المنهـج
النفسىُّ الأنـثربولوجى

۞ ـ مُفْتَتَح :

﴿ يَعْمَلُ التَّارِيخُ وَالمُجْتَمَعُ وَاللُّغَةُ بِالتَّحْدِيدِ فِى إِنْسَانٍ مِن لَحْمٍ وَعَظْمٍ ؛ وَيَتَكَوَّنُ المَنْهَجُ النَّفْسِىُّ مِن فَهْمِ هَذَا الإِنْسَان .﴾ .

إنريك أندرسون إمبرت

obeikandl.com

۞ ـ المَنْهَـجُ النَّفْسِىُّ الأَنْثُرُبُولُوجِى

۞ ـ المَنْهَجُ النَّفْسِىُّ ... دَوْرُهُ ... وَأَهْدَافُهُ

١ ـ كَيْفَ تَتِمُّ عمليَّةُ الخَلْقِ الأَدبىِّ؟... ؛ ما هى طبيعة هذه العمليَّة من الوجهة النفسيَّة؟... ؛ ما العناصر الشُّعُوريَّة وغير الشُّعُوريَّة الدَّاخلة فيها؟... ؛ وكيف تتركَّب وتتناسق؟... ؛ كم من هذه العناصر ذاتىٌّ كامنٌ فى النَّفس؟... ؛ وكم منها طارىءٌ من الخارج؟... ؛ ما العلاقة النفسيَّة بين التجربة الشُّعوريَّة والصُّورة اللفظيَّة؟... ؛ كيف تُستنفد الطَّاقة الشُّعوريَّة فى التعبيرِ عنها؟... ؛ ما الحوافز الداخليَّة والخارجيَّة لعمليَّةِ الخَلْقِ الأدبىِّ؟.

٢ ـ ما دلالة العملِ الأدبىِّ على نفسيَّةِ صاحبه؟... ؛ كيفَ نُلاحظُ هذه الدِّلالة ونستنطقها؟... ؛ هل نستطيع من خلالِ الدِّراسة النفسيَّة للعملِ الأدبىِّ أن نستقرىء التطورات النفسيَّة لصاحبه؟.

٣ ـ كيف يتأثَّر الآخرُون بالعملِ الأدبىِّ عند مُطالعته؟... ؛ ما العلاقة بين الصُّورة اللفظيَّة التى يبدُو فيها وبين تجارب الآخرين الشُّعوريَّة ورواسِبِهِم غير الشُّعوريَّة؟... ؛ كم من هذا التَّأثير منشؤهُ العمل الأدبىّ ذاته؟... ؛ وكم منهُ منشؤهُ من ذواتِ الآخرين؟.

هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة يتصدَّى لها ﴿ المَنْهَجُ النَّفْسِىُّ ﴾ .(١).

وكذلكَ ؛ نستطيع أن نقُول :

هذا المنهجُ هو مُحاولةٌ لتفسيرِ الأدب على أساسٍ نفسىٍّ ؛ اعتماداً على كونِ العملِ الأدبىِّ يُعَدُّ صُورةً من صُورِ التعبيرِ عن النَّفس ؛ إذ الأديب فى كُلِّ ما يصدُرُ عنهُ من نشاطٍ أدبىٍّ يستلهِمُ تجاربهُ العقليَّة والنَّفسيَّة... ؛ إذن ؛ فمعينُ الإبداع ؛ هو : اللاشُعُور.

فالمنهجُ النفسىُّ معنىٌّ بالتعرُّفِ على طبيعة العملِ الأدبىِّ وتكوينه فى داخلِ الأديب من الوجهةِ النفسيَّة.

وقد تنبَّهَ لأثرِ النفسِ قُدامى النُّـقَّاد العرب ؛ وربطوا بين الـدَّوافعِ النَّفسيَّة والإنتاجِ الأدبىِّ : فابنُ قُتيبة الدينورىُّ يرى أنَّ الشِّعرَ ما هو سوى استجابة لدواعى نفسيَّة مُعيَّنة يتحكَّمُ فيها الزَّمان والمكان ؛ والجرجانىُّ يرى أنَّ اختلاف الطبائع قد يؤدِّى إلى اختلاف فى المعانى والألفاظ فى الشِّعر.

على أنَّ نُقَّاد العصر الحديثِ اتَّسعُوا فى الأخذ بهِ والرُّجوعِ إليهِ والاعتمادِ والتعويل عليه : نتيجة لظُهُورِ الدِّراسات النَّفسيَّة على يد : فُرُويد ؛ وأتباعهُ ؛ كـ : يُونج ؛ وإدلر : إذ أفا ضُوا فى الحديث عن : اللُّغة ؛ والباطن ؛ والشُّعُور ؛ واللاشُعُور ؛ وأثرهُما فى الإبداع ؛ وفى طبيعةِ العملِ الفنىِّ : الأُسطُورة ؛ والرَّمز : وعلاقتهما بالنفسِ عند التعبيرِ عنها.

وغايـةُ المنهج النفسىِّ : البحث عن سِرِّ الإبداع ؛ وإرجاعه ـ عند تفسيرهم

---

(١) ـ انْظُر : ((النقد الأدبىُّ)) لسيِّد قُطب ؛ (ص : ١٨٩ ـ ١٩٠) .

للعملِ الأدبىِّ ـ للأمراضِ النفسيَّة ؛ كـ : العُصَاب ؛ والفصام ؛ والنرجسيَّة ؛ وتعليل السُّلُوكيَّات التى تحدثُ فى الحاضر بأحداثِ الماضى وما كانَ فيهِ من أمراضٍ وعُقَدٍ نفسيَّةٍ. (١).

❁ ـ المَنْهَجُ النَّفْسِىُّ ... نَشْأَتُهُ... ؛ وَأَعْلامُهُ... ؛ إِطْلالَةٌ مُوجَزَة :

يبدأ تاريخ المنهج النفسىِّ بشكلٍ علمىٍّ جَادٍّ مع بداية علم النفس ؛ والتى كانت مُنْذُ مائة عامٍ ؛ أى فى الوقتِ الذى ظهرت فيهِ مُؤلَّفات فرويد فى التحليل النفسىِّ وتأسيسه لعلم النفس ؛ فقد استعانَ فى هذا التَّأسيسِ بدراسةِ ظواهرِ الإبداع فى الأدب والفنِّ كتجليَّاتٍ للظواهرِ النَّفسيَّة.

ولقد تمثَّلت نُقطةُ الانطلاقِ عند فرويد فى تمييزهِ بينَ الشُّعُورِ واللاشُعُور ؛ والوعى واللاوعى.

كان اهتمام فرويد الأعظم مُتَّجِهاً إلى تفسيرِ الأحلام ؛ باعتبارها النَّافذة التى يظهرُ من خلالها اللاشُعُور ؛ وكذلك فالأحلام هى بمثابة الأسلُوب الأجلى لتعبير الشخصيَّة عن ذاتها... ؛ فكانَ التناظُر بين الأحلام من جهةٍ ؛ والأدب والفن من جهةٍ أُخرى : دافعاً إلى اعتبارِ الأدب أو الفن مظهراً آخر من

---

(١) ـ انظُر : ((فى النصِّ الجاهلىِّ : قراءةٌ تحليليَّةٌ)) للدكتور عبد الرزَّاق حُسَيْن ؛ (ص : ٢٣ ـ ٢٤) ؛ مؤسَّسة المُختار بالقاهرة = دار المعالم الثقافيَّة بالأحساء / الطبعة الأُولى : ١٤١٨ هـ = ١٩٩٨ م.

مظاهرِ تجسُّد العوامل الخفيَّة فى الذَّاتِ الإنسانيَّة.

عَوَّلَ فرويد على تاريخ الأدب: فاستمدَّ منهُ كثيراً من مقولاتهِ ومُصطلحاتهِ فى التحليلِ النَّفسىِّ؛ فسمَّى بعض ظواهر العُقَد النفسيَّة بأسماء شخصيَّات أدبيَّة؛ كـ: ((عُقْدَة أُوديب)) ...؛ كما اعتمد على تحليل بعض اللوحات الفنيَّة التشكيليَّة؛ والأعمال الأدبيَّة والشِّعريَّة؛ وبعض الرُّمُوز الأُخرى: للتدليل على نظريَّاتهِ فى التحليلِ النفسىِّ؛ وفى العلاقة بين الشُّعُور واللاشُعُور؛ واهتمَّ اهتماماً شديداً بالظواهر المرضيَّة؛ مثل انفصام الشَّخصيَّة؛ وما يَدُورُ فى فلكِ هذا المرضِ النفسىِّ...؛ وكانَ ربطُ الإبداع الأدبىِّ أو الفنىِّ بمثلِ هذهِ الظَّواهرِ المرضيَّة: دليلاً على كونِ المُبْدِعِ إحدى حالات الشُّذُوذ...؛ كان الهدف الذى يسعى إليهِ فرويد وتلاميذهُ: يتمثَّلُ فى الكشفِ عن القوانينِ الخفيَّة والمُضْمَرَة التى تُحَرِّك الذات الإنسانيَّة؛ والوقُوف على طبقات الشَّخصيَّة.

ولم تلبث مدارسُ علم النَّفس أن تطوَّرت؛ وتشعَّبت مذاهبها؛ ونشأت إلى جانبِ تيَّارات التحليلِ النفسىِّ عند فرويد وتلاميذه اتجاهاتٌ وتيَّاراتٌ أُخرى: أسهمت بصُورةٍ جليَّةٍ فى اكتشافِ جوانب فرديَّة لربطِ العالمِ الداخلىِّ بالإبداعِ الفنىِّ...؛ وكان أبرز هذه المدارسِ الجديدة على الإطلاق: مدرسة ﴿ يُونج ﴾ فى ﴿ علم النَّفسِ الجماعىِّ ﴾؛ وبعد أن كانَ الطابع الفردىُّ هو محور الدراسات الفرويديَّة؛ أصبح الطابع الجماعىُّ هو محور الداسات عند يونج وتلاميذه.

« ولم يتبلور هذا المنهجُ النفسىُّ ويُصبح اتجاهاً فى العالم : إلاَّ بعد أن ظهرت نتائج دراسات الفرويديين للغُة والباطن ؛ وكذلك بعد أن أفاضَ أتباع يُونج فى الحديث عن الأُسطُورة والرَّمز . ». (١).

صرَّحَ فرويد بأنَّ الأدب : تعبيرٌ مُقنعٌ لرغباتٍ مكبُوتةٍ ؛ وقرنَ بينهُ وبين الأحلام والفن : فجعلهُ ثمرة مرحلةٍ جنسيَّةٍ نفسيَّةٍ تُمرُّ بصاحبه ؛ وكأنَّما الأديب لا يجد ما يُشبع رغباته المكبُوتة فى حياته الحقيقيَّة ؛ ومن ثَمَّ يُعَوِّض عن ذلك بأدبه.

وتلاهُ أدلر يُكرِّر الحديث عن مُركَّب النقصِ وأثره فى الأديب وأدبه.

أمَّا يُونج : ففسحَ الحديث عن اللاشُعُور الجماعىِّ ؛ وأكَّدَ أنَّ مَرَدَّ الأدب إلى الأساطير البدائيَّة الموروثة من عُصُور الإنسانيَّة الأُولى عن وعىٍ ؛ أو عمَّا يُشبه الحُلُم ؛ وكأنَّ الأديبَ تعبيرٌ عن الأسلاف ؛ وهذا اللاشُعُور الجماعىُّ الذى يختزن ماضى الإنسان وميراثه العتيق عن أقدم عُصُوره ؛ ومضى النُّقَّادُ يفيدون من كُلِّ هذه الداسات ؛ ومن كُلِّ ما جاء بهِ علمُ النفس الفردىِّ والجماعىِّ والتجريبىِّ من نظريَّاتٍ تتصلُ بسُلُوكِ الإنسان مُنفرداً أو فى الجماعة ؛ أو تتصل بأعصابهِ وغُدده الصَّمَّاء ؛ أو تتصل بمكبُوتاته وعُقدهِ النفسيَّة. (٢).

---

(١) ـ ((النقد الأدبىُّ الحديث : أُصُوله ومناهجه)) للدكتور أحمد كمال زكى / الهيئة المصريَّة العامة : ١٩٧٢م : (ص : ١٦٩) .

(٢) ـ انظر : ((فى النقد الأدبىِّ)) شوقى ضيف / دار المعارف / ط (٤) ؛ (ص : ٤٢)

وهكذا بدا واضحاً أَن المنهجَ النفسىَّ تجسَّد من خلالِ أعلامهِ الكبار: فرويد ؛ وأدلر ؛ ويُونج.

ـ مثال:

إذا أنشأ الشَّاعِرُ قصيدةً فيها من خطراتِ الخيالِ وأصداءِ الأحلامِ والمُنَى والآمال: ما دعاهُ إلى تصويرِ حياتهِ على نحوٍ يفيَضُ بالسعادةِ والسُّرورِ والبهجة: دَلَّ هذا فى حقيقة الأمر على رغبةٍ مكبُوتةٍ عند الشَّاعر ؛ ظَلَّت تُلِحُّ عليهِ إلى أن أظهرها فى صورة قصيدةٍ شعريَّةٍ ؛ بعد أن عَجَزَ عن تحقيق رغبتهِ فى عالمِ الواقع المُشاهدِ المحسُوس ؛ فكانت هذه القصيدة بمثابةِ التنفيس و« اصطناعِ المَخْرَج ».

وَجُمْلَةُ القَوْل:

الأدبُ ما هو سوى تعبير عن الذَّات عند فرويد وأدلر ؛ بَيْدَ أَنَّهُ عند فرويد أثرٌ من آثار الرَّغبة المكبُوتة ؛ بينما هو عند أدلر أثرٌ لمُركَّب النَّقص فى نفس الأديب .

وأمَّا يُونج: فيرى أنَّ الادب ليس تعبيراً عن ذات الأديب ؛ وإنَّما هو تعبيرٌ عن الرَّاحلين: عن طريقِ الأساطيرِ الموروثة من الماضى البعيد والضارب بِجُذُورهِ فى أعماقِ التَّاريخ: عن وعيٍ ؛ أو عمَّا يُشبه الحُلُم ؛ وأنَّ ﴿اللاشُعُور الجَماعىّ﴾ هو الذى يُسيطر على مشاعر الأديب ؛ فيصنع أدبهُ وَفنَّه.

۞ ـ المَنْهَجُ النَّفْسِىُّ... فِى كِتَابَات المُعَاصِرِين

فى مجالِ البُحُوثِ الأدبيَّة والنَّقديَّة المُعاصرة: فأبرزُ الكتابات فى هذا المُنْحَنَى:

مباحث «الأُمناء»: وهى مدرسة الأُستاذ أمين الخولى؛ والذى وضع لها منهجاً يتمثَّلُ فى التعويل على «علم النَّفس» ما أمكنَ ذلك؛ بُغْيَةَ الكشف عن أسرار التجربة الفنيَّة.

وكانت مُحاولة الأُستاذ مُحَمَّد خلف الله أحمد فى كتابه «من الوجهة النفسيَّة فى دراسة الأدب ونقده».

وهُناك أيضاً دراسات الأُستاذ عبَّاس محمود العَقَّاد:

- «أبو نُواس: دراسةٌ فى التحليلِ النفسانىِّ والنقد التاريخىِّ».
- «ابْنُ الرُّومىِّ: حياتهُ من شعره».

ودراسات طه حُسَيْن:

- «صوت أبى العلاء».
- «مع أبى العلاء فى سَجْنِه».

ثُمَّ جاء الدُّكتور مصطفى سويف بكتابه «الأُسُس الفنيَّة للإبداعِ الفنىِّ فى الشعر»؛ والدُّكتور مُحَمَّد النويهى فى: «نفسيَّة أبى نُواس»؛ «شخصيَّة بشَّار»؛ «ثقافة الناقد الأدبىِّ».

وقد أسهم الأُستاذ أنور المعدَّاوى فى الميدان؛ حيثُ كتب عن الأداءِ النفسىِّ

فى شعر «على محمود طه».

ثُمَّ جاء الدُّكتُور عِزّ الدِّين إسماعيل: حيث نشر فى سنة ١٩٦٢م كتابه «قضايا الإنسان فى الأدب المسرحيِّ المُعاصر»؛ ثُمَّ أتبعهُ فى سنة ١٩٦٣م بكتابه «التفسير النفسيُّ للأدب».

obeikandl.com

۞ ـ أُنْمُوذَجٌ لِلدِّرَاسَةِ
النَّفْسِيَّةِ التَّطْبِيقِيَّة

﴿ أَبُو نُواس : دِرَاسَةٌ فِى التَّحْلِيلِ النَّفْسَانِىِّ وَالنَّقْدِ التَّارِيخِىِّ ﴾
لِلأُسْتَاذ عَبَّاس مَحمُود العَقَّاد

فى هذا الكتاب دراسةٌ عن الشَّاعِرِ الكبير أبى نواس : تناولت نرجسيَّته ؛ فهو إباحىٌّ لا يَعْتَدُّ بأمرٍ ولا يَعْبَأُ بِشَىْءٍ ؛ ثُمَّ هو لا يتكتَّم ؛ بل يُجَاهِرُ بذلكَ مُعلناً عن نفسهِ :

أَلا فَاسْقِنِى خَمْرَاً ؛ وَقُل لِى هُوَ الخَمْرُ
وَلا تَسْقِنِى سِرًّا إِذَا أَمْكَنَ الجَهْرُ

وهو الذى يقول :

أَطْيَبُ اللَّذَاتِ مَا كَا نَ جَهَارَاً بِافْتِضَاحِ

وبهذا يتبيَّن : أنَّ هذه الإباحيَّة التى لا تتوارى ـ لا تديُّناً ؛ ولا مُراعاةً للأعرافِ والتقاليد ؛ ولا حياءً وخجلاً ـ ؛ لا تُفسِّرُها سوى « النرجسيَّة » ؛ بما تنطوى عليهِ من شُذُوذٍ فى الجانبِ الأخلاقىِّ عامَّة ؛ والجانب الجنسىِّ بصُورةٍ خاصَّةٍ .

وإذا كانت « النرجسيَّة » لها جوانبٌ وشِعَابٌ مُتعدِّدة ؛ فقد تجلَّت عند هذا الرَّجُل فى أقوى صورتين من صُورها ؛ وَهُما :

ـ الاشتهاءُ الذَّاتىُّ : وهو يغلب على الحالات الجسديَّة التى تقترن باختلاف وظائف الجنس فى صاحبها .

ـ التوثين الذَّاتىُّ : وهو الذى يغلبُ على الحالات العاطفيَّة والفكريَّة ؛ أى أنَّ المُصاب بهذا الأمر يتَّخذ من نفسهِ وثناً يعبُدُه ؛ وهو يقترنُ بِحُبٍّ كَحُبِّ الإنسان لمن يهوى ويعشق .

هُوَ فى غزلهِ المكشُوف تبدُو عندهُ لازمة ((التلبيس)) ـ وهو أن يلبس ذاته بواحدٍ من الجنس الآخر ـ ؛ وذلكَ كما يقُول فى غُلامٍ لا يُحسِن النُّطق بالرَّاء :

يَكْسِرُ الرَّاءَ وَتَكْسِيرُهَا
يَدْعُو إِلَى السُّقْمِ مَعَ الحَتْفِ

وقد بلغَ الأمرُ بأبى نواس : إلى أن جعل الصَّلاح والهداية تهديداً لإبليس فى بعض قصائده .

ويُقرِّر العقَّاد فى نهاية الأمر : أنَّ أبا نواس كان من الشَّواذ فى تكوينهِ الجنسىِّ ودوافعه النفسيَّة .

يرى العقَّاد ـ رَحِمَهُ الله ـ أَن أعراض : ((البيئة)) ؛ و ((التربية البيئيَّة)) ؛ و ((نشأة المُجتمع)) ؛ و ((أحداث العصر)) : كُلّ هذه الأُمُور قد تمثَّلت فى أبى نواس :

ـ فقد كان وسيماً قسيماً جميلاً ؛ ألثغٌ يجعل الرَّاء عيناً ؛ وكان نحيف البنيَة ؛ وفى حَلْقِهِ بَحَّةٌ لا تُفارِقُه .

ـ كانَ مُدَلَّلاً بصُورةٍ مُفرطةٍ ؛ فقد قيلَ أنَّ أُمَّهُ كانت تستخدم صناعتها فى الاتجار بملابس النِّساء للجمعِ بينَ الغوانى والمُومسات وطُلاَّبِهِنَّ فى بيتها .

ـ كان مغموز النَّسَبِ فى أبويه ؛ وكان هذا الأمر بمثابة العُقْدَة النفسيَّة الأبديَّة ؛ والتى شَقِيت بها نفسُهُ وروحُهُ ومشاعرُهُ فى عصرٍ قامَ التفاخُرُ فيهِ بين العرب والشُّعوبيين فى أجلى وأعظم صُوره ؛ فما كانَ من أبى نواس إلاَّ أن أسرعَ فى ظلِّ القهر النَّفسىِّ إلى مجالسِ اللهو والخمر والمُجُون .

وأمَّا البيئةُ ـ المُجتمع ـ : فقد انتشرت فى أرجائها جميعُ الأصنافِ البشريَّة ؛ إذ كانت البصرة مقصداً للطُّلاَّب من كُلِّ نِحْلَةٍ ؛ وقعد قُطَّاعُ الطريقِ فى كُلِّ مكانٍ للإغارةِ والسَّطو على القوافلِ بَرَّاً وبحراً ؛ ولم يكُن من المُسْتَغْرَبِ أن يُفْتَنَ أبو نواس بأمثالِ هؤلاءِ وأن يُعْجَبَ بهم ؛ وأن يكُونَ كَلِفَاً بالمُجُونِ والعبثِ معهم ... ؛ إذ كانَ هذا الأمر بمثابةِ حالةٍ هُرُوبيَّةٍ من واقعهِ وما يدُورُ بداخله ويقُوم بذاتهِ من عُقَدٍ نفسيَّةٍ .

ويصل بهِ الأمر إلى أن يتمنَّى أن يكونَ واحداً منهم إن لم يُنَادِم الخُلفاء .

تلك هى طبيعة هذا الشَّاعرِ كما ذهب العَقَّاد ؛ وما وُفِّقَ العقَّاد إلى الوصول إلى هذا التحليل ؛ إلاَّ لكونهِ عَوَّلَ على المنهجِ النفسىِّ ؛ وذهب مع هذه الدراسة وهو لا ينظُر إلاَّ إلى أُصُولِ هذا المنهج وقواعده .

۞ ـ قِيمَةُ المَنْهَجِ النَّفْسِىِّ فِى الدِّرَاسَاتِ الأَدَبِيَّةِ وَالنَّقْدِيَّة

إذا سلَّمنا فى بادىء الأمرِ: بأنَّ الدِّراسات الأدبيَّة والنقديَّة ما هى سوى نتاجٍ إنسانىٍّ قبل كُلِّ شىءٍ: فلا ضَيْرَ من قولنا: أنَّ مقاييس المنهج النفسىِّ ونظريَّاته ومذاهبه: هى الأقدر على تَفَهُّم هذه النتاجات الإبداعيَّة والنقديَّة ... ؛ وإذا أمعنا النَّظَرَ فى أُصُولِ المنهجِ النفسىِّ: أدركنا بلا مشقَّةٍ أنَّ الآثارَ الأدبيَّة لا يُمكن فهمها على الوجهِ الصحيح: إلاَّ بالعودة إلى نُفُوسِ قائليها ... ؛ ورُبَّما أصبح من العسيرِ على قارىء الأثر الأدبى أن يصل إليهِ: مالم يكُن مُلِمَّاً بطائفةٍ من أُصُولِ وركائز الدِّراسات النفسيَّة ... ؛ فالمتنبى مثلاً لن نستطيع أن نصل إلى فهم شعره: إلاَّ إذا كُنَّا على معرفةٍ بهُمُومهِ وشُجُونهِ وآلامهِ ؛ ومطامحهِ ورغباتهِ وآمالهِ.

۞ ۞ ۞ ۞ ۞

۞ ـ مود بودكين ... وَالنَّقْدُ النَّفْسِيُّ (١)

﴿ تتميز مود بودكين فى أنها حقَّقت ما لعله أن يكون خير استغلالٍ للتحليل النفسيِّ فى مجال النقد الأدبيِّ حتى اليوم ؛ فقد نشرت كتابها « النماذج العُليا فى الشِّعر » وعنوانه الفرعيُّ : « دراساتٌ نفسيَّةٌ للخيال » فى إكسفورد سنة ١٩٣٤م ؛ فلم يكد يسترعى اهتمام أحدٍ ؛ نعم ؛ روجع عدد قليل من المجلات ؛ وحاز على شيءٍ من التعليقات المُتحمِّسة فى الصُّحُف التى تختص بالفولكلور وعلم النفس ؛ وعاملته الصُّحُفُ الأدبيَّةُ بشيءٍ من الاستعلاء ؛ ولم يكن له تأثيرٌ ملموسٌ فى ما قرأته من نقدٍ إنجليزىٍّ ـ مع أن نايت وداى لويس وأودن قد اعترفوا به ؛ وهاجمه ليفز فى مجلة Scrutiny ـ أما فى هذه البلاد ـ أميركة ـ ؛ فتكاد الآنسة بودكين تكون مجهولة تماماً ؛ فلست أعرف مجلة أميركيَّة واحدة راجعت كتابها أو تحدَّثت عنه ـ على أن بعض النُّقَّاد ومن بينهم بيرك وورن قد استكشفوا كتابها وأفادوا منه ـ ؛ ولا يندرج

---

(١) ـ « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » لستانلى إدغار هايمن (Stanley Edgar Hyman) (ت سنة ١٣٩٠هـ) ؛ ترجمة : إحسان عباس ؛ الطبعة الأولى ؛ دار الثقافة : بيروت ؛ نُشِرَ بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت = القاهرة = نيويورك : ١٩٥٨م .

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

اسمها فى أى مرجعٍ أميركىٍّ وإنجليزىٍّ وقع فى يدى ؛ بما فى ذلك معجم « من هو ؟. » Who is Who ؛ ويبدو أنها لم تنشر شيئاً حتى قيام الحرب فى أىِّ مجلةٍ إلا فى مجلة « فكر » Mind ؛ والصحيفة الإنجليزيَّة لعلم النفس British Journal of Psychology ؛ وفى الصحيفة الإنجليزيَّة لعلم النفس الطبىِّ Brit. Jour. Of Medical Psych ؛ إن كانت هى نفسها أ. م. بودكين التى تقتبس عنها فى إحدى الحواشى ـ ؛ ثم أسهمت بمقالٍ فى مجلة الريح والمطر Wind and the Rain ؛ وهى مجلة إنجليزيَّة حديثة ذات منحى دينىٍّ أخلاقىٍّ .

وثمة عدد من الأسباب يُفسِّر لم ظلت الآنسة بودكين مغمورة :

ـ أولها : أنها ليست محللة نفسيَّة مُحترفة ؛ بحيث تمنح كتابها شيئاً من نفوذ العَالِم المُتخصِّص ؛ ولا هى ـ فيما يبدو ـ ناقدة محترفة كذلك ؛ ولكنها ـ على ما يظهر ـ تلميذة تهوى الأدب ـ وكانت ذات يوم تقرأ لأحد الناشرين ـ ؛ اتفق أن كان لها تعرُّفٌ واسعٌ بكُلٍّ من علم النفس والأدب الخالق ؛ ولديها إحساسٌ أدبىٌّ أصيل ؛ وحِسٌّ بالتناسب ؛ وذوقٌ بجُنِّبها التطرُّف المعهود فى النقد المُتَّصل بالتحليل النفسىِّ .

وقد بدأت رغبتها فى الجوانب الأدبيَّة من التحليل النفسىِّ ـ فيما نمى إلىَّ ـ فى مُنتصف العُمُر ؛ فاستمعت إلى مجموعة من المُحاضرات يُلقيها الدكتور « كارل. ج. يونج » فى زوريخ : على طلبة غير مختصين : فى العقد الثالث من هذا القرن : عن نظريَّاته النفسيَّة ومُشتملاتها ؛ ولذلك اعتمد كتابها فى المقام

الأول على نظريَّات يونج وكشوفه ؛ وإن كانت الفكرة التطبيقيَّة فى الكتاب من صنع يدها ؛ وربما لم يكن يونج على معرفة بكتابها ؛ أتراه لو عرفه أقرَّ ما فيه أو أنكره؟ ؛ ذلك موطنٌ للتساؤل.

وأنا لست أجد الكفاءة فى نفسى لأشرح أفكار الدكتور يونج ـ أو أىّ عالمٍ نفسىٍّ آخر ـ شرحاً فنيًّا ؛ ولكن فى سبيل تقدير ما أدَّته الآنسة بودكين : لابُدَّ من مُجملٍ لتلك الأفكار التى تتصل بالفن ؛ وفى طليعتها من الزاوية الأدبيَّة فكرة « النماذج العليا » ؛ وقد عرَّفها يونج تعريفاً شاملاً فى مقالٍ له بعنوان « فى العلاقة بين التحليل النفسىِّ والفنِّ الشعرىِّ » نشره فى كتابه « إسهاماتٌ فى علم النفس التحليلىِّ » ؛ وهى حسب تعريفه : صورٌ ابتدائيَّةٌ لا شُعُوريَّة ؛ أو : « رواسب نفسيَّة لتجارب ابتدائيَّة لا شعوريَّة ؛ لا تُحصى » شارك فيها الأسلاف فى عصورٍ بدائيَّة ؛ وقد ورثت فى أنسجة الدماغ بطريقةٍ ما ؛ فهى إذن : نماذج أساسيَّة قديمة لتجربةٍ إنسانيَّةٍ مركزيَّةٍ ؛ أما نظرية يونج التى كرَّست الآنسة بودكين كتابها لاستقصائها بحثاً ؛ فهى أن هذه النماذج العُليا تقع فى جذور كُلِّ شعرٍ ـ أو كُلِّ فنٍّ آخر ـ ذى ميزةٍ عاطفيَّةٍ خاصة.

ويرى يونج أن هذه النماذج العُليا موجودة فى كل حلقات سلسلة النقل أو التعبير : كتصورات فى اللاوعى عند الشاعر ؛ وكموضوعات مُتَرَدِّدة ؛ أو سلاسل من الصور فى الشعر ؛ وكتصورات فى اللاوعى عند القارئ أو عند الجمهور ؛ وهذا مبنىٌّ على فكرته عن « اللاوعى الجماعى » الذى يختزن الماضى الجنسى ؛ وهو الذى وَلَّدَ الأبطال الأُسطوريين للبدائيين ؛ ولا

يزال يُولِّد أخيلةً فرديَّةً مُشابهةً للرَّجُلِ المُتمدِّن ؛ وهو الذى يجد تعبيره الأكبر فى رمزيَّةٍ تتجاوز حدود الزمان غير أنها مألوفة نسبيًّا ؛ وهى رمزيَّةٌ ما تزال تتكرَّر أبداً.

ـ لابُدَّ من أن يتضح للقارئ مدى اقتراب هذه الفكرة من النظريَّات الدوريَّة فى التاريخ ؛ كنظريَّة فيكو ؛ ومدى اقترابها أيضاً من التعديل الذى أدخله شتكل Stekel على نظريَّة فرويد فى رمزيَّة الحلم الحرة التجريبيَّة لكى يسند الرمزيَّة الثابتة فى كتابٍ له يُصوِّر حلم الغجر ؛ وكم تبدو خلاَّبةً هذه النظرية فى نظر أديب مثل جويس تأثَّر بفيكو ؛ وكان يُفتِّش عن سيكولوجيَّةٍ يستعملها ليخلق « القاسم المشترك الأعظم » بين الناس جميعاً ـ .

ويقول يونج : إن الفنَّان والمريض عصبيًّا يعيد بتفصيل الأساطير المُستمدَّة من التجارب الشعائريَّة عند الإنسان البدائىِّ ـ أحياناً عن وعيٍ ؛ وأحياناً من خلال عمليَّة « حلمية » ـ .

غير أن الفنَّان مع هذا ليس امرءاً مريضاً فى أعصابه ؛ بل إن يونج يُعلى من شأن الشاعر عرضاً فى مقالته « السيكولوجيا والشِّعر » التى نُشِرَت فى مجلة « فترة الانتقال » ؛ حين يقول إنه :

« إنسانٌ جماعىٌّ ؛ إنه الحامل المشكل للنفس الإنسانيَّة الحيويَّة لا شعورياً » .

ومع هذه الفكرة تتمشَّى فكرة أُخرى : وهى أن الفنَّ فى الجُملة « فعاليةٌ مُستقلةٌ ذاتيًّا » Autonomous Complex لا نعرف عن أصلها شيئاً ؛ أى هو تعبير يعيا على براعة العلم تفسيره ؛ وكل ما يستطيعه التحليل النفسىُّ أن

يدرس المُقدِّمات ؛ ويصف عمليَّة الخلق وصفاً دون أن يُفسِّرها(١).

وهُناك مبادئ يونجيَّة أُخرى أقل قيمة من هذه فى مُؤلَّف الآنسة بودكين ؛ وفى النقد الأدبىِّ عامة ؛ مثل : مبدأه فى اللبيدو ؛ وهو ما خالف به فرويد مُنْذُ البدء ؛ إذ اعتبر اللبيدو ((طاقة غريزيَّة نفسيَّة بعامة)) ؛ أى ((دفقة حيوية)) كما يقول برغسون ؛ لا ((طاقة غريزيَّة)) فحسب ؛ ومثل نموذجى الشخصيَّة عنده ؛ وهُما : الشخصيَّة ((الانطوائيَّة)) و ((الانبساطيَّة)) على أنهما يُمثِّلان الاتجاه الداخلىَّ أو الخارجىَّ للبيدو ؛ واصطلاحاته الأُخرى مثل **Anima** ويعنى بها الصورة المثاليَّة أو صورة النفس ؛ و **Persona** وهى الشخصيَّة الخارجيَّة المُكمِّلة .

إذن ؛ فليس يهم التحليل الأدبىّ من مبادئه إلا مبدأ اللاوعى الجماعى ؛ والنماذج العُليا ؛ وذلك هو ما أدركته الآنسة بودكين .

ويبدو أن مبادئ يونج فى علم النفس التحليلىِّ أكثر جدوى على النقد الأدبىِّ من مبادئ فرويد ؛ من عِدَّة وجوه .

وقد تحدَّثت الآنسة بودكين عن فائدتين لها حسبما رأتهما ؛ فقالت :

---

(١) ـ تمشياً مع هذه النظرة لم يكتب يونج إلا قليلاً عن فنانين بأعيانهم عن أعمال فنيَّة.

ولا أعرف له من الدراسات الأدبيَّة إلا حديثاً موجزاً عن ((فاوست)) لجوته فى كتابه ((سيكولوجيَّة اللاوعى)) وتحليل لكتاب ((عولس)) لجيمس جويس فى : **Wirklichkeit der Seele**.(كآفة التعليقات هىَ من صُنْعِ المُحَقِّق)

إن مصطلح فرويد لا يستطيع أن ينصفه ـ أى التفاعل بين فكر الفرد والموروث الاجتماعيِّ فى القصيدة ـ ؛ ذلك لأنَّ المُسلَّمات التى يعمل على ضوئها : تقضى بأن تفسر أعلى النتائج وأدناها فى عمليَّة الحياة ؛ بمصطلح العناصر التى كانت موجودة فى البدء .

كذلك فإن إلحاح الكُتَّاب الفرويديين على العلاقة الحسيَّة بين الأب والابن يغفل وجهة نظر أُخرى لا تَقِلُّ عنها صحةً ومتانةً ؛ أعنى أن سحر الأب فى نظر الابن وتأثيره البالغ فيه إنما يرجعان إلى أن الأب يمثل الرافد الأول فى ذلك التأثير الواسع للهيئة الاجتماعيَّة نفسها ولرصيدها المخزون .

ولعلَّ أهم ميزةٍ لمبادئ يونج على مبادئ فرويد فى مجال النقد الأدبيِّ :

هى أن فرويد ـ على خلاف يونج ـ كان ينزع حيناً ما إلى أن يعتبر الفنَّ تعبيراً مرضيَّاً ؛ أى أنه على وجه الدقَّة نتاج مرحلةٍ نرجسيَّةٍ من مراحل التطور ؛ أى تحقيقٌ وهميٌّ للرَّغبات ؛ أى رضىً مُعوَّضٌ ناشئٌ عن توقانٍ منهومٍ لم يجد شبعه فى عالم الحقيقة.

وقد كتب عن ((الجمال)) فى ((المدنيَّة وما يعلق بها من تبرُّم)) ؛ Civilization and its Discontents يقول :

((إن ما يبدو أكيداً فى حال الجمال هو أنه مُستمدٌّ من عوالم الحسِّ الجنسيِّ ؛ فحُبُّ الجمال مَثَلٌ تامٌّ كاملٌ على شعورٍ ذى غايات مكبوتة)) ؛ وليس من هذا إقراره بأن التحليل النفسىَّ : ((لا يستطيع أن يقول عن الجمال إلا شيئاً أقل مما يقوله عن غيره من الأشياء)) .

ومع ذلك فإن فرويد ـ لا أىَّ واحدٍ من تلامذته الذين انشقوا عنه ـ هو الذى قد طبع أثره البالغ على كُلِّ أديبٍ وناقدٍ حديث ؛ على وجه التقريب .

وإذا استثنينا اصطلاح ((مركب النقص)) الذى ابتكره أدلر ؛ وهو اصطلاحٌ قد عَمَّ وَطَمَّ ؛ لم نجد نسبيًّاً لهذا العالم النفسىِّ إلا أثراً أدبيًّاً قليلاً .

ـ ولكن لابُدَّ من أن نُقِرَّ بأنه تكاد كل القصص التى تتعلق ((بالأنا)) أو دوافع القوة أو التعويض ابتداءً من ((جاتسبى العظيم)) (١) The Great Gatsby حتى ((ما الذى يجعل سامى يجرى)) What Makes Sammy Run : تكاد كلها أن تكون اغترفت لا شعوريًّاً شيئاً من سيكولوجيَّة أدلر الفرديَّة (٢) ـ .

وليس ليونج خارج زوريخ ـ حيث وقع جويس بعض الشىء تحت تأثيره ـ إلا أتباع قليلون فى الاتجاه الأدبىِّ ؛ ومنهم بينهم يوجين جولاس ؛ وجماعة ((فترة الانتقال)) بباريس لفترةٍ قصيرةٍ من الزَّمن ؛ وجماعة من الشُّعراء والنُّقَّاد الاشتراكيين الذين يلتفون حول جيمس أوبنهايم فى هذا البلد .

أما شتكل ورانك وغيرهم من المُنشقين على فرويد ؛ فقد كان أثرهم ضئيلاً

---

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

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

خارج الحقول التى يعملون فيها .

إن الطبيعة الجماعيَّة التقريريَّة لسيكولوجيَّة يونج : هى أعظم شىءٍ فائدةً للنقد الأدبىِّ ؛ ولكنها أيضاً تتضمَّن أعظم الأخطار عليه ؛ أعنى ما فيها من ميلٍ لإعلاء شأن : اللاعقلانيَّة ؛ والتصوف ؛ و « ذاكرة الجنس » ؛ أى تلك الأشياء التى جعلت يونج جذَّاباً لدى المُفكِّرين النازيين والفاشيين .

وقد تجنَّبت الآنسة بودكين هذه الهوة فى أفكار يونج ؛ ولكنها فى مرَّةٍ واحدةٍ فى كتابها ـ على الأقل ـ تدعو إلى المُضىِّ فى المحاولة لفهم النماذج السيكولوجيَّة الكامنة « بطريق الشُّعُور ؛ لا بطريق الفكر » ؛ وفى هذا ما قد يلمح ـ ولو فى شىءٍ من الغموض ـ إلى إعلاء شأن اللاعقلانيَّة التى حبَّبت يونج إلى الفريق المؤمن بتميُّز الثرى الدم .

ومن الأُمُور ذات المغزى أن تُصدِّر كتابها بعبارة من عبارات يونج فى أشدِّ أحواله تواضعاً وأقلِّها إثارة للناس ؛ حيث يقول :

« لقد أعاننى النقد الفلسفىُّ على أن أرى أن لِكُلِّ سيكولوجيا ـ بما فى ذلك مذهبى أنا نفسى ـ طابعاً اعترافيَّاً ذاتيَّاً ... وبقبول هذه الحقيقة التى لا محيص عنها أستطيع أن أخدم قضيَّة معرفة الإنسان للإنسان » .

إن كتاب « النماذج العُليا فى الشِّعر » من الكُتُبِ القلائل التى يتلازم فيها العنوان والموضوع ؛ لأنه يتحدَّث فحسب عن النماذج العُليا فى الشعر .

ويتألَّف الكتاب من سِتَّة فُصُولٍ :

يُثير الأول منها مشكلة النماذج العُليا كما تُمثِّلها الرِّوايات التراجيديَّة ؛

ويتناول كشف إرنست جونز لعقدة أُوديب فى هاملت .

ثم تُعالج الفصول الخمسة الأُخرى الموضوعات الآتية على التوالى :

ـ أنموذج الولادة الجديدة فى قصيدة « الملاَّح القديم » .

ـ أنموذج الجنَّة والنَّار عند : كولردج ؛ وملتن ؛ ودانتى .

ـ نساء يُعتبرن نماذج عُليا فى الشِّعر .

ـ الشيطان ؛ والبطل ؛ والله : نماذج عُليا .

ـ بعض النَّماذج العُليا فى الأدب المُعاصر .

وينقسم كتابها منهجيًّا فى قسمين :

ـ الأول : الكشف المُسهب عن الأنموذج الأعلى فى العمل الفنىِّ الواحد ؛ مثل الولادة الجديدة فى « الملاَّح القديم » .

ـ والثانى : مُقارنة أنواع من الأنموذج الأعلى فى عددٍ من الأعمال الفنيَّة ؛ كالفصل عن النماذج العُليا من النساء عند عُظماء الشُّعراء .

وكلا المنهجين يستحقان الفحص .

تبدأ الآنسة بودكين فى « الملاَّح القديم » بأن تلحظ العبارات التى تصف هدأة السفينة ثم حركتها العجيبة أخيراً ؛ وتجد أن هاتين الظاهرتين ـ أى الهدأة والحركة ـ يُقدِّمان لنا مُشكلة الموت والولادة الجديدة ؛ رامزتين رمزاً مُحدَّداً إلى تجربة كولردج الشعريَّة كيف كانت جهداً ذهنيًّا ضائعاً ؛ تلاه فجأة إلهامٌ خالقٌ .

وتعتمد فى هذا التفسير على تداعى أفكارها وذكرياتها التى أوحت بها

الأبيات ؛ ثم علَّلت ما لديها من آثار كولردج نفسه ؛ مما يُشير إلى تداعى الأفكار عنده ؛ وأخيراً على الروابط العامة التى تُوضِّحها اقتباساتها من التوراة ؛ بين هبوب الريح وانتعاش الرُّوح الإنسانيَّة .

ثم تمضى الآنسة بودكين لتُلقى نظرةً على ذروة القصيدة ؛ أى حين يتحدَّث الشاعر عن بركات الأفعاى وما نتج عنها ؛ وتعلق هذا بالأُسطورة الأنموذجيَّة التى عند يونج ؛ وهى : « الرِّحلة الليليَّة تحت ماء البحر » كما تصورها قصته « ذى النون » ؛ وهى أساس شعيرة الولادة الجديدة ؛ وتدور حول فكرة الخطيئة والتكفير.

وهنا تشمل طريقتها أيضاً مرَّةً أُخرى خواطرها المُتداعية وأحلامها ؛ وما كشفه لويس **Lowes** من مصادر كولردج ؛ وتحليل بدوران لصور مماثلة عند فرهايرن ؛ كما تشمل المأزق الذى وقع فيه هملت ؛ ونماذج أُخرى من « الجواب الذى يُلاحقه شبح الخطيئة » ؛ مثل قابيل واليهودىّ التائه ؛ والمُشكلة العامة التى تتمثَّل فى تشهِّى الموت والعودة إلى الرَّحِم ؛ كما تنعكس فى الأحلام والشعر ونظريَّة التحليل النفسىِّ .

وحين ينتهى بها المطاف يكون عملها غير قاصرٍ على استغلال القصيدة لتوضح بها الأُنموذج الأعلى ؛ بل هى قد جعلت الأنموذج يُلقى أضواءه على القصيدة وأثرها ؛ ويضعها فى مصاف الشعر العظيم ؛ ويُعلى من درجة المُتعة فيها ؛ ويبعثها حيَّةً فيها إلى درجةٍ كبيرةٍ .

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

عن الصورة الأنموذجيَّة العُليا للمرأة : وقفت عند ربَّة الشعر الأم فى « الفردوس المفقود » ؛ وربطت بينها وبين الربَّات ـ الأمهات عند هوميرس ـ ووجدت فى هذه ما ينطبق على الزوجة ـ الأُم ـ التى تنوح على تموز وغيره من الآلهة الذبيحة التى ترمز إلى الخصب والنَّمَاء .

ثم تتناول التوازن الغامض الذى يخلق حواء عند ملتن من شخصيَّة بيرسيفونى ـ رمز الشباب الذى قُدِّرَت له نهايةٌ مُحزنةٌ ـ ؛ ومن شخصية دليلة ـ رمز الخداع ـ .

ثم تجد ذلك الغموض عينه يكتنف فيدرا ـ رمز الخادعة المخدوعة عند يوريبيدس ـ ؛ وتلحظ كيف يبلغ هذان الأنموذجان مرتبة المثال فى شخصيَّة بياترس ـ صورة الأم ـ عند دانتى بِكُلِّ ما فيهما من عناصر أرضيَّة تتكون منها هيلانة وديدون وكليوبترا وفرنشسكا ـ والأخيرة منهُنَّ بخاصةٍ ـ .

وتُنبِّه إلى أن التنوع فى نماذج فرجيل بين يورديك وديدون يحمل فى كُلِّ حالٍ ـ حملاً غامضاً ـ كُلاًّ من عناصر بياتريس وفرنشسكا ؛ وتنتهى من هذا إلى أن ترى فى هذه العناصر مراحل فى التطور الرِّوائىِّ لشخصيَّة غرتشن عند غوته ؛ أى فرنشسكا حين تُصبح بياتريس .

وحين تُعالج الآنسة بودكين ما بين هذه الشخصيَّات النسويَّة من ارتباطاتٍ مُتداخلةٍ مُتنقِّلةٍ : تُحلِّل مظاهرهن الموقوتة بزمانٍ مُعَيَّنٍ ؛ وكيف كان يُنظر إليهنَّ فى العصور التاريخيَّة المُختلفة التى شهدها كُلُّ شاعرٍ من أولئك ؛ كما تُحلِّل مظهرهنَّ الأنموذجىَّ اللازمنىَّ فى الخيال الشعرىِّ خلال العصور مجُتمعةً .

وحين تعود الآنسة بودكين إلى الأدب المُعاصر فتكشف عن أنموذج الولادة الجديدة فيه ممثلاً بتعارض المصطلح الجُسمانىِّ والرُّوحانىِّ فى مثل « الأفعى المريشة » The Plumed Serpent للورنس ؛ و « الينبوع » The Fountain لشارلس مورغان ؛ وشخص الشاعر الأنموذجىِّ فى صورة أبٍ ممثلاً فى « أورلاندو » Orlando لفرجينيا ولف ؛ والنتف الحلمية المتتابعة من شعائر الولادة الجديدة فى « اليباب » لإليوت : عندما تفعل ذلك تُقرِّر ـ عن سابق تصميمٍ فيما يبدو ـ أن هذه النماذج لا تتردد فى الشعر العظيم المُنتسب إلى الماضى فحسب ؛ ولكنها هى القُوَّة المشكلة التى تنتظم أىَّ عملٍ فنىٍّ قمين بالاعتبار حتى يومنا هذا .

وتُجيب الآنسة بودكين ـ شاءت أم أبت ـ على كيفيَّة انتقال هذه النماذج حين تلحظ دوامها واستمرارها .

فإن كانت هذه النماذج كما يزعم يونج ـ مُقتفياً خُطى فرويد ـ تجارب بدائيَّة تنطبع فى نسيج الدماغ على نحوٍ ما ؛ فإذن لابُدَّ من أن نؤمن بأن بعض الخصائص المُكتسبة تورث ؛ وأن نظرية فايسمان (١) العظيمة عن استمرار البلازما الجرثوميَّة لابُدَّ من أن تتحطَّم ؛ لا تتخلَّق البلازما الجرثوميَّة أبداً من

---

(١) ـ فايسمان (١٨٣٤ ـ ١٩١٤م) : عالمٌ بيولوجىٌّ ؛ أكَّد فى سلسلةٍ من المقالات والبحوث أن هُناك فرقاً واضحاً بين الخلايا الجسديَّة وبين الخلايا الجرثوميَّة ؛ وهذه التفرقة هامة ؛ لأن معناها أن الخصائص الجسمانيَّة للفرد لا تورث ؛ إذ أن الخلايا الجرثوميَّة فحسب هى التى تنتقل من جيلٍ إلى جيلٍ وتظلُّ خالدة ؛ أما

البلازما الجسميَّة ؛ ومن ثَمَّ لا تستطيع أن تحدث ما لها من تغيُّرات تجريبيَّة.

لقد كان فرويد على استعدادٍ ليتقبَّل مسؤولية هذه الفكرةِ ؛ وحتى سنة ١٩٣٩م ؛ وفى كتابه ((موسى والواحدانيَّة)) أكَّد إيمانه بوراثة الخصائص المُكتسبة على الرَّغم من نظريَّات علم البيولوجيا المُعاصر.

وأما إن كانت هذه النماذج العُليا ـ من الناحية الأُخرى ـ تورث ـ كما يعتقد كثيرُ من النفسيين المُعاصرين ـ فى البيئة الثقافيَّة لا فى العضويَّة الحسيَّة ؛ وأنها تُستعاد فى كُلِّ جيلٍ خلال تجارب طُفوليَّة مُشابهة ؛ فإنها قد تتغيَّر جذريًّاً بين مجُتمعٍ وآخرٍ وبين جيلٍ وجيلٍ وطفلٍ وطفلٍ ؛ وتنتحل فى كُلِّ مرَّةٍ تجارب مُغايرة جذريًّاً ـ مثال ذلك : أن مالينووسكى لم يجد عقدة أُوديب فى شكلٍ أُمومىٍّ بين سُكَّان أرخبيل التروبرياند الأمويين (١).

وتُحاول الآنسة بودكين فى موقفها من هذه المُشكلة أن تتركها محطَّ أخذٍ وردٍّ ؛

الخلايا الجسديَّة فإنها تموت ؛ والنسل وليد الخلايا الجرثوميَّة فحسب ؛ فإذا قُلنا إن بعض الخصائص المُكتسبة تورث : تحطَّمت هذه النظريَّة السديدة.

(١) ـ أرخبيل التروبرياند : موطن الميلانيزيين ؛ ويقع إلى الشمال الشرقىِّ من غينيا الجديدة ؛ وهو مجموعة من الجزائر المرجانيَّة المستوية.

وقد استكشف مالينووسكى بين تلك القبائل ما يُسمِّيه ((حُب الأب)) ؛ وتوصَّل من هذا إلى أن عقدة أُوديب إنما تنشأ فى مجُتمعٍ عماده النظام ((الأبوىّ)) ؛ وإذن فإن عكس هذه العُقدة قد يكون موجوداً فى مجُتمعٍ ((أُمومىٍّ)).

وتُلمح إلى تحفُّظاتها هى نحو موقف يونج فى الصفحات الأولى من كتابها ؛ فتقول :

منطوق نظريَّة يونج يُصرِّح مُؤكِّداً أن هذه النماذج ... « تورث فى أنسجة الدِّماغ » .

ولكن ليس لدينا هُنا أىَّ بُرهانٍ على هذا التقرير .

أما يونج نفسه فيعتقد أنه وجد البُرهان على الانبعاث التلقائىِّ لهذه النماذج القديمة فى الأحلام والأوهام عند أفرادٍ لم يجدوا طريقهم إلى المادة الثقافيَّة التى تنسجم فيها هذه النماذج .

غير أنه من العسير تقويم هذا البُرهان ؛ وبخاصةٍ إذا تذكَّرنا أن كثيراً من المادة القديمة يتشكَّل وينبعث بصُورةٍ مُدهشةٍ فى حالات الغيبوبة ؛ فإذا رددته إلى أصوله وجدته انطباعات حسيَّة حدثت فى حياة هذا الفرد أو ذاك ثم نسيها .

وما إن بلغت فى كتابها الصفحة السابعة والخمسين بعد المائتين ؛ حتى أُنسيت هذه التحفُّظات ؛ فارتضت لنفسها أن تقول :

« لا ريب فى أن هُناك عاملين : عاملٌ موروث ؛ وآخر مُكتسب » موجودين فى الذَّات العُليا ؛ أما الأول منهما فهو « موروث القبيلة طوال الماضى العرقىِّ » .

ولقد برئت الآنسة بودكين من تطرُّف النقد المُتَّصل بالتحليل النفسىِّ بما لديها من يقظةٍ دائمةٍ حالت دون مُغالاتها في تقدير العوامل السيكولوجيَّة فى الشِّعر ؛ فهى تقول :

ينتقض تذوقنا لجمال الشعر ويفسد : إن نحن غالينا فى النَّصِّ على هذه الأصداء النفسيَّة العُضويَّة حتى نحسبها أوغل فى الحقيقة من سائر العناصر التى تمتزج بها فى الفكر الناضج ؛ كأنما تلك العناصر الأُخرى التى تُؤدِّى دوراً هاماً فى الاستجابة الحقيقيَّة للشعر ؛ ليست إلا تبريراً أو قِناعاً لتلك العناصر البدائيَّة القليلة التى تعرَّف إليها المُحَلِّلُ النفسانىُّ مُنْذُ عهدٍ قريب .

فهى ترى أن العناصر السيكولوجيَّة ليس لها إلا دخلٌ جُزئىٌّ فى الأثر الشِّعرىِّ ؛ وفى دفاعٍ لها عن المنهج السيكولوجىِّ ألحقته بكتابها وجعلت عنوانه « النقد النفسىُّ والتقاليد الروائيَّة » ؛ ردَّت على ما يُبديه إ. إ. ستول وغيره من اعتراضات على التحليل النفسىِّ ؛ فذهبت تُقرِّر فى اعتدالٍ أننا لا نستطيع أن نُلغى ـ ويجب أن لا نُلغى ـ « الوعى السيكولوجىّ الذى جاد علينا به عصرنا » ؛ وأننا يجب أن نستغل كل « إمكانيَّات عقولنا » لتذوق الشعر ؛ وأن الإشراقات السيكولوجيَّة ؛ مثلها مثل أىِّ شىءٍ يُتحفنا به ستول أو غيره من النُّقَّاد ؛ عناصر قيِّمة يتركَّب منها هذا الفهم الغنىُّ الخصيب .

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

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

طريقتها النفسيَّة ؛ هو هذه الطريقة ؛ ((وأيضاً)) أشياء أُخرى كثيرة جِدًّا تنضاف إليها.

وهى ـ على خلاف المُحلِّلين النفسيين المُحترفين الذين يعتمدون قدر طاقتهم على تواريخ القضيَّة والمُدوَّنات الإكلينكيَّة ـ تعتمد على الاستبطان والتحليل للأرجاع النفسيَّة عندها ووصفها بأقصى ما لديها من قُدرة .

وتقول :

((إن تحليلنا إنما هو للتجربة التى تنتقل لأنفُسنا)) .

فهى تصف إحساسات عقلها عندما تقرأ الشعر ؛ وما الصُّور التى تنبَّهت لها ؛ وأىُّ مغزىً أو أىُّ توتُّرٍ أحسَّت ؛ وما الخواطر التى تداعت واستُثيرت ؛ ومتى وأين انعكست ذاتها ؛ ومع أىِّ شىءٍ تلابست ؛ بل وما الأحلام التى حلمت بها .

ولم تُحاول أن تمنح هذه الاستبطانات مِسْحَةً موضوعيَّةً ؛ أو على الأقل أن تُوسِّع فى قاعدتها إلا مرَّةً واحدةً فى حديثها عن ((الملاَّح القديم)) .

ففى هذا الموطن انتحلت منهج إ. أ. رتشاردز الذى وصفه فى كتابه ((النقد التطبيقىُّ)) ؛ وهو منهج المختبر التجريبىِّ نفسه ؛ وذلك أنه أعطى القُرَّاء قصائد ؛ وسجَّلَ رَدَّ الفعل المُباشر عند كُلٍّ منهم .

وقد أدخلت الآنسة بودكين تعديلاً على طريقة رتشاردز : حين عرَّفت القُرَّاء بالقصيدة وصاحبها ؛ وطلبت إليهم أن لا يفضوا إليها إلا بمدى الاستجابة العاطفيَّة التى هى ثمرة ((التأمُّل المُستغرق أو التأمُّل الحال)) ـ هى التداعى

الحُر عند جالتون ـ ؛ ولم تتطلب منهم تقديراً للقصيدة نفسها ؛ ومع أن المادة التى حصلت عليها انتهت إلى سلسلة من الأسئلة اللبيقة الموجَّهة إلى القارئ ؛ فإنها أعلنت فى مُقدِّمة كتابها أنها تخلَّت آسفةً عن هذه المُحاولة « لأنها وجدت أنه من غير العمليِّ أن تستحوذ من أولئك الذين لهم بالأديب على أىِّ جهدٍ مُركَّزٍ مُستطيلٍ تتطلبه منهم » .

ومع ذلك فإنها أقرَّت : « أن العمل العميق المُتزايد فى دراسة التجربة الشعريَّة عند الأفراد : لابُدَّ من أن يحُلَّ فى النهاية محِلَّ كثيرٍ من المناهج الواسعة فى البحث » .

وقد استمدت الآنسة بودكين من كُلِّ اتجاهٍ نفسىٍّ أمكنها الإفادة منه ؛ إلى جانب اعتمادها الرئيسىِّ على مبادئ يونج ؛ وأخذها سيكولوجيَّة جالتون ورتشاردز التجريبيَّة مُعدَّلة .

ولفرويد عندها يدٌ طُولى أيضاً ؛ لا حيث ينفق فى النظرة هو ويونج فحسب ؛ فهى تُثير التساؤل حول قول فرويد : « إن النزعات الأُوديبيَّة تقع فى كُلٍّ بالإثم أثناء الحُلم » ؛ ولكنها تقبل القول بأن : « نوعاً من الإخفاق فى العلاقة بالأبوين » يُثير مثل ذلك الشعور فى الحُلم ؛ إلى حَدِّ أنه يمتزج بعوامل أُخرى قد تكون فعَّالة فى الوقت نفسه .

وهى تقبل مبدأ فرويد عن الذَّات العُليا ؛ وتُحاول أن تتوسَّط بين فرويد ويونج فى اعتبار التأثير راجعاً فى المقام الأوَّل إلى الأبوين فى عهد الطفولة أو إلى القبيلة ؛ مُحاولةً شيئاً من التوفيق بين النظريتين .

وكذلك تقبل أيضاً ـ فى شىءٍ من التحفُّظ أحياناً ـ هذه المبادئ الفرويديَّة المتنوعة بِمُشتملاتها ؛ مثل غريزة الموت أو مبدأ ثاناتوس Thanatos (١) والأنا ؛ والأنا غير العاقلة ؛ ومبدأ اللذَّة ؛ وصورة الأب ؛ ومُصطلحات تتدرج من الطيران فى الأحلام ؛ حتَّى الحيَّة والتُّفاحة فى قصة هُبُوط آدم ؛ ممثلةً لأنواع من الرُّموز الجنسيَّة .

وهى بالإضافة إلى ذلك مدينةٌ لعددٍ من تلامذة فرويد الذين تناولوا الأدب بالتحليل ؛ فتعتمد دراسة إرنست جونز لهاملت فى قسطٍ كبيرٍ من بحثها ؛ وبخاصة تلك المُخترعات الأساسيَّة فى التكوين السيكولوجىِّ للأدب ؛ مثل : الانفصال ؛ والتحلُّل (٢) .

وتستعمل دراسة شارلس بودوان لفرايرن على طريقةٍ فُرويديَّةٍ مُعدَّلةٍ فى كتابه « التحليل النفسىُّ وعلم الجمال » ؛ كما تستعمل الأنثروبولوجيا الفرويديَّة عند جيزا ر وهايم وآخرين .

وهى فى الوقت نفسه تستمد من فُرُوعٍ نفسيَّةٍ أُخرى عدا مدرسة التحليل

---

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

(٢) ـ الانفصال Dissociatoin هو فصم أىِّ نوعٍ من الروابط ؛ وقد استعملت هذا الاصطلاح المدرسة السيكوباثولوجيَّة الفرنسيَّة لتدل به على انقطاع الترابط أو التداعى فى الذهن ؛ مما يُولِّد النسيان والهلاس السلبىّ وأمثالهما ؛ أى الظواهر تتولَّد عمَّا يُسمِّيه فُرويد : الكبت .

النفسىِّ ؛ فتستعير من السيكولوجيَّة الجشطالتية خلال أنثروبولوجيين أمثال جولدنفيزر اصطلاح « كُلىٌّ مُتكامل » فى وصفها الأُنموذج الحضارىّ ؛ وهى تعرف كتاب كوهلر عن « عقليَّة القرود » ـ على الأقل ـ معرفةً مُباشرةً ؛ وتستعير منه مبدأ : وجود فترةٍ من التوقُّف قبل الحسم فى مُشكلة .

وتستمد الآنسة بودكين إلى جانب هذه السيكولوجيا الانتقائيَّة من الفلاسفة واللاهوتيين والأنثروبولوجيين والاجتماعيين ؛ ومن عددٍ من النُّقَّاد الأدبيين المُحدثين ؛ ومنهم وليم إمبسون فى « الغموض » ؛ وج. ولسون نايت فى « عُطيل » ؛ وجون لفنجستون لويس فى دراسته الشاملة لكولردج .

ـ مما يبعث على السُّخرية أن الآنسة بودكين وهى أحقُّ الناس بتوسيع ملاحظ لويس عن مصادر الصُّور عند كولردج فى المجال الوحيد الذى يُمكن توسيعها فيه ؛ أعنى مجال التحليل النفسىِّ ؛ تأبى عامدةً أن تقوم بذلك ـ .

وهى مثلها مثل لويس عارفة تماماً بالرمزيَّة الجنسيَّة الواضحة فى الكهوف والجبال فى قصيدة قبلاى خان .

وبعونٍ من هذه المجموعة الانتقائيَّة من النظريَّات والمبادئ : خلقت الآنسة بودكين نقداً أدبيًّا ولم تنتحل علماً .

وعلى الرَّغم من هذا الجهاز ؛ فإنها مولعة بالعشر ـ دارسةٌ حسَّاسةٌ ـ ؛ وكتابها « النماذج العُليا فى الشِّعر » يتميَّز بنفاذ البصيرة فى المبنى العاطفىِّ لرواية « الملك لير » وبتفسيره ـ ولعله أول تفسيرٍ مُرضٍ فى عصرنا ـ لما لشعر شللى من هيمنةٍ على قُرَّائه ؛ وبتحليله المُرهف النفاذ لفنيَّة فرجينيا ولف ؛

وبكثيرٍ غير ذلك .

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

- ٣ -

إن النقد النفسىَّ للأدب ليُعَدُّ فى بلادنا نحن تطوراً أكثر من أىِّ منهجٍ نقدىٍّ آخر نتحدث عنه فى هذا الكتاب ؛ لأن علم النفس - كفرعٍ مُنظَّمٍ من المعرفة - قد بدأ فى حياة من لا يزالون مِنَّا أحياء حتى اليوم .

فإن عدينا عن هذا المعنى الدقيق ؛ قُلنا : إن النقد بعامة كان نفسيَّاً مُنْذُ بدايته ؛ بمعنى أن كُلَّ ناقدٍ قد حاول بوضوحٍ أن يستغل فى نقده ما يعرفه أو يُؤمن به من عمليَّات الفكر الإنسانىِّ .

فلما تعرَّف فرويد قبل أن ينتهى القرن التاسع عشر بقليلٍ إلى اللاوعى : أحرز علم النفس اتجاهاً يستطيع منه أن يفهم ويستبصر الأمور على نحوٍ لم يكن مُتيسِّراً فى أُصُول الأعمال الأدبيَّة ومبانيها .

وقليلٌ هُم الذين يستحقُّون الذِّكر من النُّقَّاد النفسيين قبل فرويد ؛ وأعلاهم أهميَّةً - بالطبع - أرسطوطاليس : المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسىِّ للأدب ؛ وتتخلَّل سيكولوجيَّته التجريبيَّة كُلَّ مؤلفاته ؛ كما أنها المحور الذى يدور عليه : « كتاب النفس » ؛ وكتاب « الطبيعيَّات الصُّغرى » ؛ ورسائله القصيرة الطبيعيَّة عن الذاكرة والتذكُّرِ ؛ وعن الرُّؤيا ؛ والتنبؤ عن طريق الرُّؤيا .

وقد طبَّقَ سيكولوجيَّته على الشعر فى « البويطيقا » ؛ ردًّا على الأُغلوطة الشعريَّة التى وقع فيها أفلاطون فى « الجمهوريَّة » ؛ إذ قال أن الشعر « يُغذِّى » العواطف ؛ وأنَّه لذلك ضارٌّ اجتماعيًّا ؛ فعارضه أرسطوطاليس بنظريَّته السيكولوجيَّة الرصينة فى التطهير ـ أى أنَّ الشعر يستثير عاطفتى الشفقة والخوف على نحوٍ رمزىٍّ يُمكن ضبطه ؛ ثم يطهرهما ـ .

وما « البويطيقا » إلا نص فى سيكولوجيَّة الفن ؛ وما مبادئ (hamartia) أى الخطأ التراجيدىّ الناشئ عن قصر نظر البطل فى موقفه ؛ و**Peripateia** ؛ أو هِزَّة التغيُّر والانقلاب فى مُقدَّرات البطل ؛ وتفضيل المُستحيل المحُتمل على المُمكن غير المحُتمل ؛ وغير هذه من مبادئ ؛ إلا الدَّعائم الأُولى للحقائق النفسيَّة .

وقد كان إفلاطون فى كتابه « ايون » : يرى أن الشاعر مجنونٌ مُلهمٌ ؛ أو مريضٌ عصبيًّا ؛ أما أرسطوطاليس : فوجد فيه شيئاً يُشبه السيكولوجىَّ المُلهم .

وقد وَسَّعَ فى هذه النظرات السيكولوجيَّة الأرسطوطاليسيَّة فى الفنِّ ونمَّاها كُتَّابُ العهود الكلاسيكيَّة المُتأخِّرة ؛ مثل : لونجينوس ؛ وهوراس ؛ ولكن الخُطوة العُظمى فى النقد النفسىِّ إنما حقَّقها كولردج فى « السيرة الأدبيَّة » ؛ فقد تناول كولردج سيكولوجيَّة أرسطوطاليس ؛ كما عَدَّلَ فيها توما الإكوينىُّ وديكارت وهوبز وهارتلى ؛ دُون أن يُضيف أحدهم إليها شيئاً هامًّا ؛ وسلَّطها على الشِّعر .

وما حال بين كولردج وتحقيق نقدٍ نفسىٍّ مُكتملٍ إلا الذى منع أرسطوطاليس نفسه من ذلك ؛ أى عدم كفاية ما لديهم من علمٍ نفسىٍّ كمًّاً وكيفاً .

والحق أن كولردج قد حوَّم حول اللاوعى حين أشار إلى «انطلاقات تأمُّلات لا ضابط لها ؛ وقد تخلَّى عنها الوعى الصريح كله ؛ لأنها قد أصبحت شيئاً مُجرَّداً شفَّافاً ؛ حين اجتازت حدود قوانا العقليَّة وأهدافها » ؛ ولكنه كان قد تقدَّم عصره كثيراً إلى حَدٍّ أعجزه عن أن يفيد من كشفه هذا .

ومما سبق إليه كولردج فى ميدان النقد النفسىِّ الحديث فى « السيرة الأدبيَّة » اقتراحه على القارئ تجارب مُشابهة للتى أجراها رتشاردز فى أيَّامنا ؛ وتفرقته على أساس عاطفة القارئ وتأثُّره بين الشعر والعلم ؛ وفكرته القيِّمة الهامة عن الخيال ـ وقد انفق رتشاردز فيها مجُلَّداً سمَّاه « رأى كولردج فى الخيال » ؛ ليطورها فى المصطلح السيكولوجىِّ الحديث ـ .

وهُناك مُعاصرٌ لكولردج يستحق أن يُذكر فى هذا الفصل وإن لم يَدْنُ منه أهميَّةً ؛ ذلك هو : تشارلس لام ؛ الذى لم يكن صاحب آراءٍ نفسيَّةٍ مُنظَّمةٍ ؛ غير أن جُنُون أُخته الباعث على الأسى ؛ واضطراب أحواله العقليَّة : قد جعلاه مُرهف الحِسِّ على العلاقة بين علم النفس والفن .

وقد كتب فى مقاله « سلامة العبقرىِّ عقليَّاً » خير تفرقةٍ لدينا بين الفنِّ والمرض العصبىِّ ؛ وفى « السواحر والمخاوف الليليَّة الأُخرى » قد سبق يونج إلى فكرة النماذج العُليا ؛ حيث يقول :

« إن السعالى والأفاعى المُتعددة الرُّؤوس ؛ والوحش الثُّلاثيَّة الرُّؤوس ؛

والقصص المُرعبة عن الوحوش المجُنَّحة التى تنفث الرَّوائح القاتلة : قد تتصور فى الذهن الغارق فى الخُرافة ؛ ولكنها كانت هُناك من قبل ؛ ذلك لأنها نُسَخٌ منقولةٌ أو نماذج ؛ أما النماذج العُليا الأصليَّة ؛ فهى فينا ؛ وهى خالدة .

وهذه المُرعبات سواء أكانت سابقة على خلق الجسم أو وُجِدَت دُون أن يخلق ؛ فشأنها واحدٌ لا يتغيَّر .)) .

-٤-

بدأ النقد المُعتمد على التحليل النفسىِّ فى الأدب : حين نشر فرويد كتابه ((تفسير الأحلام)) سنة ١٩٠٠م ؛ ولما أسداه فرويد عدداً من المظاهر لعلَّ أهمَّها ما كتبه عن المُشكلات غير الأدبيَّة وبخاصة الأحلام ؛ وتوازن القوى العقليَّة ؛ وأعراض الأمراض العصبيَّة ؛ وفى هذه كُلِّهَا مبادئ يُمكن أن تُستغل استغلالاً مُثمراً فى الأدب ؛ وهذا يشمل ((تفسير الأحلام)) نفسه بما فيه من آليَّات الحُلم ؛ كـ : الخلط الكلامىِّ ؛ والخلط المكانىِّ ؛ والتفصيلات الثانويَّة ؛ والفصم ؛ وهى على ما يظهر الآليَّات الأساسيَّة فى الخلق الأدبىِّ ؛ كما تشمل مبدأ الحُلم الأساسىِّ ؛ وهو تحقيق الرَّغبة التى يُمكن تطبيقها على الفن ؛ وكذلك كشوفها القيِّمة فى طبيعة الرَّمز ؛ أضف إلى ذلك مُؤلَّفات أُخرى له ؛ مثل : ((قوة اللمح السَّاخر ؛ وعلاقتها باللاوعى)) ؛ و ((ثلاث مقالات فى نظريَّة الجنس)) .

وربما تلا هذه الأهميَّة تعليقات مُحدَّدة لفرويد على طبيعة الفنِّ والفنَّان .

ومقالاته الأُولى فى هذه الناحية تشمل :

ـ علاقة الشاعر بأحلام اليقظة .

ـ بحوثٌ فى سيكولوجيَّة الحُب .

ـ نظريَّاتٌ حول القاعدتين فى وظيفة العقل .

بل إن المُحاضرة الثالثة والعشرين من كتابه « مُقدِّمةٌ عامَّةٌ فى التحليل النفسىِّ » ؛ وهى ليست من أُولى بحوثه ؛ وإنما تعود فى تاريخها إلى سنة ١٩٢٠م : لا تزال تُعالج الفنَّان على أنه طُفُولىٌّ مريضٌ فى أعصابه ـ كما قدَّمنا ـ .

أمَّا أبحاثه المُتأخِّرة ؛ وبخاصة فى « مُحاضرات تقديميَّة جديدة » و « ما فوق مبدأ اللذَّة » ؛ فإنها تنحو إلى أن تتجاوز النظريَّات الأُولى ؛ فترى فى الفنَّان مريضاً فى أعصابه ؛ له فَنُّهُ الذى يستطيع أن يفهم من خلاله الحقيقة ويُغيِّرها .

وقد أنكر فرويد فى خطابٍ ألقاه فى الاحتفال بعيده السبعينىِّ أنه صاحب الفضل فى الكشف عن العقل الباطن ؛ وقال أن الفضل الصحيح يعود للأُدباء .

وآخرُ بابةٍ فيما أسداه فرويد للنقد الأدبىِّ المُتَّصل بالتحليل النفسىِّ : هى أحاديثه المُحدَّدة عن فنَّانين بأعيانهم ؛ وآثارٍ فنيَّةٍ بأعيانها .

وهذه الأحاديث مُتناثرة فى مُؤلَّفاته على شكل تعاليق مُوجزة ؛ بعضها مشمولٌ بسعة الإدراك ؛ كذكره هاملت فى « تفسير الأحلام » ـ وعليه بنى جونز دراسته ـ ؛ وتحليله « الملك لير » ؛ وحديثه عن التراجيديا اليونانيَّة فى

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

١ ـ ليوناردو دافنشى : دارسةٌ نفسيَّةٌ جنسيَّةٌ لذكريات طُفُوليَّة.

٢ ـ ومقالةٌ عن « دوستويفسكى وجريمة قتل الأب » .

٣ـ ودراسةٌ لقصَّةٍ ألمانيَّةٍ مغمُورةٍ عنوانها « غراديفا » « Gradiva » ؛ ومُؤلِّفها فلهلم ينسن W. Jensen .

وبهذه الدِّراسات الثلاث : أقام فرويد منهجين من التحليل ؛ اقتفى أتباعه فيهما خُطواته :

ـ الأول : الباثوغرافيا « أو : دراسة المريض عصبيًّاً ؛ أو : الشخص المريض نفسيًّاً » ؛ مع اتخاذ آثاره الفنيَّة دليلاً هادياً فى هذه الدراسة.

ـ والثانى : نقدٌ أدبىٌّ مُتَّصلٌ حقًّاً بالتحليل النفسىِّ « أو : دراسة الأثر الأدبىِّ ؛ مع استعمال الآليَّات التى تُستعمل فى التحليل النفسىِّ ؛ أو : الفروض الإكلينكيَّة : مفاتيح لهذه الدراسة » .

أما كتابه « ليوناردو دافنشى » : فهو فى مُعظمه قِصَّة مرض « باثوغرافيا » ـ وإن كان فرويد يُصِرُّ على أن ليوناردو لم يكن مريضاً فى أعصابه بأىِّ حالٍ ـ ؛ وهو مُحاولةٌ تعتمد كثيراً على تحليل فذٍّ لذكرى وهميَّة تخيَّلها ليوناردو عن نَسْرٍ ؛ ويُريد العالم النفسىُّ أن يبنى على أساسها سيرة الفنَّان وتطوره النفسىّ ؛ بفهمه مكبوتاته الجنسيَّة والفنيَّة المُتأخِّرة.

ويُسمِّى فرويد عمله هذا « محاولة فى كتابة سيرة » ؛ ويُصِرُّ على أنها شىءٌ فى تشخيصه « الشُّذوذ الجنسىُّ المثالىُّ أو البدائىُّ عند ليوناردو » .

ولا يهتم فرويد بآثار ليوناردو ؛ إلا أن يكشف فيها عن مزيد من الشهادات حول الحياة النفسيَّة للفنَّان ؛ مُقيِّداً نفسه بالتحفُّظ الآتى :

« عندما يُقدِّر المرء أىَّ استحالةٍ عميقةٍ مرَّت بها تجربة الفنَّان قبل أن تتمثَّل خلقاً فنيَّاً سويَّاً ؛ يتحتم عليه أن يتواضع فى مدى ما يتوقَّع أن يُحقِّقه الدارس حين يعجز عن أن يكشف عن شىءٍ مُحدَّدٍ. » .

ويُهمل فرويد الجوانب الأُخرى للآثار الفنيَّة ؛ ويبدو أنه يُوحى فى موطنٍ واحدٍ أنه لا خيرة له فى ذلك ؛ وأن : « طبيعة الإتقان الفنىِّ لا يُمكن بُلُوغها عن طريق التحليل النفسىِّ. » .

ومع ذلك ؛ فإن هذا الكتاب ـ فى حدود مادته ومنهجه ـ من أجمل كُتُب فرويد ؛ وهو إعادة بناء ؛ يكاد يكون مُعجزاً لحياة فنَّانٍ وفكره !! ؛ فنَّانٍ مُعقَّدٍ مات قبل أربعمائة سنة.

وأما كتابه « دستويفسكى وجريمة قتل الأب » : فإنه يكاد يقع فى مُنتصف المسافة بين المنهجين ؛ وهو معنىٌّ فى الدرجة الأولى ببلوغ الصرع الهستيرىِّ الذى كان يُصيب دوستويفسكى ؛ ورغبته الأُوديبيَّة فى موت أبيه ؛ وشذوذه الجنسىِّ الدفين.

غير أنه ـ على الرغم من قوله : « أمام مُشكلة الفنَّان الخالق على التحليل أن يُلقى السلاح عجزاً » ـ ما يزال جيِّد التذوق لقصص دستويفسكى من حيث هى آثارٌ فنيَّةٌ باهرةٌ ؛ مُهتماً كثيراً بتقديم كُلِّ ما يستطيعه فى سبيل مُشتملاتها ؛ من حيث علاقتها الرَّمزيَّة بمرض المؤلف ؛ ومن حيث علائقها

الشكليَّة الخالصة.

وأما « الإيهام والحُلم فى غراديفا لفلهلم ينسن » : فإنه تحليلٌ أدبىٌّ خالصٌ.

ويرفض فرويد أىَّ مُحاولةٍ للكشف عن عُقد ينسن وأمراضه العصبيَّة بهذه الكلمة المُوجزة : « ليس ثمة مدخل ننفذ منه إلى الحياة النفسيَّة للمؤلف » ؛ ويكتفى بتفسير المبنى السيكولوجىِّ والحلمىِّ فى الكتاب ؛ مُحلِّلاً تقنياته الرَّمزيَّة فى الخلط الكلامىِّ والخلط المكانىِّ ؛ مُعمِّقاً فى معناه ؛ مُقويَّاً له بعامة.

ويستنتج أن ينسن كان على وعىٍ بحقائق التحليل النفسىِّ ؛ لا لأنه درس هذا العلم ؛ بل لأنه استكشف ذاته ؛ فما الفنَّان إلا مُحلِّلٌ نفسىٌّ من نوعٍ آخر.

والحقُّ أن مُعالجة فرويد للكتاب : مُرهفةٌ ؛ تبجيليَّةٌ ؛ إلى درجة أنها ليست فرويديَّة تامة فى الحقيقة ؛ وهو ينسى ـ أو يتناسى ـ عُقدة أُوديب فى البطل ـ وفى المُؤلِّف افتراضاً ـ ؛ ورمزيَّة جنسيَّة من الطراز الأول ؛ تتصل بإمساك الورل.

ومن الواضح أن جانباً من الاحترام الذى ناله ذلك الكتاب من فرويد : إنما يرجع إلى التطابق الدقيق بينه وبين النظريَّة النفسيَّة ؛ فهو إلى حَدٍّ ما « يُوثِّقها » فى سنواتها الأولى « القصاصون أعوانٌ لنا مُفيدون ؛ وشهادتهم تؤخذ بكُلِّ تقديرٍ ؛ لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لا تحلُم بها حكمتنا الأكاديميَّة » ؛ ولكن ليس ثمة من كبير ريبٍ فى أن « غراديفا » قصةٌ

صغيرةٌ ؛ هزيلةٌ ؛ سخيفةٌ ؛ تستأهلُ أن تكون مغمورةً مُهملةً ؛ وأن فرويد فى إعلائه وتحليله لها : قد كتب بقلمه قصةً خيراً منها.

والحقُّ أن الباثوغرافيا ـ أو قصة المرض ـ ليس موروثاً استحدثه فرويد ؛ وإنما هى استمرارٌ لموروثٍ ذى حلقاتٍ كثيرةٍ ؛ كان يتألَّف فى القرن التاسع عشر من تشخيصاتٍ طبيَّةٍ غير علميَّةٍ ؛ يستنتج فيها أحد الأطباء ليُشبع لهفة العالم الأدبىِّ ؛ أن شعر بيرون يدلُّ على أنه كان مُصاباً بحصاة المرارة ؛ وأن بوب كان مُصاباً بضغطٍ عالٍ فى الدم ؛ ثم استمر هذا على يد النفسيين فى صورة سلسلةٍ من التشخيصات النفسانيَّة غير العلميَّة.

غير أن هذه النَّغمة كانت تتردَّد بين كثيرٍ من تلامذة فرويد ؛ أكثر من ترددها عند أُستاذهم ـ بما فى ذلك بعض الثوريين منهم ـ ؛ فهى نغمة حديث بريل Brill ـ مثلاً ـ عن حُبِّ الشِّعر ؛ وأنه ليس إلا تعبيراً عن شهويَّةٍ شفويَّةٍ ؛ أى « مضغاً ورضاعاً للكلمات الجميلة ».

أما العالم النفسانىُّ الوحيد الذى قصر جهده على دراسة الفنِّ بدقَّةٍ ؛ فهو : أوتو رانك ؛ وقبل أن ينشق عن فرويد فى أوائل العقد الثالث من القرنِ كتب عدداً من الدِّراسات الأدبيَّة القيِّمة المُعتمدة على التحليل النفسىِّ ؛ وهى :

ـ « الفنَّان » : سنة ١٩٠٧م.

ـ « أُسطورة ميلاد البطل » : سنة ١٩٠٩ م.

ـ دراسةٌ لقصة « لوهنغرين » : سنة ١٩١٢ م.

ـ « دافع الزِّنا بالمحُرَّمات فى الشِّعر والأُسطورة » : سنة ١٩١٢ م.

ـ مقالتان : إحداهما فى سنة ١٩١٤ م ؛ والثانية سنة ١٩٢٢ م ؛ وقد نُشِرَتا فيما بعد باسم « دون جوان وصنوه » Don Juan and the Double ـ وأكثر هذه يُمكن الحصول عليه بالإنجليزيَّة ـ .

ولعل أهمها جميعاً : « أُسطورة ميلاد البطل » : فقد التقط رانك تلميحاً من فرويد بأنه يستطيع أن يجُرِّب طريقة جالتون فى خلق نُموذجٍ أعلى للميلاد الأُسطوريِّ ـ ويظهر أنه يجهل أن مهمة مماثلة قد أدَّاها ألفرد نت على نحوٍ مُجزَّأٍ مُشتَّتٍ بدراسة حياة البطل كلها ـ ؛ فحقَّق رانك دراسةً نفسيَّةً مُؤثِّرةً فى ميدان الأساطير المُقارنة ؛ هامَّةً جدَّاً للأدب ؛ ولعلَّها النَّواة التى نمت من حولها دراسة اللورد راجلان القيِّمة « للبطل » سنة ١٩٣٥م.

ويتضمَّن كتابه « دافع الزنا بالمحرمات » عدداً من التحليلات الأُوديبيَّة المُثيرة ؛ ومن بينها :

تحليلٌ لمسرحيَّة يوليوس قيصر من تأليف شكسبير ـ وقد بيَّن أن بروتس وكاسيوس وأنطونيوس ثلاث شعب من « ابن » قيصر ؛ يُمثِّل الأول منهما ثوريَّته ؛ والثانى شفقته ؛ والثالث تقواه الطبيعيَّة ـ .

وتحليلٌ لقصيدة بودلير « الماردة » .

ثُمَّ لما انشقَّ رانك عن فرويد لم يكتب عن الفنِّ شيئاً ذا قيمةٍ إلا قليلاً ؛ وما كتابه الكبير فى هذا الموضوع وعنوانه « الفنُّ والفنَّان » الذى نُشِرَ بالإنجليزيَّة سنة ١٩٣٢ م إلا أطروحةٌ بليدةٌ ؛ ألمانيَّة الرُّوح فى علم الجمال ؛ تستمد كثيراً من أنثروبولوجيا أُحميت بعد أن بردت ؛ وتجعل دافع الفنِّ مُرتكزاً على

الرَّغبة فى تخليد الذات ؛ وتحُذِّر من شِدَّة الوعى وازدياده لأنه يقتل الفن ؛ وتقاوم التفسيرات النفسيَّة فى بعض النِّقاط ؛ حيث تكون تلك التفسيرات مُفيدة قيِّمة ؛ كما أنها تحِيلُ التحليل النفسىَّ فى مواطن أُخرى ـ بِمُغالاتها المُتحمِّسة ـ إلى شىءٍ مُبتذلٍ سُوقىٍّ ؛ وبخاصةٍ فى دراسة ((هاملت)) على أنها سيرةٌ ذاتيَّةٌ مُباشرةٌ لكاتبها.

ولعلَّ من أقيم الدِّراسات الأدبيَّة النفسانيَّة التامة التى قام بها مُحلِّلون أو نفاسنيُّون مُحترفون ؛ ومن أبعدها أثراً : دراسة إرنست جونز لهاملت فى كتابه ((مقالات فى التحليل النفسىِّ التطبيقىِّ)) ؛ فقد حطَّم جونز كُلَّ نظريَّةٍ عن هاملت سبق اعتناقها ؛ فى مائة صفحةٍ حافلةٍ بالمعرفة ؛ مُكتنزةٍ بالمنطق ؛ تدلُّ على تضلُّعٍ فى الدراسات الشكسبيريَّة ؛ وعلى الاطلاع الواسع.

ثم يُقيم جونز نظريته هو ؛ ويُرسى قواعدها ؛ وخُلاصتها : أن فى المسرحيَّة مبنىً أوديبيَّاً هو لا شعوريٌّ فى هاملت ؛ لا شعوريٌّ فى شكسبير ؛ لا شعوريٌّ فى الجمهور ؛ ثم يزيد زيادةً حقيقيَّةً فى مدى استساغة المسرحيَّة حين يُظهر فيها ما عجز عنه كُلُّ أحدٍ إلاه ؛ وهو مدى المعقوليَّة والحتميَّة فى أحداثها ؛ مع أنه يترك عدداً من الأسئلة دُون جواب.

ولم يكتب جونز تحليلاً أدبيَّاً آخر مُشبهاً لهذا ؛ غير أن كتابه من مقالات أُخرى ؛ يستغل فيها التحليل النفسىَّ المُوحى فى ميادين مُتفاوتة ؛ مثل : الفن ؛ والفولكور ؛ والتاريخ ؛ والسياسة ؛ والدين ؛ بل والصحافة أيضاً.

وثمة كتاب مثل مقال جونز عن هاملت فى حساسيته نحو القيم الأدبيَّة ؛

وبُعده عن مجال الباثوغرافيا ؛ وإن لم يكن مثله مُثيراً فى حَدِّ ذاته ؛ ذلك هو كتاب شارل بودوان ((التحليل النفسىُّ وعلم الجمال)) ؛ وهو دراسةٌ مُطوَّلةٌ للرمزيَّة الشعريَّة عند فرايرن ؛ كتبها رَجُلٌ كان هو نفسه شاعراً.

والتحليل النفسىُّ عند بودوان انتقائىٌّ ؛ يستمد دُون تحُيُّزٍ من فرويد ويونج وأدلر ورانك وريبو.

ومع أن كتابه قلَّما يتجه عنه بكُلِّيَّته نحو الدراسة النفسيَّة ؛ فهو عملٌ هامٌّ من التحليل الرمزىِّ المُسهب ؛ مع انطلاقاتٍ عارضةٍ هامَّةٍ ؛ تُعَدُّ إرهاصات بعدد من التقنيات النقديَّة الجديدة ؛ منها :

- التفسير المُتعدد للمعنى بمصطلحات مُتعدِّدة مختلفة.
- واستقطاب الصور المشحونة بالعاطفة ؛ زوجاً زوجاً ؛ فى خُطُوطٍ مُتوازية.
- وشرح ميزة الأصوات.
- والرَّمزيَّة السماعيَّة.

ويُؤكِّد بودوان فى بداية الكتاب : أن تحليل آثار العبقرىِّ يُظهر عبقريَّته ؛ لا مرضاً عصبيَّاً ؛ ولكنه يعود فيقع فى الخطأ - فى الطرف الثانى - ؛ ويُؤكِّد عند نهاية الكتاب أن القصيدة :

بما أنها : ((صورةٌ معجبةٌ توضح سيكولوجيَّة التسامى)) ؛ وبما أنها لذلك ((حق)) ؛ إذن فهى قصيدة ((جميلة)) .

وبما أن القصائد التى تمضى باسم روائع فرايرن هى التى ((تُشحن بالمعانى الرمزيَّة أكثر من غيرها)) ؛ إذن لعل القصائد الأُخرى التى تكون مشحونة

بالمعانى السيكولوجيَّة هى أيضاً روائع.

وعلى الطرف الثانى من تحليل بودوان لفرايرن يقع كتاب عن بودلير لأحد بنى وطنه ؛ أعنى المُحلِّل النفسىَّ الفرنسىَّ رينيه لافورج ؛ فإن كتابه « هزيمة بودلير » The Defeat of Baudelaire محض باثوغرافيا ؛ عنوانها الفرعى « دراسةٌ نفسيَّةٌ تحليليَّةٌ للمرض العصبىِّ عند شارل بودلير » .

وهو يُصرِّح بغايته فيه على الصفحة الأولى ؛ فيقول :

« ليس من همِّى أن أُقدِّر مكانة بودلير فى الأدب ؛ ولست أرغب فى الأخذ بتحليل فَنِّه ؛ إذ ليس بودلير لدىَّ إلا إنساناً ؛ أعنى إنساناً مريضاً ؛ ضحية للحياة بين آخرين كثيرين مثله ؛ فهو صورةٌ لحشدٍ جَمٍّ مِّمن يُسىء الناس فهمهم.

وليس لدىَّ إلا سببٌ واحدٌ للحديث عنه قبل أن أتحدَّث عن غيره ؛ وما ذلك إلا لأنى ـ وشُكراً لفَنِّه ـ أجد مدخلاً لدراسته ؛ وأراه من خلال ذلك الفنِّ لا يَعَزُّ على الفهم . » .

ولم يخُفِ لافورج أنه لا يرى فى قصائد بودلير ويوميَّاته ومُقيَّداته وفى السيرة التى كتبها بورشيه شيئاً سوى مُقيَّداتٍ إكلينكيَّةٍ ؛ فوجد أن بودلير كان مُصاباً بعقدة أوديب ؛ وعُقدة ماسوشية مع أخيلة الضرب بالسوط وجلد عميرة ؛ وبشُذوذٍ جنسىٍّ كمين ؛ ونقصٍ فى عضو التناسل ؛ وربما كان مُصاباً بالعَنَّة ؛ وبالتهيُّج عن طريق النظر إلى الأوضاع الجنسيَّة ـ والأخيرة مبنيَّةٌ على تجربةٍ فى الطفولة ؛ حدسيَّة إطلاقاً ـ .

ويرى لافورج ؛ وهو يؤدُّ دائماً أن غاياته من تأليف الكتاب تشمل تحذير رجال التعليم من أن يخوِّفُوا الأطفال ؛ وتحسين مُعاملة المُجرمين.

ويرى أن الفنَّان مريضٌ « مُتميِّزٌ » يستطيع أن يخلق فنَّاً ؛ وما الشكل الشعرىُّ إلا وسيلة تخُفى المرض العصبىَّ عند الشاعر ؛ حتى يَعَزُّ كشفه إلا على الإكلينكيين ؛ وفى هذا القدر من الحديث عن الكتاب كفاية فى معرض الكلام عن النقد الأدبىِّ.

ولا نستطيع هُنا أن نقف إلا على مثلين آخرين من بين العدد الوفير من الدِّراسات الأدبيَّة التى قام بها أطباءٌ يعملون فى حقل التحليل النفسىِّ ؛ لنُمثِّل بهما على التطبيق الدارج بأميركة.

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

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

ـ حديثه عن توتُّر الرُّعب والقلق فى الأدب الأميركىِّ المُعاصر.

ـ وإصراره على أنه لا يحُلِّل المُؤلِّفين تحليلاً نفسيَّاً.

ـ وأن القول بأن « المعبد » ليست إلا سلسلة من أوهام اللعنة المذكرة ؛ ليس

هو مثل أن تقول إن فولكنر كان عِنِّيناً ؛ وإنما كان يتخيَّل ذلك فحسب.

ـ ومنها الرفض الضرورىُّ لدعوى فولكنر بأن الكتاب ليس إلا عملاً بليداً لا معنى له.

ثم يُنهى دراسته بهذه النظريَّة المُغرقة فى التبسيط ؛ وهى :

أن ((بوبى)) هو الذات غير العاقلة ؛ و ((بنبو)) هو الأنا ؛ والرعاع هم الذات العُليا ؛ وهذا مثل على المصطلح ؛ وإلى أين يُؤدِّى ؛ إن لم يكبح جماحه ؛ وتكمل القطعة التى كتبها عن كولدول بعض هذه الموضوعات ؛ ولكنها أقل احتفالاً بالأثر الأدبىِّ نفسه ؛ منها بالكشف عن طبيعة الفُحش المُقذع ؛ ومضمونات رَدِّ الفعل له فى نفس القارئ.

وأقرب إلى طبيعة الأدب من هذين ـ وإن كان قاصراً على الباثوغرافيا ـ : مقالٌ لشاول روزنتسفايغ عنوانه ((شبح هنرى جيمس)) ؛ نُشِرَ فى ((الشخصيَّة والشخصانيَّة)) Character and Personality عدد ديسمبر ١٩٤٣ م ؛ وأُعيد طبعه فى مجلة البارتزان خريف ١٩٤٤م.

ويستخدم هذا الناقد بعض أقاصيص جيمس ؛ ليبنى منها جيمس الذى يُعانى قلق الخصاء ومُركَّب النقص من ازدواجٍ جنسىٍّ طبيعىٍّ ـ وهو احتمالٌ نظرىٌّ ـ .

وعلى الرَّغم من هذه التذكرة الإكلنيكيَّة الضيِّقة ؛ وهذا التلمُّح الحُر باستعمال مُصطلحات مثل : ((الكبت ؛ والإحباط ؛ والتسامى ؛ والمُغالاة فى التعويض)) ؛ فإن دراسة روزنتسفايغ الحقَّة للقصص بالغة الحذافة والحسِّ

بالقيم الأدبيَّة ؛ وهى مثلٌ يُرينا إلى أى مدىً يكون هو ومن شاكله مُفيدين لو سلَّطوا منهجهم على تحليل الأثر الفنىِّ وشكله لا على مؤلفه ـ وكم كان روزنتسفايغ مُفيداً لو أنه مثلاً حاول أن يتحدَّث لنا عن أُسلوب جيمس الباروقىِّ المُتأخِّر ؛ وعن نواحى الإخفاء والتهرُّب فيه ـ .

إن الأُدباء المُحترفين الذين اعتمدوا فرويد والتحليل النفسىَّ ليكاد يقصر عنهم الحصر.

وأول استخدامٍ صحيحٍ للمبادئ النفسيَّة : تَمَّ سنة ١٩١٢ م فى مقالٍ لفردريك كلارك برسكوت عنوانه « الشعر والأحلام » ؛ نشره بمجلة Journal of Abnormal Psychology ؛ وأعاد طبعه فى كتابٍ سنة ١٩١٩م.

وقد تناول برسكوت كتاب « تفسير الأحلام » لفرويد ؛ ولم يكن يومئذٍ قد تُرْجِمَ إلى الإنجليزيَّة ؛ فطبَّقهُ تطبيقاً مُنظَّماً فى تفسير الشعر ؛ فوجد أن الشعر كالحُلم : تحقيقٌ مُقنعٌ لرغباتٍ مكبوتةٍ ؛ وألمع إلى أن الآليَّات التى وجدها فرويد فى « العمل الحلمى » قد تكون هى الآليَّات فى « العمل الشعرىّ » .

وفى الوقت نفسه حاول أن يُؤيِّدَ كثيراً من جدليَّات فرويد الجديدة المُزعجة ؛ وأن يُوثِّقها بالاقتباسات من الأُدباء على مَرِّ العصور.

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

كبيراً.

وفى سنة ١٩٢٢م نشر « العقل الشعرىّ »: وهو مُعالجةٌ أوفى ؛ غير أنها على الرغم من بعض الأمور القيِّمة ؛ ومنها الإرهاص بمبدأ « الغموض » الذى عالجه إمبسون ؛ والنص على تكثُّر المعنى ؛ فإنها تُمثِّل انحداراً واضحاً ؛ مع المُغالاة فى الأخذ بالتحليل النفسىِّ الفرويدىِّ ؛ ليُجعل مُلائماً للصوفيَّة الرومانتيكيَّة وعبادة شللى.

ومن أُولى المُحاولات التى بذلها رَجُلٌ غير محترفٍ ؛ فلا استعمال مبادئ التحليل النفسىِّ لنقد آثارٍ أدبيَّةٍ بأعيانها : مُحاولةٌ تمَّت سنة ١٩١٩ م فى كتابٍ لكونراد أيكن عنوانه « شكيات : ملاحظ فى الشعر المعاصر » ؛ فلم ينتفع أيكن بنظرة فرويد فى الفنِّ فحسب ؛ بل حاول أن يُوفِّقَ بينها وبين نظريَّة كوستيلف التى تعتبر الشعر تفريغاً آليَّاً للكلمات ؛ وبينها وبين مبدأ بافلوف عن الرَّجع المُنضبط ؛ ونُتف أُخرى من السيكولوجيا « المشكلة » .

ولم ينجم عن هذا الخليط استبصارٌ كثيرٌ ؛ ولكن أيكن أخذ من فرويد النزعة الأساسيَّة للنقد المعاصر ؛ سابقاً قولة رتشاردز ذات التأثير الواسع ببضع سنوات ؛ أى : أنَّ الشعر نتاجٌ إنسانىٌّ ؛ يَسُدُّ كغيره من ضروب النتاج حاجات إنسانيَّة ؛ وله أُصُولٌ ووظائفٌ يُمكن الكشف عنها وتعريضها للتحليل.

وقد كان روبرت غريفز من أوائل الإنجليز الذين بيَّنوا للناس النقد المُتَّصل بالتحليل النفسىِّ فى سلسلةٍ من الكُتُب ؛ تشمل :

- فى الشعر الإنجليزىِّ.

ـ معنى الأحلام.

ـ اللاعقلانيَّة فى الشعر .

وقد حاول غريفز دراسات نفسيَّة مُسهبة لقصائد مُعيَّنة ؛ وبخاصةٍ فى ((معنى الأحلام)) ؛ حيث حلَّلَ قصيدة كيتس ((السيدة الجميلة التى لا رحمة لديها)) ؛ وقصيدة كولردج ((قبلاى خان)) ؛ وقصيدةً من نظمه.

وربما لأن غريفز استبعد فرويد ويونج مُفضِّلاً عليهما النظريَّات النفسيَّة لرفرز ؛ مُتكئاً على انفصال الروابط فى الشخصيَّات اللاشعوريَّة ؛ والتجارب الصادمة ؛ وربما لأنه حاول أن يربط أحسن الشعر بأحسن أنواع الصراع الذاتىِّ اللاشُعُورى ؛ وربما ـ وهذا أقرب الاحتمالات ـ لأنه جمع بين الجهل والسلاطة إلى ردجةٍ مُدهشةٍ ؛ أقول : ربما لكُلِّ ذلك كانت نتائجه بشعةً ؛ ولعلها هى التى خذلت الجهود الإنجليزيَّة بعده عن الضرب فى هذا السبيل.

ـ إن التطبيق الوحيد لمبادئ التحليل النفسىِّ على أحد الآثار الفنيَّة : التطبيق الذى نجح نجاحاً كاملاً على يد ناقدٍ إنجليزىٍّ : هو مقال وليم إمبسون عن ((أليس فى بلاد العجائب)) ـ .

ويُمثِّل هربرت ريد الإنجليزىُّ موقفاً خاصاً مُحيِّراً ؛ فلم يكتب أحدٌ بمثل حماسته عن أهمية التحليل النفسىِّ ؛ بل أهميَّة كُلّ العلوم النفسيَّة ـ فى الحقيقة ـ للأدب والنقد الأدبىِّ .

فهو يقول : أن على الناقد أن يلتقط من السيكولوجيا ؛ وبخاصةٍ التحليل النفسىّ ((ألمع أسلحته)) ؛ وأن الناقد قد يسأل فى بعض المجالات أسئلة لا

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

وقد كتب ريد فى مقالٍ له عنوانه ((التحليل النفسىُّ والنقد)) ـ نُشِرَ فى كتابه ((العقل والرومانتيكيَّة)) Reason and Romanticism ـ ثم وسَّعهُ من بعد وسمَّاه ((طبيعة النقد)) ؛ وضمَّنه كتابه ((مقالات مجموعة فى النقد الأدبىِّ)) ؛ كتب حُججاً مُستقلَّةً مُقنعةً ـ غاية فى ذلك !! ـ فى سبيل النقد المُعتمد على التحليل النفسىِّ ؛ وَنَصَّ على الانتقائيَّة والاعتدال ؛ وبيَّنَ محدوديَّة التحليل النفسىِّ وأخطاره ؛ كما بيَّنَ إمكانيَّاته الهائلة.

غير أن المحُيِّر فى كُلِّ هذا : أن ريد لم يُطبِّق إلا قليلاً من نصحائه للناس.

فإذا استثنينا كتابه عن وردزورث ؛ ومقاله الطويل عن شللى ؛ ودراسته للأخوات برونتى ـ وليس فيها جميعاً دراسةٌ عميقةٌ أو شاملة الإدراك ـ ؛ وإذا استثنينا ترديده الكثير لبعض اصطلاحات فرويد واصطلاحى يونج ((انطوائيَّة)) و ((انبساطيَّة)) : وجدنا أن ما أنتجه ريد مضى دُون أن يمسَّهُ التحليل النفسىُّ ـ فيما يبدو ـ ؛ فهو مثل موسى النَّبىّ : رأى أرض الميعاد ؛ ولكنه لم يحُاول أن يدخلها .

وكذلك و. هـ . أودن : فإنه حَلَّلَ قيمة فرويد للفن ؛ فى مقاله ((علم النفس والفنُّ اليوم)) ؛ الذى نُشِرَ فى مجموعة ((الفُنُون فى أيَّامنا)) تحليلاً لامعاً ؛ دُون أن يفيد كثيراً من الطريقة النفسيَّة فى نقده .

وحالُ ليونل ترلنغ بأميركة مُشبهةٌ لحال هذين الناقدين الإنجليزيين : فقد كتب

تقديراً بالغ الجودة لقيمة فرويد فى الأدب وعلم الجمال ؛ مُبرزاً معرفةً واسعةً بمؤلفات فرويد ؛ بمجلة Kenyon Review : ربيع ١٩٤٠ م ؛ وأشار إلى أن فرويد فى بعض الأحوال يرى العقل الإنسانىَّ عضواً صانعاً للشعر فى الحقيقة ؛ وأن التحليل النفسىَّ على هذا هو علم المجازات والكنايات.

ثم أخذ يضرب حول هذه الحقيقة نطاقاً من التضييقات ناشئةً عن ميلٍ مُناقضٍ رآه فى فرويد ـ أى نظرة تحقير للفن ـ ؛ فإذا به ينتهى إلى الوقوف « على الحياد » .

وتعكس دراسته لماثيو آرنولد و : إ. م. فورستر هذا التوزُّع فى ذهنه ؛ ومع أن استغلاله للاستبصارات النفسيَّة واسعٌ ؛ إلا أنها لتبدو لديه دائماً تجريبيَّةً قليلة الحماسة ؛ وأحياناً تُولد ميِّتة.

ومن النُّقَّاد الأميركيين الآخرين الذين حاولوا الإفادة من التحليل النفسىِّ ؛ اثنان ؛ هُما : إدموند ولسن ؛ وفان ويك بروكس.

ـ أما الأول : فقد تزايد إقباله على التحليل النفسىِّ حين تخلَّى عن الماركسيَّة.

ـ وأما الثانى : فقد انتقى نُتفاً طيِّبة المذاق من كُلِّ أنواع التحليل النفسىِّ ليلفظها جميعاً فى النهاية.

وهُناك أيضاً : وليم تروى : الذى كتب قطعةً واحدةً ـ على الأقل ـ فى التحليل النفسىِّ عن عُقدة أُوديب عند ستندال.

ومن المُتأثِّرين ببروكس اثنان ؛ هُما : فرانك ؛ وممفورد.

ـ أما فرانك : فقد غاص يُفتِّش عن أغمض المجالات فى التحليل النفسىِّ ؛

ليتبرَّأ منها جميعاً من بعد ؛ لأنَّ المُحلِّلين النفسيين « ذوو ضحالةٍ فلسفيَّاً » ؛ ويختار بدلاً منها صوفيَّته الخاصة ـ أعنى التقديس ؛ والحياة الخيِّرة ؛ والرُّوح الرياضيَّة ـ .

ـ وأما ممفورد : فقد التقط سيرة ملفيل السخيفة الغنائيَّة التى كتبها ريموند ويفر بعنوان « هرمان ملفيل : البحَّار والمُتصوِّف » .

وبنى عليها دراسةً أسخف وأشدَّ غنائيَّةً بعُنوان « هرمان ملفيل » ؛ وهى حافلةٌ بمبادئ فرويديَّة غير مهضومةٍ وبذوقٍ ردىءٍ ساذجٍ ـ من أقواله فيها : « ربما كانت زوجة ملفيل شديدة الحياء ؛ لا تُحسن الاستجابة فى الحُب » ـ.

وهُناك بضع سيرٍ أُخرى مؤسَّسة على التحليل النفسىِّ ؛ ظهرت فى العقد الثالث والرابع من هذا القرن ؛ ويبدو أنها أحسن وأنفذ إدراكاً ؛ مثل سيرتين كتبتهما كاترين أنتونى :

ـ إحداهما : سيرة مارغريت فللر.

ـ والثانية : سيرة لويزا مای ألكوت.

ومثل دراسة روزاموند لانغردج R. Langbridge لشارلوت برونتى.

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

مع أنها جميعاً كان من المُمكن أن تنتهى بصورةٍ من صور أُغلوطة « ليس إلا » التى أنهى بها كرتش سيرة بو ؛ إذ قال :

« إذن ؛ فنحن قد تتبعنا فنَّ بو حتى رددناه إلى حالٍ شاذَّةٍ فى أعصابه . » .

وهُناك ما هو أردأ من كُلَّ ما تقدَّم فى النقد الأميركىِّ المُعاصر الذى حاول

الإفادة من التحليل النفسيِّ .

وأكبر الآثمين هُم المُتحدِّثُون عن الجنس (هوايةً) لا علماً ؛ و(المتوصوصون) فى النقد ؛ ونمطهم مُتمثِّلٌ فى كتاب ((التعبير فى أميركة)) :

Expression in America

تأليف لودفج لويزون ـ من أمثلةٍ فيه ((إن ثورو ـ مثلاً ـ غر لثق ؛ محشوٌّ بالمكبوتات إلى حَدِّ العَنَّة النفسيَّة ؛ وإلا فهو ضعيف الباه ضعفاً لا يُرجى له شفاء ؛ وهو يفضح عوار كُلِّ أديبٍ أميركىٍّ على هذا النحو)) ـ .

وفوق هذا المثل ببضع درجات فقط دراسات :

كدراسة توماس بير لهنرى آدمز المُسمَّاة ((العهد الزاهى)) : حيث فسَّر بير شخصيَّة المدروس تفسيراً جنسيَّاً مُباشراً .

وكدراسة فان دورن : التى فضح بها دعوى شعر وتمان وأفكاره على أساسٍ من شُذُوذه الجنسىِّ.

وكالتفسيرات الجنسيَّة للأدب كله : على يد إدورد دلبرغ فى ((أتحيا هذه العظام)) Do These Bones Live ؛ باسم المُعاداة للتحليل النفسيِّ .

وكقولة تولستوى : إن أعمق ألم المرء هو دائماً مأساة غُرفة النَّوم .

وقد سُلِّطَت على الفنِّ عُلُومٌ نفسيَّةٌ أُخرى إلى جانب التحليل النفسىِّ ؛ وأحرزت قسطاً طيِّباً من النجاح فى عصرنا .

وربما كان أبعدها أثراً سيكولوجيَّاً داسة رتشاردز المُتكاملة التى تستمد من سيكولوجيا طِبِّ الأعصاب ؛ وسيكولوجيا السُّلوك فى التحليل النفسىِّ والجشطالت ؛ وملاحظه التجريبيَّة .

أما كنث ببرك الذى توسَّع فى الاستمداد من فرويد ؛ وكتب أحذق تحليلٍ أعرفه عن مُشتملات التحليل النفسىِّ والتعديلات الضروريَّة لها إذا شئنا استخدامها فى النقد ؛ فى مقاله « فرويد وتحليل الشعر » ؛ الذى نُشِرَ فى فلسفة الشكل الأدبىِّ « The Philosophy of Literary Form » ؛ فإنه أيضاً استمد من كُلِّ مدرسةٍ نفسيَّةٍ حديثةٍ ليُحقِّق سيكولوجيا مُتكاملة يُسمِّيها « السيكولوجيا المبنيَّة على علم الظواهر » ؛ وهى مُؤسَّسة على الجشطالت فى الدرجة الأُولى ؛ وتحيد عن « رِقَّة ما هو استبطانىٌّ محض » ؛ وتُجانب « جدب ما هو سلوكىٌّ محض » كذلك .

أما المدرسة الجشطالتيَّة : فإنها فرعٌ نفسىٌّ ذو بوادر طيِّبة للنقد الأدبىِّ ـ فيما يبدو ـ ؛ مثلها مثل التحليل النفسىِّ على الأقل ؛ ولكنها حسب ما أعلم لم تُطبَّق على الأدب تطبيق احترافٍ مُباشرٍ إلا قليلاً .

ويبدو أن سبب ذلك إنما يرجع إلى النَّصِّ على العلم التجريبىِّ ؛ وهو ما دعا إليه مؤسسو النظريَّة الأولون ؛ مثل ماكس فرتايمر M. Wertheimer وكرت كوفكا K. Koffka وولفغانغ كوهلر W. Kohler لتفضيلهم الظواهر التى يُمكن التثبُّت منها موضوعيَّاً عن طريق التجارب المُنضبطة .

وحتى اليوم : ظلَّ اهتمام هذه المدرسة واقفاً عند حُدُود العقل الواعى ؛ وعمليَّات مثل « الإدراك » و « التعليم » ؛ تَرِدُ واضحةً فى كتاب فرتايمر « التفكير المُثمر » Productive Thinking : حيث يتناول أمثلةً من العمليَّات المعقولة فى النظريَّات الهندسيَّة ؛ وفى كشف أينشتين للنسبيَّة ؛ لا

من مظاهر أقل معقوليَّةً وأبعد عن دائرة التثبُّت واليقين ؛ كالصُّور الشعريَّة أو الملك لير لشكسبير .

ومع هذا : فإن الفكرة الأساسيَّة فى هذه المدرسة ؛ وهى أن رَدَّ الفعل إنما يكون للكُلىِّ المُتكامل ؛ أو ما يُسمَّى جشطالت التجربة لا « للدافع » المُفرد ؛ وأنه فى الحالة هذه يكون الكُلُّ أكبر من مجموع الأجزاء ؛ وأنه يتحكَّم فى طبيعتها ؛ إن هذا كله ليبدو مُرتبطاً تماماً بمُشكلات الأدب والفن .

والحقُّ أن مبدأ الجشطالت عن الكُلىِّ المُتكامل : إنما استوحى فى نواته من الطبيعة الشكليَّة للفنِّ حين تعرَّف فون إهرنفل **Von Ehrenfel** إلى أنه حين يُغيِّر مكان اللحن الموسيقىِّ ؛ وتُغيَّر أيضاً النَّغمات التى يتألَّف منها ذلك اللحن : فإن الصفة الجشطالتيَّة له **Gestaltqualitat** لا تتغيَّر ؛ لأن العلاقات بين النَّغمات ظلَّت محفوظة .

وربما كانت مُشكلة الفنَّان فى نقل الأُنموذج الأساسىِّ لتجربته خلال وسيطٍ ليست له فيه تجربة ؛ وبخاصة إن كان وسيطاً يستغل معنىً مُغايراً ـ كمنظرٍ طبيعىٍّ فى قصيدةٍ شعريَّةٍ أو أُغنية طيرٍ فى تمثالٍ منحوتٍ ؛ وهكذا ـ .

أقول : رُبما كانت مُشكلة الفنَّان فى هذا هى بالدِّقَّة مسألة هذه الصفة الجشطالتيَّة ؛ وآنئذٍ فهى مجالٌ تستطيع فيه سيكولوجيا الجشطالت أن تكون مُثمرة بخاصة .

هذا ؛ وإن هيكلها النظرىَّ الذى يَنُصُّ على مبادئ « الحقل » يستطيع أن يمد النماذج السُّلوكيَّة للعقل اللاوعى ؛ وهى ذات صبغةٍ كُليَّةٍ أيضاً ؛ وأن يُدرك

نظريًّاً أن العلاقات المُتباينة فى المجاز الشعرىِّ إدراكات (مُثمرة) للشِّعر مثلها فى ذلك مثل العلاقات الرياضيَّة التقليديَّة فى مجال العلم (١).

---

(١) ـ قد يكون من المُفيد هُنا أن نضع تعليقاً مُوجزاً يُوضح للقارئ فى شىءٍ من التبسيط نشأة مذهب الجشطالت وأُسسه:

فنقول: هُنالك سؤالٌ خالدٌ؛ هو: ما هو الشىء الأساسىُّ الأولىُّ الهام فى الطبيعة ؟؛ وتتخذ الإجابة عليه أحد طريقين:

الأول: القول بأن الشىء الهام هو ((العنصر)) أو الجُزء؛ وهذا هو الاتجاه الجُزئىُّ أو ((الذرىّ)) .

والثانى: أن الشىء الهام هو الكُلىُّ أو الأُنموذج؛ أو هو المُركَّب فى مقابل البسيط.

وبين الجوابين انفصالٌ حادٌّ؛ فهما ضدان منطقيَّان يختلفان اختلاف الليل والنهار؛ ويتباينان تباين الاشتراكيَّة والفرديَّة.

أما أصحاب الجواب الأول: فيبحثون عن كيفيَّة التقارب والتجاذب والترابط بين الأجزاء.

وأما أصحاب الجواب الثانى: فيبحثون عن التغيُّر والسُّلوك والحركة فى الكُليَّات؛ ولا يبحثون عن الترابط؛ لاعتقادهم أنها نشأت مترابطة.

وقد كانت السيكولوجيا فى القرن التاسع عشر ميكانيكيَّة؛ ولكن حين استُكشفت فكرة ((الاستمرار)) بدأ السيكولوجيون يتحولون إلى النظام الكُلىِّ أو العضوانىِّ Organismic ؛ ثم تلا ذلك استكشاف فكرة ((الوحدة)) ؛ وهذه أُردفت باستكشاف إهرنفل لما سمَّاه ((الصفة الجشطالتيَّة)) ؛ فتحقَّق كثيرٌ

من السيكولوجيين من أن العمليَّات السيكولوجيَّة لا يُمكن تفسيرها بتحويلها إلى عناصرها ؛ بل إن الحالة العقليَّة ذات خاصية ذاتيَّة تُسمَّى ((Field Property)) ؛ وكان أول من انفصل عن السيكولوجيا الميكانيكيَّة فى ألمانية فرتايمر وكوفكا ؛ ثم جاء روبن ؛ فقلب الأفكار المُتعارفة عن الإدراك والذاكرة ؛ وكان لفن يعمل مع كوهلر فى برلين ؛ فطبَّق تقنيات الطوبولوجيا على مُشكلات السلوك الموجه الغائىِّ ؛ ومن هُنا نشأت السيكولوجيا الطوبولوجيَّة ؛ والطوبولوجيا هى العلم الرياضىُّ للعلاقات المسافيَّة ؛ فتطبيقها على النواحى النفسيَّة معناه دراسة الظواهر النفسيَّة وتفسيرها على أساسٍ ((إقليمىّ)) فى مسافة هذه الحياة.

ولا ريب فى أن الجشطالتيين التكامُليين الشُّبَّان ؛ وهم أتباع المرحوم لفن ـ الذى قال فى « مبادئ السيكولوجيا الطوبولوجيَّة » : « إن الاقتراب الوحيد من المُشكلات العميقة ؛ إنما هو العمل اللامع الذى قام به فرويد . » ـ والجشطالتيين الاجتماعيين ؛ مثل س . إ . آش ؛ و : ج . ف . براون .

لا ريب فى أن هؤلاء حين يُوجِّهُون انتباهم إلى علاقات المبنى ؛ والكُلِّيَّات ؛ و « الحقول » ؛ و « الطوبولوجيا » فى الآثار الأدبيَّة ؛ ويلتقط النُّقَّاد المُحترفون منهم استبصاراتهم ويُوسِّعُون فيها ؛ عندئذٍ ينفتح أمام النقد الأدبىِّ مجالٌ جديدٌ ذو قيمةٍ هائلةٍ .

ـ ٥ ـ

بقيت بضع مُشكلات يُثيرها كتاب الآنسة بودكين والنقد النفسىُّ عامة : فى حاجةٍ إلى شرح .

وفى أوَّلها : المنحى الأخلاقىُّ والدينىُّ الموجود فى كتاب « النَّماذج العُليا فى الشِّعر » ؛ وإن لم يكن مُزعجاً .

غير أنه مُزعجٌ مُتطفِّلٌ جدًّا فى كتابها الوحيد الآخر (١) ؛ وهو كُتيبةٌ مُخيِّبةٌ للآمال ؛ نُشِرَت سنة ١٩٤١ م ؛ وعنوانها : « البحث عن الخلاص فى مسرحتين : قديمةٌ ؛ وحديثةٌ » ؛ وفيه تُقارن الآنسة بودكين بين مسرحيَّة

(١) ـ قوله « الوحيد » يصدق حتى تاريخ تأليف هذا الكتاب ؛ غير أن الآنسة بودكين ألفت بعد ذلك كتاباً آخر بعنوان « دراسة للصور النموذجيَّة فى الشِّعر والدِّين والفلسفة » .

((يومنيدس)) Eumenides لإسخيلوس ؛ و ((اجتماع شمل العائلة)) Family Reunion لإليوت : بما فى كُلٍّ منهما من وسائل الخلاص المُتباينة.

وهى ترى أن الخلاص فى مسرحيَّة إسخيلوس جماعىٌّ وتاريخىٌّ ؛ وذلك حين تحول الرَّبَّة آثينا ربَّات النقمة Erinyes إلى ربَّات الرحمة Eumenides ؛ وينجم عن ذلك أن تنعم الهيئة الاجتماعيَّة بنظامٍ جيِّدٍ من العدالة.

وتُقرِّر الآنسة بودكين : أن الأزمة فى مسرحيَّة إليوت جماعيَّةٌ ؛ كما هى عند إسخيلوس ؛ ومع ذلك فإن خلاص البطل عنده فى النهاية فردىٌّ رُوحىٌّ كُلىٌّ ؛ فى مُصطلحٍ من علاقاتٍ ذاتيَّةٍ جديدةٍ ؛ واستبصاراتٍ سيكولوجيَّةٍ تهدأ بها ثورة ((ربات النقمة)) الذاتيَّة عنده .

وعلى ما فى هذه المُقارنة من قُوَّةٍ : تبنى الآنسة بودكين استكشافها للفرق بين العصر الأثينىِّ وعصرنا من حيث الأخلاق والعدالة والسَّلام ؛ فتقول :

لا ريب فى أننا نعلم ابتداءً أن الشاعر المُعاصر لا يستطيع أن يكتب فى مثل هذا المزاج المُتهلِّل ؛ كالذى كان يمتلك الأثينيون أيَّام إسخيلوس ـ فيما يبدو ـ ؛ فالشاعر آنئذٍ كان يستطيع أن يُشكِّلَ روايته المسرحيَّة ليرفع الحجاب عن حقيقة بنى وطنه ؛ ويُشاركهم أفراحهم بعظمة ما استطاعت أن تُحقِّقه مدينتهم.

إن تقدُّم الرُّوح الإنسانيَّة ؛ الذى حقَّقته أثينا ليقود أفكارنا إلى عصرنا إلى تقدُّمٍ أعظم نحمله فى أنفسنا ؛ وإن يكن ما يزال بعيداً عن التحقيق ؛ إلى

مجلسٍ أو حُكُومةٍ إنسانيَّةٍ ؛ تضع العدالة مكان العُنف بين الشعوب فى كُلِّ العالم ؛ ولو أنَّا نجحنا فى تكوين هيئة تُهدِّئ أحقاد الشُّعوب مثلما هدَّئت بين أبناء الوطن الواحد ؛ فقد تتشكَّل لنا فى الشِّعر أُسطُورةٌ عن التدخُّل الإلهىِّ لتعكس لنا نصرنا الجماعىّ.

ولكن فى هذه الساعة القاتمة من مُقدَّرات العالمِ إن خَلَقَ لنا شاعرٌ من شعرائنا أُسطُورةً عمَّا حقَّقناه من خلاص : فإن رمزه لا يستطيع أن يعكس إلا نصراً فرديَّاً رُوحيَّاً.

وما تزال الآنسة بودكين فى « البحث عن الخلاص » مُهتمَّةٌ إلى حَدٍّ ما بالدِّراسات النفسيَّة ؛ وما تزال تقتبس من فرويد ويونج ؛ بل إنها تقترح نُموذجاً أعلى لربَّات النِّقمة ؛ نُموذج الطاقة العاطفيَّة المُتركِّزة فى رابطةٍ شرِّيرةٍ ؛ القادرة على أن تستحيل إلى رابطةٍ خيِّرةٍ .

ولكنها خُضُوعاً لمنحاها الجديد : تُكثر الاقتباس من المبادئ الصُّوفيَّة المُتنوعة ؛ وهذه تشمل كتاب جون مكمرى « مبنى التجربة الدينيَّة » ؛ وكتاب « الأخلاق » لهارتمان ؛ ومبدأ هوايتهد « الفاعليَّة العِلِيَّة » فى كتابه « المراحل العلميَّة والحقيقة » .

وتلتقط من هارتمان فكرته عن « المُهمَّة فوق الجماليَّة للشعر » بمنح نفسيَّة المُجتمع المرجوة « وحدةً محسوسةً وشكلاً ؛ أى مُثلاً عُليا تبزغ فى الوعى الأخلاقىِّ للهيئة الاجتماعيَّة » .

وعلى قُوَّة هذا المفترض : تعترف أن كتيبتها ليست دراسةً جماليَّةً ؛ وإنما هى

دراسة فوق جماليَّة ؛ محاولة لكشف « حقائق من حقائق حياتنا العامة خلال شعر هاتين المسرحيتين . » .

ومهما يكُن هذا قيِّماً للأخلاق والدِّين والقانون الدولىِّ ؛ فإنه يبدو فى مُعظمه مجانبةً لِمهمَّة الناقد الأدبىِّ .

وثمة مُشكلة كُبرى يُثيرها استخدام الآنسة بودكين للنماذج العُليا اليونجيَّة فى النقد ؛ وتلك هى علاقتها بالفولكلور والأنثروبولوجيا.

وواضحٌ أنها مدينةٌ ـ طبعاً ـ لفريزر ؛ حتى إن مُراجعةً مُوجزةً لكتابها نُشِرَت فى London Mercury غُفْلاً من الإمضاء ؛ تبدأ بهذه العبارة : « تحت الظِّلِّ المُمتع » للغصن الذهبىِّ « الذى ألَّفه فريزر... » .

وتستمد الآنسة بودكين كثيراً ؛ لا من فريزر والأنثروبولوجيين المُتأخِّرين ؛ مثل : إميل دركهايم ؛ و : ج. إليوت سمث ؛ و : روبرت بريفولت ؛ و : ألكسندر جولد نفيزر ؛ فحسب : بل إنها على التعيين تستمد من تلامذة المدرسة الأنثروبولوجيَّة العاملين فى حقل الفنِّ والدِّين القديم ؛ مثل : جلبرت مرى ؛ و : فرانسس كورنفورد ؛ و : جين هاريسون ؛ و : ر. ر. ماريت ؛ و : جسى وستون ؛ وتفيد من كورتفورد بوجهٍ خاصٍّ ؛ لأنها ترى فى مبدأه عن « القُوَّة الرُّوحيَّة » المُستمدة من « العاطفة الجماعيَّة والفعاليَّة الجماعيَّة للمجموع » إرهاصاً باللاوعى الجماعىِّ عند يونج ؛ كما تجد أن مرى قد أرهص بالنماذج العُليا فى فكرته عن « المواقف المُنغرسة عميقاً فى ذاكرة الجنس ؛ والتى كأنها مطبوعةٌ فى كياننا العُضوىِّ الحِسِّىِّ . » .

إن محور فكرة الآنسة بودكين : هى التكوين الشعائرىُّ للفنِّ ؛ وهى الفكرة المُرتبطة بمدرسة كيمبردج ؛ وحين تغلب الصبغة الفكريَّة على ما تكتبه ؛ وتبتعد عن الذاكرة البيولوجيَّة ؛ وهى فكرة يونج الصوفيَّة : فإنها تُدرك أن انتقال نماذجها العُليا إنما هو انتقالٌ شعائرىٌّ ؛ وتقول :

« قد يُمكن أن أثراً مثل هذا يستطيع أن يمر ـ وقد تجسده الموروث ـ فى العاطفة المنقولة أولاً خلال الشعائر المصحوبة بالخُرافة والأُسطُورة ؛ ثم من خلال الشعر الذى يحتفظ بأثر الشعائر مثلما تحتفظ بها قصيدة فرجيل » .

وفى مُلحق بكتابها عنوانه « النقد والشعائر البدائيَّة » : تجعل اعتقادها بالأُصُول الشعائريَّة للدِّين والفنِّ أمراً جليَّاً ؛ وتُدافع عن إشارات إليوت إلى الشعائر القديمة فى قصيدة « اليباب » ضد نقد أليك براون ؛ وترى أن تلك الإشارات تُضفى شيئاً على سحر القصيدة وجمالها ؛ لا أنها نُتَفٌ من التعالُم المُصطنع.

وبين الدراسة التكوينيَّة للأدب الشعبىِّ فى اصطلاحات الأُصُول الشعائريَّة ؛ وتحليل وظيفته فى اصطلاحات الحاجات الاجتماعيَّة والسيكولوجيَّة : رابطةٌ ضروريَّةٌ محتومةٌ ؛ تجعل سيكولوجيَّة يونج ـ أو أىَّ سيكولوجيَّةٍ جماعيَّةٍ ـ لازمة للنقد الشعبىِّ ؛ بمثل لُزُوم الأنثروبولوجيا التى كوَّنها فريزر فى رفض فكرة فرويد ويونج عن الذاكرة الموروثة ؛ ويُعالج الحاجة السيكولوجيَّة لهذه النماذج الشعائريَّة على أنها تتجدَّد فى كُلِّ جيلٍ بتأثيرٍ ثقافىٍّ ـ مثلما ألمحت الآنسة بودكين فى العبارة التى اقتبسناها منها قبل قليل ـ .

فليست النماذج العُليا أساساً للأدب فحسب ـ كما بيَّنت الآنسة بودكين بتوفيقٍ عظيمٍ ـ ؛ بل إن الأدب ـ لعصرنا على الأقل ـ هو واحدٌ من أعظم المُكثرات للنماذج العُليا.

ويتبقَّى بعد ذلك مسألتان عامتان أثارهما النقد النفسيُّ :

ـ المشكلة الأولى جديدةٌ على عصرنا : وهى نقد الأديب الذى كان له تمرُّسٌ وثيقٌ بالأدب المُنبنى على التحليل النفسيِّ .

وقد أثار هذه المُشكلة فردريك ج . هوفمان فى كتابه « الفرويديَّة والعقل الأدبيُّ » **Freudianism and the Literary Mind** ؛ وذلك أثناء بحثه عن أثر فرويد فى أُدباء مثل : جويس ؛ ولورنس ؛ ومان ؛ وكافكا ؛ ويتحدث عنها وليم يورك تندال فى كتابه « القُوى فى الأدب البريطانىِّ الحديث » **Forces in Modern British Literature** أثناء الحديث عن ديلان توماس وأتباعه.

وربما انساق إليها ورتام عند الحديث عن رتشارد رايت لو أنه شاء أن يحُلِّلَ كتاباً من كُتُبه التى صدرت أخيراً واستعمل فيها كُشُوف التحليل النفسىِّ ـ عامداً ـ ؛ مثل كتابه « الرَّجُل الذى عاش تحت الأرض » **The Man Who Lived Underground**.

ولما أن حَلَّلَ أرنست جونز أُنموذج أُوديب فى « هاملت » : كان يستطيع أن يفترض أن شكسبير لم يقرأ شيئاً عن عُقدة أُوديب عند فرويد ؛ ولم يعمد إلى تنظيم مسرحيَّته حول هذه العُقدة من أجل تحقيق تأثيرٍ أعظم ؛ ولكن هذا الفرض نفسه لم يعُد مُمكناً فى حال أُدباء مثل جويس ومان.

خُذ مثلاً مان : فإنه فى مقاليه عن فرويد ؛ وهُما :

« مكانة فرويد فى تاريخ الفكر الحديث » .

و « فرويد والمستقبل » ـ وهذا الثانى أسهم به فى عيده الثمانينىِّ ـ .

تجعل من الجَلِىِّ أنه لم يُدرج فحسب ـ عامداً فى قصصه ـ استبصارات التحليل النفسىِّ الشكليَّة ؛ بل إن كُتُبه الأربعة المُتتابعة عن « يوسف » كانت على وجه التحديد مُستوحاة من الكتابات الفرويديَّة .

ففى حال مثل هؤلاء الأُدباء ـ وَكُلُّ سببٍ يحدونا لنفترض أن هـذا الموقف سيظلُّ كذلك بعد اليوم ـ : يُصبح الناقد الذى يستنبط من الأثر الأدبىِّ استبصاراً نفسيَّاً فى مثل موقف امرئٍ يجد كنزاً مدفوناً فى نورث نوكس.

نعم ؛ إن الناقد المُعتمد على التحليل النفسىِّ : ما يزال يقدر على أن يفترض أن الأنموذج الذى يشاء تحليله ملىءٌ بالمعانى الذاتيَّة ؛ إذ أن الأديب يُعبِّر عن حاجاته الأساسيَّة فى مادةٍ شكليَّةٍ ؛ اختارها واعياً بنفس الوضوح الذى يُعبِّر به عنها فى مادةٍ اختارها غير واعٍ ؛ غير أن هذا الناقد لن يستطيع بعد اليوم أن يفترض أنه بإماطة اللثام عن ذلك الأثر الفنىِّ يُسهم بأىِّ إسهامٍ نقدىٍّ ركين.

وربما لمس القارئ بعضاً من الأثر : لهذا نُصوِّر المُؤسِف فى النقد الفرويدىِّ الذي يدور حول د . هـ . لورنس ؛ كما هى الحال فى كتاب « كاهنُ سِفْرِ الرُّؤيا » Pilgrim of the Apocalypse راس غرغورى .

ومنشأ هذا ـ ولا ريب ـ من شعور القارئ بأن لورنس نفسه كان يستطيع أن يكتب نقداً مُعتمداً على التحليل النفسىِّ أعمق من هذا النقد وأشمل

إدراكاً ؛ سواء أنقد مؤلفاته أو مؤلفات الآخرين.

وأخيراً : هُناك المُشكلة العامة حول إمكانيَّات النقد النفسيِّ ومستقبله.

المظهر المُخيِّب للآمال من الجدل الذى تضمَّنته مجلة : Partisan Rev فى هذا الموضوع ؛ وأثارته الباثوغرافيا التى كتبها الدكتور روزنتسفايغ عن هنرى جيمس : هو أن هذا النوع من النقد قد تركَّز بخاصةٍ على مُشكلة الفنِّ والمرض العصبيِّ ؛ وهى من أقل المُشكلات حاجةً إلى الاستكشاف فى هذه الأيَّام.

ولم يُواجه هذه المُشكلة الكُبرى إلا روبرت جورهام ديفز : حين أسهم بمقالٍ له عنوانه « الفن والقلق » ـ عدد الصيف سنة ١٩٤٥م ـ ؛ فقد نَصَّ فيه على ما يستطيع أن يُؤدِّيه التحليل النفسيُّ ؛ لا على ما يعجز عنه.

وقد خطَّطَ ديفز الاتجاه المرجو على النحو التالى :

حَلَّلَ فى بعض التعليقات المُوحية قصة رد ردنجهود Red Ridinghood ؛ ودعا إلى تحليلٍ فرويدىٍّ ماركسىٍّ معاً ؛ غير مُبسَّطٍ ؛ وغير ممسوحٍ بالسُّوقيَّة ؛ ومهَّدَ حقلاً للنقد المُتَّصل بالتحليل النفسيِّ : بدرسه كيف يُرضى الأثر الفنىُّ الحاجات العاطفيَّة اللاشعوريَّة ؛ أى دراسة نفسيَّة للشكل.

إنَّ القُصُور الواضح فى التحليل الأدبىِّ الفرويدىِّ التقليدىِّ هو أنه لا تُكتب على أساسه إلا دراسةٌ واحدةٌ ؛ فإذا أضفت دراسةً أُخرى تردَّد فيها الشىء نفسه.

ولقد استطاع أرنست جونز أن يُؤدِّى عملاً جميلاً : حين وجد عُقدة أُوديب

كامنة فى مسرحية « هاملت » ؛ ولكنه لو ذهب يُحلِّل « لير » ؛ أو « حلم منتصف ليلة صيف » ؛ أو مقطوعات شكسبير : لوجد ـ وربما أدهشه ذلك ـ أنها جميعاً تعكس عُقدة أُوديب عند شكسبير ؛ ولقام حقّاً ـ إن نحن سلَّمنا له بنظريَّاته ـ بالكشف نفسه فى أىِّ أثرٍ فنىٍّ آخر.

هاهُنا يتجلَّى لنا : أن الرجاء معقودٌ بكتاب الآنسة بودكين « النماذج العُليا فى الشعر » : ذلك أنه لم يرتكز على المرض العصبىِّ للفنَّان ؛ ولا على العُقد المُستخفية فى إنتاجه الفنىِّ ؛ ولا على أن الفنَّ تحقيقٌ مُقنعٌ لرغباتٍ مكبوتةٍ ؛ بل ارتكز على كيف يحدث الأثر الفنىُّ المرضىُّ عاطفيّاً ؛ وأيَّة رابطةٍ تقوم بين مبناه الشكلىِّ والنماذج الأساسيَّة والرُّموز فى نفوسنا ؛ وبذلك قدَّمت لنا الآنسة بودكين نقداً نفسيّاً لا تنتهى دروبه ومناظره.

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

وهذان هُما السؤالان التقليديان فى النقد .

وتُقدِّم العلوم النفسيَّة ـ وفى مُقدِّمتها علم التحليل النفسىِّ ـ ذخيرةً عظيمةً فى الإجابة عليهما ؛ وتختلف الأجوبة باختلاف القصائد .

فلنقُل فى الثناء على هذه المرأة المغمورة وكتابها : إنها ـ بمعنىً من المعانى ـ حقَّقت للنقد الأدبىِّ مُهِمَّةً أساسيَّةً ؛ كالتى حقَّقها فرويد : فقد سلَّطَ هو أنوار العلم على أعماق اللاشعور الإنسانىِّ.

وأبانت هى : أن أرقَّ القصائد تحت ذلك الشُّعاع السَّاطع ؛ لا يُدركها

الذُّبُول.﴾ .

obeikandl.com

۞ ـ المَنْهَجُ النَّفْسِىُّ ... جَـوَانِبُ الضَّعْفِ وَالقُصُـور

تواجهنا مُشكلةٌ جَلِيَّةٌ عند تطبيق المنهج النفسىِّ فى الدراسات الأدبيَّة ؛ وهى تتمثَّل فيما يلى :

١ـ أَنَّ الاهتمام فى هذه الدراسات ؛ إنَّما يتوجَّه إلى حقائقِ النفسِ الإنسانيَّة ؛ وما الفنُّ أو الأدب : إلاَّ محضُ أمثلةٍ ونماذج تُساعد فى الكشف عن هذه الحقائق ؛ فالأشكالُ الأدبيَّةُ المُختلفة ـ مهما كان شأنها ـ ليست أكثر من أدلَّةٍ وشواهدٍ ؛ يستدلُّونَ ويستشهِدُونَ بها على صِحَّةِ أُصُولهم وقواعدهم النفسيَّة.

وبهذا : تُصبح دراسة الأدب ونقدهِ مُجَرَّدَ هامشٍ مُوضِّحٍ لمنظُورٍ علمىٍّ يرتبطُ بدراسة النفس الإنسانيَّة بتجلياتها المُختلفة ؛ ومُجرَّد شاهدٍ على بعضِ الحالات التى تُوصف بأنَّها شاذَّة ـ على حَدِّ قولِ بعض من ينتسبون إلى النقد ـ.

٢ـ أنَّ أدوات التحليل والإجراءات التى تستخدم المنظور النفسىَّ : تنجحُ فى إضاءةِ قِطَعٍ مُتناثرةٍ وأجزاءٍ يسيرةٍ من النَّصِّ الأدبىِّ ؛ وهى تلك القطع والأجزاء التى تتجلَّى فيها عمليَّات الإسقاط ؛ أو الإشارات للحالات النفسيَّة المُتعدِّدة ؛ أو بعض الرُّمُوز المُرتبطة بالتاريخِ الباطنىِّ للشخصيَّة : وهذا ـ بلا ريب ـ لا يُمثِّل من حيثُ الجُملةِ والكَمِّ سوى نسبةٍ شديدة الضآلة من حجم العملِ الأدبىِّ ؛ وأمَّا سائر العمل ؛ فإنَّ المنهج النفسىَّ يقف حِيالَهُ عاجزاً ؛

لكونِ أدواته تعجز عن التعامُل مع هذا الكمِّ الرهيب المترُوك.

٣ـ أَنَّ المنهجَ النفسىَّ يُجاهدُ من أجلِ الوقوف على السِّرِّ الذى أنتج العمليَّة الإبداعيَّة... ؛ ولكنَّهُ لا يَعْتَدُّ بالقيمِ الفنيَّةِ والجماليَّةِ التى يستمدُّ منها العملُ الأدبىُّ قُوَّتهُ الحقيقيَّة.

ثُمَّ:

يقُول الأُستاذ سيِّد قُطب:

« ولكنَّهُ إلى هذه اللحظة لا يستطيع أن يُجيبَ إجابةً حاسِمةً ؛ وحين يُحاول الإجابة الحاسمة: يبدو كثير التكلُّف والتعسُّف فى تأويلاته وتعليلاته.

ومنشأ هذا فى اعتقادنا: هو الاعتماد على علم النفس ؛ وهو أضيق دائرةً من النَّفْسِ بطبيعة الحال ؛ هذا إلى أنَّهُ علمٌ يُعَدُّ إلى هذه اللحظةِ ناشئاً بالقياسِ إلى عُمْرِ العُلُومِ الأُخرى ـ الطبيعيَّة والبيولوجيَّة ـ ؛ وما وصلت إليهِ من نتائجٍ لها حظٌّ كبيرٌ من الثُّبُوت ؛ ولأنَّ من طبيعتهِ ـ وهو يتناول النَّفْس ـ أَن يصل إلى نتائج من نوع نتائج العُلُوم التى تتناول المادَّة الجامدة أو الحيَّة ؛ وعلمٌ هذا مادَّتهُ يكون أضمن لهُ أن يُوضِّح ولا يُقرِّر ؛ وأن يُلقى الضوء ولا يجزم.

وهذا الكلام قد لا يُرضِى أصحاب المنهج النفسىِّ المُحدَثين فى النقد ؛ فقد يكونون أشدّ ثقةً بعلم النفس ؛ إلى حَدِّ أن يَكِلُوا إليه الاهتداء إلى حَلٍّ حاسمٍ وتقريرٍ جازمٍ فى مسائل الفنِّ النفسيَّة ؛ حتَّى وهو فى طورهِ الحاضر البعيد عن الاكتمال.

ولكنَّ كثيراً من أصحابِ مذهب التحليل النفسىِّ ـ آخر ميادين علم النفس الحديث ـ يقِفُونَ موقفاً أكثر تَحَفُّظَاً من أصحابنا هؤلاء ؛ ففرويد مثلاً يُقرِّر فى صراحةٍ تامَّةٍ : أنَّنا لا نستطيع الاطِّلاع على طبيعة الإنتاج الفنىِّ من خلال التحليلِ النفسىِّ ؛ ويقُول أنَّ حديثهُ عن ليوناردو دافنشى ليس سوى عرض لهذا الرَّجُل من ناحية الباثوجرافيا (وصف الأمراض) ؛ وهى لا تهدُف إلى توضيح نواحى النُّبُوغ لدى الرَّجُل العظيم .

وقد بَيَّنَ فرويد فى بعضِ دراساتهِ الآليَّات التى تُساهم فى عمليَّة الإبداع الفنىِّ ؛ وقرَّرَ : أنَّ الخصائص الرئيسيَّة لهذه الآليَّات تشترك فى كثيرٍ مع تلكَ التى تكمُن وراء عمليَّات ذهنيَّة غير مُتماثلة فى الظَّاهر ؛ كالأحلام ؛ والنكتة ؛ والأعراض العُصابيَّة ؛ ذلكَ أنَّ اللاشُعُور هو الأساس الذى تقُوم عليهِ هذه الظاهرات والإبداع الفنىّ على السَّواء ؛ غير أنَّهُ يعملُ بطريقةٍ خاصَّةٍ فى كُلٍّ منها ؛ فمصدر الطاقة نفسه يستخدم ويشكل ؛ وأخيراً يستحضر فى كُلِّ هذه الظاهرات بالطريقةِ التى تُلائمها .

وإلى هُنا يكون الرَّجُل مُقتصِدَاً ومنطقيَّاً ؛ لأنَّهُ لايزال فى حُدُودِ اعترافهِ بمدى المجال الذى يعمل فيه : وهو أنَّ أبحاثهُ لا تزيد على أن تكون نوراً يسطع فى أماكنٍ تركها بقيَّةُ العُلماء مُظلِمَة.)) .(١).

(١) ـ ((النقد الأدبىُّ : أُصُولهُ ؛ ومناهجهُ)) : (ص : ١٩٠ ـ ١٩١) .

المَنهَجُ الفَنِّى

obeikandl.com

۞ ـ المَنْهَجُ الفَنِّـىُّ

۞ ـ دَوْرُ المَنْهَجِ الفَنِّىِّ ؟

المَنهجُ الفنىُّ هو المنهجُ الذى يتَّسِق ويتواءم مع الأعمالِ الأدبيَّة والنقديَّة : إذ يحرصُ فى المقامِ الأوَّلِ على :

١ـ الكشفُ عن طبيعة العمل الأدبىِّ .

٢ـ وظيفةُ هذا العمل .

٣ـ غايتهُ .

وهكذا يتبيَّنُ لنا أنَّهُ منهجٌ أدبىٌّ محض ؛ فهو لا يُلقى بالأعمالِ موضع الدراسة إلى أرض العُلُومِ الأُخرى.

فالمنهجُ الفنىُّ يتناولُ النَّصَّ الأدبىَّ تناولاً يعتمدُ على تحليله إلى عناصر أو أفكار ؛ ثُمَّ ينظُرُ إلى هذهِ الأفكارِ أو تلك العناصر بعين الأديب أو بنظرة الناقد ؛ فهو يأنف من سيطرة روح المؤرِّخ أو عالم النَّفس ؛ وإن كان لا يرى بأساً فى جعلِ التاريخ وعلم النفس من أدواتهِ فى بعضِ الأحايين ؛ ولكن دون الوقوع فى شِرَاكِهِمَا وشِباكهما... ؛ فهو منهجٌ يُعَوِّلُ على الأُصُولِ الفَنِّيَّةِ ولا يُقَدِّمُ عليها شيئاً.

ينظرُ المنهجُ الفنىُّ فى نوع الأثر موضع الدراسة ـ قصيدة ؛ قصَّة ؛ رواية ؛ ترجمة حياة ؛ خاطرة ؛ مقال ـ : ثُمَّ ينظرُ فى قِيمهِ الشُّعوريَّة وقيمهِ التعبيريَّة ؛

ثُمَّ ينظرُ فى مدى انطباقها على الأُصُولِ الفنيَّة لهذا النَّمطِ الأدبىِّ .

وكذلكَ : فَبِمُكْنَةِ هذا المنهج أن يُحَقِّقَ القُدرة على فهم الخصائصِ الفنيَّة ـ الشُّعوريَّة والتعبيريَّة ـ للأديب من خلالِ دراسةِ أعمالهِ .

نعم ؛ يلعبُ التأثيرُ الذاتىُّ دوراً عظيماً فى نظرةِ الناقد ؛ ولكنَّ مُنطلقاتهُ تكمُنُ فى الأُصُولِ الفنيَّة... ؛ فهو منهجٌ ذاتىٌّ فنِّىٌّ موضُوعىٌّ.

obeikandl.com

۞ ـ شُرُوطُ النَّاقِدِ الفَنِّىِّ

يجب أن تتوافر فى الناقد الفنىِّ شُرُوطٌ لابُدَّ منها ؛ وهىَ تتمثَّلُ فيما يلى :

١ـ الاطِّلاع الواسع على الأعمالِ الأدبيَّةِ الرَّائقةِ من جهةٍ ؛ ومن جهةٍ أُخرى : الوقُوف على النِّتاجات النقديَّةِ الأدبيَّة .

٢ـ الذَّوقُ الفنىُّ الرَّفيع ؛ والذى يتمثَّل فى :

أ ـ الهبةُ الفنيَّةُ الفطريَّةُ .

ب ـ الوقُوف على التجارب الشُّعوريَّة الذاتيَّة.

٣ـ توافر الموهبة القادرة على تطبيق القواعد النظريَّة على النُّمُوذج المُراد .

۞ ۞ ۞ ۞ ۞

obeikandl.com

۞ ـ الخَلْفِيَّةُ التَّارِيخِيَّةُ لِلمَنْهَجِ الفَنِّىِّ

من أبرز النُّقَّادِ القُدامى الذين عُرِفُوا بنفاذ النظرةِ وقُوَّة القُدرة على تطبيق أُصُول هذا المنهج وركائزه: ﴿ الآمِدِىُّ ت ٣٧٠هـ ﴾ فى كتابه الشَّهير: ﴿ المُوازنة بين أبى تمَّام والبُحتُرِىِّ ﴾: فهو يُقيمُ منهجهُ على أُسُسٍ ومقاييس المنهج الفنِّىِّ.

وكذلكَ فإنَّ ﴿ القاضى الجرجانىّ ت ٣٦٦ هـ ﴾ فى كتابه ﴿ المُوازنة بين المُتنبِّى وخُصُومِهِ ﴾ يسيرُ على قاعدة: مُراعاة القِيم التعبيريَّة؛ شأنهُ فى ذلك شأن الآمدىِّ فى ﴿ المُوازنة ﴾.

۞ ۞ ۞ ۞ ۞

۞ ـ مَقَاييسُ المَنْهَجِ الفَنِّىِّ

١ـ العَاطِفَة:

من المُسَلَّمِ بهِ أَنَّ أىَّ عملٍ أدبىٍّ تتكوَّنُ عناصرهُ من:

أ ـ العاطفة.

ب ـ الخيال.

ج ـ المعنى أو الفكرة .

د ـ الأُسلُوب.

وفى ظنِّى أنَّ العاطفة هى أبرز هذهِ العناصر ـ إذا حَسُنَت الفكرة ؛ وبرع خيالُ الأديب ؛ وراقَ الأُسلُوب ـ ؛ فالعاطفة هى العمل الأدبىِّ ؛ فإذا حَسُنَت جاد العمل ؛ وإذا فسدت فسد العملُ كُلُّهُ ؛ وعلى أساسها تتفاوت الأعمال ؛ وتتباينُ الملكَةُ الفنيَّةُ عند الأُدباء.

وهاهُنا مسألةٌ تحتاجُ إلى الإشارة إليها : وهى أنَّ الموسيقى مظهرٌ من مظاهر تعبير العاطفة ؛ ولكن هاهُنا فائدة :

أ ـ العملُ الأدبىُّ ـ والشِّعر منهُ بخاصَّةٍ ـ يجمعُ بين الصوتِ واللون ؛ بينما الموسيقى تعتمد على الصوتِ وحده.

ب ـ الموسيقى تسترعى العواطف لا العقل ؛ بينما العملُ الأدبىّ يُعَوِّلُ على : مزج الحقائق العلميَّة بالعواطف الإنسانيَّة.

ـ عناصر العاطفة

أ ـ صدقُ العاطفة .

ب ـ قُـوَّةُ العاطفة .

ج ـ ثباتُ العاطفة .

د ـ شُمُولُ العاطفة .

هـ ـ سُمُوُّ العاطفة .

.....

أ ـ صدقُ العاطفة :

ولا يتحقَّقُ الصدقُ العاطفىُّ : إلاَّ إذا تغلغلت العاطفة فى أعماقِ العمل الأدبىِّ ؛ لكونها أصيلةٌ صحيحةٌ ؛ ويتضح الأمرُ جليًّا : إذا تبينَّا قُـوَّة النبض الشِّعرىِّ فى أشعار عباقرة فَنِّ القصيد العرب ؛ كعنترة ؛ والمتنبِّى ؛ ومحمود سامى البارودى ؛ ومحمود محمد شاكر ؛ إذ كانت البواعث صادقة ؛ وكانت النَّفُوس شاعريَّة بطبعها .

ب ـ قُـوَّةُ العاطفة :

والعِلَّةُ التى عن طريقها تُعْرَفُ قُوَّة العاطفة من ضعفها : ما تتركهُ من أثرٍ فى النَّفسِ والشُّعُور .

ج ـ ثباتُ العاطفة :

والمُرادُ بها : أن تظلَّ العاطفة فى نفسِ الأديب على حالتها التى بدأ بها من حيثُ القُوَّة ؛ فلا تفترُ فى ثنايا العمل ؛ فإذا رغبَ فى التعبير عن معنىً عقلىٍّ : بقيت عاطفتهُ كما هى ؛ وإن كان من غير المُستغرب أن تهدأ قليلاً لكونِ المقامِ

من مقامات المعانى العقليَّة ؛ وليس بموضعٍ وجدانىٍّ رومانسىٍّ ؛ ولكنها لا تختفى ؛ وإلاَّ لأثَّرَ ذلكَ عند الحُكمِ على العاطفة من جهة ثباتها .

د ـ شُمُولُ العاطفة :

متى تمكَّن الشَّاعرُ من أن يُثِيرَ فينا العواطف المُختلفة بدرجةٍ واحدةٍ وبصُورةٍ لا تتغيَّر ولا تتبدَّل : كانَ فى ذلك أعظم دليلٍ على شُمُولِ عاطفتهِ وبراعتهِا ؛ وهو أمرٌ قلَّما نجده .

هـ ـ سُمُوُّ العاطفة :

تتفاوت العواطفُ فى درجتها ؛ فبعضها أسمى من الآخر ؛ فهُناك الإعجاب بجمال الأُسلُوب ؛ من حيثُ : صفاء العبارة ؛ وجمال الوزن ؛ وروعة الخيال . وهُناك الإعجاب بالمعانى ؛ وهذا أسمى من الأوَّل ؛ والفارق هُنا كالفارق بين الطبع والصناعة .

.....

ـ الخَيَـال

ما من أحدٍ يستطيعُ أن يضعَ تعريفاً للخيالِ يُعَبِّرُ عن كُنْهِهِ ومَاهِيَّتِهِ ؛ إلاَّ أنَّنا نستطيع أن نقُول :

يحتاج الأديب أو الشاعر إلى التعبير عن الإحساسِ الكامن بداخلهِ من أجل تصويره وتجسيده ؛ فسبيلهُ آنذاك : هو التحليق فى فضاءات الخيال ؛ ثُمَّ يُحاولُ بعد ذلكَ أن يستخدمَ إمكاناتهُ الأُسلُوبيَّة من أجلِ إبراز ما يعتمل فى أعماقه فى صورةٍ تعبيريَّةٍ .

❁ صُورُ الخَيَال :

أ ـ الخَيَالُ الابْتِكَارِىُّ :

هو الذى يعمل على المُواءمة بين صُور الحياة وحقائقها ؛ فيُكوِّن منها صوراً خياليَّة .

ب ـ الخَيَالُ التَّأْلِيفِىُّ :

هو الذى يجمع بين تشبيهات مُتعدِّدة ؛ أو بين أفكارٍ وصورٍ مُناسِبة ؛ ترتبطُ بأصلٍ واحدٍ من العاطفة الصحيحة ؛ فإذا لم تقُم على هذا الأساسِ الصحيح كانت وهماً .

ج ـ الخَيَالُ البَيَانِىُّ :

هو الذى يختار أجمل ما فى الطبيعة من عناصرٍ ؛ ثُمَّ يُفسِّر ما تنطوى عليه من لمسات الجمال .

وسواءٌ أكان الخيالُ ابتكاريًّا أم تأليفيًّا أم بيانيًّا : فإنَّهُ لا يُراد منهُ فى نهاية الأمر سوى : تجسيد الإحساس ؛ وإثارة العواطف .

ـ العَلاقَةُ بَيْنَ العَاطِفَةِ وَالخَيَال :

العلاقةُ بين العاطفة والخيال علاقةٌ وثيقةٌ وقويَّةٌ بلا ريب ؛ فإنَّ العاطفة إذا كانت صادقةً مُتوهِّجَةً أنشأت خيالاً رائعاً موثِّراً ؛ وإذا كانت باردةً مريضةً صَنعت خيالاً هزيلاً لا تأثير له .

.....

۞ ـ نَظَـرِيَّةُ الخَيَـال ... عِنْـدَ كُولِرِدْج

١ـ إِطْلالَةٌ تَارِيخِيَّةٌ :

إنَّ ارتباطَ الخيالِ بالوهم ؛ والخلط بينهما ؛ والخوف من جُمُوحِ الخيال : هُوَ أمرٌ قد لاقى شيئاً عظيماً من عناية الدارسين واهتمامهم مُنْذُ عُصُورٍ بعيدةٍ ؛ واختلفت النَّظرةُ وتباينت باختلاف : اتِّجاهات الأُدباء ؛ وطبيعة العصر ؛ والقيم الفنيَّة التى حظيت بالإجماع فى ذلك العصر .

ذهب سُقراط إلى أنَّ الخيالَ ما هو سوى نوعٍ من الجُنُونِ العُلْوىِّ ؛ وكـذلك كان يعتقد إفلاطون : فقد كان يؤمن بأنَّ الإلهامَ ضربٌ من الجُنُون ؛ تصنعهُ آلهةُ الشِّعْرِ فى نفسِ الشَّاعر .

وقد اعتنقت المدرسةُ الكلاسيكيَّةُ هذا الاتِّجاه : فنادت بالحقيقة وحـدها ؛ وجعلت منها عِمَادَ الآدابِ والفُنُون ؛ فكان نتيجةً حتميَّةً أن تتضاءل قيمـةُ الخيال عندهم ؛ وعدَّهُ النُّقَّادُ نوعاً من الجُنُون ؛ وأنَّـهُ نزعةٌ عبثيَّةٌ فوضويَّةٌ لا تعرف العقلَ ولا تحترم سُلطانه ؛ فهو ظاهرةٌ مرضيَّةٌ لا تؤدِّى إِلاَّ إلى كُلِّ ما هو مُنكرٌ شَاذٌّ .

وكـذلك ؛ فإنَّ أنـصار النيوكلاسـيكيَّة ذهبـوا إلى مثـل هـذا الرأى ؛ بـل لقـد انعدمت قيمة الخيال تماماً عند صمويل جونسون أشهر ناقدٍ فى القرنِ الثامن عشر [١٧٠٩ ـ ١٧٨٤م] .

ديكارت : هاجم الخيالَ وحطَّ من قدره .

توماس هوبز : نادى بأنَّ العقل وحده هو جوهر الشعر .

دريدن : وصفهُ بأنَّهُ المَلَكَةُ الفوضويَّة التى لا تُراعى قانُوناً ؛ والتى هى مبعث الأوهامِ والجُنُون .

فى نهايات القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر : بدأت النظرة إلى الخيالِ تتغيَّرُ شيئاً فشيئاً ؛ وَعِلَّةُ هذا التغيُّرِ : أنَّ الاهتمام بالعاطفة بدأ يتزايدُ عند النُّقَّاد ؛ وكثُرت الدِّراسات والاجتهادات ؛ ونُوقِشَت القِيم القديمة ؛ وطُرِحَت أفكارٌ وآراءٌ جديدةٌ ؛ تناولها أصحابها بإتقانٍ وتأمُّلٍ .

📖📖📖📖📖

٢ـ المَذْهَبُ الرُّومَانْطِيقِيِّ :

إذا كان هذا المذهب الجديد قد أطلق العَنَانَ للعاطفةِ ورفع من أمرها إلى غايةٍ بعيدةٍ ومجَّدها تمجيداً عظيماً ؛ فلا غرابة من عنايته أشدَّ العناية بأمر الخيال ؛ فقد أضحى أصحابُ هذا الاتِّجاه الجديد على اعتقادٍ يقينىٍّ بأنَّ الجمالَ الفنىَّ من المُحَالِ أن يتحقَّقَ إلاَّ عن طريقِ التجربة الذاتيَّة التى تخضعُ للعاطفة .

قَالَ وردزورث : ﴿ التجربةُ الفنيَّةُ فيضٌ تلقائىٌّ للعواطف القويَّة ؛ على أن يكون الانفعال المُثار فى حالة طُمأنينةٍ وهُدُوءٍ . ﴾ .

وَقَالَ وليم بليك : ﴿ إنَّ عالم الخيالِ هو عالم الأبديَّة ﴾ .

بل ذهب إلى تسمية الخيال بـ : ﴿ الرُّؤية المُقَدَّسة ﴾ ؛ وعدَّهُ الإمكانيَّة لِخَلْقِ الشَّاعر .

وذهب أصحاب هذا الاتِّجاه شوطاً بعيداً : فأصبح الخيال عندهم هو الوسيلة الأساسيَّة لإدراك الحقائق ؛ ووضعوا الخيال فى موضع العقل ؛ وأضحوا لا يحتكمُون لسواه .

يقول الشاعر الإنجليزىُّ العظيم بيرسى شلى فى مقالته الشهيرة ﴿ دِفَاعٌ عَن الشِّعْر ﴾ : أنَّ الشِّعْرَ تعبيرٌ عن الخيال ؛ وأنَّ العقلَ بالنِّسبةِ للخيال : كالآلة بالنسبة للصانع ؛ وكالجسدِ بالنِّسبة إلى الرُّوح .

ويذهب كيتس : إلى أنَّ الخيالَ قُوَّةٌ قادرةٌ على الكشف والارتياد ؛ عن طريق الخلق والحِسِّ والجمال ؛ كما أنَّ الخيالَ قادرٌ على إدراك الحقيقة القُصْوى .

٣ـ كُولِرِدْج ... حَيَاتُهُ وَسِيرَتُه

وُلِدَ صمويل تيلور كولردج فى الحادى والعشرين من أكتوبر عام ١٧٧٢م فى قرية ﴿ أترى سنت ميرى ﴾ بمقاطعة ﴿ ديفون ﴾ بإنجلترا .

وكان أبوهُ قسيس تلك القرية التى وُلِدَ بها كولردج وناظر مدرستها ؛ وكان لهُ قسطٌ لا بأس به من العلم والمعرفة والاطِّلاع .

وقد ظهرت دلائلُ نجابتهِ فى طُفُولتهِ المُبكِّرة ؛ فقد كان غير ميَّالٍ إلى اللعب عزوفاً عنه ؛ مُحِبَّاً للجُلُوسِ وحدهُ ؛ مُقبلاً على القراءة ؛ يهوى القصص الخياليَّة والعاطفيَّة ؛ دائم العيش فى دُنيا التفكير والتأمُّلِ والأحلام.

عكف والدهُ على تعليمهِ بالبيت ؛ وكان الوالد سعيداً بهذا الأمر ؛ لكون صمويل هذا كان أنجب وأذكى أولاده ؛ مع كونهِ كانَ أصغرهم سِنَّاً.

ولكنَّ هذا الوالد لم يبق لولده الصغير طويلاً ؛ فقد توفِّىَ وترك ولده وهو لَمَّا يزل فى التاسعة من عُمُرِه .

أُرْسِل كولردج وهو فى العاشرة إلى لندن لكى يلتحق بإحدى مدارسها الشهيرة ؛ وهُناك نشأت بينه وبين الزميل ﴿ تشارلز لام ﴾ صداقةٌ قويَّةٌ ـ وقد أصبح تشارلز لام فيما بعد من كُتَّاب إنجلترا الكبار ـ دامت إلى النهاية ؛ ومن الجدير بالذكر أنَّ تشارلز لام قد دَبَّجَ مقالةً بعد إثر موت صمويل كولردج ؛ نعاه فى هذا المقال ؛ وذكر ما كان من ذكريات الماضى ؛ ووصف شخصيَّة صديقه يوم كان تلميذاً بهذه المدرسة :

فذكر أنَّهُ كان شاعراً واسع الاطِّلاع ؛ مُفكِّراً يُحاولُ سبر أغوار الدين وما وراء الطبيعة من عوالمٍ .

واظب كولردج على الاهتمام بدراسته بهذه المدرسة ؛ ولم ينقطع عن ذلك إلاَّ لفترةٍ وجيزةٍ عَمِلَ فيها صبىَّ حذَّاءٍ ؛ وما كان ذلك لفقره وسُوء أحواله ؛ بل كان محضُ رغبةٍ شاذَّةٍ بالنسبة إلى مكانته وشخصيَّته ؛ ولكن سُرعان ما أقنعهُ أحدُ أساتذته بعبثيَّة ما يفعل ؛ فعاد إلى دراسته من جديد .

وفى سِنِّ التاسعة عشر ؛ وبعد أن أتمَّ دراسته بهذه المدرسة : التحق بجامعة كمبريدج لدراسة علم اللاهوت راجياً أن يُصبح قِسيساً ؛ إلاَّ أنَّه قضَّى أوقاته بهذه الجامعة فى اللهو والعبث !! ؛ إلاَّ أنه ما فوَّت على نفسه الفُرصة ؛ فدرس الرياضيَّات والآداب الكلاسيكيَّة ؛ وقام بقراءاتٍ واسعةٍ هائلةٍ ؛ وَعُرِفَ عنه إدمانه للنِّقاش والجدال ؛ وفى أيَّام إقامته فى كمبردج ظهر

اهتمامه بالأوضاع والتطورات السياسيَّة فى تلك الفترة العصيبة من تاريخ أُوربا ؛ إذ كان هذا العصر هو عصر الثورة الفرنسيَّة ؛ وكان كولردج من الرافضين لفكرة إعلان الحرب على فرنسا.

وفى أواخر سنة ١٧٩٣م هجر كولردج الجامعة فجأةً وبلا مُبَرِّرٍ مُقنعٍ ؛ ورحل إلى لندن وليس معه من المال ما يكفى لِسَدِّ رَمَقِهِ ؛ فاضطرَّ إلى الالتحاق بالجيش تحت اسمٍ مُستعار ؛ ومكث بالجيش أربعة أشهُرٍ كجُندىٍّ ؛ ثُمَّ توسَّطَ أخوهُ الأكبر لدى السُّلطات ؛ فسمحت لهُ بالخروج من الجيش مع بداية عام ١٧٩٤م .

وعن السِّرِّ فى تركه الجامعة :

فقد ذهب البعض إلى أنَّ اليأس سيطر عليه بعد أن استدان مبلغاً كبيراً من المال لم يكُن بِمُكْنَتِهِ سداده .

بينما ذهب آخرون إلى القول بأنَّهُ ما ترك الجامعة إلاَّ بسبب إخفاق قصَّة حُبِّهِ الأُولى .

عاد كولردج إلى الجامعة ؛ وفى يونيو من هذا العام سافر كولردج إلى إكسفورد فى زيارةٍ قصيرةٍ لأحد أصدقائهِ الذين تخرَّجُوا من نفس المدرسة ؛ فتعرَّف على روبرت صذى ـ والذى أصبح فيما بعد أيضاً من كُتَّاب إنجلترا وشُعرائها ـ ؛ وكان طالباً بجامعة إكسفورد حينئذٍ ؛ فكان لهذا اللقاء أثرٌ حاسمٌ فى حياة كولردج .

نشأت الصداقةُ بينهما ؛ ودعاهُ روبرت لزيارته فى مدينة برستول أثناء العُطلة

الصيفيَّة ؛ وهُناك عرَّفهُ روبرت على أُختِ خطيبتهِ ﴿ ساره فريكر ﴾ .

لقد كان روبرت يُشبه كولردج : فى أنَّهُ التحق بالجامعة لدراسة اللاهوت كى يُصبح قسيساً ؛ إلاَّ أنَّ قراءته للمؤرخ الإنجليزىِّ الشَّاك ﴿ جبون ﴾ ؛ قد زعزعت عقيدته الدينيَّة ؛ وكذلك فقد كان يؤمن بالمبادىء الجمهوريَّة الثوريَّة فى السياسة ؛ كما كان مُغرماً بأعمال روسو ؛ وبـ ﴿ آلام فرتر ﴾ لجوته .

وروبرت هو الذى أوحى إلى كولردج بفكرة ﴿ البنتيسقراطيَّة ﴾ ؛ فقد صادف أن قرأ روبرت إحدى قصائد الشاعر الإنجليزىِّ كولى : والتى كان يحلُمُ فيها باعتزال الحياة الاجتماعيَّة ؛ وبالمعيشة وسط الكُتُبِ فقط بكوخٍ ناءٍ بأمريكا ؛ فتحمَّس لهذه القصيدة وتمنَّى لو أمكنه تحقيق ذلك .

وتصوَّر كولردج أنَّ تحقيق هذه الرَّغبة ليس بالأمر البعيد المنال ؛ فقد قرأ كتاب ﴿ العدالة السياسيَّة ﴾ للفيلسوف الإنجليزىِّ وليم جدوين ؛ فاقتنع بأنهُ من الممكن أن يُصبح الإنسان كاملاً ؛ ثُمَّ أخذا يدعوان إلى هذه الفكرة .

﴿ البنتيسقراطيَّة ﴾ : هى نظامٌ اجتماعىٌّ مثالىٌّ ؛ قائمٌ على فكرة المساواة التَّامَّة ؛ وإنكار الملكيَّة الفرديَّة ؛ وتقديس الحياة الفكريَّة وحُريَّة الرَّأى والعقيدة .

وفى إبَّان هذه الفترة خَطَبَ كولردج ﴿ ساره فريكر ﴾ بقصد الزواج منها والرَّحيل معها إلى أمريكا .

وفى سبتمبر عام ١٧٩٤م عاد كولردج إلى جامعة كمبردج ؛ وذاع نبأ ﴿ البنتيسقراطيَّة ﴾ ؛ وقرَّر كولردج هذه المرَّة أن يترك الجامعة إلى النهاية ؛ وحاول أحدُ أساتذته أن يُقنعه بالإعراض عن هذه الفكرة ؛ ولكنَّه أبى قبُولَ

نصيحته .

كانت المُشكلة الكُبرى التى واجهت كولردج ؛ هى : كيف يجمع المال الذى يكفل له تحقيق رغباته ؟!! ؛ فباع بعض قصائده لأحد الناشرين نظير مبلغٍ زهيد ؛ وبدأ يُلقى المُحاضرات العامَّة فى شتَّى الموضوعات .

ما لَبِثَ الخلاف أن نَشِبَ بينه وبين روبرت ؛ فانصرف كولردج وقد صمَّم على إكمالِ طريقه وحده ؛ وبدأ فى إلقاء المُحاضرات السياسيَّة مُدافعاً عن الحُريَّات الدُّستوريَّة ؛ كما عَمِلَ واعظاً دينيَّاً يدعو إلى مبدأ التوحيد فى المسيحيَّة بدلاً من مبدأ الثالوث .

وفى عام ١٧٩٦ م أصدر مجلَّةً ثقافيَّةً سياسيَّةً باسم ﴿ الحارس ﴾ ؛ كان يُحرِّرها بأكملها بنفسه تقريباً .

وكان أهمُّ حدثٍ فى حياة كولردج فى هذه الفترة من حياته : هو مُقابلته للشاعر الكبير وليم وردزورث ؛ وقيام الصَّداقة القويَّة بينهما ؛ استأجر وردزورث بيتاً على مقربةٍ من القرية التى كان يُقيم فيها كولردج ؛ وأخذ صمويل كولردج يُمضى أكثر وقته مع وردزورث وأُخته سوروثى فى بيتهما الجديد ؛ وكان الفقرُ الشَّديد يُنَغِّص على كولردج حياته ؛ فأخذ فى مُراسلة الصُّحُف أحياناً ؛ والخوض فى مشروعات لم تُسفر عن أىِّ أثرٍ مادىٍّ يُذكر ؛ واضطرته ظُرُوفه الماديَّة السيئة إلى التعويل على بعض أصدقائهِ ؛ ثُمَّ اُضطرَّ فى نهاية الأمر إلى قَبُول وظيفة واعظٍ دينىٍّ يدعو إلى المذهب التَّوحيدىِّ ؛ وذهب إلى بعض القُرى لإلقاء خُطبةٍ تجريبيَّةٍ اختباريَّةٍ ؛ فصادف ذلك وجُود

أحد الأثرياء ؛ فأُعْجِبَ به إعجاباً عظيماً ؛ ولَّما وقف على أمره وحاله قرَّر إنقاذه ممَّا هو فيه !! ؛ فوقف عليه فى يناير ١٧٩٨م مبلغ مائة وخمسين جُنيهاً فى العام طيلة حياته ؛ وفعل الثرىُّ هذا بالتعاون مع أخيه ؛ وما اشترطا عليه سوى التفرُّغ للحياة الأدبيَّة ؛ فقضى كولردج هذا العام فى صُحْبَة وردزورث وشقيقته المُثقَّفة النَّابهة ؛ ينظم الشِّعر ويُناقشهما فى المسائل الأدبيَّة ؛ وفى أثناء هذا العام [١٧٩٧ ـ ١٧٩٨م] كتب أجود أشعاره على الإطلاق ؛ مثل : ﴿ الملاَّح العتيق ﴾ ؛ ﴿ كوبلاخان ﴾ ؛ ﴿ كريستابل ﴾.

وفى عام ١٧٩٨م أصدر بالتعاون مع ودزورث ديوانهما الشهير ﴿ مقطوعاتٌ قصصيَّةٌ غنائيَّةٌ ﴾ ؛ ذلك الدِّيوان الذى لَعِبَ دوراً عظيماً فى تطور الشِّعر الإنجليزىِّ ؛ وكان الغرض الأوَّل من وراء نشر هذا الديوان جمع المال اللازم للذهاب فى رحلةٍ إلى ألمانيا .

وفى سبتمبر من عام ١٧٩٨م سافر كولردج بصُحبة وردزورث وشقيقته إلى ألمانيا ؛ وكان كولردج يهدف من وراء هذه الرِّحلة دراسة اللُّغة الألمانيَّة والأدب الألمانىِّ ؛ بينما كان قصد وردزورث وشقيقته زيارة معالم

ألمانيا ؛ فتوجَّه كولردج إلى جامعة جوتنجن ؛ والتحق بجامعتها وظلَّ فيها عدَّة أشهُرٍ يدرُس اللُّغويَّات ؛ ويتردَّد على مُحاضرات الأُستاذ ﴿ يلومنباخ ﴾ فى علم الفسيولوجيا ؛ وشرع كذلك فى قراءة أعمال الفيلسوف الألمانىِّ كانط ؛ وأخذ فى وضع المادَّة اللازمة عن الفيلسوف الألمانىِّ ليسنج .

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

تأليف كتابه عن ليسنج ليتمكَّن من سداد ديونهِ ؛ انصرف انصرافاً إلى دراسة الفلسفة ؛ ودراسة سبينوزا بوجهٍ خاص ؛ وسافر كولردج إلى منطقة البُحيرات بشمال إنجلترا لزيارة وردزورث ؛ إذ كان بلغه أنه مريضٌ ؛ وكان وردزورث قد اتَّخذ هذه المنطقة موطناً له بعد عودته من إنجلترا ؛ ولَّما وصل كولردج إلى موضع إقامة وردزورث عَلِمَ كَذِبَ الخبر ؛ فقضى بعض الوقت مع صديقه وشقيقته يجولون فى هذه المنطقة الرَّائعة ؛ وفى بيت وردزورث قابل كولردج ﴿ ساره هتشنشون ﴾ شقيقة خطيبة وردزورث ؛ ووقع كولردج فى غرامها ؛ وَبَقِىَ حُبُّهُ اليائس لها يُعذِّبه سنين طويلة .

ولَّما كان لزاماً عليهِ أن يحصل على المال اللازم لسدادِ ديونه اتجه إلى ميدان الصَّحافة ؛ فذهب إلى لندن واشتغل بتحرير المقال الافتتاحىِّ فى صحيفة ﴿ A Morning post ﴾ فى ديسمبر ١٧٩٩م ؛ وكانت صحيفة مُتحرِّرة تُناهض الحُكُومة الإنجليزيَّة وسياسة الحرب ؛ كما كانت تُناهض أتباع فرنسا ؛ وكانت جميع مقالاته تدور حول السياسة الخارجيَّة .

ثُمَّ سَئِمَ حياة الصحافة ؛ فتركها فى مارس ١٨٠٠م .

ترك هذا العمل ؛ وبدلاً من أن يتفرَّغ لكتابة مُؤلَّفهِ عن ليسنج ؛ اتَّفق مع إحدى دور النشر على كتابة مسرحيَّات ﴿ فللنشتين ﴾ للشاعر الألمانى الكبير شيلر ؛ فترجم مسرحيتين ؛ ولم يتمكن من ترجمة الثالثة ولا من كتابة المقالِ النقدىِّ عن شيلر والذى كان قد وعد به الناقد .

وفى صيف عام ١٨٠٠م قرَّر الانتقال إلى منطقة البُحيرات لكى يكون على

مقربةٍ من صديقه الحميم وردزورث ؛ ولم يكُن مُناخ هـذه المنطقـة الرَّطـب يُلائم صِحَّة كولردج ؛ لأنهُ كان يُعانى من بعض آلام الروماتيزم ؛ فلم ينصرم عام ١٨٠٠م حتَّى تدهورت صحته بصُورةٍ ملحوظةٍ ؛ وَمَرِضَ بالديسنتاريا ؛ وتورَّمت رُكبتاه وأصابعه ؛ ولازمه المرض طوال عام ١٨٠١م ؛ ومن المُؤسف أن كولردج كان قد بدأ فى تعاطى الأفيون لتسكين الألم ؛ وفى هذه الفـترة أخذ يقرأ للمتصوف جيوردانـو ؛ وازدادت معرفته بأعمـال كـانط ؛ غير أنَّ صِحَّته استمرَّت فى التدهور ؛ وانعكس ذلك على حالتـه النفسيَّة ؛ وعاش حالةً من الحُزن والغضب ؛ فأخذ يُهاجم الأوضاع الاجتماعيَّة فى إنجلترا ؛ لأن الأديب لا يستطيع أن يعيش بها من دُون أن يُسىء إلى موهبته الأدبيَّة من أجل لُقمة العيش ؛ وأخذت تُراودهُ فكرة السَّفر إلى أمريكا ؛ وأحياناً يُفكِّر فى السَّفر إلى جنوب أوربا لكون هذه المنطقـة تُلائـم صِحَّته ؛ وازدادت حياتـه سُوءاً بسبب العلاقة الفاشلة بينه وبين زوجته ﴿ ساره ﴾ ؛ تلك التى عرفها أيَّام صُحبته لروبرت صذى ؛ وكتب إليه فى ذلك ؛ وأخبره بأنه من المُحال أن يجد السُّكُون الذى يرجوه مادامت بالقُرب منه ؛ وذلك لضعف عقلها ورداءة مشاعرها ... ؛ ولم يكُن من المُستغرب بعد مُعاناته الطويلة من هذا الـزَّواج التَّعِس أن يُقضى أكثر شُهُور عام ١٨٠٣م هائماً على وجهـه فـى إنجلـترا : مُتنقِّلاً من بيته فى الشَّمال ؛ إلى بيت صديقه الثـرىِّ ودجـود ؛ ثُمَّ إلى مدينـة لندن ؛ وصادف بهذه المدينة نجاحاً اجتماعيَّاً رائعاً ... ؛ ثُمَّ عاد إلى بيته فى ربيع عام ١٨٠٣م ؛ فعاد إليه مرضه وألزمه الفراش لخمسة أشهُرٍ ؛ ولم تعُد لديه

فى ظِلِّ هذه الظروف القُدرة على أن ينظم الشِّعر ؛ فعكف على الفلسفة عُكُوفاً دائماً ؛ وكان حُلمهُ الأعظم أن يُدوِّن فلسفته فى مُجلَّدٍ ضخمٍ ؛ ولكنَّه لم يتمكَّن من ذلك أبداً ؛ وفى هذه الفترة أيضاً أخذ يُفكِّر فى وضع عددٍ من المؤلَّفات الأدبيَّة وغير الأدبيَّة ؛ وكتب إلى روبرت ضذى يقترح عليه أن يشتركا فى وضع تاريخٍ ثقافىٍّ لإنجلترا ؛ ولكن روبرت رأى أنَّ هذا المشروع ليس من المُحتمل أبداً أن يتم ؛ وذلك لما يعرفه من طبيعة كولردج ؛ فقد كان من الواجب إذا ما أرادا ذلك أن يُناط بكولردج مُهِمَّة تصنيف عددٍ من المُجلَّدات ؛ وهو يعلم أنَّ كولردج لا يُجيد مسألة الاستمرار فى العمل حتَّى الفراغ منه ؛ ولذلك فقد مات هذا الأمل أيضاً .

ولم تتحسَّن صحَّة كولردج ؛ فعقد العزم على الرَّحيل إلى جنوب أُوربا ؛ وقرَّر السَّفر إلى جزيرة مالطة ؛ وكانت تابعة لبريطانيا ؛ وتمكَّن من الحُصُول على قرضٍ من أحد أصدقائهِ كى يَسُدَّ ديون زوجته ويتجهَّز للسَّفر ؛ وحصُلَ على خطابات توصية إلى حاكم مالطة ؛ ولم يتوقَّف كولردج عن تعاطى الأفيون ؛ وها هو قبل رحيله إلى هذه الجزيرة يُرسلُ خطاباً إلى أحد أصدقائه يطلب منه أن يأتى له بكميَّةٍ وافرةٍ من الأفيون لكى يأخذها معه ويستعين بها على مرضه وآلامه ؛ ثُمَّ رحل إلى جزيرة مالطة فى ربيع عام ١٨٠٤م تاركاً راتبه السنوىَّ لزوجته .

وتمكَّن كولردج من أن ينال إعجاب حاكم مالطة ؛ فمنحهُ وظيفةً حُكُوميَّةً بها ؛ إلاَّ أنَّ العمل المُنظَّم لم يكُن يُلائم طبيعة كولردج ؛ فلم ينصرم عام

١٨٠٤م إِلاَّ وهومُتبرِّمٌ من طبيعة حياته بهذه الجزيرة ؛ وأصبح يُفكِّر فى العودة إلى إنجلترا ؛ ولم ينجح كولردج فى إنجاز أىِّ عملٍ أدبىٍّ أثناء إقامته بهذه الجزيرة ؛ إِلاَّ أنَّهُ كان يُدوِّن أفكاره وخواطره فى مُذكِّراته التى تشتمل على عِدَّة مُجلَّدات ـ والتى لم يبدأ نشرها إِلاَّ فى عام ١٩٥٧م ـ ؛ ولم يتمكَّن كولردج من العودة إلى إنجلترا إِلاَّ عن طريق إيطاليا ؛ فاستغرقت رحلته وقتاً أطول ممَّا كان يتوقَّع ؛ ولم يصل إلى إنجلترا إِلاَّ فى صيف ١٨٠٦م ؛ وهكذا عاد كولردج إلى وطنه بعد إقامته بمالطة ثلاثين شهراً كاملةً ؛ فى ظلِّ الوحدة والعُزلة والمرض والإفلاس ؛ ومن شِدَّةِ ضيق كولردج لم يستطع العودة إلى زوجته بعد إيابه ؛ وإنَّما ذهب إلى لندن إلى بعض أصدقائه وأخبره أنَّه جاء إلى لندن ليبحث عن موردٍ للرزق يُمكِّنهُ من تعويض ما أنفق فى رحلته.

كانت الحياة مع زوجته قد استحالت إلى ما يُشبه الجحيم ؛ وكان من المُحالِ أن يُواصِلَ الحياة معها ؛ واكتشف أصدقاؤه أنَّه جاء إلى لندن ؛ لا بحثاً عن عملٍ ؛ بل هُرُوباً من البؤس الذى يشعر به وهو فى ظلِّ زوجته الجهولة... ؛ ولم يأت آخر عام ١٨٠٦م إِلاَّ وقد انفصل عنها مؤثِراً للعُزلة على البقاء معها ؛ ومُنذ هذا التاريخ وحتَّى وفاته فى سنة ١٨٣٤م فإنَّه لم يعرف سوى الوحدة ؛ أو يعيش برُفقة أحد أصدقائهِ الذين كانُوا يُشفِقُون عليه .

وأمام قسوة الدَّيْن ؛ اضطُرَّ فى يناير ١٨٠٨م إلى العمل كمُحاضرٍ ؛ فبدأ أوَّل سلسلةٍ لهُ من المُحاضرات العامَّة فى الأدب فى مدينة لندن ؛ وكان موضوع هذه السِّلسلة هو أُصُول الشِّعر مُمثَّلة فى شعر شكسبير وغيره من شُعراء

الإنجليز ؛ مثل : سبنسر ؛ وميلتون ؛ ودريدن ؛ وبوب ؛ وفى الشِّعر الإنجليزىِّ المُعاصر ؛ وتمكَّن فى هذه المُحاضرات من عرض آراءه فى الذَّوق والخيال والعاطفة.

وبعد أن أتمَّ هذه السِّلسة ؛ عاد إلى منطقة البُحيرات حيث صديقه وردزورث وزوجته وشقيقته دوروثى ؛ وكانت ﴿ ساره هتشنسون ﴾ أُخت زوجة وردزورث تُقيم معهم ؛ فعاش كولردج معهم أكثر أوقاته حتَّى ربيع عام ١٨١٠م ؛ وقد تمكَّن كولردج فى هذه الفترة من التقليل من نسبة المُخدِّر الذى كان يتعاطاه ؛ فظهرت آثارُ التحسُّن على صِحَّتهِ وقُواه ؛ وفرح أصدقاؤهُ جميعاً بهذا الخبر ؛ وتمكَّن فى عام ١٨٠٩م من البدء فى إصدار صحيفةٍ أُسبوعيَّةٍ كان يُحرِّرها بنفسهِ ؛ أطلق عليها اسم ﴿ الصَّديق ﴾ ؛ وكانت تهدُف إلى مُناقشة مبادىء السياسة والعدالة والأخلاق والذَّوق ؛ وقد نجح فى إصدار أعدادٍ كثيرةٍ من هذه الصحيفة.

ثُمَّ غادرت ﴿ ساره هتشنسون ﴾ بيت وردزورث ؛ وكانت بمثابة الوحى الذى يدفعهُ إلى العمل ؛ فأثَّر ذلك على نفسه ومشاعره ؛ ثُمَّ توالت بعض الأسباب التى دفعته إلى إيقاف إصدار الصحيفة فى مارس سنة ١٨١٠م ؛ دُون أن يُكمل مُعالجة مواد برنامجه الموسوعىِّ الذى عرضه فى بداية إصدار الجريدة ؛ وخرج فى نهاية الأمر مُثقلاً بالديون .

ذهب كولردج إلى لندن ؛ وهُناك استضافهُ بعض أصدقائه ؛ ولكن حَدَثَ أن تشاجر كولردج مع هذا الصَّديق ؛ فغضبَ الرَّجُل وقال لكولردج أنَّهُ أخطأ

حين استضافه ؛ وأنَّ وردزورث كان مُحِقّاً حين حذَّره منه ومن عاداته القبيحة ؛ ومن المُضايقات التى سبَّبها لأُسرته إبَّان إقامته معهم !! .

وكان لهذه الكلمات وقع الصاعقة على مشاعر كولردج ؛ إذ كان يُقدِّس وردزورث وَيَعُدُّهُ مثال الصَّديق الكامل طوال الأربعة عشر عاماً الماضية .

وذهب كولردج إلى أحد الفنادق وأقام به لفترةٍ من الزَّمن ؛ ثُمَّ دعاه أحد أصدقائه للإقامة معه ومع أُسرته ؛ فَقَبِلَ كولردج هذه الدَّعوة ؛ وقد كان مُجبراً على قبُولها ـ كما هو الحال فى كُلِّ ما كان من أُمُور حياته ـ ؛ فأقام بصُحبة صديقه هذا عاماً ونصفاً.

وَعَمِلَ كولردج مُحاضراً مرَّةً ثانيةً ؛ وانشغلَ بهذا الأمر لكونه أصبح مصدره الوحيد ؛ وأصاب نجاحاً واضحاً فى سلاسل مُحاضراته التى تعدَّدت أهدافها ؛ ثُمَّ اشتدَّ عليه المرض لكثرة ما كان يتعاطى من المُخدِّر ؛ وبلغ الأمر مبلغاً عظيماً ؛ حتَّى أنَّ البعض كان يخشى عليه من الانتحار.

وفى عام ١٨١٥م انتقل إلى منزل صديقه مورجان بلندن ؛ وهو ذلك الصَّديق الذى استضافه آخر مرَّةٍ ؛ فهدأت صِحَّته وأعصابه ونفسه بعض الشىء ؛ وعاد إلى النشاط الأدبىِّ ؛ وطبع قصائده مُجمَّعة فى جُزئين ؛ وكان ينوى كتابة مُقدِّمةٍ لهذا الدِّيوان ؛ إلاَّ أنَّ هذه المُقدِّمة أخذت تنمو كَمِيَّاً وفكريَّاً حتَّى صدرت فى كتابٍ مُستقلٍّ ؛ وهو كتابه المعروف ﴿ سيرة أدبيَّة ﴾.

وفى عام ١٨١٦م عرض كولردج نفسه على طبيبٍ مُمتازٍ ؛ فأخبره أنَّ حالته ليست باليائسة ؛ ولكنَّهُ فى حاجةٍ إلى المُتابعة الطبيَّةِ وإلى العيش فى جوٍّ

هادىءٍ ؛ واقترح عليه أن يعيش مع أحد زُملائه ويُدعى جلمان ؛ وأوصى جلمان به خيراً ؛ وذهب كولردج إلى هذا الفتى ؛ فَأُعْجِبَ جلمان بكولردج إعجاباً عظيماً ؛ وعاش كولردج فى بيت هذا الرَّجُل وكأنه أحد أفراد أُسرته حتَّى وفاته سنة ١٨٣٤م .

وهكذا عاش كولردج حياةً هادئةً كان فى أمسِّ الحاجة إليها ؛ وساعدته هذه الحياة على الإنتاج والتفرُّغ لحياة الإبداع .

ففى عام ١٨١٧م ظهرت له ﴿ سيرة أدبيَّة ﴾ و ﴿ أوراق الحكمة ﴾ ؛ وفى ١٨٢٤م انتُخِبَ كولردج عضواً فى الجمعيَّة الأدبيَّة الملكيَّة ؛ ومُنذُ هذا العام ركَّز جُهُوده فى ميدان الفلسفة والدِّين ؛ فظهر له عام ١٨٢٥م كتاب ﴿ عَوْنٌ على التأمُّل ﴾ ؛ ذلك العمل الذى جَلَبَ له شهرة كبيرة ومكانة عظيمة فى الأوساط الدينيَّة .

وقد قُدِّرَ لكولردج ووردزورث أن يلتقيا ثانيةً عام ١٨٢٨م ؛ وذهبا معاً فى رحلةٍ إلى بلجيكا وألمانيا وهُولندا ؛ وفى مدينة بون الألمانيَّة قابلهم عددٌ كبيرٌ من أُدباء ألمانيا ؛ مثل نيبور وشليجل ؛ إذ كانا فى ذلك الوقت من أشهر أُدباء إنجلترا ؛ وأصبح بيت كولردج فى مدينة لندن مُنْذُ عام ١٨٢٤م مُلتقى أُدباء العاصمة فى أُمسيات الخميس .

وفى سنة ١٨٣٠م بدأت صِحَّة كولردج تتردَّى بصورةٍ جَلِيَّةٍ ؛ فلزم غُرفته بأعلى بيت جلمان .

وفى التاسع عشر من يوليو سنة ١٨٣٤م أصابتهُ نوبةٌ مُفاجئةٌ من المرض أدَّت

إلى وفاته فى اليوم الخامس والعشرين من الشَّهر المذكُور .

وقد نعاه وردزورث ؛ فقال أنَّهُ كان أروع شخصيَّةٍ عرفها فى تاريخ حياته .

ونعاه صديقه القديم تشارلز لام ؛ فقال :

﴿ إنَّ روحه العزيزة العظيمة تتردَّد علىَّ طول الوقت... ؛ وإنَّنى لم أر شبيهاً لهُ ؛ بل رُبَّما لن يرى العالم شبيهاً له أبداً . ﴾.

📖📖📖📖📖

ـ كُولِرِدْج ... وَنَظَرِيَّةُ الخَيَال

كان من الطبيعىِّ أن يُولى كولردج اهتماماً عظيماً للخيال ؛ وأن يُفْسِحَ لهُ مكانةً بارزةً فى منهجه النقدىِّ ؛ ومن الجدير بالذكر أن نذكُر أن كولردج يختلف عن غيره من النُّقَّاد الرُّومانتيكيين ؛ من حيث نظرته إلى الخيال ؛ فنظرته أشمل وأعم وأعمق ؛ وكذلكَ فقد رَغِبَ فى أن يجعل نظريَّته فى الخيال بمثابة جُزْءٍ من فلسفته العامَّة .

ولكن : لماذا انفرد كولردج بنظريَّته الفريدة عن الخيال ؟!!.

السِّرُّ الذى يكمُنُ وراء ذلك ؛ يتمثَّلُ فِى عِدَّةِ عوامل :

١ـ دراسته الطويلة وتأمُّله العميق للفلسفة المثاليَّة فى الفن .

٢ـ شخصيَّة كولردج ؛ والتى كانت تتمتَّع بصفاتٍ فرديَّةٍ هيأته لأن يكونَ قادراً على استبطان أعماق النَّفس ؛ وإدراك ما يدور فيها من أسرارٍ فى مراحل الإبداع الفنىِّ ؛ وموهبته الذاتيَّة التى جعلته كإنسانٍ تزوره قوىً خارقةٌ من آنٍ لآخر ؛ فقد كان أقدر من غيره على سبر الأغوار الإنسانيَّةِ

واكتشافِ الحقائق الذاتيَّة .

٣ـ قيام صداقةٍ بينه وبين الشَّاعر الكبير وردز ورث واتصاله بهِ ؛ فقد كان أكبر مُعينٍ لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال فى الشِّعْر .

يقول كولردج فى كتابه ﴿ سيرة أدبيَّة ﴾ أنَّه بدأ يتنبَّه إلى وجود ملكةٍ خاصَّةٍ سمَّاها فيما بعد بـ ﴿ ملكة الخيال ﴾ حينما كان يستمع إلى صديقه وردزورث وهو يُلقى عليه قصائده ؛ وآمنَ بعد اسبطانها بأنَّها وليدة ملكةٍ خاصَّةٍ تتميَّز عن غيرها من الملكات والمواهب ؛ ويُعَدُّ أهم ما لفت انتباه كولردج إلى إبداع وردزورث : قُدرته على الخلق ؛ أى خلق الجو والنَّغَم والعالم المثالىّ ؛ وهذا لا يتوافر إلا فى إنسانٍ مُرهف الحسِّ عميق الشُّعُور ؛ فإدراك الحقيقة فعلٌ حدثىٌّ مُباشرٌ يعتمدُ على الإرادة والعاطفة .

إنَّ الذى يحدث فى الخيال الشِّعرىِّ : هو أنَّ الشَّاعر يخلع رُوحه على موضوعات العالم الخارجىِّ ؛ ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ؛ فهو يسبر أغوار هذه الموضوعات حسب رُؤيته ؛ ويكشف عن حقائقها الجوهريَّة .

يقول كولردج :

﴿ إنَّنى أعتبرُ الخيال إذن : إمَّا أوليًّا أو ثانويًّا.

ـ فالخيال الأولىُّ : هو فى رأيى القوَّة الحيويَّة أو الأوليَّة ؛ التى تجعل الإدراك الإنسانىَّ مُمكناً ؛ وهو تكرارٌ فى العقل المُتناهى لعمليَّة الخلق الخالدة فى الأنا المُطلق .

ـ أمَّا الخيالُ الثانوىُّ : فهو فى عُرفى صدىً للخيال الأولىِّ ؛ غير أنَّه يوجد مع

الإرادة الواعية ؛ وهو يُشبه الخيال الأوليَّ فى نوع الوظيفة التى يُؤدِّيها ؛ ولكنهُ يختلف عنه فى الدَّرجة وفى طريقة نشاطه ؛ إنَّهُ يُذيب ويُلاشى ويُحطِّم لكى يخلق من جديد ؛ وحينما لا تتسنَّى له هذه العمليَّة ؛ فإنَّهُ على أىِّ حالٍ يسعى إلى إيجاد الوحدة ؛ وإلى تحويل الواقع إلى المثالىِّ ؛ إنَّهُ فى جوهره حيوىٌّ ؛ بينما الموضوعات التى يعمل بها فى جوهرها ثابتةٌ لا حياة فيها ؛ أمَّا التوهُّم فهو على نقيض ذلك ؛ لأنَّ ميدانه المحدود والثَّابت ؛ وهو ليس إلا ضرباً من الذَّاكرةِ تحرَّر من قُيُود الزَّمان والمكان ؛ وامتزج وتشكَّل بالظَّاهرة التجريبيَّة للإرادة التى نُعبِّر عنها بلفظ « الاختيار » .

ويُشبه التوهُّم الذَّاكرة : فى أنَّهُ يتعيَّن عليه أن يحصُل على مادَّتهِ كُلِّها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى . ﴾ .

فالخيالُ الأوليُّ : هو الذى يشترك فيه النَّاسُ جميعاً فى عمليَّات المعرفة ؛ ويقوم النَّاس بطريقة الخيال هذه بطريقةٍ تلقائيَّةٍ وبدُون وعيٍ منهم.

أمَّا الخيالُ الثَّانويُّ : فهو خيال الشُّعراء ؛ ويُوجد مع الإرادة ؛ وهو خلاَّقٌ بمعنى أنَّهُ يخلقُ إنتاجاً فنيَّاً حيَّاً.

هذا ؛ بينما التوهُّم لا يخلُقُ إنتاجاً حيَّاً ؛ بل تظلُّ المادَّة التى يعملُ بها جُزئيَّات باردة لا رُوح فيها ولا حياة .

ـ النَّتَائِجُ الَّتِى أَدَّت إِلَيْهَا فِكْرَةُ تَقْدِيسِ الخَيَال :

١ـ الشِّعْرُ ليس مُجرَّد تسليةٍ للنُّفُوس ؛ وإنَّما هو وسيلةٌ من وسائل تفهُّم الحقيقة وتقييمها .

٢ـ الفرق بين ما يُسمِّيه كولردج﴿ العبقريَّة ﴾ ـ وهى التى تتميَّز بنشاط الخيال الشِّعرىِّ ـ ؛ وبين الموهبة :

هو أنَّ نظرة العبقريَّة إلى الوجود نظرة مُباشرة تتميَّز بالجِدَّة وتتحرَّر من قُيُود العادة والعُرْف ؛ فالرَّجُلُ العبقرىُّ هو من يُحطِّم السُّدَف التى تحول بينه وبين موضوع تأمُّلاته ؛ وعلى هذا فلا يُوجد شىءٌ مألُوفٌ أو حقيقةٌ مُسلَّمٌ بها فى نظر العبقرىِّ ؛ فكُلُّ ما يُوجِّه فكره وتأمُّله إليه يُصبح جديداً وذا دِلالةٍ مُباشرةٍ ؛ فالرَّجُلُ العبقرىُّ هو من يُعيد إلى الحقائق الشَّائعة المألُوفة جِدَّتها وفاعليتها فى الحياة الرُّوحيَّة الوجدانيَّة.

وللخيال علاقةٌ وطيدةٌ بمسألة الشَّكل والمضمون ؛ فللخيال قُدرةٌ عجيبةٌ على خلق الوحدة الحيَّة ﴿ الشَّكل والمضمون ـ اللفظ والمعنى ـ الوزن والموسيقى ﴾.

۞ ـ المَعْنَى أو الفِكْرَة

ـ المَعْنَى أَو الفِكْرَة أَو الحَقِيقَة :

يُقصدُ بالفكرة أو الحقيقة : المعنى الذى حرَّك العاطفة أو هزَّها فى العمل الأدبىِّ حتَّى تجلَّى ورأى نور الحياة ؛ إِذَن : فالفكرة فى الأعمال الأدبيَّة هى أساس العاطفة ؛ فلولاها ما تحرَّكت العاطفة ولا ظفِرَت بالأحاسيس.

ـ العَمَلُ الأَدَبِىُّ الإِبْدَاعِىُّ..... وَالنَّقْدُ الأَدَبِىُّ :

الأولُ يُسلمُ مقادهُ للعاطفة ؛ ثُمَّ يتحرَّكُ بتحرُّكها ويمضى بمُضيِّها ؛ فالعاطفة

هى عِمَادُ العمل الأدبىِّ الإبداعىِّ ؛ بينما الفكرةُ هى محور العمليَّات النقديَّة الأدبيَّة ؛ وقد يكون للعاطفة دورٌ هاهُنا ؛ ولكنَّهُ ثانوىٌّ ؛ وإن كان لا يُنْكَرُ أيضاً أن العاطفة قد تلعبُ دوراً عظيماً فى الكتابات النقديَّة.

.....

۞ ـ الأُسْلُوب

الأُسْلُوب : هو الإطارُ الذى يحملُ المعنى والمضمون .

فإذا كانت العاطفة هى ميزة الأُسلوب ؛ كان الإطارُ إطاراً أدبيَّاً بمعناه الخاص.

وأمَّا إذا ما حَلَّت الفكرة مَحِلَّ الأُسلُوب ؛ كان الإطارُ إطاراً أدبيَّاً بمعناهُ العام.

ـ شُرُوطُ الأُسْلُوبِ الأَدَبِىِّ :

١ـ استخدام الأساليب التعبيريَّة الوجدانيَّة .

٢ـ إثارة العواطف وإيقاظ المشاعر.

٣ـ الجمع بين القُوَّةِ والرِّقَّة .

obeikandl.com