ، إلى أن ثمة مستويين للدلالة : مستوى سطحى ، مستوى عميق ، وهو ما يمكن أن يُطلق عليه مستوى أمامى ومستوى خلفى . وتتعدد القراءات وتختلف فى المستوى الخلفى بتعدد القارئين وتباين ثقافاتهم ، بل قد تكون تلك الدلالات قابلة لتفسيرات بعيدة عن المعنى الأمامى .

ومن أجل أن نظفر بتفسيرات مقنعة لتلك المعانى الخبيئة علينا أن نتفهم النفس الإنسانية المنتجة للفن المبدَع ، من خلال استثمارنا المحكَم للنتائج التى توصل إليها علماء النفس التحليليون .

وقدّم زيجموند فرويد كَماً هائلاً من المعارف النفسية ، وخاصة فيما يتصل بمنطقة اللاشعور ، حتى إن مؤلفاته تُعد مرجعاً أساسيا فى مجال علم النفس التحليلى اعتمد عليها كثير من الدارسين والباحثين النفسيين فيما بعد ، سواء أتخذوا موقفاً مؤيداً أم معارضاً من الحقائق التى توصل إليها .

ويمكن القول بأن النقد الأدبى المعتمد على التحليل النفسى بدأ مع نشره كتاب " تفسير الأحلام " سنة 1900م ، الذى عالج فيه قضايا نفسية خالصة بعيداً عن الأدب وما يتصل به . ومن أبرز دراساته المطولة التى تجلّى فيها ذلك المنزع النفسى كتابه " ليوناردو دافنشى – دراسة نفسية جنسية لذكريات الطفولة " وقد عرض فيه لذلك الفنان من حيث كونه مريضاً عصبياً (باثوغرافيا) ، واتخذ من فنه هاديا إلى ما ذهب إليه من افتراضات . وعُنىَ فى كتابه " دستويفسكى وجريمة قتل الأب " بالصرع الهستيرى الذى كان يصيب دوستويفسكى ورغبته الأوديبية فى

موت أبيه وشذوذه الجنسي الدفين[1] .

وقد تبع فرويد ، في مثل هذا التحليل النفسي ، عدد من علماء النفس التحليليين الذين رأوا أن وظيفة المحلل النفسي تبتعد عن ميدان النقد الأدبي ؛ وإن اتخذت من الإنتاج الأدبي وسيلة للكشف عن نفسية الأديب . ومن أولئك – على سبيل المثال – الفرنسي رينيه لافورج في كتابه "The Defeat of Baudlaire – هزيمة بودلير" . الذي يعد محض باثوغرافيا ، عنوانها الفرعي " دراسة نفسية تحليلية للمرض العصبي عند شارل بودلير" . ويبدو الأمر أكثر وضوحاً حين يذهب لافورج نفسه ، على نحو لا لبس فيه ، إلى أنه ليس من همه أن يُقدّر مكانة بودلير في الأدب ولا يهدف إلى تحليل فنه ، وأن بودلير لا يعدو أن يكون ، في نظره ، إنساناً مريضاً ، ضحية للآخرين ، وأنه مصاب بعقدة أوديب وعقدة ماسوشيه مع أخيلة الضرب بالسوط وبشذوذ جنسي كمين ونقص في عضو التناسل ، وربما كان مصاباً بالعنّة وبالتهيج عن طريق النظر إلى الأوضاع الجنسية[2] .

وعلى الجملة فإن لافورج يتفق مع فرويد في أن الأديب مريض وأنه يستطيع أن يخلق فنا ، وما الشكل الشعري إلا وسيلة لإخفاء المرض العصبي ، وأن المحللين النفسيين هم القادرون على كشف هذه الأمراض النفسية عند أولئك الأدباء[3] .

ولكن الدكتور يونج يرى أن الفنان ، وإن اتفق مع الحالم ، في إعادة الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي عن وعي أو عن طريق الحلم فإن الفنان ليس مريضاً بالعُصاب ، بل هو فوق ذلك المستوى المرضي[4] .

وإذا كان فرويد قد ركز جُلّ اهتمامه على اللاوعي الفردي فإن يونج نحا منحى مغايراً اتجه فيه إلى اللاوعي الجمعي أو فكرة "النماذج العليا" كما بسطها في كتابه : "Contribubtions to Analytical Psysch" ورأى أنها "رواسب نفسية

لتجارب ابتدائية لا شعورية لا تحصى ، شارف فيها الأسلاف فى عصور بدائية ، وقد وُرثت فى أنسجة الدماغ بطريقة ما"[5] .

وعلى الرغم من أن فرويد يعترف بأن طبيعة الإتقان الفنى لا يمكن بلوغها عن طريق التحليل النفسى فإن تحليله لقصة "غراديفا Gradiva" لفلهلم ينسن W. Jensen اتخذ طابعاً أدبياً خالصاً[6] .

ومن الجدير بالذكر أن الدراسات الأسلوبية البنيوية – فى بعض تياراتها – قد اتخذت المدخل النفسى غاية من غاياتها التى تسعى إلى تحقيقها . ويمكننا أن نمثل لذلك التيار بالناقد الألمانى ليو سبيتزر لأنه يعد الأدب سجلاً لنفسية الأمة ، بل إن روح الأمة يتعذر الوصول إليها إلا من خلال أعمالها الأدبية الكبرى ، ويذهب إلى أن "الانحراف الأسلوبى الفردى عن نهج قياسى ، لا بد وأن يكشف عن تَحَوُّل فى نفسية العصر ، تَحَوُّل شَعَرَ به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوى ، ولا بد أن يكون هذا الشكل جديداً .."[7] .

ويعد هذا تطوراً جاوز فيه سبيتزر الحدود التى وصل إليها فرويد وعلى الرغم من أنه يذهب إلى أن هذا المبدأ هو الذى مكن فرويد من تطبيق كشوفه فى التحليل النفسى على أعمال أدبية ، وعلى الرغم من أنه يعترف بتأثره بفرويد فى مراحله النقدية الأولى ، فقد خطا خطوة أخرى نحو الابتعاد عن علم النفس التحليلى متجهاً بأعماله نحو مملكة النقد الخالصة ، وأشار إلى أن هدفه أصبح البحث عن "النماذج الفكرية" التى وجدت فى تاريخ العقل البشرى بدلاً من تلك العقد النفسية التى جهد فرويد فى البحث عنها فى الأعمال التى درسها ، وبالغ فى أهميتها[8] .

وإذا كان سبيتزر قد حاول الانفلات من الدوائر التى رسمها استاذه فرويد فإن ثمة آراء أخرى قد وسعت دائرة النقد النفسى فى فرنسا فرأى أناتول فرانس بأن الناقد ليس قاضياً يصدر الأحكام ولكنه روح حساسة تفصل مخاطرتها فى عالم الأعمال الفنية العظيمة ، وذهب سبينجارن Spingarn J.E. إلى أن النقاد المحدثين

حين يتصدون لمثل هذه الأعمال الشعرية يطرحون على أنفسهم : ماذا حاول الشاعر أن يعمل ؟ وكيف أدى مقصده ؟ وما الروح الذى يجرى عليه خلال عمله ؟ وما التأثير المهم الذى يتركه هذا العمل على عقل قائله أو سامعه ؟ وما أحسن طريقة للتعبير عن هذا التأثير ؟[9] .

وإذا كان فريق من النقاد قد حاولوا أن يتحللوا فى الغرب من مبادىء فرويد أو يوسعوا من دوائر النقد النفسى بحيث تدخل أمور تتخطى العقد النفسية فإن بعض النقاد العرب قد واجهوا المبادىء الفرويدية بمعارضة حادة حيث قطعوا الصلة بين الأدب وأبحاث علم النفس وعلم الاجتماع ، فذهب الدكتور محمد مندور – وعلى نحو لا لبس فيه – إلى أن "موضع الخطر هو أن نقحم على دراستنا معارف أقل ما فيها من إضلال هو صرفنا عن أن نركز نظرنا فى الأدب كفن لغوى ، واهمين أننا نجدده إذ نتناوله بمبادىء علوم أخرى"[10] .

وأفاد النقد العربى المعاصر من تلك المعركة التى احتدمت بين هذين الفريقين . ومن الأمور التى أدت إلى زيادة تلك الفائدة أن الاتجاه النفسى قد وفد إلى نظريتنا نقدنا العربى فى وقت كانت تزاحمه فيه اتجاهات نقدية أخرى ، مثل الاتجاهين : الجمالى ، بكل عراقته وقدمه ، والتاريخى ، بكل ما أحدثه فيه الدكتور طه حسين من تطور من خلال كتبه ومؤلفاته التى يقف كتابه "فى الشعر الجاهلى" فى مقدمتها . كما أن النتاج الشعرى فيما بين الحربين العالميتين بخصائصه الشعورية العميقة قد أخصب الأرض التى استقبلت ميدان علم النفس العام .

وفى هذه الفترة الزمنية اكتوت الشعوب العربية بنار الحربين العالميتين ، وقد أنتج الشعراء ما يحاكى تلك النفوس المرهقة التى مزّقها الخراب الذى حلّ بالأمة العربية آنذاك . ولكن الغريب – حقاً – أن ينتقل النقاد العرب المعاصرون ، الذين حملوا لواء هذا الاتجاه النفسى ، إلى الشعر العربى القديم ينقبون فيه عن شخصيات صالحة لإخضاعها إلى مثل تلك الدراسات النفسية ، وطبقوا أصوله

تطبيقاً يكاد يكون حرفياً فى كثير من الأحيان . فقد كتب عباس العقاد "ابن الرومى ، حياته وشعره" و "جميل بثينة" و "أبو نواس ، الحسن بن هانىء" ، وغير ذلك من الأبحاث التى اختلطت فيها الاتجاهات النقدية ، كما هو الحال فى مُؤلفه "شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى" ، وقد امتزج فيه الاتجاهان التاريخى والنفسى . وكتب الدكتور محمد النويهى "ثقافة الناقد الأدبى" و "نفسية أبى نواس" و "شخصية بشار" . وكتب الدكتور يوسف خليف "ذو الرمة" .

وأغفل هؤلاء النقاد ، فى معظم نقداتهم النظرية والتطبيقية ، النص الأدبى من حيث هو فن ، وتركزت جهودهم حول نفسيات المبدعين من الشعراء وأمراضهم الجسدية وعقدهم النفسية ؛ فعرض العقاد فى كتابه "أبو نواس" للنرجسية والجنس وشخصية أبى نواس والشيطان والخمر والغزل والعقيدة على نحو مفصل ؛ فابتعد ، بذلك ، عن ميدان النقد ألأدبى وانتقل إلى علم النفس التحليلى ، مستثمراً ما توصل إليه الغربيون فى هذا المجال . وعلى سبيل المثال فإن حديثه عن النرجسية والشذوذ يبرز هذا التوجه على نحو جلى ، فهو يرى أن عقدة النرجسية هى التى تفسر شذوذ أبى نواس ، فيما يمكن تسميته بالتلبيس والتشخيص ، لأنه إذا اشتهى ذاته لبسها بواحدة من الجنس الآخر . وقد كان هذا التلبيس يبدو فى غزل أبى نواس صراحاً مكشوفاً حين يختار لهواه غلاما ألثغ كأبى نواس ، وإن كانت لثغة هذا بالراء ولثغة ذلك بالسين فيقول :

وا بأبى ألثغ لاجَجتُه فقال فى غَنج وإخناث
لما رأى منى خلافى له كم لقى الناثُ من النـاث
نازعتُه صهباءَ كرخيّة قد حلبت من كرم حراث

يرى أن أبا نواس لم يكن يحره الشذوذ بمعنى حب الإنسان لجنسه Homosexuality ، لأن الأمر لو كان على هذه الشاكلة لما غازل الجوارى كما غازل الغلمان ، فهو يقول فى جارية :

غلامٌ وإلاّ فالغلامُ شبيهُها وريحجانُ دُنيا لذةٌ للمُعانق

ويقول في غلام :

من كفّ ذي غَنج حلو شمائلُه كأنه عند رأى العين عذراءُ[11]

ومحاولته لتَفَهم النفس الإنسانية والوصول إلى أغوارها السحيقة ، للوقوف على القوى الكامنة والخبيثة فيها ، هو ما كان يهدف إليه من تلك الدراسة . وهو ما فعله – كذلك – في كتابه "ابن الرومي" ، حياته من شعره ، "فقد انصبت تحليلاته على شخصية ابن الرومي الإنسان وعقده النفسية ورأى أنه مصاب باختلال في أعصابه وشذوذ في أطواره . ولا يستنتج هذا التشخيص من شعره بل يأخذ بما يرويه معاصروه عنه . يقول العْقاد : " فإن أيسر ما تقرأه له أو عنه يلقى في روعك الظنة القوية في سلامة أعصابه واعتدال صوابه . ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة عنه ، حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه[12] .

ولكن العقاد في دراسته ابن الرومي يربط بين شعره ونفسيته ، فيذهب إلى أن شعره صفحة ترتسم فوقها ومن خلالها نفسيته ، ثم يقول : "وكل ما تعلمه عن نحافته وتقزز حسه وشيخوخته الباكرة وتغير منظره واسترساله في الوجوم واختلاج مشيته وموت أولاده وطيرته ونزقه وشهوانيته الظاهرة في تشبيبه وهجائه ، وإسرافه في أهوائه ولذاته ، ثم كل ما تطالعه في ثنايا سطوره من البدوات والهواجس – قرائن لا تخطىء فيها الدلالة على نوع الاختلال والشذوذ[13] .

وعلى الرغم من هذا الربط الظاهري بين نفسية ابن الرومي وشعره فإن ملاحظات العقاد بقيت بعيدة عن فنية الخطاب الشعري ، وأغرق دراسته على امتداد بحوثه بمصطلحات علم النفس التحليلي جرياً وراء فرويد وتلاميذه . وقد أخذ الدكتور ماهر حسن فهمي على العقاد ذلك الإغراق ، ثم حكم عليه بالإسراف في استخدام نتائج علم النفس التحليلي قائلاً : "وقد أسرف العقاد إسرافاً شديداً في نقله تجارب علماء النفس وآراءهم في الغدد وأثرها في الجنس والأمراض النفسية[14] .

ومَثّل لذلك بإسراف العقاد فى اتخاذه "لثغة أبى نواس وبحة صوته دليلاً على ضعف جنسى نتيجة لضعف الحنجرة" . ثم قال : "فمثل هذه المحاولات لا تصل بنا إلى نتائج قطعية ، ولعل خطرها لا يقل عن فائدتها ، خصوصاً حين يؤمن بها بعض النقاد كقضايا مُسّلم بها"[15] .

ولكن العقاد بثقافته الغزيرة وذوقه الأدبى المرهف وخبرته الجمالية الوفيرة يطل علينا ، أحياناً ، بأحكام جمالية فى سياق تحليلاته النفسية . فهو – على سبيل المثال – يعقب على قول ابن الرومى :

فإذا غَنّت بدا فى جيدها كلُ عرق مثل بيت الأرضَة

فيقول : "ألق بالك – مثلاً – إلى كلمة "جيدها" فلو أن ساخراً غير مطبوع على السخر أراد هذا المعنى لاختار كلمةً غير "جيدها" للمبالغة فى التقبيح والتشويه ، ولكنك تنظر فترى أصلح الكلمات فى هذا الموضوع هى الكلمة التى توهمك الحسن وتُحضر لك المناقضة التامة بين الوهم والصورة المشهودة فيستوى طرفا النكتة ، ويبدو لنا الفرق المضحك بين الجيد وبيت الأرضة" . وللعقاد مواقف نقدية شبيهة بهذا الموقف الفنى فى مثل تحليله ببيت ابن الرومى :

وتحسبُ العينُ فكّيه إذا اختلفا عند التنغم فكّى بغل طحان

فقد أثبت فى هذا التحليل أن كلمة "طحان" اكتسبت قيمة فنية غنية ما كان يمكنها أن تظفر بها لولا ذلك الموقع الذى تتمتع به فى البيت[16] .

ولعل نقده الفنى يتجلى على نحو أكثر بروزاً فى تعقيبه على قول ابن الرومى :

وجَلس من الكتّان أخضر ناعم توسّنه دانى الرباب مطيرٌ

إذا درجت فيه الشّمال تتابعت ذوائبه حتى يُقال غديرُ

وقد ذهب فيه إلى أنك "تقرأ الأبيات وأمثالها فيروعك منها – أول ما يروعك – صدق تمثيلها للحركة فى الجملة والتفصيل . ليس أصدق فى وصف ذوائب الكتان

بالغدير وهى تتلاحق مع الريح ، ثم يتمم تصوير الحركة هنا تصوير اللون الأخضر والملمس الناعم ، والغيم الذى يسرى على جَلس الكتان مع الليل فى وقت الوسن .. فالصورة كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة ، ولاحظ من حظوظ العين واللمس والخيال"[17] . ونقده الفنى للأمثلة التى عالجها أقرب ما يكون إلى الموقف الجمالى الذى صدر عنه الناقد العربى القديم عبد القاهر الجرجانى فى موقع الكلمة ونظرية التفصيل[18] .

وإذا كان العقاد قد أسرف فى استخدام مصطلحات علم النفس التحليلى على ذلك النحو فإن الدكتور محمد النويهى قد ابتعد أكثر عن جماليات النص الأدبى وأوغل فى التحليل النفسى المعتمد على ما توصل إليه فرويد ، وتعامل مع المعارف النفسية التى قدمها باعتبارها حقائق يقينية ، وتركزت تطبيقاته حول مفاهيم نظرية حصرها فى الأسئلة التالية : "أى مخ منحه هذا الفرد ؟ ما حالة جهازه العصبى ؟ ما حالة جهازه الجنسى ؟ ما حالة غدده الصماء ؟ هذه مسائل أربع غاية فى الأهمية فى تحديد شخصية أى إنسان ..."[19] .

وقد قام الدكتور النويهى "ثقافة الناقد الأدبى" بدراسة مستفيضة للعقل والمخ والرأس والجهاز العصبى والاختلالات العصبية والغدد الصماء والوراثة وفوارق الأجناس والجنس وحواس السمع والذوق واللمس . واستغرقت هذه الدراسة حيزاً كبيراً فى هذا الكتاب .

وفى تغوره شخصية ابن الرومى الإنسان توصل إلى أنه "كان رجلاً ضعيفاً سقيم الجسم معتل الصحة طول حياته ، ولم يكن سقمه شيئاً طرأ عليه فى فترة من فتراتها ، أو نتيجة لعدوى أصيب بها ، أو لغير ذلك من الأحداث العارضة، بل هو لا شك وُلد عليل البدن ضعيف التركيب :

أشب ما كنت قط أهرم ما كنت فسبحان خالق البدع[20]

40- صبرى ، جريس : العرب فى إسرائيل ، دار نشر مونتلى ريفيو برس ، نيويورك ، 1976 ، الفصل الرابع .

41- نشر فى الجريدة الرسمية العدد 1093 التى صدرت بتاريخ 1952/1/8 .

42- نشر فى العدد غير الاعتيادى من الوقائع الفلسطينية المؤرخ فى 29 أذار/مارس 1962 .

43- راجع قانون استملاك الأراضى للأغراض العامة 1953 .

44- رجا وكتاب جوناثان ، ص65.

45- رجا وكتاب جوناثان ، ص 88 .

46- الفجر ، العدد الصادر بتاريخ 1979/10/27 .

47- رجا وكتاب جوناثان ، ص91.

48- إلغاء الرخصة السنوية ، والأمر بمنع الاستيراد رقم 80/1 .

49- صدر فى11 يوليو/تموز 1980 .

50- جيروسلم بوست ، 15 يوليو/تموز 1980 .

51- أنظر تقرير الحق السنوى 1989 ، الفصل الخامس .

52- رزق ، شقير : نحو مناهضة التعذيب ، مؤسسة الحق ، 1991 ، ص 5 .

53- محكمة العدل العليا ، قرار رقم 1984/355 .

54- جاء هذا القرار على أثر قضية الضابط الشركسى "نافسو" الذى اعتقل سنة 1980 ، وقضية الباص رقم 300 .

55- مجلس المجلس التشريعى ، العدد الثانى أذار/مارس 1997 ص23-26.

56- مجلس المجلس التشريعى ، ص 27-28.

57- مجلس المجلس التشريعى ، ص 26.

58- مجلس المجلس التشريعى ، ص 26.

ويرتب على ذلك أموراً يدخل فيها تأثير هذا التكوين الجسمانى فى تشكيل الشخصية والمزاج والعقلية ، ويبدو ذلك واضحاً فى تعقيبه على قول ابن الرومى :

إن لى مشية أغربل فيها آمناً أن أساقط الأسفاطا

ويذهب إلى أن هذا "مرض عصبى معروف يسمونه "تَشَنّج المفاصل"[21] .

ووصل به الأمر إلى حد اعتبار قصَر لحية ابن الرومى علامة من علامات اضطراب الجهاز الجنسى ويقول : "وتألم ابن الرومى من قصر لحيته كان عظيماً ، فهو لا يخدعنا بدفاعه الطويل . فكل هذا ممزوج بنبرة لا تخطئها من الحسرة والغيظ والحسد " . ويرى أن ابن الرومى كان يدافع عن نفسه حين قال :

أو فقصّر منها فحسبك منها نصف شبر علامة التذكير[22]

وفى هذا غلو واضح فى التحليل النفسى لا يحتمله بيت الشاعر . ومن مظاهر ذلك الغلو – كذلك – تفسيره لهذين البيتين :

أظل إذا هزته ريحٌ ولألأت له الشمسُ أمواجاً طوال الغوارب

كأنى أرى فيهن فرسانَ بُهمة يُليحون نحوى بالسيوف القواضب

لأنه رأى أن ابن الرومى كان عنده "خوف راسخ" من الماء ، وأنه كان يخاف من أشياء كثيرة منها : الحول والعور والخصيان والحدب ومن كل ذى عاهة تقريباً . وهو ما دفعه إلى أن يقرر – متابعاً فى ذلك فرويد وتلاميذه فى اعتباره الفنانين مرضى – بأن ابن الرومى كان "حالة طبية" ، وأنه من المستحيل فهمه فهماً حقيقياً إلا إذا "فهمنا هذه العناصر الجسمية والنفسية ما كُنهُها ، وكيف تنشأ ، وإلى أى حد تؤثر فى بناء الشخصية الإنسانية[23] .

ويظهر أثر التعسف فى التفسير عند كلٌ من العقاد والنويهى واضحاً ، لأنهما يحملان أفكاراً ومعارف نفسية استقياها من نتائج علم النفس التحليلى ، ويبحثان جادّين عن نصوص مؤهلة لتطبيقها عليها . وقد وجدا فى ابن الرومى وأبى نواس وغيرهما مجالاً خصباً لتطبيق تلك الأصول النظرية الوافدة من الغرب ، وقد أسهم

التراث الأدبي في تقديم مادة ثرة من الأخبار حول أولئك الشعراء ، كما أسعفتهما الأشعار ذاتها على التحرك المرن بين دلالاتها المتعددة التي يمكن أن تفضي إليها . وقد سيطرت عليهما عملية البحث عن عقد الشعراء النفسية وعاهاتهم المرضية . وانحصرت جهود هذا الفريق من النقاد في الكشف عن أثر تلك العقد والعاهات في الإنتاج الشعري الذي أنطقوه قسراً بدلالات غريبة عليه ؛ حتى إن هذه التحليلات تشي بأن الشعر ودراسته ليسا من اختصاص الناقد الأدبي ، وهو ما يؤكده الدكتور النويهي على نحو صريح حين يقول : "وما أظن في الشرق العربي كله من رجال الأدب والنقد خمسة يفهمون وصف علقة للظليم الذي يبدأ بقوله :

كأنها خاضب زعر قوادمه أجنى له باللوى شرى وتنوم

وكيف يفهمونه وهم لا يعرفون أبسط الحقائق عن حياة الحيوان ، ومواسم إنتاجه وهياجه الجنسي ، وما يعتري كثيراً من أجناسه في هذه المواسم من تغييرات جسمانية ، ولا يعرفون أحوال النعام خاصة ، وعلاقته بأنثاه وفراخه وبيضه ، ولم يقرأوا وصفاً لرقصه البديع مع أنثاه"[24] .

وعلى ذلك فإن الدكتور النويهي يطالب الدارسين الذين يتصدون لمعالجة الشعر وتفسيره أن يكونوا على دراية كبيرة بعلم الفلك والغرائز الجنسية لا عند الإنسان فقط ، بل عند الحيوان كذلك ، من حيث مواسم هياجه أو خمودها . ويرى أنه من المتعذر علينا أن نفهم شعر ابن الرومي "فهماً صحيحاً دون إلمام بشتى حقائق علوم الأحياء والدراسات النفسية"[25] .

ولنفترض جدلاً أن الناقد قد توافرت له هذه الأدوات ، فما الذي تقدمه تلك الأدوات للناقد الأدبي الذي يُعنى بالنص من حيث هو فن ؟ ويحق لنا أن نتساءل الآن أين التقويم النقدي ؟ أين القيم الجمالية ؟ بل أين المحمولات الإنسانية في شعر الشاعر أو أدب الكاتب ؟ إنها أمور لا قيمة لها عند أولئك النقاد النفسيين . وإذا تخللت بعضُ شذراتها نقداتهم فإنها تأتي غير مقصودة لذاتها . وعلى الجملة فإن هذا

الفريق من النقاد على الرغم من أن دراساتهم النفسية تتسم بالخصوبة والإمتاع وغزارة الثقافة فإنها تبقى – فى نظرنا – خارجة عن دائرة النقد الأدبى .

وأما الفريق الآخر من النقاد النفسيين الذين رادهم الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه "التفسير النفسى للأدب" فإنهم سلكوا طريقاً مغايراً يجعلهم أكثر اقتراباً من دائرة النص الأدبى . وقد انكب الدكتور عز الدين على دراسة النصوص الشعرية قديمها وحديثها ، ولم تكن جهوده مقصورة على القديم ، كما هو الحال عند العقاد والنويهى ، مستقصياً أبعادها الإنسانية والجمالية متغوراً خفاياها ، غائصاً – من أجل ذلك – فى منطقة اللاشعور ودفائنه للوقوف على الدلالات الخبيئة فى النص . وقد أدرك أن "هناك من الصور ما يخفى مضمونه الشعرى حين يعتمد تشكيل الصورة على المخزون اللا شعورى لدى الشاعر . وفى هذه الحالة يكون من الخطأ التعامل مع الصورة على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ويتحتم بذل المجهود لاستكناها"[26] .

وعلى ذلك فهو يرى أن اللاشعور هو الذى يخزن فى معيناته الحالات النفسية بكل ما يُثكلها من أحداث ومفارقات الأمر الذى يجعل هذا اللاشعور يطفح بخاماته التى يصنع منها الشاعر صوره وتشكيلاته اللغوية . ويعيب الناقد على الذين يقفون عند ظاهر الصورة ، ويلزم الدارس باستشفاف أعماقها وعدم الاكتفاء بسطوحها . ويسوق مثالاً من شعر ذى الرمة حين ورد على الخليفة عبد الملك بن مروان يمدحه قائلاً :

ما بالُ عينك منها الماءُ ينسكبُ كأنه من كُلىً مَفريّة سَرِبُ

ويقف الدكتور عز الدين على خط مقابل تماماً لأولئك الدارسين الذين أخذوا على ذى الرمة إخفاقه فى اختيار الأفكار التى تتناسب مع جلال الموقف بين يدى الخليفة الأموى حين يقول : "والانتهاء إلى ما قيل فى فساد ذوقه وقبح صوره ظلم كبير للشاعر وللنقد على السواء . وأفضل من هذا أن تبحث فى ذلك القرار البعيد

عن نفسية ذى الرمة عن دلالة ذلك الرمز الذى استخدمه ، أى الكُلى المفرية التى ينسكب منها الماء[27] . وافترض أن ثمة رموزاً خفية يرتكز إليها ، ثم يبسط تصوره الذى يُسَهل على القارىء استقبال مثل ذلك التحليل . ويذهب إلى أن الشاعر ربما "حدث له ذات مرة أن كان فى جوف الصحراء وقد استبد به العطش ، وعندما هرع إلى قِرابة يستسقيه وجد أن خوارزه قد فسدت وأن الماء قد تسرب منها فلم يبق منه ما يبل ظمأه"[28] .

وتأتى آراء الناقد على هيئة افتراضات تتيح مجالاً لتعدد القراءات بتعدد القارئين ؛ ولذلك فهو يستخدم ألفاظ (لعله – فيما نظن – فى الغالب) ، ومن تلك الافتراضات أن الشاعر لم يشأ" أن يشبه عين الخليفة بمزادة الماء المفرية" . ثم يطرح هذا التصور معللاً له رائياً أنه لو كان الأمر كذلك لسكت عن قصة الكلى المفرية على البيت الأول ، ولكنه لم يفعل لأنه انساق مع شعورة الباطن ، فقال :

وفراء غرفية أثأى خوارزها مُشلشل ضيعته بينها الكُتَبُ

فالكلى المفرية – عند الناقد – ليست مجرد صورة عقلية يرسمها الشاعر لعين الخليفة وإنما هى شىء محفور فى تاريخ ذى الرمة النفسى الذى خُيّل إليه أنه قد وصل إلى النبع ، أو أن ركباً قافلاً فى الصحراء قد أتاه بخير من عند محبوبته يروى ظمأه ويشفى غليله . ثم يقرر أن "كل صوره الشعرية التى ترتبط بالصجراء هى من ذلك النوع الرمزى" . وينتهى من تحليله النفسى لهذه الأبيات بأن الشاعر لم يكن يتهجم على الخليفة ولم يكن ذوقه فاسداً ، ولكنه كما يبث شكوى مُرّة ، وأن شعره يتم فى حالة حالمة ، وأن صوره هى أحلامه[29] .

وعلى قدر ما كان الدكتور عز الدين إسماعيل يجول فى ميدان الدراسات النفسية كانت تصاحبه تلك النزعة الفنية ، فبالإضافة إلى تحليله الصور الشعرية على قاعدة رمزية فإنه أشار إلى ربط الشاعر بين الصور المتباعدة ، لذا لفتت انتباهه ظاهرة الصور المكتظة الناتجة عن عملية التكثيف اللاشعورية . وقوّم

التصوير الفنى عند ذى الرمة مازجاً فى أحكامه بين نزعته الجمالية ومعارفه النفسية قائلا : "فالصورة عنده مركبة ومتداخلة ، والشبه كبير بينه وبين السرياليين فى ذلك، فهناك صورة أولية من داخلها صورة ثم صورة وهكذا . وحالة الاستغراق فى اللاشعور هى التى تسلم إلى مثل هذه الصور"[30] .

ولعل هذا المنهج الذى قارب على هديه قصيدة ذى الرمة مقاربة نقدية هو الذى استخدمه فى عرضه قصيدة حديثة للشاعر المعاصر عبدو بدوى ، وهى "ثنائية ريفية" ، يقول فيها :

الحبُ لم يصبح حديثاً أو هتافاً فى الصـــــدور
الحب فيما طــرّزت كفاى فى الحقــل الكـبير
قد كان أمس حكايــة تُروى وأشــواق تــدور
واليوم صار حديقــة تلقى الغــدير وتسـتدير
وتموجا فى القطــن و الصفصاف والقمح الوفير

وشرع الناقد يُلقي الضوء على المعنى الظاهرى للقصيدة ، ولكنه ما يلبث أن يرى فيها معانى خبيئة تتحكم فى مساراتها . وقد ارتكز فى تحليله إلى عقدة الجنس ، وذهب إلى أن نظرة متأملة متعمقة تكشف أن هذه القصيدة تصور التجربة الجنسية بين الرجل والمرأة وما يلابسها فى الوسط الريفى من مواصفات[31] . وهى على شكل حوار بين زوج وزوجته ، يتناول فى ظاهره الفرحة بحلول موسم الحصاد ، والتغنى بالثمار اليانعة الغنية التى أنبتتها أرض حقلهما .

وإذا كنت أفتح الباب واسعاً أمام هذه التحليلات التى تنم على ثقافات غزيرة فإنى أتساءل : لمَ تتوجه كل هذه التحليلات النفسية نحو الجنس ؟ وهل من الضرورى أن يحتل الجنس الأهمية ذاتها فى مجتمعنا العربى ؟ يرى الناقد أن الشاعر المعاصر عبده بدوى غلّف مراده بمجموعة من الرموز التى صنع منها أقنعة تجعلها سائغة مقبولة فى العرف ، "وقد وجد الشعراء فى الظواهر الطبيعية

ضالتهم ، ذلك أن هذه الظواهر لا يمكن إخضاعها للتقدير الأخلاقي أو الحكم عليها بالسلامة أو الخطأ . وهي لذلك لا ينكرها العرف ، بل ربما تقبلها بارتياح ورضى .."[32] .

وتتضمن القصيدة معاني خارجية وأخرى داخلية خبيئة ، فهذه الظواهر تشير – من وجهة نظر الناقد – إلى أن الزوجة حامل وعلى وشك أن تضع طفلها . والميلاد يتيح لهما اللقاء ، والجنين رمز الثمر ، وجوع الرجل عطش جنسي .. ثم يصل الناقد في نهاية تحليلاته إلى"أن الجنس في حياة الإنسان هو مصدر سعادته ومصدر شقائه في الوقت نفسه"[33] .

وبعد أن حلل القصيدة تحليلاً جنسياً عاد إلى كشف رموزها فقال : "وواضح أن في عبارة (الحقل المعرّى) وفي لفظة (البذور) إشارات إلى مواضع وعمليات جنسية ، فالحقل المعري – هنا – رمز لعضو المرأة الجنسي . ووصفه بأنه معرى يشير إما إلى أنه قد عُرّيّ مما بكتنفه من شعر أو إلى معنى التعرية الصريح أو إليهما معاً ، أما البذور فهو ما يستقر هناك نتيجة لعملية الجماع من نطفة .."[34] .

ولم يقف الناقد عند التحليل النفسي ، بل تقدم خطوة نحو تقويم القصيدة ، وهو أمر لا يلتفت إليه النقاد النفسيون في معظم نقداتهم ، فقد حكم على قصيدة "ثنائية ريفية" بالنجاح ، لأن الشاعر وُفّق في "أن يخفي التجربة ويشي بها في الوقت نفسه ، أي أن يلائم بين حاجات التعبير النبيل والصورة الجميلة من جهة ، والحقيقة الصارخة من جهة أخرى . وهو شيء لم يصنعه الشاعر عن عمد ، ولكن أصالة التجربة وصدقها هو ما مكنه من هذه الملائمة غير المتعمدة . هذه الملائمة بين عناصر التجربة والتعبير الجميل النبيل هي الخط الأساسي العريض في تحديد قيمة أي عمل فني"[35] .

ويبدو اعتدال نظرات الدكتور عز الدين إسماعيل النقدية في رفضه على نحو حاسم تفسير قدرة الأديب الفائقة في ضوء فكرة الإلهام ، أو على أساس أنها

حالة مرضية . يقول : "وكلا التفسيرين قد صار مرفوضاً فى وقتنا الحاضر ، وهى تفسر حديثاً فى ضوء أبحاث الذكاء والتوافق الاجتماعى ...[36] .

ويرى الناقد أن ما يقوم بـه المحلل النفسى يُعَدّ تمهيداً" للحكم على القيمة الفنية.لهذا الشعر حكماً دقيقاً تسنده المعرفة ، لامجرد حكم ذوقى مُتَمَيّع [37] .

وفى الرموز والتراكيب اللغوية التى عاد بها الناقد المعاصر إلى عمليات جنسية ما يجعلنا نربط بينه وبين إمبسن William Empson وآرائه التى بثها فى كتابه " Seven Types of Ambiguity سبعة أنماط من الغموض" فقد رأى فى النمط الثانى بأن ثمة تراكيب فى النص يسمح بفهم معنيين أو أكثر بينهما صلة ، وهو ما يسمى بالتركيب النحوى المزدوج Double Grammar[38] . وقد كان إمبسن Empson يتنقل بصورة مطردة بين المستوى اللغوى والحالة النفسية للشاعر ويصل بصورة مستمرة بين التراكيب اللغوية وحالة الشاعر الذهنية ، كما كان منحازاً كثيراً إلى السياق اللغوى والمقام الاجتماعى بالمعنى الواسع لهذين المصطلحين[39] .

وتبدو هذه الأمور أكثر وضوحاً عند السيميولوجيين والتشريحيين الذين أعلنوا "موت المؤلف" ليكون القارىء الفارس الوحيد فى الميدان ، يقتحم النص ليفرض عليه قوانينه فيجعله تحت سيطرته التامة[40] . ولكن الدكتور عز الدين إسماعيل كغيره من النقاد النفسيين قيدوا نظراتهم النقدية وتحليلاتهم بقيود علم النفس التحليلى ومصطلحاته ؛ فحدوا بذلك من الحريات الممنوحة لهم .

وثمة مشتغلون بعلم النفس التحليلى غلّقوا كل الأبواب على أنفسهم فلم يعودوا قادرين على الانفلات من قبضة المفاهيم الفرويدية ، بل إن فرويد ذاته كان أكثر منهم قرباً من النص الأدبى . من هؤلاء الدكتور مصطفى سويف فى كتابه "الأسس الفنية للإبداع الفنى" . فعلى الرغم من أن دراساته انحصرت فى المبدَعات الشعرية فإنه انصرف كلية إلى البحث عن عملية الإبداع الفنى من بداياتها الأولى

حتى خروجها مستوية على الناس ، من خلال تتبّعه لمراحل إنتاج عدد من القصائد مع ملاحظة التركيز على المسودات وغيرها من الأمور التي تقع خارج دائرة اهتمامات الناقد الأدبي . وهو ما عبر عنه الدارس ذاته حين قال : "سوف نتتبع خطوات الشاعر خطوة خطوة ، سوف نعد عليه أنفاسه ، ونرصد خلجاته ، سوف نحيا معه في الداخل والخارج ، في أعماقه وفي المجتمع .. كل ذلك كيما ننتهي إلى صورة ديناميكية لحركة الشاعر في شعره ، نكشف عن دقائق هذه الحركة وأهم خصائصها[40] . وقد وجه الناقد عدداً من الأسئلة إلى عدد من شعراء البلاد العربية حول عملية الإبداع الفني ، في خطواتها وأوقات إبداعها وتطورها وعادات الشاعر إبان عملية الإبداع وصلة قصائده بحياته اليومية ومنابعها سواء أكانت اللاشعور الفردي كما ذهب إلى ذلك فرويد ، أو اللاشعور الجمعي كما رأى الدكتور يونج . ويبدو انصرافه عن جوهر الفن أكثر جلاء في تحليله هذه الأبيات :

أفيَ ساعديك يا حبيبتي قوة لاقتبال الحلم العتيد
أتعلمين يا حبيبتي أنه ساعة تفطمينه
يعود خلسة إلى تلافيف الظلمة
ولا يرجع إلى الأبد

فيرى – على قاعدة فرويدية خالصة – بأن آثار الاتجاه الغريزي نحو الأم أو الاتجاه الأوديبي واضحة لاشك فيها ، حين يربط الشاعر بين الحبيبة والأم في استعماله لتشبيهات مرتبطة بأفعال الأم نحو وليدها . ثم ينتهي بأن هذا الدافع عند الشاعر قد جرى عليه التسامي فأنتج لنا هذه القصيدة[41] .

وعلى الرغم من هذا فإنني قد ارتضى أن تكون هذه الدراسات إضاءات وتنويرات يفيد منها الناقد في مقارباته الجمالية الخالصة وتكون بمثابة كشافات تضيء له الطريق . ومن هذه الزاوية يبدو ما ذهب إليه الاستاذ محمد خلف الله

أحمد مقبولاً حين رأى أن هذا النوع من الدراسات" يُمَثّل صورة من أحدث صور المساهمة السيكولوجية فى توسيع آفاق النقد الأدبى[42] .

وإذا كانت معظم جهود النقاد النفسيين العرب المعاصرين قد تركزت فى مقارباتهم التى تناولوا فيها الشعراء على الجانب التطبيقى فإن هناك جهوداً أخرى اتجهت نحو النقد الأدبى تنقب فيه عن قيم نفسية شبيهة أو مغايرة لما حدث فى علم النفس التحليلى . وقد توصل هؤلاء النقاد إلى أن لهذا الاتجاه النفسى حضوراً فى النقد العربى القديم وعند اليونانيين القدماء ، ولكنها – فى حقيقة الأمر – لم تكن أكثر من نُتَف مبعثرة فى حاجة إلى تَأوُل وتحليل .

وأول من نَبّه إلى ذلك الحضور هو محمد خلف الله أحمد فى كتابه السالف الذكر ، وقد حاول فيه أن يربط بين تلك الشذرات وبين علم النفس التحليلى ؛ وإن كان المتأمل لما ذهب إليه يدرك بأن ثمة إقحاماً لتلك المصطلحات النفسية ، والتعامل معها وكأنها كانت مقصودة عند أصحابها . وللحق عُنى عبد القاهر الجرجانى (ت 471هـ) بالمتلقى ومدى تأثير الشعر فيه ، وذلك فى كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" . ولكن ناقدنا القديم ضرب صفحاً عن المبدع ذاته والعملية الإبداعية التى تُعَد موطنَ اهتمام أصحاب علم النفس التحليلى . ولم يكن بدعاً فى ذلك ؛ فالنقد العربى القديم – فى مجمله – عُنى عناية بالغة بالنفس الإنسانية من حيث كونها متلقية ومتفاعله مع النتاج الشعرى ، وإن كانت تلك العناية تكاد تنعدم حول ذات الفنان المبدعة باستثناء شذرات قليلة مبعثرة حول أوقات الإبداع الشعرى وحالاته . وفى إدراكى أن تلك الجهود التى بذلها نقادنا القدامى كانت فى الطريق الصحيح ، وكنا نتمنى عليهم أن يجاوزوا تلك الإشارات المبتسرة والسير بشكل رأسى فى هذا الطريق الذى يتوغل فى الفن الأدبى على قدر توغله فى معرفة النفس الإنسانية قصد التأثير .

ويرى خلف الله أحمد أن الفكرة الرئيسة التى تبرز عند عبد القاهر

الجرجانى والتى يصح اعتبارها نظرية فى الأدب هى : "أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية فى نفس متذوقها"[43] . وذهب إلى أن هذه النظرية التأثيرية – كما يصفها – تعد جزءاً "من تفكير سيكولوجى أعم يطبع كتاب "الأسرار" كله بطابعه ، فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التى يسميها المحدثون "الفحص الباطنى Introspection" وذلك أن تقرأ الشعر وتراقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتتأمل ما يعروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان ، وتحاول أن تفكر فى مصادر هذا الاحساس . "إذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت ، فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت ، وعندما ذا ظهرت"[44] . ويشير الباحث – كذلك – إلى تنبه عبد القاهر لسيكولوجية الإلف والغرابة ، والعيان والمشاهدة ، والخلاف والوفاق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كل ذلك على النفس . كما يربط بين نظرية الجشتالت (Geslat) أو الهيكل العام ، كما يسميها علماء النفس ، وبين ما ذهب إليه عبد القاهر من التمييز بين إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلا . كما أشار إلى عناية ناقدنا القديم بالذوق والطبع والحس الفنى فى المتعة والأدب[45] . ولكن هذه الملاحظات – فى جملتها – تدخل فى حيز علم النفس العام أكثر من دخولها فى علم النفس التحليلى .

ويمكننا أن ندخل هذه الجهود فى مدرسة النقد النفسى الجمالى الذى وضع أسسه أرسطوطاليس . وهى المدرسة التى ينتسب إليها كثير من النقاد العرب المعاصرين ، من أمثال أمين الخولى فى مقالته "البلاغة وعلم النفس العام"[46] ، وفى كتابه "رأى فى أبى العلاء"[47] . وامتزجت المداخل النفسية والتاريخية فى كتاب "مع أبى العلاء فى سجنه" للدكتور طه حسين[48] . وأفاد الدكتور شوقى ضيف من الملاحظات النفسية التى قدمها له النقد العربى القديم[49] .

ولكن التحليل النفسى الذى لم يخرج من حيز جماليات النص الأدبى ولم يغرق فى الدراسات النفسية ومصطلحاتها ، والذى يرتكز إلى كيفية إحداث النص

مُؤلفاتهم التى تعالج الأدب بما يشير إلى ذلك ، من أمثال : "كتاب الصناعتين" لأبى هلال العسكرى (ت 395هـ) .

وليس الفن – كذلك – إفرازاً تلقائياً فوضوياً يرتكز إلى الإفراغ المبنى على تحقيق لذة مغلقة ، دون النظر إلى المتلقين ، لتحقيق شىء بالنسبة للفنان فى علاقته بهم .

وإذا كان فريق من النقاد الأجانب الذين نبت هذا التوجه وترعرع فى ساحاتهم الفنية لا يرتضونه ويقفون منه موقفاً رافضاً ، فكيف لنا ، وهو الغريب عن بيئاتنا الاجتماعية والنفسية ، أن نأخذه برمته دون تحوير يتفق مع مقدراتنا وكوننا الإنسانى ؟ وكيف لنا أن نعتد به ونتخذه منهجاً نقارب بوساطته آثارنا الأدبية وتطمئن إلى جدوى فاعليته وهو نتاج مغاير لتلك الآثار ؟ لقد اتخذ ديفيد ديتشز من العلاقة بين حياة شكسبير وبين نتاجه الفنى قاعدة يرتكز إليها ليثبت بطلان هذا المنزع . فأقر "أن استعمال الأثر الأدبى لتحليل الأديب نفسياً دون عون من شواهد أخرى لا يتم إلا فى حالات نادرة . ولكن ، على أى حال ، يكاد لا يعد هذا المسلك نقداً أدبياً بأى معنى"[51] . وإذا استعان الناقد بشواهد خارجة عن النص ؛ فما علاقة ما يستشهد به بالنص الأدبى ؟ وما الذى يمكن أن يقدمه هذا الخروج من فائدة ؟ وما مقدار هذه الفائدة ؟

ويقف الدكتور يونج – وهو من أساطين التحليل النفسى – الموقف ذاته معتبراً أن حياة الشاعر ليست أمراً جوهرياً بالنسبة لفنه ، لأن سيرته لا يمكنها أن تفسر شاعريته ، فعملية الإبداع التى يُعنى بها الناقد الأدبى تحتاج إلى حالة من المشاركة الموضوعية ، وإلى ذلك المستوى من التجربة حيث يعيش الإنسان لا الفرد ، وحيث لا قيمة لخير الفرد أو بلواه بل القيمة كلها للوجود البشرى . وهذا هو السبب الذى يجعل كل عمل فنى عظيم عملاً موضوعياً لا شخصياً ، ولكنه فى الوقت ذاته ليس أقل عنفاً فى تحريك مشاعرنا[52] . ويبدو أن يونج يعمل على

الشعرى تأثيره فى نفوس المتلقين من زاوية البناء الفنى والغاية البلاغية يُعَدّ مجالاً خصباً فى دراسات الدكتور على عشرى زايد فى كتابيه "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" و "قراءات فى شعرنا المعاصر" والدكتور شفيع الدين السيد فى كتابيه "تجارب فى النقد الأدبى" و "ميخائيل نعيمة" . وتقوم هذه الدراسات على الإجابة عن السؤالين التاليين : "ما الذى تصنعه هذه القصيدة ؟ وكيف تصنع ما تصنعه ؟ وهما السؤالان اللذان وضعها ستانلى هايمن كحدود يتقيد بها الناقد الأدبى أولاً وتأتى سلوكياته الأخرى مرشحاً لذلك الغرض(50) .

وبعـــد ،

فمن المنظورين النظرى والتطبيقى يبقى هذا المدخل النفسى المرتكز إلى نتائج علم النفس التحليلى ، كما قدمها فرويد وتلاميذه ، رؤية خارجية للنص الشعرى تحددها حياة الشاعر وعلاقاته الاجتماعية وعقده النفسية وأمراضه العصبية وهو يضع فى اعتباره – كما يرى معظم فرسانه – أن الفنان ليس شخصية سوية ، وأنه مصاب بأمراض نفسية واختلال فى تكوينه الجسمانى وانهيارات عصبية تطفح فى إنتاجه الشعرى . ويبقى الناقد بعيداً عن التقويم الجمالى إذا ظل عمله محصوراً فى إضاءة النفس الإنسانية فى حدود ما مارسه فرويد ، وعلى أساس أن الإنتاج الفنى فضح لداخلية الفنان ، ولا يعدو ، فى الوقت ذاته أن يكون اعترافات تند عن الحبس وتعصى على التكلف والتزويق ؛ الأمر الذى جعل هؤلاء الباحثين يساوون بين النص الجيد والنص الردىء ، بل قد يكون النص الردىء أكثر صلاحية ، لأنه أكثر صدقاً وتلقائية ، وأكبر قدرة على الكشف عن تلك النفسية المعقدة المغلقة التى تحتاج إلى إضاءة .

ويفترض هؤلاء الباحثون أن الفنان يعمل فى تلقائية عاطفية تامة وهو ما لا يقره المنطق الفنى لأنه يغفل عنصر الصنعة الفنية . والفن – فى حقيقته – صنعة فى الدرجة الأولى ، وهو ما أقره النقاد العرب القدامى ، وهو ما دفعهم إلى تسمية

تقويض البنيان العلمى لفلسفة فرويد النفسية وينقل الاهتمام من اللاوعى الفردى إلى اللاوعى الجمعى الذى يجاوز حدود الفرد إلى الإنسان من حيث هو إنسان . وهو – بذلك – يريد أن يقطع الصلة بين الفنان وعمله من حيث كونها علاقة توافق تام . فعملية الربط الجدلى بين الفن والفنان أمر مرفوض من منظور جمالى خالص ، لأن الفن خلق جديد يأخذ عناصره من الواقع ، ولكنه يركب هذه العناصر على نحو متفرد مغاير للواقع . كما أن العواطف التى كانت دافعاً للإبداع لم تعد تحتفظ بصورتها الأولى التى افتقدتها بعد عملية إتمام الولادة الفنية .

وفى الحقيقة ليس فى مُكْنتنا أن نسقط من حسابنا دور الفن فى إعادة ترتيب عناصر الحياة على نحو جديد يفقدها خصائصها الموضوعية المستقلة ، ويجعلك تنظر إليها على أنها عناصر أصيلة فى البنية التركيبية للعمل الفنى ذاته . وعلى ذلك فالفن الأدبى ليس نقلاً فجاً ساذجاً للأحاسيس وليس انسياباً فوضوياً للمشاعر ، ولكنه صنعة فنية مادتها الحياة وماؤها العواطف وأداتها الخبرة الجمالية المكتنزة . وهذه الصنعة تتحكم فيها – إلى حد ما – عوامل خارجة عن إطار العصر الذى يعيش فيه الفنان ، ممتدة على نحو رأسى فى أعماق الزمن الماضى لتصب الموروث نهكة ذكية فى دوارق الفن المعاصر . وهو ما يجعلنا نذهب إلى أن الفنان ليس كل شىء فى الصنعة الفنية ، لأنه مدين بقدر معلوم للسائد كما هو مدين فى الوقت ذاته للموروث .

أما الزمن فقد يقفز الفنان خارج حدوده فيحلم بحياة بعيدة عن واقع حياته التى يعيشها ، وإن كان يطمح إلى تحقيقها . وإذا كانت سيرة الأديب قادرة على إضاءة جوانب الذات المُبْدِعة لتعظم إطلالة الناقد على الأثر الأدبى عن طريق كشف خلفياته فإننا نقلل من شأن تلك الخلفيات منفردة فى صنع نقد وصفى تقويمى مفلح .

إن الربط الإستاتيكى بين الفن والفنان يجعلنا نسوغ ما ذهب إليه بعض النقاد من أن "مرتفعات وذرنج" لا يمكن أن يكون من قلم امرأة ، وأن باترك الأخ هو

مؤلفه الحقيقى ؛ الأمر الذى حمل آخرين على القول إن شكسبير زار إيطاليا ولا بد وأنه كان محامياً وجندياً ومعلماً ومزارعاً ولا بد . وقد ردت ألن تيرى رداً مفحماً على كل هذا حين قالت ، وعلى هذا المقياس نفسه ، يقال : كان امرأة ولا بد[53] .

ويمكننا أن نذهب – كذلك – إلى أن الخنساء كانت رجلاً لطريقة فخرها وخشونة طبعها فى شعرها . وأن وطنيات فدوى طوقان من تأليف رجال أشداء متحمسين لوطنهم فلسطين ، وأن محمود درويش مصاب بمرض غامض وأن ثمة اتصالاً بين حالاته النفسية وتبدل صوره الشعرية ؛ من حالاتها البسيطة إلى تركيباتها المعقدة المبهمة . وقد تتخذ الصنعة الفنية مساراً متميزاً وخاصاً عند بعض الشعراء فتتغير طرائقهم فى الإبداع تبعاً لتطور وسائلهم الجمالية ، ولا علاقة لذلك بحياتهم الواقعية.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض الشعراء يتقمصون شخصيات أدبية مبرزة ؛ عن طريق استعارة هياكلهم الفنية أو استيحاء صورهم أو التأثر بهم على نحو مباشر ويرى هؤلاء الشعراء أنه على قدر اقترابهم من تلك النماذج المحتذاة وتمثلهم لدورها فى الفن وتفهمهم لخصائصها وصدورهم عنها يكون نجاحهم . على الرغم من أنهم يختلفون معهم ، بل قد يقفون على خط مقابل لهم تماماً فى حياتهم الواقعية . ومن زاوية أخرى يحاول بعض المبدعين تغطية عيوبهم السلوكية عن طريق التعويض بإظهار السمات المغايرة لها فى الإبداع الفنى للظهور بمظهر يرضى المتلقين . فكثير من الشعراء مستهترون متهتكون فى حياتهم الاجتماعية ، ولكنهم فى واقعهم الفنى ومواقفهم الجمالية مغايرون لذلك تماماً ؛ الأمر الذى يجعلنا نؤيد بقوة التفرقة بين الصدق الفنى والصدق الواقعى ؛ لأن الصدق الفنى ينبع من التشكيل اللغوى ذاته.

وعالجت نظرية "المعادل الموضوعى" لإليوت هذه القضية بإحكام ، ورأت أن بعض الشعراء قد يمارس تجربة إنسانية ذات طابع وجدانى حاد ، ولكنه يخفق فى خلق معادل فنى لتلك المشاعر الفياضة، لأنها لم يستطع أن يقنعنا جماليا بذلك

الواقع الخارجى . وعلى سبيل المثال مارست الخنساء تجربة فقد الأخ ، وعانت معاناة إنسانية مُرّة وشاقة ، ولكنها لم تستطع أن تقدم لنا نماذج شعرية تضعنا فى إسار مشاعرها ومناطق جاذبيتها . وكانت تجربة موت أخويها صخر ومعاوية قد شققت قلبها وأدمت وجدانها ، ولكنها أخفقت فى خلقها خلقاً فنياً جيداً من وجهة نظرنا .

وإذا كانت الخنساء أخفقت فإن ثمة شعراء آخرين أفلحوا فى غزو نفوس المتلقين والتربع فى قلوبهم ، منهم الشاعر أحمد شوقى الذى عانى تجربة النفى والغربة فأنتج لنا قصيدة تصور تلك التجربة القاسية يقول فيها :

يا نائح الطلح أشباه عواديـنا نأسى لواديك أم تشجى لواديـــنا

ماذا تقص علينا غير أن يدا قصت جناحك جالت فى حواشينا

فقد استطاع الشاعر أن يضعنا فى دائرة قناعاته المنكسرة من خلال الأثر الذى يشبه السحر ، الذى أنتجته التراكيب اللغوية وبنياتها الداخلية ، لا من خلال حكايتها لسيرة الأديب .

وهو ما يجعلنا نذهب إلى أن الدراسات النفسية التى تتصل بشخصية الأديب وحياته الاجتماعية من خلال أدبه ليست لها قاعدة مطردة . على أنه فى مُكنتنا أن نفيد من الدراسات النفسية فى تحديد نمطية الذات المبدعة فى إخفاقاتها ونجاحاتها ، فى ارتدادها وتجلياتها وصراعاتها ، وهو ما يُمكّن الناقد من قياس مقدار التطابق أو التغاير بين الفن والحياة ، وكيفية تأثير الظروف النفسية فى العملية الإبداعية ، وهل فى استطاعة تلك الظروف أن تخلق خصائص فنية تجاوز حدود السائد والمألوف ؟

إن دور التحليل النفسى – عند فرويد وتلاميذه – فى تفسير العمل الأدبى يسير فى اتجاهين : أولهما تفسير المعنى الباطى الخفى للعمل الفنى . والآخر تفسير مزاج الفنان كإنسان مصاب بأمراض جسدية وعقد نفسية . وإذا اقترب بنا الاتجاه الأول من حلبة النقد الأدبى فإن الاتجاه الثانى يبتعد بنا عن دائرة تخصصنا . وإذا

كان بوسعنا أن نقبل الأول فإننا لا نجد مفراً من رفض الثانى كما سبق أن أشرنا . وما يعنينا – هنا – أن التحليل النفسى أعجز من أن يحدد المعنى تماماً ؛ الأمر الذى جعل ترلنج يذهب إلى أن الاكتفاء باستقصاء ما فى ذهن الفنان أمر غير عملى مهما كان صحيحاً ، بل لا بد من استكشاف قصده اللاشعورى كما يوجد مستقلاً عن العمل ذاته . وليس هناك عمل فنى إلا وله أكثر من معنى واحد ، ثم يبرهن على ذلك فيقول : "إن الوعى الفنى لا يعتمد على الحقائق ، بل على القيم . ولو افترضنا أن المؤلف حدد قصده بدقة . وهذا شىء مستحيل طبعاً ؛ فإن معنى الأثر الفنى يتجاوز حدود قصد الفنان ، ويتعداه إلى تأثير هذا العمل"(54) ، ولعل هذا التأثير هو موطن اهتمام الدراسات الأدبية منذ أقدم العصور حتى السيميولوجيين والتشريحيين، لأن الناقد يجهد للكشف عن الأسرار الجمالية التى تجعل من العمل الفنى قوة ضاغطة على أحاسيس المتلقين .

إن استكشاف المعانى الباطنية يتصل اتصالاً وثيقاً بالتخطيط الإبداعى عند الشاعر ، لأنه يحاور أحداثاً وأفكاراً داخلية بهدى من ظروف خارجية تحيط به وتكتنفه . ولكن التصميم الداخلى للبناء الفنى يظل المحور الرئيس الذى يتمركز حوله ذلك الاستكشاف ؛ الأمر الذى يجعل هؤلاء التحليليين يستعينون بذلك التصميم؛ وإن انحصرت جهودهم فيما ينتج من معان وأفكار . واهتدى فرويد – وهو يحلل تأثير مسرحية هاملت لشكسبير على الجمهور – إلى جوهر العمل المسرحى ؛ فذهب إلى أن جاذبية هذه المسرحية ذات الطابع السحرى "تعتمد اعتماداً كلياً على أفكارها المحركة للعواطف وعلى لغتها الرائعة"(55) . ولكن هذا التوجه – كما سبق أن أشرنا – يبقى جدولاً صغيراً يصب فى مجرى نهر كبير ، يكسو أرضاً متسعة تعتمد فيها عمليات التفسير على أمور لا تنبع من خصوصيات العمل الشعرى ذاته . ومن مظاهر ذلك ، على كثرته ، ما شغل به الدكتور أرنست جونز – وهو من أتباع فرويد الأوائل المتميزين – نفسه ، وهو يعرض مسرحية هاملت بقرن عدم إقدام

هاملت للانتقام بعقدة أوديب التى يرى أنها هى التى جعلته عاجزاً عن ذلك بسبب الأثم الذى كان يشعر به . وربط – كذلك – بين تصرف هاملت وتصرف شكسبير ذاته ، الذى غلف قصدَه بما يشبه الحلم ؛ لأن هذا القصد كان يمس حياته الشخصية إلى حد كبير .. والحياة الأخلاقية فى هذا العالم أيضا[56] .

ولعله من المجدى – هنا – أن نشير إلى أن عقدة أوديب – مثلاً – إذا جاز لها أن تلعب دوراً فى الحياة النفسية وأن تكشف عن زواياها الخبيئة فى المجتمعات الغربية فإن ذلك لا يعنى ضرورة إيلائها كل تلك الأهمية فى مجتمعنا العربى ، بل قد يكونه اللجوء إليها فى عملية تفسير الأعمال الأدبية افتراضياً ومضلّلاً فى الوقت ذاته ، لأن لكل نفسية طبيعتها وخصوصياتها التى تنبع من تكوينها الخاص .

وثمة ملاحظتان نود الإشارة إليهما ، وهما :

أولاً: التفسير مرحلة أولى من مراحل العملية النقدية ، يجب على الناقد أن يجاوزها.

ثانياً : أن هذه الخطوة يمكن أن تكون أكثر التصاقاً بالنثر منها بالشعر .

وإذا كنا ندعو إلى الإطلاع على نتائج الدراسات التحليلية التى اضطلع بها علماء النفس فإننا ننظر إلى هذا الموضوع من زاوية وجوب تمتع الناقد بقدر كبير من الثقافة التى يعد علم النفس التحليلى رافداً من روافدها . أما أن نوغل فيها فننفصل عن جوهر العملية الفنية فهو ما لا نقبله فى ميدان النقد الأدبى ، وهو مناط اهتمامنا . فغاية الأدب – كما يقول ديتشز – نوع من الكشف والإنارة لبعض المواقف الإنسانية ، وأن أشد النقاد تزمتاً يوافقون على هذه الغاية ؛ وإن كانوا يركزون اهتمامهم على التقانات التى تحقق تلك الغاية . ولكننا لا ننكر على الناقد من خطواته النقدية الأولى أن يحاول :

1– اكتشاف الميول ذات الخطوط البارزة فى الذات الإنسانية التى رسمها العمل الفنى ؛ من حيث توجهاتها داخل بيئتها وزمنها .

2– كشف تلك الذات فى تعقيداتها ومواجهتها لقضاياها ومجابهتها لواقعها بكل ما فيه.

3- كيفية استثمارها الخصائص السيكولوجية في موروثها الجمعي أو البيئي الخاص أو الذاتي الضيق[57] .

وإذا كان الفنان هو الذي يعيد تشكيل الواقع بالطريقة التي تحقق أغراضه من خلال إعادة ترتيب نثريات هذا الواقع وإقامة علائق جديدة بينها ، فإن عملية الربط بين الفن والحلم - التي دعا إليها فرويد - تصبح باطلة ؛ لأن الحلم يسيطر على الحالم مع انعدام عنصر التنسيق فيه ، أما الفنان فإنه يسيطر على مادته الخام التي يصنع منها ذلك العمل .

إن الواقع الخارجي الذي يُعد مادة التجربة الشعورية يكون البداية والنهاية ؛ لأن هذا العمل الفني يعود ليعالج بالرؤى الجمالية المنسقة الواقع الخارجي ذاته .يقول تشارلز لامب "إن أوهام الفن تنتج كي تُكّون من الواقع علاقات متينة وثيقة"[58] . أما الحلم فهو حالة فوضوية تخرج من العالم الداخلي ولا تقوى على العودة إليه ، أو التحقق خارجياً لأن قوانينه مختلفة عن قوانين الواقع الخارجي . وهذا هو الذي جعل مماثلة فرويد بين الحلم والعصاب من ناحية وبين الفن ، من ناحية أخرى ، نوعاً من المغالطات الفاقعة . وثمة فارق بينهما يكمن في أن اللذة التي يثمرها الفن تختفي تماماً في الحلم . كما أن الفن يرتقي فوق الأحداث الجانبية ، وينتقي الأحداث المؤثرة ويحورها على نحو يجعلها أكثر قدرة على تقبله أو الاستمتاع به .

ولم يكن فرويد - في حقيقة الأمر - يقصد دراسة نبوغ الفنان أو الأديب بقدر ما يهدف إلى جعله حقلاً يستكشف فيه أمراضاً نفسية على أساس أنه موطن العديد من الأدواء التي يختص بها دون غيره من فئات المجتمع ؛ حتى إنه يقرر في صراحة تامة : "إننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفني من خلال التحليل النفسي" كما سبق أن أشرنا ، ويذهب إلى أن حديثه عن ليوناردو دافنشي ليس سوى عرض لهذا الرجل (الباثوجرافيا) وصف الأمراض ، وهي لا تهدف إلى توضيح نواحي النبوغ لدى الرجل العظيم"[59] .

وكنتيجة عامة لهذا البحث فإن رضانا عن تلك الدراسات النفسية يحدده اقترابها أو ابتعادها عن جوهر الفن ، وهو ما يمكن إجمالة فى جانبين : الخصائص السيكولوجية للمتلقين وخصوصيات النص الأدبى . وهو ما بدأ به أولى خطواته النقد العربى القديم ؛ حتى وإن كانت مقاربات أولئك النقاد ذات طابع مُبَسط . وكنا نتمنى على النقاد العرب المعاصرين أن ينموا تلك العناصر على نحو يتكافأ مع تطور العلوم والفنون فى عصرنا الحاضر .

هوامش البحث

1- هايمن ، ستانلي : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، سنة 1981 ، 261 - 262 .

2- هايمن ، 268 .

3- هايمن ، 248 ، 268 .

4- هايمن ، 246 .

5- هايمن ، 245 ، 246 .

6- هايمن ، 263 ، 264 .

7- عياد ، د. شكرى : اتجاهات البحث الأسلوبى ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، 1405هـ/1985م ، 61 وما بعدها .

8- عياد ، 69 .

9- سويف ، د. مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الشعرى خاصة .

10- مندور ، د. محمد : فى الميزان الجديد ، ط. 3 ، نهضة مصر ، د.ت.، 1ص 17-18 .

11- أنظر : العقاد ، عباس : أبو نواس ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، 1388هـ/1968م ، ص 46 وما بعدها .

12- أنظر : العقاد ، عباس : ابن الرومى - حياته من شعره ، دار الكتاب العربى، بيروت ، 1968 ، ص 134 .

13- العقاد ، ابن الرومى ، ص 134 .

14- فهمى ، د. ماهر حسن : المذاهب النقدية ، دار قطرى بن الفجاءة ، قطر ، سنة 1983م، ص 179 .

15- فهمى ، ص 179 .

16- فهمى ، ص 147 .

17- فهمى ، ص 147 .

18- العقاد : ابن الرومى ، ص 31 .

19- انظر : دلائل الاعجاز ، ص 36 ، وانظر : أسرار البلاغة ، ص 145 وما بعدها .

20- النويهى ، د. محمد : ثقافة الناقد الأدبى ، مكتبة الخانجى/دار الفكر ، بيروت ، 1969 ، ص 80 .

21-النويهى ، ص 129 .

22- النويهى ، ص 131 .

23- النويهى ، ص 132 .

24- النويهى ، ص 135 .

25- النويهى ، ص 72 .

26- النويهى ، ص 70 .

27- إسماعيل ، د. عز الدين : التفسير النفسى للأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1981 ، ص 92 .

28- إسماعيل ، ص 93 .

29- إسماعيل ، ص 93 .

30- إسماعيل ، ص 93 ، 94 .

31- إسماعيل ، ص 94 .

32- إسماعيل ، ص 122 .

33- إسماعيل ، ص 122 .

34- إسماعيل ، ص 123 .

35- إسماعيل ، ص 124 .

36- إسماعيل ، ص 125 .

Seven Types of Amibuity, P 80, P 104. -37

38- خليل ، د. حلمى : العربية والغموض ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1988م .

39- عياد ، د. شكرى : دائرة الإبداع ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1987 .

وانظر : قاسم ، عدنان : الاتجاه الأسلوبى البنيوى ، مؤسسة علوم القرآن ، عجمان ، 1412هـ/1992 .

40- سويف ، خاصة ص 18 وما بعدها .

41- سويف ، ص 197 .

42- أحمد ، محمد خلف الله : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ، دار العلوم والطباعة والنشر ، الرياض ، 1404هـ/1984 ، ص 198 .

43- أحمد ، ص 124 .

44- أحمد ، ص 125.

45- أسرار البلاغة ، ص 207 ، 266 . دلائل الأعجاز ، ص 346 ، 420 ، 422 .

46- مجلة كلية الآداب-جامعة القاهرة، المجلد الرابع ، الجزء الثانى. وانظر: أحمد،ص 191

47- قطب ، سيد : النقد الأدبى - أصوله ومناهجه ، دار الشروق ، بيروت ، 1983 ، ص 218 .

48-قطب ، ص 210 .

49- ضيف ، د. شوقى : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، ص 240 - 250

50- هايمن ، ص 284 وما بعدها .

51- ديتشز ، ديفيد : مناهج النقد الأدبى ، ترجمة د. محمد يوسف نجم ، بيروت ، 1967 ، ص 533 ، 834 .
52- أسس النقد الأدبى الحديث 1 ، 273 .
53- أسس النقد الأدبى الحديث 1 ، 274 .
54- أسس النقد الأدبى الحديث 1 ، 326
55- أسس النقد الأدبى الحديث 1 ، 324
56- أسس النقد الأدبى الحديث 1 ، 324
57- ديتشز ، ص 503 .
58- أسس النقد الأدبى الحديث 1 ، 320 .
59- قطب ، ص 182