

المنهج النفسيُّ الأنتربولوجيُّ



❖ - مُفْتَتِح :

﴿ يَعْمَلُ التَّارِيخُ وَالْمُجْتَمَعُ وَاللُّغَةُ بِالتَّحْدِيدِ فِي
إِنْسَانٍ مِنْ لَحْمٍ وَعَظْمٍ؛ وَيَتَكَوَّنُ الْمَنْهَجُ النَّفْسِيُّ
مِنْ فَهْمِ هَذَا الْإِنْسَانِ ﴾ .

إنريك أندرسون إمبرت



❖ - المنهج النفسي الأنتروبولوجي



❖ - المنهج النفسي ... دَوْرُهُ ... وَأَهْدَافُهُ

١ - كَيْفَ تَتِمُّ عَمَلِيَّةُ الْخَلْقِ الْأَدْبِيِّ؟ ...؛ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ ...؛ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها؟ ...؛ وكيف تتركب وتتناسق؟ ...؛ كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس؟ ...؛ وكم منها طاريء من الخارج؟ ...؛ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية؟ ...؛ كيف تُستنفد الطاقة الشعورية في التعبير عنها؟ ...؛ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبي؟.

٢ - ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟ ...؛ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنتقها؟ ...؛ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرىء التطورات النفسية لصاحبه؟.

٣ - كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته؟ ...؛ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية؟ ...؛ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته؟ ...؛ وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين؟.

هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة يتصدى لها « المنهج النفسى » (١).

وكذلك ؛ نستطيع أن نقول :

هذا المنهج هو محاولة لتفسير الأدب على أساس نفسى ؛ اعتماداً على كون العمل الأدبى يعدُّ صورةً من صور التعبير عن النفس ؛ إذ الأديب فى كلِّ ما يصدرُ عنه من نشاطٍ أدبى يستلهم تجاربه العقلية والنفسية... ؛ إذن ؛ فمعينُ الإبداع ؛ هو : اللاشعور.

فالمنهج النفسى معنىٌ بالتعرف على طبيعة العمل الأدبى وتكوينه فى داخل الأديب من الوجهة النفسية.

وقد تنبَّه لأثر النفس قدامى النقاد العرب ؛ وربطوا بين الدوافع النفسية والإنتاج الأدبى ؛ فابن قتيبة الدينورى يرى أن الشعر ما هو سوى استجابة لدواعى نفسية معينة يتحكم فيها الزمان والمكان ؛ والجرجاني يرى أن اختلاف الطبائع قد يؤدى إلى اختلاف فى المعانى والألفاظ فى الشعر.

على أن نقاد العصر الحديث اتسعوا فى الأخذ به والرجوع إليه والاعتماد والتعويل عليه ؛ نتيجة لظهور الدراسات النفسية على يد فرويد ؛ وأتباعه ؛ ك: يونج ؛ وإدler ؛ إذ أفاضوا فى الحديث عن : اللغة ؛ والباطن ؛ والشعور ؛ واللاشعور ؛ وأثرهما فى الإبداع ؛ وفى طبيعة العمل الفنى : الأسطورة ؛ والرَّمز ؛ وعلاقتها بالنفس عند التعبير عنها.

وغاية المنهج النفسى : البحث عن سرِّ الإبداع ؛ وإرجاعه - عند تفسيرهم

(١) - انظر : ((النقد الأدبى)) لسيد قطب ؛ (ص : ١٨٩ - ١٩٠) .

للعمل الأدبي - للأمراض النفسية؛ ك: العُصاب؛ والفصام؛ والرجسية؛
وتعليل السلوكيات التي تحدث في الحاضر بأحداث الماضي وما كان فيه من
أمراضٍ وعُقدٍ نفسية. (١).



❖ - المنهج النفسي ... نشأته...؛ وأعلامه...؛ إطلالة موجزة:

يبدأ تاريخ المنهج النفسي بشكلٍ علميٍّ جادٍ مع بداية علم النفس؛ والتي
كانت منذ مائة عامٍ؛ أي في الوقت الذي ظهرت فيه مؤلفات فرويد في
التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس؛ فقد استعان في هذا التأسيس
بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن كتجلياتٍ للظواهر النفسية.
ولقد تمثلت نقطة الانطلاق عند فرويد في تمييزه بين الشعور واللاشعور؛
والوعي واللاوعي.

كان اهتمام فرويد الأعظم متجهاً إلى تفسير الأحلام؛ باعتبارها النافذة التي
يظهر من خلالها اللاشعور؛ وكذلك فالأحلام هي بمثابة الأسلوب الأجلى
لتعبير الشخصية عن ذاتها...؛ فكان التناظر بين الأحلام من جهة؛ والأدب
والفن من جهةٍ أخرى؛ دافعاً إلى اعتبار الأدب أو الفن مظهراً آخر من

(١) - انظر: ((في النص الجاهلي: قراءة تحليلية)) للدكتور عبد الرزاق حسين؛ (ص:

٢٣ - ٢٤)؛ مؤسسة المختار بالقاهرة = دار المعالم الثقافية بالأحساء /

الطبعة الأولى: ١٤١٨ هـ = ١٩٩٨ م.

مظاهر تجسّد العوامل الخفيّة في الذات الإنسانيّة.
عَوَّلَ فرويد على تاريخ الأدب: فاستمدّ منه كثيراً من مقولاته ومُصطلحاته
في التحليل النفسيّ؛ فسَمَّى بعض ظواهر العُقَد النفسيّة بأسماء شخصيّات
أدبيّة؛ ك: «عُقْدَةُ أوديب»...؛ كما اعتمد على تحليل بعض اللوحات الفنيّة
التشكيليّة؛ والأعمال الأدبيّة والشّعريّة؛ وبعض الرّموز الأخرى؛ للتدليل
على نظريّاته في التحليل النفسيّ؛ وفي العلاقة بين الشّعور واللاشعور؛
واهتمّ اهتماماً شديداً بالظواهر المرضيّة؛ مثل انفصام الشخصية؛ وما يدورُ
في فلكِ هذا المرض النفسيّ...؛ وكان ربطُ الإبداع الأدبيّ أو الفنيّ بمثل هذه
الظواهر المرضيّة؛ دليلاً على كونِ المُبدعِ إحدى حالات الشّدوذ...؛ كان
الهدف الذي يسعى إليه فرويد وتلاميذه؛ يتمثّلُ في الكشف عن القوانين
الخفيّة والمضمرة التي تُحرّك الذات الإنسانيّة؛ والوقوف على طبقات
الشخصيّة.

ولم تلبث مدارسُ علم النفس أن تطوّرت؛ وتشعّبت مذاهبها؛ ونشأت إلى
جانِبِ تيارات التحليل النفسيّ عند فرويد وتلاميذه اتجاهاتٌ وتياراتٌ
أخرى؛ أسهمت بصورة جليّة في اكتشاف جوانبٍ فريدةٍ لربط العالم
الداخليّ بالإبداع الفنيّ...؛ وكان أبرز هذه المدارس الجديدة على الإطلاق:
مدرسة «يُونج» في «علم النفس الجماعيّ»؛ وبعد أن كان الطابع الفرديّ
هو محور الدراسات الفرويديّة؛ أصبح الطابع الجماعيّ هو محور الدراسات
عند يُونج وتلاميذه.

« ولم يتبلور هذا المنهجُ النفسىُ ويُصبح اتجاهًا فى العالم: إلا بعد أن ظهرت نتائج دراسات فرويديين للغة والباطن؛ وكذلك بعد أن أفاض أتباع يونج فى الحديث عن الأسطورة والرمز. » (١).

صرح فرويد بأن الأدب: تعبيرٌ مُقنعٌ لرغباتٍ مكبوتةٍ؛ وقرنَ بينه وبين الأحلام والفرن: فجعله ثمرة مرحلة جنسية نفسية تُمرُّ بصاحبه؛ وكأنما الأديب لا يجد ما يُشبع رغباته المكبوتة فى حياته الحقيقية؛ ومن ثمَّ يعوّض عن ذلك بأدبه.

وتلاه أدلر يُكرّر الحديث عن مُركبِ النقص وأثره فى الأديب وأدبه. أمّا يونج: ففسح الحديث عن اللاشعور الجماعى؛ وأكد أن مراد الأدب إلى الأساطير البدائية الموروثة من عُصور الإنسانية الأولى عن وعي؛ أو عمّا يُشبه الحلم؛ وكان الأديب تعبيرًا عن الأسلاف؛ وهذا اللاشعور الجماعى الذى يخترن ماضى الإنسان وميراثه العتيق عن أقدم عُصوره؛ ومضى النقاد يفيدون من كلِّ هذه الداسات؛ ومن كلِّ ما جاء به علم النفس الفردى والجماعى والتجريبى من نظرياتٍ تتصلُ بسُلوِك الإنسان مُنفردًا أو فى الجماعة؛ أو تتصلُ بأعصابه وغُدده الصِّماء؛ أو تتصلُ بمكبُوتاته وعُقدته النفسية. (٢).

(١) - « النقد الأدبى الحديث: أصوله ومناهجه » للدكتور أحمد كمال زكى / الهيئة

المصرية العامة: ١٩٧٢م: (ص: ١٦٩) .

(٢) - انظر: « فى النقد الأدبى » شوقى ضيف / دار المعارف / ط (٤)؛ (ص: ٤٢)

وهكذا بدا واضحاً أن المنهج النفسى تجسّد من خلال أعلامه الكبار:
فرويد؛ وأدلر؛ ويونج.

- مثال:

إذا أنشأ الشاعر قصيدةً فيها من خطرات الخيال وأصداء الأحلام والمنى
والآمال: ما دعاه إلى تصوير حياته على نحو يفيض بالسعادة والسرور
والبهجة: دلّ هذا فى حقيقة الأمر على رغبة مكبوتة عند الشاعر؛ ظلّت تُلحُّ
عليه إلى أن أظهرها فى صورة قصيدة شعريّة؛ بعد أن عجزَ عن تحقيق رغبته
فى عالم الواقع المشاهد المحسوس؛ فكانت هذه القصيدة بمثابة التنفيس
و«اصطناع المخرج».

وجملة القول:

الأدب ما هو سوى تعبير عن الذات عند فرويد وأدلر؛ بيد أنه عند فرويد
أثر من آثار الرغبة المكبوتة؛ بينما هو عند أدلر أثر لمركّب النقص فى نفس
الأديب.

وأما يونج: فيرى أن الأدب ليس تعبيراً عن ذات الأديب؛ وإنما هو تعبير
عن الرّاحلين: عن طريق الأساطير الموروثة من الماضى البعيد والضارب
بجذوره فى أعماق التاريخ: عن وعي؛ أو عمّا يشبه الحلم؛ وأن «اللاشعور
الجماعى» هو الذى يُسيطر على مشاعر الأديب؛ فيصنع أدبه وفنه.



❁ - المنهج النفسى... فى كتابات المعاصرين

فى مجال البحوث الأدبية والتقدية المعاصرة: فأبرز الكتابات فى هذا المنحنى:

مباحث «الأمناء»: وهى مدرسة الأستاذ أمين الخولى؛ والذى وضع لها منهجاً يتمثل فى التعويل على «علم النفس» ما أمكن ذلك؛ بغية الكشف عن أسرار التجربة الفنية.

وكانت محاولة الأستاذ محمد خلف الله أحمد فى كتابه «من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده».

وهناك أيضاً دراسات الأستاذ عباس محمود العقاد:

- «أبو نواس: دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى».

- «ابن الرومى: حياته من شعره».

ودراسات طه حسين:

- «صوت أبى العلاء».

- «مع أبى العلاء فى سجنه».

ثم جاء الدكتور مصطفى سويى بكتابه «الأسس الفنية للإبداع الفنى فى

الشعر»؛ والدكتور محمد النويهى فى: «نفسية أبى نواس»؛ «شخصية

بشار»؛ «ثقافة الناقد الأدبى».

وقد أسهم الأستاذ أنور المعداوى فى الميدان؛ حيث كتب عن الأداء النفسى

مناهج النقد الأدبي

في شعر «على محمود طه».

ثمَّ جاء الدكتور عزّ الدين إسماعيل : حيث نشر في سنة ١٩٦٢م كتابه
«قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر»؛ ثمَّ أتبعه في سنة ١٩٦٣م
بكتابه «التفسير النفسي للأدب».



❖ - أنموذجٌ للدراسة

النفسية التطبيقية

﴿ أبو نواس : دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي ﴾

للأستاذ عباس محمود العقاد

في هذا الكتاب دراسة عن الشاعر الكبير أبي نواس : تناولت نرجسيته ؛ فهو إباحي لا يعتد بأمرٍ ولا يعابُ بشيءٍ ؛ ثم هو لا يتكتم ؛ بل يُجاهرُ بذلك مُعلنًا عن نفسه :

ألا فأسقني خمرًا ؛ وقل لي هو الخمرُ

ولا تسقني سرًّا إذا أمكنَ الجهرُ

وهو الذي يقول :

أطيبُ اللذاتِ ما كَا نَ جَهَارًا يافتِضاح

وبهذا يتبين : أن هذه الإباحية التي لا تتوارى - لا تدبُّ ؛ ولا تُراعى للأعراف والتقاليد ؛ ولا حياءً وخجلاً - ؛ لا تُفسرُها سوى « النرجسية » ؛ بما تنطوي عليه من شدوٍ في الجانب الأخلاقي عامة ؛ والجانب الجنسي بصورة خاصة .

وإذا كانت « النرجسية » لها جوانبٌ وشعابٌ متعددة ؛ فقد تجلّت عند هذا الرجل في أقوى صورتين من صورها ؛ وهما :

- الاشتهاؤُ الذاتي ؛ وهو يغلب على الحالات الجسدية التي تقترن باختلاف وظائف الجنس في صاحبها .

- التوثين الدّاتيُّ: وهو الذي يغلبُ على الحالات العاطفيّة والفكريّة؛ أي أنّ المُصاب بهذا الأمر يتخذ من نفسه وثناً يعبّده؛ وهو يقترنُ بحُبِّ كحُبِّ الإنسان لمن يهوى ويعشق .

هُوَ فِي غَزَلِهِ الْمَكشُوفِ تَبْدُو عِنْدَهُ لَازِمَةٌ « التَّلْبِيسِ » - وَهُوَ أَنْ يَلْبَسَ ذَاتَهُ بِوَاحِدٍ مِنَ الْجِنْسِ الْآخَرَ - ؛ وَذَلِكَ كَمَا يَقُولُ فِي غُلَامٍ لَا يُحْسِنُ النُّطْقَ بِالرَّاءِ :

يَكْسِرُ الرَّاءَ وَتَكْسِيرُهَا

يَدْعُو إِلَى السُّقْمِ مَعَ الْحَتْفِ

وقد بلغ الأمرُ بأبي نواس: إلى أن جعل الصّلاح والهداية تهديداً للإبليس في بعض قصائده .

ويُقرّر العقاد في نهاية الأمر: أنّ أبا نواس كان من الشّواذ في تكوينه الجنسيّ ودوافعه النفسيّة .

يرى العقاد - رَحِمَهُ اللهُ - أن أعراض: « البيئة »؛ و « التربية البيئيّة »؛ و « نشأة المجتمع »؛ و « أحداث العصر »؛ كلّ هذه الأمور قد تمثّلت في أبي نواس:

- فقد كان وسيماً قسيماً جميلاً؛ ألثغٌ يجعل الرّاء عينا؛ وكان نحيف البنية؛ وفي حلّقه بحّة لا تُفارقُه .

- كان مُدَلِّلاً بصُورَةٍ مُفْرَطَةٍ؛ فقد قيلَ أنّ أمّه كانت تستخدم صناعتها في الاتجار بملابس النّساء للجمع بين الغواني والمومسات وطُلابِهِنَّ في بيتها .

- كان مغموز النَّسَبِ في أبويه ؛ وكان هذا الأمر بمثابة العُقْدَة النفسِيَّة الأبدِيَّة ؛ والتي شَقِيَتْ بها نفسُهُ وروحُهُ ومشاعِرُهُ في عصرٍ قامَ التَّفَاخُرُ فيه بين العرب والشُّعوبِيين في أجلى وأعظم صُورِهِ ؛ فما كانَ من أبي نواسٍ إلَّا أن أسرَعَ في ظلِّ القهرِ النَّفسِيِّ إلى مجالسِ اللُّهُو والخمرِ والمُجُونِ .

وأما البيئَةُ - المُجتمِع - : فقد انتشرت في أرجائها جميعُ الأصنافِ البشريَّة ؛ إذ كانت البصرة مقصداً للطلَّاب من كُلِّ نَحْلَةٍ ؛ وقعد قُطَاعُ الطَّرِيقِ في كُلِّ مكانٍ للإغارة والسُّطو على القوافلِ بَرًّا وبحراً ؛ ولم يكن من المُسْتغْرَب أن يُفْتَنَ أبو نواسٍ بأمثالِ هؤلاء وأن يُعْجَبَ بهم ؛ وأن يكونَ كَلِيفاً بالمُجُونِ والعبثِ معهم ... ؛ إذ كانَ هذا الأمرُ بمثابة حالةٍ هُرُويَّةٍ من واقعِهِ وما يدورُ بداخلِهِ ويقومُ بذاته من عُقْدِ نفسِيَّةٍ .

ويصل به الأمر إلى أن يتمنى أن يكونَ واحداً منهم إن لم يُنادِم الخلفاء . تلك هي طبيعة هذا الشَّاعِرِ كما ذهب العقَّاد ؛ وما وُفِّقَ العقَّاد إلى الوصول إلى هذا التحليل ؛ إلَّا لكونِهِ عَوَّلَ على المنهجِ النفسِيِّ ؛ وذهب مع هذه الدراسة وهو لا ينظرُ إلَّا إلى أُصُولِ هذا المنهجِ وقواعده .



❖ قيمة المنهج النفسي في الدراسات

الأدبية والنقدية

إذا سلّمنا في بادئ الأمر: بأن الدراسات الأدبية والنقدية ما هي سوى نتاج إنساني قبل كل شيء: فلا ضير من قولنا: أن مقاييس المنهج النفسي ونظرياته ومذاهبه: هي الأقدر على تفهم هذه النتاجات الإبداعية والنقدية...؛ وإذا أمعنا النظر في أصول المنهج النفسي: أدركنا بلا مشقة أن الآثار الأدبية لا يمكن فهمها على الوجه الصحيح: إلا بالعودة إلى نفوس قائلها...؛ وربما أصبح من العسير على قارئ الأثر الأدبي أن يصل إليه: ما لم يكن ملماً بطائفة من أصول وركائز الدراسات النفسية...؛ فالمتنبى مثلاً لن نستطيع أن نصل إلى فهم شعره: إلا إذا كُنّا على معرفة بهُوموه وشُجُونه وآلامه؛ ومطامحه ورجباته وآماله.





❖ - مود بودكين ... وَالنَّقْدُ النَّفْسِيُّ (١)

﴿ تتميز مود بودكين في أنها حققت ما لعله أن يكون خير استغلالٍ للتحليل النفسي في مجال النقد الأدبي حتى اليوم؛ فقد نشرت كتابها «النماذج العليا في الشعر» وعنوانه الفرعي: «دراسات نفسية للخيال» في إكسفورد سنة ١٩٣٤م؛ فلم يكد يسترعى اهتمام أحدٍ؛ نعم؛ روجع عدد قليل من المجلات؛ وحاز على شيءٍ من التعليقات المتحمسة في الصحف التي تختص بالفولكلور وعلم النفس؛ وعاملته الصحف الأدبية بشيءٍ من الاستعلاء؛ ولم يكن له تأثيرٌ ملموسٌ في ما قرأته من نقدٍ إنجليزيٍّ - مع أن نايث ودای لويس وأودن قد اعترفوا به؛ وهاجمه ليفز في مجلة Scrutiny - أما في هذه البلاد - أميركة -؛ فتكاد الأنسة بودكين تكون مجهولة تماماً؛ فلست أعرف مجلة أميركية واحدة راجعت كتابها أو تحدتت عنه - على أن بعض النقاد ومن بينهم بيرك وورن قد استكشفوا كتابها وأفادوا منه -؛ ولا يندرج

(١) - «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» لستانلي إدغار هايمين (Stanley

Edgar Hyman) (ت سنة ١٣٩٠هـ)؛ ترجمة: إحسان عباس؛ الطبعة

الأولى؛ دار الثقافة: بيروت؛ نُشرَ بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة

للطباعة والنشر بيروت = القاهرة = نيويورك: ١٩٥٨م .

الجزء: (١): ١٩٥٨م؛ الجزء: (٢): ١٩٦٠م؛ [ج١/ ٢٤٤ - ٢٨٥].

اسمها فى أى مرجع أميركى وإنجليزى وقع فى يدي ؛ بما فى ذلك معجم « من هو ؟ . » Who is Who ؛ ويبدو أنها لم تنشر شيئاً حتى قيام الحرب فى أى مجلة إلا فى مجلة « فكر » Mind ؛ والصحيفة الإنجليزية لعلم النفس British Journal of Psychology ؛ وفى الصحيفة الإنجليزية لعلم النفس الطبى Brit. Jour. Of Medical Psych ؛ إن كانت هى نفسها أ.م. بودكين التى تقتبس عنها فى إحدى الحواشى .- ثم أسهمت بمقال فى مجلة الريح والمطر Wind and the Rain ؛ وهى مجلة إنجليزية حديثة ذات منحنى دينى أخلاقى .

وثمة عدد من الأسباب يُفسر لم ظلت الأنسة بودكين مغمورة :

- أولها : أنها ليست محللة نفسية مُحترفة ؛ بحيث تمنح كتابها شيئاً من نفوذ العالم المتخصص ؛ ولا هى - فيما يبدو - ناقدة مُحترفة كذلك ؛ ولكنها - على ما يظهر - تلميذة تهوى الأدب - وكانت ذات يوم تقرأ لأحد الناشرين - ؛ اتفق أن كان لها تعرفٌ واسعٌ بكُلِّ من علم النفس والأدب الخالق ؛ ولديها إحساسٌ أدبى أصيل ؛ وحسٌ بالتناسب ؛ وذوقٌ بجنبها التطرف المعهود فى النقد المتصل بالتحليل النفسى .

وقد بدأت رغبتها فى الجوانب الأدبية من التحليل النفسى - فيما نرى إلى - فى مُتصف العمر ؛ فاستمعت إلى مجموعة من المحاضرات يُلقئها الدكتور « كارل . ج . يونج » فى زوريخ ؛ على طلبة غير مختصين ؛ فى العقد الثالث من هذا القرن ؛ عن نظرياته النفسية ومُشمالاتها ؛ ولذلك اعتمد كتابها فى المقام

الأول على نظريّات يونج وكشوفه ؛ وإن كانت الفكرة التطبيقية في الكتاب من صنع يدها ؛ وربما لم يكن يونج على معرفة بكتابتها ؛ أتراه لو عرفه أقرّ ما فيه أو أنكره ؟ ؛ ذلك موطنٌ للتساؤل.

وأنا لست أجد الكفاءة في نفسى لأشرح أفكار الدكتور يونج - أو أى عالمٍ نفسى آخر - شرحاً فنياً ؛ ولكن في سبيل تقدير ما أدّته الأنسة بودكين : لأبدّ من مجملٍ لتلك الأفكار التي تتصل بالفن ؛ وفي طليعتها من الزاوية الأدبية فكرة « النماذج العليا » ؛ وقد عرفها يونج تعريفاً شاملاً في مقال له بعنوان « في العلاقة بين التحليل النفسى والفن الشعري » نشره في كتابه « إسهامات في علم النفس التحليلي » ؛ وهي حسب تعريفه : صورٌ ابتدائيةٌ لا شعوريةٌ ؛ أو : « رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية ؛ لا تُحصى » شارك فيها الأسلاف في عصورٍ بدائية ؛ وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقةٍ ما ؛ فهي إذن : نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية ؛ أما نظرية يونج التي كرّست الأنسة بودكين كتابها لاستقصائها بحثاً ؛ فهي أن هذه النماذج العليا تقع في جذور كلِّ شعرٍ - أو كلِّ فنٍّ آخر - ذي ميزة عاطفية خاصة.

ويرى يونج أن هذه النماذج العليا موجودة في كل حلقات سلسلة النقل أو التعبير : كتصورات في اللاوعى عند الشاعر ؛ وكموضوعات مُتردّدة ؛ أو سلاسل من الصور في الشعر ؛ وكتصورات في اللاوعى عند القارئ أو عند الجمهور ؛ وهذا مبنّى على فكرته عن « اللاوعى الجماعي » الذي يحتزن الماضي الجنسي ؛ وهو الذي وُلد الأبطال الأسطوريين للبدائين ؛ ولا

يزال يُولد أخيلاً فريضةً مُشابهةً للرجل المُتمدّن؛ وهو الذى يجد تعبيره الأكبر فى رمزيّة تتجاوز حدود الزمان غير أنها مألوفة نسبياً؛ وهى رمزيّة ما تزال تتكرّر أبداً.

- لا بُدّ من أن يتضح للقارئ مدى اقتراب هذه الفكرة من النظريّات الدوريّة فى التاريخ؛ كنظريّة فيكو؛ ومدى اقترابها أيضاً من التعديل الذى أدخله شتكل Stekel على نظريّة فرويد فى رمزيّة الحلم الحرة التجريبيّة لكى يسند الرمزيّة الثابتة فى كتاب له يُصوّر حلم العجر؛ وكم تبدو خلافةً هذه النظرية فى نظر أديب مثل جويس تأثّر بفيكو؛ وكان يُفتّش عن سيكولوجيّة يستعملها ليخلق «القاسم المشترك الأعظم» بين الناس جميعاً.

ويقول يونج: إن الفنّان والمريض عصبيّاً يعيد بتفصيل الأساطير المُستمدّة من التجارب الشعائريّة عند الإنسان البدائيّ - أحياناً عن وعي؛ وأحياناً من خلال عمليّة «حلمية».

غير أن الفنّان مع هذا ليس امراً مريضاً فى أعصابه؛ بل إن يونج يُعلى من شأن الشاعر عرضاً فى مقاله «السيكولوجيا والشعر» التى نُشرت فى مجلة «فترة الانتقال»؛ حين يقول إنه:

«إنسانٌ جماعيٌّ؛ إنه الحامل المشكل للنفس الإنسانيّة الحيويّة لا شعورياً». ومع هذه الفكرة تتمشى فكرة أخرى: وهى أن الفنّ فى الجُملة «فعاليّة مُستقلّة ذاتياً» Autonomous Complex لا نعرف عن أصلها شيئاً؛ أى هو تعبير يعيا على براعة العلم تفسيره؛ وكل ما يستطيعه التحليل النفسى أن

يدرس المقدمات؛ ويصف عملية الخلق وصفاً دون أن يُفسرها (١).
وهناك مبادئ يونجية أخرى أقل قيمة من هذه في مؤلف الأنسة بودكين؛
وفي النقد الأدبي عامة؛ مثل: مبدأه في الليبدو؛ وهو ما خالف به فرويد منذ
البدء؛ إذ اعتبر الليبدو ((طاقة غريزية نفسية بعامة))؛ أى ((دفقة حيوية))
كما يقول برغسون؛ لا ((طاقة غريزية)) فحسب؛ ومثل نموذجي الشخصية
عنده؛ وهما: الشخصية ((الانطوائية)) و ((الانبساطية)) على أنهما يمثّلان
الاتجاه الداخلى أو الخارجى للليبدو؛ واصطلاحاته الأخرى مثل Anima
ويعنى بها الصورة المثالية أو صورة النفس؛ و Persona وهى الشخصية
الخارجية المكتملة.

إذن؛ فليس يهم التحليل الأدبي من مبادئه إلا مبدأ اللاوعى الجماعى؛
والمناذج العليا؛ وذلك هو ما أدركته الأنسة بودكين.
ويبدو أن مبادئ يونج فى علم النفس التحليلي أكثر جدوى على النقد
الأدبي من مبادئ فرويد؛ من عدة وجوه.
وقد تحدّثت الأنسة بودكين عن فائدتين لها حسبما رأتهما؛ فقالت:

(١) - تمشياً مع هذه النظرة لم يكتب يونج إلا قليلاً عن فنانيين بأعيانهم عن
أعمال فنية.

ولا أعرف له من الدراسات الأدبية إلا حديثاً موجزاً عن ((فاوست)) لجوته فى
كتابه ((سيكولوجية اللاوعى)) وتحليل لكتاب ((عولس)) لجيمس جويس
فى: Wirklichkeit der Seele. (كافة التعليقات هى من صنع المحقق)

إن مصطلح فرويد لا يستطيع أن ينصفه - أي التفاعل بين فكر الفرد والموروث الاجتماعي في القصيدة - ؛ ذلك لأنَّ المُسلّمات التي يعمل على ضوئها: تقضى بأن تفسر أعلى النتائج وأدناها في عملية الحياة ؛ بمصطلح العناصر التي كانت موجودة في البدء .

كذلك فإن إلهام الكُتّاب الفرويديين على العلاقة الحسيّة بين الأب والابن يغفل وجهة نظر أخرى لا تُقلُّ عنها صحّةً وامتانةً ؛ أعنى أن سحر الأب في نظر الابن وتأثيره البالغ فيه إنما يرجعان إلى أن الأب يمثل الرافد الأول في ذلك التأثير الواسع للهيئة الاجتماعية نفسها ولرصيدها المخزون .

ولعلّ أهم ميزة لمبادئ يونج على مبادئ فرويد في مجال النقد الأدبيّ : هي أن فرويد - على خلاف يونج - كان ينزع حيناً ما إلى أن يعتبر الفنّ تعبيراً مرضياً ؛ أي أنه على وجه الدقّة نتاج مرحلة نرجسيّة من مراحل التطور ؛ أي تحقيقٌ وهميٌّ للرغبات ؛ أي رضیٌّ مُعوّضٌ ناشئٌ عن توقانٍ منهومٍ لم يجد شعبه في عالم الحقيقة .

وقد كتب عن « الجمال » في « المدنيّة وما يعلق بها من تبرّم » ؛

Civilization and its Discontents يقول :

« إن ما يبدو أكيداً في حال الجمال هو أنه مُستمدٌّ من عوالم الحسّ الجنسيّ ؛ فحُبُّ الجمال مثلُ تامٍّ كاملٌ على شعورٍ ذي غايات مكبوتة » ؛ وليس من هذا إقراره بأن التحليل النفسيّ : « لا يستطيع أن يقول عن الجمال إلا شيئاً أقل مما يقوله عن غيره من الأشياء » .

ومع ذلك فإن فرويد - لا أى واحدٍ من تلامذته الذين انشقوا عنه - هو الذى قد طبع أثره البالغ على كلِّ أديبٍ وناقدٍ حديثٍ؛ على وجه التقريب .
وإذا استثنينا اصطلاح « مركب النقص » الذى ابتكره أدلر؛ وهو اصطلاحٌ قد عمَّ وطَمَّ؛ لم نجد نسبياً لهذا العالم النفسى إلا أثراً أدبياً قليلاً .
- ولكن لا بُدَّ من أن نُقرَّ بأنه تكاد كل القصص التى تتعلق « بالأنثى » أو دوافع القوة أو التعويض ابتداءً من « جاتسبى العظيم » (١) .
The Great Gatsby حتى « ما الذى يجعل سامى يجرى » What
Makes Sammy Run : تكاد كلها أن تكون اغترفت لا شعورياً شيئاً من سيكولوجية أدلر الفردية (٢) .-

- وليس ليونج خارج زوربخ - حيث وقع جويس بعض الشيء تحت تأثيره - إلا أتباع قليلون فى الاتجاه الأدبى؛ ومنهم بينهم يوجين جولاس؛ وجماعة « فترة الانتقال » بباريس لفترة قصيرة من الزمن؛ وجماعة من الشعراء والنقاد الاشتراكيين الذين يلتفون حول جيمس أوبنهايم فى هذا البلد .
أما شتكل ورانك وغيرهم من المنشقين على فرويد؛ فقد كان أثرهم ضئيلاً

(١) - جاتسبى العظيم: قصة من تأليف ف. سكوت فتزجرالد؛ نُشِرت سنة ١٩٢٥ م.

(٢) - فى سنة ١٩٤٦ م ظهرت سيرة عنوانها « وليم إرنست هنلى »؛ كتبها جيروم هاملتون بكلى J. Hamilton Buckley؛ وهى متأثرة بأدلر؛ لأن مؤلفها يرى فى شخصية هنلى: « احتجاجاً رجولياً » على داء سُل العظام الذى أقعده؛ وقد تكوّن لذلك طليعة اتجاه أدلرى فى الأدب .

خارج الحقول التي يعملون فيها .

إن الطبيعة الجماعية التقريرية لسيكولوجية يونج : هي أعظم شىء فائدةً للنقد الأدبي ؛ ولكنها أيضاً تتضمن أعظم الأخطار عليه ؛ أعنى ما فيها من ميلٍ لإعلاء شأن : اللاعقلانية ؛ والتصوف ؛ و « ذاكرة الجنس » ؛ أى تلك الأشياء التي جعلت يونج جذاباً لدى المفكرين النازيين والفاشيين .

وقد تجنبت الأنسة بودكين هذه الهوة فى أفكار يونج ؛ ولكنها فى مرّة واحدة فى كتابها - على الأقل - تدعو إلى المضى فى المحاولة لفهم النماذج السيكولوجية الكامنة « بطريق الشّعور ؛ لا بطريق الفكر » ؛ وفى هذا ما قد يلمح - ولو فى شىء من الغموض - إلى إعلاء شأن اللاعقلانية التى حُببت يونج إلى الفريق المؤمن بتميز الثرى الدم .

ومن الأمور ذات المغزى أن تُصدر كتابها بعبارة من عبارات يونج فى أشدّ أحواله تواضعاً وأقلها إثارة للناس ؛ حيث يقول :

« لقد أعانى النقد الفلسفى على أن أرى أن لكلّ سيكولوجيا - بما فى ذلك مذهبي أنا نفسى - طابعاً اعترافياً ذاتياً ... وبقبول هذه الحقيقة التى لا محيص عنها أستطيع أن أخدم قضية معرفة الإنسان للإنسان » .

إن كتاب « النماذج العليا فى الشعر » من الكُتب القلائل التى يتلازم فيها العنوان والموضوع ؛ لأنه يتحدث فحسب عن النماذج العليا فى الشعر . ويتألف الكتاب من ستة فصول :

يُثير الأول منها مشكلة النماذج العليا كما تمثّلها الروايات التراجيدية ؛

- ويتناول كشف إرنست جونز لعقدة أوديب فى هاملت .
- ثم تُعالج الفصول الخمسة الأخرى الموضوعات الآتية على التوالى :
- أنموذج الولادة الجديدة فى قصيدة « الملاح القديم » .
 - أنموذج الجنّة والنار عند : كولردج ؛ وملتن ؛ ودانتى .
 - نساء يُعتبرن نماذج عُليا فى الشعر .
 - الشيطان ؛ والبطل ؛ والله : نماذج عُليا .
 - بعض النماذج العُليا فى الأدب المعاصر .
- وينقسم كتابها منهجياً فى قسمين :
- الأول : الكشف المُسهب عن الأنموذج الأعلى فى العمل الفنى الواحد ؛ مثل الولادة الجديدة فى « الملاح القديم » .
 - والثانى : مقارنة أنواع من الأنموذج الأعلى فى عددٍ من الأعمال الفنيّة ؛ كالفصل عن النماذج العُليا من النساء عند عُظماء الشعراء .
- وكلا المنهجين يستحقان الفحص .
- تبدأ الآنسة بودكين فى « الملاح القديم » بأن تلحظ العبارات التى تصف هدأة السفينة ثم حركتها العجيبة أخيراً ؛ وتجد أن هاتين الظاهرتين - أى الهدأة والحركة - يُقدِّمان لنا مُشكلة الموت والولادة الجديدة ؛ رامزتين رمزاً مُحَدِّداً إلى تجربة كولردج الشعرية كيف كانت جهداً ذهنياً ضائعاً ؛ تلاه فجأة إلهامٌ خالقٌ .
- وتعتمد فى هذا التفسير على تداعى أفكارها وذكرياتها التى أوجت بها

الآيات؛ ثم علّلت ما لديها من آثار كولردج نفسه؛ مما يُشير إلى تداعى الأفكار عنده؛ وأخيراً على الروابط العامة التي تُوضّحها اقتباساتها من التوراة؛ بين هبوب الريح وانتعاش الرُّوح الإنسانيّة .
ثم تَمْضى الآنسة بودكين لتُلقى نظرةً على ذروة القصيدة؛ أى حين يتحدّث الشاعر عن بركات الأفعاى وما نتج عنها؛ وتعلق هذا بالأسطورة الأئموذجيّة التي عند يونج؛ وهى: «الرّحلة الليليّة تحت ماء البحر» كما تصورها قصته «ذى النون»؛ وهى أساس شعيرة الولادة الجديدة؛ وتدور حول فكرة الخطيئة والتكفير.

وهنا تشمل طريقتها أيضاً مرّةً أخرى خواطرها المتداعية وأحلامها؛ وما كشفه لويس Lowes من مصادر كولردج؛ وتحليل بدوران لصور مماثلة عند فرهايرن؛ كما تشمل المأزق الذى وقع فيه هملت؛ ونماذج أخرى من «الجواب الذى يُلاحقه شبح الخطيئة»؛ مثل قاييل واليهودىّ التائه؛ والمشكلة العامة التى تتمثّل فى تشهّى الموت والعودة إلى الرّجم؛ كما تنعكس فى الأحلام والشعر ونظريّة التحليل النفسى .

وحين ينتهى بها المطاف يكون عملها غير قاصرٍ على استغلال القصيدة لتوضح بها الأئموذج الأعلى؛ بل هى قد جعلت الأئموذج يُلقى أضواءه على القصيدة وأثرها؛ ويضعها فى مصاف الشعر العظيم؛ ويُعلى من درجة المتعة فيها؛ ويبعثها حيّةً فيها إلى درجة كبيرة .

ويعمل نهجها المقارن على نحوٍ مُشابهٍ؛ ففى الفصل الذى عقده للحديث

عن الصورة الأ نموذجية العليا للمرأة: وقفت عند ربة الشعر الأم فى « الفردوس المفقود »؛ وربطت بينها وبين الربّات - الأمهات عند هوميرس - ووجدت فى هذه ما ينطبق على الزوجة - الأم - التى تنوح على تموز وغيره من الآلهة الذبيحة التى ترمز إلى الخصب والنماء .

ثم تتناول التوازن الغامض الذى يخلق حواء عند ملتن من شخصية بيرسيفونى - رمز الشباب الذى قدّرت له نهايةً محزنة -؛ ومن شخصية دليدة - رمز الخداع - .

ثم تجد ذلك الغموض عينه يكتنف فيدرا - رمز الخادعة المخدوعة عند يوربيدس -؛ وتلاحظ كيف يبلغ هذان الأ نموذجان مرتبة المثال فى شخصية بياترس - صورة الأم - عند دانتي بكلّ ما فيهما من عناصر أرضية تتكون منها هيلانة وديدون وكليوبترا وفرنشسكا - والأخيرة منهنّ بخاصة - .

وتنبّه إلى أن التنوع فى نماذج فرجيل بين يوردريك وديدون يحمل فى كلّ حال - حملاً غامضاً - كلاً من عناصر بياتريس وفرنشسكا؛ وتنتهى من هذا إلى أن ترى فى هذه العناصر مراحل فى التطور الروائى لشخصية غرتشن عند غوته؛ أى فرنشسكا حين تُصبح بياتريس .

و حين تُعالج الأنسة بودكين ما بين هذه الشخصيات النسوية من ارتباطاتٍ مُتداخلةٍ مُتقلّبةٍ: تحلّل مظاهرهن الموقوتة بزمانٍ مُعيّنٍ؛ وكيف كان يُنظر إليهنّ فى العصور التاريخية المختلفة التى شهدتها كلّ شاعرٍ من أولئك؛ كما تحلّل مظهرهنّ الأ نموذجى اللازمى فى الخيال الشعرى خلال العصور مُجمعة .

وحين تعود الأنسة بودكين إلى الأدب المعاصر فتكشف عن أنموذج الولادة الجديدة فيه ممثلاً بتعارض المصطلح الجُسْمانى والروحانى فى مثل « الأفعى المريشة » The Plumed Serpent للورنس ؛ و « الينبوع » The Fountain لشارلس مورغان ؛ وشخص الشاعر الأنموذجى فى صورة أبٍ ممثلاً فى « أورلاندىو » Orlando لفرجينيا ولف ؛ والتنف الحلمية المتتابعة من شعائر الولادة الجديدة فى « اليباب » لإليوت ؛ عندما تفعل ذلك تُقرّر - عن سابق تصميمٍ فيما يبدو - أن هذه النماذج لا تتردد فى الشعر العظيم المنتسب إلى الماضى فحسب ؛ ولكنها هى القوّة المشكلة التى تنتظم أىّ عملٍ فنىٍ قمينٍ بالاعتبار حتى يومنا هذا .

وتجيب الأنسة بودكين - شاءت أم أبى - على كيفية انتقال هذه النماذج حين تلحظ دوامها واستمرارها .

فإن كانت هذه النماذج كما يزعم يونج - مُقتضياً خُطى فرويد - تجارب بدائية تنطبع فى نسيج الدماغ على نحوٍ ما ؛ فإذن لا بُدَّ من أن نؤمن بأن بعض الخصائص المكتسبة تورث ؛ وأن نظرية فايسمان (١) العظيمة عن استمرار البلازما الجرثومية لا بُدَّ من أن تتحطّم ؛ لا تتخلّق البلازما الجرثومية أبداً من

(١) - فايسمان (١٨٣٤ - ١٩١٤ م) : عالمٌ بيولوجىٌ ؛ أكّد فى سلسلةٍ من المقالات

والبحوث أن هناك فرقاً واضحاً بين الخلايا الجسديّة وبين الخلايا الجرثوميّة ؛ وهذه التفرقة هامة ؛ لأن معناها أن الخصائص الجسمانيّة للفرد لا تورث ؛ إذ أن الخلايا الجرثوميّة فحسب هى التى تنتقل من جيلٍ إلى جيلٍ وتظلّ خالدة ؛ أما

البلازما الجسميّة؛ ومن ثمّ لا تستطيع أن تحدث ما لها من تغيّرات تجرّبيّة. لقد كان فرويد على استعدادٍ ليتقبّل مسؤولية هذه الفكرة؛ وحتى سنة ١٩٣٩ م؛ وفي كتابه «موسى والواحدانيّة» أكّد إيمانه بوراثّة الخصائص المكتسبة على الرّغم من نظريّات علم البيولوجيا المعاصر. وأما إن كانت هذه النماذج العُليا - من الناحية الأخرى - تورث - كما يعتقد كثيرٌ من النفسيين المعاصرين - في البيئّة الثقافيّة لا في العضويّة الحسيّة؛ وأنها تُستعاد في كلّ جيلٍ خلال تجارب طفوليّة مُشابهة؛ فإنها قد تتغيّر جذريّاً بين مجتمّعٍ وآخرٍ وبين جيلٍ وجيلٍ وطفلٍ وطفلٍ؛ وتتحلّ في كلّ مرّة تجارب مُغايرة جذريّاً - مثال ذلك: أن مالينووسكى لم يجد عقدة أوديب في شكلٍ أموميٍّ بين سُكّان أرخبيل التروبرياند الأمويين (١). وتُحاول الآنسة بودكين في موقفها من هذه المُشكلة أن تتركها محطّ أخذٍ وردٍّ؛

الخلايا الجسديّة فإنها تموت؛ والنسل وليد الخلايا الجرثوميّة فحسب؛ فإذا قلنا إن بعض الخصائص المكتسبة تورث: تحطّمت هذه النظريّة السديدة.

(١) - أرخبيل التروبرياند: موطن الميلانيزيين؛ ويقع إلى الشمال الشرقيّ من غينيا الجديدة؛ وهو مجموعة من الجزائر المرجانيّة المستوية.

وقد استكشف مالينووسكى بين تلك القبائل ما يُسمّيه «حُب الأب»؛ وتوصّل من هذا إلى أن عقدة أوديب إنّما تنشأ في مجتمّع عماده النظام «الأبويّ»؛ وإذن فإنّ عكس هذه العقدة قد يكون موجوداً في مجتمّع «أموميّ».

وتُلَمَحُ إلى تحفظاتها هي نحو موقف يونج في الصفحات الأولى من كتابها؛ فتقول:

منطوق نظرية يونج يُصرِّحُ مُؤكِّداً أن هذه النماذج ... ((تورث في أنسجة الدماغ)) .

ولكن ليس لدينا هنا أيُّ بُرْهانٍ على هذا التقرير .

أما يونج نفسه فيعتقد أنه وجد البُرْهان على الانبعاث التلقائي لهذه النماذج القديمة في الأحلام والأوهام عند أفرادٍ لم يجدوا طريقهم إلى المادة الثقافية التي تنسجم فيها هذه النماذج .

غير أنه من العسير تقويم هذا البُرْهان؛ وبخاصة إذا تذكَّرنا أن كثيراً من المادة القديمة يتشكَّل وينبعث بصورةٍ مُدهشةٍ في حالات الغيبوبة؛ فإذا رددته إلى أصوله وجدته انطباعات حسيَّة حدثت في حياة هذا الفرد أو ذاك ثم نسيها . وما إن بلغت في كتابها الصفحة السابعة والخمسين بعد المائتين؛ حتى أُنسيَت هذه التحفُّظات؛ فارتضت لنفسها أن تقول:

((لا ريب في أن هناك عاملين: عاملٌ موروث؛ وآخر مُكتسب)) موجودين في الذات العُلَيَا؛ أما الأول منهما فهو ((موروث القبيلة طوال الماضي العرقي)) .

ولقد برئت الأنسة بودكين من تطرُّف النقد المُتَّصِل بالتحليل النفسي بما لديها من يقظةٍ دائمةٍ حالت دون مُغالاتها في تقدير العوامل السيكولوجية في الشعر؛ فهي تقول:

ينتقض تذوقنا لجمال الشعر ويفسد: إن نحن غالينا فى النصّ على هذه الأصداء النفسية العضوية حتى نحسبها أوغل فى الحقيقة من سائر العناصر التى تمتزج بها فى الفكر الناضج؛ كأنما تلك العناصر الأخرى التى تُؤدّى دوراً هاماً فى الاستجابة الحقيقية للشعر؛ ليست إلا تبريراً أو قناعاً لتلك العناصر البدائية القليلة التى تعرّف إليها المحلّل النفسانيّ منذ عهد قريب .

فهى ترى أن العناصر السيكولوجية ليس لها إلا دخلٌ جزئىّ فى الأثر الشعريّ؛ وفى دفاعٍ لها عن المنهج السيكولوجيّ ألحقته بكتابتها وجعلت عنوانه « النقد النفسى والتقاليد الروائية »؛ ردّت على ما يُبديه إ.إ. ستول وغيره من اعتراضات على التحليل النفسى؛ فذهبت تُقرّر فى اعتدالٍ أننا لا نستطيع أن نُلقى - ويجب أن لا نُلقى - « الوعى السيكولوجيّ الذى جاد علينا به عصرنا »؛ وأننا يجب أن نستغل كل « إمكانيّات عقولنا » لتذوق الشعر؛ وأن الإشراقات السيكولوجية؛ مثلها مثل أىّ شىءٍ يُتحفنا به ستول أو غيره من النقاد؛ عناصر قيّمة يتركّب منها هذا الفهم الغنى الخصب .

ومن أقيم مبادئها فى استعمالها المتروى لعلم النفس: كيفية تناولها لما يُسميه يونج أغلوطه « لا شىء إلا »؛ أى الفكرة التى ترى أن القصيدة « ليست إلا » مثلاً يندرج تحت إحدى المقولات - وهو نوعٌ من التفكير يُسمى اليوم أحياناً « التفكير المهادى » نسبة إلى المهاد Thalamus؛ وهو ذلك الجزء من الدماغ الذى يستطيع التمييزات الجافية فحسب .-

وتُصيرُ الآنسة بودكين على أن الشعر: بدلاً من أن يكون « ليس إلا »

طريقتها النفسية؛ هو هذه الطريقة؛ « وأيضاً » أشياء أخرى كثيرة جداً تنضاف إليها.

وهي - على خلاف المحللين النفسيين المحترفين الذين يعتمدون قدر طاقتهم على تواريخ القضية والمدونات الإكلينيكية - تعتمد على الاستبطان والتحليل للأرجاع النفسية عندها ووصفها بأقصى ما لديها من قدرة .
وتقول :

« إن تحليلنا إنما هو للتجربة التي تنتقل لأنفسنا » .

فهى تصف إحساسات عقلها عندما تقرأ الشعر؛ وما الصور التى تبّهت لها؛ وأى مغزى أو أى توترٍ أحست؛ وما الخواطر التى تداعت واستثيرت؛ ومتى وأين انعكست ذاتها؛ ومع أى شىء تلايست؛ بل وما الأحلام التى حلمت بها .

ولم تحاول أن تمنح هذه الاستبطانات مسحةً موضوعيةً؛ أو على الأقل أن توسّع فى قاعدتها إلا مرةً واحدةً فى حديثها عن « الملاح القديم » .
ففى هذا الموطن انتحلت منهج إ.أ. رتشاردز الذى وصفه فى كتابه « النقد التطبيقى »؛ وهو منهج المختبر التجريبي نفسه؛ وذلك أنه أعطى القراء قصائد؛ وسجّل ردّ الفعل المباشر عند كل منهم .

وقد أدخلت الآنسة بودكين تعديلاً على طريقة رتشاردز: حين عرّفت القراء بالقصيدة وصاحبها؛ وطلبت إليهم أن لا يفضوا إليها إلا بمدى الاستجابة العاطفية التى هى ثمرة « التأمل المستغرق أو التأمل الحال » - هى التداعى

الحُر عند جالتون -؛ ولم تتطلب منهم تقديراً للقصيدة نفسها؛ ومع أن المادة التي حصلت عليها انتهت إلى سلسلة من الأسئلة اللبقة الموجهة إلى القارئ؛ فإنها أعلنت في مُقدِّمة كتابها أنها تخلَّت أسفةً عن هذه المحاولة « لأنها وجدت أنه من غير العملي أن تستحوذ من أولئك الذين لهم بالأديب على أيِّ جهدٍ مُركِّزٍ مُستطيلٍ تتطلبه منهم ». ومع ذلك فإنها أقرَّت: « أن العمل العميق المتزايد في دراسة التجربة الشعريَّة عند الأفراد: لا بُدَّ من أن يحلَّ في النهاية محلَّ كثيرٍ من المناهج الواسعة في البحث » .

وقد استمدت الأئسة بودكين من كُلِّ اتجاهٍ نفسيٍّ أمكنها الإفادة منه؛ إلى جانب اعتمادها الرئيسيِّ على مبادئ يونج؛ وأخذها سيكولوجيَّة جالتون ورتشاردز التجريبيَّة مُعدَّلة .

ولفرويد عندها يدٌ طولى أيضاً؛ لا حيث ينفق في النظرة هو ويونج فحسب؛ فهي تُثير التساؤل حول قول فرويد: « إن النزعات الأوديبيَّة تقع في كُلِّ بالإثم أثناء الحلم »؛ ولكنها تقبل القول بأن: « نوعاً من الإخفاق في العلاقة بالأبوين » يُثير مثل ذلك الشعور في الحلم؛ إلى حدِّ أنه يمتزج بعوامل أخرى قد تكون فعَّالة في الوقت نفسه .

وهي تقبل مبدأ فرويد عن الدَّات العُلِّيا؛ وتُحاول أن تتوسَّط بين فرويد ويونج في اعتبار التأثير راجعاً في المقام الأوَّل إلى الأبوين في عهد الطفولة أو إلى القبيلة؛ ومحاولةً شيئاً من التوفيق بين النظريتين .

وكذلك تقبل أيضاً - فى شىء من التحفظ أحياناً - هذه المبادئ الفرويدية المتنوعة بمُشتملاتها؛ مثل غريزة الموت أو مبدأ ثاناتوس Thanatos (١) والأنا؛ والأنا غير العاقلة؛ ومبدأ اللذة؛ وصورة الأب؛ ومُصطلحات تتدرج من الطيران فى الأحلام؛ حتى الحياة والتفاحة فى قصة هبوط آدم؛ بمثلة لأنواع من الرموز الجنسية.

وهى بالإضافة إلى ذلك مدينة لعدد من تلامذة فرويد الذين تناولوا الأدب بالتحليل؛ فتعتمد دراسة إرنست جونز لهاملت فى قسط كبير من بحثها؛ وبخاصة تلك المخترعات الأساسية فى التكوين السيكولوجي للأدب؛ مثل: الانفصال؛ والتحلل (٢).

وتستعمل دراسة شارلس بودوان لفايرن على طريقة فرويدية مُعدّلة فى كتابه ((التحليل النفسى وعلم الجمال))؛ كما تستعمل الأنثروبولوجيا الفرويدية عند جيزار وهاييم وآخرين.

وهى فى الوقت نفسه تستمد من فروع نفسية أخرى عدا مدرسة التحليل

(١) - يرى فرويد أن فى الإنسان دوافع؛ تُضاد دوافع الحياة؛ تهدف إلى الفناء والموت والهرب؛ ومن جرّائها يسعى الإنسان إلى الهرب بأن يُعيد دور الحياة العادية.

(٢) - الانفصال Dissociation هو فصم أى نوع من الروابط؛ وقد استعملت هذا الاصطلاح المدرسة السيكوباتولوجية الفرنسية لتدل به على انقطاع الترابط أو التداعى فى الذهن؛ مما يُؤلّد النسيان والهلاس السلبيّ وأمثالهما؛ أى الظواهر تتولّد عمّا يُسميه فرويد: الكبت.

النفسي؛ فتستعير من السيكولوجية الجشطالتيّة خلال أنثروبولوجيين أمثال جولدنفيزر اصطلاح «كُلّيٌّ مُتكامل» في وصفها الأثْمُودَج الحضاريّ؛ وهي تعرف كتاب كوهلر عن «عقلية القُرود» - على الأقل - معرفةً مُباشرةً؛ وتستعير منه مبدأ: وجود فترة من التوقُّف قبل الحسم في مُشكلة.

وتستمد الأنسة بودكين إلى جانب هذه السيكولوجيا الانتقائيّة من الفلاسفة واللاهوتيين والأنثروبولوجيين والاجتماعيين؛ ومن عددٍ من النُقّاد الأدبيين المُحدثين؛ ومنهم وليم إمبسون في «الغموض»؛ وج. ولسون نايت في «عُطيل»؛ وجون لَفنجستون لويس في دراسته الشاملة لكولردج.

- مما يبعث على السُخرية أن الأنسة بودكين وهي أحقُّ الناس بتوسيع ملاحظ لويس عن مصادر الصُّور عند كولردج في المجال الوحيد الذي يُمكن توسيعها فيه؛ أعنى مجال التحليل النفسي؛ تأبى عامدةً أن تقوم بذلك -.

وهي مثلها مثل لويس عارفة تماماً بالرمزيّة الجنسيّة الواضحة في الكهوف والجبال في قصيدة قبلاى خان.

وبعونٍ من هذه المجموعة الانتقائيّة من النظريّات والمبادئ: خلقت الأنسة بودكين نقداً أدبيّاً ولم تنتحل علماً.

وعلى الرّغم من هذا الجهاز؛ فإنها مولعة بالعرش - دارسةٌ حسّاسةٌ -؛ وكتابها «النماذج العُلّيا في الشُّعر» يتميّز بنفاذ البصيرة في المبنى العاطفيّ لرواية «الملك لير» وبتفسيره - ولعله أول تفسيرٍ مُرضٍ في عصرنا - لما لشعر شللي من هيمنةٍ على قُرّائه؛ وبتحليله المُرهف النفاذ لفنية فرجينيا ولف؛

وبكثيرٍ غير ذلك .

ولنقل كما يقول كوث بيرك : إنها فى الدرجة الأولى لا تهتم بالنماذج من حيث هى ؛ وإنما تهتم بالشعر كما يبدو فى النماذج .

- ٣ -

إن النقد النفسى للأدب ليعدُّ فى بلادنا نحن تطوراً أكثر من أى منهج نقدي آخر نتحدث عنه فى هذا الكتاب ؛ لأن علم النفس - كفرع منظم من المعرفة - قد بدأ فى حياة من لا يزالون منّا أحياء حتى اليوم .
فإن عدينا عن هذا المعنى الدقيق ؛ قلنا : إن النقد بعامة كان نفسياً منذ بدايته ؛ بمعنى أن كل ناقدٍ قد حاول بوضوح أن يستغل فى نقده ما يعرفه أو يؤمن به من عمليات الفكر الإنساني .

فلما تعرّف فرويد قبل أن ينتهى القرن التاسع عشر بقليل إلى اللاوعى :
أحرز علم النفس اتجاهاً يستطيع منه أن يفهم ويستبصر الأمور على نحو لم يكن متيسراً فى أصول الأعمال الأدبية ومبانيها .

وقليل هم الذين يستحقون الذكر من النقاد النفسيين قبل فرويد ؛ وأعلامهم أهمية - بالطبع - أرسطوطاليس : المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسى للأدب ؛ وتتخلل سيكولوجيته التجريبية كل مؤلفاته ؛ كما أنها المحور الذى يدور عليه : « كتاب النفس » ؛ وكتاب « الطبيعيات الصغرى » ؛ ورسائله القصيرة الطبيعية عن الذاكرة والتذكر ؛ وعن الرؤيا ؛ والتنبؤ عن طريق الرؤيا .

وقد طَبَّقَ سيكولوجيته على الشعر في « البويطيقا »؛ ردًّا على الأغلوطة الشعرية التي وقع فيها أفلاطون في « الجمهورية »؛ إذ قال أن الشعر « يُغذِّي » العواطف؛ وأنه لذلك ضارٌّ اجتماعياً؛ فعارضه أرسطوطاليس بنظريته السيكولوجية الرصينة في التطهير. - أي أن الشعر يستثير عاطفتي الشفقة والخوف على نحو رمزي يُمكن ضبطه؛ ثم يطهرهما. -

وما « البويطيقا » إلا نص في سيكولوجية الفن؛ وما مبادئ (hamartia) أي الخطأ التراجمي الناشئ عن قصر نظر البطل في موقفه؛ و Peripateia؛ أو هزّة التغير والانقلاب في مُقدّرات البطل؛ وتفضيل المُستحيل المُحتمل على المُمكن غير المُحتمل؛ وغير هذه من مبادئ؛ إلا الدّعائم الأولى للحقائق النفسية.

وقد كان إفلاطون في كتابه « ايون »؛ يرى أن الشاعر مجنونٌ مُلهمٌ؛ أو مريضٌ عصبيًّا؛ أما أرسطوطاليس؛ فوجد فيه شيئاً يشبه السيكولوجيُّ الملهم.

وقد وسَّعَ في هذه النظرات السيكولوجية الأرسطوطاليسية في الفن ونماها كُتّابُ العهود الكلاسيكية المتأخّرة؛ مثل: لونيغينوس؛ وهوراس؛ ولكن الخطوة العظيمة في النقد النفسي إنما حقّقها كولردج في « السيرة الأدبية »؛ فقد تناول كولردج سيكولوجية أرسطوطاليس؛ كما عدّل فيها توما الإكويني؛ وديكارت وهوبز وهارتلي؛ دون أن يُضيف أحدهم إليها شيئاً هامًّا؛ وسلّطها على الشعر.

وما حال بين كولردج وتحقيق نقدِ نفسيٍّ مُكتملٍ إلا الذي منع أرسطوطاليس نفسه من ذلك؛ أى عدم كفاية ما لديهم من علمِ نفسيٍّ كماً وكيفاً.

والحق أن كولردج قد حوّم حول اللاوعى حين أشار إلى «انطلاقات تأملات لا ضابط لها؛ وقد تخلّى عنها الوعى الصريح كله؛ لأنها قد أصبحت شيئاً مجرداً شفافاً؛ حين اجتازت حدود قوانا العقلية وأهدافها»؛ ولكنه كان قد تقدّم عصره كثيراً إلى حدٍّ أعجزه عن أن يفيد من كشفه هذا. ومما سبق إليه كولردج فى ميدان النقد النفسىّ الحديث فى «السيرة الأدبية» اقتراحه على القارئ تجارب مُشابهة لتى أجراها رتشاردز فى أيامنا؛ وتفرقة على أساس عاطفة القارئ وتأثره بين الشعر والعلم؛ وفكرته القيمة الهامة عن الخيال - وقد انفق رتشاردز فيها مجلداً سماه «رأى كولردج فى الخيال»؛ ليطورها فى المصطلح السيكلوجىّ الحديث - .

وهناك مُعاصرٌ لكولردج يستحق أن يُذكر فى هذا الفصل وإن لم يدنُ منه أهميةً؛ ذلك هو: تشارلس لام؛ الذى لم يكن صاحب آراءٍ نفسيةٍ مُنظمةٍ؛ غير أن جُنون أخته الباعث على الأسى؛ واضطراب أحواله العقلية؛ قد جعلاه مُرهف الحسّ على العلاقة بين علم النفس والفن .

وقد كتب فى مقاله «سلامة العبقرىّ عقلياً» خير تفرقةٍ لدينا بين الفنّ والمرض العصبىّ؛ وفى «السواحر والمخاوف الليلية الأخرى» قد سبق يونج إلى فكرة النماذج العليا؛ حيث يقول:

«إن السعالى والأفاعى المتعددة الرؤوس؛ والوحش الثلاثية الرؤوس؛

والقصص المرعبة عن الوحوش المُنحَحة التي تنفث الروائح القاتلة: قد تتصور في الذهن الغارق في الخُرَافة؛ ولكنها كانت هناك من قبل؛ ذلك لأنها نُسخٌ منقولةٌ أو نماذج؛ أما النماذج العُلَيا الأصيلية؛ فهي فينا؛ وهي خالدة. وهذه المرعبات سواء أكانت سابقة على خلق الجسم أو وُجِدَت دُون أن يخلق؛ فشأنها واحدٌ لا يتغير.». .

- ٤ -

بدأ النقد المعتمد على التحليل النفسي في الأدب: حين نشر فرويد كتابه ((تفسير الأحلام)) سنة ١٩٠٠م؛ ولما أسداه فرويد عدداً من المظاهر لعلَّ أهمُّها ما كتبه عن المُشكلات غير الأدبية وبخاصة الأحلام؛ وتوازن القوى العقلية؛ وأعراض الأمراض العصبية؛ وفي هذه كُلِّها مبادئ يُمكن أن تُستغل استغلالاً مُثمرًا في الأدب؛ وهذا يشمل ((تفسير الأحلام)) نفسه بما فيه من الآليات الحُلُم؛ ك: الخلط الكلامي؛ والخلط المكاني؛ والتفصيلات الثانوية؛ والفصم؛ وهي على ما يظهر الآليات الأساسية في الخلق الأدبي؛ كما تشمل مبدأ الحُلُم الأساسي؛ وهو تحقيق الرِّغبة التي يُمكن تطبيقها على الفن؛ وكذلك كشفها القيمة في طبيعة الرِّمز؛ أضف إلى ذلك مؤلفات أخرى له؛ مثل: ((قوة اللحم السَّاحر؛ وعلاقتها باللاوعي))؛ و ((ثلاث مقالات في نظرية الجنس)) .

وربما تلا هذه الأهمية تعليقات مُحدَّدة لفرويد على طبيعة الفن والفنان. ومقالاته الأولى في هذه الناحية تشمل:

- علاقة الشاعر بأحلام اليقظة .
 - بحوث في سيكولوجية الحب .
 - نظريات حول القاعدتين في وظيفة العقل .
- بل إن المحاضرة الثالثة والعشرين من كتابه «مقدمة عامة في التحليل النفسي»؛ وهى ليست من أولى بحوثه؛ وإنما تعود فى تاريخها إلى سنة ١٩٢٠م: لا تزال تُعالج الفنَّان على أنه طفولى مريض فى أعصابه - كما قدّمنا - .

أمّا أبحاثه المتأخّرة؛ وبخاصة فى «مُحاضرات تقديمية جديدة» و«ما فوق مبدأ اللذة»؛ فإنها تنحو إلى أن تتجاوز النظريات الأولى؛ فترى فى الفنَّان مريضاً فى أعصابه؛ له فنُّه الذى يستطيع أن يفهم من خلاله الحقيقة ويُغيِّرها .

وقد أنكر فرويد فى خطاب ألقاه فى الاحتفال بعيد السبعينى أنه صاحب الفضل فى الكشف عن العقل الباطن؛ وقال أن الفضل الصحيح يعود للأدباء .

وأخراً بابة فيما أسداه فرويد للنقد الأدبي المتصل بالتحليل النفسى: هى أحاديثه المُحدّدة عن فنَّانين بأعيانهم؛ وآثارٍ فنيّةٍ بأعيانها .
وهذه الأحاديث مُتناثرة فى مؤلّفاته على شكل تعاليق مُوجزة؛ بعضها مشمولٌ بسعة الإدراك؛ كذكره هاملت فى «تفسير الأحلام» - وعليه بنى جونز دراسته -؛ وتحليله «الملك لير»؛ وحديثه عن التراجيديا اليونانية فى

« الطوطم والمحرم »؛ ولم يكتب إلا ثلاث دراسات طويلة؛ وهى:

١- ليوناردو دافنشى: دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية.

٢- ومقالة عن « دوستوفسكى وجريمة قتل الأب ».

٣- ودراسة لقصة ألمانية مغمورة عنوانها « غراديفا » « Gradiva »؛

ومؤلفها فلهلم ينسن W. Jensen .

وبهذه الدراسات الثلاث: أقام فرويد منهجين من التحليل؛ اقتفى أتباعه فيهما خطواته:

- الأول: الباثوغرافيا « أو: دراسة المريض عصبياً؛ أو: الشخص المريض نفسياً »؛ مع اتخاذ آثاره الفنية دليلاً هادياً فى هذه الدراسة.

- والثانى: نقد أدبي متصل حقاً بالتحليل النفسى « أو: دراسة الأثر الأدبي؛

مع استعمال الآليات التى تُستعمل فى التحليل النفسى؛ أو: الفروض

الإكلينيكية: مفاتيح لهذه الدراسة ».

أما كتابه « ليوناردو دافنشى »: فهو فى معظمه قصة مرض

« باثوغرافيا » - وإن كان فرويد يُصرُّ على أن ليوناردو لم يكن مريضاً فى

أعصابه بأى حالٍ -؛ وهو محاولة تعتمد كثيراً على تحليل فذ لذكرى وهمية

تخيّلها ليوناردو عن نَسْرِ؛ ويُريد العالم النفسى أن يبنى على أساسها سيرة

الفنان وتطوره النفسى؛ بفهمه مكبوتاته الجنسية والفنية المتأخرة.

ويُسمى فرويد عمله هذا « محاولة فى كتابة سيرة »؛ ويُصرُّ على أنها شىء

فى تشخيصه « الشذوذ الجنسى المثالى أو البدائى عند ليوناردو ».

ولا يهتم فرويد بآثار ليوناردو؛ إلا أن يكشف فيها عن مزيد من الشهادات حول الحياة النفسية للفنان؛ مُقيداً نفسه بالتحفظ الآتي:

« عندما يُقدَّر المرء أيَّ استحالة عميقة مرَّت بها تجربة الفنان قبل أن تتمثَّل خلقاً فنياً سوياً؛ يتحتم عليه أن يتواضع في مدى ما يتوقَّع أن يحقِّقه الدارس حين يعجز عن أن يكشف عن شيءٍ مُحدِّدٍ. ».

ويُهمل فرويد الجوانب الأخرى للآثار الفنيَّة؛ ويبدو أنه يُوحى في موطنٍ واحدٍ أنه لا خيرة له في ذلك؛ وأن: « طبيعة الإتيان الفني لا يُمكن بلوغها عن طريق التحليل النفسي. ».

ومع ذلك؛ فإن هذا الكتاب - في حدود مادته ومنهجه - من أجمل كُتب فرويد؛ وهو إعادة بناء؛ يكاد يكون مُعجزاً لحياة فنانٍ وفكره !!؛ فنانٍ مُعقِّدٍ مات قبل أربعمئة سنة.

وأما كتابه « دستوفسكي وجريمة قتل الأب »؛ فإنه يكاد يقع في مُنتصف المسافة بين المنهجين؛ وهو معنًى في الدرجة الأولى ببلوغ الصرع الهستيرى الذي كان يُصيب دوستوفسكي؛ ورغبته الأوديبيَّة في موت أبيه؛ وشذوذه الجنسيِّ الدفين.

غير أنه - على الرغم من قوله: « أمام مُشكلة الفنان الخالق على التحليل أن يلقى السلاح عجزاً » - ما يزال جيِّد التذوق لقصص دستوفسكي من حيث هي آثارٌ فنيَّةٌ باهرة؛ مُهتماً كثيراً بتقديم كُلِّ ما يستطيعه في سبيل مُشتملاتها؛ من حيث علاقتها الرمزِيَّة بمرض المؤلف؛ ومن حيث علاقتها

الشكلية الخالصة.

وأما «الإيهام والحلم في غراديفا لفلهم ينسن» : فإنه تحليل أدبي خالص. ويرفض فرويد أي محاولة للكشف عن عقد ينسن وأمراضه العصبية بهذه الكلمة الموجزة: « ليس ثمة مدخل نفذ منه إلى الحياة النفسية للمؤلف »؛ ويكتفى بتفسير المبنى السيكولوجي والحلمي في الكتاب؛ محلاً تقنياته الرمزية في الخلط الكلامي والخلط المكاني؛ معمّماً في معناه؛ مقوياً له بعامه.

ويستنتج أن ينسن كان على وعيٍ بحقائق التحليل النفسي؛ لا لأنه درس هذا العلم؛ بل لأنه استكشف ذاته؛ فما الفنان إلا محللٌ نفسيٌّ من نوع آخر.

والحق أن معالجة فرويد للكتاب: مرهفة؛ تبجيلية؛ إلى درجة أنها ليست فرويدية تامة في الحقيقة؛ وهو ينسى - أو يتناسى - عقدة أوديب في البطل - وفي المؤلف افتراضاً -؛ ورمزية جنسية من الطراز الأول؛ تتصل بإمساك الورل.

ومن الواضح أن جانباً من الاحترام الذي ناله ذلك الكتاب من فرويد: إنما يرجع إلى التطابق الدقيق بينه وبين النظرية النفسية؛ فهو إلى حد ما «يؤتقها» في سنواتها الأولى «القصاصون أعوانٌ لنا مفيدون؛ وشهادتهم تؤخذ بكل تقدير؛ لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لا تحلم بها حكمتنا الأكاديمية»؛ ولكن ليس ثمة من كبير ريب في أن «غراديفا» قصة

مناهج النقد الأدبي

صغيرة؛ هزيلة؛ سخيقة؛ تستأهل أن تكون مغمورةً مهملةً؛ وأن فرويد في إعلائه وتحليله لها: قد كتب بقلمه قصةً خيراً منها.

والحقُّ أن الباثوغرافيا - أو قصة المرض - ليس موروثاً استحدثه فرويد؛ وإنما هي استمرارٌ لموروثِ ذى حلقاتٍ كثيرة؛ كان يتألف في القرن التاسع عشر من تشخيصاتٍ طبيّةٍ غير علميّةٍ؛ يستنتج فيها أحد الأطباء ليُشبع لهفة العالم الأدبيّ؛ أن شعر بيرون يدلُّ على أنه كان مُصاباً بحصاة المرارة؛ وأن بوب كان مُصاباً بضغطٍ عالٍ في الدم؛ ثم استمر هذا على يد النفسيين في صورة سلسلةٍ من التشخيصات النفسانيّة غير العلميّة.

غير أن هذه النغمة كانت تتردّد بين كثيرٍ من تلامذة فرويد؛ أكثر من تردها عند أستاذهم - بما في ذلك بعض الثوريين منهم -؛ فهي نغمة حديث بريل Brill - مثلاً - عن حُبِّ الشُّعر؛ وأنه ليس إلا تعبيراً عن شهويّة شفويّة؛ أي «مضغاً ورضاعاً للكلمات الجميلة».

أما العالم النفسانيّ الوحيد الذي قصر جهده على دراسة الفنِّ بدقّة؛ فهو: أوتورانك؛ وقبل أن ينشق عن فرويد في أوائل العقد الثالث من القرنِ كتب عدداً من الدِّراسات الأدبيّة القيّمة المعتمدة على التحليل النفسيّ؛ وهي:

- «الفنان» : سنة ١٩٠٧ م.

- «أسطورة ميلاد البطل» : سنة ١٩٠٩ م.

- دراسة لقصة «لوهنجرين» : سنة ١٩١٢ م.

- «دافع الزنا بالمحرّمات في الشُّعر والأسطورة» : سنة ١٩١٢ م.

- مقالاتان: إحداهما في سنة ١٩١٤ م؛ والثانية سنة ١٩٢٢ م؛ وقد نُشرتا فيما بعد باسم «دون جوان وصنوه» *Don Juan and the Double* - وأكثر هذه يمكن الحصول عليه بالإنجليزية - .

ولعل أهمها جميعاً: «أسطورة ميلاد البطل»: فقد التقط رانك تلميحاً من فرويد بأنه يستطيع أن يجرب طريقة جالتون في خلق نموذج أعلى للميلاد الأسطوري - ويظهر أنه يجهل أن مهمة مماثلة قد أدّاها ألفرد نت على نحو مجزئاً مُشتت بدراسة حياة البطل كلها -؛ فحقق رانك دراسة نفسية مؤثرة في ميدان الأساطير المقارنة؛ هامة جداً للأدب؛ ولعلها النواة التي نمت من حولها دراسة اللورد راجلان القيمة «للبطل» سنة ١٩٣٥ م.

ويتضمن كتابه «دافع الزنا بالمحرمات» عدداً من التحليلات الأوديبية المثيرة؛ ومن بينها:

تحليلٌ لمسرحية يوليوس قيصر من تأليف شكسبير - وقد بين أن بروتس وكاسيوس وأنطونيوس ثلاث شعب من «ابن» قيصر؛ يُمثّل الأول منهما ثوريتته؛ والثاني شففته؛ والثالث تقواه الطبيعية - .
وتحليلٌ لقصيدة بودلير «الماردة» .

ثمّ لما انشق رانك عن فرويد لم يكتب عن الفن شيئاً ذا قيمة إلا قليلاً؛ وما كتابه الكبير في هذا الموضوع وعنوانه «الفنُّ والفنان» الذي نُشر بالإنجليزية سنة ١٩٣٢ م إلا أطروحةٌ بليدة؛ ألمانية الروح في علم الجمال؛ تستمد كثيراً من أنثروبولوجيا أحميت بعد أن بردت؛ وتجعل دافع الفن مُركزاً على

الرغبة في تخليد الذات؛ وتحذّر من شِدَّة الوعي وازدياده لأنه يقتل الفن؛ وتقاوم التفسيرات النفسية في بعض النقاط؛ حيث تكون تلك التفسيرات مُفيدة قيِّمة؛ كما أنها تُحِيلُ التحليل النفسي في مواطن أخرى - بمُغالطاتها المُتحمّسة - إلى شيءٍ مُبتذلٍ سُوقِيٍّ؛ وبخاصة في دراسة «هاملت» على أنها سيرة ذاتية مباشرة لكتبتها.

ولعلّ من أقيم الدِّراسات الأدبية النفسانية التامة التي قام بها محلِّلون أو نفسانيون مُحترفون؛ ومن أبعدها أثراً: دراسة إرنست جونز لهاملت في كتابه «مقالات في التحليل النفسي التطبيقي»؛ فقد حطّم جونز كُلَّ نظريّةٍ عن هاملت سبق اعتناقها؛ في مائة صفحة حافلة بالمعرفة؛ مُكتنزة بالمنطق؛ تدلُّ على تضلّع في الدراسات الشكسيريّة؛ وعلى الاطلاع الواسع.

ثم يُقيم جونز نظريته هو؛ ويُرسى قواعدها؛ وخُلاصتها: أن في المسرحية مبنىً أوديبياً هو لا شعوريٌّ في هاملت؛ لا شعوريٌّ في شكسبير؛ لا شعوريٌّ في الجمهور؛ ثم يزيد زيادةً حقيقيّةً في مدى استساغة المسرحية حين يُظهر فيها ما عجز عنه كُلُّ أحدٍ إلاه؛ وهو مدى المعقوليّة والحتميّة في أحداثها؛ مع أنه يترك عدداً من الأسئلة دون جواب.

ولم يكتب جونز تحليلاً أدبياً آخر مُشبهاً لهذا؛ غير أن كتابه من مقالات أخرى؛ يستغل فيها التحليل النفسي الموحى في ميادين مُتفاوتة؛ مثل: الفن؛ والفولكلور؛ والتاريخ؛ والسياسة؛ والدين؛ بل والصحافة أيضاً. وثمة كتاب مثل مقال جونز عن هاملت في حساسيته نحو القيم الأدبية؛

وبُعدَه عن مجال الباثوغرافيا؛ وإن لم يكن مثله مُشيراً في حَدِّ ذاته؛ ذلك هو كتاب شارل بودوان «التحليل النفسي وعلم الجمال»؛ وهو دراسة مُطوَّلة للرمزية الشعرية عند فرايرن؛ كتبها رجُلٌ كان هو نفسه شاعراً.

والتحليل النفسي عند بودوان انتقائي؛ يستمد دُون تَحْيُزٍ من فرويد ويونج وأدلر ورائك وريبو.

ومع أن كتابه قلَّمَا يتجه عنه بكليته نحو الدراسة النفسية؛ فهو عملٌ هامٌّ من التحليل الرمزيّ المُسهب؛ مع انطلاقاتٍ عارضةٍ هامةٍ؛ تُعدُّ إرهاباتٍ بعدد من التقنيات النقدية الجديدة؛ منها:

- التفسير المتعدد للمعنى بمصطلحات مُتعدِّدة مختلفة.

- واستقطاب الصور المشحونة بالعاطفة؛ زوجاً زوجاً؛ في خُطوطٍ مُتوازية.

- وشرح ميزة الأصوات.

- والرمزية السماعية.

ويؤكِّد بودوان في بداية الكتاب: أن تحليل آثار العبقرية يُظهر عبقريته؛ لا مرضاً عصبياً؛ ولكنه يعود فيقع في الخطأ - في الطرف الثاني -؛ ويؤكِّد عند نهاية الكتاب أن القصيدة:

بما أنها: «صورةٌ معجبةٌ توضح سيكولوجية التسامى»؛ وبما أنها لذلك

«حق»؛ إذن فهي قصيدة «جميلة».

وبما أن القصائد التي تمضى باسم روائع فرايرن هي التي «تُشحن بالمعاني الرمزية أكثر من غيرها»؛ إذن لعل القصائد الأخرى التي تكون مشحونة

بالمعاني السيكولوجية هي أيضاً روائع.

وعلى الطرف الثاني من تحليل بودوان لفريرن يقع كتاب عن بودلير لأحد بنى وطنه؛ أعنى المحلل النفسى الفرنسى رينيه لافورج؛ فإن كتابه « هزيمة بودلير » The Defeat of Baudelaire محض باثوغرافيا؛ عنوانها الفرعى « دراسة نفسية تحليلية للمرض العصبى عند شارل بودلير ».

وهو يُصرِّح بغايته فيه على الصفحة الأولى؛ فيقول:

« ليس من همى أن أقدر مكانة بودلير فى الأدب؛ ولست أرغب فى الأخذ بتحليل فنّه؛ إذ ليس بودلير لدى إلا إنساناً؛ أعنى إنساناً مريضاً؛ ضحية للحياة بين آخرين كثيرين مثله؛ فهو صورةٌ لحشدٍ جمٍّ يُسئء الناس فهمهم.

وليس لدى إلا سببٌ واحدٌ للحديث عنه قبل أن أتحدّث عن غيره؛ وما ذلك إلا لأنى - وشكراً لفنّه - أجد مدخلاً لدراسته؛ وأراه من خلال ذلك الفنّ لا يعزُّ على الفهم.».

ولم يخف لافورج أنه لا يرى فى قصائد بودلير ويوميّاته ومقيّداته وفى السيرة التى كتبها بورشيه شيئاً سوى مقيّدات إكلينيكية؛ فوجد أن بودلير كان مُصاباً بعقدة أوديب؛ وعقدة ماسوشية مع أخيلة الضرب بالسوط وجلد عميرة؛ وبشذوذ جنسى كمين؛ ونقص فى عضو التناسل؛ وربما كان مُصاباً بالعنة؛ وبالتهيج عن طريق النظر إلى الأوضاع الجنسية - والأخيرة مبنية على تجربة فى الطفولة؛ حدسية إطلافاً - .

ويرى لافورج؛ وهو يؤد دائماً أن غاياته من تأليف الكتاب تشمل تحذير رجال التعليم من أن يخوفوا الأطفال؛ وتحسين معاملة المجرمين. ويرى أن الفنان مريض «متميز» يستطيع أن يخلق فناً؛ وما الشكل الشعري إلا وسيلة تخفى المرض العصبى عند الشاعر؛ حتى يعز كشفه إلا على الإكلينكيين؛ وفي هذا القدر من الحديث عن الكتاب كفاية فى معرض الكلام عن النقد الأدبي.

ولا نستطيع هنا أن نقف إلا على مثلين آخرين من بين العدد الوفير من الدراسات الأدبية التى قام بها أطباء يعملون فى حقل التحليل النفسى؛ لنمثل بهما على التطبيق الدارج بأميركة.

- أولهما: ما كتبه لورنس س. كوى تحت عنوان «أدب الرعب»؛ فقد نشر مقالين بمجلة Saturday Review of Lit: ١٩٣٤؛ أحدهما عن (المعبد) Sanctuary لفولكنر Faulkner؛ والثانى عن «أرض الله الصغيرة» God " s Little Acre لكولدول Caldwell. ووعدهم لوأحدٍ ثالثٍ عن همنجوى؛ ولكنه لم يظهر أبداً فيما يبدو.

وأثار بضع نقاطٍ جيّدة؛ وبخاصةٍ فى المقال الخاص بفولكنر؛ ومن تلك النقاط:

- حديثه عن توتر الرعب والقلق فى الأدب الأمريكى المعاصر.
- وإصراره على أنه لا يحلل المؤلفين تحليلاً نفسياً.
- وأن القول بأن «المعبد» ليست إلا سلسلة من أوهام اللعنة المذكورة؛ ليس

هو مثل أن تقول إن فولكنر كان عِينياً؛ وإنما كان يتخيّل ذلك فحسب.
- ومنها الرفض الضروريُّ لدعوى فولكنر بأن الكتاب ليس إلا عملاً بليداً لا
معنى له.

ثم يُنهي دراسته بهذه النظرية المُغرقة في التبسيط؛ وهي:
أن «بوبي» هو الذات غير العاقلة؛ و«بنبو» هو الأنا؛ والرعاع هم الذات
العُليا؛ وهذا مثل على المصطلح؛ وإلى أين يُؤدّي؛ إن لم يكبح جماحه؛
وتكمل القطعة التي كتبها عن كولدول بعض هذه الموضوعات؛ ولكنها أقل
احتفالاً بالأثر الأدبيّ نفسه؛ منها بالكشف عن طبيعة الفُحش المُقذع؛
ومضمونات ردّ الفعل له في نفس القارئ.

وأقرب إلى طبيعة الأدب من هذين - وإن كان قاصراً على الباثوغرافيا -:
مقالٌ لساؤل روزنتسفايغ عنوانه «شبح هنرى جيمس»؛ نُشرَ في
«الشخصية والشخصانية» Character and Personality عدد

ديسمبر ١٩٤٣ م؛ وأعيد طبعه في مجلة البارتران خريف ١٩٤٤ م.

ويستخدم هذا الناقد بعض أقاصيص جيمس؛ ليبنى منها جيمس الذي يُعاني
قلق الخشاء ومُرْكَب النقص من ازدواج جنسى طبيعى - وهو احتمالٌ
نظريٌّ - .

وعلى الرّغم من هذه التذكرة الإكلينيكية الضيقة؛ وهذا التلمّح الحُر
باستعمال مُصطلحات مثل: «الكبت؛ والإحباط؛ والتسامي؛ والمغالاة في
التعويض»؛ فإن دراسة روزنتسفايغ الحقة للقصص باللغة الحذافة والحسّ

بالقيم الأدبية؛ وهى مثلُ يُرَبِّنا إلى أى مدى يكون هو ومن شاكله مُفيدين لو سلَّطوا منهمجهم على تحليل الأثر الفنئ وشكله لا على مؤلفه - وكم كان روزنتسفايغ مُفيداً لو أنه مثلاً حاول أن يتحدَّث لنا عن أسلوب جيمس الباروقئ المُتأخِّر؛ وعن نواحي الإخفاء والتهرُّب فيه . .
إن الأُدباء المُحترفين الذين اعتمدوا فرويد والتحليل النفسئ ليكاد يقصر عنهم الحصر.

وأول استخدام صحيح للمبادئ النفسئة: تمَّ سنة ١٩١٢ م فى مقالٍ لفردريك كلارك برسكوت عنوانه « الشعر والأحلام »؛ نشره بمجلة *Journal of Abnormal Psychology*؛ وأعاد طبعه فى كتابٍ سنة ١٩١٩ م.

وقد تناول برسكوت كتاب « تفسير الأحلام » لفرويد؛ ولم يكن يومئذٍ قد تُرجمَ إلى الإنجليزئة؛ فطبَّقه تطبيقاً مُنظماً فى تفسير الشعر؛ فوجد أن الشعر كالحلم: تحقيقٌ مُقنعٌ لرغباتٍ مكبوتةٍ؛ وألَمع إلى أن الآليات التى وجدها فرويد فى « العمل الحلمئ » قد تكون هى الآليات فى « العمل الشعرئ » .
وفى الوقت نفسه حاول أن يُؤيِّدَ كثيراً من جدليَّات فرويد الجديدة المُزعجة؛ وأن يُوثِّقها بالاقتباسات من الأُدباء على مرِّ العصور.

وإذا استثنينا التطبيق الميكانيكىَّ نوعاً ما؛ واعتقاده أن الشعر: « هربٌ من الواقع »؛ واحتقاره « لُعميَّات » كولردج فى الوهم والخيال؛ فإن كتاب برسكوت بداية هامة؛ اعتمدت عليها الأعمال التى جاءت من بعد اعتماداً

كبيراً.

وفي سنة ١٩٢٢ م نشر «العقل الشعري»: وهو معالجة أوفى؛ غير أنها على الرغم من بعض الأمور القيّمة؛ ومنها الإرهاص بمبدأ «الغموض» الذي عاجله إمسون؛ والنص على تكثُر المعنى؛ فإنها تُمثل انحداراً واضحاً؛ مع المغالاة في الأخذ بالتحليل النفسي الفرويدي؛ ليُجعل مُلائماً للصوفيّة الرومانتيكيّة وعبادة شللي.

ومن أولى المحاولات التي بذلها رَجُلٌ غير محترفٍ؛ فلا استعمال مبادئ التحليل النفسي لنقد آثارٍ أدبيّةٍ بأعيانها: محاولةٌ تمّت سنة ١٩١٩ م في كتابٍ لكونراد أيكن عنوانه «شكيات: ملاحظ في الشعر المعاصر»؛ فلم ينتفع أيكن بنظرة فرويد في الفنّ فحسب؛ بل حاول أن يُوفّقَ بينها وبين نظريّة كوستيلف التي تعتبر الشعر تفرّيقاً آلياً للكلمات؛ وبينها وبين مبدأ بافلوف عن الرّجع المُنضبط؛ وتُنفّ أُخرى من السيكلوجيا «المشكلة».

ولم ينجم عن هذا الخليط استبصارٌ كثيرٌ؛ ولكن أيكن أخذ من فرويد النزعة الأساسيّة للنقد المعاصر؛ سابقاً قوله رتشاردز ذات التأثير الواسع بيضع سنوات؛ أي: أن الشعر نتاجٌ إنسانيٌّ؛ يَسُدُّ كغيره من ضروب النتاج حاجات إنسانيّة؛ وله أصولٌ ووظائفٌ يُمكن الكشف عنها وتعرّيقها للتحليل.

وقد كان روبرت غريفز من أوائل الإنجليز الذين بيّنوا للناس النقد المُتّصل بالتحليل النفسيّ في سلسلةٍ من الكُتب؛ تشمل:

- في الشعر الإنجليزيّ.

- معنى الأحلام.

- اللاعقلانية في الشعر.

وقد حاول غريفيز دراسات نفسية مُسهبة لقصائد مُعيّنة؛ وبخاصة في « معنى الأحلام »؛ حيث حلّ قصيدة كيتس « السيدة الجميلة التي لا رحمة لديها »؛ وقصيدة كولردج « قبلاى خان »؛ وقصيدة من نظمه. وربما لأن غريفيز استبعد فرويد ويونج مُفضلاً عليهما النظريّات النفسيّة لرفرز؛ مُتكتناً على انفصال الروابط في الشخصيات اللاشعوريّة؛ والتجارب الصادمة؛ وربما لأنه حاول أن يربط أحسن الشعر بأحسن أنواع الصراع الذاتى اللاشعورى؛ وربما - وهذا أقرب الاحتمالات - لأنه جمع بين الجهل والسلطة إلى ردرجةٍ مُدهشة؛ أقول: ربما لكُلّ ذلك كانت نتائجه بشعة؛ ولعلها هي التي خذلت الجهود الإنجليزيّة بعده عن الضرب في هذا السبيل. - إن التطبيق الوحيد لمبادئ التحليل النفسى على أحد الآثار الفنيّة: التطبيق الذى نجح نجاحاً كاملاً على يد ناقدٍ إنجليزى: هو مقال وليم إمبسون عن « أليس في بلاد العجائب » - .

ويُمثّل هربرت ريد الإنجليزى موقفاً خاصاً مُحيراً؛ فلم يكتب أحدٌ بمثل حماسته عن أهمية التحليل النفسى؛ بل أهمية كُُلّ العلوم النفسية - فى الحقيقة - للأدب والنقد الأدبى .

فهو يقول: أن على الناقد أن يلتقط من السيكلوجيا؛ وبخاصة التحليل النفسى « ألمع أسلحته »؛ وأن الناقد قد يسأل فى بعض المجالات أسئلة لا

يُجيب عليها إلا علم النفس؛ وأن علم النفس قد استطاع أخيراً أن يُفسَّرَ خفايا علم الجمال؛ مثل مبدأ التطهير؛ وما أشبهه.

وقد كتب ريد في مقال له عنوانه «التحليل النفسي والنقد» - نُشرَ في كتابه «العقل والرومانتيكية» Reason and Romanticism - ثم وسَّعه من بعد وسمَّاه «طبيعة النقد»؛ وضمَّنه كتابه «مقالات مجموعة في النقد الأدبي»؛ كتب حُججاً مُستقلَّةً مُقنعةً - غاية في ذلك !! - في سبيل النقد المُعتمد على التحليل النفسي؛ ونَصَّ على الانتقائية والاعتدال؛ وبينَ محدودية التحليل النفسي وأخطاره؛ كما بيَّنَ إمكانيَّاته الهائلة.

غير أن المُخير في كُلِّ هذا: أن ريد لم يُطبِّق إلا قليلاً من نصحااته للناس.

فإذا استثنينا كتابه عن وردزورث؛ ومقاله الطويل عن شللي؛ ودراسته للأخوات برونتي - وليس فيها جميعاً دراسةً عميقةً أو شاملة الإدراك -؛ وإذا استثنينا ترديده الكثير لبعض اصطلاحات فرويد واصطلاحى يونج «انطوائية» و «انبساطية»؛ وجدنا أن ما أنتجه ريد مضى دُون أن يمسه التحليل النفسي - فيما يبدو -؛ فهو مثل موسى النبي: رأى أرض الميعاد؛ ولكنه لم يُحاول أن يدخلها.

وكذلك و. ه. أودن: فإنه حلَّلَ قيمة فرويد للفن؛ في مقاله «علم النفس والفنُّ اليوم»؛ الذي نُشرَ في مجموعة «الفنون في أيَّامنا» تحليلاً لامعاً؛ دُون أن يفيد كثيراً من الطريقة النفسية في نقده.

وحالُ ليونل ترلنغ بأميركة مُشبهةً لحال هذين الناقلين الإنجليزين: فقد كتب

تقديرًا بالغ الجودة لقيمة فرويد في الأدب وعلم الجمال؛ مُبرزاً معرفةً واسعةً بمؤلفات فرويد؛ بمجلة Kenyon Review: ربيع ١٩٤٠ م؛ وأشار إلى أن فرويد في بعض الأحوال يرى العقل الإنسانيّ عضواً صانعاً للشعر في الحقيقة؛ وأن التحليل النفسيّ على هذا هو علم المجازات والكنيات. ثم أخذ يضرب حول هذه الحقيقة نطاقاً من التضييقات ناشئةً عن ميلٍ مُناقضٍ رآه في فرويد - أي نظرة تحقير للفن -؛ فإذا به ينتهي إلى الوقوف ((على الحياد)).

وتعكس دراسته لماثيو آرنولد و: إ. م. فورستر هذا التوزع في ذهنه؛ ومع أن استغلاله للاستبصارات النفسية واسعة؛ إلا أنها تبدو لديه دائماً تجريبيةً قليلة الحماسة؛ وأحياناً تولد ميّنة.

ومن النُقّاد الأميركيين الآخرين الذين حاولوا الإفادة من التحليل

النفسيّ؛ اثنان؛ هما: إدموند ولسن؛ وفان ويك بروكس.

- أما الأول: فقد تزايد إقباله على التحليل النفسيّ حين تخلّى عن الماركسية.

- وأما الثاني: فقد انتقى نِتفاً طيبة المذاق من كلّ أنواع التحليل النفسيّ

ليلفظها جميعاً في النهاية.

وهناك أيضاً؛ وليم تروى: الذي كتب قطعةً واحدةً - على الأقل - في

التحليل النفسيّ عن عُقدة أوديب عند ستندال.

ومن المتأثرين ببروكس اثنان؛ هما: فرانك؛ وممفورد.

- أما فرانك: فقد خاص يُفتش عن أغمض المجالات في التحليل النفسيّ؛

ليتبراً منها جميعاً من بعد؛ لأنَّ المحلِّلين النفسيين ((ذوو ضحالةٍ فلسفيّاً))؛
ويختار بدلاً منها صوفيَّته الخاصة - أعنى التقديس؛ والحياة الخيرة؛ والروح
الرياضية - .

- وأما ممفورد: فقد التقط سيرة ملفيل السخيفة الغنائية التي كتبها ريموند ويفر
بعنوان ((هرمان ملفيل: البحار والمتصوف)) .

وبنى عليها دراسةً أسخف وأشدَّ غنائيةً بعنوان ((هرمان ملفيل))؛ وهي
حافلةٌ بمبادئ فرويديَّة غير مهضومةٍ وبذوق رديءٍ ساذجٍ - من أقواله فيها:
((ربما كانت زوجة ملفيل شديدة الحياء؛ لا تحسن الاستجابة في الحب)) .-

وهناك بضع سيرٍ أخرى مؤسَّسة على التحليل النفسي؛ ظهرت في العقد
الثالث والرابع من هذا القرن؛ ويبدو أنها أحسن وأنفذ إدراكاً؛ مثل سيرتين
كتبتهما كاترين أنتوني:

- إحداهما: سيرة مارغريت فللر.

- والثانية: سيرة لويزا ماى ألكوت.

ومثل دراسة روزاموند لانغريدج R. Langbridge لشارلوت برونتي.

ومثل سيرة بو التي: كتبها جوزف وود كرتش J. W. Krutch .

مع أنها جميعاً كان من الممكن أن تنتهى بصورةٍ من صور أغلوطه ((ليس

إلا)) التي أنهى بها كرتش سيرة بو؛ إذ قال:

((إذن؛ فنحن قد تتبعنا فن بو حتى رددناه إلى حالٍ شاذِّةٍ في أعصابه)) .

وهناك ما هو أرداداً من كلِّ ما تقدَّم في النقد الأميركيِّ المعاصر الذي حاول

الإفادة من التحليل النفسي.

وأكبر الآثمين هم المتحدثون عن الجنس (هواية) لا علماء؛ و(المتخصصون) في النقد؛ وغطهم مُمثِّلٌ في كتاب «التعبير في أميركة»:

Expression in America

تأليف لودفج لوزون - من أمثلة فيه «إن ثورو - مثلاً - غر لثق؛ محشو بالمكبوتات إلى حدِّ العنة النفسية؛ وإلا فهو ضعيف الباه ضعفاً لا يُرجى له شفاء؛ وهو يفضح عوار كلِّ أديبٍ أميركيٍّ على هذا النحو» - .

وفوق هذا المثل ببضع درجات فقط دراسات:

كدراسة توماس بير لهنري آدمز المُسمّاة «العهد الزاهي»: حيث فسّر بير شخصية المدرّوس تفسيراً جنسياً مباشراً.

وكدراسة فان دورن: التي فضح بها دعوى شعر وتمان وأفكاره على أساس من شدوذه الجنسي.

وكالتفسيرات الجنسية للأدب كله: على يد إدورد دلبرغ في «أتحيا هذه العظام» «Do These Bones Live»؛ باسم المعاداة للتحليل النفسي.

وكقولة تولستوى: إن أعماق ألم المرء هو دائماً مأساة غرفة النوم.

وقد سلّطت على الفنِّ علومٌ نفسيةٌ أخرى إلى جانب التحليل النفسي؛ وأحرزت قسطاً طيباً من النجاح في عصرنا.

وربما كان أبعدّها أثراً سيكولوجياً داسة رتشاردز المتكاملة التي تستمد من سيكولوجيا طبِّ الأعصاب؛ وسيكولوجيا السلوك في التحليل النفسي والجشطات؛ وملاحظه التجريبية.

أما كنه بريك الذي توسّع في الاستمداد من فرويد؛ وكتب أحذق تحليلٍ أعرّفه عن مُشتملات التحليل النفسيّ والتعديلات الضرورية لها إذا شئنا استخدامها في النقد؛ في مقاله «فرويد وتحليل الشعر»؛ الذي نُشر في فلسفة الشكل الأدبيّ «The Philosophy of Literary Form»؛ فإنه أيضاً استمد من كلّ مدرسةٍ نفسيةٍ حديثةٍ ليُحقّق سيكولوجياً متكاملةً يُسمّيها «السيكولوجيا المبنية على علم الظواهر»؛ وهي مؤسسة على الجشطات في الدرجة الأولى؛ وتُعيد عن «رقة ما هو استبطانيّ محض»؛ وتُجانب «جذب ما هو سلوكيّ محض» كذلك.

أما المدرسة الجشطانية؛ فإنها فرعٌ نفسيّ ذو بوادر طيبة للنقد الأدبيّ - فيما يبدو -؛ مثلها مثل التحليل النفسيّ على الأقل؛ ولكنها حسب ما أعلم لم تُطبّق على الأدب تطبيقاً احترافياً مباشراً إلا قليلاً.

ويبدو أن سبب ذلك إنما يرجع إلى النّصّ على العلم التجريبيّ؛ وهو ما دعا إليه مؤسسو النظرية الأولون؛ مثل ماكس فرتايمر M. Wertheimer وكورت كوفكا K. Koffka وولفغانغ كوهلر W. Kohler لتفضيلهم الظواهر التي يمكن الثبوت منها موضوعياً عن طريق التجارب المنضبطة.

وحتى اليوم؛ ظلّ اهتمام هذه المدرسة واقفاً عند حُدود العقل الواعي؛ وعمليات مثل «الإدراك» و «التعليم»؛ تُردّ واضحةً في كتاب فرتايمر «التفكير المثمر» Productive Thinking؛ حيث يتناول أمثلةً من العمليات المعقولة في النظريات الهندسية؛ وفي كشف أينشتين للنسبية؛ لا

من مظاهر أقل معقوليّة وأبعد عن دائرة الثبّت واليقين؛ كالصُّور الشعريّة أو الملك لير لشكسبير .

ومع هذا: فإنّ الفكرة الأساسيّة في هذه المدرسة؛ وهى أن ردّ الفعل إنّما يكون للكُلّي المتكامل؛ أو ما يُسمّى جشطالت التجربة لا ((للدافع)) المفرد؛ وأنه في الحالة هذه يكون الكلُّ أكبر من مجموع الأجزاء؛ وأنه يتحكّم في طبيعتها؛ إن هذا كله ليبدو مُرتبطاً تماماً بمشكلات الأدب والفن .
والحقُّ أن مبدأ الجشطالت عن الكلّي المتكامل: إنّما استوحى في نواته من الطبيعة الشكليّة للفنّ حين تعرّف فون إهرنفل Von Ehrenfel إلى أنه حين يُغيّر مكان اللحن الموسيقيّ؛ وتُغيّر أيضاً النغمات التي يتألّف منها ذلك اللحن: فإنّ الصفة الجشطالتيّة له Gestaltqualität لا تتغيّر؛ لأنّ العلاقات بين النغمات ظلّت محفوظة .

وربما كانت مُشكلة الفنّان في نقل الأنموذج الأساسيّ لتجربته خلال وسيطٍ ليست له فيه تجربة؛ وبخاصة إن كان وسيطاً يستغل معنىً مُغايراً - كمنظرٍ طبيعيٍّ في قصيدةٍ شعريّةٍ أو أغنيةٍ طيرٍ في تمثالٍ منحوتٍ؛ وهكذا .
أقول: ربّما كانت مُشكلة الفنّان في هذا هي بالدقّة مسألة هذه الصفة الجشطالتيّة؛ وأنثذٍ فهي مجالٌ تستطيع فيه سيكولوجيا الجشطالت أن تكون مُثمرةً بخاصة .

هذا؛ وإن هيكلها النظريّ الذي يُنصُّ على مبادئ ((الحقل)) يستطيع أن يمدّ النماذج السلوكيّة للعقل اللاوعي؛ وهى ذات صبغةٍ كليّةٍ أيضاً؛ وأن يُدرك

نظرياً أن العلاقات المتباينة في المجاز الشعري إدراكات (مثمرة) للشعر مثلها في ذلك مثل العلاقات الرياضية التقليدية في مجال العلم (١).

(١) - قد يكون من المفيد هنا أن نضع تعليقاً موجزاً يوضح للقارئ في شيء من التبسيط نشأة مذهب الجشطالت وأسسها:
فنقول: هنالك سؤال خالد؛ هو: ما هو الشيء الأساسي الأولي الهام في الطبيعة؟ وتتخذ الإجابة عليه أحد طريقتين:
الأول: القول بأن الشيء الهام هو ((العنصر)) أو الجزء؛ وهذا هو الاتجاه الجزئي أو ((الذري)).
والثاني: أن الشيء الهام هو الكلي أو النموذج؛ أو هو المركب في مقابل البسيط. وبين الجوابين انفصالاً حاداً؛ فهما ضدان منطقيان يختلفان اختلاف الليل والنهار؛ ويتباينان تباين الاشتراكية والفردية.
أما أصحاب الجواب الأول: فيبحثون عن كيفية التقارب والتجاذب والترابط بين الأجزاء.

وأما أصحاب الجواب الثاني: فيبحثون عن التغير والسلوك والحركة في الكليات؛ ولا يبحثون عن الترابط؛ لاعتقادهم أنها نشأت مترابطة.
وقد كانت السيكولوجيا في القرن التاسع عشر ميكانيكية؛ ولكن حين استكشفت فكرة ((الاستمرار)) بدأ السيكولوجيون يتحولون إلى النظام الكلي أو العضواني Organismic؛ ثم تلا ذلك استكشاف فكرة ((الوحدة))؛ وهذه أردفت باستكشاف إهرنفل لما سمّاه ((الصفة الجشطالتيّة))؛ فتحقق كثير

.....

من السيكولوجيين من أن العمليات السيكولوجية لا يُمكن تفسيرها بتحويلها إلى عناصرها؛ بل إن الحالة العقلية ذات خاصية ذاتية تُسمى ((Field Property))؛ وكان أول من انفصل عن السيكولوجيا الميكانيكية فى ألمانية فرتايمر وكوفكا؛ ثم جاء روبين؛ فقلب الأفكار المتعارفة عن الإدراك والذاكرة؛ وكان لفن يعمل مع كوهلر فى برلين؛ فطبّق تقنيات الطوبولوجيا على مُشكلات السلوك الموجه الغائى؛ ومن هنا نشأت السيكولوجيا الطوبولوجية؛ والطوبولوجيا هى العلم الرياضى للعلاقات المسافية؛ فتطبيقها على النواحي النفسية معناه دراسة الظواهر النفسية وتفسيرها على أساس ((إقليمى)) فى مسافة هذه الحياة.



ولا ريب في أن الجشطالتيين التكامليين الشُّبَّان ؛ وهم أتباع المرحوم
لفن - الذى قال فى « مبادئ السيكلوجيا الطوبولوجية » : « إن الاقتراب
الوحيد من المشكلات العميقة ؛ إنما هو العمل اللامع الذى قام به فرويد .» -
والجشطالتيين الاجتماعيين ؛ مثل س . إ . آش ؛ و : ج . ف . براون .
لا ريب فى أن هؤلاء حين يُوجَّهون انتباههم إلى علاقات المبنى ؛ والكليات ؛
و « الحقول » ؛ و « الطوبولوجيا » فى الآثار الأدبية ؛ ويلتقط النقاد المحترفون
منهم استبصاراتهم ويوسعون فيها ؛ عندئذٍ يفتح أمام النقد الأدبي مجالٌ
جديدٌ ذو قيمة هائلة .

- ٥ -

بقيت بضع مُشكلات يُثيرها كتاب الأنسة بودكين والنقد النفسى عامة : فى
حاجةٍ إلى شرح .
وفى أولها : المنحى الأخلاقى والدينى الموجود فى كتاب « النماذج العليا فى
الشعر » ؛ وإن لم يكن مُزعجاً .
غير أنه مُزعجٌ مُتطفلٌ جداً فى كتابها الوحيد الآخر (١) ؛ وهو كُتبيةٌ مخيِّبةٌ
للآمال ؛ نُشِرت سنة ١٩٤١ م ؛ وعنوانها : « البحث عن الخلاص فى
مسرحتين : قديمة ؛ وحديثة » ؛ وفيه تُقارن الأنسة بودكين بين مسرحية

(١) - قوله « الوحيد » يصدق حتى تاريخ تأليف هذا الكتاب ؛ غير أن الأنسة بودكين
ألفت بعد ذلك كتاباً آخر بعنوان « دراسة للصور النموذجية فى الشعر والدين
والفلسفة » .

«يوميندس» Eumenides لإسخيلوس؛ و «اجتماع شمل العائلة» Family Reunion لإليوت؛ بما في كل منهما من وسائل الخلاص المتباينة. وهى ترى أن الخلاص فى مسرحية إسخيلوس جماعى وتاريخى؛ وذلك حين تحول الربة آثينا ربات النعمة Erinyes إلى ربات الرحمة Eumenides؛ وينجم عن ذلك أن تنعم الهيئة الاجتماعية بنظام جيد من العدالة.

وتقرر الآنسة بودكين: أن الأزمة فى مسرحية إليوت جماعية؛ كما هى عند إسخيلوس؛ ومع ذلك فإن خلاص البطل عنده فى النهاية فردى روى كلى؛ فى مصطلح من علاقات ذاتية جديدة؛ واستبصارات سيكولوجية تهدأ بها ثورة «ربات النعمة» الذاتية عنده.

وعلى ما فى هذه المقارنة من قوة: تبنى الآنسة بودكين استكشافها للفرق بين العصر الأثينى وعصرنا من حيث الأخلاق والعدالة والسلام؛ فتقول: لا ريب فى أننا نعلم ابتداءً أن الشاعر المعاصر لا يستطيع أن يكتب فى مثل هذا المزاج المتهلل؛ كالذى كان يمتلك الأثينيون أيام إسخيلوس - فيما يبدو -؛ فالشاعر آنثذ كان يستطيع أن يُشكّل روايته المسرحية ليرفع الحجاب عن حقيقة بنى وطنه؛ ويُشاركهم أفراحهم بعظمة ما استطاعت أن تُحقّقه مدينتهم.

إن تقدّم الروح الإنسانية؛ الذى حقّقه أثينا ليقود أفكارنا إلى عصرنا إلى تقدّم أعظم نحمله فى أنفسنا؛ وإن يكن ما يزال بعيداً عن التحقيق؛ إلى

مجلسٍ أو حُكُومَةٍ إنسانيَّةٍ؛ تضع العدالة مكان العُنف بين الشعوب في كُلِّ العالم؛ ولو أننا نجحنا في تكوين هيئة تُهدئ أحقاد الشعوب مثلما هدئت بين أبناء الوطن الواحد؛ فقد تتشكَّل لنا في الشَّعر أسطورةٌ عن التدخُّل الإلهيِّ لتعكس لنا نصرنا الجماعيِّ.

ولكن في هذه الساعة القائمة من مُقدِّرات العالم إن خَلَقَ لنا شاعرٌ من شعرائنا أسطورةً عمَّا حقَّقناه من خلاص: فإن رمزه لا يستطيع أن يعكس إلا نصراً فردياً رُوحياً.

وما تزال الآنسة بودكين في «البحث عن الخلاص» مُهمَّةٌ إلى حدِّ ما بالدراسات النفسيَّة؛ وما تزال تقتبس من فرويد ويونج؛ بل إنها تقترح نموذجاً أعلى لربَّات النُّقمة؛ نموذج الطاقة العاطفيَّة المُتركَزة في رابطةٍ شرَّيرةٍ؛ القادرة على أن تستحيل إلى رابطةٍ خيرٍة.

ولكنها خُضوعاً لمنحائها الجديد: تُكثر الاقتباس من المبادئ الصُّوفيَّة المتنوعة؛ وهذه تشمل كتاب جون مكمرى «مبنى التجربة الدينيَّة»؛ وكتاب «الأخلاق» لهارتمان؛ ومبدأ هوايتهد «الفاعليَّة العليَّة» في كتابه «المراحل العلميَّة والحقيقة».

وتلتقط من هارتمان فكرته عن «المُهمَّة فوق الجماليَّة للشعر» بمنح نفسيَّة المُجتمع المرجوة «وحدةٍ محسوسةً وشكلاً؛ أي مثلاً علياً تبرز في الوعي الأخلاقيِّ للهيئة الاجتماعيَّة».

وعلى قوَّة هذا المفترض: تعترف أن كتيبتها ليست دراسةً جماليَّةً؛ وإنما هي

دراسة فوق جمالية؛ محاولة لكشف ((حقائق من حقائق حياتنا العامة خلال شعر هاتين المسرحيتين .)) .

ومهما يكن هذا قيماً للأخلاق والدين والقانون الدولي؛ فإنه يبدو في معظمه مجانيةً لهممة الناقد الأدبي .

وثمة مشكلة كبرى يُثيرها استخدام الأنسة بودكين للنماذج العليا اليونانية في النقد؛ وتلك هي علاقتها بالفولكلور والأنثروبولوجيا.

وواضح أنها مدينة - طبعاً - لفريزر؛ حتى إن مراجعةً موجزةً لكتابها نُشرت في London Mercury غُفلاً من الإمضاء؛ تبدأ بهذه العبارة: ((تحت الظلُّ الممتع)) للخصن الذهبي ((الذي ألقه فريزر...)) .

وتستمد الأنسة بودكين كثيراً؛ لا من فريزر والأنثروبولوجيين المتأخرين؛ مثل: إميل دركهايم؛ و: ج. إليوت سمث؛ و: روبرت بريفولت؛ و: ألكسندر جولد نفيزر؛ فحسب؛ بل إنها على التعيين تستمد من تلامذة المدرسة الأنثروبولوجية العاملين في حقل الفن والدين القديم؛ مثل: جلبرت مري؛ و: فرانسيس كورنفورد؛ و: جين هاريسون؛ و: ر. ر. ماريت؛ و: جسي وستون؛ وتفيد من كورنفورد بوجه خاص؛ لأنها ترى في مبدأه عن ((القوة الروحية)) المستمدة من ((العاطفة الجماعية والفعالية الجماعية للمجموع)) إرهاصاً باللاوعي الجماعي عند يونج؛ كما تجد أن مري قد أرهص بالنماذج العليا في فكرته عن ((المواقف المنغرس عميقاً في ذاكرة الجنس؛ والتي كأنها مطبوعة في كياننا العضوي الحسي)) .

إن محور فكرة الأنسة بودكين: هي التكوين الشعائريُّ للفنِّ؛ وهي الفكرة المرتبطة بمدرسة كيمبرج؛ وحين تغلب الصبغة الفكرية على ما تكتبه؛ وتبتعد عن الذاكرة البيولوجية؛ وهي فكرة يونج الصوفية: فإنها تُدرك أن انتقال نماذجها العليا إنما هو انتقالٌ شعائريُّ؛ وتقول:

« قد يُمكن أن أثاراً مثل هذا يستطيع أن يمر - وقد تجسده الموروث - في العاطفة المنقولة أولاً خلال الشعائر المصحوبة بالخرافة والأسطورة؛ ثم من خلال الشعر الذي يحتفظ بأثر الشعائر مثلما تحتفظ بها قصيدة فرجيل ».

وفي مُلحق بكتابتها عنوانه « النقد والشعائر البدائية »: تجعل اعتقادها بالأصول الشعائرية للدين والفنِّ أمراً جلياً؛ وتُدافع عن إشارات إليوت إلى الشعائر القديمة في قصيدة « اليباب » ضد نقد أليك براون؛ وترى أن تلك الإشارات تُضفي شيئاً على سحر القصيدة وجمالها؛ لا أنها تُنفِّ من التعالم المُصطنع.

وبين الدراسة التكوينية للأدب الشعبيِّ في اصطلاحات الأصول الشعائرية؛ وتحليل وظيفته في اصطلاحات الحاجات الاجتماعية والسيكولوجية: رابطةٌ ضروريةٌ محتومةٌ؛ تجعل سيكولوجية يونج - أو أي سيكولوجية جماعية - لازمة للنقد الشعبيِّ؛ بمثل لزوم الأنثروبولوجيا التي كوَّنها فريزر في رفض فكرة فرويد ويونج عن الذاكرة الموروثة؛ ويُعالج الحاجة السيكولوجية لهذه النماذج الشعائرية على أنها تتجدد في كُلِّ جيلٍ بتأثير ثقافيٍّ - مثلما أُلححت الأنسة بودكين في العبارة التي اقتبسناها منها قبل قليل - .

فليست النماذج العليا أساساً للأدب فحسب - كما بينت الآنسة بودكين بتوفيقٍ عظيمٍ - ؛ بل إن الأدب - لعصرنا على الأقل - هو واحدٌ من أعظم المكثرات للنماذج العليا.

ويتبقى بعد ذلك مسألتان عامتان أثارهما النقد النفسى:

- المشكلة الأولى جديدةٌ على عصرنا: وهى نقد الأديب الذى كان له تمرسٌ وثيقٌ بالأدب المبنى على التحليل النفسى.

وقد أثار هذه المشكلة فردريك ج . هوفمان فى كتابه « الفرويدية والعقل الأدبى » (*Freudianism and the Literary Mind*) ؛ وذلك أثناء بحثه عن أثر فرويد فى أدباء مثل: جويس ؛ ولورنس ؛ ومان ؛ وكافكا ؛ ويتحدث عنها وليم يورك تندال فى كتابه « القوى فى الأدب البريطانى الحديث » (*Forces in Modern British Literature*) أثناء الحديث عن ديLAN توماس وأتباعه.

وربما انساق إليها ورتام عند الحديث عن رتشارد رايت لو أنه شاء أن يُللَّ كتاباً من كتبه التى صدرت أخيراً واستعمل فيها كُشوف التحليل النفسى - عامداً - ؛ مثل كتابه « الرَّجُل الذى عاش تحت الأرض » (*The Man Who Lived Underground*).

ولما أن حلَّـلَ أرنست جونز أنموذج أوديب فى « هاملت »: كان يستطيع أن يفترض أن شكسبير لم يقرأ شيئاً عن عقدة أوديب عند فرويد ؛ ولم يعمد إلى تنظيم مسرحيته حول هذه العقدة من أجل تحقيق تأثيرٍ أعظم ؛ ولكن هذا الفرض نفسه لم يعد ممكناً فى حال أدباء مثل جويس ومان.

خُذ مثلاً مان: فإنه في مقالیه عن فروید؛ وهُما:

((مكانة فروید فی تاریخ الفكر الحديث)).

و ((فروید والمستقبل)) - وهذا الثاني أسهم به فی عیده الثمانینیّ - .

تجعل من الجلیّ أنه لم يُدرج فحسب - عامداً فی قصصه - استبصارات التحليل النفسیّ الشکلیّة؛ بل إن کُتبه الأربعة المتتابعة عن ((یوسف)) كانت علی وجه التحديد مُستوحاة من الكتابات الفرویدیّة .

ففی حال مثل هؤلاء الأدباء - وکلُّ سببٍ یحدونا لنفترض أن هذا الموقف سیظلُّ كذلك بعد اليوم - : یُصبح الناقد الذی یستنبط من الأثر الأدبیّ استبصاراً نفسياً فی مثل موقف امرئٍ یجد كنزاً مدفوناً فی نورث نوکس .

نعم؛ إن الناقد المعتمد علی التحليل النفسیّ: ما یزال یقدر علی أن یفترض أن الأنموذج الذی یشاء تحلیله ملیءٌ بالمعانی الذاتیّة؛ إذ أن الأديب یُعبر عن حاجاته الأساسیّة فی مادةٍ شکلیّةٍ؛ اختارها واعياً بنفس الوضوح الذی یُعبر به عنها فی مادةٍ اختارها غیر واعٍ؛ غیر أن هذا الناقد لن یستطیع بعد اليوم أن یفترض أنه یأماطة اللثام عن ذلك الأثر الفنّیّ یُسهم بأیّ إسهامٍ نقدیّ ركين. وربما لمس القارئ بعضاً من الأثر: لهذا نُصوّر المؤسّف فی النقد الفرویدیّ الذی یدور حول د . هـ . لورنس؛ كما هی الحال فی کتاب ((کاهنُ سفیرِ الرؤیا)) Pilgrim of the Apocalypse راس غرغوری .

ومنشأ هذا - ولا ریب - من شعور القارئ بأن لورنس نفسه کان یستطیع أن یکتب نقداً معتمداً علی التحليل النفسیّ أعمق من هذا النقد وأشمل

إدراكاً؛ سواء أُنقد مؤلفاته أو مؤلفات الآخرين.

وأخيراً؛ هناك المشكلة العامة حول إمكانات النقد النفسى ومستقبله.

المظهر المخيب للآمال من الجدل الذى تضمته مجلة : Partisan Rev

فى هذا الموضوع؛ وأثارته الباثوغرافيا التى كتبها الدكتور روزنتسفايغ عن هنرى جيمس: هو أن هذا النوع من النقد قد تركّز بخاصة على مشكلة الفن والمرض العصبى؛ وهى من أقل المشكلات حاجة إلى الاستكشاف فى هذه الأيام.

ولم يُواجه هذه المشكلة الكبرى إلا روبرت جورهام ديفز: حين أسهم بمقال له عنوانه « الفن والقلق » - عدد الصيف سنة ١٩٤٥ م -؛ فقد نصّ فيه على ما يستطيع أن يُؤدبه التحليل النفسى؛ لا على ما يعجز عنه.

وقد خطّط ديفز الاتجاه المرجو على النحو التالى:

حلّ فى بعض التعليقات الموحية قصة رد ريدنجهود Red Ridinghood؛ ودعا إلى تحليل فرويدى ماركسى معاً؛ غير مبسّط؛ وغير ممسوح بالسوقية؛ ومهدّ حقلاً للنقد المتصل بالتحليل النفسى؛ بدرسه كيف يُرضى الأثر الفنى الحاجات العاطفية اللاشعورية؛ أى دراسة نفسية للشكل.

إنّ القُصُور الواضح فى التحليل الأدبى الفرويدى التقليدى هو أنه لا تُكتب على أساسه إلا دراسة واحدة؛ فإذا أضفت دراسة أخرى تردّد فيها الشئ نفسه.

ولقد استطاع أرنست جونز أن يُؤدّى عملاً جميلاً: حين وجد عُقدة أوديب

كامنة في مسرحية « هاملت »؛ ولكنه لو ذهب يُحلَّل « لير »؛ أو « حلم منتصف ليلة صيف »؛ أو مقطوعات شكسبير: لوجد - وربما أدهشه ذلك - أنها جميعاً تعكس عقدة أوديب عند شكسبير؛ ولقام حقاً - إن نحن سلّمنا له بنظريّاته - بالكشف نفسه في أي أثرٍ فنيٍّ آخر.

هاهنا يتجلّى لنا: أن الرجاء معقودٌ بكتاب الأنسة بودكين « النماذج العُلّيا في الشعر »: ذلك أنه لم يركز على المرض العصبى للفنان؛ ولا على العقد المُستخفية في إنتاجه الفنى؛ ولا على أن الفن تحقيقٌ مُقنعٌ لرغباتٍ مكبوتة؛ بل ارتكز على كيف يحدث الأثر الفنى المرضى عاطفياً؛ وأية رابطة تقوم بين مبناه الشكلى والنماذج الأساسية والرّموز في نفوسنا؛ وبذلك قدّمت لنا الأنسة بودكين نقداً نفسياً لا تنتهى دروبه ومناظره.

لقد تساءلت دائماً: ما الذى تصنعه هذه القصيدة؟ وكيف تصنع ما تصنعه؟

وهذان هما السؤالان التقليديان فى النقد .

وتقدّم العلوم النفسىة - وفى مُقدّماتها علم التحليل النفسى - ذخيرةً عظيمةً فى الإجابة عليهما؛ وتختلف الأجوبة باختلاف القصائد .

فلنقل فى الشئ على هذه المرأة المغمورة وكتابها: إنها - بمعنى من المعانى - حققت للنقد الأدبى مهمّةً أساسىةً؛ كالتى حقّقها فرويد: فقد سلّط هو أنوار العلم على أعماق اللاشعور الإنسانى.

وأبانت هى: أن أرقّ القصائد تحت ذلك الشعاع السّاطع؛ لا يُدرکها



❖ - المنهج النفسي ... جوانب الضعف والقصور

تواجهنا مشكلة جلية عند تطبيق المنهج النفسي في الدراسات الأدبية؛ وهي تتمثل فيما يلي:

١- أن الاهتمام في هذه الدراسات؛ إنما يتوجه إلى حقائق النفس الإنسانية؛ وما الفن أو الأدب؛ إلا محض أمثلة ونماذج تُساعد في الكشف عن هذه الحقائق؛ فالأشكال الأدبية المختلفة - مهما كان شأنها - ليست أكثر من أدلة وشواهد؛ يستدلون ويستشهدون بها على صحة أصولهم وقواعدهم النفسية.

وبهذا؛ تُصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامشٍ موضحٍ لمنظورٍ علميٍ يرتبط بدراسة النفس الإنسانية بتجلياتها المختلفة؛ ومجرد شاهدٍ على بعض الحالات التي تُوصف بأنها شاذة - على حد قول بعض من ينتسبون إلى النقد..

٢- أن أدوات التحليل والإجراءات التي تستخدم المنظور النفسي؛ تنجح في إضاءة قطع متناثرة وأجزاء يسيرة من النص الأدبي؛ وهي تلك القطع والأجزاء التي تتجلى فيها عمليات الإسقاط؛ أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة؛ أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطني للشخصية؛ وهذا - بلا ريب - لا يمثل من حيث الجملة والكم سوى نسبة شديدة الضالة من حجم العمل الأدبي؛ وأما سائر العمل؛ فإن المنهج النفسي يقف حياله عاجزاً؛

لكون أدواته تعجز عن التعامل مع هذا الكمّ الرهيب المتروك.

٣- أن المنهج النفسى يُجاهد من أجل الوقوف على السرّ الذى أنتج العملية الإبداعية...؛ ولكنه لا يعتدّ بالقيم الفنية والجمالية التى يستمدّ منها العمل الأدبى قوّته الحقيقية.

ثمّ:

يقول الأستاذ سيّد قطب:

« ولكنّه إلى هذه اللحظة لا يستطيع أن يُجيبَ إجابةً حاسمةً؛ وحين يُحاول الإجابة الحاسمة: يبدو كثير التكلّف والتعسف فى تأويلاته وتعليقاته. ومنشأ هذا فى اعتقادنا: هو الاعتماد على علم النفس؛ وهو أضيق دائرة من النفس بطبيعة الحال؛ هذا إلى أنّه علمٌ يُعدّ إلى هذه اللحظة ناشئاً بالقياس إلى عُمر العلوم الأخرى - الطبيعية والبيولوجية -؛ وما وصلت إليه من نتائج لها حظٌّ كبيرٌ من الثبوت؛ ولأنّ من طبيعته - وهو يتناول النفس - أن يصل إلى نتائج من نوع نتائج العلوم التى تتناول المادّة الجامدة أو الحيّة؛ وعلمٌ هذا مادّته يكون أضمن له أن يوضّح ولا يُقرّر؛ وأن يُلقى الضوء ولا يجزم.

وهذا الكلام قد لا يُرضى أصحاب المنهج النفسىّ المُحدّثين فى النقد؛ فقد يكونون أشدّ ثقةً بعلم النفس؛ إلى حدّ أن يكلّوا إليه الاهتداء إلى حلّ حاسمٍ وتقريرٍ جازمٍ فى مسائل الفنّ النفسىّة؛ حتّى وهو فى طوره الحاضر البعيد عن الاكتمال.

ولكن كثيراً من أصحاب مذهب التحليل النفسى - آخر ميادين علم النفس الحديث - يقفون موقفاً أكثر تحفظاً من أصحابنا هؤلاء ؛ ففرويد مثلاً يُقرّر فى صراحة تامّة: أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل النفسى ؛ ويقول أن حديثه عن ليوناردو دافنشى ليس سوى عرض لهذا الرّجل من ناحية الباثوجرافيا (وصف الأمراض) ؛ وهى لا تهدف إلى توضيح نواحي النبوغ لدى الرّجل العظيم .

وقد بينَ فرويد فى بعض دراساته الآليات التى تُساهم فى عملية الإبداع الفنى ؛ وقرّر: أن الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك فى كثيرٍ مع تلك التى تكمن وراء عمليات ذهنية غير متماثلة فى الظاهر ؛ كالأحلام ؛ والنكته ؛ والأعراض العصابية ؛ ذلك أن اللاشعور هو الأساس الذى تقوم عليه هذه الظاهرات والإبداع الفنى على السواء ؛ غير أنه يعملُ بطريقة خاصة فى كل منها ؛ فمصدر الطاقة نفسه يستخدم ويشكل ؛ وأخيراً يستحضر فى كل هذه الظاهرات بالطريقة التى تلائمها .

وإلى هنا يكون الرّجل مقتصدًا ومنطقيًا ؛ لأنه لا يزال فى حدود اعترافه بمدى المجال الذى يعمل فيه ؛ وهو أن أبحاثه لا تزيد على أن تكون نوراً يسطع فى أماكن تركها بقيّة العلماء مظلمة . (١) .



(١) - ((النقد الأدبي: أصوله؛ ومناهجه)) : (ص: ١٩٠ - ١٩١) .

المنهج الفني

❖. المنهجُ الفنيُّ



❖. دورُ المنهجِ الفنيِّ ؟

المنهجُ الفنيُّ هو المنهجُ الذي يتَّسق ويتواءم مع الأعمالِ الأدبية والنقدية : إذ يحرصُ في المقامِ الأوَّلِ على :

- ١- الكشفُ عن طبيعة العملِ الأدبيِّ .
- ٢- وظيفةُ هذا العملِ .
- ٣- غايتهُ .

وهكذا يتبيَّنُ لنا أنَّه منهجٌ أدبيٌّ محضٌ ؛ فهو لا يُلقى بالأعمالِ موضعِ الدراسةِ إلى أرضِ العلومِ الأخرى .

فالمنهجُ الفنيُّ يتناولُ النصَّ الأدبيَّ تناوُلًا يعتمدُ على تحليله إلى عناصر أو أفكار ؛ ثمَّ ينظرُ إلى هذه الأفكارِ أو تلك العناصرِ بعينِ الأديبِ أو بنظرةِ الناقدِ ؛ فهو يأنف من سيطرة روحِ المؤرِّخِ أو عالمِ النفسِ ؛ وإن كان لا يرى بأساً في جعلِ التاريخِ وعلمِ النفسِ من أدواتِهِ في بعضِ الأحيان ؛ ولكن دونِ الوقوعِ في شراكِمَهما وشباكِمَهما... ؛ فهو منهجٌ يُعوَّلُ على الأصولِ الفنيَّةِ ولا يُقدِّمُ عليها شيئاً .

ينظرُ المنهجُ الفنيُّ في نوعِ الأثرِ موضعِ الدراسةِ - قصيدة ؛ قصة ؛ رواية ؛ ترجمة حياة ؛ خاطرة ؛ مقال - : ثمَّ ينظرُ في قيمهِ الشعوريةِ وقيمهِ التعبيريةِ ؛

مناهج النقد الأدبي

ثمَّ ينظرُ في مدى انطباقها على الأصولِ الفنيَّةِ لهذا النَّمطِ الأدبيِّ .
وكذلكَ : فَبِمُكْنَةِ هذا المنهج أن يُحَقِّقَ القُدرةَ على فهم الخصائصِ الفنيَّةِ
- الشعوريَّةِ والتعبيريَّةِ - للأديب من خلالِ دراسةِ أعماله .
نعم ؛ يلعبُ التأثيرُ الذاتيُّ دوراً عظيماً في نظرةِ الناقد ؛ ولكنَّ مُنطلقاته تُكْمُنُ
في الأصولِ الفنيَّةِ ... ؛ فهو منهجٌ ذاتيٌّ فنيٌّ موضوعيٌّ .



❖ - شُرُوطُ النَّاقِدِ الْفَنِّيِّ

- يجب أن تتوافر في الناقد الفني شُرُوطٌ لأبَدٌ منها؛ وهي تتمثلُ فيما يلي :
- ١- الاطلاع الواسع على الأعمال الأدبية الرائقة من جهة؛ ومن جهة أُخرى :
الوقوف على النتاجات النقدية الأدبية .
 - ٢- الذوق الفني الرفيع؛ والذي يتمثلُ في :
أ- الهبة الفنية الفطرية .
ب- الوقوف على التجارب الشعورية الذاتية.
 - ٣- توافر الموهبة القادرة على تطبيق القواعد النظرية على النموذج المراد .



❖ الخلفية التاريخية للمنهج الفني ❖

من أبرز النقاد القدامى الذين عُرفوا بنفاذ النظرة وقوة القدرة على تطبيق أصول هذا المنهج وركائزه: «الأمدي ت ٣٧٠ هـ» في كتابه الشهير: «الموازنة بين أبي تمام والبحتري»: فهو يُقيم منهجه على أسس ومقاييس المنهج الفني.

وكذلك فإن «القاضي الجرجاني ت ٣٦٦ هـ» في كتابه «الموازنة بين المتنبي وخصومه» يسير على قاعدة: مراعاة القيم التعبيرية؛ شأنه في ذلك شأن الأمدي في «الموازنة».



❖ مقاييس المنهج الفني

١. العاطفة:

من المسلم به أن أي عمل أدبي تتكوّن عناصره من:

أ - العاطفة.

ب - الخيال.

ج - المعنى أو الفكرة .

د - الأسلوب.

وفي ظني أن العاطفة هي أبرز هذه العناصر - إذا حسّنت الفكرة؛ وبرع خيال الأديب؛ وراق الأسلوب -؛ فالعاطفة هي العمل الأدبي؛ فإذا حسّنت جاد العمل؛ وإذا فسدت فسد العمل كله؛ وعلى أساسها تتفاوت الأعمال؛ وتباين الملكة الفنية عند الأدباء.

وها هنا مسألة تحتاج إلى الإشارة إليها: وهي أن الموسيقى مظهر من مظاهر تعبير العاطفة؛ ولكن هاهنا فائدة:

أ - العمل الأدبي - والشعر منه بخاصة - يجمع بين الصوت واللون؛ بينما الموسيقى تعتمد على الصوت وحده.

ب - الموسيقى تسترعى العواطف لا العقل؛ بينما العمل الأدبي يُعوّل على: مزج الحقائق العلمية بالعواطف الإنسانية.

- عناصر العاطفة -

أ - صدقُ العاطفة .

ب - قُوَّةُ العاطفة .

ج - ثباتُ العاطفة .

د - شُمُولُ العاطفة .

هـ - سُمُو العاطفة .

.....

أ - صدقُ العاطفة :

ولا يتحققُ الصدقُ العاطفيُّ: إلا إذا تغلغلت العاطفة في أعماقِ العمل الأدبي؛ لكونها أصيلةً صحيحةً؛ ويتضح الأمرُ جلياً: إذا تبيَّننا قُوَّةَ النبض الشعريِّ في أشعار عباقرة فنَّ القصيد العرب؛ كعنتره؛ والمتنبيِّ؛ ومحمود سامي البارودي؛ ومحمود محمد شاعر؛ إذ كانت البواعث صادقة؛ وكانت النفوس شاعريةً بطبعها .

ب - قُوَّةُ العاطفة :

والعلةُ التي عن طريقها تُعرفُ قُوَّةُ العاطفة من ضعفها: ما تركه من أثرٍ في النفس والشُّعور .

ج - ثباتُ العاطفة :

والمُرَادُ بها: أن تظلَّ العاطفة في نفس الأديب على حالتها التي بدأ بها من حيثُ القُوَّة؛ فلا تفتُر في ثنايا العمل؛ فإذا رغبَ في التعبير عن معنى عقليِّ؛ بقيت عاطفته كما هي؛ وإن كان من غير المُستغرب أن تهدأ قليلاً لكونِ المقام

من مقامات المعانى العقلية؛ وليس بموضع وجدانى رومانسى؛ ولكنها لا تحتفى؛ وإلا لأثر ذلك عند الحكم على العاطفة من جهة ثباتها.

د- شمول العاطفة:

متى تمكن الشاعر من أن يثير فينا العواطف المختلفة بدرجة واحدة وبصورة لا تتغير ولا تبدل: كان في ذلك أعظم دليل على شمول عاطفته وبراعتها؛ وهو أمر قلما نجده.

هـ- سمو العاطفة:

تتفاوت العواطف في درجتها؛ فبعضها أسمى من الآخر؛ فهناك الإعجاب بجمال الأسلوب؛ من حيث: صفاء العبارة؛ وجمال الوزن؛ وروعة الخيال. وهناك الإعجاب بالمعاني؛ وهذا أسمى من الأول؛ والفارق هنا كالفارق بين الطبع والصناعة.

.....

الخيال.

ما من أحد يستطيع أن يضع تعريفاً للخيال يُعبر عن كنهه وماهيته؛ إلا أننا نستطيع أن نقول:

يحتاج الأديب أو الشاعر إلى التعبير عن الإحساس الكامن بداخله من أجل تصويره وتجسيده؛ فسيبيله آنذاك: هو التحليق في فضاءات الخيال؛ ثم يحاول بعد ذلك أن يستخدم إمكاناته الأسلوبية من أجل إبراز ما يعتمل في أعماقه في صورة تعبيرية.

❖ صورُ الخيال:

أ- الخيالُ الابتكاريُّ:

هو الذي يعمل على المواءمة بين صور الحياة وحقائقها؛ فيكون منها صوراً خياليةً .

ب- الخيالُ التأليفيُّ:

هو الذي يجمع بين تشبيهات متعددة؛ أو بين أفكارٍ وصورٍ مناسبة؛ ترتبطُ بأصلٍ واحدٍ من العاطفة الصحيحة؛ فإذا لم تُقم على هذا الأساس الصحيح كانت وهماً .

ج- الخيالُ البيانيُّ:

هو الذي يختار أجمل ما في الطبيعة من عناصرٍ؛ ثمَّ يُفسِّر ما تنطوي عليه من لمسات الجمال .

وسواءً أكان الخيالُ ابتكارياً أم تأليفيّاً أم بيانياً؛ فإنه لا يُراد منه في نهاية الأمر سوى: تجسيد الإحساس؛ وإثارة العواطف .

- العلاقةُ بينَ العاطفةِ والخيالِ:

العلاقةُ بينَ العاطفةِ والخيالِ علاقةٌ وثيقةٌ وقويّةٌ بلا ريب؛ فإنَّ العاطفةَ إذا كانت صادقةً متوهّجةً أنشأت خيالاً رائعاً مؤثراً؛ وإذا كانت باردةً مريضةً صنعت خيالاً هزيباً لا تأثير له .

.....

❖ نظرية الخيال ... عند كولريج



١- إطلالة تاريخية:

إنَّ ارتباطَ الخيالِ بالوهم؛ والخلطَ بينهما؛ والخوفَ من جُمُوحِ الخيالِ: هُوَ أمرٌ قد لاقى شيئاً عظيماً من عنايةِ الدارسينِ واهتمامهم مُنذُ عَصُورٍ بعيدةٍ؛ واختلقتِ النظرةُ وتباينت باختلاف: اتِّجاهاتِ الأدباءِ؛ وطبيعةِ العصرِ؛ والقيمِ الفنيَّةِ التي حظيت بالإجماعِ في ذلكِ العصرِ.

ذهب سقراط إلى أنَّ الخيالَ ما هو سوى نوعٍ من الجنونِ العُلُويِّ؛ وكذلك كان يعتقد إفلاطون: فقد كان يؤمن بأنَّ الإلهامَ ضربٌ من الجنونِ؛ تصنعهُ آلهةُ الشُّعرِ في نفسِ الشَّاعرِ.

وقد اعتنقت المدرسةُ الكلاسيكيَّةُ هذا الاتِّجاهَ: فنادت بالحقيقة وحدها؛ وجعلت منها عمادَ الآدابِ والفنونِ؛ فكان نتيجةً حتميَّةً أن تتضاءل قيمةُ الخيالِ عندهم؛ وعدهُ النُّقادُ نوعاً من الجنونِ؛ وأنَّه نزعَةٌ عبثيَّةٌ فوضويَّةٌ لا تعرف العقلَ ولا تحترم سُلطانَه؛ فهو ظاهرةٌ مرضيَّةٌ لا تؤدِّي إلاَّ إلى كُلِّ ما هو مُنكرٌ شاذٌّ.

وكذلك؛ فإنَّ أنصارِ النيوكلاسيكيَّةِ ذهبوا إلى مثل هذا الرأى؛ بل لقد انعدمت قيمةُ الخيالِ تماماً عند صمويل جونسون أشهر ناقدٍ في القرنِ الثامنِ

عشر [١٧٠٩ - ١٧٨٤م].

ديكارت: هاجم الخيال وحط من قدره .

توماس هوبز: نادى بأن العقل وحده هو جوهر الشعر .

دريدن: وصفه بأنه المَلَكَةُ الفوضويَّة التي لا تُراعى قانوناً؛ والتي هي مبعث الأوهام والجُنُون .

في نهايات القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر: بدأت النظرة إلى الخيال تتغيَّر شيئاً فشيئاً؛ وَعِلَّةُ هذا التغيُّر: أنَّ الاهتمام بالعاطفة بدأ يتزايد عند النُّقاد؛ وكثرت الدِّراسات والاجتهادات؛ وتوقَّشت القيم القديمة؛ وطُرِحَت أفكارٌ وآراءٌ جديدةٌ؛ تناولها أصحابها بإتقانٍ وتأملٍ .



٢- المذهب الرومانطيقى:

إذا كان هذا المذهب الجديد قد أطلق العنان للعاطفة ورفع من أمرها إلى غاية بعيدة ومجدها تمجيداً عظيماً؛ فلا غرابة من عنايته أشدَّ العناية بأمر الخيال؛ فقد أضحى أصحاب هذا الاتجاه الجديد على اعتقادٍ يقينى بأنَّ الجمال الفنى من المُحالِ أن يتحقَّق إلاَّ عن طريق التجربة الذاتية التي تخضع للعاطفة .

قال وردزورث: ﴿ التجربةُ الفنيَّةُ فيضٌ تلقائى للعواطف القويَّة؛ على أن يكون الانفعال المثار فى حالة طُمأنينةٍ وهُدوءٍ . ﴾ .

وقال وليم بليك: ﴿ إنَّ عالم الخيال هو عالم الأبدية ﴾ .

بل ذهب إلى تسمية الخيال بـ: ﴿ الرؤية المُقدَّسة ﴾؛ وعدهُ الإمكانية لِخَلْقِ الشاعر .

وزهب أصحاب هذا الاتجاه شوطاً بعيداً: فأصبح الخيال عندهم هو الوسيلة الأساسية لإدراك الحقائق؛ ووضعوا الخيال فى موضع العقل؛ وأضحوا لا يحتكمون لسواه .

يقول الشاعر الإنجليزي العظيم بيرسى شلى فى مقاله الشهيرة «دفاع عن الشعر»: أن الشعرَ تعبيرٌ عن الخيال؛ وأنَّ العقلَ بالنسبة للخِيار: كالآلة بالنسبة للصانع؛ وكالجسدِ بالنسبة إلى الروح .
ويذهب كيتس: إلى أنَّ الخيالَ قُوَّةٌ قادرةٌ على الكشف والارتياح؛ عن طريق الخلق والحسِّ والجمال؛ كما أنَّ الخيالَ قادرٌ على إدراك الحقيقة القصوى .



٣- كُولرْدِج ... حَيَّاتُهُ وَسَيْرَتُهُ

وُلِدَ صمويل تيلور كولردج فى الحادى والعشرين من أكتوبر عام ١٧٧٢م فى قرية «أترى سنت ميرى» بمقاطعة «ديفون» بإنجلترا .
وكان أبوه قسيس تلك القرية التى وُلِدَ بها كولردج وناظر مدرستها؛ وكان له قسطٌ لا بأس به من العلم والمعرفة والاطِّلاع .
وقد ظهرت دلائلُ نجابته فى طفولته المبكرة؛ فقد كان غير ميَّالٍ إلى اللعب عزوفاً عنه؛ مُحبِّباً للجلوسِ وحده؛ مُقبلاً على القراءة؛ يهوى القصص الخيالية والعاطفية؛ دائم العيش فى دُنيا التفكير والتأمُّل والأحلام .
عكف والده على تعليمه بالبيت؛ وكان الوالد سعيداً بهذا الأمر؛ لكون صمويل هذا كان أنجب وأذكى أولاده؛ مع كونه كان أصغرهم سنّاً .

ولكن هذا الوالد لم يبق لولده الصغير طويلاً؛ فقد توفى وترك ولده وهو ما يزل في التاسعة من عمره .

أُرسل كولردج وهو في العاشرة إلى لندن لكي يلتحق بإحدى مدارسها الشهيرة؛ وهناك نشأت بينه وبين الزميل « تشارلز لام » صداقة قوية . وقد أصبح تشارلز لام فيما بعد من كتّاب إنجلترا الكبار . دامت إلى النهاية؛ ومن الجدير بالذكر أن تشارلز لام قد دَبَجَ مقالةً بعد إثر موت صمويل كولردج؛ نعاها في هذا المقال؛ وذكر ما كان من ذكريات الماضي؛ ووصف شخصية صديقه يوم كان تلميذاً بهذه المدرسة :

فذكر أنه كان شاعراً واسع الاطلاع؛ مُفكراً يُحاولُ سبر أغوار الدين وما وراء الطبيعة من عوالم .

واظب كولردج على الاهتمام بدراسته بهذه المدرسة؛ ولم ينقطع عن ذلك إلا لفترةٍ وجيزةٍ عملَ فيها صبياً حذاً؛ وما كان ذلك لفقره وسوء أحواله؛ بل كان محضُ رغبةٍ شاذةٍ بالنسبة إلى مكانته وشخصيته؛ ولكن سرعان ما أقنعه أحدُ أساتذته بعبثية ما يفعل؛ فعاد إلى دراسته من جديد .

وفي سن التاسعة عشر؛ وبعد أن أتم دراسته بهذه المدرسة؛ التحق بجامعة كمبريدج لدراسة علم اللاهوت راجياً أن يُصبح قسيساً؛ إلا أنه قضى أوقاته بهذه الجامعة في اللهو والعبث !!؛ إلا أنه ما فوّت على نفسه الفرصة؛ فدرس الرياضيات والآداب الكلاسيكية؛ وقام بقراءاتٍ واسعةٍ هائلةٍ؛ وعُرفَ عنه إدمانه للنقاش والجدال؛ وفي أيام إقامته في كمبريدج ظهر

اهتمامه بالأوضاع والتطورات السياسيّة في تلك الفترة العصيبة من تاريخ أوروبا؛ إذ كان هذا العصر هو عصر الثورة الفرنسيّة؛ وكان كولردج من الراضين لفكرة إعلان الحرب على فرنسا.

وفي أواخر سنة ١٧٩٣م هجر كولردج الجامعة فجأةً وبلا مُبرّرٍ مُقنع؛ ورحل إلى لندن وليس معه من المال ما يكفي لِسَدِّ رَمَقِهِ؛ فاضطرَّ إلى الالتحاق بالجيش تحت اسمٍ مُستعار؛ ومكث بالجيش أربعة أشهرٍ كجُنْدِيٍّ؛ ثمَّ توسطَ أخوه الأكبر لدى السُّلطات؛ فسمحت له بالخروج من الجيش مع بداية عام ١٧٩٤م.

وعن السَّرِّ في تركه الجامعة:

فقد ذهب البعض إلى أنَّ اليأس سيطر عليه بعد أن استدان مبلغاً كبيراً من المال لم يكن يُمْكِنُ سَداده.

بينما ذهب آخرون إلى القول بأنَّه ما ترك الجامعة إلاَّ بسبب إخفاق قصَّة حُبِّهِ الأولى.

عاد كولردج إلى الجامعة؛ وفي يونيو من هذا العام سافر كولردج إلى إكسفورد في زيارةٍ قصيرةٍ لأحد أصدقائه الذين تخرَّجوا من نفس المدرسة؛ فتعرَّف على روبرت صدى - والذي أصبح فيما بعد أيضاً من كُتَّاب إنجلترا وشُعرائها -؛ وكان طالباً بجامعة إكسفورد حينئذٍ؛ فكان لهذا اللقاء أثرٌ حاسمٌ في حياة كولردج.

نشأت الصداقةُ بينهما؛ ودعاهُ روبرت لزيارته في مدينة برستول أثناء العطلة

الصيفيّة؛ وهناك عرفه روبرت على أخت خطيبته «ساره فريكر». لقد كان روبرت يُشبه كولردج: في أنّه التحق بالجامعة لدراسة اللاهوت كي يُصبح قسيساً؛ إلا أنّ قراءته للمؤرخ الإنجليزي الشاك «جبون»؛ قد زعزعت عقيدته الدينيّة؛ وكذلك فقد كان يؤمن بالمبادئ الجمهوريّة الثوريّة في السياسة؛ كما كان مُغرماً بأعمال روسو؛ وبـ «آلام فرتر» لجوته. وروبرت هو الذي أوحى إلى كولردج بفكرة «البنيتسقاطيّة»؛ فقد صادف أن قرأ روبرت إحدى قصائد الشاعر الإنجليزي كولي؛ والتي كان يحلمُ فيها باعتزال الحياة الاجتماعيّة؛ وبالمعيشة وسط الكُتب فقط بكوخ ناءٍ بأمريكا؛ فتحمّس لهذه القصيدة وتمنّى لو أمكنه تحقيق ذلك. وتصور كولردج أنّ تحقيق هذه الرّغبة ليس بالأمر البعيد المنال؛ فقد قرأ كتاب «العدالة السياسيّة» للفيلسوف الإنجليزي وليم جديون؛ فاقنعه بأنّه من الممكن أن يُصبح الإنسان كاملاً؛ ثمّ أخذاً يدعوان إلى هذه الفكرة. «البنيتسقاطيّة»؛ هي نظامٌ اجتماعيٌّ مثاليٌّ؛ قائمٌ على فكرة المساواة التامة؛ وإنكار الملكية الفرديّة؛ وتقديس الحياة الفكريّة وحرية الرأى والعقيدة. وفي إبان هذه الفترة خطّب كولردج «ساره فريكر» بقصد الزواج منها والرّحيل معها إلى أمريكا.

وفي سبتمبر عام ١٧٩٤م عاد كولردج إلى جامعة كمبردج؛ وذاع نبأ «البنيتسقاطيّة»؛ وقرّر كولردج هذه المرّة أن يترك الجامعة إلى النهاية؛ وحاول أحدُ أساتذته أن يُقنعه بالإعراض عن هذه الفكرة؛ ولكنه أبى قبُولَ

نصيحته .

كانت المشكلة الكبرى التي واجهت كولردج ؛ هي : كيف يجمع المال الذي يكفل له تحقيق رغباته ؟! ؛ فباع بعض قصائده لأحد الناشرين نظير مبلغ زهيد ؛ وبدأ يُلقى المحاضرات العامة في شتى الموضوعات .

ما لبثَ الخلاف أن نشبَ بينه وبين روبرت ؛ فانصرف كولردج وقد صمّم على إكمال طريقه وحده ؛ وبدأ في إلقاء المحاضرات السياسية مُدافعاً عن الحُرِّيَّات الدُسُتوريَّة ؛ كما عمِلَ واعظاً دينياً يدعو إلى مبدأ التوحيد في المسيحيَّة بدلاً من مبدأ الثالوث .

وفي عام ١٧٩٦م أصدر مجلة ثقافيَّة سياسيَّة باسم « الحارس » ؛ كان يُحرِّرها بأكملها بنفسه تقريباً .

وكان أهمُّ حدثٍ في حياة كولردج في هذه الفترة من حياته : هو مُقابلته للشاعر الكبير وليم وردزورث ؛ وقيام الصداقة القويَّة بينهما ؛ استأجر وردزورث بيتاً على مقربةٍ من القرية التي كان يُقيم فيها كولردج ؛ وأخذ صمويل كولردج يُمضي أكثر وقته مع وردزورث وأخته سوروثي في بيتهما الجديد ؛ وكان الفقرُ الشَّدِيدُ يُنغص على كولردج حياته ؛ فأخذ في مُراسلة الصُّحف أحياناً ؛ والخوض في مشروعات لم تُسفر عن أيِّ أثرٍ ماديٍّ يُذكر ؛ واضطرته ظُرُوفه الماديَّة السيئة إلى التعويل على بعض أصدقائه ؛ ثمَّ اضطرَّ في نهاية الأمر إلى قَبول وظيفة واعظٍ دينيٍّ يدعو إلى المذهب التَّوحيديِّ ؛ وذهب إلى بعض القرى لإلقاء خُطبةٍ تجريريَّةٍ اختباريَّةٍ ؛ فصادف ذلك وجود

أحد الأثرياء؛ فأعجب به إعجاباً عظيماً؛ ولما وقف على أمره وحاله قرّر إنقاذه مما هو فيه !!؛ فوقف عليه فى يناير ١٧٩٨م مبلغ مائة وخمسين جنيهاً فى العام طيلة حياته؛ وفعل الثرى هذا بالتعاون مع أخيه؛ وما اشترط عليه سوى التفرغ للحياة الأدبية؛ فقضى كولردج هذا العام فى صحبة وردزورث وشقيقته المثقفة النابهة؛ ينظم الشعر ويُناقشهما فى المسائل الأدبية؛ وفى أثناء هذا العام [١٧٩٧ - ١٧٩٨م] كتب أجود أشعاره على الإطلاق؛ مثل:

﴿ الملاح العتيق ﴾؛ ﴿ كوبلاخان ﴾؛ ﴿ كريستابل ﴾.

وفى عام ١٧٩٨م أصدر بالتعاون مع ودزورث ديوانهما الشهير ﴿ مقطوعات قصصية غنائية ﴾؛ ذلك الديوان الذى لعب دوراً عظيماً فى تطور الشعر الإنجليزى؛ وكان الغرض الأول من وراء نشر هذا الديوان جمع المال اللازم للذهاب فى رحلة إلى ألمانيا.

وفى سبتمبر من عام ١٧٩٨م سافر كولردج بصحبة وردزورث وشقيقته إلى ألمانيا؛ وكان كولردج يهدف من وراء هذه الرحلة دراسة اللغة الألمانية والأدب الألمانى؛ بينما كان قصد وردزورث وشقيقته زيارة معالم ألمانيا؛ فتوجه كولردج إلى جامعة جوتنجن؛ والتحق بجامعةها وظل فيها عدة أشهر يدرّس اللغويات؛ ويتردد على مُحاضرات الأستاذ ﴿ يلومباخ ﴾ فى علم الفسيولوجيا؛ وشرع كذلك فى قراءة أعمال الفيلسوف الألمانى كانط؛ وأخذ فى وضع المادة اللازمة عن الفيلسوف الألمانى ليسنج.

وعاد كولردج فى يوليو ١٧٩٩م مُثقلاً بالديون؛ وبدلاً من أن ينتهى من

تأليف كتابه عن ليسنج ليتمكن من سداد ديونه؛ انصرف انصرافاً إلى دراسة الفلسفة؛ ودراسة سينوزا بوجه خاص؛ وسافر كولردج إلى منطقة البحيرات بشمال إنجلترا لزيارة وردزورث؛ إذ كان بلغه أنه مريض؛ وكان وردزورث قد اتخذ هذه المنطقة موطناً له بعد عودته من إنجلترا؛ ولما وصل كولردج إلى موضع إقامة وردزورث عَلمَ كَذِبَ الخبر؛ فقضى بعض الوقت مع صديقه وشقيقته يجولون في هذه المنطقة الرائعة؛ وفي بيت وردزورث قابل كولردج «ساره هتشنشون» شقيقة خطيبة وردزورث؛ ووقع كولردج في غرامها؛ وَبَقِيَ حُبُّ اليأس لها يُعَذِّبُه سنين طويلة .

ولما كان لزاماً عليه أن يحصل على المال اللازم لسداد ديونه اتجه إلى ميدان الصحافة؛ فذهب إلى لندن واشتغل بتحرير المقال الافتتاحي في صحيفة «A Morning post» في ديسمبر ١٧٩٩م؛ وكانت صحيفة مُتحررة تُناهض الحُكومة الإنجليزية وسياسة الحرب؛ كما كانت تُناهض أتباع فرنسا؛ وكانت جميع مقالاته تدور حول السياسة الخارجية .

ثم سَمَّ حياة الصحافة؛ فتركها في مارس ١٨٠٠م .
ترك هذا العمل؛ وبدلاً من أن يتفرغ لكتابة مؤلفه عن ليسنج؛ اتفق مع إحدى دور النشر على كتابة مسرحيات «فللنشتين» للشاعر الألماني الكبير شيلر؛ فترجم مسرحيتين؛ ولم يتمكن من ترجمة الثالثة ولا من كتابة المقال النقدي عن شيلر والذي كان قد وعد به الناقد .

وفي صيف عام ١٨٠٠م قرّر الانتقال إلى منطقة البحيرات لكي يكون على

مقربة من صديقه الحميم وردزورث؛ ولم يكن مناخ هذه المنطقة الرطب
يلائم صحّة كولردج؛ لأنه كان يُعاني من بعض آلام الروماتيزم؛ فلم ينصرم
عام ١٨٠٠م حتى تدهورت صحته بصورة ملحوظة؛ ومَرَضَ بالديستاريا؛
وتورّمت ركبته وأصابه؛ ولازمه المرض طوال عام ١٨٠١م؛ ومن المؤسف
أن كولردج كان قد بدأ فى تعاطى الأفيون لتسكين الألم؛ وفى هذه الفترة
أخذ يقرأ للمتصوف جيوردانو؛ وازدادت معرفته بأعمال كانط؛ غير أنّ
صحته استمرّت فى التدهور؛ وانعكس ذلك على حالته النفسية؛ وعاش
حالة من الحزن والغضب؛ فأخذ يُهاجم الأوضاع الاجتماعية فى إنجلترا؛
لأن الأديب لا يستطيع أن يعيش بها من دون أن يُسوّى إلى موهبته الأدبية من
أجل لقمة العيش؛ وأخذت تُراوده فكرة السفر إلى أمريكا؛ وأحياناً يُفكر فى
السفر إلى جنوب أوروبا لكون هذه المنطقة تُلائم صحته؛ وازدادت حياته
سوءاً بسبب العلاقة الفاشلة بينه وبين زوجته «ساره»؛ تلك التى عرفها أيام
صحته لروبرت صدى؛ وكتب إليه فى ذلك؛ وأخبره بأنه من المُحال أن يجد
السكّون الذى يرجوه مادامت بالقرب منه؛ وذلك لضعف عقلها ورداءة
مشاعرها...؛ ولم يكن من المُستغرب بعد مُعاناته الطويلة من هذا الزّواج
التّجس أن يُقضى أكثر شهُور عام ١٨٠٣م هائماً على وجهه فى إنجلترا؛
مُتنقلاً من بيته فى الشّمال؛ إلى بيت صديقه الثرى ودجود؛ ثمّ إلى مدينة
لندن؛ وصادف بهذه المدينة نجاحاً اجتماعياً رائعاً...؛ ثمّ عاد إلى بيته فى ربيع
عام ١٨٠٣م؛ فعاد إليه مرضه وألزمه الفراش خمسة أشهر؛ ولم تعد لديه

فى ظلّ هذه الظروف القدرة على أن ينظم الشعر؛ فعكف على الفلسفة عكوفاً دائماً؛ وكان حلمه الأعظم أن يدون فلسفته فى مجلّد ضخم؛ ولكنه لم يتمكّن من ذلك أبداً؛ وفى هذه الفترة أيضاً أخذ يفكر فى وضع عددٍ من المؤلفات الأدبيّة وغير الأدبيّة؛ وكتب إلى روبرت ضدّى يقترح عليه أن يشتركا فى وضع تاريخ ثقافى لإنجلترا؛ ولكن روبرت رأى أن هذا المشروع ليس من المحتمل أبداً أن يتم؛ وذلك لما يعرفه من طبيعة كولردج؛ فقد كان من الواجب إذا ما أرادا ذلك أن يناط بكولردج مهمّة تصنيف عددٍ من المجلّدات؛ وهو يعلم أن كولردج لا يُجيد مسألة الاستمرار فى العمل حتّى الفراغ منه؛ ولذلك فقد مات هذا الأمل أيضاً.

ولم تتحسن صحّة كولردج؛ فعقد العزم على الرّحيل إلى جنوب أوروبا؛ وقرّر السّفر إلى جزيرة مالطة؛ وكانت تابعة لبريطانيا؛ وتمكّن من الحصول على قرضٍ من أحد أصدقائه كى يسدّ ديون زوجته ويتجهز للسّفر؛ وحصل على خطابات توصية إلى حاكم مالطة؛ ولم يتوقّف كولردج عن تعاطى الأفيون؛ وها هو قبل رحيله إلى هذه الجزيرة يُرسل خطاباً إلى أحد أصدقائه يطلب منه أن يأتى له بكميّة وافرة من الأفيون لكى يأخذها معه ويستعين بها على مرضه وآلامه؛ ثمّ رحل إلى جزيرة مالطة فى ربيع عام ١٨٠٤م تاركاً راتبه السنوى لزوجته.

وتمكّن كولردج من أن ينال إعجاب حاكم مالطة؛ فمنحه وظيفة حكوميّة بها؛ إلا أن العمل المنظم لم يكن يُلائم طبيعة كولردج؛ فلم ينصرم عام

١٨٠٤م إلا وهو مُتبرِّمٌ من طبيعة حياته بهذه الجزيرة؛ وأصبح يُفكر في العودة إلى إنجلترا؛ ولم ينجح كولردج في إنجاز أي عملٍ أدبيٍّ أثناء إقامته بهذه الجزيرة؛ إلا أنه كان يُدوّن أفكاره وخواطره في مُذكراته التي تشتمل على عدّة مُجلّدات - والتي لم يبدأ نشرها إلا في عام ١٩٥٧م -؛ ولم يتمكن كولردج من العودة إلى إنجلترا إلا عن طريق إيطاليا؛ فاستغرقت رحلته وقتاً أطول ممّا كان يتوقّع؛ ولم يصل إلى إنجلترا إلا في صيف ١٨٠٦م؛ وهكذا عاد كولردج إلى وطنه بعد إقامته بمالطة ثلاثين شهراً كاملةً؛ في ظلّ الوحدة والعزلة والمرض والإفلاس؛ ومن شدّة ضيق كولردج لم يستطع العودة إلى زوجته بعد إيابه؛ وإنّما ذهب إلى لندن إلى بعض أصدقائه وأخبره أنّه جاء إلى لندن ليبحث عن موردٍ للرزق يُمكنه من تعويض ما أنفق في رحلته.

كانت الحياة مع زوجته قد استحالت إلى ما يُشبهه الجحيم؛ وكان من المُحال أن يُواصل الحياة معها؛ واكتشف أصدقاؤه أنّه جاء إلى لندن؛ لا بحثاً عن عملٍ؛ بل هُرُوباً من البؤس الذي يشعر به وهو في ظلّ زوجته الجهولة...؛ ولم يأت آخر عام ١٨٠٦م إلا وقد انفصل عنها مؤثراً للعزلة على البقاء معها؛ ومُنذ هذا التاريخ وحتى وفاته في سنة ١٨٣٤م فإنّه لم يعرف سوى الوحدة؛ أو يعيش برُفقة أحد أصدقائه الذين كانوا يُشْفِقون عليه .

وأمام قسوة الدّين؛ اضطرّ في يناير ١٨٠٨م إلى العمل كمُحاضرٍ؛ فبدأ أوّل سلسلةٍ له من المُحاضرات العامّة في الأدب في مدينة لندن؛ وكان موضوع هذه السلسلة هو أصول الشّعْر ممثلة في شعر شكسبير وغيره من شعراء

الإنجليز؛ مثل: سبنسر؛ وميلتون؛ ودريدن؛ وبوب؛ وفي الشعر الإنجليزي المعاصر؛ وتمكّن في هذه المحاضرات من عرض آراءه في الذوق والخيال والعاطفة.

وبعد أن أتمّ هذه السلسلة؛ عاد إلى منطقة البحيرات حيث صديقه وردزورث وزوجته وشقيقته دوروثي؛ وكانت «ساره هتشنسون» أخت زوجة وردزورث تُقيم معهم؛ فعاش كولردج معهم أكثر أوقاته حتّى ربيع عام ١٨١٠م؛ وقد تمكّن كولردج في هذه الفترة من التقليل من نسبة المخدر الذي كان يتعاطاه؛ فظهرت آثار التحسّن على صحته وقواه؛ وفرح أصدقاؤه جميعاً بهذا الخبر؛ وتمكّن في عام ١٨٠٩م من البدء في إصدار صحيفة أسبوعية كان يُحرّرها بنفسه؛ أطلق عليها اسم «الصديق»؛ وكانت تهدف إلى مناقشة مبادئ السياسة والعدالة والأخلاق والذوق؛ وقد نجح في إصدار أعداد كثيرة من هذه الصحيفة.

ثمّ غادرت «ساره هتشنسون» بيت وردزورث؛ وكانت بمثابة الوحي الذي يدفعه إلى العمل؛ فأثر ذلك على نفسه ومشاعره؛ ثمّ توالى بعض الأسباب التي دفعته إلى إيقاف إصدار الصحيفة في مارس سنة ١٨١٠م؛ دون أن يكمل معالجة مواد برنامجه الموسوعي الذي عرضه في بداية إصدار الجريدة؛ وخرج في نهاية الأمر مُثقلًا بالديون.

ذهب كولردج إلى لندن؛ وهناك استضافه بعض أصدقاؤه؛ ولكن حدث أن تشاجر كولردج مع هذا الصديق؛ فغضب الرجل وقال لكولردج أنّه أخطأ

حين استضافه؛ وأنَّ وردزورث كان مُحقِّقاً حين حدِّره منه ومن عاداته القبيحة؛ ومن المضايقات التي سبَّها لأسرته إبان إقامته معهم !! .
وكان لهذه الكلمات وقع الصاعقة على مشاعر كولردج؛ إذ كان يُقدِّس وردزورث ويَعُدُّه مثال الصِّديق الكامل طوال الأربعة عشر عاماً الماضية .
وذهب كولردج إلى أحد الفنادق وأقام به لفترة من الزمن؛ ثمَّ دعاه أحد أصدقائه للإقامة معه ومع أسرته؛ فقبِلَ كولردج هذه الدَّعوة؛ وقد كان مُجبِراً على قبولها - كما هو الحال في كُلِّ ما كان من أمور حياته -؛ فأقام بصُحبة صديقه هذا عاماً ونصفاً.

وَعَمِلَ كولردج مُحاضرًا مرَّةً ثانية؛ وانشغلَ بهذا الأمر لكونه أصبح مصدره الوحيد؛ وأصاب نجاحاً واضحاً في سلاسل مُحاضراته التي تعدَّدت أهدافها؛ ثمَّ اشتدَّ عليه المرض لكثرة ما كان يتعاطى من المُخدِّر؛ وبلغ الأمر مبلغاً عظيماً؛ حتَّى أنَّ البعض كان يخشى عليه من الانتحار.

وفي عام ١٨١٥م انتقل إلى منزل صديقه مورجان بلندن؛ وهو ذلك الصِّديق الذي استضافه آخر مرَّةٍ؛ فهدأت صحَّته وأعصابه ونفسه بعض الشيء؛
وعاد إلى النشاط الأدبي؛ وطبع قصائده مُجمَّعة في جُزئين؛ وكان ينوي كتابة مُقدِّمة لهذا الديوان؛ إلاَّ أنَّ هذه المُقدِّمة أخذت تنمو كَميًّا وفكريًّا حتَّى صدرت في كتابٍ مُستقلٍّ؛ وهو كتابه المعروف «سيرة أدبية».

وفي عام ١٨١٦م عرض كولردج نفسه على طبيبٍ مُمتازٍ؛ فأخبره أنَّ حالته ليست باليائسة؛ ولكنَّهُ في حاجةٍ إلى المُتابعة الطَّبيَّةِ وإلى العيش في جوٍّ

هاديء؛ واقترح عليه أن يعيش مع أحد زملائه ويُدعى جلمان؛ وأوصى جلمان به خيراً؛ وذهب كولردج إلى هذا الفتى؛ فأعجب جلمان بكولردج إعجاباً عظيماً؛ وعاش كولردج في بيت هذا الرجل وكأنه أحد أفراد أسرته حتى وفاته سنة ١٨٣٤ م.

وهكذا عاش كولردج حياةً هادئةً كان في أمس الحاجة إليها؛ وساعدته هذه الحياة على الإنتاج والتفرغ لحياة الإبداع.

ففي عام ١٨١٧ م ظهرت له «سيرة أدبية» و«أوراق الحكمة»؛ وفي ١٨٢٤ م انتخب كولردج عضواً في الجمعية الأدبية الملكية؛ ومنذ هذا العام ركز جهوده في ميدان الفلسفة والدين؛ فظهر له عام ١٨٢٥ م كتاب «عون على التأمل»؛ ذلك العمل الذي جلب له شهرة كبيرة ومكانة عظيمة في الأوساط الدينية.

وقد قدّر لكولردج ووردزورث أن يلتقيا ثانية عام ١٨٢٨ م؛ وذهبا معاً في رحلة إلى بلجيكا وألمانيا وهولندا؛ وفي مدينة بون الألمانية قابلهم عددٌ كبير من أدباء ألمانيا؛ مثل نيبور وشليجل؛ إذ كانا في ذلك الوقت من أشهر أدباء إنجلترا؛ وأصبح بيت كولردج في مدينة لندن منذ عام ١٨٢٤ م ملتقى أدباء العاصمة في أمسيات الخميس.

وفي سنة ١٨٣٠ م بدأت صحة كولردج تتردى بصورة جليّة؛ فلزم غرفته بأعلى بيت جلمان.

وفي التاسع عشر من يوليو سنة ١٨٣٤ م أصابته نوبة مفاجئة من المرض أدت

إلى وفاته في اليوم الخامس والعشرين من الشهر المذكور .
وقد نعاه وردزورث ؛ فقال أنه كان أروع شخصية عرفها في تاريخ حياته .
ونعاه صديقه القديم تشارلز لام ؛ فقال :
﴿ إنَّ روحه العزيزة العظيمة تتردَّد علىَّ طول الوقت ... ؛ وإنَّني لم أر شيئاً
له ؛ بل ربَّما لن يرى العالم شيئاً له أبداً . ﴾ .



- كُولرْدُج ... وَنَظَرِيَّةُ الْخَيَالِ

كان من الطبيعي أن يُولى كُولرْدُج اهتماماً عظيماً للخِيار ؛ وأن يُفسَّحَ له
مكانةً بارزةً في منهجه النقدي ؛ ومن الجدير بالذكر أن نذكر أن كُولرْدُج
يختلف عن غيره من النُقَّاد الرومانتيكيين ؛ من حيث نظرته إلى الخيال ؛ فنظرته
أشمل وأعم وأعمق ؛ وكذلك فقد رَغِبَ في أن يجعلَ نظريته في الخيال
بمثابة جزءٍ من فلسفته العامة .

ولكن : لماذا انفرد كُولرْدُج بنظريته الفريدة عن الخيال ؟!!

السُّرُّ الذي يكْمُنُ وراء ذلك ؛ يتمثَّلُ في عدَّةِ عوامل :

١- دراسته الطويلة وتأمُّله العميق للفلسفة المثاليَّة في الفن .

٢- شخصيَّة كُولرْدُج ؛ والتي كانت تتمتَّع بصفاتٍ فريدةٍ هيَّاته لأن يكونَ
قادراً على استبطان أعماق النَّفس ؛ وإدراك ما يدور فيها من أسرارٍ في
مراحل الإبداع الفني ؛ وموهبته الذاتية التي جعلته كإنسانٍ تزوره قوى
خارقةٌ من آنٍ لآخر ؛ فقد كان أقدر من غيره على سبر الأغوار الإنسانيَّة

واكتشاف الحقائق الذاتية .

٣- قيام صداقةٍ بينه وبين الشاعر الكبير وردز ورث واتصاله به ؛ فقد كان أكبر مُعينٍ لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال في الشعر .

يقول كولردج في كتابه « سيرة أدبية » أنه بدأ يتنبه إلى وجود ملكةٍ خاصّةٍ سمّاها فيما بعد بـ « ملكة الخيال » حينما كان يستمع إلى صديقه وردزورث وهو يُلقى عليه قصائده ؛ وآمنَ بعد اسبطنانها بأنّها وليدة ملكةٍ خاصّةٍ تميّز عن غيرها من الملكات والمواهب ؛ ويُعدُّ أهم ما لفت انتباه كولردج إلى إبداع وردزورث: قدرته على الخلق ؛ أى خلق الجو والنغم والعالم المثالي ؛ وهذا لا يتوافر إلا في إنسانٍ مُرهف الحس عميق الشعور ؛ فإدراك الحقيقة فعلٌ حدثيٌّ مُباشرٌ يعتمدُ على الإرادة والعاطفة .

إنّ الذي يحدث في الخيال الشعريّ: هو أنّ الشاعر يخضع رُوحه على موضوعات العالم الخارجيّ ؛ ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ؛ فهو يسبر أغوار هذه الموضوعات حسب رؤيته ؛ ويكشف عن حقائقها الجوهرية .

يقول كولردج :

« إنني أعتبرُ الخيالَ إذن: إمّا أولياً أو ثانوياً .

- فالخيال الأوليُّ: هو في رأيي القوّة الحيويّة أو الأوليّة ؛ التي تجعل الإدراك الإنسانيّ مُمكنًا ؛ وهو تكرارٌ في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق .

- أمّا الخيال الثانويُّ: فهو في عُرفي صدىٌ للخيال الأوليُّ ؛ غير أنّه يوجد مع

الإرادة الواعية؛ وهو يُشبه الخيال الأولى في نوع الوظيفة التي يؤديها؛ ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه؛ إنه يُذيب ويُلاشى ويُحطم لكي يخلق من جديد؛ وحينما لا تتسنى له هذه العملية؛ فإنه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة؛ وإلى تحويل الواقع إلى المثالي؛ إنه في جوهره حيوي؛ بينما الموضوعات التي يعمل بها في جوهرها ثابتة لا حياة فيها؛ أمّا التوهم فهو على نقيض ذلك؛ لأن ميدانه المحدود والثابت؛ وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان؛ وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نُعبر عنها بلفظ «الاختيار» .

ويُشبه التوهم الذاكرة؛ في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى .

فالخيال الأولى؛ هو الذى يشترك فيه الناس جميعاً فى عمليات المعرفة؛ ويقوم الناس بطريقة الخيال هذه بطريقة تلقائية وبدون وعي منهم. أمّا الخيال الثانوي؛ فهو خيال الشعراء؛ ويوجد مع الإرادة؛ وهو خلاق بمعنى أنه يخلق إنتاجاً فنياً حياً.

هذا؛ بينما التوهم لا يخلق إنتاجاً حياً؛ بل تظل المادة التي يعمل بها جزئيات باردة لا روح فيها ولا حياة .

- النتائج التي أدت إليها فكرة تقديس الخيال :

1- الشعر ليس مجرد تسلية للنفوس؛ وإنما هو وسيلة من وسائل تفهيم الحقيقة وتقييمها .

٢- الفرق بين ما يُسميه كولردج «العبقريّة» - وهي التي تتميز بنشاط الخيال الشعريّ - وبين الموهبة :

هو أنّ نظرة العبقريّة إلى الوجود نظرة مباشرة تتميز بالجدّة وتحرّر من قيود العادة والعرف ؛ فالرجلُ العبقريُّ هو من يحطّم السدّف التي تحول بينه وبين موضوع تأملاته ؛ وعلى هذا فلا يوجد شيءٌ مألوفٌ أو حقيقةٌ مُسلمٌ بها في نظر العبقريّ ؛ فكلُّ ما يُوجّه فكره وتأمّله إليه يُصبح جديداً وذا دلالةٍ مباشرةٍ ؛ فالرجلُ العبقريُّ هو من يُعيد إلى الحقائق الشائعة المألوفة جدّتها وفاعليتها في الحياة الروحيّة الوجدانيّة.

وللخيال علاقةٌ وطيدةٌ بمسألة الشكل والمضمون ؛ فللخيال قدرةٌ عجيبةٌ على خلق الوحدة الحيّة «الشكل والمضمون - اللفظ والمعنى - الوزن والموسيقى».



❖ - المعنى أو الفكرة

- المعنى أو الفكرة أو الحقيقة :

يُقصدُ بالفكرة أو الحقيقة : المعنى الذي حرّك العاطفة أو هزّها في العمل الأدبيّ حتّى تجلّى ورأى نور الحياة ؛ إذن : الفكرة في الأعمال الأدبيّة هي أساس العاطفة ؛ فلولاها ما تحرّكت العاطفة ولا ظفرت بالأحاسيس.

- العملُ الأدبيُّ الإبداعيُّ..... والنقدُ الأدبيُّ :

الأولُ يُسلمُ مقادَهُ للعاطفة ؛ ثمّ يتحرّكُ بتحرّكها ويمضى بمضيّها ؛ فالعاطفة

مناهج النقد الأدبي

هي عمادُ العمل الأدبيّ الإبداعيّ؛ بينما الفكرةُ هي محور العملياتِ النقديةِ الأدبيةِ؛ وقد يكون للعاطفة دورٌ هاهنا؛ ولكنّه ثانويٌّ؛ وإن كان لا يُنكرُ أيضاً أن العاطفة قد تلعبُ دوراً عظيماً في الكتاباتِ النقديةِ.

.....

❁ - الأسلوب

الأسلوب: هو الإطارُ الذي يحملُ المعنى والمضمون .
فإذا كانت العاطفة هي ميزة الأسلوب؛ كان الإطارُ إطاراً أدبياً بمعناه الخاص.

وأما إذا ما حلتِ الفكرة محلَّ الأسلوب؛ كان الإطارُ إطاراً أدبياً بمعناه العام.

- شروطُ الأسلوبِ الأدبيّ:

١- استخدام الأساليب التعبيرية الوجدانية .

٢- إثارة العواطف وإيقاظ المشاعر.

٣- الجمع بين القوة والرفقة .

