التحليل النفسى والفنّان

بقلم مصطفى اسماعيل سويف

« قلت فى نفسى إن الأمر لاريب مكشوف لدى الشعراء . . . . ثم جمعت طائفة مختارة من أروع ما سطرت أقلامهم ، وحملتها إليهم أستفسرهم إياها ، لعلى أفيد عندهم شيئاً . أفأنتم مصدقون ما أقول ؟ واخجلتاه ! أكاد أستحى من القول لولا أنى مضطر إليه ، فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول فى شعرهم أكثر مما قالواهم وهم ناظموه . عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لايصدرون فى الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام . إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها . هكذا رأيت الشعراء . »

[سقراط] (١)

ولقد قدّر لرأى أفلاطون أن يعيش بيننا ، فبدت بوادره عند كنت Kant ، إذ يقول إن الفنان لا يمارس الفن تبعاً لتصورات وغايات محدّدة ، وإنه لا يستطيع أن يفسّر منهجه ولا أن يفهمه هو نفسه (٢) . ويأخذ بهذا القول شيلر فيقيم رأيه فى أن «الفن لعب» على مبادئ كنتيه ، ويندفع شوبنهور فى تأملاته السيكولوجية يربط بين الفنان والمجنون؛ وتلك نتيجة منطقية لنظرية تعتبر الفن فراراً من الحياة. (٣)

ثم تأتى مدارس التحليل النفسى فتقرر أن منبع الإبداع هو اللاشعور، تلك المادة التى تُصنع منها أحلام ليلنا وأحلام يقظتنا وما بينهما (٤) . والشعراء يغوصون فيها ، حيث الكل عماء ، ويخرجون منها برموز يشعرون فيها باللذة الجمالية ، دون ما إدراك لمعناها الحقيقى (٥) . ويتأمل يونج C. G. Jung. بعض أشعار أنجيلوس سيليزيوس

(١) ''الدفاع''لأفلاطون — ضمن مجموعة محاورات ترجمها زكى نجيب محمود — لجنة التأليف والترجمة والنشر (د — ٢٠٣) . ص ٧٦

(٢) "The Aesthetic theories .." by I. Knox, NewYork, 1936 Columbia University press (p. VIII - 219) p. 45.

(٣) المرجع نفسه — ص ١٣٠ وما يليها

(٤) "The Creative Unconscious" by Dr. Hanns Sachs, Sci-Art Publishers, 1942, Boston, Mass., (Pp. 240) P. 11 13

(٥) "Psychological Types,, by C.G. Jung, translated by H. Godwin Baynes, London, Kegan Paul, 1938. (P. XXII - 7 - 654) p. 238, 318, 319.

فى التصوف ثم يقول « إنه لما يدعو للسخرية أن نزعم أن مثل هذه الأفكار لم تكن سوى نتاج للتأمل المشعور به » .[١] ثم يقرر فى موضع آخر أن الفن نوع من الحافز الفطرى يمسك بالفرد و يجعله آلة له ، فليس الفنان شخصاً مزوّداً بحرية الإرادة يبحث عن غاياته ، إنما هو شخص يبيح للفن أن يحقق أغراضه من خلاله .

ولـكى يحقق هذه المهمة الشاقة يضطر أحيانا إلى التضحية بالسعادة ، و بكل ما من شأنه أن يجعل الحياة تستأهل العيش فى نظر الشخص العادى[٢] .

***

ربما صح لنا أن نقول إن اللاشعور هو أوسع ميدان لعلم النفس فى القرن العشرين ، و إنه هو الأساس الذى تقوم عليه مدارس التحليل النفسى الثلاث[٣] ، مدرسة فرويد ومدرسة أدلر ومدرسة يونج ، وقد رفعت هذه المدارس من شأنه على حساب الشعور ، كل بما يتفق ومنهجها الخاص . لذلك كان لزاما علينا أن نتنبه جيداً للمهمة التى يقوم بها فى هذه الناحية التى نحاول أن ندرسها ، ناحية الإبداع الفنى . وسنجد أنه يساهم بقسط وافر ، فيما يرى فرويد و يونج ؛ أما أدلر فنحن مضطرون إلى إغفال رأيه لأنه لم يتحدث فى اللاشعور حديثاً متصلا واضحاً[٤] ، ولم يقدم لنا محاولة منظمة لتفسير الموضوع الذى نحن بصدده . كل ما هنالك أنه قد يشير فى حديث عابر إلى أن النبوغ شكل رائع من أشكال التعاون مع المجتمع ، وأن معظم النوابغ ممن كافحوا فى سبيل التعويض عن قصور عضوى منذ طفولتهم ، ونجحوا فى التغلب عليه ، حتى ليمكننا أن نقول إن ما هم عليه من فن ، وما لهم من نبوغ ، إنما هو من ابتكارهم ونتاج إبداعهم ، لا هبة جادت بها عليهم الطبيعة دون استحقاق ، ولا

---

(١) المرجع نفسه — ص ٣١٨

(٢) "Modern Man in Search of a Soul "by C.G. Jung, p. 195

(٣) « تلخيص كتاب المدارس المعاصرة في علم النفس » (تأليف روبرت ودورث) — وضع صاحب المقال — القاهرة — نشرته دار « الثقافة والمجتمع » ١٩٤٦ — (ب — ٢٦) ص ٣

(٤) « علم النفس الفردى » تأليف إسحق رمزى — نشرته دار المعارف — القاهرة ١٩٤٦ (٢٨٤) ص ١١٢

"A Hundred years of Psychology" by J.C. Flügel; Duckworth, 1935, (382) P. 296

ميراثاً أخذوه عن الأسلاف[١] .

سوف نقتصر إذاً على إيراد النظريتين ، نظرية فرويد وتلامذته ، ونظرية يونج ، وسنحاول أن نبين بعض ما يشوبهما من نقص .

* * *

بديًّا يلزمنا أن نوضح هذه الحقيقة الهامة ، وهى أنه ، لا فرويد ولا يونج ، قد بدآ بدراسة النشاط الفنى وحقيقة الأمر . أنهما حاولا تعرف طبيعته من خلال مذهبيهما ليسُدَّا بذلك ثغرة من شأنها أن تشوه البناء ، وهما فى ذلك يشبهان كنت وهيجل اللذين تكلما فى الاستطيقا ليكملا مذهبيهما الفلسفيين . ومع أننا نلمس من كتابات يونج دلائل ثروته الفنية الطيبة ، فإننا نلمس أيضاً دلائل التعسف أحيانا والقفز والتخلى عن بعض المشكلات أحايين أخرى .

على أن فرويد يقرر فى صراحة تامة أننا لن نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل النفسى[٢] . ويقول إن حديثه عن ليوناردو دافنشى ليس سوى عرض لهذا الرجل من ناحية الپاثوجرافيا (وصف الأمراض) وهى لا تهدف إلى توضيح نواحى النبوغ لدى الرجل العظيم . وليس لنا أن نلوم شخصاً على كونه لم يفعل شيئاً لم يعد بفعله[٣] وهو فى أقواله تلك يشبه ما قرره عن مذهبه بوجه عام ، من أنه لم يقصد أن يسيطر به على علم النفس كله ، إنما هى أبحاث لا تزيد على أن تكون نوراً يسطع فى أماكن تركها بقية العلماء مظلمة[٤] .

وقد بيَّن فرويد فى بعض دراساته الآليات التى تساهم فى عملية الإبداع الفنى . وقرَّر أن الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك فى كثير مع تلك التى تكمن وراء عمليات ذهنية غير متماثلة فى الظاهر ، كالأحلام ، والنكتة ، والأعراض العصابية . ذلك أن اللاشعور هو الأساس الذى تقوم عليه هذه الظاهرات والإبداع الفنى على

(١) "A Hundred years of Psychology" — p. 144

(٢) "Leonardo da Vinci", by S. Freud, Tr. by A.A. Brill, London 1932, Kegan Paul, (VIII- 130) p. 128

(٣) المرجع نفسه — ص١١٥

(٤) « تلخيص كتاب المدارس المعاصرة فى علم النفس » ص ١٦

السواء . غير أنه يعمل بطريقة خاصة فى كل منها . فمصدر الطاقة نفسه يُستخدم ويُشكل وأخيراً يُستحضر فى كل من هذه الظاهرات بالطريقة التى تلائمها [١] .

فلننظر فى الآليات التى تشترك فى عملية الإبداع الفنى . وهى تعتمد فى أساسها على فكرة التسامى sublimation . وفكرة التسامى هذه يستخدمها فرويد فيما يتعلق بالدافع الجنسى ، فيقول إن الدافع الجنسى مزود بالقدرة على التسامى ، ويعنى بذلك أنه مزود بالقدرة على أن يستبدل بهدفه القريب أهدافاً أخرى تمتاز بأنها أرفع قيمة وبأنها غير جنسية . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر ما نلاحظه فى حياتنا اليومية من أن معظم الناس يستطيعون أن يوجهوا جزءاً ملموساً من قوام الدافعة الجنسية إلى ضروب نشاطهم العملى [٢] .

ولتوضيح ذلك ، يلجأ فرويد إلى أفكاره الرئيسية التى تقوم عليها آراؤه السيكولوجية كلها ، وهى « الكبت ، والرغبة الجنسية ، ومرحلة الطفولة » . فيبدأ الأطفال قرب نهاية السنة الثالثة من العمر ما نسميه بالبحث الجنسى الطفولى ، مدفوعين إلى ذلك بولادة أخ جديد (سينتزعهم عن عرشهم الذى يتمثل فى عناية الأم بهم) ، أو بالخوف من مثل هذا الحدث . وعندئذ يتجهون إلى التفكير فى كيفية مجىء الأطفال ، فلا يفهمون مهمة الأب ، ولكنهم يكونون نظريات خاصة بهم ، وهم على يقين من أن الطفل موجود فى رحم الأم ، إلا أنهم يفكرون فى أنه يولد من خلال الأمعاء مثلا ، [وقد شاهدت طفلة فى الثالثة من عمرها تفسر عملية الولادة على أساس أن الطبيب يفتح بطن أمها بالسكين ، ومن ثم فقد عانت تلك الطفلة الكثير من الرعب والفزع وكانت تحاول أن تحمى بطن أمها من كل من يقترب منها حتى بعد الولادة] . على أن الأطفال يستعينون بالكبار ، فيوجهون إليهم سيلا من الأسئلة لا ينقطع ، لأنهم فى الواقع يحومون حول سؤال رئيسى لا يلقونه . وربما قدم لهم الكبار تفسيراً أسطورياً ، لكنهم يشعرون بأنه مخالف للحقيقة فينكرونه ولا يغفرون للكبار هذا التضليل . ويتجهون إلى إشباع

(١) "The Creative Unconscious" - by Hanns Sachs; p. 12 - 14

(٢) "Leonardo da Vinci", p. 26

حب الاستطلاع لديهم بوساطة نظريات خاصة بهم . وهنا يلزمنا أن ندخل فى حسابنا الظروف المحيطة بالطفل . ومن هـذه الظروف مثلا ما أحاط بطفولة ليوناردو دافنشى ؛ فهو ابن غير شرعى ، أمضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون أبيه ، ومثل هذا الوضع من شأنه أن يقدم للطفل مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال (ممن يعيشون فى ظروف عادية) ، والطفل الذى يواجه مشكلة واحدة يزيد بها على المشكلات التى تواجه سائر الأطفال ، يظل يتأملها فى عمق وانفعال ، وليس عجيباً بعد ذلك أن يصبح باحثاً منذ فجر الحياة . وقد كان (ليوناردو) صاحب أبحاث نظرية عميقة إلى جانب أعماله الفنية ، وانتهى به الأمر فى السنوات الأخيرة من عمره إلى الانصراف عن الإبتداع الفنى إلى البحث والابتكار فى ميدان العلم .

هاهنا يلزمنا أن نلحظ تلك الرابطة بين الدافع إلى البحث و بين النشاط الشبقى erotic وما قد ينشأ عنها من خطورة . فإن الـكبت الجنسى الذى قد يعانيه الطفل بعنف ربما أثر فى الدافع إلى البحث (لما بين الناحيتين من ارتباط يستدعى أن يجرى على كليهما ما يجرى على أحدهما) ، فيصبح عاملا فعالا فى تعطيل حركة المعرفة طوال سنى الحياة . على أن هذه النتيجة ليست مؤكدة ، وإنما الراجح أن تتحقق واحدة من ثلاث إمكانيات مختلفة :

أولا : قد يلقى هذا الدافع حظ الدافع الجنسى، فتكون النتيجة حياة فكرية ضيقة الأفق يساعد على شدة ضيقها وتعطل الحركة فيها التعليم الدينى المبكّر القائم على التخويف.

ثانياً : قد يكون الرقى الفكرى من الـكفاية بحيث يستطيع أن يقاوم الكبت الجنسى الواقع عليه . وفى هذه الحال نجد أن البحث الجنسى يعود من اللاشعور كدافع إلى التعليل القهرى ويكون له من القوة ما يجعل باستطاعته أن يصبغ الفكر نفسه بالصبغة الجنسية ، وهنا يصبح البحث نشاطاً جنسياً ، و يحل الشعور بحل المشكلة وتفسير الأشياء محل الإشباع الجنسى .

ثالثاً : يعجز الكبت الجنسى عن توجيه جزء هام من دافع اللذة الجنسية إلى اللاشعور ، فيتجه اللبيدو (الشهوة) إلى التسامى منذ البداية ، و يتحول هو نفسه

إلى حب استطلاع ويتضم إلى دافع البحث الذى تحدثنا عنه من قبل والذى قلنا إنه يتجه إلى الاطلاع على بعض الأمور الجنسية . وهنا كذلك يصبح البحث قهريا وبديلا من النشاط الجنسى إلى حد ما ، (أى أنه يشبه الإمكانية الثانية) ، لكن الاختلاف الكبير فى العملية النفسية التى تجرى وراءه (التسامى بدلا من الانبثاق من اللاشعور) من شأنه أن يقضى على مظاهر العصاب ، وبذلك يمكن للدافع أن يتقدم لخدمة الاهتمام الفكرى فى حرية تامة .

ويندر حدوث الإمكانية الثالثة ، وهى أكثر النماذج كمالا ؛ لكن ما هو العامل الحاسم فى تحققها دون الإمكانيتين الأوليين ؟ لم يجب فرويد على هذا السؤال إجابة واضحة . كل ما هنالك أنه قرر أن النبوغ الفنى والاستعداد للإنتاج مرتبطان تمام الارتباط بالتسامى ، وأننا لا نستطيع أن نستدل على الاستعداد للتسامى فى التحليل النفسى ، لأنه فيما يظهر يستند إلى خصائص عضوية . وقد تحققت لدى ليوناردو الإمكانية الثالثة ، فاستطاع أن يتسامى بالجزء الأكبر من اللبيدو مدخلا إياه فى دافع البحث . ونتج عن ذلك عدة نتائج ، أهمها أن الحياة الجنسية لليوناردو تعطلت إلى حد بعيد ، (ومن العسير علينا أن نعثر على اسم امرأة أحبها ليوناردو) مما أدى إلى انحرافه ناحية « الجنسية المثلية » ، وقد تجلى ذلك فى شغفه بأن يجمع حوله شباباً يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالاستعداد للتتلمذ ، ويحاول أن يتخذ منهم تلامذة ، لكن أحداً منهم لم ينبغ . ونتج عن ذلك أيضاً أن عجز ليوناردو عن إخفاء نواحيه المكبوتة ، فظهرت فى آثاره الفنية ، وذلك ما أراد فرويد أن يبيّنه ، «أن أعمال الفنان تقدم منفذاً لرغبته الجنسية أيضاً» .[1] وقد ظلت الرغبة الجنسية عند ليوناردو مرتبطة بأمه ، لظروف طفولته الخاصة ، مما منع عنه التوفيق فى أن يكوّن علاقات غرامية ناضجة عند ما أصبح شابًّا ، لأن الشرط الأول لتكوين هذه العلاقات بصورتها السويّة ، أن يتخلص الشخص من صورة أمه ، وذلك يتوقف — إلى حد بعيد — على مقدار ارتباطه بها أيام طفولته . ويرى فرويد أن ليوناردو ربما استطاع التغلب على

(١) "Leonardo da Vinci", p. 121.

شقائه فى حياته الغرامية من خلال نشاطه الفنى ، فاستحضر إشباعاً للصبى الذى عشق أمه فى مثل هذا الاتحاد الرائع للطبيعتين الأنثوية والذكرية كما هو واضح فى صورة حنا المعمدان [١] . ونحن نلاحظ أيضاً أن ابتسامة الموناليزا كانت تأسر ليوناردو ، ومن ثم فقد ترددت فى صوره جميعاً ، كما ترددت فى صور تلاميذه ، حتى لقد أصبحت عنوان طراز معين فى التصوير يطلق عليه اسم « الليوناردسك » . وكذلك لاحظ ڤزارى Vasari أن المحاولات الفنية الأولى للفنان كانت رؤوس نساء باسمات

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم قول فرويد إن الفن هو الميدان الأوحد فى حضارتنا ، الذى ما يزال يظهر فيه الإيمان بالقدرة المطلقة للفكر . « ففى الفن وحده ما نزال نرى أن الإنسان ، وقد طغت عليه رغباته ، ينتج شيئاً مماثلا لإشباع هذه الرغبات » [٢] فيستثير الانفعالات مع أنه يقدم شيئاً لا يزيد على أن يكون خداعاً ، نسميه عملا فنياً . غير أن فرويد يقرّب بذلك بين الفنان والعصابى ، على أساس أن العصابى « يغالى فى تقدير قيمة العمليات النفسية من حيث هى مضادة للواقع » . ويظهر ذلك واضحاً فى حالة الپارانويا مثلا .

ومع ذلك فهو لم يوضح كيفية إشباع الفنان لرغباته المكبوتة ، من خلال الفن . ومن هنا تكون البداية الحقيقية لنظرية تلميذه وصديقه ، هانز ساكس Hanns Sachs . لكن يهمنا قبل أن نترك الأستاذ أن نلفت النظر إلى حديثه فى ختام كتابه عن ليوناردو دافنشى ، إذ يقول : الواقع أننى ما قدمت هذه الدراسة إلا لأعارض بها أولئك المؤرخين الذين يندفعون بحماس نحو الأبطال يلبسونهم ثوبا مثاليا يخرج بهم من زمرة الآدميين ، فلا يبقى فيهم أى أثر لضعف الإنسان وصراعه الباطنى أو الخارجى وبذلك يتخلون عن الحق فى سبيل إشباع تهويماتهم الطفولية ، حول بطولة الأب التى تظهر فى هذا السبيل الملتوى عند ما يكبرون [٣] .

(١) المرجع نفسه — ص ٩٤

(٢) "Totem and Taboo", by S. Freud, Penguin Books, 1940 (214 - X), p. 126

(٣) "Leonardo da Vinci", p. 116.

وبذلك يكون من التطرف أن نوافق إرنست چونز Ernest Jones ، على قوله فى ختام مقال له عن هاملت ، إن الموضوع الرئيسى لهذه القصة ليس سوى وضع مقنَّع ومنسَّق بعناية بالغة ، لحب صبى لأمه ، وما نتج عن ذلك من غيرة وكراهية لأبيه[١] ؛ فإن هذا القول يعنى أن التحليل النفسى يستطيع أن يدرس الإنسان من حيث هو فنان ، بينما فرويد ـ أستاذ التحليل النفسى وصاحبه ـ يقرر أن التحليل النفسى لا يمكن أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفنى ، وهو نفسه فى دراسته لليوناردو لم يدرس فيه الإنسان بما هو فنان، بل درس الفنان بما هو إنسان .

وقد أوضح هانز ساكس العلاقة بين الفنان والعمل الفنى ، على الأسس الفرويدية نفسها . فانتهى إلى أن القصيدة التى ينظمها الشاعر ما هى إلا حلم يقظة اجتماعى . ولكن ربما لاح فى هذا القول تناقض فى الحدود . فإن حلم اليقظة ، كما يقرر ساكس نفسه ، يمتاز أول ما يمتاز بأنه متمركز حول الأنا egocentric ، إذاً صاحبه هو البطل دائما ، البطل الذى تتحقق كل رغباته ، فهو بذلك وسيلة لمنح اللذة الخالصة المباشرة[٢] ، وبالتالى يكون وسيلة لتحطيم فكرة الثنائية التى نستطيع إذا قبلناها أن نمارس الحياة الاجتماعية، لأن تلك الفكرة تضم إلى مبدأ اللذة مبدأ الواقع وتلك مؤهلات من شأنها أن تجعل حلم اليقظة غير اجتماعى بطبعه .

لكن ثمت نوعاً آخر من أحلام اليقظة يمكننا أن نسميه حلم يقظة «متبادل» . وهو يمتاز من النوع السابق فى موضعين : أولها أنه لا يتم بين الشخص ونفسه ، بل بين شخصين يشترط أن يكونا قد تعرضا لتجارب متشابهة مما يجعل أوجه الشبه بين تكوينيهما النفسيين واضحة، كما هى الحال فى القصة التى أوردها ساكس فى مطلع كتابه عن « اللاشعور الإبداعى » ومؤداها أن شقيقتين عقدتا صداقة مع شاب ، وقد أراد أحد أصدقائه أن يصادقهما عن طريقه فكان الأول يعرقل مسعاه ، ولم تجرؤ الفتاتان على الاعتراض ، فكانتا بعد أن تعودا من مقابلته تقضيان الساعات

---

(١) "Essays in Applied Psycho-Analysis", by Ernest Jones, p. 86

(٢) "The Creative Unconscious" ,P.14 - 16

العديدة معاً ، وهما يتبادلان أحاديث تدور كلها حول غيرته هذه وحول الشاب الآخر ، بطريق مباشر أو غير مباشر ، ولم تكن هذه الأحاديث سوى أحلام يقظة متبادلة تشتركان فى نسج خيوطها ، وفى مثل هذه الأحوال يقبل الشخص أن يواجه أموراً لم يكن يقبلها (شعوريا) فى ظروف أخرى بل يدعها مكبوتة ، حيث تصبح مصدراً للقلق .

والموضع الثانى فى التباين بين النوعين من أحلام اليقظة ، هو أن النوع المتبادل ، يحوى عنصراً مؤذياً (لـكنه غير مؤلم فى حقيقته) ، لأنه يتضمن التأمل فى أمور يوجب المجتمع كبتها والذى ينفذ أمر المجتمع فينا « الأنا الأعلى » ، وكل ما يقضى «الأنا الأعلى» بكبته يعتبر خطيئة ، فكأن أحلام اليقظة المتبادلة إذاً وسيلة لإظهار بعض خطيئتنا فى مستوى الشعور ، ومجرد ظهور الخطيئة فى هذا المستوى من شأنه أن يجلب رد فعل من الأنا الأعلى ، هو ما نسميه « الشعور بالخطيئة » ، وظهورها كذلك يثير الشعور بالعُزلة وتلك أمور لا تنتابنا فى حلم اليقظة المتبادل، بسبب وجود «من يشاركنا» ، و «إذا كانت رغباتى هى رغباتك،فخطيئتى هى خطيئتك»، وإذاً فلست فى عزلة . وإذاً فأحلام اليقظة المتبادلة ، مع أنها تحوى عنصراً مؤلماً فى الظاهر ، فإنها فى الواقع تبيح الخلاص من الألم ، فهى تبيح لذة بطريق غير مباشر ، يستمتع بها أكثر من شخص ، وإذاً فنحن هاهنا بصدد حلم يقظة اجتماعى ، من حيث إن المجتمع هو ما زاد عن فرد واحد ؛ والصديق هنا هو الصلة بيننا وبين المجتمع

هاهنا نستطيع أن نتأمل الحياة النفسية للفنان . فهو يعانى صراعاً حاداً بين الرغبة (فى المحرّم) والشعور بالخطيئة ، لـكنه يستطيع أن يخرج من هذا الصراع من دون حاجة لحضور الشريك أو الآخر بالفعل ، بل يكفى أن يكون حضوره فى ذهنه ، وهو عندئذ يكوّن حلم يقظة يصلح لذلك للشريك الحاضر حضوراً مثاليًّا ، كما يصلح للشاعر نفسه ، وما دام هذا الشريك ليس فرداً معيناً بل هو فرد ما ، فهو فى الواقع رمز للجمهور من أصدقاء أو مواطنين ، وهكذا يكون عنصر المستمعين من الضرورى حضوره فى نفسية الشاعر ، (وقد كانوا من قبل حاضرين

بأجسامهم أمام هو ميروس وأمثاله ، وهم الآن حاضرون حضوراً مثالياً فحسب) . والحلم الذى يكوّنه الفنان هنا هو ما نسميه بالعمل الفنى ، الذى يمتاز أول ما يمتاز بأن الناس يستطيعون أن يشاركوا فيه ، إذ يستطيع أن يثير فى كل سامع الانفعالات عينها التى دفعت الشاعر إلى الإبداع (أو بتعبير أدق ، بعض هذه الانفعالات مع ملاحظة أن هذا البعض يأتى متشابها لدى الجميع) ؛ ومن ثم فهو ينظر إلى إعجاب المستمعين لا كما ننظر لأى تشجيع اجتماعى ، بل على أنه اعتراف من إخوانه فى الذنب والهوى ، لم يكن يمكن الحصول عليه بأية وسيلة أخرى . وبذلك يبلغ الخلاص من الشعور بالخطيئة . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفرق بين عبقرية الفنان وعبقرية الزعيم ، فالزعيم لا يهمه أن تكون انفعالات الجمهور من حوله عميقة (لتكون اعترافاً واضحاً بالخطيئة) ، بل يكفيه أن تكون انفعالاتهم سطحية ، فذلك كفيل بتحقيق نرجسيته ، والنرجسى لا يسعى إلى الحصول من الغير على اعتراف بالخطيئة ، بل يسعى إلى إسقاط صورته فى الخارج (وفى مجرد انفعال الجمهور بالصورة التى يوحى بها إليهم الزعيم ، لأنه هو منفعل بها ، إظهار لصورته مسقطة projected بشكل مضخم) . وعلى هذا الأساس أيضاً نفرّق بين عبقرية الفنان وعبقرية الكاتب السياسى ، فإن الفنان لا يريد من الناس سوى انفعالهم العميق اعترافاً منهم بالخطيئة ، بينما الكاتب السياسى يريد وراء الانفعال عملا معيناً ؛ فانفعال الجمهور غاية الأول ، لكنه مجرد وسيلة فى اعتبار الثانى .

على أن فكرة الخلاص من الشعور بالخطيئة ، تذكرنا بفكرة الـكاثرسيس أو التطهير التى قال بها أرسطو ، باعتبار أنها المهمة التى يسعى الفن إلى تحقيقها ، ويذكرنا قبل ذلك بنظرية شوبنهور فى أن الفن فرار إلى السلام ، تلك النظرية التى تأثر فيها « بعدم الاكتراث» الوارد ضمن تأملات الفيلسوف كنت الاستطيقية .

ولـكى يتمكن الفنان من بلوغ غايته ، نراه يضحى برغبته فى أن يجعل نفسه البطل الفذ (رغبة صاحب حلم اليقظة) ، فيضحى بكثير من سماته الشخصية (فى الدراما مثلا) حتى يستطيع أن يجعل من صورة البطل أكثر

من نسخة ، ويقتصر على أن يصور ما هو مشترك لدى أفراد المجتمع جميعاً ، داخل إطار من المعالم الشخصية ؛ وليس أكثر من اللاشعور انتشاراً لدى أفراد البشر جميعا. مهمة الشاعر إذاً أن يجعل شخصياته فردية وعامة فى وقت واحد ، ويتم له ذلك بأن يعقد الصلة دائما بين معالم الشخصية ومنبعها اللاشعورى . وقد أوضح أرنست چونز هذه العملية فقال إنها تتم بطريق « الخلخلة » Decomposition وهى عكس عملية « التكثيف » Condensation التى تجرى فى الأحلام [1] . ففى الحلم (أحلام الليل) نجد أن الشخصية الواحدة تتكثف فيها عدة طبائع تدل فى الحياة الواقعية على عدة نواح أو شخصيات ، بينما فى الدراما يلجأ الشاعر الى تفرقة الصفات المتعددة الموجودة فى شخص واحد فى الحياة الواقعية ، فيرسم لنا عدة شخصيات تمتاز كل منها بصفة من تلك الصفات . وعلى هذا الأساس كان عم هاملت يمثل أعمق جزء فى شخصية شكسبير (القضاء على الأب والاستمتاع بالأم) ، وكانت أوفيليا بطباعها المخالفة لطباع الملكة تمثل فرار شكسبير من تعلقه بأمه . وكان هاملت نفسه يمثل الأنا الذى أصابه الشلل فعجز عن أن يفعل شيئاً نتيجة للصراع الحاد بين الأنا الأعلى (لأن العم يشغل مكانة الأب ، والقاعدة الأولى التى يقوم عليها الأنا هى «إنك لن تذبح أباك ولن تستبيح زوجه») ، وبين عوامل لاشعورية تتعلق بالأم .

تلك العملية ، عملية الخلخلة ، خطوة هامة بين خطوات « التقنيع » أو الإخفاء . التى يقوم بها الشاعر قبل أن يجرؤ على أن يقدم للناس بعضا من لاشعوره ، وهى عامل حاسم فى التفرقة بين موقف الشاعر وموقف صاحب حلم اليقظة ، ذلك أنها تضطر الشاعر إلى أن يقف موقف الباحث فى نفسه ، ليعرف تلك العناصر التى سيقدمها متفرقة فى عمله ، بينما يقف الحالم موقف النرجسى narcissistic الذى يرفع شخصه إلى مرتبة البطل الفذ ليستمتع بتأمله هكذا منتصرا على كل العقبات ، حائزاً لكل ما حرمه الواقع .

---

١) كتاب « الأحلام » — تأليف الدكتور توفيق الطويل — نشر مكتبة الآداب بالقاهرة ١٩٤٥ (٢٤٨) ص ٢٢٠

على أن أهم عناصر القناع الذى ينسجه الشاعر عنصر « الصورة » form . والصورة تتألف من عناصر خارجية (كالكلم والوزن فى الشعر مثلا) وعناصر أخرى باطنية (تتناول المعنى وحركة الشاعر بين المعانى وما يسمونه عمود الشعر فى العربية) ، وتحقق الصور مهمتها على الوجه الأكمل إذا تم التناسق بين العناصر الخارجية والباطنية كما نرى فى هوميروس مثلا إذ يستخدم الهيكسامتر فى شعر الملحمة ، وكما نرى فى العربية إذ يُفضَّل استخدام بحر الرمل فى الشعر الغنائى . . . فإذا تم لها ذلك قامت بمهمة العنصر السار أو الجذاب لدى المستمع ، و إذاً فمن طريقها يقترب الشاعر من الناس ، فيمنحهم بها « اللذة الأولى » pre-pleasure التى تمهد له طريق الغوص بهم إلى أعماقه وأعماقهم حيث يعرض عليهم بعض ما فى اللاشعور . فتكون مهمة « الصورة » إذاً مزدوجة : تحقيق اللذة الأولى فى البداية ، تمهيداً لتحقيق المهمة الكبرى وهى المشاركة فى بعض ما فى اللاشعور ، أو بالأحرى فى الخطيئة ، لرفع الشعور بها . والمزيج الحادث من هاتين اللذتين هو ما نسميه باللذة الاستطيقية أو الجمالية .

على أن مشاركة المستمعين للشاعر تختلف عن مشاركة الصديق لصديقه فى حلم اليقظة المتبادل إذ أن الحضور الواقعى للصديق يجعله يساهم بالفعل مع صديقه فى بناء الحلم ، فمشاركته إذاً مشاركة إيجابية ، بينما تكون مشاركة المستمعين سلبية ، لأن حضورهم مثالى ؛ لذلك لا يبلغ الشاعر الهدوء أبدا ، بل يظل مندفعاً كلما انتهى من إبداع عمل راح يبدع عملا جديداً ؛ وثمت سبب آخر لهذا الاندفاع ، فإن عملية الإخفاء المعقدة التى هى شرط البناء الفنى تحرمه من مواجهة مكنونات اللاشعور فى وضوح ، وتضطره إلى الوقوف عند مستوى قريب من سطح اللاشعور ، دون الوصول إلى أعماقه التى من شأنها أن تنفر الناس (وحتى سوفوكليز الذى جرؤ على أن يستمتع بأمّه فى « أوديبُّس مَلِكاً » ، عاد ففقأ عينيه وحطم نفسه ليرضى الناس ويرضى نفسه) وربما كان المستوى الذى يقف الشاعر عنده هو مستوى الحوافز التى كُبِتَتْ بما لا يكفى فظلت قلقة تحت أغلالها ، أما إذا تم الكبت بمعنى أن السيادة تمت للأنا الأعلى ، فليس ثمت إذاً أية محاولة للتمرد من جانب محتويات اللاشعور ،

وبالتالى لن يحدث رد فعل من الأنا الأعلى ، أى لن يكون ثمت شعور بالخطيئة ، وإذاً فلااندفاع صوب الإبداع الفنى اللهم إلا فى حالة الفن اللاشخصى الذى يكون الدافع إليه محاولة استرضاء تلك العقيدة التى اتخذت فى النفس مكان الأنا الأعلى ، ولكن هذا الفن « لا يثير أى اهتمام » ، لأنه لا يبيح الإبداع بل يفرض مجموعة من التقاليد ، على الشاعر أن يغمر فرديته فى قوالبها .

وهناك سبب ثالث للاندفاع فى الإبداع الفنى ، فالشاعر وقد وقف موقف الباحث فى نفسه ، وضحى بنرجسيته ليتمكن من إبداع العمل الفنى الذى يمتاز (أول ما يمتاز) من حلم اليقظة بعنصر الصورة (لأن العمل الفنى مصنوع من مادة الأحلام) يكون إذاً قد استبدل بنرجسيته الصورة فى العمل الفنى ، التى هى مركز الجمال فى هذا العمل ، وقد قلنا إن الشاعر قصد إلى ذلك ليتخلص من شعوره بالخطيئة ، فهو إذاً يطلب الجمال فى الخارج ، بينما يطلبه صاحب حلم اليقظة داخل ذاته . وهنا نتبين خاصية أخرى من خصائص الشاعر ؛ إن نرجسيته التى ضحى بها ، تحولت إلى عمله الفنى ، وبعد أن كانت « الصورة » مجرد وسيلة إلى غاية إذ تحقق « اللذة الأولى » ، ترى الفنان يتخذها جزءا من غايته ، لأنها نرجسيته مسقطة projected وبذلك يصبح عمل الفنان جزءا من شخصيته ، ويصير أهم لديه من الصداقة والحب ، وكل مايراه الناس شرطا لحصول السعادة ؛ فتلك كلها أمور لا تعدل الاستمرار فى الإبداع الفنى حرصا على نرجسيته .

وقد عارض يونج هذا الرأى عن نرجسية الفنان ، الذى يجعله شخصا لم يكتمل نضجه النفسى ، يحمل معه الكثير من معالم الطفولة ، إذ يميل إلى طلب اللذة من نفسه ، فإن مثل هذا الرأى إن كان يصدق على الفنان كإنسان — قد يحمل بعض الانحرافات النفسية — ، لا يمكن أن يصدق على الإنسان كفنان . ذلك أنه من حيث هو فنان ليس ممن يستمدون اللذة من أنفسهم ولا ممن يستمدون اللذة من الأغيار ؛ وليس يمضى فى اتجاه شبقى بأى معنى . إنما هو موضوعى وغير شخصى ،

لأنه من حيث هو فنان ، هو عمله ، وليس كائنا بشريا .[(١)] وليس ببعيد على مثل هذا الاتجـاه أن ينتهى إلى القول بأن الفن ظاهرة پاثولوچية ، وتلك خطوة يبررها كوننا نتبين فى بعض مادة الإبداع بضعة خطوط نجدها فى تهويمات المجنون.[(٢)] على أن ثمت نتيجة ينتهى إليها هانز سا كس تضع الفنان فى موضع محفوف بالمخاطر. إذ يقرر أن الشاعر ليسَ بحاجة إلى التجربة أو الملاحظة ؛ كل ما هنالك أنهما مساعدان ثانويان له ، أما منبعه الرئيسى فهو لا شعوره ، أعماق نفسه.[(٣)] وتلك نتيجة طبيعية لجعل اللاشعور هو المقدمة . ولعلها أن تكون محاولة لإحياء مذهب الفن للفن ، وإحلال لعنة البرج العاجى على الفنان ؟ حيث يعيش هو وفنه بعيداً عن الصحة والحياة.

* * *

« وكان كل شىء قد سكن تماما ، فأحسست أننى دخلت عالماً جديداً ، عالماً من الظلام، ليس فيه اتصال النور ولا تجسد الواقع ، بل خليط من الحلم والظلام . واختفت معالم تلك الصلة التى كانت تقوم بينى وبين الـكون »[(٤)]

(غروب)

على أن يونج قد بدأ من المقدمة نفسها التى بدأ منها فرويد وتلامذته . وتلك هى اللاشعور ، مع تحوير يتفق ومذهبه فى تقسيم اللاشعور إلى قسمين : أحدهما شخصى ينبع من تجار بنا الشخصية (التى غمرها النسيان أو الكبت أو أتتنا فى مجال هامش الشعور) ، والآخر جمعى Collective يأتينا عن طريق الإمكانية الموروثة للنشاط النفسى ، أى فى « تركيب الدماغ » الموروث[(٥)] . والقسم الأخير هو منبع الإبداع . على أن نتنبه إلى أنه ليس منبع الإبداع فى كل الكتابات الفنية على السواء بل فى أحد نوعيها فحسب . ذلك أن يونج قد قسم الكتابات الأدبية إلى نوعين : كتابات سيكولوچية ، تتناول أموراً مستمدة من مستوى الشعور ، ولا يزيد عمل الشاعر

(١) "Modern Man in Search of a Soul", p. 194 (٢) المرجع نفسه — ص ٨٢

(٣) "The Creative Unconscious", p. 43.

(٤) من ديوان « المساء الأخير » الجزء الموسوم « أعمق من الانفعال » — للأستاذ يوسف الشارونى (تحت الطبع)

(٥) "Psychological Types", p. 613

فيها على أن يكون تأويلاً وتوضيحاً لمضمون الشعور ، و يندرج فى هذا النوع كل ما يتناول شئون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمى ومعظم الشعر الغنائى والدراما والتراجيديا والكوميديا .

والنوع الآخر « كتابات كشفية visionary » ، تستمد وجودها من أعماق النفس ، حيث اللاشعور الجمعى (وهو أعمق من اللاشعور الشخصى) يقدم للشاعر تجربة تفوق فهم الإنسان ، لأنها تعبير رمزى عن شىء موجود فعلا ، لكنه معروف معرفة يشوبها النقص [١] . و إذا كنا نستطيع أن نخبُر المعلوم من خلال أحاسيسنا ، فإننا بالحدس intuition [٢] نعانى أشياء مجهولة منا ومخبوءة عنا ، وهى بطبعها غامضة ، كلما حاولت أن ترقى إلى مستوى الشعور رُدَّت عنه ، وخُبِّئت فى الأعماق .

هذا النوع الـكشفى من الكتابة نجده ماثلاً عند دانتى وفى فاوست وفى « هى أو عائشة » لريدار هاجارد . وهنا تكون القصة وسيلة للتعبير عن تجربة كشفية عاناها الشاعر بالفعل .

وقد عنى يونج بالنظر فى طبيعة النوع الـكشفى من الكتابة ، وفى علاقته بنفسية الفنان . ولما كان يقوم على أساس اطلاع الفنان على بعض مكنونات اللاشعور الجمعى فقد خشى يُونج أن يستنتج من ذلك خطأ أن الفنان هو وحده الذى يستطيع أن يشهد ذلك الجانب المظلم العميق ، فقرر أن الأنبياء والحكماء والقادة هم أيضاً يشهدونه وهنا تنشأ مشكلة هامة ؛ إذ ينبغى لنا أن نلق بهذا السؤال : ما هو العامل الحاسم الذى يفرق إذاً بين الفنان من ناحية ، وسواه من العباقرة من ناحية أخرى ؟ هل نكتفى بالتفرقة بينهم على أساس آثارهم ؟ ولكن آثارهم المتباينة هذه ، ألا تنبئ بتباين فى العلل المؤدية إلى كل منها ؟ يظهر أن فكرة اللاشعور الجمعى هنا تشبه

---

(١) "Modern Man in Search of a Soul", p. 186

(٢) يحسن الرجوع إلى مقال الأستاذ محمود الخضيرى عن الترجمات المختلفة لكلمة "intuition" فى مجلة علم النفس العدد الثالث من المجلد الأول ، فبراير ١٩٤٦

« العلة الأولى » أو فكرة « الله » (إلى حد ما) ، فهى تفسر كل شىء (فهى أصل كل عبقرية) دون أن تجد للمشكلة حلاً . ومع أن يونج حاول أن يدقق النظر فى عمليات الإبداع ، فإنه لم يضع حلا حاسما واضحاً لهذا الموقف الغامض .

على أنه لا الفنانون ولا العباقرة بوجه عام ، ينفردون من بين سائر الناس بإمكان اطلاعهم على اللاشعور الجمعى ، بل يحدث فى فترات تاريخية معينة أن يستطيع الناس العاديون أن يشهدوا بعض مكنوناته . ففى الأزمات الاجتماعية العنيفة عندما ينهار الرمز الذى يقدسه المجتمع (ونحن نعلم طبعاً أن لكل مجتمع رموزه التى يقدسها والتى تظهر فى تعاليمه الدينية والخلقية وما إليها) تطفو بعض مكنونات اللاشعور الجمعى إلى السطح ، حيث تظهر فى أحلام الليل [١] ، ممتازة ببدائيتها واغترابها عن عالم التجارب الشخصية التى اجتمعت لدى الفرد خلال حياته . ولكن لماذا تطفو هذه المكنونات اللاشعورية الجمعية فى مثل هذه الفترات ؟ يجيب يونج على ذلك بقوله إن الحقبة من الزمان شأنها كشأن الفرد من بنى الإنسان ، لديها حدود خاصة لنظرتها الشعورية ، وهى بالتالى تتطلب تكيفاً تعويضياً compensatory adjustment ، وذلك ما يحققه اللاشعور الجمعى ، إذ أن مهمته تعويضية ، [٢] ومن ثم فهو يصل بالحالة الشعورية المنحرفة abnormal إلى نوع من الاتزان equilibrium فى طريق غائى . وتلك المهمة نفسها يحققها اللاشعور الجمعى من خلال الفنان أو الحكيم أو الزعيم ، إذ يترك كل منهم نفسه تقودها الرغبة الغامضة لعصره و يكشف عن الطريق ، بكلمة أو بفعل . وبذلك ينتهى إلى الحصول على ما يسعى إليه كل فرد فى عماء ، فيرى الجميع فى عمله بعض أعماقهم ، يرونها فى اليقظة بعد أن كانوا يرونها فى النوم فحسب .

فالشاعر إذاً (أو العبقرى بوجه عام) هو وحده الذى يشهد مكنونات اللاشعور فى اليقظة . على حين يراها الناس فى النوم . بماذا تمتاز حياته النفسية ؟ يقول يونج إنها تمتاز باستعداد فطرى معين .

(١) "Modern Man in Search of a Soul", p. 197

(٢) المرجع نفسه — ص ١٩٠ — ١٩٢

فالفنانون بوجه عام من « الطراز الاستطيقى » aesthetic type ، (والناس جميعاً موزعون بين هذا الطراز وطراز آخر هو الطراز العقلى rational الذى ينقسم إلى طرازين أصغرين « التفكيرى » و « الوجدانى » وكل من هذه الطرز ينقسم إلى قسمين « انطوائى » و « انبساطى »[١] . وأفراد هذا الطراز تتخذ لديهم عملية الإدراك لوناً فكريًّا وجدانيًّا فى وقت واحد . وقد يتركز هذا المزيج لديهم فى إدراك الإحساسات ، أو يتركز فى إدراك الأفكار التى تنساب داخل أذهانهم ؛ وهم لذلك ينقسمون إلى طرازين ، طراز « إحساسى » sensation type ، وطراز « حدسى » intuitive ، ويتضمن كل منهما طرازى الإنطوائى والانبساطى . والظاهر من ذلك أن المقصود بالاستعداد الفطرى هنا هو هذا الإدراك « الفكرى الوجدانى » ؛ غير أن يونج يحملنا فى نصوص أخرى على الظن بأنه يقصد بهذا الاستعداد الفطرى القدرة الممتازة على الحدس ، « والحدس إدراك الذهن للعمليات اللاشعورية . »[٢] لذلك نجد الطراز الحدسى يرفع الإدراك اللاشعورى إلى مستوى الوظيفة المتميزة differentiative وعن طريقها يتوافق مع العالم،أى أنه يتوافق مع العالم بوساطة « الرموز » اللاشعورية التى يتلقاها خلال إدراك يمتاز بدقته وشدته ، ومعنى ذلك أن الطراز الحدسى يدرك العالم الخارجى خلال عالمه الباطنى ، وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة[٣] . فنيتشه مثلا قد أدرك حاجة عصره عن طريق لاشعوره (الجمعى) ، (والإدراك ضرب من الاستجابة ، والاستجابة خطوة نحو التوافق) ومن ثم فقد أعلن موت الإله ، أى انهيار الرمز القديم ، والحاجة للمصلح الجديد ، واتفق معه فى ذلك شو پنهور الذى أنكر العالم .

أشعر أن هذه الفقرة غامضة بعض الشىء ، لـكن أرجو أن يشفع لها فى هذا الغموض كون يونج نفسه غامضاً جداً حتى لقد قال عنه فلوجل J. C. Flügel

(١) "Psychological Types", p. 181 (٢) المرجع نفسه — ص ١٦٨

(٣) المرجع نفسه — ص ١٨٢ — ١٨٣

إن أحاديثه يشيع فيها جوغيبى يجعل تحديدها ونقدها من الأمور الشاقة جدا [(١)].

وقد رتب يونج على فكرة الحدس أن الفنان يدرك أموراً (فى اللاشعور الجمعى) بغير إرادة منه (لأن الإدراك الحدسى لا يفترض الاتجاه الإرادى مقدمة له)، وهو يدرك تلك الأمور بشدة معينة (لأن إدراكه على الدوام فكرى وجدانى) ، فتكون النتيجة أن يشعر الفنان — والعبقرى عامة — على الدوام بضغط هائل على حياته النفسية ، فهو ينزع ككل فرد إلى السعادة والرضى والأمن فى الحياة ، لكن أحداسه تفرض عليه أن يقوم بعمل إبداعى ، يضحى فى سبيله بما يجعله الناس شغلهم الشاغل فى الحياة . وإذاً ففى حياة الفنان ثنائية ، كل من طرفيها يناقض الآخر ، فهى مليئة بالصراع وهى بوجه عام غير طيبة . على أن ثمت عاملا آخر يجعلها غير طيبة أيضاً ، فإن مجرد الاستعداد الخاص يعنى تركزاً للطاقة فى اتجاه معيّن ، مع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحياة ، حتى لينتهى ذلك بالأنا الشخصى إلى أن ينمى كل ضروب الخصال السيئة كالأنانية والغرور [(٢)].

وبذلك ينتهى يونج إلى ما عابه على فرويد ؛ غير أن فرويد (فيما يرى يونج) قد وضع تلك الانحرافات النفسية موضع العلة فى الإبداع الفنى، بينما هو قد وضعها موضع النتيجة اللازمة . وليس يبقى بعد ذلك سوى خطوة واحدة حتى يظهر مذهب شوبنهور سافراً ، فى الحكم على العبقرى بالجنون .

وثمت نتيجة أخرى انتهى اليها يونج من خلال ثنائيته،وهى أن الحياة الشخصية للفنان لاتتعلق بفنه بعلاقة جوهرية ، كل ماهنالك أنها قد تساعد أو تعوق عمله [(٣)]. لأن سر الإبداع الفنى يتبين فى العودة إلى « المشاركة الصوفية » Participation mystique ، ذلك المستوى من التجربة حيث يعيش الإنسان لا الفرد ؛ ومعنى

---

(١) "A Hundred Years of Psychology", p. 298

(٢) "Modern Man in Search of a Soul", p. 196

(٣) المرجع نفسه — ص ١٩٨

ذلك الغض من قيمة تجارب الفنان ، تلك التجارب التى تقدمها له الحياة الواقعية ، ومعنى ذلك أيضاً أن يونج يضع الفنان فى البرج العاجى ، كما وضعه من قبل فرويد وتلاميذه .

وقد فصل يونج القول فى عملية الإبداع ، بأن ربط بين إنجازها و بين انسحاب الليبيدو من العالم الخارجى ، [١] والليبدو مرادف للطاقة النفسية ، والطاقة النفسية هى شدة العملية النفسية — أى قيمتها السيكولوجية [٢] . والليبدو كالطاقة الفيزيائية يتحور فى أشكال عدة . وعند ما ينسحب من الخارج (وقد يزداد قوة بعض الشىء نتيجة لنوع الموضوع الخارجى الذى كان متعلقاً به) يرتد إلى داخل الذات ، فيثير الاضطراب فى الصور اللاشعورية ، التى تصبح كالدوّامة فى اضطرابها وعنفها . ومحاولة الشاعر تتلخص فى أنه يضع هذه الدوّامة فى قالب محدود ، هو الرمز . فالرمز « إسقاط » ، أى تحويل عملية نفسية إلى موضوع خارجى [٣] والإسقاط عملية عرفتها الإنسانية منذ أقدم العصور ، وأبسط الأمثلة على ذلك أننا عند ما نكتئب نسقط هذه الحال mood النفسية فى الخارج فى اللون الرمادى . غير أننا نمارسها حينئذ بطريقة سلبية أى بطريقه آلية بحتة . أما الفنان فيمارسها بطريقة إيجابية ، والإسقاط الإيجابى فعل حكم يهدف إلى التفرقة بين الذات والموضوع . فالإسقاط إذاً عملية انطوائية ، ما دام يؤدى إلى فصل الذات عن الموضوع . والفنان من حيث هو فنان قريب من الطراز الانطوائى .

* * *

« الخلق هو القمة التى تتعانق عندها الحرية المطلقة والضرورة المطلقة »
(لحن جنائزى) [٤]

فرّق يونج بين العمل الإرادى والعمل غير الإرادى ، على أساس أن الأول يكون مدفوعاً بتحريك مشعور به ، بينما الثانى يكون مشروطاً بالتحريك اللاشعورى . وزاد

---

(١) "Psychological Types", p. 294 (٢) المرجع نفسه — ص ٥٧١
(٣) المرجع نفسه — ص ٥٨٢ (٤) «المساء الأخير» — استهلال «اللحن الجنائزى»

على ذلك قوله إن الإرادة ظاهرة سيكولوجية تدين بوجودها للثقافة والتربية الخلقية [١] . فإذا أضفنا إلى ذلك قوله إن الفنان مدفوع عن طريق اللاشعور (الجمعى) إلى فعل الإبداع وإنه لا يملك إلا أن يخضع لهذا الدفع القهرى ، كان معنى ذلك أن يونج يفقد عملية الإبداع صفة الإرادية ، ويجعل الفنان مجرد وعاء للإلهام تنصب فيه محتويات اللاشعور الجمعى نتيجه لتحريك الليبيدو لها وقد انسحب من موضوعه الخارجى .

فهل حق أن الفنان من حيث هو فنان — يعتمد (أول مايعتمد) على الناحية الإرادية ؟ وهل صحيح ما كان يقوله شوبنهور من أن العبقرية والإرادة لا تتفقان ؟ يقول رتشاردز Richards إن القدرة على استغلال التجربة الماضية هى أول خاصية للشاعر والثانية أنه سوى [٢] . ويقول لامب Lamb إن الشاعر يحلم فى اليقظة ، وهو لا يقع أسير موضوعه بل يسيطر عليه وهو يصعد عنان السماء دون أن يفقد وعيه [٣]

ويقول الدكتور يوسف مراد : « ليست أحلام اليقظة بطبيعتها من الأعراض المرضية . فإن الفنّان أو الشاعر كثيراً ما يستسلم لهذه المواكب الساحرة من الصور والأخيلة فيُمتع بها ويتابعها بشغف لأنها قد تقوده إلى ينابيع الوحى أو تبعث فى نفسه نور الإلهام والإبداع . ولكن الفرق بين هذا الضرب من أحلام اليقظة والضروب الشاذة هو أن الفنّان بعد الارتشاف من ينابيع الوحى والإلهام التى انفجرت مياهها فى نفسه يعود إلى العالم الخارجى ، إلى عالم التعبير والإنجاز فيجسّم أحلامه فى آياته الفنّية الرائعة من شعر وأشكال وألوان وأنغام .

فلا يهرب الفنّان من الواقع إلا ليعود إليه ويزيده ثراء وجمالاً . . . » [٤]

إن الدراسة الموضوعية للأعمال الفنية من شأنها أن تظهرنا فى وضوح تام على إرادية عملية الإبداع ، من حيث أنها عملية موجهة ، (بدليل أن إنتاجنا يكون كلا

---

(١) "Psychological Types", p. 617

(٢) "The Æsthetic Theories ..", p. 141, 142.

(٣) المرجع نفسه ص ١٤١ — ١٤٢

(٤) يوسف مراد : « شفاء النفس » ص ٥٦ — سنة ١٩٤٣ — دار المعارف بمصر .

متكاملاً) يسيطر عليها الفنان ويوجهها منذ البداية حتى النهاية ، ومن ثم يكون العمل الفنى الناتج عنها « جشطلتا » . نعم من الخطأ أن نستنتج من العمل الفنى أموراً تتناول الحياة الشخصية للفنان (ولو أن دستيوفسكى ينصح من يريد أن يتفهم قصصه بقراءة مذكراته أولاً) ، لكننا مع ذلك نستطيع أن نستدل من الفرق بين تهويمات الجنون وبين العمل الفنى على أن الأخير من إنتاج ذهن يربط بين الماضى والحاضر (لأن السيادة فيه لمستوى الشعور ، بينما تكون السيادة فى حالات الجنون للاشعور) ، وأنه لولا هذا الربط لما أنتج هذا العمل الفنى أبدا وفى ذلك يقول سنتيانا Santayana « إن خيال الشاعر العظيم له من الترتيب مثل ما الخيال العالم الفلكى » .

وربما كان خطأ يونج ناتجاً — فى أساسه — عن أنه كان صاحب مذهب قبل أن يدرس الشعر ، وقد عمل ذلك على الإقلال من قدرته على الوقوف موقفاً موضوعياً . وتلك نتيجة منطقية ، تحققت لديه كما تحققت لدى فرويد وتلامذته ممن تقدموا للبحث فى هذه المشكلة . والظاهر أن يونج شعر بأن مشكلة الإبداع الفنى لن تحل بهذا المنهج فقال : إن أى رد فعل يمكن تفسيره علمياً ؛ لكن الفعل الإبداعى وهو نقيض رد الفعل ، سيظل على الدوام بمنأى عن الفهم البشرى .

لكن ربما كان ثمت منهج آخر .

Résumé

MOSTAFA I. SOUEIF : La PSYCHANALYSE ET L'ARTISTE

L'auteur expose l'opinion de Freud sur l'état mental de l'artiste : Freud envisage l'artiste en tant qu'homme, non en tant qu'artiste. Son disciple Hanns Sachs fait reposer son explication sur le processus de la rêverie à deux. L'auteur fait ensuite l'exposé de la doctrine de C. Jung, basée sur l'inconscient collectif et sur la classification des types psychologiques.

La critique adressée par l'auteur aux deux écoles souligne l'importance exagérée accordée aux processus inconscients, ce qui met trop dans l'ombre le rôle des facteurs volontaires dans la création artistique. Freud et Jung n'ont étudié l'artiste qu'à travers leurs propres doctrines et après que ces doctrines aient été fortement systématisées.