

الفصل الرابع

التحليل النفسى للأديب

إن النتائج التى ينتهى التحليل النفسى إلى تقريرها فى ميدان الخلق الفنى والأدبى تتناول مشكلتين اثنتين يجب أن نفرق بينهما تفريقاً واضحاً . فأما المشكلة الأولى فهى التى يعبر عنها هذا السؤال : ما الذى يجعل الفنان فناً ؟ ما الذى يجعل الأديب أديباً ؟ وأما المشكلة الثانية فهى التى يعبر عنها هذا السؤال : كيف نعرف شخصية الفنان أو الأديب من آثاره ؟ ما العلاقة بين شخصية الفنان أو الأديب وبين مضمون إنتاجه الفنى أو الأدبى ؟

وواضح أن الجواب عن السؤال الأول هو فى مصطلح وجهة النظر التى عبرنا عنها فى كل ما تقدم تعليل للتعلق بالقيمة الفنية أو الأدبية وهو التعلق الذى يدفع صاحبه إلى أن يقف حياته على الخلق الأدبى قليلاً أو كثيراً ، وأن الجواب عن السؤال الثانى ، فى مصطلح وجهة النظر التى عبرنا عنها فى كل ما تقدم أيضاً ، هو تعليل للتخصص الذى تفرضه على عالم الأديب شخصيته ، فيجىء مضمون آثاره تصويراً لهذا العالم .

وقد سبق أن أوضحنا ضرورة التفریق بين المشكلتين تفريقاً قاطعاً . ومن ضرورة هذا التفریق إنما يعبر يونج حين يقول : « من الواضح أن علم النفس ، من حيث هو دراسة للعمليات النفسية ، يمكن أن يدرس الأدب ، ما دامت النفس البشرية هى الرحم الذى تتكون فيه شتى مبدعات العلم والفن . لذلك يتوقع من البحث السيكولوجى أن يفسر لنا أولاً طريقة تكون العمل الفنى ، وأن يكشف لنا ثانياً عن العوامل التى تجعل من شخص ما فناً خالقاً . وعلى هذا فإن عالم النفس مضطر إلى معالجة مهمتين منفصلتين متميزتين ، بالإضافة إلى أنه ملزم بالتعرض لهما بطريقتين مختلفتين اختلافاً جوهرياً »^(١) . وقد أضاف يونج إلى هذا

(١) يونج « علم النفس والأدب » ، فى كتاب « عملية الخلق » ، وهو مختارات لعدد من المؤلفين ، نيويورك ، ص ٢٠٨ .

يقول : « لئن كانت هاتان المهمتان متصلتين اتصالاً وثيقاً ، عدا أن كلا منهما تعتمد على الأخرى ، إن كل واحدة منهما لا يمكن أن تمدنا وحدها بالتفسيرات التي يمكن أن تقدمها لنا الأخرى (. . .) إن معرفتنا بالعلاقة الخاصة بين جوته وأمه قد تلتى لنا بعض الأضواء على عبارة فاوست التي يهتف فيها متعجباً : « الأمهات . . . الأمهات . . . يا لها من كلمة ترن في السمع زيناً عجبياً » ولكن تعلق جوته بأمه لا يمكن أن يفسر لنا كون جوته قد كتب درامة فاوست نفسها» (١) .

وقد سبق أن ذكرنا أن الدراسة السيكولوجية لمضمون الآثار الأدبية ، إذا هي كانت جادة ، تعود بفائدة كبيرة على النقد الأدبي . قال كلاباريد : « إننا بفضل فرويد نفهم الآن أن ما كان يبدو في الماضي مفارقاً وجريئاً في الفن يمكن ألا يكون إلا التعبير عن حقيقة عميقة جداً . لقد أصبح فرويد أباً لنقد فني وأدبي من نوع جديد كل الجدة ، يمضي في تحليل عيون الآثار إلى أعماق مما عرفنا حتى الآن » .

وقال يونج : « قد يكون من الحديث المعاد المكرر أن نقرر أن العوامل الشخصية تؤثر في الشاعر تأثيراً كبيراً ، من ناحية اختياره لمواده الفنية واستفادته منها . ولا يد أن نعرف بفضل المدرسة الفرويدية في هذا الصدد ، فقد نجحت في أن تكشف لنا عن مدى هذا التأثير ، كما أظهرتنا على الأساليب العجيبة التي يتخذها في التعبير عن نفسه » .

وسنضرب ، في الفصل التالي ، بالدراسة التي قام بها شارل مورون في تحليل آثار الشاعر الفرنسي مالارمييه ، مثالا على ما يستطيعه التحليل النفسي من إلقاء أضواء على العمل الأدبي ، وتعليل مضمونه بجواباً عن المشكلة التي يطرحها هذا السؤال : « ما هي العلاقة بين شخصية الأديب وبين مضمون إنتاجه » أي تعليلا لتخصص عالم الفنان بشخصيته في مصطلح وجهة النظر التي بسطناها فيما تقدم من بحث .

أما هذا الفصل فإننا نقفه على عرض ومناقشة آراء التحليل النفسي فيما أسميناه

التعلق بالقيمة الفنية ، وهي الآراء التي يحملها قول علماء التحليل النفسي إن الفن تعويض تصعیدی عن غريزة «كبونة» .

والتصعيد عند فرويد وأتباعه هو القدرة على أن يحل الشخص محل الغاية الجنسية الأولية غاية أخرى ليست جنسية ولكنها مرتبطة بالغاية الجنسية في تشاؤها. حتى إن « بفستر » يرى أن التصعيد لا يعمل جهازاً نفسياً جديداً ، وكل ما يعنيه التصعيد هو أن النتيجة النهائية ذات قيمة أعلى^(١) .

ومن أجل أن نوضح فكرة التصعيد هذه نستعير هذا المثال من شارل بودوان الذي يرى أنه حالة تمثل تصعيداً حقيقياً^(٢) :

« إيدا » فتاة في السادسة عشرة من عمرها ، جاءت العادة الشهرية في الثانية عشرة ، فبعد أن جاءت العادة بمدة قصيرة عانت صدمة نفسية خطيرة ، ففي ذات مساء بينما كانت واقفة على فسحة التراموى وحدها مع رجل لا تعرفه ، أخذ هذا الرجل يقوم أمامها بأعمال عرض (يعرض أعضائه التناسلية) ، فأصبحت تظهر في إيدا ، منذ ذلك الحين ، اضطرابات نفسية في أثناء العادة الشهرية . وكانت هذه الاضطرابات من نوعين : فتارة تأخذ الفتاة بترتيب بعض الأشياء ، وبخاصة العرائس ترتيباً أنيقاً ، وتارة تأخذ تهذى بكلام تتجلى فيه أفكار اضطهاد ، كأن تقول مثلاً إن ساحراً من السحرة قد سيطر عليها وهي لا تستطيع أن تتحرر من أسره .

فحين درس بودوان هذه المريضة عرف أنها تكره التغنر وتشمئز منه وتنفر من كل عناية بزینتها . ولكنها في مقابل ذلك تملك أكثر من عشرين عروسة ، يحلو لها أن تعنى بتزيينها وإلباسها أحلى الثياب ، وهو أمر لا تطيق أن تفعله لنفسها . يرى بودوان أن آلية تكون هذا المرض واضحة بدائية . فالميل الطبيعي إلى الغندرة قد كبت لدى هذه الفتاة على أثر الصدمة الجنسية ، ولكنه لم يهدم ، وإنما عانى انتقالاً أدى إلى تثبته على رمز أحلامى هو العرائس ، أى أن هناك نوعاً من إضفاء الميل إلى الغندرة على موضوع خارجي .

(١) بفستر ، « منهج التحليل النفسي » ، ص ٣١١ .

(٢) شارل بودوان ، « دراسات في التحليل النفسي » ، ص ٢٣٩ - ٢٤٢ .

وعلم بودوان بعد ذلك أن ميل إيدا إلى الترتيبات الأنيقة أصبح ممتد إلى أشياء من كل نوع . فهي ترسم وتصور ، وبخاصة نباتات مشدبة . وقد فحص بودوان رسومها . فرأى أن جميع النباتات المشدبة تمثل دائماً مخطط شيئين متناظرين يتوسطهما شيء مستطيل . ولاحظ في رسومها وصورها الأخرى التي تتألف خاصة من مناظر طبيعية أن الإلحاح دائماً على شجرة ذات شكل مخروطي تطغى على مجموع اللوحة . ولم يكن بودوان قد أبدى ملاحظته للفتاة حين قالت له هذه :

« إنني ألتجح في رسم كل ما أريد رسمه ، إلا الأشجار : فحين أريد أن أرسم الأشجار أشعر بصعوبة خاصة : كأن الأمر لا يريد أن يوافيني » (١) .

وانتقل بودوان بعد ذلك إلى استعراض ملابس اللعب (العرائس) فلاحظ أن العرائس الجديدة لها قبعات طويلة ذات عرف حاد : « في اللعبة الأخيرة ، كان الرأس كله قد حل محله المخروط الذي استطال إلى أمام كأنه منقار ، بدلا من أن ينتصب إلى فوق كقبعة ، كما أن كرتين ضخمتين كانتا تمثلان العينين ، ومن هاتين العينين تخرج ريشة متجعدة كأنها كثة من الشعر . وقد غرست في الجبين كثة أخرى تمثل الشعر الذي ينبت بين الحاجبين ، وعند التحليل شرحت إيدا عملها فقالت إن العرائس التي على رؤوسها قبعات ذات أعراف حادة تمثل سحرة . وهكذا تلتقي في عقدة العرض سلسلتان من الأعراض : إلباس عرائس ، وأفكار تأثير سحرى .

وقد كتب بودوان يقول : « إن نوبات الغندرة كانت كأنها تريد بذلك أن تشفى نفسها بنفسها بواسطة تصعيد فني عفوى تماماً ، والتقريب بين الساحر الذي تتحدث عنه في الهذيان وبين « العروس الساحر » يسمح لنا أن نفترض أن هذا التصعيد كان يميل إلى أن يصبح منفذاً ومخرجاً لهذين النوعين كليهما من النوبات » (٢) .

ويتهى بودوان من هذا إلى القول بأن « مثل هذه الأصول التحت شعورية لميول استيطيقية عند بعض الأفراد من شأنها أن تساعدنا على أن نفهم فهماً أوضح ،

(١) بودوان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤١ .

(٢) بودوان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤٢ .

أصل الفن ووظيفته في الحياة الإنسانية» (١) .

وقد نصح بودوان أهل الفتاة بأن يشجعوا عندها هذا « التصعيد التلقائي » . فلما رأى الفتاة بعد ستة أشهر « كانوا قد وجهوها ترجيحاً قوياً إلى فنا ، فإذا هي تملك موهبة حقة ، واختفت الاضطرابات ، وإذا النمو النفسى الذى كان معرقلاً قبل ذلك يسير سيره الطبيعى حتى لا أكاد أنكر الفتاة ولا أعرفها» (٢)

هذا مثال على التصعيد يبين به شارل بودوان أن الاهتمام بالفن لدى الفتاة إيداً إنما هو تصعيد لغريزة الغندرة التى كتبها صدمة نفسية .

ويقول دراكوليدس : « يبرهن لنا علم نفس اللاشعور على أن الخلق الفنى فى جميع مظاهره ليس إلا ظاهرة بيولوجية نفسية ، ليس إلا تعويضاً مصعداً عن الرغبات الغريزية الأساسية التى ظلت بلا ارتواء بسبب عقبات فى العالم الخارجى أو فى العالم الداخلى» (٣) .

ويضيف هذا المؤلف ما مجمله أن الحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنية ، فبواسطة الإبداع الفنى يعرض الفنان نفسه عما حرمتها منه الحياة . إن الفن يحل لدى الفنان محل ما حرم منه فى الواقع ، فالحرمان يذكرى الخيال ، كما أن الارتواء يضعفه . إن فقدان التلاؤم والارتواء إزاء العالم الخارجى يولد الانطوائية التى تجعل صاحبها يبنى لنفسه عالماً خاصاً أغنى كثيراً من الحياة الداخلية لكل إنسان . وما ينبغى أن يتأذى من هذا الكلام أولئك الذين يرون أن نقطة البداية فى الفن إنما هى « الغنى الداخلى » ، فهذا الغنى الداخلى « إنما هو نتيجة الفقر الخارجى . ورب فنان ممتاز تأفل ملكاته الفنية متى أصبح فى يسر ودعة ورخاء ، أو متى شفاه التحليل النفسى من اضطرابات روحه وصالحه مع العالم الخارجى . إن الأحلام والتصعيد الدينى أو الفنى والعصاب النفسى ، كل ذلك إنما هو طرق تسلكها الرغبات الغريزية المكبوتة فى اللاشعور لترتوى ارتواء رمزياً أو مصعداً . إن الطريق الذى يؤدي إلى الفن ، كما يؤدي إلى أنواع أخرى من النشاط الاجتماعى ، إنما هو التصعيد .

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٤٢ .

(٢) بودوان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤٢ .

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

إن لعب الأطفال ، والأحلام ، وأحلام اليقظة ، والإبداع الفنى ، كل أولئك ظاهرات متقاربة تنشأ عن إخفاق الغريزة فى الارتواء فى الواقع . والتصعيد يتخذ من العصاب . لذلك كانت المرأة وهى أقل قدرة من الرجل على الإبداع الفنى أكثر تعرضاً للعصاب . إن التصعيد هو تصريف للطاقة الغريزية نحو غايات إذا نظرنا إليها نظرة سطحية رأيناها غير ذات علاقة باتجاه الغريزة المصعدة : ولكنها فى حقيقة الأمر تنبع من هذه الغريزة رأساً فى هروب تحريرى أو ارتواء تعويضى . وكون معظم صور التصعيد ذات طابع عاطفى يرجع إلى مقدار العاطفة التى ظلت غير مستعملة بسبب كبت الغريزة الجنسية ، فهذه العاطفة تنصرف بالتعويض إلى مثل (عليا) الشعر والدين وأعمال البر وما إلى ذلك) يبدو فى ظاهر الأمر أنها تعمل عواطف محبة لا شأن لها بالجنس ، ولكن الحقيقة هى أن النواة التى تخرج منها جميع هذه الصور من التعويض إنما هى جنسية صرفة . وتبنى الفرد لهذه الصورة أو تلك من صور التعويض رهن بما يملك من قدرة على تحويل صراعاته النفسية ، فالأسطورة تمثل التصعيد البدائى وهى الحلقة التى تربط الفن بالدين ، التعبيرين الأساسيين عن تصعيد الغريزة الجنسية . إن الصراع مع الواقع ، هذا الصراع الذى يولد كبت الرغبات الغريزية ويحرمها من الارتواء ، يبعد الفرد عن العالم الخارجى ويقوى اهتمامه بالعالم الداخلى اهتماماً يذكيه الخيال والحلم ، وهذا الانطواء يؤدي إلى تحليل الذات وإلى الاستبطان ، ويؤدي إلى الإبداع الفنى . وإذا تجاوزت الطاقة التكوينية للغريزة الجنسية لدى فرد من الأفراد الحد السوى ، جعلت هذا الفرد معرضاً لكبت أعنف وحرمانات أشد . وهكذا فإن الشخص الذى يتصف تكوينه بفراط الجنسية معرض أكثر من غيره لصراعات جنسية ، وبالتالي للتعويض بالتصعيد . إن الصراعات الجنسية لدى الشعوب التى تتصف بفراط الجنسية ذات ترجيعات أقوى من ترجيعاتها لدى الشعوب التى تتصف بطاقة جنسية أقل . نلاحظ أثر ذلك حين ننظر إلى التصعيد الجماعى لدى الشعوب التى تتصف بفراط الجنسية ، فنرى أنها تفوق غيرها فى ميدان الإبداع الفنى والدين .

ويستشهد دراكوليدس بقول هسنار : « إن الفنان هو فى الواقع إنسان تتصف غرائزه الجنسية بأنها غير قابلة للتحقق فى الحياة العملية تحقّقاً كاملاً ،

غير قابلة للانطباق على الحياة العملية انطباقاً كاملاً ، ويعقب على ذلك بقوله :
 إن استحالة التحقق هذه تكبل الفنان كما يكبل الأسير ، فكما تصبح الرغبة في
 الحرية لدى الأسير مركز وجوده ، كذلك يصبح الحب لدى الفنان مركز
 إبداعه . وكما لا يحتاج الإنسان الحر إلى التغنى بالحرية كذلك لا يحتاج الإنسان
 المرتوى جنسياً إلى التغنى بالحب . « إن الحياة الجنسية هي في منزلة الصدارة من
 كل نشاط فني . فالشعر والموسيقى وكثير من آثار التصوير والنحت إنما هي
 أشكال مثالية للحب في جميع صورته وجوهره . إن التصعيد ، والتعويض ،
 والإبدال (فيما يتعلق بالاندفاعات الشبقية التي لم ترنو ارتواء جيداً ، أو لم ترنو ألبتة ،
 الاندفاعات الشبقية التي كُفّت أو كبتت أو قمعت) ، هذه هي الوظائف
 الأساسية للفن » (بشرلر) . ولنلاحظ ما هنالك من تشابه بين الرضى الجمالي الذي
 يولده الخالق الفني وبين الارتواء النفسى الذى يولده الفعل الجسدى . وهذه القرى تظهر
 لنا ظهوراً أوضح إذا لاحظنا أن الأثر الفنى يشتمل على ميول جزئية من ميول الغريزة
 الجنسية (سادية ، مازوخية ، فرجسية ، تفرج ، عرض) ، وكذلك سلوك الفنان
 (الرغبة في عرض أثره ، والرغبة في أن ينقد أثره ، إلخ) . وأخيراً فإن الرضى الفنى
 يمكن أن يولد تهيجاً شبقياً حقيقياً ، بل حتى قذفاً . إن الحب هو المخصب الفذ
 للإبداع الفنى . ولكن الحب الذى يخصب الإبداع الفنى هو الحب الذى لا يرتوى .
 « كل امرأة تنام معها فهى رواية لم تكتب » (بالزرك) . « إن إيروس إله الحب ، هو
 الذى كان ينبغى أن يصور مسكاً بيده القيثارة يقود جوقة آلهة الشعر ، بدلا من
 أبولون ، إله النور » (سوربو) . والصلة وثيقة بين الفن والحلم . إن العمل الأساسى
 فى الحلم والفن على السواء إنما هو إطلاق الغريزة من عقالها رمزاً . إن الحلم والشعر
 كليهما مظهران لرغبات جنسية غير مرتوية مكبوتة فى اللاشعور . ولكن بينما الإنسان
 العادى يتصل باللاشعور بواسطة الحلم فى أثناء النوم ، فإن الشاعر يستطيع بالإضافة
 إلى ذلك أن يتصل باللاشعور فى أثناء اليقظة . « إن الشاعر الكبير هو ذلك الذى
 يخلق ، فى حالة اليقظة ، ما لا يخلقه الآخرون إلا فى أثناء النوم . وقوام عظمة دانتى
 هو أنه اكتشف حقيقة الحلم » (شوبنهاور) . إن الخيال الذى لا بد منه للإبداع
 الفنى لا يمكن أن يغتدى إلا من الحرمان فى الواقع .

ويستشهد دراكوليدس بما لاحظته « بفستر » وغيره من أن الإبداع يصبح ، عند الفنان الذى أخضع لتحليل نفسى ، أكثر وعياً وعقلية ، وأنه يفقد شيئاً من قيمته الفنية ، وأن من الممكن أن ينقطع هذا الإبداع انقطاعاً كاملاً . ذلك لأن حياة الواقع تصبح بعد التحليل النفسى مُرضية ، فتفقر حياة الخيال ، وتوز الفنان عندئذ الروح المحركة الناشئة عن العصاب . ويذكر المؤلف حالة مريضة من مريضاته ، وهى موسيقية ممتازة ، وعازفة سمفونيات (سوليست) فيقول إنها كانت تحس ، فى أثناء العزف ، بانفعال يهز كيانها كله هزاً عنيفاً ويرقرق الدموع فى عينها ، ويحرك أصابعها ويستثير التصفيق . حتى إذا حلّت فقدت ميلها إلى الموسيقى ، وقال لها الخبراء إنها أصبحت لا تستطيع أن تبت الحياة الحارة فيما تعزفه ، كما كانت تفعل ذلك قبلئذ فى حميا عجيبة . وكثيراً ما نلاحظ لدى الفتيات القادرات على التعبير الفنى : زوال قدرتهن هذه بعد زواج يرضى صباتهن إلى الحب والأمومة ، كما أن الزواج يزيل عندهن الأعراض شبه العصابية ، ذلك أن العصاب والإبداع الفنى إنما هما مخرجان للتعويض عن الشقاء النفسى . ويشير دراكوليدس إلى حالة روائى بارع يعرفه ، فيقول إن إنتاجه قد انخفض انخفاضاً كبيراً من ناحية الكم وناحية الكيف كليهما بعد أن أخضع لتحليل نفسى . ويضيف إلى ذلك : والشاعر أو الروائى الذى يستمر بعد تحليله على إنتاج مؤلفات ذاتية لها قيمة فنية كبيرة يدل على أن تحليله كان ناقصاً أو مخففاً . إن السعادة والسلام الداخلى لا يتفقان مع الإبداع الفنى . وإنما الإبداع ابن الحساسية الموهبة العصابية . والفنانون يعرفون هذا عن أنفسهم . « إن لى نفساً تبلغ من شدة التأثير أن أيسر أمر من الأمور يدخل فيها الاضطراب ويقلبها رأساً على عقب » (بتهوفن) . « إن الحساسية تلتهمنى التهاماً ، فما يمس الآخرين مساً يجرحنى أنا جرحاً وينزف دماي » (ستاندال) . وليست مظاهر الحساسية هذه إلا استجابات عصابية . « إن العصابى يبنى فى نفسه عالماً خيالياً . فى ذلك العالم الداخلى يعيش ، ويتعذب ، ويفرح فى الوقت نفسه ، لأن هذا العالم الخيالى قد أنشئ وفقاً لحاجاته ورتب ترتيباً فنياً بحيث لو كان العصابى يملك موهبة ما لكان يمكن أن يصبح شاعراً وأن تخرج من عالمه الخيالى آثار إبداع فنى » (شتيكل) .

« إن الفنان يقترب من الحالم ومن العصائى بغنى أخيلته » (فتمان) ، « إن كل حلم هو تعبير عن اندفاع ممنوع ، وعن فكرة غير قابلة للتحقق ، وهو يمثل تسوية فى الصراع بين الرغبة والواقع . وهذه الآلية نفسها تتحكم فى الأثر الفنى . فالأثر الفنى كالحلم » (شنايدر) .

ويخلص دراكوليدس إلى القول : « إن الفنان يسعى من خلال خياله وآثاره إلى إرواء رغباته . إنه من وجهة النظر السيكولوجية ، بين الحالم والعصائى . فى هذه الحالات الثلاث (الحالم ، الفنان ، العصائى) هناك هروب من الواقع وعودة إلى العالم الخيالى ، مع فرق واحد هو أن الحالم يعود إلى الواقع حين يستيقظ ، وأن الفنان يعود إلى الواقع بالخلق ، وأن العصائى هو الوحيد الذى يستمر على الانحباس فى حلم عالمه الخيالى » غير أن التعويض التصعيدى لا يستبعد التعويض العصائى . فبعض العناصر العصائىة يمكن أن تتسرب إلى التصعيد الفنى ، كما أن بعض عناصر الميل الفنى يمكن أن توجد فى العصاب .

فهناك إبداعات فنية فيها عناصر عصاب أو ذهان . هذا ما نلاحظه كثيراً فى التصوير التعبيرى ، والنثر الغنائى ، أو الشعر السريالى ، وهناك حالات مرضية مصحوبة بمظاهر فنية ، فبعض المصابين بالفصام ينظمون شعراً أو يرسمون .

وخلصة القول « أن الأثر الفنى هو ، عند الخالق والمتأمل ، إفراغ طاقة عاطفية تجمعت بإفراط على بعض الميول بسبب كبتها ، وبسبب استحالة إفراغها . ون هنا نفهم إلى أى حد يمكن أن يكون الفن تخففاً » (بودوان) . إن الشاعر يصبح بالخالق طبيب نفسه ، فأبداعه الفنى تطهر ، بل هو تحليل نفسى يتولاه بنفسه (شتيكل) . الفن إنقاذ . آلهة الشعر أم حنون تعزى الفنان . وازدهار الفن فى أيام الشقاء دليل على أن الفن عزاء ، وازدهار الفن فى ظروف رخاء : لا يبطل الرأى الأول . فالفنان فى ظروف الرخاء يشعر بحرمانه هو شعوراً أقوى ، فيكون الخلق الفنى سبيله إلى التخفف من شقائه ، ووسيلته إلى الارتواء الوهمى . « إن الفنان إنسان انطوائى يقارب العصائى . رغباته غير المرتوية تقوى حياته الخيالية . ولكن الفن يعرض له طريق عودة من الخيال إلى الواقع ، مع استمرار التعاقب بالحلم والرجسية . وهكذا فإن الفنان الذى يريد وهو يحلم بالحب والمجد ، أن يبلغ

السلطة والثراء ، يصل إلى تحقيق أمنيته بفضل آثاره ، ويحصل على ما لم يكن له قبل ذلك وجود إلا في خياله : المجد ، والغنى ، والجاه ، إلخ » (فرويد : مقدمة إلى التحليل النفسى) .

ولكى يكون هذا الارتواء تاماً يجب أن يعقب الخلق الفنى عرضه على الناس . فالفنان الذى تخفف بالخلق الفنى من عذابه يرى في إذاعة إنتاجه شرطاً ضرورياً لا كمال استعاضته به عن « عوز الحياة » . وفي هذا يظهر أيضاً ما فى الفنان من حب العرض الطفولى ومن عناصر الطموح الناشئة عن الشعور بالتخلف . وفيه أيضاً وخاصة الخوف من العقوبة والحاجة إلى التبرئة . إن إنتاجه اعتراف ، كالاعتراف للكاهن فى المسيحية ، والاعتراف للمحلل فى العلاج بالتحليل النفسى . الفنان فى حاجة إلى جمهوره . إن الجمهور هو بالنسبة إليه محكمة . فإذا لم يمثل أمام هذه المحكمة ظل إلى الأبد كالمجرم يعيش فى قلق وفى غير أمان . فإظهار الفنان إنتاجه للجمهور لا يرجع إلى الطموح فحسب ، بل كذلك إلى الاعتراف أمام المحكمة ، للتخلص من شعوره بالإثم . إن كل من أصيب بصدمة نفسية ، أو عانى عقدة الدونية أو حطمنته الحياة ، يتملكه الشعور بالإثم لا شعورياً ، فلكى يتحرر من هذا الشعور بالإثم تراه يبحث عن قاض يقضى برأى فى جميع أعماله : قاض يبرئه ويبرره ، أو قاض يحكم عليه ويعاقبه .

إن الخلق الفنى يعوض عن « عوز الحياة » ويميل إلى إطلاق عقد نفسية تعوق حياة الفنان . ولآثار الخلق الفنى من النتائج فى نفس المشاهد والجمهور مثل ما لها فى نفس الفنان ، فالجمهور الذى يعيش تلك الظروف النفسية ذاتها ويعانى تلك الحاجات الحيوية ذاتها يتذوق الأثر الفنى على هذا الأساس .

إننا نحب الفن لأنه يعزينا . « ولكن الخدر اليسير الذى يعرفنا فيه الفن خدر مترب ، وأسفاه .. إنه انسحاب بسيط أمام ضرورات الحياة ، الضرورات القاسية ، وليس يبلغ من العمق ما يكفى لجعلنا ننسى شقاءنا الواقعى » (فرويد : قلق الحضارة) . إن الإبداع الفنى : لا يصنف دائماً الصراعات فى الحياة العملية التى يجيهاها الفنان ، وإنما يبنى هذا الفنان فى أكثر الأحيان معرضاً لضروب الإخفاق وللعصاب . غير أن الإبداع الفنى يحمره بمقدار ما يدع . ذلك أن كل المنوع

الذى يستحيل فى الإبداع الفنى إلى جمال يحققه هو وحده ، يصبح بالنسبة إليه مشروعاً ، ويطهره « هسنار » .

فلاشك إذن أن تخفف الفنان من شقائه بفضل أثره ناقص . ومتهرب . ولكن هذا التهرب نفسه هو الذى يضمن أن يعاود الفنان محاولة الخلاق للتطهير . ولو تطهر الفنان بالخلق تطهراً حاسماً ونهائياً لضعف إنتاجه الفنى كماً وكيفاً . وهذا ما نلاحظه لدى الفنانين الذين يعالجون بالتحليل النفسى .

وإن التحال الأخلاقى الذى شاهدناه بعد الحرب العالمية الأولى والذى سهل الحرية الجنسية ، وجعل الارتواء الجنسية أبكر أو أتم هو على علاقة عليقة بتقصان النسبة المثوية للمراهقين المثقفين الذين كانوا يرون قبيل ذلك الحين . إن مراهقى ما بعد الحرب أقل حاجة من الأجيال السابقة إلى التعويض بالفن ، لأنهم لا يعانون من الحرمانات الجنسية ما عانته تلك الأجيال . كان معظم المراهقين فى الماضى ينظمون أشعاراً أو يكتبون يوميات شخصية ويحفظون بذكريات رومانسية ويحبون حباً عذرياً خلال صغرتهم . أما الآن فقد قل عدد هؤلاء . ذلك أن واقع الحياة يستولى على الكائن الإنسانى فى أيامنا هذه فى سن مبكرة ، فلا يجد الخيال المناخ المناسب لنموه .

ومن العلاقة بين الفن والعصاب تتضح لنا العلاقة بين الفن والجريمة . إن عدداً من الأدباء كانوا مجرمين فى الوقت نفسه ، لأن ينبوع الميل إلى التعبير الفنى وإلى الإجمام واحد ، هو مثلاً عقدة أوديب . والفنانون يتصفون على كل حال بصفات نفسية إن لم تصل إلى درجة المرض أو الإجمام ، فهى تذكر بهما : إن الشاعر أو الفنان الذى احتفظ بطفولته بسبب تثببات وكبوت معينة ، يتصف سلوكه ويتصف طبعه بمظاهر طفلية ، ولا سيما التمرکز على الذات والسادية والزرجسية ، وهذا كله يجعله محبباً للظهور حسوداً مبغضاً أنانياً متسلطاً تماماً مغتتاباً متشكياً ، سريع التأذى ، حالماً ، إلخ . ولما كانت الزرجسية الطفلية ترتبط من جهة أخرى بحب العرض ، فإن من أبرز مظاهر حب العرض هذا لدى الفنان ميله إلى التفخيم والزهو ، وحاجته أيضاً إلى عرض إنتاجه وإلى الاعتراف وإلى البحث عن النقد الذى يبرره أو يحكم عليه . وتلك كلها عوامل نفسية تدخل فى تكوين الطبع الإجمامى . إن مبادئ آلية العمليات اللاشعورية واحدة فى

ميادين يختلف بعضها عن بعض في الظاهر . فالإجرام ، والأساطير والأوهام والدين ، والفن ، كل أولئك نتائج عمليات واحدة من عمليات اللا شعور ، والغريزة الجنسية تلعب دوراً أولياً في كل منها .

والعقد الرئيسية التي تنشأ عن انحرافات الغريزة الجنسية وتكون مركز الاستجابات الاندفاعية نحو تعويض في هي : الثبتات على مرحلة من مراحل الجنسية الطفولية السابقة على المرحلة التناسلية ، عقدة أوديب ، الثبت على سيطرة الأب (الأنا العليا الأولى) ، الشعور بالهجر ، باللامان ، بالدونية ، بالإثم ، بالشك في الذات ، بالحجل الجنسي ، إلخ . وقد يتضافر عدد من هذه العوامل لدى فرد واحد . ولاشك أن الصلة بين عقدة أوديب وبين الإبداع الفني هي أوثق ما تكون الصلات . « لقد أصبح من المسلم به أن الغريزة الجنسية تلعب دوراً كبيراً في تكوين الاستعدادات العقلية والميول العقلية . يدل على ذلك نوعان من البراهين : أولهما الارتباط الوثيق بين الاندفاع الجنسية وبين فعاليات أخرى (كالدين والفن) يجمع معظم الباحثين على أنها تستمد من هذه الاندفاع الجنسية معظم العواطف والانفعالات التي تستعملها ... والثاني أن فعاليات مختلفة تملك إلى حد كبير القدرة على تحويل الاندفاعات الجنسية أو على تقليل التوتر المفرط الذي يرجع إلى أصل جنسي » (جونس) . « إن هناك معادلات نفسية جنسية يمكن أن تستحيل إليها الطاقة الكامنة للغريزة الجنسية . من ذلك مثلاً : القسوة ، الغضب الألم ، الفعاليات العقلية المبدعة التي تعبر عن ذاتها بالدين والفن والشعر (بلوخ) . هكذا يجمع دراكوليدس أقوال علماء التحليل النفسي من هنا ومن هناك ، ويبني منها تفسيراً للخلق الفني لا تردد فيه . فالخلق الفني « ليس في جميع تجلياته إلا ظاهرة بيولوجية نفسية ، ليس إلا تعويضاً تصعيدياً عن رغبات غريزية أساسية ظلت بلا ارتواء بسبب عوائق في العالم الداخلي أو الخارجي » .

وقد ناقش دالبييز نظرية التصعيد هذه في كتابه المشهور « منهج التحليل النفسي ومذهب فرويد » ، وسنعرض لهذه المناقشة بعد قليل . وإنما يهمنا الآن أن نقرر هذه الحقيقة ، وهي أن فرويد قد لا يكون مثل تلاميذه اندفاعاً وجزماً في تحليل الميل إلى الخلق الفني بالتعويض التصعدي عن حاجات غريزية مكبوتة ، وإن

يمكن في بعض نصوصه ما يوحي بهذا . كما أن المدارس المختلفة للتحليل النفسي تنقسم على نفسها في حل مشكلة نظرية التصعيد . والانقسام واضح خاصة بين مدرسة فرويد ومدرسة يونج .

إن النتيجة في التصعيد أعلى من سببها . وهذا يخلق صعوبة نظرية كما يقول دالبيز . أما المدرسة الفرويدية فهي تكاد ترى أن السبب والنتيجة واحد في التصعيد إن الفرويديين يرون أن التصعيد ليس إلا تقنياً للميل الجنسي . وهذا نموذج : قال فرويد : « يبدو لي أنه مما لا مجال للمناقشة فيه أن جذور فكرة "الجميل" تنوى في التهج الجنسي ، وأن الشيء الجميل لا يعنى من حيث الأصل إلا الشيء المهيج جنسياً . وليس يتناقض مع هذا أن تكون الأعضاء التناسلية نفسها ، التي يثير منظرها أكبر تهيج جنسي ، لا يمكن أبداً أن تعد جميلة » (١) .

وقد ألح جونس خاصة ، وهو الشارح الأمين لفرويد ، على التجانس بين نقطة البداية ونقطة الوصول في التصعيد . قال : « إن إبدال الهدف الجنسي الأصلي بهدف اجتماعي ثانوي ليس هو إحصالاً لهذا الهدف محل الهدف الأول بقدر ما هو تفرغ الطاقة الجنسية الأولية في اتجاه جديد . وإذا شئنا الدقة وجب علينا أن نطلق على هذه الظاهرة اسم الانتقال بدلا من اسم الإحلال » (٢) . ويقول هذا المؤلف بعد ذلك بقليل : « إننا نلاحظ في أثناء تحليلات التحليل النفسي أن العملية التي وصفناها آنفاً على أنها عملية إحلال أو تنويع في الاهتمام ليست في حقيقة الأمر إلا عملية استمرار (...) وبتعبير آخر ، فإن الطاقة المستعملة في خلق اهتمام جديد منحدر من تلك الرغبة نفسها على نحو غير مباشر . هكذا يمكن أن تجتاز حياة الإنسان رغبات أساسية متنوعة دون أن ينكشف للملاحظ العرضي أو للاستبطان الشخصي ما بين مظاهرها من اتصال بعضها ببعض أو استمرار بعضها في بعض » (٣) .

فإذا مضينا في هذا الرأي إلى أقصاه ، كان واضحاً أن فكرة التصعيد تزول تماماً ، ولا يبقى هنالك إلا تقنيات للميل الجنسي ، فإذا لم نعد أي نشاط في الحياة

(١) فرويد ، « ثلاثة بحوث في نظرية الحياة الجنسية » ، ص ٢٢ ، هاش .

(٢) « التحليل النفسي نظراً وعملاً » ، ص ٧٦٨ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٧٦٩ .

النفسية العليا إلا عوضاً عن الميل الجنسي ، فتلك مفارقة تبلغ من القوة والعنف أن فرويد لم يجرؤ أن يقول بها ، وإنما هو وقف موقف توفيق ومصالحة ، يصعب تحديده . إنه قد سلم ، ولو بعبارات غامضة كل الغموض وفي غير حماسة ألبتة ، بأصالة الحياة النفسية العليا . وإلى جانب ذلك قال بإمكانية نوع من تحول الطاقة الجنسية إلى طاقة نفسية عليا .

وهذا نص لفرويد يمكن أن يعطينا فكرة صادقة عن موقفه . قال : « إننا نرى أن كل ميل مسيطر على الفرد إنما يكون قد ظهر في طفولته المبكرة ، وأن سيطرته هذه إنما تمت بتأثير انطباعات حياة الطفولة . ونرى ، بالإضافة إلى هذا ، أن الميل يتدمج ، من أجل أن يقوى ، بقوى غريزية أصلية ، حتى يمكن أن يمثل فيما بعد جزءاً كبيراً من الحياة الجنسية . إن رجلاً من الرجال مثلاً ، لم يمكن أن يندفع في البحث اندفاعاً قوياً كاندفاع رجل آخر في غرامياته ، ثم يكون هذا البحث عنده تعويضاً عن الحب . ونحن نرى أن هذا التعزيز الجنسي للميول لا يتناول غريزة البحث فحسب ، بل يتناول كذلك معظم الميول الإنسانية الأخرى متى كانت قوية جداً . إن ملاحظة الحياة اليومية تبين لنا أن معظم الرجال يحولون أجزاء كبيرة من قواهم الغريزية الجنسية إلى خدمة نشاطهم المهني . إن الغريزة الجنسية قادرة قدرة كبيرة على تمثل هذه المساهمات لأنها قد أوتيت القدرة على التصعد ، أى القدرة على أن تترك هدفها المباشر في سبيل أهداف أخرى غير جنسية ، وأيضاً في سبيل أهداف يعدها الناس أسمى وأرفع . إننا نرى أن هذه العملية تكون مبرهنات عليها حين يدلنا تاريخ طفولة أحد الناس ، أى تاريخ نموه النفسى ذاته ، على أن الميل المسيطر في أثناء الطفولة كان في خدمة اهتمامات جنسية ، ويأتى مصداقاً لهذا أن نلاحظ فيما بعد أن ذبولاً واضحاً في الحياة الجنسية للراشد قد وقع له ، حتى إن جزءاً من نشاطه الجنسي قد حل محله نشاط الميل المسيطر »^(١) .

يخيل إلى أننا نستطيع أن نجمل فكرة فرويد بقولنا إنه يؤكد أن النشاطات الإنسانية العليا يرجع جزء من أصلها إلى الغريزة الجنسية . فليس يبدو أن فرويد قد مضى إلى حد الادعاء بأن النشاطات النفسية العليا ، كالميل العلمى مثلاً ،

(١) فرويد ، « ذكرى طفولة عند ليوناردو دافنشى » ، ص ٥٢ - ٥٤ .

ليست إلا الميل الجنسي وقد تحول . فالنص الذى أوردناه لا يؤكد أن أصل هذه النشاطات جنسى فقط . ولكن فرويد يرى أن العناصر الجنسية يمكن أن تعانى تحولاً يدمجها فى النشاط النفسى العالى .

ولكن أتباع فرويد كانوا أقل تردداً من إمامهم ، وأشدّ جزءاً وقطعاً ، كما رأينا ذلك فيما رتبته دراكوليدس من آراء وفيما عرضه من شواهد .

وقد ثارت مدرسة يونج على هذا التفسير الجنىسى الصرف لدى المتزمتين من الفرويديين . لقد بدأ يونج أول الأمر بأن أحل محل التجانس الذى يقول به فرويد بين نقطة البداية ونقطة الوصول فى التصعيد ، أحل محل هذه الفكرة فكرة تطور خلاق حقاً . ثم ازداد بعد ذلك ابتعاداً عن الفرويديين ومضى بتمرده عليهم إلى حد كاد ينكر عنده إنكاراً كاملاً أن الحياة النفسية الدنيا تحدد الحياة النفسية العليا .

ومما يؤكد عند دالبيز أن فرويد متردد حائر فيما يتصل بنظرية التصعيد ما قاله فرويد بصدد الكلام على التكنة . يقول دالبيز : لا شك أننا نستطيع أن نورد نصوصاً كثيرة لفرويد يظهر فيها تعليل الفن بالغريزة ظهوراً واضحاً بل عتيفاً . ألم يقل فرويد إن الجمال فى الأصل ليس إلا ما يثير الشهوة الجنسية ؟

ولكننا إذا درسنا آراء فرويد بمزيد من إنعام النظر ، ظهر شيء من الشك . إننا نلاحظ أن فرويد يرى ، فى نظريته عن التصعيد ، أن الميول العليا ، كالعلم والفن ، تندمج مع عناصر مستمدة من الغرائز . وهذا كلام لا يكون له معنى إذا لم يكن لكل من العلم والفن أصل خاص به . فلكى يندمج شيء فى شيء يجب أولاً أن يكون متميزاً عنه . ثم إن فرويد قد أكد صراحة ، فى مناسبات كثيرة ، أن الموهبة الفنية لا يمكن إرجاعها إلى غيرها بالتحليل . « يجب أن نعرف لغير العاملين فى التحليل النفسى ، الذين ربما كانوا ينتظرون من التحليل النفسى أكثر مما يستطيع أن يعطى ، بأن هناك مسألتين لا يلقى عليهما التحليل النفسى أى ضوء ، ولعلهما هما المسألتان اللتان تعنيانهم فى الدرجة الأولى . إن التحليل لا يمكن أن يقول لنا شيئاً يوضح الموهبة الفنية ، كما أن الكشف عن الوسائل التى سيستعملها الفنان فى عمله ، الكشف عن التكنيك الفنى ، ليس من اختصاص

التحليل النفسى « . هذا نص قاطع . لا شأن للتحليل النفسى بماهية الموهبة الفنية . بهذا يعترف فرويد . فإذا كان التحليل النفسى يعدل عن توضيح طبيعة الموهبة الفنية ، كان من الصعب أن نقول إن التحليل النفسى لا يرى فى العاطفة الفنية إلا إرضاء غير مباشر لحاجات بيولوجية . إن فرويد لم يدرس طبيعة اللذة الجمالية ، ولكنه فى كلامه عن النكتة يصل إلى أمور تكشف لنا عن وجه هام من وجوه تفكيره فى هذه المسألة ، وفرويد يفرق فى النكتة اللفظية بين النكتة البريئة والنكتة المغرضة . « فى بعض الأحيان تكنفى النكتة بذاتها ، وتستقل عن كل فكرة مبيتة . وفى أحيان أخرى تكشف عن نية وتصبح مغرضة » (فرويد : النكتة وعلاقتها باللاشعور ، ص ١٠٢) ، والنكتة المغرضة يمكن أن تكون بذية ، معادية ، ساخرة ، إلخ . فهذا التفريق بين النكتة البريئة والنكتة المغرضة يؤدى إلى نتيجة أساسية أدركها فرويد ، وهى أن اللذة الناشئة عن النكتة يمكن أن تكون مستقلة عن الانطلاق غير المباشر للغريزة المكبوتة . قال « إن للنكت البريئة من القيمة ما ليس للنكت المغرضة ، وللنكت السطحية من القيمة ما ليس للنكت العميقة . فالنكت البريئة السطحية هى النكتة فى أنقى أشكالها ، لأنها تقينا من أن يضلنا الغرض ، وتقينا من خطأ الحكم الذى يرجع إلى قيمة المعنى » (فرويد : النكتة وعلاقتها باللاشعور ، ص ١٠٦) . فإذا كان ذلك كذلك فى أى شئ يرد فرويد اللذة الناشئة عن النكتة البريئة ؟ إن فرويد يرددها إلى الاقتصاد فى الجهد الخارجى النفسى . فالطفل فى أول الأمر إنما يفكر ويتكلم لاعباً دون أن يعنيه الواقع الموضوعى كثيراً ، وهو لا يصل إلى السيطرة على ملكات المعرفة والتعبير وإلى إجبارها على الانطباق على الواقع ، إلا شيئاً فشيئاً وبجهد قاس . وهذا التوتر لا يمكن المحافظة عليه باستمرار ، لذلك فإن « الميل إلى التمرد على صرامة الفكر والواقع يظل لدى الإنسان عميقاً وثابتاً لا يتزحزح » (فرويد : النكتة وعلاقتها باللاشعور ص ١٤٥) . ومن هنا تنشأ الحاجة إلى التفكير والكلام « على فراغ » وإلى ترك الوظائف العقلية والكلامية تعمل لا لغاية غير أن تعمل .

ومن هذه الاعتبارات يخلص فرويد إلى أن اللعب بالألغاز والمعانى يولد لذة أولية . وهذه اللذة الأولية كثيراً ما تتخذ عوناً على إطلاق غريزة مكبوتة .

وهذه هي حالة النكتة المغرضة . فثنائية المعنى الذى يحتبى وراء الوحدة اللفظية يتيح لغريزة العداوة أن تنطلق انطلاقاً غير مباشر على حين كان انطلاقها المباشر مستحيلاً . والنظرية القائلة بأن النكتة لعب ليست وجهاً من وجوه النظرية القائلة بأن الفن لعب . ويرى دالبيز أن فرويد لا يتراجع أمام هذا التعميم ، أعنى توسيع نظريته فى أن النكتة لعب ، بحيث تشمل الفن أيضاً ، فهاهو ذا فرويد يقول : « حين لا نستخدم جهازنا النفسى من أجل إرضاء حاجة حيوية ، فإننا ندع له أن يتلذذ بذاته فى ذاته ، ونحاول أن نستمد لذة من مجرد نشاطه . وأنا أقترض أن هذا هو الشرط الذى لا يكون بدون أى تصور استبطى ، على أننى أشعر بأننى أجهل بشئون الاستبطا من أن أؤكد هذا الرأى » (فرويد : النكتة وعلاقتها باللاشعور ، ص ١٠٨) .

ويخص دالبيز من ذلك إلى القول : « وهكذا نرى أن فرويد قد وسع التفريق الذى قال به بصدد النكتة بين اللذة اللعبية الصرفة وبين اللذة المغرضة . وهكذا يكون للفن إذن وظيفتان ، وظيفة لعبية ووظيفة تطهيرية .

وإذا قال دالبيز وظيفة لعبية فهو يقصد من ذلك أن الفن ليس وسيلة تصعيدية لتحقيق غرائز مكبوتة ، وإنما هو غاية فى ذاته . فالميل إلى الفن ميل إلى الفن وكفى ، والتعلق بالقيمة الفنية مكتف بنفسه . وليس فى حاجة إلى أن يستعير أهدافاً غير أهدافه . ولكن إذا كان الإمام يتردد ، فإن المرادين لا يترددون .

وقد ناقش دالبيز فى الجزء الثانى من كتابه « منهج التحليل النفسى ومذهب فرويد » نظرية تصعيد الميول الجنسية فى الفن ، بطريقة منطقية فطرح هذا السؤال : كيف تصور تصعيد الميول الجنسية فى الفن ؟

وأجاب بقوله : هناك ثلاث فرضيات : الأولى أن نتصور أن هناك تجانساً كاملاً بين الحد الأول الجنسى والحد الثانى الفنى ، إذ لما كان مبدأ العلة الكافية يقول إن الأكثر لا يمكن أن يخرج من الأقل ، فن الوهم أن نتصور أن يكون للقيمة الفنية نوعية خاصة بها . ويرد دالبيز هذا الرأى ، على أساس أن نوعية الفن هى من المدركات المباشرة التى يدركها الشعور . وأما الفرضية الثانية ،

فهى أن نسلم بأن للفن نوعية خاصة به لا ترد إلى ما عداه ، وأن نقول إن الفن مع ذلك ناشئ عن الحياة الجنسية ، وعن الحياة الجنسية وحدها بتطور خالق حقاً . ويرد دالبيز هذا الرأي الثانى أيضاً ، على اعتبار أنه يعدل عن مبدأ العلة الكافية الذى يستحيل الاستغناء عنه . وأما الفرضية الثالثة فهى أن نقول إن للفن قيمة كيفية خاصة . ولما كان مبدأ العلة الكافية يقضى بالألا يكون تمام المعلول أعلى من تمام العلة ، وجب أن نخلص من ذلك إلى أن الحياة الجنسية لا يمكن أن تكون السبب الذى يولد الفن . ومهما يكن الدور الذى تلعبه الغريزة الجنسية فى الانفعال فإن هذا الدور عرضى لا جوهري . إن هذه الفرضية الثالثة هى التى يرى دالبيز أنها معقولة .

ويبدو أن فرويد يسلم فى بعض اللحظات بأن الدور العلمى الذى تلعبه الحياة الجنسية فى الفن دور عرضى . وهذا ما يتضح لنا من النص الذى أوردناه منذ قليل ، إذ يترتب على قول فرويد بأن الميل الأعلى يندمج فى عناصر جنسية إنه يسلم بأن هذا الميل الأعلى متميز عن هذه العناصر الجنسية . ولكن فرويد عاد يقول فى موضع آخر : « إن التحليل النفسى ليس عنده مايقوله لنا عن الجمال . وليس هناك إلا نقطة واحدة يمكن تأكيدها ، وهى أن الانفعال الفنى مشتق من الإحساسات الجنسية ، وهو مثال نموذجى على ميل ممنوع من تحقيق هدفه^(١) » . وإلى جانب هذا التأويل الجنسى نجد لدى فرويد عناصر نظرية لعبية فى الفن . وهذا ما اتضح من تفريقه بين النكتة البريئة والنكتة المفرضة . فهذا التفريق يدل على أن فرويد قد اتفق له أن اتجه إلى نظرية استيطيقية بعيدة عن النظرية الجنسية ، نظرية ترى أن الشرط الجوهري للجمال هو النشاط التصورى المنزه عن الغرض . وليس بين هذه النظرية وبين القول بأن الشعور بالجمال هو الشعور الناشئ عن رؤية الأشياء فى ذاتها ، بغض النظر عن فائدتها العملية ، أى عن إدراك الأشياء فى فرديتها ، وأن الخلق الفنى إنما هو التعبير عن هذه الرؤية ، إلا خطوة يسيرة فى هذا الاتجاه نفسه من التفريق .

وواضح أنه لا يمكن التوفيق بين هذين الرأيين اللذين نستخلصهما من نصوص

(١) فرويد ، « قلق فى الحضارة » ، فى مجلة التحليل النفسى الجزء ١٢ ، ص ٧١٠ .

فرويد ، ومعنى ذلك أن فرويد لم ينجح في وضع مركب تنسجم فيه النظرية الجنسية مع نظرية الرؤية . ولكن مما يميز عبقرية هذا الإمام أنه أدرك إدراكاً واضحاً أن التحليل النفسى ضيق الحدود فيما يتصل بدراسة الفن ، ولعل العبارة التى صدم بها فرويد كتاب ماري بونابارت عن إدمار بو أن تكون أوضح مثال على ما يمتاز به فكر هذا الرائد من تحفظ ورهافة ، إذ قال : « إن بحوثاً كهذا البحث لا تدعى أبداً أنها تفسر عبقرية الخالقين ، وإنما هى تبين ما هى العوامل التى أيقظتها ، وما هى المادة التى فرضت عليها »^(١) . وليس من فرق كبير بين ما يعبر عنه هذا القول وبين ما يعبر عنه يونج ، الذى يخالف وجهة نظر أتباع فرويد ، حين يقول « إن ممارسة أى نشاط نفسى أو نشاط إنسانى تابع من بواعث نفسية ، ويمكن على هذا الأساس بل يجب أن يكون موضوع دراسات سيكولوجية . ولكن هذا نفسه يعين بوضوح الحدود التى يمكن ضمنها أن تطبق وجهات نظر هذا العلم على الفن : إن ذلك الجزء من الاستطيقا ، ذلك الجزء الذى يتناول عمليات الإنشاء الفنى ، يمكن أن يكون موضوع دراسات من هذا النوع ، أما الجزء الذى يتناول ماهية الفن فإنه لا يمكن أن يكون موضوع دراسات سيكولوجية . إن هذا الجزء الذى يحاول أن يعرف ما هو الفن فى ذاته ، لا يمكن أن يكون موضوع دراسة سيكولوجية ، وإنما هو موضوع دراسة استيطيقية »^(٢) .

ولكن إذا كان فرويد متحفظاً فإننا لا نجد مثل تحفظه هذا لدى كثير من أتباعه الذين يجب أن نستثنى منهم بوجه خاص شارل مورون الذى درس آثار الشاعر مالارميه على ضوء التحليل النفسى .

وبعد ، فلقد عمد دالبيز إلى المنطق فى نقد نظرية التصعيد التى ترد التعلق بالقيمة الفنية إلى رغبات جنسية مكبوتة ، فإذا تركنا صعيد المنطق ونزلنا إلى الواقع ، فماذا نرى ؟

إننا نستطيع أن نعرض هذه النظرية فى صورة مبسطة من العرض ، أو أن نترجمها على نحو جفاف من الترجمة ، كمايلي : هذا إنسان من الناس محروم

(١) ماري بونابارت ، « إدمار بو » ، المجلد الأول ، ص ١ .

(٢) يونج ، « بحوث فى علم النفس التحليلى » ، ص ١١٥ - ١١٦ .

من تحقيق رغباته تحقيقاً طبيعياً سواء لكتبٍ داخلية أو لظروف خارجية . إن هذا الإنسان سيحاول أن يحقق هذه الرغبات بطريقةٍ أخرى ، ومن الطرق المفتوحة أمامه أن يمارس نشاطاً فنياً ، أن يخلق آثاراً فنية (إلى جانب الطرق الأخرى كالأحلام وأحلام اليقظة والعصاب وغير ذلك مما يشير علماء التحليل النفسي إلى التمربى التى بينه وبين الخلق الفنى) . وها هو ذا يأخذ يمارس هذا النشاط الفنى الذى يعرضه عن حرمانه ، ها هو ذا يصبح فناً . إن حرمانه من تحقيق رغباته تحقيقاً واقعياً هو الذى يدفعه إلى تحقيق هذه الرغبات بالفن تحقيقاً تعويضياً ، تصعيدياً .

فإذا سألت علماء التحليل النفسى الآن لماذا كان هنالك أشخاص يعانون نفس ما يعانیه الفنان من حرمان ، ثم هم لا يعرضون عن هذا الحرمان بالخلق الفنى ، أجاوبك بأن عامل الموهبة هو الذى يتدخل هنا ، فليس جميع الناس متمتعين بالموهبة التى تتيح لهم أن يمارسوا الخلق الفنى ، فلا بد من توافر الموهبة الفنية حتى يكون التعويض عن الحرمان بالفن لا بطريقةٍ أخرى من طرق التعويض . ومن أجل هذا نرى دركوليدس يقول منذ مطلع كتابه « التحليل النفسى للفنان وآثاره » :
 إن علينا قبل كل شيء أن نوضح هاتين النقطتين : أولاً : أنه لا بد من توافر الموهبة الفنية حتى يتجه التعويض التصعيدى نحو إبداع فى صرف . وثانياً : أنه يجب ألا نخلط بين الموهبة الفنية ، وهى وقف على بعض الأفراد الممتازين ، وبين الميل الفنى الفطرى ، وهو موجود لدى كل فرد منذ الطفولة ويتجلى فى ميل الطفل إلى الرسم واللون والإبداع والحركة . ومن هاتين النقطتين تخرج هذه النتيجة :
 إذا كان الإبداع الفنى تعويضاً عن رغبات الفرد الأساسية التى لم يتحقق لها الارتواء فلا يترتب على هذا أن كل قصور عن هذا الارتواء أو أن كل حرمان نفسى يعانیه الفرد سيتجلى فى إبداع فنى ، ذلك لأن وجود الموهبة الفنية شرط لا بد منه لحصول مثل هذا الإبداع ، ولكن الموهبة لا يمكن أن تصل إلى كمال تفتحها وإبداعها ما لم يكن فى حياة الفنان حرمانات وصددمات نفسية ، فالحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنية ، وبواسطة الإبداع الفنى يعرض الفنان نفسه عما حرّمته منه الحياة . معنى ذلك أن الموهبة الفنية إذا أضيف إليها الحرمان فلا بد أن تؤدى إلى إبداع فنى ، كما أن الإبداع الفنى لا يمكن أن يكون بالموهبة الفنية وحدها ،

فهذه المهوبة تظل معطلة مالم يكن هناك حرمان هو لها بمثابة وقود يعملها .

والسؤال الذى يطرح الآن هو : ما المقصود بالمهوبة الفنية ، هذه المهوبة التى أعلن فرويد أن التحليل النفسى لا يستطيع أن يقول شيئاً بصددتها : أمهى القابليات الحسية والحركية والعقلية التى إن كان التحليل عاجزاً عن أن يقول فيها شيئاً ، فإن دراسات سيكولوجية أخرى (كالدراستات القائمة على منهج التحليل العاملى مثلاً) تستطيع أن تكشف عنها وأن تعينها وأن تقيسها لدى الأفراد فنيين مقدار ما يملكونه منها ، أهدا هو المقصود بما أطلق عليه فرويد فى موضع آخر اسم العبقرية (١) ؟

إذا كان المقصود بالمهوبة هو تلك القابليات الحسية والحركية والعقلية التى تؤهل للإبداع الفنى ، فيجب أن نتذكر أن هذه القابليات يمكن أن تظل قابليات وألا تنقلب إلى مقدرات . والعبقرية ليست هى هذه القابليات التى يمكن أن تظل كامنة ، وإنما هى هذه القابليات وقد أحالها التعلق بالقيمة الفنية إلى مقدرات خلاقة . والسؤال الذى نرتد إليه إذن إنما هو السؤال التالى : ما أصل هذا التعلق بالقيمة الفنية ، هذا التعلق الذى يصنع العبقرية الفنية ؟ إن أتباع فرويد يرجعون هذا التعلق بالقيمة الفنية إلى الحرمان ، فالشخص الذى يحرم من تحقيق غرائزه الجنسية لأسباب داخلية أو خارجية يبحث عن إرواء هذه الغرائز بالفن تعويضاً تصعيدياً . فإذا ملك « المهوبة » التى تؤهله للإبداع الفنى ، أصبح فناناً . فالميل الفنى تصعيد للغريزة الجنسية .

ولكن فلنعد قليلاً إلى ذلك النص من نصوص فرويد الذى سبق الاستشهاد به : « إننا نرى أن كل ميل مسيطر على الفرد إنما يكون قد ظهر فى طفولته المبكرة ، وأن سيطرته هذه إنما تمت بتأثير انطباعات حياة الطفولة . ونرى بالإضافة إلى هذا أن الميل يندمج ، من أجل أن يقوى ، بقوى غريزية أصلية حتى يمكن أن يمثل فيما بعد جزءاً كبيراً من الحياة الجنسية . إن رجالاً من الرجال مثلاً يمكن أن يندفع فى البحث اندفاعاً قوياً كاندفاع رجل آخر فى غوامياته ثم يكون هذا

(١) يؤسفنا أننا لا نتمتع على الأصل الألمانى لنصوص فرويد ، وإنما نتمتع على ترجمتها الفرنسية .

وليس يستبعد أن يكون مصطلح واحد فى نصوص فرويد قد ترجم إلى الفرنسية تارة بكلمة المهوبة talent وتارة بكلمة العبقرية génie . ومهما يكن من أمر فلا بد من تحديد معانى مثل هذه الكلمات دفقاً للبس .

البحث عنده تعويضاً عن الحب . ونحن نرى أن هذا التعزيز الجنسي للميول لا يتناول غريزة البحث فحسب ، بل يتناول كذلك معظم الميول الإنسانية الأخرى متى كانت قوية جداً . إن ملاحظة الحياة اليومية تبين لنا أن معظم الرجال يحولون أجزاء كبيرة من قواهم الغريزية الجنسية إلى خدمة نشاطهم المهني . إن الغريزة الجنسية قادرة قدرة كبيرة على مثل هذه المساهمات لأنها قد أوتيت القدرة على التصعد ، أى القدرة على أن تترك هدفها المباشر في سبيل أهداف أخرى غير جنسية ، وأيضاً في سبيل أهداف أرقى يعدها الناس أسمى وأرفع . إننا نرى أن هذه العملية يكون مبرهنها عليها حين يدلنا تاريخ طفولة أحد الناس ، أى تاريخ نموه النفسى ذاته على أن الميل المسيطر في أثناء الطفولة كان في خدمة اهتمامات جنسية ، ويأتى مصدقاً لهذا أن نلاحظ فيما بعد أن ذبولاً واضحاً في الحياة الجنسية للراشد قد وقع له ، حتى إن جزءاً من نشاطه قد حل محله نشاط الميل المسيطر^(١) .

إننا إذا نظرنا في هذا النص لاحظنا أن فرويد لا يرى أن التعلق بالقيمة الفنية هو وحده تصعيد للغريزة الجنسية ، بل هو يرى أيضاً أن التعلق بالبحث العلمى إنما هو تصعيد لهذه الغريزة الجنسية ، بل إنه ليرى أن التعلق بأى قيمة من القيم (النشاط المهني على اختلاف أنواعه) إنما هو كذلك تصعيد للغريزة الجنسية . صحيح أن فرويد في هذا النص بالذات يرى أن النشاطات الإنسانية العليا يرجع جزء من أصلها ، لا كل أصلها ، إلى الغريزة الجنسية ، وأن الغريزة الجنسية تعزز الميل المسيطر ، ولا تخلقه خلقاً . ولكن أتباع فرويد لا يتحفظون مثل هذا التحفظ الذى نلاحظه في آراء الإمام . فهم يؤمنون بأن التصعيد « لا يعمل جهازاً نفسياً جديداً ، وكل ما يعنيه التصعيد هو أن النتيجة النهائية ذات قيمة أعلى »^(٢) وهنا يتساءل المرء عن هذه الغريزة الجنسية الواحدة التى تنتج تعلقاً بالتعبير الفنى تارة ، وتعلقاً بالبحث العلمى تارة أخرى ، وتعلقاً بسائر القيم التى يمكن أن يتعلق بها الإنسان تارات أخرى ، ولا يسع المرء عندئذ إلا أن يعجب لهذه العلة الواحدة كيف تنتج معلولات مختلفة كل هذا الاختلاف ؟

(١) فرويد ، « ذكرى طفولة عند ليوناردو دافشى » ، ص ٥٢ - ٥٤ .

(٢) بفستر ، « نتج التحليل النفسى » ، ص ٣١١ .

إن لكل من الإبداع الفنى والبحث العلمى والنشاط الاقتصادى والإيمان الدينى، إلخ ، نوعية خاصة به، ولا بد أن يكون سببه ذا نوعية خاصة أيضاً ، فكيف يستقيم لعلة واحدة أن تنتج معلولات مختلفة ؟ إننا لا نستطيع أن نخرج من هذه الصعوبة إلا بأن نعد التعلق بالقيمة الفنية ذا وجود مستقل عن الغريزة الجنسية، حتى إذا سلمنا بهذا منذ الأصل كان فى إمكاننا بعد ذلك أن نحاول البرهان على أن هذا الميل يشتد بتأثير ظروف خاصة بالغريزة الجنسية ، أو يضعف ، ولكننا نكون فى هذه الحالة قد أقررنا بأن للتعلق بالقيمة الفنية يتابع أخرى غير الغريزة الجنسية . قال ليونل تربلنج فى بحثه « الفن والعصاب »^(١) « إن الدعوى الأساسية فى التحليل النفسى هى أن أفعال أى إنسان تتأثر بقوى اللاشعور . إن العلماء وأصحاب البنوك ورجال القانون ، والجراحين ، محمولون بحكم تقاليد مهتهم على أن يكونوا أناساً مساييرين محافظين ، ولكن من الصعب أن نصدق أن بحثاً قائماً على مبادئ التحليل النفسى سيعجز عن بيان أن التوترات واختلالات التوازن ليست شائعة فيهم شيوعها بين الكتاب أو أنها ليست من نفس النوع . لست أعنى بذلك أن جميع الناس مصابون بعين الاضطرابات وأن لهم نفسيات واحدة ، ولكننى أقول إنه ليس هناك زمرة من الاضطرابات خاصة بالكتاب .

« فإذا كان الأمر كذلك ، وحرصنا مع هذا على أن نربط قدرة الكتاب بالعصاب ، كان يجب علينا أن نربط كل قدرة عقلية بالعصاب : كان يجب علينا أن نجد جذور قدرة نيوتن فى شدوذاته الانفعالية ، وأن نجد جذور قدرة دارون فى مزاجه العصائى جداً ، وأن نجد جذور عبقرية باسكال الرياضية فى الاندفاعات التى كانت تقوده إلى أقصى درجات المازوخية الدينية (ولم أختَر إلا أمثلة كلاسيكية) . إننا إذا جعلنا العصاب والمقدرة متلازمين كان ينبغى أن نعتبرهما كذلك فى جميع ميادين النشاط ، فلا المنطقى ولا الاقتصادى ولا عالم النبات ، ولا عالم الفيزياء ولا عالم اللاهوت ولا صاحب أى مهنة أخرى يمكن أن يكون أرفع من أن يخضع للتحليل السيكولوجى » ، ويمضى تربلنج فيبين أن النجاح العقلى لا يجب فى هذه الحالة أن يعزى وحده إلى العصاب ، وإنما يجب أن يعزى

(١) ذكرها دافيد ديشيز فى كتابه « الدراسات النقدية للأدب » .

إلى العصاب أيضاً الإخفاق والقصور ، ومعنى هذا أن نعزو إليه النجاح والإخفاق والتخلف جميعاً ، وهذا يشمل أكثر أفراد المجتمع ويمكن أن يشمل كل أفراد المجتمع . ثم ينتهى تريلنج إلى هذا القول : « ولكن العصاب الذى يعطل كل هذه الأمور ، لا يمكن أن يعتبر تعليلاً خاصاً بمقدرة الإنسان الأدبية » .

إن أتباع فرويد الذين يردون التعلق بالقيمة الفنية إلى الحرمان من تحقيق الغريزة الجنسية ، يقررون قضية لا يستطيعون البرهان عليها .

ولنلق نظرة سريعة على جملة الوقائع التى يعتمدون عليها فى تقرير هذه القضية ، اعنى قولهم إن الإبداع الفنى تعويض عن حرمان :

١ - إنهم يلاحظون أولاً أن الفنان إنسان غير متلائم مع الواقع . إنه إنسان ذاهل عن الحياة الواقعية ، عاجز عن التكيف مع مقتضياتها .

وفى وسعنا أن نساءل هنا: هل هذا العجز عن التلائم مع الواقع ، هذا العجز الذى نلاحظه لدى الفنان هو السبب الذى يدفعه إلى الإبداع الفنى ، أو أن عكس هذا هو الصحيح ، أى أن انصراف الفنان إلى الإبداع الفنى ، واستغراقه فيه ، وإنفاق كل ما يملكه من جهود فى التعبير عن رؤيته الفنية هو السبب فيما نلاحظه لديه من عجز عن التلائم مع الواقع ؟ إنه لصحيح أن هناك تلازماً بين العكوف على الإبداع الفنى وبين العجز عن النجاح فى الحياة . ولكن أى الأمرين هو السبب وأيهما هو النتيجة ؟

أما علماء التحليل النفسى فإنهم لا يترددون فى الإجابة عن هذا السؤال ، ولا يلبثون أن يجزموا بأن العجز عن التلائم هو السبب الذى من أجله يصبح الإنسان فناناً إذا توافرت له القابليات اللازمة للإبداع الفنى . ولكن ألا يمكننا أن نقرر الفرضية الثانية ، وهى الفرضية التى تقول إن العجز نتيجة لا سبب ؟ إن يونج يميل إلى الأخذ بهذه الفرضية الثانية . يقول يونج : « الواقع أن حياة الفنان لا يمكن إلا أن تكون مليئة بشتى ضروب الصراع النفسى ، مادام هنالك قوتان متحاربتان فى داخل نفسه : إن الفنان يملك ، من ناحية أولى ، نزوعاً بشرياً عادياً إلى السعادة والرضى والطمأنينة فى الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عارماً عنيفاً للإبداع قد يبلغ من استبداده به أنه يقهر شتى رغباته الشخصية . فلئن كانت حياة

كثير من الفنانين حافلة بثقى مظاهر الخيبة والنقص وعدم الرضا ، إن لم نقل إنها كانت مأساة ، فما ذلك إلا من سوء طالعهم ، بل ربما كان سبب ذلك هو نقص الجانب الشخصي في حياتهم البشرية العادية .

« يظهر أنه لا استثناء في تلك القاعدة التي تقضى بأن يدفع المرء ثمناً باهظاً لتلك المنحة الإلهية التي ينعم بها ، ألا وهي شعلة الإبداع . ولعلنا نستطيع أن نقول إن كل فرد منا يولد مزوداً بقدر محدود من الطاقة . ولا بد أن تجيء القوة الغالبة التي تسيطر على الجهاز النفسى كله ، فتحترك لنفسها كل تلك الطاقة ، ولا تدع لغيرها إلا النزر اليسير »^(١) . نعم ، إنه لا يُستظر من شخص وهب كل طاقته للإبداع الفنى أن يكون مثالا للرجل الذى يحسن التصرف فى الحياة ويعرف من أين تؤكل الكتف ، ويجيد التلاؤم مع الواقع والنجاح فى العمل . إن عجز الفنان عن التلاؤم مع الواقع يكاد يخرج من تعريف الفنان نفسه . لقد سبق أن أوضحنا كيف أن الفنان هو ذلك الشخص الذى ينظر إلى الأشياء فى ذاتها ولذاتها ، من أجل أن يراها رؤية كاملة صادقة ، على خلاف الإنسان العادى الذى لا يرى من الأشياء ولا من الحوادث ولا من نفسه إلا ما هو محتاج إليه للتلاؤم مع الواقع ، أى لا يرى منها إلا الصفات المشتركة بينها وبين غيرها ، لا يرى إلا مخططها المجرد ومعناها العام ، فن الطبيعى مادام الفنان كذلك ، أى ما دام لا يرى الأشياء تلك الرؤية المجردة المختصرة ، ولا ينظر إليها من أجل غرض آخر غير ذاتها ، من الطبيعى أن يصرفه هذا عن التلاؤم مع الأشياء ، وأن يكون شأنه كشأن الذئب الذى حدثنا عنه برجسون ، الذئب الذى يأخذ يتأمل فردية الفريسة بدلا من أن يعدها فريسة كسائر الفرائس ، فينقض عليها ليشتبع بها جوعه . إن العجز عن التلاؤم مع الواقع متضمن فى طبيعة الموقف الفنى . وليس هذا العجز هو السبب فى هذا الموقف الفنى ، وإنما هو نتيجة له أو قل إنه جزء من طبيعته أو بجانب من جوانبه .

على أننا نستطيع أن نضيف إلى هذا أن الفنان ليس فناً فحسب ، وإنما هو فنان وإنسان . إن الفنان ليس فناً فى كل آن . إنه فنان تارة وإنسان

(١) بينج ، المصدر المذكور ، ص ٢٢١ .

تارة أخرى ، أو هو فنان من وجه وإنسان من وجه آخر . ولئن كان الفنانين يتفاوتون في مقدار انصرافهم إلى الإبداع الفني واستغراقهم فيه ، بحيث إن بعضهم لا يكاد يكون إلا فناناً خالقاً وبحيث إن بعضهم الآخر يوفق بين الإبداع الفني والحياة العملية توفيقاً كثيراً أو قليلاً ، فإن كل فنان هو في الوقت نفسه إنسان يتلامم مع الواقع حدّاً أدنى من التلاؤم لا يستطيع بدونه أن يبقى على قيد الحياة .

إن هنالك فنانين لم يكونوا عاجزين عن التلاؤم مع الواقع ، وكانوا بارعين في الحياة العملية إلى أقصى حدود البراعة ، ففي هؤلاء اجتمع الفنان والإنسان العادي اجتماعاً لم ينشأ عنه أن أصاب أحدهما الآخر بأى أذى . ولكن لا بد من الاعتراف بأن هذه الحالات نادرة ، إذ أن الموقف الفني لا يدع للحياة العملية إلا التزر اليسير من طاقة الفنان كما أشار إلى ذلك يونج .

٢ - ويلاحظ علماء التحليل النفسي ثانياً أن الفنانين ، بوجه الإجمال ، يتصفون بما يتصف به العصائيون من صفات .

وهنا نستطيع أن نقول إن كثيراً من الفنانين يتصفون بهذه الصفات حقاً . ولكن ليس في وسعنا أن نزعم أن كل فنان إنما هو امرؤ يشبه أن يكون عصائياً . إن هنالك فنانين متوازنين ، ينعمون بالعافية النفسية . على أننا إذا لاحظنا شبيهاً بين سلوك الفنان وسلوك العصابي على وجه العموم ، فليس من المحتم أن نستخرج من ذلك أن مظاهر العصاب هذه التي نلاحظها فيه هي التي تدفع إلى الإبداع الفني . نحن ها هنا إزاء أمرين يتلازمان لدى أكثر الفنانين : الإبداع الفني والسلوك العصابي ، ولكن أى هذين الأمرين نتيجة وأيهما سبب ؟ أيهما علة وأيهما معلول ؟ إن علماء التحليل النفسي يأخذون بالفرضية القائلة إن الأسباب التي تولد العصاب هي نفسها الأسباب التي تدفع إلى الإبداع الفني . ولكن ألا يمكن الأخذ بالفرضية المعكوسة التي تقول إن الإبداع الفني هو السبب فيما نلاحظه لدى الفنان من أعراض عصابية ، ألا يمكن أن يكون العجز عن التلاؤم مع الواقع ، العجز الناشئ عن الموقف الفني أصلاً ، هو الذي يجعل الفنان ، من حيث هو إنسان ، مضطرباً قلقاً عصائياً ؟ ألا يمكن أن ننصوّر أن يكون جهد الإبداع الفني علة الإرهاق العصبي لدى الفنان . إن نوعين من التفسير يعرضان لنا بصدد الفنان ، فإما

أن نقول إنه أصبح فناناً لأنه عصابي ، وإما أن نقول إنه أصبح يتصف بكثير من صفات العصائيين لأنه فنان . فأى التفسيرين هو الصحيح ؟ إن يونج يعيل إلى الأخذ بالتفسير الثاني . يقول يونج : « إن القوة الإبداعية تمتص شتى الحوافز البشرية ، فالتبث الأنا الشخصية أن تنمى جميع أنواع الحاصل السيئة كالتقوية والأناية والغرور (أى ما اصطلاح على تسميته بعشق الذات) ، وشتى ضروب الرذيلة (...) إن عشق الذات الذى يلاحظ لدى الفنانين يشبه إلى حد كبير حالة عشق الذات التى نجدتها لدى الأطفال المهملين وغير الشرعيين الذين تضطربهم ظروف حياتهم منذ نعومة أظفارهم إلى الدفاع عن أنفسهم ضد شتى المؤثرات الهدامة التى تقع عليهم من جانب أناس لا يكونون لهم سوى البغضاء ، فلا يجد الواحد منهم بدءاً من أن يسلح نفسه ببعض الصفات السيئة ، فما يلبث أن يكتسب طابع الشخصية المتمركزة حول ذاتها ، ثم يظل طوال حياته طفلاً عاجزاً مغلوباً على أمره أو رجلاً متمرداً يوجه كل نشاطه نحو عصيان القانون الخلقى^(١) ... » .

ويخلص يونج من ذلك إلى القول بأن الفن هو الذى يفسر الفنان ، لا العكس ، أى أن الانصراف إلى الإبداع الفنى هو الذى يولد ما يلاحظ فى الفنانين من ضروب الاضطراب النفسى ، خلافاً لما يذهب إليه بعض علماء التحليل النفسى من أن هذا الاضطراب النفسى هو الباعث على التعلق بالقيمة الفنية وعلى الانصراف إلى الخلق الفنى .

وإذا صح أن الفنانين الذين عولجوا بالتحليل النفسى قد ضعف إنتاجهم الفنى بعد التحليل كيقاً وكثاً ، فهذا لا يدل بالضرورة على أن قلقهم النفسى هو الذى كان ينبوع إبداعهم الفنى ، وإنما يمكن أن يدل على أن التحليل النفسى قد أقتنعهم بهجر رسالتهم الفنية ، والعودة إلى الواقع يتلاءمون معه وينجحون فيه ويتخلصون مما كان يفرضه عليهم الفن من عذاب الخلق .

ونعود فنقول إن التحليل النفسى إذ يحاول أن يرد العبقرية الخالقة إلى الفرائز الجنسية المكبوتة يقرر قضية لا يستطيع البرهان عليها . إن التعلق بالقيمة الفنية لا يمكن أن يرجع إلى التعويض عن حرمان . إن هناك فنانين يعيشون حياة جنسية

(١) يونج ، المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

سوية ، ولا يعوضون بالفن عن أى حرمان . إن الفنان ، من حيث هو إنسان ، يمكن أن يكون ممن يعانون عقدة أوديب مثلاً ، ويمكن أن يكون في أدبه ما يعبر عن هذه العقدة ، والتحليل النفسى يستطيع أن يكتشف في آثار الأديب هذا التعبير عن عقدة أوديب ، ولكننا لا نستطيع أن نقول إن عقدة أوديب هى السبب في أن هذا الإنسان قد أصبح فناناً ، قد تعلق بالقيمة الفنية ، ووقف حياته على الإبداع الفنى . إن هناك ينبوعاً آخر للعبقرية . والتحليل النفسى لم يستطع أن يكشف عن هذا ينبوع . قال يونج : « إن الحياة الراهنة لتطور علم النفس لا تسمح لنا بأن نقيم علاقات عليية صارمة كالتى نتوقعها من العلوم الأخرى »^(١) . وإنه لشيء ثمين جداً ، بعد أن رأينا كيف لا يتردد تلاميذ فرويد في اعتبار الإبداع الفنى تصعيداً للغريزة الجنسية ، أن نسمع فرويد نفسه يصدر دراسته عن دوستوفسكى^(٢) بهذه العبارة : « يمكن أن نميز في شخصية دوستوفسكى الخصلة أربعة وجوه : الفنان ، الخالق ، العصاى ، الآثم . فكيف يستطيع المرء أن يجد طريقه في هذا التعقيد المحير ؟ أما الفنان الخالق في دوستوفسكى فهو أقل هذه الوجوه إثارة للشك . فكانة دوستوفسكى لا تبعد كثيراً عن مكانة شكسبير . والإخوة كارامازوف أعظم رواية كتبت على الإطلاق ، وعرض شخصية المفتش الكبير في هذه الرواية وهو أحد قمم الأدب في العالم ، لا يمكن إلا أن يقدر تقديراً فائقاً . وعلى التحليل النفسى ، للأسف ، أن يلتقى بأسلحته أمام مشكلة الفنان الخالق .. »

ولئن كان التحليل النفسى لا يستطيع أن يقول لنا شيئاً عن العبقرية الفنية ، فإنه كما سبق أن أوضحنا ذلك ، يستطيع أن يكشف لنا عن العلاقة بين شخصية الأديب وبين آثاره .

وهذا ينقلنا إلى الكلام على تحليل الآثار الأدبية بمناهج علم النفس عامة ، ومن بينها منهج التحليل النفسى .

(١) يونج ، المصدر المذكور ، ص ٢٠٩ .

(٢) فرويد ، « دوستوفسكى وجريمة قتل الأب » ، ترجمة سمير كرم ، مجلة الآداب بيروت ،

مارس ١٩٦١ ، ص ٤٥ وما بعدها .