علم النفس والأدب

بقلم كارل غوستاف يونغ

ترجمة سمير كرم

من الواضح (*) بما فيه الكفاية أن علم النفس ـ باعتباره دراسة للعمليات النفسية ـ يمكن الآن دفعه بحيث يتناول الادب بالدراسة . ذلك أن النفس الانسانية هي الرحم الذي تلتقي فيه كل العلوم والفنون . ويمكننا أن نأمل من الدراسة السيكلوجية أن تشرح تكوين العمل الفني من ناحية ، وان تكشف العوامل التي تجعل من الشخص مبدعا فنيا من الناحية الاخرى . وعلى هذا النحو يواجه عالم النفس مهمتين منفصلتين ومتميزتين . وعليه أن يتناولهما بطريقتين متباينتين تباينا جذريا .

فازاء العمل الفني ، علينا أن نتناول نتاجا صادرا عن أنواع معقدة من النشاط النفسي ـ ولكنه نتاج يتضح أنه يتشكل على نحو مقصود وغرضي . أما ازاء الفنان فعينا أن نتناول الجهاز النفسي نفسه . في الحالة الاولى لا بد أن نحاول ممارسة التحليل لنتاج محسوس ومحدد المعالم ، بينما لا بد لنا في الحالة الثانية أن نحلل الكائن البشري الحي المبدع باعتباره شخصية منفردة . ورغم أن هاتين المهمتين مرتبطتان ارتباطا وثيقا ، بل ان بينهما علاقة متبادلة ، فان احداهما لا يمكن ان تقدم التفسيرات التي تسعى اليها الاخرى ، من الممكن بالطبع أن نستخرج استنتاجات عن الفنان من العمل الفني والعكس صحيح . الا أن هذه الاستدلالات لا تكون ابدا قاطعة، بل هي تكون ـ من أفضل الاحوال ـ حدوسا احتمالية او تخمينات موفقة . فمعرفتنا بعلاقة جوته بأمه مثلا تلقي بعض الضوء على عبارة فاوست التعجبية ((الامهات .. الامهات .. يا لها من كلمة غريبة المسمع!)) لكنها لا تمكننا من أن نلمس كيف يستطيع تعلقه بأمه أن يؤدي الى خلق دراما فاوست نفسها ، مهما كنا نحس من جوته الانسان ـ دون ان نتعرض للخطأ ـ بوجود صلة عميقة بين الاثنين ، ولا نحن نستطيع أن تكون اكثر نجاحا في تعليل الاتجاه المعاكس. وليس هناك شيء من أوبرا ((أجراس نايبلنجر Nibelinger يمكننا من ان ندرك او نستدل بصورة محددة على أن فاجنر كان يحب في بعض المناسبات أن يرتدي ملابس نسائية ، رغم أنه توجد صلات خفية بين عالم الذكور البطولي في نايبلنجز وبعض جوانب انثوية مرضية عند فاجنر الرجل .

ان الحالة الراهنة من تطور علم النفس لا تسمح لنا بأن نقيم تلك الصلات السببية الرفيقة التي نتوقعها من علم ما . ففي نطاق الغرائز والانعكاسات السيكوفسيولوجية فحسب يمكننا ـ عن ثقة ـ أن نعرض لفكرة السببية . فمن النقطة التي تبدأ منها الحياة النفسية ـ أي في مستوى من التعقيد الشديد ـ لا بد لعالم النفس أن يقنع نفسه بكثير أو قليل من المواصفات والاحداث التي تدور في نطاق واسع بالصورة الحية للحمة العقل وسداه ليل تعقدها المثير للدهشة . وعالم النفس اذ يفعل عليه أن يتخلى عن تعيين عملية نفسية واحدة يأخذها بذاتها على أنها عملية ((ضرورية)) فاذا لم يكن هذا هو الامر واستطاع عالم النفس أن يكون شخصا يعتمد عليه لكشف الصلات السببية داخل عمل فني ما وفي عملية الخلق الفني نفسها . فانه بذلك انما يترك دراسة الفن دون ما أساس تقف عليه ويردها الى فرع خاص من علمه هو . وقد لا يستطيع عالم النفس ـ بالتأكيد ـ أن يتخلى عن ادعائه ببحث واقامة العلاقات السببية بين الاحداث النفسية المعقدة . وحين يفعل عالم النفس ذلك ينكر على علم النفس حق الوجود . ومع ذلك يستطيع أن يبرر هذا الادعاء في أكمل معانيه ، لان الجانب الابداعي من الحياة ، وهو الجانب الذي يجد أجلى تعبير عنه في الفن ، يحيط كل المحاولات التي تهدف الى التشكيل العقلي . ان في الامكان تفسير أي استجابة لمنبه ما تفسيرا سببيا ، أما العمل الابداعي ـ الذي هو مركب مطلق من استجابة محضة ـ فانه يستعصي على الفهم الانساني الى الابد . فهو لا يمكن أن يوصف الا في مظاهره ، ويمكن أن يحس ولكن في غموض ، ولا يمكن فهمه ككل ، وسوف يظل على علم النفس وعلى دراسة الفن دائما أن يستعين احدهما بالآخر ، ولن يبطل أحدهما الاخر . وانه لمبدأ هام من مبادىء علم النفس أن الاحداث النفسية تقبل الاشتقاق ومن مبادىء دراسة الفن كذلك ان الناتج النفسي شيء في ذاته ولذاته سواء كان العمل الفني أو الفنان نفسه هو موضوع البحث وكلا المبدأين صحيح رغم نسبيتهما .

العمل الفني

هناك اختلاف اساسي في التناول بين فحص عالم النفس لعمل أدبي ، وفحص الناقد الادبي له . وقد يكون الامر ذو الاهمية والقيمة الحاسمة بالنسبة للناقد الادبي أمرا غير حاسم . والاعمال الادبية ذات الاهمية الكبيرة الغامضة تكون غالبا موضع اهتمام عالم النفس . فمثلا ما نسميه ((بالرواية السيكيلوجية)) لا تكون حافزا لعالم النفس كما هي بالنسبة لمن يحمل في ذهنه غرضا أدبيا . فمثل هذه الرواية ـ اذا نظر اليها ككل ـ تفسر نفسها . فهي قامت بنفسها بعمل التفسير السيكلوجي . وكل ما يستطيعه عالم النفس أن ينتقد هذا التفسير أو أن يوسع نطاقه . والسؤال الهام عن الوسيلة التي بها يقوم مؤلف معين على كتابة رواية معينة سؤال متروك بلا اجابة ، ولكنني أريد أن احتفظ بهذه المشكلة العامة الى الجزء الثاني من مقالي .

اما الروايات ذات الفائدة الكبيرة لعالم النفس فهي تلك التي لم يورد المؤلف فيها تفسيرا سيكلوجيا لشخصياته ، والتي ـ من ثم ـ تترك المجال للتحليل والتفسير ، بل هي تدعو اليه بطريقة تمثلها . وأفضل الامثلة على هذا النوع من الكتابة ، روايات بنوا Benoit والقصة الانجليزية على نحو ما يكتبها رايدر هاجارد بما فيها ذلك الجانب الذي استغله كونان دويل Conan Doyle والذي أنتج أكثر الكتابات انتشارا بين الجماهير وهي القصة البوليسية . وتأتي رواية موبي ديك Moby Dick لميلفيل Melville وأعتبرها أعظم رواية أمريكية ـ في نطاق هذا النوع من الكتابات أيضا . ان عملية السرد المشوقة التي تبدو خالية تماما من العرض السيكلوجي هي بالتحديد ما يهم عالم النفس أكثر من أي شيء آخر فمثل هذه الحكاية تكون مبنية على أساس من الافتراضات السيكلوجية الضمنية ، وهي تتكشف بوسائل لا يعيها المؤلف ـ صافية نقية أمام التفحص النقدي . أما في الرواية السيكلوجية ـ من ناحية أخرى ـ فان المؤلف نفسه يحاول أن يعيد تشكيل مادته بحيث يرفعها من مستوى الحادث البحت الى مستوى العرض والايضاح السيكلوجي ـ وهي عملية غالبا ما يشيع الضباب حول الدلالة السيكلوجية للعمل الفني أو هي تخفيف عن

(*) فصل من كتاب « الانسان المعاصر يبحث عن الروح » من تأليف كارل غوستاف يونغ .

النظر . ومن أجل هذا النوع من الروايات بالتحديد يتجه رجل العلم الى « علم النفس » ، بينما النوع الآخر من الروايات هو الذي يعترض عالم النفس لانه هو وحده الذي يستطيع أن يكسبه معنى أعمق .

انني أتحدث عن الرواية ، ولكني أتناول حقيقة سيكلوجية لا تقتصر على هذا الشكل الخاص من أشكال الفن الادبي ، اننا نجد هذه الحقيقة في كتابات الشعراء أيضا . كما نواجه بها حينما نقارن بين الجزء الاول والثاني من دراما فاوست . ان مأساة جريتش الغرامية تفسر ذاتها ، وليس هناك ما يمكن أن يضيفه عالم النفس اليها مما لم يقله الشاعر نفسه في صياغة أفضل . أما الجزء الثاني من الناحية الاخرى . فانه يدعو الى التفسير ، ففي المادة الخيالية الهائل قد تجاوز كثيرا قوى الشاعر التصويرية بحيث لا نجد شيئا يفسر ذاته وكل بيت يضيف جديدا الى احتياج القارىء الى تفسير . ان جزئي فاوست يمثلان طرفي هذه التفرقة السيكلوجية بين الاعمال الادبية .

وحتى أؤكد هذه التفرقة ، سأدعو النوع الاول من الابداع الفني سيكلوجيا وأسمي الآخر بصريا visionary والنوع السيكلوجي يتناول مواد مستقاة من نطاق الشعور الانساني ـ فهو يتناول مثلا درس الحياة ، الصدمات الانفعالية ، المحن العاطفية وأزمات المصير الانساني بوجه عام ـ وهي الامور التي تكون في جملتها الحياة الشعورية للانسان . وحياته الحسية بصفة خاصة . والشاعر يتمثل هذه المادة تمثلا نفسيا رافعا اياها من المستوى العام الى مستوى التجربة الشعرية ويكسبها تعبيرا يمد القارىء بتبصر انساني اكثر وضوحا وعمقا بأن يتمثل في شعوره تماما ما يتحاشاه ويتخطاه عادة أو ما يعيه عادة بأحساس من الكدر المبهم . ان عمل الشاعر تفسير وايضاح لمحتوى الشعور ، للتجارب المحتومة في الحياة الانسانية بما يجري بداخلها من حزن وفرح . انه لا يدع شيئا لعالم النفس ، الا اذا كنا نتوقع من الاخير أن يعرض الاسباب التي جعلت فاوست يقع في حب جريتش . أو التي ساقت جريتش الى قتل طفلها ! ان هذه الموضوعات تكون مجموع الجنس البشري ، انها تتكرر ملايين المرات وهي مسؤولة عن رتابة المحاكم البوليسية وقانون العقوبات . ومع ذلك لا تحيط بها أية غوامض مهما كانت ، لانها تفسر ذاتها تفسيرا تاما .

ان عددا لا يحص من الاعمال الادبية ينتمي الى هذه الفئة :

الكثير من الروايات التي تتناول الحب والبيئة والاسرة والجريمة والمجتمع ، وكذلك الشعر التعليمي وعدد كبير من القصائد Lyrics والمسرحيات التراجيدية الكوميدية على السواء . وأيا ما كانت صورة العمل الفني السيكلوجي الخاصة فانه يتخذ مادته من النطاق العريض من التجربة الشعورية الانسانية ـ من ميدان الحياة الملىء بالحيوية . وقد أسميت هذا النوع من الابداع الفني بالسيكلوجي لانه في نشاطه هذا تجاوز حدود التبصر السيكلوجي . ان كل شيء يقيمه ـ التجربة والتعبير الفني عنها أيضا ـ سينتمي الى نطاق الامور التي يمكن فهمها .

وحتى التجارب الاساسية نفسها ـ رغم أنها تكون تجارب لا عقلية ـ فانها لا تكون غريبة ، بل هي ـ على النقيض من ذلك ـ تلك التجارب التي عرفت منذ بدء الازمان ـ العاطفة ونتائجها المقدرة ، خضوع الانسان لتصاريف القدر ، الطبيعة الابدية بجمالها وبشاعتها .

ان الاختلاف العميق بين الجزء الاول والثاني في « فاوست » يدل على الاختلاف بين النوعين السيكلوجي والبصري للابداع الفني ، والنوع الاخير يغلب كل شروط الاول . فالتجربة التي تشكل مادة التعبير الفني ليست هنا مادة مألوفة . انها شيء غريب يستمد وجوده من الجوانب الخبيئة في ذهن الانسان ـ الجوانب التي توحي بالهوة الزمنية التي تفصلنا عن عصور ما قبل ظهور الانسان ، أو هي توحي بعالم يفوق الانسان تتداخل فيه أضواء وظلال متناقضة . انها تجربة بدائية تتجاوز فهم الانسان . وتأتي قيمة التجربة وقوتها من مدى بشاعتها . انها تجيء من أعماق لازمنية ، انها غريبة وباردة ، متعددة الجوانب ، شيطانية ومضحكة . انها عينة مثيرة للسخرية الفوضى الداخلية ـ تشطر الى نصفين مستوياتنا الانسانية للقيمة والشكل الجمالي . ان الرؤية المقلقة للاحداث البشعة الخالية من المعنى ـ التي تفوق بجميع الطرق مدارك الشعور والادراك الانساني ـ تفرض مطالب أخرى على الفنان غير تلك التي تفرضها تجارب ميدان الحياة . فهذه التجارب لا تمزق الستار الذي يحجب الكون ، انها لا تجاوز أبدا حدود الممكن الانساني ، ولهذا السبب فانها مشكلة على نحو يوائم مطالب الفن ، دون أن يعنيها مدى شدة الصدمة التي تحدثها للفرد . أما التجارب البدائية فانها تمزق من القمة الى القاع الستار الذي نرسم عليه صورة عالم منظم وتسمح بلمحة الى الهوة التي لا يمكن عبورها .. هوة ما لم يصر بعد . أهي رؤية عوالم اخرى ، أم هي ابهام الروح ، أم بداية الاشياء . قبل عصر الانسان أم أجيال المستقبل التي لم تولد ؟ اننا لا نستطيع القول بأنها شيء من هذا كله أو أنها ليست شيئا منه .

التشكيل .. التشكيل من جديد

مضي الوقت الابدي للروح الابدية *

اننا نجد مثل هذه الرؤية في راعي هيرماس عند دانتي ، وفي الجزء الثاني من فاوست . في الجبروت الديونيس عند نيتشه ، في اجراس نايلنجر لفاجنر ، في الربيع الاوليمبي لسبتلر (١) Spittler في شعر وليام بليك ، وفي تهدجات جاكوب بومي (٢) Jacob Boeme الفلسفية والشعرية . ان التجربة البدائية تشكل ـ بطريقة اكثر تقييدا وتحديدا ـ المادة التي استخدمها رايدرهاجارد في الدائرة القصصية التي تدور حول رواية « هي أو عائشة » وهي تشكل أيضا المادة التي استخدمها بنوا وبصفة اساسية في راوية الاطنلطية وفي لوحة كوبين (٣)

---

* الشعر لجوته

(١) كارل فريدريش جورج سبتلر : (١٨٤٥ ـ ١٩٢٤) شاعر سويسري نال جائزة نوبل للادب عام ١٩١٩ . أعماله الفنية الاساسية التي ظهرت على فترات متباعدة هي ملاحم « بروميتيوس وابميثيوس » (١٨٨١) و « الربيع الاوليمبي » (١٩٠٠ ـ ١٩١٠) وكان ظهور هذه الملحمة في عصر خال من الملاحم ذا تأثير كبير على تقبلها لدى الجماهير . كذلك كتب سبتلر ملحمة أخرى هي « بروميتوس المعذب » (١٩٢٤) . وكتب أيضا روايات منها « ايماجو » (١٨٨٦) ومجموعة من المقالات تحت عنوان الحقيقة الضاحكة (١٨٨٢) وله مختارات شعرية ترجمت الى الانجليزية عام ١٩٢٨ اي بعد وفاته بأربع سنوات . « المترجم »

(٢) جاكوب بومي (١٥٧٥ ـ ١٦٢٤) متصوف ديني ألماني ، يطلقون عليه في انجلترا اسم بهمان . في كتابه الاول « أورورا » (١٦١٢) قال أن الله هو أصل كل الخلق في كل الجوانب التي يتبدى الله فيها . وقد ادعى بومي الوحي وتألفت في انجلترا جمعيات تؤمن بتعليماته «المترجم»

(٣) الفرد كوبين رسام ومصور ولد عام ١٨٧٧ في بوهيميا بتشيكوسلوفاكيا ، تخصص في الموضوعات الخيالية والقائمة على الاشباح . « المترجم »

تطلب ((الاداب))

في الجزائر من :

دار الكتاب

لصاحبها السيد خالد القرطبي

نهج كولو علي رقم ٤ ـ بليدة ـ الجزائر

« المنظر الآخر » ولكتاب « الوجه الاخضر » لميرينك Kubin Myrink ـ وهو كتاب ينبغي ألا نبخس من قيمته ـ وكذلك مقطوعة « مملكة بلا مكان » لجوتز (١) Gotz ومسرحية « يوم الموت » لبارلاخ (٢) Barlach . ويمكن أن تتسع هذه القائمة كثيرا .

ونحن حينما نتناول النوع السيكلوجي من الابداع الفني ، لا نحتاج ابدا الى ان نسائل انفسنا مم تتألف مادته او ماذا تعني ؟ لكن هذا السؤال يفرض نفسه علينا بمجرد أن نأتي الى النوع البصري من الابداع الفني . اننا ندهش ، نؤكد ، يلتبس علينا ، نأخذ حذرنا ، بل ننفر ونطلب تعليقات وتفسيرات أن لا يذكرنا بشيء من الحياة اليومية الانسانية، هو بالاحرى يذكرنا دائما بالاحلام ، بمخاوف الليل ، بالانعزال المظلم للذهن الذي أحيانا ما نحسه مع احساس الشك . ان الجمهور القارىء في معظمه ينبذ هذا النوع من الكتابة ـ الا اذا كان على درجة فظة من الحسية ـ بل ان الناقد الادبي ليشعر بالحيرة ازاء هذا النوع . حقا ان دانتي وفاجنر قد مهدا لتناول هذا النوع . فالتجربة البصرية ـ في حالة دانتي ـ تسترها مقدمة من الحقائق التاريخية . وفي حالة فاجنر تسترها الاحداث الاسطورية ـ حتى ان التاريخ والاسطورة يؤخذان احيانا على انهما المادتان اللتان الف بهما هذان الشاعران. لكن لا مع هذا أو بتلك تكمن القوة المحركة أو الدلالة العميقة . فهي تكمن عند كليهما في التجربة البصرية . فالمعتقد عامة ـ ولذلك الاعتقاد مبرراته ـ أن رايدر هاجارد مجرد مكتشف للقصة . ومع ذلك فالقصة حتى عنده هي بصورة مبدئية وسيلة للتعبير عن مادة هامة . ومهما بدا من طول الحكاية بحيث تجاوز المضمون في كبرها . فان المضمون يفوق الحكاية في الاهمية .

ان الغموض الذي يحيط بمصادر المادة في الابداع البصري غريب للغاية ، وهو النقيض التام للنوع السيكلوجي من الابداع . بل اننا ننتهي الى الشك في أن هذا الغموض ليس مقصودا . ونحن نميل بالطبع الى ان نفترض ـ ويشجعنا على ذلك علم النفس الفرويدي ـ ان بعض الخبرات ذات الصبغة الشخصية العالية ـ تكمن وراء هذه الظلمة المهولة . ومن ثم نأمل أن نفسر هذه اللمحات الغريبة من الفوضى وأن نفهم لماذا يبدو أحيانا كما لو أن الشاعر قد أخفى عنا عن عمد تجربته الاساسية . انها مجرد خطوة بعيدة عن هذه الطريقة من التطلع الى الموضوع نحو حقيقة أننا نتناول هنا فنا مرضيا وعصابيا ـ خطوة لها ما يبررها طالما ان مادة المبدع البصري تظهر سمات نجدها في تخييلات المجنون . والعكس أيضا صحيح ، فنحن غالبا ما نكتشف في النتاج العقلي للاشخاص الذهانيين ثروة من المعنى نتوقعها بالاحرى من أعمال ناتجة عن عبقرية . وعالم النفس الذي يتبع فرويد يميل بالطبع الى أخذ الكتابات موضع بحثنا كمشكلة من مشكلات علم النفس المرضي . وعلى أساس افتراض أن هناك تجربة شخصية صميمية تحدد ما أسميه « بالرؤية البدائية » ـ تجربة لا يمكن أن تقبلها الملاحظة الشعورية ـ على أساس هذا الافتراض يحاول عالم النفس هذا أن يلقى المسؤولية على الصور الفضولية للرؤية بأن يسميها « صور تغطية » وبأن يفترض أنها تمثل محاولة لاخفاء التجربة الاساسية . وهذه ـ حسب وجهة نظره ـ يمكن أن تكون تجربة حب لا تتفق اخلاقيا او جماليا مع الشخصية ككل أو على الاقل مع جوانب معينة من الذهن الشعوري . ان الشاعر ، حتى يستطيع ان يكتب هذه التجربة عن طريق الانا ويجعلها غير مدركة (لا شعورية) ، تبدأ في العمل ترسانة كاملة من التخييل المرضي. وعلاوة على ذلك ، فان محاولة احلال القصة محل الواقع ـ لانه واقع غير مرض ـ لا بد أن تتكرر في سلسلة طويلة ـ من التجسيدات الابداعية . وقد يفسر هذا نمو الاشكال التخيلية على نحو بشع شيطاني مريع وملتو . فهي من ناحية بدائل للتجربة غير المقبولة ، وهي تساعد من الناحية الاخرى على اخفائها .

ورغم ان مناقشة شخصية الشاعر واستعداده المرضي يتصل بالجزء الثاني من مقالي هذا ، فانني لا استطيع ان اتجنب تناول هذه النظرة الفرويدية عن العمل الفني البصري في هذا المجال . اولا لان هذه النظرة اثارت انتباها كبيرا . ثم انها المحاولة الوحيدة المعروفة التي بذلت لاعطاء تفسير «علمي» لمصادر المادة البصرية او لوضع نظرية عن العمليات النفسية التي تحدد هذا النوع الغريب من الابداع الفني. وانا افترض ان وجهة نظري في هذه المسالة غير معروفة اوهي ليست مفهومة عامة . وبمقتضى هذه الملاحظة المبدئية سأحاول الان ان اعرض وجهة نظري في ايجاز .

اننا إذا صممنا على ان استخراج الرؤيا من تجربة شخصية ، علينا ان نتناول الرؤية على انها شيء ثانوي ـ على انها مجرد بديل للواقع والنتيجة هي اننا نعري الرؤية من حقيقتها المبدئية ونأخذها على انها ليست الا عرضا . وعندئذ تنكمش الفوضى التي تحمل الاخطار الى مستوى الاضطراب النفسي ، وبهذه النظرة الى الموضوع نستعيد الشعور بالثقة ونعود الى الصورة التي كانت لدينا عن كون التنظيم . وحيث اننا عمليون ومعقولون ، لا نتوقع ان يكون الكون كاملا ، انما نحن نتقبل هذه النقائص التي لا مفر منها والتي نسميها شذوذا ومرضا ، ونأخذها على انها امر لا مفر للطبيعة الانسانية منها ، أن الايماء المخيف للهوات التي تتحدى الفهم الانساني تنبذ باعتبارها وهما ، والشاعر ينظر اليه على انه ضحية للخداع ومذنب فيه . ولقد كانت هذه التجربة البدائية هي بالنسبة للشاعر « انسانية » ـ انسانية جدا ، الى درجة انه كان لا يستطيع ان يواجه معناها ولكن كان عليه ان يخفيها عن نفسه.

ونحسن عملا ـ على ما اعتقد ـ بان نكشف في وضوح تام النواحي الضمنية في طريقة تعليل الابداع الفني التي تقوم على رده الى عوامل شخصية ، وعلينا ان نرى في جلاء الى اين تؤدي بنا هذه الطريقة . والحقيقة انها تأخذنا بعيدا عن الدراسة السيكلوجية للعمل الفني وتضعنا في مواجهة الاستعداد النفسي لدى الشاعر نفسه . ولا سبيل الى انكار ان هذا الاخير يمثل مشكلة هامة ، ولكن العمل الفني شيء قائم بذاته ، وينبغي الا يضرب به الحائط ، ان مسالة دلالة العمل الابداعي للشاعر ـ اي مسالة اعتباره العمل الابداعي كشيء تافه، كستار كمصدر للمعاناة ، او كانجاز لعمل ـ هذه المسالة ـ لا تعنينا في هذا المقام . باعتبار ان مهمتنا هي تفسير العمل الفني سيكلوجيا ـ ومن اجل هذه المهمة من الضروري ان نعطي اعتبارا جادا للتجربة الاساسية التي تحدده ـ اعني الرؤية . ان علينا على الاقل ان نتناولها بنفس الحيوية التي نتناول بها التجارب التي تكمن وراء النوع

---

(١) هرمان جوتز (١٨٤٠ ـ ١٨٧٦) مؤلف الماني موسيقى للاوبرا والسيمفوني والاعمال الكورالية وموسيقى الصالونات . « المترجم »

(٢) ارنست بارلاخ (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨) كاتب وشاعر مسرحي ونحات . الماني من أشهر مسرحياته « يوم الموت » التي يشير اليها يوغ في مقاله وقد ألفها عام ١٩٢٤ ، وله ثلاث مسرحيات أخرى كان يكتب الواحدة منها بعد مضي أربع سنوات على كتابته للمسرحية السابقة . « المترجم »

دراسات ادبية

من منشورات دار الاداب

نزار قباني شاعرا وانسانا — لمحيي الدين صبحي

قضايا جديدة في ادبنا الحديث — للدكتور محمد مندور

في ازمة الثقافة المصرية — لرجاء النقاش

السيكلوجي من الابداع الفني ، ولا يشك احد في ان كليهما حقيقي وجاد . حقا ، انه ليبدو كما لو كانت التجربة البصرية شيئا بعيدا تماما عن مجموع الانسان العادي ، ولهذا السبب نجد صعوبة في الاعتقاد بانها شيء حقيقي ، فحولها ايحاء نفسي بالميتافيزيقا الغامضة والابهام، حتى اننا نشعر بلاستيقاظ للتدخل باسم المعقولية ذات النية الطيبة. واستنتاجا هو إنه من الافضل الا نتناول مثل هذه الاشياء بالافراط في الحيوية ، والا فان العالم سيعود ثانية الى الخرافة المظلمة . ويمكننا – بالطبع – ان نميل الى الغموض ، لكننا نرفض – عادة – التجربة البصرية باعتبارها محصلة مخيلة غنية او حالة شعرية – او بعبارة اخرى – كنوع من التصريح الشعري المفهوم من الناحية السيكلوجية ، ان بعض الشعراء يشجعون هذا التفسير من اجل وضع بعد بين انفسهم واعمالهم . فلقد اكد سبتلر – مثلا – تأكيدا شديدا انه لا فرق بين ان يغني الشاعر اغنية من « الربيع الاوليمبي » او ان يغني مقطوعة « مايوهنا » والحقيقة ان الشعراء بشر ، وان ما لدى الشاعر ليقوله عن عمله بعيد غالبا عن ان يكون الكلمة الفاصلة في الموضوع . وليس مطلوبا منا بشيء الا ان ندافع عن اهمية التجربة البصرية ضد الشاعر نفسه .

لا يمكن انكارانا نلمس انعكاسات تجربة حب اصيلة في «راعي هرماس» في « الكوميديا الالهية » وفي مسرحية فاوست – تجربة تكملها وتنجزها الرؤية . وليس هناك اساس للافتراض القائل بان الجزء الثاني من فاوست يلغي او يخفي التجربة الانسانية العادية التي في الجزء الاول، كما انه ليس لدينا ما يبرر ان نفترض ان جوته كان سويا في الوقت الذي فيه كتب الجزء الاول ولكن عقله كان في حالة عصابية حينما الف الجزء الثاني . اننا نستطيع ان نتناول هيرماس ودانتي وجوته كخطوات ثلاث متتابعة تغطي قرابة الفي عام من التطور البشري ، ففي كل منها نجد قصة الحب الشخصي لا مرتبطة بالتجربة البصرية الاثقل وزنا فحسب ، وانما خاضعة لها خضوعا صريحا . وامام قوة هذا الدليل القائم على العمل الفني نفسه والذي يلقى بعيدا عن بساط البحث مسألة الاستعداد النفسي الخاص للشاعر ، علينا ان نعترف ان الرؤية تمثل تجربة اكثر واعمق تأثيرا من العاطفة الانسانية . وفي الاعمال الفنية التي لها هذه الطبيعة والتي لا ينبغي ان نخلط بينها وبين الفنان كشخص – لا يمكن ان نشك في ان الرؤية ليست شيئا مستخرجا او تابعا ، وليست عرضا لشيء اخر . انها تعبير رمزي صادق – اعني انها تعبير عن شيء موجود من اجلها هي ، لكنه معروف بشكل ناقص. اية قصة الحب تجربة حقيقية تعاني بالفعل ، وينطبق الامر نفسه على الرؤية . ولا حاجة بنا لان نحاول ان نحدد ما اذا كان مضمون الرؤية ذا طبيعة جسمية او نفسية او ميتافيزيقية . فلها في ذاتها واقع نفسي وهذا امر فعلي لا يقل عن الواقع الجسمي . وتقع العاطفة البشرية في نطاق التجربة الشعورية . بينما يقع موضوع الرؤية وراء مجال التجربة الشعورية . اننا نخبر المعلوم من خلال مشاعرنا ، لكن حدوسنا تشير الى اشياء مجهولة ومخباة – فهي بحكم طبيعتها نفسها اشياء سرية . فاذا ما حدث واصبحت اشياء شعورية ، فانها تحتجز وتخفي عن عمد ، للسبب الذي من اجله اعتبرت منذ الازمان القديمة اشياء غامضة . وخطرة وخادعة . انها تختبيء عن بصيرة الانسان ، وهو ايضا يخبيء نفسه عنها . انه يحمي نفسه بسلاح العلم وسلاح العقل . ان تنوره متولد عن الخوف ! انه نهارا يعتقد في كون منظم ويحاول ان يؤكد هذا الايمان ضد الخوف من الفوضى الذي يفزعه ليلا . فماذا لو كانت هنا قوة حية مجال تأثيرها يتخطى عالم حياتنا اليومية؟ اهناك حاجات بشرية خطيرة ولا يمكن تحاشيها ؟ انخدع انفسنا حين نفكر اننا نمتلك ارواحنا ونخضعها لاوامرنا ؟ وهل ذلك الذي يسميه العلم « النفس » ليس مجرد علامة استفهام تتحدد تحددا تعسفيا داخل الجمجمة ، وانما هي بالاحرى باب يفتح على العالم الانساني من عالم مجاوز له ويسمح بين آن واخر لامكانيات غريبة لا يمكن ان تؤثر على الانسان وان تنقله – كما لو كان على اجنحة الليل – من مستوى الانسانية العام الى مستوى المهارة الانسانية ؟ اننا حينما نضع النوع البصري من الابداع الفني موضع النظر فانه يبدو كما لو كانت قصة الحب قد استخدمت فيه كمجرد خلاص – كما لو لم تكن التجربة الشخصية شيئا اكثر من تمهيد للكوميديا الالهية من كل اهميتها .

ليس خالق هذا النوع من الفن وحده هو الذي يكون على اتصال مباشر بالجانب الليلي من الحياة ، ولكن القديسين والانبياء والقادة والمتنورين يكونون كذلك ايضا . وايا ما كان هذا العالم الليلي مظلما فهو وليس عالما غير مألوف كلية.. فلقد عرفه الانسان منذ ازمان سحيقة هنا وهناك وفي كل مكان ، وهو بالنسبة للانسان البدائي اليوم جزء لا جدال فيه من صورته عن الكون . ونحن فقط الذين انكرناه بسبب خوفنا من الخرافة والميتافيزيقا ، ولاننا عانينا من اجل بناء عالم شعوري آمن يمكن ادارته بذلك القانون الطبيعي الذي يمثل فيه مكانة القانون الشرعي في اتحاد دولي . ومع ذلك – ومن بيننا – يدرك الشاعر بين حين واخر صور اناس عالم الليل – الارواح والشياطين والالهة . انه يعرف ان غرضية تتجاوز الغايات الانسانية هي السر الذي يعطي الحياة للانسان ، ان لديه نذيرا باحداث لا يمكن فهمها في عمقها . وبايجاز ، هو يرى شيئا من ذلك العالم النفسي الذي يثير الفزع في نفس المتوحش والبربري .

لقد فقدت اثارها – منذ بداية المجتمع الانساني وما بعد ذلك جهود الانسان لاكساب مخاوفه الغامضة صورة الزامية . وحتى في رسوم العصر الحجري القديم في روديسيا يظهر – جنبا الى جنب مع الصور التي تمثل الحيوانات التي تكاد تبدو حية – نمط مجرد ، تقاطع مزدوج يدخل في دائرة . وقد تحول هذا الرسم في كل منطقة حضارية تحولا كبيرا او صغيرا ، ونحن لا نجده اليوم في الكنائس المسيحية فحسب وانما في معابد التبت ايضا . انها تلك التي نطلق عليها عجلة الشمس . ولما كانت ترجع في تاريخها الى زمن لم يكن احد فيه يفكر في العجلات كجهاز الي ، فلم يكن من الممكن ان يوجد لها مصدر من اي تجربة من تجارب العالم الخارجي . انها بالاحرى رمز يشير الى حدث نفسي ، انه يعبر عن تجربة للعالم الداخلي ، ولا شك انها تمثل حي ، شأنها شأن صورة الخرتيت الذي يحمل على ظهره طيورا نافرة . ولم تكن هنالك ابدا حضارة خلت من نظام من التعاليم السرية . وفي كثير من الحضارات نجد هذا النظام على درجة كبيرة من التطور . وتحفظ مجال القبائل والعشائر الطوطمية التعاليم المتصلة بالاشياء المخباة التي تكمن بعيدا عن وجود الانسان في الحياة اليومية – الاشياء التي كانت تشكل دائما – منذ الازمنة البدائية – معظم تجاربه الحيوية – وتسلم المعرفة المتعلقة بهذه الاشياء الى الشبان خلال طقوس التلقين . ولقد كانت غوامض العالم اليوناني والروماني تقوم بنفس العمل ، والاساطير الفنية للعالم القديم قصائد غنائية عن مثل هذه التجارب في المراحل الاولى من التطور الانساني

ومن ثم فان من المتوقع ان يلجأ الشاعر الى الاسطورة في سبيل

مكتبة روكسي

اطلبوا منها الاداب كل اول شهر

مع منشورات دار الاداب

اول طريق الشام

صاحبها : حسن شعيب

اكساب تجربة اكثر التعبيرات ملاءمة لها . ونخطيء خطأ خطيرا حين نفترض انه بهذا العمل بمادة ((نصف عمر)) تكون التجربة البدائية هي مصدر خلقه ، ولا يمكن ان يسبر غورها . ولذلك فانها تتطلب مخيلة اسطورية لاعطائها شكلا . انها في ذاتها لا تقدم كلمة او صورة واحدة ، لانها رؤية ترى ((كما لو من خلال زجاج مظلم)) انها مجرد نذير عميق يجاهد ليجد ما يعبر عنه . انها كالزوبعة التي تمسك كل شيء في متناولها وتحمله بعيدا وتتخذ شكلا مرئيا . وحيث ان التعبير الجئي لا يمكن ان يستنفد كل امكانيات الرؤية ، وانما تنقص عنها كثيرا في خصوبة المضمون ، فان على الشاعر ان يضع تحت يده احتياطيا ضخما من المادة اذا كان لا بد له ان يصل حتى بين قليل من تلميحاته . والاكثر من هذا ان عليه ان يلجأ الى مخيلة من اليسير تناولها كما انها مليئة بالتناقضات ، من اجل التعبير عن عامل المفارقة العجيبة من هذه الرؤية . ان مخاوف دانتي تتغطى برداء من الصور التي تجوب السلم بين الفردوس والجحيم ، وعلى جوته يجمع بين بلوكسبرج والمناطق الجهنمية في العصر اليوناني القديم ، ويحتاج فاجنر الى جسم الاسطورة النردية كله ، اما نيتشه فيعود الى الاسلوب الكهنوتي ويبدع على طريقة الكشف الاسطوري التي كانت جارية في أزمنة ما قبل التاريخ ، ويكتشف بليك لنفسه اشكالا لا يمكن ان توصف ، ويستعيد سبنلر اسماء قديمة لمخلوقات جديدة يبدعها خياله. ونحن لا نفتقد أية خطوة متوسطة في كل المجال الذي يبدأ من الاشياء الجليلة التي تند عن الوصف الى الاشياء البشعة الضالة .

ان علم النفس لا حيلة له في شرح هذه المخيلة الملونة الا ان يجمع مواد للمقارنة وان يقدم الاصطلاحات العلمية لهذه المناقشة مطبقا لهذه الاصطلاحات ، فان ما يظهر من الرؤية هو اللاشعور الجمعي . ونعني باللاشعور الجمعي استعدادا نفسيا معينا تشكله قوى الوراثة ، ومنه ظهر الشعور . فكما نجد في البناء الجسمي للجسد اثار المراحل الاولى من التطور ، يمكن ان نتوقع ان تتحدد النفس الانسانية ايضا في تكوينها بقانون نشوء الانواع . والحقيقة ـ انه في حالات غفوة الشعور ـ في الاحلام وحالات الخدر وحالات الجنون ـ تظهر على السطح النتاجات او المحتويات النفسية التي تظهر سمات مستويات التطور النفس . واحيانا ما تكون الصور نفسها ذات طابع بدائي حتى لنستطيع ان نفترض انها مشتقةمن تعاليم خفية قديمة. وكثيرا ما تظهر ايضا الموضوعات الاسطورية في رداء عصري . والامر ذو الاهمية الخاصة بالنسبة لدراسة الادب في مظاهر اللاشعور المجمعي هو أنها معرضة للموقف الشعوري . وهذا يعني القول بأنها يمكن أن تؤدي من حلات الشعور الاحادية الجانب أو المرضية أو الخطيرة الى التوازن بطريقة غرضية ظاهرة . ففي الاحلام نستطيع ان نلمس هذه العملية بوضوح تام في جانبها الايجابي . وفي حالات الجنون تكون العملية التعويضية تامة الوضوح غالبا ، وان كانت تتخذ طابعا سلبيا . وهناك أشخاص يعزلون أنفسهم عن العالم كله لمجرد أن يكتشفوا يوما ما أن أسرارهم قد عرفت وأن الجميع قد تحدثوا عنها (١) .

لو أننا وضعنا فاوست لجوته موضع النظر ، وتركنا جانبا احتمال أن تكون تعويضا عن موقفه الشعوري ، فان السؤال الذي ينبغي أن يجيب عليه هو هذا : ما هي العلاقة التي تربطها بالنظرة الشعورية لعصره ؟ ان الشعر العظيم يستمد قوته من حياة الجنس البشري ، ونحن نفتقد معناه تماما حينما نحاول أن نستمده من عوامل شخصية . وحيثما يصير اللاشعور الجمعي تجربة حية ويربط في علاقة مع النظرة الشعورية لعصر ما ، يكون هذا الحدث عملا ابداعيا ذا أهمية لكل فرد يعيش في ذلك العصر . والعمل الفني الذي ينتج يتضمن ما يمكن أن نسميه عن صدق بأنه رسالة الى أجيال من الناس . ومن هنا فان فاوست تحس شيئا ما في روح كل الماني . ومن هنا أيضا كانت شهرة دانتي خالدة . بينما فشلت راعي هيرماس في أن تدخل في قانون العهد الجديد. ان لكل حقبة تعصبها ، وانحيازها الخاص وعلتها النفسية . فالعصر مثل الفرد ، لنظرته الشعورية حدودها ، ومن ثم يتطلب تسوية معوضة . وهذا أمر يتأثر باللاشعور الجمعي في أن الشاعر أو القديس أو الزعيم يسمح لنفسه بأن تقوده رغبة زمانه التي لا يمكن التعبير عنها ويظهر الطريق ـ بالكلمة أو بالعمل ـ لبلوغ ما يلتمسه ويأمله كل فرد بصورة عمياء ـ سواء كان بلوغه يؤدي الى خير أو الى شر ، الى تدعيم عصر ما أو تحطيمه .

ان من الخطر دائما أن نتحدث عن عصر فرد ما ، لان المحفوف بالاخطار ـ في الوقت الحاضر أوسع من أن يستوعبه الادراك . وينبغي ـ من ثم ـ الاكتفاء بتلميحات قليلة . ان كتاب فرنشيسكو كولونا موضوع في صورة حلم ، وهو تأكيد للحب الطبيعي وقد أخذ كعلاقة انسانية ، وهو ـ دون أن يتسامح في الانغماس الفج في الحواس ـ يترك جانبا التقديس المسيحي للزواج . وقد ألف هذا الكتاب عام ١٤٥٣ . ويتناول رايدر هاجارد ـ الذي وافقت حياته وقت ازدهار العصر الفكتوري ويعالجه بطريقته الخاصة ، فهو لا يضعه في صورة حلم ، لانه يتيح لنا أن نشعر بالتوتر الناشيء عن الصراع الاخلاقي . أما جوته فينسج موضوع جريتشن هيلين ماترجلوريوزا كخيط أحمر في قماش فاوست المتعدد الالوان . ونيشه يعلن موت الله . وسبنلر ينقل كثرة الآلهة وتناقضها الى اسطورة عن الفصول . وأيا ما كانت أهميته ، فان كلا من هؤلاء الشعراء يتكلم بصوت الآلاف وعشرات الالاف . متنبئا بالتغيرات التي ستحدث في النظرة الشعورية لعصر .

(٢) الشاعر

ان القوة الابداعية ـ مثل حرية الارادة ـ تحتوي سرا . ويستطيع عالم النفس أن يصف كلنا هاتين الظاهرتين كعمليتين ، لكنه لا يستطيع أن يجد حلا للمشكلات الفلسفية التي تثيرانها . الانسان المبدع لغز قد يحاول أن نجيب عليه بوسائل عديدة ، لكن دون جدوى دائما ، وتلك حقيقة لم تمنع علم النفس الحديث من أن يوجه انتباهه بين آخر وآخر الى مشكلة الفنان وفنه ، وقد ظن فرويد أنه وجد مفتاح هذه المشكلة في عملية استخراج العمل الفني من التجارب الشخصية للفنان (١) وصحيح أن بعض الامكانيات توجه من هذا الاتجاه ، لانه كان من الامور التي يمكن تصورها أن العمل الفني ـ لا أقل من العصاب ـ يمكن أن تتبع آثاره الى

ـ التتمة على الصفحة ٥٨ ـ

(١) انظر مقالي « الذهن والارض » في كتاب « مساهمات في علم النفس التحليلي » الناشر كيجان بول ـ لندن ١٩٢٨

(١) انظر مقال فرويد من رواية **جراديفا** للكاتب ينزن وكتابه عن ليوناردو دافينشي . قام مترجم المقال بترجمة كتاب فرويد « ليوناردو دافينشي » ويأمل أن تخرج هذه الترجمة العربية قريبا . أما عن رواية جراديفا التي يشير يونج الى مقال فرويد عنها فهي للروائي الالماني فيلهلم ينزن (١٨٣٧ ـ ١٩٧١) وهو مؤلف عدد كبير من الروايات والقصص القصيرة والاشعار الغنائية والقصائد الملحمية والتراجيديات . وقد اخذت للقارىء هذه الفقرة التي اوردها فرويد في أحد هوامش كتاب « تفسير الاحلام » عن هذه الرواية : يقول فرويد :

« وجدت بطريقة الصدفة في رواية جراديفا للكاتب فيلهلم ينزن أحلاما عديدة ابتدعها المؤلف ، ولكنها كانت رغم ذلك سليمة البنيان تماما ، وأمكن تفسيرها كما كانت أحلاما صادرة عن اناس حقيقيين وليست من ابداع الخيال . وقد ذكر لي الكاتب أنه لم يكن على علم بشيء من نظريتي في الاحلام . وقد اتخذت من هذا التطابق بين أبحاثي وما ابتدعه الكاتب دليلا على صدق تحليلي للاحلام » . اما مقال فرويد عن رواية جراديفا فيحمل اسم :

« الهواجس والاحلام من رواية ينزن « جراديفا » (١٩٠٧)

المترجم

علم النفس والادب

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢٦ ـ

تلك العقد في الحياة النفسية التي نسميها مركبات . وكان من اكتشاف فرويد العظيم أن للعصاب اصلا سببيا في النطاق النفسي ـ وانه ينشأ عن حالات انفعالية ومن تجارب طفلية ، فعلية او متخيلة . وقد اتخذ بعض اتباعه ـ امثال رانك وشتيكل ـ خطوطا متشابهة في البحث وحققوا نتائج هامة في هذا المجال .

ومن الحقائق التي لا سبيل الى انكارها ان الاستعداد النفسي للشاعر يتخلل عمله الفني جذرا وفرعا . ولا نقول جديدا حين نقرر أن العوامل الشخصية تؤثر تأثيرا كبيرا على اجتياز الشاعر لمواده وطريقة استخدامه لها . وعلى اي حال لا بد ان نعترف بفضل المدرسة الفرويدية لاظهارها المدى الذي يصل اليه هذا التاثير واظهارها ايضا الطرق التي تنتهي به الى التعبير .

ان فرويد يتناول العصاب كبديل لوسيلة مباشرة للاشباع . وهو من ثم يعتبره شيئا غير ملائم ـ خطأ ، مراوغة ، حجة عمى ارادي ، . العصاب عنده في اساسه قصور ينبغي الا يحدث . وحيث ان العصاب ـ في جميع مظاهره ـ ليس الا اضطرابا يثير الانفعال لانه بلا معنى أو مغزى يطرح للبحث قريبا من العصاب حينما يؤخذ كشيء يمكن تحليله على أساس مكبوتات الشاعر . والعمل الفني بهذا يجد نفسه في صحة طيبة ـ بمعنى ما من المعاني ـ لان الدين والفلسفة ينظر اليها من جانب علم النفس الفرويدي تحت نفس الضوء ولا يمكن اثارة اي اعتراض اذا سلمنا بان هذا التناول لا يبلغ اي شيء اكثر من ايضاح تلك العوامل الشخصية المحددة التي لا يمكن بدونها وضع العمل الفني موضع التفكير. لكن طالما انه لا بد من الادعاء بان مثل هذا التحليل يتناول العمل الفني نفسه ، فينبغي اعلان استنكار قطعي . ان الطباع الشخصية التي تتسلل الى العمل الفني ليست طباعا جوهرية ، والحقيقة انه كلما كان علينا ان نواجه هذه الخصائص الجزئية ، لم تعد المسالة مسالة فن ؛ فالجوهري في العمل الفني هو انه ينبغي ان يرتفع فوق مستوى الحياة الشخصية ويتحدث من روح الشاعر وقلبه كانسان الى روح الجنس البشري وقلبه ـ ان الجانب الشخصي هو تحديد بل هو خطيئة ـ في مجال الفن . وحينما تكون صورة من صور الفن شخصية في مبدئها فهي تستحق ان تعالج كما لو كانت عصابا . وقد يكون هناك بعض المشروعية للفكرة التي تعتقدها المدرسة الفرويدية والقائلة بان الفنانين ـ بلا استثناء ـ اناس نرجسيون وهي الفكرة التي تعني انهم اشخاص غير ناضجين ويتسمون بسمات الطفولة وعشق الذات . ومع ذلك فالقضية ليست صحيحة الا بالنسبة للفنان كشخص ، ولا علاقة لها بالانسان كفنان . فهو من حيث قدرته كفنان ليس عاشقا لذاته وليس منحرفا شبقيا وليس شبقيا باي حال . انه موضوعي ولا شخصي ـ بل انه حتى لا انسان ـ لانه كانسان هو ما يعمله وليس كاننا بشريا .

ان كل شخص مبدع هو مركب من استعدادات متناقضة . فهو من ناحية كائن بشري له حياة شخصية ، بينما هو من الناحية الاخرى عملية ابداعية لا شخصية، وطالما انه ككائن بشري ربما يكون سليما او معتلا، ينبغي علينا ان ننظر الى بنائه النفسي لنكتشف العوامل المحددة لشخصيته . ولكننا لا نستطيع ان نفهمه في امكانيته كفنان الا بالتطلع الى انتاجه الابداعي ، ونرتكب خطأ محزنا لو اننا حاولنا تفسير طبيعة حياة سيد انجليزي او ضابط بروسي او كردينال على اساس العوامل الشخصية. فالسيد والضابط والكاردينال يؤدون اعمالهم كما يؤدون دورا لا شخصيا ، وبنيانهم النفسي يتسم بطابع موضوعي خاص . ولا بد أن نسلم أن الفنان لا يؤدي عمله بطريقة رسمية ـ فالعكس تماما هو الاقرب للصدق ـ انه لا يشبه على الاطلاق الانماط التي ذكرتها في جانب واحد لان الاستعدادات الفنية الخاصة تنطوي على وزن كبير للحياة النفسية الجمعية باعتبارها المقابل للحياة النفسية الشخصية . ان الفن نوع من حافز فطري يسيطر على الكائن البشري ويجعله اداة له . والفنان ليس شخصا وهب ارادة حرة تسعى الى غاياته الخاصة ، بل هو شخص يسمح للفن بان يحقق اغراضه عن طريقه . قد تكون له ـ ككائن بشري ـ احوال وارادة واهداف شخصية . لكن كفنان انسان بمعنى رفيع من الانسانية ـ هو « انسان جماعي » ـ هو يحمل ويشكل حياة الجنس البشري النفسية اللاشعورية . ولينجز هذه المهمة العسيرة من الضروري له في بعض الاحيان ان يضحي بسعادته وبكل شيء يجعل الحياة عن الكائن البشري العادي جديرة بان تعاش .

ولما كان الامر على هذا النحو فليس من الغريب أن يكون الفنان حالة مشوقة خاصة بالنسبة لعالم النفس الذي يستخدم المنهج التحليلي. ان حياة الفنان لا يمكن الا أن تكون مليئة بانواع الصراع ، لان بداخله قوتين تتحاربان ـ فهناك من ناحية الشوق الانساني الشائع الى السعادة، والاشباع والامن في الحياة ، وهناك من الناحية الاخرى سيل جامح الى الابداع قد يزداد حتى يفوق كل رغبة شخصية . وحياة الفنانين ـ بوجه عام ـ حياة غير مرضية الى حد كبير ـ ولا نقول انها مفجعة ـ بسبب نقصهم في جانب الحياة الانسانية والشخصية . وليس بسبب قدر مشؤوم . ولا يكاد يوجد استثناء للقاعدة القائلة بأن على الشخص أن يدفع ثمنا غاليا لمنحة الجذوة الابداعية الالهية . ان الامر يبدو كما لو كنا نوهب عنه مولدنا رأس مال معين من الطاقة ، والقوى الاشد في تكوينها

وتحتبس وتحتكر كل هذه الطاقة . ولا تترك فوق هذا شيئا ذا قيمة يمكن استخراجه منها . وبهذه الطريقة تستطيع القوة الابداعية أن تستنزف كل الحوافز الانسانية الى درجة لا بد معها للانا الشخصي ان يتصف بكل أنواع الصفات السيئة ـ الجموح ـ والانانية ـ والغرور (وهي ما نطلق عليه اسمه « عشق الذات ») ـ بل وكل أنواع الرذيلة ، وذلك حتى يحفظ شعلة الحياة ويحول بينها وبين الزوال كلية . ان عشق الذات عند الفنانين يشبه عشق الذات عند الاطفال غير الشرعيين او المهملين ، هم الذين لا بد لهم ابتداء من سني حياتهم الاولى ان يحموا انفسهم من التأثير المدمر للناس الذين ليس لديهم حب يمنحونه لهم ـ اي الاطفال الذين يتصفون بالصفات السيئة للفرق نفسه ويصلون بعد ذلك الى نوع معين من التمركز حول الذات بأن يظلوا طوال حياتهم طفليين وعاجزين أو بأن يكونوا متحدين للعرف الاخلاقي أو القانون . كيف يمكن ان نشك ان الفن ـ لا نقائص وصراعات الحياة الشخصية ـ هو الذي يفسر الفنان . ليس هناك من نتائج الا الحقيقة اللامجدية عن كونه فنانا ـ أو بعبارة أخرى ـ انسانا كرس منذ مولده لانجاز مهمة أكبر من المهام العادية التي تموت . ان الامكانية الخاصة تعني صرفا كبيرا للطاقة في اتجاه معين ، مع قحط في جانب آخر من الحياة نتيجة لذلك .

لا فرق هناك بين أن يكون الفنان على دراية بأن عمله يولد وينمو وينضج معه ، وبين ان يفترض هو انه بتناوله للفكر ينتج هذا الفن من الفراغ . ان رايه في المسألة لا يغير حقيقة كون عمله يتخطاه في النمو كما يتخطى الطفل أمه . ان للعملية الابداعية صفة انثوية . والعمل الابداعي ينشأ من أعماق لاشعورية ـ ويمكننا أن نقول انه ينشأ من نطاق الامهات . ووقتما كانت سيادة القوة الابداعية ، فان الحياة الانسانية يحكمها ويصهرها اللاشعور بعكس الارادة الايجابية ، والانا الشعوري يكتسح في مجرى تحتي ، حيث لا يصبح شيئا أكثر من ملاحظ عديم الحيلة للاحداث . ان العمل باطراد يصبح مصير الشاعر ويحدد تطوره النفسي . ولست اعني بذلك تشبيها يشير الى شيء مألوف جدا ، وانما هو تعبير يقابل شيئا غير معروف بوضوح ولكنه مع ذلك معاش بعمق . وهنا شيء يعيش في روح كل الماني ، وقد ساعد جوته على ان يخرجه الى الوجود . أنستطيع أن نتصور أن انسانا ـ الا ان يكون المانيا ـ يكتب فاوست او هكذا تكلم زرادشت ؟ وكلتاهما تدور حول شيء يتردد في الروح الالمانية ـ « صورة بدائية » ، أو كما سماها يوما ما جيكوب بوركهارت صورة طبيب الجنس البشري أو معلمه . ان الصورة النمطية للانسان الحكيم ، المخلص او المنقذ ، تكمن مدفونة ونائحة في لا شعور الانسان منذ فجر الحضارة ، وهي تستيقظ حيثما تكون الازمنة مضطربة وحينما يرتكب المجتمع الانساني خطأ جسيما . ان الناس حين يضلون يشعرون بالحاجة الى هاد او معلم أو حتى طبيب . وهذه الصور البدائية عديدة ، ولكنها لا تظهر في أحلام الافراد أو في أعمالهم الفنية ، حتى تبدأ في الظهور عن طريق مناواة النظر العامة . والحياة الشعورية حينما تتميز باحادية الجانب وبموقف خائف ، فانها عندئذ تنشط « غريزيا » وتظهر في أحلام الافراد ورؤى الفنانين والقديسين ، وبذلك تعيد التوازن النفسي للعصر .

بهذه الطريقة يصل عمل الشاعر الى حد مواجهة الحاجة الروحية للمجتمع الذي تعيش فيه ولهذا السبب يعني عمله بالنسبة له أكثر من مصيره الشخصي ، سواء كان داعيا بهذا أو لم يكن ، ولما كان الفنان في جوهره أداة لعمله ، فهو خاضع له . وليس لدينا سبب يجعلنا نتوقع منه أن يفسر لنا عمله . لقد فعل كل ما بمقدوره حينما أخرج ما يكمن بداخله وأعطاه صورة ما . وعليه أن يترك عملية التفسير للاخرين وللمستقبل ، ان العمل الفني العظيم كالحلم ، لان كل وضوحه الظاهر لا يفسره بنفسه وليس جليا على الاطلاق . ان الحلم لا يقول أبدا « عليك أن تفعل كذا » ، أو « هذه هي الحقيقة » انما الحلم يقدم صورة بنفس الطريقة التي تتيح بها الطبيعة للنبات أن ينمو ، وعلينا أن نستخرج استنتاجاتنا الخاصة . فلو ان شخصا مر بكابوس ، فهذا يعني أما أنه كان مستسلما تماما للخوف ، أو أنه كان متخلصا منه كلية ، فاذا حلم بالرجل المسن الحكيم فقد يعني أنه ذو نزعة تعليمية مسرفة . كما قد يعني أيضا أنه في حاجة الى معلم . وكلا المعنيين يصلان الى الشيء نفسه بطريقة خفية ، على نحو ما نرى حين نكون قادرين على أن نبدع العمل الفني يؤثر فينا كما أثر على الفنان . وعلينا ـ لكي ندرك معناه ـ أن نتيح له أن يشكلنا كما شكله من قبل . وعندئذ نفهم طبيعة تجربته . ونرى أنه كان يرسم بفعل قوى النفس الجماعية الشافية المخلصة التي تحدد الشعور بعزلته وبأخطائه الاليمة ، ونرى أيضا أنه قد نفذ الى لب الحياة الذي فيه كل الناس ، والذي يعطي للوجود الانساني كله ايقاعا عاما ، ويسمح للفرد بأن يوصل شعوره ومعاناته الى الجنس البشري ككل .

ان سر الابداع الفني وسر تأثيرية الفن يمكن أن نجده بالعودة بالالتفات الى حالة المشاركة ـ الى مستوى التجربة الذي يعيش عنده الانسان ، وليس الفرد ، والذي عنده لا يصح لصلاح الفرد الانساني أو فساده اية قيمة ، وانما يكون ذلك للوجود الانساني . وهذا هو السبب في أن كل عمل فني عظيم يكون عملا موضوعيا لا شخصيا لكنه مع ذلك يؤثر ـ تأثيرا كبيرا في كل منا وفينا جميعا . وهذا هو السبب ايضا في أن حياة الشاعر الشخصية لا يمكن الاعتقاد بانها جوهرية لفنه ـ ولكنها قد تكون مساعدا او معوقا لعمله الابداعي . انه قد يسلك كشخص متعصب ، او كمواطن صالح او كعصابي او كأحمق او كمجرم . قد تكون حياته الشخصية محتومة ومثيرة للاهتمام ، لكنها لا تفسر الشاعر فيه .

ترجمة : سمير كرم

قصص من صميم مجتمعنا العربي

صدر منها		ق.ل
ألصبي الاعرج	بقلم : توفيق يوسف عواد	٢٥٠
قميص الصوف	« « «	٢٠٠
الرغيف	« « «	٤٠٠
دمعة صلاح الدين	بقلم خليل الهنداوي	١٧٥
حكايات لبنانية	بقلم كرم البستاني	٤٠٠

قصص مختارة من الادب الانساني العالمي

المساكين «دستويفسكي»	ترجمة بهيج شعبان	١٧٥
سنان وصلاح الدين	تأليف : عارف تامر	٢٠٠
بخاري	تأليف صدر الدين عيني	٣٠٠
عناقيد الغضب	ترجمة : الدكتور فؤاد ايوب	٦٠٠
وراء الرغيف «مكسيم غوركي»	ترجمة بهيج شعبان	٥٠٠
البيت الكبير	تأليف : محمد ديب	٢٥٠
في معترك الحياة	ترجمة بهيج شعبان	٤٠٠

الناشر : دار صادر ـ دار بيروت