الفصل الثانى

الحدس الأدبى والدراسة السيكولوجية

إن ما قلناه عن وظيفة الفن عامة من أنه إزاحة ستار ، يصدق على الأدب صدقه على سائر الفنون . لئن كان المصور يتيح لنا أن نرى من خلال آثاره ما كان محجوباً عن أعيننا من أشياء الطبيعة (المصور الكلاسيكى) إن الأديب يتيح لنا أن نرى من خلال آثاره ما حجبته عنا ضرورات الحياة من نفوس البشر الذين نعيش بينهم ونتعامل معهم (الروائى أو كاتب المسرحية) . إن هذا الأديب هو ذلك الذى يمزق ، فى آثاره ، النقاب الذى يخفى نفوس أفراد البشر . إن معرفتنا العادية بالأفراد الذين نعايشهم معرفة سطحية ، هى المعرفة التى نحتاج إليها من أجل معاملتهم على النحو الذى يحقق لنا النجاح فى التلاؤم معهم وتبادل المنافع وإياهم . نحن لا ننظر إليهم فى أنفسهم ، وإنما ننظر إليهم بالنسبة إلى غايات نريد تحقيقها بواسطتهم . حتى أصدقاؤنا نحن لا نعرفهم إلا فى حدود العلاقات التى تربطنا بهم . وحتى ذوونا ، نحن لا نفهمهم إلا فى حدود الأهداف التى نريد أن نحققها بهم أو لهم . أما كل ما عدا ذلك فإنه يخفى عنا . ولعل من الخير بمعنى من المعانى أن يخفى ، إذ لو قد عرفناه وتعاطفنا معه واستجبنا له لكان من شأن ذلك أن يعرقل العمل وأن يسىء إلى الحياة . إنه لمن الخير ، بمعنى من المعانى ، أن يجهل مدير مصنع من المصانع الدرامات النفسية التى يعيشها كل عامل من العمال الذين يعملون فى هذا المصنع . إن فى قلب كل فرد من العمال الذين يعملون فى المصنع دنيا من العواطف والأحزان والآمال والآلام والهموم والمشاكل والأفراح والكره والحب... إن حياة كل واحد منهم تاريخ قائم بذاته، رواية غنية زاخرة بالأحداث . فلو كان مدير المصنع ينظر إلى كل واحد من عماله نظرة الأديب الذى ينفذ إلى سريرته ويطل على عالم من مشاعره وذكرياته وأحلامه وتاريخه الفردى، لوكان مدير المصنع يعايش العامل هذا كله ، ويتعاطف معه ويستجيب له بحرارة العاطفة ونبض القلب ، لاضطربت إذن الحال فى المصنع

ولكان صاحبنا مدير غير ناجح. فمن الخير أن يجهل مدير المصنع من أمر عماله إلا ما اتصل من سلوكهم بالعمل الذى يقومون به . إنه يصنفهم على أساس ذلك فى زمر ، فزمرة نشيطة ، وزمرة كسول ، زمرة تقدم إنتاجاً متقناً ، وزمرة تقدم إنتاجاً مشوباً بالأخطاء ، زمرة تواظب على العمل بدون انقطاع ، وزمرة تتخلف عنه من حين إلى حين ، زمرة كثيرة الشكوى والتذمر والتمرد ، وزمرة راضية مطواعة لاتطالب بشىء ، إلخ .. وكل فرد من هؤلاء العمال ينتسب فى نظر مدير المصنع إلى هذه الزمرة أو تلك ، أو ينتسب من هذه الناحية إلى هذه الزمرة ومن تلك الناحية الأخرى إلى تلك الزمرة الثانية ، وهكذا دواليك ، وكل واحد من العمال يجب أن يعامل عنده على النحو الذى يكفل اطراد العمل فى المصنع ، وحسن سير الإنتاج . إن المدير الناجح هو ذلك الذى لا يتردد فى أن يفصل عاملا من العمال عن العمل إذا لاحظ كثرة تخلفه ، أو سوء إنتاجه أو ارتكابه أخطاء تهدد الآلة التى يعمل عليها .. لا يهمه أن يعرف هل سبب التخلف ضعف جسمى فى الرجل يقعده عن العمل يوماً بعد يوم ، أو داء أصاب ابنه فاضطره إلى حمله إلى الطبيب مرة بعد مرة على حين فجأة ... المدير الناجح هو ذلك الذى يجهل من أمر العامل إلا أنه عامل عليه أن يواظب على العمل ثمانى ساعات فى اليوم ، وأن يقدم إنتاجاً وسطياً يقدّر بكذا وكذا ، وأن يتصف بكيت وكيت مما ينبغى أن يتصف به من صفات عامل يساهم بعمله فى نجاح المصنع . وهى صفات تسمى بأسماء، فتكون هذه الأسماء بمثابة عناوين تلصق على كل فرد ، فهو نشيط أو كسول ، وهو شرس الطبع أو رقيق الحاشية ، وهو صادق أو كاذب ، أنانى أو غيرى ، مواظب أو غير مواظب ، إلخ ... أما إذا مضى مدير المصنع إلى أبعد من ذلك ، فنظر إلى كل واحد من العمال فى ذاته ، وأطل بذلك على جملة حياته النفسية وتاريخه الشخصى ، وتعاطف مع ذلك كله ، ألهاه هذا عن عمله الرئيسى ، فضلا عما يدخل فى سلوكه عندئذ من اعتبارات لا شأن لها بنجاح العمل ، وإنما هى تُدخل فى العمل الاضطراب كل الاضطراب .

نحن كلنا فى الحياة ذلك المدير . نحن كلنا ننظر إلى الأفراد الذين نتعامل معهم تلك النظرة التى تكتفى بمعرفة عناوينهم ، وذلك بغية أن نحسن التصرف

إزاءهم بما يكفل تحقيق ما نريد تحقيقه من أهداف. ونحن عندئذ لا نعرف هؤلاء الأفراد من حيث هم أفراد ، وإنما نتعرف فيهم صفات عامة هى ما بين الأفراد أو طوائف الأفراد من عناصر مشتركة . إننا نتعرف فيهم « نماذج » ، نتعرف فيهم مجموعة من الصفات العامة التى يتكون من اجتماعها نموذج . ولابد لنا من هذه العملية حتى نستطيع النجاح فى التلاؤم ، لا بد لنا من إحالة « اللامنتهى » إلى « منته » ، من أجل أن نطوق الواقع ونحيط به ونفهمه ونؤثر فيه ونسيطر عليه ونتلاءم معه . لابد لنا من تكوين معان عامة حتى نعرف كيف نتوجه بين الأشياء . فإذا لم نستطع أن نقحم الأفراد فى نماذج كنا كالتائهين لا نحسن التصرف . إن من طبيعة عقلنا أن يرد الكثرة إلى وحدة ، من أجل أن يجيد التلاؤم . إننا نجهل فردية الأفراد ، وينبغى أن نجهلها حتى نستطيع النجاح فى العمل . لئن كانت الفلسفة تودى بحياة حمار بوريدان ، وكانت النظرة الفنية تودى بحياة الذئب الفنان ، فلا شك أن معاملتنا للأفراد الذين نعيش بينهم على أن كل واحد منهم عالم قائم فى ذاته ، على أن حياته رواية حافلة غنية ، درامة زاخرة ملونة ، تاريخ فذ فريد ، من شأنها أن تفسد قدرتنا على العمل المنتج المفيد النافع . إننا لا ننظر إلى الأفراد من حيث هم أفراد ، بل ننظر إليهم من حيث هم تحققات فردية لنماذج كلية قائمة فى أذهاننا ، ذلك أننا لا نتأملهم فى ذاتهم ، بل ننظر إليهم من ناحية علاقتهم بحاجاتنا ، فنرى فيهم توافر الصفات العامة المشتركة بمقادير متفاوته عن فرديتهم التى هى حقيقتهم .

وهذا النموذج الذى نخلعه عليهم ونلبسهم إياه يخفى واقعهم عن أعيننا ، إذ يحجبهم بنقاب من العموميات المجردة . والأديب ، الروائى ومؤلف المسرحيات ، إنما هو الذى ينظر إلى الأفراد من حيث هم أفراد ، فيكون الحجاب شفافاً أمام بصره ، ثم يرينا هؤلاء الأفراد فى أثره الأدبى وقد هتك عنهم الحجاب ، فإذا نحن ننفذ إلى واقعهم الفردى ، نشهد درامتهم الشخصية ، ونحس ما تزخر به أنفسهم من عواطف ، وصبوات ، ونتابع تاريخهم الفردى ونرى ما يحفل به من أحداث .

وهكذا فإن وظيفة الأديب هى الكشف عن واقع محجب ، وهذا الواقع هو الآن أفراد البشر الذين نعيش بينهم ، ولا نعرف من وجودهم إلا ما اتصل منه بالحاجات العملية . لا نعرف منه إلا درجات مختلفة من صفات مشتركة تتألف من تجمعها نماذج ، بل قل إننا نتعرف هذه الصفات ، لا نعرفها . لقد قامت فى أذهاننا مخططات عامة ، فنحن نخلع هذه المخططات العامة على الأفراد ، نلبسهم إياها ، فما نراهم إلا من خلالها ، فنحجبهم عنا .

إن الحياة تقتضى الاصطفاء ، والإدراك لذلك اصطفاء . فنحن نصطفى فى إدراكنا الأفراد صفات عامة معينة هى التى تتصل بالعلاقة التى بيننا وبينهم ، وهى علاقة قائمة على أساس العمل والمنفعة المتبادلة والحاجات .

والاصطفاء يتم على مستويات مختلفة . نحن فى إدراكنا نغفل أحياناً عن قطاع برمته من الواقع ، وأحياناً أخرى لا نغفل إلا عن جوانب معينة ، تبعاً لما نحمله من اهتمامات وما بنا من حاجات . هؤلاء أناس يسيرون فى شارع . إن المراهق منهم لا يكاد يرى فى هذا الشارع إلا نساء وأردافاً ونحوراً ، وماسح الأحذية منهم لا يكاد يرى إلا أحذية تنتقل من تلقاء نفسها على بلاط الشارع مغبرة أو لامعة حتى لكأنها من غير أقدام تنقلها . ومن عقد النية على شراء سيارة فإنه لا يكاد يرى فى الشارع إلا سيارات من حجوم مختلفة وأشكال شتى وألوان متعددة تتحرك ذاهبة آيبة[1] .

إن نوعاً من هذا الاصطفاء يتم على مستوى معرفتنا بأفراد الناس .

نحن فى إدراكنا نصطفى من الواقع ما يقابل اهتماماتنا . والغلبة بين هذه الاهتمامات لدى الأفراد العاديين هى لتلك التى تتصل بحاجات الحياة ، وهذه الحاجات توجب تصنيف الأفراد . أما بالنسبة إلى الفنانين ، فى اللحظات التى يكونون فيها فنانين ، فإنما تكون الغلبة بين هذه الاهتمامات لتلك التى تتصل بالرؤية الفنية ، وهذه الرؤية الفنية توجب النظر إلى الأفراد من حيث هم أفراد ،

---

(١) هل بنا من حاجة هنا إلى التذكير بالدراسات الجشتالتية للإدراك ؟

لإدراك حقيقتهم بتعاطف يهتك عنهم الحجاب الذى أسدلته عليهم الفكرة الكلية والهيكل النموذجى ، الحجاب الذى أسدله عليهم الاسم، العنوان ...

هذان شخصان يمشيان على الرصيف ، فيلقى كل منهما ذلك الرجل المتمدد على الأرض المقطوع الساق ، ينظر إلى المارة نظرة المستجدى ، ويمد إليهم يده طالباً صدقة . أما الأول فما يكاد يلقى عليه نظرة سريعة حتى يتحول عنه ماضياً إلى شأنه . إنه فى أحسن الظنون قد سمى الرجل بينه وبين نفسه بتلفظ داخلى قائلا : شحاذ ، ولعله فى أحسن الظن أيضاً تذكر أن من واجب المرء أن يعطف على الفقراء وأبناء السبيل ، وأن يجود عليهم وأن يحسن إليهم ، فمد يده إلى جيبه فتناول منه قرشاً رماه للشحاذ المتمدد على قارعة الطريق ، وقد ارتاحت نفسه إلى ما فعل ، وربما شعر من ذلك ببعض الزهو ... ثم مضى .. فما هى إلا ثوان حتى نسى الشحاذ ونسى الصدقة ونسى صنيعه ونسى زهوه به :

وأما الثانى فإنه حين رأى الرجل المقطوع الساق المتمدد على الرصيف، فقد تلبثت نظراته عليه برهة قد تقصر وقد تطول، فإذا عالم من الأحداث والمشاعر ينفتح أمام بصره . لقد قرأ فى عينى هذا الشخص الذى اسمه « شحاذ » معانى لا يقرؤها كثير من الناس ، ورأى فى حركة يده الممتدة طالبة الصدقة صورة لاتتراءى لغيره . فلما استأنف سيره ماضياً إلى شأنه — وإن له شئوناً غير شئون سائر البشر — ظل خيال الرجل المتمدد على الرصيف ماثلاً فى ذهنه لا يبرحه ، وراح المعنى الذى قرأه فى عينيه ورآه فى حركة يده يزداد انكشافاً له شيئاً بعد شىء ، وما انفكت الصورة تحاصره يوماً بعد يوم إلى أن تناول فرشاته وألوانه فى ذات ساعة، فرسم « الشحاذ » فى لوحة ثبت فيها « رؤيته » للمعنى المترقرق فى العينين ، وفى اليدين .. لست تستطيع أن تسمى هذا المعنى باسم إلا لأنه لابد من هذه التسمية، فأنت تعنون اللوحة بعنوان ، أنت تسميها : توسل ، أو ضراعة ، أو استعطاف أو ألم ، أو ما شئت من أسماء ، ولكن المعنى الذى تعبر عنه هذه اللوحة هو أكثر من كل ذلك ، لأنه أقل من كل ذلك . هو أكثر من كل ذلك من ناحية المفهوم، لأنه أقل من كل ذلك من ناحية المصدق . إن هذه الضراعة ليست أية ضراعة ، بل هى ضراعة هذا الإنسان المقطوع الساق المتمدد على الرصيف : هى ضراعة

هذا الفرد لا ضراعة كل فرد . ومن أجل ذلك لا يخطر ببالك أن تعنونها بعنوان « الضراعة » بل تسميها « ضراعة » ، فالتنكير هنا أهون شرًّا من التعريف .

ومر بالشارع رجل ثالث ، فتلبثت نظراته هو الآخر على الرجل المقطوع الساق المتمدد على الرصيف ، تلبثت نظراته عليه برهة طالت أو قصرت ، ثم مضى إلى شأنه وخيال « الشحاذ » ماثل فى ذهنه ، وأسئلة لا نهاية لعددها تهمى على فكره : من هذا الرجل ؟ كيف قطعت ساقه؟ ماذا كان قبل ذلك ؟ كيف يحيا الآن ؟ وكيف سيصير بعد الآن ؟ من أهله ؟ هل له زوجة وأولاد ؟ كيف يعيش هؤلاء؟ ما الذى يحسه؟ ما شعوره مثلا إزاء القرش الذى يرمى به إليه ؟ وتتتالى الأسئلة فى ذهن الرجل . ومن الأجوبة عن هذه الأسئلة تخرج حكاية .. زاخرة بالأحداث زاخرة بالمشاعر .

فالأديب إذن هو ذلك الذى يدرك الفرد فى ذاته وبكل غناه. إنه محمول على هذا بحكم رسالته ، إنه متحرر ، حين يكون فناناً ، من الحاجات العملية التى توجب إغراق الأفراد فى الكليات ، وتغييبهم وراء حجابها .

* * *

إن الملاحظة التجريبية تبين لنا أن القيم التى يتعلق بها أفراد البشر ، فتحدد سلوكهم وتضفى على شخصيتهم طابعها ، تختلف من فرد إلى فرد كل الاختلاف أو بعض الاختلاف ، هذا إذا لم نمض فى الأمر إلى أقصاه فنقول إن هذه القيمة التى يتعلق بها الفرد هى التى تصنع شخصيته .

إن الملاحظة التجريبية هى التى توحى إلينا بأن القيم التى يتعلق بها الأفراد وتحدد موقفهم من الأشياء ونظرتهم إلى الأمور ، وتحدد بالتالى الجانب الذى يرونه من الواقع ، تختلف باختلاف هؤلاء الأفراد . وإذا كان ڤيكتور باش يميز بين خمسة مواقف يقفها الإنسان من الطبيعة ومن الناس ومن نفسه : الموقف العملى الحسى ، والموقف العقلى ، والموقف الأخلاقى ، والموقف الدينى ، والموقف الفنى ، بدون أن يشير إلى أن الأفراد يختلف بعضهم عن بعض فى غلبة أحد المواقف لديهم على المواقف الأخرى ، وبدون أن يربط هذا الاختلاف باختلاف القيمة التى يتعلق بها

الأفراد ، فإن الفيلسوف وعالم النفس الألمانى شبرانجر قد صنف الأفراد على أساس الموقف الذى يقفونه من الأشياء ، وجعل هذا الموقف رهناً بالقيمة التى يتعلقون بها .

ويكاد يقتصر الفرق بين ما فعله باش وما فعله شبرانجر ، على أن الأول اكتفى بوصف هذه المواقف وبيان طبيعتها ، فى حين أن الثانى رأى أن هذه المواقف خصائص من خصائص الأفراد ، يختلف بها بعضهم عن بعض اختلافاً يمكّن من تصنيفهم فى نماذج ، ثم مضى إلى أكثر من ذلك فجعل اختلاف القيم التى يتعلق بها الأفراد ينبوع هذه المواقف ، حتى لكأن هذه القيم التى تنحدر منها المواقف هى التى تحدد صفات الفرد ، وتصنع شخصيته .

فما هى المواقف التى وصفها ڤيكتور باش[1]؟

يقرر باش أن هناك خمسة مواقف يقفها الإنسان من الطبيعة ومن الناس ومن نفسه .

أما الموقف الأول فهو يطلق عليه اسم « الموقف العملى الحسى » ويقول فى وصفه إنه موقف الإنسان حين يستعمل ما يحيط به فى إرضاء حاجاته العضوية وميله إلى الرخاء وظمئه إلى السعادة .

وأما الموقف الثانى فهو « الموقف العقلى » موقف الإنسان الذى يعرف . إن المعرفة هى السيطرة على الكون بوسائل مختلفة : فبالحس والفهم والعقل مما زودتنا به الطبيعة نُخضع الكون لطرز هذه الأدوات وصورها وقوانينها ونصل من ذلك إلى أن نخضع للمعقول عناصر ليست تخضع له فى الظاهر . والعلم هو ثمرة هذه العملية ، ومتى تكوّن العلم أتاح للإنسان أن يؤهل قوى الطبيعة وأن يؤنسها ، وذلك بأن يخضع انفجارها العنيف الأعمى للتنبؤ . فمن أجل أن يصل العلم إلى هذه الغاية ، تراه يُحل محلّ الواقع مجموعة من المفاهيم مرتبة فى طبقات (أجناس أنواع ، فروع ، إلخ) تطوق اللامتناهى وتجعله منتهياً ، فلا علم إلا بالكليات ، والفرد لا مكان له فى العلم ، إننا حين نواجه شيئاً ما أو فرداً ما من أجل معرفته

---

(١) ڤيكتور باش ، المرجع السابق ذكره ، ص ٣٥ – ٦٦ .

لا ننظر منه إلا إلى ما يشترك فيه مع أشباهه من أمر مشترك ، حتى إذا وعينا هذا الأمر المشترك ، وثبتناه بكلمة ، فأرسلنا الشيء إلى المجموعة التى يجب عليه أن يلتحق بها ، عدنا نفعل ذلك نفسه بالنسبة إلى سائر المفردات الأخرى ، نصنفها على أساس العناصر المشتركة بينها . فكأن المثل الأعلى للمعرفة العلمية هو أن تحل محل الواقع الحى المتحرك المتنوع إلى غير نهاية عالماً من التصورات الثابتة الساكنة المتدرجة فى طبقات . وفى هذا العالم ليس ثمة حركة ولا نور ولا لون ولا صوت ، بل مخططات شاحبة عاطلة من الشكل والحياة .

وأما الموقف الثالث فهو« الموقف الأخلاقى» فإلى جانب الموقف العملى الحسى الذى يخضع فيه الإنسان لنداء شهواته ،هنالك موقف آخر يعمل فيه الإنسان وفقاً للأخلاق ، أى يفكر فى اندفاعاته وميوله ، ويحاول أن يميز من بين البواعث التى تحمله على الفعل ، ذلك الباعث الذى يجب على الآخرين أن يخضعوا له ، ثم يخضع نفسه لهذا الباعث .

وأما الموقف الرابع فهو « الموقف الدينى » . وهو قريب فى رأى باش من الموقف الأخلاقى . ويستعير باش قول شليرماخر فى تعريف هذا الموقف فيصفه بأنه شعور الإنسان بأنه رهن قوى أعلى منه ، قوى تعاديه وتهدده ، أو تصادقه وتكلؤه برعايتها ، وهو شعور يستند على إحساس المرء تجاه الأشياء المتناهية بشيء لا نهائى هو أساس كل منته ، وهو المثل الأعلى الأخير الذى يصبو إليه هذا الجزء المختار من المتناهى أى الإنسان .

وأما الموقف الخامس فهو « الموقف الفنى » . ويوضح باش هذا الموقف الفنى بمقارنته بالموقف العلمى فيقول :

« إن العقل ، فى نطاق المعرفة الصرفة ، يدرك الشيء من الأشياء ليرده إلى سماته الأساسية ، فهو يفككه ويذهب عنه لونه وحياته ويفنى الإحساس به ، فليس هذ الشيء بعدئذ إلا أداة يستخدمها العقل المنظم ، حتى إذا تم هذا النشاط التنظيمى غاب الشيء وراء التصور العقلى (...) . وينتج عن ذلك أننا (...) إذا كنا لا نتعامل فى المعرفة العلمية إلا مع كليات ، فإننا فى التأمل الفنى لا نتعامل

إلا مع أفراد . فالمعرفة العلمية تعنى بما هو مشترك بين عدد كبير من الأشياء فى حين أن التأمل الاستطيقى يعنى ما هو فريد فى شىء واحد أحد. إن الفكر يتعامل مع " ال " شجرة ، مع " ال " زهرة ، مع " ال " رجل ، مع " ال " مرأة ، أما التأمل الاستطيقى فلا يهتم إلا بهذه الزهرة ، بهذه الشجرة ، بهذا الرجل ، بهذه المرأة . إذا كان العلم يحلل ويفكك ويخرب الأشياء والكائنات فإن التأمل الفنى يحترم عناصر الشىء الذى يتأمله وطريقة اجتماع بعضها إلى بعض ، ونسبها ، ومقاديرها احتراماً دينياً . فإذا كنت تتأمل تأملاً فنياً ، فأنت تدع للأشياء والكائنات أن تحيا كما تنبع أمام حواسك ، كما تنبت بفطرتها محملة بزينتها المشرقة التى كستها إياها القوة المجهولة التى تنبجس هى منها » .

هذه هى المواقف الخمسة التى يميزها فيكتور باش، بدون أن يقرر اختلاف الأفراد بعضهم عن بعض فى غلبة أحدها أو بعضها على حياتهم، وبدون أن يربط هذا الاختلاف باختلاف القيم التى يتعلق بها هؤلاء الأفراد . ولكن ذلك غير ما فعله شبرانجر حين ميز نماذجه الستة على أساس اختلاف موقف كل نموذج من النماذج عن مواقف النماذج الأخرى من الطبيعة والناس والذات .

فما هى نماذج شبرانجر التى أوحت بها إليه ملاحظة الواقع الإنسانى ؟

يميز شبرانجر بين ستة نماذج إنسانية على أساس القيم التى يتعلق بها الأفراد ، فتصبغ حياتهم، وتحدد سلوكهم، وتكاد تكون ينبوع ملامحهم النفسية جملة، وهذه النماذج هى : النموذج النظرى ، والنموذج الاقتصادى ، والنموذج الفنى ، والنموذج الاجتماعى ، والنموذج الدينى [1] ؟

فأما الإنسان النظرى : فهو بطبيعته إنسان فكرى ، لا يحركه إلا هوى واحد ، هوى المعرفة ، ولا يعرف إلا ألماً واحداً هو الألم الذى يولده العجز عن حل المسائل . فالعلم عنده أرقى الميادين وأسماها ، وهو يعيش فى عالم من العموميات :

---

(١) وهناك نموذج سادس يسميه شبرانجر نموذج القوة ، ليس يعنينا فى سياق حديثنا أن نعرض له . راجع كتاب شبرانجر « نماذج الناس ، سيكولوجية الشخصية وأخلاقها » ، وراجع عرضنا لهذا الكتاب فى مجلة المعلم العربى ، دمشق ، العدد الخامس ، آذار ١٩٤٩ .

فالموضوعية والعمومية ، والنظام العقلى ، كل ذلك يملك عليه لبه حتى لكأنه هو نفسه منطق مطبق حى. وهذا النموذج يصادف خاصة بين العلماء المنقطعين للعلم . ولكن ليس من النادر أن يصادف كذلك بين غيرهم . إن الأفراد الذين ينتمون إلى هذا النموذج ينظرون إلى جميع ميادين الحياة من خلال قيمة واحدة عليا هى قيمة المعرفة . وهذا الإنسان النظرى غير بارع فى الحياة العملية ولا يجيد الكفاح فى سبيل الحياة . العلم عنده أولى من الاهتمام بالحياة. « رب عالم مزود بالكتب والأدوات لا يملك سريراً ينام عليه». لقد كان أفلاطون يتحدث عن الاقتصاديين فى كثير من الازدراء . والإنسان النظرى لا يحل الميدان الفنى منزلة عالية . إنه عدو لدود « للمتحمسين » و « الرومانسيين » الذين يزعمون أنهم واصلون إلى الحقيقة بالحدس أو العاطفة أو الخيال . وهو من الناحية الاجتماعية فردى . إنه لا يتصل بالآخرين إلا فى القيمة الشاملة التى للحقيقة . وهو فى الميدان السياسى مؤمن بقوة العلم والمعرفة يرى أن كل تقدم رهن بالتقدم العقلى ، وهو فى الميدان الدينى ينقسم إلى نموذجين فرعيين : فهناك النموذج الوضعى الذى يعارض جميع الأديان ويعدها مناقضة للعلم ، وهناك النموذج الفلسفى الذى يعد الدين جزءاً من النظرة المنطقية إلى العالم وإلى الحياة . وهناك فروع لهذا النموذج . من ناحية أصل المعارف التى يحصلها . فهناك النموذج التجريبى الذى يعتمد على الوقائع وهناك نموذج المبادئ الذى يعيش فى عالم من المعانى، وهناك النموذج الوسط الذى يجمع بين الوقائع والمبادئ . ويمكن التمييز بين نظريى العلوم الطبيعية ، ونظريى العلوم النفسية ، ويمكن التمييز من ناحية طريقة التفكير بين النموذج المحلل والنموذج المركب .

وأما الإنسان الاقتصادى : فهو الإنسان الذى يرى أول ما يرى فى جميع ظروف الحياة قيمة الفائدة . فكل شىء يبدو له وسيلة للبقاء والكفاح فى سبيل الحياة والاغتناء . إنه اقتصادى فى استعماله للمادة والقوة والمكان والزمان ، يريد أن يستخرج من كل شىء الحد الأقصى من الفائدة . وهو يقدر المعرفة بمقياس تطبيقاتها العملية . فالمعرفة التى ليس لها فائدة ملموسة ليست فى نظره إلا عبثاً ومضيعة للوقت . إنه نموذج المعرفة العملية . دراسات تايلور هى عنده ذروة

الأنتروبولوجيا لأنها تحفل بالمنفعة العملية . إن عقله عقل صاحب مصنع . وغاية ما يحلم به هو أن يحول الوجود إلى عملية حسابية ضخمة لا يكون فيها عامل من العوامل مجهولا . والإنسان الاقتصادى يحارب عالم الفن صراحة . وهو فى الحياة الاجتماعية أنانى ، بقاء حياته أهم شىء فى العالم . وليس لأقرانه من قيمة إلا بمقدار نفعهم . حتى القيمة الأخلاقية تتحول فى ذهنه إلى قيمة اقتصادية ، فالفضائل الأساسية عنده هى : التوفير والجد والحذق وروح النظام والأمانة والنشاط فى العمل. وقولنا عن رجل إنه أخلاقى يرادف فى ذهنه أنه يمكن أن يُعْطَى قرضاً . القوة عنده هى الغنى والقيمة الاقتصادية هى القيمة القصوى . وهى تحتل منزلة الصدارة حتى فى شئون الدين : فالنجاح الاقتصادى هو عنده نعمة من الله ودليل على رضاه .

وأما الإنسان الفنى فإنسان جوهر روحه التعبير ، حتى يمكن تعريفه بأنه يحول كل مشاعره أو تأثراته إلى تعابير . إن الحياة فى نظر هذا النموذج أثر فنى. إن أفراد هذا النموذج ينظرون إلى كل شىء من ناحية قيمته الفنية . لذلك كان العلم لا يغريهم ولا يلفت انتباههم ، كأنه فى ظل أو ظلام . والإنسان الفنى ميال إلى المذهب النسبى ، وميال إلى المذهب الحيوى . إنه يرى الطبيعة حية . هو رومانسى فى العلم وفى الفلسفة . وموقفه من شئون الحياة الاقتصادية كموقف الإنسان النظرى ، أى أنه موقف عدم المبالاة. وهو من الناحية الاجتماعية فردى ، فإذا كان اشتراكيًّا كانت اشتراكيته نفسها فنية . وهو فى الميدان السياسى يعد نفسه من طينة أرستقراطية . إن شعوره بشخصيته هو شعور بالقوة. إنه يقيس كل شىء بمقياس نفسه . وموقفه من الدين موقف من يرى أن الجمال هو روح الدين . إن العاطفة هى عنده كل شىء . إن وحدة الوجود الروحية هى الفلسفة الدينية للإنسان الفنى .

وأما الإنسان الاجتماعى فإن الاتحاد بالآخرين هو الميل الأعظم الذى يرين على نفسه . التعاطف والتعاون والتشارك والتضامن والتكافل والمحبة هى القيم العليا فى نظره . يرى أن العلم خال من الجوهر والروح ، لأن العلم يحمل على الكبرياء ، فى حين أن المحبة تدفع إلى التواضع . موضوعية العلم تعوق فى رأيه روح الإحسان

وعاطفة المحبة . إن الإنسان الاجتماعى يحل المحبة محل الاقتصاد . إنه صديق الجماعة . إنه يجنح إلى نوع من الشيوعية . وهو ينظر إلى الفن من الناحية الاجتماعية . فالفن يطهرنا من الأنانية ويفجر فينا ينابيع الرحمة . والدين عند الإنسان الاجتماعى ظاهرة رائعة فى الحياة. إنه قوة اجتماعية عظيمة . إن القاعدة التى يلتزمها الإنسان الاجتماعى فى حياته هى أن ينظر إلى جميع الأمور من وجهة نظر الآخرين . ولا كذلك نقيضه اللاجتماعى ، الذى لا يحفل بأحد ولا يبالى غيره ، حتى لقد يكره البشر .

وأما الإنسان الدينى فهو الإنسان الذى يضفى على مجموع الحياة ومجموع الفرد معنى ودلالة عميقة . وينظر إلى الحياة وإلى الفرد على ضوء قيمة عليا هى الله .

إن الإنسان الدينى ينظر إلى الحياة من خلال الله ، ويعمل ويعيش فى الله . الله مركز حياته . ليست سائر القيم الحياتية فى نظره إلا وسائل بالنسبة إلى القيمة العليا التى هى القيمة الدينية. رأيه فى العلم أنه ليس فى وسعه أن ينظر إلى الحياة والعالم نظرة تعادل فى عمقها وسعتها نظرة الدين ، فكل ما يستطيعه العلم هو أن يوضح بعض التفاصيل . والاقتصاد عنده يحتل منزلة دنيا : أليس التغلب على شهوة الخيرات الاقتصادية من أولى الواجبات التى يفرضها الدين . وللفن عنده حدود يجب أن يستمدها من الدين : والحياة الاجتماعية يجب أن تستلهم الدين .

إن الإنسان الدينى يعمل وهو متجه ببصره إلى « خلاص الروح » . وهو فى كل ما يعزم عليه من أمر ينظر إلى الحياة الكلية والغاية الأخيرة .

هذا هو تصنيف شبرانجر للأفراد على أساس القيمة التى يتعلقون بها . ولكن إذا كان كل تصنيف تنظيماً للواقع يجعل هذا الواقع معقولا ، فإن ملاحظة الواقع تكشف لنا عن ضعف فى هذا التصنيف الذى جاء به شبرانجر ، ويتجلى لنا هذا الضعف فى نقاط كثيرة ، منها على سبيل المثال لا الحصر ، أنه يصف الإنسان الاقتصادى بالأنانية : مع أن النظرة الاقتصادية إلى الأمور لا يترتب عليها أن يكون صاحبها أنانيًّا . إن صاحب النظرة الاقتصادية يعمل على تحقيق أكبر نفع لا من أجل مصلحته الشخصية بالضرورة ، بل من أجل المردود المفيد أيًّا كان

المستفيد . إن دراسات تايلور مثلا لا تعود بالمنفعة على تايلور ، وإنما تضاعف المنفعة بغض النظر عن المنتفع .

فلئن صدق المبدأ الذى يقوم عليه تصنيف شبرانجر ، أعنى ربط الموقف الذى يقفه الفرد من الأشياء بالقيمة التى يتعلق بها هذا الفرد ، إن فى هذا التصنيف صعوبات نحسب أن هناك تصنيفاً آخر يحلها . لأنه ينطبق على معطيات الواقع انطباقاً أكمل ، ويطوقها فى أطر واسعة تستطيع أن تستنفدها . وهو أن نفرق فى الناس بين الفنان وغير الفنان ، فهذا هو التقسيم العريض الذى يتسع فى داخله لتقسيمات أضيق . فأما الفنان فهو الذى يرى الأشياء مفردات ينظر إلى كل منها فى ذاته ولذاته ، وأما غير الفنان فهو الذى يرى من خلال الآحاد كليات ، تسهيلا لإدراك الواقع من أجل التلاؤم معه وتسخيره لتحقيق حاجات بعينها . إن موقف الفنان هو الموقف المنزه عن المنفعة المبرأ من الحاجة ، فى حين أن موقف غير الفنان إنما هو الموقف الذى يرتبط على نحو مباشر أو على نحو غير مباشر ، بفائدة ما ، أية كانت هذه الفائدة .

فإذا عرضنا نماذج شبرانجر على هذا التصنيف الثنائى العريض، رأينا أن نموذجيه النظرى والاقتصادى ، يدخلان فوراً فى النموذج الثانى من هذا التصنيف الثنائى ، فالإنسان النظرى يعنى بالكليات والمبادئ العامة ، ولئن كان الهوى العلمى يمكن أن يستقل فى نشاط العالم عن الفائدة المباشرة، إن العلم قد نشأ أصلا من العمل، وللبحث العلمى تطبيقاته العملية دائماً . وهبه لم يفد فى تحقيق منافع اقتصادية مباشرة بالمعنى العادى لهذه الكلمة فحسبُ النظرة المفهومية إلى الأشياء ، وهى روح العلم ، أنها إذ تجعل الوجود بالتنظيم معقولا توفر على الفكر جهد إدراك المفردات واحدة واحدة ، وتختصر هذا الوجود اختصاراً يحقق نوعاً من الاقتصاد الفكرى . أليس المثل الأعلى للنظرة العلمية إيجاد معادلة رياضية واحدة تلخص الطبيعة كلها (لابلاس ، آينشتاين) . أما الإنسان الاقتصادى فدخوله فى النموذج الثانى من التصنيف الثنائى العريض واضح لا يحتـــاج إلى شرح . إنه الإنسان الذى لا قيمة للمعرفة عنه إلا بمقدار ما تحقق من نفع اقتصادى ، بل من نفع اقتصادى مباشر ، فحتى العلوم نفسها لا يعنيه منها إلا تلك التى لها تطبيق عملى مباشر ،

وإذا كان كذلك فلا شأن عنده لإدراك فنى يتناول المفردات ويبرأ من المنفعة .

هذا عن نموذجى الإنسان النظرى والإنسان الاقتصادى فى تصنيف شبرانجر . أما النموذج الاجتماعى (وهو يقابل عند فيكتور باش الموقف الأخلاق) ، فالحق أنه نموذجان ، فإن كانت اجتماعيته هى التزام القواعد الأخلاقية المقررة فى المجتمع ، فهو ينتمى فى التصنيف الثنائى المقترح إلى النموذج الثانى . فاجتماعيته هى اجتماعية الأخلاق السكونية (برجسون) ، أخلاق القواعد العامة ، أما إذا كانت اجتماعيته مستمدة من التراحم ، فهو يمت عندئذ إلى الموقف الفنى بسبب ، لأن التراحم لا يكون مع كليات مجردة ، بل مع أفراد بأعيانهم . وقد قلنا إنه يمت إلى الموقف الفنى بسبب ، ولم نقل إنه هو الموقف الفنى بذاته ، وذلك لأن جانب العمل يغلب فيه على جانب التأمل ، بل يكاد يكون العمل هو الشىء الوحيد فيه ، فالغاية التى يصل إليها التراحم فى هذا الموقف هى التعاون والتضامن والمحبة وما إلى ذلك ، فى حين أن الموقف الفنى ، من حيث هو موقف فنى ، يهدف بالتأمل إلى المعرفة وحدها كما يهدف بالخلق إلى التعبير وحده ، فإذا امتد بعد ذلك إلى حيث تكتمل المعايشة العاطفية بتعاون عملى كان عندئذ موقفين اثنين لا موقفاً واحداً ، فهو فنى حين تأمل ، وهو أخلاقى أو اجتماعى حين عمل . وهذا نفسه يصدق على الموقف الدينى ، إن ملاحظة الواقع تضطرنا إلى التفريق فى الموقف الدينى بين جانب عملى يهدف إلى تنظيم المجتمع (الدين السكونى) ، وجانب تأملى غايته فهم الكون بالحدس والعاطفة (الدين الحركى) . فأما الجانب الأول فهو ينتمى إلى الموقف العملى . وأما الجانب الثانى فهو يمت إلى الموقف الفنى بسبب ، ومن أجل هذا كانت تنعقد المقارنة دائماً بين الفن والتصوف ، ومن أجل هذا كان المتصوفون شعراء ، ومن أجل هذا كان الفنانون يحسون أنهم يتكلمون بلسان الله (بتهوفن) .

وإننا لنستطيع أن نتعرف وحدة هذه النماذج الثلاثة (الفنان ، والأخلاقى والمتصوف) فى الحركة الجدلية التى وصفها كيركجرد ، والتى بها يتم الانتقال من الموقف الفنى إلى الموقف الأخلاقى إلى الموقف الدينى ، فالحق أن كيركجرد

إنما كان يتحدث عن تأرجح نفسه بين هذه الاتجاهات ، حين تصور أنها مواقف يستقل بعضها عن بعض استقلالا تاماً ويختلف بعضها عن بعض اختلافاً جوهرياً ، مع أنها فى حقيقتها جوانب ثلاثة لموقف واحد هو موقف كيركجرد نفسه ، فما هذه النماذج الثلاثة : « دون جوان الفن » و « فارس الأخلاق » و « رجل الإيمان » إلا نموذج واحد يحقق ذاته فى حركة جدلية[1] .

والذى نريد أن ننتهى إليه من كل ذلك هو أن نقرر أن هناك موقفين أساسيين يقفهما الفرد من الطبيعة والإنسان وذاته ، فأما الموقف الأول فهو الموقف الفنى الذى يؤدى إلى رؤية المفردات ، وأما الثانى فهو الموقف العملى الذى يؤدى إلى رؤية الكليات ، ولكن كل موقف من هذين الموقفين يتخصص بعد ذلك بعوامل إضافية فيصبح مواقف متعددة . فكما يتخصص الفنان تبعاً لمراحل الحركة الجدلية فيكون فناناً فحسب ، أو يكون أخلاقياً أو دينياً (بالمعنى الحركى) ، وكما يتخصص الفنان الصرف تبعاً لاستعماله أداة من أدوات التعبير فيكون رساماً أو موسيقياً أو شاعراً ، وكما يتخصص الرسام نفسه تبعاً لمقدار التزاوج فى رؤيته بين الذات والموضوع ، فيكون واقعياً أو سريالياً ، مثلا ، فكذلك يتخصص الإنسان العملى تبعاً للجانب الذى يتعلق به اهتمامه من جوانب الكليات فيكون عالماً أو اقتصادياً أو اجتماعياً أخلاقياً أو دينياً (بالمعنى السكونى) ، وكذلك يتخصص العالم أيضاً فيكون فيزيائياً ، أو كيميائياً أو من علماء الحياة أو من علماء النفس . وإنما المهم إذن أن نفرق أولا هذا التفريق العريض بين موقفين يختلفان فى الحق اختلافاً جوهرياً من حيث إن أحدهما ينظر إلى الواقع فى ذاته بغض النظر عن التلاؤم والمنفعة ، فيرى فيه مفردات ، ومن حيث إن الثانى يختصر الواقع ويدخله فى معان كلية ليتلاءم معه ويسخره لتحقيق حاجاته .

ويجب أن نشير إلى أن كل فرد من الأفراد هو مزيج من هذه النماذج كلها ، ولكن غلبة موقف من هذه المواقف تغلب فيه صفات بعينها . ففلان

---

(١) راجع فيكتور باش فى مقالته عن كيركجرد « الفردية الدينية عند سورين كيركجرد » ، وذلك فى كتاب باش « أبحاث فى علم الجمال والفلسفة والأدب » ، ص ٢٦٨ — ٣١٥ .

من الفنانين مثلا ليس فناناً فحسب ، وإنما هو فنان أولا وهو غير ذلك ثانياً وثالثاً ، إلخ ، وفلان من رجال الأعمال ليس رجل أعمال فحسب بل هو رجل أعمال فى الدرجة الأولى وهو غير ذلك فى الدرجة الثانية والثالثة إلخ (لذلك نجد بين رجال الأعمال أنفسهم من يتذوق الفن فى لحظات لا يكون فيها رجل أعمال). وهذه الغلبة نفسها تختلف قوة من فرد إلى فرد ، فرب فنان ينتمى فى الوقت نفسه وبدرجة واحدة من القوة إلى سائر النماذج (فكم من فنان يعرف كيف يوفق بين عمله كفنان وبين حياته كإنسان ناجح ؛ ورب فنان تبلغ غلبة الموقف الفنى على حياته أن هذا الموقف يستأثر به استئثاراً يشبه أن يكون كاملا ، حتى ليكاد يكون فناناً ولا شىء غير ذلك ، لقد فكر كافكا فى الانتحار حين عهد إليه أبوه بالإشراف على مصنعه فى أثناء مرضه ، وذلك لأنه تصور أنه قد لا يستطيع أن يكتب شيئاً خلال خمسة عشر يوماً) .

وتبعاً لاختلاف الموقف الذى يقفه المرء من الأشياء والكائنات ونفسه يختلف العالم الذى يعيش فيه . فهو يعيش فى عالم مختصر غير مزدحم بحالات فردية غنية ملونة ، أو هو يعيش فى عالم ملىء حى نابض متنوع لأنه عالم آحاد وأفراد لا عالم كليات . هو يعيش فى عالم يتلبث فيه على كل شىء فما يعبر بالأشياء عبوراً سريعاً تمليه حاجات الحياة ، أو هو يعيش فى عالم من أسماء يغيب وراءها الواقع الفردى. لقد صدق لوسن حين قال إن البشر هم الذين يصنعون الطبيعة . فالطبيعة فى نظر بعض الناس منظر متعدد الأشكال والألوان ، مؤثر فى النفس ، وهى فى نظر بعضهم الآخر حقل يمكن استغلاله أو ميدان ينشب فيه قتال . ولقد كانت الطبيعة فى نظر بركلى المتدين حديث الله ، وهى عند عالم من علماء الفيزياء مجموعة من القوانين إلخ .

والعالم الذى يعيش فيه الشخص يفتقر أو يغتنى ، يفرغ أو يمتلىء ، تبعاً لقلة المواقف التى يقفها منه أو كثرتها ، بيد أن الموقف الفنى الذى يتلبث على المفردات هو الذى يدع للعالم ما فيه من غنى وازدحام وامتلاء .

ولكن أليس لغنى العالم الذى يعيش فيه الفنان حدود ؟

اليس يتخصص هذا العالم فى داخل الموقف الفنى ، فيكون عالم ألوان وأشكال ، أو يكون عالم أفراد من البشر ، ويكون داخل عالم هؤلاء الأفراد من البشر عالم أفراد معذبين ممزقين مثلا أو عالم أفراد أسوياء ؟ إلخ .

إن ازدحام عالم الفنان من حيث هو عالم مفردات غنية ملونة هو الذى يحملنا على أن نتصور هذا العالم غير ذى حدود . فهذا ما يفهم من النص الذى سنورده لآلان وفيه يشبه آلان عالم الفنان بعالم الطفل ، وسنرى كيف أن علينا أن نقيد رأى آلان فى غنى عالم الفنان بتحفظين اثنين ، أولهما أن تشبيه نفس الفنان بنفس الطفل مقبول إذا هو فهم على المجاز لا على الحقيقة ، وثانيهما أن ازدحام عالم الفنان محدود بحدود كثيرة ، وأن هذا العالم يعانى سلسلة من التخصصات . قال آلان يتحدث عن النفس الموسيقية (وهو يعنى بقوله النفس الموسيقية لا نفس الموسيقى فحسب ، بل نفس الفنان جملة) :

« إنما تمتاز النفس الموسيقية بأنها تبقى فى الطفولة ، تبقى على عتبة الحياة . فالطفل يتلقى الإحساسات وابلا من مطر يرهقه من أمره عسراً . وهو ينفق فى أول الأمر أيامه كلها فى ترتيب ذلك كله ، وفى ملاحظة ما فيه من التقاءات وصراعات وتراكمات وزوابع وتيارات مفاجئة وفراغات ترتعش بها الذاكرة منذ ذلك الحين ، ثم ما فيه من نبض يربو دائماً على ما يتوقع . تلكم هى الطفولة عند عتبة الحياة . ولكن المرضعات يوصدن الأبواب شيئاً فشيئاً دون هذه الضوضاء الوحشية . ويتعلم الطفل الحياة . أى يتعلم أن يدرك ويميز . فإذا الضوضاء لا تزيد عندئذ على أن تكون كصوت الطاحون بالنسبة إلى الطحان . إنه يستقر الآن فى الحياة . إنه يرتب كل شىء ، ويضع لكل شىء اسماً واستعمالا ومكاناً ثم يمضى إلى الموت ناسياً أنه ولد . ولكن النفس الموسيقية أبت ذلك ، أبت هذا الترتيب البارد ، واستمرت تشعر بكل شىء ضوضاء صاخبة ، لحة هادرة . سكرت بجميع الأشياء بجميع الألوان ، بجميع الرياح ، بجميع العطور ، بجميع الأصوات ، كما يتفق لنا ذلك حين نقف على شاطئ البحر ... لقد احتفظت النفس الموسيقية بالنفس القديمة ، النفس المندهشة ، النفس التى يضع صاحبها أصبعه على شفتيه ، ويصيخ بحواسه كلها ، كما نصيخ نحن بأسماعنا قليلا ، وإنه ليثقل على الحياة

أن يعيش المرء هذه الحياة ذات الانتباه المشتت ، الانتباه الذى لا يغفل عن شىء ، ولا يهمل شيئاً ولا يصنف شيئاً بل يضع جميع الأشياء معاً وينشد فى كل لحظة سديماً. قد يقول قائل : هذا عذاب . والأولى أن نقول إنه تعب . فصاحبه لا يعرف النوم المريح ولا الحركات المألوفة . ولا يعرف الحواس الذاهلة المجردة التى لا ترى إلا ما هو نافع مفيد ، وإلا ما هو خطر مهدد أو حاجز عائق . إنه ساهر على كل شىء ، كإله . ومن ثم ما نراه فى مظهره من حزن . إن حياته حياة قلقة . إن انتباهه انتباه مشتت . إنه فى أرق ، وما ينفك فى توتر لا ينثنى . إنه مشدود دائماً إلى جميع الجهات . إنه لا يريد أن يبسط شيئاً ، لا يريد أن يبّر شيئاً .. لا يريد أن يصبح رجلا ، بل يريد أن يظل طفلا ، لا يريد أن يسمى شيئاً من أجل أن يقول كل شىء . إنه معجب بالحياة إعجاباً مرهقاً . وهو يأبى أن يعتادها وأن يألفها »[1] .

إن هذا النص الذى أوردناه لآلان يشتمل على فكرتين رئيسيتين نرى أنه لابد من تقييدهما . وهاتان الفكرتان الرئيسيتان هما :

١ — أن عالم الفنان مزدحم بكل أنواع الإحساسات .

٢ — أن هذا العالم الذى يعيش فيه الفنان يشبه العالم الذى يعيش فيه الطفل قبل أن تفرض عليه الحياة إفقاره بترتيبه وتنظيمه .

فأما أن عالم الفنان مزدحم بإحساسات كثيرة لا يزدحم بها عالم غيره ، فذلك صحيح ، وإنما ينبغى أن يحد ازدحام عالم الفنان بقطاع من الواقع هو الذى يتعلق به الفنان وينصب عليه فيراه بكل ما فيه من غنى هو غنى المفردات ، وفيما عدا ذلك القطاع يشبه عالمه عالم سائر الناس . وسنشير بعد قليل إلى سلسلة التخصصات التى يخضع لها عالم الفنان .

وأما أن هذا العالم المزدحم بالإحساسات يشبه عالم الطفل فذلك ما لعله ينبغى أن يفهم مجازاً لا حقيقة ، ذلك أنه إن كان يحلو لنا أن نتصور عالم الطفل على أنه عالم إحساسات غنية مزدحمة ، فقد لا يكون هذا التصور صحيحاً .

---

(١) آلان ، « موسيقى » ، ص ١٦ — ١٧ .

إن عالم الطفل فقير فقر اهتماماته ، ولاشك أن الطفل يتخير من بين المنبهات التى تقع على حواسه تلك التى تلبى مطلباً من مطالب اللحظة التى يعيش فيها ، وهو يصب هذه المنبهات فى قوالب الإدراكات ، ولعله ينبغى أن نتصور أن خروج الفنان من الطفل إنما يكون بالتغلب على الميل الطبيعى لدى الطفل إلى تنظيم إدراكاته من أجل التلاؤم مع الواقع .

ولئن كانت بوادر خروج الفنان من الطفل تلاحظ منذ الطفولة كانتباه بعض الأطفال إلى الأصوات انتباهاً قد يكون بشيراً باهتمامهم بالموسيقى ، إن هذا الانتباه مايزال راجعاً عندهم إلى قابليات حسية خاصة[1] ولم يصبح بعد ميلا موسيقياً بالمعنى الأصلى للكلمة ، وما يصنع الموسيقى ليس هو هذه القابليات الحسية فحسب ، وإنما هو أيضاً التعلق بالقيمة الموسيقية ، فالقابلية كالآلة تظل معطلة ما لم يحركها وقود ، والوقود هنا هو التعلق بالقيمة . إن هذه القابليات الحسية هى شرط ضرورى ولكنه غير كاف ، على حد تعبير الرياضيين وإلا كانت الاختبارات التى تقيس فى الأطفال القابليات الحسية اللازمة للعمل الموسيقى كافية للتنبؤ بالرسالة الموسيقية لدى طفل تدل هذه الاختبارات على حسن استعداده للموسيقى ، وذلك ما تكذبه ملاحظة الواقع . فهذا بيرون يخلص من استعراضه للجهود المبذولة من أجل وضع اختبارات ذات قيمة تنبئية كبيرة إلى قوله : « إن الفكرة القائلة بأننا نستطيع أن نصل إلى وضع جدول دقيق بالمقتضيات العاملية لمهنة من المهن ، وإلى وضع اختبارات تسمح لنا بأن نقدر تقديراً دقيقاً ما لدى الأفراد من هذه العوامل ، هذه الفكرة يعرضها ترستون عرضاً مغرياً (....) ولكننا نخشى ألا يكون هذا إلا حلماً من الأحلام الخيالية »[2] . وإذا كان هذا يصدق على الاختبارات المتصلة بالمهنة ، فهو على الاختبارات المتصلة بالإبداع الفنى أصدق . إن أقصى ما تستطيع أن تفعله الاختبارات هو أن تتنبأ باستعداد

---

(١) درس فنج القابلية الموسيقية بمناهج التحليل العامل ، فانتهى إلى استخراج عامل مشترك وعوامل خاصة (الهارمونى – الميلودى ، الميل التحليلى التركيبى ، الإيقاع) وكانت دراسة فنج هذه تطبيقاً لمنهج سيريل برت على نتائج عدد من الاختبارات أخضع لها أربعة آلاف فرد . (راجع : بيرون ، المصدر المذكور تحت ، ص ٦٤) .

(٢) بيرون ، « علم النفس الفرقى » ، ص ٧٣ .

الطفل لتعلم العزف . ولكن بين الاستعداد لتعلم العزف وبين تعلم العزف مسافة هى المسافة التى تفصل بين الإقبال والإعراض ، كما أن بين العزف على آلة موسيقية وبين التأليف الموسيقى مسافة هى المسافة بين التقليد والإبداع ، بين التكرار الآلى والعمل الخالق ، بين المهنة والفن . إن هناك فرقاً فى النوع ، لا فى الدرجة ، بين المهنة والإبداع الفنى . وإذا كان فى وسع جميع الناس أن يتعلموا مهنة فنية بدرجات متفاوتة من الإتقان ، فإن الإبداع الفنى وقف على القلة التى وقفت الموقف الفنى أصلا . يقول بيرون : « أما فيما يتعلق بالإبداع العقلى أو الأدبى أو الفنى أو العلمى أو التكنيكى فإن العباقرة أناس يقعون خارج حدود التوزع الطبيعى »[1] . ذلك أن ما تقيسه الاختبارات ، وترسم على أساسه منحنى التوزع الطبيعى ، إنما هو القابليات اللازمة للعمل الإبداعى ، وهذه القابليات لا تؤدى إلى إبداع من تلقاء ذاتها ، وإنما يؤدى بها إلى ذلك التعلق بالقيمة . ومن أجل هذا رأى بيرون أن استعمال اسم العبقرية فى وصف مستوى معين من التفوق العادى (كما فعل ترمان خاصة حين أطلق اسم « عباقرة » على من يملكون نسبة ذكائية أعلى من ١٥٠) ، إنما هو استعمال غير موفق . وقد أشار بيرون فى كتابه « النمو النفسى والذكاء » إلى أن عدد العباقرة فى الولايات المتحدة يجب أن يكون ثلاثة ملايين عبقرية مادامت نسبة الذين يعلو مستوى ذكائهم على ١٥٠ هو ، فيما انتهى إليه يركس ولوبز ، ٢,٧٣٪ « أما وأن " العباقرة " فى الولايات المتحدة ليسوا هذا الجيش الكبير ، فذلك يرجع إلى أن القابلية إن كانت شرطاً ضرورياً للإبداع ، فليست هى بالشرط الكافى ، ولابد إذن من أن نضع العباقرة "خارج حدود التوزع الطبيعى" » . إن ما يصنع العبقرية ليس هو القابليات المهيئة للإبداع .

وبسبب هذا نرى أن مناهج التحليل العاملى تكشف فى موهبة الإبداع لا عن قابليات حسية وحركية فحسب ، بل تكشف كذلك عن عامل هو فى الرسالة الفنية أخطر شأناً من القابليات الحسية والحركية والعقلية ، وهو العامل الذى أطلق عليه جلفورد هذا الاسم العام « الحساسية للمشكلات[1] » . ومن

---

(١) بيرون ، المصدر السابق ، ص ١٠٠ .

هذا القبيل[١] ما سبق أن انتهى إليه شترن حين ميز بين استعدادات أطلق عليها اسم الاستعدادات الاتجاهية وبين الاستعدادات التى أطلق عليها اسم الاستعدادات التلاؤمية وهى الاستعدادات العقلية . وعلى هذا الأساس نفسه يفرق جاستون برجيه بين الذكاء من حيث هو قابليات عقلية وبين الهوى العقلى الذى يعمل القابليات العقلية فى البحث العلمى . فكما لا يصنع الذكاء عالماً وإنما يصنع العالمَ الهوى العقلى حين يضاف إلى حد كاف من الذكاء ، كذلك لا تصنع القابليات الحسية والحركية رسالةً موسيقية ، وإنما يصنع هذه الرسالة تعلق بقيمة هى الإصغاء إلى موسيقى النفس والتعبير عنها بخلق موسيقى . وعلى هذا الأساس نرى جاستون برجيه يتحدث عن اهتمامات حسية ، لا عن قابليات حسية ، حين يشير إلى أن هذه الاهتمامات هى ينبوع الفن[٢] .

بل إن علماء النفس يشيرون إلى أثر عامل الاهتمام حتى فى « القابلية — الذكاء » . إن كلاباريد يعدد المراحل المتعاقبة فى حل المشكلات (وهو عنده تعريف الذكاء) فيرى أنها : طرح المشكلة ، تكوين الفرضية ، التحقق من الفرضية . وألفرد بينه يميز فى الذكاء مراحل أربع : الفهم ، الابتكار ، الاتجاه ، الرقابة ، ويعنى بالفهم طرح المشكلة . ودونايفسكى يرى أن المرحلة الأولى هى « ملاحظة نقص » تحث على مرحلة ثانية هى مرحلة « البحث » ثم تؤدى إلى إيجاد الحل . وفى تحليل هيمانس لمراحل حل المشكلة ، نرى أن الاهتمام بالمشكلة هو المرحلة الأولى .

ومن أجل ذلك نرى واضعى الاختبارات يلحون على أن من الضرورى أن تكون المسائل مغرية للفحوص ليقبل عليها ، وليعطى كل ما يستطيع إعطاءه ، ومن أجل ذلك أيضاً نرى أن من الاعتراضات الأساسية على استعمال اختبارات الذكاء فى الكشف عن « القابلية — الذكاء » أن هذه الاختبارات قد تدع المفحوص

---

(١) راجع مصطفى سويف ، « الأسس النفسية للإبداع الفنى » ، الطبعة الثانية ، ص ٣٣٨ ، ومن الملاحظ أن هذا العامل الذى استخرجه جلفورد ينطبق على الإبداع عامة لا على الإبداع الفنى وحده . ويعرف هذا العامل بأنه « ميل إلى أن يرى الشخص فى موقف معين أنه ينطوى على عدة مشكلات تحتاج إلى حل » . وهذا هو التعلق فى اصطلاح ما نحن بصدده .

(٢) سنرى تفصيل ذلك فيما سيلى من هذا البحث .

غير مكترث بها فى حين أنه لابد أن يهتم المفحوص بالاختبار ، أن يشعر أن هنالك مشكلة تغريه بحلها . فهذا ما أطلق عليه جلفورد اسم الحساسية للمشكلات ، ورأى أنه ينطبق على جميع مواقف الحياة ، من أبسط مظاهرها حتى الإبداع الفنى . فإذا صدق هذا على أيسر الشئون ، فهو على الإبداع الفنى الذى يستأثر بحياة برمتها أصدق[1] .

* * *

فليس عالم الفنان إذن هو عالم الطفل . ولو صدق أن ازدحام عالم الفنان يشبه ازدحام عالم الطفل ، من حيث إن الطفل يتلقى جميع أنواع المنبهات ولا يتخير بينها ، ولا يصنفها فيغيبها وراء المعانى العامة التى يكونها فكره (كما يوحى بذلك قول آلان) لوجب أن يصدق أن يكون فى عالم الحيوان الذى تنهمر المنبهات على أجهزته الحسية أيضاً ، شىء من هذا الازدحام . وهذا ما لايبدو صحيحاً ؛ فلئن كان الطفل يتخير من بين المنبهات التى تقع على حواسه ما يناسب حاجاته ، ويفيده فى التلاؤم ، فيضيق بذلك عالمه ويفقر ، إن عالم الحيوان هو من هذا التخير نفسه أشد ضيقاً وأفقر . « لاحظوا أن الحيوانات يبدو أنها لا تدرك شيئاً غير مفيد ، ولا تعمل شيئاً غير مفيد . إن عين الكلب ترى النجوم فى أغلب الظن ، ولكن حياة الكلب لا تحفل بهذا المنظر . إن أذن الكلب تدرك ضجة من الضجات فينتصب الكلب ويقلق ، ولكنه لا يمتص من هذه الضجة إلا القدر اللازم للرد عليها بفعل فورى يتكرر هو نفسه فى جميع الأحوال . إنه لا يتلبث على الإدراك . وهذه بقرة فى مرعاها القريب من الخط الحديدى الذى يربط بين كاليه والبحر الأبيض ، وهذا هو القطار يمر محدثاً قرقعة كبيرة ثم يختفى . ما من فكرة فى الحيوان تجرى وراء القطار الذى مضى : إن البقرة

---

(١) لقد عبر سليبرو عن مثل هذه الواقعة فى نطاق مردود العمل بوضع المعادلة التالية التى تبين كيف أن مردود فرد (R) رهن بطاقته أولا وبالمحرضات التى تدفعه إلى القيام بالمهمة ثانياً : $R = f(p,e)$ باعتبار R مردود العمل rendement و P الطاقة Potentiel و I المحرضات Incitations. راجع بول سليبرو «الفرح بالعمل كأساس لسيكولوجية العمل» فى «السيكوتكنيك فى العالم المعاصر»، ص ٣٥٤ .

ما تلبث أن تعود إلى عشبها الطرى دون أن تتابع القطار بنظرات عينيها الجميلتين . إن إبرة دماغها ما تلبث أن تعود إلى الصفر (...) إن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى (...) يقيم وزناً كبيراً لإدراكات غير مفيدة ، ولأعمال ليس لها جدوى مادية حيوية»[1] . إن عالم الحيوان فقير فقر « اهتماماته» ولعل هذا أن يصدق على الطفل صدقه على الحيوان بمعنى من المعانى ، وفى حدود أضيق .

وإذا كان الطفل يلعب ، فإن لعب الطفل ليس منزهاً عن المنفعة كما خيل إلى بعضهم ، فألقى جسراً بين لعب الطفل وعمل الفنان وربط بينهما وشبّه الثانى بالأول لجامع التبرؤ من الفائدة فى كل ، والحق أن لعب الطفل يقوم بوظيفة حيوية كما أوضحت ذلك دراسات دكرولى ، فهو « تمرن » على الحياة . وصغار الحيوان تشترك فى هذا مع أطفال الإنسان ، فهى تلعب ، ولعبها تهيؤ للحياة . ونحن نلاحظ التجريد والتعميم فى لعب الطفل ، فالعصا تقوم عنده مقام حصان ، والعروسة والمخدة تستويان فى أن كلا منهما يمكن اتخاذه رضيعاً يدلل ويداری .

فكما لا نستطيع أن نقول إن عمل الفنان كلعب الأطفال من حيث إن كليهما « مبرأ من المنفعة » ، كذلك لا نستطيع أن نقول إن عالم الفنان شبيه بعالم الطفل من حيث إن الطفل « يستقبل جميع المنبهات ولا يتخير بينها، شأنه فى ذلك شأن الفنان » . والحق أن الطفل والفنان كليهما يتخيران : الطفل يتخير ما يساعده على التلاؤم مع الحياة ، والفنان يتخير ما يقابل الجانب الذى تعلق به من الواقع ، فيراه بكل ما فيه من غنى ويظل ماعداه خارج ساحة الرؤية الواضحة عنده ، فيكون غائماً أمامه كما هو غائم أمام سائر الناس . وهنا نصل إلى تحفظ آخر بصدد النص الذى أوردناه من نصوص آلان . إن انتباه الفنان ليس« انتباهاً مشتتاً» ، وليس هو « مشدوداً إلى جميع الجهات » ، بل هو مركز أشد التركيز على الجانب الذى يراه من الواقع ، اللهم إلا أن نفهم من كلمة « الفنان » جميع الفنانين . ولكن الفنان ليس جميع الفنانين ، وليس هناك فنان اجتمعت له جميع اهتمامات الفنانين . قال برجسون : « لو كان هذا

---

(١) فاليرى ، « الرقص » ، ص ٥١٢ .

الانصراف تامًّا ، بحيث لا ترتبط النفس بالعمل فى أى إدراك من إدراكاتها، لكانت هذه النفس نفس فنان لم ير العالم مثله بعد ، لكانت نفساً تبدع فى الفنون كافة معاً أو تصهرها جميعاً فى فن واحد ، نفساً تدرك كل شىء فى نقائه الأصيل، سواء فى ذلك أشكال العالم المادى وألوانه وأصواته، أو أدق خلجات الحياة النفسية. ولكن أن نسأل الطبيعة كل هذا فشىء كثير . فهى حتى بالنسبة إلى الذين جعلتهم من بيننا فنانين ، قد أزاحت الحجاب عرضاً ومن جهة واحدة ، ومن هذه الجهة فقط نسيت أن تربط الإدراك بالحاجة . ولما كان كل اتجاه يقابل ما نسميه نحن « حاسة » كان الفنان ينذر نفسه للفن بواحدة من حواسه ، واحدة فقط . ومن هنا كان تنوع الفنون فى البدء ، ومن هنا أيضاً ينشأ الاختصاص فى الاستعدادات[1].

وقد يكون تخير الطفل أقل صرامة من تخير الفنان ، قد تكون الساحة التى تسقط منبهاتها على نفسه أوسع من الساحة الضيقة — موضع اهتمام الفنان — لأن اهتمامات الطفل لم تتخصص بعد ، وإنما هى بسبيل التخصص الذى يستخرج من نفس الطفل فناناً أو غير فنان .

على أن خروج الفنان من الطفل قد يتم فى سن مبكرة ، لا على أساس ما ذكرناه من حسن « الاستعداد » بالقابليات الحسية والحركية فحسب ، بل كذلك على أساس ما أسماه شترن الاستعدادات الاتجاهية ، أى على أساس التعلق بالقيمة الفنية الذى يصنع رسالة فنية . فلعل الاندفاعة التى تخرج من الطفل فناناً قد أرادت له أن يحمل الرسالة وهو ما يزال فى المهد صبيًّا .

هنا يستبين لنا وجه أساسى من وجوه الفرق بين لعب الطفل وعمل الفنان على صعيد الغائية . فمن قال إن لعب الطفل وعمل الفنان يتشابهان فى أنهما غائية لا غاية لها ، فقد أخطأ مرتين : مرة حين جرّد لعب الطفل من غايته وهى غاية عملية حيوية ، ومرة حين جرد عمل الفنان من غايته وهى غاية كونية إن صح التعبير . إن للعب الطفل غاية هى التهيؤ للحياة ، وإن لعمل الفنان غاية هى أولا معرفة ، وهى بعد ذلك خلق يغنى به الوجود ويرتقى . أما الخلق فهو هذه

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٥ .

الآثار الفنية التى تضاف إلى الوجود بعد أن لم تكن فيه ، وأما المعرفة فهى معرفة الواقع بما يجعله هو إياه أى بمعرفته مفردات لا كليات .

وهذا كله يتفق مع الفرق الأساسى بين موقف الطفل من الأشياء والكائنات وموقف الفنان منها ، وهو فرق يمثله التعارض بين الأخذ والعطاء . فموقف الطفل هو موقف الأخذ ، أما موقف الفنان فهو موقف العطاء . « إن علماء النفس المحدثين متفقون على إرجاع الفكر الطفلى إلى أنانية مطلقة تقريباً . فالذات واللاذات تكونان فيه أول الأمر مختلطتين . وإذا كانتا تتميزان إحداهما من الأخرى شيئاً فشيئاً . فإن الأنا وغرائزها تظل مركز الحياة النفسية لدى الطفل . إن عالم الطفل لا يشتمل إلا على ذات ، وكل ما عدا الذات فهو أشياء تستخدمها الذات . قد يخفى عنا هذا التمييز لدى الطفل حين نلاحظ عنده النزعة الإحيائية التى تمهر الأشياء بإرادات خاصة . ولكن هذه الإرادات تظل مفيدة أو ضارة ، فاتجاهها يحدد بالنسبة إلى الذات . إن الحياة التى يضفيها الطفل على الأشياء لا تحيل هذه الأشياء أبداً إلى كائنات مستقلة . وشيئاً فشيئاً ، بسلسلة من التلاؤمات مع الواقع وصفها بياجيه ، يتبدل فكر الطفل ويتبدل عالمه . فالأشخاص الآخرون لا يبدون له بعد ذلك أدوات فى خدمة أنانيته ، وإنما يصبحون ذوات مستقلة ، وفى مقابل ذلك تتجرد الأشياء المادية من الحياة التى أضافها إليها أو أضفاها عليها ، فتعود تصبح مجرد أدوات لا أكثر ، وتتأرجح الحيوانات فى نظره بين هذين النوعين من الموجودات »[١] . ولقد بين أوديبه كيف أن الفرد فى مرحلة الرشد هذه ، يكتسب ما يسميه فكرة التبادل [٢] . ويضيف مورون إلى ذلك أن اكتساب هذه الفكرة يصحب باكتساب فكرة أخرى هى فكرة التفوق على كل ما ليس بإنسانى . فالمساواة بين الذوات الحية ، وسيطرة هذه الذوات الحية على كل ما ليس بحى ، ذلك هو المثل الأعلى للضمير العقلى الاجتماعى الذى يمثل الأخلاق المغلقة على حد تعبير برجسون ، ولكن كل حياة روحية تتجاوز هذا الأفق . ولنترك الأخلاق ولننظر فى الفن : إن الفنان يرى فى الأشياء حياة . هذا لا شك فيه .

---

(١) مورون ، المصدر نفسه ، ص ٢٢٦ — ٢٢٧

(٢) أوديبه ، « منبعا الحياة الأخلاقية ، المنبع الشعورى والمنبع اللاشعورى » .

ولكن شتان بين هذا وبين النزعة الإحيائية لدى الطفل . إن من يشبه الرؤية الفنية بإدراك الطفل الذى يضفى على الأشياء حياة يخلط بين ما هو دون العقل وما هو فوق العقل . « ويظهر هذا الخطأ واضحاً إذا تذكرنا أن الأثر الفنى ليس مفيداً أو ضاراً . إن الأثر الفنى ليس متجهاً بالنسبة إلى الذات (...) إن الفنان ، والإنسان الروحى ، ينقطعان عن النظر إلى أشياء العالم الخارجى على أنها أدوات . إنهما يحرران هذه الأشياء من ملكيتهما ، حتى إنهما يعطيانها لا يأخذان منها . وبذلك ينكشف لهما ما يسمى روح الأشياء (....) . إن الفنان الحق ينظر من حوله إلى الكائنات من أجل صفتها الخاصة . إنه ينسى نفسه من أجل أن ينظر إليها »[1] .إن الفنان يلتفت إلى الأشياء من أجل أن يراها فى ذاتها ، بغض النظر عن علاقته أو حاجته إليها . وشتان بين هذا وبين موقف الطفل الذى يضع لكل شىء مكاناً بالنسبة إلى ذاته .

* * *

ونعود إلى التقييد الأول الذى أردنا أن نقيد به ما وصف آلان به عالم الفنان من غنى وامتلاء وازدحام ، فنقول لاشك أن عالم الفنان مزدحم ازدحاماً ليس لعالم الأشخاص العاديين مثلُه ، وذلك لأن الفنان يدرك الأشياء بأعيانها لا بملخصاتها المجردة التى يصنعها الإنسان العادى فيحيل اللامتناهى إلى متنه . ولكن هذا الازدحام محدود بنطاق الجانب الذى انصب عليه الفنان باهتمامه من الواقع . وإذا كنا نفرق تفريقاً أول بين الفنان وغير الفنان على أساس الموقف الذى يرى فى الأشياء الجوانب المشتركة بينها ، والموقف الذى يرى فيها فرديتها وما يجعلها هى إياها ، فإننا نفرق أيضاً فى الفنانين بين الرسام والموسيقى والشاعر والروائى ، تبعاً للجانب الذى ينصب عليه من الواقع ، بل إننا لنفرق أيضاً فى الروائيين والموسيقيين والرسامين بين أناس ينتبهون من الواقع الذى يعبرون عنه إلى جوانب دون جوانب ، فيكون لكل منهم عالمه الخاص الذى يعيش فيه ويعكسه فى أثره الفنى . إن لكل فنان من الفنانين عالماً خاصاً به لا يكاد يخرج منه . وهذا ما عبر عنه هويج مستعيراً من بروست هذا النص :

---

(١) مورون ، المرجع المذكور ، ص ٢٢٨ – ٢٢٩ .

« إن الفنانين لم يصنعوا فى يوم من الأيام إلا أثراً واحداً، أو قل إنهم لم يعكسوا فى يوم من الأيام، من خلال الأوساط المختلفة، إلا جمالا واحداً حملوه إلى العالم ... لقد رأيتم بعض لوحات فرمير، وأنتم تدركون إدراكاً واضحاً أنها ليست إلا أجزاء عالم واحد، أنتم تدركون إدراكاً واضحاً أنكم إزاء مائدة واحدة، وسجادة واحدة، وامرأة واحدة، إزاء جمال واحد جديد فريد»[1] . وعن مثل هذا يعبر مالرو أيضاً حين يقول : « إن الإنسان الذى سيصبح رساماً كبيراً يبدأ بأن يكتشف أنه أكثر حساسية بعالم خاص هو عالم الفن منه بعالم سائر الناس . إنه يشعر بحاجة قوية إلى أن يرسم . وهو يعلم عندئذ أن رسمه سيكون فى أول الأمر رديئاً ولا شك ، وأنه ينخرط فى مغامرة . ثم يجتاز مرحلة التقليد ، تقليد أواخر كبار الرسامين بوجه عام ، ويصل إلى الشعور بأن هناك تعارضاً بين « دلالة » ما يقلده وبين التصوير الذى يستشف أنه سيحققه . إنه الآن يميز فى غموض مخططاً شخصياً سيحرره من الرسامين الكبار الذين قلدهم ... حتى إذا ملك لونه ورسمه ومادته ، فأصبح المخطط أسلوباً ، ظهرت له عندئذ دلالة تصويرية جديدة للعالم »[2] .

لئن كان العالم الذى يعيش فيه الفنان هو عالم المفردات ينظر إليها فى ذاتها ويدركها إدراكاً أغنى ويعبر عن إدراكه لها فيما يخلق من آثار ، إن هذا العالم يخضع لسلسلة من التخصصات فهو أولا عالم الألوان والأشكال ، أو هو عالم الأنغام ، أو هو عالم أفراد البشر ، أو هو عالم الذات الحميمة ، إلخ ، وهو ثانياً فى نطاق هذا التخصص عالم الألم أو عالم الفرح أو عالم الشهوة أو عالم المرض ، وهو فى نطاق عالم المرض مثلا عالم يدور على عقدة أوديب أو عالم يُرى من خلال الشعور بالدونية ، أو هو غير ذلك .

ولننظر ، من أجل توضيح هذا التخصص ، فى عالم دوستويفسكى . إن العالم الذى يعيش فيه دوستويفسكى ، من حيث هو فنان ، عالم أفراد من البشر يدرك دخائلهم ويعايشهم حياتهم وينفذ إلى سرائرهم ثم يصورهم كما رآهم فى حقيقتهم الفردية هذه . ها هنا تخصص عالم دستويفسكى ، فكان عالم فنان لا عالم

---

(١) هويج ، « بولطيقا فرمير » ، ص ١٢٠ .

(٢) مالرو ، « طرق الصمت » ، ص ٣٤٢ — ٣٤٣ .

إنسان عملى ، لأن التعامل فى الحياة مع هؤلاء الأفراد لا يقتضى منه جهد الرؤية ولا جهد التصوير . ولكن دوستويفسكى لا يصور هؤلاء الأفراد بخطوط وأشكال وألوان فيؤلف لنا لوحات ، وإنما هو يصورهم بروايات . إنه الآن لا يلتفت فقط إلى المعنى الذى يظهر فى نظرات الفرد ومضةً سريعة تنفض حالته النفسية فيلتقطها ويثبتها على قماش فى لوحة ، ولا يلتفت فقط إلى الحديث الذى تقوله حركة يد أو تقطيبة جبين أو تصعيرة خد ، ولا يلتفت فقط إلى الجو الذى تنشره ابتسامة ، ليلتقط هذا كله ويثبته فى لوحة ، وإنما هو يلاحق هؤلاء الأفراد فى اضطرابهم بين جنبات الحياة ، يرى كيف يتصرفون وماذا يعانون وبماذا يحسون ، ويرينا ذلك كله فى الرواية التى يخلقها . ها هنا تخصص عالم دوستويفسكى مرة أخرى . فعالمه الفنى الآن هو عالم روائى . ثم إن الأفراد الذين عنى دوستويفسكى بتصويرهم فى رواياته إن كانوا كثرة متنوعة ، فإن لكثرتهم حدوداً ولتنوعهم حدوداً . إنهم كثر ومتنوعون فى نطاق ما يسمى دائماً حين الكلام على أدب دوستويفسكى بعالم المرض . إن الشخصيات التى يصورها دوستويفسكى هى فى الدرجة الأولى شخصيات متمزقة متعبة معذبة مريضة ، فهذا تخصص ثالث فى العالم الذى يعيش فيه دوستويفسكى ويصوره .

ونستطيع أن نحدد المشكلات التى تطرحها هذه التخصصات بالأسئلة الثلاثة التالية : ما الذى يجعل الفنان فناناً ؟ ما هى العوامل التى تجعل من الفنان أديباً أو رساماً أو موسيقيًّا ؟ ما هى الأسباب التى تفسر أن عالم هذا الأديب من الأدباء مثلاً كان على نحو ما رآه وعبر عنه ؟

إن لبعض علماء التحليل النفسى أجوبتهم عن هذه الأسئلة الثلاثة[1] ؛ فأما عن السؤال الأول فهذا جواب يستهل به أحد أتباع فرويد كتابه قائلا : « تبرهن لنا سيكولوجية اللاشعور برهاناً قاطعاً لا مراء فيه على أن الخلق الفنى ليس فى جميع تجلياته إلا ظاهرة بيولوجية نفسية ، ليس إلا تعويضاً تصعيديًّا عن رغبات غريزية أساسية ظلت بلا ارتواء بسبب عوائق فى العالم الداخلى أو العالم

(١) يستثنى منهم فرويد نفسه الذى سنرى تحفظه فى هذا الشأن.

الخارجي»[١] . وعن مثل هذا يعبر هستار قائلا :

« الفنان هو إنسان تتصف غرائزه الجنسية بأنها غير قابلة لأن تتحقق فى الحياة العملية تحققاً واقعياً»[٢] . فكأن هذا التخصص الأول فى الإنسان ، إذ يصبح إنساناً فناناً لا إنساناً عملياً ، إنما يرجع إلى إخفاقه فى تحقيق شهواته فهو يعوّض عن هذا الإخفاق بالخلق الفنى تصعيداً .

وأما عن الحلقة التالية من سلسلة التخصصات ، وهى ما يشير إليه السؤال الثانى ، فهذا دراكوليدس أيضاً يقول : «إن بقاء الجنسية الطفلية ، ولا سيما سيطرة ميل من الميول الجزئية للغريزة الطفلية (...) تؤثر كذلك فى استعداد الفرد لنوع من أنواع الفن دون غيره وإيثاره إياه خلقاً وتذوقاً . فالسبب الذى من أجله نرى الموهبة الفنية الخالقة أو الرغبة فى الاستمتاع الفنى تؤثر الشعر أو الموسيقى أو الرقص أو المسرح أو النحت أو الرسم ، هذا السبب قد يكون على صلة بغلبة بعض الميول الغريزية الطفلية ، وهى الميول التى تكون فى سن النضج لدى الإنسان السوى مكبوتة أو مكفوفة . وهكذا تؤدى غلبة العنصر الرجسى إلى الشعر ، وتؤدى غلبة العنصر" السادى الشرجى" إلى الفنون التشكيلية (النحت والتصوير) ويؤدى حبُّ عرض الأعضاء التناسلية إلى المسرح ، وتؤدى الجنسية المثلية إلى الرقص ، إلخ . وكون هذه العناصر تلاحظ فعلا فى طباع الفنانين تبعاً لاختصاصاتهم يؤيد هذا الفرض »[٣] . وقد أوغل جونس فى هذا الاتجاه فى التعليل ، فربط بين الميل إلى استعمال الألوان فى التصوير وبين التثبت على المرحلة الشرجية السادية من تطور الجنسية الطفلية ، فالتصوير تعويض تصعيدى عن ميل الطفل إلى العبث بالغائط .

وأما عن التخصص الأخير الذى يشير إليه السؤال الثالث ، فإن جميع أعمال علماء التحليل النفسى التى تناولت دراسة آثار الفنانين والروائيين

---

(١) دراكوليدس ، « التحليل النفسى للفنان وآثاره » ، ص ١٣ .

(٢) هستار ، « التحليل النفسى » .

(٣) دراكوليدس ، المرجع السابق ، ص ٨٠ — ٨١ .

والشعراء ، بغية استخراج العقدة التى تتحكم فيها وتولدها ، إنما هى تعليلات لهذا التخصص .

وسوف نتعرض فيما بعد للمشكلة الأولى تفصيلا ، فنرى كيف أن جواب علماء التحليل النفسى عن المشكلة الأولى يشتمل على ثغرات كثيرة ، وكيف أن هذه الثغرات جعلت أصحاب هذه المدرسة مترددين حائرين (فرويد) وكيف جعلتهم ينقسمون على أنفسهم ، وكيف أن الجواب عن هذا السؤال الأول لا بد أن يكون بتعليل غائى أونتولوجى ، فليس يجدى فيه البحث عن العلة الفاعلة بقدر ما يجدى فيه ربط النتيجة بعلة غائية .

وإنما نريد الآن أن نبين ، فيما يتعلق بالسؤال الثانى أن القابليات الحسية والحركية والعقلية التى زُوِّد بها الفنان هى التى تخصص عالمه ذلك التخصص الثانى ، فتجعله عالم رسام أو موسيقى أو روائى أو شاعر ، كما نريد أن نشير إلى جملة العوامل التى تتدخل فى تخصيص عالمه ذلك التخصص الثالث ، فتجعله هو العالم الذى رآه وعبر عنه فى آثاره .

إن التخصص الأول فى عالم الفنان هو أنه عالم فنان لا عالم إنسان عملى ، أى أنه عالم مفردات لا كليات . وسواء أكان هذا التخصص راجعاً إلى اختيار حر ، قام به الفنان كما يذهب إلى ذلك سارتر حين قال بصدد الكلام على بودلير : « إن بودلير قد اختار أن يرى نفسه »[1] ، أم كان على خلاف ذلك راجعاً إلى اختيار قامت به الطبيعة كما يعبر عن ذلك برجسون بقوله : « ولكن الطبيعة تذهل من حين إلى حين فتخلق نفوساً أكثر انصرافاً عن الحياة ، ولست أعنى ذلك الانصراف المقصود ، المحسوب المنظم ، ولا التأمل والفلسفة ، بل أعنى نوعاً من الانصراف طبيعيًّا فطر عليه الحس والشعور فتجلى فى طريقة خاصة فى النظر والفهم والتفكير »[2] ، أم كان اختياراً أرادته للفرد قوة عليا يسميها المتصوفة الله ، على حد تعبير مورون[3] ، فالمهم هو أن عالم الفنان قد تخصص تخصصاً أول

---

(١) سارتر ، « بودلير » ، ص ٢٨ .

(٢) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٥ .

(٣) مورون ، المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

فكان عالم عيان لا عالم تجريد . فالفنان ها هنا يتجه باهتمامه إلى مفردات يدركها فى واقعها الغنى بغض النظر عن حاجاته العلمية ، لا إلى معان عامة تلخص هذه المفردات وتفقرها ، ولعلنا نستطيع أن نتصور أن الفنان كان يود لو يعبر عن إدراكاته بجميع وسائل التعبير ، لو يكون كما قال برجسون « فناناً لم ير العالمُ مثلَه بعد » ، « فناناً يبدع فى الفنون كافة أو يصهرها جميعاً فى فن واحد » . ولكنه سرعان ما يدرك أنه غير مهيأ لهذا كله ، وأن ما أوتيه من قابليات حسية وحركية وعقلية محدود ، وأنه لا يستطيع أن يعبر عن رؤاه إلا بالتصوير أو الموسيقى أو بنوع آخر من أنواع الفنون . وقد لا يتم إدراكه هذا على صفحة الشعور الواعى الواضح ، وإنما يكون إحساساً غامضاً مبهماً . والمهم على كل حال هو أن كل فنان قد زُوِّد بقابليات حسية وحركية وعقلية تهيئه للرؤية والتعبير بفن واحد من الفنون ، أو بفن واحد فى الدرجة الأولى . حتى إذا أخذ يعبر عن رؤاه بهذه الأداة الخاصة التى هيأتها له قابلياته ، أخذ عالمه يتخصص ذلك التخصص الثانى فهو الآن عالم رسام أو موسيقى أو شاعر أو غير ذلك . ومما يوضح لنا تأثير القابليات فى توليد هذا التخصص الثانى أن هناك شعراء يرسمون ، وأن هناك رسامين يكتبون ، وأن هناك كتاباً يلحنون ، إلخ ، ولكن الشعراء الذين يرسمون ينظمون الشعر خيراً مما يرسمون لوحات ، وأن الرسامين الذين يكتبون يصنعون لوحات خيراً مما يؤلفون قصصاً ، وأن الكتاب الذين يلحنون ينشئون روايات خيراً مما يضعون موسيقى . ذلك أن الطائفة الأولى قد أوتيت من القابليات التى تهيئ للتقريض أكثر مما أوتيت من القابليات التى تهيئ للتصوير ، ولأن الطائفة الثانية أوتيت من القابليات التى تهيئ للرسم أكثر ما أوتيت من قابليات تهيئ للكتابة ، ولأن الطائفة الثالثة أوتيت من القابليات التى تهيئ لتأليف الروايات أكثر مما أوتيت من قابليات لوضع ألحان موسيقية . ولو قد أحس الشاعر الذى يرسم أنه يرسم خيراً مما يقرض الشعر ، لكان إذن رساماً فى الدرجة الأولى وشاعراً فى الدرجة الثانية ، وهكذا دواليك بالنسبة إلى الرسام الذى يكتب إلى الكاتب الذى يلحن . وهكذا فإن القابليات الحسية والحركية والعقلية التى تهيئ لحسن التعبير عن الرؤى بأداة من أدوات الأداء الفنى دون غيرها أو أكثر من غيرها ، هى التى تخصص

عالم الفنان ذلك التخصيص الثانى[١] .

على أننا لا نستطيع أن نغفل أن هذا التخصص الثانى الذى تفرضه القابليات على عالم طائفة من الفنانين هم الرسامون مثلا ، لا يوصد دونهم عوالم الطوائف الأخرى من طوائف الفنانين ، كالموسيقيين والشعراء والروائيين ، ذلك أن هذه العوالم إنما تنتمى إلى العالم الفنى المشترك بينهم جميعاً ، وهو العالم الذى تملؤه مفردات .

إن بين عوالم الفنانين ممرات ، فمن أجل ذلك نرى شعراء يرسمون أو مصورين يكتبون ، أو نرى على الأقل أن جميع الشعراء يتذوقون التصوير إن لم يكونوا فيه خالقين ،ونرى جميع الكتاب يتذوقون الموسيقى والتصوير وسائر مبدعات الفن، أكثر مما يتذوقها أولئك الذين وقفوا من الوجود الموقف العملى أصلا . ورب كاتب يرسم بالكلام لوحة تمثل منظراً طبيعيًّا ، ورب شاعر ينثر بقصيدة من الشعر جوًّا كالجو الذى يخلقه الموسيقى بلحن من الألحان .

وأما التخصص الثالث في العالم الذى يراه الفنان ويعبر عنه بمخلوقاته — ولنتحدث الآن عن الأديب من بين الفنانين — فهو يرجع إلى العوامل التى تحدد شخصيته . وسنرى فيما بعد كيف أن الأديب يصبو إلى التحرر من تحديدات شخصية لإنتاجه ، سنرى كيف أن إنتاجه الأدبى يتشوف إلى اللاشخصية ، سنرى كيف أن الأديب يعلو فى إنتاجه على ذاته . ولكن هذا التحرر من الذاتية لا يتم لجميع الأدباء بدرجة واحدة من الكمال حتى لنستطيع أن نقول إنه لا يتم لأى واحد منهم على نحو كامل . فالأديب مشدود إلى شخصيته دائماً ، أسير لها دائماً . ولئن كانت فى الأديب صبوة إلى التطواف فى عالم رحيب لا تحده قيود ، إن العالم الذى يعيش فيه هو حصيلة تلك الصبوة إلى فوق وذلك الانشداد إلى تحت (بالمعنى الذى أراده مورون) هو ثمرة التفاعل بين تشوف الأديب إلى السعة وبين الضيق الذى تفرضه عليه شخصيته .

وعلى هذا الأساس فإن علم النفس الذى يدرس الشخصية هو الذى

---

(١) ونلاحظ أن الموقف العلمى يتخصص أيضاً بالقابليات العقلية ، فيكون العالم رياضيًّا أو فيزيائيًّا أو كيميائيًّا أو بيولوجيًّا أو عالماً من علماء النفس أو الاجتماع .

يكشف لنا عن العوامل التى فرضت نفسها على عالم الأديب فخصصته ذلك التخصيص الثالث. وإذا قلنا علم النفس فإنما نتصور علم النفس وقد استطاع فى مستقبل قريب أو بعيد أن يتكامل ، وأن ينشئ منظومة من الرموز العلمية تمتص معطيات الواقع ، فلا تدع شيئاً من هذه المعطيات خارج هذه المنظومة ولا يكون هنالك تفسيرات شتى لواقع واحد ، بعضها مستمد من علم الأمراض النفسية ، وبعضها الثانى مستمد من التحليل النفسى وبعضها الثالث مستمد من علم الطباع ، إلخ .

وبانتظار تحقق هذا التكامل فى علم النفس ، يستطيع التعليل الأدبى أن ينتفع بدراسات هذه الفروع المختلفة من البحث فى الكشف عن العوامل التى حددت عالم الأديب. وهذا ما سنفرد له فصلا خاصاً ، نتحدث فيه عن المساهمات التى يمكن أن يحملها إلى دراسة آثار المؤلف : التحليل النفسى ، وعلم الأمراض النفسية، وعلم الطباع ، وغير ذلك من الدراسات السيكولوجية ، إذا هى كانت دراسات جدية .

على أننا لا نستطيع هنا إلا أن نشير إلى أن تعليل الأثر الأدبى بالسيكولوجيا الفردية يظل جزئياً ، مهما يكن جدياً ، ذلك أن الحياة النفسية تؤثر فيها الحياة الاجتماعية . ولئن كان التحليل النفسى يتناول تأثير العنصر الاجتماعى فى تكون الشخصية عن طريق تأثير الأسرة ، ولئن كان يونج يحدثنا عن« لا شعور جمعى» وعن « عقد جمعية» لعلها هى الأصل الذى تنبع منه بعض المبدعات الأدبية ، فإن السيكولوجية الاجتماعية التى يجىء بها التحليل النفسى ضيقة . وعلم الاجتماع هو الذى يستطيع أن يربط بين الأثر الأدبى والشروط الاجتماعية التى خصصت عالم الأديب ، فتجلى تخصصه هذا فى إنتاجه الأدبى . ولعل علماً واحداً للإنسان أن ينشأ ، فى مستقبل قريب أو بعيد ، من تكامل ما تكشف عنه الدراسات السيكولوجية والدراسات السوسيولوجية ، فتكون هنالك منظومة واحدة من الرموز العلمية تمتص جميع معطيات الواقع ولا تدع شيئاً من هذه المعطيات خارجها ، وتربط لنا بين الأثر الأدبى وبين العوامل التى خصصت عالم الأديب ، وهى عوامل نفسية اجتماعية فى آن واحد . وبانتظار تحقق ذلك التكامل لا بد من

الإشارة إلى أن المفاهيم الماركسية هى التى تغلب الآن على التعليل الاجتماعى للآثار الأدبية ، محاولةً أن تكشف عن العوامل الاجتماعية التى تخصص عالم الأديب ، ولا شك أن هذه المفاهيم يمكن أن تساهم فى إلقاء أضواء على هذه المشكلة .

وجملة الأساس التى تقوم عليها هذه الدراسات هو أن الأثر الأدبى تعبير عن رؤية العالم ، عن وجهة نظر فى مجموع الواقع ، وهذه الرؤية أو هذه الوجهة ليست حادثاً فرديًّا وإنما هى حادث اجتماعى ، هى مذهب فكرى يفرض نفسه فى بعض الظروف على جماعة من الناس ، على طبقة معينة . فالكاتب يحس هذه الرؤية ويعبر عنها . لذلك نرى أن لكل عصر من العصور موضوعات عامة تقابل البنيان الاجتماعى ، مثل موضوعى المعارضة للواقع أو الإذعان له ، وهما موضوعان خاصان بالطبقات الآيلة إلى الأفول ، ومثل موضوع تسويغ الحالة الراهنة ، وهو خاص بالطبقات المسيطرة ، ومثل موضوعى التجديد والأمل ، وهما يعبران عن صعود الطبقات الصاعدة .

فالأثر الأدبى ، من حيث هو إيديولوجيا ، ينتمى إلى البنية الفوقية الفكرية ، ويجب أن يدرس فى علاقاته الديالكتيكية بالبنية التحتية . « فلا التحليل الذاتى الذى يبالغ فى بيان صفة الأصالة لدى مفكر ، ولا التحليل الاجتماعى الذى يدرس الأثر الأدبى على مستوى بيئة اجتماعية نتصورها متجانسة غير متميزة ، لا هذا التحليل ولا ذاك مناسب وصادق . وإنما ينبغى أن نضع الأديب وآثاره فى بيئة يجعلها صراع الطبقات متميزة غير متجانسة »[1] . ويجب أن نقف وقفة خاصة على الفكرة القائلة إن الأثر الأدبى ينبغى ، من حيث هو ينتمى إلى البنية الفوقية ، أن يدرس فى علاقاته الديالكتيكية بالبنية التحتية . ذلك أن هذه الفكرة تنفى تلك الفكرة التبسيطية التى قد يظن أنها تستخرج من الماركسية استخراجاً منطقيًّا ، وهى التى تزعم أن أثر الأديب إنما هو بالضرورة تعبير عن مطامع الطبقة التى ينتمى إليها هذا الأديب ولا شىء غير ذلك . فإن زعمنا هذا كنا نقيم علاقة علية ميكانيكية بين الأثر الأدبى والطبقة التى ينتمى إليها خالقه ، وكنا ندرس الصلة بينهما على طريقة تين ، وبرونوتيير ، وهانكن ، وغيرهم ممن يفضح النقاد الماركسيون خطأ

(١) كارلون وفيلو ، « النقد الأدبى » ، ص ٩٦ .

تحليلاتهم الميكانيكية التى تجعل الأديب مجرد مرآة تعكس البيئة . إن الأديب ، لا يعبر بالضرورة عن أحلام طبقته التى تحد عالمه فتجعله لا يرى من الواقع المعروض أمامه إلا ذلك القطاع الضيق . ولئن كان عالم الأديب يتخصص بالطبقة التى ينتمى إليها ، فليس ينفى هذا أن فى وسعه أن يعلو على هذا التخصص ، فيرحب أفقه ويتسع . ولئن كان التحليل الماركسى يساعدنا على تفسير هذا التخصص ، إن الأديب يظل دائماً قادراً على أن يتجاوز عالم الطبقة . ويمكن القول بتعبير أقرب إلى العيان : « ليس من الضرورى لروائى ينتمى إلى الطبقة المظلومة مثلا أن يختار شخوص رواياته من أفراد هذه الطبقة ، وأن يصورهم تصويراً يحببهم إلى القلب ويثير عليهم الشفقة ، ويبعث فى القارئ شعور الثورة على الواقع الظالم الذى يستذلهم ، كما ليس من الضرورى أن يصور شخوصاً من الطبقة الظالمة تصويراً ينفر منهم ، ويبين فسادهم ويخنق الضمائر عليهم ، بل من الممكن أن تمتد بصيرته الأدبية إلى نفوس طيبة فى الطبقة المسيطرة ، وإلى نفوس تعيسة فى الطبقة المسيطر عليها . لئن كان الأديب يهدف ، فيتخير من الواقع ما يناسب هدفه ، إن ذلك لا يعميه عمى تاماً . وأكثر من ذلك أن من الممكن أن « تكون هنالك مسافة بين الأفكار الفلسفية والسياسية والنيات الشعورية لدى كاتب من الكتاب وبين إحساسه بالكون الذى يخلقه برؤيته لهذا الكون . مثال ذلك أن بالزاك برغم أنه رجعى وبرغم تحيزه الصريح للأرستقراطية ، قد جعل هذه الأرستقراطية هدف سخريته وهجائه ، وبذلك تعالى فى أدبه على آرائه الخاصة . ذلك أنه ليس هناك علاقة ميكانيكية بين الرؤية التى يعبر عنها الكاتب وبين البيئة الاجتماعية التى يعيش فيها . فتارة يعبر الكاتب عن الطبقة الحاكمة (ديدرو) ، أو عن الطبقة المسيطرة التى هى فى سبيل الأفول (بروست) ، ولكنه فى كثير من الأحيان يستقل عن الطبقة المسيطرة ، ولاسيما حين يصبح دورها هو مجرد المحافظة على نظم بالية (نتشة ، مالرو) ويتفق أيضاً أن يعبر كاتب من الكتاب الذين ينتمون إلى الطبقة المضطهدة أن يعبر عن نظرة إلى العالم هى نظرة الطبقة المسيطرة ، كما يتفق أن يعبر كاتب واحد ، فى مؤلفاته المختلفة عن أيديولوجيات متعارضة »[1] .

---

(١) كارلون وفيلو ، « النقد الأدبى » ، ص ٩٦ .

وهكذا نرى أن الطبقة إن كانت تسهم فى تخصيص العالم الذى يراه الكاتب ويعبر عنه ، فإنها لا تقيد رؤيته هذه تقيداً كاملا ، ويظل الكاتب قادراً على أن يعلو على العالم الضيق الذى تفرضه على رؤيته أحلام طبقته التى هى أحلامه ، لأنه يستطيع دائماً أن يتحرر من ذاته ليرى الواقع رؤية طليقة ، ويجب دائماً على كل حال أن ننظر إلى أحلام الطبقة التى ينتمى إليها الكاتب فى انعكاسها فى نفسه ، أى مقدار مشاركته هو فيها ، وإلى مقدار إسهامها فى صنع شخصيته ، ولا شك أن تأثره بها يكون أقوى ما يكون حين تترجم إلى أحلام شخصية ناشئة عن حوادث وقعت له وشكلت فى نفسه ما يسميه علماء التحليل النفسى باسم الصدمة ، وأصبحت تمازج شخصيته ممازجة عقدة من العقد النفسية لمظاهر الحياة النفسية كلها . إنها عندئذ تسهم إسهاماً قوياً فى تخصص عالمه . وعلى هذا الأساس يمكن أن تعد الدراسة التى كتبها إدموند ولسن عن ديكنز نموذجاً لما يمكن أن يتم بين التحليل النفسى وعلم الاجتماع من تكامل فى دراسة أديب من الأدباء ...» إن ولسن يستعمل ما يمكن أن يسمى مزاوجة قائمة على الحس السليم بين علم النفس وعلم الاجتماع ، فى محاولة بيان الظروف التى تفسر الطبيعة الخاصة بإنتاج كاتب من الكتاب . وعنايته بالعوامل الاجتماعية ليست مشتقة من أى مذهب جامد، شأن الماركسيين ، وإنما هى مقترنة بالعناصر النفسية اقتراناً حراً طليقاً ، فى دراسات عن شعور الكاتب إزاء طبقته ، وعن أثر المعارك الاقتصادية الأولى فى نفسه ، وعن أنواع الاصطدام التى قامت بينه وبين المواضعات وهكذا .. إن المؤلف يعرض علينا أمر سجن والد ديكنز بسبب الدين ، واضطرار ديكنز إلى العمل فى مصنع صباغة ، على أنهما عاملان أساسيان فى تحديد اتجاه خيال المؤلف ، وهو يبين تأثيرهما فى مؤلفاته . إنه يظهر المذلة التى عاناها ديكنز ، واستياءه المر من أمه التى أرادته على أن يستمر فى عمله بالمصبغة ، واشتباه الناس فى أصوله . إن جميع هذه الظروف تستحق أن تعرف ، لأنها تساعدنا على فهم ما كان ديكنز يريد أن يقوله »[1] .

---

(١) دافيد ديشيز ، « دراسات جديدة للأدب » . ومن الدراسات التى استلهمت الماركسية فى النقد الأدبى يجب أن نذكر خاصة دراسة فريفيل عن « زولا » ، ودراسة لوفيفر عن « ديدرو » ، ودراسة لارناك عن « جورج صاند » . عدا بعض الدراسات الأخرى كالدراسات التى كتبها لينين عن تولستوى ، وعدا الصفحات الشهيرة التى كتبها جدانين عن « الأدب والفلسفة والموسيقى » . =

إذا كان ما يؤثر فى تكوين شخصية الفنان هو ما يضطرب فى أعماق لا شعوره من عقد، كان ينبغى أن نتصور أن ثمة عقداً نفسية هى التى تتولى تخصيص عالم الفنان . ولكن على قدر صبوة الفنان إلى اللاشخصية وعلى قدر ما يستطيع تحقيقه من تحرر من ذاته ، تكون سعة الرحاب التى يطوف فيها ، ويكون غنى العالم الذى يراه ويعبر عنه .

لقد رأينا أن الفنان الذى وقف الموقف الفنى ، حين تحرر من العمل ، وأصبح ينظر إلى الأشياء فى ذاتها لا فى صلتها بحاجاته ، وأصبح تبعاً لذلك يراها رؤية أغنى ، قد اغتنى عالمه وازدحم وحفل . فذلك تحرر أول يؤدى إلى غنى فى إدراك الفنان . وهو تحرر يؤدى أيضاً إلى سعة فى عالم الفنان . فالأديب مثلا، إذ تحرر من الحاجات العملية ، أصبح لا يقتصر فى رؤيته الأدبية على الأفراد الذين يتعامل معهم من أجل الحياة وإنما يرى غيرهم ممن لا شأن لحياته العملية بهم على الإطلاق. إنه الآن على صلة بأفراد لا تلزمه حياته العملية بالتعامل معهم . ومن هنا كان تكثر نفسه . فإذا تحرر تحرراً ثانياً ، هو التحرر من التقييدات والتحديدات التى تفرضها على عالمه شخصيته ، ولاسيما عقدة فى اللاشعور تستبد به وتشده إلى أسرها فقد اتسع عالمه اتساعاً آخر ، واغتنى اغتناء جديداً . والحق أن كل أديب يصبو إلى هذا الاتساع ، ويحققه على قدر ما يستطيع الإفلات من تحديدات شخصيته ، والأدباء يتفاوتون فى مدى ما يحققونه من هذا التحرر ، فيتفاوت عالمهم اتساعاً ، فالروائى الذى حقق قدراً كبيراً من هذا التحرر تشتمل آثاره على شخصيات كثيرة متنوعة . إنه يخرج من جلده ليندس فى جلد أفراد آخرين على حد التعبير الفرنسى . إنه يعيش حيوات كثيرة لا حياة واحدة ويكون شخصيات متعددة لا شخصية واحدة ، قال كاريت يلوم كتاب الجيل الأول من القرن العشرين بفرنسا : « إن آندره جيد مثلا لا يستطيع أن يضع نفسه فى جلد شخص غبى . إنك لا ترى فى آثاره كلها شخصاً غبياً . وواضح أن هذا يجعله محدوداً . ما من غبى فى آثاره كلها . وكذلك آثار جيرودو ومورياك ،

= ومن أجل الاطلاع على المبادئ العامة التى يقوم عليها النقد الماركسى للأدب يجب الرجوع إلى البحث الذى كتبه جولدمان عن « المادية الجدلية وتاريخ الأدب »، والبحث الذى كتبه كورنو عن « النقد الماركسى »، ويجب الرجوع خاصة إلى نصوص ماركس وإنجلز التى جمعها فريفيل تحت عنوان « فى الأدب والفن » .

لأنهم لا يملكون ذلك الحد الأدنى من الخيال ، ذلك الحد الأدنى من الابتكار اللازم لأن يضع المرء نفسه فى جلد شخص آخر مختلف عنه اختلافاً كبيراً[١]. إن بعض الروائيين يبلغون تكثراً لا يبلغه غيرهم ، إذ يتجهون ببصيرتهم الأدبية إلى كثرة من الأفراد يعايشونها حياتها وينفذون إلى داخلها ، كثرة لا تمتد إليها بصائر جميع الروائيين على حد سواء . إن عملية الاختيار التى نلاحظها حتى فى الإدراك العادى ، قائمة أيضاً فى الرؤية الأدبية . وقد أشرنا إشارات سريعة إلى العوامل التى تحدد هذا الاختيار فتضيق عالم الأديب ، أو تدع له ما يصبو إليه من اتساع . فلئن كانت شخوص بعض الروائيين أو المؤلفين المسرحيين متشابهة قليلا أو كثيراً فإن هناك روائيين ومؤلفين مسرحيين آخرين تتنوع شخوصهم إلى أبعد حدود التنوع .

وهذا بعينه هو ما يطرح تلك المشكلة العسيرة التى حاول برجسون أن يحلها ذلك أن برجسون يرى أن شاعر المأساة ليس فى حاجة إلى أن يلاحظ الناس، « أننا نرى بين كبار الشعراء من عاشوا حياة منعزلة جداً ، بورجوازية جداً ، فلم تتح لهم الظروف أن يروا فيما حولهم انفجار هذه الأهواء التى يصفونها أصدق الوصف. وهبهم رأوا مثل هذا المشهد ، فما أحسب أنهم أفادوا منه كبير فائدة . إذ أن ما يعنينا فى أثر الشاعر هو رؤية بعض الحالات النفسية العميقة أو بعض أنواع الصراع الداخلى المحض ، وهذه الرؤية لا يمكن أن تتم من خارج (...) ونحن من الخارج لا ندرك من الهوى إلا بعض أماراته ولا نؤولها (...) إلا بمقارنتها بما شعرنا به نحن . فالمهم إذن هو ما نشعر به نحن ، ولن نعرف معرفة عميقة إلا قلبنا نحن »[٢] . وإذ رأى برجسون هذا الرأى اضطر أن يتساءل : « فهل معنى هذا إذن أن الشاعر قد شعر بما يصف ، ومر بمواقف أبطاله ، وعاش حياتهم الداخلية ؟ » ويجيب برجسون عن ذلك بقوله : « هنا أيضاً تقدم لنا حياة الشعراء نفياً لهذا . وكيف يمكن أن نفترض أن الرجل الواحد كان فى آن واحد مكبث وعطيلا وهملت والملك لير وكثيرين آخرين أيضاً ؟ » ثم أجاب برجسون

---

(١) كاربت ، « ولادة مينيرفا » ، ص ٨٢ .

(٢) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١١١ — ١١٢ .

يقول فى حل هذه المشكلة العسيرة: « لعل من الواجب أن نميز هنا بين الشخصية التى لنا الآن والشخصية التى كان يمكن أن تكون لنا . إن طباعنا وليدة اصطفاء يتجدد باستمرار . فى طريقنا مفارق (ولو ظاهرية) نرى منها كثيراً من الاتجاهات الممكنة وإن كنا لانستطيع أن نسلك منها إلا واحداً ، وما الخيال الشعرى فيما أرى إلا الرجوع القهقرى واستشفاف هذه الاتجاهات حتى نهاياتها. نعم إن شكسبير لم يكن مكبث ولا هملت ولا عطيلا ، وإنما كان يمكن أن يكون هذه الشخصيات المختلفة لو أن الظروف من جهة وإرادته من جهة أخرى قد أصارت إلى حالة الفوران العنيف شيئاً لم يكن فيه إلا اندفاعة داخلية . ومن أغرب التوهم أن يظن أن الخيال الشعرى يؤلف أبطاله من أجزاء يستمدها مما حوله عن يمين وعن شمال ، كأنما هو يخيط ثوباً مرقعاً ، فمن مثل هذا لن يخرج شيء حى . إن الحياة لا يعاد تأليفها ، وإنما تدعك تنظر إليها فحسب ، وما الخيال الشعرى الا رؤية للواقع أكمل . وإذا أشعرتنا الشخصيات التى يخلقها الشاعر بالحياة ، فذلك لأنها الشاعر نفسه ، الشاعر وقد تعدد ، الشاعر وقد تعمق نفسه بملاحظة داخلية بلغت من القوة أنه أدرك بها الممكن فى الواقع وعاد إلى ما تركته فيه الطبيعة على حال مخطط أو مشروع ، فألف منه أثراً كاملا » .

فبرجسون يرى إذن أن مؤلف الدرامة (ويصدق هذا أيضاً على مؤلف الرواية) لا يحتاج إلى أن يرى شخوصه فى الحياة من أجل أن يصورهم وإنما هو يستخرجهم من ذاته التى تضم على حالة الإمكان ذوات أخرى كان يمكن لأى واحدة منها أن تكون ذاته لو وافت الظروف وطاوعت الإرادة ، فشخصية مؤلف الدرامة تضم شخصيته التى يعيشها لنفسه وتضم إلى ذلك عدداً من الشخصيات غافية أو نائمة ، لايزيد هو على أن يوقظها فإذا هى تتحرك حية تسعى ، وترقص رقصها المقابرى ، فيأخذ يصورها .

وعلى أننا لا نستطيع أن نتصور أن مؤلف الدرامة الذى يولد ، بمعجزة ، فى جزيرة ليس فيها بشر ، كان يستطيع أن يؤلف درامات ، وعلى أننا لا نستطيع أن نتصور إلا أن تكون نقطة البداية فى التأليف الدرامى هى ملاحظة المؤلف لشخصيات تضطرب حوله فى الحياة ، فيراها بحدسه الفنى رؤية أكمل وأتم ، فإننا لا نستطيع أيضاً إلا أن نسلم بأن هذه الرؤية الحدسية تجعل صاحبها يحس فى ذات نفسه عواطف هذه الشخصيات التى يراها . والمهم بعد ذلك سواء أأخذنا

برأى برجسون أم ذهبنا إلى ما يذهب إليه غيره (وما يذهب إليه هو أيضاً فى غير هذا الموضع) من أن الرؤية الفنية والأدبية إنما هى تعاطف ، إنما هى أن يصير الرائى بالرؤية إلى غيره ، فالنتيجة واحدة هى إقرار هذا التكثر والتعدد فى شخصية الأديب ، وإقرار هذا الغنى فى العالم الذى يعيش فيه .

لقد وصف فيكتور باش حالة التعاطف هذه وصفاً يجعل ملاحظة الشىء الخارجى وملاحظة النفس الداخلية سيّيْن . قال يصف هذا التعاطف : «حتى إذا تحرر سبيل العواطف من ضغط نشاطنا العقلى على هذا النحو ، بعد أن كان أسيرها فى الحالة العادية (...) أخذ يتدفق .. فإذا الطبيعة كلها تأخذ تغنى وتتحرك وترقص ، فكل شىء فيها وكل شىء فينا (لأنها أصبحت نحن) . إنه الآن نبع عواطف .. ». فهذا هو التعاطف . « إنه امتداد المرء فى الأشياء الخارجية ، وإضفاء نفسه عليها ، وانصهاره فيها . هو أن نؤول ذوات الآخرين وفقاً لذواتنا نحن ، هو أن نعيش حركاتهم ، وإشاراتهم ، وعواطفهم ، وأفكارهم . هو أن نبث حياة وحركة وشخصية فى الأشياء التى ليس لها شخصية ، من أهون العناصر الشكلية إلى أرفع تجليات الطبيعة والفن ، هو أن ننتصب مع عمود مستقيم ، وأن نمتد مع خط أفقى ، وأن نتلفف مع دائرة ، وأن نثب مع إيقاع منقطع ، وأن نتهدهد مع لحن بطىء ، وأن نتوتر مع صوت حاد ، وأن نسترخى مع جرس مقنع ، وأن تظلم نفوسنا مع غيمة ، وأن نئن مع الريح ، وأن ننصلب مع صخرة ، وأن نسيل مع جدول ، أن نصغى إلى ما ليس نحن ، أن نهب أنفسنا لما ليس نحن ، وذلك كله بسخاء وحماسة يبلغان من القوة فى أثناء التأمل الاستطيقى ، أننا لا نعود نشعر بأننا نهب ونعطى ، وإنما نعتقد حقاً بأننا أصبحنا خطاً وإيقاعاً وصوتاً وغمامة وريحاً وصخرة وجدولا »[1] ، وفى وسعك أن تضيف : وهملت وعطيل والملك لير وروميو .. إلخ . « إن الفنان هو الذى يستطيع بلواقط نفسه المتعددة أن ينفذ فى الأشياء والكائنات ، وأن يبث فيهم حياة ، وأن يجعلهم يغنون ويبكون وينتحبون ويرقصون ذلك الرقص المقدس ، رقص زرادشت »[2] .

---

(١) باش المرجع المذكور ، ص ٦٤ — ٦٥ .

(٢) باش ، المرجع المذكور ، ص ٦٦ .

وهكذا يرتد كل من رأى برجسون ورأى باش إلى الآخر ، ذلك أن الملاحظة الخارجية لا تمدنا إلا بمظاهر ، وهذه المظاهر إنما تمثل فى الرؤية الفنية والأدبية بمضمون يستمده الفنان من نفسه المتعددة المتكثرة، ويبثه فى الأشياء والكائنات التى يتلبث عليها بحدسه. فالرؤية الفنية إنما هى نقلة فورية بين الذات والموضوع ، أو جدل آنى بينهما . وعلى قدر غنى الذات يكون غنى الموضوع ، والذات تكون غنية على قدر تكثرها ، أى على قدر تحررها من التقييدات والتحديدات والتخصصات المفروضة عليها . وأغنى الفنانين نفساً هو ذلك الذى يبدو أن شخصه لا وجود له فى آثاره ، فآثاره غير شخصيته ، وعلى أساس هذا الحكم التقديرى نفهم لوم كاريت لكتّاب مثل جيد وجيرودو ومورياك ، ونفهم تطلع إليوت إلى أن يكون الأدب لاشخصياً[1] ، فليس هذا إلا إشارة إلى تحرر الفنان من تحديدات شخصيته وتطويفه فى رحاب واسعة .

والحق أن الفنانين يتفاوتون فى مقدار ما يحققونه من هذا التحرر فيكون عالمهم واسعاً أو ضيقاً . ويظل عالم الفنان مع ذلك ، عالم أى فنان ، أغنى من عالم الإنسان العادى ، على الأقل من حيث إن إدراكه للمفردات التى ينصب عليها برؤيته الفنية أقرب إلى الواقع من إدراك الإنسان العادى الذى لا يرى من الأشياء إلا خلاصاتها العملية ، إلا أسماءها وعناوينها .

فعلى هذا الأساس إنما ينبغى أن نفهم حديث آلان عن غنى عالم الفنان ، بعد أن قيدناه بالتحفظين اللذين سبقت الإشارة إليهما .

ويجب أن نضيف إلى ذلك أن هذا الغنى ليس بالغنى الوحيد . إن كل فنان مهما يكن مشدوداً بسلسلة من التخصصات إلى عالم خاص ، يظل فى نطاق هذا العالم الخاص متعدداً متكثراً ، فلئن صح أن يقال عن عالم دوستويفسكى إنه عالم أفراد من البشر معذبين ممزقين قلقين ، وإن ذلك يرجع إلى ما يعانيه هو نفسه من قلق وعذاب وتمزق لعل له صلة بمرضه (الصرعة) ، إننا نظل نستطيع أن نسأل : أين الوحدة بل أين التشابه فى الشخصيات المعذبة التى يصورها دوستويفسكى ،

---

(١) « إن خطى الفنان تضحية مستمرة ، إنها إفناء مستمر لشخصيته » ، ذكرها ستانلى هايمن ، « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٥٨ ، ص ١٤٦ .

من راسكولينكوف « الجريمة والعقاب » إلى بافيموف قصة نيتوتشكا نزفانوفا إلى ميشكين « الأبله » إلى أمير « المذلين المهانين » إلى أليوشا « الإخوة كارامازوف » إلخ ؟ ولو كان الكاتب لا يخرج من نفسه ، ولا يصور إلا نفسه ، فكيف كان يستطيع أن يصور نساء وهو الرجل ، وأن يبلغ فى الغوص إلى شعورهن ما بلغ ؟

الحق أن هذا هو ما يميز الإبداع الأدبى عن الخيال الذى يعمل فى اختبار من اختبارات الشخصية . إن أخيلة المفحوص فى اختبار من هذه الاختبارات هو إسقاط لشخصيته . وهى إذن محدودة بحدود هذه الشخصية لا تزيد عنها ولا تربو عليها . ولا كذلك الإبداع الأدبى ، فلئن كان مقيداً بعض التقيد بشخصية الأديب ، إنه يشتمل على تحرر من هذه الشخصية يزيد أو يقل ، ولكنه متحقق فى جميع الأحوال . ولولا ذلك لما كان هنالك فرق بين قيمة إجابة يرتجلها المفحوص فى تأويل صورة من صور اختبارات (ت آت) وبين رواية يؤلفها الأديب تأليفاً .

* * *

نريد أن نخلص من كل ذلك إلى تأكيد أن للإنسان موقفين يقفهما من الطبيعة والناس ونفسه ، فأما الموقف الأول فهو النظر إلى الأفراد بغية معرفتهم فى ذاتهم ، وأما الموقف الثانى فهو النظر إليهم من ناحية علاقتهم بحاجاته وضرورة تلاؤمه مع الواقع . فالموقف الأول هو الذى أسميناه بالموقف الفنى ، والموقف الثانى هو الذى أسميناه بالموقف العملى . وجميع الناس يقفون هذا الموقف الثانى حتى الفنانون منهم ، لأن الفنانين بشر يعيشون فى الواقع ويتلاءمون معه ، ولكن الفنانين يختلفون عن سائر البشر أيضاً لأنهم فى اللحظات التى يكونون فيها فنانين ينظرون إلى بعض المفردات فى ذاتها ، ويتعاطفون معها فيدركونها إدراكاً خاصاً يعبرون عنه بآثارهم التى يخلقونها . وإذا كان جميع الفنانين يقفون الموقف العملى ، فليس يقف جميع الناس الموقف الفنى مباشرة ، وإنما هم يقفون هذا الموقف أحياناً عن طريق الفنانين ، عن طريق الآثار الفنية التى يتأملونها . وبعض الناس لا يكادون يقفون هذا الموقف الفنى ألبتة ، فهم زاهدون حتى بتأمل الآثار الفنية . قال برجسون : « لو كان الواقع يمس منا الحواس والشعور مساً مباشراً ، لو كنا نستطيع أن نتصل بالأشياء وأن نتصل بأنفسنا اتصالا مباشراً كذلك ، لما كان للفن جدوى فيما أظن

أو قل لكنا جميعاً فنانين ، لأن أنفسنا تكون حينئذ موصولة بأوتار الطبيعة تهتز اهتزازها بغير انقطاع : عيناناً ، بمعاونة الذاكرة ، تقتطعان من المكان وتثبتان فى الزمان لوحات لا نظير لها ، ونظرتنا العابرة تلتقط فى الجسم الإنسانى ، فى هذا المرمر الحسى ، تماثيل لا تقل جمالا عن تماثيل النحت القديم ، وفى أعماق أنفسنا نسمع موسيقى حياتنا الداخلية غير المنقطعة ، نسمعها تارة فرحة ، وغالباً شاكية ، وأبداً أصيلة . فكل هذا من حولنا وكل هذا فينا ، ومع ذلك فلا شىء من هذا كله ندركه إدراكاً متميزاً ، فبيننا وبين الطبيعة ، ماذا أقول ؟ بيننا وبين شعورنا الخاص ، حجاب مسدول ، حجاب كثيف أمام عامة الناس ، رقيق بل يكاد يكون شفافاً أمام الشاعر والفنان . فأى جنية قد نسجت هذا الحجاب ؟ وهل كان ذلك بداعٍ من شر أم بباعث من صداقة ؟ لقد كان لابد أن نحيا ، والحياة تقتضى أن ندرك الأشياء فى علاقتها بحاجاتنا . فالحياة هى العمل ، هى ألا نستقبل من الأشياء إلا الإحساس المفيد لنرد عليه باستجابات مناسبة . أما الإحساسات الأخرى فيجب أن تظل وألا تصل إلينا إلا غامضة . إننى أنظر فأحسب أننى أرى ، وأصغى فأحسب أننى أسمع ، وأدرس نفسى فأحسب أننى أقرأ ما فى أعماق قلبى ولكن ما أراه وما أسمعه من العالم الخارجى ليس إلا ما تستخلصه لى منه حواسى بغية أن ترشدنى إلى سلوكى ، وما أعرفه عن نفسى هو ما يطفو على السطح ويساهم فى العمل . وإذن فحواسى وشعورى لا تقدم لى من الواقع إلا صورة مبسطة عملية ، فيها تمحى الفروق التى لا تفيدنى ، وتبرز المشابهات التى تنفعنى وترتسم مقدماً الطرق التى سأسلكها فى عملى . وهى الطرق التى سارت فيها الإنسانية كلها من قبلى . فهذا التصنيف هو الذى أدركه أكثر مما أدرك لون الأشياء وصورتها . نعم إن الإنسان يفوق الحيوان فى هذا المضمار ، فلعل الذئب لا يميز بين جدى وحمل ، فهما لديه فريستان متماثلتان ، كلاهما سهل الافتراس طيب المذاق بدرجة واحدة . أما نحن فنفرق بين معزى وشاة ، ولكن هل نميز بين معزى ومعزى أو بين شاة وشاة ؟ إن « فردية » الأشياء والكائنات تغيب عنا كلما كان من غير المفيد لنا ماديًّا أن ندركها . وحتى حين ندركها ، كأن نميز إنساناً من إنسان ، فإن الذى تدركه العين ليس هو الفردية نفسها ، أى ليس مجموعة منسجمة أصيلة من الأشكال والألوان ، بل صفة أو صفتين تيسران لنا سبيل التعرف العملى .

« وأقول بوجه الإجمال إننا لانرى الأشياء ذاتها ، بلى نكتفى فى معظم الأحيان بأن نقرأ عناوينها ملصقة عليها ، وهذا الميل الذى هو وليد الحاجة قد اشتد بتأثير اللغة ، فالكلمات (ماعدا الأسماء الأعلام) تشير إلى أجناس ، والكلمة لاتذكر من الشيء إلا وظيفته العامة وجانبه المبذول ، تدخل بيننا وبينه ، ولعلها كانت وحدها ستحجب عن أعيننا صورته ، لولا أن هذه الصورة قد اختفت من قبل وراء الحاجات التى خلقت الكلمة نفسها

« وهذا لا يصدق على الأشياء الخارجية فحسب ، فإن أحوالنا النفسية الخاصة يتوارى أيضاً عنا أهم ما فيها وأخصه وأعمقه أصالة حياة . إنا لنحس الحب والبغض ، ونستشعر الفرح والحزن ، فهل تلك حقاً عاطفتنا ذاتها تصل إلى شعورنا مع ألوف اللوينات الخاطفة وألوف الأصداء العميقة التى تجعلها عاطفتنا نحن ؟ لو كان كذلك لكنا جميعاً روائيين وجميعاً شعراء وجميعاً موسيقيين . لكننا فى الغالب لا ندرك من حالتنا النفسية إلا انتشارها الخارجى ، ولا ندرك من عواطفنا إلا جانبها غير الشخصى ، الجانب الذى استطاعت اللغة أن تحدده تحديداً نهائياً لأنه يكاد يكون هو هو فى نفس الظروف بالنسبة إلى جميع الناس . وهكذا تفوتنا الفردية حتى فى فردنا الخاص . إننا نطوف بين عموميات ورموز (...) ولكن الطبيعة تذهل من حين إلى حين فتخلق نفوساً أكثر انصرافاً عن الحياة (...) إن الفن تصويراً كان أم نحتاً أم شعراً أم موسيقى ، ليس له من غرض إلا استبعاد الرموز المفيدة عملياً ، والعموميات المتواطأ عليها اجتماعياً ، أى كل ما يحجب عنا الواقع ، رجاء أن يضعنا أمام الواقع نفسه وجهاً لوجه »[1] .

وإذا كان كلام برجسون يصدق على التفريق بين المعرفة العادية والرؤية الفنية والأدبية ، فإنه يصدق كذلك على التفريق بين المعرفة العلمية وهذه الرؤية الفنية والأدبية ، فلئن كنا فى إدراكنا اليومى نكتفى من معرفة الأشياء والناس وأنفسنا بالعناصر المشتركة بين الأفراد ، بغية التلاؤم مع الواقع ، فإن المعرفة العلمية تفعل هذا نفسه ، فهى امتداد للمعرفة العادية ، ولعل نمو الدراسات السيكولوجية هذا النمو العظيم الذى نلاحظه الآن أن يكون خير مثال يضرب على ارتباط العلم

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٢ — ١٠٦ .

بالعمل ، أو على خروج العلم من العمل . ونحن نلاحظ هذا الارتباط بين العلم والعمل فى مجال الدراسات السيكولوجية حين نرى أن قطاعات بعينها من الواقع النفسى هى التى تحظى فى عصرنا هذا باهتمام علماء النفس ، وهى التى يكتب لها بفضل ذلك من النمو والتطور ما لا يتاح لغيرها ، وذلك بسبب ما لها من تطبيقات عملية . ولعلنا نستطيع أن نعد التايلورية هى الباعث الأكبر على ما يحظى به علم النفس فى عصرنا هذا من عناية آخذة بالازدياد ، هذا بالإضافة إلى التطبيقات التربوية والعلاجية . ولعلنا نستطيع أيضاً أن نقول إن العناية بعلم النفس مع تطبيق مناهج البحث الحديثة فيه ، إنما بدأ عند بدء الاهتمام بما لنتائجه من تطبيقات عملية واسعة النطاق (فى الصناعة والحرب والتربية والعلاج والدعاية ، إلخ) . ولئن أخذ بعض العلماء فى أواخر القرن الماضى بتطبيق المناهج التجريبية على دراسة الوظائف النفسية (ابنجهاوس) ، إن ما قاموا به من أعمال لا يعد شيئاً ذا بال إذا قيس بالأعمال التى تمت بعد أن اتضحت قيمة النتائج التى يمكن الوصول إليها من الدراسات السيكولوجية فى التطبيق العملى . وقبل ذلك لم يكن علم النفس إلا تأملات فلسفية ، أو كان فى أحسن الظن تقليداً بدائياً لمناهج العلوم لم يفض إلى أكثر من فيزيائيات سيكولوجية إن صح التعبير (علم النفس التحليلى الإنجليزى فى القرن الماضى — نظريات التداعى) .

ومهما يكن من أمر فإن ما نريد أن نقرره فيما نحن بصدده هو أن علم النفس يمتاز كسائر العلوم بأنه علم بالكليات لا بالجزئيات ، وأن المعرفة السيكولوجية تختلف عن الإدراك الأدبى تبعاً لذلك بأنها تفقر الواقع النفسى إذ ترده إلى مجموعة من التصورات العامة ، وأن ما يصدق على الفرق بين المعرفة العادية والرؤية الفنية يصدق كذلك على الفرق بين المعرفة السيكولوجية والحدس الأدبى .

إن علم النفس يدرس من النفس الإنسانية ما هو مشترك بين جميع الأفراد . فجميع الأفراد يصدق عليهم قانون فيبر الذى ينص على أنه لابد لمنبه من المنبهات التى تقع على الحواس من أن يبلغ درجة من الشدة معينة حتى ينعكس على صفحة الشعور إحساساً (وهذا هو قانون العتبة الدنيا فى الإحساس) ، وكذلك قانون فشنر الذى ينص على أنه لابد أن يكون بين منبهين فرق فى الشدة معين حتى نشعر

بهما إحساسين اثنين (وهذا هو قانون العتبة الفرقية فى الإحساس) ، وكذلك سائر القوانين التى يقررها علم النفس الفيزيائى . وجميع الناس تصدق عليهم قوانين علم النفس الفزيولوجى ، كتبدلات الدوران وضغط الدم ، والتنفس والتيار السيكوغلفانى ، وما إلى ذلك . وجميع الأفراد يصدق عليهم القانون الذى يمكن استخراجه من دراسات ابنجهاوس للنسيان ، وهو القائل بأن مقدار النسيان تابع للوغارتم الزمن المنقضى على الاستظهار ، كما تصدق عليهم سائر القوانين التى يضعها علم النفس فى دراسته للوظائف النفسية . وجميع الأفراد تصدق عليهم كذلك القوانين التى ينتهى إلى وضعها علم النفس التكوينى (منحنى النمو مثلا) .

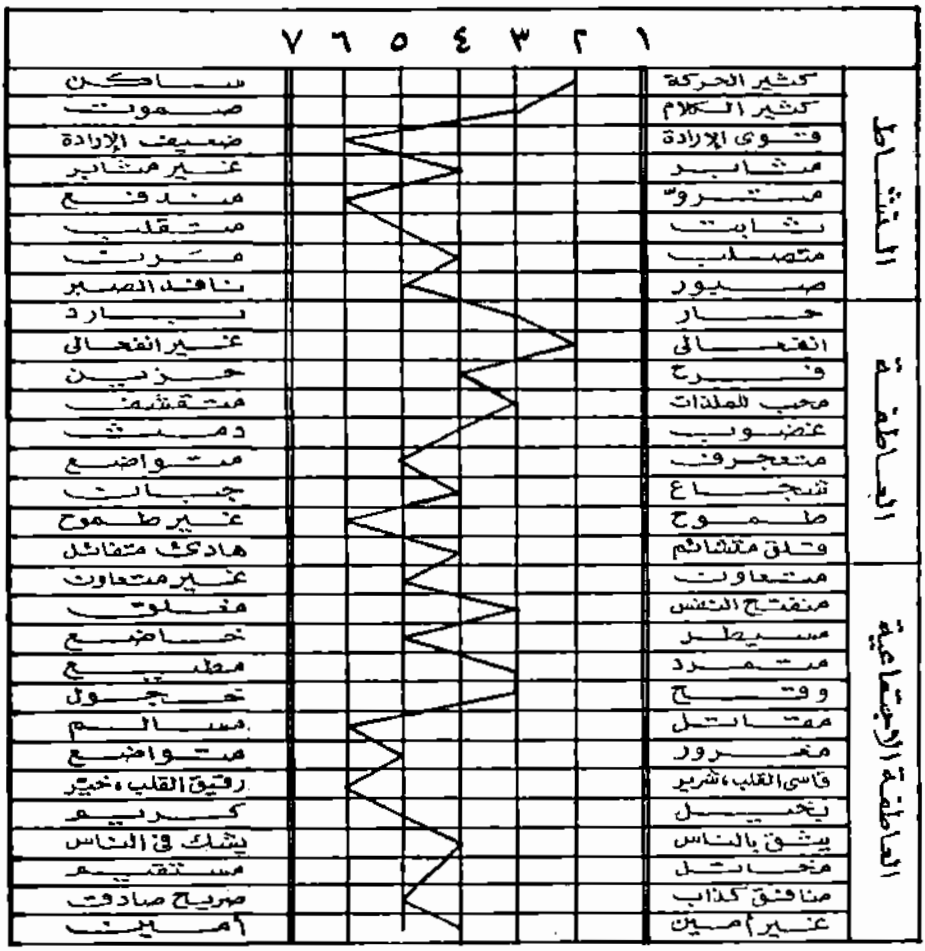
إن جميع أفراد البشر يخضعون لهذه القوانين ، يخضع لها نابليون بونابارت وشارلى شابلن وأبو نواس . فهل هذا كل ما كانه نابليون وشارلى شابلن وأبو نواس ؟ أى تقدم تحققه لنا هذه القوانين فى معرفة هؤلاء الناس ؟

على أن علم النفس ليس هذا فحسب . إن علم النفس يدرس أيضاً الفروق بين الأفراد . ولئن كان علم النفس العام يستخرج القوانين العامة التى تصدق على جميع الأفراد ، إن علم النفس الفرقى يكشف عن الفروق بين الأفراد ويقيس هذه الفروق . يدرس الفروق بين الأفراد فى الذكاء ويدرس الفروق بين الأفراد فى القابليات ، ويدرس الفروق بين الأفراد فى ملامح الشخصية . إنه يفرق بين الأفراد فى الذكاء ، ويحدد حظوظهم المتفاوتة منه بدرجة (نسبة الذكاء) ويفرق بين الأفراد فى القابليات العقلية والحسية والحركية ، ويحدد حظوظهم منها ويبنى على أساس هذه الدرجات حكماً فيقول إن فلاناً من الناس تؤهله قابلياته لأن يكون طياراً ناجحاً أو لا تهيئه لذلك ، ويفرق بين الأفراد فيما يسميه أبعاد الشخصية ، ويحدد حظوظهم المتفاوتة منها بدرجات كذلك ، ويرسم على أساس هذه الدرجات ما يطلق عليه اسم « بروفيل الشخصية » .

فلنفرض الآن أن علم النفس الفرقى هذا قال لنا عن زيد من الناس : إن نسبة ذكائه ١٢٠ ، وإنه يملك القابليات الحسية والحركية لأن يصبح عازفاً ممتازاً على الكمان مثلا ، وإن بروفيله النفسى فوق ذلك هو الآتى (على أساس الأبعاد النفسية التى قررها كلاجس) [١] .

---

(١) إنما نحن نضرب هنا مثالا ، ولئن كان « اختيار » كلاجس لهذه الأبعاد اختياراً تحكمياً لا يقوم على أساس من الدراسة الإحصائية ، فليس هذا ما يعنينا أمره هنا .



لنفرض أننا عرفنا هذا كله عن زيد من الناس ، فهل نكون قد عرفناه حقًّا ؟ ألا نكون قد أحلنا شخصيته إلى مجموعة صغيرة أو كبيرة من التصورات ؟ لعل يافيموف ، بطل دوستويفسكى الذى سنتحدث عنه بعد قليل ، أن تصدق عليه هذه الصفات كلها لو قسناها عنده بوسائل القياس التى يستعملها علم النفس الآن ، فهل إذا عرفناه عرفنا يافيموف كما نعرفه فى رواية نيتوتشكا التى صوره فيها دوستويفسكى ؟ إن هذه النتائج التى نكون قد استخلصناها من اختباره بأساليب علم النفس يمكن أن نستخلصها هى نفسها من اختبار عدد لا نهاية له من الناس . إنها تصدق على ملايين الأفراد ، فهل إذا عرفناها عرفنا يافيموف بالذات ؟

وهناك علم النماذج الذى ينتهى من تصفح الصفات المشتركة بين الأفراد إلى تصنيفهم فى نماذج ، سواء أكانت هذه الصفات المشتركة هى صفات جسمية ترتبط بها صفات نفسية ، (كرتشمر[١] ، شلدون ، إلخ) أم كانت مقومات نفسية أساسية تنحدر منها ملامح نفسية فرعية (هيمانس ، لوسن ، إلخ[٢]) . فما الذى يفعله علم النماذج ؟ إنه يرسم نماذج عامة تنطبق على عدد لا نهاية له من الأفراد ، ولاتنطبق على أى واحد منهم بعينه . إنها صور نوعية . إذا جئنا بمائة شخص أو بألف شخص أو خيالياً بعدد لا نهاية له من الأشخاص ، فالتقطنا لأحدهم صورة فوتوغرافية ، ثم التقطنا للثانى صورة فوتوغرافية فوق الصورة الأولى وللثالث صورة فوتوغرافية فوق الأولى والثانية ، وهكذا إلى أن صورنا هؤلاء الأشخاص جميعاً صوراً يوضع بعضها فوق بعض ، فإننا سنحصل على صورة تمثل النوع الإنسانى ، هى التى تسمى بالصورة النوعية ، فهى تمثل النوع ولكنها لاتحمل طابع أى فرد من هؤلاء الأفراد الذين صورناهم . هى صورة الكل ، ولكنها ليست صورة أحد . إننا لا نتعرف فيها فلاناً بالذات من الأفراد الذين التقطنا صوراً لهم . هكذا يفعل علم النماذج . إن النموذج الذى يرسمه علم النماذج ليس إلا وسطياً . وهذا الإنسان الوسطى يمكن ألا يكون له وجود فى الواقع أبداً ، أى يمكن ألا يكون أى إنسان فى الواقع مطابقاً لهذا الوسطى ، مثل ذلك كمثل وسطى الثروتين اللتين يملكهما شخصان ، فليس هذا الوسطى ثروة أى واحد منهما . هذا إلى أن مجموعة التصورات التى نكون قد رددنا الأفراد إليها إنما هى هيكل عظمى لا لحم يكسوه ولا دم يجرى فيه ولا حياة تحركه . إن هذا الوسطى إنما هو تجريد ، والبشر الذين يعيشون أغنى كثيراً من هيكل التصورات المجردة التى يردهم إليها تصنيفهم فى نماذج .

ولسنا الآن بصدد مناقشة القيمة العلمية لكل تصنيف من هذه التصانيف . ولا شك فى أن المنهج الذى استعمله شلدن فى دراسة الصفات الجسمية والصفات النفسية للأفراد ، وفى حساب الترابط بطرائق التحليل العاملى ، للانتهاء إلى التصنيف

---

(١) راجع عرضنا لدراسات كرتشمر فى « مجلة كلية التربية » ، دمشق ، العدد الأول ص ٩٤ — ١٠٤ .

(٢) سنعود إلى نماذج هيمانس ولوسن فى الفصل التالى لما لها من شأن خاص فيما نحن بصدده .

الذى انتهى إلى وضعه[١] ، هو أقرب المناهج إلى الصدق علمياً ، وقد تكون النتائج التى وصل إليها شلدن قادرة إما على إلغاء نتائج كثير من الدراسات التى سبقته وإما على هضمها وامتصاصها وإحالتها إلى شيء من صلبها، وهذا ما تطمع هى فيه حقاً ، وهو عين ما تطمع فيه التصانيف الأخرى أيضاً . ولكن هذا كله ليس ما نحن بصدده . ونحن نتصور فعلا أن يجيء يوم تتكامل فيه جميع دراسات علم النماذج ، فتكون منها مجموعة منظمة من الرموز تستطيع أن تستوعب جميع حقائق علم النماذج من حيث هو تصنيف . وإنما الذى يعنينا بيانه هنا أن هذه النماذج التى ينتهى إلى تقريرها علم النماذج ستظل تصورات مجردة تفتقر الواقع العيانى .

ومهما يفرع علم النماذج نماذجه الأصلية، فيجعل كل نموذج منها منقسماً إلى عدد من النماذج الفرعية تبعاً لدرجة كل مقومة من المقومات الأساسية التى يتكون من اجتماعها النموذج[٢] ، وتبعاً للمقومات الثانوية التى تخصص النموذج الأساسى[٣] ، فإن النماذج الفرعية تظل نماذج عامة تنطبق على عدد كبير من الأفراد ، ولا تنطبق على أى فرد بالذات .

ومن أجل ذلك نرى لوسن يعترف بأن الفرد لا يُعرف حين يُعرف النموذج الذى ينتمى إليه ، فمعرفة نموذجه الأساسى أو الفرعى بداية لمعرفته وليست نهاية ، وإنما تكون معرفة فرديته بمعرفة صفاته الناشئة عن تفاعل طبعه مع إرادته الحرة ، وذلك ما لا يتم إلا بتعاطف وحدس ورؤية من نوع رؤية الأديب . وسنعود إلى تصنيف لوسن فى الفصل التالى الذى سنفرده له ، وسنبين كيف أن لوسن يزعم أنه قد أعمل « الحدس الأدبى » حتى فى وصف النماذج ، قبل أن يخرج من النموذج إلى الفرد بتلوين الصورة ذلك التلوين الذى يسبغ عليها طابع الفرد ، ثمرة التفاعل بين الطبع والإرادة الحرة (السيكوديالكتيك) . ولكننا لانستطيع إلا أن نشير

---

(١) راجع عرضنا لدراسة شلدن فى « مجلة كلية التربية » ، دمشق ، العدد الثانى ، ص٧٣–٨٧ .

(٢) يجب أن يكون عدد نماذج شلدن ٣٤٣ نموذجاً ، على أساس تزاوج درجات متفاوتة من المقومات الثلاثة ثلاث ثلاث، إذا نحن ميزنا فى كل مقومة منها بين سبع درجات (٧×٧×٧) . غير أن شلدن لم يقع عملياً إلا على ٧٦ نموذجاً .

(٣) إذا قمنا بعملية حسابية لتحديد عدد النماذج الفرعية التى تخرج من النماذج الأساسية الثمانية فى تصنيف لوسن ، بتخصيصها على أساس درجة كل مقومة من المقومات الأساسية أولا ودرجة كل مقومة من المقومات الثانوية ثانياً ، وجدنا أن هذا العدد يربو على الألف .

فى سياق ما نحن بصدده إلى صفة التجريد فى كل ما تقوم عليه دراسة النماذج ، بغض النظر عما تضطر إليه هذه الدراسة من الإيغال فى نوع من الكيميائية النفسية التى يبدو فيها الافتعال واضحاً . لننظر من أجل ذلك فى عاطفة الحب مثلا .

إن مدرسة لوسن تزهو على علم النفس العام بأنها لا تتحدث عن الحب لدى « الإنسان» عامة ، وإنما تتحدث عن الحب لدى العصبى ، والحب لدى الدموى ، والحب لدى الهلامى ، والحب لدى سائر النماذج الثمانية الأساسية التى تتألف من اجتماع المقومات الأساسية الثلاثة ، ثلاث ثلاث ، بل هى لا تتحدث عن الحب لدى العصبى ، وإنما تتحدث عن الحب لدى العصبى الواسع ساحة الشعور ، والعصبى الضيق ساحة الشعور ، بل هى لا تتحدث عن الحب لدى العصبى الواسع ساحة الشعور وإنما تتحدث عن الحب لدى العصبى الواسع ساحة الشعور القوى الاهتمامات الحسية ، وعن الحب لدى العصبى الواسع ساحة الشعور الضعيف الاهتمامات الحسية . . . إلخ . . . أى هى تتحدث عن الحب لدى كل نموذج من النماذج الفرعية التى رأينا أن عددها يربو على الألف . فليس هناك « حب إنسانى » لأن الحب يتنوع بتنوع النماذج ، ويستمد لونه من البيئة الطباعية التى يستجم فيها .

وهذا جاستون برجيه يبين لنا فى الجدول التالى كيف تنشأ أنواع من الحب مختلفة من تزاوجات شتى بين مختلف العوامل التى يتألف منها الطبع (وهذه العوامل هى عنده عشرة كما سنرى حين الكلام على علم الطباع الفرنسى فى الفصل التالى[1]) :

انفعالية + اهتمامات حسية + مودة	= هيام
مودة + عدم اهتمامات حسية + عدم استيلاء	= حب مجنح
مودة + استيلاء	= حب تملك واستبداد
انفعالية + فعالية + مودة + مارس (لدى الاثنين)	= حب خصام
اهتمامات حسية + ترجيع قريب + عدم مودة	= حب نزوات
عدم مودة + فينوس	= حب دلال وغنج

(١) أشرنا منذ قليل إلى أن عدد النماذج الفرعية يربو على الألف .

عدم استيلاء + عدم اهتمامات حسية + مودة + هوى عقلى = حب فلسفى
عدم مودة + اهتمامات حسية + هوى عقلى = حب ذوق
عدم انفعالية + مارس + عدم اهتمامات حسية = حب تقدير

وواضح أن هذا الجدول ناقص ، فلو مضى جاستون برجيه إلى استنفاد جميع المزاوجات بين العوامل المكونة للطبع ، لأحصى أكثر من ألف لون من ألوان الحب ، وقل مثل هذا عن سائر العواطف .

فلنفرض الآن أن هذه الكيميائية صحيحة . ولنفرض أننا رجعنا إلى حب روميو لجولييت ، فرأينا أنه ينتمى إلى الحب المجنح ، فأدخلناه فى هذه « الخانة » أو أطلقنا عليه هذا الاسم . فماذا نكون قد عرفنا من حب روميو لجولييت ؟

إن هذا السؤال يقف بنا على مفترق طرق ، ويضعنا عند مفصل أساسى من مفاصل البحث عن العلاقة التى بين علم النفس والأدب . إن علم النفس إذ يحدثنا عن الحب إنما يحدثنا فى حقيقة الأمر عن شىء لا وجود له . لأن الحب إما أن يكون حبًّا « لـ » شخص ، وإما ألا يكون . وصفة هذا الحب رهن بصفة الشخص المحبوب ، لا بصفة الشخص المحب فحسب . إننا لا نستطيع أن نعرف كيف يكون حب فلان من الناس إلا إذا عرفنا من هو الآخر الذى يحبه ، بل لا نستطيع أن نعرف هذا الحب إلا إذا عرفنا موقف هذا الآخر من حبه ، ثم إن الحب لشخص لا ينعزل عن موكب من الأحداث الداخلية والخارجية يتألف منه نسيج معقد غاية التعقيد ، نسيج معقد ، ما حب المحب وموقف المحبوب إلا خيطان فيه . فإذا حدثنا عالم النفس عن « حب مجنح » ، لم يحدثنا إذن عن شىء . لك أن تسمى حب روميو بأنه حب مجنح ، ولكنك لن تقول لنا عنه عندئذ ما تقوله دراما شكسبير التى تضعه فى مكانه من نسيج الأحداث ، الحى المتحرك ، الذى تمتد خيوطه إلى غير نهاية ، حتى تصل إلى القمر الذى كان يغمر الأرض بنوره الأزرق فى ذات ليلة التقى فيها الحبيبان . إن القمر نفسه كان له دور فى نشوء هذا الحب . فليس علم الطباع الذى يحدثنا عن الحب لدى العصبى مثلا أقرب كثيراً إلى الواقع العيانى من علم النفس العام الذى يحدثنا عن الحب لدى « الإنسان » .

ولا شك أن علم النفس قد اقترب على يد التحليل النفسى من الواقع العيانى ،

وأنه قد نشأ ما يسمى بعلم النفس العيادى . ولكن علم النفس العيادى ، من حيث هو علم ، إن تصفح الأفراد واحداً واحداً فلكى ينتهى من ذلك إلى قوانين عامة تنطبق على الجميع ، تماماً كما يفعل عالم الطبيعة حين ينتقل من دراسة الحوادث إلى القانون الذى تخضع له وحين ينتقل من الأفراد إلى الأنواع . فهذا فرويد يدرس الحالات الفردية فيقرر بعد ذلك أن للطفل حياة جنسية تمر بمراحل معينة، هى المرحلة الفمية ، فالمرحلة الشرجية، فالمرحلة التناسلية ، وهذا هو يكتشف أن طابع كل مرحلة من هذه المراحل وما يعتورها من ملابسات يلقى ظله على مستقبل الفرد فيكوّن طبعه وجملة شخصيته . وهذا كله صحيح من حيث هو علم أو بداية علم ، أى من حيث هو تجريد وتعميم ورمز . وينبغى أن نلح هنا على صفة الرمز . فالدافع الجنسى الذى أوضحه فرويد ليس جنسياً بالمعنى الحصرى لهذه الكلمة ، ليس تناسلياً ، لذلك أطلق عليه فرويد اسم الليبدو ، ووسع مفهوم الليبدو حتى كاد يعنى الدافع الحيوى إجمالا ، الوثبة الحيوية عند برجسون ، وإرادة الحياة عند شوبنهاور . فإنما عمد فرويد إذن إلى تنظيم معطيات الواقع وطبق عليها منظومة من الرموز لتصبح معقولة ، وبنى بذلك هيكلا للواقع ليس هو صورة الواقع بأفراده، وبكل ما يتصف به هؤلاء الأفراد من غنى وتنوع لانهاية له . لا شك أن فرويد كان عالماً وأديباً فى آن واحد، كان عالماً حين استخرج قوانينه تلك التى تنطبق على جميع الأفراد ، وكان أديباً قبل ذلك وبعد ذلك ، كان أديباً مرة أولى إذ رأى ببصيرة الأديب ما يضطرب فى أعماق اللاشعور من ضروب الصراع ، حتى لقد أدرك هو ما بين عمله وعمل الأديب من قربى ، فاعترف للأدباء بأنهم أبصروا بحدسهم الأدبى عين ما أدركه هو بتصفح الحالات الفردية عن طريق الاستقراء العلمى ، ثم كان أديباً مرة ثانية حين عكف على معالجة الأفراد المرضى فكان فى معالجته لكل مريض أشبه بمن يعده عالماً قائماً بذاته ، وحالة فذة لا تكاد تشبه غيرها ، حتى لكأنه يقول : ليس هناك أمراض بل مرضى . هذا كله لا شك فيه ، ولكن فرويد عالم فى الدرجة الأولى .

والتحليل النفسى إذ يستخرج قوانين عامة للحياة العاطفية لايخرج عن نطاق العلم، فهو كسائر العلوم علم بالكليات[1]. إن جميع الناس ، كما يرى فرويد ،

---

(١) ولعله ينبغى أن نذكر أن فرويد قد انتهى هو أيضاً إلى تصنيف الأفراد فى نماذج تبعاً=

يعانون عقدة أوديب . ولكن عقدة أوديب معنى مجرد . إنها عند فلان من الناس غيرها عند فلان الآخر . والذى ينفذ بنا إلى عقدة أوديب ويجعلنا نشاهدها واقعاً حيًّا ، لأنها فردية ، إنما هو الأديب ، إنما هو دوستويفسكى مثلا فى روايته نيتوتشكا .

يقول لنا فرويد إن البنت تحب أباها وتكره أمها ، تحب أباها حبًّا جنسيًّا ، وإن هذا الحب يولد فى نفسها شعوراً بالإثم إليه يرجع ما تعانيه من قلق واضطراب وخوف . إن الناس لينفرون من هذا القول فى صورته هذه ، ولكن دوستويفسكى يعرف كيف يجعلهم يلمسون هذه الحقيقة بالأصبع ، فإذا هم يتعاطفون مع الطفلة نيتوتشكا ، ويشعرون شعورها ، وينفذون إلى أعماقها ، وما يفهم فهو مسوغ ؛ ولو فُهم فهماً غامضاً غير ذى حدود ، فيقل نفورهم بل يزول ، بل لعلهم يتصورون أنهم لو كانوا مكانها لما فعلوا غير الذى تفعل . إن مشاعرها طبيعية . إنها مشاعرهم هم .

سيأتى يوم يصدِّق فيه الناس فرويد معدَّلا أو غير معدل ، كما يصدقون

= لما لابس كل مرحلة من مراحل التطور الجنسى فى الطفولة من أمور تحدد طبع الفرد راشداً . ويميز فرويد بين خمسة نماذج : النموذج الشبقى ، والنموذج الحوافى ، والنموذج النرجسى ، والنموذج الشبقى النرجسى ، والنموذج النرجسى الحوافى ، والنموذج الشبقى الحوافى .

فأما النموذج الشبقى فهو الذى يتجه إلى الحب ، يصبو إلى أن يحب وأن يحب ، ويخشى دائماً أن يفقد حب الآخرين ، فهو لذلك يقف منهم موقف المرتبط بهم ، الخاضع لهم . وأما النموذج الحوافى فهو يتصف بسيطرة الأنا العليا عليه ، لا يخشى أن يضيع حب الآخرين له بقدر ما يخاف ضميره الشخصى ، فارتباطه ليس ارتباطاً بالخارج بل بالداخل . وبين الأنا والأنا العليا يبقى التوتر عنيفاً فى نفسه . وأما النموذج النرجسى فليس خاضعاً لغيره ، ولا وجود لتوتر خاص بين الأنا والأنا العليا فى نفسه وإنما يعنيه بقاؤه ، وهو لذلك قليل الخضوع أو الارتباط . ويمكن أن تنشط ينابيع العدوانية فيه ، فيفرض نفسه على الآخرين ، ويوجههم ويسندهم ، ويدعمهم ، ويبث فى الحضارة اندفاعات جديدة ، أو يحطم أطرها الراهنة . وأما النموذج الشبقى النرجسى فهو من النماذج الخليطة ، ولعله أشيع النماذج . إنه يجمع بين النموذجين الصافيين ، فتحد صفات كل منهما من صفات الآخر . وأما النموذج النرجسى الحوافى ، فيتصف بأنه فعال ، وهو قادر على أن يحمى الأنا من قسوة الأنا العليا ، وهو ميال من جهة أخرى إلى إخضاع الآخرين للنظام الذى ارتضاه لنفسه . وأما النموذج الشبقى الحوافى فهو يرتبط بالآخرين وبالأنا العليا فى آن واحد . إنه يرتبط خاصة بالأشخاص الذين تشده إليهم عواطف راهنة ويشده إليهم الوفاء اللاشعورى لذكرى أبويه اللذين أسهما فى تكوين أناه العليا . (راجع شرايدر « النماذج الإنسانية ») . ومن هذا القبيل ما تنتهى إليه جوليت بوتونييه فى كتابها « Les défaillances de la volonté » ، على ضوء من التحليل النفسى .

عالم التشريح الذى يقول لنا إن عين موناليزا مؤلفة من شبكية وقزحية وقرنية وما إلى ذلك . سيأتى يوم يتكامل فيه علم النفس فيضع منظومة من الرموز تمتص الواقع الذى يدركه العلم فلا تدع شيئاً خارجه ، كما سبق أن قلنا ، وسيكون لحقائق التحليل النفسى مكان فى هذه المنظومة ، وسيكون لعقدة أوديب مكان فيها أيضاً . ولكن دوستويفسكى وحده هو الذى سيرينا عقدة أوديب فى شخص نيتوتشكا ، يرينا إياها بأم العين وأم القلب جميعاً . كما كان ليوناردو دافنشى قادراً وحده على أن يرينا عين موناليزا بأم العين وأم القلب جميعاً .

ويقول لنا فرويد إن الطفلة فى سن المراهقة أو قبلها بقليل تمر بمرحلة جنسية هى حب شخص من جنسها نفسه . ولكن دوستويفسكى يرينا نيتوتشكا فى هذه المرحلة ، كائناً حيّاً فرداً ، فذّاً ، يحب هذا الحب ، ويبكى من أجله ويأرق ويتعذب ، ويجد لذة فى عذابه ، فى تضحيته . وهذا ما يشير إليه فرويد — أعنى لذة العذاب — مطلقاً عليه اسم المازوخية . وأمام المراهقة نيتوتشكا يعرض لنا دوستويفسكى المراهقة كاتيا ، البنت اللعوب ، التى تحبها نيتوتشكا أيضاً ، ولكنها تجد لذة فى تعذيب حبيبتها وفى الظهور لحوها بمظهر من لا يحبها ، بمظهر من يحتقرها ، بمظهر من يسخر من عواطفها ، وهذه هى السادية التى تحدث عنها فرويد فى مقابل المازوخية . فلا شك أن مازوخية نيتوتشكا هى من المازوخية ، وأن سادية كاتيا هى من السادية ، ولكن المازوخية والسادية عنوانان لحياة عارمة ، غنية بالتفاصيل والألوان ليست هى عينها عند فردين اثنين . أين هذه المازوخية الناعمة المحبة من مازوخية مازوخ ، وأين هذه السادية الطفلة من سادية ساد ؟

إن عالم النفس إنما يحلل ويجرد ، يحلل صفات الأفراد ليستخرج منها العناصر المشتركة ، ويرسم التصور المجرد . ومن هذا التجريد أو قل من هذا الاقتطاع ، إنما ينشأ موقتاً بعض الخلاف بين مدارس علم النفس . ففرويد مثلا يرى أن الدافع الجنسى هو الموجه للسلوك ، لأنه انتزعه من الموكب الحى الغنى الذى تتألف منه الحياة النفسية ، ثم فرضه على هذا الموكب الذى لا يمكن إدخاله فى إطار وحبسه فى نطاق . فلما جاء آدلر قال : لا . . . بل الموجه للسلوك إنما هو إرادة التفوق . إن آدلر أيضاً يفعل مثلما فعل فرويد : انتزع

هذا الدافع ، إرادة التفوق ، من موكب الحياة النفسية لدى الأفراد ، ليفرضه عليه بعد ذلك ، أو ليحبسه فيه . . . ولكن دوستويفسكى ، الأديب ، لايفعل مثل هذا ، وإنما يدرك الدوافع كلها تصطرع وتتفاعل وتتناغم لتتألف منها سمفونية الحياة الأصيلة المتجسمة فى فرد . فإذا عزف لك هذه السمفونية نبضت حياتك الداخلية معها ، وعشتها فى ذات نفسك . إن نيتوتشكا مثلا مازوخية ولكنها لاتنسى برغم ذلك أن تثور فى وجه حبيبتها كاتيا ثورة جامحة حين وجهت إليها هذه كلمة احتقار بصدد ثوبها الذى كانت ترتديه ، وإنها لتشعر بغير قليل من الزهو إذ تتفوق على حبيبتها فى تعلم اللغة الفرنسية بسرعة . هنا يتصالح فرويد وآدلر فى حدس دستويفسكى ، الفنان الذى لاينظر إلى الواقع من أحد وجوهه وهو خارج عنه ، وإنما ينفذ إلى داخله ، فيراه كله دفعة واحدة ، واحداً كثيراً فى آن .

وفى هذه الرواية نفسها « رواية نيتوتشكا » التى نرى فيها أفكار فرويد حية تسعى ، يتصالح فرويد وآدلر مرة أخرى فى حدس الفنان ، فنرى أفكار آدلر كذلك حية تسعى . أين ؟ فى شخص يافيموف ، زوج أم نيتوتشكا . إن يافيموف هذا موسيقى ، أوتى موهبة لعلها كان يمكن أن تبدع ، لولا أن صاحبها لم يؤت العزم الكافى لتثقيف الموهبة ، وإعمالها فى خلق آثار موسيقية ، فظلت الموهبة مختفية تحت الكسل ، متوارية وراء عوائق التمرين ، ويكاد يشعر يافيموف بالهوة بين ما إليه يصبو وهو كثير ، وبين ما عليه يقدر وهو قليل ، فيكون من ذلك فى تمزق وقلق قاتل ، ولكنه يظل مع ذلك يجاهد الحقيقة ويغطيها زاعماً لنفسه ولغيره أنه هو العبقرى الفذ ، وأنه إن لم ينتج فإنما تقع تبعة هذا على امرأته التى لاتفهم من أمور الموسيقى شيئاً والتى تقيد حريته وتخنق موهبته ، وتقع تبعة ذلك أيضاً على ما هو فيه من فقر مدقع وبؤس . إن يافيموف مخفق ، ولكنه يغطى إخفاقه ولا يريد أن يراه ويصر على توكيد ذاته ، توكيد تفوقه ، وستر نقصه ، أو التعويض عن نقصه . فكيف يكون سبياه إلى ذلك ؟ السبيل هو السلبية ، وهو النقد يوجهه مرًّا إلى كل موسيقى ، هو الوقاحة يصفع بها وجوه أصدقائه قبل أعدائه : هو الزهو والصلف والكبر والادعاء العريض . . . فى غير طائل . . هو الإدمان على الخمرة تغشى سحبها واقعه ، هو التشرد من عمل إلى عمل سعياً إلى نجاح يلوح طيفه هنيهة ثم يموت . وتأتى اللحظة الحاسمة ، فيستمع صاحبنا إلى

موسيقى كبير يعزف موسيقى كبيرة ، ويصحو المخفق من منامه ، منام العبقرية ، ويشعر أنه لا شيء ، وأن أوهامه أوهام ، وأن موهبته باطل كقبض الريح ، فيتحطم ، يتحطم توازن عقله أولا ، فيجن ، وبعد الجنون يأتى الموت ، فى حفرة عند الغابة بعد انتهاء الطريق ، وتهدأ العاصفة . . .

هكذا يتصالح فرويد وآدلر على يد حدس أدبى . ذلك أن الحدس الأدبى لا يضع منظومة من الرموز هى فى حالة العلم الراهنة موقتة ، فيطبقها على الواقع ، أو يطوقه بها ، وإنما هو يرى هذا الواقع رؤية حية . إنه لا يفعل ما يفعله فرويد . لا ، ولا يفعل ما يفعله آدلر حين يصف السلبية التى تنشأ عند من يشعر بالتخلف أو من يعانى « عقدة الدونية » ، وحين يصف ما يتجلى فى سلوك مثل هذا الشخص من روح الهجوم والاستهتار بالآخرين والوقاحة والغرور . . . فأين هذا التحليل من تصوير دوستويفسكى لشخصية يافيموف حين يضعه لنا فى ظروف من الحياة فذة ، وحين يحركه أمامنا فى سلوك ، أو يحرك لسانه بكلام ؟ إننا لنفهمه عندئذ فهماً لا يبلغه المخطط (الموقت) الذى رسمه آدلر . وإنا عندئذ ، من فرط معايشتنا للحالة الروحية التى يحياها يافيموف ، لانكاد نرى فى سلوكه ما يثير الدهشة بله الاستنكار . إننا نفهمه فنكاد نسوّغه ، وإنا لنحبه ونشفق عليه ، كما نحب أنفسنا ونشفق عليها . لكأن دوستويفسكى قد أيقظ فى كل منا يافيموف نائماً .

وليس يتصالح فرويد وآدلر فى رواية دوستويفسكى ، إلا لأن هذه الرواية ثمرة رؤية ، هى رؤية للواقع لم تضع هذا الواقع على سرير بروكوست ، فتبتر منه أو تمطه حتى يستوى على السرير لا يزيد عليه ولا ينقص عنه . إنها رؤية للواقع لاتحاول أن تقحمه إقحاماً فى أطر من الرموز الصلبة مهما يتعذب من ذلك . وإن هذا الواقع ليلقى كثيراً من العذاب حتى حين تكون منظومة الرموز واسعة كاملة قادرة على أن تستوعب كل ما تتألف منه الصفات المشتركة بين الآحاد مصنفة فى أنواع ، وكل ما تتألف منه القوانين العامة التى تصدق على جميع أفراد النوع الواحد . إن الواقع ليتعذب حتى حين يقحم فى هذه المنظومة الواسعة الكاملة ، فكيف والمنظومة ما تزال ضيقة مسرفة فى الضيق . فهذه هى « المذهبة » الفرويدية أو الآدلرية للواقع . إنها منظومة يختنق فى أقنيتها هذا الواقع الحى . وقد سبق أن رأينا

كيف أن فرويد نفسه أحس بضيق تصوراته عن أن تتسع لمعطيات الواقع كلها، فإذا هو يضطر إلى توسيع مدلولاتها توسيعاً يفقدها نوعيتها، فإذا الليبدو يتجرد عنده من طابعه الجنسي الذى بدأ به ، وإذا هو يكاد يصبح ما تعنيه وثبة الحياة عند برجسون وإرادة الحياة عند شوبنهاور ، إلخ .

وإذا كانت الرؤية الأدبية لا تبتر من الواقع شيئاً مما تبتره التصورات العلمية، فإنها فى مقابل ذلك تستطيع أن تمتص هذه التصورات العلمية ، بل إن كل رؤية أدبية صادقة تشتمل فعلا على ما ينتهى العلم إلى اكتشافه من قوانين . لئن كان دوستويفسكى لا يحدثنا عن شىء مما يطرأ على نشاط الدورة الدموية فى أثناء الانفعال (من توسع فى الشرايين ، ومن زيادة الأدرينالين فى الدم، ومن ازدياد ضربات القلب ، إلخ إلخ) ، على نحو ما يفعل علم النفس الفزيولوجى ، فإنه لا يغفل عن الإشارة إلى أن بطله قد اصطبغ وجهه بحمرة شديدة حين استشاط غيظه ، أو أنه امتقع وشحب حين بلغه النبأ الرهيب . وهب دوستويفسكى لم يشر إلى شىء من هذا صراحة ، فإنه قد حرك بطله بسلوك يستشف القارئ من خلاله حمرة وجهه أو امتقاع لونه . فإنما المهم عند دوستويفسكى أن يجعلك تشعر بالانفعال الذى عاناه بطله ، فإذا ضربات قلبك أنت تزداد أو تقل ، وإذا بشرايينك أنت تتسع أو تنقبض . لقد نقل إليك الانفعال نفسه ، وهذه هى الغاية التى هدف إليها ، وليس هو فى حاجة من أجل بلوغ هذا الهدف أن يأتى على ذكر الشرايين التى تتسع ولا على ذكر العصب السمباثى الذى يتنبه وينشأ عن تنبهه كل ما ينشأ من تبدلات فى وظائف الدوران وغير وظائف الدوران . على أنه ليس يضير دوستويفسكى أن يعلم أن حمرة الوجه التى رآها فى بطله وسجلها إنما ترجع إلى توسع فى الشرايين التى يجرى فيها الدم ، ولعله ينتفع بهذا ولا يضار كما كان ليوناردو دافنشى ينتفع بمعرفة تشريح الجسم الإنسانى فيما يرسم من لوحات . فإن الرؤية الأدبية يمكن أن تهضم المعرفة العلمية وأن تمتصها . لن يضير دوستويفسكى أن يعلم أن البسيكوتكنيك يستطيع أن يكشف لدى بطله يافيموف « مقدار » ما أوتى من قابليات حسية وحركية وعقلية تهيئه لإجادة العزف على الكمان أو لا تهيئه ، ولن يضيره أن يعرف كل ما يستخرجه فرويد وآدلر من قوانين الحياة النفسية التى تصدق على يافيموف قليلا أو كثيراً ، ولن يضيره أن يعرف ما استخرجه فرويد بأسلوب العلم من حقائق

تتصل بتطور الحياة الجنسية لدى الطفل، هذه الحياة الجنسية التى رآها دوستويفسكى فى بطلته نيتوتشكا وتابعها فرأيناها معه وتابعناها معه، وشهدنا ثمرات تثبت الطفلة على مرحلة من هذه المراحل فى تداخلها مع خيوط أخرى من نسيج حياتها النفسية (حب الأب ، موت الأم ، الشعور بالإثم ، إلخ) . لا لن يضيره هذا كله ، ولعله ينتفع به، فإن الرؤية الأدبية تمتص المعرفة العلمية وتطويها فى داخلها . ولكنها تضفو عنها وتربو عليها . إنها أغنى منها وأعقد ، لأنها رؤية لحالة فردية تصورها كما هى ، بدلا من أن تردها إلى مخطط مجرد وتصورات عامة .

ولعلنا نستطيع ، حين نتزود بالمعرفة العلمية ، أن نكشف عن ثغرة فى الرؤية الأدبية ، كما يكشف الحذاء عن خطأ فى لوحة ينتعل فيها أحد شخوصها حذاء أغفل الرسام فى تصويره بعض العناصر أو رسمها رسماً خاطئاً . لعلنا نستطيع أن ننتقد فى رواية من الروايات أن المؤلف أشار إلى احمرار فى وجه البطل فى موقف من المواقف ، مع أن هذا الموقف يولد الغضب ، والغضب إنما يعبر عن نفسه باحمرار فى الوجه لا باصفرار (دعنا الآن من مناقشة هذا الأمر على ضوء العلم) . لعلنا نستطيع ذلك . ولعلنا أيضاً نستطيع أن نكشف بزادنا العلمى خطأ أعمق من ذلك فى الأثر الأدبى ، فنقول مثلا عن شخصية من شخصيات الرواية إن تطورها فى هذه الرواية يناقض ما خلص إليه العلم من معرفة بقوانين السلوك البشرى وتطور الحياة العاطفية لدى الإنسان ، فلو أن دوستويفسكى مثلا الذى أرانا الطفلة نيتوتشكا تعانى ما تعانيه فى سنى حياتها الأولى من ضروب الصراع ، لو أرانا هذه الطفلة فى سن المراهقة فتاة هادئة متوازنة تحب حباً سوياً ، لكان فى وسعنا أن نحاسب دوستويفسكى على أساس من معايير العلم قائلين إن رؤيته الأدبية شوهاء .

لعلنا نستطيع إذن أن نكشف بالمعرفة العلمية عن صدق الرؤية الأدبية أو زيفها ، لعلنا نستطيع بتسليط أضواء العلم وتطبيق مقاييسه أن نقول عن أثر من الآثار الأدبية إنه لم يكن ثمرة رؤية صادقة وحدس نافذ ، بل كان ثمرة تلفيق وتركيب . على أن هذا نفسه يجب أن يقيد بقيود كثيرة ، ويجب أن يتم بغير قليل من التحفظ والاحتراس . فرب واحد من أدعياء العلم يحكم على رؤية أدبية

صادقة بأنها تلفيق وتركيب لأنه لم يهضم العلم نفسه ولا عرف مقاييسه معرفة صحيحة . ثم إن العلم نفسه لم يكتمل تكونه بعد ، ولم ينته إلى وضع منظومة واسعة من الرموز تستطيع أن تمتص كل معطيات الواقع . فمثل من يتسلح بالمنظومة الفرويدية أو المنظومة الآدلرية أو المنظومة البافلوفية ، فيحكم على أثر من الآثار الأدبية أنه ملفق وأنه لم يقم على رؤية أدبية صادقة ، قد يكون فى بعض الأحوال كمثل ذلك الذى دعاه غاليليه أن يرى وجه القمر بالمنظار ، فبدلا من أن يصدق عينيه مضى إلى كتب أرسطو يبحث فيها عن إشارة إلى أن القمر جرم من الأجرام ، فلما لم يجد هذه الإشارة لم يتردد عن أن يقول جازماً إن غاليليه أفّاق ، يلفق الأباطيل ويضلل عقول الناس . فمن الجائز إذن أن تكون حالة العلم الراهنة قاصرة إلى الآن عن امتصاص ظاهرة من الظاهرات ، كما كانت الفرضية الضوئية التى تقول إن الضوء يسير على خط مستقيم قاصرة عن تعليل ظاهرة الانحراف التى اضطر العلم حين الكشف عنها إلى البحث عن فرضية أخرى أقدر منها على استيعاب الظاهرات الضوئية . وإذا كان هذا يصدق على الحقائق الفيزيائية فهو على الحقائق الإنسانية أصدق ، أولا لأن علوم الإنسان ما تزال فى أول الطريق ، وثانياً — ولعل هذا هو الأهم — أن الإنسان مزود بحرية لم تزود بها الكائنات الطبيعية . إننا نستطيع أن نكذّب من يقول إن قطعة من المعدن لم تتمدد بالحرارة ، وإذا شهدنا بأم العين قطعة معينة من المعدن لا تتمدد بالحرارة مضينا نبحث عن عامل مجهول هو السبب فى أنها لم تتمدد حين سخنت ، عامل فيزيائى هو الآخر ، لأننا لانستطيع أن ننسب إلى قطعة المعدن حرية . ولكننا لا نملك أن نكذب باسم قوانين العلم أديباً يرينا فرداً من الأفراد ينقلب بين عشية وضحاها من شخص مستهتر زنديق إلى إنسان متقشف مؤمن ، إننا لانملك أن نكذبه باسم العلم جازمين ، ليس فقط لأن العلم ما يزال عاجزاً عن تعليل مثل هذه الظاهرة (الهداية المباغتة) ، بل لأننا ننسب إلى الإنسان حرية تجعله قادراً ، فى ظروف معينة ، على أن يحقق فى ذاته بالجهاد الأكبر مثل هذا الانقلاب .

ومهما يكن من أمر فلعلنا نستطيع عند تكامل علوم الإنسان ، أن نحاسب أثراً من الآثار الأدبية بمقاييس هذه العلوم ، فنؤيد صدق الرؤية فى أثر منها ، ونكشف عن زيفه فى أثر آخر ، ناظرين بعين الاعتبار فى الحالين إلى ما يملكه

الإنسان من حرية نسبية فى التحكم بمصيره وشخصه . ولعل الأديب أن يستطيع الانتفاع دائماً بما ينتهى إليه علم النفس من حقائق تتصل بالشخصية الإنسانية والسلوك الإنسانى عامة ، فيتولى محاسبة نفسه بنفسه فى ضوء من تلك الحقائق جاعلا إياها بطانة تقوى بها رؤيته ، أو أرضية ترتسم فوقها رؤيته ، فإذا أثره يمتص هذه الحقائق كلها ثم يضفوعنها ويربو عليها . ذلك كله ممكن وقد يكون ضروريًّا. أقول « قد » يكون ضروريًّا ، ولا أقول إنه ضرورى حتماً ، فإن دوستويفسكى الذى رأى عقدة أوديب ورأى الجنسية المثلية ورأى الشعور بالدونية ورأى غير ذلك مما كشف عنه فرويد مثلا بمناهج البحث العلمى لم ينتظر أن يجىء فرويد وأن يحقق ما حققه من كشوف ، من أجل أن يرى هو رؤيته الأدبية الصادقة ، ومن أجل أن يعبر عن هذه الرؤية ، ولا احتاج سوفوكل منذ ثلاثة وعشرين قرناً أن يتتلمذ على فرويد وأن يعرف تعاليمه حتى يكتب أثره الأدبى « أوديب ملكاً » . إن فرويد هو الذى تعلم من دوستويفسكى وهو الذى تعلم من سوفوكل ، حتى لقد أشار غير مرة إلى أن الأدباء هم أساتذته ، فهم الذين أدركوا بحدسهم الأدبى وبصيرتهم الفنية ما انتهى هو إلى تقريره بمناهج البحث العلمى . ولكن فلنفرض أن هذه البصيرة الأدبية قد تنتفع بحقائق علم النفس ، تتبطن بها كما تتبطن لوحة من لوحات ليوناردو دافنشى بمعرفة دقيقة لتشريح الجسم الإنسانى ، لنفرض أن هذه المعرفة العلمية قد تكون ضرورية للرؤية الأدبية . فهل نستطيع أن نقول إنها كافية لخلق أثر أدبى ؟ هذا هو السؤال الذى نحب الآن أن نطرحه : هل المعرفة العلمية بحقائق علم النفس — فى حالة تكاملها — كافية لأن يرى صاحبها رؤية أدبية ؟ إننا لانتردد فى الإجابة عن هذا السؤال بالنفى . فالشرط الأول للخلق الأدبى إنما هو توافر البصيرة الأدبية التى تتمهل عند كل فرد وتحتاج من أجل هذا إلى أن تنسى حقائق العلم الذى هو علم بالكليات ، فإذا استفادت بعد ذلك من هذه الحقائق ، كانت النظرة العلمية لاتطغى عندها على النظرة الفنية ، كانت لها عودة دائمة إلى الفرد من حيث هو فرد ، تراه فى ذاته لا من خلال الحجب التى تسدلها عليه المختصرات اللازمة للتلاؤم مع الواقع ، ولا المختصرات العلمية التى هى امتداد لذلك الموقف أصلا . إن تلك البصيرة الأدبية هى الشرط الأول للخلق الأدبى . وإذا جاز أن نقول إن المعرفة العلمية « قد » تكون ضرورية

فى حالة توافر البصيرة الأدبية ، فإنه لا يمكن أن تولّد المعرفة العلمية بصيرة أدبية ، وهى نقيضها ، وليس فى وسع من لم يقف ذلك الموقف الفنى أصلا أن « يرى » رؤية أدبية ، مهما يكن زاده من العلم كبيراً ، بل إن هذا الزاد العلمى ليفاقم جهله بفردية الأفراد إذا لم تصنه من ذلك بصيرة أدبية ، قوامها التعاطف والمعايشة .

والحق أن عصرنا هذا قد شهد ولادة كثير من الآثار الأدبية التى بنيت على التحليل النفسى ، فجاء بعضها موفقاً وهو الذى كانت البصيرة الأدبية ينبوعه الأول ، وإن تبطن بمعرفة حقائق التحليل النفسى ، وجاء كثير منها ملفقاً مصطنعاً لا نحس فيه نبض الحياة الذى ينشأ عن صدق الرؤية . إن المعرفة العلمية لا تغنى عن البصيرة الأدبية ، فضلا عن أنها تربكها إذا لم تكن هذه البصيرة هى الينبوع الطاغى .

إن هذه البصيرة هى قدرة الأديب على أن يعايش أبطاله حياتهم بتعاطفه معهم ، بل بصيرورته إليهم إن صح التعبير ، فمن لم يملك هذه القدرة على التعاطف لم يستطع أن يرسم شخصية أدبية ، مهما يتزود بمعارف نظرية . لقد صدق آرشر [1] حين قال : « لعل التوجيهات الخاصة المحددة لرسم الشخصية أشبه بتلك القواعد التى ينصح باتباعها قصار القامة من أجل أن يصبح طولهم ست أقدام » . فما لم تكن نفس الكاتب موصولة الأوتار بنفس بطـــله ، تهتز معها ، وتتزوجها على حد التعبير الفرنسى ، لم يكن فى وسعه أن يرسم هذه الشخصية . ولعل الكتب التى ألفها أصحابها وجعلوا لها عناوين كهذه العناوين « كيف تصبح كاتباً؟ » ، « كيف تؤلف مسرحية » ، « أصول كتابة الرواية » إلخ ، تفيد الكاتب إذا هى كانت ثمرة تصفح الآثار الأدبية الكبرى بغية استخراج الأساليب التى عمد إليها كتابها للتعبير عن رؤيتهم الأدبية . فنحن هاهنا بصدد التكنيك الضرورى للتعبير . والتعبير كما سبق أن أوضحنا ذلك بصدد الكلام على الفن جملة إنما هو المرحلة الثانية من مرحلتى العملية الفنية ، أما المرحلة الأولى فهى مرحلة الرؤية . فلئن كان ينفع الكاتب أن يعرف الوسائل التى استعملها سابقوه من أجل أن يبرزوا

---

(١) وليم آرشر ، التأليف المسرحى ، ذكرها لايوس إيجرى فى « فن كتابة المسرحية » ترجمة دريني خشبة ، ص ١٨٥ .

رؤيتهم وأن يفرضوها على انتباه الناس ، بالإضافة إلى ما قد يبتكره هو من وسائل أخرى تناسب ما يريد التعبير عنه مناسبة أكمل ، إن علمه بالأساليب التكنيكية اللازمة للتعبير لا يمكن أن تخلق عنده رؤية أدبية ، فإنما هذه الرؤية ثمرة التعاطف والمعايشة . ومثَل الذى يظن أن الإلمام بهذه القواعد كاف لخلق أثر أدبى ، كمثل من يحسب أن معرفة مفردات اللغة وقواعد النحو وتراكيب الكلام وأساليب البلاغة كافية لخلق أثر شعرى . ربما استطاع لغوى عروضى أن ينظم أبياتاً من الشعر ، ولكن هذه الأبيات لن تكون شعراً ما لم تعبر عن عاطفة كابدها صاحبها . فكذلك من أحاط علماً بأساليب التعبير بالمسرحيات عن رؤية صادقة لأفراد من البشر ، فإنه قد يؤلف مسرحية ذات حبكة وعقدة ومفاجآت وأحداث ولكن مسرحيته لن تكون تعبيراً عن واقع حى ما لم يكن المؤلف قد نفذ ببصيرته الأدبية إلى دخائل شخوصها وعايشهم حياتهم . فالرؤية الأدبية هى المنطلق الأول ، فإذا لم تكن هى ذلك المنطلق جاء الأثر الأدبى عبثاً بأساليب التكنيك لا يمكن أن يخرج منه شىء حى ، ولا بد أن يكون أجوف ، فهو يتكلم كثيراً ولا يقول شيئاً . إن الرؤية الأدبية إنما تكون بالحدس المتعاطف والبصيرة النافذة والمعايشة الداخلية ، وبدون هذا كله قد يصل المرء إلى إتقان مهنة . ولكنه لا يستطيع أن يخلق أدباً صادقاً .

شتان إذن بين أن يعمد أحد التكنيكيين إلى كبريات الآثار الأدبية ، فيستخرج منها الأساليب التى يستعملها كبار الكتاب فى التعبير عن رؤيتهم الأدبية ، وفى بناء أثرهم الأدبى ، وبين أن يضع « وصفة » للخلق الأدبى من حيث هو رؤية قبل أن يكون أداء[١] .

ولعل خير مثال نضربه على النصائح العقيمة التى يمكن أن تضمها دفتا كتاب ، فيما ينبغى للراغب فى إتقان مهنة التأليف الأدبى أن يعرفه من أصول هذه المهنة ، ما يشتمل عليه كتاب «فن كتابة المسرحية»[٢] من نصائح تتصل بتصوير الشخصية المسرحية . فلئن كان مؤلف هذا الكتاب يسدى نصائح مفيدة حين يتحدث

---

(١) راجع ما قلناه سابقاً عن طبقات الفنانين بصدد التفريق بين مرحلتى العملية الفنية .

(٢) فن كتابة المسرحية ، تأليف لايوس إيجرى ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، ١٩٦٠

عن التكنيك المسرحى وعن الأساليب التى يجب أن يعمد إليها مؤلف المسرحية من أجل أن يلفت انتباه النظارة وأن يشدهم إلى المسرحية بما يتصوره من ظروف ومفاجآت وما إلى ذلك، إنه فيما يسوقه من قواعد لوضع المسرحية أصلا ، يغفل عن أن التأليف المسرحى إنما هو أولا وقبل كل شىء رؤية للواقع رآها الكاتب فحاول أن يعبر عنها بوسيلة أو بأخرى من أجل أن يرى الآخرون ما رأى ، وأنه ليس يغنى الكاتب عن هذه الرؤية لا أن يتصور « مقدمة منطقية» ، ولا أن يتصور على أساس «الأبعاد الثلاثة للشخصية » ، شخصيات تبرهن على صدق هذه المقدمة المنطقية .

إن لايوس إيجرى يتخيل للعمل المسرحى ثلاث مراحل : الأولى هى تصور الفكرة التى يريد كاتب المسرحية أن يبرهن عليها ، وهى « المقدمة المنطقية » ، والثانية هى تصور الشخصيات التى تستطيع إقامة الدليل على صدق هذه الفكرة ، والثالثة هى تصور الأحداث التى تقع لهذه الشخصيات والتى تكتمل بها إقامة الدليل على صدق الفكرة . وها هو ذا لايوس إيجرى يستخرج المقدمات المنطقية التى يشتمل عليها ، فى رأيه ، عدد من كبريات الآثار المسرحية :

روميو وجيوليت : إن الحب العظيم يتحدى كل شىء حتى الموت نفسه .
ماكبث : إن الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه .
عطيل : إن الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على مناط حبها .
الأشباح (إبسن) : إن الأوزار التى يرتكبها الآباء يقع أثرها على الأبناء ، أو « إن الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون » .
الطريق المسدود (سدنى كنجسلى): إن الفقر المدقع يشجع على الجريمة .
نزهة (فكتور ولفسن) : إن الخوف من واقع الحياة يؤدى إلى خيبة الأمل .
الطاووس (سين أوكاسى) : عدم التبصر فى العواقب جلاب للمصائب
الظل والمادة (بول فنست كارول) : الإيمان يقهر الكبرياء .

وإذ كان لايوس إيجرى يضع كتابه لمساعدة الراغبين فى تعاطى مهنة التأليف

الأدبى على إتقان هذه المهنة ، فإنه يقدم لهم مقدمات منطقية أخرى كما يضع معلم الإنشاء لتلاميذه عناوين موضوعات الإنشاء ليكتبوا فيها ، فمن المقدمات المنطقية التى يقترحها عليهم :

المرارة تؤدى إلى البهجة الزائفة
الكرم فى غير تبصر يؤدى إلى الفقر
الأمـــانـــة تغـــلب النفـــاق
عدم المبالاة بالصديق يهدم الصداقة ويضيع الرفيق
سوء الخلق يؤدى إلى عزلة صاحبه
تصنع الحياء والحشمة يؤدى إلى الخيبة
(من راقب الناس مات هما وفاز باللـــذة الجسور)
التباهى يـــؤدى إلى الضعـــة
التردد مصيره الخيبة
(إذا كنت ذا رأى فكن ذا عزيمة فإن فساد الرأى أن تترددا)
الخيانة كفيلة بفضح أهلها (من يخن ود أخيه تكشف الأيام ستره)
الانهماك فى الشهوات يؤدى إلى انهيار الروح
الأنـــانيـــة مفقـــدة للأصحـــاب
التبـــذيـــر طريـــق إلى العـــوز
التقلـــب مضيعـــة لاحـــترام المـــرء

وما يصدق على المسرحيات يصدق على القصص والروايات ، وهذا عدد من المقدمات المنطقية التى يستخرجها لايوس إيجرى من بعض الآثار القصصية :

العقد الماسى (موباسان) : الهروب من واقع الحياة مآله إلى يوم من أيام الحساب .

أسد فى أحد الشوارع (أندريا لوك لانجلى) : إن الطمع الأشعبى مآله سحق صاحبه .

الأرض والسماوات العلا (جويتالين جراهام) : إن التعصب مآله إلى العزلة .

وكما فعل بالنسبة إلى القصص فعل بالنسبة إلى الأفلام السينمائية .

فالخطوة الأول فى التأليف الأدبى عند لايوس إيجرى هى أن يبحث الكاتب عن الموعظة التى يريد أن يبنى عليها قصته . وأما الخطوة الثانية فهى البحث عن الشخصيات التى تصلح لإبراز هذه الموعظة . وعلى كاتب المسرحية ، فى نظر مؤلف هذا الكتاب ، أن يعرف أن للشخصية ثلاثة أبعاد : (١) كيانها الفزيولوجى ، (٢) كيانها السوسيولوجى ، (٣) كيانها السيكولوجى (النفسى) . وعلى هذا فإليك هذا المرشد الذى يلخص لك خطوة خطوة كيف يجب أن يبدو الهيكل العظمى — أو الخطوط الرئيسية — لأية شخصية روائية بحيث يكون مستوفياً للأبعاد الثلاثة ، أعنى المقومات الأساسية الثلاث التى لا يتم بناء الشخصية بدونها :

(١) الكيان الجسمانى (الفزيولوجى) :

١ — الجنس (ذكر أو أنثى)

٢ — السن

٣ — الطول والوزن

٤ — لون الشعر والعينين والجلد

٥ — الهيئة والوضع

٦ — المظهر : جميل المنظر . بدين أو نحيل أو ربعة . نظيف . أنيق . لطيف . أشعث (مهرجل) . شكل الرأس والوجه والأطراف

٧ — العيوب : التشوهات . أنواع الشذوذ . الوحمات . الأمراض

٨ — الوراثة

(٢) الكيان الاجتماعى :

١ — الطبقة (العاملة . الحاكمة . الوسطى . من فقراء العامة)

٢ — العمل (نوعه . ساعات العمل . الدخل . ظروف العمل . داخل الاتحاد وخارجه . ميوله نحو المنظمة . لياقته للعمل)

٣ ــ التعليم (مقداره . أنواع المدارس . الدرجات . المواد التى كان متفوقاً فيها . المواد التى كان ضعيفاً فيها . الكفايات والاستعداد)

٤ ــ الحياة المنزلية : (معيشة الوالدين . المقدرة على اكتساب الرزق . يتيم . هل والداه منفصلان أو لايزالان مع بعضهما . عاداتهما . تطور حالتهما العقلية . رذائلهما الخلقية . الإهمال . حالة الشخصية الزوجية)

٥ ــ الدين

٦ ــ الجنس والجنسية

٧ ــ المكانة فى المجتمع : (هل هو ممن لهم الصدارة بين الأصدقاء وفى الأندية وفى الألعاب)

٨ ــ مشاركاته السياسية

٩ ــ سلوياته وهواياته (الكتب والمجلات والصحف التى يقرؤها)

(٣) الكيان السيكولوجى :

١ ــ الحياة الجنسية ، المعايير الأخلاقية

٢ ــ أهدافه الشخصية . أطماعه

٣ ــ مساعيه الفاشلة : (أهم ما أخفق فيه)

٤ ــ مزاجه وطبعه : (حاد الطبع . سريع الغضب . سلس القياد متشائم)

٥ ــ ميوله فى الحياة (مستسلم . مكافح . خوار)

٦ ــ عقده النفسية (الأفكار المتسلطة عليه . محال سكناه . أوهامه . ألوان هوسه . مخاوفه)

٧ ــ هل هو انبساطى أو انطوائى أو وسط بين الحالتين ؟

٨ ــ قدراته (فى اللغات ، مواهبه)

٩ ــ سجاياه (تفكيره ، حكمه على الأشياء . ذوقه . اتزانه وسيطرته على نفسه)

ويقول المؤلف :

« فهذا هو الهيكل العظمى للشخصية ، وهو الهيكل الذى لابد للمؤلف من الإحاطة به إحاطة واسعة ، والذى يجب أن يقيم بناءه على أساسه » (ص ١٠٨ — ١٠٩) .

فمتى تم للكاتب وضع المقدمة المنطقية واختيار الشخصيات التى يمكن أن تقيم الدليل عليها ، تصور بعد ذلك أحداث المسرحية على النحو الذى يساعد فى إقامة الدليل على تلك المقدمة المنطقية . والمهم فى هذا كله إنما هو تصور الشخصية ، فمتى عرف الكاتب شخصيات روايته أمكنه أن يتصور للمسرحية المواقف والأحداث والحبكة والحلول وما إلى ذلك .

ويحاول المؤلف أن يبرهن على أن تصور الشخصية فى بناء المسرحية أهم من الأحداث والعقدة . ويرد على من يزعمون خلاف ذلك . . .

ولسنا الآن بصدد بيان أن هذا التفريق بين أحداث الرواية وشخصياتها تفريق مصطنع . فما دام الأثر الأدبى يعرفنا بالواقع ، وما دام الواقع شخصيات فى خضم أحداث ، فإن العمل الأدبى إنما هو رؤية للشخصية وسط أحداث . وإنما التفريق بعد ذلك بين مسرحية صادقة ومسرحية لم تبرز لنا الشخصية من خلال الأحداث ، لا ، ولا أرتنا الأحداث تتقلب على شخصية ، حتى لكأن هذه الأحداث لها قوامها الخاص بها المستقل عن الشخصية أو لكأن الشخصية تعيش فى فراغ من الأحداث . الشخصية والأحداث أمران كلاهما غاية فى العمل الأدبى وليس وسيلة للآخر . والأديب لايبحث عن الأحداث من أجل أن يصور بها الشخصية ، ولا يتصور شخصيات من أجل أن تقع لها أحداث فإنما هو يصور الحياة التى هى شخصيات تتقلب عليها أحداث فتستجيب لهذه الأحداث استجابات مختلفة ، كما تسهم فى خلق هذه الأحداث وفى تطورها .

أقول لسنا بصدد بيان أن ذلك التفريق بين أحداث الرواية وشخصياتها تفريق مصطنع . وإنما نريد أن نشير إلى أن تصور الشخصية لايكون بهذه « الوصفة » التى يضعها المؤلف ، وإنما يكون بتعاطف وحدس وبصيرة ، مما لاسبيل

إلى معرفة الشخصية إلا به . فهذا هو المنطلق الأول لكل خلق أدبى ، لاتغنى عنه أن يعرف الكاتب عن الشخصية ما تطالبه هذه الوصفة بمعرفته من أمور تتصل بالأبعاد الثلاثة للشخصية ، الكيان الفزيولوجى والكيان السوسيولوجى والكيان السيكولوجى .

ولئن كان الأثر الأدبى يمكن أن يغتذى بالمعرفة السيكولوجية ، إن هذه المعرفة السيكولوجية لايمكن أن تكون ينبوع الأثر الأدبى . إن الأثر الأدبى الصادق يشتمل على الحقائق التى يقررها أو سيقررها علم النفس ، ولكنه يضفو عنها ويربو عليها ، لأنه يصور الواقع الحى الذى هو أغنى من كل تصور مجرد ، ومن كل معرفة علمية .

ولا شك أن الرواية التى تبنى بناء ملفقاً على أساس من المعرفة النظرية السيكولوجية وحدها ، دون الحدس الأدبى ، تأتى خالية من الحياة مطبوعة بطابع التركيب المصطنع والافتعال الواضح ، ولايمكن أن تنقل إلينا نقلا صادقاً مشاعر الشخصيات التى تصورها ، لنشارك هذه الشخصيات حياتها الحميمة ، ونتعاطف معها ، ونصير إليها إن صح التعبير ، لأن المبدأ الذى انطلقت منه لم يكن هذه المعايشة الداخلية التى تستطيع وحدها أن تخلق أثراً أدبياً صادقاً .

ومن جهة أخرى ، فإنه إذا كان لايضير الأثر الأدبى أن يكون منطوياً على حقائق علم النفس الذى يكون الأديب قد عرفها فبطّن بها أثره الأدبى أو جعلها قاعاً له ، فمن الواضح أنه ينبغى أن تكون هذه الحقائق ممازجة للأثر ، غير مضافة إليه ولامقحمة فيه ، فهى ترقرق فى ثناياه ترقرقاً خفياً رقيقاً ، لايذكّر بها ولا يدل عليها ، ولايمكن أن يفصل عنها ، ولا أن يدرك إدراكاً مستقلاً عن سياقها الحى ، وإلا كانت مفسدة للأثر الأدبى إذ نراها فى هذا الأثر ينعلق بها انتباهنا فإذا نحن نذهل بها — وهى الأمور العامة والهيكل العظمى — عن الانسياق مع الأثر الأدبى ورؤية الواقع الحى الذى تعبر عنه . فهذا هو شأن كثير من الآثار الأدبية التى عرفها عصرنا هذا ، وكانت أشبه بأمثلة يضربها عالم نفس على حقيقة من حقائق علم النفس ، يريد بالأمثلة أن تأتى مصدقة لما يذهب إليه ، موضحة للنتائج التى حصل عليها ، فإذا هذه الآثار كتب فى علم النفس ،

لا أعمال أدبية ، وهى إلى ذلك إذ تقتطع من الواقع الزاخر ما يناسب التدليل على وجهة نظر معينة ، أو على حقيقة خاصة من حقائق علم النفس ، تضطر إلى أن تفعل ما يفعله بروكوست الذى كان يبتر أرجل ضحاياه أو يمط أجسامهم من أجل أن ينطبقوا على سريره لا يزيدون عنه ولا ينقصون ، وفى هذا ما فيه من تشويه للواقع فضلا عن الإفقار .

ولابد أن نشير إلى أن هذا شىء وأن الاختيار الذى يفرضه على الأديب تخصص عالمه شىء آخر . فنحن فى الحالة الأولى إزاء اختيار مقصود ، أو إزاء تفصيل للواقع على قدود التصورات العامة ، ونحن فى الحالة الثانية إزاء إدراك لجانب من جوانب الواقع الحى دون غيره من الجوانب ، إدراك قائم على رؤية . ولئن كان هذا الجانب من الواقع يرى من خلال شخصية الأديب فشتان بين هذه الرؤية التى تنبع من مشاعر الأديب التى هى مشاعرنا أيضاً ، وبين تلك « الرؤية » الأخرى التى تنبع من معان عامة ، وصور كلية ، وتجريدات ميتة ، لا يمكن أن تحيا إلا بالمعايشة الحميمة التى هى قوام الموقف الأدبى أصلا .

ومن أجل هذا نرى عدداً من المؤلفات الأدبية التى عرفها عصرنا هذا توصف ، صدقاً ، بأنها دروس فى علم النفس لا تعبير عن الحياة . فالعلم يطغى فيها على الأدب . ولا كذلك الآثار الأدبية الصادقة التى يمكن أن تطوى فى داخلها كل حقائق علم النفس مع بقائها رؤية أدبية قائمة على البصيرة والحدس والمعايشة .

وهذا ينقلنا إلى مناقشة مشكلة أخرى من المشكلات التى يطرحها ما نحن بصدده من التفريق بين المعرفة النظرية ، والحدس الفنى والأدبى على أساس التفريق بين العلم بالكليات والعلم بالمفردات ، وهى المشكلة التى تثيرها ولادة مايسمى الآن بالرواية الفلسفية على يد كتاب هم فلاسفة وأدباء فى آن واحد (سارتر ، سيمون دو بوفوار وكثيرون غيرهما) .

لعل هذه المشكلة قد ذرت قرنها فى أذهاننا منذ قليل ، حين رأينا لايوس إيجرى يقول إن الخطوة الأولى فى كتابة المسرحية إنما هى المقدمة المنطقية التى يتصورها المؤلف ، ويريد أن يبرهن عليها ، فيتصور لها الشخصيات القادرة على ذلك ، ثم يتصور لهذه الشخصيات الأحداث المناسبة .

والحق أن الرواية الفلسفية التى نشير إليها الآن لا شأن لها بمثل تلك « المواعظ » التى يريد لايوس إيجرى أن يجعلها مدار الآثار الأدبية . ونحن لو رجعنا إلى « المقدمات المنطقية » التى استخرجها من بعض عيون الآثار الأدبية لرأينا على الفور أن كل أثر من هذه الآثار الكبرى يمكن أن تستخرج منه « مقدمات منطقية » أخرى ، يختلف بعضها عن بعض كل الاختلاف ، بل قد يضرب بعضها بعضاً . فمن قال إن كل أثر أدبى كبير يعبر عن وجهة نظر ، فقد صدق إذا كان يقصد بوجهة النظر رؤية خاصة للواقع . أما إذا كان يقصد بوجهة النظر مغزى أخلاقياً أو « مقدمة منطقية » على حد تعبير لايوس إيجرى ، فما أسهل أن يرد عليه بأن وجهة النظر التى يستخلصها قد لا تكون وجهة النظر التى أراد الكاتب أن يعبر عنها ، وأكبر دليل على ذلك أن كل ناقد من النقاد يستخلص من أثر أدبى من الآثار وجهة نظر تخالف وجهة النظر التى يستخلصها ناقد آخر . والحق أن كل من يقبل على أثر من الآثار وفى نيته أن يستخلص المغزى الأخلاقى الذى يريد أن يعبر عنه كاتبه كان يرى فى هذا الأثر أقل مما يجب أن يرى وأكثر مما يجب أن يرى . . . إنه يرى أقل مما يجب أن يرى ، لأنه يحيل الواقع الغنى الذى يصوره الأثر إلى فكرة مجردة عامة ، وهو يرى أكثر مما يجب أن يرى لأن صاحب الأثر نفسه ربما كان لا يستخلص من رؤيته الأدبية ما استخلصه منها هذا القارئ فالمؤلف عند نفسه لم يزد على أن صور رؤيته لجانب من جوانب الواقع الحى وكفى . وما أكثر الآثار الأدبية التى قام لها المفكرون وقعدوا محاولين أن يستخرجوا منها المغزى الأخلاقى الذى تدعو إليه أو تحاول أن تدلل عليه ثم إذا بهم يفاجأون بكاتبها نفسه يعلن أنه لم يرد أن يقول شيئاً مما يقولون ، بل ما أكثر الآثار الأدبية التى ظن كتابها أنهم أودعوها آراء معينة ، ثم إذا بها تؤول تأويلات غير التى قصدوا إليها . ولعل رواية « لحن كرويتزر » التى كتبها تولستوى أن تكون خير مثال على ذلك . وهى دليل على أن الرؤية الأدبية عند تولستوى كانت أقوى من « الأفكار » التى أراد أن يودعها روايته ، إنه ليصدق على تولستوى فى هذه الرواية قولهم عن الأثر الأدبى إنه يفلت من يد صاحبه ، وإن صاحبه لا يتصرف فى شخصياته ، وإن شخصيات الرواية هى التى تفرض نفسها عليه . فمهما يتزود الكاتب الصادق بأفكار معينة يريد أن يبثها فى أثره ، فإن رؤيته تتغلب على هذه الأفكار . إنه « كلما تقدمت

القصة فى جريانها تكشفت له حقائق ما عرف وجهها من قبل ، ومسائل لا يملك لها حلاً ، فإذا هو يتساءل ، ويرى رأياً ، ويتعرض لمغامرات . حتى إذا انتهى من خلقه نظر دهشاً إلى الأثر وقد تم خلقه ، ولم يستطع هو نفسه أن يترجمه إلى لغة الأفكار المجردة ، ذلك لأن الأثر يكون قد اكتسب معناه ولحمه معاً بحركة واحدة »[١]. إن الرواية ثمرة رؤية صادقة . وهذا الصدق هو ما يميز أثراً عظيماً حقاً عن أثر ليس فيه إلا براعة . إنه ما من حذق يمكن أن يغنى عن تلك الرؤية الصادقة .

قلت لا شأن لما يطلق عليه الآن اسم « الرواية الفلسفية » بتلك المقدمات المنطقية ، أو المواعظ الأخلاقية التى رأى لايوس إيجرى أنها نقطة البداية فى التأليف الأدبى . فما هى هذه الرواية الفلسفية ، وما موقعها من الرؤية الأدبية التى هى منطلق الخلق الأدبى ؟

فى فصل عقدته الكاتبة الفرنسية سيمون دو بوفوار لموضوع « الأدب والميتافيزيقا » ، قالت هذه الكاتبة : « كنت أقرأ كثيراً حين كنت فى الثامنة عشرة من عمرى . . . كنت أقرأ فى سذاجة وبراءة ، وفى شوق وشغف ، كما لا يقرأ المرء على هذا النحو إلا فى تلك السن . فإذا فتحت رواية دخلت حقاً فى عالم جديد ، عالم محسوس ذى زمان تملؤه وجوه فريدة وأحداث فذة . وإذا فتحت كتاباً فلسفياً انتقلت إلى ما وراء الظواهر الأرضية ودخلت فى سماء هادئة غير ذات زمان . وما زلت أذكر أننى كنت فى الحالتين كلتيهما أشعر حين أطوى الكتاب بدهشة مدوخة تملأ نفسى . كنت أتساءل بعد أن أفكر فى الكون من خلال سبينوزا أو كَنْت : « كيف يبلغ المرء من التفاهة أن يضيع وقته فى كتابة روايات ؟ » وكنت إذا فرغت من قراءة جوليان سوريل أو تس دربرفيل أحس أن المرء يهدر وقته حين يمضى يلفق مذاهب ونظريات . ترى أين هى الحقيقة ؟ أهى على الأرض أم هى فى الأبدية ؟ وكنت أشعر بأننى مجزأة ممزقة[٢] .

أغلب الظن أن كل فيلسوف من الفلاسفة الذين جاءت فلسفتهم ثمرة

---

(١) سيمون دو بوفوار ، « المذهب الوجودى وحكمة الشعوب » ، ص ١١١ .

(٢) سيمون دو بوفوار ، المصدر نفسه ، ص ١٠٣ — ١٠٤ .

لتجربة ميتافيزيقية صادقة قد عانى شيئاً من هذا التمزق . ولا شك فى أن هذا التمزق قد تمثل فى أفلاطون أقوى تمثل . إن هناك تجربة ميتافيزيقية . إن هناك إدراكاً بدئياً فجرياً للواقع الميتافيزيقى. لقد سبق أن استشهدنا فى سياق الكلام على رؤية الفنان بما قاله بودلير من أن عمق الحياة كله ينكشف فى بعض اللحظات فى مشهد من المشاهد يقع تحت البصر مهما يكن عادياً . فهذا الانكشاف هو المعنى الميتافيزيقى لحادث من الحوادث فى لحظة من اللحظات . « إنه ليتفق فى كثير من الأحوال للأطفال الذين تجاوزوا مرحلة الانحباس فى ركنهم الصغير من الكون أن يشعروا دهشين « بوجودهم فى العالم » . . . إنه لتجربة ميتافيزيقية ، مثلاً ذلك الاكتشاف الذى وصفه لوى كارول فى روايته « أليس فى بلاد العجائب » ووصفه رتشارد هوجز فى روايته « الحصار فى جامايكا » ، وهو اكتشاف الطفل حضوره فى العالم وخذلانه وحريته وكثافة الأشياء ومقاومة النفوس الغريبة عنه اكتشافاً عيانياً . إن كل إنسان يدرك من خلال أفراحه وآلامه وإذعاناته وتمرداته ومخاوفه وآماله وضعاً ميتافيزيقياً »[1] .

هذه هى التجربة الميتافيزيقية الفجرية : شعور الفيلسوف بانخراطه كله فى العالم كله ، من خلال أى حادث من الحوادث .

وهناك طريقتان للتعبير عن هذا الإدراك كما تقول سيمون دوبوفوار . فأما الطريقة الأولى فهى أن نحاول توضيح معناه العام بلغة مجردة ، فننشئ نظريات تصف هذه التجربة ، تجربة الوجود ، من جانب الماهية ، أى من الجانب الموضوعى اللازمانى ، حتى إذا ادعى المذهب الذى أنشأه صاحبه على هذا النحو أن هذا الجانب الموضوعى اللازمانى ، جانب الماهية ، هو وحده واقعى ، وأن ذاتية التجربة وتاريخها شىء يمكن إهماله كان يمكن أن يتنكر هذا المذهب لكل تعبير آخر عن هذا الإدراك . فكذلك فعل أفلاطون فى خطوة أولى حين طرد الشعراء من جمهوريته .

وأما الطريقة الثانية فهى أن لا ننتبه إلى جانب الماهية غافلين عن جانب الوجود بل نعد الوجود الذى هو زمانى وذاتى وتاريخى حاملا للماهية ، ونحن عندئذ

(١) سيمون دو بوفوار ، المرجع السابق ، ص ١١٥ — ١١٦ .

لا نستطيع إلا أن نعترف بأن التعبير الكامل عن هذه التجربة الميتافيزيقية إنما هو التعبير الذى يضعها فى موضعها من الزمان والذات والتاريخ، فى صورة لابد أن تكون إذن صورة أدبية .

ومن أجل هذا رأينا أفلاطون الذى طرد الشعراء من جمهوريته يصبح هو نفسه شاعراً فى خطوة ثانية حين يحاول التعبير عن تجربته الميتافيزيقية .

والفرق بين فيلسوف كأفلاطون وفيلسوف كأرسطو هو أن الأول قد شعر بالتمزق ثمرة لتوزعه بين التفكير المجرد والتجربة المعيشة، ولتنقله بين الماهية اللازمانية اللاذاتية وبين الوجود الذاتى الزمانى ، فى حين أن أرسطو لا محل فى تفكيره للذاتية ولا للزمانية ، وهـو لذلك يعبر عن نفسه باستدلالات موضوعية مجردة .

وما كذلك تفعل فلسفة تعنى بالجانب الذاتى الفردى الدرامى من التجربة . لذلك نرى فلسفة كفلسفة هيجل التى ترى أن الفكر غير متحقق ، وإنما هو يتحقق ، تضفى على الفكر شيئاً من كثافة الجسد من أجل أن تقص مغامرته قصاً مناسباً ، وهذا هو هيجل يعمد فى كتابه « فينومينولوجيا الفكر » إلى أساطير أدبية ، كأسطورة دون جوان وفاوست ، للتعبير عن فلسفته ، لأن درامة الوعى الشقى لا تجد حقيقتها إلا فى عالم عيانى تاريخى .

وكلما كان الفيلسوف يعنى بدور الذاتية وبقيمتها عناية أعنف ، كان مضطراً إلى وصف التجربة الميتافيزيقية فى صورتها الفردية الزمانية اضطراراً أشد . وهذا كركجرد لايعمد إلى أساطير أدبية فحسب ، كما فعل هيجل ، بل نجده أيضاً فى كتابه «الخوف والارتعاش» يعيد خلق قصة قربان إبراهيم فى صورة تقارب الصورة الروائية ، كما نراه فى كتابه « يوميات فاتن » يعبر عن تجربته البدئية الفجرية فى فرديتها الدرامية .

وعلى هذا الأساس نرى الوجوديين فى أيامنا هذه يميلون إلى التعبير عن تفكيرهم تارة بمؤلفات نظرية وتارة بقصص ، ذلك أن الفكر الوجودى محاولة للمصالحة بين الموضوعى والذاتى ، بين المطلق والنسبى ، بين اللازمانى والتاريخى . إنه يجهد أن يدرك الماهية فى قلب الوجود . وإذا كان وصف الماهية هو من اختصاص الفلسفة بمعناها

الأصلى فإن الرواية وحدها تتيح لنا أن نرى الانبثاق البدئى للوجود، فى حقيقته الكاملة الفريدة ، الزمانية . والذى يقصد إليه الكاتب هنا ليس هو أن يستخدم على مستوى أدبى الحقائق التى سبق أن قررها على المستوى الفلسفى ، بل هو أن يعبر عن جانب من التجربة الميتافيزيقية لا يمكن التعبير عنه بغير هذه الطريقة، وهو طابعها الذاتى ، الفردى ، الدرامى ، وكذلك التباسها . فما دام الواقع لا يعرف بأن فى الإمكان إدراكه بالعقل وحده ، فما من وصف عقلى ، كائناً ما كان ، يمكن أن يعبر عنه تعبيراً مطابقاً له ، ولابد من محاولة عرضه فى تمامه وكماله على نحو ما ينكشف فى العلاقة الحية التى هى فعل عاطفة قبل أن تكون فعل تفكير .

هذه هى الرواية الميتافيزيقية المعاصرة . وقد دافعت سيمون دوبوفوار عن هذه الرواية الميتافيزيقية قائلة : « يجب ألا نظن أن الوضوح الفكرى فى ذهن الكاتب يعرضه للغفلة عما فى العالم من كثافة وغنى ملتبس . إنك إذا تخيلت أنه لا يدرك من خلال العجينة الملونة الحية التى تتألف منها الأشياء إلا ماهيات جافة ، كان الممكن أن تخشى ألا يصور لنا إلا عالماً ميتاً غريباً عن العالم الذى نتنفسه غرابة الصورة الفوتوغرافية التى نحصل عليها من تصوير الجسم ذى اللحم بأشعة إكس . غير أن هذا الخوف لا محل له إلا بصدد الفلاسفة الذين يفصلون الماهية عن الوجود ، فيحتقرون الظاهر من أجل الواقع المختبئ ، وهؤلاء ليس يغريهم أصلاً أن يكتبوا روايات . أما أولئك الذين يرون أن الظاهر واقع ، ويرون أن الوجود حامل الماهية ، وأن البسمة لا تتميز عن الوجه المبتسم ، وأن معنى حادث من الحوادث لا يتميز عن الحادث نفسه ، فإن رؤيتهم لا يمكن أن يعبر عنها إلا بالتصوير الحسى الجسدى لميدان الأرض (....) إن رواية « الإخوة كارامازوف » ورواية « حذاء الساتان » تجريان فى إطار ميتافيزيقا مسيحية . إن الدرامة المسيحية ، درامة الخير والشر ، هى التى تنعقد فيهما وتنحل . ونحن نعلم أن ذلك لم يعرقل فيهما أعمال الأبطال ، ولا جريان الحوادث ، وأن عالم دوستويفسكى وعالم كاوديل عالمان حسيان من لحم ودم . ذلك أن الخير والشر ليسا معنيين مجردين وهما لا يدركان إلا فى الأفعال الخيرة والأفعال الشريرة التى يقوم بها الناس »[1] .

---

(١) دوبوفوار ، المصدر نفسه ، ص ١٢١ – ١٢٢ .

وإذا كانت هذه هى الرواية الميتافيزيقية ، فإنه لمن الواضح أننا لسنا إزاءها فى شىء من تلك « المقدمات المنطقية » التى تحدث عنها لايوس إيجرى، وجعلها نقطة البداية فى الخلق الأدبى ، وجعل تصور الشخصيات وتصور الأحداث التى تقع لها وسيلة لإقامة الدليل على صدقها . إن الرواية الميتافيزيقية هى الرواية التى تعبر عن تجربة ميتافيزيقية معيشة لايمكن التعبير عنها إلا بها . إن كافكا الذى عانى هذه التجربة الميتافيزيقية لم يحاول أن يعبر عنها بلغة الفلسفة ، بل عبر عنها بحكايات تدخلك فى قلب التجربة ولا تمكنك من أن تترجمها إلى مذهب فلسفى متكون . لذلك نرى كلود إدموند ماني تهيب بقراء كافكا قائلة: « لا تحلوا محل مجرى الحوادث الذى يجب أن يفهم كأقصوصة واقعية ، لاتحلوا محله أبنية جدلية»[1]. والحق أن المحاولات التى قام بها أصحابها من أجل أن يترجموا أقاصيص كافكا إلى لغة الفلسفة انتهت إلى نتائج يناقض بعضها بعضها . ولئن كان شراح كافكا يستعملون جميعاً ألفاظاً واحدة: المستحيل، الاحتمال ، الإمكان ، إرادة احتلال مكان فى العالم ، استحالة التمركز فى المكان ، الشوق إلى الله ، غياب الله ، اليأس والقلق والخوف ... إلخ ، فإن النتائج التى ينتهون إليها فى تأويل كافكا مختلفة متضاربة بعضهم يحدثنا عن كافكا حديثه عن مفكر دينى يؤمن بالمطلق ويأمل فيه ويناضل على كل حال إلى غير نهاية فى سبيل الوصول إليه . وبعضهم يقول إن كافكا رجل ذو نزعة إنسانية يعيش فى عالم لا عون فيه ولا سند ، فهو يظل فيه فى راحة ما أمكنه ذلك، حتى لا يزيد ما فيه من فوضى واضطراب . وماكس برود يرى أن كافكا قد وجد منافذ كثيرة نحو الله . ومدام ماني ترى أن كافكا يجد مورده الأساسى فى الإلحاد . وآخرون يرون أن كافكا يؤمن بأن هناك عالماً ثانياً ، ولكن هذا العالم الثانى لاسبيل إليه ، ولعله عالم سيئ ، ولعله عالم مستحيل . وغير هؤلاء قالوا إن كافكا لايؤمن بعالم آخر ، وليس يتحرك نحو هذا العالم ، فليس هناك تعال بل محايثة، وإنما المهم هو هذا الشعور ، الماثل دائماً، بأننا منتهون، وهذا اللغز المستعصى على الحل الذى يضعنا ذلك الشعور أمامه . وجان ستاربنسكى يقول : « كافكا رجل مصاب بداء غريب . . . إنسان يحس أنه ههنا يلتهم التهاماً .. » وبيير

---

(١) ذكرها بلانشو فى كتابه « نصيب النار » ، ص ١٠ .

كلوسوفسكى يقول «يوميات كافكا . . . هى يوميات مريض يريد الشفاء . . . يريد العافية . . . إنه يؤمن بالعافية»[١] .

هذه هى الرواية الفلسفية . إنها التعبير الوحيد عن واقع لا يعبَّر عنه إلا بها ، لأنه يبلغ من الالتباس ومن تعانق الأضداد أنك لا تستطيع أن ترد تجربتك الميتافيزيقية له إلى مذهب منطقى .

قالت سيمون دو بوفوار : « هناك أفكار لايمكن التعبير عنها تعبيراً قطعياً بدون الوقوع فى التناقض . هكذا كان كافكا الذى يريد أن يصور درامة الإنسان ، المحبوس فى المحايثة ، يرى أن الرواية هى طراز التعبير الوحيد الممكن . ذلك أن كلام المرء على التعالى ولو بغية أن يقول إن الوصول إليه مستحيل ، يشتمل هو نفسه على دعوى الوصول إليه ، فى حين أن القصة الخيالية تتيح لنا أن نلتزم ذلك الصمت الذى يناسب وحده جهلنا»[٢] .

وشتان إذن بين هذه الرواية الفلسفية المعبرة عن التجربة الميتافيزيقية وبين رواية يكتبها صاحبها للتدليل على رأى فلسفى ، أو للبرهان على مذهب فلسفى ، فما تكون الرواية وشخصياتها وأحداثها إلا بمثابة «شماعات» تحمل هذا الرأى الفلسفى ، وتنوء به . إن الرواية الفلسفية الحقة قد لاتُنطق أبطالها بمناقشات فلسفية ، وإنما تترقرق فيها التجربة الميتافيزيقية ترقرقاً هيناً لايشعرنا بوجودها ، بل ينقلها إلى تجربة معيشة . وإذا لم تكن كذلك ، أى إذا كانت مجرد مركب يحمل مناقشات نظرية ، فلا يكون ثمة داع لكتابتها ألبتة . لأن المناقشات النظرية تكون قد وجدت أسلوب الكلام عليها باللغة المجردة ، ولاحاجة بها إلى أن يعبر عنها بلغة أخرى . . لئن كان يصح أن توصف بعض الروايات بأنها دروس فى علم النفس لا آثار أدبية ، إن هناك روايات أخرى يمكن أن توصف بأنها دروس فى المنطق لا آثار أدبية . فإنما الأثر الأدبى تعبير عن تجربة معيشة . إن المذهب الفلسفى تعليق على التجربة المعيشة ، أما الأثر الأدبى فهو تعبير عن هذه التجربة . ولما كانت كل تجربة من التجارب زمانية وفردية وعيانية فلا بد أن يكون التعبير الكامل

---

(١) راجع كتاب بلانشو ، « نصيب النار » ، ص ١٢ — ١٣ .

(٢) دو بوفوار ، المصدر نفسه ، ص ١١٨ .

عنها أدبياً بالضرورة. إن الذى يعانى هذه التجربة المتافيزيقية إنما يعانيها بالتعاطف مع حادثة زمانية تجلت فيها ولذلك فإن التعبير عنها لايكون إلا بالتلبث على هذه الحادثة الزمانية الفردية التاريخية ، بغض النظر عن كل تعليق وعن كل مذهبة ، وهذا ما يفعله الأديب حين يقتصر على أن يرى . . . على أن يرى الواقع ذاته متجلياً فى مفردات . وذلك هو معنى ما أشار إليه بودلير فى الكلمة التى سبق الاستشهاد بها .

إن الرواية الفلسفية هى كسائر أنواع الرواية تعبير عن تجربة معيشة . بل لعلنا نستطيع أن نقول بمعنى من المعانى إن كل رواية هى رواية فلسفية ، فإن كل حادث من الحوادث التى تصورها الرواية ذو دلالة ميتافيزيقية . أليس ينخرط الإنسان كله فى العالم كله ، فى كل فعل من الأفعال ؟

على أن هناك تفريقاً بين نوعين من الأدب لا نستطيع إغفاله هنا ، وهو التفريق الذى قام به يونج بين الأدب الذى يمكن أن نسميه واقعياً (ويجب ألانفهم من الواقعية هنا مذهباً بعينه من المذاهب الكثيرة التى تسمت خلال تاريخ الأدب بهذا الاسم ، بل جميع الإنتاج الأدبى الذى كان رؤية للواقع وتعبيراً عنه) وبين نوع آخر من الأدب هو إلى الأسطورة والأحلام أقرب .

وعلى هذا الأساس نجد يونج يميز بين نوعين من الخلق الأدبى ، يطلق على الأول منهما اسم الأدب السيكولوجى ، ويطلق على الثانى اسم أدب الرؤيا[1] .

وما ينبغى أن نفهم من وصف النوع الأول بأنه أدب سيكولوجى أن هذا الأدب يعتمد على « علم النفس» ، بل يجب أن نفهم منه أنه أدب يصور النفس الإنسانية ، فذلك الأدب الأول إنما هو سيكولوجى لأنه يصف لنا نفوس أفراد البشر وهم يتقلبون فى جنبات الحياة وخضم الأحداث ، فيحبون ويكرهون ويسعدون ويشقون ويتألمون ويفرحون إلخ . أما النوع الثانى من الأدب فيطلق عليه يونج اسم « أدب الرؤيا » ويضرب عليه أمثلة بروايات الكاتب الفرنسى بنوا وبالرواية الإنجليزية على طريقة رايدر هاجارد ، وبذلك الاتجاه الخصب الذى أحسن استغلاله كونان دويل حين قدم لنا الرواية البوليسية ، كما يضرب عليها أمثلة برواية ملفيل التى

---

(١) يونج ، « علم النفس والأدب » ، ص ٢٠٨ — ٢٢٣ .

عنوانها « Moly - Dick » . ويذكر يونج أن هذا اللون من التأليف الأدبى لانجده فى الرواية فحسب ، بل نجده كذلك فى الشعر ، نجده مثلا فى الجزء الثانى من درامة فاوست ، وهو يختلف عن جزئها الأول الذى ينتمى إلى النوع الأول من التأليف الأدبى .

ويصف يونج النوع الأول فيقول : إنه يتناول مواد مستمدة من نطاق الشعور الإنسانى — مآسى الحياة ، الصدمات الانفعالية ، الأهواء البشرية ، أزمات المصير الإنسانى عامة ، أى كل ما تتألف منه حياة الإنسان الشعورية ، وحياته العاطفية خاصة . إن مهمة الشاعر هنا لاتزيد على أن يتمثل هذه المواد وأن ينقلها من مستوى الحياة العادية إلى مستوى التجربة الشعرية ، فهو يعبر عنها تعبيراً يحمل القارئ على إداركها إدراكاً أوضح وأعمق ، إذ يرد إلى ساحة شعوره ما يحرص عادة على اجتنابه أو نسيانه أو إهماله ، أو ما لا يرتاح عادة إلى إدراكه . ومعنى هذا أن عمل الشاعر هنا هو تأويل محتويات الشعور وإلقاء الضوء عليها والكشف عن التجارب الإنسانية وما فيها من تنقل غير منقطع بين اللذة والألم . والشاعر هنا لايدع شيئاً لعالم النفس ، اللهم إلا أن نتوقع من عالم النفس أن يشرح لنا ، مثلا ، الأسباب التى من أجلها وقع فاوست فى غرام جرتش ، أو البواعث التى دفعت جرتش إلى قتل طفلها . إن مثل هذه الموضوعات تمثل القدر الإنسانى ، ولايكتنفها شى من الغموض ، وهى تفسر نفسها بنفسها . والآثار الأدبية التى تنتمى إلى هذا النوع لا حصر لها . إذ تدخل فى هذا الباب شتى الروايات التى تعالج موضوعات الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع ، ويدخل فيه أيضاً الشعر التعليمى كما يدخل فيه أكثر القصائد الغنائية ، كما تدخل فيه الدرامة بنوعيها : التراجيديا والكوميديا . ومهما تختلف صور الأثر الأدبى « السيكولوجى » ، فإن هذا الأثر يستمد مواده دائماً من نطاق التجربة البشرية الواعية الواسعة . يقول يونج ما خلاصته : لئن أطلقت على هذا النوع من الإبداع الفنى اسم الإبداع « السيكولوجى » ، فلأنه لايتجاوز حدود « المعقولية السيكولوجية » فكل ما يشتمل عليه هذا الإبداع — سواء من ناحية التجربة التى يعبر عنها ومن ناحية الطريقة الفنية المستعملة فى التعبير — إنما يدخل فى باب « المعقول » أو « ما يمكن فهمه » بل إن التجارب الأساسية التى يعبر عنها هذا النوع من الإبداع — على كونها لامعقولة فى حد ذاتها —

تبدو مألوفة لا يكتنفها أى جو من الغرابة ، فنحن فيها إزاء تجارب قد عرفت منذ بداية الزمن سواء أكان الموضوع الذى تدور عليه هو الهوى ومصيره المحتوم أم كان هو خضوع الإنسان لتبدلات الأقدار ، أم كان هو الطبيعة الخالدة وما فيها من جمال ودمامة .

إن الفرق بين النوع الأول من الإبداع الأدبى وبين النوع الثانى يظهر لنا من المقارنة بين الجزء الأول من درامة فاوست وجزئها الثانى ، وهما جزءان يختلف كل منهما عن الآخر اختلافاً عميقاً . إن التجربة التى تمد التعبير الفنى فى أدب الرؤيا بالمواد اللازمة ليست تجربة عادية مألوفة . إننا هنا إزاء « شىء غريب يستمد وجوده من الأغوار السحيقة للنفس الإنسانية ، فيذكرنا بتلك الهوة الزمنية العميقة التى تفصلنا عن عصور ما قبل التاريخ البشرى ، أو تثير فى أذهاننا صورة عالم فائق للبشر يسوده تضارب النور والظلام . ولاشك أن مثل هذه التجربة الأولية البدائية تفوق كل قدرة بشرية على الفهم . عدا أن الإنسان معرض دائماً لخطر الخضوع لسلطانها . على أن قيمة هذه التجربة وقوتها إنما تظهران أولا وقبل كل شىء فى ضخامتها وغرابتها . إنها تنبع من أغوار سحيقة لازمانية ، فتبدو لنا غريبة باردة متعددة الجوانب شيطانية خارجة على المألوف باعثة على السخرية . لكأنها عينة من السديم الأزلى . . . انفجرت على حين فجأة فأتت على معاييرنا وقيمنا البشرية وحطمت مالدينا من مقاييس للصور الجمالية »[1] . ويتابع يونج فيقول ما مجمله : وهذه الرؤية المقلقة للأحداث الفظيعة الخالية من كل معنى والتى هى فوق متناول الإحساس البشرى والفهم الإنسانى من جميع الوجوه . تقتضى من جهد الفنان ما لا تقتضيه تجارب الحياة العادية . إن التجارب العادية لا تمزق حجب العالم ولا تزيح النقاب عن الكون ولا تتجاوز حدود الإمكان البشرى ، وهى لذلك تقبل الصياغة الفنية بسهولة ، وتلين لمطالب الفنان فى يسر . أما التجارب الأخرى فإنها تجىء فتمزق من القمة إلى القاع ذلك الستار الذى رسمت عليه صورة عالم منظم ، فتتيح لنا أن نلقى نظرة خاطفة على الغور السحيق لما لم تدركه الصيرورة بعد . . . أنحن نعاين عندئذ عوالم أخرى . . . أنحن ندرك الغموض الذى يحف بالروح . . . أنحن

---

(١) يونج ، المرجع السابق ، ص ٢١١ .

نرى بداية الأشياء فيما قبل العصر البشرى. . . أنحن نستشف أجيال المستقبل التى لم تر النور بعد ؟

إننا نجد مثل هذا الانكشاف فى « راعى هرمس » لدانتى وفى الجزء الثانى من « فاوست » ، وفى الفيض الديونيزى عند نتشه ، وفى « خاتم بناونجن » لفاجنر ، وفى « الربيع الأولمبى » لشبتلر ، وفى شعر وليام بلياك، وفى « ابنير وتوماشيا » للراهب فرنشسكو كولونا ، وفى الشطحات الفلسفية والشعرية ليعقوب بوهمه . ونجده كذلك ، على نحو أشيق ، لدى رايدر هاجارد فى روايته « هى أو عائشة » ، وفى كتابات بنوا عامة ، وفى روايته « الإتلانتيد» خاصة وفى رواية كوبن التى عنوانها « الجانب الآخر » ، ورواية ميرنك « المنظر الأخضر » ، ونجده لدى جونس فى « بلاد بلا مكان » وفى رواية بار لاش « اليوم الميت » إلى آخر ما هنالك من آثار أدبية لا تحصى ولا تعد .

إننا إزاء النوع السيكولوجى من الإبداع الأدبى لانحتاج إلى التساؤل عن طبيعة المواد التى يتألف منها ولا عن دلالتها . ولكن هذا التساؤل سرعان ما يفرض نفسه علينا متى انتقلنا إلى النوع الثانى من الإبداع الأدبى ، وهو أدب الرؤيا . فهنا تستبد بنا الدهشة ، ويخامرنا شعور بالحذر أو النفور أو الاشمئزاز ، فنضطر إلى التماس الشروح والتفسيرات . إن الروائى هنا لايذكرنا بشىء مما يقع فى حياتنا العادية ، بل يضع أمامنا جملة من الأحلام والمخاوف الليلية والخبايا المظلمة من النفس مما ندركه فى بعض الأحيان إدراكاً غامضاً تخامره رهبة . والملاحظ أن جمهرة القراء تنفر فى أغلب الأحيان من هذا النوع من الكتابة اللهم إلا حين تصطبغ بلون شهوانى حسى مبتذل . حتى إن نقاد الأدب أنفسهم يشعرون بشىء من الحرج إزاء هذا النوع من التأليف الأدبى . لذلك نرى بعض الكتاب الذين يعبرون عن تجربة الرؤيا هذه يحاولون أن يهيئوا الأذهان لقبولها ، فدانتى مثلا عمد إلى تغطية هذه التجربة بستار من الوقائع التاريخية، كما أن فاجنر حجبها بدثار من الوقائع الميتولوجية . وبسبب هذا حسب بعضهم أن المواد التى استعملها هذان الشاعران لاتكاد تتجاوز التاريخ والأساطير . ولكن الواقع أن القوة الدافعة والدلالة العميقة فى أدب هذين الشاعرين لاشأن لها بالتاريخ ولا بالأساطير . ولئن حسب

الناس أن رايدر هاجارد لايعدو أن يكون عقلا متفنناً فى اختراع الأقاصيص وتلفيق الأخيلة ، فليست القصة حتى عند هذا الروائى إلا وسيلة للتعبير عن موضوعات ذات دلالات خاصة . إن المضمون فى القصة يفوق الحبكة القصصية فى دلالته وخطورة شأنه ، مهما يبد لنا أن أحداث القصة تطغى على هذا المضمون .

وليس فى وسعنا إلا أن نسلم بأن تجربة الرؤيا التى يعبر عنها هذا اللون من الأدب إنما هى تجربة أصيلة حقيقية ، إنما هى معاناة لواقع قائم بذاته . لسنا فى حاجة إلى تحديد مضمون هذه المعاينة التى تتم للشاعر : ليس من الضرورى أن نعرف أهى من طبيعة فيزيائية أم نفسية أم ميتافيزيقية ، وإنما يهمنا أن نقرر أن هذا العيان « واقعة نفسية » . إنه « وجود نفسى » وهذا الوجود النفسى لايقل واقعية عن الوجود المادى نفسه . لئن كان الهوى البشرى يدخل فى نطاق التجربة الشعورية ، إن موضوع الرؤيا قائم فيما وراء تلك التجربة . وإذا كانت إحساساتنا وإدراكاتنا تكشف لنا عن جانب من الواقع هو الجانب « المعلوم » فإن تجارب الرؤيا تكشف لنا عن جانب آخر ، هو الجانب المجهول . إنها تكشف لنا عن ظواهر هى بطبيعتها سرية غامضة . وحتى حين يتاح لتلك الظواهر أن تصبح شعورية فإن المرء مضطر إلى إبقائها فى المؤخرة أو إخفائها عمداً ، وهذا هو السبب فى أن البشرية قد نظرت إليها منذ قديم الزمان على أنها ظواهر سحرية سرية غامضة مشئومة باعثة على الوهم أو الخداع . إن هذه الظواهر خافية على علم الإنسان ، والإنسان نفسه حريص على أن يخفى نفسه عنها ، وهو يستعين على حماية نفسه منها بدرع العقل . والحق أن الأنوار العقلية لم تنبع إلا من الخوف . إن الإنسان ، يحاول أثناء النهار أن يقنع نفسه بوجود كون منظم ، حتى يتسنى له أثناء الليل أن يقاوم مخاوفه من الظلام وجزعه من السديم . إن هذا النوع من الإبداع الأدبى يكشف لنا عن الجانب المظلم من الكون .

وليس خالق هذا النوع من الأدب بالوحيد الذى يستطيع أن يلمس هذا الجانب المظلم العميق من الحياة ، بل إن فى وسع الأنبياء والحكماء والمرشدين وسائر أصحاب الرؤى أن يطلوا عليه .

ومهما يكن من ظلام هذا « العالم الليلى الغامض » ، فإننا لا نجهله كل الجهل .

لقد عرفه الإنسان منذ زمن بعيد ، فكان يلتقى به هنا وهناك فى كل مكان . وهو لدى الإنسان البدائى اليوم جزء من الصورة التى يكونها لنفسه عن « الكون » . نحن وحدنا الذين تخلينا عن الإيمان بذلك العالم المظلم الخفى ، وذلك لجزعنا من الخرافة والميتافيزيقا أولا ، ولأننا نجاهد ثانياً فى سبيل بناء عالم شعورى يسوده الأمن وتسوده الطمأنينة ويسهل التصرف فيه لأن القانون الطبيعى يقوم فيه بالدور الذى يقوم به القانون المكتوب فى أية دولة منظمة . ومع ذلك فإنه ليتفق للشاعر من بيننا نحن المتحضرين أن يلمح فى رؤى خاطفة تلك الكائنات العجيبة التى تسكن العالم المظلم وهى الأرواح والشياطين والملائكة ، ويدرك أن ثمة غائية تعلو على شتى الغايات البشرية ، وأن ثمة أحداثاً غامضة غير مفهومة .

فمنذ بداية التاريخ البشرى إلى يومنا هذا لم تنقطع جهود الإنسان من أجل التعبير عن رؤاه العميقة وخطراته الغامضة فى صور بقيت لنا آثارها إلى اليوم . وليست الميثولوجيا الغنية التى خلفها لنا العصر القديم إلا أحد أشكال التعبير عن تجارب الرؤيا هذه التى عاناها الإنسان فى عهود مبكرة من التطور الإنسانى .

فليس من المستغرب ، والحالة هذه ، أن يلجأ الشاعر إلى الأساطير لكى يحسن التعبير عن تجربته . من الخطأ أن تظن أن الشاعر إذ يفعل ذلك يستمد عناصر إبداعه من غير التجربة الأصلية التى عاناها . فالواقع أن تجربته هى ينبوع إبداعه ، ولكنه من أجل التعبير عنها يستعين بالتشبيهات الأسطورية . إن التجربة التى يعانيها لا تنطوى فى حد ذاتها على كلمات أو صور ، إنها إحساس غامض يجاهد فى سبيل الحصول على تعبير . إنها أشبه بإعصار يحمل فوق ظهره كل ما تمتد إليه يده فيكتسب شكلا مرئياً بفضل ما علق به من أشياء . ويظل التعبير عاجزاً عن استيعاب جميع ممكنات الرؤيا ويظل عاجزاً عن مجاراة كل ما فيها من ثراء ، فيضطر الشاعر إلى الاستعانة بكل ما يستطيع الاستعانة به من أجل أن ينقل إلينا ولو قدراً ضئيلاً من إحساساته ، حتى ليلتجىء إلى تشبيهات وصور عسيرة حافلة بكثير من التناقض ، بغية التعبير عما فى رؤياه من مضمون يعجز العقل عن إدراكه . فهذا دانتى يعبر عن تجربته بصور تنتقل بين الفردوس والجحيم . وهذا جوتة يستعين فى التعبير عن تجربته بشتى مناطق الجحيم التى تحدث عنها قدماء اليونان. وهذا نتشه يرتد إلى الطراز الكهنوتى فيعيد إلى الحياة صورة النبى

الرائى الذى عرف كثيراً فى عصور ما قبل التاريخ . وهذا شبتلر يستعير لمخلوقاته الجديدة أسماء قديمة ، إلخ .

ويرى يونج أنه ليس فى وسع علم النفس أن يفعل شيئاً من أجل توضيح تلك الصور الخصبة والتشبيهات المتنوعة ، إلا أن يجمع المواد المتفرقة وأن يقارن بينها وأن يحاول إدراجها جميعاً تحت اسم واحد. وقد فعل يونج ذلك ، فقال إن ما تكشف عنه الرؤيا المعبر عنها فى هذا النوع من الأدب إنما هو « اللاشعور الجمعى » . وهو يعنى بقوله « اللاشعور الجمعى » استعداداً نفسياً خاصاً عملت فى تشكيله قوى الوراثة ، وكان هو الأصل الذى منه نبع الشعور ثم تطور . يقول يونج ما خلاصته : ما دمنا نجد فى التكوين العضوى للجسم آثار المراحل المبكرة من التطور فليس هناك ما يمنعنا من أن نفترض فرضاً أن النفس البشرية قد خضعت هى الأخرى لقانون نشوء السلالات وتطورها . ومما يشجع على هذا الافتراض أن محتويات نفسية تحمل سمات المستويات البدائية من التطور النفسى تطفو على السطح فى لحظات من تراجع الشعور ، كما فى الأحلام والغيبوبة وحالات الجنون ، كما أن الصور نفسها تحمل فى بعض الأحيان طابعاً بدائياً واضحاً يجيز لنا أن نفترض أنها منحدرة من عهود سحيقة . ألا تظهر فى آدابنا الحديثة بعض الموضوعات الأسطورية القديمة ؟

لسنا الآن بصدد مناقشة يونج فى أمر « اللاشعور الجمعى » ، وإنما أردنا من عرض هذا التفريق الذى يقيمه بين نوعين من الأدب أن ننتهى إلى إقرار أن الأدب يكون تعبيراً عن رؤية ويكون تعبيراً عن رؤيا ، والرؤية والرؤيا واقعيتان كلتاهما عند النظرة الفينومينولوجية التى نأخذ بها ، وهى نظرة تتصالح فيها الذاتية والموضوعية ، ويتصالح فيها الظاهر والباطن ، والزمانى واللازمانى ، وتتصالح فيها الاسمية والواقعية . فالأدب فى جميع صوره ومدارسه تعبير عن واقع ، وهذا الواقع هو الذات الشعورية تارة ، والذات اللاشعورية تارة أخرى ، واللاشعور الجمعى تارة ثالثة ، إذا صحت فرضية يونج . وهو هذه الذات فى إدراكها للذوات الأخرى أفراداً وسط أحداث ، تارة ، وهو هذه الذات — ذات الأديب — فى تجربة ميتافيزيقية عاشتها عند انكشاف معنى ميتافيزيقى تجلى لها فى أى حادث من

الحوادث ، بل فى أى شىء من الأشياء لأن الوجود الكلى قد يتراءى للعين البصيرة وميضاً فى كل جزء من أجزائه ، ولأن الله يضع سره فى أضعف خلقه على حد تعبير المتصوفة .

وليس يصدق هذا على الأدب وحده ، وإنما يصدق على جميع الفنون ، فوظيفة الفن فى جميع أشكاله هى الكشف ، هى إزاحة الستار عن واقع لانراه ، والتعبير عن هذا الواقع بالأثر الفنى . وإذا كان الأفراد العاديون لا يرون هذا الواقع ، فلأنهم مشغولون عنه بالحياة ، و « الحياة » تكتفى من إدراك الواقع بمعرفة خلاصاته المجردة ، بل هى تلزم الإنسان بإحالة الواقع اللامتناهى إلى تصورات متناهية ، يتعامل بها مع الناس تعامله بالنقد الذى هو رموز ، ولو شغل الإنسان العادى برؤية الواقع كما هو ، من حيث هو مفردات أصيلة فى الطبيعة والنفس ، لأربكته هذه الرؤية ، ولحالت بينه وبين التلاؤم مع هذا الواقع ، ولفشل فى العمل ، ولما كان مصيره خيراً من مصير الذئب الفنان على حد تعبير برجسون ، أو لما كان مصيره خيراً من مصير حمار بوريدان الذى مات من الجوع والظمأ كليهما فى آن . وإذا كان هذا هو ميل العقل الإنسانى منذ بزوغه ، أى من حيث هو أداة للعمل أولا وقبل كل شى ، فإن هذا العقل الإنسانى يوغل مزيداً من الإيغال فى هذا الاتجاه بالعلم الذى يحول العالم إلى مجموعة من القوانين أو إلى مجموعة من الأنواع أى إلى منظومة من الرموز يستطيع أن يتحكم فيها وأن يسيطر عليها ، لا يعنيه مادون ذلك أو ما قبل ذلك من إدراك لهذا العالم فى مفرداته الغنية الملونة إدراكاً فجرياً ، إدراكاً يقف خاشعاً أمام فرديات الأشياء ولا يحاول أن يمزقها إرباً إرباً ليستخرج عناصرها المتشابهة ، فيشبّها ، ويرمى ما عدا ذلك ، أو يهمله . قال هوبج : « إن للمعرفة غاية عملية فى جوهرها : وهى أن تتيح للإنسان أن يتجه وأن يعمل فى حضن الكون ، إنها تحل محل الاتصال البيولوجى بما هو موجود ، تحل محله تصوراً عاماً إلى أبعد حد يمكن أن تمضى إليه العمومية ، تصوراً يستهدف نُجْعًا يتمثل طموحه فى الحلم الذى حلمه آينشتاين وهو إيجاد معادلة واحدة. ولكن هذا التصور الذى يحل محل الشىء المعيش ، يعرض لأن يضع بين هذا الشىء وبين الإنسان حاجزاً يشبه أن يكون غير قابل للاجتياز . وهذا يصدق على جهد معرفة الواقع الخارجى والعالم الداخلى على السواء . فلكى يعقل الإنسان العالم ونفسه لابد له من أن يخرج عنهما ، وأن يحتل منهما برج

المراقبة والأمر . وكلما ازداد معرفة قل اندماجاً . إنه يدفع ثمن هذه المعرفة تضحية بالمشاركة الطبيعية ، لأن المعرفة من حيث إنها ممركزة وموحدة تشوه ما تفهمه ، حتى ليمكن أن نقول إنها لا تفهم موضوعها إلا بمقدار ما تشوهه لتلائم بينه وبين طرزها فى الفهم . إن الإنسان ، برغم أنه من البديهى أن طبيعة الواقع ، الداخلى أو الخارجى ، هى اللامتناهى ، لابد له أن يعزم أمره على أن يقترف هذا الأمر ، وهو أن يصب هذا اللامتناهى فى أشكال متناهية »[1]. إن الإنسان ، سواء فى الإدراك العادى وفى المعرفة العلمية ، يهمل الواقع الفردى ، وينصب اهتمامه على ما هو كلى . وهو بذلك يبتعد عن هذا الواقع الفردى ، لأن نقاباً من المعانى العامة والتصورات المجردة يخفى عنه الواقع الفردى . وما كذلك يفعل الفنان ، فإنه يعاين الواقع الفردى ، هاتكاً الحجاب الذى تسدله عليه شبكة التسميات . وسبيله إلى ذلك إنما هو الحب الذى يجعله يتمهل عند كل شىء شىء ، وينظر إلى كل شىء شىء فى ذاته ، بغض النظر عن المنفعة التى تجنى منه ، وهو عندئذ يدركه فى فرديته الأصيلة : إن الفنان ، من أجل أن يتدارك ما يفعله العقل إذ يفقر الواقع ويحيله إلى هيكل مجرد من الحياة ، يملك الحب : « لئن كانت المعرفة تفصل ، فالحب يصل »[2]. إن الفنان يحقق بالحب نوعاً آخر من المعرفة ، هو المعرفة بالمشاركة والمعايشة والتعاطف . والحب عطاء أولا وقبل كل شىء . فالفنان لا يعامل الأشياء من أجل أن يأخذ منها وإنما هو يعطيها ، يعطيها نفسه . إنه فى اللحظات التى يكون فيها فنانا ، لا ينظر إلى الأشياء من ناحية مايمكن أن يصل إلى تحقيقه بواسطتها من حاجات ، وإنما هو ينظر إليها فى ذاتها ، وهو من أجل ذلك لا يجيد التلاؤم مع الواقع . هو من أجل ذلك محروم . إن علماء التحليل النفسى يريدون أن يردوا النشاط الفنى إلى الحرمان . فالنشاط الفنى عندهم تعويض عن حرمان . النشاط الفنى عندهم نتيجة الحرمان . وسنرى فيما بعد كيف أن النشاط الفنى هو سبب الحرمان لا نتيجته . إن من وقف من الأشياء والحوادث ونفسه الموقف الفنى قد تخلى بذلك عن المنفعة ، وارتضى الحرمان . ارتضى أن يعطى نفسه للأشياء لا أن يأخذ منها .

لانريد الآن أن نكرر ما سبق أن قلناه عن طبيعة الموقف الفنى من الوجود ،

---

(١) هويج ، « أسس استطيقا » ، ص ٥١ — ٥٢ .

(٢) هويج ، المصدر السابق ، ص ٥٢ .

ولا عن الوظيفة التى يقوم بها الفن من حيث هو معرفة بالمشاركة الوجدانية ، ولكن لابد لنا من كلمة أخيرة فى مشكلة تثار بهذا الصدد ، وهى مشكلة الخيال فى الأثر الفنى . ما موقع الخيال من الرؤية ومن الرؤيا فى الأثر الفنى ؟ إن العالم الذى تدخلنا فيه رواية من الروايات يوصف بأنه عالم خيالى ، لا عالم واقعى . فكيف يستقيم هذا مع قولنا عن الأثر الأدبى إنه هو الذى يطلعنا على الواقع ؟ الحق أن كلمة الخيال تستعمل بمعان مختلفة كل الاختلاف ، ومن هنا ينشأ اللبس وسوء التفاهم حول هذه النقطة ، كما أشار إلى ذلك برجسون ، حين الكلام على الواقعية والمثالية فى الخلق الأدبى .

ونحسب أنه يجب أن نحدد المعانى المختلفة التى تستعمل كلمة الخيال للدلالة عليها من أجل أن نزيل هذا اللبس . ونحسب أن مما يساعدنا على تحديد هذه المعانى المختلفة أن نفرق بين الخيال الذى يتدخل فى المرحلة الأولى من مرحلتى العمل الفنى أو الأدبى وهى مرحلة الرؤية ، وبين الخيال الذى يعمل فى المرحلة الثانية من مرحلة العملية الفنية أو الأدبية وهى مرحلة التعبير . فمن قال إن الأديب يُعمل خياله فى الرؤية الأدبية فقد صدق ، إذا كان يعنى أن الأديب يستطيع بالخيال أن يتقمص الشخصية التى يصورها فى أثره . فعلى هذا الأساس رأينا كاريت ينعت بعض الكتاب بفقر فى الخيال ، لأنهم لم يستطيعوا أن يتقمصوا شخصية غبى مثلا ، فجميع أبطالهم أذكياء مثلهم . فإذا فهمنا الخيال بهذا المعنى فقد وحدنا إذن بينه وبين قدرة الأديب على أن يخرج من جلده وأن يندس فى جلد غيره ، أى على أن يعايش غيره حياته الداخلية . وعلى هذا الأساس فنحن لانخطئ حين نقول عن الأثر الأدبى إنه ثمرة الخيال . ومن قال أيضاً إن الرؤية الأدبية تطل بنا على عالم خيالى ، وكان يقصد أن هذا العالم الحافل الغنى الملون المزدحم ، المؤلف من آحاد ندركها كما هى ، غير العالم الذى نقضى فيه أيامنا بين الأشياء نتلاءم معها ، ونسخرها فى تحقيق مآربنا ، ولانرى منها تبعاً لذلك إلا عناصرها المشتركة وخطوطها العامة وعناوينها ، فقد صدق أيضاً بمعنى من المعانى ، لأن العالم الذى نطل عليه من خلال أثر أدبى يختلف حقّاً كل الاختلاف عن العالم الملخص الذى نتقلب بين جنباته . ولقد كانت وسيلة الأديب إلى دخول هذا العالم هى الخيال الذى انتزعه من عالم العمل إلى عالم التأمل . وبهذا المعنى يجب أن

نفهم هذه العبارة التى يصالح فيها برجسون بين الواقعية والمثالية إذ يقول : « إن الواقعية تتوفر فى الأثر حين تتوفر المثالية فى النفس وإننا لانحتك بالواقع إلا بالمثالية »[١] . على هذا الأساس نفسه يتضح لنا معنى قوله أيضاً : « ما الخيال الشعرى إلا رؤية للواقع أكمل »[٢].

وأما فى المرحلة الثانية من مرحلتى العملية الفنية ، أعنى مرحلة التعبير ، فالخيال إنما هو أداة من أدوات إبراز الرؤية ، وهو عندئذ يعمل فى تبديل الواقع بالمقدار الذى يساعد على كشف الحجاب عن هذا الواقع . وما سبق أن قلناه بصدد التصوير يصدق كل الصدق على الأدب . إن المصور لايلتقط للواقع صورة فوتوغرافية ، وإنما هو يرسم لوحة تبرز هذا الواقع إبرازاً لاتقوى عليه الصورة الفوتوغرافية . وهو من أجل ذلك يسقط بعض الجوانب ويقوى جوانب أخرى ، لا لشىء إلا ليلتقط النغمة الأساسية التى ليست التفاصيل إلا مرافقات لها . إن خيال الأديب هو الذى يتيح له أن يتصور المزاوجات الممكنة الجديدة بين جوانب من الواقع إذا التقت بالاحتكاك خرجت منها الشرارة التى تضىء الواقع بنورها .

فمن قال إن الأثر الأدبى ثمرة الخيال بهذا المعنى فقد صدق . ولكن الخيال لم يكن هنا إلا أداة من أجل مزيد من الإضاءة للواقع . إن الروائى ليس مؤرخاً . إنه لايؤرخ حياة أبطاله . إنه يخلقها بخياله خلقاً . إن خياله ليقتطع من الواقع بعض جوانبه ويسقط بعضها الآخر ، وإن خياله ليضيف إلى الواقع تضخيماً وزيادة . ولكن هذا كله ليس إلا وسيلة للتعبير عن الرؤية . بل إن التعبير عن هذه الرؤية قد يقتضيه أن يعمد إلى الأسطورة نفسها ، حتى فى نوع الخلق الأدبى الذى أطلق عليه يونج اسم « الأدب السيكولوجى » ، أى حتى حين يعبر عن رؤية لا عن رؤيا . وبذلك يقف بنا من خلال الخيال على الواقع وقفة لاتتاح لنا بغير هذا الخيال . ودعك بعد ذلك من الخيال الذى يعمد فى التعبير إلى المجاز بأشكاله ، كأن يقول الشاعر : أتاك الربيع الطلق يختال باسمًا ، فواضح أن هذا الخيال الذى يربط بين تفتح الربيع وإشراقة البسمة واختيال الخطى لم يهدف إلى شىء غير مزيد

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٧ .

(٢) برجسون ، المرجع نفسه ، ص ١١٣ .

من الوضوح فى رؤيتك لما رآه ، وفى إحساسك بما أحس به ، أعنى فرح الطبيعة عند طلوع الربيع فرحاً يعبر عن نفسه ببسمة فى الثغر واهتزازة عطف يختال .

* * *

ونعود إلى المشكلة الرئيسية ، فنقول : إن كل أثر أدبى هو تعبير عن رؤية للواقع . وهذا الواقع الذى يراه الأديب إنما هو نفسه ونفوس الآخرين فى التقاء بعضها ببعض وفى اضطرابها بين الأحداث وفى تفاعلها مع الطبيعة . وهى رؤية تتم للأديب بتعاطف ومشاركة وجدانية وحدس وبصيرة . والأثر الأدبى من هذه الناحية يفتح أعيننا على هذا الواقع الذى تحجبه عنا ضرورات الحياة ، لأن الحياة تقتضى منا التلاؤم مع الواقع أولا وقبل كل شىء ، وهذا التلاؤم يقتضى منا أن نفقر الواقع المؤلف من فرديات بإحالته إلى تصورات عامة ينشئها العقل بغية تسهيل التعامل مع الأشياء والناس وأنفسنا ، أى برد اللامنتهى إلى المنتهى . والعلم هو ثمرة هذا الميل نفسه الذى يتميز به العقل الإنسانى . إن العلم يستخرج القوانين العامة التى تنطبق على جميع الأفراد ، ويصنف هؤلاء الأفراد فى أجناس وأنواع على أساس ما بين الأفراد من صفات مشتركة ، فيغفل بذلك عن فرديتها وأصالتها وما يجعلها هى إياها . وهذا يصدق على علم النفس صدقه على علوم الطبيعة . فعلم النفس يحاول أن يستخرج القوانين العامة التى تخضع لها الحياة النفسية ، وحين يتناول علم النفس دراسة الشخصية ، فإنه ينتهى إلى استخراج أبعاد للشخصية يحاول قياسها لدى الأفراد ، فيفرق عندئذ بين فرد وفرد على أساس مقدار ما يملكه كل فرد من هذه الأبعاد ، وقد يصل من ذلك إلى تصنيف الأفراد فى نماذج عامة يحاول أن يفرّعها ما وسعه التفريع بغية أن يقترب من الواقع الفردى أكبر اقتراب ممكن . وقد رأينا أن هذا كله يظل مشتملا على تجريد يبعدنا عن الواقع الفردى ، لأنك لاتستطيع أن تعرف فردية الفرد برده إلى نموذج ، فالفرد أغنى من كل تصور مهما يكن هذا التصور غنى المفهوم ضيق الماصدق . وفوق ذلك فإن الفرد الإنسانى مزود بنوع من الحرية تجعل لنفسه مرونة يصعب إقحامها فى إطار صلب صارم من القوانين الموضوعية . ثم إنك حين تدرس الشخصية بأساليب العلم تعزل هذه الشخصية عن موكب الحياة الذى تنخرط فيه ولا يمكن أن تعرف إلا باضطرابها بين أحداثه

وتقلباته . إن الواقع الفردى زمانى تاريخى بالضرورة ، والعلم يجسد الواقع الزمانى ويخرجه من دفقة الصيرورة ليدرسه فى حالة سكون . وما كذلك يفعل الأديب ، فإنه يرينا الشخصية منخرطة فى الوجود الزمانى ، لنعاين صيرورتها الحية . ونستطيع أن نقول : ما ذلك إلا لأن العلم يدرس الشخصية من خارج ، خلافاً لما تفعله رؤية الأديب التى هى حدس ينفذ إلى داخلها ، ويتزوج حركتها ويعانق صيرورتها ، ماضياً معها إلى حيث تمضى .

ونريد الآن أن نعرض بشىء من التفصيل لمحاولة من محاولات الدراسة السيكولوجية للشخصية ، أولا ليكون عرض نتائج هذه المحاولة ومناقشتها مثالا يتضح لنا من خلاله ما قررناه من الفرق بين النظرة العلمية والحدس الأدبى ، وثانياً لأن أصحاب هذه المحاولة ، وهم بناة علم الطباع الفرنسى المعاصر ، يزعمون أنهم فى المنهج الذى اتبعوه قد أعطوا الحدس الأدبى مثلما انتفعوا بالمعطيات الإحصائية سواء بسواء ، ولأنهم يعدون علم الطباع الذى أنشأوه وسطاً بين علم النفس العام الذى يدرس القوانين العامة التى تخضع لها الحياة النفسية — علم النفس الذى يدرس الإنسان — وبين الأدب الذى يصور الأفراد فى أصالتهم التاريخية الزمانية .

قال لوسن فى المقدمة التى صدر بها كتاب الآنسة ميشيل لولو : « اليوميات الشخصية » : « الواقع نسبة من عمومية وفردية : هو عقلى وتاريخى فى آن واحد . مثله كمثل قماش مطرز ، فهو يتألف من لحمة من القوانين قابلة بسبب أنها مجردة لأن تصدق دائماً وفى كل مكان ، ولكنها لهذا السبب نفسه أقل يقيناً من أن تشكل حادثة واقعية . فالعالم يبقى إمكانياً وغير محسوس ما لم تكن تلك اللحمة قابلة لأن تحمل تطريزات لانهاية لتنوعها ، وهذه التطريزات تنشأ أصالتها الكيفية أولا من المزاوجات التى لانهاية لعددها ، التى يمكن أن تولدها هذه القوانين بتآلف بعضها مع بعض ، وتنشأ ثانياً من الأفعال الممكنة الحرة التى بها يستطيع الأفراد ، وهم يقومون هنا بدور المطرزين ، أن يتدخلوا فيتخيلوها ويحققوها .

« وينتج عن ذلك أن المعرفة الكاملة للواقع يجب أن تكون علمية وأدبية فى آن واحد ، وأن ترتبط النظرة العلمية هنا بالنظرية الأدبية . إن كل علم من العلوم إنما يدرس ، على غرار الفيزياء والكيمياء ، القوانين التى تتألف منها

لحمة الواقع : فهى تبين الحجوم بقياسات ، وتربط الأعـــداد بعلاقات رياضية ، وتقوم باستدلالات ذات شكل حسابى ، وتنتهى إلى تكنيك يمكن أن يطبق تطبيقاً أوتوماتيكياً . إنها تدرك الموضوع . ولكن لما كانت الموضوعية لاتدخل فى تجربة من التجارب إلا وهى مرتبطة بذاتية ما ، فلا بد من معرفة أخرى هى التاريخ ، معرفة من شأنها أن تكمل تجريد العمومية بتجريد الخصوصية : فوحدانية الحوادث ، ومبادهة البشر ، واللاتقيد المضاف إلى التقيد (الجبرية) ، يميز المعرفة العيانية الفردية . إن العلم يكشف عن الشروط الكلية لإمكانية الحوادث : إنه يدرك هذه الشروط فى بنائها . أما المعرفة التى تعتمد على المحسوس ، على ما هو تاريخى ، مثل التاريخ نفسه والآداب والفنون، فإنها لا تتناول الممكن بل تتناول ما حدث ، ما وُجد ، وهى تدرك الحوادث فى مجموعها المركب الفريد .

« هذا الارتباط بين العام والخاص يصدق على علوم الإنسان ، وفى مركزها علم الطباع ، صدقه على علوم الكون . إن علم الطباع يحاول أن يعين وهو يعين بالفعل علاقات صحيحة بين الخصائص الإنسانية ، فهو هنا علمى . ولكنه من حيث إنه يحاول أن يتجاوز بالفعل ، منطقة العلاقات العامة من أجل أن يصل إلى التنوع الفردى الحى الذى يتصف به الأفراد ، يصبح أدبياً .

« والحق أن هاتين المنطقتين اللتين نميز بينهما بالفكر التجريدى ليستا منطقتين تضاف إحداهما إلى الأخرى على غير امتزاج وانصهار . إن هنالك واقعاً واحداً ، فيه يتم تبادل التأثير والتأثر بين المنطقتين . فالتعين البنائى ينفذ كل النفاذ فى فردية الحوادث ، ولكن هذه الفردية تنفذ أيضاً فى الشروط الأساسية التى تعينها (...) من هذا التأثير والتأثر المتبادلين ينتج أن كل بحث طباعى يجب أن يكون علمياً وأدبياً فى آن واحد ، ولكننا نسميه علمياً أو نسميه أدبياً تبعاً لغلبة جانبه الكمى الموضوعى على جانبه الكيفى الحى ، أو بالعكس »[1] .

ويشير لوسن فى هذه المقدمة إلى الدراسة التى قام بها مينار عن « ديدرو »[2] . فيقرر أن مينار قد ميز فى شخصية ديدرو السمات الثابتة

---

(١) لوسن ، تصدير كتاب ميشيل لولو « اليوميات الشخصية » ، ص ٣ وما يليها ، أرقام رومانية .

(٢) مينار ، « الحالة ديدرو » .

فيها فرده إلى نموذج ، وهذه خطوة أولى ، ثم خطا خطوة ثانية فعلل الطرز المتعاقبة من حياة ديدرو وآثاره بتفاعل هذا النموذج مع الظروف المختلفة ، ومع الذات الحرة . وكان بذلك أميناً على روح علم الطباع ، فلا هو أسقط من حسابه الشروط الطباعية التى تلقى أضواء على آثار ديدرو ولا هو أغفل نيات الكاتب التى أعملت هذه الشروط فى تحقيق أهداف معينة . ويضيف لوسن إلى ذلك قوله : « إن الدراسة التى قام بها مينار مثال يبين لنا كيف تمكن المزاوجة بين المطالب العلمية فى التعليل وبين التعاطف الضرورى لمعرفة الحياة ، كيف تمكن المزاوجة بين الدقة والإحكام من جهة وبين المرونة والحساسية من جهة أخرى ، كيف تمكن المزاوجة بين الفهم العقلى الذى ينتقل من المبادئ إلى النتائج وبين الفهم الحى الذى يعانق حركات نفس » .

وهكذا يكون علم الطباع فى نظر أصحاب هذه المدرسة وسطاً بين العلم والأدب .

وقبل ذلك وصف لوسن فى كتابه « علم الطباع » منهج هذا العلم ، فقال إنه منهج يصالح بين الدراسة العلمية والرؤية الأدبية ، لأن الحدس أحد مراحل هذا المنهج .

فما هو المنهج الذى اتبعه لوسن ؟ لقد تساءل لوسن : كيف نعرف الإنسان؟ هل يجب أن ننهج فى معرفة الإنسان نهج العلوم الطبيعية أو يجب أن ننهج فى معرفته نهجاً خاصاً يناسب طبيعته التى تمتاز بالشعور والحرية ؟ ثم أجاب عن هذا السؤال بأن عدداً كبيراً من العلماء قد أمّل منذ ما يقرب من قرنين ، وما يزال عدد كبير منهم يؤمل ، أن تكتمل العلوم الطبيعية بعلوم إنسانية تنهج نهج العلوم الطبيعية فى البحث ، وتمتاز بما تمتاز به العلوم الطبيعية من دقة كمية ، وشكل رياضى ، وفائدة تكنيكية . حتى لقد نشأت فى الواقع علوم بيولوجية وسيكولوجية تطمع فى الموضوعية العلمية ، وتسعى إليها ، غير أن النتائج التى حصلت عليها العلوم الوضعية للإنسان ، يمكن أن نلخصها دون أن نظلمها ، بقولنا : إن معرفة الإنسان كانت تكتسب الصفة العلمية على قدر هبوطها إلى قطاعات من الحياة الإنسانية ترتد فيها الإنسانية إلى الحيوانية ، وإنها كانت تفقد هذه الصفة العلمية على قدر صعودها ونفاذها إلى الصميم المعقد وإلى الأصالة من النفس الإنسانية[1] .

---

(١) لوسن ، « علم الطباع » ، ص ٢٦ وما بعدها .

ويضيف لوسن ما مجمله : إن المفتاح الذى نحل به هذا الصراع هو تجربتنا لأنفسنا . إن الإنسان يدرك بطريقتين ، تبعاً لكونه يعرف نفسه من داخل ، أو يعرفه غيره من خارج . فحين يدرك الإنسان نفسه من داخل يراها ذاتاً لا تنقسم ، منها تنبع الأفكار والعواطف والأعمال . وحين يدركه غيره من خارج يراه مجموعة من التعيينات والعلاقات أى يراه سلوكاً يخضع لقوانين ويمكن قياسه . والحق أن تقاطع الإنسان الصميمى النفسى مع الإنسان الظاهر الحسى الحركى هو بعينه الطبع . ومعنى ذلك أن تعيين الطبع يقع عند ملتقى معرفتين ، إحداهما تشبه العلم فى كل شىء لأنها موضوعية تحاول أن تنتهى من استقراء السلوك الإنسانى الذى يلاحظ من خارج إلى القوانين التى تؤلف ضروراته الداخلية ، وهذه المعرفة الاستقرائية خالية من إدراك المعنى الإنسانى المترقرق فى السلوك الظاهر . والثانية لا تشبه العلم الموضوعى ، ولكنها معرفة لابد منها ، تتم بتعاطف مع الينبوع الذى يصدر عنه السلوك وتدرك بحدس أصيل ذلك **المركز** الذى بإدراكه تصبح وحدة السلوك ونيته واضحتين معقولتين .

ولما كانت هاتان المعرفتان ، الموضوعية والحدسية ، ليستا آخر الأمر ، إلا معرفة واحدة ذات وجهين ، كان يمكننا أن ننتقل من الملاحظة الخارجية التى تنظر إلى الإنسان على أنه شىء ، ولكنها تدرك تعييناته ، إلى الحدس الذى يدرك وحدة التعيينات ومعناها ، ثم من الحدس الذى يتلمس نيات الذات ويفرض فيها الفروض ، إلى التجليات العملية التى هى تعينات الذات والتى يمكن أن نتحقق بالنظر إليها من صدق تلك الفروض . وهذا الحدس أمر ضرورى ترجع ضرورته إلى أننا لكى ندرك الارتباط بين طبع وبين طريقة فى القول أو الفعل ، لا نملك إلا وسيلة واحدة ، هى أن نضع أنفسنا فى موضع ذلك الطبع فندرك بنوع من التعاطف صدور تلك الطريقة فى القول أو الفعل عن هذا الطبع . ولا بد إذن أن يستطيع الإنسان أن يضع نفسه فى موضع طبع آخر غير طبعه . وهذا ممكن لعمومية الشعور فينا جميعاً . فالمفروض فى كل نفس ذات شعور أن تستطيع توليد حركات جميع النفوس الأخرى ذات الشعور . إن بعض اتجاهات حياتنا أسهل من بعضها الآخر بحكم التعيين الجسمى وهذه الاتجاهات هى خطوط القوى من طبعنا الخاص . فلا بد لعلم الطباع إذن من أن يتحرر من هذه السهولة ، وأن

يجهد بخيال أصيل لأن يُحل محلّ طبعه ، إلى حين ، طبع الشخص الذى يريد أن يفهمه . فمتى وصل إلى هذا ملك الحدس الطباعى الذى يدرك به ذلك الطبع الآخر ، واستطاع بذلك الحدس أن يفهم تجليات هذا الطبع الآخر ، فإذا هو بخيل مع البخيل ، خجول مع الخجول ، متردد مع المتردد ، إلخ . أما أن هذا ممكن ، فذلك ما لا يستطيع أن يشك فيه أحد ، إذ بدون هذا الاشتراك بين الضمائر وبدون هذه المرونة فى النفس ، لايكون هنالك مسرح ولا رواية ولاتعاطف مع الآخرين ، ولا مجتمع . فما كان لكريم أن يفهم شخصية البخيل فى مسرحية موليير . وما كان لحازم أن يفهم شخصية المتردد فى « هملت » شكسبير ، وما كان لإنسان متوازن معافى أن يفهم الشخصيات المريضة التى يصورها دوستويفسكى ، وما كان لنا أن نتفاهم مع الناس من حولنا ونتواصل ، ما لم تكن بنا هذه القدرة على حدس طباع الآخرين . وبهذا الحدس إنما يكون علم الطباع ممكناً . فإذا اتخذنا بعد ذلك جميع الاحتياطات اللازمة لتحاشى الأخطاء كان فى وسع معرفة الإنسان أن تحظى بموضوعية تشبه الموضوعية العلمية إن لم تكن هى بعينها الموضوعية العلمية . وليس الحدس موقفاً سلبياً تجاه تجربة معينة ندركها على أنها حالة صرف ، إذ سرعان ما يصبح تعاوناً واشتراكاً مع ما هو فعال فى الطبع الذى أدركه . وبهذا الاشتراك مع ما هو حى ، ينقلب الحدس إلى تعاطف جدلى . إن كل ذات إنما هى مركب من الإمكانيات ، والطبع لايزيد على أن يجعل لبعض هذه الإمكانيات الغلبة على بعضها الآخر ، بما يحقق لها من سهولات ، ويترتب على هذا أن عالم الطباع حين يتعاطف مع طبع معين ، يتقمص هذه السهولات التى تميز ذلك الطبع عن سائر الطباع ، ويأخذ يتخيل ويولد الحركات الجدلية التى تعيّن العمليات العقلية والعملية الخاصة بهذا الطبع الذى أدركه بالحدس . فإذا نفذ بالحدس إلى نفس الغيور ، وبدأ يصبح هذا الغيور نفسه ، ثم أصبح هذا الغيور نفسه إلى حد ما ، فلابد أن ينخرط فى الأفكار والعواطف التى توحى بها الغيرة إلى من تستعبده وتستبد به ، فإذا هو يحس مشاعره ، وساوسه وأوهامه والنار التى فى قلبه ، وإذا هو يتصور الأعمال التى يمكن أن تصدر عن ذلك كله من شراسة وانتقام وعنف وما إلى ذلك .

وهكذا يعلن لوسين أن المنهج الذى سار عليه فى دراسته كان نقلة دائمة بين الوقائع التى يستمدها من نتائج الاستقصاءات وبين الحدس الذى ينفذ إلى الطبع

بتعاطف ، ويعانق حركاته ، فيلقى بذلك ضوءاً على هذه الوقائع .

فلأن علم الطباع فى رأى أصحابه وسط بين علم النفس والأدب ، ولأن منهجه استقراء وحدس معاً ، نريد الآن أن نتناول نتائج بحوثهم بعرض موجز ، لنستبين من خلال هذا المثال على الدراسة السيكولوجية مجمل ما قررناه فيما تقدم من أن الخلق الأدبى هو الذى يطل بنا على الواقع النفسى من حيث هو نفوس أفراد منخرطين فى مغامرة الحياة ، متقلبين مع أحداثها يخلقونها كما تخلقهم ، أى من حيث هى نفوس أفراد لهم مصير .