الإبداع الفني في النقد الأدبي وصلته بعلم النفس التجريبي

د. مت طيب بن فا: رئيس قسم اللغة العربية ولغات الشرق الأوسط،
كلية اللغات واللسانيات، جامعة مالايا، كوالا لومبور، ٥٠٦٠٣ ماليزيا

تمهيد

يدور الموضوع حول الأدب باعتباره "صياغة فنية لتجارب بشرية"، وبكونه فنا من الفنون التعبيرية، وصلته بعلم النفس والفن وجماله في ناحية، والعلم ومنفعته للنفوس البشرية في ناحية أخرى. ومن ثم نتساءل: هل هناك صلة بين الفن وعلم النفس؟

- إن الاتجاه النفسي في الأدب قديم قدم الإغريق ونظراتهم البصيرة في الشعر والشعراء، إذ نرى أفلاطون في محاورته المعروفة: (إيون أو عن الإلياذة) يقول: "إن الشاعر ينظم شعره عن إلهام وحال تشبه حال الجنون، فهو لا يصدر في شعره عن عقله. وبذلك كان أول من تحدث عن إبداعه كما كان أول من وصَمَهُ بأنه مشلول العقل، أو بعبارة أخرى بأنه مريض مرضاً نفسياُ أو عصبياً. واقتبس منه تلميذه أرسطو في كتابه (فن الشعر)" هذه الفكرة وما اتصل بها من المحاكاة وتغذية الشاعر للعواطف، إلا أنه خفَّف من حدة الفكرتين، وبقيت منها ظلال تتصل بالإلهام. وتلقانا عنده تأملات مختلفة في نفوس الشعراء والنفس البشرية كفكرة التطهير. وكذلك (لونجينوس) في مقالته عن "الأسلوب" إذ جعل من بواعث التأثير في الشعر قوة العاطفة. (شوقي ضيف: البحث الأدبي، دار المعارف، الطبعة السابعة، القاهرة، ص: ١٠٥-١٠٦)

وتضعف مثل هذه التأملات في العصور الوسطى لجهل النقاد لها حتى عادت إلى الظهور من جديد في عصر النهضة، بعد أن استكشف الأوربيون الآداب اليونانية والرومانية. وما زالت تنمو حتى أتيح لها (كولريدج)، فإذا هو يبث فيها حيوية قوية في كتابه "سيرة أدبية "Biographia Literaria" وهو يفرّق فيه فرقاً واضحاً بين الشعر والعلم، قائلا إنهما يختلفان بسبب مخاطبة أولهما للعاطفة ومخاطبة ثانيهما للعقل، فالشعر عنده عاطفة وانفعال حاد ورؤيا روحية للوجود، ويقول إن الوجود سَديمُ يعيد إليه الشاعر نظامه نافضاً عنه الفوضى، أما العلم فيعنى بتفسير الوجود والكشف عن حقائقه، على حين نجد عناية الشاعر منصبة على محاولة معرفة سرّ الوجود عن طريق ملكته الخيالية التي تعيد خلق الواقع مازجة بينه وبين العواطف والانفعالات النفسية. وبذلك كان الشاعر لا ينقل لنا الواقع وإنما يوهمنا بنقله على نحو ما يلقانا ذلك في الحلم، وكل ما بين الحلم والشعر من فروق أن هذا العمل في الشعر إرادي وفي الحلم غير إرادي، وبذلك ربط (كولريدج) بين الحلم والشعر، بل لقد تنبه في وضوح إلى نظرية اللاوعي أو اللاشعور.

و(كولريدج) بذلك كله يعد إرهاصاً قوياً للدراسات النفسية الحديثة في الأدب، وقد بدأت بدءاً علمياً بالمعنى الكامل لكلمة علم، حين نشر (فرويد) سنة ١٨٩٩م كتابه (تفسير الأحلام) وما أخذ يكتبه بعد هذا التاريخ عن طبيعة الفن والفنان وعلاقة الشاعر بأحلام اليقظة وما إلى ذلك من دراسات تناولت بعض الفنانين وبعض أعمالهم كما تناولت بعض الأدباء وبعض آثارهم محاولا دائماً النفوذ منها إلى أن الإبداع في الفن، شعراً وغير شعر، إنما هو تنفيس عن رغبات جنسية مكبوتة في اللاشعور كبتت منذ عهد الطفولة أو قُمعت قمعاً شديداً، وهو قمع جعل وجه الحياة النفسية لكل فنان كوجه المحيط يبدو فيه

الماء ساكناً على السطح، أما ما وراء السطح، فالماء فيه مضطرب مائج بتوترات انفعالية تشيع فيها عقد شتى كما تشبيع ألوان من الكبْت، والفن تعبير عن كل ذلك، تعبير مرضى يراد به إشباع شبق مكظوم لم يستطع الفنان تحقيقه في سنيه الأولى، وكأنما يريد، وقد حُرم منه إلى الأبد، أن يتسامي عنه. وعما يتصل به من نزعات جنسية منهومة رافقته منذ طفولة، وهو يتخذ أداة لتساميه آثاره الفنية. والإبداع الفني بذلك يستمد من عالم الجنس المكبوت في داخل الفنان، وكأنه يحاول أن يشبع رغباته الجنسية المستسرة في نفسه بضرب من التسامي يعوّضها به عما فقدته في عالم الجنس الحقيقي. ومن العقد التي وقف عندها طويلا "عقدة أوديب" التي تشغل في قلب الطفل غيرة محمومة من أبيه على أمه كما دُلعت قديما عند الإغريق في قلب "أوديب" على نحو ما صوَّرت ذلك الأساطير والأقاصيص، وهي عقدة تجثم – في رأيه– في قلب كل إنسان مفضية إلى صور شتى من الانحراف الجنسي، وتقابلها عند المرأة "عقدة إليكْترا". وكأنما المرأة والرجل يعيشان دائماً على حافة عقد جنسية مكبوتة في اللاشعور، تكوَّنت منذ الطور الأول في حياتهما المبكرة. (المرجع السابق، ص: ١٠٦-١٠٧)

- إن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ – في الفلسفة وفي العلم– إلا بعكوفه الدائب على التجربة، وبتخليه عن أفكاره الذاتية. انظر: E. Brehier, op. cit., ii, chap. XV. وكذا: Lalande: Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, article: Positivisme

وأعظم ناقد أدبي يمثل هذه الفلسفة هو "تين" وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون. وقد كان "تين" يرى استقلال الفن عن كل غاية نفعية

أو خلقية، وأن الفن يشارك العلم في هذه الخاصة. يقول في إحدى رسائله إلى معاصره المؤرخ: فرانسوا جيزو: "لكل شيء موضعه الخاص به... ففي الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق... فالفن والعلم مستقلان، ويجب ألا يكون للخلق أى سلطان عليهما". انظر: Lalo (Charles): L Art Loin de la Vie, p. 100

ويظهر صدى الفلسفة السابقة والنقد المتأثر بها في دعوة "لو كنت دي ليل"، فهو يقول في حفل استقباله في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧م: "إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لاتزال تتحكم فيها، فإن للفكر الإنساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه. وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية. وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء وحياتها العليا. فهو حقاً التاريخ المقدس للفكر الإنساني". ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية: "إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة يجب الآن أن يأتلفا ائتلافاً تاماً، أو يتوحد كلاهما بالآخر. فقد كان أحدهما (الشعر) في عهده الأول بمثابة الوحي الفطري للمثال الإنساني الذي تضمنته الطبيعة الخارجية. وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها. ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحدسية التي كانت له في عهده الفطري، أو بالأحرى: قد استنفدها. ثم يقول: "والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولهما المشتركة. وعما قريب ستعم هذه الحركة. فالأفكار والحقائق، والحياة الخاصة والحياة الخارجية، وكل ما هو جوهري في أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً". (محمد غنيمي هلال (دكتور): الأدب المقارن، مكتبة الإنجلو المصرية، الطبعة الثانية،

القاهرة، ١٩٦٢م، ص: ٣٨٨-٣٨٩ وانظر: Leconte de Lisle: Poemes Antiques (1852). (Preface)

١. العلاقة بين الأدب والنقد وعلم النفس

مما لا شك فيه أن العلاقة بين الأدب والنفس جد وثيقة ووطيدة، إذن لا يمكن إنكارها أو تناول أحدهما بمعزل عن الآخر، وإذا فصل بينهما تكون المعالجة ناقصة، فهما وجهان لعملة واحدة، وليس أدل على تلك الصلة الوثيقة بينهما من تعريف العمل الأدبي نفسه، وقد عرف بأنه (التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية)[١] فالتجربة الشعورية تدل على أصالة العنصر النفسي في العمل الأدبي، ثم إن العمل الأدبي من شأنه أن يؤثر في المتلقى تاثيرا نفسيا. (بل إن الصورة نفسها نتيجة انفعال نفسي يحدد كثيرا من معالمها)[٢].

إذا كان الأدب وثيق الصلة بالنفس فإن الحكم نفسه يصلح لإطلاقه على العلاقة بين الأدب وعلم النفس، يقول (يونغ): "إن علم النفس يمكن أن يدرس الأدب ما دامت النفس البشرية هي الرحم الذي تتكون منه شتى مبدعات العلم والفن"[٣]، ويقول (روباك): "إن علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة، أعني الخيال والأفكار والعواطف والمشاعر وما أشبه ذلك"[٤].

[١]- النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ١٩٩

[٢]- المذاهب النقدية، ص ١٤٨

[٣]- علم النفس والأدب، ص ٢٢٥

٤- التفسير النفسي للأدب، ص٢٠

ومع هذا لا يعني كلام (روباك) أن طريقة تناولهما لتلك الموضوعات واحدة، إذن فما وجه العلاقة والارتباط بينهما على وجه التحديد؟

والحق أن علم النفس هو الذي يتولى تفسير كثير من القضايا النفسية الغامضة في الأدب وإلقاء مزيد من الأضواء عليها، منها: كيف تتم عملية الإبداع؟ وما هي نفسية الفنان؟ وما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟ وكيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي؟

وقد ربط الباحثون هذين العلمين معا وأطلقوا عليهما مصطلح "علم النفس الأدبي" وهذا العلم يتكفل بالإجابة على الأسئلة السابقة وغيرها، ويحسن بنا أن نذكر هنا مباحث هذا العلم كما يلي:

١- الفنان ونفسيته

٢- الأعمال الأدبية وعلاقتها بصاحبها ومتلقيها

٣- عملية الإبداع نفسه

هذا وقد طرح سؤال في الأوساط النقدية عن العلاقة بين الأعمال الأدبية ومنهج التحليل النفسي، وهو "هل يجوز تفسير الأعمال الأدبية القديمة في ضوء منهج التحليل النفسي الحديث؟"

ونحن لا نرى بأسا في ذلك، لأن هذا المنهج النفسي ليس أداة خارجية لا تمت إلى العمل الأدبي بأي صلة، بل العكس صحيح، وقد رأينا مدى تلك الصلة الوثيقة بين الأدب وعلم النفس. ثم إنه أداة جديدة اكتشفت في العصر الحديث، وفي مقدورها تفسير بعض القضايا التي كانت غامضة في الماضي، بل هذا التفسير (ضرورة ملحة كي نستضيئ بالماضي في إدراك قيمة الحقيقة

الحاضرة من جهة وكي نستضيئ لحسن فهم الماضي في ضوء هذه الحقيقة من جهة أخرى)[٥].

وهناك سؤال آخر طرح فيما يتعلق بالفنان نفسه والعلاقة بينه وبين هذا المنهج، وهو "هل يجب على كل فنان أن يلم بنتائج الدراسات النفسية، وهو يريد أن يتصدى للإبداع؟.

ولعل الإجابة عن هذا السؤال واضحة وهي النفي، لأنه بات من الوضوح أن كثيرا من كبار الأدباء مثل شكسبير ودوستويفسكي وغيرهما قد أخرجوا أعمالهم الأدبية وهم لم يلموا بتلك الدراسات بل لم يطلعوا عليها البتة. إذن لا يجب على الفنان الإلمام بتلك الدراسات. نعم قد يكون من الواجب عليه نوعا ما الاطلاع عليهما، ولكن لا ينبغي أن يتأثر بها.

وهنا نلاحظ أن فائدة المنهج النفسي لا تعود على الفنان من حيث الإبداع إلا قليلا، ولكن الفائدة الحقيقية للمنهج النفسي وبوجه خاص نتائج الدراسات النفسية إنما تعود على الناقد بالدرجة الأولى، وذلك في فهم العمل الأدبي وتفسيره بصورة أوضح (واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية)[٦]، وبجانب ذلك، فإن الناقد أيضا يستطيع إن يمزج بين هذه النتائج والجانب الذوقي الذي يفتقد عند علماء النفس الذين يعالجون الأدب لأنهم (لم يقدموا لنا أمثلة من التحليل النفسي للعمل الفني تكشف عن جوانبه الجمالية وأسراره النفسية، ولكنهم قدموا تحليلا نفسيا صرفا خاليا من الجمال)[٧]

---

[٥]- التفسير النفسي للأدب، ص٢٢

[٦]- التفسير النفسي للأدب، ص٢٥

[٧]- المذاهب النفدية، ص ١٤٨ - ١٤٩

٢. خلفية تاريخية للدراسات النفسية في الأدب

النقد القديم لم يحاول شرح العلاقات الحيوية بين الفنان والفن ومتلقي الفن، وإنما كان تركيزه منصبا على العمل الأدبي نفسه وقد غلبت عليه فكرتا التقويم الجمالي والتقويم الأخلاقي، ولكن لم يعد هذان الاتجاهان معنيين في القرن العشرين، فظهر اتجاه آخر أكثر شمولا واتساعا وهو الاتجاه النفسي.[٨]

بدأ النقد الأدبي القائم على التحليل النفسي على يد (فرويد) حين نشر كتابه تفسير الأحلام عام ١٩٠٠م حيث يشتمل على ثلاث دراسات نفسية، وهي:

١- ليوناردو دافنش، دراسة نقدية جنسية لذكريات طفولية

٢- دوستويفسكي وجريمة قتل الأب

٣- دراسة لقصة ألمانية عنوانها: (غرادينا لولهلم ينش)

ودراسته لـــ(ليوناردو) في معظمها تدور حول قصة مرض باتوغرافيا (المرض العصبي) القائمة على ذكرى وهمية تخيلها ليوناردو عن نسر، ويحاول فيها الكاتب أن يحزر الجذور الطفولية لديه، وهو لا يهتم بأعماله الأدبية إلا أن يكشف فيهما عن مزيد من الشهادات حول الحياة النفسية للفنان، وكذلك دراسته لدوستويفسكي، فهي تدور حول الصراع الهستيري عند هذا الفنان ورغبته الأدبية وشذوذه الجنسي الدفين، وأما دراسته للإيهام والحلم في (غرادينا لولهلم ينش) فهي تأخذ شكلا آخر، إذ إنها عبارة عن

[٨]- انظر التفسير النفسي للادب، ص ١٩

تحليل أدبي نفسي يفسر فيها الكاتب المعني السيلولوجي والحلمي ويحلل تقنياته الرمزية في الخلط الكلامي والمكاني بشيء من التعمق.[٩]

ثم ظهر بعد (فرويد) علماء النفس الآخرون، فتصادفنا أمثال أسماء (أدلر) و(يونج) و(برغسون) وغيرهم حيث قاموا بتطوير هذا المنهج الذي بدأه (فرويد) بالشرح والتفصيل تارة، والزيادة والنقد تارة أخرى.

من الملاحظ أن (فرويد) قد سار على منهجين في دراساته النفسية، وهما:

١- دراسة الفنان: نفسيا واتخاذ عمله الأدبي هاديا له فيها

٢- دراسة العمل الأدبي بنفسه دراسة تحليلية نفسية

وهكذا سارت الدراسات النفسية فيما بعد على هذين المنهجين، إلا أنها في بداية أمرها اهتمت بالمنهج الأول أكثر من المنهج الثاني، ثم بدأت تتجه بعد ذلك إلى المنهج الثاني واهتمت به اهتمامها بالأول.

وقد أصبحت لدينا الآن كمية كبيرة جدا من هذه الدراسات بمنهجيها، بحيث لا يمكن عدها ولا إحصائها، وكل ما نستطيع القيام به هو سرد طريقة هذه الدراسات وأغراضها وكذلك تصنيفها حسب أسس معينة[١٠]، فهي من حيث الطريقة والأغراض يمكن إجمالها كما يلي:

---

[٩]- انظر المذاهب النفسية، ص ١٤١-١٤٤

[١٠]- انظر علم النفس والأدب، ص ٢٥٣ - ٢٥٥

١- تحليل أثر معين لاستخراج بعض المعلومات عن سيكولوجية المؤلف

٢- تحليل جملة معينة من آثار المؤلف واستخراج نتائج عامة عن حالته النفسية ثم الاستعانة بها في توضيح بعض آثارها الأخرى.

٣- تناول سيرة المؤلف وبناء نظرية معينة على أساسها عن شخصية ثم الاستعانة بها في توضيح كل أثر من آثاره الفنية.

٤- تناول حياة المؤلف وتحليل آثاره الفنية والمراوحة بينهما في توضيح انعكاس إحداهما على الأخرى.

وأما تصنيفها، فقد تصنف على أساس المدرسة السيكولوجية كما يلي:

١- دراسات قام بها علماء الأمراض العقلية

٢- دراسات قام بها علماء الطباع

٣- دراسات قام بها علماء التحليل النفسي، وهذه أوفر عددا من نظيريهما السابقين.

كما يمكن أيضا تصنيفها على أساس النظريات السيكولوجية كما يلي:

١- دراسات تستلهم نظريات (فرويد)

٢- دراسات تستلهم نظريات (أدلر)

٣- دراسات تستلهم نظريات (يونج)

٤- دراسات لا تستلهم أي نظرية من هذه النظريات

٣. من قضايا الفنان

من هو الفنان؟

الحديث عن الفنان في الحقيقة حديث صعب ودقيق، لأنه شخصية يكتنفه كثير من الغموض والإبهام، فالمتتبع لحياة الفنانين وسيرتهم وتصرفاتهم يجد أن عددا معينا منهم يستطيعون أن يتلاءموا مع الواقع ويتكيفوا مع مقتضيات الحياة الواقعية في حين أن الآخرين على عكس ذلك، فلا بد أن يتساءل – كما نتساءل نحن – من هو الفنان؟ وهل هو إنسان عادي كالآخرين من حيث نفسيته؟ وما هي نفسيته؟ وما الذي يجعله فنانا؟ وهل الفنان مريض عقلي؟

هناك تفسيرات كثيرة تحاول أن تجيب عن تلك الأسئلة المطروحة منذ زمن بعيد حتى الآن ابتداء من الجنون ومرورا بالعصاب وانتهاء بالنرجسية، وهذه التفسيرات هي التي سنقوم بمعالجتها لنرى مدى صحتها على الفنان.

كان الناس قديما يصفون الفنان بأنه مجنون لما لاحظوا فيه من بعض التصرفات غير المنطقية والحياة غير المتكيفة مع الواقع ... ولكن لا نظن أحدا منهم يذهب بأن هذا الجنون حقيقي، إذا قصد به ذلك المرض في العقل، والخلل في التفكير وإن ألحقوا به هذه الصفة، إذ كيف يمكن للمجنون أن يبدع وأن يؤلف آثارا فنية وفي الوقت نفسه يفهمها الناس الأسوياء بل يعجبون بها، ثم إن علاقاته مع واقع عالمه والمجتمع لا تنقطع أبدا، فما زال هناك اتصال بينه وبينهم وإن كان ينقطع في بعض الأحيان، فوصفهم هذا للفنان بالجنون في حقيقة أمره

لا يعني ذلك المرض العقلي المعروف بقدر ما يعنى (قدرته الفذة التي خيل إليهم أنها لا يمكن أن تكون لبشر)[١١].

من الأوصاف التفسيرية التي يوصف بها الفنان أيضا أنه إنسان أعصابي، والعصاب هو (اختلال في سلوك المريض يتمظهر على شكل مواقف واتجاهات نحو الحياة شاذة غير سوية. فالعصابي يصدر عنه سلوك لا مبرر له وبدون سبب معقول وتقف إرادة الشخص عاجزة عن التحكم في مظاهر هذا السلوك)[١٢].

هل هذه الأوصاف العصابية تنطبق على الفنان؟ نعم، قد تنطبق عليه، ولكن ليست في كل الأوقات، بل هناك بعض الفنانين يخلون تماما من هذه الأوصاف، الأمر الذي يجعلنا لا نستطيع القول بأن العصاب صقة لازمة للفنان، فالفنان إذن غير العصابي، وإن ظهرت بعض الأعراض العصابية في بعض الفنانين، وبينهما فروق دقيقة لا يتلمسها إلا من يتأملها ويدرسها ويدققها، ومن هذه الفروق:

١- إن كلا من الفنان والعصابي يهرب من الواقع إلى عالم الأخيلة إلا أن الفنان يستطيع العودة إلى الواقع ثانية بخلاف العصابي.

يقول (فرويد) بهذا الصدد: "الفنان ليس كالعصابي، إذ يعرف كيف يجد مخرجا من عالم الخيال ليضرب في الواقع بقدم ثابتة"[١٣]، ويقول (أوتورانك) مفرقا بين العصابي وكذلك الحالم، وبين الفنان: (العصابي يهرب من الواقع

---

[١١]- التفسير النفسي للأدب، ص ٢٧

[١٢]- مقدمة لعلم النفس الأدبي، ص ١١٤

[١٣]- التفسير النفسي للأدب، ص ٣١

الذي لا يستطيع تحمله والفنان أيضا يهرب من الواقع غير المرضي إلى عالم الأخيلة، ولكنه بموهبته الخالقة يستطيع العودة ثانية إلى الواقع بخلاف العصابي)[١٤]، ويقول دراكوليدس مفرقا بين الحالم والعصابي والفنان (إن الحالم يعود إلى الواقع حين يستيقظ، وأن الفنان يعود إلى الواقع بالخلق، وإن العصاب هو الوحيد الذي يستمر على الأكباس في حلم عالمه الخيالي)[١٥].

٢- إن الفنان ذو قدرة على التعبير عن انفعالاته الذاتية وتخيلاته الواسعة بصورة مؤثرة في الآخرين، وعلى استخدامها لتخدم أغراضا معينة ككل موضوع عمله الأدبي، يقول (شارلز لامب): (الشاعر يحلم وهو يقظان، فلا يتسلط عليه الموضوع، وإنما هو الذي يسيطر عليه)[١٦]

٣- إن الفنان كما يقول (أوتورانك): "يواجه الدنيا وهو راغب في أن يحرز النصر والتفوق)[١٧]، بخلاف العصابي الذي لا يواجه الدنيا بهذا الأمل.

قيل عن الفنان أيضا إنه نرجسي. والنرجسية هي الإفراط في حب الذات والاعتزاز بها بل التلذذ بجمالها وحسنها وإيثارها إلى حد يعجز صاحبها عن إقامة علاقات سوية بالآخرين والامتثال لمقتضيات الواقع، وهذا المصطلح نسبة إلى Norcissus في إحدى الأساطير اليونانية، وهو شاب جميل كان مغرما بملاحقة الفتيات للعبث بهن، وغضب الإله نميسيس منه وقاده إلى نبع ماء حبث رأى خياله الجميل فيه فوقع في حب نفسه وجسده.[١٨]

---

[١٤]- مدخل إلى النفس الأدبي، ص ٣٦٥

[١٥]- علم النفس والأدب، ص ٢٣٢

[١٦]- التفسير النفسي للأدب، ص ٣١

[١٧]- مدخل إلى النقد الأدبي، ص ٣٥٦

[١٨]- انظر التفسير النفسي للأدب، ص ٣٢،و مقدمة لعلم النفس الأدبي ص ١٠٣

فهل الفنان نرجسي بهذا المعنى؟

والحق أن الفنان لا يمكن أن يكون نرجسيا بذلك المعنى المذكور، لأنه كما يقول (زاخس) لا يصنع من نفسه بطلا كما هو شأن حالم اليقظة، وحتى إذا حكى قصته فإنما هو يرغب في تقصيها وليس تمجيد ذاته. ثم إنه لا بد أن ينقل حبه للذات (نرجسيته) إلى شيء آخر أكثر أهمية من غيره، وهو عمله الفني، لأن كل همه وكده منصب عليه وعلى كسب عواطف الجمهور العميقة الأصيلة تجاهه، إذ الفنان الذي يمجد ذاته لن يظفر بأي تقدير منهم، وبعبارة أخرى يحب الفنان أن يتوارى خلف عمله الفني وهو يريد من الجمهور أن يروا عمله لا أن يروه هو، فنرجسيته لا تستمد من إعجاب خاص بذاته وإنما من عظمة عمله الفني، فنرجسيته إذن نرجسية منقولة أو ملغاة يعوض عنها العمل الفني بنرجسية أرحب.[١٩]

هكذا يتضح لنا من خلال العرض السابق أن الفنان ليس عصابيا ولا نرجسيا فضلا عن كونه مجنونا، ومع ذلك يبقى السؤال عن تصرفاته غير المتلائمة مع الواقع أحيانا إن لم تكن دائما، يبقى قائما لا نجد له جوابا شافيا يشفي غليلنا.

لما ذا يكتب الفنان؟

يرى (فرويد) أن الفنان إنما يكتب أو يبدع ليتخلص من الصراع الذي يزعجه وليشبع غرائزه المكبوتة لاشعوريا.

وما حقيقة هذا الصراع؟ وبين أي فرق أو قوى يحدث الصراع؟ وما هي هذه الرغبات أو الغرائز المكبوتة؟

---

[١٩]- انظر: التفسير النفسي للأدب ص ٣٢-٣٦ و مقدمة لعلم النفس الأدبي ص١٠٤

وهذه القصة في الحقيقة تتعلق بنظرية (فرويد) لنفسيته اللاشعورية، ومع طولها وغموضها سنحاول أن نذكرها هنا [٢٠] باختصار شديد، فقد رآى (فرويد) أن لنفس الإنسان مستويين: شعوري ولاشعوري، والمستوى اللاشعوري هو الذي يشكل الجزء الأكبر والأهم فيها، وفي كنف اللاشعور تكمن ثلاث قوى، وهي:

١- قوة الغريزة الحيوانية وسماها "الهو" ووظيفتها النـــزوع إلى لمحرم كما نرى في عقدة (أوديب) والنرجسية.

٢- القوة العاقلة: التي سماها " الأنا " ووظيفتها مراقبة تصرفات الإنسان

٣- القوة الخارجية من العائلية والاجتماعية التي سماها " الأنا الأعلى" ووظيفتها ضغط الغرائز والرغبات وكبتها وإجبار صاحبها على اتباع القواعد المعينة.

٤- إذن هناك صراع بين القوة الغريزية التي تريد أن تطلق عنانها والقوة الخارجية التي تريد أن تخضع القوة الغريزية لنظامها، بينما تلعب القوة العاقلة دورا وسطيا وكثيرا ما تقف حائرة بينهما.

وهنا يكمن سبب إبداع الفنان، وهو أنه يريد أن يتخلص من هذا الصراع وأن يشبع تلك الغرائز المكبوتة، ومن هنا شاعت العبارة "الفن تعويض تصعيدي عن غريزة مكبوتة" عند الباحثين النفسيين، فالفن تعويض لأن الفنان يعوض به عن الرغبات المكبوتة، وهو تصعيدي لأن الفنان "يحل محل الغاية

[٢٠] انظر: مقدمة لعلم النفس الأدبي ص ٦٢-٦٧

الجنسية الأولية غاية أخرى ليست جنسية، ولكنها مرتبطة بالغاية الجنسية في نشأتها"[٢١].

ولكن كيف يتم التخلص من الصراع وإشباع الغريزة؟

وذلك بالهروب من عالم الواقع إلى عالم الخيال الذي من أجله يبدع الفنان، ويرى (فرويد) أن ما يفعله الفنان "يشبه ما يفعله الطفل أثناء اللعب، فهو يخلق عالما خياليا لا وجود له في الواقع ثم يؤمن به، وليست أحلام اليقظة إلا استمرارا للعب الطفولة، فالرغبات المكبوتة هي القوة الدافعة الخالقة لهذه الخيالات، وكل خيال منها يحقق رغبة لم تتحقق في الواقع"[٢٢].

وقد ناقش الدكتور عز الدين هذا الرأي رافضا له ورأي شيئا آخر، وهو أن الفنان "يحتال على الواقع بالخيال أى أنه يحاول تعمق الواقع بالخيال، فهو إذن لا يهرب منه بل يغوص فيه، وربما كان الأصح أن نقول إنه إنما يحاول الهروب من حالة إحساسه الحاد بالواقع، واقعه النفسي الذي يموج بألوان الصراع، وهو أدنى إلى التخلص منه إلى الهروب".[٢٣]

ولكن إشباع تلك الغرائز التي تعارضها القوة الخارجية (القوة العاقلة) يبدو نوعا من الذنب ولا بد أن يشعر به الفنان بوصفه إنسانا حساسا.

وهنا يأتي دور الحيل العقلية التي من ضمنها التسامي، وهو تقديم المسوغات والتبريرات المناسبة لطريقة إشباع الغرائز ، فيبدو للجنس مثلا على أنه من أجل الحفاظ على الوجود البشري ... هكذا نجد مثلا شاعرا في سن الشيخوخة قد تاق إلى فتاة صغيرة السن، وحيث إن المجتمع الذي يمثل القوة الخارجية يعارض ذلك ويعارض التعبير الجنسي الفاضح فما كان فيه إلا أن

---

[٢١]- علم النفس و الأدب، ص٢٢٧

[٢٢]- مدخل إلى النقد الأدبي، ص٣٥٥

[٢٣]- التفسير النفسي للأدب، ص ٤٤-٤٥

يؤلف قصيدة أو رواية حول الموضوع فينظر المجتمع إلى هذا العمل الأدبي بإجلال وتعظيم[٢٤] ويقول (هانز ساكس): "الفنان ينشد الشهرة لكى يستطيع التخلص من شعوره بالإثم، لهذا يحاول أن يكسب القراء إلى جانبه يجعلهم يوافقونه على ما يقول وعلى اشتراكهم معه في الرغبات المكبوتة والشعور بالإثم"[٢٥].

وهناك آراء أخرى غير رأي (فرويد) وأتباعه، لأسباب إبداع الفنان، نذكر هنا بعضها باختصار:

١- كسب المعاش: هذا محل نظر، لأن من الفنانين من أنفق أموالا كثيرة من أجل نشر إنتاجه.

٢- الحب في الشهرة: هذا أيضا محل نظر، لأن بعض الفنانين يستخدمون أسماء مستعارة.

٣- الاستمتاع بعملية الإبداع والتخلص بها من وطأة الظروف، وهذا السبب أكثر منطقية من السببين السابقين إلا أن هناك تساؤلا قد يطرح بصدده وهو لماذا يصمم بعض الفنانين على نشر إنتاجهم على الناس إذا كان الإبداع مجرد استمتاع.

---

[٢٤]- انظر: مقدمة لعلم الفنس الأدبي، ص١٨٤

[٢٥]- مدخل إلى النقد الأدبي، ص٣٥٧

٤. الإبداع الفني

أ- مصدر الإبداع

إن القوة الإبداعية لدى الفنان كانت ولاتزال حتى الآن قضية معقدة يحتار الباحثون في حقيقتها، وقد راحوا يفسرون مصدرها وكذلك عمليتها، تفسيرات كثيرة، ومع ذلك لا نجد تفسيرا واحدا شافيا يخلو من التساؤلات.

كانت هذه القوة الإبداعية قديما تفسر على أنها إلهام أو اتصال روح صاحبها بروح أخرى، وقد درج شعراء اليونان على الاستعانة بآلهة الشعر، كما أن العرب قديما قد شاعت فيهم فكرة شياطين الشعراء، وقد كان للأعشى شيطان اسمه مسحل ولبشار بن برد سنقناق ... حيث زعموا أن الشياطين تلقي إليهم الشعر.[٢٦]

وهذا التفسير غير مقبول الآن، لأنه مجرد دعوى لا يستند إلى أي دليل قوي يمكن البرهنة به على صحته، ثم إن هناك شعراء آخرين كثيرين يفكرون أن لهم شياطين توحى إليهم الشعر.

وقد ذكر سابقا أن الفنان قد يوصف بأنه مجنون، هل يمكن أن يكون الجنون مصدر إبداع لدى الفنان ولا شك أن ذلك مستحيل، إذ أن الكلام الناشئ من الجنون غير منظم ولا مرتب ولا مفهوم ولا معقول ... مع أن الإبداع على عكس ذلك تماما.

---

[٢٦]- انظر: المذاهب الأدبية، ص١٤٦

رأى بعض الباحثين أن مصدر الإبداع لدى الفنان هو العصاب[٢٧]، ومن هولاء (ترلنج) حيث يقول: "إن ما نسميه مرضا عقليا يمكن أن يكون مصدرا للمعرفة الروحية، فبعض العصابيين من الناس قادرون على أن يروا أجزاء معينة من الواقع وأن يروها في قوة أكثر مما يستطيع غيره ... وكثير من مرضى العصاب أو العقل يكونون في أحوال بعينها أقرب صلة بوقائع اللاشعور من الناس السويين، وأكثر من هذا، فالمحتمل أن يكون التعبير عن المعنى العصابي أو العقل المرضى للواقع أكثر كثافة وحدة من التعبير العادي)[٢٨].

ولما كنا قد رأينا تلك الفروق الدقيقة بين الفنان والعصابي فيما مضى فبإمكاننا هنا أن نرفض هذا الرأي، فمع التسليم بأن بعض الفنانين يكون عصابيا في بعض الأحيان أو بعبارة أدق يتصرف تصرفا عصابيا إلا أنه لا دخل للعصاب في الإبداع، لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بالواقع.

تحدثنا فيما مضى عن النرجسية، وقلنا إن الفنان لا يمكن أن يكون نرجسيا لأسباب سالفة الذكر، ويترتب على هذا أن النرجسية أيضا شأنها شأن العصاب لا يمكن أن يكون مصدرا للإبداع، لأن النرجسية شيء والإبداع شيء آخر.

---

[٢٧]- قد تحدثنا عن مفهوم العصاب والعصابي في الصفحات السابقة، فارجع إليها.

[٢٨]- التفسير النفسي للأدب، ص٣٠

هل العبقرية مصدر الإبداع؟

إن القول بأن العبقرية مصدر الإبداع يبدو أكثر منطقية واستساغة من العصاب والنرجسية والشياطين فضلا عن الجنون، هذا وقد قام (جليفورد) بتحليل النشاط الإبداعي وانتهى إلى أن العبقري شخص مبدع ومبتكر وأن العبقرية ذكاء ونشاط نفسي أو انفعال، وهو ذكاء متفوق وانفعال حاد.[٢٩]

ومع ذلك فإن العبقرية لا تقدر على تفسير القوة الإبداعية لدى الفنان، لأننا إذا نظرنا إلى واقع الحياة نجد أن هناك كثيرا من العباقرة بمختلف اختراعاتهم وإنتاجاتهم الحديثة و... لم يؤثر عنهم أي عمل أدبي بل لا يملكون القدرة على الإبداع الأدبي بالمرة ولا سيما هؤلاء العباقرة في العلوم الطبيعية، وما أكثر أمثال هؤلاء ..... بل وحتى أثناء انفعالهم لا يستطيعون الإبداع الأدبي، إذا سلمنا بأن العبقرية ذكاء وانفعال.

رأينا أن مصدر الإبداع لدى الفنان قد فسر تفسيرات كثيرة، وهي:

١- الإلهام والاتصال بالروح الأخرى كالشياطين

٢- الجنون

٣- العصاب

٤- النرجسية

٥- العبقرية

المتأمل لهذه التفسيرات بوسعه تقسيمها إلى قسمين، وهما:

[٢٩]- المصدر السابق، ص٤١

أولا: قسم يستبعد دور العقل وهو الجنون والعصاب والنرجسية

ثانيا: قسم يراعي دور العقل وهو العبقرية

ونحن عندما نقرأ قصص الإبداع لدى الفنان نتلمس فعلا هذين القسمين المتعارضين، فمن جهة نصادف قصة (كوليرج) الذي نظم أشهر قصيدة له وهو تحت تأثير الافيون، وأما (بليك) فقد أعد هياكل أعظم صورة وهو في حالة نوم نشيط. وزعم (جوته) أنه كتب أحسن رواية له وهو في غيبوبة حالمة.[٣٠].

ومن جهة أخرى تصادفنا قصة (تولستوى) حيث أعاد كتابة روايته "الحرب والسلم" سبع مرات، كما شذب (بلزاك) ما يكتب من قصص سبعا وعشرين مرة، وأما (لابروبير) فقد استغرق عشر سنوات لإعداد كتابه: Caracteres وعشر سنوات أخرى لأجل تنقيحه.[٣١]

وأيا ما كان الأمر، فإن تلك التفسيرات كلها تغض النظر عن العوامل التي تساهم في تكوين الفنان من الأبعاد الثقافية والاجتماعية والمادية بقسميها الطبيعي والاصطناعي، فلا شك أن هذه الأبعاد لها دور كبير في تكوين شخصية الفنان، كما لا ينبغي لنا هنا أن ننسى قضيتين هامتين، وهما:

ب- الموهبة الفنية الكامنة في نفس الفنان

فما عجز العباقرة عن الإبداع الفني إلا ومرجعه انعدام هذه الموهبة، ولعل هذه الموهبة الفنية هي التي عبر عنها (يونغ) باللاشعور الجمعي، وهو (أشبه بالبوتقة التي تحتوي على التجارب البشرية التي انحدرت أيضا من أسلافنا البدائيين عبر

[٣٠]- انظر: المذاهب النفسية ص ١٤٦-١٤٧

[٣١]أنظر: مقدمة لعلم النفس إلادبي، ص ١١٦

أجدادنا وآبائنا..... فلا مانع أن تحمل نفوسنا رواسب سيكولوجية وعقلية كانت شائعة عند أسلافنا)[٣٢].

جـــ- الممارسة المثمرة لتلك الموهبة

فالممارسة أمر لا تقل أهميته عن الموهبة فكم من فنانين فقدوا المقدرة على الإبداع الأدبي وإن كانت لديهم موهبة كبيرة أصلا، وما ذلك إلا لعدم ممارستهم لها وانقطاعهم عنها فترة طويلة من الزمان.

وأما دور العقل في الإبداع، وهل يكون له دور فعلا فيه؟ وكيف نفسر قصص الإبداع التي لا تعتمد على العقل إذا ذهبنا بأن له دور؟ وكيف نفسر العكس إذا لم يكن كذلك، وهل للتوفيق بينهما سبيل؟ ... وغيرها من أمثال هذه الأسئلة، فمكانه في المبحث الآتي.

د- عملية الإبداع: كيف تبدا عملية الإبداع؟ وكيف تتم؟

إن عملية الإبداع عند الفنان تبدأ بوجود باعث ما في داخله فيثير فيه الأفكار، وهذه المرحلة هي لاإرادية لا يملك الفنان السيطرة عليها، ومن ثم لا يستطيع أن يشرحها بقدر ما يستطيع وصف الظروف التي فاجأه بها إلهامه.[٣٣]

وهذا الباعث من شأنه أن يؤدي إلى مرحلة أخرى وهي انفعال الفنان، يرى (هنري برغسون) أن الانفعال هو النقطة الجوهرية في الإبداع، وأن

---

[٣٢]- مقدمة علم النفس إلادبي، ص١٢٧

[٣٣]- انظر: مدخل إلى النقد الأدبي ص٣٥٢

الانفعال العميق يحدث نتيجة اتحاد مباشر بين الفنان والموضوع الذي يشغله اتحادا روحيا يمثل وحدة الوجود الروحية للحدس.[٣٤]

يقول (نيتشه) حاكيا عن ذلك في نفسه (تلمع الفكرة فجأة كالبرق ويكون لمعانها محتوما لا راد له ولا حيلة لي فيها، وعندها أشعر بنشوة عظيمة وبتوتر عصبي شديد يخفف منهما أحيانا انسياب الدموع من عيني)[٣٥].

وهنا تبدأ مرحلة الإبداع الحقيقية، وهي مرحلة التعبير عن الأفكار والموضوع، وقد بين الدكتور يوسف ميخائيل هذه العملية مقدما "النظرية الانزلاقية الاسترسالية"، فالانزلاقية تعني (أن يترك الفنان نفسه في التعبير الإبداعي الفني بغير إلجام أو ضبط أو مقاومة ذاتية ... والاسترسالية تعني عدم استهداف هدف محدد في العمل الفني ولا بإزاء كيفية الإتيان به أو المقومات التي سوف تستغل في إنجازه)[٣٦]، وقد حكى (ستندال) هذه المرحلة بقوله: " أنا أكتب مسيرا وبسرعة، وعندما تمر الصور بعقلي يسجلها قلمي ثم أنسى بعد ذلك كل شيء كتبته)[٣٧].

وبعد أن ينتهي الفنان من عملية الإبداع يراجع عمله ويثبته مرة ويعدله مرة أخرى كي يتمشى مع الواقع أو يرضى به الجمهور، وهذه المرحلة تعتمد كثيرا على خبرة الفنان ومهارته وحذقه الفني وغير ذلك، ولعلها هي التي قال

---

[٣٤]- انظر: مقدمة لعلم النفس الأدبي، ص١٣٢

[٣٥]- مدخل إلى النقد الأدبي ص ٣٥٣

[٣٦]- سيكولوجية الإبداع في الفن و إلادب ص١٦٨-١٦٩

[٣٧]- مدخل إلى النقد إلادبي ص٣٥٣

عنها الدكتور مصطفى سويف: "العقل الواعي مرحلة متأخرة بالنسبة لعملية الإبداع"[٣٨].

وإذا رجعنا إلى قصص الإبداع المتناقضة بين استخدام العقل وعدمه كما سبق ووضعناها نصب هذه المراحل نستطيع أن نوفق بينهما، فقصص العقل إنما تتم في المرحلة الأخيرة وهي المراجعة والتنقيح، وأما قصص عدم استخدام العقل، فإنها تتم في مرحلة التعبير عن الموضوع.

٥. بعض الدراسات النفسية في البلاد العربية

وبعد الاطلاع على شيء من المنهج النفسي وما يتعلق به من علاقته بالأدب وتاريخه ودراسته ... يجمل بنا تناول بعض الدراسات النفسية التي أجريت في البلاد العربية وها نذكر هنا بعضها بإيجاز.

وقد قام الدكتور شوقي ضيف بدراسة نفسية للشاعر العربي عمر بن أبي ربيعة محاولا تفسير ظاهرة استحدثها عمر في الشعر العربي وهي جعل الرجل وتصويره معشوقا لا عاشقا كما هو الشأن في الأشعار التي قبله ويرى شوقي ضيف أن الأمر يرجع إلى تلقي عمر بن أبي ربيعة تربية أمه فقط منذ صغره، لأن أباه كان واليا على الجند باليمن وكان عمر لا يفارقها ولا تفارقه بالإضافة إلى أنه كان يتمتع بنصيب كبير من الجمال.

كما وقف شوقي ضيف أيضا على نفسية المجتمع آنذاك من خلال قصائد عمر، فذهب إلى أن النساء كن يتمتعن بحرية كبيرة من خلال الحوار

---

[٣٨]- المذاهب النقدية، ص١٤٨

المفتوح بين السيدات في الديوان عن جمال عمر، وأن الحديث عن النفس والغزل كان سائدا وشائعا بعد أن كان عبارة عن الهجاء والفخر للقبيلة.

وقد قام طه حسين بدراسة نفسية لأبي العلاء المعري محاولا تفسير ظاهرة ولعه بالتلاعب اللفظي، فيفسر ذلك بأن أبا العلاء المعري إنسان عاش نصف قرن في داء لا يخرج منها فطال عليه الزمن فمل، ورأى الناس يقتلون الوقت بلعب الشطرنج والنرد والتردد على المجالس والأندية فلجأ هو إلى قتله بالعبث بالألفاظ.

ومن الدراسات النفسية العربية أيضا دراسة المازني لبشار بن برد، فيرجع ولعه بالهجاء إلى إحساسه بالنقص، فقد كان ضريرا ومن الموالي فيعوض عن ذلك بلسانه الهجائي حتى يفرض شخصيته على الناس ويرهبهم.

المراجع

١- خير الله عصار: مقدمة لعلم النفس الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٢م.

٢- سامي الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف، مصر.

٣- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، ١٩٤٧م.

٤- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣م.

٥- ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية.

٦- يوسف ميخائل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

٧- محمود السمرة وعبد الله شحام: مدخل إلى النقد الأدبي.

٨- شوقي ضيف (دكتور): البحث الأدبي، دار المعارف، الطبعة السابعة، القاهرة (بدون تاريخ).

٩- محمد غنيمي هلال (دكتور): الأدب المقارن، مكتبة الإنجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٢م.