

زين الدين المختاروي

المدخل

إلى نظرية النقد النفسي

سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد

(نموذجاً)



دراسة شعرية نقدية

تأليف نصره ٩٨

0019541



Bibliotheca Alexandrina

زين الدين المختاري

المدخل

إلى نظرية النقد النفسي

سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد
(نموذجاً)

* دراسة *

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

١٩٩٨

الحقوق كفتة
محفوظة
لائحة الكتاب العرب

تصميم الغلاف للفنان . اسماعيل نظيرة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(وَفِي الْأَرْضِ آيَاتٌ لِلْمُوقِنِينَ وَفِي أَنْفُسِكُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ)

سورة الذاريات، الآية ٢١/

(وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ فَعَلِمَ
الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ)

النارعات، الآية ٤٧.

صدق الله العظيم



المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

إن صلة علم النفس بالأدب والنقد صلة ممتدة الجذور في التراث الإنساني، وخصوصاً تلك التي تربط الأدب بضاعبه. وهذا التراث واسع، لا يمكن حصره في صفحات قليلة، لأن القائمة طويلة، تضم عدداً غير قليل من أسماء الفلاسفة وعلماء النفس، فضلاً عن النقاد والأدباء والفنانين.

ويمكن استشفاف تلك الصلة -إن تلميحاً أو تصريحاً- عند أفلاطون في موقفه من الفن والأدب، وعند أرسطو في نظرية "التطهير" وعند من سار على سمتيهما مثل: أفلوطين، وهو راس، وبوالو، وهيكل، وكانط، وشوبنهاور وبرجسون، وكرونتشه.. وعند علماء النفس، مثل: فرويد، ويونغ، وأدلر، وشارل بودوان، وشارل مورون..

وغير هؤلاء كثير، يُضاف إليه عدد لا حصر له من النقاد والفنانين الذين تأثروا بالمنهج النفسي في دراسة الأدب وشخصيات الأبناء، غير أن البداية الحقيقية لنضج علم النفس وتطور علاقته بالأدب والنقد، كانت في النصف الأول من هذا القرن، سواءً عند الغربيين أم عند العرب.

ولا نعدم بعض ملامح النقد النفسي عند النقاد العرب القدامى، نذكر منهم على الخصوص: ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) في كتابه "الشعر والشعراء"، والقاضي الجرجاني (ت ٣٩٣هـ) في كتابه "الوساطة... وربما كانت

الملاحح النفسية^(١) أوضح عند عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) في كتابيه "دلائل الاعجاز" و"أسرار البلاغة".

بيد أن الانطلاقة الحقيقية للنقد النفسي، كانت في العصر الحديث على يد جماعة الديوان ١٩٢١م، ومن حذا حذوها من أساتذة جامعيين وأكاديميين، ولعل الطابع المميز لهذه الجماعة ومن جاء بعدها، هو الانقلاب على دراسة شعراء متميزين تجلت في سلوكهم وفي شعرهم النزعة الفردية^(٢).

ومن هنا، كانت السمة الغالبة على النقد النفسي في العقود الأولى من هذا القرن، هي دراسة شخصية الشاعر أو الأديب إذا استثنينا بعض من حاول الاتجاه بالدراسة السيكولوجية إلى تفسير العمل الأدبي نفسه أو معالجة عملية الإبداع الفني ذاتها، كعز الدين إسماعيل -على سبيل المثال- في كتابه "التفسير النفسي للأدب" ومصطفى سويف في كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة!!".

وإلى هؤلاء جميعاً -قدماء ومحدثين- وعلى اختلاف نزعاتهم وتوجهاتهم- يعود الفضل في إرساء قواعد نظرية النقد النفسي. وهذا المدخل الذي نضعه بين يدي القارئ، يحاول إبراز بعض معالمها، في عرض مبسط لمنهج استقرائي يُحاول أن يوائم طبيعة الموضوع، ولمنهجية تقوم على الانتقائية لأبرز العلماء والنقاد الذين أسهموا في ترسيخ قواعد هذه النظرية، مع متابعة تصف طوراً وتنفذ طوراً آخر.

غير أن هذه الانتقائية لم تحل دون استيفاء المتنقي واستقرائه، بتكثيف الصياغة والتركيز على أهم المقبوسات. ومن هنا، جاءت مرجعية هذا المدخل متنوعة بين كتب في علم النفس وأخرى في النقد الأدبي الحديث والمعاصر.

(١) تحتاج هذه الملاحح، في تصورتنا، إلى بحث مستقل، فقام برأسه، ليس فحسب عند عبد القاهر الجرجاني، بل عند سائر النقاد العرب القدامى، حتى يكون البحث شاملاً.

(٢) لقد درس العقاد على سبيل المثال: ابن الرومي وأبنا نولس.. ودرس المازني ابن الرومي أيضاً، ودرس النوري الشاعران نفسيهما، كما درس طه حسين وحامد عبد القادر أبا العلاء المعري..

وحسبنا في هذا المدخل إلى نظرية النقد النفسي أن نعرّج في الفصل الأول، على أقطاب مدرسة التحليل النفسي، وعلى رأسها "فرويد" وتلاميذته، كـ "يونغ" و"أدلر" وكذا بعض من أفاد من آراء هذه المدرسة دون غلو، كـ "شارل بودوان" و"شارل مورون". وسلكنا "سانت بيغ" في عداد الفرويديين لا لانتدائه إلى مدرستهم، بل لقيام معظم أعماله في رسم صور الشخصيات على بعض حقائق منهج التحليل النفسي.

وإذا أتيج لنا ذلك، مضينا نتحقّق ملامح هذه النظرية في النقد العربي الحديث، من خلال ثلاثة محاور، يقوم كلّ محور منها مقام الفصل، وهي:

١- دراسة شخصية الشاعر: وقد اهتمّ بهذا المحور نقاد كثير، اخترنا منهم: العقاد عباس، محمد النويهي، محمد كامل حسين، حامد عبد القادر.

٢- دراسة عملية الإبداع: وقد اخترنا لهذه الدراسة تجربة "سويّف" نموذجاً، فتناولنا "نصّ الاستخبار" كاملاً، وكذا بعض إجابات الشعراء، ونتائج الاستخبار. واخترنا أيضاً للباحث نفسه تحليل مسودة للشاعر "عبد الرحمن الشرقاوي" مع نسخة مصوّرة لها، حتى يسهل فهم بعض المواقف الإبداعية الغامضة.

٣- دراسة العمل الأدبي: وهو المحور الذي شغف به عددٌ غير قليل من النقاد والأساتذة والأكاديميين، تناولناه عند: محمد خلف الله، أمين الخولي، حامد عبد القادر، عز الدين إسماعيل.

وإذا جمعنا هذه الفصول الثلاثة بعناصرها وأفكارها، فإنّها تُشكّل في نقدنا العربي الحديث نظريةً مكتملةً في النقد النفسي، يَدت ملامحها واضحة أوائل هذا القرن، لجنوح معظم الأدباء والنقاد، في هذه الفترة، إلى الدراسات السيكلوجية، فكانت التجربة غنيّةً بالبحوث النفسية في دراسة شخصيات الشعراء والأعمال الأدبية وكذا عملية الإبداع نفسها. ولهذا السبب انصبّ الاهتمام -كما سيلاحظ القارئ- على النقد العربي الحديث قياساً إلى الفصل الأول.

ونرى، أنه لا سبيل إلى إدراك هذه النظرية إدراكاً حقيقياً إلا بعمل إجرائي يكملها ويُعمّق وعينا بها. ولهذا الغرض آثرنا أن يكون الفصل

الخامس والأخير للدراسة التطبيقية، تناولنا فيه سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد مع نماذج في شعر ابن الرومي.

ونشير في النهاية، إلى أن الفضل في إنجاز هذا العمل، يعود إلى طلاب السنة الثالثة، في معهد اللغة والأدب العربي بجامعة تلمسان، الذين تعاقبوا دفعات، مدة سبع سنوات، على مقياس النقد الأدبي الحديث واتجاهاته. وكانت تضاف كل سنة، معلومات جديدة إلى محاضرة.. الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث حتى بات من الضروري معالجتها بالتعذيب والتعذيب، وبالتحليل لتخرج إلى النور في هذا "المدخل إلى نظرية النقد النفسي".

والله ولي التوفيق

زين الدين مختاري

تلمسان في ٢٠ أكتوبر ١٩٩٦



الفصل الأول

مدرسة التحليل النفسي

١- فرويد (١٨٥٦م-١٩٣٩م):

كان هذا العالم، في نظرنا، على حقّ حين اعترف بأنّ الذين الهموه نظريته في التحليل النفسي هم الفلاسفة والشعراء والفنانون،^(١) لأن الإبداع على اختلاف أنواعه وأشكاله، هو للرحم الذي يحتضن النفس الإنسانية بحالاتها ومتناقضاتها. فغالباً ما تكون الظاهرة غفلاً في الحياة أو الطبيعة إلى أن يقبض لها رجل عبقرى، يخرجها للناس في صورة مشروع أو قانون أو نظرية أو تجربة..:

وهذا ما قام به "فرويد" مستفيداً من تجارب سابقة، فكان زعيم مدرسة التحليل النفسي والرائد في هذا المجال - وإن كانت الريادة لا تخطو أحياناً من مزالق ونقائص- إذا استطاع أن يرسم للجهاز النفسي الباطني خريطة أشبه ما تكون بالخرائط "الطوبوغرافية"^(٢)؛ فقسّمه إلى ثلاثة مستويات، تمثل الثالوث اللينامي للحياة الباطنية الإنسانية:

-المستوى الشعوري "conscient".

-ما قبل الشعور "preconscient".

(١) ينظر فرويد ميغورند، تفسير الأحلام، ص: ١١. وينظر Bellemin -n.j, psychanalyse
et litterature, p 11,

(٢) ينظر، فرويد، علم ما وراء النفس، ص: ٥٨.

-الاشعور "i, inconscience"^(٥).

وهذا المستوى الأخير، هو الفرضية الأساسية التي تقوم عليها نظرية التحليل النفسي، وينقسم بدوره إلى ثلاث قوى متصارعة، هي:

-الهو "Ic ca": ويمثله الجانب البيولوجي.

-الأنا "Ic moi": ويمثله الجانب السيكولوجي أو الشعوري.

-الأنا الأعلى: "Ic sur moi": ويمثله الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي...

وقد توصل فرويد إلى غريزتين أساسيتين توجهان هذا الجهاز النفسي أو السلوك الإنساني عموماً، هما:

-غريزة الحياة أو الحياة "الإيروس" eros: وتمثل الحاجات النفسية البيولوجية التي تتيح للفرد الاستمرار في حياته والمحافظة على بقاء نوعه^(٦).

-غريزة الموت أو الفناء "التاناتوس" tanatos:

وتمثل مختلف الرغبات التي تدفع الفرد إلى العدوان والتدمير^(٧).

وقد انتهى فرويد إلى هاتين الفرضيتين بعد أن عدل من نظريته، إذ كان يعتقد أن الغرائز الجنسية "libido" هي الطاقة التي توجه سلوك الإنسان، ولكنه اكتشف أن "الليبيدو" قد لا يتجه دوماً نحو الآخرين بل قد يركز إلى الذات فيغرق الفرد في حبه نفسه، وهذا ما يُسمى "بالنرجسية narcissisme" أو يُوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على الإشباع الجنسي، وهذا ما يُسمى بالمازوخية "masochisme" وقد يحصل على هذا الإشباع بإيذاء الناس وإيلاهم، وهذا ما يسمى "بالمتلاية sadisme"^(٨).

وليس لنا أن نسهب في تحليل هذا الجهاز بمستوياته وقواه وآلياته، وما يتصل به من عقائد وغرائز ومكبوتات، إذ يكفي أن نرممه في هذا الشكل لعله يغني عن التفصيل.

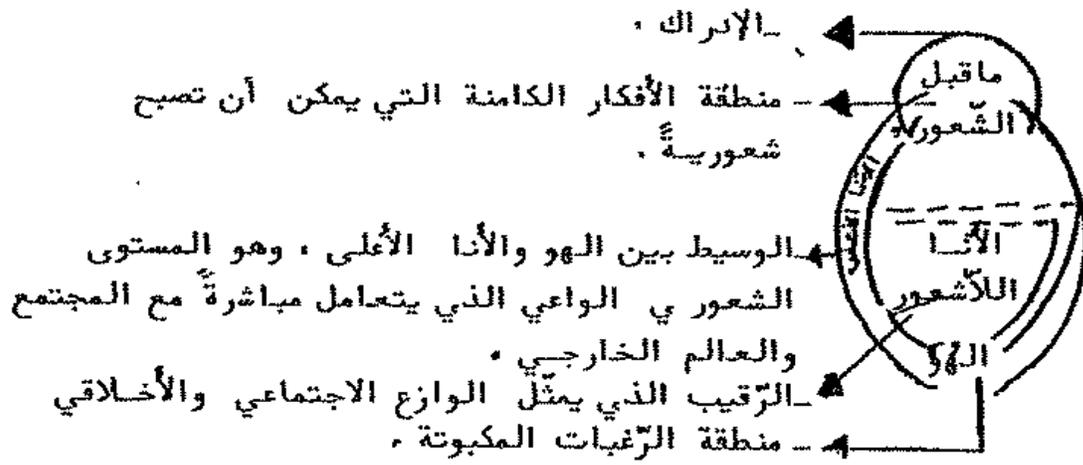
(٥) ينظر فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص ٧١ وما بعدها. وينظر فرويد، مسائل في مزاولة التحليل النفسي، ص ٣١ وما بعدها. وينظر فرويد، الأنا والها، ص: ٩-٦ أو ٧٧.

(٦) ينظر عبّاس، فيصل، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ص ٧٦-٧٧.

(٧) ينظر عبّاس، فيصل، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ص ٧٦-٧٧-٧٨.

(٨) ينظر عبّاس، فيصل، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ص: ٧٦-٧٧.

ينظر عبّاس، فيصل، الشخصية في ضوء التحليل ص ٧٢.



وفي ضوء نظرية التحليل النفسي، وما يتصل بها من لا شعور وخرائز جنسية وأحلام ومكبوتات، ولجّ "فرويد" عالم الفنّ والفنّانين ليعرض عليه بضاعته السيكولوجية فكان من الأوائل الذين رسّخوا بالنظرية والتطبيق علاقة علم النفس بالأدب والفنّ والنقد، إذ تناول بالتحليل النفسي شخصيات الفنّانين وأعمالهم الفنيّة وعمليّة الخلق الفنيّ والمتلقيّ.

ولا يتسع، بطبيعة الحال، صدر هذا المدخل لعرض كل آرائه في هذا المجال، ويكفي أن نشير إلى بعضها، فالفنان عنده إنسانٌ عصائبيٌّ^(*) أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية. وبعد الفروغ منها، فهو إنسانٌ عاديٌّ سويٌّ في كامل وعيه.

ومن هنا، اختلف للفنان عن العصائبي الحقيقي فهو يستطيع تخطّي عتبة اللاشعور، والإفلات من رقابه الأنا الأعلى مُحققاً رغباته ومكبوتاته بوسائله الفنيّة الخاصة وهو بعد ذلك، إنسانٌ عاديٌّ سويٌّ، وهذا ما لا يستطيعه الإنسان العصائبي غير الفنّان.

(*) العصاب neurosc اضطرابات وظرفية غير مصحوبة باختلال جوهري في إدراك الفرد للواقع، كما هو في الأمراض الذهنية ويُميّز التحليل النفسي بين نوعين من الأعصابية الواقعية - actual neuroscs مثل: النيرومتانيا وعُصاب القلق، والأعصاب النفسية psycho-neuros وأهمها الهستيريا والعصاب الوسواسي..(1).

غير أن فرويد^(٩) يرى أن الأحلام وسيلة من وسائل إشباع الرغبات التي قد تكون عصبية التحقيق في الواقع، ولكنه عدل من هذه الفكرة حين اكتشف ما يسمّى بحالات "عُصاب الصدمة"، وهي الحالات المؤلمة التي تعتور المريض فيعود في أحلامه إلى تذكر الموقف المؤلم الذي حدث له في الواقع، ومن ثمّ يصبح هذا الحلم صعب التفسير، لأنه يناهض مبدأ اللذة^(١٠).

ولعلّ الخلوّ البيادي في نظرية "فرويد"، هو اعتباره الغريزة الجنسية الباعث الأول على الفنّ وليس المحاكاة كما كان يرى فلاسفة الإغريق ومن تبعهم من فلاسفة ونقاد القرن ١٧ و ١٨م. وعلى أساس هذه الغريزة وغيرها، ذهب يُحلّل شخصيتي "ليوناردو دالفنتشي" و"دوستوفسكي" وأعمالهما الفنية، فبحث الإبداع الفنيّ عند الأول وحلّ حلمه في طفولته، أي ذلك النسر الذي حطّ عليه وهو في المهد، وفتح له منقاريه وأخذ يضربه على شفتيه مرات عدّة. فسّر "فرويد" هذا الحلم بالبطء الذي عرّف به هذا الرسام الإيطالي في إنجاز أعماله العظيمة، كما حلّ انحرافه الجنسي على مستوى اللاشعور وعدم إكماله للكثير من أعماله الفنيّة والأعمال المكتملة كالموناليزا، ورويس النساء الضاحكات والقديسة آن^(١١).

وتتوالى أيضاً بتحليل للنفسى شخصية لثاني -دستوفسكي- وروايته المعروفة "الإخوة كرامازوف" فوجد في هذه الشخصية الروائية كل المتناقضات، فهي تحمل، في تصوره، للفنان المبدع الخالق للجدير بالخلود. وتحمل، في الوقت نفسه، الأخلاقي والعصابي، والآثم للمجرم المتعاطف مع الآثمين المجرمين. والمهووس بالمقامرة، والمولع بتعذيب نفسه وتعذيب الآخرين. وهذا كله مجسّد في رويته المنكورة إذ رأها "فرويد" صدقاً لحياة هذا الروائي الشخصية ولفعالته الباطنية أو اللاشعورية. وهي تحمل، فوق هذا جريمة قتل الأب والانحراف الجنسي...^(١٢).

ولم يقف "فرويد" عند حدود تحليل شخصية الفنان وعمله الفنيّ، وبيان الصلة النفسية بينهما وحسب، وإنما اهتمّ أيضاً بتحليل شخصيات وأبطال الأعمال

(٩) فرويد، الموجز في التحليل النفسي ص ٩٨-٩٩.

(١٠) ينظر، فرويد، تفسير الأحلام، ص: ١٤٩-١٨٥. وينظر فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص: ١٠٧-١٠٨.

(١١) ينظر، فرويد التحليل النفسي والفنّ؛ دالفنتشي ودستوفسكي، ص: ٢٢. وينظر، الواد، حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص: ٦٥.

(١٢) ينظر، فرويد، التحليل النفسي والفنّ، ص: ٩٦ وما بعدها وينظر، محمد علي عبد المعطي، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، ص: ١٤٢.

الروائية والمسرحية كشخصية "هملت" وبطلة القصة "غراديفا" للكاتب الألماني "ينسن" كما اهتم بتحليل عملية الخلق الفني، أو عملية الإبداع نفسها، فهي عنده شبيهة بثلاثة نشاطات بشرية هي: اللعب، والتخيل، والحلم، والمبدع لديه كالطفل أو المراهق، كلاهما يلعب ويتخيل ويحلم ليصنع لنفسه عالماً خيالياً يتمتع به، ويصلح فيه من شأن الواقع ويستعويض به عن رغبته الحقيقية.^(١٢)

ولم يغفل "فرويد" في تحليله النفسي القاريء، أو البحث عن حقيقة المتعة التي يجنبها المتلقي من قراءته الروائع الأدبية والفنية، فالمبدع، في تصورهِ، حين يصنع عالماً خيالياً، ويقدمه في قالب فني، فكأنه يقدم إلى القاريء إغراءً محفزاً على الامتزادة من قراءة أعماله والاستمرار فيها. ولن يحصل المبدع على هذه الضمانة إلا إذا استطاع أن يتجاوز تجربته الذاتية إلى تقديم تجربة عامة يشترك فيها جميع الناس، ويوجد فيها القاريء، على الخصوص، ما يحقق له متعته دون شعور بالحياء أو الذنب، أي أن يجد رغبته وخيالاته مجسدة في تلك التجربة. ولن تتم متعة المتلقي على أكمل وجه إلا إذا كان هناك تجاوب بينه وبين المبدع في كثير من المواطن المشتركة. وهذه المواطن، تكوّناتها في نظر "فرويد" العقدة والحصرات، والمكبوتات، وكل ما اختزن في اللاشعور من ذكريات الطفولة.^(١٣)

وقبل أن نعرض لبعض تلامذته، يجدر بنا أن نقول إنه على الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها هذا العالم في تحليل طبيعة الإبداع الفني، فإنه لم يصل إلى حل حاسم لها. وصرح أن وسائل التحليل النفسي عاجزة عن فك مغلق العملية الإبداعية، بل على هذا المنهج أن يلقى عنقه أمام الفنان المبدع، لأنه لم يصل إلى حقيقة عمله الفني الإبداعي، وكل ما توصل إليه لا يتعدى بعض المظاهر والحدود. ومن هنا، أشار "فرويد" في أكثر من مناسبة إلى أن الأدباء والفنانين والشعراء، هم وحدهم لدرى بأسرار النفس الإنسانية، وإليهم يرجع الفضل في اكتشاف اللاوعي. وعلى علماء النفس والطب النفسي الإفادة من مكتونات الأعمال الأدبية والفنية.^(١٤)

(١٢) ينظر، الواد، حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص: ٧-٨-٩.

(١٣) ينظر فرويد، الهنلين والأحلام في الفن ص: ٩ وما بعدها. وينظر الواد، حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص: ٧-٨-٩.

(١٤) ينظر، فرويد، التحليل النفسي والفن، ص: ٩١-٩٤ وينظر، العقاد، يوميات، ج ٢، ص: ١٧٠.

٢- أدلر (١٨٧٠م-١٩٣٧م):

من الطبيعي أن يخالف التلميذ أستاذه أحياناً، أو ينشق عنه، أو يضيف إلى أفكاره شيئاً من اجتهاداته واكتشافاته. فهذا "ألفرد أدلر" صاحب مدرسة "علم النفس الفردي" يخالف أستاذه "فرويد" في أن تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية، والباعث الأول على الفن. ويرى أن الشعور بالنقص هو السبب الرئيسي في نشأة العصاب، وأن الباعث الأساسي على الفن هو "غريزة حبّ الظهور أو حبّ السيطرة والتّمكّن"^(١٦) ولعلّ الشيء الذي يميّز نظرية "أدلر" إلى جانب هذا الباحث هو اهتمامه بالجانب الاجتماعي. فالدوافع اللاشعورية، في تصوّره، لا يمكن أن تقدّم بمفردها فهماً مكتملاً للطبيعة البشرية؛ إذ لا بدّ من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الشّخصيّة الموضوعيّة، وبخاصّة العلاقات الاجتماعيّة؛ لأن الفرد، في نظره، ليس كائناً معزولاً عن وسطه الاجتماعي، يتصرف بما يُمليه عليه نزوعه الفردي ودوافعه اللاشعورية. على أن "أدلر" مع هذا، لم يتعمّق السياق الاجتماعي بتناقضاته، وبقي عنده محصوراً في غريزة حبّ السيطرة والظهور، والتعويض والرغبات اللاشعورية والطابع البيولوجي الوراثي. ومن هنا، لم يُحدث اهتمامه بالجانب الاجتماعي انقلاباً في حركة التحليل النفسي^(١٧).

٣- يونغ (١٨٧٥م-١٩٦١م):

وهذا "كارل غوستاف يونغ" يرى أيضاً أن أستاذه "فرويد" غالى كثيراً في إعطاء هذه الأهميّة الكبيرة للغريزة الجنسية، حين عدّها سبب نشأة للعصاب عند الفنّانين، والباعث الأول على الفن. والحقّ، أن "فرويد" يوافق أستاذه على مبدأ "اللاشعور" بوصفه مظهرًا من مظاهر الفن، ويسمّيه "اللاشعور الفردي أو الشخصي" أو "الخافية الخاصّة"، ولكنّه يضيف إليه نوعاً آخر يسمّيه "اللاشعور الجمعي" أو "الخافية العامّة". ويعدّه المنبع الأساسي للأعمال الأدبية والفنيّة، واليوثقة التي تنصهر فيها كلّ النماذج البدائيّة والرؤاسب القديمة، والتراكمت الموروثة والأفكار الأولى.^(١٨)

(١٦) ينظر: ليبين، فاليري، التحليل النفسي والفرويدية الجديدة، ص: ١١٣ وما بعدها.

(١٧) ينظر، ليبين فاليري، التحليل النفسي والفرويدية الجديدة، ص: ١١٣ وما بعدها.

(١٨) ينظر، يونغ، كارل غوستاف، علم النفس التحليلي، ص: ٢٩-٣٠-١٩١-١٩٤.

وينظر، محمد، علي عبد المصطفي، الإبداع الفني وتطورّ الفنون الجميلة، ص: ١٥٤-١٥٥-١٥٨-

١٥٩-١٦٠.

فاللاشعور الجمعي، بهذا المعنى، يمثل خبرات الماضي وتجارب الأسلاف، وهو منطلق "يونغ" في تحليل عملية الإبداع بصورة عامة؛ فهذه العملية، تتم في تصور، باستشارة النماذج الرئيسية المترجمة في اللاشعور الجمعي بوساطة "الليبدو" المنسحب من العالم الخارجي، والمرتكز إلى داخل الذات، وبوساطة الأزمات الخارجية أو الاجتماعية. وهذا ما يسبب اضطراباً نفسياً لدى الفنان، فيحاول إيجاد تزيّن جديد لنفسه.^(١٩)

ومعنى هذا، أن كل المؤثرات يجب أن تمرّ عبر الخافية العامة، في حين أن العملية الإبداعية عند "فرويد" تتم مباشرة بالتسامي، وعلاقتها الرئيسية تكمن تحت ضغط مركب "أويب" أو الرغبات الشقية المكبوتة في اللاشعور العائد إلى سلوك الفرد ذاته، لا إلى الأفكار البدائية الموروثة. وقد انتهى "يونغ" إلى ما انتهى إليه أستاذه سابقاً، وهو أن عملية الإبداع الأبي أو النفسي عملية معقدة غامضة، لا يمكن لفرضيات التحليل النفسي أن تحل لغزها بسهولة، وإن كان يقترح إيجاد منهج فني جمالي لتعمقها أو العودة إلى حالة "المشاركة الصوفية" لاستكناه بعض أسرارها.^(٢٠)

ومما لا شك فيه، أن مدرسة التحليل النفسي قدّمت للأدب والفن خدمات جليّة، وحقّقت للنقد مكسباً منهجياً جديداً؛ إذ فتحت أمامه آفاقاً واسعة في تعمق الصور الفنية، وزوّنته بمفاتيح سيكولوجية لتحليل شخصيات الأبناء والفنانين. فهي من هذه الناحية ذات فضل كبير لا ينكر، في إرساء قواعد نظرية النقد النفسي.

غير أن لهذا المنهج في دراسة الأدب ونقده آثاراً سلبيةً واجهت انتقادات كثيرة، وهي انتقادات لا تبطل منهج التحليل النفسي من أساسه بقدر ما تسعى إلى مناقشته وإثرائه، ذلك أن دراسة عملية معقدة غامضة كعملية الإبداع الفني بوسائل تجريبية وفرضيات تخمينية، يكون مألها التعقيد والغموض أيضاً. ثم إن هذا المنهج سلب أهمّ حقّ للأعمال الأدبية والفنية، وهو الحقّ الجمالي

(١٩) ينظر، يونغ، كارل غوستاف، علم النفس التحليلي، : ٢٩-٣٠-١٩١-١٩٤. وينظر، محمد، علي عبد المعطي، الإبداع الفني وتطور الفنون الجميلة، ص: ١٥٤-١٥٥-١٥٨-١٥٩.

(٢٠) ينظر، يونغ، كارل غوستاف، علم النفس التحليلي، : ٢٩-٣٠-١٩١-١٩٤. وينظر، محمد، علي عبد المعطي، الإبداع الفني وتطور الفنون الجميلة، ص: ١٥٤-١٥٥-١٥٨-١٥٩.

والاجتماعي، حين حصر اهتمامه في دراسة شخصيات الفنانين على حساب الأثر الفني؛ فكانت المعالجة في النهاية معالجة "كلينيكية" أو "عيادية"؛ لأن الأساس الذي انطلق منه أساساً طبياً^(٢١).

٤- شارل بودوان:

حاول هذا الباحث الإفادة من أخطاء الفرويديين في دراساته، فذهب مذهباً يختلف قليلاً عن منهجهم في المعالجة. فالفرويديون يرون العمل الأدبي أو الفني وثيقة نفسية صالحة لستبر أغوار الأديب النفسية وتحليل أمراضه العصبية، أي هدفهم من هذا العمل إثبات صدق النظرية السيكلوجية، وليس التحليل الأدبي أو النقدي. وعلى العكس من ذلك، فإن التحليل النفسي عند بودوان "تحليل نفسي أدبي" وشرح وتقوية من خلال الحقائق النفسية، والمتابعة الدقيقة لمكونات العمل الأدبي والمعطيات البيوغرافية للأديب أو الفنان. وهو بهذه الطريقة يريد أن يُعيد بناء التراكيب الأساسية الكامنة وراء النص الأدبي^(٢٢).

٥- شارل مورون (١٨٩٩م - ١٩٦٦م):

استبعد هذا الباحث - وهو منضمي النقد النفسي - أن يكون التحليل النفسي للأدب والفن مجرد تحليل "كلينيكي"، تحكمه قواعد التشخيص الطبي، كما استبعد أن يكون الأديب أو الفنان في كل الحالات - إنساناً عصابياً، أو أن يكون أدبه كشفاً عن أمراضه، علماً أنه لم يهمل بعض فرضيات التحليل النفسي في تناوله شخصية الأديب وعمله الأدبي^(٢٣).

وهذا ما قام به في دراسته لشخصية "راسين" ومسرحياته، إذ اهتم باللاشعور، ومركب "أوديب" ومبدأ اللذة، والسادية والمازوخية، والكبت الشديد، ورقابة الأنا الأعلى... ولم يهمل أيضاً تحليل الصراعات الكامنة وراء المأسى، واستخلاص بنيتها المتجانسة بالاعتماد على العناصر البيوغرافية^(٢٤).

(21) Doubrovsky, serge, pourquoi la nouvelle critique, p, 122-123

(٢٢) ينظر، كارلوفي وفيلو، تطور نقد الأدبي في العصر الحديث ص: ١٨٦.

(٢٣) ينظر جماعة من النقاد:

les chemins actuels de la critique, p: 379-380-381.

(٢٤) ينظر جماعة من النقاد:

les chemins actuels de la critique, p:379-380-381.

على أن "مورون" لم يقف عند فرضيات التحليل النفسي ذاتها، وإنما تجاوزها إلى تنوير الآثار الأدبية وخلق قراءة جديدة لها. وقنّ القراءة هو الدعامة الأساسية التي يقوم عليها منهج النقد النفسي عنده. فهو ينطلق من عوامل ثلاثة تكوّن الإبداع الأدبي، هي: الوسط الاجتماعي وتاريخه، وشخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها والعامل الثاني - أي شخصية الأديب وتاريخها - وهو موضوع النقد النفسي في المقام الأول^(٢٥).

ولكن هذا الموضوع يتضح من خلال العناصر المكوّنة للأثر الأدبي، أو من خلال تداعي الصور للمجازية بعضها على بعض لتكوين شبكة من الدلالات المستقلة عن التراكيب للواعية المتمثلة فيما اختاره الأديب من عبارات وأفكار. فهذه الشبكة الدلالية تمثل الجانب اللأوعي من حياة الأديب الخفية، وهي التي تقودنا إلى الصور الأسطورية، والحالات المأساوية والباطنية التي انطلق منها الأثر الأدبي^(٢٦). ولم تكن شخصية الأديب أو الفنان وقفاً على قطب مدرسة للتحليل النفسي، فهناك فريق من النقاد عنى أفضاً بهذا الجانب، بعيداً بطبيعة الحال، عن الإغراق في سبحات التحليل النفسي. نذكر من هذا الفريق على سبيل المثال:

* سانت بييف (١٨٠٤م - ١٨٦٨م):

المعروف "بصانع الصور ونحات العظماء"^(٢٧). ويقوم منهج هذا الناقد الشاعر على تصوير الشخصية من الخارج والداخل، وذكر كل ما هبّ ودبّ عن حياتها الخاصة والعامة: مولدها ونشأتها، وتربيتها، ومحبتها، وأسرتها، وأقربها وأصدقائها ووضعها الاجتماعي والمادي، وأعمالها، ومؤلفاتها، وعاداتها وكل ما يتصل بحالاتها النفسية وعلاماتها الجسدية.

وفي الحقيقة، لا يمكن للعمل الأدبي وحده أن يفي بهذه المطالب والمواصفات كلها، إذ لا بدّ من الاستعانة ببعض الأخبار من الوثائق والسجلات. وقد يكون هذا ميسور بالنسبة إلى شخصية حديثة العهد، أمّا الشخصية القديمة التي لم يحتفظ لنا التاريخ بأخبار كافية عن حياتها. فليس أمام الناقد سوى أعمالها

^(٢٥) ينظر جماعة من النقاد:

les chemirs actuels de la critigue , p:379-380-381.

^(٢٦) ينظر جماعة من النقاد:

les chemirs actuels de la critigue , p:379-380-381

^(٢٧) ينظر كارلوفين وفيللو، النقد الأدبي، ص: ٢٧-٢٨

وينظر: ١٧٤-١٧٠-١٦٥: p Le chimins actuels de la critigue

ومؤلفاتها، وهذا غير كاف إذ لا بد والحالة هذه، من الركون إلى الاجتهاد
بالاعتماد على الحس، والتأويل، والترجيح.

معنى هذا، أن صنيع "بيف" يختلف كل الاختلاف عن صنيع الفرويديين،
فهو بدراسة حياة الأديب لا يقف عند الحدود النفسية، وإنما يتجاوزها إلى
خلق عمل أدبي ثانٍ يسميه "السيرة الأدبية" أو "التاريخ الطبيعي" - وهو بهذا،
يريد أيضاً أن يكون النقد خلقاً وابتكاراً مستمرين.

ولاندعو الحقيقة إذا قلنا، إن هذا النوع من الدراسات؛ أي -دراسة-
شخصية الأديب أو الفنان - هو الذي طغى على النصف الأول من هذا القرن
سواء عند الأوروبيين أم عند العرب، ولا أدلّ على ذلك كثرة المؤلفات والسير
التي تناولت حياة الأدباء والفنانين، فضلاً عن حياة رجال الدين والفكر والسياسة
والاجتماع...

ومما لا شك فيه، أن لهذا الإغراق في استقصاء حياة العباقرة والعظماء أثراً
سلبياً في النقد الأدبي، لأنه ينحرف به عن وجهته الصحيحة التي هي دراسة
العمل الأدبي وتقويمه. ومن الأحسن أن يُدرس هذا النوع في مجاله الخاص به،
وهو مجال "السيرة" أو "البيوغرافيا".

أشرنا سابقاً إلى أن الأدب بأنواعه وأجناسه وأشكاله، هو الرّحم الذي
يحتضن النفس الإنسانية بنوازعها وحالاتها. وبذ هيّ إذن، أن تكون في النقد
العربي القديم بذور نفسية، ولكنها لا تعدو أن تكون إشارات عابرة متفرقة، ولا
يمكن عدّها تقريراً كافياً لاتجاه مكتمل أو منهج صريح.

وقد ذهب بعض النقاد^(٢٨) يمتح هذه البذور النفسية من كتب النقد العربي
القديم لبيان بعض ملامح النقد النفسي عند النقاد العرب القدامى. وكانت هذه
الملامح واضحة عند ابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، والقاضي الجرجاني في
"الوساطة" وعبد القاهر الجرجاني في "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز". وليس
لنا، في هذا المدخل أن نتصدى لهذه الملامح، لأننا نخالها في حاجة إلى بحث
قائم برأسه.

(٢٨) من هؤلاء النقاد، ينظر:

-خالف الله، محمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأديب ونقده، ص: ٤٨-٤٩ و ٧٢-٧٣.

-البيستاني محمود عبد الحسين، المناهج النقدية في نقد المعاصرين، ص: ٧

-أبو الرضا، سعد أبو الرضا محمد، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص: ١٠٠ و ١٥٠.

وإذا كانت في النقد العربي القديم بذورٌ نفسيةً بسيطةً، فإنها في النقد العربي الحديث، ظهرت مكتملةً ناضجةً، وخصوصاً في النصف الأول من القرن العشرين. وهذا خلاف الاتجاهات الأخرى التي مرت بمراحل تطوّر.

وقد نضجت هذه البذور النفسية في نقد جماعة الديوان ومن تبعها من الأديباء والنقاد والأساتذة الأكاديميين. ويعدّ عبد الرحمن شكري (١٨٦٦-١٩٥٨)، على الخصوص، من الرّاعين الأوّل الذي استفاد من معطيات علم النفس في دراسة للشعر. وتبعه عبد القادر المازني (١٨٩٠م-١٩٤٩م) بمقال سنة ١٩١٤م درس فيه شخصية "ابن الرومي" دراسةً نفسيةً ثم عباس محمود العقاد (١٨٨٩م-١٩٦٤م) في دراسةٍ مماثلةٍ للشاعر نفسه، ولأبي نواس وغيرهما، كما تناول محمد النويهي بالدراسة النفسية الشعراء أيضاً. ولم تخل دراسات طه حسين للمتنبّي وأبي العلاء المعري من هذا النزوع النفسي، وإن انتقد بشدّة الإسراف فيه^(٢١).

وهكذا، توالت في زمن هولاء الرواد وبعدهم الدراسات النفسية لشعراء تجلّت فيهم وفي شعرهم -كما أشرنا- النزعة الفردية.

ونستطيع، على كل حال، أن نتعقّب ملامح نظرية النقد النفسي في النقد العربي الحديث من خلال ثلاثة محاور، يقوم كل محورٍ منها مقام الفصل:

١- دراسة شخصية الشاعر.

٢- دراسة عملية الإبداع.

٣- دراسة العمل الأدبي.

وستكون هذه المحاور أو الفصول متبوعةً بدراسة تطبيقيةٍ عنونها: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد مع نماذج في شعر ابن الرومي..



^(٢١) ينظر طه حسين، خصام ونقد، ص ٢٢١ وما بعدها، وص: ٢٢٨ وما بعدها وص: ١٥٧.

الفصل الثاني

دراسة شخصية الشاعر

وهو المحور الذي يدرس شخصية الشاعر من شعره وسيرة حياته، متكناً، في الوقت نفسه، على السياق النفسي وما يتصل به من علم إحياء، ووراثة، ووظائف بيولوجية وفيزيولوجية، وجنسية..

وقد أشرنا إلى أن ملامح هذا المنحى النفسي، بدأت تظهر في مطلع هذا القرن، حين حاول المازني تصوير شخصية ابن الرومي تصويراً نفسياً. وتبعه في ذلك العقاد بكتاب كامل عن الشاعر نفسه "ابن الرومي حياته من شعره" فضلاً عن دراسات طه حسين، والنويهي..

ولم يقتصر هؤلاء الأدباء والنقاد على دراسة شخصيات غيرهم، وإنما كتبوا عن أنفسهم ما يُشبه السيرة الذاتية. كتب المازني "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثاني"، وكتب العقاد "أنا و"عالم السود والقيود" و"مسارة"، وكتب طه حسين "الأيام"، وكتب أحمد أمين قصة حياتي... .

ونخال هذا الجانب الوافر من أدبنا العربي الحديث بحاجة إلى تغطية شاملة ببحث علمي مستقل، يتناول بالمقاومة مع السير الغربية الذاتية الخصائص النفسية، والاجتماعية، والفنية، والجمالية..

١- ويعدّ "العقاد"

أحد من تبنوا بالدراسة النفسية شخصية الشاعر أو الأديب؛ إذ تناول ما يربو على الثلاثين شخصية من القديم والحديث، وفي مختلف الحقول المعرفية: شعرية، وأدبية، وفكرية، وسياسية، واجتماعية.. فضلاً عن سيرته الذاتية.

وتقوم الدراسة البيوغرافية للشعراء والعباقرة، عند العقاد، على المقومات الآتية:

١- رسم الصورة النفسية والجسدية.

٢- استنباط مفتاح الشخصية.

٣- أما الدراسة نفسها، فتعتمد على منحيين اثنين أولهما: المنحى "النفسى النفسى" أو "السيكوفنى"، ثانيهما: المنحى "النفسى الجسمى" أو "السيكوسوماتى".

واعتمد العقاد في رسم الصورة النفسية على ظروف العصر والبيئة، والنشأة، والسياسة، والثقافة، وكل ما يتصل بهذه الظروف من عوامل الاستعداد الموروث من جانب الأبوين، وعوامل الاستعداد الفطري من جانب تكوين الشخصية ذاتها، كالتكوين النفسى والخلقى والمزاجى. وينبغى أن نعرف أن هذه للظروف والعوامل لم تكن مقصودة لذاتها بوصفها أدوات معرفية، وإنما توصل بها الناقد الوصول إلى ملامح الصورة النفمة.^(٣٠)

أما الصورة الجسدية، فقد اعتمد في تشكيل ملامحها على الوصف الخارجى للبنية الجسدية، وكل ما يتصل بهذه البنية من علامات مميزة. وهذه العناية بوصف الملامح النفسية الجسدية تجسد ما يُسمى في علم النفس بـ

(٣٠) ينظر على سبيل المثال:

-العقاد، جميل بُثينة، ص: ٢٤٣ وما بعدها وص: ٢٦٣-٢٦٥-٢٩٥.

-العقاد، شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة، ص: ١٧٢-١٧٣-١٧٦-٢٢٢.

-العقاد، أبو نواس، ص: ٢٥-٢٧-٧٧-١٢٨.

-العقاد، ابن الرومى حياته من شعره، ص: ٣٠ و٤٦ و٦٩.

-العقاد، أبو العلاء المبرى، ص: ٣١١ و٣١٨.

-العقاد، عبقرية الصديق، ص: ١٦٨.

-العقاد، المجلد الأول، عبقرية عمر، ص: ٣٧٩-٣٩٠-٣٩١. وينظر، ميّت قطب، النقد الأدبى،

أصوله ومناهجه، ص: ٩٩.

"التشخيص النفسي" psychodiagnos" للقائم على دراسة الشخصية بوساطة
الظواهر الخارجية^(٣١).

وإذا أخذنا هذه الصورة النفسية الجسدية بظروفها التاريخية والبيئية،
وبعواملها الوراثية والفطرية، فإنها تدخل في إطار ما يسمى بـ"فلسفة التاريخ" إلى
جانب الدراسة الأدبية والفهم "السيكويوجرافي" والناقد بهذا الصنيع، لا يختلف
كثيراً عن هؤلاء "الكتاب المولعين برسم صور الشخصيات كـ"سانت بيغ"
و"ليتون سترانشي" و"إميل لودفيج" وغيرهم من كتاب السيرة.^(٣٢)

أما المقوم الثاني الذي قامت عليه الدراسة البيوجرافية، فهو "مفتاح
الشخصية". وأرب مفتاح -على سبيل المثال- إلى شخصية أبي بكر الصديق،
هو "الإعجاب بالبطولة"^(٣٣) أما مفتاح شخصية عمر بن الخطاب، فهو "طبيعة
الجندي"^(٣٤).

ويحمل هذا المفتاح، عند العقاد، أكثر من رسم فهو "محور الحياة" و"مسبار
الطبيعة"، وهو تلك "الأداة الصغيرة التي تتيح لنا فك مغلق الشخصية والنفاذ إلى
سريرتها، دون أن تزيد على هذا، لأنها لا يمكن أن تحيط بكل صفاتها وخلاتها،
ولا يمكن أن تمثل كل خصائصها ومزاياها، تماماً كما هو مفتاح البيت قد ينفذ بنا
إلى حصنه المغلق وراء الأسوار والجدران، ولكنه لا يصف شكله وصفاً تاماً،
ولا يمثل اتساعه تمثيلاً كاملاً.^(٣٥)

فمفتاح الشخصية، بهذا المعنى، شبيه بمفتاح البيت، كلاهما صادق قد يسهل
أو يصعب إيجاده بحسب طبيعة الشخصيات والبيوت، وليست السهولة
والصعوبة - ههنا في نظر العقاد - مرتبطين بالكبر والصغر، أو بالحسن
والذمامة، أو بالفضيلة والنقيضة. فقد تلج للشخصية العظيمة بمفتاح بسيط وعلى
العكس من ذلك، قد يتعذر علينا إيجاد مفتاح الشخصية الهزيلة للناقصة. تماماً
كما هو البيت أيضاً، فقد يكون كبيراً حصيناً، ومع هذا، فهو غير عسير الفتح،

(٣١) ينظر، عاقل، فخر، معجم علم النفس، ص: ٩٠.

(٣٢) ينظر، تليب، عبد الحي، عباس العقاد ناقدًا، ص: ٢٩٣.

وينظر عباس، إحسان، فن السيرة، ص: ٤٨-٤٩-٥٠-٥١.

(٣٣) العقاد، عقريّة الصديق، ص: ٢٢٧.

(٣٤) العقاد، عقريّة عمر بن الخطاب، ص: ٤٣٤.

(٣٥) العقاد، عقريّة عمر بن الخطاب، ص: ٤٣٣.

نلج به بمفتاح صغير، في حين يصعب فتح البيت الصغير المتواضع. (٣٦).

وقد لا تكون هذه المقارنة ذات قيمة إذا أدركنا أن مفتاح الشخصية، على الخصوص، يحمل دلالة سيكولوجية أعمق منها. فالمقصود بهذا المفتاح من مجمل دراسات العقاد البيوغرافية، تلك "السمة الغالبة" (٣٧) على سلوك الشخصية وخلاتها وصفاتها وعاداتها، وهي التي تميز الشخصية عن غيرها من الشخصيات.

ونلاحظ أن مصطلح "السمة الغالبة" الذي استخدمه الكاتب في تعريف المفتاح هو المصطلح نفسه في علم النفس ويدعى "le trait dominant" (٣٨). ومن هنا، فإننا إذا عرضنا هذه السمة على نظريات التحليل النفسي للشخصية، فإننا نرى أن مفهومها قريب - إلى حد ما - مما يسمى "بنظرية السمات" (theorie de traits) (٣٩).

- أما المقوم الثالث والأخير الذي قامت عليه الدراسة البيوغرافية، فيتعلق بطريقة الدراسة ذاتها أو المعالجة نفسها، وتتكى هذه الطريقة على منحيين اثنين: أولهما، "المنحى النفسي الفني"، اصطلاحنا على تسميته المنحى "السيكوفني psycho-artistique"، ويسعى إلى ربط فن الشاعر بمزاجه وسلوكه وحياته النفسية البياطنية، لاستخلاص صورة "سيكوفنية". وقد معن هذا المنحى كل الشعراء وخصوصاً "عمر وجميل" وإن كانت الغلبة للتكوين النفسي على التكوين الفني.

ثانيهما، "المنحى النفسي الجسمي" أو "السيكوسوماتي" "psycho-somatique" وهو في الطب النفسي دراسة العلاقة بين الحالات النفسية السوية أو غير السوية أو المرضية والظواهر الجسمية أو البدنية (٤٠) وتكون هذه الحالات والظواهر مصحوبة في الغالب باضطرابات في الوظائف البيولوجية والفيزيولوجية والعصبية والجنسية، ويعوامل انفعالية من ناحية الشعور أو الإحساس والإدراك وتغير السلوك، وترافقها أيضاً علامات جسدية، تظهر في تعابير الوجه والوضعية والحركة، وغالباً ما يخضع المريض في هذه الحالات المرضية

(٣٦) ينظر، العقاد، عقوبة عمر بن الخطاب، ص: ٤٣٣-٤٣٤.

(٣٧) ينظر، العقاد، عقوبة عمر بن الخطاب، ص: ٤٣٣-٤٣٤.

(٣٨) ينظر: مرسي، مغاربي مهلم، مقالة: المنهج النفسي في أدب العقاد ص: ٣٠.

(٣٩) ينظر، عيسى، فيصل، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ص: ٢٦.

(٤٠) ينظر، أبو النيل، محمود السيد، الأمراض السيكوسوماتية، الأمراض الجسمية النفسية المنشأ، ص: ٤٣.

الشديدة إلى فحص سريري لتشخيص آفاته النفسية والجسمية.^(٤١)

فالمنحى "السيكوسوماتي"، بهذا المعنى، يعتمد على حقائق الطب النفسي في تحليل الشخصية تحليلاً نفسياً وجسدياً، ولكنه - عند العقاد - لا يتعدى، في الغالب، وصف البنية النفسية الجسدية، وتحليل بعض اضطراباتها واختلالاتها بالاعتماد على شعر الشاعر، وعلى شيء من أخباره الخاصة والعامة.

ولهذا، فكلمة منحى، في نظرنا، أنسب من كلمة "منهج"، لأن المنهج يتطلب متابعة صريحة ودقيقة لخطواته، وإن كان يصح إطلاقه على دراسة العقاد النفسية لأبي نواس: ففي هذه الدراسة بدأ الإسراف واضحاً في تطبيق المنحى السيكوسوماتي بحقائقه الطبية النفسية^(٤٢). وهو المنحى نفسه الذي منّ عدداً غير قليل من شخصيات العباقرة والعظماء^(٤٣).

ومهما يكن من أمر، فإن العقاد يفضل مدرسة النقد السيكولوجي على سائر المدارس الأخرى، لأنها أقرب إلى رأيه وذوقه معاً: فهي تتيح له تلمس الفوارق النفسية بين شعراء عده يعيشون في مجتمع واحد وحقبة زمنية واحدة^(٤٤).

وهذا ما لا تستطيعه، في تصوره، المدرسة الاجتماعية والمدرسة الفنية أو البلاغية. فالأولى تكثفي بتفسير عوامل العصر في المجتمع الواحد، ولا تفتقر تلك الفوارق السيكولوجية، في حين تقتصر الثانية على تفسير أسباب شيوع الذوق المختار تفضيلاً لأسلوب من الأساليب في التعبير، ولا تنفذ بنا إلى أسرار الإنسان المبدع والمتنوق، كما لا يعرفنا به بقدرته على الإبداع^(٤٥).

ويخلص العقاد من هذا إلى أن النقد النفسي أكثر سعة وحيوية من المدرستين، لأنه يحيط بهما، بل يغنيهما حين يعطينا البواعث النفسية المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة للكاتب. ولا بد، في نظره، أن تحيط هذه

(٤١) ينظر، شيفر، محمد معلا، الطب النفسي، ص: ٧٦، ٧٥.

(٤٢) ينظر، العقاد، أبو نواس، ص: ٣٦ وما بعدها.

وينظر، حسين طه، خصام ونقد، ص: ٢٣٤، ٢٣٧، ٢٥٧.

(٤٣) ينظر على سبيل المثال:

العقاد، عبقرية عمر، ص: ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢.

العقاد، الحقبريات الإسلامية، عبقرية خالد بن الوليد، ص: ٨٩٢-٨٩٣-٨٩٤.

(٤٤) ينظر، العقاد، يوميات، ج ٢، ص: ١٠-٤٢٥.

(٤٥) ينظر، العقاد، يوميات، ج ٢، ص: ١٠-٤٢٥.

البواعث جملةً وتفصيلاً بالمؤثرات المعيشية التي تأتي للشاعر والكاتب من مجتمعيهما وزمانيهما^(١٦).

ومن هنا، تتجلى قدرة النقد النفسي أو الناقد الميكولوجي، وأية هذه القدرة أن يشمل العصر كله بمقاييسه النفسانية حيث يهتدي إلى وجوه المشابهة في الأعماق، فيرجع بها إلى سببٍ واحدٍ شامل لجميع المناهج والأساليب والدوافع السيكولوجية، وإن بدا عليها أنها تفترق أبعد افتراق^(١٧).

ولم يكن العقاد يعنى كثيراً بحوادث العصر وواقعه وتواريخه إلا بالقدر الذي يتيح له الوصول إلى غرضه النفسي، وهو رسم الصورة النفسية الجسدية للشخصية. والناقد، في الحق، لم يحدّد جنس مدرسته السيكولوجية، لأن لعلم النفس - كما هو معروف - مدارس كثيرة وطرائق مختلفة. واكتفى بالقول إنه لم يكن يوماً من أشياع مدرسة "فرويد" وتلاميذه في الدراسات النفسية.^(١٨)

ولم تكن غايته من دراسة نفوس الشعراء التحليل النفسي الفرويدي، وإنما هو يرجع إلى نفس الشاعر حين يلتمس - كما أشرنا - الفوارق السيكولوجية التي لا تفسرها البيئة الاجتماعية، وهي واحدة، في نظره، حيث يختلف العشرات بل المنات من الشعراء. ويصرّح إلى جانب هذا، أنه ما كتب عن شاعر واحد دون أن يحيط الكلام عليه بالبحوث المطولة عن أحوال عصره ومعنى ظاهرتيه من الوجهة الاجتماعية^(١٩).

واهتم العقاد أيضاً بالفكرة الجمالية - وما يتصل بها من حرية وتناسب، وإحساس، وجميل، وجليل، وقبيح وإدراك، وذوق.. معتمداً على فهمه النفسي والفلسفي.

ونستطيع أن نلخص هذه العلائق الجمالية في النقاط الآتية:

- إن الجمال عنده، هو انعقاد النفس والجسم من العوائق النفسية والبيولوجية. ومن هنا، كان منافياً للقيود والأوزان مرتبطاً بالحرية والخفة أو الرشاقة والحركة في وظائف الأعضاء، على أن هذه الحرية عموماً، ليست

(١٦) المرجع السابق.

(١٧) العقاد يوميات، ج ٢، ص ١٠٠.

(١٨) ينظر العقاد، يوميات ج ٢، ص ٤٢٥.

(١٩) ينظر العقاد، يوميات، ج: ٢ - ص ٤٢٥.

مطلقة، لأنها تخضع أحياناً إلى بعض القيود والأوزان والقوانين لاجتناب
الفوضى؛ فالعمل بين هذه الحواجز لا يُعطل الشعور بالحرية، بل هو مسار ما
في النفوس من جوهرها..^(٥٠)

- وإذا كان التناسب شرطاً ضرورياً للجمال، فإن هذا الجمال يوجد في غير
التناسب إذا زالت الحوائق النفسية التي تتناقض الشعور به مثال ذلك "الزرافة"^(٥١).

- إن الإحساس بالجمال يخضع لعامل سيكولوجي يتمثل في الصلة النفسية
الروحية بين مدرك الجمال والموضوع الجمالي، فالحكم الجمالي يتوقف على
طبيعة الاستعداد النفسي لمُدرك الجمال وعلى ما يشع في الموضوع الجمالي من
حركة وحيوة، فقد يكون الوجه قسيماً وسيماً ولكن عائقاً في تكوينه أو في نفس
المُدرك يُحول دون الإعجاب به^(٥٢).

- ومن هنا، كان للجميل والجميل علاقة "سيكوجمالية" بالداخل والخارج، أو
بالنفس والموضوع الجمالي، وهذه العلاقة تحكمها طبيعة الحالات النفسية لحظة
الهدوء والتوتر. فالجميل، عند العقاد، مظهر القدرة تقابله النفس بالإعجاب،
والجميل مظهر القوة تقابله النفس بالخشوع.^(٥٣) وقد ينعكس المظهران، في
تصورنا، في النفس بحسب الحالة الشعورية.

- إن الجليل بأطرافه المتناقضة من: هلع وإعجاب وخوف وإقبال، وموت وحيوة..
واقعة جمالية وعنصر أساسي في الحياة، لا يمكن الشعور به إلا مترجماً بالجميل^(٥٤).

ومدار هذا التمازج على علاقة النفس بالطبيعة، أو الذات بالموضوع، أو الدلخل
بالخارج، وقد استمدَّ العقاد هذه العلاقة "السيكوجمالية" من الموقف الرومانسي^(٥٥)، كما
أدرك جدليتها بين الدلخل والخارج.^(٥٦) لأن الجمال خارج خواطر الإنسان وحالاته

(٥٠) ينظر، العقاد، مراجعات في الأدب والفنون، ص: ٤٨-٤٩-٥٢. وينظر العقاد، مطالعات في
الكتب والحياة، ص: ٢٠٩-٢٥٢.

وينظر العقاد، هذه الشجرة، ص: ٢٥ و ٢٧ و ٣٣ و ٣٩ و ٤٧ و ٤٩.

(٥١) ينظر، العقاد، هذه الشجرة، ص: ٢٨:

(٥٢) ينظر، العقاد، مراجعات في الأدب والفنون، ص: ٤٩-٥٣.

وينظر العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، ص: ٥٦-٢٩٠.

(٥٣) ينظر العقاد، خلاصة اليومية والشذور، ص: ٢٤-٢٥.

(٥٤) ينظر العقاد، خلاصة اليومية والشذور، ص: ٢٤-٢٥.

(٥٥) ينظر، الوفاي، نعيم، الشعر العربي الحديث، ص: ٤٣-٤٧-٤٨.

(٥٦) ينظر، نوال، يوسف، رؤية النص الإبداعي بين الدلخل والخارج، ص: ٦١.

لنفسية والذهنية شيء جامد لا قيمة له، وإن كان يحمل هذه القيمة في ذاته. (٥٧)
- والقبیح أيضاً قيمة "سيكوجمالية" في التعبير الفني إذا كان الغرض من تصويره بيان حالة نفسية أو حقيقة جمالية. (٥٨)

- إن العلاقة بين الإدراك الجمالي والظاهرة الجمالية علاقة تجريد عقلي، عند العقاد، تتجاوز الرؤية الحسية إلى التأمل النقي في حيثيات تلك الظاهرة، للوقوف على مظاهر القبح والجمال فيها، وإدراك شكلها للكلية. وهذه النظرة الكلية الشاملة، هي الوسيلة التي ندرك بها الكون في كليته وشموليته. ولن يتم هذا إلا برؤية باطنية تدعى "عين الباطن" أو "الوعي الباطن" الذي يستخدمه المتصوّف في إدراك حقائق الكون. (٥٩)

- إن الإدراك الجمالي، عند العقاد، لا ينحصر في جزء من حياة الإنسان، وإنما يشمل كل قدراته النفسية وطاقاته الذهنية والغريزية، ولهذا فهو مطابق لعملية "الفهم" التي ترادف الحسن، والغريزة، والعطف، والبديهة والخيال، والتفكير، والمعرفة الكونية والنفسية والشينية. (٦٠)

وهذه العناصر التي تُكوّن الفهم الكامل أو الإدراك التام، هي العناصر نفسها التي تُكوّن لذي الرومانسيين عالم الفنان الداخلي أو بصيرته الشعرية. (٦١)

- إن للذوق في الفن قيمة سيكوجمالية، عند العقاد، تتجلى في قدرته على الخلق والإبداع. ويمتاز بالدقة والطبع والحسن الجمالي والخبرة العلمية، والذرية الفنية. وهو بهذه المواصفات، لا يختلف كثيراً عن الإدراك الجمالي. ولكنه خلاف الذوق المتملي أو المستمتع القائم على الرتابة والتكرار (٦٢) ويرجع تفاوت الأنواق وتباينها إلى طبيعة الأطوار النفسية، لذلك كان على صنفين: صنف واقعي محافظ، وصنف خيالي مجدّد. (٦٣)

(٥٧) ينظر العقاد، مطامعت، ص: ٢٩١.

(٥٨) ينظر العقاد، ساعات بين الكتب، ص: ٢٣١-٢٣٢.

(٥٩) ينظر، العقاد، هذه الشجرة، ص: ٤٠.

وينظر، العقاد، الله، ص: ٥٠.

(٦٠) ينظر، العقاد، ساعات، ص: ٢٤١.

(٦١) ينظر الربيعي، محمود، في نقد الشعر، ص: ١٣٤.

ينظر العقاد، خلاصة اليومية، ص: ٩٨.

(٦٢) ينظر، العقاد، شعراء مصر ومنتجاتهم في الجيل الماضي ص: ١٦٨ وما بعدها.

(٦٣) ينظر، العقاد، حياة قلم، ص: ٦١٤-٦١٥.

والنتيجة العامة التي يمكن استنباطها، هي أن النقد النفسي للفكرة الجمالية، عند العقاد، كان يرفده في أغلب الأحيان، تعليلاً فلسفياً، ولا غرو في ذلك، فالواقعة الجمالية، كما هو معروف، واقعة فلسفية ذات صلة وشيجة بنفس الإنسان وشعوره.^(١٤)

كما تبدى النقد النفسي واضحاً في معالجة العقاد للشعر بالنظرية والتطبيق؛ إذ تناول بالاستقصاء النفسي طبيعة التجربة الشعرية ووظيفتها^(١٥)، والوحدة العضوية^(١٦)، والتعبير الشعري وما يتصل به من صور شعرية^(١٧) وخيال^(١٨) وتشبيه^(١٩)، ولغة شعرية^(٢٠).

وبطبيعة الحال، لا تتسع جعبة هذا المدخل لاستيعاب كل هذه المفومات بالتفصيل. ويكفي أن نشير إلى أن مجال تطبيقها كان في الغالب شعر أحمد شوقي، ثم إنها لم تكن موجهة إلى توير العمل الشعري نفسه، وإنما استغلها صاحبها للوصول إلى شخصية الشاعر إخلاصاً للمبدأ النقدي الذي نادى به طوال حياته، وهو أن "الشاعر الذي لا نعرفه من شعره لا يستحق أن يُعرف"^(٢١) ولعله يؤمن ههنا برأي ستيفن سبندر، وهو أننا نعرف الرجل عن طريق شعره أكثر مما نعرفه عن طريق نقائق حياته^(٢٢).

نفهم من هذا كله أن السمة الغالبة على دراسات العقاد النقدية والأدبية، هي سمة الفردية أو التفرد لإيمانه بالوعي الفردي، وهي إحدى خصائص النقد

(١٤) ينظر لاور، شارل، مبادئ علم الجمال، ص: ٤١.

(١٥) العقاد، مطالعات، ص: ٢٩٠، وساعات، ص: ١٢٦.

(١٦) العقاد، الديون في النقد والأدب، ص: ٥٨٥.

(١٧) العقاد، مرجمات، ص: ١٥٠-١٥٢.

وينظر العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ٢٦٠ و٢٦٢.

وينظر العقاد، ساعات، ص: ٣٠٩ و٤١١.

(١٨) ينظر، العقاد، ساعات، ص: ٢٠٠ و٢٢٤ و٢٤١.

ويسلونك، ص: ٢٥، ٢٦، ومطالعات، ص: ٥.

(١٩) ينظر، العقاد، اللغة الشاعرة، ص: ٣٧ وابن الرومي، ص: ٢٦٤، ٢٦٥ وينظر العقاد، شعراء مصر

وبيئتهم في الجيل الماضي، ص: ٧١-٧٢.

(٢٠) ينظر العقاد، خلاصة اليوم، ص: ١٦.

وينظر العقاد، الفصول، ص: ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٣.

وينظر، العقاد، يسلونك، ص: ١٦٩، ٢٩٤، ٢٩٥.

(٢١) العقاد، ساعات، ص: ٥١٠.

(٢٢) ينظر سبندر، ستيفن، الحياة والشاعر، ص: ٦٤.

وينظر، شليف، عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر ص: ١٢٤.

النفسي عنده والأساس الذي تركز عليه النظرية الرومانسية عموماً، وهي النظرية التي ألهمت الناقد ضرورة تفرد الأديب بشخصيته، بل جعلته يعتقد أن التاريخ الإنساني يباخذ مساره من الاجتماعية إلى الفردية^(٧٣) ولعل إيمانه، أيضاً بضرورة تجسيد العمل الأدبي لشخصية الأديب، جعله لا يحفل كثيراً بالصلة التي تربط هذا الأديب بواقعه الاجتماعي، بل إن هذا الإيمان دفعه إلى الإمعان في موقفه المتعنّت من دعاة الواقعية الاشتراكية في مصر^(٧٤).

ب- واهتم "محمد التويهي"

على غرار العقاد بتحليل شخصيات الشعراء تحليلاً نفسياً، وإن اختلفت النتائج في الظاهر لاختلاف الفرضيات السيكولوجية، ولكن المنحى النفسي العام في المعالجة يبقى هو هو، ويقوم عند هذا الناقد، أيضاً، على شيء من المنحى "السيكوفني" وعلى الإسراف في استخدام المنحى "السيكوسوماتسي" أو "الطبي النفسي"؛ إذ تناول هو الآخر بالتحليل النفسي شخصيتي ابن الرومي والحسن بن هانيء.

ويجدر بنا في البداية، أن نفهم نظرية النقد النفسي عند هذا الناقد، لنصل بعد ذلك إلى النتائج التي انتهى إليها في دراسة شخصيات الشعراء. ويمكن تلخيص نظريته في مفهومين أساسيين هما:

-تنفيس الفنان عن عاطفته وتوصيلها إلى الناس.

-الأدب صورة نفسية لشخصية الشاعر أو الأديب فالتنفيس والتوصل، عنده، دافعان متلازمان وشرطان ضروريان لبروز الفن ولا يغني أولهما عن ثانيهما، هما: رغبة الفنان في أن ينفس عن عاطفته، ورغبته في أن يضع هذا التنفيس في صورة تثير في كل من يتلقاها نظير. عاطفته^(٧٥).

والتنفيس والتوصل مسألتان وارادتان في النقد النفسي والأدبي؛ فأبى عمل يبدعه أديب صادق أصيل، إنما يريد منه التنفيس عن همومه ورغباته وعواطفه، وهو لا يكتفي بهذا، بل يريد أن يوصل عمله إلى غيره ليحيش معه تجربته "فقد قيل"، مثلاً إن "غوته" حرّر نفسه من آلام العالم بتأليف "آلام فرتر"، وأن الشاعر دي موسيه كان يلجأ إلى الشعر لإنقاذ نفسه من

(٧٣) ينظر شليف، عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص ١٢٤.

(٧٤) ينظر العقاد، شعراء مصر...، ص ١٩٥-١٩٦.

(٧٥) التويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، ص ٢٧.

الانتحار^(٧٦) وقد حلّ "ريتساردز" عملية التوصيل، فرأها ضرباً من الموهبة، أو هي القدرة على استرجاع تجارب الماضي، وهذه القدرة هي التي تميّز الرجل الماهر في التوصيل، شاعراً كان أو مصوراً^(٧٧).

على أن نظرية "النويهي"، لا تقف عند حدود التنقيص عن العواطف وتوصيلها فحسب، بل تتعدّها إلى ضرورة تمثّل المتلقي التجربة كما عاشها الأديب بالمرارة نفسها، أو على نحو مشابه لها، ذلك أن هذا المتلقي لا بدّ أنه يملك معادلاً موضوعياً لها في نفسه من تجاربه الذاتية. وتجربة الشاعر أو الأديب هي التي توظف مخزون ذاكرته من السكون فتدفعه إلى المعيشة الوجدانية^(٧٨).

ولهذا يدعو "النويهي" القارئ إلى ضرورة تمثّل تجربة الأديب للحصول على المتعة والفهم، وذلك بتذكّر المواقف التي حدثت له في مراحل عمره، أو حدثت لأصدقائه وأقاربه، سواء أكانت هذه المواقف مفرحة أو محزنة، لأن فيها، بلا شك، ما يشبه مواقف المبدع في عمله الفني^(٧٩).

وهذه الدعوة شبيهة بما طالب به "العقاد" الشاعر من ضرورة الصدق في التجربة الشعرية لنقلها إلى القارئ حياة صادقة.

غير أن "النويهي" تجاوز هذا الطرح النظري السيكولوجي لعمليتي التنقيص والتوصيل، وما يتصل بهما من استجابة المتلقي إلى تحليل شخصيات الشعراء تحليلاً نفسياً يدا فيه الإسراف واضحاً، شأنه في ذلك شأن العقاد في دراسته لأبي نواس، إذ تناول هو الآخر شخصية ابن الرومي وبيشار وأبي نواس في ضوء المنحى النفسي الجسمي أو "السيكوسوماتي" القائم على فرضيات التحليل النفسي وحقائق الطب النفسي، وتخلّلت دراساته، أيضاً، بعض الجوانب "السيكوفنية".

فقد حصر دراسته لابن رومي في تشخيص بعض الأمراض الجسمية والآفات النفسية التي استقرأها من شعره. وتوصل إلى أن أشد ما كان يؤلم هذا الشاعر، هو إحساسه بالعجز الجنسي وبطيرته، واضطراب هضمه لضعف معدته^(٨٠).

(٧٦) ينظر، شليف عكاشة، اتجاهات النقد الأدبي المعاصر في مصر، ص ١٢٧.

(٧٧) ينظر، ريتساردز، أ، أ، مبادئ النقد الأدبي، ص: ٢٣٨-٢٣٩.

(٧٨) ينظر، النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، ص: ٣٢٧.

(٧٩) النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، ص: ٣٢٧-١٥٢.

(٨٠) النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، ص: ٣٢٧، ١٥٢.

وهذا هو الاتجاه نفسه الذي سلكه، أيضاً، في دراسة "الشخصية النواسية"؛ إذ حلّل الظواهر النفسية لهذا الشاعر، معتمداً على حقائق علم النفس وعلم الأحياء. فانتهى مثلاً، إلى أن أبا نواس كان يعاني الشذوذ الجنسي، وسبب هذا الشذوذ في تصوره، يكمن في عقده النفسية التي تشكلت في عقله الباطن أو اللاشعور، بسبب ما رآه في صباه من تعهر أمه وتبرجها؛ إذ تزوجت بعد وفاة أبيه، وفتحت بيتها لطلاب الهوى والمجون. (٨١)

ولم يكن هناك، في نظري، اختلاف جوهري بين دراسة العقاد ودراسة النويهي لنفسية أبي نواس، اللهم إلا في بعض المصطلحات والفرضيات التي انطلق منها كل ناقد. فالأول، أقام دراسته على "الترجسية" وما يتصل بها من لوازم، و"شذوذ جنسي"، وعقد نفسي، كعقدتي الإدمان والنسب.

والثاني أقامها أيضاً على الشذوذ الجنسي وما يرتبط به من عوامل وأسباب (٨٢) كالشعور الجنسي بالخمرة. فالدراسات إذن، تجمعها الغريزة التي هي أساس النظرية الفرويدية وإن تفرّع التحليل إلى حالات أخرى.

ويعلّ النويهي شغف أبي نواس بالخمرة تعليلاً لا يخلو من الإسراف والاعتساف. فهو يرى أن إحساس الشاعر بالخمرة، كان إحساساً جنسياً، أي أن الخمرة هي التي كانت تهيج فيه الشبق الجنسي، وتثير فيه لذة المواقعة لا مواقعة النساء والغلمان، وإنما مواقعة "الخمرة" فكأنه كان يحصل على أشباعه الجنسي من الإدمان على شربها. (٨٢)

وهذا النهج المفرط في طلبها، كان يرضيه إرضاءً جنسياً، ويعوّضه لذة المواقعة الحقيقية. وقد اتكأ النويهي في إثبات هذه الصلة بين شرب الخمرة والغريزة الجنسية على بعض اللوازم اللفظية التي تكررت في شعر الشاعر وأكدت تلك الصلة، منها: بكر، عذراء، فتاة، وجل، المنزر، اقتضاض البكار، العذرة، افتراع..

(٨١) النويهي، نفسية أبي نواس، ص ٨٥.

(٨٢) وتتصل هذه العوامل والأسباب بنوع علاقته مع النساء، وتكوينه الجسمي وتربيته النفسية، وظروفه الاجتماعية، وخصوصاً ما يسميه بـ "رابطة الأم" التي كانت سبباً في ألقه النفسية وشذوذه الجنسي واشمنزله من النساء -١-.

١- ينظر النويهي، نفسية أبي نواس، ص ٥٤، وما بعدها.

(٨٢) ينظر النويهي، نفسية أبي نواس، ص: ٤٦-٤٧.

وهنا، دلالة واضحة على اعتماد الناقد منهج التحليل النفسي. الفرويدي، فالموضوع الجنسي بهذا المعنى، لا يقتصر على العلاقة الجنسية بين الذكر والأنثى، أو بين الذكّرين أو الانثيين، وإنما قد يتعدّاهما إلى التعويض عنها بوساطة الأشياء كمعاقرة الخمر، وتعاطي المخدرات.

وكان النويهي مخلصاً لمنهجه النفسي حتى في بعض اللّمحات الفنية على غرار العقاد. فقد توصل إلى أن للشذوذ الجنسي أثراً واضحاً في فنّ الشاعر ونفسيته، وأن ثمة صلة وثيقة بين حاسته الجنسية وحاسته الفنية.^(٨٣) في حين حصر العقاد فنّ الشاعر في "لازمة العرض النرجسي"^(٨٤) وهذا ما أمّطلحنا على تسميته "المنحى السيكوني".

وهذه الأمثلة المختارة، من دراسة النويهي لنفسية أبي نواس، كافية للاقتناع بأن اعتماد الناقد على شعر الشاعر، لم يكن سوى وسيلة للوصول إلى تحليل شخصية الشاعر ونفسيته وعقده، وشذوذه، وبيان أثر هذه الحالات النفسية في فنّه.

ولم تكن الدراسة النفسية لشخصيات الشعراء حكراً على العقاد والنويهي بل استهوت أيضاً عدداً غير قليل من الأدباء والنقاد، نذكر منهم على سبيل المثال: محمد كامل -حسين في دراسته للمتنبّي وأبي العلاء المعري، وحامد -عبد القادر في دراسته للمعري أيضاً.

ج- فقد انتهى الأول "محمد كامل حسين".

إلى قناعة بأن ظاهرة "التعقيد" في شعر المتنبّي، لم تأت اعتباراً، وإنما هي، في تصوّره، دلالة على حالة نفسية معينة؛ فهي تدل على عقلية في شبابه، وعلى شيء من الصغار في النفس، والقصور في الهمّة والكفاية، والتباعد ما بين غناء الفتى وأماله. ولم يكن انتقال الناقد من الشعر إلى الشاعر، ومن الشاعر إلى الشعر موجّهاً إلى غرض فنيّ جماليّ يرسي إلى تحليل ظاهرة التعقيد في شعر المتنبّي، وإنما كانت وسيلة للدلالة على حالاته النفسية.^(٨٥)

(٨٣) ينظر، النويهي نفسية أبي نواس، ص: ٩١ وما بعدها.

(٨٤) ينظر العقاد، أبو نواس، ص: ١٢٨.

(٨٥) ينظر، حسين محمد كامل، متروحات، ج ١- ص ٣٩-٤٢.

وقد سلك الدارس الاتجاه نفس في دراسته لأبي العلاء المعري، فلزوميات هذا الشاعر على الخصوص، تحمل طابعه الشخصي، وكل ما فيها من تكلفٍ ونظمٍ عجيبٍ دلالةً أيضاً على شخصيته ونفسيته، يقول "على أن أروع ما في أدب أبي العلاء وأعظمه دلالة على أعماق نفسه.. هو من غير شك اللزوميات، هذا التأليف العجيب يدلنا على نفسية أبي العلاء بما لا يدل أي عمل آخر على نفسية مؤلفه".

د - أما "حامد عبد القادر":

فقد ذهب مذاهب مختلفة في تحليل شخصية "المعري" في ضوء علم النفس. فهو يعزو بعض سلوكه كالعزلة، والزهد، والطموح الأدبي إلى إصابته ببعض العقد النفسية منها: ظاهرة الدفاع عن النفس، وظاهرة التعويض.. وأقام تعليقه على أساس العقل الظاهر والعقل الباطن؛ لعله يقصد بالأول الشعور "والثاني اللاشعور"^(٨٦).

وفي تصوره، أنه إذا كان العقل الظاهر قد رضي عند المعري بالهزيمة واطمأن إلى الشعور بالعجز، فإن العقل الباطن على النقيض من ذلك، لا يرضى بالهزيمة والعجز بل يريد أن يحولهما إلى الانتصار والقوة عن طريق التعويض.^(٨٧)

وإذا كان الشاعر أخفق في حياته الاجتماعية، ولم ينل ما كان يطمح إليه من مجدٍ وجاهٍ، فإن له مجالاً آخر لا يجاريه فيه أحدٌ، يكمل له ذينك المطمحين، هو مجال الأدب، أو الشعر، ففيه اتسعت له العبقرية الفنية، ونالها غير مدافع عن طريق عزلة، ووحدة، وتفرد^(٨٨).

ويعزو الباحث سرّ تكلف الشاعر وتصنعه في شعره بعدما آل إلى الزهد والعزلة إلى غريزة فطرية في كل إنسان، هي "حبّ الظهور والاستعلاء"^(٨٩). وهي الغريزة التي أقام عليها "أدلر" نظريته في التحليل النفسي، وعلى أساسها فسّر الإبداع الفني.

(٨٦) عبد القادر حامد، فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره، ص ٦٨-٧٠.

(٨٧) عبد القادر حامد، فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره، ص ٦٨-٧٠.

(٨٨) عبد القادر حامد، فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره، ص ٦٨-٧٠.

(٨٩) المرجع نفسه، ص ٧٤-٨٦.

وهكذا كان حامد عبد القادر، شأنه شأن العقاد والنويهسي، ومحمد كامل حسين، يعني في المقام الأول بشخصية الشاعر، ولم يكن العمل الشعري، عنده، سوى وسيلة لشرح بعض الحالات والعقدة، والغرائز. ولما لاقى هذا العمل نفسه عناية كبيرة بخصائصه الفنية والجمالية، علماً أن لهذا الدارس، كما سنرى، كتاباً آخر تناول فيه بالدراسة النظرية علاقة علم النفس، بالأدب سماه "دراسات في علم النفس الأدبي"، كان به من الأوائل الذين أدخلوا هذه المادة ضمن مناهج الدراسة في الجامعات المصرية.



الفصل الثالث

دراسة عملية الإبداع

(تجربة سوييف نموذجاً)

وهو المحور الذي يدرس عملية الإبداع الفني ذاتها منتبهاً خطواتها، وآلياتها عند الأديب إلى أن يتمخض عنها تشكل العمل الفني. وقد ينطلق هذا المحور من الأثر الأدبي لتحليل تلك العملية، ولكن وظيفته تبقى محصورة في فهم آلياتها وديناميتها.

ولهذا، فدراسة هذه الإشكالية أقرب إلى العلم منها إلى الفن، لأنها تتطلب معالجة علمية سيكولوجية لفهمها وتعمقها. وقد لا تغلح هذه المعالجة في فك مغالقتها، لأنها على قدر كبير من التعقيد والغموض، فهي تتصل بما يجري في باطن الشاعر من حالات نفسية معقدة، وصراعات حادة في أثناء الإبداع، فضلاً عما له من سلوك وعادات يمارسها وقت الكتابة. ولكل هذا أثر في صياغة مسوداته إذ غالباً ما يطرا عليها الغطب والحذف والزيادة.. فعملية الإبداع من هذا الجانب إذن، لا تحتاج إلى إثبات صلتها بالنقد النفسي الأديبي.

وقد تكون دراسة "مصطفى سوييف" في كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" أحسن ما كتب في هذا المجال؛ إذ قام هذا الباحث بتجربة ميدانية، استخدم فيها طريقة "الاستبيان" أو "الاستخبار" للوصول إلى استقصاء نفسي شامل لكل ما يحيط بالعملية الإبداعية والمبدع معاً.

وتقوم هذه الطريقة على استجواب بعض الشعراء بأسئلة يجيبون عنها كتابةً. وقد قام الباحث، فعلاً، بتدوين أسئلته ثم قابلها بأجوبة الشعراء وبعض مسوداتهم لمعرفة خطوات العملية الإبداعية.

ولا يمكن، بطبيعة الحال في منحل كهذا، عرض التجربة بتفاصيلها

ونقائنها، ويكفي أن نذكر نص "الاستخبار" كاملاً ونختار من أجوبة الشعراء بعض الاعترافات التي تدل على عاداتهم وحالاتهم النفسية لحظة المخاص الشعري، لنعرض بعد ذلك، بإيجازٍ بعض النتائج التي توصل إليها الباحث بعد استقرائه الأجوبة.

١- نص الاستخبار: Questionnaire

١- إذا استطعت أن تتذكر عملية الإبداع كما جرت في آخر قصيدة لك، فالمرجـو أن تتبـع حياتها في نفسك، هل عاشت في نفسك صورها وأحداثها كاملة قبل النظم؟ أم هل بزغت وقت النظم فحسب؟ وإذا كانت قد عاشت قبل النظم فهل عاشت حياة جامدة، أي أنها ظهرت فجأة كاملة، وظلت كما هي حتى انتهت من كتابتها أم تطورت في حياتها قبل الكتابة أو أثناءها، وجعلت تمثلياً وتتضح في بعض نواحيها، وتتضائل وتلاشي في نواح أخرى؟

٢- إذا صح أنها تطورت وتغيرت، فهل تمارس أنت عملية تغييرها؟ أم تشعر بأن الأمور تجري بعيدة عن متناول قدرتك، وكل ما هناك أنك تشهد آثار التغيير؟

٣- لك عادات تمارسها ساعة النظم أم لا (رجو خاص، حجرة خاصة، قلم خاص، حيز خاص... الخ).

٤- أفتعتبر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما ترد في قصائدك من أحداثٍ وصورٍ، وإذا كانت هناك صلةً يصنها الشاعر، فليحدثنا إذا عما يشعر به إزاء ما يرد عليه من صورٍ وأحداثٍ يضمها أعماله، أيشعر من أين تأتي وكيف؟

٥- أترى نهاية القصيدة قبل أن تبلغ هذه النهاية؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل تراها واضحة أم لا؟ وإذا لم تكن تراها، فما الذي يحدد لك أن ها هنا، قد بلغت النهاية؟ وإذا كنت تراها فهل تنتهي القصيدة حيث كنت ترى؟^(١٠).

وقد أجب على هذا الاستخبار عددٌ غير قليلٍ من الشعراء. فمن (سوريا) نكر الباحث: خليل مردم بك، ورضا صافي، ومحمد مجذوب، ومن (العراق) محمد بهجة الأثري ومن (مصر): محمد الأسمر، وعادل الخضبان، وأحمد رامي^(١١)

(١٠) سوييف مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص: ٢١٠-٢١١.

(١١) سوييف مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص: ٢١٠-٢١١.

٢- الإجابات:

ونستطيع بعد هذا، أن نختار من إجابات الشعراء بعض الاعترافات، فهذا للشاعر المصري "محمد الأسمر" يقول: "الذي أراه أن للشعر لا يستقيم أمره للشاعر إلا إذا كملت أدواته لديه، ومن أهم هذه الأدوات الشعور الصادق والقدرة على صياغة هذا الشعور في الألفاظ الممتخيرة. وحال الشاعر في معاناته للشعر أشبه الأسياء بحال التي تلد، فمعاني الشاعر وصياغته اللفظية التي تتمخض عنها انفعالاته النفسية أحياناً من الشعر، ليست في الحقيقة إلا ميلاد لبنات أفكار الشاعر"^(١٢).

ويرى هذا المُجيب، أن هذا هو السبب الأكبر الذي يدفع الشاعر إلى حيا شعره والتعصب إليه، ثم يسرد بعد ذلك الحالات التي تعتره في النوم واليقظة خلال عملية الإبداع، يقول: "... وإني في أول نظمي للقصيد أجندني مسوقاً إلى نظمها بشعور خفي ليس فيه ما يرهق أعصابي ثم يأخذني التيار الجارف فيريد وجهي، وأظن ذابل البصر، غائباً بعض الغياب عما حولي، وأحياناً أزرع الغرفة التي أنا بها، أو المكان الذي أنا فيه ذهاباً وإياباً، مهمهما ومشيراً بيدي، مُحرقاً من السجائر ما شاء الله أن أحرق. وفي هذه الحالة، أعني حالة الانفعال الشعري، إذا جاء الليل ونمتُ كان نومي منقطعاً أغفو الاغفاءة ثم أقوم ناهضاً إلى القلم والقرطاس، لأن معني من المعاني تمت صياغته بيتاً من الأبيات"^(١٣).

وهذا الشاعر السوري "رضا صالحي"، يصرح في جوابه أن الوقت المفضل لديه، هو الهزيع الأخير من الليل. ويفضل كتابة أشعاره على المسودة والمبيضة بقلم الرصاص. وهو إذا أراد شطب ما لا يعجبه من الكلام، فإنه يؤثر امرار القلم بدل الممحاة.^(١٤)

ويبدو أن هذا السلوك، له راحته النفسية والذهنية، في نظرنا، لأن عملية المحو تعطل لديه تولد الأفكار وتساوق الخواطر، وربما تتسبب ما قد يطرق ذهنه من صور يريد تقييدها لتوها حتى لا تخبث.

(١٢) سوري مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خلاصة من ٢٢٨-٢٢٩.

(١٣) المرجع نفسه، من: ٢٢٨-٢٢٩.

(١٤) سوري مصطفى، الأسس النفسية، من ٢٢٣-٢٢٤.

ولهذا، فعملية الشطب بالقلم لا تستغرق من صاحبها وقتاً طويلاً، إلا إذا أرادها هو للتلهي، وهذا التلهي لا يعطل نشاط الوعي الباطني عن العمل، بل هو استعداداً أو وقفة قصيرة - لا شعورية - للراحة يتهيأ فيها المبدع لاستقبال مولود جديد، قد يكون عبارة، أو فكرة، أو صورة.. ومن عادات هذا الشاعر، أنه إذا فرغ من نظم مقطع المطلع، فإنه ينسخه لحينه على ورقة مبيضة مستقلة بالقلم نفسه (قلم الرصاص)، ثم يضيف إليه المقاطع الأخرى واحداً تلو الآخر إلى أن تنتهي القصيدة كلها. وهكذا يجد الشاعر نفسه أمام كومة من المسودات، وواحدة مبيضة أثبت فيها ما تمّ نظمها^(١٥).

وهذا شاعر آخر من "سوريا محمد مجذوب" يصرّح أن لأداة الكتابة صلة بعملية الإبداع، وإن كانت صلة محدودة بالنسبة إليه، وهو خلاف "رضا صافي"، يفضل قلم حبر مرن لا يحرن، لأن من أشق الأمور على نفسه أن يحرن قلمه، أو يجفّ حبره في أثناء الكتابة. فهذا الانقطاع، يقطع عليه هو الآخر حبل أفكاره وخواطره، وهو يفضل - إلى جانب هذا - الخلوة، والمكان الهاديء التنظيف المطلق على المناظر الجميلة، وخصوصاً منظر البحر^(١٦).

٣- النتائج:

وتوصل الباحث بعد استقرار أجوبة الشعراء وتحليلها إلى نتائج عدّة، أتاحت له معرفة بعض الخطوات التي تمر بها العملية الإبداعية قبل أن تسوي عملاً شعرياً أو فنياً. وكانت معظم هذه الأجوبة متفقة الشهادات.

ونستطيع أن نحصر تلك النتائج - كما أوردها صاحبها، مع اختصار بعض منها - في النقاط الآتية: (١٧)

١- تتفق خمس إجابات على الشهادة بأن معظم القصائد لا تبزغ دفعة واحدة دون أن يكون لها مقدّمات. والإجابتان الخاصتان بالشاعرين رضا صافي، ومحمد الأسمر لا تشذّان عن هذا الرأي ولكنهما توضحانه.

٢- تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن الأنا لا تسيطر على عملية الإبداع حتى في النوع الذي يبدو فيه مظهر "الإرادية"، بل يشعر الشاعر في

(١٥) ينظر، سويف مصطفى، الأسس النفسية.. من: ٢٢٣-٢٢٤.

(١٦) المنظر السابق نفسه، من: ٢٢٧.

(١٧) ينظر هذه النقاط سويف مصطفى، الأسس النفسية، من: ٢٤٠ وما بعدها.

معظم اللحظات أن المعاني حينما تجول برأسه هي التي تبحث عن
الناظها اللاتقة بها، أو أن قدرة خفية هي التي تملئ عليه، أو أن الخواطر
لها قدرة على جلب بعضها بعضاً بينما يقف الأنا بلا حول ولا قوة..

٣- تتفق الإجابات على انتحاء المكان الخالي في أثناء ممارسة الإبداع،
ودلالة المكان الخالي تتمثل في أنه يساعد استمرار بروز مجال الإبداع
وسلبية الأنا..

٤- جاء في إجابة "مردم بك" و"رضا صافي" وصفاً دقيقاً للتغير الذي يطراً
على مجال الشاعر في لحظات الإبداع.. وربما كانت هذه اللحظة، أعني
لحظة ظهور الدلالات، هي أحق لحظات العملية كلها باسم الإلهام، ويبدو
أنها أشد اللحظات غموضاً.

٥- للأحداث الواقعية والمشاهدات والاطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر
صلة بما يبدعه، لم ينكرها أحدٌ من المجيبين، لكنهم جميعاً يرون أنها
صلة غامضة، فهم يلمسون في قصائدهم آثار واقعهم، لكنهم لا يستطيعون
أن يقرروا من قبل أي أجزاء الواقع سوف يطفوا في لحظات الإبداع
ويتسرب إلى القصيدة، وهي من حيث هذا الغموض تشبه الصلّة بين
أحداث حياتنا اليومية وما يتراءى لنا في الأحلام، فكثير ممّا نشهده في
الحلم يتعلّق بأحداث مررنا بها عابرين في اليقظة، وكثيراً ما نحسب أن
هذا الحادث الهام ستبدو آثاره في حلمنا ومع ذلك فلا نشهد ما يمسه..

٦- من خلال إجابة الشعراء عن السؤال الخاص بالنهاية، وكيف يتعرفون
عليها، نكتشف عن عامل هام في عملية الإبداع، هو التوتر الذي يقوم
كأساس ديناميّ لوحدة القصيدة، بحيث يمكن أن نقول إن الشاعر يتحرك
في حدوده، وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة،
ومع اختلاف الإجابات لاختلافاً يكاد يثيف عن التعارض، فإنها جميعاً
متفقة في الحقيقة الدينامية التي تعبّر عنها^(١٨).

(١٨) سوف مصطفي، الأسس النفسية، ص: ٢٤٣-٢٤٤.

٤- تحليل الممسودات:

ولم يكتف الباحث بتحليل أجوبة الشعراء، والتعليق عليها، واستخلاص النتائج منها، بل حلل أيضاً بعض الممسودات، فلاحظ تشابهاً كبيراً بينها، إذ كتب معظمها بأقلام مختلفة، وظهرت في مواضع كثيرة من القصيدة أمكنة شاعرة دلالة على أبيات شاردة، كما ظهر فيها شطب بخطوط معتقمة وملتوية دلالة على الحذف. ظهرت أيضاً أسهم باتجاهات مختلفة دلالة على الزيادة. إلى ما هنالك من نقلات وقفزات، تدل كلها على ما يعتدل في نفس الشاعر من توتر وانفعال لحظة المخاض الشعري.^(٩٩)

ويعترف الباحث أن هذه الممسودات التي نقلها مصورة إلى كتابه عصية للفهم، تطوي على غوامض كثيرة وجب توضيحها، ومن ثم، فإن تحليلها لم يكن أمراً هيناً دون الاستعانة ببعض الأسئلة التي طرحت على الشعراء عقب الفروع من العمل الإبداعي. وكانت إجاباتهم معوناً له على استجلاء بعض الحقائق الإبداعية الغامضة، خصوصاً، وأنها أبدت تذكراً طيباً لكثير من التفاصيل الدقيقة المتعلقة بالمواقف الإبداعية.^(١٠٠)

وحتى تكون التجربة واضحة، أثرنا نقل صورة الممسودة رقم: ١٠١، وهي قصيدة "أرليت ما أنذا..." للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي، مع تعليق الباحث عليها كاملاً بالتحليل، والتصريف فيه، أحياناً، بحذف بعض الاستطرادات غير الضرورية.

وكان لهذا الاختيار مسوغاته الموضوعية:

١- أن يسير في التجربة التعليق والصورة جنباً إلى جنب.

٢- تيسير سبيل المقارنة والمحاكاة.

^(٩٩) -سوف مصطفى، الأسس النفسية، ص: ٢٤٣-٢٤٤.

^(١٠٠) -سوف مصطفى، الأسس النفسية، ص: ٢٤٤.

* -ينظر هذه الممسودة رقم ١٠١ في الصفحة للمواصلة

٣-صغر مساحة المسودة رقم ٠١، فقد استهلكت صفحة واحدة، وكان تحليلها قصيراً قياساً إلى المسودتين الثانية والثالثة.

ومن النتائج التي انتهى إليها هذا الباحث في تحليله، ما يأتي: (١١)

١-... أن هذه المسودة التي بين أيدينا، وهي أول صورة تظهر فيما القصيدة التي نحن بصددنا، ليست صورة دقيقة لعملية الإبداع كما جرت فعلاً لدى الشاعر، فالشاعر يقرّر في إجابته أن أول عبارة وردت على ذهنه هي "أنا لا أخون مشاعري" بينما تبدأ المسودة "أرأيتَها أنذا..". والفرق بينهما واضح من حيث الدلالة على موقف الأنا، ففي الأولى يقف موقفاً تقريرياً، ويعبر عن موقفه تعبيراً مباشراً، بينما يقف في الأخيرة موقف "الأخر" الذي يشهد الأنا ويصفه..

٢-إذا قرأنا القصيدة من البداية حتى النهاية، لاحظنا مجموعة من القيم ومجموعة من المنخفضات. ولكن ماذا نعني بهذا التعبير في تحليل سيكولوجي؟ يظهر أننا أصبحنا شعراء. الواقع أن المنخفضات نجدها عندما يعود الشاعر إلى تكرار بيت أو بيتين أو مقطع بأكمله بعد عدة أبيات متنوعة، ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه المنخفضات يسبقها نوع من الغموض في الصور والمعاني، وهي نفسها تمثل لحظات يكاد يكون الغموض فيها تاماً.

يقول الشاعر في إجابته فيما يتعلّق بالفقرة التالية لـ "أنا لا أخون مشاعري"، معاني لها شكل حلوي.. ثم إذا بي في غيبوبة فجعلت أكتب البقية.. ثم أتضح الموقف من جديد، شاع فيه الوضوح فكُتبت: "الرقعة الهوجاء تمرح في صباك الزاهر..".

واتخذت الضحكات شكلاً مجسماً كأنما أرى تمثال بوذا الساخر، عندئذ كتبت: "ومواكب الأوهام تخفق في ذهول ساخر.. إلى "ككلّ أيامي جنون...". ثم أنتني تلك الحالة كالغيبوبة.

وأول ما نستنتجه هنا: أن الشاعر يدفع إلى هذا الترجيع دفعاً.

ثانياً: يظهر أن لهذا الترجيع وظيفة معينة بالنسبة لعملية الإبداع، فقد رأينا

(١١) - ينظر نص التحليل كاملاً:

سريفة مصطفى، الأمس النفسية، من: ٢٤٤-٢٤٩.

أن الشاعر يصل إليه بعد وضوح ويخرج منه إلى وضوح، والظاهر أنه يمكن الشاعر من مواصلة فعل الإبداع..

ومن الواضح في حالة المسودة التي بين أيدينا أن الترجيع ليس سوى هذه العودة، وهي واضحة في هذه القصيدة، لكنها قد لا تبدو بهذا الوضوح في قصائد أخرى. فالذلالة الدينامية للترجيع أنه نهاية وثبة.

٣- مما يزيد إثبات هذا الرأي، ما يلاحظ قبيل المشهد الأخير الذي يبدأ بقول الشاعر:

"ولقد مضيت أثير من تحت التراب معذبين"

فالفقرة السابقة على هذا البيت والتي تبدأ بقوله: "أرأيت هانسا لا أبين"، هذه الفقرة كلها ترديد لأبيات قبلت من قبل، وعلى حساب رأينا تكون الدلالة الدينامية لهذا الترجيع أنه نهاية "وثبة" واضحة، وأنه استغلال المجال الذهني أمام الشاعر. وقد سألنا الشاعر عما يذكره عن هذه اللحظات التي تم فيها وضع هذا الجزء، فقال إنه كاد أن يتوقف في هذا الموضع واستغلق المجال أمامه، وقد بدأ هذا الغموض قبل هذا الموضع بقليل، عند قوله:

"وأكد من فرط الحنين"

"أقول مالا أستبين"

وانقش قليلاً، لكنه لم يلبث أن عاد إلى غموض آخر. وقد سألنا الشاعر عدة أسئلة حول لحظات الإبداع، وحاول هو أن يتذكر كل شيء عنها، ومن أهم ما قاله في هذا الصدد:

٤- فيما يتعلق بالمشهد الأخير، وهو بلغت النظر لشدة وضوحه، وكأنه الرقعة الأرجوانية في القصيدة: قال: رأيتني في شبه حلم، روى تمر في هدوء.. ثم رأيتني في حلم فعلاً، أشهد رؤيا.. عندئذ كتبت:

"لقد مضيت أثير من تحت التراب معذبين" واستمر هذا الحلم إلى أن انتهى بانتهاه هذه الفقرة وفي نفس الحالة كتبت.. "ورأيت كالله"....

٥- كذلك جاء في حديث الشاعر:

كنت أحسن أشياء أريد التعبير عنها، لكني لا أعرف كيف أعبر، اضطربت جداً، كتبت:

"أرأيت ها أنذا لا أبين"

كنت فعلاً لا أكاد أتّين ما أريد أن أصوره.. كذلك عندما كتبت:

"كَلَّ أَيامي جنون"

كنت فعلاً في حالة تشبه الجنون في هذه اللحظة وعندما كتبت:

"أنا لا أخون مشاعري"

كنت فعلاً في هذه الحالة، أقول هذا، لا أوجه هذه الأحاسيس إلى أحد، كنت أقولها أنا.. هذه العبارة لا تختلف عن سابقتها من حيث الدلالة الدينامية لكل منهما فكلاهما توضح ظاهرة التعبير عن "الحاضر المباشر" لدى الشاعر ونحن نقول "الحاضر المباشر" الدلالة على أنه يجب أن يكون ذا صلة بالأن، وليس مجرد حضوره في مجال الإدراك البصري أو السمعى أو حتى الذهني، بكاف لأن يجعله قابلاً لأن يصير جزءاً من بناء القصيدة".^(١٠٦)

رأينا أن نكتب نصّ التحليل كاملاً- مع حذف بعض الاستطرادات القليلة- للأسباب الآتية:

أ- لأنه يُوقنا على بعض المواقف الدقيقة والغامضة التي تتطوي عليها العملية الإبداعية في المسودة رقم: ٠١.

ب- لأنه يحوي بعض تصريحات الشاعر واعترافاته، وقد وجب الحفاظ عليها كما وردت في النصّ، لأنها تعبّر عن حالاته النفسية، وعن التحولات التي طرأت عليه وعلى بعض أبيات القصيدة في أثناء تسويدها.

ج- لأنه يضمّ زمرة من المصطلحات، وجب الحفاظ عليها - أيضاً- كما وردت في النصّ مثل: القم، المنخفضات الترجيح، الوثبة، الحاضر المباشر..، ناهيك عن الحفاظ على السياق العام لنص التحليل نفسه.

ويصرّح مصطفى سويّف أن المنهج الذي سار على هديّة في هذه الدراسة الميدانية، هو المنهج النفسي التجريبي وليس التحليل النفسي^(١٠٧)، لأن التجربة تُتيح له الكشف عن دينامية العملية الإبداعية والوقوف على آلياتها وخطواتها، وهذا ما لا يستطيعه البحث النظري، لأنه يفلسف العملية بعيداً عن التطبيق الفعلي أو التجربة.

(١٠٦) - نهاية نص التحليل، ص: ٢٤٩.

(١٠٧) - سويّف مصطفى، الأسس النفسية، ص: ٢٣٨-٢٤٠.

ويبدو أن هذا المنهج للنفسية التجريبي الذي اختاره الباحث، وجد ضالته في العملية الإبداعية، وخصوصاً في تفسير بعض مواقفها الغامضة. فقد أتاح له نص الاستخبار وإجابات الشعراء، والمسودات للوصول إلى نتائج عدّة، والكشف عن بعض الحالات النفسية التي تتحوّل الشاعر في أثناء العمل الإبداعي.

وقد أشار "رينيه وبلوك وأوستن وارين"، في كتابهما نظرية الأدب، إلى هذه الفائدة التي يسديها علم النفس إلى عملية الإبداع على الخصوص، فهو يستطيع أن يثير جوانبها، ولكنه لا يدعو أن يكون معبراً إليها، أما حينما يتوجّه هذا العلم إلى العمل الفني ذاته، فإن حقيقته النفسية لا يمكن أن تكن حقيقةً فنيةً إلا إذا تمت التلاحم والتركيب.^(١٠٤)

بيد أن دراسة عملية الإبداع بأدوات: كالاستجابات، والمسودات، والتشطيبات، والمقاطع.. قد تقيّد في معرفة نشوء الأعمال الأدبية، وفي إدراك مختلف التحوّلات التي تطرأ على العمل الفني إيراًكاً تقنياً، كما قد تساعد على استجلاء النص النهائي. ولكنها قد لا تكون ضرورية لفهم الأعمال الأدبية المنتهية أو لتقييمها؛ وعليه، فإن أهميتها تكمن في حقول معرفية أخرى غير المعرفة النظرية بعلم النفس.^(١٠٥)

وعلى الرغم من هذه الأدوات المستخدمة والمشفوعة باعترافات للشعراء، وتحليل الباحث نفسه، فإن هذا كله سيظل، في تصورتنا، دون العملية الإبداعية، بوصفها عملية معقدة، لأن كثيراً من تفاصيلها الدقيقة، يجري في لا وعي الشاعر، ثم إن النفس الإنسانية، عموماً، إغزٍ عجيب، فهي من العمق والغموض والتعقّد ما يجعل الفكر الإنساني قاصراً أمامها.



(١٠٤) - ريلوك، رينيه ووارين، أوستن، نظرية الأدب، من ٩٢-٩٦.

(١٠٥) - ريلوك رينيه ووارين أوستن، نظرية الأدب، من ٩٢-٩٤.

الفصل الرابع

دراسة العمل الأدبي

يُعنى هذا المحور بتحليل الأعمال الأدبية تحليلاً نفسياً، ولعلّ بداية الدعوة النظرية إلى هذا الاتجاه كانت على يد جماعة من الأساتذة والأكاديميين، نذكر منهم: محمد خلف الله أحمد، وأمين الخولي، وحامد عبد القادر، إذ يعود الفضل إليهم في توجيه الدراسة النفسية نحو الأعمال الأدبية والأدباء وتوثيق الصلة بين علم النفس والأدب العربي. (١٠٦)

•••

١- محمد خلف الله:

ألف هذا الناقد كتاباً سماه "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" دعا فيه إلى ضرورة الإفادة من نظريات علم النفس في تفسير الأدب. واستطاع بمساعدة أحمد أمين أن يدخل مادة "علم النفس الأبي" ضمن موادّ التعليم وطلاب الدراسات العليا في جامعة القاهرة (١٠٧) فضلاً عن تأثيره، بوصفه أستاذاً في الجامعة إذ بدأ يروج لدعوته بدراساتٍ نظريةٍ وتطبيقيةٍ شرح فيها بعض خصائص العلاقة التي تربط الأدب بعلم النفس، وتتلخّص دعوته في المعالم الآتية:

(١٠٦) - البستاني، محمد عبد الحسين، المناهج النقدية في نقد المعاصرين ص: ١٣
وينظر أبو الرضا، سعد أبو الرضا محمد، الاتجاه النفسي في الشعر، ص: ١٦٠.
(١٠٧) - محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسات الأدب ونقده، ص: ٥٥.

- إن دراسة الأدب في ضوء علم النفس لا تحتاج، في نظره تَسْوِغَ مادام العمل الأدبي من إنتاج الإنسان. وهذا العمل هو المَخْبِر الذي يوصلنا إلى نفس هذا الإنسان وما تتطوي عليه من إحساسات ومشاعر. (١٠٨)

- إن المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده، تتطلبه المرحلة الراهنة من تطوّر العلوم الإنسانية، وميل الفكر المعاصر إلى الفهم والمعرفة أكثر من ميله إلى مجرد الذوق والاستحسان (١٠٩).

- إن وظيفة النقد الجوهري لا تقوم إلى على أساس من فلسفة ذوقية نفسية شاملة، تُبَيِّر السبيل أمام الناقد وتفتح له مناقذ التأثير الأدبي في النفوس (١١٠).

ولم يقتصر الدارس على التنظيم لدعوته، وإنما طَبَّقها على النقد العربي القديم ليمتدح منه بعض الارهاصات السيكولوجية. فقد انتهى في مبحثه "عبد القاهر الجرجاني وسيكولوجية التأثير الأدبي إلى أن كتاب "أسرار البلاغة" رسالة نفسية ذوقية في نواحي التأثير الأدبي، فكرتها الرئيسية، هي: أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها" (١١١)

وعلى الرغم من دعوة الباحث إلى ضرورة دراسة الأدب ونقده من الوجهة النفسية، فإنه في دراساته التطبيقية على بعض الشعراء. كحسان بن ثابت، وأبي العتاهية، لم يخرج عن المنحى الذي سلكه من قبل النقاد التأثيريون، وظلّ يدور في فلك الشاعر لإبراز ملامح شخصيته؛ مثال ذلك، تتبعه لأخبار حسان بن ثابت عند الرواة، واستقصاء شعره لمعرفة صورة شخصيته؛ أي أن غايته الأولى، هي التعرف على شخصية هذا الشاعر ونفسيته، وليس الاهتمام بالشعر ذاته، وهذا ما تؤكد، تساولاته المتكررة ومحاولة الإجابة عنها: كيف كان حسان في هيئته؟ وكيف كانت مقومات شخصيته...؟ (١١٢)

نفهم من هذا، أن "محمد خلف الله" لم يتجاوز المنحى النفسي الذي يعنى بشخصية الشاعر أو الأديب إلى تفهم العمل الأدبي نفسه وتذوقه. ولعل هذا

(١٠٨) خلف الله محمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص: ١٠.

(١٠٩) المرجع نفسه، ص: ١٩.

(١١٠) المرجع نفسه، ص: (تمهيد).

(١١١) خلف الله محمد، دراسات في الأدب الإسلامي، ص: ١٥٤.

(١١٢) المرجع نفسه، ص: ٣٥ وما بعدها.

ماحمل "محمد مندور" على نقد مذهبه، يقول: "إن مذهب خلف الله ومن يرى رأيه سينتهي بنا إلى قتل الأدب. الأدب لا يمكن أن نجدده ونوجهه ونحويه إلا بعناصره الأدبية البحتة، وهذا ما يجب علينا جميعاً أن نجاهد في سبيله، إنه لوهم بعيد أن نظن في علم النفس، أو في علم الجمال، أو في غيرهما من العلوم كبير فائدة للأدب، يجب علينا أن نعرف كل تلك الأبحاث، ولكن على أن تحتفظ بتلك المعرفة لأنفسنا ولا نرجح بها في الأدب، وإلا كنا مفلسين نوهم الغير ببريق كاذب"^(١١٣)

وقد يكون في نقد "مندور" شيء من الصواب، لأن حصر الدراسة النقدية الأدبية في شخصية الأديب على حساب العمل الأدبي، وباسم علم النفس، سيؤدي إلى تغريب الأدب عن مجاله، ولكن ليس شرطاً أن يحتفظ الناقد بالمعرفة لنفسه، خصوصاً إذا كانت الظاهرة الأدبية تتطلب توظيف مختلف ضروب المعرفة بطريقة لبقة بعيدة، بطبيعة الحال، عن الشطط والخلو.

ومهما يكن من أمر، فإن المعول عليه عند "مندور"، هو فن دراسة النصوص الأدبية، والتمييز بين الأساليب المختلفة، والاعتماد على الذوق الأدبي.^(١١٤) وهذا ما فات "خلف الله" في رأي أحد الباحثين، يقول في مقال له:

"ولقد فات الأستاذ خلف الله، وهذا في رأيي، وهو يدعو إلى مذهبه، أن يضم إلى دراسته النفسية في نقد الأدب، حتى يكتب لها البقاء، مادعا إليه الدكتور مندور، أولاً، لتكتمل قواعد النقد، فلا تكون هناك ثغرة في هذه الدراسة بل يكون التوفيق بين هذه الآثار جميعاً، فيستكمل القانون بنوده، ولا يكون ثمة رأي ورأي، وخلاف قاصد، وآخر ذو مصلحة في الدفاع."^(١١٥)

وليست المسألة، في نظرنا، مسألة توفيق بين المناهج النقدية أو الآثار الأدبية، لأن قواعد النقد لا تفرض على النص الأدبي من الخارج، بل يجب أن تراعي طبيعته ووظيفته لتضمن، على الأقل، انسجامها معه، وحتى لا يغدو التطبيق، فوق ذلك مسرفاً محتسفاً.

^(١١٣) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ص ١٧٠-١٧١.

^(١١٤) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ص ١٦٢.

^(١١٥) زليخة، أبو طالب، مجلة الثقافة العربية، تموز ١٩٧٥، ١٩٧٥م العدد السابع، ليبيا عن مقال بعنوان: "الأستاذ محمد خلف الله، في من وجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص ٥٧.

ومما لا شك فيه، أن دعوة خلف الله، دعوة مشروعة من حيث المبدأ، في دراسة الأدب ونقده، وقد أسهمت في توثيق الصلة بين علم النفس والأدب، أو خلق مايسمى بـ "علم النفس الأدبي".

غير أن النظرة الأحادية إلى الأعمال الأدبية والنقدية، ومن جانب واحد هو الجانب السيكولوجي، يحجب عنا كثيراً من الظواهر الأخرى.

وترى أن "محمد مندور" نفسه لم يسلم، في نقده هو الآخر، من هذه النظرة الأحادية، وإن كانت أكثر موامعة للنصوص الأدبية، إذ ظلّ متشبّهاً بمنهج "لانسون" التأثري والقائم على شرح النصّ الأدبي "L'explication, de textuel" وتذوقه، فضلاً عن الاهتمام بجوانبه الفقهية اللغوية والفنية الجمالية، فقد الأدب عنده، الحياة، وصداه "الهمس"^(١١٦).

ب- أمين الخولي:

وهو من الباحثين الذين أسهموا في توثيق الصلة بين علم النفس والأدب وإرساء قواعد النقد النفسي، وأن تعدت مجالات بحثه؛ إذ كان من الأوائل الذين دعوا إلى ربط الأدب بالحياة الاجتماعية، وإلى دراسة التطور اللغوي للعربية.^(١١٧) وكان شعاره في كتابه "فن القول" أول التجديد قتل القديم فهماً^(١١٨).

غير أن المجال الذي انفرد به هذا الباحث، هو دراسة العلاقة بين علم النفس والبلاغة، واعتمد على هذه العلاقة في معالجة مسألة "إعجاز القرآن" التي تحتاج، في تصوّره، إلى أن تدرس في ضوء السياق النفسي أو المعرفة النفسية؛ فالفهم الصحيح للقرآن الكريم، لا يقوم في نظره إلا على إدراك مااستخدمه من ظواهر فنية بلاغية بوساطة القواعد النفسية؛ فكل ما فيه من إيجاز وإطناب وتوكيد، وإشارة، وإجمال، وتفصيل، وتكرار، وإطالة، وترتيب، ومناسبة... لا يعطل إلا بالفهم النفسي وحده^(١١٩).

وإذا كان "أمين الخولي" يلحّ على ضرورة الانطلاق من النصّ القرآني لفهمه فهماً نفسياً؛ فإنه في العمل الأدبي يرى ضرورة الاعتماد على حياة

(١١٦) برادة محمد، محمد مندور وتظهير النقد الأدبي، ص ٢٤١-٢٤٢.

(١١٧) شليف، عكاشة، تجاهلت النقد المعاصر في مصر، ص: ١٤٥.

(١١٨) للخولي، أمين، فن القول، ص: ١٤٢.

(١١٩) للخولي، أمين، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ص: ٢٠٣- و ٢٣٠.

الأديب، وهذا أمر طبيعي ومنطقي: فحياة الأديب ميسورة الدراسة، ليس بيننا وبينها حجاب على خلاف النصّ القرآني الذي لا يمكن دراسة صاحبه.

وليس أمامنا، إذن، سوى أن نتبين جوّه النفسي لما حوله من ملابساتٍ وأسباب نزولٍ؛ ووقائع وأحوال للناس والبيئة دون أن نعد ذلك إلى شيء من فهم نفسي لمصدر النص...

ومن هنا يكون فهمنا للنص القرآني هو كل ما نبغيه ولا نتجاوزه إلى شيء من تاريخ الأدب وبيانه، لصاحب الكتاب وواضعه، لأنه أفق لا نرنو إليه.. على حين أن في فهم النص الأدبي في غير القرآن، إنما نفهم بذلك الأديب نفسه شاعراً أو ناثراً^(١٢٠)

معنى هذا، أننا استثنينا منحاه النفسي في دراسة النص القرآني - وهذا أمر مفروض عليه أمام صعوبة دراسة صاحبه - فإنه في معالجته النص الأدبي، لم يخرج، هو الآخر، عن الإطار الذي يعنى بشخصية الشاعر أو الأديب، بل إنه يرى في نقده النفسي ضرورة المزاجية بين الأثر الأدبي وصاحبه لفهمهما معاً، فهماً نفسياً، فالعلاقة بينهما علاقة "جدلية" كلاهما مكمل للآخر، ولن يكون هذا الفهم النفسي كاملاً إلا بالنظر إلى أدب الأديب جملةً وتفصيلاً، أو كلاً متكاملًا ووحدة متماسكة^(١٢١).

فالمنهج، إذن، كما شرحه صاحبه ينطوي على فكرتين:

الأولى: وصل الأدب بالأديب لفهمهما فهماً نفسياً.

والثانية: النظر إلى العمل الأدبي كوحدة متكاملة متماسكة ليسهل فهمه وفهم صاحبه.

وفي ضوء هذا المنهج، تناول "أمين الخولي" بالدراسة النفسية أبا العلاء المبري، محاولاً فهم شخصيته فهماً نفسياً، ومن النتائج التي توصل إليها في هذه الدراسة، أن "ظاهرة التناقض" هي السمة البارزة في سلوك هذا الشاعر الفيلسوف، ليس في المسائل الدنيوية فحسب، وإنما في كل آرائه، وأفكاره، ومواقفه...^(١٢٢)

(١٢٠) الخولي، أمين، مناهج تجديد في النحر والبلاغة والتفسير والأدب، ص: ٢٠٣ - ٢٣٠.

(١٢١) الخولي، أمين، مناهج تجديد في النحر والبلاغة والتفسير والأدب، ص: ٣٣٤ - ٣٣٦.

(١٢٢) شليف، عكاشة، كجاملت النقد المعاصر في مصر، ص: ١٤٧ - ١٤٨.

ويعود سرّ هذا التناقض إلى ظاهرتين في نفسه، أولاهما: الرغبة المتوثبة في الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه، وهذه ظاهرة مستوحاة من نظرية "أدلر" القائمة على الظهور والتعويض عن "مركب النقص" ثابتهما: دقة نفسية في إدراك عوالم النفس وحوالها المتغيرة، وتتصل هذه الظاهرة بالوظائف الفيزيولوجية والبيولوجية، وخصوصاً، عاهة "العَمَى" التي كان لها أثرٌ في دقة حسّه، وعمق إدراكه وتأمّله، ورهافة شعوره، وصدق تعبيره^(١٢٣).

ج- حامد عبد القادر:

يعدّ هذا الناقد من هؤلاء الأوائل الذين أدخلوا مادة "علم النفس الأدبي" في الجامعات المصرية، وأرسوا، بالتّظهير والتّطبيق، قواعد نظرية النقد النفسي، وهذا بكتابه "دراسات في علم النفس الأدبي"...

وهذا الكتاب عبارة عن محاضرات ألقاها على طلاب قسم اللغة العربية استجابة لرغبة القائمين بشؤون معهد الدراسات العليا، ولرغبة هؤلاء الطلاب النّاهيين. وقد أعطاه ذلك العنوان لأنّه لا يحدو أن يكون، في نظره دراسات تمهيدية في هذا الموضوع الطّريف الذي يعدّ من أحدث المباحث النفسية، وتمنى أن تتاح له الفرصة لاستكمال البحث حتى يصحّ أن يُسمى الكتاب "علم النفس الأدبي" أو "علم النفس والأدب"^(١٢٤).

وحرص "حامد عبد القادر" في هذه الدراسات على بيان العلاقة التي تربط الأدب بعلم النفس، وإن أسهب في سرد الحقائق النفسية وتعريف علم النفس، قد تناول من خلال هذه العلاقة تعريف الأدب، والاختلاف في تحديد معنى الجمال، كجمال اللفظ وجمال المعنى.....^(١٢٥)

ويبيّن أيضاً، حاجة الأديب إلى علم النفس، كما تناول بإيجاز الحياة العقلية، أو الجهاز النفسي كما صوّره "فرويد" كالشعور، وشبه الشعور، واللاشعور، وبين آراءه وآراء تلميذه "أدلر" في العقل^(١٢٦). وعرض أيضاً، لأهمّ العمليات العقلية في الإنتاج والتّقدير الأدبيين، كالإدراك الحسيّ،

(١٢٣) شليف، عكاشة، تجامعات النقد المعاصر في مصر، ص: ١٤٧-١٤٨.

(١٢٤) عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، ص ٤-٥.

(١٢٥) عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، ص ١٩-٣١ وما بعدها.

(١٢٦) عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، ص ١٩-٣١ وما بعدها.

والتصور، والتخيّل وتداعي المعاني، والحكم وأثره في التقدير، وما يلحق به من تحليل، كالتحليل العلمي الأدبي، وحياسة وجدانية كالانفعالات والعواطف^(١٢٦).

وتناول إلى جانب هذا كله، جماليات الفنون، فبيّن قيمة الفن في الحياة ومعناه، وأنواعه، وأعراض الأشغال به، وفرق بينه وبين العلم، كما عرض لبواعث الاشتغال به عند الفلاسفة وعلماء النفس، ولأثر الشعور النفسي في إدراك الجمال، وأسباب الاختلاف في التقدير الفني، وأثر العقل الباطن والصراع النفسي فيه، وفي الإنتاج الفني وعالج أيضاً الذوق، فبيّن معناه، ومظاهره، وعوامله القطرية، وآراء أفلاطون وأرسطو وعبد القاهر الجرجاني فيه، والمؤثرات المختلفة في تميّته^(١٢٨).

وكان آخر مبحث هو رسم منهج تفصيلي للنقد الأدبي، تناول هذا المنهج مؤهلات الناقد والأديب، والفعاليات العقلية التي تحدث تقدير الأدب، والإحساس البصري والصّور الذهنية والأفكار، والمعاني، والتأثر الوجداني...^(١٢٩)

وواضح من هذه الموضوعات كلها، أن معالجة مسائل العلاقة التي تربط الأدب بعلم النفس، كانت معالجة نظرية علمية، لم يتجاوزها الباحث إلى دراسة إجرائية على العمل الأدبي نفسه. وهذا في تصوّرنا، صنيغ علمي أكثر مما هو صنيغ نقدي أدبي، ومع ذلك لا نعدم فيه فائدة، وخصوصاً في إرماء الأسس الأولى لنظرية النقد النفسي.

د- عز الدين اسماعيل:

لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن هذا الناقد، هو أحسن من طبّق علم النفس على الأعمال الأدبية لتفسيرها تفسيراً نفسياً، وإن كان هذا التطبيق لا يخلو من المبالغة والإسراف، في أحيان كثيرة.

ويجب أن نعرف أن الناقد لم يثبت في مسيرته النقدية على منهج واحد

^(١٢٦) عبد القادر، حميد، دراسات في علم النفس الأدبي، ص ١٩- و ٣١ وما بعدها.

^(١٢٨) لمرجع نفسه، ص ٦٧ وما بعدها.

^(١٢٩) لمرجع نفسه، ص ١٥٦ وما بعدها.

أو اتجاه واحد، إذ تداخلت في نقده المناهج والاتجاهات، فقد تبين الاتجاه الاجتماعي في بعض دراساته، وخصوصاً في كتابه "الشعر في إطار العصر الثوري" والاتجاه الجمالي في كتابه، "الأسس الجمالية في النقد العربي".

وليس لنا، بطبيعة الحال، أن نخوض في هذين الاتجاهين حتى لا نبتعد عن موضوع هذا المدخل، أما الاتجاه النفسي، فقد تجلت معالمه بصورة خاصة في كتابيه: "الأدب وفنونه" والتفسير النفسي للأدب" وفي هذين المؤلفين أيضاً تبلورت بعض أسس نظرية النقد النفسي.

ونستطيع، على كل حال، حصر هذه المعالم أو الأسس في النقاط الآتية:

١- تفسير العمل الأدبي نفسه، وهو الأساس الذي انطلق منه الناقد في نيك الكتابين، فاهتم بتفسير الأعمال الأدبية ذاتها، في ضوء حقائق علم النفس دون أن يحفل كثيراً بدراسة شخصية الأديب أو عملية الإبداع. فهو يرى أن معرفة تفاصيل الطرق التي يكتب بها الأديب، لا تفيد كثيراً في فهم العمل الأدبي ذاته وفي تفسيره.^(١٣٠) ومن أجل هذا، لم يقصر عنايته على دراسة شخصية الأديب، بل وجهها إلى العمل الأدبي على اختلاف أجناسه وأنواعه.^(١٣١)

٢- العمل الأدبي وليد اللاشعور: يرى الناقد أن العمل الأدبي نشاط باطني أو لا شعوري، أو هو رمز للترغبات المكبوتة في لا شعور الأديب، ومن هنا، تأتي ضرورة تفسيره، في ضوء المنهج النفسي التحليلي، لأنه المنهج الوحيد الذي يختص بتحليل اللاشعور.^(١٣٢)

٣- معرفة حياة الأديب وتفسير أدبه، يرى الناقد أن معرفة حياة الأديب قد تفيد في فهم عمل الأديب وتفسيره، ولكنه لا يعتمد كثيراً على هذه القاعدة^(١٣٣)؛ لأن حياة الأديب قد تفيد في استكناه رموز عمله الأدبي، ولكنها قد لا تفيد في تفسير أعمال أخرى، على حين نجد لعلم النفس وحقائقه قرائن كثيرة في معظم الأعمال الأدبية.

(١٣٠) اسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ٥٤ و ٢٧٣.

(١٣١) اسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ٣٠٣ و ٥٤ و ٢٧٣.

(١٣٢) اسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ص ١٠١-١٠٢.

(١٣٣) اسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ٥٣-٥٤ و ٢٧٣.

٤- علم النفس بين الناقد والأديب، يؤمن عز الدين اسماعيل بأن التجليات النفسية في العمل الأدبي وظيفة ينهض بها الناقد، وليس الأديب بتضمن أثره الفني حقائق سيكولوجية، إذ يكفي هذا الأثر ما يحمله في ثناياه من ذخيرة نفسية دون أن نقم فيه نتائج التحليل النفسي. (١٣٤)

فهذه المهمة يحققها الناقد الأدبي بما يفيد من هذه النتائج، لاستتباط أبعاد العمل الأدبي وتفسير ما يختبئ، وراءه من دلالات دون مبالغة أو شطط.

على أن هذا لا يمنع الفنان الإفادة من حقائق علم النفس. وليس بالضرورة أن يكون عالم التحليل النفسي ناقداً للأدب لمجرد أنه يستطيع تفسير الإشارات والرموز الواردة في العمل الفني، ثم إن إشراك علم النفس في الأدب وفي كثير من المجالات، لا يعني بالضرورة أيضاً أنه يستطيع إنشاء الأدب. (١٣٥)

ويتفق على هذا الرأي الأخير كثير من النقاد، فمحمد مندور، يرى أن إقحام علم النفس بمصطلحاته على الأدب والنقد، يُضلل الأديب والناقد معاً، ولكنه لا ينكر الاستفادة منه، شريطة أن تكون هناك حدوداً يراعيها الأديب عند استخدامه علم النفس، وعالم النفس عند استخدامه الأدب. (١٣٦)

ولم يكن "سامي الدروبي" بعيداً عن هذه الفكرة حين رأى أن الأثر الأدبي لا يضيره أن يكون منطوياً على حقائق علم النفس التي عرفها الأديب ووطن بها عمله الأدبي أو جعلها قاعاً له، ولكن يجب أن تكون هذه الحقائق، في نظره، ممازجة لهذا العمل ذاتية فيه، لا مضافة إليه، أو مقدمة فيه، فكثيراً من المؤلفات الأدبية تحولت في رأسه إلى كتب في علم النفس، ودروس فيه نتيجة الإقحام المعتسف للحقائق النفسية. (١٣٧)

٥- تقوم طريقة "عز الدين اسماعيل" في المعالجة النقدية على التفسير، والتحليل، والتقويم أو الحكم، والاعتماد على المعرفة العلمية السيكولوجية،

(١٣٤) المرجع السابق، ص ٢٥-٢٦ و ٢٥١.

(١٣٥) اسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ٢٥-٢٦ و ٢٥١.

(١٣٦) مندور، محمد، في الأدب والنقد، ص ٤٩، ٤٨، ٥٠.

(١٣٧) الدروبي، سامي، علم النفس والأدب، ص ١٢٨-١٢٩.

بعيداً عن هيمنة الأحكام الذوقية المتميزة، وهذه العناصر مجتمعة تشكل، في الوقت نفسه، مسلكيته في النقد النفسي.

ويشرح الناقد هذه الطريقة بقوله: "لأننا في الوقت الذي استطعنا فيه أن نفسر عناصر العمل الشعري ونحلّه، كنا قد مهدنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكماً دقيقاً تسنده المعرفة، لا مجرد حكم ذوقي متميع، وربما لاحظ القارئ أننا في كثير من الحالات التي كنا نفسر فيها الصورة أو الرمز....

كنا نضمّن عملية التفسير ذاتها حكماً، والواقع أن الشوط بين مرحلة التفسير ومرحلة الحكم ليس بعيداً، إن هي إلا أن يفرع الإنسان من عملية التفسير حتى يطفو الحكم على السطح".^(١٣٨)

وقد لا يقصد الناقد، وهنا، الفصل بين هذه المراحل، فالتفسير، والتحليل والتقويم أو الحكم - فيما يرى رونيه وليك - مراحل متداخلة تجري في سياق واحد، والتقويم الصحيح ينشأ عن الفهم الصحيح.^(١٣٩)

٦- كل عمل أدبي قابل للتحليل النفسي، يرى "عز الدين إسماعيل" أي عمل أدبي كائناً ما كان نوعه أو عصره إنما يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسس نفسية".^(١٤٠)

وهذا رأي فيه شيء من الريبة لولا استخدام الناقد كلمة "يمكن" لأن الأعمال الأدبية التي طبق عليها منهجه في التحليل النفسي أعمال منتقاة، ولا يمكن أن تكون حكماً عاماً ينسحب على كل ما ينتجه الأديب.

صحيح أن بعض الآثار الأدبية ينطوي على بعض التجارب النفسية الخاصة أو العامة، ويمكن أن يكون مجالاً تطبيقياً صالحاً للدراسة السيكلولوجية. ولكننا قد نفهمه دون حاجة إلى إقحام نظريات علم النفس والمصطلحات دون حاجة إلى إقحام نظريات علم النفس، والمصطلحات النفسية.

ولهذا، فمقولة، إن أي عمل يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسس نفسية، مقولة، صحيحة إذا التزم صاحبها حدود التطبيق، أما أن يغرق في

^(١٣٨) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص: ١٢٥.

^(١٣٩) سبورن، د. حاضر للنقد الأدبي، ص: ٥٤.

^(١٤٠) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص: ٢٥٠.

تهويماتٍ فرضيةٍ سيكولوجيةٍ للوصول إلى الأمراض، والعقد النفسية والغرائز.. فهذا مجالٌ آخر غير مجال النقد والأدب، لأن للعمل الأدبي قيمةً أخرى، ولا يمكن أن يكون هماً نفسياً وحسب.

ومهما يكن من أمر، فإن الناقد لم يقف عند حدود نظرية النقد النفسي في شرح العلاقة التي تربط علم النفس بالأدب والنقد، وإنما تعداها إلى مجال التطبيق، فتناول بالدراسة التفسيرية النفسية أعمالاً أدبيةً مختلفةً كالشعر، والمسرحية، والقصة....

ولا يمكن -بطبيعة الحال- أن تتعقب هذه الأعمال كلها، فهذا المدخل لا يتسع لهذا، ثم إن الفصل الخامس والأخير مخصصٌ للدراسة التطبيقية، ويكفي أن نشير إلى أن معظم النماذج المختارة، كانت خالصة مخصصة لعلم النفس بعامّة، ولحقائق التحليل النفسي بخاصّة.

ونستطيع، مع هذا، أن نختار من تلك الأعمال التطبيقية نموذجاً شعرياً واحداً، أو أمثلةً من قصيدة "ثنائية ريفية" للشاعر "عبده بدوي" نبيّن من خلالها شطط الناقد وغلوه في تطبيق التحليل النفسي، إذ يستهل القصيدة بشرح أدبي لموضوعها ومعانيها الظاهرة، فيراها، صورة حوارية بين زوج ريفي وزوجة، وهو حوارٌ يتناول في ظاهره الفرحة بحلول موسم الحصاد. والتغني بالثمار اليانعة الغنية التي انبتتها أرض حقلها بعد عام من الشقاء والعرق والجزع من أجل أن تثبت هذه الأرض....^(١٤١)

وهذه الفرحة التي يلتقي عندها الزوج والزوجة، تعيد إليهما ذكريات حبّهما القديم والموآل الذي كان يغنيه ذلك المحب الرومنطيكي لمحبيبته الشابة النضرة، وكيف أن كلّ ذلك انتهى يوم ذهب إلى بيت أبيها ودفع المهر -وإن لم يكن كثيراً- وتزوجها، فمذندئذ أصبح للحب معنى آخر، وتحور شكله في ذلك العناء المشترك في قلع الأرض وبنز البنور ورثها، والجوع طوال العام ريثما توتي أكلها.^(١٤٢)

ويشرع بعد هذا، في تفسير القصيدة تفسيراً نفسياً كشفاً له عن تجربة واحدة هي "التجربة الجنسية" بين الرجل والمرأة، فمعنى قول الزوجة: "قد واثى الحصاد" أنها حامل، وأنها أوشكت أن تضع حملها، ومعنى قولها لزوجها:

(١٤١) سماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ١٢١، ١٢٢.

(١٤٢) تنمّة النص، للتفسير النفسي للأدب، ص ١٢١-١٢٢.

بينى وبينك من أغاني حقلنا للمؤلف سور أنا لا أراك فيينا صد من الثمر المثير.

دلالة في تصور الناقد، على انقطاع الاتصال الجنسي فترة من الزمن، بعد أن أصبحت الزوجة ممثلة البطن بالجنين أو "بالثمر المثير"^(١٤٣) بل إن الناقد ليذهب إلى أبعد من ذلك مشتتاً مسرفاً، حين يرى في قول الزوج:

"جعنا بها لتسير للحقل، المعرّي بالبذور، إشارات إلى مواضع وعمليات جنسية، فالحقل المعرّي هنا رمز لحضو المرأة الجنسي، ووصفه بأنه معرّي يشير إمّا إلى أنه قد عرّي مما يكتفه من شعر أو إلى معنى التعرّية الصريح، أو إليهما معاً، أما البذور فهي ما يستمرّ هناك نتيجة لعملية الجماع من نطفة"^(١٤٤)

وغير هذا الإسراف كثير في تفسير القصيدة، إذ ردّ الناقد كل صورها إلى تجربة واحدة هي "التجربة الجنسية" بل هي الفرضية، التي انطلق منها وإليها انتهى في آخر المطاف معتبراً إياها الحقيقة النفسية الخطيرة التي تختفي وراء الصورة الخارجية. يقول "وإذن فهذه القصيدة تتضمن تجربة مستخفية وراء صورتها الخارجية، إنها في الظاهر تقول شيئاً جميلاً ومقبولاً، لكنها تنطوي على حقيقة نفسية خطيرة، هي أن الجنس في حياة الإنسان هو مصدر سعادته ومصدر شقائه في الوقت نفسه..."^(١٤٥)

فهذا النموذج التطبيقي، إذن، يغنينا عند ذكر سليات المنهج النفسي الذي سلكه عز الدين اسماعيل وغيره في دراسة العمل الأدبي، وهو منهج التحليل النفسي الفرويدي القائم على كشف مكبوتات اللاشعور من أمراض، وعقد نفسية، وغلز جنسية....

غير أن المزية التي انفرد بها هذا الناقد هي العناية بالعمل الأدبي نفسه وتحليل نفسيات شخوصه. على حين عنى السواد الأعظم، من النقاد والأدباء بدراسة شخصية الأديب من خلال أثره، وإن كنا لا نجد فرقاً كبيراً بين الدارسين، بما أن العمل النقدي سينتهي، في الأخير إلى وثيقة نفسية شبيهة بوثائق علماء النفس في دراساتهم للأعمال الفنية.

(١٤٣) اسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ١٢٣.

(١٤٤) اسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ١٢٤.

(١٤٥) اسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ١٢٤.

ومما لا شك فيه، أن عز الدين اسماعيل استطاع بكتابه "التفسير النفسي للأدب" أن يفتح آفاقاً واسعة أمام الدراسات النقدية الأدبية من الوجهة السيكولوجية، أو ما يسمى "بالنقد النفسي" وأن يوثق العلاقة بين المنهج النفسي والأدب، تنظيراً وأجراءً. ومدراساته التطبيقية في الشعر، والمسرح، والقصة، إلا نماذج أو أمثلة، رام بها بيان كيفية إمكان استغلال علم النفس في تفسير العمل الأدبي، ودفع الزعم القائل بصعوبة التطبيق، ولعلّ هذا الذي جعله حبيس إطار فرويدي في التحليل النفسي.



الفصل الخامس

سيكولوجية الصورة الشعرية

في نقد العقاد

(نموذجاً)

- توطئة -

إن العلاقة بين الدرس النقدي للصورة الشعرية والخرس السيكولوجي لها، علاقة لا تحتاج، في نظرنا، إلى إثبات فإمصطلح "الصورة" - كما هو معروف - دلالة نفسية ذهنية فوق دلالاته اللغوية، والرمزية، والبلاغية أو الفنية.^(١١٦)

إي إن للصورة الشعرية حسب دلالة المصطلح منهجاً نفسياً تدرس بوساطته إلى جانب المنهج الرمزي والبلاغي أو الفني^(١١٧).

ونستشف هذه الدلالة النفسية للصورة الشعرية من خلال قيامها على اليقظة الحسية من جهة، واليقظة الباطنية من جهة أخرى، لأن الإدراك الحسي للصورة في معزل عن طبيعة الأشياء الداخلية والتيقظ الشعوري، يحولها إلى "صورة نقلية" تدلّ على أسلوب الإنسان البدائي في التفكير، الأسلوب الذي لا يعبر كبير اهتمام لطبيعة الأشياء الداخلية، بل يرى أن

^(١١٦) اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص: ٤١-٤٢-٤٣، ومابعدهما.

^(١١٧) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: ٥٤، و ١٧٠، وينظر مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص: ٦٩، ومابعدهما.

الجوهر فيها لما ترصدم العين وتتمكّن من التقاطه.. أي إن - الصورة النقدية تعكس الظواهر الخارجية بحدّ ذاتها من حيث هي موجودات ثابتة...»^(١٤٨).

والحق، أن الإقرار بأن العقاد أولى سيكولوجية الصورة الشعرية عناية خاصة، أو أفرد لها دراسة خاصة برأسها، أمرٌ فيه شيء من المبالغة والغلو، ولكن آراءه النقدية في الشعر، المتفرقة في تضاعيف كتبه ومقالاته تشي - من طرفٍ خفي - باقتراب واضح من بعض سمات الصورة الشعرية من الناحية النفسية، كالإدراك الحسي والباطني، والتصوير الشعوري المشخص.

والذي يهمننا ههنا، من هذه الدراسة التطبيقية في هذا الفصل الخامس والأخير، هو محاولة تلمس الجانب النفسي في هذه السمات كدليل - عند العقاد - على نشاط الملكة الشعرية بخاصة والفنية بعامة^(١٤٩)، أو الملكة الخالقة التي تستمد قوتها من تفاعل النشاط الحسي والنفسي والذهني^(١٥٠).

وهناك موضوع آخر تناوله الناقد بالدراسة النقدية النفسية، نخاله متصلاً بـ سيكولوجية الصورة الشعرية، وهو "الدلالة النفسية للكلمة المكرورة والمصغرة داخل صور المتنبي الشعرية"، ولكن هذا الموضوع لا يتسع له صدر هذا المدخل، لذلك نكتفي بإبراز محورين نفسيين من خلال شعر ابن الرومي هما: سيكولوجية الصورة الشعرية بين اليقظة الحسية واليقظة الباطنية، والصورة الشعرية المشخصة.

١ - سيكولوجية الصورة الشعرية بين اليقظة الحسية واليقظة الباطنية:

صحيح أن الإدراك الحسي للظواهر الخارجية عنصرٌ مطلوبٌ في تكوين الصورة وتشكيلها، إذ لا غنى عن الحواس في إدراك المرئيات، والمسموعات، والمذوقات والمشعومات والملموسات...

^(١٤٨) عسكف، سليمان، الصورة الشعرية وتمازجها في يداع أبي نواس، ص : ٢٤.

^(١٤٩) العقاد، عباس، سالكوتك، ص ٥٩.

^(١٥٠) العقاد، عباس، مرجمات في الآداب والفنون، ص : ١٤٤، وينظر، ابن الرومي... حياته من شعره، ص : ٢٥٥.

ولكن جودة العمل الفني، ونقته وصفه، مُوطّان بقوة هذا الإدراك ووضوح الصّور والجزئيات في الذهن.

وهذا ما دلّت عليه التجارب النفسية حين وجدت تفاوتاً كبيراً بين الأفراد في الإدراك الحسي؛ فمنهم البصريون الذين يكون إدراكهم للمرئيات واضحاً دقيقاً مستوعباً.

ومنهم السّمعيون الذين يقوى فيهم إدراك الأصوات والنغمات، ومنهم اللمسيون الذين تقوى فيهم حاسة اللمس، فتدرك الملموسات إدراكاً تفصيلياً واضحاً، ولا ريب أن قوة الإدراك الحسي في ناحية من النواحي تساعد على دقة الوصف في الناحية نفسها^(١٥١).

وعلى الرغم من أهمية العنصر الحسي في نسج خيوط الصور الشعرية، فإنه من الغلو، في نظر ناقد، الاتكاء عليه وتعليه على حساب بقية العناصر الأخرى المشكّلة للتجربة الشعرية وللصّور الفنية على السواء...

إن الشعر كأبي خلق أجبر نسج خيوطه الإحساس والعاطفة والفكرة.. وأن أي تحليل للفن يجب أن يقوم في ضوء العلاقات والارتباطات المتداخلة الملتحمة بين الخيوط المشكّلة للنسيج، والتي لا يمكن لها أن توجد منفصلة بعضها عن بعضها الآخر^(١٥٢).

ومن هذا المنطلق، دعا العقاد إلى تخليص الشعر العربي من وطأة الحسية التي رانت عليه قرونًا طويلة كما نعى، في الوقت نفسه، على الشعراء المقلدين إفراطهم في الوصف الحسي وتوهمهم إنهم ببراعة التشبيه بالمحسوسات يصلون إلى قمة الشعر؛ فهم بهذا الوصف في غفلة شديدة في الحقيقة النفسية والشعورية للتصوير الذي "هو من عمل النفس للمركبة، من خيال وتصوير، وشعور"^(١٥٣).

وعليه، فالنفس هي مقياس الوقت في الإحساس أو في التصوير الشعري الذي هو جزء من هذا الإحساس وهي ليغناها الشعوري، والتصويري، والخيالي، فوق هذا المقياس، تملك حرية التصرف الفني فيه، فتطيل الزمن وتختزله بما يناسب رغبتها، دون أن يحذ من طلائتها الحس والاسترجاع،

(١٥١) عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأبي، ص: ٣١.

(١٥٢) الياقي، نعيم، مقامة لدراسة الصورة الفنية، ص: ٧٥.

(١٥٣) العقاد عيسى، ساعات بين الكتب ٣٠٩

فالنفس، إذن، في تصوّر العقاد بخلاف الساعة المركّبة من حديد أو نحاس،^(١٥٤) قد تنظر إلى اللّحة، فإذا هي دهرٌ سرمدٌ لازدحامها بالمنظر بعد المنظر والخيال بعد الخيال إلى غير نهايةٍ يحدهما الحسن ويقف عندهما الاستحضر^(١٥٥).

ونرى أن هذه المقارنة بين الساعة الاصطناعية بوصفها المقياس العلمي للزمن المضبوط، وبين النفس الطبيعية بوصفها المقياس الفنّي للزمن المفتوح، أو الحرّ في الإحساس والتصوّر الشعري، تعكس إلى جانب بعدها السيكولوجي تحدياً فنياً جمالياً، لا يستطيع العلم، في الواقع أن يحدّ من سيّره، أو من تقدّم الفنّ عموماً؛ إذ ما استطاعت الأبحاث العلميّة في الصنوت أن تجعلنا لا نطرب لألحان "بتهوفن"^(١٥٦).

ومن هذه الملامسة النفسية لحقيقة التصوير، يرى العقاد أن مهمّة الشعر، هي العناية "بالحركات النفسية"^(١٥٦)، لا بوصف الصور المحسوسة وحسب، مُترقاً في ذلك بين التصوير الشعري والتصوير الحسّي أو "التمائلي" في أثناء حديثه عن "الكلاؤكون"^(١٥٧) أو فنّ التماثيل.

ويظهر هذا الفرق عنده في الأثر النفسي المباشر الذي تحدثه الصورة الشعرية من خلالها حركاتها وزمنها النفسيين اللذين لا يحدّ من امتدادهما حاجز حسّي، وهذا بخلاف التصوير الحسّي "التمائلي" الذي يعنى "بكل ما يرى بالعين ولا يخامر النفس إلا من طريق الرؤية واللامسة. فالشاعر إذ وصف جمال المرأة وصف أثرها في النفس، ولم يشغلّ نفسه بتصوير المحسوسات إلا من حيث هي دلالة على الخوالج والعواطف، أما المصوّر فله عملٌ آخر، وهو نقل الصور من حيث هي مظهرٌ ومكانٌ لا من حيث هي حركةٌ وزمانٌ، وهذه هي الخطوط البارزة في التفريق بين الفنّين، ولكنها لا تمنع التداخل بينها والاتقاء فيما يتشابهان فيه ويتوافقان".^(١٥٨)

(١٥٤) المرجع نفسه، ص ٣٠٩

(١٥٥) الدروبي، سلسلي علم النفس والأدب، ص: ٨.

(١٥٦) العقاد، عيلس، ساعات بين الكتب، ص: ٤١١.

(١٥٧) ساعات، ص: ٤٠٩، "الكلاؤكون" اسم كاهن إله البحر "ببتون" في مدينة طروادة، كتب عنه "لمنغ" ليوين الفرق بين الشعر والتصوير، ولهذا أطلق اسم "الكلاؤكون" على كتابه الذي طرّق فيه حدود الفنّون وطرقها في التعبير.

(١٥٨) العقاد، عيلس، ساعات بين الكتب، ص: ٤١١.

ويسوق العقاد -تقلاً عن أمثلة "لسنغ" - مثلاً عن صورة "هيلينا" في شعر "هومر" وصورتها في تماثيل المثاليين، يوضّح به مدى الأثر "السيكولوجي" "Psycho - esthétique" الذي تحدثه الصورة الشعرية في النفس. (١٥٩)

وينتهي الناقد إلى أن هذا الامتداد في الحركة والزمن النفسيين الذي عاشته "هيلينا" في وجدان المتلقين من خلال التصوير الشعري، لم تعشه في صورتها الحسية المجسدة بالتماثيل، والتي تعتمد على المظهر والمكان (١٦٠).

ولعل هذه المعيشة الوجدانية التي حظيت بها صورة "هيلينا" في شعر "هومر" جاءت عن طريق الوصف الخيالي، وهو وصف الأشياء المحسوسة لا من حيث هي وأقعة في المكان بل من حيث هي واقعة في النفس. (١٦١)

ومن هذا الفهم النفسي لطبيعة التصوير الشعري، يحدّد العقاد منبع الصورة الشعرية مركزاً في الوقت نفسه، على الجانب الحسيّ والشعور فيها؛ إذ يرى أن الملكة الشاعرية بخاصة والفنية بعامة، هي آلة التصوير التي فيها تتجمّع الصور ومنها تتوزّع بعد إعادة تركيبها وتشكيلها من جديد، ولكن يجب أن تعطى النفس من سعة الإحساس وقوّته ما يمكنها من التقاط كل صور العالم في صورة كاملة، وتقديمها إلى المتلقي نابضة بالحياة (١٦٢).

معنى هذا، ينبغي أن يكون الشاعر على حظٍ وافٍ من الإحساس ما يجعل ملكته الشاعرية، في تصور العقاد، أشبه بالعدسة المصوّرة ذات الإحساس الواسع الدقيق، لا يفوتها النقاط جزئيات الصورة في رسمٍ كاملٍ ودقيقٍ للعالم (١٦٣).

بيد أن الإحساس ههنا، ليس تلك القدرة الآلية وإنما هو نشاط الحواس مُمتزجاً بالقدرة النفسية، أو بالنشاط الباطني الذي يتجلى في تصوير الإحساس وتخيله باللفظ؛ لأنّ "المسافة عظيمة" بين شاعرٍ يصف لك ماراً،

(١٥٩) المرجع نفسه، ص: ٤١١.

(١٦٠) العقاد، عجل، ساعات بين الكتب، ص: ٤١١.

(١٦١) عنان ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إنتاج أبي نواس، ص: ٢٤.

(١٦٢) العقاد، عجل، ابن الرومي، حياته من شعره، ص: ٢٦٤.

(١٦٣) العقاد، عجل، ابن الرومي، حياته من شعره، ص: ٢٦٤.

كما قد تراه المرآة أو المصوِّرة الشمعية، وبين شاعرٍ يصف مارآه وشعر به وأجلاله في روعه، وجعله جزءاً من حياته^(١٦٤).

أما إذا كانت ملكة الشاعر على حظٍ يسيرٍ من النشاط الحسي والباطني، فإنها ترسم لنا جزءاً صغيراً من العالم، وصورةً ضيقةً منه، وحتى لو أفرغت هذه الملكة كل طاقاتها الشعورية في رسم هذه الصورة الجزئية وأغنتها بالظلال والألوان، فهي لا ترقى إلى مستوى تلك الصورة الكاملة، وعليه، لا يمكن أن نبادلها بالصورة العالمية، ومن هنا، يفرق العقاد بين شاعرٍ ملك قطعةً من العالم وشاعرٍ تربيع على عرش العالم كله بإحساسه القوي وشعوره الفيّاض وشاعريته المتوثبة^(١٦٥).

نفهم من هذا، أن الجانب الحسي، ماهرٌ إلا مرحلة تمرّ بها الصورة الشعرية لتمتزج بعد ذلك بالجانب النفسي المتمثل في المشاعر التي تتلقاها النفس، وهنا يتوجب على الشاعر أن يقوم بمهمتين، مهمة حسية نفسية ومهمة، جمالية مؤثرة؛ أي "وصف مايقع تحت الحس فيبرز في حلة قشبية تحرك فينا أوتار الطرب..."^(١٦٦).

فالصورة الشعرية عند العقاد، يجب أن تنتهي إلى الداخل بعد إدراكها من الخارج، لإعادة صياغتها وإخراجها في إهاب حسي، يمتزج فيه الجانب الحسي التعبيري، بالجانب النفسي الباطني، وفي هذا السياق، يقول "عبد الحي دياب":

"إن الصورة، في تصوّر العقاد، تمرّ بمرحلتين، الأولى: إدراك من الخارج إلى الداخل، وهو الإدراك الحسي، في صورة كاملة وتقديمها إلى المتلقي نابضة بالحياة^(١٦٧).

معنى هذا، ينبغي أن يكون الشاعر على حظٍ وافٍ من الإحساس مايجعل ملكته الشعرية، في تصوّر العقاد، أشبه بالعدسة المصوِّرة ذات الإحساس الواسع الدقيق، لا يفوتها النقاط جزئيات الصورة في رسم كاملٍ ودقيقٍ للعالم^(١٦٨).

(١٦٤) العقاد، عيسى، ابن الرومي، حيلته من شعره، ص: ٢٦٤.

(١٦٥) العقاد، عيسى، يسألوك، ص: ٥٩-٦٠.

(١٦٦) المقضي لئيس، لمرآة الشعر العربي في العصر العباسي، ص ٢٥١.

(١٦٧) العقاد، عيسى، ابن الرومي، حيلته من شعره، ص: ٢٦٤.

(١٦٨) العقاد، عيسى، ابن الرومي، حيلته من شعره، ص: ٢٦٤.

بيد أن الإحساس مهناً، ليس تلك القدرة الآلية وإنما هو نشاط الحواس مُمتزجاً بالقدرة النفسية، أو بالنشاط الباطني الذي يتجلى في تصوير الإحساس وتخيله باللفظ، لأنّ "المسافة عظيمة بين شاعر يصف لك مارآه، كما قد تراه المرآة أو المصوِّرة الشمسية؛ وبين شاعر يصف مارآه وشعر به وأجاله في روعه، وجعله جزءاً من حياته" (١٦٩).

أما إذا كانت ملكة الشاعر على حظّ يسير من النشاط الحسي والباطني، فإنها ترسم لنا جزءاً صغيراً من العالم، وصورة ضيقة منه، وحتى لو أفرغت هذه الملكة كل طاقاتها الشعرية في رسم هذه الصورة الجزئية وأغنتها بالظلال والألوان، فهي لا ترقى إلى مستوى تلك والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج، وهو التعبير ممتزجاً بالخواطر التي تتلقاها النفس (١٧٠).

ونرى أن هذا الفهم النفسي للصورة الشعرية التامة التي تحمل في ثناياها عالماً كاملاً، عند العقاد، قريباً إلى حدّ من "الصورة الرؤيوية"، التي تعتمد في تشكيل أساسها على الشعور الوجداني الغامض والخيال المؤلف، ذلك أن هذا النوع من الصور ذو تجربة إنسانية يتخطى حدود الرؤية البصرية المباشرة لينفذ إلى الرؤية الشعرية عن طريق الاستكشاف والشعور والباطن "INTROSPECTION" (١٧١)، أو ما يسمّيه العقاد "يقظة الشعور الباطني" (١٧٢) في تحليله لحواس ابن الرومي، فنفس هذا الشاعر "تامة الأداء تشعر شعوراً شديداً بالحياة من حيثها واجهتها وتداخل الطبيعة في كل جزء من أجزائها، فقد عاش صاحبها يوماً يوماً من عمره وناحية ناحية من وجدانه ولابس الحياة ولابسته.

ودامت الدنيا له غضة. كأنها الجارية الساهرة" (١٧٣).

فأين الرومي، في تصور العقاد، ملك جهازاً حسياً ونفسياً شديداً الذقة والحساسية، لا يقتنع بنقل مايقع على الحواس من مرئيات، ومسموعات، ومشمومات، وملموسات والمقابلة بينها دون إشراكها بنشاط الوعي الباطني،

(١٦٩) العقاد، عيسى، ابن الرومي، حياته من شعره، ص: ٢٦٤.

(١٧٠) نيازي، عبد الحفي، عيسى العقاد ناقداً، ص: ٤٣٥.

(١٧١) عساق، سامين، الصورة الشعرية، ونماذجها في يداع أبي نواس، ص: ٢٤، ٢٥، ٢٦.

(١٧٢) العقاد، عيسى، ابن الرومي، حياته من شعره، ص: ٢٤٤-٢٤٣.

(١٧٣) المرجع نفسه، ص: ٢٤٤.

"..... كلاً فإن هذه اليقظة الحسية لتصاحبها يقظة في الشعور الباطني، تسري به في كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ وتترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والأحان".

نفهم من هذا، أن الصّور الشعريّة، تحتاج -فضلاً عن الحسن الظاهر- إلى نشاطٍ داخليٍّ يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها، لتحويلها إلى صورةٍ واعيةٍ تنسج في ثنايا حسّيتها أفكاراً وخواطر، وتعكس، في الوقت نفسه، حالةً نفسيةً وجدانيةً، وإدراكاً ذهنيّاً؛ لأن التصوير في الشعر هو عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الباطن وجعل هذه العوالم تدرك بالحس، بالحدس، بالعقل، بالرؤيا...^(١٧٤).

وسنرى وشيكاً أن هذه العملية الباطنية تتطلب ملكةً خالقةً، قادرةً على التّشخيص الشعوري، وهذه القدرة مستمدة، من باعثين نفسيين هما: "سعة الشعور ودقته".

على أن العقاد -في نظرنا- بهذه المزاجية بين اليقظة الحسية واليقظة الباطنية طمس ظاهر الحقيقة وإلغاء "الوعي الظاهر" باسم "الوعي الباطن" كما يزعم بعض الغلاة من المصورين، ولئن كان الناقد يقصد مهناً فنّ التصوير أو الرسم، فإنه يرى أن عدوى هذا الوعي قد أصابت فنوناً أخرى، ولا نستبعد أن يكون من ضمنها فن القول بعامّة والصورة الشعرية بخاصّة؛ "والخطأ هنا أن "الوعي الباطن" لم يلق ليغني الوعي الظاهر أو يمنعنا أن نرى التنبؤ، ولكنه خلق ليظل وعياً باطنياً حيث هو في قرارة الضمير، نستدل عليه بعلاماته التي تتفق عليها الأنظار، وما من أحدٍ بيني بيته أو يطبخ طعامه، أو يخيّط ملابسه، أو يحضّر دواءه، على ما يتصوره هذا وذاك وأولئك في وعيهم الباطن الزعوم... فلماذا يتغيّر وجه الإنسان لأن له وعياً باطنياً، أو لأن المصور له وعياً باطنياً، أو ما يزعم من هذا الهراء"^(١٧٥).

ومهما يكن من أمر، فإن العقاد لا يرمي "بالوعي الباطن"، كلاً، سيّما إذا كانت له علامة تتفق عليها الأنظار، ودلالة قلما يختلف فيها اثنان؛ ذلك أن "علم النفس المعاصر يقرّ بأن في ذهن الإنسان تكمن الصور والمشاعر في منطقة لا واعية، لكنها تومض لصاحبها بطريقة عفوية، تحت ضغط الانفعال

(١٧٤) عساف، سامين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص: ٢٧.

(١٧٥) العقاد، عجل، يسألونك، ص: ٦٣.

أو في ظروفٍ أخرى مواتية، فيفيد منها الخطيب والمفكر وسائر أصحاب الأعمال العقلية»^(١٧٦).

بيد أن الإفراط في استخدام هذا الوعي يحوله، في نظر العقاد، إلى بدعة مرضية، وعلّة في بواطن المولعين به. "الواقع أن الوعي الباطن له مكان واحد من شؤون هذه البدعة المرضية، ومكانه هو إظهار العلّة المرضية التي تكمن في بواطن المصوّرين المشغوفين بكلّ بدعة من هذا القبيل... فهم بين مشوّه أو ضئيل، أو مهزوم النفس أو عجز عن لفت النظر إليه، فحيلتهم هي حيلة هذا الضرب من الناس في اتخاذ المشاكسة والتحدّي والإغراب وسيلة للتنبية إليه، وهذه هي الحقيقة الواحدة التي لها شأن... الوعي الباطن... في مذهب هؤلاء الغلاة، فهم مصابون في وعيهم الباطن، يترجمونه كارهين، ويعرضون على الناس من ثمّ أعراض مرضٍ معارض فنون»^(١٧٧).

ولا ندعو الحقيقة إذ قلنا إن العقاد يقصد ههنا غلاة الرمزيين بعامة، والسورياليين بخاصّة، وعلى رأسهم "أندريه بروتون A. Breton" زعيم المدرسة السورالية الذي أعلن في بيانه عام ١٩٢٤م، القطيعة لكل رقابة عقلية مفسحاً المجال لكل تداع تعبيرية حرّ في تشكيل الصورة. أيّاً، كان نوع هذا التداعي؛ فالسورالية في ظنّه "آلية" نفسية ذاتية خالصة، يستهدف بواسطتها التعبير إن قولاً وإن كتابةً، وإن بأيّ طريقة أخرى عن السّير الحقيقي للفكر، هي إملاء من الذّهن في غياب كلّ رقابة من العقل، وخارج كلّ اهتمام جماليّ أو أخلاقي»^(١٧٨).

والعقاد حين ينعي على غلاة الرمزيين نكرانهم الجانب الحسي في التعبير عن الحالات النفسية، والمشاعر المكبوتة لا ينفي -كما أسلفنا- وجود الوعي الباطن، ولكن ساءه أن يغدو هذا الوعي الوسيلة الوحيدة التي يستعين بها الإنسان على التصوير وتحليل الصور، ويصبح بعد ذلك كلّ فردٍ "فناً" قائماً برأسه بحجّة أنه يملك وعياً باطنياً لا يشاركه فيه أحد»^(١٧٩).

وبناء على هذا، يقرّر الناقد أن الوعي الباطن حقيقة متأصلة في طبائع

(١٧٦) عقاد، سمين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص: ٢٦.

(١٧٧) العقاد، عيلس، يسألونك، ص: ٦٣.

(١٧٨) أندريه بروتون، بيانات سورالية، ص: ٤١.

(١٧٩) العقاد، عيلس، يسألونك، ص: ١١٨.

الناس منذ مئات السنين، ولها جذورها الممتدة في التاريخ الخابر، نستشفها من التراث العربي والعجمي على حد سواء عند قدماء المثالين والمصورين والشعراء، وعليه، يجب أن تمضي هذه الحقيقة في عملها سواء أظهر "فرويد" أم لم يظهر، فهذا الوعي ترك أثره في شعر المتنبي، والشريف وببيرون، ولا مرتين دون أن يتكرر لعمل الحواس أو يطرح جانباً نشاط الأنواق والأذهان.

ونرى أن أثر الوعي الباطن في التراث الإنساني حقيقة لم ينكرها "فرويد" بل صرح بها معترفاً أن الذين ألهموه نظريته في التحليل النفسي، وخصوصاً مستويات الشعور والاشعور، هم الفلاسفة والشعراء، والفنانون الرومانسيون على الخصوص^(١٨٠).

٢- الصورة الشعرية المشخصة ونماذجها في شعر ابن

الرومي:

وبناء على هذا الفهم النفسي للصورة الشعرية بين الإدراك الحسي والباطني، يرى العقاد أن ابن الرومي كان بارعاً في استخدام حواسه معتمداً على رؤيته في يقظة حتمه وشعوره الباطني، بعيداً عما يمكن أن يفهم من سبحات الوعي الباطن.

وقد تعود هذه البراعة إلى قدرته على "التشخيص" بوصفه عنصراً رئيساً في عملية التصوير الشعري؛ إذ عليه تتوقف جودة الصورة الشعرية أو رداعتها، وهو دليل الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من باعثن نفسيين هما: "سعة الشعور، ودقته"؛ فالشعور الواسع هو الذي يستوعب ماضي الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة. والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ويهتز بكل هامة ولا مسة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهي هامة صفر من العاطفة خلو من الإرادة^(١٨١).

(١٨٠) سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ص: ١١-١٢.

(١٨١) العقاد، عيسى، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ٢٥٥.

معنى هذا، أن الشعور مرتبط بملكة الشاعر الخالقة وموهبته المبدعة، وهو مشروط في عملية التصوير الشعري، يساعد الشاعر على تجسيد ما يعتمل في نفسه من الأجسام والمعاني. ووظيفته، في نظرنا، ليست احتواء كميّاً لأشياء طبيعية، يُحكم سعته فحسب، وإنما انتقاء نوعيٍّ لها، تتطلبه تلك الدقة.

وهذه الأشياء، في الواقع، لا تملك لنفسها حراكاً ما لم يكن لها من الداخل تيقظٌ نفسيٌّ، يخرجها من حالة الجمود والهمود، إلى حالة النشاط والحيوية، في صورة متحركة نابضة بالحياة، وهي في تصور العقاد، لا تسرّ لذاتها أو تحزن لذاتها، وإنما تسرّ الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهينات، وتعيّر الأذهان من الصور^(١٨٢).

على أن هذا النشاط الباطني -في تصورنا- ليس شعوراً عابراً أو تأثيراً عارضاً فحسب، وإنما استجابة ذهنية، وإدراك واع لكل مؤثر من مؤثرات الطبيعة؛ فالشعور هنا يعني أيضاً هذا الوعي الذي يجعل الشاعر قادراً على التمييز بين الصور والأفكار.. وإذا كان من الحق أن هذا الشاعر لا يهتم بمظاهر الطبيعة إلا لما تثيره في نفسه من صور وأفكار، فإنّ مما لا شك فيه أيضاً أن هذه المظاهر توقظ مشاعره وتدفعه إلى التفكير المنظم، ونعينه بالتالي على خلق صورٍ مجردة، تعبّر عن نفسه وعن الحياة في أن واحد^(١٨٣).

ومن هنا يرى العقاد أن التشخيص يأتي بعد نشاط الوعي الداخلي؛ إذ "لابد... من شعور يسبق التشخيص ويلقي عليه ظله ويبت فيه من حياته"^(١٨٤)، ليغدو تشخيصاً شعورياً متميزاً عن قدرة التشخيص اللفظي. التي هي حيلة لفظية تلجئنا إليها لوازم التعبير، ويوحىها إلينا تداعي الفكر وتسلسل الخواطر^(١٨٥).

وما هذا التداعي أو التسلسل -في علم النفس- إلا ضرباً من العمليات العقلية، وقد حصر أرسطو عوامل التداعي في ثلاثة هي: التشابه، التضاد، الاقتران الزماني أو المكاني، وأرجعها المحدثون من علماء النفس إلى عامل

(١٨٢) العقاد، عباس، مطالعات في الكتب والحياة، ص: ٢٩١.

(١٨٣) مصليف، محمد، جماعة الديوان في النقد، ص: ٢٤٨، ٢٤٩.

(١٨٤) العقاد، عباس، ابن الرومي حقيقته من شعره، ص: ٢٥٦.

(١٨٥) العقاد، عباس، ابن الرومي حقيقته من شعره، ص: ٢٥٥.

واحد هو الاقتران الذهني.. فأنت إذ رأيت رجلاً طويلاً تتذكر صديقاً لك يشبهه في طول القامة، والتجارب السارة أو المؤلمة تذكرنا بأمثالها من تجاربنا الماضية، والطويل قد يُذكرنا بالقصير، والسار قد يُذكرنا بالمؤلم، والحوادث التي حدثت لك في زمان أو مكان واحد يستدعي بعضها بعضاً وهذا كله راجع لقوانين تداعي المعاني الأساسية...^(١٨٦).

وتأسيساً على هذا الفهم النفسي للتداعي، يرى العقاذ أن الصورة الشعرية المشخصة نتاج موهبة خالقة مقصودة تكون عند أناس ولا تكون عند آخرين، وهي صورة عميقة الشعور، لا تخضع لمنطق التسلسل الفكري ولا تستجيب للحيل اللفظية والقوالب التشبيهية الجاهزة، بل يمتزج كل عنصر فيها بتجربة الشاعر الشعرية لتعكس فوق جمالها الفني وجمال الطبيعة حالة هذا الشاعر النفسية^(١٨٧)...

فاختيار "ابن الرومي" مشهد الشمس ساعة الغروب كان اختياراً موقفاً يتم على نفسية كليلة كسيرة، ارتمت في أحضان الأصيل، واندمست في أضيائه تتاجيه ويناجيها، كأنهما صاحبان يتهامسان اللوعة والأسى، والشوق في مشهد رهيب، شاركت رهبته الألوان والحركات، وكل عناصر الطبيعة ممتزجة بشعور وافر دقيق، فالشاعر في وصفه يثقف "عن شغف الحي بالحي وشوق الصاحب إلى الصاحب، وتسمع من تشبيه بهارئة طرب أو شجو، لا تخرج إلا من نفس مفعمة بأصداء الطبيعة قد نفذت إلى طويتها وشاركتها فيما تتخيله لها من حزن وسرور، فهو يحيا مع الشمس الغاربة حتى تضع على الأرض خذاً أضرع من وحشة الفراق، وهو يحيا مع النور حين تخضل بالذمع عيونه وتهبط الليل شجونته، وهو يحيا مع الذئب والطير الساجع في ساعة الغروب التي يمتزج فيها الحنان الذائب بالشوق الخفيض، وهو ينظم تلك كله في أنشودة واحدة لم تدع مزيداً لفن اللون والحركة ولا مزيداً لوعي الخيال والسليقة.

إذا رنقت شمس الأصيل ونقضت على الأفق الغربي ورساً مزعزعا
وودعت الدنيا لتقضي نحبها وشوكل باقي عمرها فتشعشعا

(١٨٦) عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، ص: ٢٩.

(١٨٧) العقاذ عيسى، ابن الرومي حياته من شعره - ص ٢٥٥.

ولاحظت النوار وهي مريضةٌ وقد وضعت خذاً إلى الأرض أضرعا
 كما لاحظت عواده عين منصف توجّع من أوصابه ما توجّععا
 وظلت عيون النور تخضلّ بالندى كما اغرورقت عين الشجي لتدمعا
 وبين إغضاء الفراق عليهما كأنهما خلاً صفاء تودّععا
 وقد ضربت في خضرة الرّوض صفرة من الشمس فأخضر أخضراً مشعشعا
 وأدكى نسيم الرّوض ريعان ظله وغشى مقني الطير فيه فسجعا
 وغردَ ربعيّ الغباب خالاه كما حثت النشوان صنجاً مشرعا^(١٨٨)

فهذه الصور الشعرية - إنن - نفثة كئيب كريب، وأنشودة نفس وصية
 وجعة، عانقت مغيب الشمس نبتة شكواها ودفنها في شعور عميق بوحشة
 الغروب وما ينعكس من ذلك الشعور العميق على الشمس من ترنيق،
 وضراعة، وانكسار ونظر يانس كنظر المريض إلى العواد ووجوم شائع
 بينها وبين عيون النوار التي تغرورق على الأغصان لتدمع وتلحظ الحاظا
 خستعا من الشجو والإغضاء".

وهذا النموذج الشعري، ضرباً من التشخيص الشعوري الذي مثله ابن
 الرومي أحسن تمثيل، وهو بخلاف التشخيص اللفظي الذي هو لعب بالألفاظ
 وتسلسل مفعل للأفكار والخواطر.

وعلى الرغم مما لهذا النداعي من أهمية في تشكيل صور شعورية
 مشخصة متناسقة، فإنه ههنا في التشخيص اللفظي يعتمد على آلية تتابع
 المناظر في شعور مَبْهَم، يتم على ملكة عقيمة دأبها محاكاة قوالب جاهزة،
 وتشبيهات محفوظة من شعر الأقدمين، وقد ساق العقاد، المثال السابق حجةً
 على بعض الشعراء المقلدين ممن ينظر إلى الشمس في هذا المشهد - مشهد
 غروب الشمس - فيجعلها حسناء مفارقة، ومادامت حسناء مفارقة فهي
 معشوقة أو عاشقة، ومادامت معشوقة أو عاشقة، فهناك قصة غرام تدور
 على هذا المعنى إلى حيث ينتهي بها المطاف، وكلّ هذا، لأنّ الشمس مؤنثة

(١٨٨) العقاد، عباس ابن الرومي حياته من شعره، ص: ٢٥٠-٢٥١.

هكذا وردت الأبيات في كتاب العقاد، ويلاحظ فيها غياب جواب الشرط "إذا" وبعد مراجعة الديوان
 تبين أنها مجتزأة من قصيدة طويلة في الطرد.

في اللغة العربية وحسناً في تشبيهات الشعراء، فهي قصة مؤلدة من لفظ عرضي قد يكون لها نصيب من الشعور، وقد لا يكون لها أقل نصيب^(١٨٩).

معنى هذا، أن الصورة الشعرية المشخصة، لا تخضع لرتابة التسلسل المنطقي، كما لا يمكن للألفاظ بعلاقاتها البسيطة أن تولد قصةً بأكملها، وتفي في الوقت نفسه بمطليبيها الشعوري والحياتي.

ويرى العقاد، أن قدرة الشاعر على التصوير المطبوع موقوفة على نقل صور الوجود كما هي واقعة في حسه ومشاعره، ثم يتولاها الخيال بعد ذلك بخلق جديد، بهذا يتاح للشاعر إيجاد الأجسام الحية المناسبة للمعاني المجردة، وابتكار الرموز اللائقة بالصور المحسوسة.

ومن هنا، ينصب الناقد ابن الرومي أول شاعر سبق بتشخيصه الشعوري المطبوع وفطرته المهيأة للتصوير عدداً غير قليل من شعراء الأمم، لأنه مصور بالفطرة المهيأة لهذه الصناعة، فلا ينظر ولا يلتفت إلا تنبّهت فيه الملكة الحاضرة أبداً وأخذت في العمل موقفةً مجيدة، سواء ظهر عليها أوسهاً عنها كما قد يسهو المصور وهو عامل في بعض الأحيان^(١٩٠).

وتبرز هذه القدرة الحسية، والشعورية، والخيالية في شعر ابن الرومي عندما تغدو صورة مشاعر متتالية، ترمقها العين كأنها شخوص ماثلة أمامها، وخواطر متتابعة تتلقفها النفس تلقف الجائع، وحركات متواصلة تعبر حق التعبير عن براعة المزوجة بين المرئيات والمشاعر.

ونرى أن هذه النفس في إحساسها بالأشكال لا تقوم بعملية الاستقبال Reception فحسب، وإنما ينجم عن تلك الأشكال المستقبلية، والتي تفاعلت معها النفس والحواس برهة مامن الزمن عملية إرسال Emission أو خلق جديد لتلك الأشكال، وهاتان العمليتان تتيجان لنفس الشاعر وحواسه استكناه مغازي الصور وملامحها، وتخريج أبعادها وحركاتها ومواقفها، وإغنائها بالتشذيب والتهديب، لتأخذ شكلها النهائي، وتقال، في الوقت نفسه، نصيبها من نفوس المتلقين وأذواقهم.

ومن هنا، تصبح مهمة الشاعر -في نظر العقاد- شبيهة بمهمة "الرسام" الذي بسط أمامه لوحته، وأقبل على الوجوه والأشكال يتفرسها، ويظيل النظر

(١٨٩) العقاد، عباس ابن الرومي حقيقته من شعره، ص: ٢٥٥-٢٥٦.

(١٩٠) العقاد، عباس ابن الرومي حقيقته من شعره، ص: ٢٥٨.

إلى ملامحها وإشاراتنا وماتشف عنه من المعاني، وتشير إليه من الدلائل، ويراقبها في التفاتاتها ومواقفها وحركاتها لينثني بعد ذلك إلى لوحته فيثبت عليها متوارداً على بصره وقريحته من الألوان والمعارف والهيئات من حيث هي تحفة فنيّة، تستوي الحواس والأذواق^(١١١).

فالصورة الشعرية إذن، ولادة عسيرة يشترك في تشكيلها النظر، والفن، والجمال، والخيال، والوعي، والشعور والنفس، والقريحة، ناهيك عن اللون، والحركة، والزمان والمكان، وكلّ مظاهر الحياة والطبيعة^(١١٢).

وامتلاك هذه العناصر، يعني امتلاك نفس دقيقة التصوير، صحيحة الإحساس، قادرة على استخلاص أسرار الحياة والطبيعة، وتجريدها في صور مشخّصة، على ألا يكون هذا التجريد مقصوداً لذاته، بل تقريباً للمعاني البعيدة.

فهذه النفس -إذن- أشبه عند العقاد بـ "بالمصوِّرة الفلكية التي يرصدها الفلكيون لالتقاط أشعة النور من أبعد السموات وأظلم الأفاق: نفس صحيحة الإحساس قويته، لا يغيّب عنها قريباً ولا بعيداً، ولا ظاهر، ولا باطن ممّا يحيط بها من مشاهد الحسّ والخيال، وليس يفوتها علم شيء دقّ أو جلّ ممّا توحى به الطبيعة والحياة من الحقائق والأسرار"^(١١٣) أي يجب أن يعرض الشاعر الأسرار في صورة كاملة لا أن يجرّد الصّور احتفالاً بالأسرار ذاتها.

ولعل تلك العناصر، هي الملكات التي تقوم على أساسها الصورة الشعرية، ليس عند العقاد فحسب، بل عند الجماعة كلها، فالصورة الشعرية إمّا تقوم أساساً، في نظر جماعة الديوان، على هذه الملكات والعواطف الإنسانية^(١١٤).

ومهما يكن من أمر، فإن ابن الرومي، في تصوّر العقاد، استطاع أن يحقق في شعره جلّ عناصر الصورة الشعرية المشخّصة، لأنه يملك مايسميه الناقد "النفس الفنيّة" الدالة على تمازج ملكتي الشعر والتصوير فيه، وتفاعل مشاعره بصورة. ويشترك في هذه النفس معظم الفنّانيين من شعراء ومصوِّرين وموسيقيين، لأنهم يملكون جميعاً وسائلها.

ولكنها تختلف من ناحية فعالية هذه الوسائل، وخصوصاً نشاط "الحامسة"

(١١١) العقاد، عباس ابن الرومي حياته من شعره، ص: ٢٦٢.

(١١٢) العقاد، عباس، مطالعات في الكتب والحياة، ص: ١٣٩.

(١١٣) العقاد، عباس، مطالعات في الكتب والحياة، ص: ١٣٩.

(١١٤) مصاليف محمد، جماعة الديوان في النقد، ص: ٢٥٠-٢٥١.

إزاء الجمال، وفي هذا السياق، يقول العقاد، في مقال له بعنوان "مثل من التصوير في شعر ابن الرومي": "فإن النفس الفنية جيلة واحدة تختلف ماتختلف، ولكنها تتفق في المعدن الأصيل الذي يجمع بينها عند نقّة الإحساس وحبّ الجمال، هي إنّما تختلف من ناحية "الحاسة" التي تبغها رسائل الجمال، والوسيلة التي تعزّز بها عمّا يخامرها من الهاماته وخواطره، فالشاعر لا يخلو من ملكة الألوان والأشكال والفتنة إلى الحركات والأنغام.

والمصور لا يخلو من معاني الشعر وأصداء النغم التي تراها العين معكوسة على صور الأشياء. والموسيقي لا يخلو من السرور بمحاسن المناظر والمعاني التي يترجم عنها في أصواته وألحانه، وكلّهم - لو أمكننا أن نتخيّل قرانهم بمعزل عن الأبصار، والأسماع، والأيدي والألسنة - أسرة من التوائم لا تعرف الواحد منها إلاّ حين يرتدي علامته من اللباس، أمّا ابن الرومي فقد كانت الملكتان فيه - الشعر والتصوير - متقاربتين أيّما تقارب، مزوجة أيّما تمازج وكان لا يعجب بشيء إلاّ وملكة المصور نصيباً من ذلك الإعجاب، ولا يشتهي شيء إلاّ والنظر حظ منه... (١١٥)

أثرنا التطويل في ذكر هذا النصّ لتبيّن من جانب إعجاب العقاد بابن الرومي، ومن جانب آخر، قدرة هذا الشاعر المتميّزة على الجمع بين الشعر والتصوير في صورٍ شعريةٍ مشخّصة، تحمل جلّ عناصر الجمال، من شعورٍ دقيق، ونفسٍ فنيةٍ وحاسةٍ جماليةٍ، ولونٍ، وشكلٍ، وفتنةٍ، وحركةٍ، وموسيقى وبصرٍ، وسمعٍ، وشمّ، ولمسٍ، ونوقٍ، وخيالٍ...

وأول ما يروع العقاد، براعة هذا الشاعر في تمثيل الحركة على الرّغم ممّا في تصويرها من صعوبة، ولكنها عندما تمثّل أمامه تسهل وتلين، لأنّه يجريها على ماتريده حالاته النفسية من جدٍ أو هزلٍ، وحزنٍ أو سرورٍ (١١٦).

والأمثلة على ذلك كثيرة، منها تلك الصّورة "الكاركاتورية" الجميلة التي تصف أحذب في ثلاث حركات "زمكانية" نحسها دفعةً واحدة دون تقطّع في الزمان والمكان، حركة الأحذب وهو يتوجّس خيفة الضرب كأنه متهيّء أن يُصفع وحركته كأنما صفتت قفاه مرّة، وأخيراً حركته وهو يتجمّع عندما أحسن ثانية لها:

(١١٥) العقاد عباس، مراجعت في الآداب والفنون، ص: ١٤٤-١٤٥.

(١١٦) العقاد، عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ٢٥٨.

قصرت أخادعه وطول قذالته فكأنه مترّيص أن يُصفعا
وكأنما صفتت بفاه مسرة وأحسن ثانياً لها فتجفعا

فهذه الصورة جمعت إلى جانب الحركة كلّ العناصر والملكات من شكل، وحس، وخيال، وتأمّل... في هيئة سخر "عمل فيها الشاعر عمله المركب ليتمّ فيها نصيب العين والضحك والخيال، فصورة الرّجل وهو يتهيأ لأن يُصفع، ثمّ يتجمّع ليتّقي الصّتعة الثانية، هي صورة الأحدث بنصّها وفصنها، لا يُعوّزها الاتقان الحسي، ولا الحركة المهينة الزّرية، ولا التأمّل الطويل في ضمّ أجزاء الصورة بعضها إلى بعض حتّى يتفق التشبيه هذا الاتّفاق" (١١٧).

ثلاث حركات -إذن- استطاعت الصورة الشعرية، في نظرنا، أن تمثّلها في هيئة واحدة دون انفصال في الزمان، والمكان، وهذا مالا نستطيعه أحياناً حتى "السّينما" بوسائلها التّقنية المتطوّرة؛ إذ لا بدّ أن تصوّر كل لقطة أو حركة على حدة في صورة منفصلة مستقلة؛ ليتّم عرضها بعد ذلك في صور متتالية كأنها صورة واحدة، والرّسام أيضاً لا يستطيع رسم الحركات الثلاث في لوحة واحدة؛ إذ لا بدّ من ثلاث لوحات لاستيفاء الصورة الشعرية، وهذه ميزة جماليّة ينفرد بها الشعر عن سائر الفنون الأخرى.

ففي البيتين مشهداً لأحدث معقوف الظّهر، يتحرك كأنه مائل أمامنا، وقد ارتسمت على غاربه حذبة، وهو مشهد جميل -بلاشك- من حيث التصوير الفنّي، كما أنه يبحث على السخرية والضحك، ولكنه، في الوقت نفسه، مشهد مؤثّر يبحث على الإشفاق، إذ نحن أخذناه من الجانب الإنساني.

وابن الرومي، في الحقّ، أراد من خلال هذه الصورة الشعرية أن يعكس حالته النفسية لحظة الهزل، ليعرب في وقتٍ واحدٍ عن تطيّره وتشاؤمه من هذا الرّجل الذي كان يضايقه ويترصد له أمام داره (١١٨).

ويمكن أن نقيس على هذه الصورة "وصفه لحركة الكتان في حقله:

وجلس من الكتان أخضر ناعم توسنه دائي الرياب مطير

(١١٧) المعقد، جيلس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ١١٦.

(١١٨) المعقد، جيلس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ١١٦.

إذا درجت فيه الشمال تتابعن فوائيه حتى يُقال غدير

ووصفه - أيضاً- لحركة الرقاق في يد الصانع:

ما بين رؤيتها فيكفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في صفحة الماء يُرمى فيه بالحجر^(١١٩)

ففي البيتين الأولين، صورة جميلة "لجلس الكتان" وقد فضّل ابن الرومي كلمة "جلس" على "حقل" أو "مزرعة" لتمثيل المنظر كله واستيفاء كل جزء من أجزائه الحسية، ناهيك عن تمثيل عناصر الصورة كلها.

"الحركة" يجسدها تتابع الذوائب وأطرافها بفعل الريح، فكأنها غدير أطردت صفحة مائه، "والمكان" يمثله حقل الكتان بحواشيه البلية، وكان ذلك في الليل وقت الوسن، وهذا هو "الزمن" أما خضرة هذا النبات فتمثل "اللون" كما أن نعومته تمثل "الملمس"^(١٢٠)؛ "الصورة كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة، ولاحظ من حظوظ العين واللمس والخيال، ومثلها صورة الرقاق وهي تكبر في لمح البصر، كما "تنداح الذوائب في صفحة الماء"^(١٢١). وكلّ هذا لأنّ الشاعر كان قوي الملاحظة، ذا جهاز حسّي دقيق، فكأنه في تصوّر العقاد "رجاحة حساسة شاملة لا تخطئ، شيئاً مما يقابلها، وتصيبه لأنها حيّة بالغة في الحياة...."^(١٢٢)

فهذه الصور، وإن بدت فيها للحركة جليّة، فقد عملت فيها حواسّ الشاعر ماوسعها العمل، ونضيف إليها حاسة السمع في حركة الرجل الأحنى وهو يتأهب للصنع ويتجمع، أو في تخيلنا صوت الصنع ذاته، وصوت حفيف ذوائب الكتان، وهي تطرد مع الريح، وصوت كرة الرقاق وهي تتكور بين كفي الصانع لتصبح قوراء كالقمر.

وهذه الصورة كلها إنعاش لحالة من حالات ابن الرومي النفسية لحظة الهدوء ولحظة التوتر، يستشفها العقاد من خلال راغدين من روافد طيرته،

(١١٩) العقاد، عبس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ٢٥٨.

(١٢٠) العقاد، عبس، يسألونك، ص: ٦١-٦٢.

(١٢١) العقاد، عبس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ٢٥٩.

(١٢٢) العقاد، عبس، يسألونك، ص: ٦٢.

كانا فيه "على أدق وأيقظ ما يكونان في إنسان" (٢٠٦)، هما : "الذوق الجمالي" و"تداعي الخواطر" أو مايسميه الناقد في موضع آخر "ملكة تداعي الفكر" (٢٠٤).

فالشاعر حين يكون هادئ الشعور، متزن المزاج، تضي صورته بيقظة حسية وشعورية وذوق جمالي رفيع، مثال ذلك، وصفه لذوائب الكتان وهي تتماوج مع الريح، كأنها غدير ماء؛ فهذه صورة شعرية جميلة لمنظر طبيعي جميل، يدل على "نفس مطبوعة على ذوق الجمال، تفرح وتتهلل للمناظر الجميلة..

ويصاحب الفرح الإقبال والاستبشار والرغبة... (٢٠٥).

وهو على العكس من ذلك، حين ينقلب مزاجه وتشتد عليه طيرته، ترى المسافة قريبة من حالته المرضية (الطييرة) وحالته النفسية؛ فصورة الأحذب وهو مستوفز تارة لأن يُصنع ومتجمع تارة أخرى، صورة جميلة لرجل مهين الخلقة زري المنظر. تعكس أيضاً ذوقاً جمالياً رفيعاً، وهي على جمالها الفني تترجم حالة نفسية متوترة مناقضة للأولى، هي حالة الانقباض والنفور من المناظر الذميمة الشائعة "ويصاحب النفور الحزن والإتكاف والتشاوم والكرامة، وليس أقرب من المسافة بين النفور والطييرة، إذا دقّ الحس وغلب عليه الحذر وأصبح الانقباض عنده نذيراً يثبته ويقتضبه عليه طريق أمله" (٢٠٦).

أما الرائد الثاني لطيرته، فهو "تداعي الخواطر" الذي يلاحظ في جميع صورته الشعرية، وهو لا يخرج أيضاً عن هذه الطبيعة المتسمة بالحذر، والمزاج المركب، والتشاوم (٢٠٧). وهذا التداعي في صور ابن الرومي على ضربين: ضرب معنوي، وآخر لفظي.

فالتداعي المعنوي، يلاحظه العقاد، في تداعي خواطر الشاعر وتناوبها، وفي تسلسل معانيه وتشعبها حتى تدق وتستنفد، فقد يبلغ منه توتره الشعوري واضطرابه النفسي، أن تراه يجمع بين الخواطر المشتتة، والمعاني المتباعدة

(٢٠٦) العقاد، عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ١٧٢.

(٢٠٤) العقاد، عباس مراجعت في الأدب والفنون، ص: ١٥١.

(٢٠٥) العقاد، عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ١٧٢-١٧٣.

(٢٠٦) العقاد، عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ١٧٢-١٧٣.

(٢٠٧) العقاد، عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ١٧٢.

بسانحة تهيئها له قريحته المتوقزة الخنية، فتعدو عنده كل كلمة لغزاً، ولكنه لغز ليس بعسير عليه استكناهما بفضل حركة ذهنه السريعة، فهو "ينتقل كومضة البرق بين المعاني ومشابهاتها ومناقضاتها، وبين الكلمات ومايجانسها ويشاكل حروفها وأوزانها، فلا يشق عليه أن يعثر بطلبته الموافقة لنزعة طبعه ومتوجه ذهنه عند معنى من تلك المعاني ومشاكله من تلك المشاكلات.

ومثال ذلك هذه الصورة التي هجا بها "ابن طالب الكاتب، يقول^(٢٠٨):

أزيرقي مشؤوم أحيمر قاشر لأصحابه، نحس على القوم ثاقب
وهل كشيبه المريخ إلا وقطه لفعل نذير السوء شبيه مقارب

وهي صورٌ تعكس -في تصور العقاد- مداخل الطيرة إلى نفس هذا الشاعر كما تعكس في الوقت نفسه "ذوق الجمال"، و"تداعي الخواطر"، "فانظر إلى لون الوجه الأحمر القاشر إلى نذير السوء والبلاء، أين هما وماذا يجمع بينهما من الصلة والمناسبة؟ ولا مناسبة. ولكن ضع بينهما المريخ ولونه الأحمر، ثم ضع مع المريخ ما اقترن به في الأساطير من خصائصه الحرب والفتنة، تنتظم العلاقة وتتعدد المناسبة من جميع أطرافها... وفرق هذا كله، فإذا هو أبعد المتفرقات.. وأجمعه كما جمعه ابن الرومي فإذا هو أقرب المناسبات والأزم العلاقات".^(٢٠٩)

والتداعي اللفظي أيضاً دلالة سيكولوجية على حالة الشاعر المرصية "الطيرة"، على حركة ذهنه السريعة، فهو يعمل ذهنه في سرعة خاطئة لإيجاد تصحيف في الكلمة أو علة في اللفظة تطابق علة صاحبها، وهو قادر على توظيف هذا الضرب من التداعي الذي انصب في الغالب على الأسماء مدحاً ودماً تراه "يغوص في تصحيف حروفها مثل هذا الغوص ويستخرج البعيد والقريب من رموزها وقراءتها، ويستنبط منها مايشاء من ملامح اليمن والسؤم ودفائن المدح والذم"^(٢١٠)..

وإن كنا نرى أن الأمثلة على هذا الضرب من التداعي لا تمس جوهر

(٢٠٨) العقاد، عبس، ابن الرومي حقيقته من شعراء، ص : ١٧٦.

(٢٠٩) العقاد، عبس، ابن الرومي حقيقته من شعراء، ص : ١٧٦-١٧٧.

(٢١٠) العقاد، عبس، ابن الرومي حقيقته من شعراء، ص : ١٧٤.

الصورة الشعرية لقيامها على الافتعال والتلاعب اللفظي، وإن كانت تلمس حالة الشاعر النفسية.

وليس شرطاً -في نظرنا- أن يكون تداعي الخواطر بنوعيه المعنوي واللفظي دليلاً على تطير ابن الرومي وتشاومه في كل الحالات؛ فقد يجيء هذا التداعي من باب إشباع الرغبة الفنية، أو من باب التفكّه والرياضة الذهنية ليس غير، ولهذا فربط صورته الشعرية بهذا الجانب النفسي المرضي، قد يصدق وقد لا يصدق.

على أن هذا، لا يمنع الناقد من تلمس حالة الشاعر النفسية من خلال توارد خواطره، خصوصاً إذا كان ثمة في سلوكه وطباعه، وصوره الشعرية مايسوغ ذلك، يقول العقاد: * وإن عقلاً كهذا العقل المطبوع على سرعة التنقل بين المعاني والألفاظ، ومايتفرّع عليها ويتسلسل منها، ليس بالغريب أن يهتدي إلى مكامن الطيرة والثوم في كل معنى وكل كلمة ولاسيما إذ رانت على نفسه الخيبة وقدر الفشل في كل خطوة، واقترن ذلك بالإحساس المتوقّز المتربّص السذي لا تضبطه عزيمة ولا تحكمه صرامة في الفطرة.*^(٢١١)

وإذا كان هذا هو شأن توارد الخواطر -وخصوصاً التوارد اللفظي المتمثل في اللفظة المصحّفة - في الدلالة على نفسية ابن الرومي المتطيّرة المتشائمة، فإن للكلمة، أحياناً دلالة، سيكولوجية داخل الصورة الشعرية، في نظر العقاد، كالضرورة الشعرية أو مايسميه "الضرورة السعيدة"^(٢١٢) وكالكلمة والمصغرة في شعر المتنبّي خصوصاً^(٢١٣) وهذا موضوع آخر لا يتسع له صدر هذا الفصل في هذا المدخل.

(٢١١) العقاد، عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص: ١٧٥.

(٢١٢) العقاد، عباس، ساعات بين الكتب، ص: ١٧٢.

مثال هذه الضرورة السعيدة، عبارة "تمدّ منه البدان" في قصيدة "ززال مسينا" لحافظ إبراهيم وهي عبارة مبنية للمجهول قد يستهجنها العروضيون، ولكن العقاد يراها تصور حالة نفسية.

(٢١٣) العقاد، عباس، ساعات بين الكتب، ص: ٥١٢-٥١٥.

مثال للكلمة المكرورة، كلمة "موكّة" التي تردت في شعر المتنبّي بأشكال مختلفة، وتدلّ، في نظر العقاد، على التقارّ الشاعر إلى الرود والأكواء طوال حياته حتّى أتبع بالترين والطلاء، ينظر، العقاد، مطالعات، ص: ١٢٨-١٢٩. ومثال للكلمة المصغرة في صور المتنبّي الشعرية: "كويبير، خويدم، أحيق، شوير، شويهت..." ويرجع العقاد ولع الشاعر بالتصغير إلى إيمان نفسه هو "الشعور بالعظمة"، ينظر العقاد مطالعات، ص: ١٢٠-١٢٦-١٢٧.

ومهما يكن من أمر، فإن العقاد أدرك في النصف الأول من هذا القرن أن للتعبير بالصورة بعداً نفسياً يتجاوز رتبة التطبيق الآلي للشكل البلاغي القديم إلى الكشف عن شخصية الشاعر ونفسيته، وذلك من خلال صور شعريّة تمتزج فيها اليقظة الحسيّة باليقظة الباطنة، وتضمّ أيضاً هائلاً من العناصر النفسية والجمالية، كالشعور والتأمل، والخيال، وتداعي، الخواطر، واللون، والشكل، والحركة... الخ، وقد رأينا أن ابن الرومي كان نموذجاً بصوره الشعورية المشخصة.

ولا غرابة في هذا النزوع النفسي، فالناقد يفضّل "مدرسة النقد السيكولوجي" على سائر المدارس الأخرى، لأنها الأقرب إلى رأيه، تتيح له تلمس الأسرار النفسية في التجربة الشعرية، وتمكّنه، في الوقت نفسه، من إدراك الفوارق السيكولوجية بين شعراء عدّة يعيشون في مجتمع واحد وزمن واحد، وهو مع تفضيله هذه المدرسة، يصرّح بأنه لم يكن يوماً من أشياع مدرسة فرويد وتلاميذه في الدراسات النفسية^(٢١٤).

وقد ظهر هذا بوضوح في انتقاده دعاء "الوعي الباطن". من المصوّرين والرّمزيين والسورياليين.

غير أننا أنّ حصر الصورة الشعرية في هذا الجانب النفسي، يحجب عنها كثيراً من أدواتها المعرفية الأخرى، كقيمتها الجمالية والفنية واللغوية.. وهذا ملاحظه عليه "محمد مندور" و"يوسف حسين بكار" حين أخذوا على العقاد طغيان النزعة النفسية في دراسته صور التصغير في شعر المتنبي^(٢١٥).



(٢١٤) العقاد، عجل، يوميات، ج ٢، ص: ٤٢٥.

(٢١٥) ينظر مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، ص: ٣٠١.

وينظر، مندور، محمد في الميزان الجديد، ص: ١٨٢.

وينظر، بكاد، يوسف حسين، قضايا في النقد والشعر، ص: ١٢٤-١٢٥.

الخاتمة

كان ما تقدّم في تضاعيف هذا المدخل، محاولة لاستجلاء أهم الأسس التي قامت عليها نظرية النقد النفسي في النصف الأول من هذا القرن، سواء على يد أقطاب مدرسة التحليل النفسي أو على يد بعض النقاد العرب المحدثين.

ولم تكن هذه المحاولة هيئةً، لأنه كان علينا أن نحقق الصفة العلمية للمدخل بحصر ما تفرق في المراجع من ملامح هذه النظرية، وهذه العملية تتطلب التركيز في القراءة والكتابة، وحسن انتقاء المقبوس، ودقة توثيقه بالعودة إلى مظانه الصحيحة، فضلاً عن الإيجاز الذي تتطلبه طبيعة المدخل.

وليس من السهل أن يوجز المرء حشداً هائلاً من المقبوسات، توزعت على كتب في علم النفس وأخرى في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، ولأمر ما قالت العرب: "إن البلاغة في الإيجاز".

والمتتبع لمحاور هذا المدخل، سيلحظ أن الاهتمام انصب على المحاور الثلاثة الأخيرة، وخصوصاً الفصل الأخير المتعلق بالدراسة التطبيقية، وهذا قياساً إلى مدرسة التحليل النفسي. وكان الغرض من هذا الاهتمام هو بيان الأثر الذي تركه علم النفس في النقد العربي الحديث إلى حدّ تشكيل نظرية واضحة المعالم في النقد النفسي.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا المدخل أتاح لنا الوقوف على محطات عدّة داخل كل محور من المحاور المدروسة. بيد أننا نرى أنه

كان بوسع النقاد أن يشركوا سياقاتٍ علميةً أخرى، لا غني عنها في دراسة العملية الإبداعية أو الإبداع الفني بشكل عام، فإذا سلمنا مبدئيًا أن المحاور السابقة تخضع للسياق النفسي، فإن المبدع لا يعيش في معزلٍ عن محيطه الخاص والعام.

ومن هنا، تكون معطيات الواقع بأشكاله المختلفة جزءاً منها، إن لم تكن مادتها الأولى ومحركها الأساسي، ذلك أن العملية ليست نشاطاً نفسياً وحسب، فقد تكون وراءها دوافع معرفية أخرى. وهي حين تنتهي عملاً فنياً، فهذا العمل ليس ملكاً للمبدع وحده - وإن كان له الحق في ادّعائه - يخرج ليحجبه عن الناس، وإنما ليذيعه في أفراد المجتمع حتى يسهم في تعميق وعيهم، ويشاركوه تجربته.

ولهذا، كان من الأحسن أن ينظر النقاد إلى العملية الإبداعية من خلال حقول معرفية أخرى، فضلاً عن السياق النفسي، للوقوف على بعض قوانينها الموضوعية بوصفها شكلاً من أشكال الوعي الفردي، والجماعي، والاجتماعي...

وهذه ليست دعوة إلى منهج بعينه، يفرض على العمل الأدبي من الخارج، أو إلى منهج تكاملي شامل، يسعى إلى تمييز الحدود بين المناهج النقدية والمواقف الفكرية، فالمنهج النقدي، في تصورنا، ليس ملكاً لناقدٍ دون آخر حتى يتفاح هذا الناقد عن حق ذاتي مشروع، ويشيح بوجهه عن المناهج الأخرى، وإنما هو ملكٌ للظاهرة الأدبية، تأخذ ما يوافقها وتطرح ما يخالفها.

ولا نجانب الصواب، إذا قلنا إن الاهتمام بالمنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده، شرع في الانحسار بعد النصف الأول من هذا القرن، حتى بات من العسير العثور على دراسة علمية تطبق النقد النفسي في تحليل الأعمال الأدبية تطبيقاً سليماً على غرار دراسة "عز الدين اسماعيل" - على سبيل المثال - وإن اعتورها شططاً كبيراً - وقد يعود هذا الانحسار إلى رواج الاتجاهين الجمالي والاجتماعي في الدراسات النقدية، والأدبية المعاصرة.

والحق، إن المحاور السابقة طرحت أمام النقاد صعوبات جمة من حيث علاقتها بالنقد الأدبي؛ فالمحور الأول المتعلق بدراسة شخصية الشاعر أو الأديب، يتكئ في الغالب على الوثائق التاريخية والثقافية النفسية في تصوير شخصيات الشعراء أو الأدباء؛ أي أن هذا المحور أقرب إلى السيرة الأدبية منه إلى النقد الأدبي.

أما المحور الثاني المتعلق بالعملية الإبداعية، فيتطلب بطبيعته المعقدة سياقاً علمياً متطوراً لمعالجته، لأنه أقرب إلى العلم منه إلى الفن، أما المحور الثالث المتعلق بدراسة العمل الأدبي ذاته، فقد حرص أصحابه على البقاء داخل النص للبقاء في إطار النقد الأدبي، وتتطلب دراسة هذا المحور وعياً نقدياً عميقاً، وثقافة علمية واسعة، وإماماً كبيراً بالأدوات الفنية والآليات الجمالية.

وإذا كان هذا هو شأن المحاور السابقة، فإن الفصل الأخير أردناه دراسة تطبيقية لسيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد ونماذجها في شعر ابن الرومي.

فالصورة الشعرية، عند العقاد، ليست همّاً لغوياً أو صناعةً لفظيةً، يبدن الشاعر فيها أو الناقد تطبيق الأشكال البلاغية القديمة تطبيقاً آلياً في حسية مفردة وحسب، وإنما هي مظهر من مظاهر الشعور النفسي، تماماً كما هي البلاغة؛ إذ لم تعد اليوم -في تصوّره- مزينةً لغويةً، تنظر إلى اللغة كمجموعة من الألفاظ والكلمات المنسوقة، وإنما هي مزينةً نفسيةً مرتبطة بكل نشاط المبدع الحسّي والنفسّي والذهني.

ومن هنا، كانت الصورة الشعرية - عند الناقد - ذات دلالة سيكولوجية - وتظهر هذه الدلالة من خلال تمازج اليقظة الحسّية والباطنية، لتشكيل صورة شعورية شخصية نموذجها شعر ابن الرومي خصوصاً، وما الإدراك الحسّي إلا مرحلة أولية تمرّ بها عملية التصوير الشعري لتمتزج بعد ذلك بنشاط الوعي الباطني، أو مايسميه الناقد في تحليله لحواس ابن الرومي "يقظة الشعور الباطني" بعيداً - بطبيعة الحال - عما يمكن أن يفهم من سُبُحات هذا الوعي الباطن في التحليل النفسي عند غلاة المصوّرين والرّمزيين.

وأخيراً، إن هذا المدخل الذي نضعه بين يدي القارئ، لا ندعي
قصبة السبق في دراسة موضوعه، ولا نزع أننا أوصدنا باب الحديث
فيه، بيد أننا نرى أن أهميته تكمن في بعض تخريجاته، وفي تيسير
سبيل تناول المادة العلمية، من مرجعية غنية ومتنوعة يمكن أن ينطلق
منها القارئ إلى فضاءات أرحب للاستزادة من المعرفة في هذا
الموضوع "المدخل إلى نظرية النقد النفسي".

- والحمد لله رب العالمين -



المراجع

١ - المراجع العربية:

أسبورن، د:

- حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥م.
- دار المعارف بمصر، ١٩٧٥م.

إسماعيل، عز الدين:

- الأدب وفنونه، ط٥، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٣م.
- التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

يرادة، محمد:

- محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩م.

البيستاني، محمد عبد الحسين:

- المناهج النقدية في نقد المعاصرين، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٧٣م.

بروتون ، أندريه:

- بيانات السوربانية، ترجمة : صلاح برمدا، منشورات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٨م.

بكار، يوسف حسين:

- قضايا في النقد والشعر، ط١، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٩٨٤م.

جمعة، حسين:

- قضايا الإبداع الفني، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣م.

حسين، طه:

- خصام ونقد، ط١، دار العلوم للملايين، بيروت، ١٩٨٢م.

حسين، محمد كامل:

- متوعات، ج١، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ت).

خلف الله، محمد:

- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب، ونقده، مطبعتة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٤٧م.

الخولي، أمين:

- فن القول، دار الفكر العربي، بيروت ١٩٤٧م.
- مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٦١م.

الدروبي، سامي:

- علم النفس والأدب، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م.

الدسوقي، عبد العزيز:

- تطوّر النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.

دياب، عبد الحي:

- عباس العقاد ناقدًا، للدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

الريبيعي، محمود:

- في نقد الشعر، ط٤، دار المعارف، مصر ١٩٧٧م.

ريتشاردز، أ-أ:

- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥م.

أبو الرضا، سعد أبو الرضا:

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر، كلية دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٥م.

ابن الرومي:

- ديوان ابن الرومي، ج٤، تحقيق: حسين نصار، دار الكتب، مصر، ١٩٧٧م.

سبنلر، ستيفن:

- الحياة والشاعر، ترجمة: مصطفى بدوي، سلسلة الألف كتاب، عدد ٢٥٧، مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت).

سويف، مصطفى:

- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط٢، دار المعارف، مصر ١٩٥٩م.

شايف عكاشة:

- اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٥م.

شيخو، معلا:

- للطب النفسي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة طيب، ١٩٨١م.

عاقل فاخر:

- معجم علم النفس، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، عام ١٩٧٧م.

عباس، إحسان:

- فنّ المسيرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٦م.

عباس، فيصل:

- الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢م.

حامد، عبد القادر:

- دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٩م.
- فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره، لجنة البيان العربي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٠م.

عساف، ساسين:

- الصورة الشعرية ونماذجها في إيداع أبي نواس، ط١، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.
- العقاد، عباس محمود:
- جميل بثينة، المجموعة الكاملة، المجلد: ١٦، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.
- حياة قلم، المجموعة الكاملة، المجلد ٢٢، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.
- خلاصة اليومية والشذور، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٠م.
- الديوان في النقد والأدب، المجموعة الكاملة، المجلد ٢٤، ط١ دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- ابن الرومي، حياته من شعره، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٢م.
- ساعات بين الكتب، ط٤، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.
- شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة، المجموعة الكاملة، المجلد، ١٦، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠.

- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.
- العبقريات الإسلامية، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٦م.
- عبقرية الصديق، المجموعة الكاملة، المجلد ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٤م.
- عبقرية عمر، المجموعة الكاملة، المجلد ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٤م.
- أبو العلاء المعري، المجموعة الكاملة، المجلد ١٥، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- الفصول، مطبعة السعادة، مصر ١٩٢٢م.
- اللغة الشاعرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠م.
- الله، المجموعة الكاملة، المجلد: ٩، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨م.
- مراجعات في الآداب والفنون، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٦م.
- مطالعات في الكتب والحياة، المطبعة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٢٤م.
- أبو نواس، المجموعة الكاملة، المجلد، ١٦، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٠م.
- هذه الشجرة والإنسان الثاني، مكتبة غريب، القجالة، مصر. (دنت).
- يسألونك، ط٣، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م.
- يوميات، ج٧، دار المعارف، مصر ١٩٦٣م.

فرويد ، سيغموند:

- الأنا والهدا، ط١، ترجمة، جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م.
- التحليل النفسي والفن، دافنتشي ونستوفسكي، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥م.

- تفسير الأحلام، ط٢، ترجمة: مصطفى طوان ، دار المعارف مصر ١٩٦٩م.
- علم ما وراء النفس، ط٢، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م.
- مسائل في مزاولة التحليل النفسي، ط١، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١م.
- الموجز في التحليل النفسي، ط٢، ترجمة: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، دارالمعارف، مصر، ١٩٧٠م.
- الهنيان والأحلام، ط٢، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١م.

قطب، سيد:

- النقد الأدبي، أصوله، ومناهجه، (د.ت).

كارلوني وفيللو:

- تطوّر النقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة: جورج سعد يونس، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٣م.
- النقد الأدبي، ط٢، ترجمة : كيستي سالم، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٤م.

لالو، شارل:

- مبادئ علم الجمال، ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، عام ١٩٨٢م.

ليبين، فاليري:

- التحليل النفسي والفرويدية الجديدة، ترجمة، نزار عيون السود، دار الوثيقة، دمشق، (د.ت).

محمد، علي عيد المعطي:

- الإبداع الفني، وتنوع الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،
١٩٨٥م.

مصطفى، محمد:

- جماعة الديوان في النقد، مطبعة البحث، قسنطينة، الجزائر، ١٩٨٤م.

المقديسي، أنيس:

- أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ط١، دار العلم للملايين،
بيروت، ١٩٦٩م.

منصور، محمد:

- في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.
- في الميزان الجديد، ط٣، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، الفجالة، القاهرة،
(دنت).
- النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع، والنشر، الفجالة،
القاهرة (دنت).

توفل، يوسف:

- رؤية النص الإبداعي بين الداخل والخارج، الناشر دار النهضة العربية،
القاهرة.

النويهي، محمد:

- ثقافة الناقد الأدبي، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٩م.
- نغمة أبي نواس، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م.
- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث
والدراسات العربية، مطبعة الرسالة ١٩٦٦م.

أبو النيل، محمود:

- الأمراض السيكوسوماتية، الأمراض الجسمية النفسية، المنشأ، دراسات عربية، عالمية، ط ١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م.

الواد، حسين:

- قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م.

ويليك رينيه، ووارين أوستن:

- نظرية الأندب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١م.

اليافي ، نعيم:

- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م.
- الشعر العربي الحديث، دراسة تأصيلية في تياراته الفنية، ط ٢، دار المجد، دمشق، ١٩٨٢م.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٨٢.

٢- الدوريات العربية:

- الثقافة العربية، العدد ٧ ، ليبيا، تموز ، ١٩٧٥م.
- الهلال، العدد ٢: مصر، ١٩٥٤م.

٣ - المراجع الأجنبية:

BELLEMIN, N, J:

- Psychanalyse et littérature
p. u, f. Paris, 1978.

BOUBROUVSKY, S:

- Pourquoi La nouvelle critique,
ed danoel Gouthier, Paris, 1978.

جماعة من النقاد:

- Les chemins, actuels, de la critique ,
N 389 ED, busiere, 1973.



فهرس الموضوعات:

المقدمة.....	٥
الفصل الأول: مدرسة التحليل النفسي.....	٩
١- فرويد (١٨٥٦م-١٩٣٩م):.....	٩
٢- أدلر (١٨٧٠م-١٩٣٧م):.....	١٤
٣- يونغ (١٨٧٥م-١٩٦١م):.....	١٤
٤- شارل بودوان:.....	١٦
٥- شارل مورون (١٨٩٩م-١٩٦٦م):.....	١٦
* - سانت ييف (١٨٠٤م-١٨٦٨م):.....	١٧
الفصل الثاني: دراسة شخصية الشاعر.....	٢١
١- رُبْعَة "العقاد".....	٢٢
ب- راعتم "محمد التويهي".....	٣٠
ج- فقد انتهى الأول "محمد كامل حسين".....	٣٣
د- أما "حامد عبد القادر":.....	٣٤

الفصل الثالث: دراسة عملية الإبداع (تجربة سويف نموذجاً)..... ٣٧

١- نص الاستخبار: QUESTIONNAIRE..... ٢٨

٢- الإجابات: ٢٩

٣- النتائج: ٤٠

٤- تحليل المبررات: ٤٢

الفصل الرابع: دراسة العمل الأدبي..... ٤٩

١- محمد حلف الله: ٤٩

ب- أمين الخولي: ٥٢

ج- حامد عبد القادر: ٥٤

د- عز الدين اسماعيل: ٥٥

الفصل الخامس: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجاً)..... ٦٣

- توطئة- ٦٣

١- سيكولوجية الصورة الشعرية بين اليقظة الحسية واليقظة الباطنية: ٦٤

٢- الصورة الشعرية المشخصة ونماذجها في شعر ابن الرّومي: ٧٢

الخاتمة..... ٨٥

المراجع..... ٨٩

١- المراجع العربية: ٨٩

٢- الدوريات العربية: ٩٧

٣- المراجع الأجنبية: ٩٨

رقم الإيداع في مكتبة الأسد - الوطنية

المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد
العقاد: دراسة/ زين الدين المختاري
دمشق: اتحاد الكتاب العرب،
١٩٩٨-١٠٠٠ ص؛ ٢٤ سم .

٢-١٥٤ م خ ت م

٤- المختاري

١- ٨٠١ م خ ت م

٣- العنوان

مكتبة الأسد

ع - ٩٨/١٠/١٦٣١

□





هذا الكتاب

الكتاب عبارة عن دراسة نقدية من وجه نظر علم النفس، يعرف فيها مؤلفها بجهود علماء النفس وهم فرويد - Adler - يونغ - شارل بودوان - شارل مورون - سانت بيك ويعرض لأرائهم بايجاز ويناقشها بموضوعية ويوضح ماله علاقة بالأدب والنقد وفيها دراسة سيكولوجية لشخصية الشاعر ابن الرومي وأبرز الذين درسوه من الوجهة النفسية من عباس محمود العقاد ومحمد النويهي ومحمد كامل حسين وحامد عبد القادر.

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

دمشق

تمت الطبعة ١٩٤٥ م في القطر

١٧٥ م في أقطار الوطن العربي

To: www.al-mostafa.com