

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -1-



قسم اللغة والأدب العربي

كلية اللغة والادب العربي والفنون

# النقد السيكولوجي العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: النقد الأدبي المعاصر

إشراف الأستاذ الدكتور:

الطيب بودربالة

إعداد الطالب:

علي مصباحي

اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الاصلية	الصفة
أ.د. السعيد الراوي	أ.ت. العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
أ.د. الطيب بودربالة	أ.ت. العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
د. غانية دومان	استاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
أ.د. رشيد قربيح	أ.ت. العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د. رشيد رايس	أ.ت. العالي	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
د. علي كرباع	أستاذ محاضر	جامعة الوادي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2019م - 1440/1439هـ

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ  
الْحَمْدُ لِلّٰهِ الَّذِیْ  
خَلَقَ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضَ  
وَجَعَلَ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ  
فِی السَّمٰوٰتِ الْعَلٰی  
یٰ اَیُّهَا الَّذِیْنَ اٰمَنُوا  
ذَكِّرُوا بِرَحْمَةِ اللّٰهِ  
الَّتِیْ هِيَ خَیْرٌ لِّمِمَّا  
تُکْفَرُ بِهَا  
وَلَا تَحْسَبُوا  
مَعْرَضًا  
وَلَا تَحْسَبُوا  
مَعْرَضًا  
وَلَا تَحْسَبُوا  
مَعْرَضًا  
وَلَا تَحْسَبُوا  
مَعْرَضًا  
وَلَا تَحْسَبُوا  
مَعْرَضًا

## الإهداء

أهدي ثمرة بحثي الى روح والدي العزيز رحمة الله عليه الذي كان نِعْمَ السند الذي أستندت اليه بعد الله عز وجل حيث وقف معي طيلة رحلتي العلمية الطويلة من أول يوم دخلت فيه مقاعد الدراسة طفلاً صغيراً الى أن شارفت على اتمام دراساتي العليا ؛ حيث غرس فيّ بذرة العلم والعمل ورسم لي طريق النجاح؛ وكم كنت أتمنى أن يكون متواجدا معنا ليعش معنا مناقشة هذه الأطروحة ولكن للأسف الشديد مقادير الله حالت دون ذلك، فنسأل الله العلي العظيم أن يجمعنا به في ظل مستقره في جناته جنات نعيم وما ذلك على الله بعزيز.

إلى يُنبوع الحنان ورمز الأمان أغنية الدهر وعطر الياسمين "أمي الحنون" أمد الله في عمرها ورزقها موفور الصحة والعافية.

إلى روح أخي المرحوم "محمد الناصر" رحمه الله نسأل الله أن يجمعنا به في جنان الفردوس مع النبيين والصديقين وحسن أولئك رفيقا.

إلى فُرة أعيننا إخوتي وأخواتي الأعزاء. فاطمة، نصيرة، العيد وزوجته، عبد الغني ومحمد.

إلى زوجتي الكريمة التي ساعدتني في إنجاز هذا البحث وقد أخذت من وقتها الكثير، دون أن

أنسى أبنائي الاعزاء "نور الهدى" و"محمد الناصر" و"عبد الفتاح"

إلى كل من علمنا حرفا من ساداتنا معلمين وأساتذة

إلى كل طالب شغوف بالعلم، إليهم جميعا أهدي ثمرة جهدي المقتطفة من بستان دراستنا

الجامعية.

# شكر وعرّفان

قال تعالى: ﴿ولئن شكرتم لأزيدنكم﴾.

بعد الثناء والحمد لله الذي وفقنا لإعداد هذا البحث لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان وخالص التقدير إلى الأستاذ المؤطر الاستاذ الدكتور "الطيب بودربالة" على ما أفاضه عليّ من علم وأخلاق ونصح وتوجيه ومتابعة وإشراف ، منذ أن كان البحث فكرة إلى أن رأى النور بهذه الصورة،

والشكر موصول إلى الدكتور "علي كرباع" والدكتور "العيد حنكة" اللذين كانا نَعَم السند لي بنصائحهم وتوجيهاتهم المُلخصة والقيمة في إنجاز هذا البحث.

كما أشكر كل من الأساتذة المحترمين الأستاذ "علي هويدي" والأستاذ "نصر بالهادي" والأستاذ "علي قسومة" على وقوفهم معي بنصائحهم ودعواتهم طيلة هذه الرحلة العلمية

كما أدين بالشكر أيضا إلى الدكتور "يوسف العايب" و الدكتور "علي زيتونة مسعود"، والدكتور "كمال بن عمر" والدكتور "يوسف بديدة" على نصائحهم القيمة في سبيل إتمام هذا البحث وقد كانوا لي أخوةً

وسندًا مُخلصين وقد صدقت فيهم الحكمة القائلة "رب أخ لك لم تلده أمك"

كما أدين بالشكر والامتنان إلى كل من قدم لي يد المساعدة والعون ولو بالقليل.

# مقدمة

لقد تميز النص الأدبي على مر الزمن بأنه نص مراوغ مخّاتل يخفي في مضامينه من الدلالات والجماليات أكثر مما يظهر، وبذلك انصبت عليه أقلام النقاد بالدراسة والتنقيب والتحليل من أجل إضاءته والغوص في عوالمه الباطنية، وهذا ما أدى الى تعدد الرؤى والمناهج النقدية، وبخاصة في الزمن المعاصر، في ظل الثورة العلمية الكبيرة في العلوم الإنسانية عامة، وثورة الاتصال بشكل خاص، وهذا التطور في الميدان العلمي لم يكن بمنء عن النقد، فغدت النظريات النقدية لا تنهض إلا على أسس أبستمولوجية فكرية وخلفيات فلسفية وجمالية، أُجتلبت من مختلف الحقول العلمية كـ "علم النفس" و"علم الاجتماع" و"علم الجمال" و"المنطق" و"الإنثروبولوجيا".

وبعد الاحتكاك الثقافي والعلمي بين العلماء والنقاد العرب بالعلماء والنقاد الغرب عن طريق البعثات العلمية المتبادلة، وما حدث من تلاقح وتلاقح للأفكار حاول النقاد العرب اللحاق بالركب والاستفادة من هذا التطور العلمي والمعرفي في البيئة الأوروبية، فظهرت على الساحة العربية مجموعة من النقاد شاركوا بفكرهم في اثراء الساحة النقدية ومسايرة التطور الحاصل في مجال النقد المعاصر، فظهرت كتابات جديدة ذات صيغة متميزة حيث لم ترض بالموروث من الأحكام الانطباعية النقدية، ولا بالقراءة العابرة الفوقية بل راحت تعكف على دراسة الأعمال الأدبية في تأنٍ وصبرٍ، مُستهدية في دراستها بمختلف المقاييس والمناهج النقدية الغربية المعاصرة .

ولعل من أهم هذه المناهج التي تبحث في الصلة بين الأدب والنفس الإنسانية ومشكلاتها بعمق، وتسعى إلى تفسير سلوك الإنسان بوصفه فردا في حياتنا الإنسانية، وكذلك تبحث في مشكلة الإبداع الفني والظروف والدوافع الكامنة وراء إبداعه هو النقد السيكولوجي.

وانطلاقاً من هذه البؤرة المُتَشعِبة والمُتَشجِرة أُطلت لنا فكرة هذا البحث، وبعد استشارة وإستشارة مُستفيضة مع الأستاذ المؤطر "الطيب بودريالة" كان عنوان البحث "النقد السيكولوجي العربي المعاصر"

و يكتسي هذا الموضوع أهمية كبيرة من عدة جوانب ، إذ يعتبر النقد السيكولوجي من أنجع الأدوات الإجرائية التي يمكن من خلالها الغوص في العمل الأدبي من خلال مبدعه بكل دقة، وعمق من أجل فهمه وإضاءة جوانبه الغامضة ،والسعي إلى علاج مشكلات الحياة التي نعيشها ، سواء أكانت حياتنا الخاصة أو العامة، بحيث يعمل على تفسير السلوك الإنساني، خاصة إذا علمنا إن مشاكل الإنسان لا تحل إلا إذا فهم الإنسان نفسه أولاً، والمحيط الذي يحويه ثانياً، وهذا لا يتم إلا بالاستعانة بهذا المنهج ،هذا من جانب من جانب آخر ، تكمن أهمية هذا الموضوع في سعي النقد السيكولوجي للكشف عن العلاقة بين الذات والموضوع أو بين النفس - التي تُعتبر من أصعب وأعقد الأشياء وبخاصة في علاقة الإنسان مع ذاته- وبين الأدب ؛ إذ أن الثقافة السيكولوجية لها علاقة كبيرة بالعلاقات الإنسانية ولكن هذه العلاقة يقع فيها هذا الإشكال والغموض ،وهذا ما يحاول البحث الإجابة عليها.

وتحركنا في إنجاز هذه دوافع ذاتية، وأخرى موضوعية ، ولعل أبرز هذه الدوافع الموضوعية هو الدافع المشترك عند عموم الباحثين والنقاد ، وهو ضرورة إعطاء أدبائنا عامة ونقدنا خاصة المكانة المنوطة واللائقة بهم بالبحث والدراسة والتتقيب وبعملهم وأفكارهم من أجل اكتشاف رؤيتهم النقدية وأهم ميزاتهما ، وخصائصها وإضاءة الزوايا الغامضة في فكرهم خاصة في ظل تزامم الخطاب النقدي المعاصر بشكل كبير ومُلفت، أما الحافز الثاني هو الشوق والشغف الكبير من أجل تقديم نظرة شاملة ومُلْمة عن النقد السيكولوجي وبحثه في العلاقات الإنسانية المختلفة، من خلال الإبداع الفني وتبين كيفية اشتغاله في الوطن العربي.

أما الدوافع الذاتية فالنقد السيكولوجي من بين المواضيع التي استهوتني لما لها من آليات إجرائية في الغوص في أغوار النفس البشرية وتفسير سلوكياتها وتصرفاتها في جوانب الحياة المختلفة .

ومن الدوافع الذاتية الإطلاع على جُملة من المؤلفات التي لا مست هذا الموضوع ، وبلورت لدي فكرة عامة حوله، كما كان لأستاذي المشرف دورا كبيرا في توضيح مسالكه وإطارة العام توجيهها وتوضيحا وتشجيعا .

ومن خلال القضايا المتشعبة التي يتناولها هذا البحث، والتي تستدعي الاهتمام والوقوف بإمعان، إجتهدت في الإجابة على جملة من الإشكاليات المهمة والتي تدور في اشكاليه كبرى تعمل المناهج النقدية جاهدة للإجابة عنها وهي: ما مفهوم الادب؟ وتتطوي تحت هذه الاشكالية الكبرى اشكاليات وتساؤلات فرعية أخرى منها: ما هي أهم الأسس المعرفية والأدوات الإجرائية التي استعملها نقادنا المعاصرون الذين اشتغلوا في النقد السيكولوجي في تحليلهم الإبداع الفني؟ وماهي أهم الإضافات التي قدمها نقادنا في الساحة النقدية عامة والسيكولوجية خاصة؟ وما طبيعة العلاقة القائمة بين الأدب والنفس؟ وكيف يُمكن أن نُنَبِّين هذه العلاقة ونشرح عناصرها؟ أو بصيغة أخرى، على أي نحو يرتبط الأدب بالنفس، ذات المبدع بالموضوع؟ أو كيف تعامل النقاد العرب مع النص الأدبي في دراساتهم السيكولوجية في إضاءة عوالمه الغامضة وتفسيره؟

وابتغاء استيعاب أصول هذا البحث، وتقادي العدول عنها إلى الفروع المُتكاثرة والمُتشعبة وتماشيا مع طبيعة الموضوع جاءت خطة البحث مقسما إلى ثلاثة فصول.

**الفصل الأول:** فقد كان موسوما بـ " النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية والنقد العربي القديم " وقسمته إلى ثلاثة محاور كبرى، فالمحور الأول خصصته للغرب وتحدثت فيه عن مدرسة التحليل النفسي عند: "سيغموند فرويد" وتطرقنت الى مفهوم التحليل النفسي ومسيرة العلمية لهذا العالم، وكما تحدثت -أيضا- بشكل مفصل ومستفيض

عن أهم الفرضيات العلمية التي يقوم عليها التحليل النفسي (الكبت، الأحلام، عقد أوديت، والتداعي الحر، الشعور واللاشعور، الأنا والهو والأنا العليا والتحويل، ونمو الوظيفة الجنسية).

وقد أدرجت فيه بعض العناصر الأخرى وذلك بالتحدث عن مجهودات بعض تلاميذه مثل: "ألفريد أدلر" باعتباره التلميذ المخالف لأستاذه "فرويد" خاصة في إرجاع الإبداع النفسي إلى عقدة الشعور بالنقص .

وكذلك رؤية "كارل جوستاف يونغ" الذي خالف -أيضا- فيه "فرويد" فعرفت باللاشعور الجمعي وتحدثت عن الإبداع الفني وأنواعه عنده.

وكما تطرقت لنظرية السيكلوجية عند "شارل مورون" فحاولت توضيح النقد النفسي (التحليلي) والإبداع الفني باعتبار أنه قدم إضافة متميزة في هذا الجانب بتأسيس لنظرية النقد السيكلوجي التحليلي.

أما العنصر الأخير فخصصته للتعريف بالمدرسة الجشطالية لأن لها تطبيقات كبيرة في علم النفس، ووظائفه الإدراكية، ولما لها من أدوات إجرائية في تحليل الانفعالات النفسية التي تحرك من قريحة المبدع، فقد عرفت بها وتطرقت لأهم المفاهيم والفرضيات الأساسية التي تقوم عليها ك (التشاكل، الاستبصار، التنظيم الإدراكي والاتزان) وكذا تحدثت عن رؤية هذه النظرية إلى الإبداع الفني وأهم مرتكزاته كالتأمل مثلا، وهذا ما سيفيدنا في الجانب التطبيقي في دراسة كتاب "مصطفى سويف" >> الأسس النفسية للإبداع الفني والشعر خاصة << إذ استعان الناقد بهذه النظرية في العملية النقدية.

أما المحور الثاني فقد كان مُعنونا بـ"ملاحم النقد السيكلوجي في الفلسفة اليونانية" فتحدثت فيه عن جذور النقد السيكلوجي في الفلسفة اليونانية خاصة عند "أفلاطون" في جمهوريته و"أرسطو" في نظريته المُسماة بالتطهير .

أما المحور الثالث فخصصته بدراسة الرؤية النقدية لنقادنا العرب القدامى، فحاولت استنباط ملامح النقدية السيكولوجية عند مجموعة من النقاد أمثال "ابن سلام الجمحي" وابن قتيبة" و"عبد القاهر الجرجاني" وقد حُلّت - أيضا- ما حوته صحيفة "بشر بن المعتمد" من بذور نقدية تلامس النفس البشرية عامة والنقد السيكولوجي خاصة.

وقد خصصت في آخر هذا المحور عنوانا مُستقلا موسوما بـ "شياطين الشعر والإبداع عند الشعراء القدامى" فوضحت من خلال هذا العنوان المقاربة بين دوافع الإبداع السيكولوجية القائلة بالإلهام أو العبقرية والتفسير القديم القائل بالشياطين والخروج بإفادة عامة ومقاربة بين الرؤيتين.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا فعنوانه بـ "النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب << الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة >> لـ"مصطفى سويف" أنموذجا أولا" ففي البداية تحدثت فيه عن جملة من النقاط المهمة منها مبررات العامة لهذا البحث عند الناقد ، وكذا ميدان البحث، وموضوعه وموضعه، ثم قسمته إلى محورين كبيرين، أما المحور الأول فكان معنونا بـ: "في الفن والحياة والعلم" تناولت فيه ثلاثة عناوين كبرى:

أما العنوان الأول تحدثت فيها عن الصلة بين الفن والحياة وحاولت الغوص في آراء المفكرين الذين تناولوا هذا الموضوع ، والاستشهادات المقدمة من التاريخ ، والخروج بالرؤية النقدية لهذه الصلة عند الناقد "مصطفى سويف".

أما العنوان الثاني فكان يدور حول المنهج التجريبي، ففيه تطرقت للرؤية النقدية عند "سويف" في الطابع العام للبحوث السيكولوجية في القرن التاسع عشر ، وكذا التحدث عن المنهج التجريبي الموجه على أساس فلسفة تكاملية دينامية.

أما العنوان الثالث فخرجت فيه على مناهج الباحثين في تناولهم لمشكلة الإبداع وأهم النقائص التي غفلوا عنها ، ومن هؤلاء الباحثين "فرويد" وتلاميذه و "دي لاكرواه" و"ريديلي" و"ألفريد بينه" والخروج بالرؤية النقدية للناقد "مصطفى سويف".

أما المحور الثاني فكان تدور عناصره وعناوينه حول محاولة تفسير ديناميات الإبداع في الشعر على أساس المنهج التجريبي الموجه.

ففي العنوان الأول تطرقت فيه للرؤية السيكولوجية لـ"سويف" في تفسيره للعبقريّة من خلال المنهج التجريبي، وتحدثت فيه عن جملة من الجزئيات منها المُسلمة التي انطلق منها "سويف" وقيمتها ، والشرط الأول لقيام الشاعر ، والأساس النفسي للتكامل الاجتماعي ، وكذا فرض النحن ، ومنشأ العبقريّة والحواجز والمسالك ، ورأي " كرتشمر " وكذا الأساس الدينامي للنحن، لتشكل هذه الجزئيات كل متكامل في بلورة الرؤية السيكولوجية للعبقريّة عند "سويف". من العنوان الثاني كان يصب في عنوان واحد أساسي وهو " الشاعر " ، وتتضوي تحت هذا العنوان عدة عناصر منها السب النوعي لعبقريّة الشاعر، والإطار لعامل تنظيم وتأثيره في مضمونه وكذلك عنصر الإطار والتذوق وغيرها من العناصر الأخرى من أجل الخروج برؤية نقدية واضحة عند الناقد في رؤيته لشاعر.

أما العنوان الثالث فكان موسوماً بـ"العملية الإبداعية" فتحدثت فيه عن تفسيرات النقاد والعلماء القدامى للإبداع ، كالإلهام، والإسقاط عند "نونغ" ، والتسامي عند "فرويد" ثم التطرق للاستخبار والذي أجراه الناقد "سويف" على الشعراء وتحليله ثم الخروج بالتفسير الذي رآه "مصطفى سويف" للعملية الإبداعية.

أما العنوان الرابع فكان "التخطيط العام لتفسير عملية الإبداع على أسس دينامية " فتعرضت إلى جملة من النقاط من أهمها التجربة الخصبة ، ولقاء التجريبتين ، وخصائص الفراسية ، وخطوات الإبداع ومشهد الشاعر، والحواجز والقيود في الإبداعية ، وفي الأخير الخروج بصورة واضحة وعامة حول العملية الإبداعية وتفسيرها على أسس دينامية كما يراها "مصطفى سويف".

أما العنوان الخامس والأخير فكان يصب "في علاقة الإبداع الفني بالمجتمع" فحاولت أن أخرج فيها بتعريف الناقد "سويف" للشاعر ومميزاته ، وكذلك العلاقة بين الشعر والشاعر والمجتمع.

وقد ختمت هذا الفصل بثلاثة ملاحق عن الرؤية سيكولوجية عامة عند "سويف" نظرا لأهميتها النقدية ،فالملاحق الاول كان عن بحوث ودراسات "جيلفور" في الإبداع ، أما الملحق الثاني ففيه تطرقت فيه للاستعداد الفني عند المصور ورؤية السيكولوجية عند "سويف" والملحق الثالث والأخير فكان إضاءة عامة حول دراسات الإبداع ما بين (1959-1968) وأهميتها والآفاق المستقبلية التي تحملها هذه الدراسات.

أما الفصل الثالث فكان تطبيقيا - أيضا- موسومًا بـ << النقد السيكولوجي العربي المعاصر، كتاب" التفسير النفسي للأدب" لـ "عز الدين اسماعيل" أنموذجا ثانيا>> وقد تناولته بالدراسة في أربعة محاور كبرى.

أما المحور الأول فكان تحت عنوان << قضايا ومشكلات>> فتناولت فيه في الرؤية السيكولوجية لـ "عز الدين إسماعيل" من خلال جملة من العناصر منها : مشكلة الفنان، وتحدثت على الآراء المفسرة لإبداعه من كالعصاب، والنرجسية و العبقرية وكما تحدثت على دوافع الإبداع عند الفنان في عنصر مستقل.

أما المحور الثاني فتطرقت فيه إلى العمل الشعري من حيث التشكيل الزمني والمكاني نظريا وتطبيقيا من الجانب الموسيقي قديما وحديث ثم تحدثت عن الرؤية السيكولوجية للصورة الشعرية وأهم تجلياتها في الشعر القديم والحديث و بشكل مستفيض.

أما المحور الثالث فكان في الأدب المسرحي ففيها تطرقت للتفسير السيكولوجي عند "عز الدين إسماعيل" لنموذجين الأول مسرحية "هملت" لـ "شكسبير"، أما النموذج الثاني فمسرحية <<أيام بلا نهاية>> لـ "يوجين أونيل" وحاولت إستخلاص الرؤية السيكولوجية لناقد وهو يباشر العملية النقدية في هذه الأعمال.

أما النموذج الثالث فكان مسرحية << سر شهرزاد >> "لعلي أحمد بك كثير" فحاولت استنتاج بعض الجوانب المتعلقة بالرؤية السيكولوجية لـ "عز الدين إسماعيل" من خلال قراءته لهذه المسرحية.

أما المحور الرابع والأخير فكان في الأدب الروائي واختيار الناقد لذلك أنموذجين وهما رواية << الأخوة كارامازوف >> لـ "دوستوفسكي" وفيها عنوانان، أما العنوان الأول فكان تحليل شخصية المؤلف "دوستوفسكي" والعنصر الثاني تحليلها في ضوء التحليل النفسي، وأما النموذج الثاني فكانت قصة << السراب >> لـ "نجيب محفوظ" ومحاولة تفسيرها في ضوء التحليل النفسي عند "عز الدين إسماعيل".

لقد اقتضت طبيعة الموضوع القائمة على دراسة الأفكار والرؤى النقدية في كتابات النقاد العرب والغرب، وكذا طبيعة ونوعية الإشكاليات التي آثراها البحث أن نستعين بالمنهج التحليلي الذي يقوم على قراءة الظاهرة النقدية والآراء الفكرية للنقاد بجميع عناصرها ومكوناتها وحيثياتها وملابساتها ثم يقدم مقاربات تحليلية تهدف إلى الكشف عن بعض الجوانب الهامة المتعلقة بالرؤية السيكولوجية و استخلاص بعض النتائج والحقائق التي تبني منهج الناقد وبخاصة في الفصلين الثاني والثالث.

وقد استعنت في انجاز هذا البحث بالعديد من المصادر والمراجع أهمها:

- الموجز في التحليل النفسي لـ "سيغموند فرويد" ترجمة "سامي محمود علي"، و"عبد السلام الققاش".
  - الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة للدكتور "شاكر عبد الحميد".
  - الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي للدكتور "عبد القدر فيدوح".
  - المدخل الى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد لـ زين الدين المختاري". .... وغيرهم
- وكل بحث مُنجز، فقد تعرضت الى جُملة من المصاعب أثناء انجاز هذا البحث أهمها:

- طبيعة الموضوع، فالنقد السيكولوجي يتميز بالعمق والدقه وصعوبة الفهم في بعض جوانبه، فأجد نفسي واقفا حائرا من أجل فك شفرات وتحليل هذه الكتابات الغامضة واستنباط بعض الرؤى النقدية، ولا يتم هذا إلا بعد جهد جهيد وإرهاق كبير.

- صعوبة الإلمام ببحوثيات البحث، وفروعه المتشعبة بشكل وافي لا ينقص من أي جزئية. وقد وفقني الله عز وجل فحاولت تجاوز هذه الصعوبات، ثم بفضل توجيهات أستاذي المؤطر، فجزاه الله عنا خير الجزاء.

وفي الختام أتقدم بالشكر والامتنان في إنجاز هذا البحث إلى أستاذي القدير "الطيب بودريالة" الذي شرفني بأن أشرف على في إنجاز هذا البحث ، ونسأل الله أن أكون قد وفقت في وضع لبنة متينة في الصرح النقدي وساهمت في تشييده، فإن أصبت فما التوفيق إلا من عند الله ، وإن أخطأت فحسبي أني قد اجتهدت والله الموفق والمعين .

الفصل الاول: النقد السيكولوجي عند الغرب ،وملامحه في الفلسفة  
اليونانية والنقد العربي القديم

تمهيد

I- عند الغرب

أولاً: سيغموند فرويد

ثانياً: ألفريد أدلر

ثالثاً: كارل جوستاف يونغ

رابعاً: شارل مورون.

خامساً: النظرية الجشطتية والإبداع الفني.

II- ملامح النقد السيكولوجي في الفلسفة اليونانية :

أولاً : ملامح النقد السيكولوجي في فلسفة أفلاطون .

ثانياً : ملامح النقد السيكولوجي في فلسفة ارسطو طاليس

III- ملامح النقد السيكولوجي في النقد العربي القديم

أولاً: ابن سلام الجمحي

ثانياً : ابن قتيبة

ثالثاً: القاضي الجرجاني

رابعاً: عرض صحيفة بشر بن المعتمد

خامساً: شياطين الشعر والإبداع عند الشعراء القدامى

تمهيد:

إن صلة علم النفس بالأدب والنقد صلة ممتدة الجذور في التراث الإنساني، خصوصاً تلك التي تربط الأدب بصاحبه، من خلال إحساسه بما حوله، على أقل تقدير، وهذا يعني ببساطة أن الإنتاج الأدبي هو أولاً وقبل كل شيء، إنتاج النفس البشرية لها نوازعها، ووعيتها ولاوعيتها، وطرائقها في التفكير والمعالجة.

وبهذا قامت مدارس نقدية تعمل على تحليل الإبداع الأدبي باعتباره حالة خاصة قابلة للتحليل لأن كل عمل فني ينتج عن سبب السيكلوجي ويحتوي على مضمون ظاهر، وآخر خاف مثله مثل الحلم<sup>(1)</sup>، أي أنه انعكاس لنفس المؤلف، ومن هنا كان لزاماً على دارس الأدب أن يلتمس بواعث الإبداع السيكلوجية وهذا ما أدركه " أفلاطون" في >> حوارات أيون << من أثر الشعر في إثارة العواطف الإنسانية، وما يمكن أن تخلقه من ضرر على الناشئة، فكان منه إلا أن استبعد أهل الشعر عن جمهوريته<sup>(2)</sup>

وكما تحدث "أرسطو" بشكل خالف فيه أستاذه "افلاطون" فقد كانت رؤيته الفلسفية ذات عمق، إذ غاص فيها في النفس البشرية من خلال معرفة وظيفة الأدب عامة، والابداع خاصة، عند دراسته من الداخل، على خلاف "افلاطون" الذي نظر إليه عن بُعد، فلذلك نراه قد طرد الشعراء من جمهوريته.

وبهاتين الرؤيتين تتجسد الخاصية التراكمية للنظريات الأدبية إذ أنها تكمل بعضها دون أن تتزاحم، وكذلك تتجسد فاعلية الحركة النقدية الخصبة في استكناه للذات المبدعة من خلال التعامل مع النصوص بكل أبعادها المعرفية مستهدفة لذلك الغوص في أسرار

(1) ينظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص51.

(2) المرجع نفسه، ص51.

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

والأعماق الداخلية لهذه الذات، وذلك من خلال ما تعتبره عن فاعليه ضمن مكونات مدار التجربة المعيشة التي تواجه المبدع<sup>(1)</sup>.

والنص في جدلية استيعابنا له ينطوي على عدة دلالات ويُعبر عن نفسه من وراء عدة أُنقعة تُتيح لنا الإبانة عن معرفة ناصعة وفق ما تقتضيه فكرة السياق التصوري<sup>(2)</sup>.

وهذه النقطة تُبين لنا حتمية تعدد المناهج النقدية إذ كل منهج يعبر عن رؤية خاصة به للنص الأدبي الذي يتميز بأنه مراوغ مخاتل يخفي أكثر مما يظهر، وهذا الاختلاف في المناهج يرجعه النقاد والعلماء الى الية الاختلاف الابستمولوجي والفلسفي الذي يحمله كل ناقد ؛ حيث كل مدرسة نقدية مبنية على أرضية فلسفية ومعرفية تستند إليها في تعريفها للأدب الذي يعتبر السؤال الجوهرى الذي تدور حوله رعى النقد .

وقد جاء النقد الأدبي المعاصر المتشعب بأنواع شتى للمعارف ليعرض علينا فكرة نهاية النص الذي يتسم بالثبات وقتله في سياق حكم الفصل عليه، الى خرق الحدود الفاصلة بينه وبين تحولات العلوم الإنسانية الأخرى التي تدعو إلى اتساع مجال النص وفق تعددية المعنى ووجود النص الإبداعي في إطار سياق الإشارات المفتوحة التي تحتم علينا فهم العلاقة الداخلية التي تهب النص معناه الحقيقي في تفاعله مع التوازن الداخلي للذات المبدعة.

وفي خضم إشكال قراءة النص الأدبي تعددت الرؤى التي من شأنها أن ترسي الأساس للإطار المنهجي المتبع الذي يمدنا بأدوات تستخدم في عمليات التحليل والتي تميز بها الافتراضات التأويلية لمجموع الخصائص العامة التي ينتمي إليها كل نص<sup>(3)</sup>.

(1) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر. دار الصفاء، عمان، د ط، ص 7.

(2) المرجع نفسه، ص 7.

(3) المرجع السابق، ص 7.

## الفصل الأول: النقد السيكلوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

ومن هذا المنطلق قامت عديد المدارس النقدية التي تبحث عن دلالات وأغوار النص الأدبي واكتشاف عوالمه ودلالاته الخفية منها قامت مدرسة التحليل النفسي التي يتزعمها " سيغموند فرويد " ومجموعة من تلاميذه أمثال " كارل يونغ " و "أدلر" والتي بدورها تتبنى فهما معيناً للقراءة قوامه الغوص في مكونات الذات المبدعة العميقة الأغوار لاستكشاف مضامين هذا النص الأدبي واستجلاء ما بداخله من حقائق.

وفي هذا الفصل أردت أن أوضح أهم الدعائم والأسس المعرفية والإجراءات التطبيقية التي قامت عليها " مدرسة التحليل النفسي"، إضافة إلى أهم الإضافات والإضاءات التي قدمها أصحاب هذه المدرسة فتكون كإضاءة عامة لهذا البحث باعتبار أن الغرب حازوا قصب السبق في وضع اللبنة الأساسية والتنظيمية والتأطيرية لهذا المنهج بصورة أوسع.

#### I - النقد السيكلوجي في الغرب:

#### أولاً . سيغموند فرويد *Sigmund Freud* \*:

#### 1- مفهوم التحليل النفسي:

التحليل النفسي في أبسط مفاهيمه هو فنٌ علميٌ نلمس فيه أعماق النفس الإنسانية والتعرف على مقاومات المريض وتحويلاته ويخضع لأساليب التقصي العلمي، فالمقاومة والتحويل للحوادث النفسية لها قوانينها التي تحكم فعلها وتفرض على المحلل النفسي كشفها كمنطلق لتحكم بها وتوجيهها، فالتحليل النفسي هو عملية لاستقصاء العمليات العقلية التي لا يمكن النفاذ إليها بوسيلة أخرى<sup>(1)</sup>.

---

\* ولد سيغموند فرويد في 06 ماي 1856 في قرية تتبع إلى تشيكوسلوفاكيا من أب يهودي يسمى " ياكوب فرويد" هاجر إلى فيينا وعمره أربعة سنوات عام 1860، تخرج من جامعة فيينا من كلية الطب، وفي عام 1885 أصبح محاضراً جامعياً في الأمراض العصبية وتخصص منها، سافر إلى فرنسا وعمل مع "شاركو" في بحوث تتعلق بالهستيريا وفي عام 1910 أسس الرابطة الدولية للتحليل النفسي ومن أهم أعضائها، بونج، أدلر، فريينزي، وفي عام 1930 هاجر فرويد إلى لندن بعد احتلال النازيين النمسا وتوفي فيها 23 سبتمبر 1939.

(1) ينظر: كمال وهبي وكمال أبو شهدة، مقدمة في التحليل النفسي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997، ص05.

أو هي طريقة تقوم على الاستقصاء بهدف علاج الاضطرابات العصبية، وبصياغة أخرى أوسع، هي مجموعة من المفاهيم النفسانية التي حصلنا عليها من خلال هذه الوسيلة، وهي مفاهيم تنمو معا كي تُشكل منهاجا علميا جديدا<sup>(1)</sup>.

وجاء في معجم <<علم النفس والتحليل النفسي>> أن التحليل يُشير الى الاسلوب لفهم ظاهرة تحدث في إطار ظروف متغيرة. وتحليل الشخصية Character Analysis يُشير حسب" رايش "Reich.W الى طريقة التحليل السيكولوجي وتؤكد في البداية على تفسير شخصية المريض من خلال نمط سلوكه الكلي، ومن خلال المقاومات، كما يتضح في الموقف التحليلي أكثر من تأكيدها على المادة اللاشعورية فقط، وتفسير المادة اللاشعورية بناء على التفسير الناجح لمقاومة المريض.<sup>(2)</sup>

إن التحليل السيكولوجي -أيضا- هو نظرية العلاج النفسي يتناول ما يحدث في الموقف التحليلي من علاقة تفاعلية بين المحلل والمريض كما تتجلى في مقاومات المريض ودينامية التحويل، ويُخضع العلاج التحليلي السيكولوجي المحلل إلى متطلبات أكثر صلابة فيجب عليه الإصغاء إلى المواد التي يقدمها إليه المريض، وأن يمنح لنفسه الحرية في الاندماج بصورة حرة مع ذكرياته الخاصة وتخيلاته لكن عليه أيضا أن يتحقق ويعمق أنواع التبصر التي حصل عليها قبل أن يتمكن من نقلها دون أن يُعرض المريض إلى الخطر<sup>(3)</sup>.

إن الهدف من العلاج التحليلي السيكولوجي هو الكشف عن مقاومات المريض وفهمها، وبالتالي تجاوزها ونقل العمليات اللاشعورية وتفسيرها إلى مجال الشعور، وإن التأكيد

<sup>(1)</sup>المرجع السابق، ص 05.

<sup>(2)</sup> ينظر: فرج عبد القادر طه، شاكر عطية قنديل... وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية للطباعة ببيروت، دط، ص 95.

<sup>(3)</sup>المرجع السابق، ص 06.

على وجود عمليات نفسية لاشعورية والالتزام بنظرية المقاومة والكبت، وإعطاء الأهمية للحياة الجنسية تلك هي النقاط الرئيسية التي يعالجها التحليل السيكولوجي<sup>(1)</sup>.  
ومنه يعمل التحليل السيكولوجي على علاج المريض من خلال المنطلقات والعوارض التي تظهر في اللاشعور فيشخص الداء ويحدد أسبابه ويصف الدواء.  
واستنادا إلى ما تقدم يمكن القول أن التحليل السيكولوجي في أبسط مفاهيمه ومظاهره هو الدراسة العلمية لبعض أوجه النشاط الفرد، وما يتضمنه من سلوك ظاهر وتجارب ذاتية شعورية، ولا يتخيلن أمرؤ أن التحليل النفسي موضوعه، دراسة علم اللاشعور، وأن الشعور علم نفس آخر ، فالواقع أن التحليل النفسي وإن قام على معارضة التيارات السيكولوجية السائدة في القرن التاسع عشر ، إلا أنه يدخل الشعور في دراسته بل يدرسه في علاقته باللاشعور ويمكن القول عامة أن موضوع التحليل السيكولوجي ليس هو الشعور واللاشعور بل هو الإنسان في شمول إنسانيته من حيث هو وحدة بيولوجية اجتماعية ذات تاريخ<sup>(2)</sup>.

## 2- سيغموند فرويد والتحليل النفسي:

لعل من أهم ما نشير اليه تلك الجهود الأولية والإرهاصات الأولية للطبيب النمساوي سيغموند فرويد" من خلال سيرته في وضع اللبنة الأولى لمدرسة التحليل النفسي، فكما هو معروف في الدراسات النقدية واللغوية وفي أوائل سنة 1900 انفصلت المدرسة الوظيفية عن المدرسة البنائية، وشهدت هذه الفترة تأسيس مدرسة سيكولوجية أخرى، ألا وهي مدرسة " التحليل النفسي" psychoanalysis school، وقد ساعد ظهورها حدوث تقدم في مجال

<sup>(1)</sup>كمال وهبي وكمال ابو شهدة ، مقدمة في التحليل النفسي، ص 06 .

<sup>(2)</sup> سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمد وعلي عبد السلام القفاش، دار المرجان والقراءة، مصر، دط، 2001، ص 28 .

## الفصل الأول: النقد السيكلوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

الطب النفسي والتتويم المغناطيسي وقد قاد حركة التحليل النفسي العالم النمساوي " سيمغوند فرويد<sup>(1)</sup> .

وقد اهتم "فرويد" اهتماما خاصا بالأبحاث الفسيولوجية والتشريحية المتعلقة بالجهاز العصبي<sup>(2)</sup>، وفي عام 1881 حصل على شهادة الدكتوراه في الطب ليعمل بعدها طبيبا في المستشفى الرئيسي بـ << فيينا >>، وينشر بعض الأبحاث الهامة في تشريح الجهاز العصبي في الأمراض العصبية مما لفت الأنظار إليه، وفي عام 1885 عيّن محاضرا في علم أمراض الجهاز العصبي بـ << فيينا >><sup>(3)</sup> .

وفي عام 1885 رحل " فرويد" إلى باريس للدراسة في جامعة " سالبترير" حيث شارك مع صديقه " جوزيف بروير" أحد أطباء " فينا" المشهورين بأبحاث تتعلق بالهستيريا وشاهد "فرويد" بنفسه بعض هذه الأبحاث التي أثبتت إمكانية اكتشاف أعراض الهستيريا بالإيحاء التتويمي وإمكان إزالتها وقد نشرها معا كتاب << دراسات في الهستيريا >> وآخر في العوامل النفسية للهستيريا<sup>(4)</sup>.

ويُعتبر هذا الأخير نقطة تحوّل هامة في تاريخ علاج الأمراض العقلية والنفسية فقد احتوى على البذور الأولى التي نمت فيما بعد بنظرية التحليل السيكلوجي، وقد أشار المؤلفان في هذا الكتاب إلى أهمية الدور الذي تلعبه الحياة العاطفية والصحة العقلية الشعورية في بناء الشخصية، وذهبا إلى الأعراض الهستيرية التي تنشأ عن طريق كبت الميول والرغبات التي يتعرض لها الفرد في طفولته هي التي تؤدي إلى الأعراض الهستيرية.

<sup>(1)</sup> عبد الرحمان عيسوي، أصول في البحث السيكلوجي، دار الراءب الجامعية، بيروت ، دط، دت، ص 43 .

<sup>(2)</sup> المرجع السابق، ص 09.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 09 .

<sup>(4)</sup> المرجع نفسه، ص 15 .

## الفصل الأول: النقد السيكلوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

ومنذ 1106 - 1186 انفصل "فرويد" عن زميله "بروبر" باشر "فرويد" عمل منفردا في جمع ملاحظاته، ومواصلاته أبحاثه، وتكوين نظرياته، في وقت حرمة المجتمعات من كل التشجيع وتأييد، ثم شيئا فشيئا بدأت الأمور تتبدل ابتداء من عام 1902 حينما التف حوله لأول مرة مجموعة من الشباب الأطباء المُعجبين بنظريته الجديدة بقصد تعلم مبادئها وإكساب الخبرة، وبدأ ينظم إليهم أفراد آخرين من غير الأطباء من أهل الأدب والفنون<sup>(1)</sup>.

ثم أخذت المعرفة بالنظرية الجديدة تنتشر بين الأطباء في كثير من البلاد وخاصة في "سويسرا" حيث اكتسبت الحركة الجديدة صداقة "أوجين بلولر" Eugene Bleuler المشرف على المعهد الأمراض العقلية بالمستشفى العام بمدينة << زيوريخ >> و"جوستاف يونغ" Carl Gustav Jung أحد مساعدي "بلولر"

وفي عام 1908 عقد أول مؤتمر للتحليل النفسي بمدينة << نيزويخ >> بدعوة من "بويغ"، حيث تقرر إصدار مجلة للتحليل النفسي تحت إدارة "فرويد" و"بلولر" وأسندت رئاسة التحرير إلى "بويغ" وكان ذلك بدء صفحة جديدة في تاريخ حركة التحليل النفسي<sup>(2)</sup>.

وفي عام 1909 دعت جامعة "كلارك" بالولايات المتحدة الأمريكية "فرويد" و"يونغ" للاشتراك في احتفال الجامعة بمناسبة مرور عشرين عاما على تأسيسها فاستقبل "فرويد" وزميله في أرض الدنيا الجديدة استقبالا رائعا وقُوبلت محاضرات "فرويد" الخمس والمحاضرتان اللتان ألقاهما "يونغ" بجامعة <<كلارك>> المقدمة استقبالا حسنا ونالت إعجاب وقبول الحضور من حيث المفاهيم العلمية الجديدة في الساحة العلمية العالمية<sup>(3)</sup>.

وفي عام 1910 عقد المؤتمر الثاني للتحليل النفسي في مدينة "نورمبرج" حيث تمّ تأليف مجلة "جمعية التحليل النفسي الدولية"، وتقرر في ذلك المؤتمر إصدار نشرة دورية تكون رابطة

(1) ينظر سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمد وعلي عبد السلام الففاش، ص 16 .

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 16 .

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 16 .

الاتصال بين الجمعية الرئيسية وبين فروعها الأخرى في برلين برياسة "ألفرد أدلر" Alfred Adler .

وبعد ذلك أصدر " أدلر " و"تشكيل" Stekel مجلة ثانية للتحليل النفسي في فيينا<sup>(1)</sup> . ثم توالى بعد ذلك مؤتمرات جمعية التحليل النفسي، وتكونت لها فروع في معظم الأقطار الغربية وأخذت تعاليم التحليل السيكولوجي في الانتشار وبدأت تجلب إليها الكثير من الأصدقاء والمتتبعين لا من رجال الطب فقط بل من رجال العلوم والفنون المختلفة أيضا<sup>(2)</sup> .

ومن خلال هذه الجهود والمسيرة العلمية الطويلة في أبحاث واكتشافات والمؤتمرات والمؤلفات التي سطرها "فرويد" في المسيرة العلمية يرى النقاد والمتتبعون لأعمال "فرويد" ومؤلفاته أنها تنقسم إلى قسمين<sup>(3)</sup> :

**القسم الأول:** يقع معظمه في الفترة الأولى من حياته العلمية يُعالج في مقالات موزعة على الدوريات الطبية الوقائع الإكلينيكية وتعرض نتائج من مشاهداته المنهجية.

**والقسم الثاني** يقع في معظمه في الفترة الأخيرة من حياته يناقش فيه فروضا جدلية لا تعدو أن تكون فلسفة الباحث بعد أن انتهى من بحثه، وهذه الحقيقة تغيب عن معظم القراء والباحثين وتجعل دراسة التحليل السيكولوجية دراسة تاريخية شيئا لا بد منه .

وعلى غرار الملاحظات السابقة حول مسيرة " فرويد" العلمية وتصنيفات كتاباته فإن " جان بيلمان نويل" أبدى ثلاث ملاحظات علمية دقيقة حول مصنفات "فرويد" وأعماله في التحليل النفسي.

<sup>(1)</sup> سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمد وعلي عبد السلام القفاش، ص 17.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 17.

<sup>(3)</sup> سيغموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور، وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1994، ص 14 .

**الملاحظة الأولى:** تصب في الاهتمام المتواصل في كتاباته النظرية و النفسية بالاستناد إلى الأسماء الكبيرة والعناوين الكبرى في الأدب العالمي، وهكذا خضعت حالة "أوديب" للدراسة طوال حياة "فرويد" في واقعها الأدبي كما في مركبها النووي ابتداء من رسالته إلى "فليس" يوم 15 أكتوبر 1897 وصولاً إلى كتابه <<مختصر التحليل النفسي>> سنة 1938<sup>(1)</sup>.

**الملاحظة الثانية:** في مناسبة خاصة أنجز "فرويد" تحليلاً كليلينيكياً لذهاني بالاشتغال فقط على كتاب <<أوتوبيوغرافي>> مكتوب من طرف الذهاني الرئيس المشهور "شربير" (خمسة دروس في التحليل النفسي)<sup>(2)</sup>.

**الملاحظة الثالثة:** أن "فرويد" ينتمي نصوص الكتاب بحيث تكون الكتابة مختزقة ومشتغلة بشكل رائد ولهذا لم يذهب نسبياً بعيداً بأبحاثه حول الميثولوجيات والفولكور، لقد أوكل "فرويد" هذه العناية من جهة "الأولوراتك"، ومن جهة أخرى لـ "تيودور" tudor و"رايك جيزا روجيم"<sup>(3)</sup>.

وهكذا نجد تحليلات ( الطوطم والتابو) تنطلق من الوثائق الأثنوغرافية بالدرجة الأولى وبشكل أقل مما تنطلق من التأليفات والشروحات التي اقترحها الأنثروبولوجي "فرايزر" - Fraser<sup>(4)</sup>.

(3) - الفرضيات العلمية التي يقوم عليها التحليل النفسي:

<sup>(1)</sup> جان بيلمان نويل، التحليل النفسي للأدب، ترجمة حسن مودن، دار النشر مطابع الأهرام، القاهرة، ط1. 1998، ص20.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص20 .

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص20.

<sup>(4)</sup> المرجع نفسه، ص21 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

يقوم التحليل السيكولوجي على جملة من الفرضيات العلمية التي شكلت إطاره العام من خلال تلك الأسس المعرفية والإجراءات التطبيقية التي تشتغل في حقل السلوك الإنساني ونتاجاته المختلفة التي من بينها العمل الأدبي، ويمكن حصر هذه الفرضيات فيما يلي:

(أ) - عقدة أوديب:

تشير عقدة أوديب في دراسات " فرويد " إلى تعلق الطفل بالوالد من الجنس الآخر تعلقاً يتناوله الكبت بسبب الصراع الذي ينشأ من اصطدام هذا التعلق بمشاعر الحب والكره والخوف التي يشعر بها الطفل تجاه الوالد من نفس الجنس ، وهو ما يسمى بعقدة أوديب الإيجابية ، أما عقدة أوديب السلبية فتتكون حين يحل التعلق الشبقي محل مشاعر العدوان التي يستشعرها الطفل حيال الوالد (1) .

وقد استوحى "فرويد" هذه العقدة من الأسطورة الإغريقية المشهورة التي يُطلق عليها " أوديب " ، ومفهومها بصياغ آخر هي عقدة نفسية تُصيب الذكر الذي يتعلق بأمه ويرتبط بها إلى درجة تجعله يكره والده لأنه يشاركه والدته، مما يؤدي ذلك الأمر إلى الحقد عليه ومحاولة إبعاده عنها، وهي عقدة تقابل عقدة "إليكترا" التي تنشأ عند الأنثى بسبب حب الأب إلى درجة كبيرة، وتشير عقدة أوديب في التحاليل السيكولوجية إلى مجموعة من المشاعر المكبوتة عند الطفل.

ويرى " فرويد " أن هذه العقدة هي نواة جميع الاضطرابات العصبية فإنّ الطفل من أربعة إلى ستّة أعوام يدرك الطبيعة الجنسية للعلاقة بين الوالدين والتي يكون مستبعداً فيها ، ومنها تنشأ مشاعر الغيرة والمنافسة التي يجب حلّها بالإضافة إلى عدة أسئلة حول الذكر والأنثى ومن يحب من؟ ومن يتزوج من؟ وماهية الحمل والولادة وما يمكن للطفل فعله أو عدم فعله

(1) سيغموند فرويد ، الموجز في التحليل النفسي ، ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، ص143.

مقارنة بالبالغين، وإن معالجة هذه الأسئلة المعقدة تسهم في قولبة طابع العقل البالغ والانا العليا<sup>(1)</sup>

وتنتهي عقدة أوديب عند بلوغ الطفل بصورة عامة، فبعد تقمُّصه شخصيَّة أحد والديه ومحاولته جذب اهتمام الطرف الآخر، يفهم أخيراً أنه لا يستطيع أن يحلَّ مكان والده في حياة أمه، ومع الوقت، يكبر الصبي فيكون شخصيَّة اجتماعية، ويبدأ البحث عن فتاة من خارج المحيط العائلي تشبه أمه من دون أن يعي ذلك. إلا أن نتائج بحثه هذا تتجلى في السنوات اللاحقة والأمر مماثل لدى الفتاة، فما إن تنتهي "عقدة إكثرا" حتى تبدأ البحث عن رجل يشبه والدها في صفاته وأخلاقه، إذ تفهم أنه لا يمكنها سلب الحُب الذي يُكنه والدها لوالدتها.

#### ب)- الأحلام:

ويرى "فرويد" أن الأحلام هي الطريق الملكي والرئيسي الذي يقود إلى اللاوعي، وأفرد لها أول كتاب موقعا من طرفه سماه << تفسير الأحلام >> وهذا يبين "أن فرويد" أدرك في وقت مبكر أن الحلم يمثل الإنجاز المتشكل لرغبة منسية أو على الأقل محاولة إنجاز الذي يأتي ليضاف إلى تحقيق أمنية أكثر راهنية باستعمال عناصر وأحداث اليوم السابق<sup>(2)</sup>.  
أو بعبارة أخرى يرى "فرويد" أن الأحلام الطريق الرئيسي المؤدي إلى اللاشعور والذي يحتوي على العقد والنزعات والرغبات المكبوتة، وفي رغبات الجنسية، وبصفة خاصة ما يرجع منها إلى مرحلة الطفولة، فالأحلام في نظر "فرويد" ما هي إلا تحقيق لرغبات غالبا ما تكون رغبات جنسية طفلية مكبوتة.<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> عبد الرحمن العيساوي، أصول البحث السيكولوجي، ص 182 .

<sup>(2)</sup> جان بيليمان نويل، التحليل النفسي الأدب، ترجمة حسن مودن، ص 23 - 24 - 27 .

<sup>(3)</sup> مصطفى فهمي، الصحة النفسية، دراسات في سيكولوجية التكيف، مكتبة الخارجي، القاهرة، ط3، 1995، ص396 .

## الفصل الأول: النقد السيكلوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

وهذه الرغبات أو التخيّلات الجنسية التي نشأت من مرحلة الطفولة تكون متكررة بشكل مشاهد عبثية أو غريبة أو غير متناسقة، فهي تتطلب تحليلاً من أجل كشف معناها الباطني، وقد اعتبر "فرويد" أن تفسير الأحلام هو الطريق المثالي والأسهل نحو الوعي<sup>(1)</sup>. والجدير بالذكر أن الحلم يُقدم نفسه كنص: هو جمل متسلسلة تعرض سلسلة متوالية من السلوكيات والإحساسات والأفكار الملموسة ( التمثيلات ) هو متتالية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو نسبية متغيرة منهما معا (إنه الانفعال)<sup>(2)</sup>، إن الحلم لا يتكلم ولا يفكر ويقول "فرويد": << إن الحلم عمل >><sup>(3)</sup>

ويقارن "فرويد" بين الحلم واللغز الرمزي، فيقول: << أسلافنا وقعوا في خطأ عندما أرادوا تفسيره باعتباره رسماً >><sup>(4)</sup>.

ويرى "فرويد" أن المريض إذ يحلم إنّما يحيا في مستوى رمزي وهو يعكس في هذا المستوى مشاعر طفلية ( خوف، عدوان جنسي) نحو أشخاص بعينهم، والمحلل لا يستطيع أن يكشف مدلولات الرموز التي يسميها الحلم إلا بتعاون مريضه معه في تأويلها<sup>(5)</sup>. فالأحلام في نظره ما هي إلا تحقيق لرغبات، غالبا ما تكون رغبات جنسية طفلية مكبوتة، وهي وإن كانت مكبوتة إلا أنها لم تفقد القدرة على الظهور والرغبة في الإشباع وهي لذلك تتحّين الفرصة للإفلات من الرقيب والإفصاح عن نفسها في الأحلام إلا أنها تظهر مقنعة أو في صورة رمزية، والرمز عند "فرويد" يقوم على النواحي الجنسية بصفة خاصة<sup>(6)</sup>.

(1) عبد الرحمن العيساوي، علم النفس في الحياة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، دط، 1974، ص 15.

(2) سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة نظمي لوقعا، دار الهلال، مصر، ط 1، 1962، ص 224.

(3) المرجع نفسه، ص 225.

(4) المرجع نفسه، ص 226.

(5) مصطفى فهمي، الصحة النفسية دراسات في سيكلوجية التكيف، ص 396.

(6) المرجع نفسه، ص 396.

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

وقد تناول "فرويد" وعلماء النفس الحلم واعتبروا أنه ليس تكريرا لما يمر بنا في اليقظة من خير أو شر ومتعة أو تقزز... الخ بل العكس هو الصحيح ، فالأرجح أن الحلم يرمي إلى تفريغ عقولنا من كل هذه الانطباعات كي يوفر لنا الراحة من عبء شحنات اليقظة بما فيها من خير وشر<sup>(1)</sup>.

ورأى "فرويد" أن الحلم إن هو إلا استئناف على نحو ما لحياة اليقظة. وإذا تأملنا أحلامنا وجدنا أن هناك استمرار صلة بينها وبين الأمور التي كانت تشغل تفكيرنا قبل النوم، ومهما خفيت تلك الصلة، فالملاحظة الدقيقة تستطيع أن تدلنا على اتصال دقيق بين ما رأيناه في الحلم وما وقع لنا في النهار السابق، فيقول " بورداخ " Burdach: >> أن الحلم لا يبعدنا عن الواقع بل هو معكوس يعود بنا ونحن نيام إلى ما ابتعدنا عنه من شواغل اليقظة <<(2).

ويرى "فرويد" أن الحلم كالغز سيجد حله بلا ريب على أبسط نحو بصورة مرضية ومُتقنة إلى أبعد الحدود، وهذا لو أتاح لنا التحليل أن نُرجع أحلام الراشدين إلى نمط طفلي الأول خاصة لو كانت الأحلام غامضة ومبهمة ولا يتضح معناها وضوحا تاما للحلم، ولتوضيح هذا الأمر حلم الطفل لا يفهم للوهلة الأولى، ولكن هو الآخر يُحقق رغبة لا أكثر ولا أقل<sup>(3)</sup>.

ويرى - أيضا- أن تفسير الحلم هو عملية الكشف عن المعنى الحقيقي للحلم في السياق الظاهر لأحداثه. ولكن ما الذي يجعل الحلم يختفي ولا يكون صريحا؟ ويجيب " فرويد " بأن السبب هو أن غالبية أحلامنا تدور حول موضوعات جنسية محرمة لا ترضي عنها النفس ومن ثم تحاول رغابتنا الجنسية أن تستتر فتخرج من اللاشعور إلى الشعور عن طريق

(1) سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة نظمي لوقعا، ص13 .

(2) المرجع نفسه، ص13.

(3) سيغموند فرويد، حلم وتأويله، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، للطباعة والنشر، بيروت، ص 18 - 19 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

الرموز التي لا تشير ولا تفصح وتنتهز فرصة النوم لتبين في شكلها الخلمي بالتمويه على الرقابة النفسية التي تفرضها النفس على كل الرغبات المحرمة ، ففي النوم تضعف الرقابة ولكن لا ترفع نهائياً ، والترميز الذي تلجأ إليه الرغبات في الأحلام هو إحدى الوسائل التي تستعين بها للتخفي والتمويه (1).

ويعتبر أصحاب هذه المدرسة التحليل النفسي على رأسهم "فرويد" على أن اللهو اللاشعوري له دور كبير في تكوين الحلم ، والأدلة على ذلك كثير ومقنعة يمكن تلخيصها فيما يلي:

- فذاكرة الحلم أشمل من الذاكرة في حالة اليقظة، فالأحلام تفيد نكريات الحالم وليست في متناوله عند اليقظة (2).

- يستخدم الحلم عددا كبيرا من الرموز اللغوية التي لا يعرف الحالم معناها في أغلب أحيان ، بيد أننا نستطيع - بفضل خبرتنا- التحقق من معناها، والتي تبدو لنا أنها صادرة عن المراحل المبكرة لتطور اللغة (3).

- غالبا ما تستعيد ذاكرة الحالم انطباعات عن طفولة الحالم المبكرة نستطيع الجزم بأنها قد نسيت بل أصبحت لاشعورية بالكبت وهو ما تزودنا، والذي تزودنا به الأحلام عندما تحاول أن نبسط العهد الأول من حياة الحالم أثناء العلاج التحليلي للأمراض العصابية.

- يفصح الحلم عن مضمونات لا يمكن أن يكون مصدرها الحياة الناضجة ولا عهد للطفولة الحالم المنسي، وإنما يبين على مواقف وحوادث شكلت هاجسا ارتبط في العقل الباطني تتجاذبه الغرائز المتنوعة (4).

(1) عبد المنعم الحفني ، التفسير النفسي للأحلام ، دار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1988، ص1، ص20.

(2) سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، ص 53.

(3) المرجع نفسه، ص 53 .

(4) المرجع نفسه، ص 54 .

(ج) - الكبت:

والمعنى الأساسي هنا مشتق من الجذر الخاص بالفعل ( يكبت ) To Repress والذي يعني الإخفاء والقمع، والتحكم والرقابة والاستبعاد<sup>(1)</sup>.

ويرى " فرويد " أن الكبت هو القوة التي تُبقي التخيّلات اللاشعورية الخطيرة متصلة بأجزاء غير محلولة من الصراعات في مرحلة الطفولة<sup>(2)</sup>.

وذهب "فرويد" أيضا إلى أن الكبت يحدث في الأصل عن الصراع بين رغبتين متضادتين وذكر نوعين من الصراع بين الرغبات ، ويحدث أحدهما في دائرة الشعور، وينتهي بحكم النفس لصالح إحدى الرغبتين مقابل التخلي عن الأخرى، وهذا الحل السليم للصراع لا تتضرر منه النفس ، تتضرر من النوع الثاني من الصراع الذي بمجرد حدوثه تلجأ فيه النفس إلى صد إحدى الرغبتين عن الشعور، وكبتها دون إعمال الفكر في هذا الصراع وإصدار حكمها فيه، وينتج عن ذلك أن تبدأ الرغبة المكبوتة حياة جديدة شاذة في اللاشعور، وتبقى هناك متحفظة بطاقتها الحيوية، وتظل تبحث عن مخرج للانطلاق وإطلاق طاقتها المحبوسة، فتجده في الأعراض المرضية التي تتتاب العصابيين<sup>(3)</sup>.

وعلى ضوء هذا التفكير رأى " فرويد " أن مهمة الطبيب السيكولوجي ليست هي دفع المريض إلى التفريغ، و " التنفيس " عن الرغبات المكبوتة، كما يفعل " بروير " Breuer من قبل ، بل هي الكشف عن الرغبات المكبوتة لإعادتها إلى دائرة اللاشعور لكي يواجه المريض من جديد هذا الصراع الذي فشل في حله سابقا، فيعمل الآن، على حله بإصدار

<sup>(1)</sup> شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، في القصة القصيرة خاصة، دار النهضة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1992، ص 52 .

<sup>(2)</sup> سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي، وعبد السلام القفاش، ص 15 .

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 15 .

حكمه تحت إرشاد الطبيب السيكولوجي وتشجيعه، هي إحلال الحكم الفعلي محل الكبت اللاشعوري ، فهذه الطريقة تسمى العلاج بالتحليل النفسي<sup>(1)</sup>.

وقد تم النظر إلى عمليات الكبت باعتبارها نشطة عند مستوى اللاشعور أي أنها لا تقوم فقط بإبعاد بعض المحتويات العقلية عن الوصول إلى مستوى الشعور، ولكنها أيضا تحدث في مستوى بعيد عن الشعور في نظرية التحليل النفسي الكلاسيكية، ثم النظر إلى هذه العملية باعتبارها وظيفة يقوم بها الأنا، تشمل على العديد من العمليات مثل:

• الكبت الأساسي أو البدائي وفيه تحدث عمليات لمنع وإعاقة الاندفاعات والدوافع البدائية والمحرومة من الوصول إلى مستوى الشعور<sup>(2)</sup>.

• الكبت الأولي: وفيه يتم إبعاد المحتوى العقلي المنتج والمثير للقلق بقوة بعيدا، عن مجال الشعور، ويمنع من الظهور مرة أخرى<sup>(3)</sup>.

• الكبت الثانوي: وفيه يتم كبت العناصر التي يمكن أن تخدم في التذكير أي جعل الفرد يتذكر تلك المادة التي قام بكبتها<sup>(4)</sup>.

ويرى " فرويد" أن الكبت لا يخمد ولا ينتهي أو يموت بل يستمر في وجوده الحي اللاشعوري، وأنه يظهر ويكشف عن نفسه من خلال إسقاطه لنفسه في شكل رمزي مميز خاصة في الأحلام والأفعال اللاإرادية والأمراض السيكولوجية وكذلك الإبداع الفني.

#### د- التداعي الحر:

وتتطلب عملية التداعي الحر أن يستلقي المريض على مقعد مريح ليكون في حالة من الاسترخاء، تم يطلب المعالج من المريض بعد ذلك أن يفصح عن كل ما يدور بخاطره من

<sup>(1)</sup> سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي، وعبد السلام القفاش ، ص16 .

<sup>(2)</sup> شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، ص51.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 52 .

<sup>(4)</sup> المرجع نفسه، ص52 .

أفكار وذكريات مهما كان نوعها، وعلى المريض أن يفعل ذلك دون أي محاولة لتوجيه الأفكار وجهة معينة، أو تحكم المنطق فيها أو إبعادها<sup>(1)</sup>.

وهذه الطريقة من أهم الطرق التي يمكن بواسطتها أن تفرغ باب الشعور، وتوقظ الصراعات اللاشعورية والذكريات المرتبطة بأصولها<sup>(2)</sup>.

وباستخدام التداعي الحرّ بدأت تتكشف أمام "فرويد" حقائق هامة لم تكن من المستطاع الاهتمام إليها من قبل حينما كان يستخدم التنويم المغناطيسي<sup>(3)</sup>.

فابتدأت تتضح "للفرويد" أسباب التي تجعل تذكر بعض الحوادث والتجارب الشخصية الماضية أمرا صعبا خاصة تلك الذكريات المؤلمة والمشينة.

ومن هذه الملاحظات كَوّن "فرويد" نظريته الهامة في الكبت التي استنتجها من التداعي الحر قال عنها أنها الحجر الأساسي الذي يعتمد عليه جميع بناء التحليل النفسي وأهم جزء فيه<sup>(4)</sup>.

وكما تستدعي الطريقة العلاجية للتداعي الحرّ أن تُجعل المعالج يفحص عن كل ما يدور بخاطره من أفكار وذكريات مهما كان نوعها، وعلى المريض أن يفعل ذلك دون تدخل من الطبيب في توجيه المريض، أم غيره بتلقائية كاملة، كما يجب على المعالج أن يكون قوي الملاحظة حينما يتوقف المريض أو يردد بعض الكلمات أو يُظهر ضيقا حين يتذكر مواقف مهمة في ماضيه، لأن هذه الترددات أو الضيق أو البكاء... الخ قد تكون هي سبب الداء، ويصاحب عملية التداعي الحر عملية فلتات اللسان والتي تخرج غير مقصودة وهي

<sup>(1)</sup>مصطفى فهمي، الصحة النفسية، دراسات في سيكولوجية التكيف، ص 292 .

<sup>(2)</sup>المرجع نفسه، ص 292 .

<sup>(3)</sup>سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة محمد عثمان، نجاني وسامي محمود علي، ص 14 .

<sup>(4)</sup>المرجع نفسه، ص 14 - 15 .

ما يساعد المعالج على فهم مكبوتات المريض، وبالتالي مساعدته على التفرغ الانفعالي بالوجه المناسب للمريض<sup>(1)</sup>.

#### هـ- نمو الوظيفة الجنسية :

يدعي التصور الشائع أن الحياة الجنسية لدى الإنسان في جوهرها الميل إلى اتصال الأعضاء التناسلية لشخص ما بما يقابلها عند شخص من الجنس الآخر، ولا بد لهذا الميل أن يظهر مع البلوغ، ومن ثمة في عهد النضوج الجنسي، وأنه يستهدف الأنسال، على أن هناك حقائق معروفة لا تدخل في هذا التصور من أهمها<sup>(2)</sup>.

- إن هناك أشخاص لا يستهويهم إلا أفراد من جنسهم والأعضاء التناسلية لهؤلاء.

- أن هناك أشخاص تتسم رغباتهم بالطابع الجنسي، ولكنهم في الوقت عينه لا يهتمون بالأعضاء التناسلية، ولا باستخدامها الطبيعي، وأمثلة هؤلاء يسمون بالمنحرفين.

- وأخيرا فمن الغريب أن الأطفال الذين يعتبرون لهذا السبب منحلين يُبدون اهتماما مبكرا جدا بأعضائهم التناسلية وتظهر عليهم أمارات التهيج بها، ويتفق أصحاب "مدرسة التحليل النفسي" مع "المدرسة الغرضية" في أن الغرائز هي الدوافع الأساسي للسلوك البشري ولكنهم يختلفون معهم في عدد هذه الغرائز ويرجعونها إلى غريزتين أساسيتين هما غريزة الحياة، أو الغريزة الجنسية وغريزة الموت أو العدوان<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> عبد الحميد محمد شاذلي، الصحة النفسية، وسيكولوجية الشخصية، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، 2002، ص 84.

<sup>(2)</sup> سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي، عبد السلام قماش، ص 34.

<sup>(3)</sup> محمد مصطفى زيدان، النمو النفسي للطفل والمراهق وأسس الصحة النفسية، منشورات الجامعة الليبية، ليبيا، ط1، 1972، ص 18.

ويرى "فرويد" أن الغرائز الجنسية هي المصدر الأساسي لنشاط الكائن الحي، كما يعتقد أن أفعالنا ليست كلها غرضية تهدف إلى أغراض محددة، ولكنها حتمية جبرية نتيجة مكنوناتنا اللاشعورية فنحن نجد أنفسنا أحيانا مجبرين على سلوك معين بدافع اللاشعور<sup>(1)</sup> ورأى التحليل السيكولوجي عند "فرويد" أن كل الآراء السائدة التي تتناول الوظيفة الجنسية قد أغفلت ثلاثة الوقائع الرئيسية وهي:<sup>(2)</sup>.

\* الحياة الجنسية لا تبدأ أولاً عند البلوغ وإنما تبتدئ عقب الميلاد بمظاهر واضحة  
\* من الضروري أن نميز تميزاً قاطعاً بين مفهومي "الجنس" و"التناسل" فالأول هو المفهوم الأعم، ويضم أنواعاً عدة من النشاط لا شأن لها بالأعضاء التناسلية  
\* تتضمن الحياة الجنسية وظيفة الحصول على اللذة من مناطق جسمية وهي وظيفية تترتب - فيما بعد - لخدمة الأنسال، وغالبا ما تتطابق هاتان الوظيفتان تمام التطابق.  
وكل التصورات النظرية لدى "فرويد" في فرضية النمو النفسي والجنسي تتجسد في الطفل في عهد طفولته المبكرة، وعلامات النشاط الجنسي، والتي لا ينكر صفتها الجنسية إلا ذور الرأي المغرض العديم، وترتبط هذه الظواهر التي نجدها فيما بعد في حياة الحب عند البالغين كالغيرة و التعلق بموضوعات معينة... الخ<sup>(3)</sup>.

ويتبين من ذلك أن هذه الظواهر التي تتبع في طور الطفولة المبكرة تكون جزءاً من عملية تطور منتظمة وإنها تمر بنمو مطرد حتى تصل الذروة في نهاية العام الخامس تقريباً<sup>(4)</sup> ، تليها فترة سكون يقف التقدم، وينسى وينكص حتى نهاية هذه الفترة التي نسميها "مرحلة الكمون" وتستأنف الحياة الجنسية عند البلوغ وتزدهر ثانية إن صحّ التعبير وهذا

(1) محمد مصطفى زيدان، النمو النفسي للطفل والمراهق وأسس الصحة النفسية، ص 18 ، .

(2) المرجع السابق ، ص 35.

(3) سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود وعبد السلام قفاش، ص 35 .

(4) المرجع نفسه، ص 36 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

يؤدي بنا إلى حقيقة هامة وهي أن الحياة الجنسية ترد على دورتين وهو ما لا نجده إلا عند الإنسان ونستطيع مع " فرويد " أن من خلال دراسته للوظائف الجنسية أن نصل إلى قناعة وافترض يتصل بمسألتين هما: (1)

**الأولى:** أن الظواهر السوية والشاذة التي نلاحظها ، أعني وصف ظواهر الموضوع تستلزم أن نصفها من زاوية الدنياميات والكم (في حالتنا هذه من زاوية التوزيع الكمي للطاقة اللبيدية) .  
**والثانية:** أن أصول الاضطرابات التي ندرسها يجب البحث عنها في تاريخ تطور الفرد أي في العهد الأول من حياته.

والجدول التالي يوضح مراحل النمو النفسي والجنسي: (2)

المرحلة العمرية	مراحلّة النفس جنسية	المنطقة الشبقية	طبيعة النمو وخصائصه
السنة الأولى	الفمية Oral stage	الفم	- يولد الفم وهو مزود ذلك للتوفيق بين باللهو ID بما يحويه من طاقة غريزية - ينمو الأنا من الهو وذلك للتوفيق الرغبات والواقع
السنة الثانية	الشرجية Anal stage	الشرح	استمرار لنمو الأنا
من 3-5	الأودية phallic stage	الأعضاء الجنسية والجسم (عام)	- تظهر المركبات الأودية - يبدأ في نهايات المرحلة التوحد مع الوالد من نفس الجنس مما يعني بدء نمو الأنا العليا - بدء عملية الكبت وتكوين المحتويات اللاشعورية.

(1) المرجع نفسه، ص 40 .

(2) حسين عبد الفتاح الغامدي، مدرسة التحليل النفسي، DDFG reatedwithpdfactoryprotrial, version,

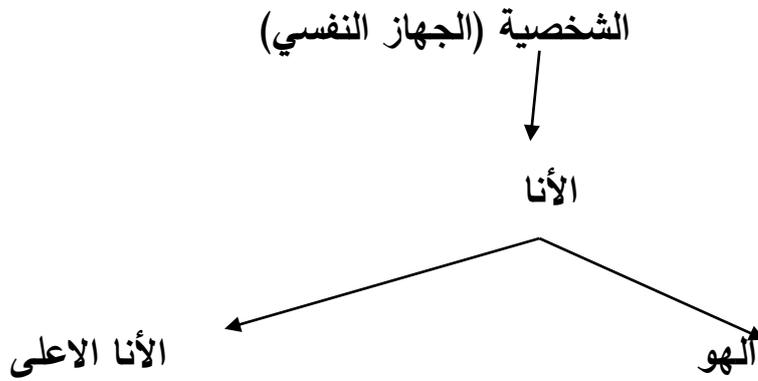
## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

مرحلة تقل فيها سيطرة الرغبات الغريزية ويميل الفرد إلى النمو المعرفي والاستطلاع	كمون	الكُمون latency stage	6 نهاية الطفولة
- النضج الجنسي من الناحية التركيبية والوظيفية - ترابط سلامة النمو في هذه المرحلة بالحل السليم للمركبات الأوديبيية وفشل حل هذه المركبات في حينها (المخلة الأوديبيية يؤدي إلى إعاقة النمو التثبيت- النكوص-وظهور الاضطرابات النفسية)	الجسم والأعضاء الجنسية	المراهقة Adolescence Genital stage	المراهقة

(و)-الأنا والهو والأنا العليا:

وضع فرويد نظرية عامة عن الشخصية وتكوينها وبنيتها ويؤكد فيها أن الجهاز النفسي للإنسان مكونا من ثلاث قوى أساسية هي:



-الهو:

وهي المنطقة المتألفة من الغرائز والرغبات الخاصة المُلحة والخبرات المكبوتة، والميول البدائية المتحفزة باستمرار وبصورة عمياء من أجل أن تعيش في منطقة الشعور لتحقيق رغباتها وفقا لمبدأ اللذة<sup>(1)</sup>.

<sup>(1)</sup>سيمغوند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى حلون، دار المعارف، مصر، دط، 1986، ص 106 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

ويرى " فرويد " أن الهو مضمونه كل ما هو موروث، و كل ما يظهر عند لميلاد وكل ما هو مثبت في الجبله، ولذا فهو يتألف أولا وقبل كل شيء من الميول الغريزية التي تصدر عن التنظيم الجسمي وتجد ههنا أول تعبير نفسي عن ذاتها في صور نجهلها<sup>(1)</sup>.

ويُعتبر الهو عند "فرويد" جانبا من أهم الجوانب في حياة الإنسان ، وتتلخص صفاته فيما يلي<sup>(2)</sup> :

- لا يتجه وفق المبادئ الخلقية .
- إنه جانب لاشعوري .
- يسير على قاعدة تحقيق الذات والابتعاد عن الألم.
- لا يتقيد بقيود منطقية .
- من مركباته النزعات الفطرية والمكبوتة ومن أهم هذه المركبات النزعة الجنسية.
- الأنا:

وهو الشعور اليقظ المُسوي للحياة اليومية الذي يعمل على حلّ الأزمات القائمة مع الواقع أو بين الرغبات فيما بينها للمحافظة على توازن الشخصية<sup>(3)</sup>.

فالأنا يقصد به "فرويد" الجانب الظاهر من الشخصية وهذا الجانب يتأثر بعالم الواقع من ناحية، واللاشعور من ناحية أخرى، وعالم الواقع يتمثل في العادات والتقاليد وعلاقات الأفراد وتأثير الزمان والمكان في الأشياء وغير ذلك من المؤثرات التي تؤثر في النفس الإنسانية ويتقدم الأنا مع تقدم الشخص في بيئته ، وعلى هذا الفهم فإن الأنا تكون شعورية بمعنى أننا

<sup>(1)</sup>سيمغوند فرويد، الموجز في التحليل النفسي ترجمة، محمد عثمان نجاتي، ص 26 .

<sup>(2)</sup>محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع .الأردن، ط1،1991، ص 97 .

<sup>(3)</sup>إلياء الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1،1988، ص 50 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

نشعر بآثارها وبمكوناتها، كما أنها تمثل ترتيب النتائج ترتيباً منطقيًا وهي خلقية تميل عادة إلى التصرف في حدود المبادئ والأخلاق<sup>(1)</sup>.

ولأننا خصائص رئيسية أنه يسيطر على الحركات الإرادية نتيجة للعلاقات السابقة التكوين بين الإدراك الحسي والفعل العضلي، كما يقوم بمهمة حفظ الذات، ويتعلم من خلالها معالجة المثيرات الخارجية، فيدخر خبرات تتعلق بها في الذاكرة ويتفادى المثيرات المفرطة في القوة (بالهرب) ويستقبل المثيرات المعتدلة بالتكيف<sup>(2)</sup>.

وكما يعمل الأنا على ترتيب اللذة فيسمح للهو بإشباع المطالب الغريزة أو إرجاء هذا الإشباع حسب الظروف المواتية في العالم الخارجي أو قمع تنبهاتها أصلاً<sup>(3)</sup>.

#### - الأنا الأعلى:

وهو بناء من القيم والمعايير والنظم التي يرضى عنها المجتمع، وهو المثالية غير الواقعية ويبدأ في التكوين بعد المرحلة الأوديبية وينشأ عندما يبدأ الفرد في الاتصال بنفس الجنس يتشرب منه القيم والمعايير العليا والتي يصعب -غالبا- السير وفق مطالبة الإلزامية والتي أيضا لا تتماشى مع الواقع الذي يعيشه الفرد<sup>(4)</sup>.

هذا الجانب منفصل عن الأنا ليمثل دور الرقيب على الأنا وعلاقته بالهـو ويتضمن تأثير التربية والقيم الأخلاقية التي ينطلق منها لتحذير الأنا من الخضوع للهـو والاستجابة للـرغبات المكبوتة<sup>(5)</sup>.

(1) محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991، ص 96 .

(2) سيغموند فرويد، الموحّد في التحليل النفسي، ترجمة محمد عثمان نجاتي، وعبد السلام القفاش، ص 27 .

(3) المرجع نفسه، ص 27 .

(4) أريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ترجمة طلال عنوسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1988، ص 75 .

(5) سيغموند فرويد، الموحّد في التحليل النفسي، ترجمة محمد عثمان نجاتي، وسامي محمود علي، ص 28 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

وتكمن العلاقة بين الأنا والأنا الأعلى بالرجوع إلى علاقة الطفل بوالديه، ولا يقتصر تأثير الوالدين عليه فحسب، بل يتعداه ليظهر التأثير المتأصل للمطالب العائلية والعنصرية والقومية، وكما تتدخل فيه مطالب البيئية الاجتماعية التي يمثلها<sup>(1)</sup>.

ومن البين أن الهو والأنا الأعلى . على تباينهما . يتفقان على أنهما يمثلان الماضي فالهو يمثل الآثار الوارثة، ويمثل الأنا الأعلى - في جوهره - ما أخذ عن الآخرين<sup>(2)</sup>.

ومن خلال تفصيلنا لديناميكية الشخصية اتضح لنا أن الشخصية تنطوي حسب " فرويد" على ثلاثة جوانب، وهي<sup>(3)</sup>:

- الجانب بيولوجي يمثله الهو .
- الجانب السيكولوجي ( يمثله الأنا وهو مركز العمليات العقلية العليا والشعور) .
- الجانب الاجتماعي أخلاقي ( يمثله الأنا الأعلى) .

هذه الجوانب الثلاثة ليست مستقلة، بل هي في صراع دائم ومتبادل، حيث وظيفة الأنا هي التوفيق بين مطالب الهو ومطالب الواقع الخارجي ومطالب الضمير الأخلاقي، فالأنا هو المركز الذي تتجاذبه القوى الثلاث وعليه أن يوفق بينها جميعا، فإن نجح في مهمته التوفيقية أدى ذلك إلى سير الحياة النفسية بشكل سويّ واتجهت الشخصية للتكامل والالتزان، وإن فشل الأنا في مهمته لتفوق إحدى القوى الثلاث أدى ذلك إلى اختلال التوازن النفسي وكانت النتيجة سوء التوافق والانحراف<sup>(4)</sup>.

<sup>(1)</sup> سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة محمد عثمان نجاتي، وسامي محمود علي، ص 28 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 29 .

<sup>(3)</sup> كمال وهبي وكمال أبو شهدة، مقدمة في التحليل النفسي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1998، ص42.

<sup>(4)</sup> كمال وهبي وكمال أبو شهدة، مقدمة في التحليل النفسي، ص 42 .

(و) - التحويل:

في علم النفس، وفي نظرية التعليم بالذات يستخدم مفهوم التحويل للدلالة على >> نقل فعل أو نمط من سلوك من عمل إلى أخرى<<(1).

بمعنى اكتساب خبرة معينة تؤدي إلى الرفع من مستوى الإنجاز للفرد في عمل مماثل أو إلى حفظ مستواه، إن كان العمل مغايراً للعمل الأصلي كل المغايرة، وفي الحال الأولى يقال أن ثمة تحويلاً موجبا ( نتيجة تيسير عمل الفرد) وفي الحالة الثانية تحويل سلبي ( نتيجة إعاقة نشاط الفرد) .

وبهذه يعتمد مفهوم التحويل النفسي على نظرية العناصر الواحدة Identical Elements ونصها كما صاغها شوراندايك (Thorndike): >> إنّ التغير الذي يطرأ على وظيفة الأنا يتغير وظيفة أخرى إلاّ بمقدار ما يكون للوظيفتين من عناصر واحدة<<(2).

أما في التحليل النفسي فيدل مفهوم التحويل على موقف انفعالي معقد يقفه المريض تلقائياً من المحلل النفسي ويتميز أحيانا بغلبة مشاعر الحب أو مشاعر العدوان، وإن كان غالباً يتألف من مزيج من العنصرين ( التحويل الموجب، والتحويل السالب، التحويل المزدوج (الميل) وهذه المشاعر لا تنطبق على موقف الحاضر وإنما هي مواقف لاشعورية طفلية يحيها المريض ثانية عن الموقف العلاجي يخضع فيها المحلل شخصية الأفراد المسؤولين عن نشأة هذه المشاعر ،وعن تكوين شخصية المريض تكويناً يتسم بالصراع النفسي، والعجز عن النمو النفسي الكامل(الوالدين، ومن حلّ محلّهما)(3).

وقد وضع "فرويد" أسس وقواعد التحويل التي يخضع لها ما يسميه بالمحتويات اللاشعورية لأنه قد ورث عن عصره رؤية وضعية تشيئية إلى ما يغلى في " قدر الساحرة" ، بينما تحاول

(1) سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي، وعبد السلام القفاش، ص 128 .

(2) المرجع نفسه، ص 128 .

(3) المرجع نفسه، ص 129 .

لغة الحداثة إعادة بناء كلام آخر ملح داخل الخطاب الخاضع لمنطق المساوي (يعني داخل الخطاب المتداول) وتقوم عملية التحويل على قواعد أو عمليات أولية وعددها أربعة:  
-لايصاغ إلا ما يمكن أن يكون متصورا (مدركا . وظاهرا للعيان) يمكن للحلم كما للفيلم الصامت أن ينقل ويكرر أقوالا قيلت فعلا إلا أن العملية تُظهر ما يحكيه<sup>(1)</sup>.

-يمكن للجسم أي شخص كان أو مكان أو شئ أن يكشف عدد آخر من الأشياء في طرفي شبكة التحويل (يحيي الحيوان الواحد أبا أو أختا ومنافسا وشخصية نسائية وفي مكان آخر لابد من ثلاث نساء لتجسيد صورة الأمومة<sup>(2)</sup>).

- وبصفة عامة الجوهرى منقول نحو موضع ثانوي أو جزئية تافهة قد تحمل الكلمة المفتاح<sup>(3)</sup>

- تتقدم المثالية التي تجمع العناصر اللاشعورية مطبوعة ثانويا يشكل -غالبا- ما يكون ابتدائيا، من خلال سيناريو سردي أو مسرحي << وسيمة فرويد واجهه الحلم >> وبما أنه لاحق للمكبوت الخاضع للرقابة في كلام واضح، ومميز لاحق له في هذا اللسان الذي يتم فصل مع الواقع الذي هو واقع العمليات الثانوية، كما وصفها "أرسطو" تحت اسم المبادئ العقلية، فعليه أن يصوغ نفسه عبر القنوات الأربع لهذا الأنبيق الذي هو الحلم<sup>(4)</sup>.

ويكمن السر في اهتمام المحلل النفسي بمظاهر التحويل العاطفي لدى مريضه لما تكتسي هذه الظاهرة من أهمية كوسيلة ناجحة في الكشف عن أعماق تجارب المريض الانفعالية<sup>(5)</sup>.

<sup>(1)</sup>جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن مودن، ص 28 .

<sup>(2)</sup>المرجع نفسه، ص 28 .

<sup>(3)</sup>المرجع نفسه، ص 28 .

<sup>(4)</sup>المرجع نفسه ، ص 28 .

<sup>(5)</sup>مصطفى فهمي، الصحة النفسية، دراسات في سيكولوجية التكيف، ص 398 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

وتبدو مظاهر التحويل سافرة - أحيانا - أثناء الجلسة, إذ نجده يعرب عن ضيقة بالملل أو بغضبه أو احتقاره له، وقد يُعرب له أحيانا عن تشكك في قيمة العلاج، وقد لا يظهر مشاعر المريض نحو المُحلل سافرة هكذا، وإنما يستطيع المحلل أن يكشف النقاب عنها في سلوك المريض كما في نسيانه للجلسة مثلا (1).

فمعنى التحويل كما يرى " فينكل " لا يسيء الفرد فهم الحاضر برده إلى الماضي، وإذ ذاك لا يستعيد الفرد ذكرى الماضي ، وإنما يسعى عوضا عن ذلك الى أن يعيش الماضي مرة أخرى وأن يعيشه أفضل مما فعل في طفولته، وهو في كل ذلك لا يدرك طبيعة ما يفعل (2).

والتحويل هو الظاهرة الأساسية في عملية العلاج التحليل السيكولوجي، لأن المريض يحيا مواقف مشكلته الجوهرية بكل دقائقها الانفعالية، ومن ثمة يتمكن من حلها حلا موقفا عن طريق مراجعة تاريخية المنسي كما يتكشف من خلال موقف التحليل (3).

### (و) - الوعي و اللاوعي:

#### - الوعي:

المصطلح المستخدم والأكثر عمومية هو معنى الوعي وهو الشعور فيكون بالتالي المقصود بعبارة << فقد ذلك الشخص وعيه >> أي شعوره (4).  
وقد غيرت الممارسات التحليلية جذريا اللاوعي فهو لم يعد الوجه الآخر السلبي البسيط الذي يُلخص الحياة النفسية (1).

(1) مصطفى فهمي، الصحة النفسية، دراسات في سيكولوجية التكيف ، ص 398 .

(2) المرجع السابق، ص 129 .

(2) فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي، وعبد السلام قفاش، ص32.

نقلا عن كتاب :

woodworth: Psychologie experimentale, paris 1944 , oFenichel: p s y cho. Analytictheory of neuroses. P: 29.30

(4) شاكر عبد الحميد شاكر، الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصة، ص48.

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

وقد أقرّ فرويد " أن اتجاهات ومشاعر الإنسان لا يمكن أن تنجم عن العقل الواعي لوحده فافتراض وجود نشاط عقلي تحت الشعور وهو يتألف من مستويين يختلفان بالعمق وهما ما قبل الشعور (أو تحت الشعور) واللاشعور، أما اللاشعور؛ فهو الجزء الحيوي والعقل الكبير في التأثير على السلوك وشخصية الإنسان ويقوم الشعور أو العقل الواعي بوظائف التفكير والاستجابات والتصرفات الواعية بالنسبة للمتطلبات الحياة<sup>(2)</sup>.

والشعور يوجد في مجال العقل الذي يشمل على الإحساسات والإدراكات وعناصر الذاكرة التي يكون موجودا فيها خلال عملية الاستبطان، وهذا المعنى موجود في الكتابات القديمة للبنائين أو أنصار طريقة الاستبطان في علم النفس الحديث<sup>(3)</sup>.

ويرى " فرويد " أن المبدع يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية نحو إشباع هذه الرغبة، فنشاطه النفسي على رأي فرويد موزع بين ثلاث قوى متصارعة الأنا (الشعور) الأنا الأعلى (الضمير)، واللهو (اللاشعور).

وفي التحليل السيكولوجية يشير هذا إلى الجانب العقلي الذي يشتمل على كل ما يكون المرء واعيا به، ويتم التمييز بينه وبين الجانب اللاشعوري من العقل<sup>(4)</sup>.

والمصطلح في تاريخه المتفاوت أو المتعدد الأشكال يمثل البؤرة المركزية في مجال علم النفس وينبع الاهتمام الحالي بهذا المصطلح من الإحساس الجارف المتزايد بأن الشعور هو أحد الخصائص الأساسية للنوع الإنساني وهذا يعني أنه كي يكون المرء واعيا بشكل متميز فإنه فقط يحتاج إلا أن يمتلك شعورا ذاتيا. وقد كُرس الاهتمام بالشعور في مجال علم النفس

<sup>(1)</sup> فخري دباغ، أصول الطب النفسي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، ص1983، ص42.

<sup>(2)</sup> رضوان ظاظا، منصف الشنوفي، وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، ص54.

<sup>(3)</sup> فخري دباغ، أصول الطب النفسي، ص 43.

<sup>(4)</sup> شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصة، ص 49.

العلمي في السنوات الأخيرة وبشكل خاص في مجالات المعرفة واللغة وعلم النفس العصبي أو ( التيوروسيكولوجي)<sup>(1)</sup>.

وهذا ما نفهمه في حالات الصرع التي يصاب بها المريض نفسياً. والصراع يتم بواسطة ما يطلق عليه "فرويد" اسم الآليات ومنها: القمع، الكبت، التسامي، فوظيفة الأنا الأعلى على الدوام والضغط والكبت وتمثيله الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي<sup>(2)</sup>. وبهذا يرى "فرويد" أن الشعور وما قبل الشعور واللاشعور ثلاثة أنظمة تشمل جميع جوانب حياة الإنسان النفسية<sup>(3)</sup>.

#### - اللاوعي: Unconsciousness

هناك ثلاثة أنماط من الاستخدامات القابلة للتمييز بينها فيما يتعلق بهذا المصطلح وكل استخدام من هذه الحالة يؤكد وجود عمليات تحدث خارج التحكم الواعي للفرد<sup>(4)</sup>. - اللاشعور في حالة تتميز بافتقاد الوعي، أو نقصه فتسمى حالته لاشعورية، وهذا المعنى أقل تحديداً ويستخدم بشكل مماثل لاستخدامه في لغة الحياة اليومية، ومن ثمة يستخدم للإشارة إلى عمليات الإثارة العقلية التي تحدث في حالات الغيبوبة والنوم العميق والإغماء أو نتيجة للتخدير العام<sup>(5)</sup>.

- اللاشعور في حالة تتميز بنقص أو افتقاد الوعي بالعمليات الداخلية التي تحدث هنا يستخدم المصطلح الإشارة إلى العمليات الداخلية التي تسبق - بشكل مضمّر - الجانب الخارجي من الشعور<sup>(6)</sup>.

(1) سيغموند فرويد، الذات والغرائز، ترجمة محمد عثمان نجاكي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1961، ص24.

(2) سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، بيروت، ط2007، ص1، ص109.

(3) فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار الميسرة، بيروت، ط1982، ص66.

(4) ينظر سيغموند فرويد، الذات والغرائز، ص51.

(5) ينظر المرجع نفسه ص51.

(6) ينظر المرجع نفسه، ص51.

- في مجال علم النفس العميق Depth psychology أو في علم النفس الأعماق خاصة في ميدان التحليل النفسي يستخدم المصطلح للإشارة إلى الجانب السيكولوجي الذي يشتمل على الوظائف المكبوتة الخاصة بالهيو (الجانب الخاص بالغرناز من النفس في ضوء النظرية الفرويدية)<sup>(1)</sup>.

فالاشعور إذن يشتمل على الدوافع والرغبات البدائية وعلى الذكريات والصور والنزعات التي تثير القلق إلى حد كبير ولا يمكن قبولها عند مستوى الشعور ومن ثم يتم تحويلها إلى منطقة اللاشعورية وكتبها هناك.

وهذا كله يؤكد لنا من خلال " سيغموند فرويد " أهمية اللاشعور ويعتبره الجزء المركزي في هذه الحياة<sup>(2)</sup>.

ويقول فرويد: >> وهناك الجزء الرئيسي وهو موجود فينا، وحالة الكُمون فيه دائمة ولا يستطيع أن ينتقل إلى الشعور، ويسمى اللاشعور ولا يمكن إزالة القوة المقاومة بجعله شعوريا إلا على أساس التحليل النفسي الذي يتم بواسطة جعل الأفكار المقاومة للشعورية<<<sup>(3)</sup>.

#### ز) - أيام الطفولة:

يؤكد "فرويد" على أن مرحلة الطفولة بكل انفعالاتها واضطراباتنا تتفاعل في الداخل، وهي التي تحدد سمات شخصية الإنسان، فإذا عانى الطفل شيئاً من الحرمان في هذه المرحلة؛ كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك وفي التصور، فإذا كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعاً وشاعراً؛ أصبح محكوماً بجملة تجاربه الطفولية تلك، والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز يوظفها في عمله الإبداعي، وهذا يدفع "فرويد" إلى القول بأن اللاشعور هو مصدر العملية الإبداعية، والأعمال الإبداعية هي ترجمة لمحتوى مستودع

<sup>(1)</sup> ينظر المرجع نفسه ص 51 .

<sup>(2)</sup> ينظر فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ص 63 .

<sup>(3)</sup> سيغموند فرويد، الذات والغرناز، ترجمة محمد عثمان نجاني، دار النهضة المصرية، دط، 1961، ص 24.

اللاشعور من الرغبات غير المشبعة (عادة هي بقايا من الدوافع والغرائز الطفولية)، فيعبر عنها بطريقة تتواءم مع أعراف وقوانين المجتمع عن طريق آليات الدفاع من تكثيف وإزاحة ورمز (1).

وعلى هذا النحو حرص كثير من علماء النفس على تقرير أهمية السنوات الأولى من حياة الطفل في تحديد مجموع سلوكه، فإن الطفل الذي يفقد عطف أمه في طفولته المبكرة، أو الذي لا يجد في الوسط المحيط به علاقات عاطفية ثابتة، قد يندفع نحو التمرد على السلطات، أو قد تتخذ علاقاته مع الآخرين طابعاً سادياً ماسوشياً (2).

وقد أظهرنا "بولبي" Bowlby في دراسات التجريبية أجراها على بعض الجانحين من الأحداث على الأهمية الكبرى للصلة القائمة بين الطفل وأمه في تحديد سلوكه المستقبل: ذلك أن الطفل الذي يصاب بحرمان عاطفي في السنوات الأولى من حياته، نتيجة لإنفصاله عن أمه أو عدم ثبات علاقته بها، لن يستطيع أن يتعلم كيف يستبدل بالإشباع المباشر لحاجاته شعور الرضى الذي تضمنه له محبة أمه له و تعلقها به ورضائها عنه، ومن ثم فإنه سرعان ما يجد نفسه أسيراً لسلسلة مُعقدة من الخيبة والحنق والاستياء والعدوان والشعور بالاثم والنزوع نحو الجريمة (3).

ثانياً. ألفرد أدلر Alfred Adler (1870 - 1937):

### 1- تمهيد:

بما أن فكرة التحليل النفسي تقوم على أساس التسليم بنظرية العقل الظاهر أو الشعور The Conscious والعقل الباطن أو اللاشعور The Unconscious، وتتعلق هذه النظرية على أساس أن تفكيرنا الظاهر وتصرفاتنا الشعورية ماهي إلا نتيجة عمليات نفسية

(1) ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996، ص 67.

(2) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي الأدبي، دار العودة، بيروت، دت، دط، ص 232.

(3) زكريا إبراهيم، الجريمة والمجتمع، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1958، ص 76.

لاشعورية تجري في العقل الباطن مستقلة عن إرادتنا، ويمكن التذليل على وجود العقل الباطن بإجراءات التحليل النفسي وبظواهر التنويم والأحلام والتداعي الحر، والظواهر النفسية الشاذة أو المرضية<sup>(1)</sup>.

وظلت أن مدرسة التحليل النفسي الفرويدية تركز على الدوافع الجنسية من الدوافع الغريزية اللاواعية التي رأوها تقف وراء تشكل الإبداع مثل عقدة الأوديب Oedipus complex، وعقدة الكترا Electra complex والدوافع الجنسية<sup>(2)</sup>.

وهنا، وإن كان بعض تلاميذ" فرويد "يتفقون معه في بعض الخطوط العامة لنظرية اللاوعي، فإنهم يختلفون في بعض التفسيرات، ومن الطبيعي جدا أن يُخالف التلميذ أستاذه أحيانا وينشق عليه، أو يضيف إلى أفكاره شيئا من اجتهاداته واكتشافاته، فهذا " ألفرد أدلر " صاحب مدرسة " علم النفس الفردي " خالف الأستاذ " فرويد " في أن تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية والباعث الأول عن الإبداع والفتنة بأفكار أخرى ، منها رؤيته إلى أن الإبداع الفني راجع إلى مركب الشعور بالنقص<sup>(3)</sup>.

## 2) عقدة الشعور بالنقص والإبداع:

إن عقدة النقص The inferiority complex واحدة من أهم اكتشافات علم النفس الفردي لدى "أدلر" ، فقد أصبحت معروفة على مستوى العالم ، حتى أن الأطباء النفسيين من مختلف فروع ومدارس علم النفس، في جميع أنحاء العالم يستخدمون هذا المصطلح بكثرة في أبحاثهم، وربما يستخدمونه بطريقة غير صحيحة ، فعلى سبيل المثال لو أنك أخبرت أحد المرضى بأنه يعاني من عقدة النقص، فإن هذا سيكون غير مفيد له على الإطلاق، بل مضر به أنه فمن الضروري أن نتفهم ذلك الشعور، بأنه في حالة مرضية ، والتي تظهر

(1) ينظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء ادنيا الطباعة ، الاسكندرية ، ط1، 2006، ص50.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص45.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص77 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

بوضوح في أسلوب حياته، كما أنه من الواجب علينا أن نشجعه خاصة عندما يفشل أو تنقصه الشجاعة<sup>(1)</sup>.

ويرى "أدلر" أن جميع الأفراد العصائيين يعانون من عقدة النقص، ويمكننا التعرف عليهم من خلال المواقف التي يشعرون فيها بأنهم غير قادرين على الحياة بطريقة مفيدة، وأن مجرد إعطاء اسم للمشكلة التي يعانون منها أمر غير مفيد على الإطلاق، فنحن لا نستطيع تزويدهم بالشجاعة عندما نقول لهم: أنكم تعانيون من عقدة النقص سيكون ردهم عكس ذلك فمن الواجب علينا أن لا نسأل مثل تلك الأسئلة<sup>(2)</sup>.

فالشخص المتعرج على سبيل المثال، ما هو إلا شخص يعاني من عقدة النفس، فهو يفكر قائلاً: >> من المرجح أن الكثير من أفراد ذلك المجتمع المحيط بي سيحاولون تجاهلي والتقليل من شأنى، ولهذا فإنه من الواجب أن أسبقهم وأريهم مدى أهميتي، ومن ثمّ سيكون سلوكه يتسم بالتكبر والخطورة<<<sup>(3)</sup>.

ويرى "أدلر" عقدة النقص من خلال طرحه بأهميتها بأنها عقدة النقص تظهر بوضوح في وجود مشكلة يكون الفرد غير مستعد، لمواجهة، وهي تؤكد قناعاته بعدم قدرته على حلها<sup>(4)</sup>.

من هذا التعريف يمكننا أن نرى أن الغضب مثل الدموع والأعدار فليس تعبيراً عن "عقدة النقص"، وحيث أن مشاعر النقص ينتج عنها الكثير من الضغوط فإنه سيكون هناك دائماً رد عند فعل لمحاولة تعويض الشعور بـ "النقص" وذلك بالتظاهر بالشعور بالتفوق، ولكن رد الفعل هذا، لن يكون في اتجاه محاولة حل المشكلة ذاتها.

(1) ينظر ألفريد أدلر، معنى الحياة، ترجمة عادل نجيب بشرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص77.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص14.

(3) ينظر ألفريد أدلر، معنى الحياة، ترجمة عادل نجيب بشرى، ص 78 .

(4) ينظر المرجع نفسه، ص80 .

ومن الناحية الأخرى فإن الأطفال الذين يتمادون في التماخر بما يملكون وبما لا يملكون يبدون كما لو أنهم يعانون من عقدة التفوق، ولكن لو دققنا وفحصنا سلوكهم عن قرب، واهتمنا بتصرفاتهم وليس بما يصدر عنهم من كلمات فإننا سوف نكتشف السر الذي يحاولون إخفاءه ألا وهو شعورهم بـ "النقص" (1).

أما من الجانب الأدبي في الإبداع لدى الأديب فإن "أدلر" ويختلف مع أستاذه " فرويد" و إن كانا يتفقان في فكرة أو غريزة حب الظهور تعويضا عن النقص، ولكنه يختلف معه في محتواها، ففي الوقت الذي يرى فيه " فرويد" أن الفن والإبداع مجرد تعويض مقنع عن كبت جنسي أو مجرد ضرب من ضروب التنفيس من أجل التواءم مع العالم تقاديا للمرض، يرى "أدلر" أن عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركبتها لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما تبدو عقدة النقص عند المبدع في محاولة تعويضية لهذا النقص، ومن هنا نجد "أدلر" يسعى في حل دراساته في الآداب والفن للبحث عن مظاهر التعويض Compensation عند النقص في ضروب الفن ومظاهر الإبداع التي عرفت عنده بمركب النقص (2).

وخلاصة قول ذلك كله أن "ألفريد أدلر" يرى أن الباعث الأساسي على الفن والإبداع هو غريزة حب الظهور وحب السيطرة والتملك (3).

ولعل الشيء الذي يميز نظرية "أدلر" من هذا كله هو اهتمامه بالجانب الاجتماعي، فالدوافع اللاشعورية في تصوره لا يمكن أن تقدم بمفردها ، فهما مُكملان للطبيعة البشرية إذ لا بد من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الشيثية الموضوعية وبخاصة العلاقات الاجتماعية لأن الفرد في نظره ليس كائنا معزولا عن وسطه الاجتماعي يتصرف بما يمليه

(1) ينظر ألفريد أدلر، معنى الحياة، ترجمة عادل نجيب بشرى ، ص: 83 - 84 .

(2) ينظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 54 .

(3) ينظر ليين فاليري، التحليل النفسي، والفرويدية الجديدة، ترجمة نزار عيون السود، دار الوثيقة، دمشق، دت ، ص 113 .

عليه نزوعه الفردي ودوافعه اللاشعورية. على أن "أدلر" مع هذا لم يتعمق السياق الاجتماعي بتناقضاته، ويبقى عنده محصورا في الطابع البيولوجي الوراثي<sup>(1)</sup>.

ثالثا . كارل كوستاف يونغ " Carl Gustav Jung (1875 - 1961)

### 1) تمهيد:

يرى "يونغ" أن "سيغموند فرويد" غالى كثيرا في إعطاء أهمية كبيرة للغريزة الجنسية حين عدّها سبب نشأة العصاب عند الفنانين والباعث الأول على الفنّ والحق أنه توافق مع فرويد على مبدأ اللاشعور بوصفه مظهرا من مظاهر الفنّ ، ويسمى اللاشعور الفردي أو الشخصي أو الخافية الخاصة<sup>(2)</sup>، إلا أنه يضيف إليه نوعا آخر يسميه اللاشعور الجمعي، وبهذا يكون قد مهّد إلى نظرية جديدة لرأيه خاصة بالفنان، إذ يعتبره >> مجرد أداة في يد قوة عليا لاشعورية، وهي " اللاشعور الجمعي" <<. وتبعاً لذلك فإن عمل الفنان لا بد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه ، بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخية التي ينتسب إليها<sup>(3)</sup>.

من خلال ممارسة " يونغ" لطب النفسي عام 1900 والتعمق فيه، وذلك بالاستعانة بالمكون المعرفي الذي استقاه من مفاهيم "فرويد"، إلا أن "يونغ" من خلال دراساته لم يتفق مع أفكار "فرويد" خاصة تلك التي تتعلق باللاشعور، بل برز هناك تباين واضح بينهما في الرؤية التكوينية لنفس الإنسان خاصة عندما صدر كتابه " سيكلوجية اللاشعور" والذي أذاع فيه ما يفرق مفاهيمه عن مفاهيم " فرويد" ، حيث بدأت القطيعة بينهما لتصبح أعمال "فرويد" وتلاميذه تعرف بمدرسة التحليل النفسي، بينما إنتمت أعمال "يونغ" وتلاميذه إلى ما يسمى

<sup>(1)</sup> ينظر زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكلوجية الصورة السحرية، في نقد العقاد نموذجا منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، دط ، 1991، ص 17.

<sup>(3)</sup> ينظر المرجع السابق ، ص 14 .

<sup>(4)</sup> ينظر مكرم شاکر اسکندر، أدباء منتحرون، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2006، ص 42 .

تعليم النفس التحليلي أحيانا وعلم النفس العقد النفسية أحيانا أخرى، ومن أهم فرضياتها العلمية الليبدو واللاشعور الجمعي<sup>(1)</sup>.

## 2) مفهوم اللاشعور الجمعي: Collective Unconsciousness

هو مصطلح استخدمه " يونغ" كي يشير به إلى ذلك الجانب من اللاشعور والذي يشترك فيه كل البشر، وقد افترض " يونغ" أن هذا اللاشعور الإنساني موروث، وينتقل عبر الأجيال ويترك آثاره على شكل مضمون المخ الإنساني وأنه غير فردي ولا شخصي بل جمعي، ويتكون من المادة المتبقية رغم التطور الإنساني والمكونات الأساسية للاشعور الجمعي تسمى بالصور أو النماذج البدائية Archctype وهي الأفكار والصور الموروثة اللاشعورية من تراث الأسلاف وعبر الأجيال مثل الصور، والأفكار الخاصة حول الأب وحول الله والشيطان والخير والشر<sup>(2)</sup>.

ويعتبر "يونغ" أن اللاشعور الجمعي هو المنبع الأساسي للأعمال الأدبية والفنية، وهو البوتقة التي تنصهر فيها كل النماذج البدائية والرواسب القديمة والتراكمات الموروثة والأفكار الأولى<sup>(3)</sup>.

فاللاشعور الجمعي بهذا المعنى يمثل خبرات الماضي وتجارب الأسلاف وهو منطلق "يونغ" من تحليل عملية الإبداع بصورة عامة، فهذه العملية تتم في تصوره باستثارة النماذج الرئيسية المتراكمة في اللاشعور الجمعي بواسطة " الليبدو" المنسحب من العالم الخارجي والمرتد من الذات وبواسطة الأزمات الخارجية أو الاجتماعية وهذا ما يسبب اضطرابا نفسيا لدى الفنان فيحاول إيجاد اتزان جديد لنفسه<sup>(4)</sup>.

(1) المرجع السابق، ص 15.

(2) ينظر شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الفني، في القصة القصيرة خاصة، ص 80 .

(3) ينظر يونغ كارل غوستاف، جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1997، ص1، ص12 .

(4) زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكلوجية الصورة الشعرية، في نقد العقاد نموذجا، ص 29 .

### 3) يونغ والإبداع الفني:

تناول "يونغ" في أبحاثه العديد من الموضوعات مثل الديانات والأحلام والأساطير والأمراض والفنون الإنسانية ، وكان متمسقا بالفهم في قراءاته الأدبية والفلسفية وكانت " درة جوته" الشهيرة " فاوست" ذات تأثير مبكر عليه، وكما كان "لانتشه" تأثيره القوي عليه وقد رأى أن " ننتشه" Nietzsche و" فرويد" هما المحوران الكبيران للحضارة الغربية في اعتمدهما في تفسير الظواهر على القوة والجنس، ولكنه شعر أيضا أن الرجلين قد استغرقا في هذين الموضوعين الحيويين حتى سيطرا عليهما وأعماهما عن الموضوعات الأخرى في الحياة الإنسانية، لذلك قرر "يونغ" أن يمتد بعقله إلى آفاق أخرى<sup>(1)</sup>.

وقد اهتم "يونغ" بالإنسان وابداعاته بصورة خاصة ، وقام بتقسيم الإبداع إلى نوعين هما:

- **الفن السيكولوجي ( أو النفسي) Psychological art**: والذي يتعامل مع موضوعات مُشتقة من واقع الشعور الإنساني ، أو مع دروس الحياة أي مع خبرات الحياة في العامل الخارجي من موضوعات الحب، والأسرة، والبيئة، والشعر التعليمي، ومعظم الشعر الغنائي، والدراما والتراجيديا والكوميديا<sup>(2)</sup>.

- **الفن الكشفي visionary art**: وهو الذي يشتق وجوده من اللاشعور الجمعي و الأرض المجهولة حيث تكمن بقايا التجارب الأسلاف في عقل الإنسان والزمن الأسطوري الذي يفصلنا عن عصور ما قبل الانسان، ويستثير بداخلنا عالما إنسانيا يشتمل على تضاد النور والظلمة<sup>(3)</sup>.

ويرى "يونغ" أن سبب الإبداع الفني يكمن في تغلغل اللاشعور الجمعي وبتحرر من الموروث الاجتماعي المتراكم منذ سنين، وفي هذا المقام يقول: >> سبب الإبداع الفني

(1) شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الفني، في القصة القصيرة خاصة، ص 78 .

(2) المرجع نفسه، ص 99 .

(3) المرجع نفسه، ص 99 .

الممتاز هو تقليل اللاشعور الجمعي في فترات الازمات الإجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الشاعر ويدفعه الى محاولة الحصول على اتزان جديد، وأن الفنان الاصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث أن يسقطها في رموز، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيًا ، ولا يمكنه أن توضح أكثر ذلك بأي وسيلة أخرى»<sup>(1)</sup>.

فالأحلام والرموز لدى " يونغ" مادة ثرية لدراسة الفن الإنساني لأنها المادة التي تتجسد منها الأنماط الأولية للاشعور الجمعي في أبلغ صورها ، والأحلام عند " يونغ" هي تلك التخيلات المفككة المراوغة غير الجديرة بالثقة المبهجة والمتقلبة والحلم يعبر عن شيء خاص يحاول اللاوعي أن يقوله<sup>(2)</sup>.

ويرى " يونغ" أن الفرد يسعى لتحقيق الذات والتمايز أو التشخيص، وذلك بإحداث التوازن بين الأضداد في اللاشعور الجمعي، ومن ثمّ التفاعل بين الأنا واللاشعور الجمعي والشخص حتى يُخلق وحدة كلية من جميع المكونات عن طريق التسامي وحدد " يونغ" نمطية وواقع عمليات تؤثر في كيفية ارتباطها بالعالم الخارجي<sup>(3)</sup>.

- الاتجاهان: الانبساطية والإنطوائية .

- أما العمليات: فهي الحسّ و التفكير و الشعور و الحدس .

ويرى أن التفكير والشعور يقابلان الحسّ والحدس ويظهر في النمطية أحد هذه العمليات وتتقص الأخرى، في حين يبقى الاثنان يلعبان دورا مساعدا، وبذلك يكون لدينا شخصية انبساطية وشخصية انطوائية.

<sup>(1)</sup> daugherty Kc6artists pamtastill life( ed) Westport Conn i northslight publishers1977.p7.

نقلا عن كتاب شاكر عبد الرحمان، العملية الإبداعية في الفن التصوير، دار عالم المعرفة، الكويت، ط1990، ص86.

<sup>(2)</sup> يونغ (ك.ح) علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة ، دار المعارف، القاهرة، ط1985، ص 212 .

<sup>(3)</sup> محمد عثمان البجاتي، علم النفس الإكلينيكي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2003، ص 140 .

## الفصل الأول: النقد السيكلوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

والأولى قد تكون انبساطية عقلية منطقية، وقد تكون انبساطية عقلية غير منطقية والثانية قد تكون انطوائية عقلية منطقية وقد تكون انطوائية عقلية غير منطقية، والمنطقية يحكمها التفكير والمشاعر المنطقية، في حين أن غير المنطقية يحكمها الإحساس والحدس غير المنطقي<sup>(1)</sup>.

وخالصة ما أوردته الدراسات والبحوث حول نظرية "يونغ" واللاشعور الجمعي وعلاقتها بالإبداع الفني، وحسب رأي "يونغ" أن المرض النفسي ما هو إلا محاولة لإصلاح المتناقضات في الشخصية والسعي نحو تحقيق الذات.

رابعا . شارل موروون Charles Mauron ( 1899 – 1966 ):

#### 1) تمهيد:

لقد فتحت دراسات "فرويد" آفاقا كثيرة في مجال التحليل السيكلوجي والغوص في عوالم النفس البشرية، وذلك من استعمال واستخدام أدوات إجرائية كانت كجسور لولوج خفايا اللاشعور والبحث عن مواطن الداء لدى المريض، كفرضيات الأحلام، والكبت، والتداعي الحرّ والنمو الغريزة الجنسية إلا أن سيرورة التطور وما تشهده الساحة العلمية من تطور وأبحاث جعل نخبة من العلماء يواصلون المسيرة في الأبحاث السيكلوجية، وبيتكرون فرضيات وأدوات إجرائية جديدة على غير التيجاء بها "سيغموند فرويد" و"يونغ" وغيرهما؛ فيها هو "شارل موروون" أبداع نظريات جديدة، ولعل أبرزها النقد التحليلي analytique والذي يرى أن ممارسة محولة transformatrice غير أن التحول لا يتعلق ببنية المؤلف أو بنية عمله الأدبي بل ببنية العمل الأدبي المقروء<sup>(2)</sup>.

(1) محمد عثمان البجاتي، علم النفس الإكلينيكي، ص 141 .

(2) مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، ترجمة رضوان ظاظا، دار عالم المعرفة، الكويت، دط، 1997،

فقد عرف "شارل مورون" النقد التحليلي في كتابه << اللاشعور في عمل وحياة راسين >> بقوله : << أنه تطبيق التحليل النفسي على النقد، وذلك عبر الانتقال من العمل الأدبي إلى الإنسان المبدع >>(1).

ويوحى لنا هذا التفريق لا ينطلق من شخصية ونفسية المبدع من أجل تفسير العمل الأدبي بل يسعى إلى دراسة البنية السيكولوجية للأديب وبالرغم من ذلك لا يغفله حيث يجعله محط مساءلة في المقام التالي للنص ، ف"مورن" يتعامل مع المبدع وقد صار نصا، إنه يجعل النص معلقا وهو مزود بلاوعي خاص (2).

فالناقد يجد نفسه محصورا بين صاحب الخطاب المؤول، ومُتلقي التأويل، والعمل المقروء Smirnoff l'oeuvre lue أي بين الكاتب وقارئ العمل النقدي، ومن هنا نرى مدى اختلاف هذه الحالة عن التي تتشأ بين الرتبة والمقعد (3).

وبهذا يكون لبعض النصوص الأدبية دور الوسيط بين العبارة والتظهير بغية بلورة الفرضيات الوليدة وضمانها لتعميم الاكتشافات المميزة والمحددة بالحقل الطبي (4).

## 2) النقد النفسي والإبداع الفني عند "شارل مورون":

استبعد هذا الباحث وهو منشئ "النقد النفساني" أن يكون التحليل السيكولوجي للأدب والفن مجرد تحليل "إكلينيكي" تحكمه قواعد التشخيص الطبي، كما استبعد أن يكون الأديب أو الفنان في كل الحالات إنسانا عصابيا أو يكون أدبه كشفا عن أمراضه ، علما أنه لم يهمل بعض فرضيات التحليل النفسي في تناوله شخصية الأديب وعمله الأدبي (5).

(1) فيصل الأحمر ونيل داودة، الموسوعة الأدبية ، دار المعرفة ، الجزائر ، ط، دت، ص 285 .

(2) المرجع نفسه ص 285.

(3) مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، ترجمة رضوان ظا، ص 61.

(4) المرجع نفسه، ص 61 .

(5) زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، ص 12.

## الفصل الأول: النقد السيكلوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

وبهذه الرؤية يكون قد خالف "سيمغوند فرويد" في أن الأدب انبعث عن القوة الجنسية مكبوتة في اللاشعور تظهر في الإبداع وكذلك خالف " ألفريد أدلر" الذي أرجع الإبداع الفني لدى الأديب أنه راجع إلى مركب التعويض أو النقص (عقدة النقص).

وقد حاول "مورن" في منهجه التركيز على الصورة المُتعاودة في العمل الأدبي، وتركيب بعضها فوق بعضه بغية تكوين شبكة من الدلالات، وهي التي يركز عليها " النقد التحليلي" بدرجة كبيرة، لأنها في الغالب تحيل إلى صاحب النص فإن السبب يعود إلى أن " مورون" يرى أنه إذا كانت العبارات والأفكار قد اختارها الأديب اختيارا واقعا فإن الشبكية الدلالية التي تكونها العناصر المُتعاودة إنما تتصل باللاوعي، ويحيل عليه، وهي أيضا تمثل واقعا خفيا لا يعرفه وعي الأديب إلا معرفة جزئية<sup>(1)</sup>.

وبهذا يكون "شارل مُورون" قد فصل بين النقد الأدبي عن التحليل النفسي وعلم النفس بصورة عامة وأسس بذلك مفهوما نقديا جديدا لا يعترف بأية تعلية سيكلوجية مفروضة من الخارج. وفي هذا يقول " يوسف وغليسي": >> تُجمع عامة البحوث والدراسات على أن الناقد الفرنسي "شارل مورون" الذي يُعزى إليه مصطلح النقد النفساني Psycho ritiqu ، قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا وإضافة مهمة ؛ إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية <<(2).

وهذا ما جسده في دراسة لشخصية "راسين" ومسرحياته، إذ يهتم باللاشعور و " مركب أوديب" ومبدأ اللذة والسادية والمازوجية والكبت الشديد ورقابة الأنا الأعلى، ولم يهمل أيضا تحليل

(1) مكرم شاكِر إسكندر، أدباء منتحرون، ص44.

(2) يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ، ص23.

الصراعات الكامنة وراء المآسي واستخلاص أبنيتها المتجانسة بالاعتماد على العناصر البيوغرافية<sup>(1)</sup>.

فالنقد السيكولوجية من هذا كله يدور حول اللغة، أي أنه تجربة مسرحها لغة التكلم، أو التكلم فقط تلك هي القاعدة الأساسية التي أقامها "مورن" و"لاكان" Lacan خاصة في مؤلفه (كتابات Ecris) >> ليس لهذه القاعدة سوى وسيط: كلام المريض وهذا الكلام ما هو إلا وليد حلم أو عبارة هجاسية يحرض ويوجه دفقة من الصور (التصورات) والأحاسيس والعواطف والذكريات والأفكار ستخضع بدورها إلى التحليل والنقد<sup>(2)</sup>.

وبهذه الأدوات الإجرائية في منهج النقد النفسي التي تحاول في عمقها لبعث التحليل السيكولوجي في ثوب جديد حاول "مورون" دراسة الشاعر الفرنسي "ستيفان مالارمييه" فوجد أن >> أهم الحوادث في حياة هذا الشاعر هو موت أخته "ماريا" التي ماتت في الثالثة عشر من عمرها عندما كان ستيفان في الخامسة عشر غير أن كثيرا من الدراسات لم تشر إليها البتة والبعض يذكرها عرضا، وهو إغفال خطير في رأي "مورون" للوقائع العميقة >><sup>(3)</sup>.

وقد حاول "مورون" أن يستقصي الحياة الطفولية لـ "مالارمييه" في قصائده فوجد أن أصداء حياته الطفولية تتواجد بكثرة في زوايا قصائده بشكل كبيرة وهذا ما لا يتقطن له النقاد آخرون في دراساتهم حول هذا الشاعر لأن الآليات النقدية السيكولوجية النقدية غابت عنهم ولم يستعملوها، وفي هذا يقول "سامي الدروبي" معرجا على رؤية "مورون" في تحليله لشخصية "مالارمييه": >> إن كلمة "تلقح" الموجودة في القصيدة تحدد الصلة الحية التي قامت في الماضي بين الأخ وأخته والتي مازالت حية في لاشعور الأخ >><sup>(4)</sup>.

(1) زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، ص 12.

(2) مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 53.

(3) حسين واد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، 1985، ط1، ص 08.

(4) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص 298.

وبهذا لم يقف " مورون " في منهجه لم يقف عند فرضيات التحليل النفسي، وإنما تجاوزها إلى تنوير الآثار الأدبية وخلق قراءة جديدة لها، وفن القراءة هو الدعامة الأساسية التي قام عليها النقد السيكلوجي عنده فهو ينطلق من عوامل ثلاثة تُكون الإبداع الأدبي وهي الوسط الاجتماعي وتاريخه وشخصية الأديب وتاريخها واللغة وتاريخها، والعامل الثاني أي شخصية الأديب وتاريخها هو موضوع النقد السيكلوجي في المقام الأول<sup>(1)</sup>.  
هذا الموضوع يتضح من خلال العناصر المكونة للأثر الأدبي أو من خلال تداعي الصور المجازية بعضها على بعض لتركيب شبكة من الدلالات المستقلة عن التراكيب الواعية المتمثلة فيما اختاره الأديب من أفكار وعبارات فهذه الشبكة الدلالية تمثل جانب اللاوعي من حياة الأديب الخفية، وهي التي تقودنا إلى الصورة الأسطورية والحالات المأساوية والباطنية التي انطلق منها الأثر الأدبي<sup>(2)</sup>.

#### خامسا . النظرية الجشطالتية والإبداع الفني :

##### تمهيد:

لم تكن النظرية الجشطالتية مجرد إطار سيكلوجي بل كانت عبارة عن اتجاه كلي حول الأنساق والتنظيمات سواء أكانت بيولوجية أم فيزيائية ورغم تطبيقاتها الكبيرة في علم النفس، إلا أنها كانت في مجال الإدراك أكثر إقناعا، فإن القليل من الوظائف السيكلوجية هو الذي لم يوضع في الاعتبار داخل إطار هذه النظرية ولقد جاءت الجشطالتية بمثابة الاحتجاج أو الاعتراض الشديد ضد ما يسمى بالمنحنى الذري أو الجزئي لدى الترابطين والشرطيين بعد ذلك، وقد أكد أقطاب نظرية الجشطالتية " كوهلر "W.Kohler" و " كوفكا" -

<sup>(1)</sup> زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي السيكلوجي، الصورة الشعرية، في نقد العقاد، ص 17 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 17 .

Koffka و "فوتمير" Miwertheimer بأن الفرد يدرك الموقف ، فكل مميزاته وخواصه التي ليست للأجزاء، ولا نستطيع أن ندرس خواص الكل من الجزء.(1) ولقد ظهرت هذه المدرسة كتعبير عن موجة جديدة من الامتزاج بين فلسفة الطبيعة والرومانتيكية في ألمانيا، والتي بعثت بطريقة انفعالية قوية الشعور بالأسرار العظيمة للكائن الإنساني، والقوى الخلاقة للطبيعة في مقابل الآثار الضارة للعقلانية المفرطة في الصرامة . وقد حاولت تأكيد الانفصال بين العقل الإنساني والحياة الطبيعية، وقد كان التفكير الجشطاطي ذا علاقة وثيقة ببعض الشعراء والمفكرين في الماضي، و أوضح مثال على ذلك هو " جوته"(2).

أما في مجال التصوير، فقد كان " كاندنسكي" Kandinsky أقرب الفنانين إلى النظرية وتؤكد ذلك أهمية مفهوم "الاستبصار" وهو كما يذكر "كوكفا" مؤكداً ليس هناك قوة تخلق الحلول بطريقة سحرية فالموقف يجبر الكائن على أن يتصرف بطرق معينة رغم أنه لا يمتلك الأدوات الخاصة بهذا النشاط مسبقاً، ويتم ذلك من خلال عمليات التنظيم وإعادة التنظيم.

وقد امتد إطار الجشطاطات بمفاهيمها ومحاولاتها التفسيرية إلى مجالات عديدة من السلوك الاجتماعي، والتعليم والنشاط الفني وغير ذلك من المجالات، ولعل الأمر الجدير بالذكر هو أنه من خلال إطار الجشطاطات جاء لعاطف قوي ومهم عميق للفنان فمن خلال تنظيم الحقائق الطبيعية وفقاً لقوانين الاتضاح pragnanz ، والوحدة Unity، والعزل segregation والتوازن balance وغيرها يمكن للفنان أن يكشف عن التناغم والنظام ويدين بوعيه للتناظر والفوضى في كل شيء(3).

(1) شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الفني، في القصة القصيرة خاصة، ص 91.

(2) المرجع نفسه، ص 92.

(3) المرجع نفسه، ص 93 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

وكما ينظر علماء الجشطالتية، أنه إذا ما أردنا أن نفهم لماذا يقوم الكائن بالسلوك الذي يسلكه فلا بد لنا من أن نفهم كيف يُدرك الكائن القضايا الأساسية في التحليل الجشطالتي بمختلف أشكاله.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن نذكر الأسباب التي جعلتنا نتحدث عن هذه النظرية، وهما سببان أساسيان:

**الأول:** أن المدرسة الجشطالتية شكلت أحد الاتجاهات التي تبلورت فيها ملامح نظرية متميزة كانت رافدا كبيرا لمدرسة التحليل النفسي الفرويدي ، حيث كونت هذه النظرية لنفسها في أطروحتها البصرية الأساسية بديلا منهجيا واضحا لاسيما عند ممثلها " هيربرت " Herbert\_ و"يلز" Wales<sup>(1)</sup> .

وكما سعى الاتجاه الجشطالتي إلى البحث في الكيفية التي يحدث فيها العمل الفني وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل وامتدوقه<sup>(2)</sup>.

**أما الثاني:** وهو الأكثر دافعية، هو أن هذه النظرية تمتلك أدوات إجرائية ناجحة في تحليل الانفعالات النفسية النابعة من المبدع، والمتمثلة في الإبداع الفني ، ولعل هذه الأدوات متمثلة في تلك المفاهيم الإجرائية كالاستبصار والاتزان، والتنظيم الإدراكي ... الخ.

والتي أستعان بها "مصطفى سويف" في دراساته النقدية خاصة في كتابه >> الأسس النفسية للإبداع الفني والشعر خاصة<< والذي سيكون موضوع بحثنا التطبيقي- إذ تعتبر النظرية الجشطالتية أحد التأصيلات الأبستمولوجية المعرفية للرؤية النقدية عند الناقد "سويف" والتي ستفيدنا في انتقاء وتحليل وتفسير القضايا النقدية المتناولة في الكتاب، مما يجعل هذه الإضاءة حول هذه النظرية تُذلل لنا عدة مصاعب مثل الخصائص الفراسية والاستبصار وبعض الافكار الابداعية لـ "كوفاك".

<sup>(1)</sup> صالح هويدي، النقد الأدبي قضاياها ومناهجها، منشورات السابع أبريل، ليبيا، ط1، 2005، ص 87 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 87 .

### 1) التعريف بالنظرية الجشطاطية:

جشطاطت هي كلمة ألمانية، ليس لها مقابل دقيق في اللغة الإنجليزية، وقد اقترحت مصطلحات عديدة لهذه الكلمة مثل الشكل Form والتشكيل أو الصياغة Configuration أو الهيئة Shape وكذلك الجوهر Essences والطريقة أو الطراز manner... الخ وعلى الرغم من عدم وجود ترجمة تتسم بالكفاءة التامة، فإن المصطلح قد شاع في الإنجليزية بدرجة كبيرة وحدث الأمر نفسه في اللغة العربية، والبؤرة المركزية للمصطلح هو أنه يستخدم للإشارة إلى << الكليات >> الموحدة أو البنيات Structures الكلية أو الكاملة، التي لا يفهم الكشف عن طبيعتها ببساطة من خلال تحليل عناصرها المنفصلة المكونة لها على حدة، والفكرة هنا هي أن الكل مختلف عن مجموع أجزائه أي أنه ليس مجرد جمع الأجزاء، ويشكل هذا المبدأ جوهر حركة علم النفس الجشطاطت وهي الحركة التي نشأت في ألمانيا حوالي عام 1910م، وما بعدها في مقابل علم النفس الذي كان يهتم بتحليل العمليات والنشاطات النفسية إلى عناصرها ومكوناتها الفرعية، حيث كان سائدا لدى أتباع المدرسة البنيوية أو البنائية المبكرة في علم النفس لدى " تيتشز " مثلا<sup>(1)</sup>.

والنظرية الجشطاطية تقيم على هذه الصلات فلسفة وحدانية للطبيعة وهي من ناحية أخرى تطبق نفس هذه المفاهيم في الميدان الخاص بعلم النفس على مشكلات محددة عينية، فهي تريد تخلص هذا العلم من ريقة أطر تقليدية معينة كانت تحد من آفاقه وتبتعد به عن الواقع وعن الحياة ، فمؤسسو هذه النظرية هم قبل كل شيء تجريبون ممن ألفوا الالتجاء إلى ملاحظات محددة دقيقة لتبين صحة فروضهم<sup>(2)</sup>.

(1) شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة، ص 92 .

(2) بول جيبوم، علم النفس الجشطاطي، ترجمة صلاح مخيمر، وعبد مائيل زرق، دار الجماعي للطباعة، بيروت، دط، 1963، ص 11 .

ويتمسك علماء نفس الجشطالت بأن الظواهر السيكولوجية يمكن أن تكون قابلة للفهم فقط إذا تمّ النظر إليها باعتبارها كليات منظمة ذات شكل خاص، فالتفاحة مثلا عندهم ليست مجرد تجميع للعناصر الأساسية المكونة للتفاحة، مثل اللون الأحمر، الشكل الخاص، الصلابة، الاستدارة، الرائحة... الخ، ومنه فالفكرة الجوهرية التي يقدمها هذا المصطلح الجشطالت هي أن الكل مختلف عن مجموع الاجزاء أو هو >> ليس مجرد تجميع للأجزاء <<(1)

(2) المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها النظرية الجشطالتية:

(أ) - الاستبصار **Insight**:

يشير هذا المصطلح بشكل عام إلى عملية الفهم أو الإدراك الحدسي للطبيعة الداخلية لشيء ما، وهناك معان عديدة أكثر تحديدا منها اثنان يرتبطان بالاستبصار الشخصي هما(2):

- أي عملية وعي ذاتي، أي معرفة ذاتية أو فهم ذاتي في مواقف الحياة العادية .
  - في مجال العلاج النفسي يشير المصطلح إلى عملية فهم المرء لحالته العقلية أو الانفعالية التي لم يكن يفهمها من قبل، بمثل هذا القدر من الوضوح.
- وهنا نلمح تمييزا بين الاستبصار العقلي الذي هو نوع من الفهم الفطري لحالة المرء أو لعملياته أو لنشاطاته السيكولوجية ومع ذلك يمكن أن تظل هذه العملية والنشاطات غريبة أو مغتربة عن ذاته، وبين الاستبصار الانفعالي الذي يعتبر الفهم الحقيقي العميق لهذه الذات، وهناك معنيان آخران مرتبطان بالاستبصارات البيئية أو الموقفية(3).

(1) عبد الحميد شاعر، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التنوع الفني، دار المعرفة، الكويت، 2001، ط1، ص 163.

(2) عبد الحميد الشاكر، الأسس النفسية للإبداع الفني، في القصة القصيرة خاصة، ص 94.

(3) المرجع نفسه، ص 94 .

- التفهم الواضح الجديد المفاجئ لحقيقة شيء ما حدث دون مصدر واضح، في مخزون الخبرات الماضية في الذاكرة .

- داخل علم النفس الجشطالت وهو المعنى الذي يهمننا ويتعلق بالعملية التي يتم من خلالها حل المشكلات ومن هنا يتميز الاستبصار لحدوث عمليات تنظيم وإعادة تنظيم أو إعادة تركيب مفاجئة لنمط معين من المشكلات أو حتى الجوانب الجوهرية منه مما يسمح للمرء بالتقاط العلاقة المناسبة للحل، ومنه يمثل الاستبصار نوعا من التعليم.

ويرى علماء الجشطالت أن تحقيق الانطباع الصادق عن حالة إشكال ما أمر حقيقي من وجهة نظر الجشطالت في التعلم، ويتمثل ذلك في اكتساب الاستبصار في البنية التي يكون عليها موقف مشكل وفهم أجزائه وطريقة عمله وكيفية التوصل إلى الحلول المناسبة له، ويكون التعلم في صورته النمطية وقد تمّ لما يتحقق مثل الاستبصار<sup>(1)</sup>.

فالاستبصار إذن هو تغير مفاجئ في إدراك الكائن لمشكلة ما، وهو عند الإنسان يشتمل على تنظيم أو توقيف للمعلومات بطريقة ذات معنى أو هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء، وهو ليس دائما نشاطا فجائيا بل يمكن أن يكون تدريجيا عملية يدرك فيها الفرد العلاقات المختلفة ويحاول تنظيمها وإعادة هذا التنظيم في وحدات جديدة تؤدي إلى تحقيق الهدف المطلوب<sup>(2)</sup>.

#### ب) - الجشطالت القوية، والجشطالت الضعيفة:

الجشطالت جزء من مصطلحات علم النفس الفنية المستخدمة عامة ، والكلمة في معناها أقرب ما تكون إلى الصيغة أو النموذج أو الشكل أو الهيئة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم . والجشطالت هي كل ترابط الأجزاء باتساق أو بانتظام أو نظام تكون فيه

<sup>(1)</sup>مصطفى ناصف، نظريات التعلم دراسة مقارنة ، دار المعرفة، الكويت ، 1983، د ط، ص 206

<sup>(2)</sup>المرجع نفسه، ص 92 .

الأجزاء مكونة له مترابطة ترابطا ديناميا فيما بينها ، وما بين الكل ذاته، أو قل هي كل جزء فيه مكانة ودور و وظيفة يتطلبها الكل<sup>(1)</sup>.

والجشطات يشكل فيما بينه تشكيلا أساسيا مستقرا، تتحقق فيه خصائص كلية، من إتران ووضوح، ونظام ( كما في حالة الأشكال الهندسية مثلا) كمثال مبسط، ويتعلق هذا المبدأ الجشططي الخاص بالتنظيم والذي يقرر أن الأشكال المدركة والمحسوسة تميل إلى أن تكون ذات بنية أكثر تماسكا أي أكثر تحديدا و تناسقا أي تناغما و استقرارا وذات معنى أكبر<sup>(2)</sup>.

والجشطات الجيدة أو القوية تكون عندما يكون تنظيم كلي لعدد من المكونات الخاصة بشيء معين - في الفن أو خارجه - بحيث يُدرك على أنه يتسم بخصائص الكلية ، والوضوح، والتماسك والتحديد ، والدقة والاستقرار، والبساطة ، والمعنى، فإنه يستحق أن يُطلق عليه اسم << الجشطات الجيد >>، فاللوحة ،أو القطعة الموسيقية ،أو العمل الفني أو غير ذلك من الأعمال الفنية التي يتم ادراكها على أنها تتميز بالخصائص السابقة ،هي ما يمكن أن نصف كلا منها بأنه يتسم بصيغة كلية جيدة أو جشطات جيد<sup>(3)</sup>.

### ج - التشاكل: Isomorphism

في مجال الرياضيات، يشير هذا المصطلح إلى العلاقة الوثيقة نقطة بنقطة بين نظامين رياضيين، أما عند علماء النفس في النظرية الجشططية فيشير هذا المصطلح إلى العلاقة المفترضة في مجال الآثار العصبية في قشرة المخ ،وبين الخبرة الشعورية ومنه تُكون اتفاقا ليس معترضا هنا بين المنبه الطبيعي وعمليات المخ.

<sup>(1)</sup>مصطفى ناصف، نظريات التعلم دراسة مقارنة ، ص 206.

<sup>(2)</sup>بول جييوم، علم النفس الجشطط، ترجمة صلاح مخيمر، وعبد مبخائيل زرق، ص 49 .

<sup>(3)</sup>شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي ،دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ص 163، 164 .

وقد استعمل علماء هذه النظرية هذا المصطلح لتفسير النشاطات الإنسانية ومنها الإبداع الفني خاصة في نظريتهم عن التعبير<sup>(1)</sup>.

ويدل مفهوم التشاكلية على وجود نظام واحد يربط العناصر وعلاقاتها داخل مجموعة أو نسق ما من العناصر وعلاقاتها في مجموعة أو نسق آخر، ووفقا لهذه الفرضية الجشطالتية فإن النسق الفيزيولوجي والنسق السيكولوجي يشاكلان معا<sup>(2)</sup>.

#### د- التنظيم الإدراكي **Perceptual organization**:

يميل الفرد لإدراك الأشياء والمواقف ككليات ، وبما أن الكل هو الذي يُحدد الجزء وليس العكس فإن العضوية تميل إلى تنظيم مدركاتها و إتمام ما ينقصها من أجل التقليل من التوتر الذي يسببه عدم التنظيم، لذا فإن محاولة الشخص تشكيل صورة متكاملة دليل على صحته ونمو عقله السليم، ويتم ذلك حسب قاعدة الإغلاق<sup>(3)</sup>.

ويأتي التأكيد الجشطالتي على كون التنظيم السيكولوجي للفرد يتحرك باتجاه الكل والكل أكبر من مجموع أجزائه، ويرى "بيرلز" Pirls أنه فرق بين النشاط العقلي والنشاط الجسمي وأي جزء من جوانب سلوك الفرد يُعبر عنه وينظر له كمظهر من مظاهر الكل، والفرد يسعى لتنظيم مدركاته بشكل كلي<sup>(4)</sup>.

وقد انتقلت هذه المبادئ مباشرة إلى سيكولوجية التعلم، ولما كانت معرفة الجشطلت أو الاستبصار تعني أن يكون العارف له مُطلعا على بنيته، وعالما بكيفية تنظيمه، فإن مبادئ

<sup>(1)</sup>المرجع السابق، ص 95 .

<sup>(2)</sup>بدر الدين عامود، علم النفس في القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ت 2001، ص 122.

<sup>(3)</sup>مصطفى ناصف، نظريات التعلم، دراسة مقارنة ، ص 204.

<sup>(4)</sup>المرجع نفسه، ص 205.

التنظيم الجشطالتي تصبح من الأمور الإنسانية لسيكولوجية التعلم والإبداع، كما هي لسيكولوجية الإدراك<sup>(1)</sup>.

#### (و) - الاتزان Balance :

إن أية حالة يتم فيها معادلة أو مساواة القوى المتعارضة يُسمى حالة اتزان، ويشيع استخدام هذا المصطلح في علم الجمال ، وفي دراسات التفاعل الاجتماعي والحالات الانفعالي<sup>(2)</sup>.

#### (ز) - الدافعية الاصلية Intrinsic Motivation :

إن تحقيق الاستبصار من أهم أشكال المكافأة الاصلية في جميع التجارب وهذا يعني أن اكتساب الفهم أو الكفاءة يمثل أهم أشكال التعزيز غير المرتبطة ارتباطا مباشرا ومتداعيا بالعمل ، فالدافع الاصيل لمحاولة عمل شيء له معنى من شيء جديد كاف في حد ذاته ، ويؤدي الى التعلم ويميزه ، أما الدافع الخارجي فمن المحتمل أن يؤدي إلى التشويش وإلى الاهتمام بشيء لا علاقة مباشرة بينه وبين العمل التعليمي ذاته<sup>(3)</sup>.

#### (ح) - المعنى أو الفهم Meaning :

إن التعلم الحقيقي لا يتطلب إقامة ارتباطات تحكيمية بين عناصر غير مرتبطة ، بل إن السياق التعليمي النمطي ينطوي على الانتقال من موقف تكون الاشياء فيه لا معنى لها أو ذلك الموقف الذي يكون فيه التحكم هو القاعدة السائدة إلى موقف له معنى ، تُكون فيه العلاقات بين الأجزاء مفهومة ونعني فيه شيئا، فخاصية المعنى أو مفهومه ليست مجرد الارتباط الأعمى بل هو الذي يمثل السيمة المميزة للتعلم الحقيقي<sup>(4)</sup>.

<sup>(1)</sup>مصطفى ناصف، نظريات التعلم دراسة مقارنة ، ص 205.

<sup>(2)</sup> عبد الحميد شاكر، الأسس النفسية للإبداع الفني، في القصة القصيرة خاصة، ص 96 .

<sup>(3)</sup>المرجع السابق ص206.

<sup>(4)</sup>المرجع نفسه، ص 205.

فالإستبصار هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء ويكون التعلم قد تمَّ حصوله إذا كان هناك إستبصار أو فهم، والفهم هو الهدف من التعلم (1).

### (3) - التأمل والإبداع في نظرية الجشطالتيّة:

في مقالة بعنوان << الإبداع والتأمل >> نشرت عام 1961م، ثم أعاد نشرها في كتابه " نحو سيكولوجية الفن " Towards a psychology of art يتحدث " أرنهام " عن استفادته من عالم نفسي ياباني اسمه " ساركوراباياشي " H. Sachurabayashi كان قد قام بدراسات حول أهمية الفحص والتأمل الطويل ودورها الكبير في الإبداع وقد نشرت هذه الدراسة لما لها من أهمية وارتباط بالمنظور الجشطالتي(2)..

ويرفض عقل الإنسان - كما يقول " ارنهاريم " - حالات الملل والركود، ولكن ردود أفعال هذا العقل ليست مجرد حركات عشوائية فمن تحرره من حالات السكون حتى حالات الاتزان والتوازن التي تتحقق في ظل <<جشطالت جيد>> فإن العقل يقوم باستكشاف الخصائص البنائية الثانوية المميزة للأشياء وفي نفس الوقت وعندما يجبر العقل أو يضطر لرؤية موضوع معين لفترة أطول من المدة التي يستمتع بها هذا العقل بهذا الموضوع بشكل تلقائي فإنه يلجأ إلى تنشيط طاقة الفضول وحب الاستطلاع لاكتشاف وابتكار أنماط جديدة غير النمط القديم، وبتحرر الصورة العقلية من أسر أو قيود البنية المهيمنة تكشف الاحتمالات المخبوءة داخل العقل عن نفسها وتظهر جوانب غير مألوفة نتيجة لتلك التصورات الأصلية المثيرة للدهشة أو حتى الصدمة، بل حتى متعارضة ومتناقضة في المراحل المبكرة، وفي هذه العملية تكمن دوافع هذا التغيير تحت مستوى الوعي، وتكشف المشاهدة والرؤى الجديدة عن نفسها كموضوعات مثيرة لدهشة المشاهد غير المشارك(3).

(1) مصطفى ناصف، نظريات التعلم دراسة مقارنة ، ص 205.

(2) عبد الحميد شاكر، الأسس النفسية للإبداع الفني، في القصة القصيرة خاصة، ص 96 .

(3) المرجع نفسه ، ص 115 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

ولكن عندما يتم نقل التغيرات التلقائية أو تستنفد، وتظهر تهديدات الرتابة، والملل وتقفر الاستجابة أو التطلع إلى ما فوق عتبة الشعور، ومن ثم يجد المرء نفسه يقوم بالاستكشاف والابتكار.

إن الفحص الطويل هو أمر مرتبط بالإبداع سواء بشكل ضئيل أو بشكل كبير، فيمكن التفكير باعتباره أداة مساعدة تقوم بتسهيل المرحلة التمهيديّة (مرحلة الإعداد) من الإبداع، أو يمكن بشكل أكثر طموحا فيها باعتبارها نموذجا مصغرا لعملية الإبداع الكلية، أي أنها تكتشف في ضوء ظروف بسيطة عن الجوانب الجوهرية المميزة لما يحدث عندما يقوم المفكر أو العالم أو الفنان المبدع بمواجهة العالم.

وأخيرا فإنه يمكن اعتبار التحويلات التي تجدها عمليات الفحص أو التأمل طويلة الأمد بمثابة الأمر المتطابق لما يسمى بالإبداع، وفي هذه الحالة فإن العمل الفعلي للمبدع سيكون فقط في أن يدون بشكل موجز تلك التجليات التي ظهرت له خلال عملية التأمل<sup>(1)</sup>. ومن الواضح أيضا أن عمليات التأمل هذه تكشف عن احتمالات عديدة لتنظيم وإعادة تنظيم وبناء وإعادة بناء وتركيب النمط الكلي الذي ينشغل المبدع به وكذلك الأجزاء المكونة لهذا النمط سواء أكان لوحة أم تمثالا أم قصة أم قصيدة .

ففي القصة تتجمع عدة مؤثرات وخصائص تُمكن تصوّر وجودها في مجالات إبداعية حيث تُفترض وجهة النظر العادية ضرورة توفر خصائص مهمة هي<sup>(2)</sup>:

(أ) - الشكل الجيد البسيط بنائيا حتى يتم إدراك القصة .

(ب) - وجود ذاكرة خاصة تتعلق بالموضوع الذي يكتب عنه القصص من حيث توفر لغة مناسبة وصور وشخصيات قابلة للتعرف عليها أو تخيل وجودها.

(1) عبد الحميد شاكر، الأسس النفسية للإبداع الفني، في القصة القصيرة خاصة ، ص 116 .

(2) المرجع نفسه، ص 115.

(ج) - إن عناصر القصة تتجمع معا في شكل فكرة أو تصور أو انطباع كلي يوحي بالوظائف أو الدلالات الفعلية للقصة.

(د) - إن طريقة القص والعرض وكذلك التمثيل العقلي لدى الكاتب ثم القارئ لابد أن تتناسب مع أشكال القصة أو الرواية الشائعة في ثقافة معينة خاصة في فترة معينة من تاريخها .

(هـ) - إن التأمل خلال الفن ليس مجرد أخذ وانتقاء أو تنظيم موضوعات يعطيها لنا العالم، فالتأمل كوظيفة إبداعية تتسم وفقا لما حدده " أرنهايم" بما يلي:<sup>(1)</sup>

• لا تشتمل عملية التأمل الحقيقية أو الصادقة على مجرد انتظار وتجميع المعلومات والأفكار والصور إنها عملية نشطة في جوهرها ، فعملية التحويل التي يقوم بها المبدع في موضوعاته وأفكاره وصوره هي عملية ايجابية نشطة .

• لا تكون رغبة المبدع في الابتعاد عن المؤلف والعادي لمجرد أنه يريد أن يكون مختلفا فالمبدع لا يكدر ولا يكافح من أجل هجر الموضوعات بل من أجل النفاذ إليها أو اختراقها وفقا لمحك الصدق من اعتباره، وعبر مسار هذا الاختراق يهجر الفنان غالبا بشكل غير متعمد تلك الرؤية المألوفة أو الدعاية، فعندما كان "بيكاسو" يتحدث عن عمله باعتباره سلسلة من عمليات التدمير من أجل بناء أفضل تدمير تتطلبه عمليات البحث والاستكشاف والتأمل عندما يأخذ عقل الإنسان على عاتقه أن يقدم تأويلا أو تفسيرا للواقع، فإنه لا يقوم من أجل ذلك بتقديم صورة أخرى أو نسخة إضافية من هذا الواقع أنه يخلق و يبدع أنماطا جديدة يقوم باستخلاصها من موضوعه الذي يبدع فيه أو من خلاله.

• ولما يرى " أرنهايم" أن الخبرات وكذلك المعايير المألوفة والتفصيلات و المعتقدات والتوقعات والرغبات والمخاوف كلها تجتمع معا لتشكل صورة خاصة للعالم يدركها عمل المبدع ، هذه الصورة الكلية يقوم المبدع بتأملها والتفكير فيها ، ويقوم بتعديلها وتحويلها

<sup>(1)</sup> عبد الحميد شاكر، الأسس النفسية للإبداع الفني، في القصة القصيرة خاصة ، ص 118.

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

وتكون المواجهة بين المبدع والعالم ( الواقع ) مملوءة بالتوترات المرتفعة ذلك لأن نتيجة هذه المواجهة إما أن تحل لصالح حاجات Needs المبدع على حساب مطالب demands العالم أو لصالح مطالب العالم على حساب حاجات المبدع، أو من خلال الاتزان بين الحاجات والمطالب<sup>(1)</sup>.

وفي نفس الاتجاه تقريبا ينظر " كوفكا " إلى الإبداع الفني بمختلف أشكاله ،فقد ألقى في إحدى الندوات عام 1940 محاضرة بعنوان << مشكلات علم نفس الفن >> كشف فيها عن المبادئ الجشطالتية التي يمكن أن تطبق على الفن أيضا ،وأن العمل الفني كموضوع قابل للإدراك يحصل على وجوده من خلال النشاط الخاص بالكائن الحي (الانسان خاصة) وفي ضوء قوانين الإدراك أيضا ،وقد رفض "كوفكا "وجهة النظر السيكوفيزيقية لدى " فخر " التي حاولت أن تحدد الجمال على أساس الخصائص الشكلية فقط ،أو حاولت فهم الفن على اساس الاستجابة الانفعالية. وأكد أهمية العملية السيكولوجية التي تكون نشطة لدى المتلقي خلال تفاعله مع الخصائص المميزة للعمل الفني ،حيث أنه لا يمكننا أن نتحدث عن العمل الفني دون أن نتحدث عن الشخص القائم بالإدراك له ، فقد صاغ "كوفكا" الخصائص الفراسية Physiognomic Characters بوصفها الخصائص الأكثر أهمية في الفن ، ويشير هذا المصطلح في العادة الى << تعبيرات الوجه خاصة عندما يبدو المرء حزينا وسعيدا ... الخ ولا يمكن اختزال هذه الخصائص الفراسية إذا بدا مثلا المنظر الطبيعي الذي تحتويه لوحة ما حزينا فليس معنى ذلك أن هذا المنظر الطبيعي الذي تحتويه حزين بشكل خاص لكن الخبرة الخاصة بنا خلال تفاعلنا مع هذه اللوحة هي التي تجعلنا تعبر عن مثل هذا الحزن<sup>(2)</sup>.

(1) عبد الحميد شاكر، الأسس النفسية للإبداع الفني، في القصة القصيرة خاصة ، ص 119 .

(2) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي ،دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص، 16 .

## II - ملامح النقد السيكولوجي في الفلسفة اليونانية:

### 1- في فلسفة أفلاطون Plato:

تناول "أفلاطون" في فلسفته عامة وكتابه <<الجمهورية>> خاصة الكثير من القضايا الهامة واستفاض في الحديث عن نظريته السياسية وأنواع الدول وعرض مذهبه الأخلاقي فجعل الفضيلة محورا رئيسيا فيه، وشرح نظرية المثل في إطارها الميتافيزيقي، فكشف عن علاقاتها البنيوية بما هو سياسي وأخلاقي وجمالي وتربوي، وفي جميع الأحوال تبقى النفس البشرية موضوع "الجمهورية" الأساسي وكل مايريدُه للنفس البشرية هو بلوغ السعادة، والتي لا يمكن تحقيقها إلا بتحقيق الفضيلة إلا بالتربية السليمة، باعتبار أن الدولة المثالية كانت حُلما مُلحًا في عقول الفلاسفة والشعراء نتيجة لرفض واقعهم السياسي والاجتماعي وتصورهم لعالم أفضل قد لا يمتلك إمكانية التحقق في الواقع.

وقد كان هدف محاورات الجمهورية لـ"أفلاطون" هو تأسيس السياسة على نظرية المثل بتصور مثال الدولة، ولما كان على الدولة أن تتأسس على العقل فإن قوانينها يجب أن تكون عقلية ولا تتم إلا بأناس عقلانيين، وعلى الحكام أن يكونوا فلاسفة<sup>(1)</sup>.

ويشترط "أفلاطون" أن يكون حكام الدولة المثالية هم الفلاسفة ، ذلك لأنهم يعملون على وحدتها وتحقيق العدل بين أفرادها ،وقوام الدولة في الجمع بين السياسة والفلسفة في رجل واحد ويتضح ذلك في قوله :<< ما لم يصبح الفلاسفة ملوكا لبلادهم أو يصبح أولئك الذين نسميهم الآن ملوكا وحكاما جادين متعمقين في الفكر بعقولهم، وما لم تجتمع السلطة السياسية والفلسفية في فرد واحد، ما لم يحدث ذلك كله، فلن تهدأ حدة الشرور التي تصيب

(1) ولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 1987،

الدولة، بل ولا تلك التي تصيب الجنس البشري بأكمله، ما لم يتحقق ذلك، فلن يتسنى لهذه الدولة التي رسمنا خطوطها العامة أن تولد وأن يكتمل نموها»<sup>(1)</sup>.

وبهذه الرؤية المغايرة في عقول الفلاسفة عامة، و"أفلاطون" خاصة في أنموذج تأسيسي للدولة اعتمدت على العقل الذي صورها ونظّمها ووحدها، وميّز بين طبقاتها، الأمر الذي يُحتم أن يكون حاكمها الفعلي هو العقل، فهو الذي يُكسب حاكمها القدرة على الفهم والحب والاعتدال، فالحاكم يجب أن يكون فيلسوفاً وقفاً على فئة نادرة قليلة من النفوس، لأن الشعب لا يمكن أن يكون من الفلاسفة، ولهذا تمّ الاختيار النهائي للحاكم ذهنياً لقدرته الفلسفية<sup>(2)</sup>.

وفي خضم تفسيراته و تحليله وتنظيمه للجمهورية، حاول "أفلاطون" - كما يقول النقاد - أن يعطيها في بعض محاوراته رؤية سيكولوجية نابذة من العقل تتقاطع مع الفكر النقدي المعاصر وفي مختلف اتجاهاته، وسنحاول التركيز على تلك المحاور التي تمس وتشير إلى ملامح النقد السيكولوجي، من خلال غوصه في نفوس الناس الذين يقطنون في هذه الجمهورية، وكذلك الأشخاص الذين لم يسمح لهم "أفلاطون" بالإقامة كسكان في جمهوريته لأنهم يمثلون خطراً عليها وعلى سكانها، ولعل أهم صنف أهمله الشعراء، فما هي الأسباب التي أبعد "أفلاطون" من أجلها الشعراء من جمهوريته

## 2- أفلاطون ونظرته للشعر والشعراء:

لقد هاجم "أفلاطون" الشعراء في جمهوريته لأنهم ينظمون شعرهم على أساس وحي وإلهام، ولأنهم يتكلمون ولا يُصدرون مواقفهم عن وعي وعقل، أيضاً لأنهم يصورون الآلهة في نزاع وخصام دائم، وهذا ما يملأ قلوب الناس بالشهوات والعواطف الزائدة، ولما كان على

<sup>(1)</sup> أفلاطون، محاورات الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005، ص 226.

<sup>(2)</sup> أرنست باركر، النظرية السياسية عند اليونان، ترجمة لويس إسكندر، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ج1، 1966، ص

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

" أفلاطون" إدخال كل من اتصف بالفضيلة والعقلانية الى الجمهورية، لذلك أقام الحجة على الشعراء وأخرجهم من جمهوريته<sup>(1)</sup>.

وهذا ما نراه أيضا في قوله: >> ليس يناسب النشء أن يسمعو أن الآلهة حاربت الآلهة وأنها حاكت الدسائس بعضها لبعضها الآخر، وأنزل بعضها ببعض ضرا، فهذا غير مطابق للحقيقة، ولا يليق أن يسمع النشء هذا إذا أردنا لأولي الأمر في مدينتنا أن يؤمنوا بأن اندفاعهم إلى التشاجر فيما بينهم أمر مشين، وكذلك علينا ألا نسمح برواية القصص عن حروب عمالقة وكافة ما ارتكبه الآلهة والأبطال من الأعمال الفظيعة على اختلاف أنواعها ضد أقربائهم وجيرانهم<<<sup>(2)</sup>.

ومن خلال هذا القول يرى " أفلاطون" أن الشعراء لا ينقلون الحقيقة، وإنما ينقلون أقوالهم من مصدر العاطفة والخيال والوحي، وهذا ما يتنافى مع الحقيقة و العقل التي حاول تجسيدها في نظرية المحاكاة ، فالشعراء يراهم "أفلاطون" يصورون الآلهة والحروب الشرسة بين العمالقة وهذا ما لا يجب أن يكون ، لأن الناس قد يتأثرون بأقوالهم وقد تحدث الفتنة وتتدلح الحروب وتغيب الفضيلة المنشودة .

وفي هذا السياق يُصرح "صلاح عبد الصبور" عندما تحدث عن سبب إبعاد "أفلاطون" للشعراء إذ يقول: >> قد أبعدهم "أفلاطون" الشعراء من المدينة الفاضلة لأنه كان يظن أنهم يملؤون عقول الناس بالأوهام والخرافات، كما أنهم يصرفون الناس عن الجد في العمل إلى الهزل في القول، فكان "أفلاطون" يراهم بلا وظيفة، اللهم إلا إذا كانت أناشيد تتقدم صفوف المحاربين ترن أصدائها في ظلال راياتهم<<<sup>(3)</sup>.

(1) سليمان الطاهر، فلسفة الموجود عند أفلاطون، مجلة جامعة دمشق، العدد 21، دت 2005، ص 297 .

(2) أفلاطون، الجمهورية، ترجمة نظلة الحكيم، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 230 .

(3) صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار العودة، بيروت، ط3، 1982، ص 10 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

فالأوهام والخرافات التي يشيعونها في عقول الناس وتزرع فيهم الأكاذيب والأباطيل، وعدم قول الحقيقة هي السبب الأساسي الذي جعل "أفلاطون" يبعد الشعراء عن جمهوريته، وهذا ما تجلّى أساساً في نظريته الكبرى المُتمثلة في المحاكاة التي بطن من خلالها هجومه على الشعراء وإبعاده إياهم من مدينته الفاضلة، باعتبارهم خُصوماً لجمهورية العدالة التي تُبنى على العقلانية ولذلك فالشعراء يراهم "أفلاطون" يمنعون الناس من إدراك الحقائق بتشويش أذهانهم بقصصهم غير الصحيحة، فعلى سبيل المثال الصور التي يقدمها الشعراء عن الآلهة الإغريقية وهي متضاربة وغير معقولة، وهذا ما يجعل الناس يفقدون الثقة في وجود أي مشاريع عقلانية ومنتظمة، وهذا لب اعتراضات "أفلاطون" على مضمون الشعر، ولكن هذا ليس كل شيء فـ"أفلاطون" لديه اعتراضات على أسلوب الشعر ذاته، ولذا نميز ثلاثة أنواع من المحاكاة: المحاكاة الخالصة كما في التراجيديات والكوميديا، والسرد الخالص، كما في التسابيح الدينية، وثالثاً النوع الذي يجمع بين المحاكاة بالسرد كما في الملاحم بالنسبة للنوع الأول، فيمكن تمريره في التعليم بشرط أن تكون المحاكاة لشخصيات فاضلة عاقلة بينما يطال المنع النوعين الآخرين رغم ما فيهما من الترفيه بسبب التشويش الذي يُحدثانه بين الحقيقة والخيال<sup>(1)</sup>.

أما الحجة الثانية التي يراها "أفلاطون" دامغة وكافية لرمي الشعراء خارج أسوار الجمهورية أنهم أعداء ومنافسون سياسيون لأنهم يعززون الاستبداد ويعاملون المستبدين كآلهة، فالشعر هنا هو أداة لتحرير الناس، وتشويش وعيهم، وبالتالي فهو خصم لمشروع الجمهورية السياسي رغم إعجاب وتقدير "أفلاطون" لـ"هوميروس" شاعر اليونان العظيم فإن المنع يطال أعماله أيضاً<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> عبد الله المطيري، أفلاطون وجمهوريته الفاضلة، بلا شعراء، جريد الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، العدد 1294

تاريخ 03 ماي 2014، ص 2 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 02 .

وبهذا تجلت ملامح الرؤية السيكولوجية للإبداع في أوضح تجلياتها خاصة بنظرته الدقيقة والبصيرة للشعر والشعراء لأنهم يبيعون الأوهام ويشوشون الأفكار ويزعزعون العواطف والوجدان فيضلون الناس، ويبعدونهم على جادة العمل والصواب، وفي هذا يقول "شوقي ضيف" متحدثاً عن محاورات "إيوان" >> إن الشاعر ينظم شعره عن الهام وحال تشبه الجنون فهو لا يُصدر الشعر عن عقله، وبذلك كان أول من تحدث عن إبداعه بوصمه بأنه مشلول العقل، أو بعبارة أخرى أنه مريض مرضاً نفسياً أو عصبياً وأنه لذلك يضر المجتمع الرشيد في مدينته الفاضلة أو المثالية <<(1).

فمشروع "أفلاطون" يقوم على الرقابة والحجب والرقابة على ساكني الجمهورية كالأطفال في المدارس، سكان، جمهورية "أفلاطون" يشبهون أطفال المدارس والمدارس تُصفي كل المعارف قبل أن تصل للأطفال، والشعراء خطر والناس عاجزون عن التعامل معه لذا كان الحل هو الحجب والطرده والإبعاد للشعر والشعراء، وقبل ذلك لإمكانية تعامل الناس بأنفسهم مع الشعر(2).

وخلاصة القول في علاقة "أفلاطون" بالشعراء من خلال مشروعه الكبير المتمثل في "الجمهورية" نجد أن أفلاطون أبعد هذا الصنف من الناس عن جمهوريته لأنهم يشوشون الأوهام ويشوشون الأذهان ويتعاملون مع الناس بالعواطف لا بالعقول فيغيرون الحقائق والصور وهذا ما يتنافى مع مفهومه لنظرية المحاكاة، ولكن ما يهمنا من خلال هذا كله هو البُعد السيكولوجي الذي تفتن إليه "أفلاطون" في أعمال الشعراء وتأثيرهم على عقول الناس هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تجلت بصيرة "أفلاطون" من خلال التحدث عن الإلهام والعواطف واثارتها وزرع الأوهام والخرافات والتحدث في حالات تشبه حالات الجنون والشهوات والوحي أو ما يوازيه في علم النفس الجشطالتي بالإلهام، فكل هذه المفاهيم

(1) شوقي ضيف، البحث الأدبي وطبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، بيروت، ط6، دت، ص 105 .

(2) المرجع السابق، ص 03.

والمصطلحات وما تحويه من معان ودلالات تصب في حقل النقد السيكولوجي، وإن لم يكن إطاراً في حقل المنتظم ومفاهيمه العميقة المطورة حديثاً إلا أن هذه المفاهيم المبتوثة ولو بالنزر القليل في حوارات "أفلاطون" في جمهوريته الفاضلة شكلت بذور وجذور النقد السيكولوجي في العهد اليوناني.

### (3) - في فلسفة أرسطو طاليس Aristote Thales :

خالف "أرسطو" أستاذه "أفلاطون" في الكثير من آرائه، وأول أوجه ذلك الخلاف يتمثل في المنهج الذي اتبعه كل منهما، فيما سار "أفلاطون" على منهج الرياضيين الذي يعتمد على الأفكار والفرضيات المسبقة والنظريات الخيالية التي لا تتوافق مع الواقع غالباً، فإن "أرسطو" اعتمد على المنهج الطبيعي التجريبي، إذ يبدأ بدراسة الجزئيات وينتهي إلى وضع النظريات التي توافق الواقع الملموس، حيث جعل "أرسطو" النص الأدبي قاعدة لفرضياته ونظرياته الأدبية، فبدأ بدراسة النصوص الأدبية دراسة وصفية تحليلية، ثم استقرأ خصائص تلك النصوص الأدبية، وانتهى إلى تكوين نظرية عامة<sup>(1)</sup>.

لقد خُلف أرسطو الكثير من المصنفات الهامة التي تصور الحياة اليونانية سواء أكان في الأخلاق أو في السياسة أو الشعر أو النثر، ولعلنا نحن في هذا المقام نُركز على كتابه << فن الشعر >> باعتباره يحمل في طياته بعض القضايا النقدية التي تمس الجانب السيكولوجي في الإبداع.

لقد بدأ "أرسطو" كتابه بتعريف الشعر بأنه ضرب من ضروب الحياة المحاكاة، حيث قال: << إن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي فالحكاية غريزة في الإنسان تظهر منذ

<sup>(1)</sup> سليمان الطاهر، أرسطو في النقد اليوناني، مجلة جامعة دمشق، المجلد، 21، العدد 3 - 4، 2005، ص 82.

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

الطفولة والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة يكتسب المعارف الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة<sup>(1)</sup>.

وهي إشارة نقدية مهمة في المزوجة بين الشعر ومتلقيه، بين جمالية الصورة ولذتها، إذ أن وظيفة الشعر تقريب الأشياء بالمجاز، علاوة على أن المحاكاة نزعة بشرية وميل فطري للإبداع لا يخلوان من صورة مقصدية واردة<sup>(2)</sup>.

وهذه الصورة المنتجة التي تنزع إليها النفس >> تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لاتفاق صناعاتها أو لألوانها أو ما شاكل كل ذلك<sup>(3)</sup>.

ومن خلال تحدث "أرسطو" عن مفهوم المحاكاة التي اعتبرها غريزة في الإنسان، وهي أعظم من الحقيقة، ومن الواقع، فالفنون عند "أرسطو" تحاكي الطبيعة، فتساعد على فهمها، فالفن يكمل ما لم تكمله الطبيعة والفرق يُتمم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه إلا في محاكاته تكشف عن ما ينقصها<sup>(4)</sup>.

فالشعراء إمّا يحاكيوا الأفعال الخيرة، فيكون الفن أسمى من الطبيعة الإنسانية لأنه يُصور أفعال الناس بأحسن مما هي عليه في الواقع كما هو في حال التراجيديا وإمّا أن يحاكيوا الأفعال الشريرة فيكون الفن دون الطبيعة الإنسانية، كما هو الحال في الكوميديا والفن في الحالتين يسعى إلى التحسين والتنظيم<sup>(5)</sup>.

لقد اختلف "أرسطو" مع "أفلاطون" في نظريته إلى الإلهام، فـ"أرسطو" يُعطي الإلهام مجالاً واسعاً في محاكاته وحديثه عن وسيلة المحاكاة تعكس كفاءتها التي لا يمكن أن تكون

(1) أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دط، ص 12 .

(2) محمد بلعباس، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، إشراف الدكتور عز الدين محمودي، رسالة الدكتوراه، مخطوط الجامعة، أحمد بن بلة، وهران، الجزائر، 2015، ص 21.

(3) المرجع السابق، ص 12.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1997، ص 50 .

(5) سليمان الطاهر، جهود أرسطو في النقد اليوناني، مجلة جامعة دمشق، المجلد، 21، العدد 3 - 4، 2005، ص 23 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

تقليدا محضا فالراقص والموسيقي لا يستطيعان أن يحاكي الطبيعة محاكاة تقليد بل إنه يغادرها ، وكذلك الحال بالنسبة للشاعر الذي يدخل أفكاره وخيالاته في محاكاته فهو عندما يطلب منه أن يحاكي أفعال الناس، كما هي فإنما يقوم بتصويرها أحسن ممّا هي عليه أو أسوء، وفي الحاليتين يطلق "أرسطو" للموهبة العنان لتقدم ما ترتئيه من صور وإبداعات، ويرى

أن اللغة هي الوسيلة الأساسية في المحاكاة بما تمثله من أوازن ونبرات<sup>(1)</sup>

لقد تطرق "أرسطو" لمفهوم المأساة والتي بدورها احتلت مساحة واسعة في كتابه >> فن الشعر <<، فيقول: >> إن محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهي محاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية ، فتثير الرحمة والخوف فيهم فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات <<<sup>(2)</sup>.

فقضية التطهير >> تحدث حتى لا تبقى العواطف المُستثارة حبيسة في مكانها بل إن تفرغها يتم بمشاهدة المأساة وهذا هو الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة، فتكون مهمة الشعر في تأثيره عكس الذي وضعه أفلاطون <<<sup>(3)</sup>.

والتطهير عند "أرسطو" بمعنى الانفعال الذي يحرر المشاعر الضارة ،وقد حدده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد، فهو لا ينجم إلا عن مشاهدة العنف الذي يشكل عملية تقنية وتفرغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يُحرره من أهوائه.

ومن خلال تحديد "أرسطو" الغاية من التراجيديا (المأساة) هي التطهير الذي يقوم على معالجة الداء بالداء، حيث >> يتم تطهير النفس من الانفعالات العنيفة، إذ أن المحاكاة في المأساة ترمي إلى إثارة الرحمة والخوف ، وبهذه الإثارة تخلص النفس من آثار الانفعالات

(1) المرجع نفسه، ص24.

(2)أرسطو فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي ص18 .

(3)إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دط، 1996، ص 215.

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

السيئة»<sup>(1)</sup>. وبها تتحقق المتعة والفائدة حيث يخرج المشاهد وقد ترك في المسرح كل ما تعلق به من عواطف ضعف، وقد تطهرت من نفسه العواطف الحادة كالخوف، وحلت محلها أسباب الرضا المختلفة<sup>(2)</sup>.

ومنه فإن "أرسطو" من خلال رؤيته الفلسفية من التراجيديا الشعرية، باعتبارها عملية فنية تستمد من الأساطير والأحداث والخرافات أو التاريخ مثلا سلسلة من الأحداث الحادة التي تثير بطبيعتها التعاطف أو الخوف، وتنظيم تلك الأحداث في فعل واحد مكتمل ومتجدد الطول وخاضع لحكم الاحتمال أو الضرورة يقوم به شخصية تراجيدية وتنتهي نهاية مؤسفة ومن ثمّ تحدث التطهير من الخوف والشفقة<sup>(3)</sup>.

وبناءً على ذلك رأى "أرسطو" في الدافع السيكولوجي العميق إلى الإبداع إنما يكمن بعمق الشخصية الإنسانية من خلال ما أسماه التقليد للموضوعات للعالم الخارجي التي يمكن إدراكها بالحواس ومن ثمّ يكون الفنّ عامة والشعر خاصة تقليدا للأحداث والمشاعر الخاصة بالخبرة الإنسانية عن طريق المحاكاة.

وعليه فالتطهير من العواطف الزائدة كالخوف والشفقة في العمل التراجيدي هو الدافع الغريزي للمحاكاة عند الإنسان من أجل اللذة كل هذه المصطلحات والفرضيات تتقاطع بل تحمل في طياتها ملامح ما جاءت به نظرية التحليل النفسي الخاصة والنقد السيكولوجي عامة، مما يجعلنا أمام حقيقة الطابع الموسوعي الثري المتشعب للفكر اليوناني، وما حمله من أفكار ونظريات وقضايا نقدية وعلمية وفلسفية هامة جديرة بالدراسة والتحليل بشكل دقيق، وبأدوات إجرائية معاصرة تكون لبنات قوية ودعامات أساسية في مجال البحث العلمي وآفاقه المستقبلية.

<sup>(1)</sup> شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، دط، 1988، ص 21 .

<sup>(2)</sup> أنظر أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، مطبعة القاهرة، 1982، ص 32 .

<sup>(3)</sup> أرسطو، فن الشعر، ، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 145 .

### III- ملامح النقد السيكولوجي في النقد العربي القديم :

تمهيد :

إن القارئ والمتفحص لتراثنا النقدي القديم يجد أن هناك العديد من النقاد اهتموا إلى ملامح النقد السيكولوجي من خلال بعض النظرات الثاقبة والخبرة العميقة بالبنفس الإنسانية، ومدى تأثرها بالشعر، وهي نظرات أنتجت الملاحظة الدقيقة والخبرة العلمية<sup>(1)</sup>. ولما كانت ملكة النقد العربي تُعنى بماهية الشعر كان لابد من التعمق والتدقيق في قراءة تراثنا النقدي بعين فاحصة وذلك من أجل فهم طبيعة الخلق الفني لعملية الإبداع الشعري خاصة لما يميزه من انفعالات شعورية عاطفية تجعله يرتبط بالجانب السيكولوجي للمبدع، وقد كان لنقادنا قدرات لافتة في موضوع الخلق الفني سواء ما كان منها عن طريق التأثيرات الخارجية أو بما اهتموا إليه بفطرتهم البديهية، وللأسف الشديد لم تستوف هذه الظاهرة حقها من الدراسة من قبل نقادنا المحدثين ظنا منهم أن النقد العربي لا يتعدى كونه وصفاً إلا من بعض ما جاء في نصوصهم في تأملات فكرية مبثوثة في ثنايا تعريفاتهم للشعر ومشتتة في كتبهم والتي لم تبلغ المستوى الفني العميق الذي تقتضيه الدراسات الحديثة، وهذا أمر طبيعي شأن بداية كل نظرية قديمة أو مفهوم في صياغة نظرية لما لهذا المفهوم من أهمية ضمن مصادرها التراثية التي أصبحنا نكشف عنه اللثام من حين لآخر بعد تطور العلوم الإنسانية<sup>(2)</sup>.

أما أصل الدراسات الأدبية وعلاقتها بالبنفس، فهي قديمة في الآداب الإنسانية على وجه العموم، وليس معنى ذلك أن معالم هذه الدراسة كانت تحمل النظريات الحديثة نفسها، وإنما كل ما في الأمر أنها جاءت بملاحظات نقدية نابغة من تأثير النفس في علم الأدب، ولا نستغرب إذا وجدنا في نقادنا من يتعطن من خلال نظراته وتأملاته النقدية إلى ظواهر

<sup>(1)</sup> بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 51.

<sup>(2)</sup> ينظر عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص 20.

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

إبداعية لها صلة بما وصل إليه النقد السيكولوجي المعاصر كالموهبة الذاتية، وما يحيط بها من أطر عامة متحركة في فهم الأنا من جهة، وفهم ما وراء العالم من جهة أخرى، وهو ما نجده عند كثير من الفلاسفة المسلمين الذين كثيرا ما تساءلوا عن ماهية النفس وصفات الروح والكشف عن جوهر الأنا واستكناه حقيقتها<sup>(1)</sup>.

وفي كل الأحوال فإن الدراسات النقدية في أدبنا العربي القديم قد سارت نحو الأصوب بالوصول إلى ما نحن بصدد البحث فيه، بوصفها الإرهاصات الأولى للدراسات النقدية الجادة خاصة تلك التي تحمل في طياتها بذور وملامح النقد السيكولوجي ومنه كان لزاما علينا في هذا المقام أن نذكر جهود نقادنا القدامى في هذا الجانب، وما هي أهم القضايا التي تحدثوا عنها في النقد ولها صلة مباشرة أو غير مباشرة بالنقد السيكولوجي والذين من أبرزهم:

**1. ابن سلام الجمحي (ت231هـ) :**

لقد كان " لابن سلام " قصب السبق في وضع البذور الأولى لمعايير النقد الأدبي في كتابه << طبقات فحول الشعراء >> إذ اعتبر الشعر فن من الفنون العربية القديمة يعبر فيه الشاعر على أحاسيسه ومطالبه فكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهم حكمهم به يأخذون واليه يصيرون<sup>(2)</sup>.

فقد تحدث عن الأحوال والظروف الانفعالية والنفسية التي تشد العواطف والهمم والقرائح للمبدع، ولعل أهم هذه الظروف التي تناولها هي التقلبات السياسية المؤدية للحروب المؤدية إلى تدفق الإبداع والموهبة الشعرية على وجه الخصوص حيث يقول: << وبالطائف شعراء ليسوا بالكثير؛ وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو

(1) ينظر عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر ، ص23 .

(2) سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المدني للطباعة والنشر ، القاهرة ، ج1 ، ، دت، دط، ص24.

حرب "الأوس" و"الخرج" أو قوم يغيرون أو يغار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم تكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا وذلك هو الذي قلل شعر عمّان وأهل الطائف»<sup>(1)</sup>.

ومن خلال هذه المقولة نجد أن "ابن سلام" يرى أن الحرب تشدّ الهَمَّ والقرائح وتثير الإنفعالات فيكون الإبداع والشعر، وكما لاحظ "ابن سلام" أثر البيئة في تكوين الملكات الشعرية وفي توجيهها، وهذا ما يُظهر إدراكه الصلة بين الإنسان وبيئته حيث علل سهولة شعر "عدي بن زيد" بأنه كان يسكن الحيرة ومراكز الريف، فقال و"عدي بن زيد" كان يسكن الحيرة ويرآكن الريف فلان لسانه وسهل منطقته فحمل عليه شيء كثير»<sup>(2)</sup>.

وهذه المقولة تعكس ما للبيئة من أثر في تنمية قريحة الشاعر ونضوجها في الإبداع وقد تحدث عنها "ابن سلام" لما لها من أهمية في تنمية الموهبة الشعرية والإبداعية بصورة عامة. وكما تنبه "ابن سلام" إلى بعض الخصائص المميزة لطبيعة الشعر منها القريحة التي يمكن القول عنها أنها مصدر الشعر، وقد استعملها "ابن سلام" في كتابه على الشكل التالي:

>> لم يكن يفوق "أوس بن مغراء" "النابغة الجعدي" في قريحته للشعر وكان النابغة فوقه وأغلب الناس أوسا»<sup>(3)</sup>.

وقد عرّف "محمود شاكر" القريحة هي خالص الطبيعة التي جُبل عليها وجوهرها الصافي غير المشوّب، يعني استنباط الشعر بجودة الطبع»<sup>(4)</sup>.

وكما يشير "ابن سلام" من خلال تعريفه للشعر على غرار أنه صناعة مزجت بين الشكل والمضمون بمعنى اللفظ والمعنى، وإضافة إلى احتوائه على الثقافة والعلوم والمعارف

(1) المرجع نفسه، ص 259 .

(2) المرجع نفسه، ص 140 .

(3) المرجع نفسه، ص 126 .

(4) المرجع نفسه، ص 126 .

المتنوعة فإن حقيقة الشعر متصلة بالمشاعر، والعواطف متميزة عن غيره من الفنون في الإحساس به.

## (2) - ابن قتيبة:

تطرق "ابن قتيبة" لعديد القضايا النقدية خاصة، في كتابه <<الشعر والشعراء>> والقارئ المتأمل في هذه القضايا يجد أن هناك بعض القضايا لها صلة مباشرة أو غير مباشرة بالنظريات الحديثة المتعلقة سيكولوجية الإبداع ولعل أهم هذه القضايا ما يلي:

(أ) - **دواعي الشعر:** تحدث "ابن قتيبة" عن دواعي الإبداع الشعري وحالات المخاض الأولية للأبداع ذاكرة أهم الدواعي والأسباب المساعدة لقول الشعر وفي هذا المضمون يقول: <<وإن للشعر دواعي وبواعث تحت البطيء وتبعث المتكلف عن قول الشعر كالطمع، والشوق، والشرب، والطرب، والغضب والوفاء>><sup>(1)</sup>.

فكل هذه العوامل المذكورة مرتبطة بالذات وعوالمها من شهوات ونزوات وحجرات ويرى النقاد أن للشاعر أوقاتا لا تستجيب قريحته و تبعد فيه معاني الإبداع عنه مهما كان لهذا الشاعر من قدرة على الإبداع حيث قال: <<للشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريبه، وكذلك الكلام المنثور، في الرسائل والمقامات والجوابات فقد تعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب ولا يعرف سبب إلا أن يكون من عارض يتعرض على الغريزة من سوء عداء أو خاطر عم>><sup>(2)</sup>.

وقد استشهد بقول "الفرزدق" <<أنا أشعر بني "تميم" وربما أتت علي ساعة ونزع ضرر أسهل علي من قول بيت>><sup>(3)</sup>.

(1) ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، مصر، 1996، ص 94 .

(2) المرجع نفسه، ص96.

(3) المرجع نفسه، ص 87 .

وكما دعا "ابن قتيبة" في حديثه عن بعض القضايا النقدية، خاصة تلك المتعلقة بالإبداع الشعري إلى ضرورة تحيّن الفرصة وتصيّد الوقت المناسب في الإيجاد والإبداع، حيث يقول: >> للشعر أوقات يسرع فيها آتية ويسمح فيه أبيه منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلة تختلف أشعار الشاعر ووسائل الكتاب<<(1).

ويُفهم من هذه الإشارات التي تناولها "ابن قتيبة" أن الشاعر قبل أن يبدأ إبداع الشعر لابد له من مُحرضات تساعد على ذلك، فالعملية الإبداعية تتطلب اختيار الأوقات المناسبة خاصة في حالات صفاء خاطر وهدوء النفس عند اقتراب وقت النوم، فإن الشاعر يكون مشوب العاطفة وذا نفسية متهيئة للأبداع وكذلك أوقات الخلوة والمسير وأوقات قبل الغذاء ففيها تكون أوقات الإلهام والأبداع وفي هذا السياق يقول الناقد "محمد عزام" >> ضرورة توفر أنواع من الدواعي والبواعث والمُحرّكات لتساعد الشاعر على النظم والتركيز، وللشعراء في ذلك ضروب مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشذ القرائح وتنبه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتُسهل طرق المعنى، كل امرئ على تركيب طبيعته وإطراد عاداته<<(2).

وهذا ما أكده "ابن رشيق القيرواني" حين قال: >> فترة تعرض له بعض الأوقات إما لشغل يسير، لموت القريحة أو نُبوّ طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين<<(3).

فعندها يجافيه الإلهام ويستحيل عنده الإبداع وتتوقف حالة التدفق اللاشعورية بمشاعره وأحاسيسه تلك التي تشكل بداية التحضير للشعر، وكى يسترجع تلك القدرة نجده يبحث عما يثير في داخله الحال الشعورية فيستلهم مما حوله ويعيد لنفسه التوهج الشعري، ويبحث عنها

(4) بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج1، ص81.

(2) محمد عزام، مصطلحات نقدية في التراث الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، 1995، ص 84.

(3) ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط5،

1981، ص204.

في الأمكنة من حوله ويختار الأزمنة المناسبة لها والحال النفسية الخاصة التي تمكنه من الإبداع<sup>(1)</sup>.

(ب) - الطبع والدافعية للعملية الإبداعية:

تحدث "ابن قتيبة" عن قضية الطبع في إبداع الشعر، واعتبره جانبا هاما في العملية الإبداعية، وقد أكد على ضرورة أن يكتسب الشاعر على خاصية الطبع الذي يسمح له بقرض الشعر على أكمل وجه إذ يُعد الطبع أو الموهبة - بالمصطلح المعاصر - حجر الزاوية في العملية الإبداعية وهو المنطلق للإبداع إذ يقول << الشعراء -أيضا- في الطبع مختلفون منهم من يسهل عليه المديح ويتعسر عليه الهجاء، ومنهم من تيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل>><sup>(2)</sup>.

فالطبع هو الدافع أو الحافز الذي يحرك ويؤهل الشاعر للإبداع في أي مجال هو الحد الفاصل بين الصانع الحاذق والرديء، فالجانب المعرفي لوحده غير كاف ليكون الإبداع جيدا، إنما يستلزم أن يصاحبه طبع يكون بمثابة المنطلق لإبداع راق وجميل وهو الذي يحدد عناصر التفاوت والفوارق بين الشعراء، فلا معنى للآليات المعرفية دون وجود طبع. وقد حدد خصائص الشعر المطبوع ويتمثل في << سهولة القول، وتجرده من الصعوبة التمكن من الوزن وقوافيه ويضمن البيت من القصيدة إمكانية ربط الصدر بالعجز، وسرعة الاستجابة وفورية القول، وانتقاء الملل والتعب أو تواصل الإنشاد الفوري دون تعثر أو توقف>><sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> عبد الكريم يعقوب، الصناعة الشعرية، في مفهوم الشعراء الأمويين، مجلة الدراسات اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد 18، 2014، ص 141 .

<sup>(2)</sup> ابن قتيبة، الدينوري، الشعر والشعراء، ص 17 .

<sup>(3)</sup> حسين البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي، دار الحضارة العربية، القاهرة، ط1، دت، ص 37 .

فالشعر المطبوع هو الذي يُنساب مع الوجدان انسياباً فلا تكلف في القول ولا مشقة في نسج الوزن والقافية، ففيه تكون الأبيات منسجمة شكلاً ومعنى فتجد البيت الشعري الواحد له ارتباط وثيق بين صدره وعجزه، كما لا يتسلل لك المَلَل أو التعب أثناء سماع أو قراءة القصيدة وهذا لانتهاء الملل وحضور عنصر التشويق فيها.

والجدير بالذكر أن "ابن قتيبة" من الأوائل الذين تحدثوا عن الطبع والتكلف بعد الجاحظ، فهو بدوره قسم الشعراء إلى مطبوعين ومتكلفين فيقول >> ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قَوِّم شعره ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر كزهير والخطيئة، وكان الأصمعي يقول "زهير" و"الخطيئة" وأشباههما من الشعراء عبید الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الخطيئة يقول خير الشعر الخولي المُحكك المنقح، وكان "زهير" يسمي كبرى قصائده بالحواليات >>(1)

وقد مال "ابن قتيبة" إلى الشعر المطبوع خاصة عندما كان يعلق على أبيات "الخليل بن أحمد الفراهيدي" فيقول >> وهذا الشعر بين التكلف رديء الصنعة ... ثم يذكر شعر "خلف الأحمر"، فيقول "إنه كان أجودهم طبعاً وأكثرهم شعراً" >>(2).

ثم يضيف في هذا المجال >> والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراد صدر بيته وعجزه وفي فاتحته قافية، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزجر >>(3).

ومنه عدّ الناقد الطبع منطلق العملية الإبداعية بعد أن يدعم بالثقافة اللازمة والدربة، فالطبع لا يعني الانغلاق على الذات مع الموهبة الفطرية ولكنه، يعني تأجج قوة

(1) ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ص 77 - 78.

(2) المرجع نفسه، ص 70.

(3) المرجع نفسه، ص 90.

الشاعر، والإبانة عنها فضلا عن المرونة الذهنية والانفتاح على ذوات الآخرين بالتنوع في فنون الشعر<sup>(1)</sup>.

وخلاصة القول أن تحين الفرصة للإبداع والبحث في الدواعي والأسباب المساعدة للشاعر في ترجمة أفكاره وعواطفه وأحاسيسه إلى قصائد تستهوي النفوس وتأخذ بالألباب وعلى غرار البحث في طبائع القرائح ومن خلال الإبداع الفني خاصة المتعلق بالشعر المطبوع أو المتكلف، كل هذه القضايا النقدية وأخرى جعلت "ابن قتيبة الدينوري" يحوز على قصب السبق في التحدث على بعض القضايا النقدية لها علاقة وصلة بالدراسات السيكولوجية للمبدع من خلال إبداعه شعرا ونثرا، وبهذا يكون قد حمل في حدته عن بعض القضايا النقدية بعض بذور النقد السيكولوجي التي أتاح لها الزمان بفعل التطور المعرفي الرهيب في ظل ما يسمى بالحدائثة أن نمت وأزهرت هذه البذور وأصبحت مدارس نقدية لها مكانتها الرفيعة في الساحة الأدبية خاصة والعلمية عامة.

### (3) - القاضي الجرجاني:

يعتبر " القاضي الجرجاني " من كبار النقاد في الأدب العربي القديم، وأحد جهابذته نظرا لما قدمه في الساحة الأدبية والنقدية من إضافات قيمة خاصة في كتابة الموسوم بـ <<أسرار البلاغة>> فقد تناول فيه مجموعة من القضايا النقدية المهمة ولعل ما يهمنا من هذا البحث هو تلك الرؤية النقدية التي تتسم بالرؤية السيكولوجية للمبدع أو دوافع الإبداع حتى نستطيع أن نستشف ونستنبط بعض ملامح وبذور النقد السيكولوجي فلقد استفاض في نظراته النفسية حول أثر الشعر في النفس، وكيفية تلقيه في غير ما موضع في كتاباته مطورا نظريته في الطبع مقتنيا عدد من الملاحظات النفسية كالتمنع والغموض في الشعر،

<sup>(1)</sup> محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، " عالم الكتب"، القاهرة، ط2000، 1، ص 36 .

وفرّح المتلقي أو القارئ بالعثور على معنى النص، وما يتحصل عليه من لذة، بعد فك شفرتة<sup>(1)</sup>

ويربط "الجرجاني" بين مزية النص ولطفه وما يتسم به من غموض شفيف وبُعد عن المباشرة مما يجعله ممتعا عن الانكشاف لكل قارئ.

وفي هذا القول "الجرجاني": >> من المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضنّ وأشغف<<<sup>(2)</sup>.

ومن خلال الخوض في أهم الرؤى النقدية لـ "الجرجاني" خاصة تلك التي تمس الجانب السيكولوجي بالإبداع نجد أنه كان له الفضل الكبير والسبق الجدير بأن تطرق إلى العوامل النفسية المتعلقة للإبداع خاصة تلك الأدوات التي يجب على الشاعر حيازتها وقد ركز على المتلقي للإبداع فليس كل إنسان يستطيع أن يفهم رسالة المبدع؛ وإنما يجب أن تتوفر فيه عوامل نفسية تتعلق بالعقل والنفس حتى يتسنى له إدراك فحوى الإبداع سواء أكان شعرا أم نثرا كالعقل الراجح والذهن الصافي، والطباع السليمة والنفوس المهيبية، وبهذا تكون حملت أفكاره النقدية بعض بذور النظرية السيكولوجية المعاصرة التي شيدها "فرويد" ومن أتى بعده سواء من الغرب أو من العرب.

#### 4- عرض صحيفة بشر بن المعتمد (ت 210هـ):

لقد أفرد "عبد القادر فيدوح" جزءا كبيرا من كتابه >> الاتجاه النفسي في نقد الشعر<< يتحدث فيه عن ملامح الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، في صحيفة "بشر بن المعتمد" زعيم المعتزلة والتي سلب عليها "الجاحظ" الضوء بالدراسة والتفسير لأنها مشبعة بمختلف المعارف النقدية والفكرية المتميزة؛ بل لأنها تعتبر بحق من أهم ما أنجزه "بشير بن

<sup>(1)</sup> بسام قطوس، المدخل إلى المناهج النقد المعاصر، ص52

<sup>(2)</sup> عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص 141

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

المعتمد" للتقعيد في أصول البلاغة العربية، بل تُعتبر من أهم المراجع في تاريخ البلاغة، ليس لأنها تمثل أولى الوثائق البلاغية فحسب، بل لأنها تستكشف لنا قمة النضج التي توصلت إليها الذهنية العربية بمعالجتها قضايا الإبداع في ذلك العصر<sup>(1)</sup>.

ولأهمية هذه الوثيقة ندرجها في هذا الفصل بشيء من الاختصار بقوله<sup>(2)</sup>: >> خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرها وأشرف حسباً وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور وأسلم من فاحش الخطأ وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف، ومعنى بديع، وإعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول فالكدّ والمطاوله والمجاهدة والتكلف والمعاودة .... فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة وتعاطى عليك بعد إحالة الفكر ، فلا تعجل ولا تضجر ودعه بياض يومك وسواد ليلتك وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك...والشيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله وإن كانت المشاكلة قد تكون طبقات لأن النفوس لا تجود بمكوناتها إلا مع الرغبة ولا تسمح بمخزونها إلا مع الرهبة، كما تجود به مع الشهوة والمحبة>><sup>(3)</sup>.

وقد عكست هذه الصحيفة التطور الذي بلغته الذهنية العربية في مستوى التفكير عند العرب من القدرة على الإدراك الحسي ودقة الملاحظة سواء أكان ذلك عن طريق البداة أم عن طريق التأثيرات الخارجية وإن كانت النتائج الإيجابية المتواصل إليها في ذلك العصر قليلة في مجموعها إذا ما قُورنت بنتائج العصور الموالية ، فإن هذه الصحيفة عملت على

<sup>(1)</sup> عبد القادر فيدوخ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص 21 .

<sup>(2)</sup> مَرّ بشر بن المعتمد بإبراهيم بن جبلة بن محرمة السكوني الخطيب، وهو يعلم فتياه الخطابية، فوقف بشر فظن أنه إنما وقف ليستفيد أو ليكون رجلاً من النظاره فقال بشر اضربوا عما نال صفحا واطووا عنه كشحا ثم دفع إليهم صحيفة من تحيرة وتنميقة وكان أول ذلك الكلام من كتاب عبد القادر فيدوخ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر نقلا عن الجاحظ البيان والتبيين، دار الإحياء التراث العربي، بيروت . لبنان، 1967، ص 95.

<sup>(3)</sup> عبد القادر فيدوخ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، نقلا عن: الجاحظ، البيان والتبيين، دار الإحياء التراث العربي، بيروت . 1968، 10، ص 95-98.

التقيد بمنهج النقد البلاغي الذي سلكه البلاغيون فيما بعد ولتوحد معالمهم النقدية المتشعبة بما فيها ما يتحد مع الحالة النفسية لتفسير الإبداع<sup>(1)</sup>.

وقد اجتهد "عبد القادر فيدوح" أن يستنبط ملامح وبذور ما وصل إليه النقد السيكولوجي المعاصر من نظريات حديثة، تتعلق بالإبداع الفني والتي تتقاطع مع ما جاء في مضامين وأغوار هذه الصحيفة، ولعل أهم المحاور والقضايا التي تتعلق بالإبداع ما يلي بإختصار:<sup>(2)</sup>

(أ) - التهيؤ النفسي للتفكير:

يستهل "بشر بن المعتمد" كلامه في صحيفته برسم معالم النفس، بتهيئة الجو الملائم لراحة البال رغبة في ارتياح النفس من أجل تحفيز المشاعر واختيار الوقت المناسب، وكما اهتم "بشر" بمصداقية النطق والنباهة واستكشاف جوهر ما يعتري الإنسان من مشاق أثناء تغذية الفكر، وما يتعرض إليه من عناء أثناء عملية الإبداع، ففي مجال هذه المفارقات جاء خيال "بشر" ليجعل حدا للطاقة الشعورية، ببديهته وحسه المرهف حين قال "خذ لنفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك، وإجابتها إياك...."<sup>(3)</sup>.

هنا يدعو "بشر" إلى تحيّن الفرصة المناسبة للإبداع وسيلان الانفعال والرامية الى الاستعداد النفسي للاستجابة مع تكيّفات الذات بما يملأها من حوافز قصد التغلب على المثيرات الخارجية والاهتمام بوعي الذات .

(ب) - العناية باختيار الوقت المناسب:

هناك علاقة وثيقة بين عمليات التفكير وعملية اختيار الوقت المناسب لاستدعاء الذاكرة وهما ظاهرتان متكاملتان لتنظيم العملية الإبداعية، لذلك ينبغي أن ندرك معنى اختيار الوقت حتى نتبين المعنى الدلالي في بزوغ مستوى التفكير الإنساني، وما يواجهه من مشاكل

<sup>(1)</sup>عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص 26 .

<sup>(2)</sup>ينظر المرجع نفسه، ص 27 .

<sup>(5)</sup>ينظر المرجع نفسه، ص 27 .

الحياة اليومية كالقلق أو التوتر الذي قد يعيق بلوغ هدفه، بتركيز وظيفة الإدراك العقلي وهي هنا إشارة بالغة الأهمية لبشر في القيمة الجوهرية في العملية الإبداعية، حيث ألزم فيها مخاطبة على ضرورة اختيار ساعة نشاطه، لأن العملية الإبداعية لا يدركها الشاعر كل لحظة سواء أبدل فيها جهداً أو غير ذلك .

ويتضح من خلال قوله: >> واعلم أن ذلك أجدى لك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاوله والمجاهدة بالتكف والمعاودة <<

وأن القيمة الزمنية المرتبطة بفعل الإنتاج الإبداعي وعلاقتها بالذاكرة لم تكن حkra على " بشر بن المعتمد" بل هناك من نبه إليها، فقد تعرض إليها مثل: "أبو تمام" في وصيته " للبحرّي " حيث قال: >> يا أبا عبادة تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفر الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان تأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت نصيبها من الراحة وقسطها من النوم <<<sup>(1)</sup>.

ومن خلال هذه الشواهد، تقطن " بشر بن المعتمد" وبعض النقاد والشعراء على أن عملية استدعاء الذاكرة تقتضي تحديد الفترة الزمنية المناسبة لتسهيل التركيز والانتباه وتنظيم الحالات الشعورية وتوجيهها، واجتتاب حالات العقم الفكري والجهد الذهني لأن الأفكار لا تأتي متناسبة مع سياق تأملاتنا.

### ج) - الاستعداد الفطري:

إن للطبع أهمية عظمى في عملية الخلق الفني وتأثيره في نوعية الفاعلية الإبداعية وما يترتب عنها من حدة في التفكير وجدية في الصياغة وذلك بفضل القدرة العقلية وما يصاحبها من مكونات مرتبطة أساساً بالموهبة والقوة الإدراكية والعملية الذهنية وقد ركز " بشر بن المعتمد" على هذه المكونات بطريقة موحية حين تعرض لعملية " الطبع" و

(1) ينظر عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر ، ص 29 .

التكلف" بقوله: >> فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة واستعصى عليك بعد إجمالة الفكر فلا تعجل ولا تضجر ودعه بياض يومك وسواد ليلتك وعاود نشاطك وفراغ بالك <<(1).

ولقد بسطت ظاهرة الطبع سلطانها على الساحة النقدية، فجلبت تفكير نقادنا مخلفة لنا أسماء عديدة من الذين تعرضوا لهذه الظاهرة، ولعل مقولة "المرزوقي" بوصفه الجامع لمفهوم معنى الطبع والتكلف حين قال: >> والفرق بينهما أن الدواعي إذا قامت في النفوس وحركت القرائح وأعملت القلوب، وإذا جاشت العقول بمكنون ودائعها وتظاهرت مكتسبات العلوم وضرورياتها نبعت المعاني ودرت أخلاقها وافتقرت خفيات الجواهر إلى تجليات الألفاظ فمتى رفض التكلف حلي الطبع المهذب بالرواية المُدرب في الدراسة لاختياره فاسترسل غير محمول عليه ولا ممنوع مما يميل إليه أدى إلى لطافة المعنى ، وحلاوة اللفظ ما يكون صفوا بلا كدر ، وعفوا بلا جهد، وذلك يسمى مطبوعا ومتى حمل زمام الاختيار بيد التعمل والتكلف عاد الطبع مُستخدما مُتملكا وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها وتردده في قبول ما يؤديه إليها مطالبة بالأغراب في الصنعة وتجاوز المؤلف إلى البدعة فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته وذلك هو المصنوع<<(2).

#### د - الطاقة الشعورية:

في هذه النقطة اهتدى "بشر بن المعتمد" إلى القدرات الإبداعية، وما يصاحبها من نشاطات نفسية، أثناء التفكير ساعة نشاط المبدع ،وفي حالة انقباضه وشدة الجهد الذي يرهق تفكيره فإن ذلك يؤدي إلى نوع من التصلب والجمود والشعور بالضيق فلا يتحرر من هذه إلا بإطلاق مشاعره المكبوتة؛ حيث تتحدد أفكاره من خلال استعادة نشاطه وحيويته ولا

(1) ينظر عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص 29.

(2) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، نقلا عن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين بالاشتراك مع مطبعة التأليف، القاهرة، مصر ط 1، 1953، ص 12 .

يتأتى ذلك إلا بخلق انسجام بين فاعلية الإبداع والطاقة الحيوية المتوفرة لديه بغية السعي نحو غاية أسمى في حياته الإبداعية<sup>(1)</sup>.

وكل هذه الدواعي من شأنها أن تهيب الجو الملائم لعملية الخلق الفني ولا يتم ذلك إلا في حالة الرغبة المدفوعة بالعاطفة بوصفها المؤثر الفعال في العملية الإبداعية، في حين يكون الخلق الإبداعي استجابة لهذا المؤثر، وهذا ما أكده "بشر بن المعتمد" في صحيفته في قوله: >> والشيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، لأن النفوس لا تجود بمكنوناتها مع الرغبة ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود به مع الشهوة والمحبة<<<sup>(2)</sup>.

وبهذه الرؤية يكون "بشر" قد انساق إلى فكرة الإلهام الشائع في العصر الحديث والتي كان مصدرها التلقائية العفوية

#### هـ- عملية الإبداع عن طريق الاستخبار:

إذا استقرأنا تراثنا أمكننا الاطمئنان نسبيا بما يتناسب مع طريقة الاستخبار في علم النفس التي تسعى إلى معرفة الموقف والظروف التي مرت بالشاعر حول عملية الإبداع، وهو ما نلمسه في شعرنا القديم في شكل إرهابات أولية تسيّر تفاعل عملية العملية الإبداعية والتي كانت تكشف عن صدق إجابتهم وهو ما نستشفه من خلال الأقوال الحاصلة لنا من هذه الحوارات الواردة على لسان بعض الشعراء.

سئل "ذو الرمة" كيف تفعل إذا انقل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقل دوني وفي يدي مفاتيحه؟ قيل وما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> ينظر عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص 31 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 32 .

<sup>(3)</sup> ابن رشيق القيرواني، في محاسن الشعراء آدابه ونقده، ج1، ص206

وقيل لـ"كثير" كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ فقال: أطوف في الرباع المحلية، والرياض المُعشبة فيسهل ويُسرع إليَّ أحسنه<sup>(1)</sup>.

ومن خلال هذه البيانات نجد أن الشعراء راحوا يبحثون عن دواعي استعصاء قول الشعر والظروف النفسية المساعدة لإبداعه التي تمثلت في الاستعداد والاستيعاب والطبع كمقوم أساسي في انصهاره وتفاعله مع الطبيعة لتولد قوى محرّكة للإبداع لدى الشاعر، بين عفو البديهة، وكدّ الرويّة، وقد كانت هذه الفكرة المحور الرئيسي في نقدنا القديم حول الإبداع وخاصة عند " الجاحظ" الذي ذكر أن >> كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام وليس هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجابة فكر ولا استعانة<<<sup>(2)</sup>

وهذا كله يعني أن المبدعين القدامى نظروا إلى العملية الإبداعية التي بنوا عليها تصويرهم (و)-الصلة بين الانفعال النفسي والعمل الفني:

لاشك أن علاقة الانفعال بالعمل الفني تأكدت معالمها منذ القدم لأن عملية الخلق الفني تعتمد على القدرة الباطنية في إثارة القوى الانفعالية للذات ولعل ذلك يتضح من خلال ربط الإبداع بالانفعال، وهو ما جاء به "ابن رشيق القيرواني على لسان "دُعبل" بقوله: >>من أراد المديح فبالرغبة ومن أراد المعاتبة فالاستبطاء<<<sup>(3)</sup> وكما يبدو من خلال هذه المقولة أن الإبداع يرد إلى الرغبة والبغضاء والشوق والعشق والاستبطاء.

وإن اهتمام النقاد بهذا الجانب من التفكير النفسي، فالوجد والاشتياق والرغبة والبغضاء تجاوز التفسيرات الظاهرية السطحية وإلى المعنى القصدي الذي يذهب إليه نقادنا وبهذا

(1) ابن رشيق القيرواني، في محاسن الشعراء آدابه ونقده، ج1، ص 206 .

(2) عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعراء، ص 35.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، آدابه ونقده تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،

ط5، بيروت، 1962، ص 122.

يقول "ابن رشيق": >> مع الرغبة يكون المدح التي يستشعر بها المبدع تثير فيه الإحساس بنبض الحياة، وهي نشوة تكون في ازدياد مطرد نتيجة التعلق بالحياة، والمبدع نفسه مدفوعاً لهذه الرغبة الوهاجة اتجاه تأمل الطبيعة بوصفها المصدر الأساسي الذي يستمد مادته الخام<<(1).

ولذلك ركز "ابن رشيق" على عامل الطبيعة بشقها الصامت والصائت عندما قالت >> سألت شيخاً من شيوخ هذه الصناعة، فقلت: ما يعين على الشعر؟ فقال: زهرة الشباب وراحة الحَمَام<<(2)

وعليه فإن الغذاء الجيد والتطريب العذب شيئان متلازمان وضروريان في حياة المبدع في نظر "ابن رشيق" حتى يتمكن من التعبير عن عاطفته بارتياح والقيمة الحقيقية لهذين العاملين لا تكمن في إشباع الأعضاء بنفسها بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه نتاج الإبداع مع القدرة أيضاً على ربط النتاج الفكري بما يتوافر له من أمن غذائي جيد ونغم صوتي عذب. ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيم ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجه .

#### ز) - مثيرات العواطف لدوافع الإبداع:

لقد كان لصلة الانفعال النفسي والعمل الفني في تراثنا النقدي أهمية كبيرة وهي ما اهتمت به الدراسات الحديثة، غير أنها بحاجة إلى من يميظ عنها اللثام، ولعل المثيرات العاطفية للقدرة الإبداعية من الجوانب التي لا تقل أهمية عن هذه الصلة لكي تفهم مراحل عملية الإبداع في تراثنا النقدي. إن صفاء العقل المتولد من النقاهاة الذهنية التي تحرك الإبداع والقرائح ، فصارت أحكاماً تجري على أسنة النقاد القدامى، حتى قال بعضهم >> من أراد أن يقول الشعر فليعشق فإنه يرقُ وليرو فإنه يدل وليطمع فإنه تصبغ وقالوا الحيلة

(1) المرجع نفسه ، ص 211.

(2) المرجع نفسه، ص 211.

لكلال القريحة انتظار الحمام، وتصيد ساعات النشاط وهذا أنجع الأقوال وبه أقول وإليه أذهب<<(1).

فالشوق والشراب والطرب والغضب والطمع وإيثار النفس عند "ابن قتيبة" والعشق والرواية والطمع وانتظار الحمام وتصيد ساعات النشاط هي المهم في نظر "ابن رشيق" كلها عوامل ومثيرات أساسية للإبداع لأنها تعطي القيمة الجمالية لمفهوم الشعر في عملية التذوق.

#### (6) - شياطين الشعر والإبداع عند الشعراء القدامى:

لقد برّر الشعراء العرب الجاهليون، وهم يبدعون الشعر في لحظات الإلهام التي تجيش بها قرائحهم شعرا، ببعض التفسيرات لعل أهمها وأولها ربطها بما يسمى شياطين الشعر فهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا فيقال ذلك الفحل على لسانه شيطان(2).

بل إنهم ذهبوا أبعد من ذلك إذ سمو كل شيطان باسم، إذ قالوا شيطان "الأعشى" ملقب بـ"مسحل" واسم شيطان "الفرزدق" "عمرو"، واسم شيطان "بشار" "شقناق"(3) ومن أمثلة ذلك ما قاله "الأعشى" متحدثا عن شيطانه<sup>4</sup> :

دعوتُ خليلي مسحلاً ودعوا له \* \* جهنم جدعا للهجين المذمم

ويقول أيضا في هذا السياق(5) :

فما كنت ذا شعر ولكن حسبتي \* \* إذا مسحل يسدي لي القول أنطق

يقولُ فلا أعيأ بشيءٍ يقوله \* \* كفاني لا أعيأ ولا هو أخرقُ

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، آدابه ونقده تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، ص 125.

(2) الجاحظ بن عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج6، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط1967، ص2، ص225.

(3) المرجع نفسه، ص 225.

(4) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الوعي للنشر والتوزيع، روية، الجزائر، ط2012، ص9، ص31

(5) المرجع نفسه، ص31.

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

ولقد بقيت هذه النظرية راسخة في عقول الشعراء حتى العصر الأموي، فكان الشعر من قرين من الجن، فلا يكون الشاعر متميزاً مبدعاً جيشاً القريحة، إلا إذا كان معه قرين يعينه على الإبداع، وقد صرح بذلك الشاعر الجاهلي " أبو نجم " إذ يفتخر بشيطانه، ويقول<sup>(1)</sup>:

وإني وكل شاعر من البشر \* \* شيطانه أنثى، وشيطاني ذكر

ولم يكن شياطين الشعر يُبدعون إلا الشعر الجيد فقط، بل كذلك الشعر السيئ يخرج من بعضهم، وقد ذكر ذلك "الفرزدق" بقوله >>إن للشعر شياطين يدعى أحدهما الهوبر والآخر الهوجل فمن انفرد به "الهوبر" جاد شعره وصح كلامه، ومن انفرد به الهوجل فسد شعره<<<sup>(2)</sup> وهذه الشياطين كانت التفسير الغالب لحالات الإبداع الشعري عند القدامى؛ إذ يرون حالات الانفعالات العاطفية الوجدانية بسبب هذه الشياطين التي تمدهم بالإلهام والقوة اللازمة للرقى بالشعر.

فالشيطان "لافظ" صاحب "امرؤ قيس"، أما "هبيد" فصاحب "عبيد بن الأبرص"، وأما "هانر" صاحب "زياد الذبياني"<sup>(3)</sup>.

فهذه الشياطين في اعتقادهم هي السبب في عبقرية وإبداع هؤلاء الشعراء وأيا كان هذا الزعم ومدى تصديقه عند العرب فإنه يَوْمئِ الي أن الابداع الشعري مستمدٌ من قوى خارجية قادرة<sup>(4)</sup>.

وتجدر الإشارة إلى أهمية قضية شياطين الشعر بوصفها المحاولة الأولى في سبيل إيجاد تفسير لظاهر الإبداع الشعري عند العرب مما جعلها تحوز على فصل كامل ضمن فصول

<sup>(1)</sup> عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 255.

<sup>(2)</sup> القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهورية إشعار العرب الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه علي محمد البجاوي، دار النهضة، دط، 1981، ص 43.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 43.

<sup>(4)</sup> عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 31.

مؤلف "أبي زيد القرشي" جمهرة أشعار العرب" والتعرض في هذا الفصل الى العديد من القصص<sup>(1)</sup>.

وتتعمق قضية الشياطين والإبداع الشعري أكثر بالقصة التي رواها "ابن شهيد الأندلسي" في مؤلفه <<رسالة التوابع والزوابع>> حيث تحدث فيها عما أسماه بالرحلة الأدبية إلى العالم الآخر (عالم الجن) ونزل بوادي الأرواح أو "وادي عبقر"<sup>(2)</sup>، الذي يوجد بأرض <<التوابع والزوابع>> ولقي الشعراء والكتاب عارضا عليهم إبداعه من شعر ونثر من أجل إجازة شعره ناظما ونثره خطيبا، لكي يحظى باعترافهم بجودة شعره وليفتخر ويتباهى بين الشعراء والأدباء، ثم عمد إلى ذكر بعض أسماء شياطين الشعراء من قبيل: "عنتر بن العجلان" شيطان "طرفة بن العبد"، و"أبو الحطار" شيطان "قيس بن الخطيم"، و"عتاب بن حنبا" شيطان "أبي تمام" وكما جعل للكتاب شياطين وتوابع أيضا: مثل "عتبة بن أرقم" صاحب "الجاحظ" و"زيدة الحقب" و"صاحب" بديع الزمان الهمذاني"، و"أبو هريرة" صاحب "عبد الحميد الكاتب"<sup>(3)</sup>.

وخلاصة القول من خلال هذه الشواهد أن الشعراء العرب القدامى بحثوا عن تفسيرات لحالات الإبداع ودوافعه بالتفتيش في الأسباب والمُسببات في الأزمنة والأماكن وحاولوا تفسير كل ظواهر الإبداع فأعزوا أغلبها إلى شياطين الشعر المُلهمة والمُعطية للشاعر وحيًا،

<sup>(1)</sup> نور الدين حديد، مفهوم الإبداع في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير . مخطوط . إشراف الدكتور الطيب بودريالة، جامعة سطيف الجزائر، 2004، ص 18 .

<sup>(2)</sup> هو واد به قرية يسكنها الجن، في جزيرة العربية، وكان العرب إذا رأوا شيئا فائقا غريبا مما يصعب عمله أو شيئا عظيما في ذاته نسبوه إلى هذه القرية، فقالوا عبقرى.... ثم اتسعوا في هذا الاستعمال فنسب كل شيء جيد إلى عبقر المكانة فيقال عبقرى القوم أي سيدهم، وقيل أيضا إن العبقرى هو الذي ليس فوقه شيء . ارجع مفهوم الابداع الفني في العربي المعاصر، نورالدين حديد ، المرجع نفسه ص16 .

<sup>(3)</sup> المرجع السابق، ص 18 .

## الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية

### والنقد العربي القديم

---

وإبداعا، واعتبروا أن حالات الإلهام والإبداع التي يندفع فيها الشاعر للإبداع إنما سببها لم يكن نفسيا يتمثل في قريحة الشاعر، ومَلَكته الإبداعية وإنما هو بفعل القرين أو الشيطان .

## الفصل الثاني:

النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب >> الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة << لـ"مصطفى سوييف" أنموذجا أولا

تمهيد:

1. المبررات العامة للبحث

2. ميدان البحث

3. موضوع البحث

4. موضع البحث

I: في الفن والحياة والعلم

أولا: في الصلة بين الفن والحياة

ثانيا: المنهج التجريبي

ثالثا: مناهج الباحثين في مشكلة الإبداع

II: محاولة لتفسير ديناميات الإبداع في الشعر على أساس المنهج التجريبي الموجه

أولا: العبقرية

ثانيا: الشاعر

ثالثا: عملية الإبداع

رابعا: تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع على أساس دينامي

خامسا: في الإبداع الفني والمجتمع

III: ملحقات

أولا- ملحق (1) دراسات " جيلفورد" للإبداع: عرض ونقد

ثانيا- ملحق (2) تحليل الاستعداد الفني عند المصور : عرض ونقد

ثالثا-ملحق (3) دراسات الإبداع (1959-1967): عرض وتعقيب

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

تمهيد:

لقد شكل كتاب "مصطفى سويف" الموسوم بـ >> الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة << حلقة ذهبية في البيئة النقدية عامة والسيكولوجية خاصة فهو ذو قيمة نقدية جديرة والبحث والدراسة لما يحويه من معطيات علمية ومنهجية لها مكانتها في الساحة النقدية، وهذا مع مجموعة من المؤلفات الأخرى أنتجها مجموعة من النقاد أمثال "محمد خلف خلف الله" و" محمد النويهي " و"عباس محمود العقاد" و"عز الدين إسماعيل" وإذ اهتم هؤلاء النقاد بعدد القضايا النقدية السيكولوجية التي منها ما يتعلق بالمُبدع ومنها ما يتعلق بالإبداع؛ وقد تحصل "مصطفى سويف" بهذا الكتاب على درجة الماجستير برتبة امتياز إضافة الى أنه نال به جائزة أفضل بحث في كلية الآداب (1).

وقد احتل الإبداع مكانة مرموقة بين الموضوعات إذ انصرفت جهود النقاد والباحثين لها منذ سنة 1950 سواء اكان عند الغرب أم العرب ،حيث قدم "جيلفورد" J.P Guilford في >> جمعية علم النفس الأمريكية << بحثاً تحت عنوان >> قدرة الإبداع << وقد بلغ الاهتمام بهؤلاء العلماء أن عقدوا مؤتمراً خاصاً بهذا الموضوع في أغسطس سنة 1955 في ولاية أوتاه Utah الأمريكية ؛حيث نشر من هذا المؤتمر واحد وعشرون 21 بحثاً، كما احتوت قائمة المراجع التي وردت في نهاية هذا التقرير مئة وواحد وثلاثون 131 مرجعاً، منها خمسة وتسعون 95 مرجعاً نشرت عام 1950(2).

أما البحوث التي تتناول الإبداع ودوافعه في مصر فيقر النقاد أنها نادرة وقليلة وهذا شيء مؤسف عدا بحث سيكولوجي تجريبي واحد قام به "محمد عماد الدين إسماعيل" جمع

(1)-ينظر مقدمة المشرف يوسف مراد في كتاب مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1950، ص س.

(2)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص3.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

مادته وتقدم به لنيل شهادة الماجستير من جامعة كنتكي Kentucky الأمريكية سنة 1951 وقد تعرض له الناقد بشيء من التفصيل في ملحق خاص في آخر هذا الكتاب<sup>(1)</sup>.  
ليعرج الناقد على نقطة مهمة أن هناك بحوثا نقدية تناولت موضوعات وثيقة ذات صلة بالإبداع لموضوع التذوق والنقد الأدبي، كما اعتبر الناقد أن مدرسة النماء الملتفة حول الأستاذ "أمين الخولي" الذي يرى أنه أول من دعا في مصر إلى النهوض بالدراسات السيكولوجية للأدب.<sup>(2)</sup>

لقد عمل "مصطفى سوييف" في كتابه على دراسة الإبداع الفني من خلال تفسير الإلهام الذي لا يعتبر المشكلة الأولى إنما لب المشكلة في كشف طبيعة الواقع الجمالي وإن كان لا يدرك، إلا في هذه اللحظة الخاطفة التي تسمى بالإلهام والتي يقف دونها التعبير العادي عاجزا كل العجز كما يصرح بذلك الدكتور "يوسف مراد"<sup>(3)</sup>.

كما أعد الناقد "سوييف" العدة بجمع كم معرفي وثقافي كبير جمع بين الثقافة الفلسفية العميقة والثقافة الأدبية والاجتماعية الواسعة على غرار ما يتميز به من أسلوب فكري واضح ومنظم وهذا كله من أجل إمطة اللثام عن سر الإبداع الفني وما يكتنفه من صعوبات ضخمة وكل هذا على ضوء منهج تجريبي موجه يقوم على أسس معرفة ثابتة أدواتها الإجرائية هي الإطلاع والتأمل والبحث عن أكثر الوسائل ملاءمة للدراسة موضوعية على أسس متينة حتى يصل إلى نتائج خصبة جادة وفي هذا يقر الناقد "يوسف مراد" >>...تاركا للقارئ أن يطلع

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص3.

(2)-الخولي الأمين علم النفس الأدبي، مجلة علم النفس 1945، ص 36-51. نقلا عن كتاب مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص4.

(3)-المرجع السابق، ص3.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

بنفسه على كل ما يحويه الكتاب من معان جديدة ونتائج جديدة بأن تعد بحق من أعظم المساهمات العلمية في ميدان البحوث السيكولوجية الحديثة»<sup>(1)</sup>.

كما تكمن أهمية هذا الكتاب في الساحة النقدية السيكولوجية لمعاصرة أنه بحث في الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية لا تقل أهمية عن العلم أو عن اللغة في تحقيق التكامل النفسي الاجتماعي، وذلك على الرغم مما تصطبغ به الآثار الفنية من صبغة فردية ذاتية وبهذا عمل الناقد "سويف" أن يبرز أثر العامل الاجتماعي في تكوين الإطار الذي ينظم نشاط العبقرى وبوجهه في إحداث الصراع النفسي الذي سيتمخض عن الإلهام والإبداع الفني، لقد أدرك الناقد "مصطفى سويف" أن تفسيرات الإبداع وما يتخللها من الهامات والتي ترجمتها التفسيرات الشائعة السائدة التي تردّها إلى عمليات لا شعورية تستمد دوافعها من عالم الغرائز أنها تفسيرات ناقصة ، فقد حاول أن يعلل الإبداع تعليلا علميا باستخدام الاستخبارات التي أرسلها إلى مجموعة من الشعراء في مصر والأقطار العربية طالبا منهم أن يُجيبوه عن أسئلة معينة وأن يصفوه تجاربهم النفسية في أثناء إنشاء القصيدة؛ ولم يكشف المؤلف بهذا الاستخبار التحريري بل اتصل شخصا ببعض الشعراء وطلب الإطلاع على مسودات قصائدهم وقام بتحليل هذه المسودات ليكشف كيف تتم عملية الإبداع وبهذا التحليل الدقيق يكون الناقد قد قدم لنا وثبات علمية متقدمة في تفسير عملية الإبداع بشكل موسع وعميق قلّمًا نجد من كتب مثله حتى اليوم في طبيعة الشعر وفي عبقرية الشاعر - كما يقول "يوسف مراد" - إذ اعتبره فاتحة موفقة لحياة علمية خصبة في هذا المجال إذ تأثر بالناقد وبهذا العمل وهذه التجربة الفريدة مجموعة من تلاميذه نذكر البعض منهم : "شاكر عبد الحميد" : >>

الاسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة» وقد كتب "مصطفى سويف" نفسه ديباجة جميلة لهذا الكتاب، وكذلك "عبد الحميد حنورة" أصدر كتابين في هذا المجال مقتنيا

(1)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص3.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

أثر أستاذه الموسوم بـ << الأسس النفسية للأبداع الفني في الشعر المسرحي >> وكتابه << الأسس النفسية للأبداع الفني في الرواية >> وكل هذه الأعمال جاءت مثنية على عمل الناقد "سوييف" تعبيد الطريق أمامهم واسعا للبحث والتنقيب والإثراء في المجال السيكولوجي في مختلف الفنون .

وبهذا نجد أنفسنا أمام عمل نقدي جاد يضع أسسا إبستمولوجية للقضايا السيكولوجية بحلة علمية تقوم على التدقيق والتحقيق والتأمل والاستنباط النابع من التجربة الاستخبارية ولعل هذه هي أسباب أهمية هذا البحث ورواجه في الساحة النقدية السيكولوجية التي تعاني من قلة الباحثين فيها.

### (أ) - المبررات العامة للبحث:

قبل الخوض في المبررات العامة لهذا البحث تجدر الإشارة الى أن الناقد تحدث عن نظرتة الحالية للحضارة التي رأى أنها تمر بمحنة قاسية تشبه تلك المحن التي اجتازتها في بلاد الإغريق في القرن الثالث ق.م وفي الجزيرة العربية في القرن السادس الميلادي وفي أوروبا في القرن الخامس عشر، ووجه الشبه بينها هو هذا التداعي الذي يصيب نمطا عريضا من أنماط الحياة الذي اعتاده الناس وألفوا العمل والإدراك من خلاله وكذلك هناك وجه شبه آخر أشد جفاء من الأول هو إتجاه الناس نحو هذه المحن وموقفهم منها إذ انقسم الناس إلى فريقين متباينين هما(1):

الفريق الأول يرى أن القديم ينهار ولا يرون الجديد ينشأ جنبا إلى لجنب مع زوال القديم وقد اعترف الناقد ان التكامل الاجتماعي مهدد في الآونة الحاضرة ويتجلى في الأزمات

(1) - ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص3.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

الاجتماعية والاقتصادية والحروب والتقلل السياسي وهذا ناتج عن اختلال ميزان القيم  
(1).anxiety, anxiété

أما الفريق الثاني فيرى الانهيار ولكنهم يرون كذلك كيف تتساقب بعض أجزاء القديم من  
الجديد وتساهم في بنائه وكذلك هم لا يرضون برأي الفريق الأول وإن كانوا يقرون بوجود هذه  
المظاهر ، والشيء الذي لا شك فيه أن وجهة نظرهم تساهم في صبغ الوقائع بلون وجودها  
ومن هذا استبعد الناقد انهيار الحضارة واعتبره شيئاً أسطورياً مستشهداً بالتاريخ الذي حدث  
أن فريقاً من المجتمع الإغريقي كانوا يرون ظهور الإمبراطورية الرومانية كارثة على  
الإنسانية وأن فريقاً من المجتمع الفارسي كانوا يرون أن ظهور الحضارة الإسلامية كارثة  
على الإنسانية ولا يزال يوجد في أيامنا - يقول الناقد - في أيامنا أساتذة في الجامعات ينعون  
حضارة العصور الوسطى بما فيها من هدوء وبساطة قضت عليها حضارتنا. (2)

ثم يعرج الناقد لإضاءة بحثه أكثر، خاصة حول الحضارة ومحنها ليُعرف الحضارة  
فيعرض تعريف "جروفز" E.R.Groves و "مور" H.E Moore بأنها مجموعة الآلات  
الذهنية والمادية التي يستخدمها جمع من الأشخاص في كفاحهم لإشباع حاجات الحياة. (3)  
، أو بعبارة أخرى أنها مجموع مظاهر عملية التكيف التي تقوم بها جماعة من الناس في  
كفاحها تحفظ البقاء. (4)

وقد أخذ الناقد هذا التعريف دون الحاجة إلى تشتيت الحديث في مناقشة "اسبنجلر"  
O, Spengler في تفرقة بين الحضارة والمدنية ، لأنها لا تمس فكرة التكيف الاجتماعي  
البارزة في التعريف السابق وإنما هي تمس الوسائل التي يتم بها التكيف فهي التقاليد النبيلة

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص3.

(2)- المرجع نفسه، ص3.

(3)-المرجع نفسه، ص3.

(4)-المرجع نفسه، ص3.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

من الحضارة ،وهي المال في المدينة وهي القدرة على أن يحيا الإنسان الفن والأدب والتقاليد والحياة الاجتماعية بصورها جميعاً دون أن يعرفها معرفة عقلية تتيح له أن يناقشها ويتأملها بقليل من الإيمان بكثير من الشك، وهي القدرة على أن يحيا الإنسان حياته في عماء في حالة الحضارة أما المدنيّة فهناك عجز على أن يمارس الإنسان هذه الحياة في صمت وطمأنينة وإنما يحيا الإنسان حياة يسودها العقل.

ليقر الناقد انه لا يعارض الربط بين الحضارة والمدنية من ناحية وبين عملية التكيف الاجتماعي من حيث أنها المضمون النفسي لكل منهما. ويرى أيضاً أن كل تكيف جديد يبدأ بما يشبه الانطواء *introversion* فيتجه المُتكفي نحو عالمه الباطني، ينظر إلى أعماقه ليعيد تنظيمها وإعدادها لمواجهة الموقف الجديد بما يلائمه، وقد يتضخم الانطواء فيصبح فراراً و قد يعتدل فينتهي إلى تحقيق التكيف المنشود، ومن الطبيعي أن تسود في مرحلتنا الحاضرة مظاهر الانطواء ما دامت هذه المرحلة خطوة نحو تكيف جديد وفي استطاعتنا أن نعتبر نهضة العلوم الإنسانية أي تلك العلوم التي تجعل من الإنسان موضوعاً لها لعلم النفس والإجتماع بوجه خاص مظهراً من بين هذه المظاهر.<sup>(1)</sup>

ويرى الناقد أن المدرسة، "السريانية" و"الوجودية" في نداءاتهم مظهر من مظاهر الاندفاع في الاتجاه الانطوائي دون وعي بالحضارة وإطارها العام، والتي قطعت الوشاح التي يصل بين الفرد وبيئته، ولكن بطرق مختلفة.<sup>(2)</sup>

يعرض الناقد أهم السمات البارزة في اندفاع هذين المدرستين نحو الاتجاه الانطوائي.

\* أما المدرسة السريانية: فقد ظهرت الحركة من جديد أوائل القرن العشرين تتضمن التجديد في المضمون والشكل؛ إذ تعمل هذه المدرسة على إعادة النظر في غاية الفنان ووسيلته على السواء، وهي من هذه الناحية تعتبر ثورة في تاريخ الفن، حيث أننا رأينا بعض

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص6.

(2)- المرجع نفسه، ص6.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

الفنانين الأحرار يتجهون إليها، من مستهل حياتهم مثل "بيكاسو" Picasso والمصور الإسباني مشهور أراجون Aragon، والشاعر الفرنسي "رامبو" Rimbaud الذي شارك في الثورة الفرنسية 1870. (1)

وقد عمل "السرياليون" على التغيير لأن مجتمعنا الحاضر لا يوجد فيه أساس مقبول لهضة فن صادقة وثم أصبحت الدعوة إلى التغيير واجبة ولذلك أسقطوا العالم وحملوا حقدنا وخنقا على الفنانين السابقين على اختلاف نزعاتهم ومدارسهم لأنهم كانوا عبيدا للواقع الخارجي وإنما على الفنان أن يعبر عن الواقع الداخلي من أحاسيس وجدانية، وقد رأت هذه المدرسة أن الفنانين كلهم حتى التقليديين إنما يعبرون عن خبراتهم الوجدانية من خلال تصورهم للواقع الخارجي وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لونا عاطفيا معيناً هو لون وقعها عنده ولكن هذا لا يُرضي "السرياليون" فهم يطلبون تعبيرا مباشرا عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها، وبهذا تدعو هذه المدرسة الفنان إلى التخلي عن الواقع الخارجي نهائياً ويدفعون به إلى الانطواء والحياة في الواقع الباطني، ليقر الناقد أن السريالية لم تحقق أي حركة دياكتية حتى أن الفنانين الذين رجعوا إلى الاعتراف بالواقع الخارجي كـ "أراجون" و"كلود روي" Claude Roy و"بيكاسو" يعتبرون خارجين عن "السريالية" وهم أنفسهم يعلنون ذلك سخطهم على الدور الاجتماعي الذي يقوم به دعائها، أما الفنانون المنضمون تحت لوائها على رأسهم "دالي" S. Dali فلا يزالون يمضون في نفس الاتجاه وهو التعبير عن أعماق اللاشعور. (2)

لقد انتقد "مصطفى سوييف" هذه المدرسة وأقر أن السمة المميزة لها هي المغالاة في الاتجاه الانطوائي وقطع الصلة بالعالم الخارجي وإبراز معالم الخبرة اللاشعورية، على نطاق

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص7.

(2)- المرجع نفسه، ص9.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

اجتماعي، فالمدرسة السريانية بذلك تعرض الداء أكثر منها علاج للبرء منه وهي مظهر من مظاهر إنهيار التكامل الاجتماعي وليست أداة لاستعادة هذا التكامل.(1)

\* أما المدرسة الوجودية: فقد أبانت عجزها في الثورة على الواقع الاجتماعي الراهن بل تزيد هذا الواقع تمزيقا وتناقضا ، وفي هذا يعترف بذلك في فلسفته فيقول لأن فلسفتي >>لا تجلب داء ولا دواء بل تلاحظ ما هو العالم الحديث وتتنبه لحظ الإنسان ومصيره فهي تقول لنا ما هي الحياة ولا تريد تغيير شيء فيها.<<(2)

و"الوجودية" كأى فلسفة لا يكتمل فهمها وسبر أغوارها إلا إذا نظرنا إليها من خلال البيئة التي عاشت فيها، والحقيقة أن الفلسفة الوجودية في إطارها التاريخي أنها قدمت نفسها كاحتجاج ضد العبودية ودفاع عن الحرية، ولكنها تتضمن فهما معيناً للعبودية والحرية على السواء يتبلور في تضخيم قيمة الفرد ورفض كل ما من شأنه أن يضطر إلى فعل معين ، سواء أكان ذلك باسم المثل الأعلى الخُلقي والسياسي، وأصحاب هذه الفلسفة من يثبتون الحرية للفرد على أساس قضيتهم الأولى ومفادها أن الوجود سابق على الماهية ويعنون أن الإنسان يوجد أولا ويندفع في العمل بناء على الطريق الذي اختاره للاندفاع فيه (3) .

فهم يُقررون أن إثبات الحرية ليس معناه أن يمارس هذه الحرية فعلا ولكن معناه انه يمكنه ان يكون حرا إذا أراد ، وليس في صميم بنائه ما يمنعه من ذلك وليس في الواقع ما يغري بالتنازل عن هذه الحرية، الواقع الخارجي تافه والحياة الإنسانية تافهة.(4)

ليخرج الناقد بخلاصة مفادها أن "الوجودية" سخط على الحياة وعلى العالم وعلى العلاقات الاجتماعية، كل شيء تافه في نظرها، ولا معنى له ولا غاية، لكنها لا تجد

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص10.

(2)- المرجع نفسه، ص10.

(3)- المرجع نفسه، ص11.

(4)- المرجع نفسه، ص12.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

الشجاعة للحث على الانتحار، فكما أن السريانية ثائرة على الخبرة الشعورية، كذلك "الوجودية" ثائرة على كل ارتباط بالواقع الخارجي وكذلك الوجودية لم يعد لها أمل في الرجوع إلى الغرائز.

فهما تياران يُعبّران عن نزعة واحدة اتجاه الحياة بالفشل في فهمها والتكيف مع أحوالها بل لم يستطيعا الاعتراف بالواقع وقد تغير والعمل على التكيف معه في صورته الجديدة وآثروا الاندفاع الانطوائي، مفضلين اليأس على الأمل والغريزة على العقل والفرد على الجماعة.

وبعد هذه التوطئة الموجزة بالحديث عن المدرسة السريانية والوجودية يقر لنا الناقد على أن أكبر الدوافع التي أدت به إلى كتابة هذا البحث هو السعي إلى النظر إلى النفس البشرية دون إخراج هذه النظرة من الوعي بالإطار العام للحضارة، إذ يقول >نحن مدفوعون نحو هذا البحث الذي ينقب في باطن الإنسان بروح العصر، لكننا ننشد من وراء ذلك أن نعيد النظر إلى التكامل الاجتماعي<< (1).

ويرى في التكامل الاجتماعي وإعادة بنائه على أسس جديدة طريقاً إلى الحرية العكس ما يزعم "السرياليون" و"الوجوديون"، هذا من جهة، وكذلك الأمل في إلقاء بعض النور على الأسس النفسية للإبداع الفني فيُعبد الطريق أمام الفنان ليحدد موقفه من الواقع المعاش من جهة أخرى، كما أن خطورة الفن، وعظم رسالة الفنان هي دافع أيضاً إلى تأليف هذا الكتاب، فلا أقل من أن نفرد للإبداع الفني بحثاً كهذا، يُحاول أن يكشف من خلاله الأسس العميقة لهذا الضرب من النشاط، و تُقيم به رداً علمياً على دعاه الفردية المطلقة من أصحاب الفن والفلسفة على السواء. (2)

(ب) - ميدان البحث:

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص13.

(2)- المرجع نفسه، ص13.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

بالرغم من تعدد ميادين الفن إذ عالم الفن يُضم عديد الميادين كالتصوير والرقص، والتمثيل والموسيقى والشعر فقد اختار الناقد ميدان هذا البحث هو الشعر مع التنويه في إشارات خفيفة إلى بعض ميادين الفن الأخرى، فالناقد يصرح أنه لم يختر الشعر باعتباره أسمى الفنون كما يروق لـ "هيجل" ذلك الفيلسوف المثالي لأن هذه التقويمية لا تتفق واتجاهنا العلمي الذي تستوي فيه هذه الوقائع من حيث أنها موجودة فعلا. (1)

والناقد يرى رأي "فيكتور باش" V. BASH ولـ "يقور روزو" L. Rusu القائل بأن الفنون على اختلافها تجتمع تحت جوهر واحد وتؤدي وظيفة واحدة، وبهذا أكد على نفيه المطلق ورفضه القاطع للرأي القائل بوجود اختلاف جوهري بين طبائع الفنون المختلفة أو بالأحرى بين الأسس النفسية التي يقوم عليها كطل منها. (2)

ولهذا يقر الناقد على أنه سيقصر ميدان بحثه على الشعر من دون الفنون الأخرى، لأنه بتحديد ميدان البحث في الشعر سيضبط الموضوع ويحمية من التشتت والخروج عن الموضوع الأصلي والغوص في أمور ثانوية التي تفقد البحث جوهره، كما أن هناك سبب آخر يذكره الناقد لإختيار الشعر هو سبب خارج عن إرادته وهو حدود تراثنا الذي سنعتمد عليه عند القيام بدراستنا التجريبية إذ أن البيئة المصرية والشرق العربي عامة أساسها الشعر وإذا تحدثت عن شيء آخر غير الشعر ستعتبر غريبا، وإن كانت هناك بذور نهضة في التصوير أو الموسيقى فالعهد بها قريب، أما الشعر فجذوره ضاربة في الأعماق. (3)

ثم بعرض الناقد إلى بعض القضايا النقدية والعلمية المتعلقة بالشعر فيرى أن كلمة الشعر واسعة وغامضة غير مقصورة على الوزن والقافية، فقد تتسع لتشمل كل حديث تغلب عليه سمه التخيل وإن لم يكن مقيد بالوزن والقافية كما هو الرأي الشائع عن "أرسطو"

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص14.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص14.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص15.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

Aristotle ليقر أن هذا الرأي خاطئ أو مشوب بالخطأ ، فهو يقول في كتابه في >> فن الشعر << نجده يقول: >> إن المحاكاة لفعل ما يمتاز بأنه مهم ونام وذو حجم مقبول- بواسطة اللغة المزينة السارة... وأعني باللغة السارة لنغمة تحمل...الإيقاع والغناء، والوزن << ليخرج بفائدة مفادها أن "أرسطو" مقر بأن كل شعر لا بد أن يكون منظوما وإن لم يكن كل منظوم شعرا بالضرورة.(1)

أما "شلي" P. B. Shelley فقد رأى أن التفرقة بين الشعراء والكتاب الناشرين خطأ شائع، فقد كان "أفلاطون" شاعرا أولا وقبل كل شيء وهذا ما ذهب إليه "اللورد بيكون" Bacon إلى ما ذهب إليه "أرنولد" M. Arnold الناقد الإنجليزي إذ يقرر أن الفكرة هي كل شيء بالنسبة للشعر وما خلاها فهو خارج عن جوهره، وجمع "أبركرومي" Aber Crombie بالرأيين فيقول أن كثيرا من النظم ليس شعرا وإن كثيرا من النثر قد يكون شعرا مع تجرده من الوزن، ويقول في مواضع أخرى أن الفارق الجوهرى بين النثر والشعر هو الوزن(2)

أما رأي "رتشاردز" L. A. Richards فهو واضح إذ يقر أن الوزن شرط لا بد منه وإن القصيدة تعتمد عليه بإطار يميز خبرة تذوقها.

ثم يعرض "سوييف" آراء مجموعة من النقاد الآخرين مثل "تسونون" A.G Swinburne "كودول" G.Caudwell و "دي لاكرواه" H. Delacroi و "سوارس" Suares ليعرض الناقد آراء بعض العرب القدامى والمحدثين مثل "ابن قتيبة" الذي يرى بضرورة الوزن في الشعر وهو علاقة اقتدار الشاعر خاصة هي القوافي فهو جزء جوهري في القصيدة، وهذا ما ذهب إليه "طه حسين" في العصر الحديث، إذ يقول في عديد المواضع

(1) - مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص15. نقلا عن كتاب:

Groves, E.R.& Moore, H.E. An Introduction to Sociology, New York Longman, 1941. P14.

(2) - مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص10.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

>> أن كل شعر نظم وليس كل نظم شعرا، وقد يشعر الناظم وينظم الشاعر بل الشاعر  
ناظم وليس شاعرا في كل وقت<<. (1)

وبعدها عرض الناقد آراء النقاد الغربيين والعرب حول دور الوزن في الشعر ليخرج  
بفائدة نقدية أن معظم الأقوال متفقة على إثبات الوزن للشعر على الرغم مما قد يكون بينها  
من تعارض في موضوعات أخرى، وحتى "شلي" الذي أتاح للشعراء أن ينصرفوا عن الوزن  
ولا يتقيدوا به لم يبدع إلا شعرا منظوما .

والهدف من ذكر هذه المفاهيم والآراء النقدية حول الوزن لأنها تمثل لب صميم بحثنا وركنه  
الركين حتى لا نهيم في صحراء ليس لها تخوم ومن هنا نقرر أننا نرتضيه تحديدا اللמידان  
الذي سنبحث فيه ،ومعنى ذلك أننا لن نُعنى بالإبداع في القصة ولا الأقصوصة ولا الرسالة  
ولا المقالة، لكن سنتجه بالبحث إلى الشعر ونشترط فيه أن يكون منظوما وإن كُنّا نعلم علم  
اليقين أن ليس كل منظوم شعرا. (2)

### ج- موضع البحث:

أقر الناقد في بحثه على أنّ الموضوع الأساسي الذي يدور حوله بحثه هو الإجابة  
على السؤال الرئيسي: هو كيف يبدع الشاعر القصيدة؟ إذ صرح بأنه >>سوف يتبع خطوات  
الشاعر خطوة خطوة سوف نعدّ عليه أنفاسه، ونرصد خلجاته وسوف نحيا معه من الداخل  
والخارج في أعماقه وفي المجتمع، سوف نقوم بين يديه ومن خلفه ما وسعتنا الحيلة وسوف  
نحيط به ما وسعتنا الإحاطة، كل ذلك كما ننتهي إلى صورة دينامية لحركة الشاعر في  
شعره، تكشف عن دقائق هذه الحركة وأهم خصائصها<<. (3)

(1)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، نقلا عن كتاب: طه حسين "حافظ وشوقي"،

مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1933، ص104.

(2)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص10.

(3)- المرجع نفسه، ص19.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

وكما عرج الناقد إلى نقطة مهمة وهي كيف يمكن الاستفادة من الكتابات الشائعة لمؤلفات "فرويد" وتلاميذه ، فيرى الناقد أن كلا من "فرويد" و"يونج" يُرجعان الإبداع الفني إلى اللاشعور ، وإن كان الاختلاف بينهما واضحاً ، إذ يراه "فرويد" لا شعوراً فردياً أما "يونج" فيراه جَمْعياً عن طريق تجارب الاجيال المتعاقبة وأثرها في النفوس.

وكما أجاب "فرويد" على سؤال يتعلق لماذا يُبدع الفنان أو ماهي علة عملية الإبداع ؟ وقد وجدها في ضغط مركب أوديب Oedipus comple وكذلك في ضغط الواقع الخارجي أما "يونج" فيراه راجع إلى تقلقل اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية.(1)

كما حاول الناقد أن يذكر إجابة "فرويد" و"يونج" عن سؤال مُهم يطرحه ، وهو كيف تتم عملية الإبداع ؟ إذ يُجيب عنه "فرويد" عندما كان بصدد دراسة نفسية الإنسان من حيث هو فنان وليس في قدراته أن يُطلعنا على طبيعة الإنتاج الفني، حيث أن "فرويد" درس "دافنشي" كإنسان ولم يدرسه كفنان، أما "يونج" فأجابته على هذه الإشكالية كانت مبررة بفكرة انسحاب الليبدو Libido من العالم الخارجي وذلك بالاستعانة بالعملية النفسية أخرى << الإسقاط >> وفي الأخير يؤكد الناقد على أن مدار الدراسة هو البحث عن منبع العمل الفني وكيفية إبداعه ، فالهدف هو تَبْيُن الإبداع الفني من حيث هو عملية من بين عمليات النشاط السيكلوجي المتعددة، و كيف تمضي هذه العملية منذ بدايتها حتى نهايتها بكل ما يعترئها من شدة وارتخاء وتفتح وإغلاق(2)

كما نوّه الناقد إلى نقطة أخرى وهي موضوع البحث أ يوضع هذا البحث في صف البحوث الإستطبيقية أي علم الجمال أم يوضع في صف البحوث السيكلوجية؟

والحقيقة أن البحوث الإستطبيقية الحديثة لا تزال ترى أن التذوق هو موضوعها الرئيسي على الرغم مما يذهب إليه "بولدوين" Baldwin و"أرنودريد" L.A.Reid و"رنز" Reid

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص20.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص21.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

D. D. Runes وقد خصص "ريد" نفسه خمسة فصول من كتابه <<دراسة في الاستطيقا>> لدراسة الجمال وكل ما يتعلق بمشكلات التذوق في حين أنه لم يفرد للإبداع سوى فصل واحد.

وبعد ما إستفض الناقد في شرح هذين المنهجين الإستطيقوي والسيكولوجي رأى أن كل عمل فني هو نتاج نشاط حي ؛ فلكي نتقهم عملية الإبداع يلزمنا أن نتقدم معه حتى هيأت له هذه الصورة التي ارتضاها الفنان أخيرا ، ويلزمنا أيضا أن نتقدم معه في صبر وأناة منذ البادرة الأولى والمسودة الأولى حتى نصل إلى الصورة التي قبل الفنان أن يطلعنا عنها ، ونحن في ذلك متفقون مع " ليقيو روزو " L. Rusu الذي يقرر أن البحث في الإبداع الفني هو المقدمة الأولى لكل بحث استطيقوي وليس هذا الباحث منفردا بهذا الرأي ، ولكنه مرتئيه مع ثلثة من الباحثين.

ف "كنراد فيدلر" K. Fardeler يعيب على من يساهمون في تفسير النشاط الفني لأنهم يقيمون آراءهم على تأمل العمل الفني ؛ وما له من تأثير في نفوسنا وهذا أساس زائف. و"هيرن" Hirrn يقول "أن دراسة الإبداع الفني هو أشد البدايات ملاءمة لفهم الفن أما "تيودور لسينج" T. Lessing يقول أن الشرط الأول لإقامة الاستطيقا على أسس مبتكرة أصلية هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولا وقبل كل شيء ذلك أن كل عمل فني فعل وتعبير للإرادة مبدعة وهذا ما يذهب إليه "مويمان Meumann" الذي يقول: << أن مبدع الفن والجمال هو الجدير بان يكون مبدأ البحث في هذا المجال >>. (1)

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص26.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

(I) - في الفن والحياة والعلم:

أولاً) - في الصلة بين الفن والحياة:

في هذا العنوان بحث الناقد عن الصلة بين الفن والحياة مسلطاً ان يسلط الضوء على الفلاسفات المتعلقة بالفن التي تطلعنا على أن المفكرين كانوا على الدوام بصيرين بهذه الصلة ولو أن بعضهم كان يضل الطريق عندما يمضي نحو تكوين نظريته في الفن والعمل فقد استأنس الناقد بأراء المفكرين والفلاسفة من بينهم:

(1) - آراء المفكرين الذين تناولوا هذا الموضوع:

(أ) - أفلاطون: يرى "أفلاطون" أن مجرد الانتقال من الأداء الدوري Doric في الموسيقى إلى الأداء (الليدي) Lydian حقيق بأن يجلب انهياراً اجتماعياً ومعنى ذلك أنه يسلم ضمناً بقوة الصلة بين الفن والحياة ، ولكنه عندما جعل يُؤلف نظرية فن الشعر ومصدره عند الشاعر، أخطأ فاستمده من مبدأ متعال عن الحياة ويرها الناقد أنها من إملاء مثالية عامة إذ جعلته يرى كل ما في العالم ظلاً لحقيقة عُليا في عالم خفي وشبهاً ينطق لما يقوم وراءه في عالم المثل وكأنه جعل من المُلهمات أو ربات الشعر مُثلاً ، وليس الشعراء سوى ظلال تنطق بصوتها في عالم الواقع.<sup>(1)</sup>

(ب) - أرسطو: يرى الناقد أن "أفلاطون" باعد بين الفن والحياة وإن كان ضمناً هناك إقرار بوجود صلة بينهما، فإن "أرسطو" قرب في الصلة بين الفن والحياة ، فالمأساة عنده تقليد لفعل الإنسان تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية ثم هي تقوم بمهمة اجتماعية هائلة وهي شفاء النفس من الانفعالات الزائدة عن الحاجة والمتصارعة فيما بينها، وهو ما عبر عنه

(1) - ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص33

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

بمفهوم "الكرنسيس" أو هو الأثر الأخلاقي الذي تخلفه المأساة من خلال التنقية في الأهواء(1).

ويرى الناقد أن نظرية "أرسطو" توشك أن تكون ردا مباشرا على رأي "أفلاطون" الذي أورده في الكتاب العاشر من الجمهورية، فالفن محاكاة ولكنه ليس محاكاة لشيء، بل هي محاكاة لفعل والفن يتجه إلى الانفعالات فيثيرها، لا يجعلها ذات طابع مرضي بل ليعيد إلى الحياة الاتزان فهو على صلة وثيقة بالحياة من ناحية المنبع ومن ناحية المصب.(2)

(ج) - شوبنهاور **Schopenhauer**: فهو يرى ان هناك صلة بين الفن والحياة فيقول ان الموسيقى تعبير مباشر عن إرادة الحياة والشعر أصدق تصويرا للطبيعة البشرية من التاريخ ، والمأساة قمة الفن الشعري ، وهي تمثل الجانب المُرُوع من الحياة حيث الصراع بين الإرادة ونفسها قد بلغ الذروة (3).

ويرى "مصطفى سوييف" أن "شوبنهاور" لم يبعد كثيرا عن العرف الفلسفي الشائع الذي ينادي إلى فصل بين الفن والحياة ويرى أيضا أن المناخ الاجتماعي الذي هو روح العصر هو الذي تجله ينجر إلى هذا العرف الفلسفي الشائع، وقد قدم "إدوارد فون ماير E. Von. Mayer" لنا الأصول العميقة لموقف "شوبنهاور" فأبرر أن الظروف العائلية التي أحاطت بنشأته وصراعه مع أبيه وصراعه العنيف مع أمه شكل له شعورا بخيبة الأمل فكانت تتجه أفكاره إلى التنشئة الاجتماعية وإلى هذه الفلسفة التشاؤمية المشهورة(4).

وقد نوه الناقد "سوييف" برأي "شوبنهاور" عندما تحدث عن الفن من جهة الإبداع، فقد ربط بينه وبين الجنون وقال "شوبنهاور" أن القدرة على تفهم الحقيقية الكامنة وراء المظاهر هي التي

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص34.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص35.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص35.

(4)- ينظر المرجع نفسه، ص37.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

تجعل من الإنسان عبقريا لأن العبقرية تتضمن أن يصير الإنسان ذاتا خالصة للمعرفة، تتأمل دون أن تقصد إلى مبدأ العلة الكافية تتأمل مثل الموجودات وحقائقها الأولية مع الملكة اللازمة لذلك.(1)

ويرى "سوييف" أن رأي "شوبنهاور" في الصلة بين الفن والحياة صلة دقيقة كل الدقة ؛ فالفن يبدو من ناحية الإبداع تعبيرا مباشرا عن الإرادة التي هي جوهر الحياة (الموسيقى) من حيث إن الحياة ما ينساب بين الرغبة والحصول وهو من ناحية التدوق أحد طريقي الفرار إلى السلام فهو إنتقال من الارادة الى المشاهدة ومن الرغبة الى التأمل.(2)

ويرى أيضا أن الصلة بين آراء "شوبنهاور" وآراء "أفلاطون" واضحة لا سبيل إلى الشك فيها وتتجلى من هذه الثنائية التي يعقدها كل من الفيلسوفين بين الواقع والمثال أو بين الظواهر المتكررة المتغيرة وبين الحقيقة الموحدة الثابتة من ورائها.(3)

(د) - لالو G. Lalo: ويرى أن صلة الفن بالحياة قائمة لا شك فيها وقد تكون في أوجه خمسة هي باختصار:(4)

1. الفن يمكن أن يُكون نوعا من مضاعفة الحياة ، فهو شبيه بها والصفات الرئيسية التي نجدها في العمل الفني وتجدها كذلك في مبدعه وفي جمهوره وهذا واضح في أعمال "ستندال" Stendhal، و"بودلير" C.Baudelaire.

2. وهو قد يكون نوعا من إكمال الحياة، كأن يرسم مثلا خَيْرًا وإنسانيا عاما وهذا ما حققه "روسو" J.J.Rousseau و"جوركي" M. Gorki.

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص37.

(2)- المرجع نفسه، ص37.

(3)- المرجع نفسه، ص39.

(4)- المرجع نفسه، ص41.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

3. وقد يكون ضربا من الترف وسط تيار الحياة الحادة، وهذا ما نادى به "سبن .H.Spencer
4. ويكون نوعا من البراعة في أسلوب معين، وهذا ما دعت إليه مدرسة الفن للفن وحققه "اوسكر وايلد" Oscar Wilde.
5. وقد يقوم الفن بمهمة التطهير في الحياة وهي وجوه نظرية "أرسطو".
- ويرى "لالو" ان الخيط الذي يربط بين الفن والحياة في الأعمال الفنية هو موضوع الحب وهذا الرأي شبيه برأي "ريبو" T. Ribot الذي عبر عنه في كتابه "الخيال والمبدع".<sup>(1)</sup>
- ويرى "دي لاکرو" أن جميع النظريات التي تحاول العثور على جذور النشاط الفني في ناحية معينة من نواحي النشاط الإنساني كاللعب أو نشاط الغريزة الجنسية أو الميل إلى عرض الذات Self-exhibition كلها نظريات باطلة، وبطلانها آت من نقصها فلا يوجد أي نشاط من أنشطة ضروب الحياة كاف وحده لتعليل جوانب النشاط الفني جميعا؛ لأن الفن شديد الاتصال بصميم الحياة الإنسانية<sup>(2)</sup>، وهذا الرأي يوافق رأي "لالاند" A. Laland فعنده أن منابع الفن لا يمكن العثور عليها في مظهر دون سواه من مظاهر النشاط الإنساني.
- ويرى "سوييف" أن رأي "دي لاکرواه" كي يكون منطقيا مع نفسه أن يقول إننا بالفن ننفصل عن الحياة العملية ونعتزل إلى نوع من التأمل والاستمتاع.
- ليعرج الناقد في الأخير أن هناك تشابه بين آراء "دي لاکرواه" و "لالو" من جهة وآراء "شوبنهور" و"أفلاطون" من جهة أخرى، فإنهم كلهم مجموعون على أن الفن ذو صلة وثيقة بالحياة سواء من ناحية المنبع أو من ناحية التأثير، وقد كان طبيعيا أن يجمعوا على هذا القول لأن المشاهدة البسيطة للواقع شاهد بصحته<sup>(3)</sup>.

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص41.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص42.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص43.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

وقد كان "دي لاكروا" قد انفرد من بينهم بمشاهدة الواقع مشاهدة دقيقة كما ينبئ عن ذلك مؤلفه في "سيكولوجية الفن"، فمشاهدته قد اعتمدت على الاستبطان لتجربة التذوق أكثر مما اعتمدت على الملاحظة الموضوعية للنشاط الإبداعي، وهناك موطن النقص كما يرى الناقد "سويف" في نقطتين هما: (1)

الأولى أن الملاحظة الاستبطانية في حالة تذوق العمل الفني تنبئ على الاستمتاع أو النشوة ولذلك ربط "لاكروا" بين الفن والراحة.

أما الثانية فالملاحظة الاستبطانية لخبرة تذوق الإبداع يتضمن مصادرةً لم يقدّم عليها أي دليل مع أن خطورة أن الاستبطان بوجه عام أعمق من ذلك وأضخم ؛ لأنه منهج يمكن الاستعانة به في بحث كثير من نواحي نشاطنا النفسي كما يمكن التورط فيما يجلب من أخطاء في هذه النواحي ليعرج الناقد "مصطفى سويف" على نقطتين هامتين هما:

الأولى تتعلق بخبرة التذوق؛ إذ أكد على أن المرء لا يستطيع أن يتذوق العمل الفني العظيم إلا إذا كان من أولئك الذين لا يقعدون عن بذل جهد عظيم في سبيل الثقافة الشاملة العميقة فالأدب الإغريقي، لا نستطيع نتذوقه إلا إذا كنا على علم بحياة المجتمع الإغريقي، وكذلك الأدب الجاهلي لا نتذوقه إلا إذا كنا على علم بالحياة في المجتمع العربي الجاهلي، ومنه فإن العلم بالحياة الاجتماعية (بأوسع معانيها) والتي أحاطت بظهور العمل الفني ضروري لاكتمال تذوقنا له.

فالثقافة الفنية تمد المرء بما يمكن أن يُسمى بالإطار الذي يساعد على تنظيم التلقي للعمل الفني، وبذلك تزداد قدرتنا على التذوق. (2)

أما النقطة الثانية فتتعلق بالرد على من يدّعي أن الإبداع لا يتطلب جهداً وإنما يقوم على الترف والراحة أو الفرار إلى السلام؛ إذ جمع الناقد جملة من الحجج للردّ على هذه

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص43-44.

(2)- المرجع نفسه، ص45.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

الفرضية فاستند على ذكر حالة كيتس Keats. الذي قيل عنه أنه "شكسبير" Shakespeare الثاني ، إذ أنه كان يتابع القراءة إلى ثماني ساعات يوميا وقال في بعض استجاباته أن الشعر إذا لم يأت طبيعيا كما تأتي أوراق الشجر فيا حبذا لو لم يظهر أبدا و "ريدلي" M.R. Ridley يعلق على هذا الرأي قائلا : أنه يقصد الحال الشعري Poetic mood ، أما "شكسبير" فأعماله دالة على ما كان يبذله من جهد وقراءة من الهوامش والأقواس والخطوط والملاحظات الموجودة تحت بعض التعبيرات. وأما " توفيق الحكيم" فيطلعنا في << زهرة العمر >> على مدى ما بذل من جهد وعانى من مشقة في سبيل إعداد نفسه كفنان، لذلك يقول "إدجار ألن بو" E.A. Poe << إن الفن جهد وعرق >>. (1)

### 2- الاستشهاد بالتاريخ:

ومن أجل تأكيد الناقد لفرضية متانة الصلة بين الفن والحياة الاجتماعية ذهب بعيدا بالاستشهاد بالوقائع التاريخية؛ وذلك بالولوج إلى الحضارة الإغريقية فقد اختار هذه المرحلة الزمنية الماضية وليست حاضرة؛ لأنه في رأيه نكون أكثر وعيا بالمرحلة الزمنية الماضية من الحاضرة؛ فالحضارة الإغريقية يقصد الحقبة الممتدة في القرن الخامس ق.م فقد كان فيها فنانون من الطراز الأول مثل " أسخيل Eschyle " و "سوفوكل" Sophocle و "فيدياس" Phidias فحاول الناقد "سويف" أن يبحث عن العلاقة التي كانت تربطهم بمجتمعاتهم في ذلك العصر. فعمل على تبين هذه العلاقة أو الصلة من خلال مقارنة بين الفن الإغريقي والحياة الإغريقية، في القرن الرابع قبل الميلاد.

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص46.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

يقول "ستوبارت Stobart" >"أن "سوفوكل" هو العارض الأمين لأثينا البركليزية، في حين أن "يوريبيد" Euripides كان نبي القرن الرابع متحررا عالميا ، لا يستقر ولا يهاب في آرائه شيئا".(1)

لقد كان المجتمع الأثيني في القرن الخامس مجتمعا ناهضا أصاب النصر في واقعتين؛ واقعة مرطون البرية وواقعة "تسلاميس" البحرية، فقد كان لإسبرطة الفضل في النصر الأول وأسطول أثينا المنتصر في الواقعة الثانية والمجتمع الأثيني صاحب الفضل دون سواه وكان هذا النصر مصاحبا لانقلاب خطير في بناء المجتمع الأثيني نفسه فقد تم نصر طبقة الملاحين على صفة الزراع وملاك الأرض.

هذا الجانب الأساسي للمجتمع الذي أنجب "فيدياس" و"سوفوكل" إذ كان لفن هذين الرجلين المثالية أي التعلق بالمثل العليا ولم يكن يسمح للتخصص الواقعي أن يظهر حتى أن التمثيل يجب أن تكون هيئة الممثل موحية بالكمال من حيث البنية والكعب العالي ولم يكن يسمح بتجاعيد الوجه أن تظهر على عكس هذا الحال في القرن الرابع ق.م عند "بركستيل" الذي يتخذ مادة تمثيلية من الرخام وليس من العاج والذهب كما كان سابقا، بل أصبح يظهر الإنسانية التي لم تكن عند "فيدياس" ولم يظهر فيها الطابع الإلهي الرائع.

وهذا راجع إلى تغير الحالة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، فأثينا أصبحت مجهدة ومهدمة على أثر الحرب الطاحنة التي بدأت بينها وبين أسبرطة منذ 431 ق.م ولم تنته إلا في عام 403 ق.م بهزيمة أثينا التي كان يحكمها "كليون" GLéon.

حتى أن "يوريبيد" أصبحت الآلهة عنده مغرقه في الإنسانية وأتاح لنفسه أن يظهر السحارين والمتسولين على المسرح ولم يكن الحب عنده يخضع للواجب كما فعل "سوفوكل"

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص53.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

ويرى الناقد "سويف" أن هذا الشاهد التاريخي يبين لنا قيام الصلة القوية بين الفن والحياة الاجتماعية، وعلى رأي "هربرت" و"ريد" أن هذه الصلة ليست مقصودة ولا متكلفة ولكنها تلقائية فالفن يبيّن أحد مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة؛ فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تعديل تبعاً لضرورة ملحة فتكون نتيجته على الفن واضحة ما دامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامي واحد.<sup>(1)</sup>

### (3) - رأي الناقد في مصدر هذه الصلة:

بعد الاستشهاد من التاريخ على الصلة القائمة بين الفن والحياة الاجتماعية ذهب الناقد إلى أعمق من ذلك وهو البحث في مصدر الصلة فمن خاصة الحياة هي ما يبيده الكائن الحي من قابلية للتنبه *irritability, irritabilité* والتنهيج *excitability, excitabilité* وما يترتب على ذلك من سعي متصل نحو التكيف لتسع هذه الخاصية كل ضروب النشاط التكيفي من الانتحاء الضوئي في النبات والفعل المنعكس في أقل درجات النشاط لدى الحيوان إلى الإبداع وهو أرقى درجات النشاط في الإنسان وأعدها، والتكيف يكون للكائن مع بيئة أو بالأحرى من مجال السلوك، كلا دينامياً لتخفيض التوتر الذي يظهر إلى الكائن نتيجة التنبيه والتوجيه . والتكيف أو التوافق بهذا المعنى غاية النشاط الفني كما أنه عامة كل نشاط حي، وهو عملية تمتد جذوره إلى أعماق الحياة وأن كل الباحثين متفقون على هذه الحقيقية، وكل الظواهر تدل على وجود صلة عميقة بين الفن والحياة سواء أكننا نعني بالحياة جانبها السيكولوجي أم جانبها الاجتماعي. وقد عقد "ديوي" Dewey فصلاً عن كتابه القيم "الفن كخبرة" أوضح به أن أهم خصائص التجربة الاستيطيقية تبدو كبذور في تجارب الحياة

(1) - ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 54.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

عامة ، فالإيقاع يتمثل في كون التجربة تمضي بين بداية ونهاية وتوتر ناتج عن ظهور حاجة أو شبه حاجة ثم خفض التوتر نتيجة للإشباع أو إزالة التنبيه.(1)

ثانيا: المنهج التجريبي:

### 1- الطابع العام للبحوث السيكولوجية في القرن الماضي:

يرى الناقد "سويف" أن الرأي العام المثقف يحمل عواطف طيبة نحو المنهج التجريبي ونتائجه في العلوم الطبيعية البحتة، وعلى العكس من ذلك يسيء الظن به كثيرا إذا ذكر مقرونا بالأبحاث السيكولوجية ، خاصة إذا كانت تتناول الوظائف العليا للذهن ، وهذا أمر عجيب في رأي الناقد، وهذا العجب يتبدد في اعتقاده إذا وقفنا على تاريخ علم النفس والأبحاث التجريبية فيه خاصة القرن التاسع عشر فقد قضت هذه الأبحاث على معنى الحياة النفسية في صميمها معنى النشاط المتكامل الذي يمارسه كائن له "أنيته" التي يشعر بها(2).

ليعرض لنا لناقد لمحة تاريخية من القرن السابع عشر ويبرز فيها، الجانب التجريبي إذا كان "قونت" Wundt هو الأب الشرعي لعلم النفس التجريبي كما تقرر المراجع ، فهناك قبل هذا الأب أسلاف أجروا تجارب في هذا الميدان استنبطوا منها نتائج حاولوا تفسيرها سيكولوجيا ولعل جدهم الأكبر هو "قيبر" E. H. Weber" ببحوثه التي أجراها عن الإحساس العضلي وجعل بنشرها دفعات عامي 1829-1834 وهي إلى الآن تعرف باسمه وقد ألحق أن بداية العهد الرابع من القرن الماضي تعتبر فجر التاريخ للبحوث السيكولوجية التجريبية، فقد ولد "قونت" عام 1832 و ابتكر "هونيستون" C. Wheatstone أول شكل للاستيريوسلوب عام 1833 والظاهر أن الاتجاه التجريبي الذي بدأه "قيبر" لم يلق الكثير من القبول فظل خاملا ، وبقيت السيادة للبحوث النظرية حتى إذا أتى عام 1860 بدأت تلمع في الأفق أسماء براقاة مثل: "هلمولتر HL. Helmholtz" و"فخنر" G. T. Fechner و"شولتسه"

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص55.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص57.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

M. Schultze، و"ماخ" E. Mach ويعتبر هؤلاء ممثلين للنزعة التجريبية التي هي عماد العلم.(1)

وقد أجرى "هلمهولتز" تجارب لتحديد سرعة الرجوع reaction time واهتم ببحث آليات التكيف البصري وأجرى تجارب عن حاسة السمع ، فقد كان هذا العالم متحمسا للاتجاه التجريبي يرجو من وراء ذلك القضاء على الاتجاهات الغيبية في الفكر الألماني الذي يميل إلى الصوفية، وكما اهتم "فنخر" بالإحساس ودفعت نزعته السيكوفيزيقية إلى محاولة صياغة قانون قيير صياغة رياضية، واهتم "شولتسه" بإجراء أبحاث تجريبية على الأبصار وعني "ماخ" بالبحث في وظيفة الأذان الباطنية وكيفية تحقيق التوازن واكتشف جولد شيدر A. Gold scheider و"بلكس" M. Blix و"دونالدسون" H. M. Donaldson أن الحساسية ليست موزعة على سطح الجسم توزيعا متشابها بين أجزائه جميعا.(2)

أما معمل "قونت" فقد كانت الدراسات تجرى فيه بنوع من تقييم العمل بحيث يقوم الأستاذ أن بجمع أبحاث طلابه وينسق بين نتائجها في نظرياته ؛ وقد اتجهت عناية هذا المعمل في العشرين سنة الأولى من حياته الى بحث الإحساس والإدراك الحسي. والحقيقة التي تذكر في هذا الصدد أن العوامل الفسيولوجية ارتفعت أسهما، على حساب العوامل السيكولوجية، إذ توصل "تشارلزبل" C. Bell إلى التفرقة بين أعصاب موردة أو حسية وأعصاب مصدرة أو حركية وتوصل "رماك" R. Remok إلى التفرقة بين المادة السنجابية والمادة البيضاء في المخ وكما استطاع "مارشال هول" M. Holl التفرقة بين الفعل الإرادي والفعل المنعكس.

كل هذه الآراء واللمحات العامة تعد كافية للاستدلال على شيء هام هو السبب الأول في إساءة الظن بالمنهج التجريبي إذا ما استخدم في بحث ظواهر النشاط السيكولوجي البعيد،

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص58.

(2)- المرجع نفسه، ص59.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

إلى حد ما عن الأسس الفسيولوجية وأضف إلى ذلك من الناحية النظرية، فقد أصدر "جيمس مل" James Mill كتابة "تحليل ظواهر الذهن البشري" عام 1829 وأعيد نشره مشبعا بالتعليقات والشروح لـ "جون ستيوارت مل" J. S Mill و"بين" A. Bain 1829 مما يدل على أن هذا الكتاب ذو أهمية. (1)

وفي العقد الخامس جعل "جون ستيوارت مل" يقدم مذهبه في "الكيمياء الذهنية" وهذا الاسم دليل على اتجاه صاحبه، ومن هذا القبيل أيضا "بين Bain" الذي لم يثق في الترابطية كلها ولكن مع ذلك لم يملك أن يكون ترابطيا وقد أصدر كتابه << الحواس والفكر >> عام 1855 وكتابه "الانفعالات والإرادة" 1859 والميزة في هذه البحوث التي أنجزها هذا العالم هو الطابع الفسيولوجي النزعة فهو يهتم بدراسة الدماغ و الجهاز العصبي وأعضاء الحس والأعصاب الحركية. (2)

ويتضح من ذلك أن هذه البحوث النظرية كانت تسير في اتجاه لا يتعارض واتجاه البحوث التجريبية، بحيث أنهما كانا يمثلان جانبيين من نزعة عقلية واحدة وهي النزعة التجريبية أو التحليلية. والحقيقة التي أقرها الناقد أن أصحاب هذه النزعة التجريبية في علم النفس كانوا طلائع المستكشفين لميدان لا يزال نهبا للترهات والأساطير، والطليلة دائما مظلومة في التاريخ لأن نتائج استشهادها لا تأتي إلا بعد تضحيات قد تقتضي عدة أجيال ثم يأتي جيل الأبطال العباقرة بعدما مهد له أهل الطليعة الأولون الطريقة فيستوعبون في أنفسهم ما انتهت إليه الطليعة من نتائج جزئية يفيدون من أخطائها. (3)

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص 61.

(2)- المرجع نفسه، ص 63.

(3)- المرجع نفسه، ص 64.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

والواقع الذي يقره الناقد أيضا من خلال هذه اللمحة أن المنهج التجريبي بري مما ألصق به والتجربة لا تزال وستظل معقد الآمال مهما كانت طبيعة الظواهر التي تناولها البحث(1).

### (2) - المنهج التجريبي الموجه على أساس فلسفة تكاملية دينامية:

المنهج التجريبي في صورته التقليدية يقوم على الإيمان بتحليل المركبات إلى عناصرها كوسيلة للتعرف عليها وإيجاد القوانين المنظمة لها ، ولعل هذا هو السبب العميق لرفض هذا المنهج من المتخصصين وغير المتخصصين على السواء والحقيقة التي يراها الناقد ويؤمن بها كل باحث علمي هي أن الملاحظة التجريبية أي الملاحظة المنظمة هي حجر الزاوية في البحث العلمي ،وهي التي تفرق بين التأملات العابرة وتمكنه من أداء مهمته الرئيسية ألا وهي التنظيم والتنبؤ. فبقدر ابتعادنا عن الملاحظة التجريبية تبتعد أرائنا عن التطابق مع الواقع، فالملاحظة التجريبية هي جوهرية بالنسبة للعلم وأن رفضها في أي ميدان وبأية حجة ضرب من التقهقر إلى مرحلة ما قبل العلم ،حيث الأساطير والطقوس ومنه كان لازما علينا أن نعيد النظر في شروط الملاحظة التجريبية، خاصة ذلك الاتجاه التحليلي ؛ إذ أنها تتناول جزءا من الواقع.(2)

والواقع أن الملاحظة التجريبية ليست جوهر العلم فقط ولكنها جوهرية فيه فحسب لأنه بناء متكامل من النظرية والتجربة أو من النظر والتجريب، بحيث يؤثر كل من الجانبين في الآخر، فبناء العلم نتاج التفاعل بينهما، ومن المشكوك فيه كثيرا - كما يقول الناقد "سويف" - أن باحثي القرن التاسع كانوا على وعي بفلسفتهم النظرية القائمة وراء أبحاثهم التجريبية . فالباحث في القرن التاسع عشر يؤمن بالاستقراء من وراء التجربة ، فبالاستقراء يجمع الملاحظات عن الوقائع التي لا يتحكم فيها إلا الأجزاء المبعثرة وينظر فيما بينها من علاقات فإذا وفق ، فقد اكتشف قانونا.

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص65.

(2) - المرجع نفسه، ص66.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

أما منهج البحث العلمي الحديث فهو على الضد من ذلك فيبدأ بالكل وينتهي إلى الكل، وفي طريقه ينظر إلى الأجزاء باعتبارها أعضاء في الكل ولما كان الكل دينامياً أي أنه عملية وليس لشيء ثابت جامد، فهو ينظر إلى أعضائه أنها أحداث داخل هذه العملية الكلية، وفي ظل هذه الفلسفة التكاملية الدينامية يجب أن يكون المنهج تكاملياً ديبالكتياً ينظر إلى الكل أولاً ، ثم يتقدم نحو أعضائه ليرى فيه من حيث أنها ذات دلالة معينة في بنائه ، ومن ثم يعود إلى الكل بمعرفة أكثر ثراءً وأشد عمقا، والخطوة الأولى هي تكوين فكرة إجمالية عن الكل والخروج منها بفرض عامل يصلح كتفسير لما نشهد من ظواهر والخطوة الثانية هي محاولة لتحقيق هذا الفرض بالتجربة فإذا أثبتته التجربة فقد أصبح نظرية وبذلك تتم الخطوة الثالثة والأخيرة<sup>(1)</sup>، وهنا يؤكد الناقد أن العودة إلى الإيمان بالملاحظة التجريبية ومع أننا نرفض مظهرها القديم نعود إلى الإيمان بها في سياق منهج تكاملي دينامي سلم أولاً بأن موضوع بحثه كل متكامل وإن أخص خصائصه وأبرزها أنه كل وليس مجموعة أجزاء وبالتالي يبدأ من هذه الخاصية ويحسب حسابها في كل خطوة ، فلا يتورط في المأزق الذي تورط فيه المنهج التحليلي القديم إذا أضاعها ثم جعل يبحث عنها فلم يجدها<sup>(2)</sup>.

الحقيقة أن لهذا المنهج خاصية هامة ، فهو ملائم لطبيعة الفكر، يمضي بخطوات ليس فيها افتعال ولكن فيها دقة وحذر، فالفكر بطبعه كل دينامي وليس عدداً من الأفكار أو الإحساسات أو الملكات.

ليخرج الناقد بعد هذه الإضاءة برؤية مفادها أننا نقلني اللوم كله على منهج البحث من القرن التاسع عشر، بينما تبرء البحوث الحديثة من هذا اللوم وهذا خطأ فإن إشارتنا إلى

(1) - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص 69.

(2) - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني والشعر خاصة، ص 70. نقلاً عن كتاب:

Brown. J.F, Psychology and the Social order, New York: Megraw Hill co ltd, 1st, ed 4th  
impePress, 1936, PP 469-486 .

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

مناهج الباحثين المحدثين التي رددناها في أكثر من موضع مصحوبة بنغمة الرضا والتفاؤل بما ستكشف عنه هذه المناهج في هذا الميدان لا تعني سوى أن النزعة التكاملية بدأ صوتها يرتفع على أن هذه المناهج في هذا الميدان لم يخل بعد من أصوات أخرى تغلب عليها النزعة التحليلية وتدعي أن هذا ما يجعلها أكثر عملية من سواها، ومن هذا القبيل علماء النفس التقليديون الذين لم يزدوا على أن جزؤوا النشاط النفسي إلى "وحدات جامدة" أكبر بعض الشيء من وحدات الفسيفساء، الترابطية أعني القائلين بالتقسيم التقليدي إلى وجدان ونزوع وإدراك، ثم هناك بعض الباحثين قد اختلطت لديهم الاتجاهات الدينامية و آثاره المختلفة عن النزعة التحليلية ومن هؤلاء من كانوا يلفون حول "جورج ديما" George Dumas من أمثال "بارات" Barat و"ديجا" Dugas و"دي لاكروا" ولما كانت مشكلة الإبداع الفني قد بحثت على أيدي الكثيرين من المحدثين، فقد لزمنا أن ننظر إلى مناهجهم ونناقش هذه المناهج فإن من ذلك ما يلقي قسطاً أوفر على تلك المشكلة التي وضعنا هذا الفصل من أجل استقصائها ألا وهي الشك في قيمة البحث العلمي في الأسس النفسية للإبداع.<sup>(1)</sup>

### ثالثاً: مناهج الباحثين في مشكلة الإبداع الفني

#### 1- فرويد والفرويديون:

من أشهر المحدثين في هذا الموضوع هم أصحاب مدرسة التحليل النفسي وإن كان الحديث ينقسم إلى قسمين أحدهما "فرويد" والفرويدون والآخر "يونج" باعتباره انشق عن أستاذه "فرويد" والحقيقة التي أكدها الناقد "سويف" أننا في بحثنا هذا قررنا اتجاهنا الرئيسي، وهي تتبع حركة الإبداع الفني كما تحدث بالفعل ، إلا أن أصحاب التحليل النفسي انصرفوا إلى الاهتمام بالمنبع الذي خرجت من خيالات الفنان ألا وهو اللاشعور فهم يبحثون عن مشكلة ونحن نبحت عن مشكلة، وقد أقر "فرويد" في كتابه عن "ليوناردو دافنشي" أن منهج

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص72.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

التحليل النفسي لا يستطيع إطلاعنا عن طبيعة الإبداع الفني لأن حديثه عن "دافنشي" في هذا المؤلف لا يتناوله إلا من ناحية الباثوجرافيا وهذه لا تكشف عن نواحي النبوغ لدى رجل عظيم. (1)

ولكن "فرويد" نفسه في كتاب "الطوطم والطابو" يقول أن الفن هو الميدان الأوحى في حضارتنا الحديثة الذي لا تزال تحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، فالدوافع اللاشعورية هي التي تحرك الإنسان كي ينتج ما يشبه إشباع الرغبات، وقد تحدث "فرويد" عن مشكلة الإبداع في كتابه: << تأويل الأحلام >> ليجيب عن سؤال ما هو الأسلوب الذي سيعين به الفنان ليقدم لنا أحلامه فيحملنا على قبولها؟ فالإجابة عن هذا السؤال تنحصر في نقطتين هما: (2)

(أ) - الفنان يقلل من تضخم الأنا عنده وهذا ما لا يفعله الحالم.  
(ب) - الفنان يقدم لنا رشوة هذه الصورة وهي أحد عنصرين هامين في العمل الفني وعن طريقها ننال اللذة الأولى والتي تغرينا بالاندفاع إلى لذة أعمق.  
والحقيقة أن مدرسة التحليل النفسي لا تنفرد في مؤلفات "فرويد" فقط فهناك تلاميذه إذ جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه ويضيفوا إليه وما يتفق وطبيعته ويستخدموه في البحث العلمي في العلاج ومن هؤلاء:

(أ) - إرنست جونز Ernest Jones: إذ يرى أن الخصائص الرئيسية للآليات التي تساهم في الإبداع الفني مشابهة إلى حد بعيد للآليات التي تقوم وراء عمليات ذهنية غير متماثلة في

(1) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني والشعر خاصة، ص73. نقلا عن كتاب: 1

Freud, S Leonardo. Da Vinci. Tr.loy. A.A. Brill London, kegan pail, 1932, PP115-128.

(2) - المرجع نفسه، ص74.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

الظاهرة وقد أوضح هذه الظاهرة في دراسة حول "هاملت" مهتديا بكتابات "فرويد" "التأويل والأحلام". (1)

(ب)- هانز ساكس Hans Sachs : يقرر أن عملية الإبداع في الشعر يمكن الوقوف على دقائقها بواسطة منهج التحليل النفسي ، ويرى أن القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعي، ويهتدي في كتبه بمحاضرات "فرويد" الشاعر وعلاقته بالعالم"1908، وكتابه >> اللاشعور الإبداعي<<. (2)

وكذلك الحال مع "أتو رانك" Otto Rank في مؤلفه >> الفنان<< و"بريل" A.Brill في مقال معنون >> الشعر كمنفذ فمي<< "وشارل بوردوان" Charles Baudouin في الرمز عند "فرهارن" Farhan .

وكذلك ما ذهب إليه "يونج" مقتبسا بعض الافكار من هذه المدرسة بوضع الفنان في الطراز الأسطقي من بين الطرز التي تتوزع بينها الإنسانية ، لأن الإدراك ذو صيغة فكرية وجدانية في وقت معا. (3)

ومن خلال هذه الإضاءة العامة يعرج الناقد "سويف" إلى معرفة المنهج التجريبي لدى "فرويد" فيرى أن ينظر في بعض الوثائق ويستنتج بعض الآراء أما عن نوع هذه الوثائق فذلك أمر يحدده مذهبه العام وهو في جوهره محاولة لتعيين الأسباب اللاشعورية للسلوك ، ويمكن جمع هذه الوثائق كما يأتي: (4)

مذكرات "دافنشي" Da Vinci وأحداث حياته والحلم الذي أورده أيام عن طفولته المبكرة.

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص75.

(2)-المرجع نفسه ، ص76.

(3)- المرجع نفسه، ص76.

(4)- المرجع نفسه، ص77-78.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

✍ كتابات الفنان عن أمور غير شخصية وذلك في رسالته في المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ، وكتبه عن العلاقة بين الحب والمعرفة.

✍ وثائق تاريخية لم يكتبها الفنان نفسه، وإنما هي قد كتبت عنه تنبؤا ببعض أحداث حياته.  
✍ ملاحظات سلبية منها أن "دافنشي" قلما كان يكمل لوحاته ،ومنها أنه لم يدخل في حياته رسم امرأة قط إلا أمه ولم يتزوج ، ولم تكن له أي علاقة عاطفية.

✍ بعض الصور التي رسمها الفنان تعتبر مكتملة كـ"الموناليزا" ومن هذه الوثائق بدأ "فرويد" بحثا أركيولوجيا يحاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز لنا عوامل السلوك الدفينة لدى الفنان خاصة الحلم الوارد عن طفولته باعتبار أن هناك عوامل توفرت من طفولته حددت سلوك "دافنشي" ذا الطابع الشبقي، ولعل هذه العوامل هي تلك العلاقة ذات النوعية مع أمه لما كانت أمه تعيش بعيدا عن الرجل الذي ولدت له هذا الطفل لأنه لم يكن زوجها شرعا فقد أدى إلى جعل المشكلة في ذهنه تمخض في ذهنه عن مشكلتين هما:

أ-مشكلة مصدر الأطفال من أين يأتون؟ وكيف واجهها "ليوناردو" ؟ لأن الأطفال في العادة يجدون أمامهم أبا وأما وقد ساهم هذا الوضع الشاذ في بناء الحلم رصده "ليوناردو" الرجل عن نفسه.

ب-مشكلة 'رتباط هذا الطفل وإنفراده بأمه أكثر مما تتطلب الحياة السوية وهذا ما فسر فشل "ليوناردو" في تكوين علاقات عاطفية ناضجة.

ليخرج الناقد "مصطفى سوييف" لجملة من العيوب تكتنف المنهج التجريبي السيكولوجي عند "فرويد"، فقد رأى أنه تعمق في كثير من المواضيع خاصة في إلقاء الضوء على طفولة الفنان حتى أنها أدت إلى التقليل من القيمة العلمية لبحثه ، ولعل أبسط دليل على ذلك انه لم يكن يقعد عن إلقاء أي عدد من الفروض التي كان يلقيها فـمنهج "فرويد" في بحثه لم يكن تجريبيا موجها بالمعنى الدقيق ولم يكن منهج الفروض التي تغذيها التجربة أو تدحضها، بل

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

كان منهاجاً تبريرياً بحيث تستطيع القول أن "فرويد" لم يكن ليعجز عن العثور على وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه الوثائق التي درسها. (1)

والحقيقة المؤكدة أن "فرويد" علم من أعلام علم النفس المبرزين صاحب فتح جديد و أخذ رواد الاتجاه التكاملي الحديث، إذ حاول أن يعالج النشاط السيكولوجي ككل لا كالأجزاء، فقدم لنا بحوثه التي تدور معظمها حول الشخصية بعد أن كانت شبها يحياها الناس لا يشهده علماء النفس، وهذه ميزة كبرى هي نفسها عذر طيب لكل الأخطاء وضروب التقصير التي نعثر عليها في مؤلفاته، وقد حاول "مصطفى سويف" في هذا المقام أن يقف على أهم المثالب والنقائص التي اكتنفت منهج "فرويد" الذي أصيب بشيء من التعسف والتعلق بآثار والاتجاهات التحليلية القديمة التي تسودها من النزعة آلية أضف إلى ذلك لصيغة الفلسفة المثالية على طريقة المعللين بالعلة الأولى ومن أهم هذه الأمثلة:

**الشعور والاشعور:** يرى "فرويد" أنه مكتسب في الطفولة ويلقاه في صدمات والتوترات الانفعالية والتي نضطر إلى كبتها أو قمعها ف "فرويد" على هذا الأساس يفسر أفعالنا جميعاً إلى توجيه لا شعوري بغض النظر عن كل ما يتضمنه الواقع الراهن من متغيرات وهنا قلنا أنه فيلسوف مثالي، فهو يقصد إلى التعليل بالعلة البعيدة وفي السبيل إليها نراه على استعداد أن يتعامل مع أفكاره الخاصة مغلباً إياها على مقتضيات الواقع الراهن.

أما **التسامي Sublimation** فهو يقرر أن التسامي هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفني، وتفسر ذلك ان هناك رابطة بين الدافع إلى البحث و الدافع الشبقي الذي يلقي الدافع الشبقي عادة كبتاً حسب ما تقضي النظم الاجتماعية، ولعل اللافت للتساؤل هو لماذا يأتي التسامي بعد الكبت في حالة "دافنشي" دون معظم أبناء المجتمع؟ فيعجز "فرويد" عن الإجابة فيقول أن منهجنا لا يستطيع أن يدلنا على الاستعداد للتسامي، والظاهر أن ذلك

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص80.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

مرجعه إلى خصائص عضوية فهو لعملية مرجعها خصائص عضوية يُشبه الملكة "فرويد" لا يعرف عنه أكثر من ذلك فهو لا يحدثنا عن خطواته بل يقتصر على تسميته بحيث لا يمكن أن يقال بحق أن التعليل بالتسامي ضرب من التعليل اللفظي لا أكثر وكذلك الحال مع كثير من الآليات الأخرى وكذلك كان الحال بالتعليل بالملكات.(1)

ويرى "فرويد" أن الشخصية تتألف من ثلاث قوى هي : الأنا، الأنا الأعلى واللهو، وهي قوى تعمل في مستويات الشعور واللاشعور وما تحت الشعور ، والنفس من نظر في "فرويد" مسرح جيولوجي مكون من ثلاث طبقات تعمل فيه ثلاث قوى معالم كل منها واضحة، وقد يكون هذا صحيحا داخل العيادات السيكلوجية، حيث توصل "فرويد" إلى أهم قوانينه لكنه مشكوك في صحته إذا عينا الحياة النفسية بالأسوياء وحتى هذا التقسيم الدقيق للنفس إلى شعور وما تحت الشعور ولاشعور يبدو مفتعلا إلى حد بعيد وكذلك مغالاة فرويد في قيمة اللاشعور.(2)

أما المسألة الأخرى التي كانت محل انتقاد لمنهج "فرويد" هي مسألة التعليل بالطبائع، لما يضغط الأنا الأعلى على رغباتنا؟ لأنه بطبيعته ضاغط لها، ولماذا؟ لأنها بطبيعتها تدفعه إلى نشاط الضاغط إذ أنها صادرة عن اللهو، نعم إن "فرويد" لم يعلم بالطبائع صراحة ولكن لا يعفيه من المسؤولية، لأن هذا التعليل هو النتيجة المنطقية لمقدماته، والتعليل بالطبائع لا يتفق أبدا والدعوة الدينامية.(3)

ولعل الناقد مصطفى سوييف "بعد إطلاعه على فلسفة "فرويد" الكامنة وراء ملاحظته وتحليله للوثائق ، وقد رأى أنها فلسفة تحليلية ثابتة قد كانت واضحة المعالم في ذهن صاحبها عندما أجرى بحثه عن "دافنشي" بحيث أحال التحليل الوثائقي إلى نوع من التبرير

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص82.

(2)-المرجع نفسه ، ص83.

(3)- المرجع نفسه، ص84.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

المليء بالتعسف ، وهذا هو السبب الذي من أجله جعلنا - يقول الناقد سويف- نرفض منهج "فرويد" والذي من أجله فشل "فرويد" من الاقتراب من الفنان، من حيث هو فنان، والذي من أجله أيضا لا يزال سوء الظن بعلم النفس مسيطرا على بعض الأذهان لاسيما إذا تناول مشكلة كمشكلة الإبداع الفني وكذلك ما يؤخذ على منهج فرويد أنه يرى الفرد في كبت دائم وكل أفعاله ليست سوى ضروب من القلب أو التحويل أو التسامي أو... إلخ. وهكذا أحال "فرويد" المجتمع إلى مصحة كبيرة كل من فيها مريض، ولا أمل لهم في الشفاء، لأنهم يسيرون من سيء إلى أسوأ.

### (2)-يونج:

يرى "سويف" أن منهج "يونج" في الحديث عن الشعر والأدب عامة لا صلة له بالتجريب من الناحية الشكلية وأن مبادئه التي يقرها في علم النفس التحليلي يتفق مع "فرويد" ويختلف عنه في أمور، فهي تتفق على القول بأن اللاشعور مكسب شخصي عند "فرويد"، ولكن الناقد "سويف" يراه يتألف من قسمين عند "يونج"، أحدهما هكذا والآخر جمعي انتقل بالوراثة إلى شخص آخر حاملا آثار خبرات الأسلاف ،وهو مصدر الأعمال الفنية العظيمة ؛ إذ أن اللاشعور الجمعي هو الأساس الجوهرية في الإبداع الفني ، فإن انسحاب الليبدو من الرموز، الاجتماعية التي كان متعلقا بها في الخارج، تنتجها لأن الأخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمتها وذلك لما أحدثه تطور المجتمع ويحدث أحيانا أن يثير أعرق مناطقها فتبرز بعض كوامن اللاشعور ويشاهدها الأشخاص العاديون في الأحلام والعبارة في اليقظة.(1)

ويعترف "يونج" بالواقع الاجتماعي الراهن أكثر مما يعترف به "فرويد"، ويقسم الأعمال الأدبية إلى قسمين؛ سيكولوجي والكشفي ورفضه النظر في تحليل الأدب بحجة تافهة لأنه لا يستمد أصوله في اللاشعور الجمعي من عالم الواقع الخارجي، ويرى الناقد أنه إذا أردنا أن

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص86.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

نحدد خصائص منهج "يونج" في معالجته لمشكلة الإبداع قلنا أنه ضرب من القياس الأرسطي ، فهناك مقدمات تتضمن نتائج وهناك وقائع تبرر هذه النتائج؛ ومن وراء هذه العملية فلسفة آلية حيوية لم تستطع أن تدرك الصفة التكاملية الدينامية في أعماقها. وكذلك ما يؤخذ عن منهج "يونج" هو الدعوة الانهزامية فيما يتعلق بمستقبل البحوث العلمية السيكولوجية للإبداع الفني ، إذ يرى أنها لا يمكن أن تتبع في استقصائها جوهر الفن أضف على ذلك أن "يونج" يقطع الصلة بين الفنان وبين مضمون الحياة الاجتماعية التي تحيط به فالواقع الاجتماعي عنده لا يقوم إلا بمهمة واحدة هي الدفع إلى الإبداع، فمادة الإبداع عنده هي اللاشعور الجمعي.<sup>(1)</sup>

أما المأخذ الأخير الذي يراه "سويف" في منهج "يونج" فهو أن منهجه يرى أن التغيرات التاريخية لا تعني تقدماً للإنسانية و لا تعني استعداداً للتقدم بل أن تغلب اللاشعور الجمعي هو إصلاح الحاضر، وهذا لا يكون إلا بالرجعة إلى الماضي ، ويطبق هذا على الفنان العبقري فيقول أنه يتراجع عن الحاضر الذي لا يرضيه ويعود القهقري باحثاً في اللاشعور الجمعي عن الصور البدائية وهي خير ما يدرأ الاختلال الشائع في روح العصر.<sup>(2)</sup>

### (3)-دي لاکروا Delacroix :

أراد "دي لاکروا" أن يتعرف على "طبيعة الفن" حيث يراه لناقد "سويف" أنه اقتصر على النظر إلى ديناميات الإبداع أو ديناميات التدفق حيث أنه يصرح أن الفن هو التحقيق العيني المتكامل الروح في إمكانياتها الخالصة للإدراك والفعل ويتبنى قول "بودلير" Baudlaire >> أن الفن الخالص تعويذة إيحائية تضم الذات والموضع معا و تضم العالم الذي يكتنف الفنان والفنان نفسه.<<<sup>(3)</sup>

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص 87-88.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص 89-90.

(3)- المرجع نفسه، ص 90.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

وقد أخذ على منهج "دي لاكروا" أنه بين الحين والآخر يُخلط بين الإبداع والتذوق إذ يتحدث عن الفن دون تخصيص، وقد يُقبل هذا الخلط في تأملات عابرة أما في البحث العلمي فلا بد أن يحدد أو يريد أن يتحدث عن الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية أو يتحدث عن الميدان السيكولوجي للإبداع أو التذوق (1).

وكذلك هناك خطأ منهجي ذكره "سويف" وهو أن كثيراً من الآراء التي انتهى إليها الباحث من عملية الإبداع سلك إليها سبيل العمل الفني في صورته النهائية التي يرضى الفنان أن يقدمها للجمهور، وقد أشار "دي لاكروا" إلى مسودات الشعراء من مؤلفه << سيكولوجية الفن >> وقد أقر بفكرة الإلهام المفاجئ الذي يعتري الشاعر، بغير إستعداد سابق، ولهذا لم يفد بالفائدة من هذه الوثائق البالغة الخطورة، إلا ما تورط في ذلك الاستنتاج على خطئه (2).

ليخرج الناقد "سويف" من خلال هذه الإضاءة على إجابة لسؤال مهم مفاده ما وراء هذه المثالب والهتات التي وقع فيها "لاكروا" والاجابة هي أن مجادلتها ليست محاولة تجريبية بالمعنى الدقيق وإنما أراؤه مجرد ملاحظات عابرة على بعض الوثائق ونتائجه في الغالب تستند إلى الاستنتاج المنطقي الذي يستند بدوره إلى فلسفة لم يتخلص من شوائب النزعة في الاتية في بعض الأحيان الى ميل القول بالملكات عندما يقرر أن قرص الشعر يقوم على مزج الذكاء بالخيال والحساسية ومن بعض الأحيان يجنح إلى النزعة التشيئية؛ إذ تميل العمليات إلى أشياء ذات خصائص تفردتها بعضها عن بعض، ولذلك تظهر عند "لاكروا" آثار الترابطية عندما يقرر أن الفنان يتخير ألفاظه على أساس أنها تثير لديه بعض الذكريات.

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص91.

(2)-المرجع نفسه ، ص92.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

ليقر الناقد أن موقف "دي لاكروا" لا يختلف عن أصحاب النزعة التحليلية ولم يقدم لنا تفسيراً دينامياً للإبداع فهو يميل إلى اعتبار التصنيف هو الوسيلة إلى التفسير، فقد سارع إلى تصنيف الفنانين فرأى بوجود نوعين أو طرازين من العبقرية الفنية هما: الطراز الحركي *moteur* والطراز الحسي *sensoriel* كما سارع إلى تصنيف صور الإبداع فرأى أن الإبداع أربعة صور هي: الإبداع المفاجئ، أو الإلهام والإبداع البطيء، والإبداع اليقظ الشعوري والإبداع الخاضع لحكم العادة، وإذا تساءلنا عن الأساس الذي أقام هذا التصنيف لكانت جابته على أساس قدرة الفنان على التعبير في صورة منسقة. وهذا التصنيف يراه الناقد نتيجة منطقية للنزعة الآلية عند الباحث وقد فسر نبوغ "مخائيل أنجلو" في النحت "ودافنشي" في التصوير و"ملتن" Milton في الشعر على أساس منهجه فلم يستطع أن يحلها إلا على أساس القول بالاستعداد الفطري الذي زود به الفنان، وهي قضية أو المشكلة أغفلها أصحاب التحليل النفسي.(1)

### (4)-ريدلي Ridley:

فقد تناول "ريدلي" عدداً من مسودات بعض قصائد "كيتس" وحاول أن يتبع من خلالها ذهن الشاعر وهو يثب من خاطر إلى خاطر، ويعدل عن لفظ أو عبارة أو سطر، من أول مسودة للقصيدة حتى النسخة المطبوعة بين أيدينا، ومن هنا يقر الناقد أننا بصدد دراسة تجريبية حاول الباحث فيها ان يتصل بظاهرة الإبداع الفني عن كتب. ليتساءل الناقد كيف استغل "ريدلي" مسودات "كيتس"؟ وقال "ريدلي" أن الإفادة من المسودات تكون بالاتجاه صوب نواح ثلاثة؛ المنابع والموارد والصناعة، فعلى الباحث أولاً أن يدرس المسودات بكيفية تمكنه من الكشف عن المصادر التي أوحى للشاعر بقصائده ثم عليه أن يتبين ما يمكن تبيينه عن المواد التي تملأ ذهنه وتساهم في صياغة هذه العبارة أو تشكيلية

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص94.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

هذه الصورة ، وعليه أيضا أن ينظر في درجة تمكن الشاعر من السيطرة على مستلزمات الصناعة كلها بالحكم والتنسيق وما إليها، وهذه الأجزاء الثلاثة التي يتألف منها ميدان البحث، وهذه هي خطواته بإيجاز من خلال قصيدة <<عشية عيد القديس آجنس>>(1):

▪ بدا الباحث بأن أحصى النسخ المخطوطة التي وقف عليها لهذه القصيدة والتي وجد أنها أربعة نسخ.

○ نسخة بخط الشاعر .

○ نسختان بخط الناشر " وورد هاوس " Wood house

○ نسخة بخط "جورج كيتس" أخي الشاعر

▪ استعان في مقارنته العابرة بين هذه المسودات ببعض العبارات الواردة في خطابات الناشر والشاعر وهذه العبارات لها دلالة خاصة بالنسبة للباحثين السيكلوجيين. ومن ذلك أن "كيتس" كان يترك في مسودات قصائده أحيانا عبارات وهذا يدل على تردده تفضيل عبارة عن أخرى دون ان يجزم برأي وترك هذه المهمة لناشريه وهذا ما يفسر الاختلاف الطفيف في بعض الطباعات.

▪ قدم "ريدلي"المصادر التي ألهمت الشاعر وأول هذه المصادر:(2)

☞ الأدب الشعبي

☞ روميو وجولييت لشكسبير .

☞ Mrs. Rad Cliff للمستر راد كليف The Mysteries of udolpho

☞ H. Filicolo لبوكاتشيو Baccacio

☞ ألف ليلة وليلة.

\* أما الخطوة الأخيرة تتضمن إنجاز مهمتين هما:(1)

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص95.

(2)-المرجع نفسه ، ص97.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

أولا: تتبع عملية شطب الألفاظ والعبارات ومحاولة تفسيرها على أساس "تداعي المعاني" أو "تداعي الصور".

ثانيا: محاولة رد كثير من العبارات والصور الواردة في القصيدة إلى عبارات وصور واردة في مؤلفات يرجح أن يكون الشاعر قرأها ، ومنها تجلي أن ذهن الشاعر زخر بتراث "شكسبير" أكثر من أي تراث آخر.

\* وهناك خطوة أخرى وهي دراسة لم يقم بها "ريدلي" فيما يتعلق بهذه القصيدة بل قام بها في دراسته "أنشودة بسيشة" ؛ إذ يرى أن هذه القصيدة تمتاز بأن الشاعر قد ركز فيها كثيرا من الصور التي كانت تأتي ناقصة في قصائد سابقة. ومما لا شك فيه ان مجرد الإشارة إلى المسودات كمواد لدراسة الإبداع من الشعر قيمة ولها أهميتها أضف إلى ذلك ان تردد الأحاديث حول مسودات الشعراء من شأنه أن يساهم في القضاء على فكرة الإلهام التي لا تزال تسيطر على الأذهان.(2)

ولعلّ أهم الهنّات التي تعترى منهج "ريدلي" كما يراها "سوييف" هي تلك التعليقات الساذجة عندما يتحدث عن تغير لفظ بأخر على أساس التشابه أو التضاد ، فتارة يرى أن ذلك راجع الى إحساس الشاعر، وتارة أخرى إلى حكم "الذوق السليم".

وكما أن التعليل بالذوق السليم يطرح لنا أسئلة جوهرية : ماهو الذوق السليم ؟ ثم لماذا يفعل التداعي فعلة إزاء اللفظ المشطوب ولايفعل ما يماثله بالنسبة للفظ الجديد؟ وهذا كله راجع الى أن "ريدلي" يتفق تماما مع النظرة التحليلية، وما قيمة هذا كله في حدود التفسير الدينامي التكاملي للنشاط النفسي؟ أنه خارج هذا التفسير، فلا يمت إليه بصلة.(3)

(5)-آلفريد بينيه Alfred Binet:

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص97.

(2)-المرجع نفسه ،ص98.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص99.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

حاول "بينيه" أن يهتمَّ بالفنان نفسه ليقدم لنا صورة واضحة القسّمات إلى حد بعيد شهد فيها الفنان وهو يمارس عمليّة الإبداع، واستعان على ذلك بالاستتار الشخصي وقد اشترط "بينيه" لنجاح الاستتار وجعله محقق الفائدة ألا يعرف الأديب المستتر شيئا عن مهمته حتى لا يدخل في الموقف عوامل غريبة عنه تزيد تعقيدا وتجعل الخطأ مسيورا ، ولذلك نراه يلقي على الأديب أسئلة مقتضبة وينثرها في ثنايا حديث يستغرق ساعتين حتى لا يبدو بينها نوع من التماسك يجعل الأديب ينتبه إلى ما وراءها، وقد استمر "بينيه" يعقد مع "هوفير" P. Hervieu أديبه المختار سبعة جلسات من هذا النمط جمع فيها مادة طيبة واستخدمها في تصوير لوحته(1).

وبهذه الطريقة أراد "بينيه" أن يكون ذا صلة مباشرة مع المبدع نفسه ،وعلى صلة بالإبداع في صورته الحية فلئن قيل عن المسودات مشكوك في قيمتها العلمية على حد ما، فإن في نفس الفنان مسودات أخرى للقصيدة نفسها لم تظهر ، فكثير من العبارات نشطها في ذهننا قبل أن نثبتها في الورق.(2)

وقد أراد "بينيه" من خلال هذه العملية أن يتعرف على دقائق عملية الإبداع فقصد في ذلك إلى ناحيتين هما:(3)

**أولها:** حركات الفنان فيما يتعلق بفنه، هل يكتب في أوقات معينة بنظام ودقة أم ينتظر اللحظات الخصبة دون أن تكون له سيطرة عليها ؟ وهذا مايسمى بلحظات الإلهام.  
**ثانيها:** الشروط أو الظروف الذهنية التي تحيط بمقدم الأفكار، وهنا يصل الباحث إلى ملاحظات هامة فالأديب لكي يجد العبارة التي سيكتبها يحاول أن يلفظها ولو لفظا باطنيا

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص100.

(2)- المرجع نفسه، ص101.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص101.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

والمهم أن الأفكار لا بد أن تكتسي ثوب الألفاظ ومن هنا يتجلى نوع من الميميكيا يساعد الأديب على بلوغ العبارات الملفوظة .

ومن خلال هذه الإضاءة يرى "سوييف" أن الاستتار هو عملية إرادية في الإبداع ، كما الجهد الشعوري الذي يبذله المبدع للعثور على الألفاظ والعبارات مستعينا بالميميكيا دليل واضح على هذه الصفة للإبداع عنده ولكن من الخطأ طبعا أن نزن كل الفنانين لهذه الحال ؛ فقد كان " ألفونس دوديه" A. Doudet نهبا للحظات الإلهام المفاجئة وأن معظم إبداعاته كانت لحظات إلهام مفاجئة ينتظر أوقاتها المقدسة ولا يضيّعها.(1)

وفي الأخير يخرج الناقد "سوييف" بخلاصة مفادها أن الأدباء أصناف ويمتاز كل صف بمجموعة من المظاهر تصطبغ بها عملية الإبداع يمكن أن نجعلها تحت صفة "الإرادية"، وفي المقابل هناك صنف آخر هو صنف اللإراديين، وفعل التعبير عند الإراديين يكون في الغالب من صنف معين أيضا يطلق عليه الناقد اسم اللفظيين articulateurs ، وبينما يكون اللإراديون من حيث التعبير كتابيين graphistes أو تسمعيين écouteurs.(2)

ومما يؤخذ على "بينيه" حسب "سوييف" من هذا الموقف أنه صاحب نظرة تقليدية للعلم التي ترى أن هدفه التصنيف ومنهجية الاستقراء ويكون بالتقديم من الجزئيات إلى الكليات أما اعتبار مهمة البحث العلمي وتفسير هذه الجزئيات بتعين دلالتها في الكل الدينامي فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في الصورة التي رسمها "بينيه" للأديب ، و الواقع أن هذه الصورة تدل على أن صاحبها يرى مهمة العلم تنحصر في الوصف دون التفسير.(3)

**(II) - محاولة لتفسير ديناميات الإبداع في الشعر على أساس المنهج التجريبي الموجه**

**تمهيد:**

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص102.

(2)- المرجع نفسه، ص102.

(3)- المرجع نفسه، ص103.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

وفي هذا الباب يحاول الناقد "مصطفى سويف" أن يعالج سؤالاً مفاده : كيف يُنشئ الشاعر قصائده؟ و بعبارة أخرى ، ما هي الخطوات التي يتخذها الشاعر في عملية الإبداع؟ و ما هي العوامل التي تساهم في تحديدها ؟ أو كيف يمضي هذا التحديد؟، وفي هذا المقام أيضا يحاول معالجة بعض المشكلات الأخرى ذات أهمية ، كمشكلة العبقرية وعلاقة العبقرية بمجتمعه؟ وذلك كله في إطار سيكولوجي بالاستعانة بالمنهج التجريبي الموجه على أساس فلسفة تكاملية دينامية تسير وفق الخطوات التالية:(1)

أ- الفكرة العامة (مستمدة من المشاهدات العابرة).

ب- تكوين فرض عامل.

ج- اختبار العرض بتجربة حاسمة.

ليقوم الناقد بإيضاح الفرض العامل وشروطه التي ينبغي أن يتوفر عليها وهما: أن يكون وحده الفرض الذي يستطيع أن يفسر الظاهرة موضوع البحث وعلى ضوء فلسفة الباحث الشرط الثاني يجب أن يتحقق فيه صفة الاقتصاد فيقرب بينها ويلغي ما يتراءى من خلاف وبذلك يقترب من التنظيم الذي هو هدف العلم.(2)

أولاً: العبقرية:

1- مسلمة عامة وقيمتها:

ينطلق الناقد في بحثه من مسلمة عامة وهي: بما أن القيام بدراسة سيكولوجية لعملية الإبداع فمعنى ذلك التسليم بأن الإبداع ظاهرة سلوكية باعتبار أن السلوك هو موضوع علم النفس، ولما كانت ظاهرة السلوك لا بد أن تحدث في مجال، فلا بد أن تكون الخطوة الأولى في دراستنا للإبداع تقرير أنه يحدث في مجال.(3)

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص114.

(2)- المرجع نفسه، ص114.

(3)- المرجع نفسه، ص114.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

أما قيمتها فيرى الناقد "سوييف" أن هذه المسلمة خطوة أولى نحو دراسة الإبداع خاصة إذا قارنا بين موقفنا من عملية الإبداع على هذا الأساس، وموقف غيرنا من الباحثين ففي هذه المقارنة تبرز أهمية هذه المسلمة لأنها توضح وتبين وتقرر أن ظاهرة الإبداع مشروطة وليس عبثية ، وهذا ما أوشك أن يقره "فرويد" و "يونج" لأنهما بمجرد تقدمها لدراسة الإبداع دراسة علمية تحمل في طياته هذا المعنى، غير أن النتائج التي أفضى إليها منهجها في البحث أغراها بالرجوع الى الرأي التقليدي الذي يُحيط بالإبداع بهالة من الغموض يشيع فيها التقديس .

وأن إيماننا وإجلالنا العميق للإبداع والعلم يحملنا على تفسير أية ظاهرة تفسيراً علمياً.(1)  
ويرى الناقد بأن هذه المسلمة تخالف الرأي الشائع الذي يجعل الإبداع الفني ظاهرة غير مشروطة، والواقع أن هذا الرأي الشائع له نصيب من الصحة لكنه مهوش ينقصه التحقيق الدقيق، أما صحة الرأي فتتمثل في كون بعض ما يرد على الشاعر من لحظات الإبداع يرد من منابع يجهلها الشاعر نفسه ويكون وروده فجائياً ما يعبرون عنه "بالإلهام" إلا أن لحظات الإلهام ليست كل شيء في عملية الإبداع الفني ، إنما الإبداع عملية معقدة غير متجانسة، وستظهر - كما يقول الناقد- قيمة مسلمتنا تتضح بجلاء إلا إذا بينا كيف نفيد منها في إقامة فرض عامل.(2)

### 2- الشرط الأول لقيام الشاعر:

ينطلق الناقد بحقيقة أن الظاهرة الإبداعية لا يمكن تفسيرها من داخل الشاعر "فالحساسية الخاصة" و"القدرة الانطباقية" و"القدرة الفائقة على البناء" و"القدرة الفائقة على الحدس" وسائر الخصائص التي يلجأ إليها "دي لاكروا" و"برخسون" Bergson لتفسير الإبداع الشعري لا تجدي إذا كنا لا نريد الاقتصار على إيراد وصف فينوتيتي للشاعر على أن "دي

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص118.

(2)- المرجع نفسه، ص119.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

لاكروا" عاد فوجد رابطة بين الشاعر والمجتمع عندما قرر أن المجتمع هو صاحب الرأي الأول والأخير في الحكم على العمل الفني بأنه عبقرى أو غير عبقرى ولكنه لم يبين السبب الرئيسي الذي من أجله يصدر حكمه للفنان أو عليه ويفترض الناقد "مصطفى سويف" ان الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور "علاقة معينة" بينه وبين مجتمعه وهنا نطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها. ليتحدث الناقد عن الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفني مهما كان نوعه عند مجموعة من العلماء؛ "فثاولس R. H. Thouless" يرى أن الكشف عما شهده الشاعر من بعض المشاهد في بيئة وكيف دفعه هذا الشعور لهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضه ويرى "كودول" G. Caufwell أن حجر الزاوية في فهمنا للإبداع الفني هو تتبع عملية التغيير التي يمارسها الشاعر بالنسبة لجموع الأنا المحيطة به وهو ما يجعلنا نفهم الإبداع أيًا كان علمياً أم فنياً<sup>(1)</sup>.

أما "سيغموند فرويد" نفسه فقد لجأ إلى اللاشعور ليجد فيه منبع الإبداع فجعل من الأنا الأعلى صوت المجتمع في نفوسنا وهذا ما حاول توضيحه "يونج" بتفرقة النوعية بين اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي وأعتبر أن اللاشعور الجمعي هو مصدر الإبداع في روائع الفن وتحرك اللاشعور الجمعي في إعادة الاتزان ؛ حيث أن مهمته تعويضية. ومن المنطلقات السابقة ذكرها "يرى سويف" أن الخطوة الأولى في الكشف عن عبقرية الشاعر، وعن العبقرية بوجه عامة هي الكشف عن علاقة العبقرى بمجتمعه وهذا ما يجعل البحث في العبقرية يدور حول محورين أساسيين هما: علم النفس العام وعلم النفس الاجتماعي.<sup>(2)</sup>

### 3- الأساس النفسي للتكامل الاجتماعي:

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص120.

(2)- المرجع نفسه، ص121.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

يدرس علم الاجتماع الجماعات والمجتمعات سواء أكانت ذات تنظيم ضعيف أو تنظيم القوي ، ويفرق الناقد في هذه الرؤية بين نوعين من الجماعات "الجماعات الاجتماعية" Sociological groups والجماعات السيكولوجية Psychological groups ويقوم الفرق بين النوعين على أساس ما أسماه "يوسف مراد" بدرجة التكامل<sup>(1)</sup> ، وهي التي تبدو عند الشخص في قدرته على الاندماج في هذا المجتمع، ويتحقق الاندماج بدرجة مرتفعة في النوع الثاني عند الجماعات السيكولوجية وتكون ضئيلة أو سطحية في النوع الأول عند الجماعات الاجتماعية<sup>(2)</sup>

### 4- فرض نحن:

وقد أبدى "قرتهمير" M. Wertheimer هذه الملحوظة فقال عندما يعمل جماعة من الناس سوياً يندر أن يظنوا مجرد عدد من "الأنوات" المستقلة ولن يحدث هذا إلا تحت ظروف خاصة جداً والذي يحدث بدلاً من ذلك أن يصبح المشروع العام محط عنايتهم جميعاً وبالتالي يعمل كل منهم باعتباره جزءاً من كل، ولك أن تتخيل جماعة من أهل الجزر في بحار الجنوب يشتركون في عمل جماعي أو جماعة من الأطفال يلعبون معاً عندئذ لن تجد "أنا" واقفة وحدها إلا تحت ظروف خاصة جداً، وإذ ذلك قد ينقلب التوازن الذي كان متحققاً أثناء العمل الذي يسوده الانسجام ويحل محله توازن آخر "يكون مرضياً في بعض الحالات".<sup>(3)</sup>

وقد استعرض مثل هذه الحالات الدكتور "يوسف مراد"، وأكد على أن دافع الحب الذي يبديه الشخص بغية التكامل الاجتماعي يظهر منذ الطفولة، وقد عبر عنه "أرسطو" على أساس أن الإنسان اجتماعي.

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص121.

(2)- المرجع نفسه، ص121.

(3)- المرجع نفسه، ص122.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

إن وضع فرض على أساس جينوتيبوي ومحاولة تحقيقه هو الوسيلة إلى التفسير العلمي وهذا ما فعله شولته H. Schulte فافترض وجود حالة أسماها "حالة نحن لدى الشخص في المواقف التي يحقق فيها التكامل الاجتماعي، وحالة "نحن" هذه يمكن اتخاذها أساساً دينامياً لتفسير التكامل الاجتماعي وعلى أساسها نستطيع أن نفسر كثيراً من ظاهرات السلوك كهذا التناقص الذي نمارسه أحياناً في عواطفنا نحو من كنا ارتبطنا بهم برابطة الحب أو ما إليها ونستطيع أن نفسر الحنين للأهل والشعور بالاغتراب كما أننا نستطيع أن نتقدم على أساسها خطوة نحو تفسير العبقرية".<sup>(1)</sup>

### 5- منشأ العبقرية:

يرى الناقد أن المجتمعات القائمة على أساس "النحن" هي مجتمعات ذات حظ كبير من الثبات وهي تحقق بالنسبة لأعضائها نوعاً من التوازن السيكولوجي يفقدونه إذا انفصلوا، حتى أن ذلك يظهر بوضوح عند المجتمعات البدائية، حيث "الأنا" مدمج في القبيلة حتى لا يكاد يتيسر له أدنى استقلال وعلى هذا الأساس يمكن تحقيق النتائج التي انتهى إليها "دور كايم" E. Durkheim من بحثه في الانتحار، حيث يقرر أنه كلما تخلخت الروابط التي تربط الفرد بمجمعه ازداد اقترابه من الانتحار. وقد تحدث شولته عما أسماه "الحاجة إلى نحن" وهي تبرز عند الشخص إذا تطلب الموقف "نحن" تكاملاً مع الآخرين، ولكن "سوييف" يقر أن الانطلاقة في رؤيته أن حالة "نحن" متحققة لأنه يوفر علينا مشقة البحث ليتوصل إلى نتيجة مفادها أن أي اختلال يصيب قاعدة "نحن" التي يستند إليها توازن الشخصية فإن هذه الأخيرة (توازن الشخصية) يحدث لها خلل عميق في توازن الشخصية عندئذ يندفع الشخص في محاولات للتغلب على الصدع الذي أحدث هذا الاختلال وتكون هذه محاولاته عنيفة تبعا لعمق الصدع وقوة "النحن"، ومنه فالناقد يرى أن الصراع الذي تتعرض له

(1)- مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 123-124.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

الشخصية بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك يمكن أن يكون منشأ العبقرية كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون أو منشأ أية ظاهرة تدل على سوء التكيف .

ليعرج الناقد "سويف" التحدث عن آراء الباحثين الذين التقوا حول فكرة الصراع باعتباره علة العبقرية فـ"جينو سفيريني" G. Severini يقول: "من الجلي أن الصراع بين الفنان والمجتمع أمر على غاية الأهمية... ولكن إذا كان لدى الفنان ما يقوله إذا أُتيح له القول في حرية فإن الاتصال يمكن ان يتم دائما بين عالمه وعالم الآخرين".(1)

و" لنجفيلد" G. Longfield يرى أن أحوال الفنانين تشير إلى حقيقة واقعة مؤداها أن الإبداع الفني ينشأ بوجود صراع لا يمكن حله مباشرة فيما سمي بعالم الواقع العملي وأن الإبداع معناه الحقيقي يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير القلق و الاضطراب.(2)

أما "براون" يقرر أن الجنون والعبقرية يرتبطان برباط وثيق ذلك أن كلا منهما لا ينتج إلا بالاصطدام المُلح والطويل في مجال الواقع العملي.

أما "فرويد" فيرى أن الفنان شخص ينصرف عن الواقع ويطلق العنان لتهويماته تتسج حول رغباته الشبقية، والشيء الذي لا شك فيه ان السعداء فعلا لا يعرفون التهويم إنما يعرفه الأشقياء فقط ،وقد تحدث كثيرا عن حول الصراع اللاشعوري واندفاعه إلى الظهور في الأعمال الفنية عن طريق التسامي. وموقف" يونج" مشابه بموقفه من هذه الناحية وكذلك موقف "أدler" فالنبوغ فيما يرى مدفوع بالشعور بالدونية وهذا ما توصل إليه "شتاين" M. I. Stein ضمن نتائج بحثه التجريبي المقدم إلى مؤتمر "أوتاه" المنعقد 1955 ما يتفق مع الخطوط العامة لهذه الآراء جميعا.(3)

(1) - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 126 نقلا عن كتاب :

Severini. G. the Artist and Society- tr by, B, Wall- London 1946, P74.

(1)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص126. نقلا عن كتاب :

Longfield . G. Feeling and Emotion (the Wallenberg Symposium)oxford. Univ. Press, 1928, P387.

(3)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص127.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

### (6) - الحواجز والمسالك في حالة النحن، أو حدود التكيف الاجتماعي:

يُعرف "أندرسون" Anderson السلوك المحقق لأعلى درجة من التكامل الاجتماعي بأنه السلوك الذي يستجيب الفرد بمقتضاه للفوارق والاختلافات القائمة بين الأشخاص القائمين في مجاله فيكشف خلالها عن هدف مشترك"، ومن المعلوم أن المجال السلوكي يتألف من أهداف نسعى إليها وطرق ومسالك نسلكها لنصل إلى أهداف نسعى إليها، وحواجز أو قيود يمكن أن تقوم في سبيلنا فتضطرنا إلى التعديل في المسالك أو العدول عن الأهداف، وقد تكون الأهداف تصويرية أو معنوية كالتقاليد والعرف والعادات.(1)

والواقع أن أهدافنا وقيودنا نرتقي بها تبعا لارتقائنا النفسي، فهي عند الراشدين تصويرية في معظم الأحيان وعند الأطفال مجسمة، ومن هذا الأساس يمكن أن نتصور المجال السلوكي للشخص في المواقف التي تتحقق فيها "النحن" بأنها حواجز مشتركة بينه وبين الآخرين هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أن أي "النحن" جهاز دينامي وليس ثابتا وكما قد يبدو من وصفه بأنه قاعدة للاستقرار وتحقيق الاتزان للشخصية، كما أن "النحن" يتسم بالثبات من ناحية وقد يتعرض للتصدع من ناحية أخرى وعلى هذا الأساس يقر الناقد "سويف" أنه يجب أن تدرس سيكولوجية اللغة باعتبارها مدفوعة بالحاجة إلى النحن ، لأن اللغة أداة للتكامل الاجتماعي كما يراها "يوسف مراد".(2)

ليعرج "سويف" إلى توضيح نقطة مهمة ،وهي كيف يمكن لنا إعادة النحن فيراها أنها محاولة لإحداث تغيير في الحواجز والمسالك بحيث يطابق هدف الآخرين هدفنا الجديد وفي أثناء محاولتنا نرجع عن هدفنا ونعود إلى هدف الآخرين ونفلح أحيانا في إحداث تغيير طفيف في هدفهم مقابل تغيير طفيف في هدفنا أيضا، وقد نستطيع أن نحل هدفنا محل هدفهم.

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص128.

(2) - ينظر المرجع نفسه، ص129.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

وتتجلى هذه الظواهر في أزمة المراهقة فهي مرحلة أكثر إبانة عن هذه المسألة في ظواهر الطفولة ؛ إذ أن التطور البيولوجي لأجل حاجات جديدة لا تلبث أن تدفعه في اتجاهات يلقي منها حواجز فيحاول مهاجمة هذه الحواجز، وقد يتجه إلى تكوين نحن خارج الأسرة من أصدقاء خيرين وأشرار، وقد يتجه إلى تكوين نحن خيالية ومن هنا يخطو خطوات نحو الإغراق في أحلام اليقظة ؛ فأين يقع الصراع المنتج للعبقرية بين هذه الأنواع من الصراع؟ ليجيب الناقد على هذا السؤال من خلال توضيحه لعامل مهم وهو يتوقف عن تاريخ الشخصية ، فكما هو معروف أن نشوء العبقرية يبدأ بعد حدوث تصدع في "النحن" فيحدث توتراً عاماً في الشخصية فيتجه العبقري إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها ومن ثم تكون ديناميات السلوك في حالته مختلفة عنها في حالة المراهق الذي يتجه إلى التحطيم لا إلى التغيير، كما أنها تختلف عنها في حالة الذهاني الذي يتجه إلى التغيير في مستوى خيالي ويتضح ذلك بوجه خاص في حالات الذهان الهذائي.

ليخرج الناقد بنتيجة مفادها أن هناك فرقا هاما بين ديناميات الحركة لدى كل من العبقري والذهاني والمراهق مما يظهر أثره بشكل واضح من الخطوات النهائية لحركة كل منهم، فمن الواضح أن حركة العبقري مدفوعة بالسعي نحو هدف واقعي وراء حواجز وإن لم يكن واضحاً منذ البداية وعلى هذا الأساس تكون الحركة موجهة الى حد بعيد وهذا ما لا تكشف عنه حركات المراهق أو الذهاني.(1)

### (7) - رأي كرتشمير E. Kretschmer:

يورد الناقد "سويف" سبب اهتمامه برأي "كرتشمير" إلى أنه تبلور عنده ذلك الخطأ الشائع في الربط بين العبقرية والجنون وقد ألقى "كرتشمير" سؤالاً مهماً هو هل العبقري عبقري لأنه عُصابي أو ذُهاني؟ ثم أجاب بقوله: أننا لا نستطيع أن نقرر ذلك، غير أن

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص130.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

التحرج الذي يبديه عندما يواجه المشكلة وجها لوجه حتى أنه لا يكاد يكون له أثر في كتابه "سيكولوجية العباقرة" فيقول أن أوقات الاستقراء الاجتماعي زاخر بذوي الانحرافات النفسية ممن يحاول أن نعالجهم أو نزع بهم في السجون ، أوقات الانقلاب الاجتماعي فيجد أولئك المرضى الفرصة الطبيعية للحياة مع الأسوياء، وسرعان ما يصبحون أساتذتنا ثم يقرر ما يلي:(1)

أ- أن الأمراض العقلية mental diseases تؤدي بصاحبها في معظم الحالات الى التأخر في قواه العقلية والتأثير السيئ في المجتمع.

ب - حالات الأشخاص ذوي الأبنية الذهنية الخاصة والمواهب الخارقة، تؤدي هذه الأمراض إلى تنمية نشاطهم كعباقرة (خاص بالأمراض الذهنية).

ج- أما فيما يتعلق بالأمراض النفسية فيقرر أن تراجم الكثير العباقرة تجوب علينا أن نستنتج لزوم عنصر المرض النفسي كعامل جوهري في شخصية العبقرية.

د- وهناك من العباقرة شخصيات مريضة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة وشخصيات أخرى تحمل عنصراً مرضياً وسط حال من الصحة النفسية لا بأس بها.

فـ "كرتشمير" يعرف العنصر المرضي الذي يكثر من الإشارة إليه بأنه حساسية مرهفة جداً في الحياة الوجدانية للشخص، واستعداد دائم لتتحول التنبهات الوجدانية نيوروباتية تتركز في الجهاز العصبي السمبثاوي، وضرب مثال على ذلك بهيلدرلين Hölderlin بأنه شخص لا يكاد يعرف المرح وكان عاجزاً على التوفيق بين آثار الحياة الواقعية في نفسه وكان يرتاب في ألقه الملاحظات التي تلقى في مجلسه ويستشعر فيها إهانة موجهة إليه.

ثم يعرج الناقد "مصطفى سوييف" بعد ذكر أهم الآراء العلمية حول العبقرية لدى "كرتشمير" وربطها بالمرض إلى أهم المآخذ التي تؤخذ على رؤيته إذ يربط بين العبقرية

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص131

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

والمرض ، مستندا الى الإحصاء كشاهد على صدق دعواه ، ولكن "سوييف" يطرح سؤال التالي على أي أساس يعتمد هذه الاحصاء ؟ هل على أساس تشابه في الظواهر السلوكية إذ أن المواقف تختلف دينامياته عن ديناميات موقف الآخر اختلافا كبيرا<sup>(1)</sup>، ولذلك القول أن العبقرى لا فرق بينه وبين الذهاني بمجرد وجود تشابه بين بعض إرجاعهما خطأ لأنه يقوم على المقارنة بين أنواع السلوك على أساس فينوتين.<sup>(2)</sup>

وكما أن "كرتشمير" اقتصر على أن يبين لنا ضروب المرض النفسي التي تنتشر انتشارا ذريعا بين العباقرة، من جهة أخرى أقر حقيقة أن "فلورنز" Flourens حاز قصب السبق بأكثر من نصف قرن، ولا يزال أصدق منه ملاحظة وأدق بحثا.<sup>(3)</sup>

### 8- التحقيق التجريبي:

في هذا العنصر يعود الناقد إلى الفرض الذي وضعه؛ ليحاول أن يقوم بتحقيق تجريبي له، مستعينا بما ترك الشعراء من مذكرات وخطابات ،وهو بهذا يقرر من هذا الفرض أن حركة العبقرى تبدأ من تصدع النحن ، وليس معنى هذا -كما يقول- أننا نقرر ضمنا وجود مرحلة سابقة على مرحلة التصدع هذه كان الشاعر فيها شخصا متكاملا مع مجتمعه الخاص أو العام ، لكننا نقرر فحسب أنه يمارس شعوريا نوعا من عدم الاستقرار؛ يمكن أن يكون قد سبقه استقرار أو لا يكون، وأن عدم الاستقرار هذا مرجعه إلى بروز الصدع وازدياد شعور الشخص بالحاجة إلى النحن.<sup>(4)</sup>

ثم يعرض الناقد إلى مجموعة من العلماء والعباقرة فتعرض أقوالهم المشهورة حول رؤيتهم على العالم بصورة عامة وإلى أنفسهم بصورة خاصة ليبين ويدرس فيها حالة تصدع

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص130.

(2)- المرجع نفسه، ص130.

(3)- المرجع نفسه، ص132.

(4)- المرجع نفسه، ص135.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

النحن لدى المبدع وهؤلاء العباقرة هم "شلي" P.B.Shelley و"بايرون" و"أدجار ألان بو" Edgar Allan Poe و"جوركي" M. Gorki "سبندر" Spender و"توفيق الحكيم".  
فرأى الناقد أن هذه الوثائق أو الأقوال جميعا تتفق على وصف تلك الحالة التي يسميها تصدع النحن وهي تصفها وصفا مباشرا ، وإذا دققنا النظر في تلك الوثائق نجدها تكشف تصدع "النحن" بطرق مختلفة لكنها متفقة على حقيقة دينامية واحدة ، فهناك على الدوام "أنا وآخرون" وليس هناك "نحن" هناك على الدوام "أنا" يشعر بشعور لا يمارسه الآخرون أو اقتنع برأي يميزني من الآخرين أو أتجه أتجاهها لا يعرفه الآخرون.

فيرى "سوييف" أن من خلال الوثائق التي ذكرها في كتابه أن "توفيق الحكيم" فنان يفر من الواقع، "وجوركي" أنه مولع بعرض الذات وتَمَّ إذ بدأنا نبحث عن فنانيين يشبهون الأول وآخرين يشبهون الثاني وغيرهم يشبهون الثالث ننتهي إلى تصنيف تبدو عليه معالم الدقة والإتقان ولكن بهذه الطريقة تكون - كما يقول الناقد- قد ألقينا بهذا التصنيف، الضوء على ديناميات العبقرية .

وكما يعرض الناقد إلى مشكلة وهي التضارب في بعض الوثائق المختلفة عند الشعراء ، وهذا التضارب ناتج عن اختلاف الباحثين ؛ فبعضهم يضيق أفق البحث فيقتصر على عدد من الوثائق المتشابهة ليخرج بنتيجة متماسكة وهو بهذا يخرج عن أبسط قواعد البحث العلمي ، وهناك بعض الباحثين ممن يمضون إلى التصنيف وبعضهم يمضي إلى التعسف في الاختيار، ولكن مهما قيل في أولئك وهؤلاء أنهم أشد إخلاصا لروح العلم من الفريق الآخر ، فإنه يختلط علينا الأمر فلا نلبث إلا أن نعلن أن الفنان ظاهرة نادرة فريدة وأن الإبداع خارج على كل قانون، كما يدعو إلى ذلك "برخسون" وآخرون من ذوي الاتجاهات المثالية.(1)

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص138.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

ويرى "مصطفى سويف" أن الخطوة الأولى في حركة العبقرى هي اختلال في النحن وهذا ناجم عن عدة أسباب تختلف من شخص إلى آخر لا يمكن تحديدها إلا إذا استعنا بدراسة تاريخ الشخصية وهذا ليس في متناولنا ولذلك قرر ألا يحذو حذو "براون" الذي اختار موقف "فرويد" فضخم من شأن العقدة الأوديبية تضخيماً لا يقوم على صدفة التحقيق والتدقيق. (1)

ليخرج الناقد بالتعريف بخطوة اختلال النحن والتي يعرفها بأنها تعني أن الشخص لم يعد يرضى عن الحواجز والأهداف بوضعها الحاضر على أن هناك فارقا بين حركة العبقرى وحركة المراهق. فعندما يعاني كل واحد منهما باختلال النحن فإن الأول يمضي إلى تغيير الحواجز وقد يعترف بها ؛ في حين أن الثاني يمضي إلى إزالتها والثورة عليها، وكلا الحركتين مدفوعة نحو إيجاد وضع مستقر لنا يحقق اتزاناً مفقوداً، وكما أن حركة العبقرى تحاول أن تحدث تغييراً في الواقع العملي، ويرى "سويف" أن الشاعر تقل عنده الشعور "بأنا والآخريين" لأنه أصبح أمام "آخريين" يقبلون ما يُلقى إليهم، وبالتالي تتحقق له "نحن" جديدة هو الذي نظمها إلى حد ما، فهو يرتضيها ومن ثمَّ فالشاعر والمتذوق يكونان مجتمعاً متكاملًا، أو يكونان "نحن" وكما يرى الناقد أن الشاعر عندما يفرغ من النظم يهتم جداً بأن يعرض ما ألف على هؤلاء الرفاق، بالرغم أنه إذا سألناه بقولنا هل تُولف شعرك للقراء؟ فيقول كلاً، وهذا الاهتمام له دلالة معينة إذ أنه مظهر اندفاع "أنا" الفنان نحو النحن الجديدة التي تُحقق له الاستقرار وبهذا يُقرر الناقد "سويف" أن حركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو الآخر". (2)

أما التحقيق التجريبي الثاني فيسّر فيه الناقد على نفس الخطوات ليعرض لنا في كتابه مجموعة من الأقوال لمجموعة من العباقرة و أدباء والشعراء والمفكرين والفنانين وهم "بايرون"

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص139.

(2)- المرجع نفسه، ص140.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

"وشلي" و"كيتس" و"توماس رسل" و"أحمد رامي" ومحمد الأسمر" تعبر عن آرائهم حول الجمهور المتلقي للإبداع ودورة النشاطي والمُلهم للمبدع(1)،

وهذه الأقوال رآها "مصطفى سويف" أنها تعكس ظاهرة تاريخية لها نفس الدلالة التي تجمع عليها الشواهد السابقة وهذه الظاهرة هي انتشار الصالونات الأدبية في أوروبا في القرن التاسع عشر وانتشار ما يماثلها في مصر أوائل القرن العشرين ومن هذا القبيل صالون "العقاد" وقد كان الأدباء متعلقين أشد التعلق بهذه الصالونات.(2)

ثم يعرض الناقد بالنقد والاستنباط حول أقوال الفنانين والأدباء والعباقرة فرأى النصين اللذين أوردهما حول "بايرون" أنهما يكشفان بغير موارد عن حركة نحو الآخر كجزء متم لحركة الشاعر ككل، وهذا أمر جلي لا يحتاج إلى تعليق.

أما نص "شلي" فأهم ما فيه أن الاضطهاد يغضبه لأن المضطهدين يخطئون من هذا الاضطهاد وسيئون إلى من لم يرد الإساءة إليهم ، ذلك لأن محاولة الشاعر ليست إلا محاولة لأن يقرب الآخرين منه من أعماقه وفي النص الذي يليه للشاعر يلاحظ أنه يرفض سماع الآراء في شعره، لا لأنها تافهة لا تستحق الاهتمام، بل عكس ذلك يرفضها لأنها تهمة لدرجة أنه يخشى أن تستأثر بانتباهه فتصرفه عن الإبداع وهذا دليل عن الاهتمام البالغ بالآخرين أما النص الثالث "شلي" فهو لا يحتاج إلى تعليق؛ إذ أنه يتصل بحركة الشاعر نحو الآخرين ليؤلف بينهم وبين نحن خاصة من مجال قوله >> أنه يحمل بين جوانحه شهوة الإصلاح للعالم <<. وهذا القول من "شلي" يتفق مع ما يذهب إليه "جوسيفريني" عندما يقرر

(1)-للاطلاع عن هذه الأقوال ارجع الى كتاب الاسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لـ مصطفى سويف ص143،142،141.140.

(2)-المرجع نفسه ، ص144.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

أن مهمة الفن هي أن تستثير أو توقظ في كل فرد قدرته على اكتشاف الحق الجوهري الذي يمكن أن يعينه على الخلاص من الفوضى واختطاط طريق الحياة....(1)

أما تعليق الناقد عن مقوله "كتيس" فقد أورد فيها حديث عن الشهرة ويبيدي الشاعر تعلقا بها ؛ والشهرة طبعا هي أن تسود دعوته وتقبلها أكبر عدد ممكن من أبناء المجتمع أن لم يكن جميعهم وقد يصل حلم الشاعر إلى أن يُكُون مع الأجيال التي لم توجد بعد "نحن" كما هو واضح عند "بايرون".(2)

ونفس الشيء يقال عن قول "رسل" والشاعر "رامي" و "محمد الأسمر" فهي أقوال لا تحتاج إلى تعقيب، ثم يعرج الناقد إلى مسألة الصالونات الأدبية فيراها أنها محاولة لتحقيق النحن في الواقع الخارجي ؛ فالشاعر يطمئن إلى هذه الجماعة التي تستطيع أن تتذوق شعره ، ويعمل على أن تظل محيطة به ، فالصالونات انتشرت في أوروبا الغربية في القرن التاسع عشر وهذا عقب قرن امتلأت فيه محاولات الطبقة الوسطى الانتصار على الأشراف الذين كانوا يقفون في سبيلها كحاجز، ولهذا بعد صراع طويل بين هذه الطبقتين وانتصار الطبقة الوسطى على الإشراف في الثورة الفرنسية أوجدت هذه الصالونات وحققت مناخا سيكولوجيا لحياة الأدباء و النحن ما هي إلا فلك يتحقق به هذا المناخ الصالح لحياة الأنا، ولم يكن الأدباء يحتملون الانصراف عن هذه الصالونات، ففي خارجها الجهل والتخبط والانصراف عن كل ما يمت إلى الثقافة بصلة، وقد أثرت في أدبهم بوضوح، فقبل عن أدب القرن التاسع عشر أنه منعزل فهو من فئة منعزلة داخل طبقة منعزلة.(3)

ثم يعرج الناقد "مصطفى سوييف" في تعليقه إلى تفسير إلحاح الشاعر على عرض أعماله علينا (صديق، عزيز، ناقد مبجل، بضعة أصدقاء) وهذا السلوك ما هو إلا تنمة لحركة

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص145.

(2)-،المرجع نفسه ، ص146.

(3)-ينظر المرجع نفسه، ص147.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

ذات دلالة دينامية واحدة وهي محاولة بناء "النحن" فإن رضا الآخرين عن قصيدته وقبولهم لها معناها أن الآخرين قد تغيروا بمعنى ما، بحيث أصبحوا أقرب إليه مما كانوا من قبل وقد يسرت القصيدة هذا الاقتراب ومنه فإن النحن لن تتحقق إلا بأن يجد على الأقل شخصا يحترمه يتلو عليه ما أبدع ، وهذا ما يذهب إليه "ليفن" K. Lewin بأن معظم النشاط البشري لاسيما النشاط، المدفوع أي الذي تكمن وراءه دوافع معينة ويكون له مظهر "الكل" أو التنظيم ، وهذه الملاحظة الصادقة تصدق على معظم أفعالنا العادية في الحياة و تنطبق على فعل الإبداع بحيث أن تذوق "الآخر" للقصيدة يقوم كجزء من هذا الفعل ويحدد نهايته ومن هنا كان فعل الإبداع اجتماعيا.(1)

وفي الأخير يجيب "مصطفى سوييف" على سؤال مُهم ومُتعلق بمدى تدخل المتذوق في إبداع الفنان ونظمه، وقد حاول الإجابة عنه وذلك بطرحه على الشاعر "احمد رامي" فقال أنني أنظم لنفسي، وهذا ما لاحظته الدكتور "طه حسين" أن هذه الإجابة تكاد تسود عند الشعراء جميعا والواقع - كما يقول الناقد- أن هذه الإجابة من الشاعر تعبير صادق عما يشعر به وكان من اليسير علينا أن نقول أنها كذب ومحض إخفاء ولكن ما تعليل ذلك؟ وما سر هذا الاتفاق لدى معظم الشعراء؟

إن الشاعر لا يشعر بتدخل الآخر في إبداعه عندما يمضي في لحظات الإبداع وإذا كانت المدارس - لاسيما مدرسة الفرويديين- تقرر أن الكبت يساهم بشكل واضح في تضخيم اللاشعور وأن التجارب المكبوتة تتعلق بما يراه المجتمع مُحرمًا، فنحن- يقول الناقد - لا نعني ذلك بحديثنا عما وراء الشعور وكل ما يقرره أن بعض مقومات السلوك تكون غير مشعور بها فعلاقتها بالأنما علاقة دينامية وليست معرفية أي أنها علاقة مشعورا بها بوضوح وكما أن الإجابات التي تلقيناها من الشعراء والوثائق التي خلفوها على أن الحاجة إلى

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص149.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

نحن "نقوم كقوة دافعة في المجال لها اتجاهها ولها ثقلها أو ضغطها ولكنها تظل في الغالب غامضة بالنسبة للشاعر، فلا تتضح في نور الشعور، ولذلك كثيرا ما نجده يشكو وطأة شيء غامض وعجيب، ويقول بأنه مدفوع لرسالته "بقوة خفية" وعلى هذا الأساس يُعارض في القول بأن عملية الإبداع عملية إرادية، فإنه يشعر كأنما هو ألعوبة في يد قوة تشبه "القدر" (1).

### (9) - الأساس الدينامي للنحن:

أراد الناقد "مصطفى سوييف" أن يتبين التفسير الدينامي للنحن، فإذا كانت الحاجة إلى نحن شديدة الضغط على الأنا إلى درجة متقدمة، فمن أين لها هذه القوة؟ وهذا السؤال يدفع الناقد إلى الموازنة بين حاجاتنا كما نمارسها في المواقف المختلفة، فهناك الحاجات الثانوية كما أطلق عليها "كوفكا" K. Koffka ومنها الضعيفة العابرة التي تتعلق بها للحظة ثم ما تلبث أن تتصرف عنها لوجود بعض الحواجز التافهة، وهناك حاجات تتعلق بها أياما وليالي بل أعواما ولا نتنازل عليها مهما كان الثمن.

وهذا كله راجع إلى أن حاجاتنا المختلفة ذات دلالات مختلفة في بنائنا النفسي، فإذا كان الأنا هو مركز الشخصية فهذه الأجزاء التي نعنيها إنما هي "أعماق الأنا" بينما توجد أجزاء أخرى سطحية فنلاحظ أن الحاجات التي نقوم بها بدون أن نمند إلى جذورها إلى أعماق فهذه الأجزاء لا تلبث أن تزول، والشخصية التي تضم بناء الأنا من أجزاء المجال النفسي فليست هي وحدها مركبة بل أن الأنا أيضا بمثابة بناء مركب؛ هذا كما اكتشفه لقين باستناد على تجارب "تسيجارنيك" B.Zeigarnik في الفرق بين تذكر الأعمال التامة والأعمال الناقصة. (2)

وكما يقرر "كوفكا" أن توترات الذات أضخم بكثير من توترات الأجهزة الفرعية الأخرى في الأنا بحيث تمثل حاجات حقيقية في مقابل حاجات تستند إلى توترات سطحية لدينا.

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص150.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص152.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

ويذهب الناقد إلى ما ذهب إليه "كوفكا" إذ يرى أن الأجهزة الفرعية في جهاز الأنا ليست مجرد أجهزة متجاوزة إنما أجهزة منظمة بطرائق مختلفة على حسب دلالتها الدينامية في الكل، وأحد مبادئ هذا التنظيم مبدأ السطح والعمق، فإن الذات نواة الأنا ويحيط بهذه النواة ويتصل بها بصلات متباينة أجهزة فرعية كلها تعمل على التوازن عندما يحدث تصدع في النحن، ويرى "سويف" أن اختلافنا مع الآخرين يعني تصدعا في النحن ومن ثم نكون مدفوعين بحاجات قوية تمتد جذورها إلى الذات وتُمكن هذه الحاجات من قلقلة توازن النحن دليل على النحن تقوم كجهاز متصل بالذات، ومن ثم فإن أي توتر يقوم بهذا الجهاز يدفع الشخصية بعنف نحو العمل ومن أجل الرجوع إلى حالة النحن المتوازنة، ومن هذا المنطلق يفسر "سويف" سلوك العبقرى في الاندفاع بعنف نظرا لحاجة تستند إلى أعماق أجزاء الشخصية وأشدّها نوزعا إلى الاتزان، ولو لم تكن تستند إلى هذه الأعماق السحيقة لما دفعت العبقرى إلى تكريس حياته كلها لتحقيق هدفها رغم المشقة والجهد العنيف، ومن هنا ومما سبق ذكره يخرج الناقد بنتيجة مفادها إن ما يدفع العبقرى إلى حركته هي قوة الحاجة إلى النحن وان هذه القوة نفسها لتبدو في حياة أبناء المجتمع ممن ليسوا من العبقرية في شيء وتبدو في هذه الرابطة المتينة الخفية التي تربط بينهم والتي تجعل من الحياة الاجتماعية ضرورة للإنسان وقد تتخذ أشكالا مختلفة باختلاف الظروف ولكنها على حال هي هي من حيث دلالتها الدينامية.(1)

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص154.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

ثانيا: الشاعر:

### (1) - السبب النوعي لعبقرية الشاعر:

في هذه النقطة يحاول الناقد أن يبين الجانب النوعي الذي من شأنه أن يميز الشاعر من بين سائر العباقرة ، والحقيقة التي أقرها وانطلق منها هي أن حركة العبقرية متجهة إلى استعادة النحن في تنظيم جديد ولكل عبقرية طريقه الذي يسلكه في هذا السبيل .  
ليطرح الناقد سؤالاً وجيهاً لماذا يكون العبقرية شاعراً ؟ أو ما هو العامل النوعي الذي يميز عبقرية الشاعر؟ وللإجابة عن هذا السؤال- يقول الناقد- لا مفر من الاتجاه إلى تاريخ الشخصية أولاً لأن الشاعر لا يكون شاعراً فجأة، فلسنا نعرف في حياة الشعراء لحظة بدأها فيها نظم الشعر العظيم دفعة واحدة، واستمروا على ذلك في حياتهم، أضف إلى ذلك أن المنهج المتبع لا يتيح له مثل هذه النظرة إلى الظاهرة السيكولوجية.(1)

### (2) - الإطار كعامل منظم:

ويطرح الناقد في هذا المقام كيف ندرك الأشياء؟ وكيف يكون موضوع إدراكي جديداً ومع ذلك أعرفه؟ وفي هذا يقول يوسف مراد: >> إن الإحساسات الراهنة غير كافية لتحقيق الإدراك لأن هذا الإدراك ليس مجرد انطباع صورة الأشياء في الذهن ، بل استجابة معينة للإحساسات الراهنة . ومن ثمَّ فلا بد من أن يستخدم الشخص المُدرك معلوماته السابقة وأن ينظر إلى الحاضر في ضوء الماضي.<<(2)

وهذه هي نظرة "كوفكا" ، نفسها فالتنظيم قائم بالفعل كأننا نحمل في نفوسنا أجهزة هي عبارة عن أصناف ندرك الأشياء من خلالها فنلتقها منتظمة داخل هذه الأصناف، لذلك لا أرى شيئاً أخضر سميكا ولكن أرى كتاباً سميكا، ومن ثمَّ يتبين أن علمنا السلوكي يتألف من عدد

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص149.

(2)-مراد يوسف، مبادئ علم النفس العام، القاهرة، دار المعارف، 1948، ص163. نقلاً عن كتاب مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص158.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

من الأصناف أصغر بكثير من عدد الأشياء الفردية المنتظمة فيها والصنف حقيقة سيكولوجية بكل ما لهذه الكلمة من معنى فهو يساهم في تحديد إدراكنا للأشياء، أي يكون بمثابة إطار مُعين يضيف على هذه الأشياء دلالة معينة، بأن يوجه إدراكنا وجهة معينة. (1)

**(3) - تأثير الإطار في مضمونه:**

بين "كوفكا" أن الإطار ذو تأثير قوي على مضمونه إلى درجة أن هذا المضمون تتغير دلالاته إلى حد بعيد بتغير إطارها، بالإطار في مجال الإدراك البصري يساهم في تحديد الشكل الداخل فيه؛ بحيث يتغير معنى هذا الشكل بتغير الإطار الذي يحويه مع أنه هو نفسه لم يجر عليه أي تغيير. (2)

حتى أن أبحاث طلاب كليات الطب والعلوم والهندسة في أبحاثهم لا يستطيعون أن يقبلوا حقائق علم النفس ولا قوانينه وهم يعارضون حتى تسميته بالعلم، والحقيقة أن مناقشاتهم تكشف على أنهم يحملون في أذهانهم "إطاراً" يعين الخصائص الرئيسية للمعرفة العلمية، ويغلب على هذا الإطار فكرة قياس الظاهرة أو تحديدها تحديد فيزيقياً، ولذلك فهم حتى عندما يتقدمون لقبول بعض الآراء السيكولوجية يفهمونها من صورة فسيولوجية غالباً. (3)

على أننا إذا تأملنا عملية الفهم understanding وجدناها مجرد تنظيم للمعلومات أو المدركات الجديدة في أطر، ولذلك نجد غير المثقفين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلاً فهما معيناً غير الفهم الذي يمارسه المثقفون في مجالات الحياة المختلفة.

### **(4) - الإطار والتذوق:**

إن تذوقنا للأعمال الفنية ليست سوى تنظيم لإدراكنا لهذه الأعمال داخل أطر أسطيقية نحملها في مجالنا النفسي، وإذا كانت عملية التنظيم تبدو في حالة الفهم العلمي أوضح منها

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص160.

(2)-ينظر المرجع نفسه ، ص161.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص149.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

في حالة التذوق الفني فما ذلك إلا أن المؤلف العلمي يقدم لنا تصورات يغلب عليها الطابع التجريدي في حين أن العمل الفني إذا كان يقدم بعض هذه التصورات فهو يقدم إلى جانبها صورا و أحداثا وضروبا من الإيقاع ومن الأحاسيس المختلفة ولا بد أن يكون الإدراك مُنظما تنظيمًا معينًا<sup>(1)</sup>

ويرى "سويف" أن الذوق السليم في الواقع ما هو إلا ذلك الإطار الأسطريقي المنظم لإدراكنا للعمل الفني، ولعل أبرز صورة تتبدى في هذه المشكلة،- هي مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين، فالنفاد في الغالب يقاومون ويرفضون الابتكارات الفنية التي لم يسبق لها مثيل ويرون أنها ضرب من العبث لن يكون له أية قيمة في تاريخ الفن، والغريب أنه ما إن تمضي فترة ما حتى نسمع نقادا آخرين يقبلون عن تلك الابتكارات نفسها ويعلنون أنها تستحق الخلود، والسبب في ذلك كما يرى "سويف" هو أن فرض الإطار يستطيع أن يقدم لنا حلا لا بأس به ؛ إذ أن اختلافنا مثلا حول صورة "بيكاسو" Picasso لا يكون بصدد أن بها لونا أحمر ولكن اختلافنا من حيث وقعها أو قيمتها أو دلالتها لدى كل منا، فكلنا ينظر إليها وهو ذو خبرة سابقة بتذوق اللوحات الفنية. وعلى ضوء هذه الخبرة ينظر إلى هذه الصورة الجديدة فيتحدد مدلولها لديه، أي يتحدد علاقتها بالإطار الذي حصل عليه بخبرات سابقة.<sup>(2)</sup>

### 5- خصائص الإطار:

الإطار مضمونه مكتسب، فهو نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة بحسب التقارب والتشابه، وإن الأعمال الفنية تلتئم في كل إطار استطقي ومنها يكون التذوق وهكذا كل حسب ميدانه، فنحن نحمل في نفوسنا عددا وافرا من الأطر ننظم فيها أفعالنا جميعا، سواء أكانت تذوقا أو إدراكا أم أي فعل آخر، فالإطار يساهم في تنظيم الإدراك والتذوق وهو

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص161.

(2)-ينظر المرجع نفسه ، ص163.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

أساس دينامي لتنظيم كل أفعالنا وربما كانت العادات أوضح مظهرا لهذا الأساس الديناميكي غير أنها لا تمثل الإطار في جميع جوانبه ؛ ذلك لأنه يغلب عليها طابع التكرار والجمود، بينما الإطار يتميز بالمرونة لإعتبار كل خبرة تأتي مختلفة بعض الشيء وإنها لا تنتظم تماما ضمن إطار سابق؛ بل تدخل عليه بعض التغيير وفي الوقت نفسه تلقى في نفسها حطا من التغيير، وهكذا يكون الإطار قابلا للنمو بقدر ما هو أساس للثبات، وبقدر قابلية للنمو أو ميله للثبات يقال أننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية ثابتة(1).

وعلاقة الإطار بالأنا علاقة دينامية أصلا وليست معرفية ففعل الإدراك يتجه هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالأساس إلا دينامي الذي يُعِينُ هذا الاتجاه وهذا ينطبق على عملية التعبير اللغوي مثلا - كما يقول الناقد - فعندما أتكلم فأنا أمارس فعلا منظما والأساس الدينامي لهذا التنظيم، هو لإطار اللغوي الذي أكسبه باكتسابي اللغة.(2)

### 6- الإطار كعامل نوعي:

انطلق الناقد "مصطفى سوييف" من الغرض الذي يستطيع من خلاله معرفة السبب النوعي لعبقرية الشاعر وهو القول بأن هذه العبقرية في نوعيتها إنما ترجع لنوع الإطار الذي يحمله الشاعر.

### 7- التحقيق التجريبي:

وفي التحقيق التجريبي عرض الناقد عدة وثائق لمجموعة من الشعراء بينها كثير من الاختلاف من حيث جزئيات السلوك التي تكشف عنها ولكنها ذات دلالة دينامية واحدة فهي تدور حول اكتساب الإطار، فقد عرض مجموعة من الخطابات المتنوعة "لكيتس" في مواضع مختلفة حول آرائه في كتابات "شكسبير"؛ وقد رأى الناقد "سوييف" أن آثار "شكسبير" واضحة لا شك فيها وقد صرح في عدة مواضع من هذه الخطابات بأنه كان يكثر من قراءة

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص164.

(2)- المرجع نفسه، ص165.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

أعماله حتى أن عبارات "شكسبير" تنتشر في خطابات "كيتس" بكثرة وهذا أقره "ريدلي" أيضا. (1)

ثم يعرض الناقد بعض الوثائق والأقوال للشاعر "بايرون" حول مطالعته وقراءته لأعمال "قولتير" Voltaire وغيره ثم يعرض أقوال "ستيفن سبندر" حول مطالعته وكتابات ولعلها تشبه أسلوب "جيمس جويس" و"شكسبير" و"الإليزابيثيين" و"الرومانتيكين" و"المحدثين"، وكما عرض أقوال ووثائق للشاعر "رودان" August Rodin.

وعرض أيضا بعض الأقوال والوثائق لمجموعة من الشعراء العرب مثل "أحمد رامي" و"عبد الرحمان الشرقاوي" يتحدثان عن أهم مطالعاتهما و أهم الأدباء الذين يقرآن لهم. ثم ليعرض أربعة رسائل للأديب والمسرحي الكبير "توفيق الحكيم" يتحدث فيها عن أهم توجهاته الفكرية ومطالعته، وكيفية تعامله مع قصص وكتابات الأدباء الآخرين، ليعود الناقد بالتعليق والتحليل والاستنباط وفق المنهج التجريبي في هذه الوثائق بالتعليق.

### (8) - التعليق:

تدل هذه النصوص التي أوردها على اهتمام الأديب باستيعاب أكبر قدر من الأعمال الأدبية خاصة تلك الكتابات التي توافق موقفه، "فكيتس" يتجه معظم اهتمامه إلى الإطلاع على الشعر خاصة لـ"شكسبير"، إضافة إلى أن قراءته موجهة توجيهها خاصا، أما "بايرون" فهو متأثر بكتابات وأعمال "قولتير"، تأثرا كبيرا دون سواها، وأما "رودان" فهو ينصح بأن نهتم بمعرفة آثار الفنانين الذين سبقونا لاسيما في الفن الذي يشغلنا أمره، ويسخر ممن لا يهتمون بآثار السلف. ونفس الشأن تقريبا لرامي فهو يقرأ لـ "بايرون" و"لامرتين" و"شوقي

(1) - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص166.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

"بصورة خاصة وكذلك عبد الرحمان الشرقاوي يكثر من تذوق الشعر ويقف عند بعض الشعراء والأدباء دون غيرهم.(1)

أما "توفيق الحكيم" فيتضح أن قراءته موجهة توجيهها خاصا فهو يقرأ المسرحية عدة مرات ليتتبع أسلوب الفنان ويهتم به اهتماما كبيرا، وهو قليل الاهتمام بموضوعه .  
ثم يعرض "الناقد سوييف" مجموعة من الأقوال لمجموعة من الناقد والعلماء العرب القدامى يبينون فيها معرفتهم لأهمية إطلاع الأديب على أعمال من سبقوه في الأدب باعتباره شرطا للإبداع، بل إن بعض النصوص لتشير بتوجيه معين لهذا الإطلاع، ومن هؤلاء العلماء "القاضي أبو الحسن الجرجاني" و"الخوارزمي" و"ابن أثير" و"ابن خلدون" و"البستاني" وكل هذه النصوص والأقوال التي دعم بها الناقد رأيه فيما يتعلق بالإبداع الذي يقتضي اكتسابا وإطلاعا كبيرا على الآداب السابقة كمرحلة أولية للإبداع وقد حتمت عليه هذه النصوص مناقشة مشكلتين.

أما المشكلة الأولى: فتتعلق باكتساب الأديب الإطار عن طريق الإطلاع على الأعمال الأدبية خاصة باعتبار أن هذا الإطار من أهم عوامل تنظيم فعل الإبداع؛ إذ أنه مكتسب من حيث مضمونه .وقد قامت هذه النصوص كلها على تحقيق هذا الرأي بحيث تستطيع أن تعتبره فرضا عاملا بل يجزم الناقد أن الإطار الشعري إذا لم يتوفر لدى الشاعر فإنه لن ينتج وهذا ما أكده "يوسف مراد" وهذه حقيقة لم تلق اهتمام الباحثين بقدر ما لقيت لحظة الإلهام دون الاهتمام بمجالها، هذا من جهة ومن جهة أخرى أكد الناقد على قوة صلة الإطار بالإبداع صلة قوية؛ بمعنى أن إطار الشاعر يلزمه إطارا شعريا والقصاص يلزمه إطارا أكتسب من سعة الاطلاع في ميدان القصة، ونفس الشيء للفنون الأخرى، ومما لا شك فيه أن الشخص يحمل عدة أطر معا في وقت واحد تبعا لشتى نواحي التحصيل التي تتعدد بتعدد مظاهر

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص171.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

النشاط لدى الفرد ، وبما أن الإطار عامل تنظيم لفعل الشخص بهذا يؤدي إلى أن الأطر قد تتضارب أحيانا إذا كانت تتعلق بمستويات من النشاط متقاربة(1).

ويستنتج الناقد أن الإطار الذي من شأنه أن يسيطر على توجيه الفعل يلزمه درجة معينة من "القوة" يفوق بها سائر الأطر وعلى هذا الأساس فإن الشاعر شخص يحمل إطارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ، وهذا ناتج لكونه أهتم بتذوق الأعمال الشعرية أكثر من غيرها وهذا التذوق للأعمال الشعرية يتم بعملية منظمة تنظيما خاصا، ومنه فإن الناقد يؤكد ويقرر على أن عملية الإبداع يوجهها الإطار ولا يمكن لهذا الأخير - كما يؤكد الناقد - أن يقضي على جوهر الإبداع لأنه أي إطار من حيث هو كلاً مُنظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة بحيث أن الأطر تختلف من شخص لآخر لاعتبارات تاريخية وحضارية. ويؤكد الناقد إلى أن فرض الإطار يستطيع أن يحل عدة مشكلات هامة كالتشابه الذي نلقاه بين أعمال الفنان الواحد، أو بين أعمال عدد من الفنانين فنقول أنهم أصحاب نزعة مشتركة، أو مدرسة واحدة ،

كما تحدث الناقد "سويف" على مشكلة أخرى لها جانب من الأهمية هي مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق وهذه أيضا يستطيع فرض الإطار أن يحلها ؛ إذ أن فعل التعبير والصلة بين الفنان والمتذوق تتحرك داخل إطار واحد، وكذلك موقفه من الفنان والمتذوق لأعماله لا يكون تماما إلا بأن أدرك ما يعني في أعماله بالضبط ، لقد أبدع هذا العمل وله دلالة معينة عنده ؛ فكلما اقتربت دلالاته عندي من هذه الدلالة كان تذوقي له أتم وأعمق ، وقد أوضح هذه القضية "كوفكا" في بعض كتاباته فتذوقنا لقصيدة من القصائد يزيد من قدرتنا من

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص176.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

الاقتراب من قصائد أخرى ومنه فإن الوقوف على المصادر الفنية للفنان والإطلاع عليها يساعدنا على الاقتراب من تذوق أعماله.(1)

وفي الأخير يخرج الناقد بنتيجة مفادها أن الإطار كأساس لالتقاء الفنان والمتذوق في العمل الفني، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن التجربة التي تحصل لنا من مشاهدتنا للعمل ولا تكون هبة نلقاها بقدر ما هي فعل نبذل الجهد في انجازه(2).

ومن هنا فالمتذوق يلزمه أن يبذل من الجهد ما يكافئ جهد الفنان.(3)

أما المشكلة الثانية التي تطرق إليها "مصطفى سويف" فهي أن الإطار اللازم للفنان المبدع لا تكتسب إلا بعملية تذوق منظمة تنظيميا خاصا ؛ ومن هذا صرح "ريدلي" أن "كيتس" لم يكن يقرأ لـ "شكسبير" كما يقرأه أي قارئ عادي بل كان يبدو عليه ان قراءته موجهة توجيهها خاصا ،وقد كان لهذه العملية دلالة خاصة في نشاطه ككل وتتجلى أيضا عند "توفيق الحكيم" ؛ إذ يصرح بأنه يهتم بأسلوب الكاتب وبنائه وخلق الأشخاص ونسج الجو وإحداث التأثير أكثر من اهتمامه بموضوع الحكاية، ومن هنا يتبين أن الإطار عند الفنان منظم تنظيميا خاصا وبالتالي تكون له دلالة خاصة، وقد أبدى "لقين" هذه الملحوظة الهامة إذ يرى أن محصول التجربة لا يتراكم على أساس شدة الذكريات ومدتها بل على أساس علاقته بالعملية كلها.

بالإضافة إلى الميزان الذي يمارسه الفنان من حين إلى آخر لتغيير في حدود الإطار لا بد أن يساهم في تنظيم هذا الإطار أيضا وبالتالي في زيادته لأنه كلما كان الكل أكثر انتظاما كان أقوى أثرا.(1)

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص180.

(2)- Collingwood, R. G, the Principles of Art .oxford. Clarendon. Press, 1998, P149

نقلا عن كتاب :.مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني والشعر خاصة، ص181.

(3)- المرجع السابق ، ص181.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

والحقيقة التي يؤكدھا الناقد في الأخير أن فهم مهمة الإطار عند الشاعر لا يتأتى إلا بإدراك دلالاته في الكل النفسي لهذا الشاعر، وإلا فالحدود لا تزال مختلطة من الإطار لدى المتذوق والإطار لدى المبدع، ومن هنا يتقدم الناقد "مصطفى سويف" خطوة أخرى في سبيل إكمال العرض الذي وضعه، فيؤكد : >> أن مهمة الإطار كعامل نوعي في عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توترا دائما في ضغط الحاجة إلى النحن فإن مثل هذه الشخصية التي تبدو مدفوعة على استعادة النحن لابد منها كأرضية يقوم فوقها الإطار المبدع بحيث يعين هذا الإطار الطريق إلى هذه الاستعادة<<. (2)

### ثالثا: عملية الإبداع:

#### تمهيد:

وفي هذه الإضاءة حاول الناقد أن يطرح سؤالا مهما جدا له علاقة بالناحية السيكولوجية للشاعر أثناء عملية الإبداع، وهو : ما هي حالة الفنان أثناء ممارسته لعملية الإبداع ألتلقائية أم إرادية؟ والحقيقة التي يقرها أن كلا الرأيين له أشياع وأتباع، فحين نرى مدارس التحليل النفسي أقرب إلى الأخذ بالرأي الأول ، في حين نرى "دي لاكرواه" و"كولنجوود" و"ريتشارد" أقرب ما يكونون إلى الأخذ بالرأي الثاني.

أما الناقد "سويف" فهو يصرح في ذلك أن موقفنا لا يتيح لنا الأخذ بفكرة التلقائية ويكاد يحتم الأخذ بفكرة الفعل الموجه إذ أن "الإطار" شرط هام للإبداع الشعري والإطار مكتسب إلى حد بعيد، ومع هذا فإن الناقد يقر أن هذه القضية من أعقد المشكلات السيكولوجية لأنها مشكلة السلوك الإرادي ذو الجذور الفلسفية المتشعبة خاصة أنها تمس أعقد جوانب السلوك وهي الإبداع الذي اعتبره الناقد فعلا مشروطا، في هذا يرد على أصحاب الدعوة التلقائية ، والحقيقة التي يقرها الناقد- أيضا- ويؤكدھا أن الإبداع الفني عملية معقدة غير متجانسة

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص182.

(2)- المرجع نفسه، ص183.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

ولهذا يؤكد لنا أنه لا مع القائلين بالتلقائية ولا القائلين بالإرادية ، ويحاول الناقد في هذه القضية الاستعانة بنتائج الاستخبار والاستبصار التي أجراها على جماعة من شعراء وبتحليل المسودات للكشف بقدر الإمكان عن لحظات الإبداع ؛ إذ نجد أن الشاعر يبدع القصيدة يمر بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر ليبدل جهد ثم يمر بلحظات أخرى ملؤها المقاومة والتنقيب وهذا ما أكده "لاكروا" في مواضع عدة.(1)

والفنان الناجح هو الذي يستطيع أن يتميز بقدرته على القبض والإمساك على لحظات الإشراف والإلهام ويتأملها.(2)

ليرد الناقد "مصطفى سويف" على رأي "إدجار ألان" الذي يحاول أن يقنعنا على أن عملية الإبداع هي عملية موجهة من بدايتها الى نهايتها توجيهها مشعورا به، والشاعر هو الذي يحدد قافية القصيدة وعدد أبياتها... إلخ، إذ رأى أن هذا الرأي فيه تعسف شديد وهي محاولة إقناع بفكرة عارية عن شهادة التجربة ومع انه يقدمه في صورة استبطان لتجربة في إبداع قصيدة << الغراب >> فإننا لا نستطيع الأخذ به لأنه مخالف لكل الاستخبارات التي أجراها على الشعراء ولما ورد في وثائق بعضهم.

ليعرج الناقد إلى نقطة أخرى وهي أن مشكلة التلقائية والإرادية ليست كل شيء في الإبداع ، وإنما هناك مشكلة أخرى هي "الإلهام" وإن بدت مجرد جانب أوجانب من التلقائية على أن هناك دعوى ترى أن الإلهام هو نفسه عملية الإبداع ، وتتداخل معها مشكلة أخرى يراها الناقد تعترض طريقه في البحث وهي مشكلة العلاقة بين الشاعر واللغة، فهناك من يرى أن اللغة هي وسيلة في يد الشاعر وكيفية استخدامها استخداما خاصا خاضعا لتنظيم معين.

ومن الجلي- كما يقول الناقد- أن هذه المشكلات جميعا متداخلة إلى حد بعيد إلى أن البعض ينكر اعتبارها مسائل متميزة تفصل بينها معالم واضحة ، وهو ما لا نقره بل على

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص188.

(2)- المرجع نفسه، ص188.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

العكس نراها تتشابك بحيث تبعث الحيرة في نفوسنا ليرى الناقد أنه في مفترق طرق بين الإرادة والتلقائية من جهة ومن الإلهام أو من التعبير من جهة أخرى ، لتزول هذه الحيرة وهذا التيه عندما يتجلى لنا أن محور الموضوع هو مشكلة الإلهام ومن خلالها يمكن أن يوصف السلوك الإبداعي بأنه تلقائي أو إرادي كما يمكن النظر في علاقة الشاعر باللغة وفي شتى المشكلات التي تثار حول هذا الموضوع.(1)

### 1- مشكلة الإلهام:

يستهل الناقد "سوييف" حديثه عن الإلهام بأن هذا الأخير أقدم تفسير لدى الشعراء لتفسير عملية الإبداع منذ "أفلاطون" وعند الشعراء منذ "هوميروس" الذي استهل الإلياذة باستجداء ربات الشعر أن تتعم عليه بالإلهام وقد نادى بهذه الرؤية الشعراء الجاهليون وإسلاميون وبعض الباحثين المحدثين أيضا ، وحتى لو أنه صنف تصنيفا أعم وهو "الحدس".(2) والمشكلة التي يراها الناقد أجدر بالنظر لدى هذه الفئة من الباحثين الشعراء هي "أصالة العمل الفني" أو هذه الجودة التي جعلت "اللانند" يقول أنه لولا وجود "فيكتور هيجو" لما تسنى للإنسانية أن تُعاني عناءه في البؤساء وهذا الابتكار الذي شكل طابعا فريدا متميزا في الآداب مما أثار مشكلة تحتل الصدارة في نظر القائلين بالحدس أو بالإلهام.

ثم يعرض الناقد أهم المفاهيم التي عرف بها الناقد والعلماء الإلهام إذ وصف "دي لاكرواه" بأنه صدمة كالانفعال وأن حال المُلهِم في لحظة الإلهام كحال من يجذب لانتباهه فجأة عندئذ يختل الاتزان لديه ويمضي نحو اتزان جديد، و يصف "فليكس كلاي" Fclay

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص189.

(2)- المرجع نفسه، ص190.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

هذه اللحظة بأنها لحظات تتناوبنا مصحوبة بأزمات انفعالية بعيدة عن العقل والشعور والإرادة وغير متوقعة.(1)

وقد عرف "بولدوين" J. M. Baldwin الإلهام "بأنه إشراق الذهن أو تنبهه الذي ينظر إليه كأنما هو آت مما وراء الطبيعة" ويرى الناقد أن هذا الوصف لا يضيف جديداً إلى الموقف لأجل مشكلة الإبداع(2).

ثم ينتقل إلى عرض رؤية من تكلموا عن الحدس ويأتي على رأسهم "ابن سينا" وديكارت" فابن سينا يرى أن الحدس جودة حركة لقوة الفهم إلى اقتناص الحد الأوسط من تلقاء نفسها، أما ديكارت فيستخدم "الحدس" باعتباره دالاً على ما يضاد القياس ويقصد بالقياس هو الاستنباط أو الاستنتاج على وجه العموم أي استخراج النتائج من المقدمات بثتى الطرق المعروفة في المنطق.(3)

ومن ذلك يتبين أن المعنى المقصود من وراء هذا الحد سواء أكان عند "ابن سينا" أو "ديكارت" هو المعرفة الفجائية ليس لها مقدمات من تفكير وتروي وهذا ما ذهب إليه "بولدوين" إذ يقرر أن الحدس هو الإدراك أو الحلم المباشر، أو المعرفة المباشرة ، ونفس الرؤية عند "اللانند" وإن كان مُمتنعاً عن استخدام هذا اللفظ ، ويعرفه "ووران Warren" في قوله أنه حكم دون أن يسبقه تفكير(4).

(1)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص191. نقلا عن كتاب:

- Clay. F. the origin of sense of Beauty, London, J. Murray, 1917, P244.

(2)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني والشعر خاصة، ص191 نقلا عن كتاب الخصري محمود، كيف نترجم مصطلح الحدس intuition مجلة علم النفس، 1946 مجلد 1، ص 377-382 .

(3)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني والشعر خاصة، ص192. نقلا عن مجلة علم النفس، المجموعة الثالثة من مصطلحات علم النفس مجلد 1، 1946، ص236.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

ومنه فإن الناقد يجد أن الباحثين متفقون على القول بالفجائية في المعرفة ولكنهم مختلفون في تفسيرها، "فبولدوين" يفرق بين نوعين من << الحدس الحسي >> و << حدس حركي >> وهذان النوعان يذكراننا بحديث "كنت" عن الحدس، إما "ديبلي" G. Dibblee يفرق بين نوعين من الحدس على أساس آخر، فثمة حدس خالص يُطلعنا على الحق الذي لا جدال فيه بطريق مباشر لا يقوم على أي نوع من التأهب والإعداد لمواجهة المشكلة، وفي مقابل ذلك، يوجد حدس الراقِ Advanced intuition تتبين فيه آثار التفكير الشعوري لأنه حدس مُشيد على التجربة، يأتينا بعد أن نبذل الجهد الهائل في سبيل الحصول على الحق فينتابنا التعب دون أن نصل إلى ما يَغنينا فنترك هذه المشكلة فترة ما ثم نفاجئ بالحل بيزغ فجأة في ذهننا ، وهذه التفرقة بين الحدس البسيط والحدس الراقِي ليست تفرقة جديدة وإنما عَرَفها "ديكارت" ،ويمكن القول أن حدوس الشعراء هي من نوع الحدس الراقِي، فبعد أزمة حادة لانقطاع سبيل التعبير عن الشاعر بحيث يصبح قلع ضرس أهون عليه من نظمه بيتا شعريا ؛ إذ به ينطلق كالسيل الجارف دون توقف ويرى "سويف" إلى أن تفسير هذه الظاهرة يتطلب أن نعرف العمليات الذهنية التي تقوم وراءه، وقد حاول "ديبلي" تفسير هذه الظاهرة فقال أنه نوع من الاستدلال يمضي في اللاشعور، وهذا يتطلب خبرات سابقة كما تتبين بعض آثار الذاكرة.(1)

إن التأمل أحد وظائف الفكر، فهو فعل التفكير؛ أي التفكير الجديد في فكرة متكاملة انتهى الفكر إلى تشكيلها، ولكنه يتناولها الآن من حيث علاقتها بشيء معلوم خارج الذات أو من حيث علاقتها بالذات نفسها.

وقد فرق "يونج" بين نوعين من التفكير، نوع إيجابي نقوده بإرادتنا وآخر سلبي يتم بغير أن نقوده أو نوجهه، وقد استغل "ديبلي" هذه التفرقة فرأى أن الحدس يتألف إلى حد كبير من

(1)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص193.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

عمليات التفكير السلبي ومن ثم أي بارقة فكرية تختلف من شخص إلى آخر وأنه ليس هناك حدس وإنما عملية حدسية تجري في مستوى تحت الشعور ولا يظهر منها في المستوى الشعوري سوى نتائجها. ثم يتعمق الناقد بالشرح المستفيض في عملية التأمل المشعور به، فيخرج بنتيجة مفادها أنه ما دام هناك تشابه متفق عليه بين عمليات التأمل الشعوري والتأمل اللاشعوري الذي ينتهي بحدس، فالراجح أن الحدس يجري في نفس المكان الذي يجري فيه التأمل الشعوري أي في النصفين الكرويين من الدماغ<sup>(1)</sup>.

ليطرح "سويف" سؤالاً مهماً وهو: هل الحدس أو التأمل اللاشعوري على حد تعبير "ديبلي" كافي لتفسير عملية الإبداع في الشعر؟

ليعلق بقوله أن صورة الشاعر كما ترسم في ذهن القائلين بالحدس لا تزيد أن تكون هذه الصورة التي رفضها "دي لاكروه" لنقصها الشديد لأنها سلبت الشخص إرادته وإنهال عليه وابل من الإلهام وتلك صورة لا تتسع لكل لحظات الإبداع على اختلافها والناقد لا يقول بالضد حول هذه الدعوى من أساسها إلا أن هناك مشكلات متشابكة في عملية الإبداع ، ليستدل برؤية "توفيق الحكيم" حول الإبداع ، ليشير بأن نظرة عابرة إلى مسودات الشعراء كفيلة بالكشف عن بعض ما في عملية الإبداع من تعقد وتردد بين لحظات ينساب فيها القلم ولحظات أخرى ظاهرها تردد وشطب وتبديل واضطراب...إلخ.<sup>(2)</sup>

ويرى "سويف" أن قصة "كولريديج" من أقاصيص تتحدث عن أحلام النوم التي تأتي للشعراء بقصائد كاملة وقصص مُفصلة تعكس لنا حقيقة أن الحلم قد يعطينا بعض الإلهامات نجتمعها ونصوغها في اليقظة؛ ومعنى هذا لا بد له من الجهد لكي تخلق من الحلم فناً ؛ وهذا ما أغفله القائلون بالإلهام، وهي من ناحية المجال يقصد بها الناقد هي السلوك الإبداعي إذ أن هناك قوى تتفاعل في سبيل إكمال القصيدة فدوافع الشاعر وأهدافه يتحتم

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص192.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص191.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

عليه عبورها لكي يصل إلى الهدف والمادة الخارجية التي يثبت عليها في أقرب اللحظات ودلالة هذا التثبيت ما قد يتبعه من شطب ، وكل هذه العوامل من ورائها الإطار الذي لا يمكن الاستغناء عنها في تفسير عملية الإبداع ومنه يرى "سويف" أن عملية الإبداع أشد اتساعاً من أن يُفسرها القول بالإلهام.(1)

وفي الأخير يخطو الناقد خطوة إلى الأمام ويفند تفسير "ديبلي" للحدس الراقى وذلك أن القول بالتشابه ليس هناك أساس واضح يبرره ، وأن تخيل "ديبلي" غير مطابق للواقع في هذه النقطة هذا من جهة ، ومن جهة أخرى، أن إثبات الصفة الترابطية للتفسير ثم يعجز عن الإبانة عن سبب مُضيه على هذا النحو وهذا عيب يشوب كل تفسير ميكانيكي.(2)

### 2- التسامي الفرويدي:

يرى "فرويد" أن التسامي هو الأساس الذي تعتمد عليه العمليات المشتركة في الإبداع الفني وقد استقضنا بالشرح حول هذه القضية في الفصل الأول ؛ ولكن "سويف" أراد أن يسلط الضوء عليها القضية من جانب وهو كيف يحدث؟ ولفهم العملية التسامي لا بد من فهم الدافع الشبقي ؛ لأنه الموضوع الذي تجري عليه فـ "فرويد" يرى كما أن النشاط الفني موزع من قوى ثلاثة ؛ الأنا، الأنا الأعلى، والهو والصراع دائم بين هذه القوى وقد يصل إلى تكوين محصلة أو ما يسميها "فرويد" بـ << الآليات >> منها القمع والكبت، التسامي والتبرير والقلب والتقهقر.(3)

لينبه الناقد إلى قضية مهمة وهي التفرقة بين التسامي والقلب؛ فهذه الأخيرة هو الآلية التي ينحل بها الصراع إلى صورة مقبولة شخصياً كمنفذ للطاقة المحتسبة ولا يُشترط أن يكون

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص191.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص199.

(3)- المرجع نفسه، ص199.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة، على عكس الحال في التسامي الذي يعمل على إظهار العبقرية وامتنياز الفن أو في العلم.

ويرى الناقد أن بحوث "فرويد" تجيب على أسئلة "براون" بالإيجاب فيما يتعلق بسؤال، هل التسامي يؤدي إلى تفرغ الطاقة فعلاً؟

بينما بحوث "الفين" التجريبية ترى أن التسامي لا يؤدي إلى خفض التوتر الذي يعانيه المحصور إلا إذا أدى إلى الهدف نفسه، ومن جهة أخرى، يرى الناقد أن "فرويد" لم يجب عن سؤال وجيه، وهو كيف يؤدي التسامي إلى الإبداع؟ وقد أجاب الكاتب الإنجليزي المعاصر، "موم Maugham" عن هذا التساؤل بأن الإبداع يأتي عندما يصاب الأديب بالبوأس والشقاء فإنه يضع الأمر كله في قصة ويحصل بذلك على قسط مدهش من الراحة والهدوء، وهذا رأي "شوبنهاور" تقريباً؛ إذ يرى أن الفن وسيلة للفرار من مشكلات الواقع طلباً للسلام الخيالي".<sup>(1)</sup>

ويرى "مصطفى سويف" أن "فرويد" لو استطاع أن ينتبه إلى فكرة الإطار لإستطاع أن يقلل في نظريته من الغموض، خاصة في شرح كيفية توجه عملية التسامي إلى إنتاج هذا الإبداع بصورته ومضمونه، وقد شعر - يؤكد الناقد- "فرويد" أن عملية التسامي غير كافية فأضاف إليها بعض العناصر في نصوص متفرقة، وهذا ما تقطن وشعر به تلاميذه -أيضاً- فأضاف "أرنست جونز" عملية التفكيك وهي ضد عملية التكثيف التي تحدث في الحلم، ورأى "هانز ساكس" أن آراء الأستاذ تكاد تغفل "الصورة" إغفالاً تاماً وتنسى دلالتها في النشاط النفسي للفنان فحاول أن يسد هذا النقص بفكرة "اللذة السطحية" و "اللذة العميقة"

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص201.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

والمهم في هذا كله أن عملية التسامي أضيق من أن تستوعب عملية الإبداع الفني بأسرها. (1)

### (3) - الإسقاط عند "يونج":

فالإسقاط هو تلك العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغربية التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية يحولها على الموضوعات الخارجية يمكن أن يتأملها الغير، ثم يستدرج "سويف" في شرح المصطلحات الموجودة في التعريف ، أما الأعماق اللاشعورية ، فالاشعور نوعان : نوع شخصي والآخر جمعي موروث، و"فرويد" لم يعرف سوى النوع الأول وقد شبهه "سويف" كالجزيرة وسط محيط واسع إذا قيست به بدت ضئيلة رغم ما أضفاه "فرويد" عليه من التهويل .

والنوع الثاني اللاشعور الجمعي: وهو جماع تجارب إنسانية وقد انحدرت علينا من أسلافنا الأجداد والآباء، ويرد "يونج" على تعجب المترددين لهذه الرؤية بأن دروس التطور البيولوجي قد أطلعتنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف فلا بأس أن يكون هناك وراثة نفسية وهي اللاشعور الجمعي وأن الأعمال الفنية الخالدة لا وطن لها ؛لأنها تتبع من اللاشعور الجمعي حيث تلتقي الأجيال، ويقسم الناقد الأعمال الفنية إلى نوعين من حيث المصدر النوع الأول يسميه أعمالا سيكلوجية، والنوع الثاني يسميه أعمالا كشفية وقد شرحنا هذين النوعين في الفصل الأول ،على أن "يونج" يرى أن النوع الثاني لا يمكن لكل شخص أن يبدعه وإنما يقتصر على الفنان وحده. (2)

ويرى "سويف" أن "يونج" يستخدم كلمة الحدس للدلالة على إدراك مضمون اللاشعور في اليقظة وهذه ميزة تبرز عند العباقرة في اليقظة خاصة، أما الآخرون في الأحلام ، ومن جهة أخرى، يرى أن اللاشعور دوره تكميلي عندما يعجز الشعور عن إنجازهِ ويتقلقل الشعور

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص203.

(2)-المرجع نفسه، ص204.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

نتيجة لتقلقل بعض مقومّات المجال فعندئذ يبرز بعض مضمون اللاشعور الجمعي في مستوى الشعور ليضفي على الموقف نوعًا من الاتزان.<sup>(1)</sup>

ثم يجيب الناقد على سؤال مُهم وهو: ما مضمون اللاشعور الجمعي؟ فيجيب هي رواسب باقية في النفس ترجع إلى آلاف السنين يطلق عليها اسم "النماذج البدائية" وتنعكس في الأساطير والترهات والعادات وقد جرى عليها بعض التغيير نتيجة أنّها ارتفعت إلى مستوى الشعور على غرار تلك المشاهدة اليومية كشروق الشمس وغروبها والظواهر الطبيعية، وقد تركت هذه الأحداث آثارا نفسية في أصحابها وانتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما سمي باللاشعور الجمعي والفنان الأصيل يطّلع عليها بالحدس، فلا يلبث أن يسقطها في رموز على اعتبار أن الرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا.

ويميز الناقد بين العلامة *Signe* . والرمز *Sign* ؛ فالعلامة هي تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح، أما الرمز فهو حَيّ مُحمل بمعنى ولا يمكن أن يكون من الأصل اللاشعوري البحت وقد يتضمن الرمز عناصر شعورية وأخرى لاشعورية ، وكما أنه يصدر من أسمى مرتبة ذهنية ويستطيع أن يخلق رمزا جديدا في الذهن المرهف أن يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية لِيُمَسَّ في الإنسانية وترا مشتركا.<sup>(2)</sup>

ومنه يخرج الناقد "سويف" بنتيجة مفادها أن الرمز يعتمد في ظهوره على الحدس من ناحية ، والإسقاط من ناحية أخرى فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا إياه في شيء خارجي وهو الرمز ، وللإشارة فإن "يونج" يرى أن الإسقاط يعتمد على الهوية العتيقة بين الذات والموضوع وهذه التفرقة سواء أكانت بين الذات والموضوع أو بين الأنا والعالم لم يعرفها البدائيون.

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص205.

(2)-،ينظر المرجع نفسه ص208.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

وهذه الرؤية عند "يونج" يراها الناقد أنها جانبت الصواب ويكتنفها بعض الغموض في بعض النقاط إذ أنها لم تستند على التجربة العلمية ، وكذلك أبان فيها عن عجزه في التفرقة بين إسقاط الفنان، والإسقاط لدى غيره من العباقرة ، على غرار عدم توضيح ديناميات هذه العملية مما يجعل تعليقه أقرب ما يكون إلى التعليل اللفظي ، ومنه يرى الناقد أن الإسقاط اليونجى يعتمد على الحدس، ومن ثم كانت صورة الفنان عنده لا تزال شبيهة بصورته عند فرويديين والقائلين بالإلهام ، فالفنان شخص يشرق عليه كل شيء في ومضة وهذه الومضة هي كل ما يلقي العناية من الباحث.

### 4- رأي برجسون:

عرض الناقد الرؤية السيكولوجية للإبداع عند "برجسون" معددا المآخذ التي تعتري نظريته فعلى الرغم من دقتها وعمقها إلا أنها قاصرة، إذ ركزت على جانب من العملية الإبداعية وأغفلت جوانب أخرى ، مع أنها لا تفسر العبقرية الفنية ونوعيتها، بل هي محاولة لتفسير العبقرية بوجه عام ، بالإضافة إلى أنها لا تعتمد على دراسة عملية تجريبية لموضوع البحث بل تقوم على تأملات نظرية يشد أزرها الاعتماد على الملاحظات الاستنباطية ، ولعل-كما يرى الناقد-أن السبب الذي دفع "برجسون" الى القيام بهذه الدراسة هو هدفه لسد ثغرة في نظامه الميتافيزيقي.(1)

أما رؤية "برجسون" للإبداع فيرى أن جوهره هو الانفعال ويُعرف هذا الأخير بأنه هزة عاطفية في النفس وهو نوعان هما: انفعال سطحي وانفعال عميق، أما الانفعال الأول فهو العاطفة التي تلي فكرة أو صورة فتكون الحالة الانفعالية ناتجة عن حالة عقلية، أما الانفعال العميق فلا ينجم في تصور بل يكون هو نفسه سببا لبزوغ عدة تصورات. ومنه يمكن وصف

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص208.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

الانفعال السطحي بأنه انفعال تحت العقلي والانفعال العميق بأنه فوق عقلي ، وهذا الأخير هو وحده جوهر الإبداع في العلم أو الفن أو الحياة الاجتماعية.(1)

ويرى "برجسون" أن الانفعال ينتج عن اتحاد مباشر بين العبقري وبين الموضوع الذي يشغله، وإذا وقع هذا الاتحاد فإنه يتبلور الحدس، ولفهم هذا الاتحاد بين العبقري وموضوع عبقريته يرى الناقد "سوييف" أنه لا بد من الدخول قليلا في الميتافيزيقا، فثمة نوع من وحدة الوجود الروحية تَضُمُّنا إلى سائر الكائنات الحية وغير الحية غير أننا لا نُمارس الشعور بهذه الوحدة إلا في ظروف خاصة، وفي هذا يقول "برجسون": >> أن الفنان ينفذ إلى داخل الموضوع بنوع من التعاطف وبفضل الحدس يستطيع أن يزيل الحاجز الذي يضع المكان بينه وبين هذا الشيء.<< (2).

ثم يعود الناقد إلى الصورة فيرى أن بزوغ الحدس يكون مصاحبا لوقوع انفعال عميق ولا يزيد مضمون الحدس على أن يكون تخطيطا متكاملا بكل ما فيه من إمكانيات وهنا يتقدم الانفعال بقوته الدافعة فيدفع هذا التخطيط نحو التحقيق الواقعي فيحاول أن يملأه بالصورة أو بالأصوات أو بالأحداث على حسب المادة التي عمل فيها العبقري وقد وقف "برجسون" عند هذه الحركة من التخطيط المجرد ، الى التخطيط المحقق محاولا أن يتبين دقائقها فرأى من مميزات أنها حركة من الكل إلى الأجزاء وليست العكس ، كما أن حركة العبقري في تناوله لموضوعه تمضي بين عدة مستويات نفسية ولا تبقى في نطاق مستوى واحد. و من جهة أخرى يتميز هذا التخطيط بالمرونة وليست الجمود على غرار أن هذه الحركة نحو امتلاء التخطيط بالصورة تمضي بنوع من التذبذب كحركة البندول وهذا ناتج عن محاولة بعض الصور دخول التخطيط ومقاومة التخطيط لها.(3)

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص209.

(2)- المرجع نفسه ، ص210.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص210-211.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

ثم يعرج الناقد "سويف" بالوقوف على بعض المثالب والهتات والقصور لرؤية السيكولوجية لدى "برجسون" فيرى أنها تلقي الضوء على حركة الفنان من التخطيط المجرد الى التخطيط المتحقق في الصورة ، لكنها لا تفسر اندفاعه إلى الإبداع بوجه عام ولا تفسر اندفاع العبقرية، والتفسير الميتافيزيقي الذي تقدم في هذا الصدد ليس مقنعا بما فيه الكفاية لأنه يظهر الفنان كظاهرة شاذة لا صلة له بالعالم الذي نعيش فيه. فالأخذ به يقتضي إنكار تاريخ الفن كما يقتضي إنكار التاريخ الاجتماعي للفن ، كذلك يرى "سويف" أن الحدس "البرجسوني" لا يقيم أي وزن لصلة الفنان بالتراث الفني الذي له دور كبير في تحديد نوعية العبقرية كما أن حدسه يلغي أهمية الصلة بين الفنان وواقعه الاجتماعي.<sup>(1)</sup>

كما أشار "سويف" إلى نقطة مهمة تتعلق برؤية "برجسون" حول الاستبطان وتعلقه به جعله يقدم لنا دراسة انطباعية على غرار أن المنهج الاستبطاني لا يؤدي بصاحبه إلى أكثر من وصف ظواهر موضوع البحث ،ولهذا لا يقدم شيئاً لتفسير هذه الظواهر شأنه شأن التصنيف الذي اتجه له بعض العلماء في أبحاثهم العلمية و "برجسون" منهم إذ صنف المجتمعات منها المغلفة ،ومنها المنفتحة ،وصنف الأخلاق أنها ثابتة ومتحركة وصنف الناس إلى ذوي استعداد فطري وآخر وراثي...إلخ.

وهذا التصنيف في الفكر "البرجسوني" ينم عن اتجاه ميكانيكي استكتاتيكي في البحث فالانفعال العميق خالق لأنه بطبيعته خالق، ولا يمكن ألا أن يكون خالقا، ولكن ألا يحتاج من ذوي الاستعدادات الخاصة الى تنظيم معين للبيئة الاجتماعية لكي يُنتجوا؟ ألا تساهم البيئة في هذا الانتاج؟ ولماذا هذا التغييب للبيئة في تشكيل الإنتاج في الفكر "البرجسوني" ؟ والواقع- كما يقر "سويف"- أن "برجسون" يعلل على طريقة الفلاسفة الميكانيكيين فيقف عند

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص212.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

الظاهرة موضوع البحث ويعزلها عما حولها ويحاول أن يخللها ليصل إلى العناصر الأولية الثابتة بداخلها ، فهو لا يتناول "الظاهرة في مجالها" ككل وهو لا يدرك هذا الكل المتشابك ، ومن ثم فلا يستطيع أن يجد تعليل الظاهرة من خلال نظام هذا الكل فيضطره أن يعبره إلى التعليل بمبدأ ميتافيزيقي غامض وهو الدافع الحيوي الذي يضمننا مع سائر الموجودات في نوع من الوحدة الروحية.(1)

وهذا الموقف الميكانيكي التحليلي من "برجسون" مسؤول عن جانب آخر من جوانب النقص في تفسيره لحركة الإبداع الفني.

وفي الأخير يخرج الناقد بنتيجة مفادها أن جميع الآراء التي تعتمد التفسير بالإلهام، أو التسامي أو الإسقاط، أو الحدس "البرجسوني" يربط بينها عنصرٌ مشتركٌ أو بالأحرى عيب شائع ، يتمثل في أنها لا تقيم للتجربة العلمية وزناً، وهي مصبوغة بصبغة تأملية باعدت بينها وبين واقع العملية الفنية وهذا العيب جعلنا وحتم علينا -كما يقول الناقد- أن نُقدم دراستنا على أسس تجريبية وأن نسلط الضوء على عملية الإبداع بالاستعانة بالوسائل التجريبية، كالأستخبار والاستتبار وتحليل المسودات.

### 5- تحليل إجابة الشعراء :

يرى "سوييف" أن الهدف من هذا الاستخبار هو تتبع خطوات عملية الإبداع لدى عدد من الشعراء من المشرق فمن سوريا "خليل مردم بك"، و"رضا صافي" "محمد مجذوب" ومن العراق "بهجة الأثري" ومن مصر "محمد الأسمر" "عادل الغضبان" وقام "أحمد رامي" باستتبار(2).

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص213.

(2)-ينظر المرجع نفسه ، ص215.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

ويقول الناقد "سوييف" أننا لما وضعنا أسئلتنا لم نسأل عن أشياء تثير اهتمام سوانا من الباحثين ممن يتهجون منهاجاً آخر ويتجهون إلى أهداف أخرى وحتى نستطيع التحكم في استنباط الرؤية النقدية السيكولوجية للإبداع الفني للاستخبار ، وأهم النتائج المتوصل إليها ونص الاستخبار كالاتي (1):

"وجه إلى الشعراء. والمرجو من حضراتكم أن يتفضلوا بتقبل الجهد والمشقة اللازمين للإجابة عن الأسئلة التالية بدقة بالغة، لأن الهدف هو البحث العلمي، كما أننا نرجو ألا تتقيدوا ببعض الآراء الشائعة في هذا الموضوع، لأن الحقيقة العلمية لا يصل إليها إلا بالبحث الدقيق الخالي من شوائب النزاعات المختلفة والآراء المُبتسرة".

(أ) - إذا استطعت أن تتذكر عملية الإبداع كما جرت في آخر قصيدة لك ، فالمرجو أن تتبع حياتها في نفسك، هل عاشت في نفسك صورها و أحداثها 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 تمتلئ وتنضج في بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشى في نواح أخرى؟

(ب) - وإذا 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؟

(ج) - ألك عادات تمارسها ساعة النظم أم لا؟ (جو خاص، حُجرة خاصة، قلم خاص، حبر خاص...إلخ).

(1) - ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص 215-216.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

(د) - أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما يرد في قصائدك من أحداث وصور، وإذا كانت هناك صلة يحسها الشاعر، فليحدثنا إذا عمّا يشعر به إزاء ما يرد عليه من صور وأحداث يضمّنها أعماله، أيشعر من أين تأتي وكيف؟

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

نرجو الإجابة مع الاستشهاد بأمثلة كلما أمكن ذلك، والإسهاب في الإجابة مشكور لصاحبه ومرغوب فيه، مع مراعاة التقيد بجوهر السؤال.

كذلك نرجو ان يبتعد حضرات الشعراء عن التعميمات ذات الصبغة العلمية، ويتحدثوا عن أنفسهم من وحي تجاربهم الخاصة، وإذا عنّ للمجيب سؤال يرى أنه يزيد الموضوع جلاء فليقترحه وليجيب عليه مشكورا، وإذا أراد أن تحتفظ بإجابته سراّ دون أن تُقرن باسمه في البحث فليشر إلى ذلك في صراحة.

هذا نص الإستخبار وأما الاستتبار فقد كان عدد الشعراء الذي أجابوا عنه أقل بكثير من عدد الشعراء الذين وجهت إليهم الدعوة للإجابة ، وهذا راجع -كما يقول سوييف- لسمة التحليل النفسي وما فيه من إحراجات. والجدير بالذكر أنه على الرغم من دقة الأسئلة وعمقها في كشف حياة القصيدة وتطورها في نفس الشاعر من جوانبها الداخلية والخارجية إلا أن الشعراء أثناء عملية الاستخبار رأوا أن هناك بعض المثالب والهناة تعتري نص الاستخبار أغفلها الناقد وقد عرج على ذكرها بعض الشعراء، إذ تساءل "رضا الصافي" أسئلة مهمة في إطار نقدي توجيهي وهي: لماذا تسألني عن آخر عملية إبداع فحسب ولا تسألني عن كل

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

عملية من هذا النوع؟ بل ما بالك تؤخر سؤالك عن الصلة بين أحداث الحياة والصورة الشعرية؟<sup>(1)</sup>

أما المأخذ أو الهنة الثانية لنص الاستخبار هو ما تقدم به الشاعر "محمد مجذوب" وهو تعقيبه على ذكر الصور أو التعبير، وشيء أغفله الناقد في استخباره وهو أن هناك فرقا بين الصورة الشعرية والعبارة الكلامية التي نعرفها ، فالشعر كما أحسبه صورة نفسية من المجردات تتكون من مختلف الانفعالات بالحوادث الخارجية فتؤدي الى << حالة >> قد تسمى فكرة خيال، نشوة، غمرة، موجه، والاختبار المناسب الذي يختاره الناقد هو << الموجهة >> والصلة بين المحاولات اللفظية أثناء فعل الإبداع ، والموجهة كالصلة التي بين الصورة والمرأة ، كلما كانت المرأة أكثر صفاء وانتظاما كانت الصورة أشد بروزا ودلالة عليها.<sup>(2)</sup>

وقد وضّح الناقد قبل عملية التحليل لإجابات الشعراء مجموعة من النقاط التوضيحية أهمها:<sup>(3)</sup>

(أ) - أنه لما وضع عملية الاستخبار صرح أنه وضع أسئلته قبل أن يستقر الباحث على رأيه الاخير في لحظات عملية الإبداع ، وكل ما يهدف إليه هو الكشف بأكبر قدر ممكن من الوضوح عن ديناميات هذه العملية، خطواتها والعوامل المساهمة في تحديد هذه الخطوات.

(ب) - خلال عملية وضع الأسئلة وضعنا في أذهاننا خطة، ولم نكن مخلصين لتعاليم " فرويد" ولم نهتم بالاشعور ولو كان كذلك لكانت الأسئلة حول طفولة الفنان ، والأحداث الانفعالية، وعلاقته بأسرته وأبيه ومن يُحب ومن لا يُحب ...إلخ.

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص217.

(2)- المرجع نفسه، ص222.

(3)- ينظر المرجع نفسه ، ص245، 246، 247.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

(ج) - يرى الناقد أن الشعراء من خلال إجاباتهم قدموا لنا صورة فينوتيبية لتجاربههم الإبداعية ومهمتنا نحن هي أن نصل إلى الأسس الجينوتيبية للعملية ومن هنا سنجد أن كثيراً من مواضع التباين بين الإجابات تلتقي، فهي مظاهر مختلفة لأساس دينامي واحد.

(د) - المنهج التجريبي الموجه يبين لنا بطريقة أخرى كيفية الاطمئنان إلى هذه الإجابات لأن الخطة العامة التي نخطو بها خطوات للأمام ذات مهمة انتخابية وعلى نفس الخطوات "كوفكا" نسير في دراساته لذكريات الأستاذ "لامر" E. j. lammer.

(هـ) - هناك ثلاثة إجابات استخبار لثلاثة شعراء مرفوقة بمسودات سلط عليها الناقد الضوء بالتحليل والاستنباط في عنوان منفرد.

وبعد عملية التحليل والتأمل والمقارنة لإجابات الشعراء خُص الناقد الى النتائج الآتية :

(أ) - أن خمس إجابات على الشهادة للشعراء تتفق بأن معظم القصائد لا تبرز دفعة واحدة دون ان يكون لها مقدمات وحتى اجابة كل من الشاعر "رضا صافي" و "محمد الأسمر" لا تشدان عن هذا الرأي لكن توضحانه.(1)

(ب) - تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن الأنا لا يُسيطر على عملية الإبداع حتى في هذا النوع الذي يبدو عليه مظهر "الإرادية" ، فالشاعر لا يقصد إلى إبداع قصيدة على أساس "مخطط" ثابت موضوع لها من قبل ، وحتى إذا حاول مرة فإنه لا يستطيع تحقيق ما رتب ولا تنفيذ ما رسم فالأنا ليس هو الموجه للسلوك الإبداعي واجابات الشعراء تبين أن السلوك يكون موجهاً بفعل قوى أخرى موجودة في المجال.(2)

(ج) - تتفق الإجابات على انتحاء مكان الخالي أثناء ممارسة الإبداع كونه يساعد على استمرار بروز مجال الإبداع وسلبية الأنا، أما سلبية الأنا فتتضح عند إجابة الشاعر "محمد مجذوب" إذ أنه يختار جواً خاصاً كالعزلة التي لا تعني الانقطاع عن رؤية الناس وكذلك

(1) - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص247.

(2) - المرجع نفسه، ص248.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

إجابة "مردم بك" بقوله: >> الاستسلام للهواجس يفسح للخيال آفاقاً واسعة و يفجأ ببوادر عجيبة من الصور والمعاني الجديدة>>. (1)

وكذلك في قول "بهجة >> الأثري" المكان الخالي والسكون الشامل طالما أوحيا إلى فنونا في القول لم تتيسر لي مثلها حين تلتقط الشاعرية عندي في الأماكن التي فيها حركة وأصوات>>. (2)

(د)- تحدث الناقد عن الوصف الدقيق للتغير الذي يطرأ على مجال الشاعر في لحظات الإبداع أو ظهور الدلالات في مجال الشاعر وربما هذه اللحظات كلها هي حالات إلهام. ويبدو أنها أشد اللحظات غموضاً وهذا ما استشغه في إجابة الشاعر "رضا صافي" إذ يقول: >> فإذا ما أردت البدء بالقصيدة انكشفت أمام ناظري صور حياتي كلها فانتقل من واحدة لأخرى حتى أبلغ أشدها مساساً بموضوعي، فأقف عندها وتشرق إشراقاً تاماً ويتضاءل ما عداها فلا يظهر إلا بمقدار ما يساعدها ويتمها كجزء من حياة غير منفصل عن الكل فأغرق عندئذ في الناحية المنيرة وكل عملي أنني أصفها>>. (3)

(هـ)- للأحداث الواقعية والمشاهدات والإطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر صلة بما يبدعه، لم ينكرها أحد من المجيبين ولكنهم يرون أنها صلة غامضة فهم يلمسون في قصائدهم آثار واقعهم لكنهم لا يستطيعون أن يقرروا من قبل أي أجزاء الواقع سوف يطفو في لحظات الإبداع فيتسرب إلى القصيدة وهذا الغموض يُشبه الصلة بين أحداث حياتنا اليومية وما يتراءى لنا في الأحلام.

(و)- استنتج الناقد من خلال إجابة الشعراء إجابة لسؤال يتعلق بنهاية القصيدة، حيث تكشّف عن عامل مهم وهو التوتر الذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة بحيث يمكن أن نقول -

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص248.

(2)- المرجع نفسه، ص249.

(3)-المرجع نفسه، ، ص249.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

كما يقول الناقد- أن الشاعر يتحرك في حدوده وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة. وعلى الرغم من أن إجابة الشعراء تتعاضد ولكنها متقفة في الحقيقة الدينامية التي تعبر عنها.

### (6)-تحليل المسودات:

في هذا العنوان يقدم الناقد تحليلا لثلاثة مسودات إثنان للشاعر "عبد الرحمان الشرقاوي" والثالثة للشاعر "محمود العالم". ومن أجل فك بعض الغموض على المسودات طرح الشاعر بعض الأسئلة وهذا بعد عملية الإبداع بيوم واحد، عن الشاعر "عبد الرحمان الشرقاوي" وأربعة أيام لشاعر "محمود العالم" وقد كان كلاهما - كما يقول سويف- يدي تذكر طيبا لكثير من دقائق الإبداع.

### أ- المسودة الأولى: << رأيت هأنذا... >> "عبد الرحمان الشرقاوي":

\* يرى الناقد أن هذه المسودة لا تتضح على الوجه الأكمل إلا بالاستعانة بالأسئلة التي ألغها على الشاعر، فالشاعر يقرر في إجابته أن أول عبارة وردت في ذهنه هي <<أنا لا أخون مشاعري>> بينما تبدأ المسودة ب: << رأيت ها أنذا>> والفرق واضح من حيث الدلالة على موقف الأنا ففي الأول يقف الأنا، موقفا تقريريا ويعبر موقفه تعبيراً مباشراً، بينما يقف في العبارة الأخيرة موقف "الأخر" الذي يشهد الأنا ويصفه.(1)

\* إذا قرأنا القصيدة من البداية حتى النهاية لاحظنا أنها تتألف من مجموعة من القمم ومجموعة من المنخفضات وهنا التعبير له تفسيره السيكولوجي؛ إذ أن المنخفضات نجدها عندما يعود الشاعر إلى تكرار بيت أو بيتين أو مقطع بأكمله بعدة عدة أبيات منوعة والجدير

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص252.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

بالذكر أن هذه المنخفضات يسبقها نوع من الغموض في الصورة والمعاني وهي نفسها تمثل لحظات يكاد يكون الغموض فيها تاماً. (1)

\* بعد تحليل مقاطع القصيدة وأبياتها استنتج الناقد أن الشاعر يدفع إلى الترجيع دفعاً ويقوم هذا الترجيع بوظيفة معينة بالنسبة لعملية الإبداع؛ إذ انه يُمكن الشاعر من مواصلة فعل الإبداع فلحظات الترجيع تعيد التوازن إلى مجال الشاعر وهذا ما وضحه "كوفكا" إذ أن درجة عدم التوازن داخل الأنا ينتج عنه ظهور توترات ينطلق الفعل للقضاء عليها، وهذا التباين بين لحظات الاندفاع والحركة، وبين لحظات الثبات النسبي وإعادة الاتزان، وهو ما قصده الناقد عندما صرح بأن القصيدة تتألف من مجموعة من القمم والمنخفضات، كما أن الدلالة الدينامية للترجيع أنه نهاية وثبة وما يثبت هذا الطرح هو المشهد الأخير من القصيدة ففيه يتجلى الاستغراق الذهني أمام الشاعر وهو دلالة دينامية للترجيع. (2)

\* المشهد الأخير هو ما يلفت الانتباه فيه هو شدة وضوحه وقد فسره الناقد على أساس فكره اختلاف درجة الواقعية في المجال السلوكي من لحظة لأخرى تبعاً لديناميات الموقف.

\* فعل الإبداع في القصيدة يبين ظاهرة التعبير عن الحاضر المباشر لدى الشاعر وبهذا يقر الناقد على أن "الحاضر المباشر" والتعبير عنه دلالة على أنه يجب على الشاعر أن يكون ذا صلة بالأنا، ليس مجرد حضوره في مجال الإدراك البصري أو السمعي أو حتى الذهني بكاف لأن يجعله قابلاً لأن يصير جزءاً من بناء القصيدة. (3)

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص254.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص255.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص256، 257.



## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

ب- المسودة الثانية << ناديت لو سمع التراب ندائي >> "عبد الرحمان الشرقاوي":

وفي تحليل الناقد لهذه المسودة نبّه إلى مجموعة من النقاط أهمها:

\* نظم الشاعر هذه القصيدة من فترة بعيدة لذلك لم نستطع أن نلقي عليه أي سؤال بشأن إبداعها وكل ما يذكره أنها قيلت في رثاء أخته. (1)

\* أمامنا مسودتان لهذه القصيدة ولا يمكن أن يقال عن المسودة الثانية أنها الصورة التي ارتضاها الشاعر للقصيدة ، كذلك هناك أبيات حُشرت لم يكن لها أي موضوع ، أي وضعت بعد انتهاء الشاعر من القصيدة من كتابة المسودة وكما أن المسودة الثانية تدل على أن الشاعر كان في سبيل عبورها إلى الثالثة. (2)

\* المسودة الثانية ينقصها جزء كبير من المسودة الأولى مع أن الشاعر قد توقف وبهذا استنتج الناقد أحد الأمرين، الأول هو أن يكون الشاعر قد حذف هذا الجزء من أجزاء المسودة الأولى، والثاني هو ألا يكون هذا الجزء قد كتب عندما كان الشاعر في سبيل إعداد المسودة الثانية وكلا الاحتمالين جائز والاحتمال الثاني أقرب. (3)

\* هذا الجزء الذي لم يكتبه الشاعر في المسودة الثانية يعكس أن الشاعر يعاني من ضغط شديد على نفسه وأنه كتب هذا الجزء تحت وطأة هذا الضغط وقد كتبه على غلاف خطاب. (4)

\* استنتج الناقد أن هذا الجزء ربما يكون نظمه على اعتباره قصيدة أخرى غير التي نحن بصدددها، ولا يقوم ضد هذا الاحتمال وحدة الموضوع والبحر و القافية. (5)

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص257.

(2)-ينظر المرجع نفسه، ص257، 258.

(3)-ينظر المرجع نفسه، ص257.

(4)-ينظر المرجع نفسه، ص258.

(5)-ينظر المرجع نفسه، ص257، 258، 263.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

\* إذا نظرنا إلى المسودة الأولى -دون هذا الجزء- لاحظ الناقد انه قد اشترك في كتابتها قلمان، رصاص و كوبيا، فكان الجزء الأكبر من المسودة بقلم الرصاص وتوقف الشاعر كالمجهد أو كمن يحاول أن يجد منبع الوحي، وبهذا يستنتج الناقد ان هذه الأجزاء التي كتبت بقلم آخر في جلسة أخرى مضافة إنما أتت للشاعر بعد فراغه من القصيدة بفترة ما فأضافها هكذا ولم يدخلها كتصحيات لبعض الأبيات.(1)

\* من خلال المسودة الأولى التي تتضمن تنظيمًا معينًا للأبيات ؛ إذ أنها مقسمة إلى أقسام غير متساوية كل قسم يتألف من أربعة أو خمسة أبيات على أن يترك الشاعر أسطرًا شاغرة بين كل قسم وقسم، فهذه العملية الإبداعية الكبرى يراها الناقد "سوييف" أنها ليست بسيطة وإنما هي مركبة تساهم فيها عمليات صغرى وهذه العمليات الصغرى قد أنتج لنا كل منها قسماً من هذه الأقسام المذكورة سابقاً ضمن تنظيم الأبيات .

ومنه فالناقد يخرج بنتيجة مفادها أن الشاعر لا يبدع القصيدة بيتاً بيتاً بل يبدعها قسماً قسماً، فهو يمضي في شكل وثبات في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة أو تتساق هذه المجموعة دون أن يتوقف الشاعر قليلاً أو كثيراً، وعلى هذا الأساس تستطيع أن نفسر ما يقوله بعض الشعراء في استخباراتهم ومذكراتهم من أنهم يواجهون في لحظات الإبداع مشكلة المسارعة في كتابة ما تشرق في أذهانهم ولا يكادون يتابعونه ولهذا فإن لحظات الترجيع ما هي إلا انطفاء، وكيف أن الشاعر كان يختار هذا الترجيع الذي من خلاله يتابع لحظات الإشراق والإنطفاء وعليه أن يتابع اليسر والعسر للإلهام في محاولات إرادية جاهدة.(2)

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص263.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص266، 267.

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

---

\* إعادة ترتيب الأبيات في المسودة الثانية على غير الترتيب القديم في المسودة الأولى  
يكشف للناقد أن العملية الإبداعية تكتنفها عدة وثبات بحسب الدفقات الشعورية للحظات  
الإلهام.(1)

---

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص267.

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
 في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

المسودة الثانية: << ناديت لو سمع التراب ندائي >> الشاعر "عبد الرحمان الشرقاوي"  
 (النسخة الأولى)

أصغرت البهائم لرعافتي  
 ناريت لو سمع التراب ندائي : ودعوت لوبه الرحمان وعافتي  
 واسخت أسواء البهار ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ لأرسي  
 1 }  
 2 } فترقت مع دمعين واسمها  
 3 } وصنعت أوتار الحياة بمرغمة نكطي فلم أسع سوى أصدائي  
 4 } حفل الأسي بنواحيه فترخت : مكره تكاس ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~  
 لم يسه من غير صنه الماء  
 5 } لو ما لي كنت الحياة وتلمي : رفك الكار لعينه الدعوات  
 1 } ما كانه الاغنياء أيدية : ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ الأقدام والأضراس  
 2 } ضحك إزماه نغم تنللت : ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ رنة الأنداء  
 3 } ولجاجة شجرة محسرة : قد أيدت بارقة الخمساء  
 4 } قد يهوت من اليسى غلالة : ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ قشور الأضراس  
 5 } ولواه فزناك سره هكالي : ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ نغم الأضراس  
 6 } ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ وأيت أيتك الأرام نواديا  
 7 } أعمه كاتون الزباب ونظام : ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ لظالمه البهائم به أحيائي  
 ولعدت ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ لشمس الحياة ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ بوجه  
 8 } ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ انهم الكلام ما أمانه عواد  
 9 } ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ تنهم حواتك مارا ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~  
 10 } ولعبت لشمس الحياة وتبكي : زهر النزه لمرك لرفاتي  
 11 } دتطب أسه ربه بجمرة بعدا : ذهب لبي نغمك في دروا  
 12 } لا تقدر في نغم الحياة : ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ طالما : زينتوا كانه حله صناع  
 13 } وتعيد ما أخذ الرزقه به ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ : ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ لم يسه من نوله عزاد  
 14 } ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~  
 15 } مذ كانه في عصر المسى : ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ فيه إزماه به لعدا  
 16 } يا طالما طالعنا بلهاتك : ~~أصغرت البهائم لرعافتي~~ كلاله لعننا

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني

في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

قد آجأت فقله لعدد... وتلك (ج)  
 قد كانه دعه عجاب لفظا

لاسله كبر ليس منه الاعفاء  
 الا لسانه على باله ساء

مرت حياتك ككلم غابرة : وشقة جلا شيه يد لسا  
~~خيلة وشقة~~ ماتت بك لينا ~~مع صرحا~~ قلما وقطعت  
 حفظك طاعة الو سواد ايل تمشين عيشك من الازمان والاشارة  
 من كل الجاهل وتلك والحق

والفقيه روح العالم  
 هي خرد وصفها  
 الخاطرة الخاطرة  
 والفت روي من عهده  
 لا تظلم قلبه عجز زمان

لم تكتبه من ربه الشاب ولعل  
 أشلو عليه مداعن سواد فندو  
 ككلمه اش شجاء والوقدار  
 سحوا على انزاله في لنته : سحوا على اذا  
 لم لك أكم تلك  
 قد كنت ناضر الفل دهاض : عرشن نكل على من أ غدا  
 ها خند والذات بيهه جفنا عينا : سير الارسم العفوار

لم تكتبه من ربه الشاب  
 لا التكا بعين ولا رعي  
 لم تكتبه من ربه الشاب  
 سحوا على انزاله في لنته  
 لم لك أكم تلك  
 ها خند والذات بيهه جفنا عينا  
 ليو على كذا المقرا تعلق : رصته لنته : قدسية رفته على عبا  
 من لو الى العادي وقد شمت لنا : أضاؤه فلفج في الأضواء  
 مسترحيه الى ليله نظية :  
 سدا شيبه على المنزل لائقا : آماننا ديبته على الأضواء  
 انما كيدنا نزارناه وقعت به عينه  
 ديفيت طفولتنا وظاهنا لسان : جملة الترفات والأظلام  
 لوتيه كعد لنتنا وشرع مع الوه : ومهتبه وضيقه لكة زهرى نفا  
 ذصة مه شجاء ~~جفنا~~ لا : وقد رفضت رعبه لوعلى  
 طالعني بل أ جلا من ~~جفنا~~ بل وأضاره كنه : افق شمع البنية  
 سحوا على انزاله في لنته  
 سحوا على انزاله في لنته  
 سحوا على انزاله في لنته

لم تكتبه من ربه الشاب  
 أشلو عليه مداعن سواد فندو  
 ككلمه اش شجاء والوقدار  
 سحوا على انزاله في لنته : سحوا على اذا  
 لم لك أكم تلك  
 قد كنت ناضر الفل دهاض : عرشن نكل على من أ غدا  
 ها خند والذات بيهه جفنا عينا : سير الارسم العفوار  
 ليو على كذا المقرا تعلق : رصته لنته : قدسية رفته على عبا  
 من لو الى العادي وقد شمت لنا : أضاؤه فلفج في الأضواء  
 مسترحيه الى ليله نظية :  
 سدا شيبه على المنزل لائقا : آماننا ديبته على الأضواء  
 انما كيدنا نزارناه وقعت به عينه  
 ديفيت طفولتنا وظاهنا لسان : جملة الترفات والأظلام  
 لوتيه كعد لنتنا وشرع مع الوه : ومهتبه وضيقه لكة زهرى نفا  
 ذصة مه شجاء ~~جفنا~~ لا : وقد رفضت رعبه لوعلى  
 طالعني بل أ جلا من ~~جفنا~~ بل وأضاره كنه : افق شمع البنية  
 سحوا على انزاله في لنته  
 سحوا على انزاله في لنته  
 سحوا على انزاله في لنته

سحوا على انزاله في لنته  
 سحوا على انزاله في لنته  
 سحوا على انزاله في لنته

سحوا على انزاله في لنته  
 سحوا على انزاله في لنته  
 سحوا على انزاله في لنته

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

الفصل الثاني من كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
منهج الصغار

(١) ألتفت في دهر الحور شعاعاً من ليلاء بولنية الأصمراء  
القالت في لحنها ليلاء طلساً بن ليلين  
تفص على عارثاً ~~فتتلا~~ ~~لم يزل~~

(٢) وأراك في الليل الصبيح ~~أجها~~ سرية : قتلت إكشفتة على سرار الظلم  
لنوم عليك ~~وعدت~~ ~~أمن~~ ~~لغيرك~~ ~~سرية~~ ~~تدري~~ ~~الرجوع~~ ~~من~~ ~~أخبار~~

(٣) ~~وإنت~~ ~~وعدت~~ ~~طيباً~~ ~~ماري~~ ~~المنهجة~~ ~~شبع~~ ~~محمية~~  
وإنت ~~الله~~ ~~ألقان~~

سورة الصافات ألفت على تنج الحياء وخرناب يردى الأسماء الصماء  
ظل الصبح فليس تقمصه شمس  
دمرغ الشعر الحزنه كان :

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني

في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

المسودة الثانية << ناديت لو سمع التراب ندائي >> لشاعر "عبد الرحمان الشرقاوي"

(النسخة الثانية)

والمصدر

د دعوت لو أصف البئر لرباني	ناريت لو سمع التراب ندائي	(١١)	(١١)
فشرقت به دعيه وما به	دامت أمواه العود لأدعيه	(١٢)	(١٢)
شكلى - فلم أسمع سوى أمهاني	دعيت أموات الحياة بعرفة	(١٣)	(١٣)
سكرو بكاسي سجت برمان	عمل الأسي بجانين فزمت	(١٤)	(١٤)
عن شرقته وحنقه بالانوار	راحت في اللغات ولم أدل	(١٥)	(١٥)
أهسى إلى أنه غاصه ما روفاي	دسكت به ربيبه شباب ولم أنزل	(١٦)	(١٦)
دكفاه الأسيجار والأقدا	فعدت في حله الزمان وعينه	(١٧)	(١٧)
تلوا فداؤا لي في الدعاء	لا النظم يمل لعه آلام فلا	(١٨)	(١٨)
العمار بالزاهمه الأضمار	ربيع الصباين فاستوت أصابعه	(١٩)	(١٩)
ومن تطل على منه أهدائي	قد كنت تأمن الجميل وماضيه	(٢٠)	(٢٠)
عنا نسر الأبري الصيار	ما نهد والآمال تغصه جفني	(٢١)	(٢١)
ربيعه أفتت على قفنا و	تلوا على كلف القول كسبية	(٢٢)	(٢٢)
أفيازه نجمع في الأفيار	سرتو إلى العادي وقد ختمت لنا	(٢٣)	(٢٣)
نظر الصبا بالأسيه للبلاد	سشرقنيه إلى المدي نطأنا	(٢٤)	(٢٤)
آمالنا وثبت على الجوزاء	سدا شبيه على القول كأننا	(٢٥)	(٢٥)
بمارة النزقات والأخطار	دعيت لمنزلنا وداصنا الصبا	(٢٦)	(٢٦)
دعيت دوني في هدي وقفاء	صبر الزمان على خسر مع الود	(٢٧)	(٢٧)
دعيت دونه وسعيه الوجود سينار	دعيت سيد الشباب لا وقد دعيت	(٢٨)	(٢٨)
دعيت شعاع النلة لبيد	طالعت أملا من بلاء وادعيت	(٢٩)	(٢٩)
لم يبعه نك غير هس المار	بالامه الاضحية أديت	(٣٠)	(٣٠)
دلف البلاء لعنيه الدعاء	أما نسيت بكت الحياة وقلم	(٣١)	(٣١)
منكبات في رقة الأندار	ضله الرمان شفه فسلست	(٣٢)	(٣٢)
قد أيدت بالرفقة المزار	دجاجة شعوبه سموة	(٣٣)	(٣٣)
سوي الزمان في بلاد	تد لانه في صبر البسر دانه يدي	(٣٤)	(٣٤)
سكرو في الأندار	طالما طالعني ربيبه في دلاله	(٣٥)	(٣٥)
لرايت لفرح الدعوه أسلام	فلما به حزنا منه منزه هيلي	(٣٦)	(٣٦)
دطالعته النائيه أجماع	دأت أشاع الرمان نواربا	(٣٧)	(٣٧)
زهر المني في عمرك الوضار	دعدت نسيمي الحياة وشمس	(٣٨)	(٣٨)
ذهب اليه بفضارته وودان	دعيت لي به ربيبه حرك بسا	(٣٩)	(٣٩)
زيتل في الحله الحصار	دتد في شوا الحياة دلالا	(٤٠)	(٤٠)
لم يبعه منه نوارك غير زان	دعيت ما أفد الردن للملم	(٤١)	(٤١)

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

- (٢٤) ✓ مرت هباتك في كلكم تأبر وشت هذا شبح في السراء  
(٢٥) ملكت حبه الدنيا فلما أدققت دستايت من لثة الافطار  
(٢٦) ✓ جنظك داعي لومعد فأجل ما حفظت من الآبار والآثار  
(٢٧) كما زلت نند صنيع تملأنا لهرية وفطر طرين وندب في أعفان  
(٢٨) دستيل في أذني بأشكال الورق : أ فاجح أرمه اسم طباطب ساء  
(٢٩) ما نا زود الزهر المذون به لهن ، أسقال نه أفنعا في العبقار
- (٣٠) (٢٨) أقال نه وهو النور شعاعه د ففام نورانية الاضواء  
(٣١) (٢٩) وأساله في الليل العصب حرة - كشتت ان سرائر الظلم  
(٣٢) (٣٠) لهن علبه وقد فخرت أعل ما تروى على السرج من أسبار  
(٣٣) (٣١) رفدت طيبا يتبع شجوه نكد الشدة العنق في الأبر
- (٣٤) أنا نند أنه كشت النفس ملالة من روم فلهذا من الأعيار  
(٣٥) أ طلع بلسج الحياة وفيرنا بجزى الأما قر العصار  
(٣٦) كده أ ففان نيك الندا ففان ند له نعبه هبات في الأظفار  
(٣٧) لا تله في العبر العبد ففان لا يستبانه يعلم بالتأسار  
(٣٨) أنا لعل أكلي الحياة مانه أنت وكفت درمونه عيوه ثيران
- (٣٩) ولا تله العار من العبد سموا لبحا ببحرهم وفتاب العفاء  
(٤٠) قد غردك لرملة ودرية شدة أيدى عدينا سا  
(٤١) حلت ببارهم ابار ففان رادش لفتا لاسام
- (٤٢) ما نام الا شاع كلبا الفته ورتت نه اللامه بشده

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

ج- المسودة الثالثة قصيدة << لاو لا >> لـ "محمود العالم"

بعد تأمل وتحليل هذه المسودة خرج الناقد بمجموعة من الملاحظات مرفوعة باستنتاجات أهمها:

\* القصيدة موجودة في مسودة واحدة وتبييض ومنه تتألف من ورقتين ، والمسودة كل ما بها من كلام وشطب وأسهم مكتوبة بقلم واحدة ،وكما تتألف المسودة (وكذلك التبييض) من عدة مجموعات أو وثبات تفصل بينها خطوط صغيرة وضعها الشاعر، وسئل الشاعر عند دلالة هذه الخطوط فقال : << الخط الفاصل يمثل انتهاء، ولا يمثل وقفة . هو انتهاء واكتمال لشيء، وفي الوقت نفسه بدأ هنا شيء آخر، أما الخط الفاصل بعد الفقرة الثانية فهو مفتعل الى حد ما، وما بعد ذلك فهو يمثل اكتمالات و ابتداءات معا.(1)

\* بدأت المسودة بعبارة <<كما يزحف الر.....>> ثم شطبها و كتب << كذاك تعريت يا فنتتي...>>. لأن العبارة الأولى- كما يصرح الشاعر- لم يأت وقتها ، كما يلاحظ الناقد أن الوثبة الأولى مكتوبة في بدء الصفحة الأولى، وهي غير مكتملة التفاصيل ولا الوزن. ولكنها مكتملة على الأقل من الناحية الشكلية العامة. فهذه وثبة أتت الشاعر ككل وبعض تفاصيله لا تزال غامضة لكنه كلُّ مُكتملٌ ،وقد كانت بعض أجزائه تزحم بعضها البعض، ويلاحظ الناقد أن هذا الجزء قد فرض نفسه على الشاعر قبل أن يحين موعده فاضطر الشاعر إلى أن يتخلص منه بكتابته في موضع جانبي ، وهذا الجزء يتعلق بالأنا مباشرة.(2)

\* وضع العنوان دليل وضوح، وقد جاء ذلك عقب كتابة الفقرة الأولى، وهذه الفقرة أدت إلى زيادة الوضوح لدى الشاعر وهي الفقرة التي فرضت نفسها عليه ككل، ومن جهة أخرى،

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص269.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص269.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

يرى الناقد أن الشاعر لم يتقدم من العنوان إلى البناء بل على العكس تقدم من البناء إلى العنوان، ثم زاد البناء تفصيلا فالفكرة العامة قد وضحت له من خلال البناء.(1)

\* بعد العنوان كتب الشاعر الوثبة الأولى مرة ثانية مكتملة التفصيل وتغيرت بعض الألفاظ في الأبيات الأخرى ،واستقر الوزن ،وكما أن هذه الوثبة في أطراف بيتها الأخير يبدو ضغطها شديدا على الشاعر، ولعل علامات التعجب التي يضعها أمام البيتين الأوليين دليل على شحنة انفعالية شديدة الوطأة.(2)

\* من خلال المسودة يرى الناقد كثرة التشطيطات للألفاظ ، وإعادة الترتيب للأبيات وقد يشطب الشاعر بيتا كاملا ،وتلك المساحات بين البيتين دليل على أن الوثبة قائمة في ذهن الشاعر ككل متكامل يشعر بها دون أن يتبين معالمها ،لكن وثبة أخرى اشتد ضغطها حتى أقصت الأولى عن انتباه الشاعر ، ويلاحظ أنها أقصتها كليةً، والشاعر يشعر أنه يكون بذلك قد أقصى شيئا مهما له كيان قائم في نفسه ،و يشعر بمعالمه والدليل على ذلك هذه المسافة التي تركها.(3)

\* في الصفحة الرابعة يكتب الشاعر الوثبة الرابعة وهي مكونة من تسعة أبيات ،وقد وضع بعدها خطا صغيرا. والملاحظة أن هذه الوثبة وضعها الشاعر في مكان معين من التبييض ولم يفصل بين أبياتها من وثبات أخرى .والملاحظ - أيضا- أن الشاعر لم يضع الخط الأخير في التبييض ، فجعل من الوثبتين فقرة واحدة تتألف من أربعة عشر بيتا تقريبا،وحذف أحد الابيات الستة الاخيرة، ولكن مع ذلك لم يستطع الشاعر أن يتعدى على كيان الوثبتين فأبياتهما لا تزال في نفس الوضع ، ماعدا البيت التاسع فقد وضعه الشاعر للترجيع الذي مهمة دينامية لإغلاق المجموعة المتكاملة ،أو بعبارة أخرى إكمال الوثبة .

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص274.

(2)- المرجع نفسه، ص274.

(3)- المرجع نفسه، ص276.

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

---

والظاهر أن الشاعر قد غابت عنه بعض أجزاء الكل ففرض هذه النهاية ؛ لأن الأنا عنده يتدخل أحياناً بأن يقصد قصداً لفرض النهاية قبل أن يكتمل الكل ،وتدخل الأنا ، يفسره الناقد هو نتيجة ما يُعانيه من توترات تدفعه إلى توضيح الموقف فيفرض الشاعر النهاية.(1)

---

(1)- المرجع نفسه، ص277.

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

المسودة الثالثة قصيدة << لاوولا للشاعر >> لـ "محمود العالم"

~~لما تصفنا لم تر فرحاً في عيونهم  
ولما يزحف الدم فوره القلوب يبعث فوره لبياد البندك  
لما تشمس المملك الملاك نوراً طار حائر مد العضم  
لما تشمس المملك الملاك نوراً طار حائر مد العضم~~

لما تشمس المملك الملاك نوراً طار حائر مد العضم  
لما تشمس المملك الملاك نوراً طار حائر مد العضم

عجز!!!

لما تشمس المملك الملاك نوراً طار حائر مد العضم  
لما تشمس المملك الملاك نوراً طار حائر مد العضم  
لما تشمس المملك الملاك نوراً طار حائر مد العضم  
لما تشمس المملك الملاك نوراً طار حائر مد العضم  
لما تشمس المملك الملاك نوراً طار حائر مد العضم

فما دلتك أدركه ان هذا  
فما دلتك أدركه ان هذا

عبد الهويت وعض ذمة الهيت ونسب العصب كم اخترعه  
وحزت لعنيت رشت العنيت فركنت لعنيت كم انظلم  
لنظمت لعنيت بالبياد ففما تستر لعنتك اصدعه  
لما ناهى ررر هذه الهوس ولانا شارق وقوت ررر





٤

راد ربح أن كل من  
انما أن الزرع ولا انقرب  
نناريت ناريت يا وهدن  
درار هتار دكم احمب  
لعبت تل يوهدن بالحياه  
نا وهدن ليع كم اللوح  
وما نضب الزبي يا وهدن  
يا وهدن فما الذبالة لا تكتب

الفن توتف

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

رابعا: تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع على أسس دينامية:

أراد الناقد في هذا العنوان أن يبني فكرة منظمة عن ديناميات عملية الإبداع في الشعر.

### (1)- التجربة الخصبة:

كشف الناقد "سويف" أن هناك مناقشات عديدة حول إشكالية ما الذي يُلهم الشاعر فيبدع الشعر؟ ومن المؤسف أن هذه المناقشات لم تنته إلى رأي حاسم في هذا الموضوع لينقد قول "كونجورد" الذي يرى أن كل حادث يمكن أن يكون مُلهما لأننا إذا نظرنا إلى حالات الإلهام ألقيناها على خلاف ذلك.<sup>(1)</sup>

ثم يعرض الناقد جملة من الآراء لمجموعة من الشعراء حول حالات الإبداع ودوافعه إذ يقول "إدجاره الآن" : << خير موضوع للإلهام هو موت فتاة جميلة >> ويقول "بايرون" : << أن أحداث الثورة الفرنسية معين للإلهام لا ينضب >> ويقول "كيتس" : << إن قراءته "الملك لير" دفعته إلى إبداع >> سونيته << ووضعها بمثابة تقديم المسرحية >> ويقول "رامي" : << أن الصوت المرجع طالما ألهمه القصيدة >> وكذلك موت الأعداء مُلهما "لمردم بك" و"عبد الرحمان الشرقاوي" ومن هذه الشهادات المختلفة - يقول الناقد- هل يمكن اعتبار مقولة "كونجورد" صحيحة أم هناك شرط آخر وراء هذه التجارب ؟ فيؤكد أن محاولة تحديد التجربة الخصبة فينوتيبيا محاولة فاشلة، وهذا واضح من خلال الأمثلة المذكورة سابقا؛ إذ أن كل الظواهر السيكولوجية لها هذه الخاصية ، التي ترجع إليها السبب في تعقد الميدان أمام عدد من الباحثين تعقدا يدفعهم إلى كثير من التعسف أو الفرار من المشكلة كلها.<sup>(2)</sup>

ومن جهة أخرى يرى "سويف" أن النظرة الجينوتيبية للعبقرية الشعرية وإن كانت مظاهرها مختلفة إلا أن لها أساس دينامي واحد ، وهذا ما يصبو الناقد إلى تبيينه عليه ؛

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص278.

(2)- المرجع نفسه، ص279.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

خاصة في الخطوة الأولى لعملية الإبداع، أو بعبارة أخرى معرفة مظهرات الأسس الدينامية لظهور التجربة الخصبية في مجال الشعر.

فكل الإجابات التي بين أيدينا يقول "سويف" تبين أنه ما من قصيدة أبدعها شاعر إلا ولها ماضٍ في نفسه حتى وإن كانت قصائد اللحظة الحاضرة كما يسميها الشاعران "رامي" و"الغضببان"، ويستدل الناقد بما وجدته الباحثة السيكولوجية "تسيجارنك" في تجاربها على تذكر الأعمال التامة والفرق بينه وبين تذكر الأعمال الناقصة فقد لاحظت هذه الباحثة أن بعض الأشخاص كانوا يقاومون مقاومة عنيفة محاولتها إيقافهم عن إتمام بعض الأعمال بينما كان الآخرون يبذلون مقاومة طفيفة نسبياً فاستنتجت من ذلك أن إيقاف أي إيقاف لعمل متكامل أي له بداية ونهاية قبل أن يتم يتلقى مقاومة بفضل التوتر الذي بدأ الفعل بظهوره على أن ينتهي بانتهائه، ومما لا شك فيه أن التوتر الدافع لدى هؤلاء الأشخاص كان أكثر عنفاً فلا بد أنه صادر عن أجهزة عميقة في الأنا تميل إلى الاتزان بدرجة أعظم، بل لقد يصدر عن "الذات" أحياناً وتري الباحثة أنهم فيما يبدو قد ربطوا بين إتمامهم العمل وتقدير شخصيتهم بوجه عام.<sup>(1)</sup>

ومنه فالناقد يستنتج الناقد أن هناك اختلافاً عميقاً في تلقي كل منا لأية تجربة؛ فإذا وقعت للشخص تجربة تمس الأعماق أي يكون لها بالنسبة للأنا نفس الدلالة التي كانت للتجربة القديمة فإن آثارها تلتقي بآثار التجربة القديمة ويؤثر هذا في دلالة التجربة الجديدة ويحدث هنا ما يسميه بعض الشعراء "دواماً" تبعت فيها بعض المواقف الماضية وتختلط بآثار الموقف الحاضر، هذه التجربة التي تقع للأنا وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 280.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

موقعها من الأنا هي التجربة الخصبة بالشاعر أعني من يحمل الإطار الشعري باعتباره الطريق إلى استعادة النحن وهذا الاستنتاج أكده "سبندر" في ترجمته الذاتية.(1)

ونفس الرؤية يراها "ريتشاردز" إذ يرى أن أهم مميزات الشاعر هو قدرته على استخدام وجوه الشبه بين تجاربه والسيطرة عليها من خلال تأثير هذه الوجوه بعضها في بعض ويحدد ويحاول أن يحدد السبب الذي في أجله تبعث بعض التجارب الماضية دون سواها فيرى أنها محكومة بمقدار اهتمامنا أو بالأحرى على دوافعنا التي نشطت أثناءها ويمضي "ريتشاردز" إلى أبعد من ذلك فيحاول أن يقرر الشروط الفسيولوجية لهذه الاستجابة للمواقف ككل ، فيرى أنها تتلخص في درجة مرتفعة من التنبه vigilance وهذا الشرط يصدق في أبسط الآليات كما يصدق على أعقد الأفعال الشعورية، وقد فصل فيه بشكل مستفيض بالبحث والتجربة الدكتور "هنري هيد" Henry. Head ويعقب الناقد "سويف" على هذه النقطة فيرى أن التعليل القائم على بعض آثار بعض التجارب الماضية عند الشاعر بالرجوع إلى فكر التنبه كشرط فسيولوجي لا يعدو حُدود الفرض الذي لا يزال يحتاج إلى مزيد من التحقيق التجريبي.(2)

### 2- لقاء التجريبيين:

من هذا العنوان يوضح الناقد "سويف" فيه مشكلة دقيقة يجيب من خلالها عن سؤال مُهم وهو: ماذا يحدث عندما تلتقي التجربة الحاضرة بآثار التجربة الماضية؟ ومن هذا يستعين بما ورد في إجابة "مردم بك" و "رضا صافي" فالأول عندما كتب قصيدته في غرض الرثاء إثر فاجعة أَلمت به، فأصبح يرى نفسه كأنه هو المذبوح ؛ إذ بعث في نفسه مشهد الشاة المذبوحة التي ترسخت في ذهنه في زمن الطفولة في أحد أيام العيد.

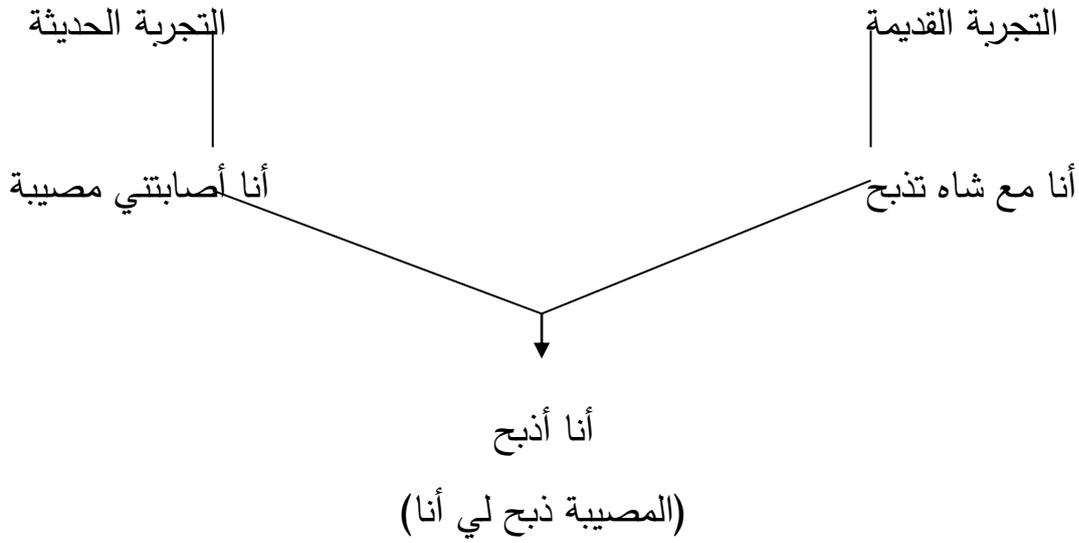
فالأمر قد جرت عند الشاعر على هذا النحو كما في هذا المخطط.(3)

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص281.

(2)- المرجع نفسه، ص283.

(3)- المرجع نفسه، ص284.

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا



ونفس الحال عند "رضا الصافي" ينتهي اللقاء بين تجارته القديمة (العطف على اليتامى والصمم) وبين التجربة الحاضرة <>أنا يتيم>> وتتنظم هذه النتيجة كما تنتظم النتيجة السابقة في القصيدة التي ظهرت لنا.

وبعد خوض وتحليل يخرج "سويف" بنتيجة مفادها أن القصيدة ككل إنما تدور حول الأنا، فهي وصف لمجال إدراكي مركزه الأنا، وفي هذا المجال تكتسب المدركات خصائص فراسية وربما كانت هذه الخصائص من أبرز ما يكشف الشاعر في إبداعه.<sup>(1)</sup>

### (3)-الخصائص الفراسية:

يرى "سويف" أن التعبير عن هذه الخصائص أهم ما يميز الكتابة الأدبية على الإطلاق ويضرب على ذلك مثالا بالمقال في العملية الإبداعية فالحكم عليه بأنه مقال علمي أو أدبي يرجع إلى التعليل الشائع في مدى ابتعاد الكاتب عن الذاتية والتزامه بالموضوعية، ثم يخوض الناقد في شرح هذه النقطة إلى اعتبارها أنها صحيحة في التفرقة ولكنها غامضة ويضرب على ذلك مثالا لتوضيح سلوكيات الطفل الصغير ورؤيته للأشياء، وسلوكيات الراشد ورؤيته للأشياء فيرى أن التوترات الدافعة للفعل تختلف باختلاف ديناميات الموقف

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص286.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

فالأنا المتجانس عند الطفل مرتبط بالمجال بدرجة تجعل لقوى المجال تأثيرا مباشرا عليه ، في حين أن الراشد يكون "مستقلا" وليس منعزلا" عن المجال ومتغيرا نتيجة للتقني، ويرجع هذا الاستقلال إلى ظهور عدة أجهزة داخل جهاز الأنا لها نوع من الاستقلال ، بحيث يدفع بعضها إلى الفعل دون أن يدفع معه الأنا ككل ويبدو ذلك مثلا في التفكير الموضوعي الذي تمارسه كمنشأ جزئي للأنا وهذا مثلا في التفكير الموضوعي الذي يمارسه كمنشأ جزئي للأنا وهذا ما أكده "فرتهمر" في ملاحظاته.(1)

غير أن موقف الشاعر ليس كموقف الطفل أو البدائي بالضبط فهو راشد في مجتمع متحضر وإدراكه يمضي داخل إطار اكتسب مضمونه من تراث مجتمعه، وكذلك تختلف الخصائص الفراسية من شاعر إلى شاعر فالثورة بالنسبة إلى "هوراس" صديق الريف مقرونة بالحزن والأسى في حين أنها بالنسبة لأرجون Aragon مقرونة بالأمل والرجاء والآلة عند "طاغور" عابسة تدعو للتشاؤم أما عند أدون Aaden فمشرقة تتم عن مستقبل باسم ، ومن هنا يرى "سويف" أن تبعية الخصائص الفراسية إلى حد ما للإطار، هذا ومن جهة أخرى أن إدراك الشاعر يشبه إدراك الطفل والبدائي من حيث الشكل ،ويختلف عنه من حيث المضمون ،فالشاعر يمثل تكامل الطفل أو البدائي مع مجاله ولكن في مستوى أعلى(2).

### 4-خطوات الإبداع:

في هذا العنوان أراد الناقد أن يتقدم خطوة إلى الأمام حول فعل الإبداع فيرى أن "الأنا" لدى الشاعر حينما تبعث فيه تجربة جديدة متصلة بتجربة قديمة جرت عليه؛ فإنه يدخل في دوامة وتظهر عليه توترات تدفعه إلى محاولة توضيح من أجل تحقيق الاتزان، وضرب الناقد على ذلك عدة أمثلة لعل أهمها تلك الأسئلة الكثيرة التي يطرحها حول الجنس، وتلك التي يطرحها الأطفال الراشدون حول مشاهد الطبيعة والأفكار الميتافيزيقية فالتفسير الدينامي

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص287.

(2)-ينظر المرجع نفسه، ص288.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

الوحيد هو عدم استقرار الأنا وبحثه على الاتزان ، والشيء نفسه بالنسبة للفنان فنتيجة التقاء التجريبتين يندفع في نشاط يهدف إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان ويكون هذا النشاط منظما بفعل الإطار، فتكون النتيجة قصيدة .ومن المحقق أنّ اختلال الاتزان يختلف باختلاف التجارب التي يلقاها الفنان فهناك اختلال سطحي وهناك اختلال عميق وهذا ما يعلل تأخر إبداع "فيكتور هيجو V. Hugo" بعد مرور عام من وفاة ابنه والشيء نفسه بالنسبة لـ"مردم بك" ؛ إذ انتظمت آثار الحادث الذي أصابه في ذهنه بعد زمان غير يسير.(1)

ومنه فإن "سويف" يُجمل القول بأن أي نشاط يكون مدفوعا بضغط جهاز أشد اتساعا هو جهاز النحن، فإن اختلال اتزان الأنا ككل واندفاعه إلى تحصيل اتزان جديد يعني اختلال الصلة بينه وبين النحن واندفاعه إلى إعادة الصلة على أسس جديدة تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الإطار... ومن هنا كان العمل الفني فرديا واجتماعيا في وقت واحد؛ فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان ؛لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم.(2)

ومن جهة أخرى يرى الناقد أن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته ،وبالتالي إعادة الإلتزان إلى الأنا، ولذلك نجد "رامي" يقول: << أنا قَلَمًا أكتب عندما أبداع ولكنني أغني >>. وكذلك عرف "ألكسي تولستوي" A.N.Tolstoy أنه اعتاد على أن لا يتكلم أبدا عما سيكتبه من قصص لاقتناعه بأنه لن يستطيع الكتابة عما نظر في تفاصيله من قبل ومن هنا فإن فعل الكتابة مجرد طريق إلى التنظيم او التوضيح.

ويطرح الناقد سؤالاً مهما في خضم هذه القضية وهو كيف يتقدم الشاعر نحو هذا الهدف؟ فيجيب أن التوتر الذي يحمله الشاعر يكون في البداية سطحيا ولكنه كلما اقترب من نهايته ازداد عمقا وثقلا على الأنا بحيث إن يصبح الأنا في قبضته، وكثيرا ما راع

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص289.

(2)- المرجع نفسه، ص290.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

الشعراء ذكرى هذه اللحظات بعد أن يفزعوا منها، ومنه فحركة الشاعر الإبداعية إذ يندفع تتلخص - كما يراها الناقد- في مجموعة من وثبات تصل بينها لحظات كفاح ؛ هي عبارة عن دفعات شعورية عاطفية وجدانية ينتهزها الشاعر فيدونها، فهو لا يتقدم من بيت إلى البيت الذي يليه كما يخيل للكثيرين ، وهذا ما يؤيده ويدعمه ما شوهد في المسودات ، ففي لحظة واحدة يبرز فيها أمام الشاعر عدة أبيات دفعة واحدة مما يدفعه الى الإسراع في كتابتها خشية أن يضيع أحدها وقد يكتب آخرها قبل أولها، و يظل مندفعاً بتوتره وهو يكافح ليخطو أو ليثب وثبة أخرى بعد الوثبة الماضية ولعل كفاح الشاعر في سبيل الوثبة القادمة يتمظهر في محاولته استعادة الوثبات السابقة فهو يعيد قراءتها عدة مرات ومع كل محاولة كفاح يشعر الشاعر بـ<<الانتية>> لظفر بوثبة جديدة، ويحاول استعادة الكل بدليل أن الوثبة التي ينتهي إليها ،هي كل متكامل داخل الحركة الكبرى هي حركة الشاعر في القصيدة ككل.(1)

ويُعرف الناقد الوثبة بأنها الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة ؛ والتي هي كل دينامي متكامل،وكذلك كل عملية متكاملة لا بد، أن تتألف من أبنية صغرى متكاملة وكل بناء متكامل لا بد أن يتألف من أبنية أو أنظمة صغرى متكاملة.(2)

والخطأ الذي وقع فيه النقاد العرب في تحديد الوحدة الدينامية للقصيدة دفعهم الى خطأ آخر ؛ وهو أنهم أضافوا إلى قيود الصنعة قيدا آخر، قالوا فيه أن شرط القصيدة الجيدة أن تتألف من أبيات كل بيت فيها يتم معناه بتمام لفظه وهو ما يسمى لوحدة البيت، وكما شاعت فيها ظاهرة ربما كانت أخطر الظواهرات على ذوقنا الأدبي عامة وهي تحطيم القوائد بالاكثناء بإيراد بيت من القصيدة أو أبيات من مواضع مختلفة ،واعتبرت هذه الأبيات كافية للتعريف بالقصيدة بل بالشاعر الذي أبدعها.(3)

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص293.

(2)- المرجع نفسه، ص294.

(3)-المرجع نفسه، ص294.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

وفي هذا الموضوع يعرض الناقد "مصطفى سوييف" رأي "كاثرين باترك" Catharine Patrick حول علاقة الكل والجزء في فكر المبدع لأنه يتفق مع رأيه فقد تبينت الباحثة أن الكل يكون سابقا على الجزء في عملية الإبداع، ونفس الرأي عند "برجسون" ولكن هذه الباحثة وصلت الى هذا الرأي على أساس تجريبي واضح، وقد وضحت الباحثة في مقالين الأول سنة 1935 بعنوان << الفكر المبدع عند الشعراء >>. والثاني ظهر سنة 1938 بعنوان << الفكر المبدع عند الفنانين >> وقد تناولت في المقال الأول ما كتبه خمسة وخمسون شاعرا وثمانية وخمسون من غير الشعراء أما المقال الثاني فكلفت خمسين من الشعراء وخمسين من غير الشعراء برسم صورة بعد قراءة قصيدة وسجلت وضعهم لما يحدث في نفوسهم، وقد وصلت الباحثة في كلا المقالين إلى أن الفكر المبدع يمر بأربع مراحل متتالية هي: (1)

(أ) - الاستعداد أو التأهب وتتجمع عند المؤلف بضع أفكار وتداعيات مجموعة من الأفكار ولكنه لا يسيطر عليها فهي تتغير بسرعة.

(ب) - مرحلة "الافراخ": إذ تبرز فكرة عامة (أو حال شعري) وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية.

(ج) - تتبلور الفكرة التي برزت هكذا.

(د) - تنسج هذه الفكرة وتفصل.

ثم تفرد الباحثة مقالا ثالثا توضح فيه علاقة الكل بالجزء والملاحظ عن الفكرة أنها تبرز في المرحلة الثالثة أي مرحلة التبلور وتكون عامة وتأتي هذه الفكرة العامة عن شعور عام كان سائدا في المرحلة الثانية.

(1) - مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص294، 295.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

ويعرض الناقد "سويف" مجموعة من الإحصائيات قدمتها الباحثة أثناء عملية الاستخبار التي قامت بها فيرى في القائمة المعروضة أن الأغلبية تكون لديها فكرة إجمالية منذ البداية تتحدد معالمها إلى حد كبير في المرحلة الثالثة مرحلة التبلور.<sup>(1)</sup>

والواضح - كما يقول "سويف" - أن رأي الباحثة يتفق مع رأينا في صورته العامة فحسب، فالشاعر إذ يبدع القصيدة يتقدم من الكل إلى الأبيات ولكن هذا القول ليس صحيحا صحة مطلقة فقد تجلى لنا أن حركة الشاعر ليست بسيطة، فليست القصيدة كلا متجانسا إنما هي بناء يتألف من أبنية صغرى هي الوثبات، والشاعر لا يتقدم من التوتر العام القائم وراء القصيدة ككل إلى الأبيات ولكن هناك بين هذين الطرفين مرحلة وسطى على جانب كبير من الأهمية هي مرحلة التوترات الصغرى التي تقوم وراء الوثبات التي هي الوحدة الدينامية للقصيدة ، وهذا ما لا تعرفه "باترك".<sup>(2)</sup>

### 5- مشهد الشاعر:

يشير الناقد في بداية هذا العنوان إلى توضيح أهمية الوثبة الكبرى فيقر أن الشاعر يرى الوثبة مشهدا لم يره من قبل؛ إذ يرى الأشياء قد تغيرت دلالتها فبعد أن كانت ذات خصائص وظيفية ثابتة أصبحت ذات خصائص فراسية كما يشير الناقد الى أن ظهور الدلالة الجديدة غامضة كل الغموض، وقد تركها "كوفكا" وهو يقر أنها تحتاج إلى بحث معمق بعد أن أطلق عليها اسم << الاستبصار >> وحذر من أن تؤخذ هذه التسمية كوسيلة للتفسير، ويحاول الناقد أن يعرفها بالإشارة إلى رأي "لفين" بأن الواقع والتهويم لا ينفصلان انفصالا تماما ولو أن التميز بينهما يزداد كلما ازداد الترقى فليست نظرة الراشد مثل نظرة

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص296.

(2)- المرجع نفسه، ص296.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

الطفل ولا نظرة البدائي مثل نظرة المتحضر، ولكن الناقد يرى أن الناشط الإبداعي يعتمد على حدوث علاقة معينة بين الواقع و التهويم.(1)

وبما أن الخصائص الوظيفية لها درجة كبيرة من الثبات بغض النظر عن حاجاتنا البيولوجية من طعام وشراب فعلى هذا الأساس يستنتج الناقد "سويف" أن زوال الخصائص الوظيفية عن الأشياء في بعض المواقف (وهي قليلة) معناه تحرر الأنا من نوع آخر من الروابط التي تربطه إلى مجال الواقع العملي ، وهذه الخصائص تظل ثابتة إذا كان الأنا في حالة اتزان وإذا اختل الاتزان اشتد تقلقل الأنا واختفت هذه الخصائص ، والعملية الإبداعية تبدأ عن فقدان إتزان الأنا للشاعر فيسعى الشاعر إلى إعادة توازنه ؛وذلك بأخذ صورة عن الواقع أكثر تحرراً منها عن الآخرين من أجل اكتساب دلالات جديدة، ومنها يكون التهويم قد اكتسب بُعد الواقع العملي إلى حد بعيد؛ بمعنى يتلقاه كما كان يتلقى إدراك الواقع العملي، وبعبارة أخرى أن الواقع العملي أصبح تابعا للمجال الذهني إلى حد بعيد. ويستشهد الناقد في ذلك بآراء "ريتشاردز" و "رودان" في هذه القضية.(2)

ومن هذا المنطلق السابق يرى "سويف" أن بمقدوره أن يجد الأساس الدينامي للاستعارة؛ إذ أن من أبرز خصائصها أنها تتعدى على حدود الواقع العملي بدرجة كبيرة ، فليس في واقعنا العملي مثلاً (نجوم تستحم في الغدير)، وإنما يوجد ذلك في المجال الإبداعي للشاعر حيث يكتسب التهويم بُعد الواقعية إلى حد بعيد ، ويفرق الناقد بين التعبير الاستعاري والتعبير الذي يتناول الأشياء خاصة من ناحية خصائصها الفراسية إذ أن الاستعارة اعتداء أشد أو تغير يصل إلى حدود أبعد مما يبلغه رصد الخصائص الفراسية.

والاستعارة - حسب رؤية الناقد- يجب أن تكون كلا متكاملًا فإنها بما تعقده من تداخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى جديد ، ودلالة أخرى ما كان له أن يوجد بأي وسيلة أخرى

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص297.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص298، 299.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

، وبهذا يجب تجاوز النظرة التقليدية للاستعارة لأن الشاعر في تعبيره الاستعاري يرى شيئاً واحداً ولا يرى شيئين ، ولذلك فإن الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات.(1)

### (6)-الحواجز أو قيود الإبداع:

في هذا العنوان يجيب الشاعر عن مجموعة من الأسئلة النقدية الجوهرية متعلقة بلحظات الحرية عند الشاعر إذ تتحرر معها دلالات الأشياء كما هي في الواقع العملي ؟ فإلى أي مدى تبلغ الحرية به ؟ أو إلى أي مدى يكسب التهويم بعد الواقعية؟ ويستند الناقد في الإجابة على هذه الأسئلة الجوهرية بملاحظة "لفين" Levine ؛ إذ يقول >> إن الحالم الذي يندفع يهدم بلا اعتبار لمقتضيات الواقع عقيم لا ينتج<<(2). والناقد يرى أن الشاعر لا يمضي في التهويم بغير قيود بل هو مقيد بتوجيه الإطار فانطلاقه يكون على الدوام في حدود الإطار، إذ أنه يتدخل في توجيه حرية الشاعر في لحظات طغيان التهويم حتى أننا نتحدث في طراز معين من الاستعارات والتشبيهات والخصائص الفراسية ويعطي الناقد لذلك أمثلة من الشعر العربي القديم من أشعار"ابن ربيعة"، و"زهير بن أبي سلمى" و"الأعشى".

ثم ينتقل إلى الرد على أفكار ( "تشاردز" في رده على "أرسطو" في طرحه الذي يقول فيه أن الاستعارة هي الشيء الذي لا يمكن تعليمه للغير كأن لها التبعية المطلقة لفردية الشاعر وبذلك ينفي أن الشعر اجتماعي بطبعه)، فيرد الناقد على "أرسطو" بما لا يدع مجالاً للشك وبالأساس التجريبي ما يضاد هذا الرأي، فالشعر وهو أداة لبناء "نحن" جديدة وأن كل ما

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص300.

(2)- المرجع نفسه، ص303.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

يأتي به المبدع لابد أن يكون ذا صلة بالإطار الذي يحمله والذي هو من أهم الأسس الدينامية التي يقوم عليها النحن.<sup>(1)</sup>

أما القيود التي نلمسها -يصرح الناقد- فهي الإطار الثقافي العام للشاعر لا إطار الشعري فحسب الذي اكتسبه من ثقافته الفنية بل الإطار الذي تتدخل في تحديده الظروف الاجتماعية وظروف العصر بوجه عام.

كما أن لآثار البيئة في شعر الشاعر أثرا كبيرا في توجيه أفكار وإبداع الشاعر ،وينوه الناقد إلى ضرورة مراعاة العصر الأدبي للشاعر أكثر من العصر الزمني فقد يعيش بيننا شاعر كبير فيعزف وينصرف عن ثقافتنا المعاصرة ويتجه إلى الأدب العربي القديم عامة، كما فعل "البارودي" فيكون إبداعه ذا صبغة فنية مرتبطة بالعصر الجاهلي ،ومنه يستنتج الناقد أن الشاعر ينتج شعرا معاصرا لثقافته إلى حد بعيد.<sup>(2)</sup>

ومن قيود الإبداع الأخرى قيد اللغة التي لا تظهر في القصيدة فحسب ، فالشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة غالبا ، فحتى الشعراء ليسوا مخيرين في أوزان القصيدة وبحرها ، فهم مدفوعون بتوتراتهم إلى استجلاء معنى معين وصورة معينة ،ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر إبداعا نوعيا ،فمن المتعذر ترجمة أية قصيدة من لغتها إلى لغة أخرى، لأن العواطف والمشاعر والتوترات والوثبات لا نستطيع ترجمتها.

والحقيقة التي يراها الناقد أن استخدام الشاعر للغة مظهرا لوظيفتها الأصلية بتمامها، وهي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو "النحن" والشاعر إذ يستخدمها إنما يستخدمها هكذا متكاملة يتطابق اللفظ مع المعنى.

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص303.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص303.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

ثم يعرج الناقد إلى قضية مهمة وهي وظيفة اللغة فيرى أن لها استعمالين ؛استعمال رمزي وآخر انفعالي . والباحث في الأمور العلمية يحاول أن يقترب في تأليفه العلمي إلى الاستعمال الرمزي، أما في الشعر فالاستعمال الانفعالي هو السائد ، فالاستعمال الأول (الرمزي) يكون لتنظيم الإشارات الذهنية وتوصيلها أما الاستعمال الثاني (الانفعالي) هو للتعبير عن الأحاسيس والعواطف. ويرد الناقد "سويف" في هذا المجال عن "ريتشاردز" في طرحه الذي يرى فيه أن بين هذين الاستعمالين بينهما تمازجا دائما فيقول: إن الصلتبين الاستعمالين أعمق من مجرد امتزاج ظاهري وأن لها دلالة دينامية إذ يتجهان إلى بناء "النحن" وأن الاستعمال الانفعالي للغة سابق عن الاستعمال الرمزي وهذا ما وافق فيه "ريتشاردز" و"مالينوفسكي". ويتجلى بوضوح في البوادر الأولى للغة عند الطفل وفي قيمة الكلمة عند البدائيين، وما تثيره فيهم من انفعالات عميقة.(1)

### 7- النهاية:

في هذا العنوان يجيب الناقد عن سؤال مهم وهو كيف يبلغ الشاعر نهاية القصيدة؟ فيقول "دي لاکرواه" : >> أن الشعر لا نهاية له وإنما يفرض الشاعر النهاية لقطعه ويفرغ لمقتضيات الحياة العملية <<(2)

أما الناقد "سويف" فيغند هذه المقولة ؛ يرى أن الإجابات التي لدينا تدل على عكس ذلك "فأنا" الشاعر لا يفرض النهاية على القصيدة بل يتلقاها،ومن ثم فقد قال بعضهم أن القصيدة هي التي تفرغ مني، ولست أنا الذي أفرغ منها حسب استتبار لأحد الشعراء. وعليه فإن نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الإبداع من حيث أنه فعل متكامل له بداية و نهاية منتظمتان أصلا هي التوتر الذي يدفع الشاعر إليه، فنحن عندما نبدأ أي فعل ينشأ عندنا توتر لا

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص305.

(2)- المرجع نفسه، ص305.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

ينخفض إلا ببلوغ الفعل نهايته ولا تكون هذه النهاية حاضرة في ذهننا منذ البداية وليس من الضروري أبداً أن تكون نهاية تعرفها أو نُدرَكها إدراكاً واضحاً.

فخلاصة القول التي يراها الناقد هي أن التوتر عند الشاعر أساس دينامي لوحدية القصيدة، فهو يساهم بنصيب كبير في تحديد الهدف والطريق إليه وأن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه وإن لم يكن هو بالضبط، لأنه يعود إلى هذا الموضع بعد رحلة أكسبت الشاعر خبرات جديدة.(1)

### خامساً: في الإبداع الفني والمجتمع:

#### 1- من هو الشاعر؟

يحاول الناقد أن يخوض غمار هذا السؤال بالبحث عن أهم المميزات التي تميز الشاعر ، هل لديه استعدادات فطرية أو استعدادات أخرى مكتسبة ؟ ويستفيض في هذه الجدلية ويصرح بقوله: << أنه سوف يستغني عن فكرة الوراثة نهائياً >>. (2) وبهذا يكون قد عرَّج بهذه المشكلة وجهة خاصة ؛ إذ يرى أن كل ما هو موروث لدينا يمكننا في الحاضر أو المستقبل أن ندخل عليه بعض التغيير، وكما أن كل ما تكتسبه لا بد أن يقوم على استعداد فطري لدينا، ويستدل بالواقع والملاحم الفيزيولوجية للإنسان ، وحتى الاستعدادات المزاجية الفطرية ومدى تأثير البيئة فيها، ونفس الشيء بالنسبة للظواهر السيكلوجية للشخصية سواء الانطوائية المعرضة للإصابة بالفصام أو الشخصية الانبساطية المعرضة للإصابة بالذهان الدوري فقامت محاولة الناقد على توضيحها بدراسة هذه الجدلية هل الاتجاهان في الشخصية ورثيان أم أن البيئة هي التي تحدد نصيبنا منهما؟.

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص306.

(2)- المرجع نفسه، ص310.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

فعرض الناقد "سويف" رأي "يونج" فيرى أنه حسم أمره بأنهما فطريان بل قسم كل من الطرازين إلى أربع فرق ، فرقة الحسيين وفرقة الحدسين وفرقة الفكريين ، وفرقة الوجدانيين ، وتولد الشخصية مندرجة في إحدى هذه الفرق تحت أحد الطرازين<sup>(1)</sup>. والمهم - كما يرى الناقد- أن "يونج" لم يستطع الاستغناء عن فكرة الوراثة بل ضخمها إلى القول باللاشعور الجمعي، ونفس الرؤية عند "فرويد" فجاء باللاشعور الفردي فعنده الأيروس أو الدافع البنائي في الحياة الفطرية بوجه عام.<sup>(2)</sup>

كما يشير "سويف" أن موضوع الوراثة والاكتساب نال أهمية كبرى عند العلماء في أواسط القرن 19 وأن جوهر القضية تجاوز هذا الجدلية ، فأصبح يرى أن هناك صفات وراثية وهناك صفات مكتسبة ومن المحقق أنّ الصفات المكتسبة هي المنفذ للتقييم والارتقاء ولكنها تفقد قيمتها إذا قلنا أنها مكتسبة فحسب وإنما يتقدم بموت الفرد ولا تنتقل بالوراثة. ثم يعرض الناقد آراء مجموعة من العلماء أمثال "هربرت سبنسر" Herbert Spencer ، و"لامارك" Lamarck و"فايزمان" Weizman فيرى "جولتون" Calton أن العبقرية تنقل بالوراثة وإنها محتكرة على بعض الأسر وذلك في كتابه "العبقرية الوراثية" الصادر عام 1869، ولذلك يعرض رأي "فرويد" و"يونج" بقولهما أن الشاعر يستمد خيالاته من اللاشعور، وقد انتقد "سويف" وأعاب عليهما بأنهما لم يستطيعا أن يُحددا السبب النوعي لعبقرية الشاعر بالرغم من التجائهما إلى فكرة الاستعدادات الفطرية، بل أشركا معه في استعداده كل العباقرة أيا كانت اتجاهاتهم وقد حاول - كما يقول سويف- "دي لاكرواه" أن يكمل هذا النقص بأن يبرز خصائص الشاعر من حيث هو شاعر فقال بعدة قدرات مختلفة يغلب عليها الطابع الفطري ،وقد رد عليه الناقد بأن رؤيته ما هي إلا من قبيل التصنيف والنكوص إلى مرحلة علم النفس الملكات ومع كل هذا لا يجعلنا نستغني عن فكرة الاستعداد الفطري الخاص،

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص311.

(2)- المرجع نفسه، ص312.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

وذلك لأننا تناولنا الشخصية لا من حيث هي "شيء" ثابت بل من حيث أنها عملية في مجال تأتي ضمن مُحصلة عدة قوى بعضها في الشخص وبعضها في مجاله ، وهذه النظرة لا تتعارض في جوهرها مع الاستعداد الفطري لأن الشخصية تبدأ حياتها في المجال في لحظة معينة ومن المحقق أنها تأتي إلى هذه البداية محملة ببعض الخصائص ومن ثم يمكن القول بأن المجال لا يساهم في إيجادها.(1)

كما يرى الناقد أن الاستعداد الفطري ضرب من المجهول يمكن أن يقال أنه من العوامل التي أتت هكذا متآزرة وهذه الرؤية يرتضيها الناقد من أجل البدء بها في هذه الصورة لنتعرف على قوانين سلوكها، ومن جهة أخرى، أن المجال الرحمي هو في حد ذاته يكتسب الكثير من الخصائص داخل هذه البيئة بحيث يمكن التنبؤ بأننا إذا استطعنا أن نؤثر في الرحم تأثيرا معيناً لانتقلت آثار هذا التأثير إلى الجنين وبذلك يمكننا التحكم إلى حد بعيد فيما يبدو في الخصائص الفطرية التي تظهر لنا يولد المرء مزودا بها ولا حيلة لنا فيها.(2)

ثم يتطرق الناقد إلى نقطة أخرى تضيئ زاوية من زوايا السؤال المطروح من هو الشاعر؟ وهو مناقشة المبدأ القائل أن البيئة لا تخلق في الشخصية شيئا جديدا ولكنها تنمي ما هو موجود فعلا أو توجهه وجهة خاصة ، وشرح الناقد قبل الخوض في هذه القضية نقطة تتعلق بالأساس النفسي للعبقرية، إذ يرى أن التوتر العام الناتج عن بروز الحاجة لـ"نحن" هو ما يدفع الشخصية إلى محاولة إيجاد نحن جديد تتوفر منه مستلزمات الاتزان لأننا وهذا ما قد فصلنا فيه في بداية هذا الفصل، ويشير الناقد أن الحديث عن بروز نحن لدى العبقرية لا يعني اننا نتحدث عن قوة أو ملكة جديدة لديه ليس لها مثل عند سائر الأفراد بل هو الحديث عن اختلاف في تنظيم مجاله النفسي يجعل ما بينه وبين سائر الأفراد اختلافا في الدرجة عن صح التعبير، وهذا لا يتنافى مع إثبات بعض الميزات الفطرية للشاعر من حيث

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص314.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص315.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

أن الشخصية المؤلفة من عدة أجهزة وتتحدد مميزات هذه الشخصية على أساس نوع العلاقة بين هذه الأجهزة ،والمحقق أن هناك تحديداً فطرياً لبعض نواحي هذه العلاقة وليس كل الاختلافات ترد إلى الاكتساب.(1)

والظاهر - كما يرى الناقد- أن الشاعر يولد وهو يحمل الاستعداد الذي من شأنه أن يقيم الخلاف الواضح بين مجاله الإدراكي ومجالات الآخرين ،وليس هذا الخلاف ناجماً عن ظهور قوة ينفرد بها ولكنه ناجم عن اختلاف في مجاله النفسي ، والمجال الإدراكي ما هو إلا مزاج الواقع والتهويم مع اختلاف نسبة كل الطرفين تبعاً للمواقف فنسبة للتهويم في حلم اليقظة مرتفعة عنها في حل إحدى المسائل الرياضية، وتختلف هذه النسبة تبعاً لسنوات العمر، فعند الطفل تكون نسبة التهويم مرتفعة عنها لدى الراشد السوي، وهذا الأساس يصدق التميز الشائع بين الشخصين باعتبار أحدهما خيالياً والآخر واقعياً.(2)

ويرد "سوييف" على رأي "لفين" الذي يرى أن ضعاف العقول يمتازون بالعجز عن التجريد إلى حد بعيد ،أي العجز على بناء مجموعات على أساس علاقات ترجع إلى الأشياء الفردية فيرى أن مميزات ضعاف العقول هي ضعف الخيال لديهم والتفكير، ومن جهة أخرى، يرى أن العباقرة الموهوبين أيًا كانت عبقريتهم فإن الميزة الكبرى التي تميزهم هي قوة الخيال أي أنهم يرون الواقع و ما يمكن أن يصير إليه وقلما ما يقفون عند الحاضر وهذا يكشفه لنا الشاعر في قوة خياله خاصة في الأبنية الاستعارية والحق أن "أرسطو" صادق في قوله "إن الاستعارة عنوان العبقرية"(3).

ويسهب الناقد "سوييف" في ذكر أمثلة للعباقرة ورؤيتهم للعبقرية خاصة المتعلقة بقوة الخيال فيعرض لنا رأي "هانز ساكس ورأي "روت ماري أوستين" عن "جاك لندن" London الذي

(1)-ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص317.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص319.

(3)- المرجع نفسه، ص319.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

تميز بقوة خيالية رهيبية ؛حيث يستطيع أن يحصل على تفاصيل أي قصة بمجرد النظرة الأولى في صورتها البدائية بعين خياله، وكذلك يعرض رأي "دواني" وأبحاثه في الأسس النفسية للإبداع ورأي "يونج" المتعلق بالعبقرية ، إذ يرى أن العبقري هو الذي يستطيع مشاهدة بعض مكونات اللاشعور الجمعي في اليقظة ، ليخرج الناقد بفائدة هي أن هناك على الدوام بذرة صراع التي تخلق من الشخص عبقريا فهناك على الدوام "أنا" أرى الموقف ذا دلالة خاصة غير دلالاته عند الآخرين وهناك إلحاح من جانبي على الفعل تبعا لمقتضات موقعي مما يزيد الصدع بيني وبين الآخرين عمقا واتساعا.(1)

ولعل الفارق بين ضعاف العقول من الناحية والذين سيصبحون عباقرة من ناحية أخرى هو في ما أسماه "الفين" <<المادة النفسية>> وحضها من الصلابة أو المطاوعة وهذا وصل إليه كونين J. S. Konin في بحثه التجريبي المعنون <<الارتقاء الذهني والصلابة>>.

وقد لوحظ أن الأطفال من سن متماثلة يختلفون في القدرة على تغيير مواقفهم وهذا راجع إلى خلاف أصول فطرية وكذلك عند ضعاف العقول يتميزون بقدرتهم الضئيلة على تغيير مواقفهم أي أن المادة النفسية لأجهزتهم تكون أشد صلابة فالاستبصار الجديد وما يقتضيه من تغير لموقفهم "كلل" يتم لديهم بمشقة بالغة على عكس العبقري الذي يغير موقفه من "أنا والآخرين" متجها لإيجاد "نحن" جديدة وهذا ما يتم عند ضعاف العقول ، كما أن سلوك العبقري يكشف عن نوع من الإلحاح وراء هدفه بشدة ويسعى وراءه ينشده وقلما يتنازل عنه وهذا ما لا يتوفر عند الأسوياء .والسر في ذلك - كما يرى "سوييف"- أن هناك جانبا ما زال مجهولا عند العبقري نرجعه إلى فكر الاستعداد الفطري والظاهر أننا -كما يقول

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص321.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

الناقد- سنبقى مضطرين إلى الإبقاء على هذه الفكرة ما دمنا لم نتمكن بعد من التأثير في المجال الرحيمي.(1)

ثم يتطرق الناقد "مصطفى سويف" إلى البحث في إجابة عن سؤال جوهري ودقيق وهو :هل هناك استعداد فطري لعبقرية الشاعر بوجه خاص؟؟ فرأى أن "سيرل برت" C. Burt أجاب عنه بالإيجاب ولكنه احتاط في إجابته، فقال أن الفرق بينه وبين بني جلدته فرق في الدرجة لا في النوع.(2)

أما رأي "دي لاکرواه" أن الشاعر متميز بقدرات فطرية خاصة ،فقد حاول هو تفسير السبب النوعي للعبقرية هو فرض الإطار باعتباره تنظيم الفعل المتجه من الذات إلى البيئة أو من البيئة إلى الذات.(3)

ورأى "كوفكا" أن الخبرة لا تدخل أي شكل جديد في السلوك وكل ما في الأمر أنها تساهم في الترقية والإتمام.(4)

ثم يعرج الناقد بشكل أعمق إلى فكرة التنظيم لعملية الإطلاع للأعمال الفنية التي تختلف بين الشخص العادي والفنان لأن التنظيم الخاص هو الذي يوجه فعل التذوق عند الشاعر والذي من شأنه أن يظهر في سلوك فريد هو الإبداع الشعري فهناك يثير سؤالا: ما هو الأساس الذي يقوم عليه الرباط المتين بين الشاعر والتعبير اللغوي الايقاعي؟(5)

فيعرض للإجابة عن السؤال آراء مجموعة من العلماء :

ف "براون" J.F.Brown الذي يرسم الخطوط الأولية لحل هذه المشكلة ؛ إذ يرى أن جميع الباحثين من أصحاب التحليل النفسي اهتموا بالمضمون دون الصورة في الإبداع حتى

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص323.

(2)-ينظر المرجع نفسه، ص323.

(3)-ينظر المرجع نفسه، ص323.

(4)- ينظر المرجع نفسه، ص323.

(5)- ينظر المرجع نفسه، ص323، 324.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

"ساكس" تكلم عن الصورة ولم يتكلم على الأساس في نوعيتها ، بل تكلم عن وظيفتها بعد أن تتحقق فجعلها بالنسبة للفنان إسقاطا لـنرجسيته في الخارج ومن ثم فهي موضوع الجمال في العمل الفني .وقد نقد سوييف رأي "براون" خاصة في رؤيته للإيقاع الذي يعتبره ضربا من التسامي أو إعلاء للحركة في العملية الجنسية بصورة عامة ، ومن ثم فقد فقدت الحركة هدفها الجنسي؛ إذ هي تمضي إلى أهداف اجتماعية قيمة وهذا الرأي يقتضي كـفرض الكثير من البحث والتحصيص. (1)

أما رأي "جورج تومسون" G. Thomson فقد حاول أن يتعمق في أصل الإيقاع فنتبع مظاهره الأولى في العمل الجمعي مهتديا بنظرية "كارل بوشر" في هذه المسألة نفسها وقد وجد أن هناك ارتباطا ذا دلالة اجتماعية بين الغناء والعمل ؛ إذ تكون مهمة الغناء هي تيسير عملية الإنتاج بما يدخل على العامل شبه تنويم فيتأخر شعوره بالتعب ، أما الدلالة النفسية لهذا الارتباط فلم يعثر عليها وإنما حاول ربطها بالأصول الفسيولوجية واعتبر أن لها دلالة من حيث الوظيفة في كلِّ دينامي ذي نظام معين ، ولكن اعتبارها كأساس للإيقاع فهذا مرفوض؛ إذ أن الأدلة متعددة على بطلان هذه النظرية، ويكفي ان نلاحظ أن الأمراض الوظيفية لا يصحبها أي إصابة عضوية. ورأى الناقد أيضا أن الأخذ بهذه النظرية ضرب من التقهقر إلى التفكير في القرن السادس عشر؛ حيث النظرية الثنائية الآلية للإنسان عند "ديكارت" ثم "سبينوزا". (2)

أما رؤية "إدموند برجلر" E. Bergler التي بُنيت على الأساس الافكار الرئيسية للتحليل النفسي ،ويرى أن المحللين النفسيين أخطأوا إذ حسبوا العقدة الأدوبية هي المقولة العليا لتحليل الأدباء والواقع أنها قناع يخفي وراءه ضربا من التقهقر على مرحلة في طفولة

(1)-ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص325.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص326.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

المرء ، ثم يستفيض الناقد في عرض المراحل الخمسة لارتقاء الشخصية من رأي أصحاب التحليل النفسي وهذا ما تحدثنا عنه بإسهاب في الفصل الأول.

وما يؤخذ عن محاولة "برجلر" حسب "سويف" أن نظرتة لا تفسر موقف الشاعر من حيث أنه يستخدم اللغة استخداما نوعيا لكنه يقتصر على تفسير النبوغ في النشاط اللغوي بوجه عام على أن ميزة هذا الرأي بوجه خاص هي محاولته إيجاد تعليل دينامي لهذا الضرب من التخصص بدلا من اللجوء إلى ما يشبه القول بالملكات كما فعل "دي لأكرواه" ، وقد اعتمد "برجلر" في الوصول إليه على تحليل الكتاب أنفسهم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ،أن من أهم النواحي التي تؤخذ عليها نظرة "برجلر" هي التقدم إلى بحث الظاهرة موضوع الدرس من خلال فلسفة واضحة المعالم ثابتة الأركان فـ "برجلر" يتبع في كتابات الكتاب مظاهر التقهقر والفشل ولا يرى في التعبير الفني سوى ضروب من الإبدال Substitution ومن ثم فإن هذا التعبير لا يلقي من العناية ما يكفي لأنه ثانوي، والمهم أنه يكشف عن شيء وراءه، عن تجربة أعمق من مجرد التعبير الفني هي تجربة الفشل والتقهقر، وهذه التي تلقى العناية كلها من الباحث.(1)

ثم يطرح الناقد "سويف" سؤالا مفيدا يتقدم بهذه خطوة الى الأمام في هذا البحث وهو كيف نعلل العبقرية النوعية لدى شاعر بوجه خاص؟.

فيرى الناقد أن المشكلة هي مشكلة بروز لنشاط خاص هو النشاط التعبيري المحصور في منطقة خاصة من مناطق الجهاز الحركي وهي منطقة التعبير اللغوي، وهو زيادة على ذلك نشاط يمتاز بأن له شكلا خاصا فهو نشاط إيقاع.(2)

ثم يبحث الناقد في وظيفة الجهاز الحركي motorium الذي اعتبره أداة اتصال بين الكائن الحي والبيئة المحيطة به وهذه الإجابة تصدق عليه بكل أجهزته الفرعية حتى الجهاز

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص329.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص331.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

اللغوي، ومن جهة أخرى فإن الناقد يرى أن العلاقة بين الجهاز الحركي والجهاز الحسي علاقة ذات صلة قوية إذ أنهما متحدان من حيث دلالتهما فكل منهما طريق لإيجاد >> كل << متزن يتألف من الكائن والبيئة، ثم يستفيض الناقد من ذكر الشواهد على صحة هذا الارتباط، وقد أتى على رأي "كوفكا" الذي يعتبر العمليات الحركية مجرد امتداد طبيعي للعمليات الحسية وكذلك يرى أنه يحق "لكهler" أن يستنتج وجود تأثير لحركة شخص ما على العمليات الذهنية لدى شخص آخر يشهدها، ثم يخلص الناقد بهذه الصلة بين الجهازين يمكن تفسير جانب هام في جوانب اللغة خاصة تلك الناحية الاستعدادية التي تستند إليه لدى الفرد، ويرجح أن اللغة في أصلها ضرب من المحاكاة ومن هذا المنطلق يمكن العثور على الأساس الفطري للتعبير اللغوي ولا شك أن هذا الأساس نفسه تؤثر اللغة التي يسمعا الطفل في بيته فتدفعه إلى محاكاتها.(1)

ثم يتناول الناقد قضية الإيقاع فيحاول أن يتقدم نحوها خطوة بذكر ملاحظة "لفين" القائلة أن معظمها يكون لها مظهر الكل أو التنظيم، وأن بدء أي فعل يخلق توترا وهو عبارة عن حاجة تدفع إلى إكماله ويستمر هذا التوتر محددًا طبيعة السلوك حتى تنتهي تلك الوحدة من وحدات النشاط، وعلى هذا أساس هذه الملاحظة، والملاحظات التجريبية تجلي لنا كيف أن القصيدة مكونة من الوحدة الدينامية، وعلى هذا الأساس أيضا يمكن تفسير الإيقاع.(2)

وفي قضية الأبنية أو "النظم" ينوه الناقد على ضرورة الاحتراس من تعميم فكرة "الكل" تعميما يجعلها جوفاء ليس لها دلالة دينامية، لأن من أهم شروط "الكل" الدينامي أن تكون العلاقة بين أجزائه وثيقة بحيث لا يحدث أي تغير لأحد أجزاء دون أن يمتد إلى الكل بل يكون هو نفسه دلالة على حدوث تغير الكل، فالتحدث عن "الكل" بالنسبة للناقد لا يعني أبدا أنه وحدة ساذجة متجانسة، فحتى الفعل له مظهر الكل وأنه يتضمن ما يجعل منه نظاما متماسكا له

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص333.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص333.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

وحدته الباطنية ، وهذا لا يعني أن يكون وحدة متجانسة ساذجة منذ البداية إلى النهاية، ويضرب الناقد على هذه القضية أمثلة عديدة بشكل مستفيض لتقوية رأيه والإقناع بفكرته.(1) وما يميز العلاقة بين التهويم والواقع عند العبقرى هو ازدياد جانب التهويم وهذا ما أغراه "لفين" إلى قدرة الممتازة على إدراك الأبنية، أو بازدياد القدرة التجريدية، ولا شك أن الصلة المتينة بين الجهاز الحسى (أو جهاز الإدراك بوجه خاص) والجهاز الحركى ربما ضمنت خاصية البناء أو التنظيم بشكل واضح من ناحية النشاط الحركى ويبرز ذلك بصورة خاصة في المناطق الأشد استعداداً للاستجابة.

ويؤكد الناقد "سويف" على نشأة الشعر العربى نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى لما له من تأثير واسع في تغيير أوزانه وكذا مصاحبة الغناء للشعر والرقص كدليل على الصلة الدقيقة بين الجهازين الحسى والحركى وأن هذه الصلة وبروزها لدى الشاعر فى منطقة التعبير اللغوى بوجه خاص وما يترتب على ذلك من زيادة بروز الناحية الإيقاعية فى نشاط هذه المنطقة يؤلف الأساس الفطرى للإطار الشعري الذى يكسب الشاعر مضمونه تبعاً لأحوال مجتمعه، ومن المحقق أن الأوزان تختلف من لغة لأخرى، ومع ذلك فهى جميعاً ضروب من الإيقاع.(2)

ويجمل الناقد "سويف" أن الشاعر العبقرى فيما يلى:(3)

أ-شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعى بحيث يبرز لديه الشعور >>بالحاجة إلى النحن<<.

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني فى الشعر خاصة ، ص333، 334.

(2)- المرجع نفسه، ص337.

(3)- المرجع نفسه، ص337، 338.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

ب- ويكون ذلك ناتجا عن عدة أسباب في المجال (يعني البيئة والشخصية) منها الاستعداد الفطري ويتمثل في درجة مطاوعة المادة النفسية التي تظهر في ازدياد نسبة التهويم في الإدراك وربما شدة الارتباط بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي.

ج- الارتباط الوثيق بين الجهاز الحسي والجهاز الحركي خاصة في منطقة التعبير اللغوي هو الأساس الفطري لاكتساب الإطار الشعري الذي يتحدد مضمونه تبعا للبيئة الاجتماعية للشاعر.

د- وحركة الشاعر كلها هي حركة لإعادة تنظيم النحن يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري.

### (2) - الشعر والشاعر والمجتمع:

حاول الناقد أن يخرج بجملته من الآراء النقدية والقناعات الفكرية فيعرض في شكل ومضات سيرورة بحثه حول الشاعر إلى أن انتهى بصورة تجعله هو والمجتمع وحدة دينامية بكل ما يحمله التعبير من معنى، وأن من أهم الأهداف التي يسعى إليها النشاط الفني هو أن يمضي نحو تحقيق التكامل الاجتماعي فيرى الناقد أن معظم الآراء التي ناقشها الناقد لجمهور المفكرين والعلماء التي تتعلق بالعلاقة بين الفن والحياة تصب في ناحية الاتزان والتكامل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن ديناميات العبقرية لها وظيفة معينة في المجال النفسي والاجتماعي من حيث أنها عملية تمضي نحو إدماج "الأنا" مع "الآخرين" في بناء اجتماعي متكامل هو "النحن". وقدّم الناقد في هذه الرؤية الأدلة التجريبية المتعددة وانتهى إلى تقديم فرض الإطار باعتباره العامل النوعي في عبقرية الشاعر، واستقصى خصائص الإطار فوجد من خصائصها أنه مكتسب من حيث المضمون وأنه هو العامل الأساسي في تنظيم فعل الإبداع.<sup>(1)</sup>

(1) - ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص 339.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

ثم يجيب الناقد على سؤال مُهم وخالد على حد تعبيره وهو: ما هي الأشياء التي تتوفر في الشاعر والفنان من استعداد فطري؟ وخلص إلى نتيجة هي أن هناك استعداداً فعلاً ولكن يقر الناقد أنه حاول تحديده لكن لم يستطع أن يقدمه في صورة احتمال ينقصه الكثير من اليقين ل حاجتنا إلى الكثير من الوثائق اللازمة في هذا الصدد.

ويرى الناقد أن العلاقة بين الإبداع الشعري والبيئة الاجتماعية علاقة وثيقة، وأن نبوغ الشاعر وذلك بالاستعداد الفطري لا ينفصل على أحوال البيئة الاجتماعية وكل ما في الأمر أن الاستعداد الفطري ليس سوى إمكانية محددة باتجاه خاص ويتوقف تحققها على مجال ذي خصائص معينة بحيث أن الناتج دائماً محصلة التفاعل الجانبين.<sup>(1)</sup>

ويرى "سويف" أن مسؤولية المجتمع عن ثروته من العباقرة تتركز في مدى صلابة الحواجز التي تحدد السلوك بداخله وأن موقف العبقرية يتضمن صدعا بين "أنا" و"الآخرين" على أساس الاختلاف بين الطرفين في المسالك والأهداف وأن مهمة العبقرية وميزته أنه يحاول عبور هذا الصدع بإحداث تغيير في بعض حواجز الآخرين عن طريق الاعتراف ببعضها وتحويله إلى وسائل ومعنى ذلك أن مسألة تغيير الحواجز في المجال الاجتماعي جوهرية في موقفه إلى درجة اعتبار أن الشاعر عامل تغيير هام في المجتمع، وهنا تبرز أهمية الحواجز فقد تكون من الصلابة بحيث تتحطم أمامها مواهب ظلت في حيز، وربما كانت فترات الانقلاب الاجتماعي أشد الفترات استعداداً لظهور العباقرة لأن الحواجز تقعد جزءاً كبيراً من صلابتها عندئذ، فالمجال الاجتماعي الجامد ذو الحواجز المتصلة لا يتيح الحياة إلا للشعراء الأقزام الذين ليسوا من العبقرية في شيء.<sup>(2)</sup>

ثم يعرض الناقد مسحة تاريخية يذكّر فيها بعض الآراء النقدية لبعض النقاد حول رؤية بعض النقاد حول العلاقة بين الشعر والشاعر و الحياة الاجتماعية؛ فيبدأ برأي "أفلاطون"

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص340.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص341.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

الذي اهتم بالتشريع في جمهوريته فينفي منها الشعراء الغنائيين ويحرم فيها التعامل بأشعار "هوميروس" Homero لأن بها من الحرية ما لا تروق له ،وما قد يُصيب المجتمع بالانهيار، ويرى الناقد أن "بيزساتوس" Pesistratus أنفذ منه حدسا وأصدق نظرا عندما أمر في القرن السادس ق.م بجمع الإلياذة و الأوديسة وتدوينهما ، ويرى أيضا، أن "أرسطو" كان مثالا للفيلسوف المُتحرر ولم يكن رجعيا كـ "أفلاطون" إذ رأى أن الشعر له وظيفة قائمة فعلا في المجال الاجتماعي واعتبره "صمام الأمان" فيما يتعلق بالانفعالات، فهو بهذا المعنى عامل تكامل في الحياة الاجتماعية من حيث أنه يتيح لها الاتزان ،وأن "أرسطو" يقف على الضد في مهمة الشعر من "أفلاطون" وأن اختلاف الفيلسوفين في تحديد مهمة الشعر لم يكن لينفي هذه اتفاقهما فيما يتعلق بحقيقة على جانب عظيم من الأهمية وهي ما للشعر بوجه عام من خطورة في ديناميات المجال الاجتماعي، وأن جمهورا كبيرا من العلماء يتفقون على هذه الحقيقة. (1)

أما رأى "هيجل" فيعتبر مهمة الفن في المجتمع لا تكاد تختلف عن مهمة الدين والفلسفة من حيث أن كلا منهما تعبير للروح أو المطلق وأن نظريته في الفرق بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة لتبدو على جانب عظيم من الأهمية في هذا الصدد فالمأساة القديمة تصور الصراع بين الأسرة والمجتمع أما المأساة الحديثة فتقوم على المشكلات الشخصية الفردية وانفعالاتها وتجاربها والصلة واضحة بين هذا الطراز من المأساة وبين طراز مجتمعنا القائم على الإعلاء من شأن الفردية والذي بلغت فيه هذه الدعوة أوجها في عصر "هيجل".

ثم يعرض الناقد لرأي "ايبوليت تين" Hippolyte Taine و "يُونج" وحتى "فرويد" فـ "يُونج" أتى باللاشعور الجمعي كمصدر للإبداع وما يضمن للشاعر أن المجتمع يتذوق ما يبديع

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص342.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

،وأما أستاذه فرويد فتحدثنا عن رؤيته النقدية وما تحمله آراؤه السيكولوجية المتعلقة باللاشعور والأنا الأعلى وما تحمله من بذور في الفن الاجتماعي والأخلاقي. ويرى "سويف" أن موقفهم يشبه مواقف "السيراليون" إذ يعترفون بهذه الصلة ولكن محاولتهم في توجيهها يضلون السبيل ويمضون نحو الانعزال بالفن من حيث منابعه وغاياته.(1)

ثم يعرض الناقد لرأي "كودول" في كتابه "الخداع والواقع" حيث أبان فيه الصلة الوطيدة بين الشعر الإنجليزي وتاريخ المجتمع الإنجليزي ، ورأى أن الفن يعكس أنواع التكيف الغريزي للناس لبعضهم مع بعض ومع الطبيعة ويسمى هذا الاشتراك بين الناس والطبيعة والفن باسم "الاشتراك الغريزي" تميزا له عند "الاشتراك الشعوري" الذي نمارسه في حياتنا اليومية.(2)

ويخلص الناقد إلى فائدة أنه مهما كانت هناك من اختلافات في آراء المفكرين وتباينت ولكنهم جميعا يدورون في فلك واحد حول تقرير حقيقة واحدة مؤداها أن هناك صلة قوية بين الفن والمجتمع ، ومنه يوجه رسالة إلى جمهور المثقفين والفنانين بأن حضارتنا تمر بمرحلة دقيقة ولها من المشاكل من التعقيد والدقة ما لها وأن هذه المرحلة جديرة بالدرس العميق تكرر له فترة فسيحة من حياة جماعة من الشباب لا يعشقون الثقافة وحدها هكذا مجردة بل يحملون في أنفسهم الإحساس بالمجتمع هذا الإحساس الذي يُخشى على الدوام من تضائله لاسيما عند المثقفين من أبناء مجتمعنا ، وبهذه الرسالة أبطل الناقد الدعوة القائلة "الفن للفن" ، واعتبر أنها دعوة مشوهة إلى حد بعيد لأن العلم من أجل حياة الاجتماعية، والفلسفة من أجل الحياة الاجتماعية ، وأن الفلسفة دائمة الصلة الوثيقة بالحياة الاجتماعية وهذه حقيقة لا يمكن نكرانها؛ وإنما علينا أن نكون بصيرين بالحراك الحضاري لكي تزداد قدرتنا، ولهذا

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص342.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص343.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

حاول "بركليز" أن يتيح أكبر فرصة ممكنة للمواطنين الاثنتين جميعا ليشهدوا تمثيلات "سوفوكل" بل جعل ذلك واجبا قوميا مقدسا، لما له من فائدة في التربية الاجتماعية. وفي الأخير دعا الناقد "سوييف" المجتمع أن ينقب في ما حوله ونصح والتمس من المثقفين والشعراء جميعا أن يتعاونوا على توضيح هذه الصلة بين (الفن، المجتمع، الشاعر) والعمل على جعل الشعر يؤدي مهمته خير ما يكون الأداء. وإذا كانت بعض ظروف البيئة الاجتماعية قد تغيرت بحيث مزقت تكاملنا ، فالفن جدير بأن يُسهم في إكمال هذا التغيير بتغيير يلائمه في أعماقنا فيعود للمجتمع تكامله.(1)

ليختم الناقد في هذه الجزئية المهمة في كتابه بطرح جملة من الأسئلة الجوهرية ذات الفائدة ليفتح بها بوابات كبيرة أمام العلماء والنقاد والشعراء للبحث حول كيفية النهوض بالشعر العربي . وما هي الأدوات الأولية للإعداد لهذا النهوض؟ وما هي مهمة العبقرى إزاء اللغة؟ وما هي مهمته إزاء تراثنا الفني الاجتماعي؟ وغيرها من الأسئلة.

### III- الملحقات:

#### أولا -) دراسات "جيفورد" Guilford للإبداع (1950-1979)

##### 1- عرض ونقد:

ختم الناقد "مصطفى سوييف" كتابه النقدي بثلاثة ملاحق تتعلق منها دراسات "جيفورد" نظرا لأنها لها وضع خاص من حيث المنهج فقد استعان الباحث بالتحليل العملي وتتلخص خطواته في ما يلي:(2)

- أ- افتراض وجود عدة عوامل تساهم جميعا في صدور الظاهرة السلوكية.
- ب- تأليف أو انتخاب عدد من الاختبارات السلوكية يتوسم فيها القدرة على الكشف عن هذه العوامل.

(1)- ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص345.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص349.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

- (ج) - تطبق هذه الاختبارات على عدد من لأفراد تتوفر فيهم شروط (العمر، الجنس الطبقة الاجتماعية... العدد يتجاوز المائتين).
- (د) - يعد تطبيق الاختبارات تحسب معاملات الارتباط بين كل اختبارين.
- (هـ) - النتيجة تتكون لدى الباحث مصفوفة من معاملات الارتباط يقوم بتحليلها عاملياً بطريقة يختارها، بطرق رياضية معروفة.
- وقد اختار "سويف" هذه الدراسات لأنها تتمحور حول مشكلة الإبداع بوجه عام والأسباب التي رآها دافعاً لعرض هذه البحوث كالتالي و باختصار (1):
- لأن النتائج التي انتهى إليها "جيفورد" يمكن تعميم الكثير منها على ظاهرة الإبداع في الفن.
- حاول البحث تجميع هذه التعليمات وتنظيمها في إطار خاص بها وأفرد لذلك بحثاً خاصاً.
- تعتبر بحوث "جيفورد" أضخم محاولة للكشف عن إمكانية التحليل العاملي كمنهج للاستعانة به في تجليه غوامض ظاهرة الإبداع، فقد نشر الباحث سنة 1950 عدداً من الفروض عن طبيعة العوامل التي يتوقع أن يُرسيها في ميدان التفكير الإبداعي.
- ومن أهم هذه العوامل المفترضة: (2)
- (أ) - الحساسية للمشكلات: ويقصد به إلى القدرة أو الميل إلى أن يرى الشخص في موقف معين أنه ينطوي على عدة مشكلات تحتاج إلى حل ويكشف هذا الميل عن نفسه في كثير من المواقف.

(1) - ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص350.

(2) - ينظر المرجع نفسه، ص350. 351. 352.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

(ب)- إعادة التنظيم أو إعادة التحديد: وهذا العامل جاء لتفسير حقيقة هامة وهي أن الكثير من المخترعات جاءت عبارة عن تحويل لشيء قائم فعلاً إلى شيء ذي تصميم أو وظيفة أو استعمال مختلف وهذا الفرض له جذور جشطلتيّة.

(ج)- الطلاقة: وهي أغلب الظن أن كل شخص له القدرة على إنتاج عدد من الأفكار في وحدة زمنية معينة... وتكون لديه فرصة لإيجاد أفكار قيّمة، وعامل الطلاقة يتفق مع النتائج التي انتهت إليها بحوثه السابقة.

(د)- المرونة: وهي إشارة إلى درجة السهولة التي يغير بها الشخص حالة نفسه أو وجهة عقلية معينة.

(هـ)- الأصالة: تعتبر القدرة على إنتاج أفكار طريفة عنصراً أساسياً في تفكير المبدع.

(و)- قدرات تحليلية وتأليفية: أي أن أي فعل إبداعي لا يأتي إلا بعد تقنيت مركبات قائمة بالفعل وتحويلها إلى وحدات أبسط منها لكي يعاد تنظيمها.

(ز)- مدى التركيب أو التعقيد في البناء التصوري: واستعان الباحث بهذا العامل لتفسير درجة التركيب أو التعقد في البناء التصوري يستطيع الفرد أن ينهض بها.

(ك)- التقييم: لا بد أن يتضمن أي فعل إبداعي عملية انتخاب وهذه بدورها تتضمن وبعبارة أخرى؛ أن أي موقف ينطوي عادة على فعل تقييم يمارسه المبدع إزاء إطار معين .

وهذه العوامل الثمانية جاء بها "جيفورد" لتفسير الجانب العقلي من الإبداع في ميادين الاختراع والعلم.

صنّفها سويف إلى ثلاثة أصناف هي:

عوامل تشير إلى قدرات معرفية، وعوامل تشير إلى قدرات إنتاجية، وعوامل تشير إلى قدرات تقييمية. (1)

(1)- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص353.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

وقد غفل- كما يشير الناقد - إلى العوامل أو الدوافع المزاجية التي تساهم بنصيب كبير . وقد وجه الناقد "سوييف" سهام النقد من خلال ذكر بعض المآخذ المتعلقة بالفروض فرأى أن القائمة المقترحة لا تستنفذ جميع مصادر التنوع من الناحية العقلية من الإبداع في العلم والاختراع وأن هناك عاملاً يقترحه ويطبق عليه اسم "عامل الاحتفاظ بالاتجاه" وله دور في تفسير مظاهر التنوع في هذا الميدان وهو عامل يشبه إلى حد ما جوانب "التوجه الذهني" الذي وصفه "وودورث" Wood Worth . ويمكن اختبار هذا العامل بواسطة عدد من اختبارات الإدراك والتصور التي تتطلب من الشخص المختبر سلوكاً التقافياً حتى يصل إلى هدفه.(1)

ويشير "سوييف" إلى عامل آخر يبرز كصلة وثيقة بعامل "الاحتفاظ بالاتجاه" أسماه "صلابة الفكر أو تماسكه"؛ إذ أن شدة ميوعة الفكر ذات تأثير ضار بأية محاولة للتركيز على فكرة معينة أو تتميتها. وقد تحدث على هذه القضية "كورت ليفين" Lewin وكان له الفضل في التطرق إليها.(2)

وقد تلت ذلك - كما يرى "الناقد - "سلسلة دراسات تقوم على تحليل العاملية وكانت نتيجة هذه الدراسات:(3)

- إثبات معظم الفروض وتتميتها.
- ظهور عوامل جديدة لم يسبق توقعها.
- إعادة النظر في الفكرة السائدة عن تركيب العقل (من وجهة النظر العاملية).

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص353.

(2)- المرجع نفسه، ص354.

(3)- المرجع نفسه، ص355.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

أما فيما يتعلق بمنطقة القدرات المعرفية: ففيها أرسى "جليفورد" دعائم عاملين؛ أحدهما "الحساسية للمشكلات" وثانيها "إعادة التحديد" أما العامل الأول فقد أمكن التعريف به عن طريق اختبارات صممت لقياس التنبيه إلى العيوب أو نقص.

والملاحظ أن هذا العامل انتهى الأمر به إلى الانضمام إلى نقل من منطقة القدرات المعرفية إلى منطقة قدرات التقييم.

وقد عرّف "جليفورد" وتلاميذه العامل الثاني عن طريق اختبارين أحدهما "اختبار التحويل الحشطلتي" الذي يقوم على دراسة الجزء من شيء معين، واختبار "تجميع الأشياء" الذي يتطلب من المفحوص أن يتخيل ما يمكن أن يضعه بالجمع بين الشئيين، وقد ظهر هذا العامل في دراستين الأولى تحت عنوان << دراسة عاملية للقدرات الخاصة بالتقييم >> والثانية << دراسة عاملية لقدرات التفكير الإبداعي >>.

ويرى "سوييف" أنه من المستحسن مراجعة الطريقة التي تم بها تحديد الطبيعة السيكولوجية للعامل، لأنها الأصالة بين الاختبار الأول وعامل "إعادة التحديد" ذات طبيعة سيكولوجية تستطيع أن نتوسمها ولكن الاختبار الثاني وعامل <<التقدير العملي >> من الصعب إيجادها.

أما منطقة القدرات الإنتاجية العوامل التي أمكن استخلاصها خاصة بهذه المنطقة فتقع تحت ثلاثة أصناف: الأصلة، والطلاقة والمرونة، ويرى "جليفورد" أن هذه الجوانب الثلاثة هي المكونات الرئيسية للإبداع، لا في العلم والاختراع فحسب، بل وفي الفنون أيضا. (1)

فالإصالة: استطاع "هاجر يفز" Hargreaves أن يستخلص منه عاملا واحدا وقد أرسى دعائمها، فمن حيث الطبيعة السيكولوجية؛ فالظاهر أنه ليس بالعامل العقلي بل هو عامل

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص356.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

مزاجي أو أن طبيعته من طبيعة الدوافع وقد يكون مثلاً عبارة عن استعداد عام لأن يكون الشخص مُجداً أو ميالاً إلى النفور من تكرار ما يفعله الآخرون.(1)

أما **الطلاقة** فهي من بين المكونات الهامة للتفكير الإبداعي، وعرفها بعضهم بأنها السهولة أو السرعة التي يتم بها استدعاء التدايعات والفروض المبتكرة. وقد استخلص "ولسون" وزملاؤه 16 عاملاً منها ثلاثة عوامل أمكن تحديد طبيعتها.(2)

وأما **العامل الأول**: فالطلاقة اللفظية ويشير إلى القدرة على إنتاج عدد من الألفاظ بشرط أن تتوفر في تركيب اللفظ خصائص معينة.

أما **العامل الثاني**: فهو طلاقة التدايع، ويشير إلى القدرة على إنتاج عدد من الألفاظ تتوفر فيها شروط معينة من حيث المعنى.

**العامل الثالث**: وهو طلاقة الأفكار فقد تحددت خلال ستة اختبارات تتطلب من المفحوص أن يذكر أكبر عدد من الأفكار في الزمن المحدد، ويلاحظ أن عوامل الطلاقة الثلاثة لا تزال تحتفظ بأوضاعها في نظام العوامل الفكرية كما يتصور "جيلفورد".

أما المرونة وهي تمثل الجانب الثالث للتفكير الإبداعي ويعتبر مفهوم المرونة أو عكسه مفهوم التصلب ذاتياً سيكولوجياً، ومن أكثر مفاهيم علم النفس استحواذاً على اهتمام الباحثين.

ويرى "جيلفورد" في تقريره الأخير أن عوامل المرونة ثلاثة وهي: المرونة الشكلية التكيفية، والمرونة التركيبية التكيفية والمرونة التلقائية .

ويستفيض "مصطفى سوييف" في شرح هذه العوامل و التمييز بينها في الجانب السيكولوجي لكل عامل وكذا عدد الاختبارات التي أجريت حتى تم اكتشاف هذه العوامل(3).

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص357.

(2)- المرجع نفسه، ص358، 359.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص262.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

فخاصية المرونة يراها "سويف" تتوقف على المفحوص وعلى مادة الاختبار، ففي البحث الذي أجراه "ولسون" وآخرون ظهرت عوامل المرونة الثلاثة التي سبق الإشارة إليها مندمجة في عاملين اثنين: عامل المرونة الكيفية المرونة التلقائية<sup>(1)</sup>.

وكما أن عامل المرونة التكييفية عامل ذو قطبين؛ أحدهما سالب والآخر موجب، وعلى حين تُتيح المرونة التكييفية للشخص تغيير الزاوية الذهنية التي ينظر منها إلى محل مشكلة محدودة تحديداً دقيقاً، وتكون المرونة التلقائية مسؤولة عن إنتاج عدة أفكار في موقف غير مقيد بهذه الدرجة ولا يقتضي الحصول على درجة عالية من الاختبار إلا أن يغير المفحوص مجرى أفكاره بحيث يتجه وجهات جديدة بسرعة وسهولة لسبب أو لغير سبب واضح والفرق بين عامل المرونة التلقائية وبين عامل الطلاقة الفكرية فعامل المرونة يكتسي أهمية في تغيير اتجاه أفكارنا وأما عامل الطلاقة فيبرز في أهمية كثرة الأفكار.

ويتفق المعني السيكولوجي للمرونة التلقائية اتفاقاً لا بأس به مع بعض آراء "ثرستون"<sup>(2)</sup>. ويرى "جيلفورد" في معرض تأملاته حول الطبيعة السيكولوجية لعامل المرونة التلقائية أن هذا العامل قد يتضح فيما بعد أنه يشير إلى سمة مزاجية، ومن ثم فهو يحاول الربط بينه وبين مفهوم الكف الاستجابي وربما أمكن استخدام نظرية "إيزيك" في الشخصية كإطار لاختبار قيمة هذه الفكرة وذلك بأن تصوغ مجموعة من التنبؤات<sup>(3)</sup>.

وفي الأخير يشير "سويف" إلى عامل التفصيل هو لم يرد ذكره ضمن مجموعة الفروض الأصلية ويقصد به "القدرة على تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة معينة

(1)-ينظر ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص263..

(2)-المرجع نفسه، ص361، 362.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص358، 359.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

وأكثر الاختبارات" تشبعا به اختباران هما "اختبار انتاج الأشكال" و"اختبار تفصيل الخطة".(1)

أما عوامل التقييم ففي هذه المنطقة استطاع "هرتركا" وآخرون أن يستخلصوا أربعة عوامل وهي التقييم المنطقي والتقييم الإدراكي والتقييم الناتج عن الخبرة وسرعة التقييم(2)، ثم يستفيض الناقد في ذكر عدد الاختبارات التي أجريت حتى اكتشف كل عامل من هذه العوامل .

وبعد هذا العرض لأهم القضايا التي تعرض لها الباحث "جليفورد" ، يُبرز الناقد "سويف" أهم المآخذ الرئيسية التي تُنتقد في بحثه من الناحية المنهجية ، وكذا الحدود التي لا نستطيع أن نتعدها في تأويل النتائج المستفادة في الكشف عن الأسس النفسية للإبداع الفني ويمكن إجمالها بإيجاز في هذه النقاط:(3)

1- كَتَبَ "جليفورد" يعقب على النظرية العامة للنشاط المعرفي القائمة على منهج تحليل العوامل "لا ننكر مكان قيام نظرية تعتمد أساسا على تحديد العلاقة بين "المنبه والاستجابة" ولا تتعارض وتكوين صورته عن التفكير في حدود نظرية من هذا القبيل، لكن الشيء الذي نفعله بالضبط هو أنها تمدنا بطريقة أخرى للفهم .

والظاهر أن "جليفورد" يشير بحديثه عن نظرية تعتمد أساسا على تحديد العلاقة بين "المنبه والاستجابة" إلى الطريقة التجريبية في شكلها التقليدي ، حيث يحاول الباحث أن يكشف عن تأثير متغير مستقل في متغير تابع بينما يحتفظ ببقية متغيرات الموقف ثابتة ،ومن ثم يظهر أن "جليفورد" مقتنع بأن تحليل العامل يمكن أن يعامل على قدم المساواة مع المنهج التجريبي بصورته التقليدية، ومن ثم فإنه يمكن أن يمد الباحث بالحلول التي يمد بها المنهج

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص364.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص365.

(3)-ينظر المرجع نفسه ، ص367، 368، 369.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

التجريبي التقليدي ، من جهة أخرى أن التحليل العملي يقدم طريقة أخرى للفهم والتفسير - كما يرى "جليفورد" - فهذا قد حدث فعلاً في مجالات علم النفس ولكن "سوييف" يرى أن الوضع للأمور ليس هو الوضع الذي ينبغي أن يكون فالتحليل العملي بحكم تعريفه ليس سوى منهج للتصنيف يهدف إلى وصف عدد كبير من الترابطات بين عدد أكبر من المتغيرات باستخدام أصغر عدد ممكن من العوامل أو المفاهيم وعلى ذلك تحدد الاقتصاد في الجهد الفكري باعتباره هدفة الأخير، ويقدر ما أتى له تحقيق هذا الهدف أمكن اعتباره أداة صالحة للبحث العلمي.

وكما أن قاعدة الاقتصاد في الجهد الفكري لا يمكن اعتبارها الغاية الأخيرة للعلم، إنما الغاية الرئيسية للعلم هي التنبؤ من أجل التحكم في تسلسل الظواهر الطبيعية، وتلك هي قضية تلقي موافقة لغالبية العظمى من الباحثين.

2- لا يقتصر الأمر عند "جليفورد" على معدلة التحليل العملي بالتجريب بل إنّه ليتشكك في مدى صلاحية المنهج التجريبي لمعالجة مشكلة الإبداع. وقد استشف "سوييف" هذه الرؤية من خلال نقد "جليفورد" للبحوث التجريبية السابقة في الميدان خاصة في تحدثه عن المراحل الأربعة الرئيسية لفعل الإبداع كما وصفها "ولاس" wallas وأيدته "باتريك" "G.Patrick" ويعني بها مراحل الإعداد والتخمر.

3- بالنظر في درجات ثبات الاختبارات المستخدمة فيما ذكرناه في بحوث "جليفورد" وتلاميذه يلاحظ "سوييف" أنها منخفضة بوجه عام في دراسة التي إشتراك فيها "جليفورد" مع "هرتزكا" وآخرين، وكذلك في دراسة "جليفورد" مع "ولسون" ويقدم الباحث "جليفورد" وزملائه سببين لكون معاملات الثبات كانت منخفضة على هذا النحو وهما: (1)

(1) - ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص 372.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

أ)- أنه كان لا بد من استخدام اختبارات قصيرة حتى يمكن تطبيق بطارية كبيرة في زمن محدود.

ب)- يبدو أن بعض المسؤولية في هذا الانخفاض لمعاملات الثبات يقع على عاتق طبيعة الوظائف نفسها التي نتولى فحصها بهذه الاختبارات ،وسبب ذلك هو أن هذه الوظائف تعاني من كثير من التقلبات ،ومن المعلوم أن معاملات الثبات المنخفضة تميل إلى خفض معاملات الارتباط بين الاختبارات ، وهذا بدوره يؤثر في نتيجة التحليل العملي بأن يطمس إمكانية ظهور بعض العوامل ويلقي ظلاً من الشكوك على مدى ثبات العوامل التي يمكن استخلاصها بالفعل.

4- الملاحظ أنّ العينات التي تم اختبارها في مجموعة الدراسات المفحوصة كانت متجانسة فيما يتعلق بعدة خصائص فقد كانت تتألف من شبان ينتمون إلى الكلية الحربية أو إلى كلية الطيران، وهؤلاء كانوا متجانسين إلى حد كبير من حيث العمر والجنس ، والمستوى التعليمي وتوزيع الدرجات على الاختبارات وهذا التجانس يراه "سويف" أنه يؤثر في نتائج التحليل على الأقل من ناحيتين هما:(1)

الناحية الأولى أن العوامل تتوقف طبيعتها وهيئتها على الاختبارات المستخدمة والمفحوصين على السواء، أما الناحية الثانية فهي نفاذ منها تجانس العينة إلى التأثير في نتيجة التحليل العاملين، وذلك بخفض معاملات الارتباط بين المتغيرات ،وهذا بدوره يؤثر في نمط العوامل المستخلصة وكل هذا التأثير من الناحيتين المذكورتين يلقي ظلاً من الشكوك على مدى ثبات العوامل المستخلصة.

وفي الأخير يشير الناقد "مصطفى سويف" إلى ملاحظة مفادها أن بالرغم من النقد الذي قدمنا فالنتائج التي أوردناها لا يمكن التقليل من قيمتها بشرط أن ينظر إليها على أنها

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص374، 375.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

نتائج استكشافية أما التعميم السريع فهذا ما ينبغي التحرز منه، ويأمل الناقد إلى أن يجرى بحوث أكثر عمق في تناول المسائل التي أثارها بحوث "جيفورد" وان تستخدم فيها عينات مختلفة واختبارات ذات معاملات ثبات أفضل من السابقة.

ثانياً - تحليل الاستعداد الفني عند المصور لـ "محمد عماد الدين إسماعيل": عرض ونقد:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن السمات الجوهرية التي تميز الفنان أو بعبارة أخرى الكشف عن العوامل التي من شأنها أن تؤثر في الاستعداد الفني وخاصة بالنسبة لفن التصوير. وتحقيقاً لهذا الهدف طبق الباحث مجموعة من الاختبارات السيكولوجية عن عينة تتألف من خمس وستون 65 طالبا من طلبة أقسام الفنون بمعهد التربية العالي للمعلمين ، وتتلخص أهمية هذه الاختبارات في أنها تقيس عددا من السمات التي يرى الباحث أنها متوفرة في الفنان المشتغل بالتصوير. وقد اعتمد الباحث على مصدرين هما: (1)

الأول: دراسة استبطنيه لما يمكن أن يعتمد عليه النشاط الفني لدى الفنان من وظائف أو سمات، وقد قام بالاستبطن ثلاثة من أساتذة الفنون في المعهد.

الثاني: تحليل نظري للنشاط الفني قام به ثلاثة من أساتذة علم النفس بالمعهد.

وعلى ضوء قائمة السمات التي انتهى إليها الباحث من الدراسة الاستبطنية ومن التحليل النظري انتخب الاختبارات الآتية: (2)

1. مجموعة من اختبارات الذكاء.
2. مجموعة من اختبارات الطلاقة.
3. مجموعة من اختبارات المرونة اليدوية.
4. مجموعة من اختبارات الذاكرة.
5. مجموعة من اختبارات الذاكرة.
6. مجموعة للحكم أو التقدير الجمالي
7. مجموعة للتمييز الحسي.

(1)-مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص373

(2)- المرجع نفسه، ص380

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجاً أولاً

وقد تناول الباحث هذه المصنوفة الذي ذكرها "سوييف" في جداول بالتحليل العاملي ومستخدمًا طريقة "بيرت G. Burt" المعروفة باسم طريقة التحليل العاملي وانتهى إلى استخلاص ثلاثة عوامل وكانت مهمة الباحث هي تأويلها وإعطائها معنى سيكولوجي. (1)

أما العامل الأول فهو عامل الذكاء العام الذي يرمز له عادة بالرمز، و العامل الثاني هو العامل الخاص "بالحس الجمالي" وهو القدرة على أن نتعرف على الخاصية الجمالية أو القدرة على بن خلقها وربما كان هذا العامل هو أهم العوامل ؛ إذ ساهم في عملية الإبداع الفني كلها.

أما الثالث واعتبره الباحث خاصا بالتصوير البصري وهو العامل الذي يكشف عن عناصر الطلاقة. (2)

ويشير "سوييف" في خلاصة العرض عن هذا البحث أنه بحث ذو مستوى علمي عال فعلا وأن كان هذا العرض الموجز يغطيه حقه لأنه لم يورد الكثير من المناقشات النظرية القيمة، إلا أن هناك بعض المآخذ ويمكن إيجاز أوجه النقد التي قدمها في الآتي: (3)

1- بالنظر في مصنوفة معاملات الارتباط التي جرى عليها التحليل العاملي يلاحظ أنّ هذه المعاملات منخفضة جدا ؛ ويسهب الناقد في تفاصيل هذا الانخفاض وكيف كان ، وهذا من شأنه أن يجعل نتيجة التجربة غير ثابتة؛ فإذا تخيلنا أننا استطعنا أن نعيد هذه التجربة فليس لدينا أي ضمان للخروج بنتيجة مماثلة ولا مقارنة، ولذلك يقترح "سوييف" على الباحث ألا يجري تحليلاته العاملة إلا على مصنوفة تحتوي على ارتباطات ذات دلالة إحصائية إن لم يكن كلها فغالبيتها على أقل تقدير .

(1)-ينظر مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص381

(2)-ينظر المرجع نفسه ، ص382

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص383، 384، 385.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سوييف أنموذجا أولا

2- يلاحظ أن حجم العينة التي أجرى عليها البحث وهو 65 طالبا أقل من أن يسمح بإجراء التحليل العاملي، والسبب في ذلك أن النتائج التي تحصل عليها من عينات قليلة نسبيا تكون معرضة للتغيير في حالة إعادة التجربة أكثر مما يحدث لو أننا استخدمنا عينات كثيرة ولذلك يوصي "جليفورد" باستخدام عينة تتكون من 200 فرد على الأقل في حالة استخدام معاملات "بيرسون".

3- في ما يتعلق بالتأويل السيكولوجي اعتبر الباحث أن العامل الأول هو عامل الذكاء العام الذي يرمز له بالرمز  $g$ ، وقد اعتمد في ذلك التأويل اعتمادا أساسيا على كون هذا العامل مرتبطا ارتباطا نسبيا مع اختبار التصنيف الذي اعتبره اختبارا يقيس الذكاء والملاحظ .- كما يرى الناقد سوييف- أن هذا الاعتبار الأخير يستند إلى التحليل الموضوعي لاختيار التصنيف، كما يستند إلى استبطان الأفراد الذين طُبق عليهم الاختبار، وكما أن الاعتبارات الإضافية التي شجعت على هذا التأويل لا تكفي لإقناعنا بصحة تأويل العامل، وكما أن الواقع يشير إلى أننا نستطيع أن نؤول هذا العامل بالقدرة الإبداعية.

كما أشار الناقد إلى أن اختبار تذكر الصور يحمل أقل تشبع بالعامل، وهذه نتيجة لا تتنافى مع تأويلنا ؛ إذ أن هذا يعني أن العقل المبدع يعتمد على النشاط الإنتاجي أكثر مما يعتمد على الاستعادة، من جهة أخرى فقد اعتبر الباحث العامل الثاني خاص بالحس الجمالي، معتمدا على أن الاختبارات الأربعة المشبعة بهذا العامل تثير مشكلات متعددة لم يناقشها الباحث رغم أهميتها. ثم يفصل "الناقد سوييف" في هذه المشكلات المتعلقة بالاختبارات أضف إلى هذه المشكلات أن الارتباطات السلبية التي تبدو في حالة هذا العامل تثير مشكلة ليس من اليسر التغلب عليها ، فمن العسير علينا مثلا أن نتصور عاملا خاصا بالتقييم الجمالي يكون مرتبطا ارتباطا سلبيا باختبارات تتطلب التذكر أو اختبار يسير قدرة الشخص على التصنيف.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

وفي الأخير ينوه الناقد بالاهمية الكبيرة التي يكتسبها البحث في الساحة العلمية السيكولوجية ، وأن كل ما قدمناه من نقد لا يقلل من أهميته ، بل من أجل الإشارة إلى المواضيع التي ينبغي أن يبدأ عندها أي باحث آخر إذا أراد مواصلة التقدم في هذا الميدان مستخدماً طريقة التحليل العاملي. (1)

ثالثاً)- دراسات الإبداع من 1959-1968: عرض وتعقيب

### 1- نظرة إجمالية:

يرى "سويف" أن بحوث الإبداع في السنوات العشر ما بين 1959 حتى نهاية 1968 قد نشطت بشكل كبير سواء تلك البحوث التي تتناول عمليات التفكير وحل المشكلات أو تناول الموهبة والموهوبين وهذا وصف اشتهر أساساً من خلال بحوث "تيرمان L. Terman" ويصنف الناقد "سويف" في جدول إعدادات البحوث التي نشرت في ميادين الإبداع والتفكير والموهبة: (2)

السنة	الإبداع	التفكير	الموهبة	المجموع
1959	26	4	7	87
1960	38	6	58	102
1961	38	6	32	76
1962	38	6	45	89
1963	42	7	17	66
1964	57	8	31	96
1965	139	13	27	179
1966	105	20	15	145
1967	122	19	21	162
1968	114	22	18	154

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص385

(2)-المرجع نفسه ، ص398

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

1156	221	116	719	المجموع
------	-----	-----	-----	---------

يشير "سويف" في هذا الجدول إلى نقطتين تتعلقان بالشكل والإحصائيات هما: (1)  
الأولى أن هذا الجدول مستمد مما نشرته مجلة Psychological Abstracts ومنه يمكن  
الإدعاء بأنه شامل لما لا يقل عن 80% من بحوث السيكولوجية.  
والثانية أن البحوث الملخصة في المجلة التي نحن بصدددها هي بحوث سبق نشرها في  
مجلاتها الأصلية ومضى على هذا النشر سنة في المتوسط.  
أما من حيث المضمون والمعلومات فيلاحظ الناقد زيادة مطردة في بحوث الإبداع  
والتفكير وكذلك الملاحظ أن بحوث الموهبة آخذة في تناقص وهذا نتيجة طبيعية لإتساع  
رقعة التداخل بين معظمها وبين بحوث الإبداع. (2)  
ومن جهة أخرى من خلال استقراء الناقد لمضمون البحوث في هذه الفترة خرج بثلاث  
ملاحظات هي: (3)  
1- أن الغالبية العظمى من البحوث صدرت عن الباحثين الأمريكيين وهذا راجع إلى ثلاثة  
عوامل حسب "مصطفى سويف".  
أ- أن عدد أعضاء جمعية علم النفس الأمريكية وفيها حوالي 25 ألف عضو أكبر من عدد  
علماء النفس في أي دولة.  
ب- السباق الدولي الراهن نحو مزيد من التقدم العلمي والتكنولوجي ومحاولة علماء النفس  
أن يسهموا بعلمهم في زاوية بحوث الإبداع ودخول رهان هذا السباق.  
ج- المناخ الحضاري العام في الولايات المتحدة الأمريكية ومحاولته إبراز قيمة الفرد (على  
الأقل على المستوى الإيديولوجي) والقيم الفردية.

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ،ص398.

(2)-المرجع نفسه ، ص365.

(3)- المرجع نفسه، ص399.

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

2- أن معظم البحوث جاءت موزعة بين ميدان الإبداع عامة وميدان الإبداع في العلم والتكنولوجيا.

3- معظم البحوث التي تسيطر على الساحة كانت ذات طابع السيكومرتري (قياس القدرات، واستخدام التحليل العاملي، وصف نمط العلاقة بين القدرات الإبداعية والقدرات المعرفية...).  
ثم يتناول "سويف" هذه البحوث بعرض مفصل للبحوث التي تناولت الإبداع بصورة مباشرة وقد صنف 674 بحثا أما الأخرى لم تستطع تصنيفها لعدة أسباب.

وهذا الجدول يبين الفئات الرئيسية لبحوث الإبداع المنشورة ما بين 1959-1968<sup>(1)</sup>

العدد	فئات البحوث
20	1. دراسات من واقع تاريخ المبدعين.
128	2. الإبداع ومتغيرات الشخصية السوية.
32	3. الإبداع والأعراض المرضية
67	4. الاختبارات.
23	5. محاكاة الإبداع.
23	6. مشكلات منهجية تجريبية.
22	7. مشكلات منهجية في صميم نظرية الإبداع
62	8. في التربية
12	9. في الصناعة
12	10. في العلاج النفسي
32	11. حيث المتغير المستقل سلوك معين.
28	12. حيث المتغير المستقل هو الارتقاء النفسي
	1- الإبداع والشخصية (دراسات ارتباطية).
	2- بحوث حول المنهج والوسيلة.
	3- التطبيقات العملية
	4- الإبداع كمتغير تابع

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص401.

الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

05	13.حيث المتغير المستقل عقاير	
33	14.الإبداع في الجماعات الصغيرة	5- الإبداع في الساق الاجتماعي
22	15.تحليل اجتماعي حضاري	
75	16.التحليل الوظيفي	6- الإبداع كعملية
2		الإبداع من زاوية العمل الناتج
76		التحليل النفسي والأدوات الاسقاطية
674		المجموع

وقبل أن يعلق الناقد على الجدول أشار إلى نقطة مهمة وهي أن جميع البحوث التي صنفتها تحت الفئات 1-8 تابعة من حيث المنهج والمفاهيم الرئيسية للإطار الأكاديمي لبحوث علم النفس، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد قسم الفئات الخمس الأولى إلى فئات فرعية لكل منها درجة من التجانس أفرد لها تعليقا خاصا. (1)

#### أ- الإبداع والشخصية:

وتقوم هذه البحوث في هذه الفئة على تقدير معاملات ارتباط بين متغيرات الإبداع وبين المتغيرات المختلفة في الشخصية السوية والشخصية المضطربة، وأورد الناقد بعض الامثلة لبعض البحوث في هذه الفئة.

- أجرى "ريد" وآخرون بحثا في السمات المعرفية والمزاجية لدى الأطفال المبدعين وانتهى إلى أنه فيما يتعلق بالسمات المعرفية لا فرق بين نتائجه والنتائج التي نشرت عن الراشدين فالعلاقة بين الإبداع السمات المعرفية منخفضة وتكاد يكون غير جوهرية أما فيما يتعلق بالسمات المزاجية فتوحد فروق، ففي الأطفال يبدو أن المبدعين أقرب إلى المزاج الدوري

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص402.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

Gyclothymic منهم إلى المزاج Schizothymic وليس ثمة ما يشير إلى أنهم أكثر انطواء من غير المبدعين.

- كذلك أجرى "جتكسر" Gtacsr و"جاكسون" Jackson بحثا في الفرق بين الطموح الوظيفي عند المراهقين من الشبان المبدعين والشبان ذوي الذكاء المرتفع غير المبدعين وأهم النتائج التي انتهى إليها الباحثان هي أن هناك اختلافا من حيث اتجاه كل منهما نحو النجاح، كما يقيمه الراشدون ونحو مجارة المدرسين فيما يرتضونه، فالمبدعون غير الأنكباء أقل ارتباطا بما يرتضيه المدرسون وما يتعلق به الراشدون عموما.<sup>(1)</sup>

- أجرى "ريقلين" Rivlin بحثا في الإبداع والاتجاهات النفسية وانتهى أن هناك عاملين رئيسيين يميزان هما الثقة الاجتماعية و تعلم الأباء غالبا.

- نشر "دونالد ماكينون" Donald MacKinnon مقالا تحدث فيه عن العلاقة بين الإبداع والذكاء، وخرج إلى أن هناك ارتباطا في جميع المجالات إلا في الإبداع الرياضي، حيث يوجد ارتباط إيجابي ضعيف.

وتناول "تشمبرز" Chambers العلاقة بين مجموعة العوامل المزاجية والبيولوجية (أحداث الحياة الشخصية) من ناحية وبين الإبداع في العلوم من ناحية أخرى. ومن خلال اختبار يتضمن 232 سؤالا على مجموعة مكونة من 730 عالما بين كيميائيين وسيكولوجيين.

وقد قسم الباحث مجموعة العلماء إلى فريقين (فريق تجريبي) مشهود لهم بالإبداع و(فريق ضباط) لم يكونوا من المبدعين فخرج بنتيجة ان فريق العلماء المبدعين أكثر ميلا إلى السيطرة و المبادرة كما أن الدافع الى النجاح في المجالات الفكرية أقوى مما هو لدى زملائهم.

(1)- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص403.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

كذلك تناولت "دورتي جاروود" Dorothy Garwood الموضوع نفسه عن مجموعة من العلماء الناشئين فتبينت أن المبدعين يتفوقون على غير المبدعين من حيث مرونة العمليات العقلية والاهتمام بالفكر العلمي منذ الصغر وحب السيطرة وتقبل الذات في الحضور الاجتماعي، كما تبين أن هؤلاء أقل من حيث ضبط النفس في انفعالاتهم وأقل رغبة في إعطاء انطباع جميل عن شخصهم.(1)

ومن البحوث الطريفة - كما يراها سويف- دراسة "إيزمان" Eisenman في العلاقة بين الإبداع وترتيب ميلاد الشخص وانتهى إلى أن الأوائل في الميلاد أقل أصالة وإبداعا من المتأخرين ،ونشرت "راقينا هلوسن" Helson.Ravena بحثا عن السمات المميزة لشخصية المرأة المبدعة وانطلقت فيه من فرض خرجت بجملة من النتائج منها أن المرأة المبدعة تعيش شعور الحاجة إلى الاستقلال(2).

أما الفئة الفرعية الأخرى فهي فئة بحوث الإبداع وعلاقته بأعراض المرض النفسي- فيرى زيوريك" أن الإبداع مرادف للصحة النفسية أو التكامل ونشرت "بيركيت" دراسة عن الإبداع لدى الأطفال وعلاقته بالتقدم في العلاج النفسي، فقرنت بين مجموعتين من الأطفال أسوياء وآخرين مضطربين نفسيا فوجدت أن لا فرق بينهما في قدرات الإبداع. وهناك دراسة "إحسان عيسى" عند الإبداع لدى الفصامين واستخدم عددا من الاختبارات الأصالة، المرونة...إلخ.

أما الفئة الفرعية الثالثة فتضم مجموعة بحوث الإبداع من واقع تاريخهم، ويرى "سويف" ان الفرق الرئيسي بين بحوث الفئتين الفرعيتين بحوث هذه الفئة هي متغيرات الإبداع في الفئتين هي متغيرات سيكومترية.

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص403.

(2)-المرجع نفسه ، ص404.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

أما البحوث التي سيمتها بحوث من واقع تاريخ المبدعين فالمتغيرات فيها بيوجرافية (التاريخ والمجتمع) هذه الدراسات البيوجرافية سيكلوجية العلماء "كلارك هل" Clark Hull". كما نشر "جوزيف روسمان" Joseph Rosman كتابا تناول فيه الابتكار في الصناعة وكذلك ألف "أورلوف" كتابا عن القصص النفسية التي تقوم وراء الاختراعات الحديثة.

وتحدث "هنري" Henry و "نثروب" Winthrop في دراسة لهما عن أنماط الإبداع لدى عدد من المجرمين في سجون الولايات المتحدة الأمريكية.<sup>(1)</sup>

وفي الأخير يشير "سويف" إلى أن هذه النماذج من البحوث المذكورة التي تتناول الإبداع والشخصية هي بحوث ارتباطية بطبيعتها.

ومنه يمكن القول أن هذه البحوث وصفية تصف ماذا يتغير زيادة ونقصانا مع ماذا؟ ولكنها لا تعلق عمليات الإبداع، أي أنها لا تحاول أن توضح أن هذا أو ذلك من مكونات الإبداع معلول لهذا أو ذلك من المتغيرات السلوكية أو البيئية وكل هذا لا ينفي قيمتها إذ أنها تعطينا مفاتيح التنبؤ باستخدام المعادلات الانحدارية.<sup>(2)</sup>

### ب- بحوث حول المنهج والوسيلة:

وفيها أربعة أقسام ومن الواضح أن التضخم النسبي موجود في القسم الأول وهو الخاص بتكوين اختبارات لقدرات الإبداع وهذا ما يتفق مع حقيقة يؤكدها الناقد أن معظم بحوث الإبداع التي صدرت عن الجامعات ومركز البحث الأمريكية المعاصرة حيث الغالب على بحوث علم النفس الأمريكية المعاصرة الاتجاه السيكمي، أما في فرنسا حيث يغلب التيار التجريبي التقليدي على المضمون الفيزيولوجي، أما الاتحاد السوفياتي سابقا فيغلب استخدام الملاحظة المباشرة ثم التنظير.<sup>(3)</sup>

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص405، 406.

(2)-المرجع نفسه ، ص406.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص407.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

ويذكر الناقد في هذا القسم عدة نماذج مثل ما نشره "أمونر و أمونز" عن الاختبار الجناس التصحيفي.

وكذلك ما نشره "مدنيك ومدنيك" Madanick Madanick عن اختبار للإبداع في بحث معنون << المتعلقات البعيدة >> يقوم على التحليل الاستبطاني لعملية الإبداع... إلخ. أما القسم الثاني يصنفه الناقد بقسم "محكات الإبداع" مثل ما نشره "توماس سيرتشر" Tomas Sprecher عن محكات الإبداع التي يدخلها المهندسون وكذلك دراسة أجراها "فيكتور كلاين" وآخرون اتخذوا محاكات لصدق اختبارات الإبداع، للتعقب بجوانب معينة من النتائج فيها معينة من النجاح في الأقسام العلمية من الدراسة الثانوية.

وكذلك بحث "مذكرميد" التي استخدم فيها عددا من اختبارات الشخصية واختبارا للبصيرة الاجتماعية SIT واختبارا للقدرة على التحكم العقلي في المفاهيم... إلخ ، فتبين أن أعلى الارتباطات تقوم على التقديرات بين القائمة البيوجرافية وقائمة جف للصفات Gaugh's check (1).

ثم يتحدث "سويف" عن الدراسات التي تتناول المشكلات المنهجية التجريبية وغيرها خاصة بأنسب الأبنية النظرية لبحث موضوع الإبداع.

ومن أمثلة ذلك الدراسة التي نشرها "جيمس آشر" James Asher و دراسة "تيودورنس" Denis Tudor و "هربرت بيرنز" Herbert Barnes بحثا بعنوان الإبداع والمعرفة وأشار الى أن معظم البحوث المنشورة لا تقيم الإبداع على أسس كافية من الخبرة الماضية بل تكاد تفرق بينها.

وكذلك نشر "وليم هت" بحثا يقيم الإبداع على عاملين أساسيين هما الأصالة والاستدلال المنطقي لأنهما جانبان متكاملان في الإبداع وهذا ما اختلف فيه مع "جليفورد" الذي يقيم

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص409.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

النشاط العقلي عموما على عاملين أساسيين: التفكير التقريبي والتفكير التعبيري ثم يقيم الإبداع كله على التفكير التغييرى.(1)

### (ج) - البحوث التطبيقية:

ويشير الناقد إلى مجموعة من البحوث في هذا الجانب مثل تلك الندوة حول موضوع دور المعلم في تنمية الإبداع التي أقامها "فرانكلين" Franklin و آخرون ،ونشرت آراء هذه الندوة عام 1959 ومن أهم الآراء التي التقى حولها أعضاء الندوة هي المسارعة إلى إعطاء شكل محدد لتعليماته أو لموقف الدرس الضار بنمو الإبداع عند التلاميذ وكذلك نادوا بضرورة انفتاح التلاميذ للاستقبال (وحسن الإجابة).

وكذلك ما نشر "ميدو" Meadon و"بارنز" Parnes دراسة حول تقديم برنامج دراسي في حل المشكلات وكذلك نشر الباحثان دراسة حول تنمية القدرة الابتكارية على حلّ المشكلات وكذلك نشر دراسة ثالثة على أثر استخدام طريقة "القصف الذهني" في تنمية القدرة على حلول المبتكرة.(2)

وفي سنة 1962 نشر "بارنز" وحده دراسة بعنوان "هل يمكن زيادة قدرة الإبداع" وقال أن الزيادة ممكنة إذا تعرض النشء إلى برنامج ذات مواصفات محددة.

وفي الأخير أشار إلى بحث نشره "تورانس" Torrance وهو من الثقات ومعظم بحوثه أقرب إلى التطبيقي.(3)

أما عن التطبيقات العلاجية فيذكر الناقد مثالا واحدا من بلغاريا نشره "مارينوف" Marinov أوضح فيه الأعمال الإبداعية التي تصدر عن العصاميين المتدهورين وتكون متنوعة ومتميزة في تصميمها.

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص410.

(2)-المرجع نفسه ، ص411.

(3)- المرجع نفسه، ص412.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

(د) - البحوث التجريبية التحكمية حيث فعل الإبداع متغير تابع.

وفيهما ثلاثة أقسام: (1)

**القسم الأول:** يشمل البحوث التي يكون المتغير المستقل فيها سلوكاً معيناً من جانب البيئة الاجتماعية وفيها يطرح الناقد "سويف" سؤالاً مهماً وهو: هل يتأثر فعل الإبداع بالمدح أو الذم (العقاب) أو ما تأثير الانعصاب في فعل الإبداع؟  
ومن الدراسات الممتعة ما نشره "سويد فيلد" من أنه لم يجد أي تأثير للانعصاب الناتج عن حرمان الحواس.

وكذلك ما نشر "بارنز" من دراسة تناول طول مدة الجهد المبذول على قيمة الحلول المبتكرة للمشكلات التي تعرض للشخص.

**القسم الثاني:** وتشمل على الدراسات التي تتخذ من الارتقاء النفسي متغيراً مستقلاً مثل ما نشره "توراس" بعنوان <<هل يظل الارتقاء الإبداعي متروكاً للصدفة؟>>، وفي هذا البحث يقرر الباحث أن الارتقاء الإبداعي يبدأ من التدهور بعد سن العاشرة.  
وكذلك نشر "تورانس" دراسة على ألف طفل من عدة مجتمعات ودول، وكان الهدف هو الوصول إلى تحديد منحى ارتقاء الإبداع، فتبين أن الشكل الأساسي للمنحى واحد في هذه المجتمعات جميعاً (فيما عدا سامو).

**القسم الثالث:** فهي بحوث تستخدم فيها العقاقير كمتغير مستقل، ومثال ذلك ما نشره "روبير" R.Robert و "قولما" R.Volmat دراسة بعنوان <<نحو تكتيك مناسب لدراسة الإبداع في التصوير تحت تأثير العقاقير>>، وصفاً فيها المراحل المختلفة التي يمر بها المصور إذا ما يتعاطى عقار البسيولوسيبين.

(1) - ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص 413، 414.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

(هـ) - فئات البحوث التي تحتوي أكثر من قسم وهي دراسات الإبداع من خلال سياقه الاجتماعي:

ويرى "سويف" أن هذا المجال فيه قسمان : إما القسم الأول فهو الذي يتناول الإبداع في الجماعات الصغيرة وهذا النوع في زيادة واستمرار في السنوات الأخيرة ، أما القسم الثاني فيضم دراسات تربط الإبداع وبين عناصر أو تيارات حضارية وهي دراسات كما يراها الناقد أقل تشبعا بروح الضبط التجريبي.(1)

ويعطي الناقد نماذج وأمثلة عن هذين القسمين(2):

أما القسم الأول مثل ما نشر "دافيد كوهين" David Cohen وآخرون في تأثير تماسك الجماعة على التفكير الإبداعي عند أشخاص تلقوا تمرينا على أسلوب "العصف الذهني" ومن أهم النتائج المتوصل إليها أن أسلوب العصف الذهني يبدو ذا تأثير فعال لدى المتميزين إذا كان في مجموعة متماسكة.

وكذلك ما نشر "تايلور" عن الإبداع والبيئة الذي استعمل فيه أسلوب استبيان لرؤساء أقسام البحوث العلمية وانتهى في هذا البحث إلى أن أهم ما يؤثر في قدرة الإبداع علاقته مع المشرف عليه.

ونشر "بارلوف" Parloff دراسة أوضح فيها أن الإقلال من النقد المتبادل داخل الجماعة لا يؤدي بالضرورة إلى توليد الأفكار الإبداعية.

وكذلك من أمتع البحوث ما نشره "لين اندرسون" Lynn Anderson و "فرد فيدرلر" Fred Fiedler عن تأثير أنواع الزعامة على إبداع الجماعة واختار الباحثان نوعين من الزعامة: الزعامة المشاركة والزعامة المشرفة وأجرى البحث عن ثلاثين جماعة صغيرة تتألف

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص415.

(2)-المرجع نفسه، ص415.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجاً أولاً

كل منها من أربعة أشخاص نصفها تحت زعامة مشاركة ، والنصف الآخر تحت زعامة إشرافية، وبعد تحليل النتائج تبين ما يأتي: (1)

- (أ) - أن الجماعات ذات الزعامة المشاركة كانت متفوقة في كمية إنتاجها.
- (ب) - الجماعات ذات الزعامة الإشرافية تفوقت في نوع الإنتاج.
- (ج) - لم تظهر اختلافات جوهرية بين الزعماء من حيث رضاهم عن إنتاج جماعاتهم.
- (د) - الزعماء المشاركون كانوا أكثر رضا عن دورهم الشخصي الذي قاموا به.
- (هـ) - لم توجد فروق بين النوعين من الزعامتين من حيث تأثير كل منهما على الروح المعنوية في الجماعات.

(و) - تبين أن نكاء الزعيم وقدرته نو تأثير على مستوى إبداع الجماعة.

أما القسم الثاني الخاص بالتحليل الحضاري للإبداع فيذكر الناقد نموذجين؛ الأول هو ما نشره "أيجون اوروان" E.Orwan دراسة عن النظم السائدة في الجماعات الأمريكية وتأثيرها على الإبداع، وأوضح فيه عدة أمور تبدو ضئيلة ولكن لها تأثير عميق على نطاق التاريخ وقدم عديد المآخذ و كذلك المقترحات لتوفير مناخ أحسن للإبداع. (2)

أما النموذج الثاني ما نشره "والتر جروين" W.Gruen حول ندوة عقدت حول استغلال طاقة الإبداع في المجتمع الأمريكي ، وقد أشار في هذا التقرير إلى المناخ السائد في المدارس التي لا يشجع على الاتجاه الإبداعي لدى النشء.

### (و) - الإبداع كعملية أو التحليل الوظيفي للإبداع

يرى "سويف" أن عددا كبيرا من البحوث نشر في هذه الفئة ؛ وهي قريبة إلى طراز بحوث علم النفس التقليدي ، وما ميز هذا الطراز المنتشر في الاتحاد السوفياتي سابقا وأوروبا على الطراز السائد في لولايات المتحدة الأمريكية هو اعتماد هذه البحوث على

(1)-ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص416، 417.

(2)-المرجع نفسه، ص418.

## الفصل الثاني : النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

التحليل الإحصائي وابتكار طرق غير مباشرة للنفاد إلى حقائق السلوك ومعظم هذه الطرق يعتمد على التحليل الإحصائي وتيلتقي هذان الطرازان من البحوث في نتائجهما الرئيسية إلا أن البرهنة على صحة هذا التوقع لا تزال تنتظر الكثير من الجهود.(1)

ومن أمثلة ذلك ما نشره "روبرت ويلسون" R.Wilson في عام 1959 بحثا عن تحليل الإبداع الشعري ودور الشعراء في المجتمع الأمريكي.

وانتهى المؤلف من تحليله لدوافع الشعراء وقدرتهم إلى ان الشاعر لا بد أن تكون لديه مهارات خاصة على تلقي الخبرة وتنظيمها واستكشاف جوانب في شخصيته واستخدامها واستعمال اللغة ويقوم الشعراء بدورين أحدهما اجتماعي والأخر فردي والعلاقات بين هذين الدورين والنظرة إليهما تختلف من شاعر إلى آخر،.(2)

وفي سنة 1959 صدر كتاب "ماكس قريهير" Max Gamer <<التفكير المنتج>> وهو من أهم النماذج للدراسات التي تنتمي تحت فئة الإبداع لعملية، وفيه فصل مهم معنون بـ"اينشتاين": التفكير الذي أدى إلى نظرية النسبية".(3)

وكذلك قدّم "دونالد كامبل" دراسة فيها فروض حول العمليات العقلية التي نستطيع على أساسها أن نفسر العملية الداخلة في الإبداع فذكر عمليتين رئيسيتين إحداهما تقدم للعقل نطاقا واسعا من الإبداع من التنوع، والثانية إقامة محاكاة لانتخاب المادة الملائمة.(4)

ونشر "موبرو بيردزلي" بحثا عن الإبداع الفني وانتهى فيه إلى أن بعد مرحلة البارقة الأولى نجد أن عملية الإبداع الفني إنما هي عملية مصححة لذاتها يحاول فيها الفنان أن يُعيد توجيه أهدافه باستمرار.(1)

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص419.

(2)-المرجع نفسه ، ص418.

(3)- المرجع نفسه، ص418.

(4)- المرجع نفسه، ص419.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

وفي الأخير يشير الناقد "مصطفى سويف" إلى بحوث الإبداع من زاوية العمل الناتج ليس فيها ما يستحق أن نقدمه كنموذج وهذا شيء لافت أن تظل هذه المنطقة شديدة الفقر بالرغم من تزايد الحاجة العملية لإثرائها، وأما بحوث التحليل النفسي والأدوات الاسقاطية فيرى "سويف" ان هذا السياق ليس ملائما للحديث عنها.

وفي آخر الكتاب حاول الناقد "مصطفى سويف" أن يطرح سؤالاً مهماً، وهو أين الباحثون المصريون في هذا السياق؟

فحاول الإجابة، أن هناك دراسات في ميدان الإبداع على سبيل الرسائل العلمية وهما نوعان: (2)

أما النوع الأول فهو ذلك النوع الذي أنجز وأجرى في الجامعات الأجنبية الأمريكية والانجليزية. ولم يتعرض الناقد "سويف" بالدراسة والإشارة، لأن المعايير الأكاديمية المتعارف عليها تحسبه للمعاهد الأجنبية التي احتضنته بالإشراف وتوفير الإمكانيات العلمية والبشرية. أما النوع الثاني: فهو ما أنجز في الجامعات المصرية ويورد الناقد حسب علمه في فترة العشرة السنوات الأخيرة رسالتين: (3)

الأولى قدمها "حسن عيسى" (إلى كلية التربية بجامعة عين شمس) والثانية قدمها "عبد الحليم محمود" (إلى جامعة الآداب بجامعة القاهرة) واكتفى الناقد بالإشارة إلى الرسالة الثانية فقط إذ انتخب "عبد الحليم محمود" 12 متغيراً من متغيرات الإبداع التي يمكن قياسها بواسطة اختبارات "جليفورد" وطبقها مع 14 مقياساً من مقاييس الشخصية على عينة مكونة من 216 من الراشدين الذكور من طلاب الجماعات المصرية وقد كان اختياره لاختبارات الإبداع التي هي أهم عوامل النشاط الإبداعي وهي لأصالة، والمرونة، والتلقائية، والطلاقة الفكرية،

(1)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص419، 420.

(2)-المرجع نفسه ، ص421.

(3)- المرجع نفسه، ص402.

## الفصل الثاني : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا

---

والإحساس بالمشكلات ،واقضى ذلك كله إدخال قدر من التعديل على بعض اختبارات الإبداع بما يناسب البيئة المصرية وقد أمكن الوصول بالمقاييس جميعا إلى درجات ثبات لا غبار عليها.

وفي الأخير يثني الناقد "مصطفى سويف" على هذا البحث من خلال وزنه العلمي ومنهجه والنتائج المتوصل إليها ؛ إذ أعدّه تعويضا طيبا من حيث الكيف ،عندما نقارن بين النشاط العلمي في ميدان بحوث الإبداع لدينا وفي الخارج، وأنه تعويض من حيث الكيف يزيل الأثر المترتب على الضعف الكمي الذي لا سبيل إلى التقليل من شأنه.

## الفصل الثالث:

النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب التفسير النفسي للأدب لـ"عز الدين إسماعيل"  
أنموذجا ثانيا

### تمهيد

أولاً: قضايا ومشكلات

1-الحكم والتفسير

2-مشكلة الفنان

ثانياً: في فن الشعر

1-تشكيل العمل الشعري

2-دراسة تطبيقية

أ) في موسيقى الشعر

ب) في الصورة الشعرية

ثالثاً: في الأدب المسرحي:

1-لغز الألغاز

2-الوجه والقناع

3-مسرحية "سر شهرا زاد" لعلي باكثير

رابعاً: في الأدب الروائي

### تمهيد

1-الأخوة كارامزوف

2-السراب

- تمهيد:

يعتبر كتاب عز الدين إسماعيل " التفسير النفسي للأدب " من المراجع الهامة التي تهتم بدراسة العلاقة التي تربط بين الأدب والنفس والتي أقر الناقد أنها علاقة لا تحتاج إلى إثبات، لأن النفس -كما يقول-: >> هي التي تصنع الأدب، وكذلك الأدب يصنع النفس، والنفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تلتقي الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تلتقي الأدب لتصنع الحياة <<(1).

كما يؤسس هذا الكتاب لدراسة جادة مستوفية الأركان، بل يشكل حجر الزاوية في صرح النقد السيكولوجي العربي المعاصر، لما يحويه من نظرات وتفسيرات نقدية للعديد من المدونات شعرا أو نثرا، سواء أكانت عربية أو غربية؛ قديمة أو حديثة، في ضوء التحليل السيكولوجي للأدب لأن هذا المنهج يكمل في أسسه المعرفية وإجراءاته التطبيقية تفسيرا لتلك المشكلات النابعة من الوسط الاجتماعي الذي نعيشه في حياتنا الخاصة أو العامة والتي قد تُترجمها الأعمال الأدبية والفنية عند المبدع.

لقد انطلق "عز الدين إسماعيل" الانطلاق من حيث انتهى مجموعة من النقاد العرب في دراستهم النقدية ذات الصلة بالمنهج السيكولوجي التي تبحث عن علاقة الأدب بالنفس، ومدى تأثير كل واحد في الآخر، خاصة مع بداية النهضة الأدبية الحديثة، وما انجر عليها من تطور علمي كبير، حيث جاءت هناك اتجاهات فكرية تفسيرية تبحث عن النظر في العلاقة بين الأدب والنفس، وبتحديد معالمها تحديدا علميا إلا أن هذه الاتجاهات كانت تتسم بالطابع الانفعالي أكثر منه بالطابع العلمي(2).

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي، دار العودة، بيروت، دت، دط، ص 13.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 14 .

وقد كان للروافد الثقافة الغربية دور كبر في تعزيز وبناء أسس النقد السيكولوجي في البيئة العربية ليذكر أهم الدراسات التي كان لها قصب السبق في هذا الحقل والتي استفاد منها الناقد وأفاد بإثرائها والتي من أهمها:

- في عام 1939 نشر الأستاذ " محمد الخولي " مقالا في << مجلة الآداب >> بعنوان << البلاغة وعلم النفس >> وأكد فيه الاتصال الوثيق بين البلاغة وعلم النفس، وأثر الخبرة النفسية في العمل الادبي وأكد على أن علم النفس ضروري لفهم البلاغة (1).

- الآراء النقدية السيكولوجية للأستاذ "محمد خلف الله " والتي نشرها في كتابه << من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده >> إذ يجمع هذا الكتاب بين الخبرة العلمية والعملية خاصة في الفصل الثالث في النقاش حول الأسس الفنية والدوقية بين "كولردج" و"وردزورث"، وهو كتاب يُعتبر محاولة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس وعلى أسس موضوعية (2).

- الكتابات المبكرة لكل من "عباس محمود العقاد" و"طه حسين" خاصة في دراساتهم لبعض الشعراء القدامى مثل ما كتبه " العقاد " عن " أبي نواس"، وانتهى في هذه الدراسة إلى أن "أبا نواس" كان نرجسيا. وكذلك في كتابه عن " ابن الرومي " فحاول أن يُحدد معالم شخصيته، ويقر "عز الدين إسماعيل" أنها محاولات تتسم بالخصوصية والجزئية، لم تشكل منهاجا متكاملًا، حيث يقول: " لكننا نقرر أن هذه الدراسات المبكرة لم تصطنع منهاجا معينًا من التحليل محدد المعالم، ومن ثم ظل منهاجا خاصا بها بحيث كانت كل شخصية تمثل تجربة جديدة، يُنتفع بها في إطارها الخاص لا يسهل الانتفاع بها خارجه" (3).

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي، ص 14.

(2) المرجع نفسه، ص 14 - 15 .

(3) المرجع نفسه، ص 15 .

- دراسة "محمد النويهي" في كتابه << ثقافة الناقد الأدبي >> حيث حدّد فيه المعارف النفسية للناقد، وكذلك كتابه " شخصية بشار" ففيه محاولة جديدة مختلفة عن دراسات " العقاد" خاصة في تحليل شعره، حيث إعتبر إنه كتاب يستحق الثناء .

وفي الأخير يُصرح "عز الدين إسماعيل" أن الهدف من تأليف هذا الكتاب هو أمله في أن يتقدم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب، توضع معالم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية تنصب في دراسة الأعمال الأدبية، فبين أيدي الباحثين وطلاب العلم تطبيقات كثيرة من الشعر والأدب المسرحي والأدب الروائي لمؤلفين أجانب وعرب قدامى ومحدثين وقد انتقى هذه النماذج المتنوعة لأنها تجلو وتوضح معالم هذا المنهج من جهة وتساعدهم في تطبيق هذا المنهج في دراساتهم النقدية من جهة أخرى<sup>(1)</sup>. وفي هذا السياق يقول : "لويس كامل مليكة">> لقد أراد "عز الدين إسماعيل" أن يُشرك قراء العربية في هذا التراث العلمي النفسي وأن يُرسي لبنات في صرح بناء مَهْد له الأرض من قبل رواد من فطاحل أدبائنا<><sup>(2)</sup> .

فالناقد من خلال خوضه غمار هذه الدراسة في عالم النقد السيكولوجي يضع لبنات أساسية في هذا الصرح الذي سبقه في كتابة فيه مجموعة من النقاد العرب وبهذا أراد الناقد أن يستكمل ويتم حلقة علمية ضمن سلسلة حلقات علمية سابقة ،وأن يسد بعض الثغرات التي وقع فيها السابقون من جهة وكذلك يؤسس لمنهج متكامل الأركان والأهداف من جهة أخرى،فيكون هذا المنهج قنديلا يضيء زوايا عوالم النص الأدبي الذي قال عنه النقاد أنه مراوغ مخاتل يخفي للقارئ أكثر مما يظهر .

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي ، ص 16 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه،ص 11 .

I - قضايا ومشكلات:

أولاً - حكم وتفسير:

يرى "عزّ الدين إسماعيل" أن النقد القديم سواء أ كان العربي أو الأوروبي حفل بالعديد من النظريات الصائبة إلا أنها تحمل فائدة جزئية فلم يحاول الناقد القديم باستثناء ما قدمه "أرسطو" أن يشرح تلك العلاقة الحيوية بين الفنان والفنّ، ومتلقي الفن، إذ أن النقد كان ينصب على العمل الفنيّ نفسه، أما كيف أنجز هذا العمل الفنيّ؟، والهدف من إنجازه؟ وما دلالاته؟ ولمن أنجزه؟، ومن يتلقاه؟ فأسئلة لا تظفر لها بجواب، لأن النظرة النقدية في القديم غلبت عليها فكرة التقويم الأخلاقي والجمالي.

ومع القرن العشرين شرع النقد الأوروبي بخطوات مطمئنة في بلورة اتجاه أكثر شمولية تجمع بين اتجاهين ( الأخلاقي والجمالي) وعلى الرغم من أن علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة هي الخيال والأفكار والعواطف والمشاعر إلا أن الدراسات بقيت قليلة كما يُقر ذلك "روباك" Roback<sup>(1)</sup>، إلى أن جاء "فرويد" الذي استهل الطريقة الجديدة في نظرتة الى الفن والأدب في رسالته عن "ليوناردو دافنشي" و"هولدرلين" Hölderlin فكانتا مثلاً لتابعيه يقتدون بهما في هذا المجال إلى أن صار لدينا الآن ما قد يصل إلى مئات الكتب والمقالات التي تننظم في الحقل العلمي عامة والحقل السيكولوجي خاصة، من "سانبول" إلى "جميس جويس"<sup>(2)</sup>.

وقد أقرّ " عزّ الدين إسماعيل" إلى ضرورة الربط بين الفنان وفنه، ومتلقي فنه، حتى تتكامل عنده نظرية عامة حول الفن، لأن دراسة الفنان وحده غير كافية، إلا أن هذا الربط

(1) - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي، ص 20.

(2) - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي ص 21 . نقلا عن كتاب :

Robak (A.A): the Psychology of literature of persent.day psychology .ed.RObock. owen.

london.1996, p86

تبرز فيه مشكلتان أصلهما مشكلة واحد ذات شقين، أما المشكلة فتتمثل في العلاقة الكمية والكيفية بين المنهج التحليلي النفسي والأعمال الفنيّة.

أما الشق الأول فيتمثل في مناقشة العلاقة بين المنهج التحليلي النفسي والأعمال الفنية القديمة، أي التي سبقت ظهور التحليل النفسي، فقد وجدت بعض الدعاوى التي تذهب إلى أن الأدب القديم لا يجوز أن يُفسر في ضوء المعارف الحديثة ما دام لم يشهد هذه المعارف ولم يُعاصرها ونتيجة لذلك لم يتأثر بها، فيما أن يرى أصحاب هذا الاتجاه وهذه الدعاوى أن "شكسبير" لم يعرف " فرويد" فعلى ذلك يكون الاستنتاج هو أن نظريات " فرويد" لا يمكن أن تطبق على مسرحيات "شكسبير".

ولكن الحقيقة التي يُقرها " عز الدين إسماعيل" أن "فرويد" قد أفاد كثيرا من " شكسبير" في تفسيره بشخصية " هلمت" Helmut وهو التفاعل الذي لا بد منه بين تيارات الحياة المختلفة، فينتج عن ذلك تأثر وتأثير بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وربما كانت جميع هذه التيارات من أصل واحد" فبرجسون" في الفلسفة، و" دافيد اميل دوركايم" David Émile Durkheim في الاجتماع، و" فرويد" في علم النفس، و"بروست" Proust في الأدب، كل هؤلاء كانوا مظاهر مختلفة لظاهرة واحدة وهي روح العصر<sup>(1)</sup>.

أما الشق الثاني من هذه المشكلة فيتجدد في العلاقة بين نتائج التحليل النفسي والإبداع الفنيّ لدى الكتاب والشعراء والفنانين المعاصرين، فقد صارت هذه النتائج في متناول الجميع، وصار كل مبدع يُلم بطرف منها عن طريق الدراسة والقراءة أو عن طريق السماع ومن ثمّ يُطرح سؤال كبير: هل يجب على كل مبدع أن يُلم بهذه النتائج؟ وأن يُفيد منها في إبداعه وعمله الفنيّ؟

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي، ص22.

والحقيقة التي يؤكدھا الناقد أن كبار الفنانين أمثال " شكسبير " و " بلزاك " و " دوستويفسكي " قد أخرجوا أعمالهم الفنية العظيمة دون أن تتاح لهم الفرصة في قراءة كلمة واحدة في التحليل السيكولوجي، حتى " بروس " القصاص الكبير الذي عاصر التحليل النفسي، وعاصر " فرويد " من المرجح أنه لم يعمد إلى نتائج التحليل النفسي كي يستغلها، أو يكتب على هدى منها روايته النفسية الكبيرة >> في البحث عن الزمن الضائع <<.

ولكن الحقيقة التي يجب ألا ننكارها أن نتائج التحليل النفسي لا تصلح أن تكون مادة للعمل الفني، فإن هذا مغالاة وقصور في الوقت نفسه في إدراك قيمة هذه النتائج، فإذا كان بين الأدب وبين علم النفس اشتراك كبير في الكثير من القضايا فليس معنى هذا أن علم النفس يستطيع أن يفيد في إنشاء الأدب، ولا يمكن لأي أحد من علماء النفس أن يطمع في أن يجعل الأدب ملحقا بعلم النفس، أي أن يكون الأدب هو الصورة الشعبية التي تصاغ فيها حقائق علم النفس، ومعنى هذا أن علماء النفس لا يمكن أن يكونوا نقاداً للأدب لمجرد أنهم يستطيعون أن تفسر الإشارات والرموز التي ترد في العمل الأدبي والفني، بإستثناء " فرويد " فإنه لم يكن مجرد عالم نفساني فقط بل كان واسع الاطلاع على الآداب الأوروبية ومتمثلاً لروحها كل التمثيل<sup>(1)</sup>.

ولعل الخلاصة التي ينتهي إليها الناقد هي أن الأدب والفن بصورة عامة له كيانه المستقل، وله دوره في الحياة، وهو الكشف عن مجموعة الحقائق التي تمثل الحياة والتي تشكل علاقة الإنسان بها، وهو بذلك كعلم النفس وكغيره من العلوم التي لها الهدف نفسه، وإن اتخذت إلى ذلك منهجا مغايرا للمنهج الأدبي، وأن الأدب وعلم النفس منهجان متوازيان

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 25 .

في ارتياد هذه الحقائق وليس متداخلين، فنحن إما أن ننشئ أدباً أو نكتب علماً، وأن الميدان الصحيح الذي يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبي<sup>(1)</sup>.

### ثانيا . مشكلة الفنان:

كثير من الغموض يكتنف شخصية الفنان، وهذا الشيء الذي أدركه الناس في كل الأزمنة منذ أن وقف الشاعر يغني أهازيجه فيهب مشاعرهم فراحوا يفسرون هذه الشخصية على أنها قوى روحية غريبة تحركها سمّوها حينذاك << بشياطين الشعر >> كما ذاعت عند العرب ، وهذا ما حاولنا تفصيله في محاور الفصل الثاني المعنون بـ << شياطين الشعر والإبداع الفني عند العرب في القديم >> وهناك من وصف الشاعر بالجنون لقدرته الفذة في الخيال والإبداع، إلى أن جاءت الحركة الرومانتيكية في أوروبا، فراحت تفحص في صحة الفنان العقلية، وتشخيص مرضه إن كان مريضاً بحق ، خاصة ما كتبه " ترلنج" Tarling و" هانز زاخس" Hans Zakhs في قضية مرض الفنان ما يكشف ويجلو هذه حقيقة القضية، ويمكن - كما يرى الناقد - أن نناقشها في مقولتين عامتين هما العُصاب والنرجسية<sup>(2)</sup>.

### 1- العصاب:

أول شيء شُخص به حالة الفنان أنه عُصابي Neurotic، وقد ذهبت محاولات التحليل النفسي المبكرة - كما يقول - " ترلنج" أنه ما دام الفنان عصابيا فإن محتوى عمله الفنيّ عصابي كذلك، ومعناه أن هذا المحتوى لا يرتبط بالواقع ارتباطاً صحيحاً. وتُعد محاولة الدكتور " ساول روزنزقايج" Saul Resenzuweig بعنوان << شبح هنري جيمس >> مثالا طيباً على تقدم التحليل السيكولوجي في هذا الصدد، فبالرغم أن دكتور "روزنزقايج" يستكشف العنصر العصابي في حياة "جيمس" وإنتاجه نجده يرى أن هذا العنصر لا يقلل بحال من الأحوال قيمة "جيمس" بوصفه فناناً أو كاتباً أخلاقياً. وقد استفاد "روز نزقايج" من الفكرة

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي ، ص26.

<sup>(2)</sup> ينظر المرجع نفسه ، ص28 .

الشائعة على أن هناك علاقة سببية بين مرض الفنان روحيا أي عصابيا وبين قدرته على الإبداع الفني، أي أن المعاناة كانت السبيل إلى الوحيّ أي الإبداع، وكان الإبداع وسيلة لإخضاع تلك الآلام والتلذذ بها، وهذا ما أكدّه " ترليج" حين يقول: >> "إنه ما من شك في أن ما نسميه مرضا عقليا يمكن أن يكون مصدرا للمعرفة الروحية">>(1).

وهذا ما أكدّه " فرويد" بشكل مُغاير نوعا ما حتى على أن الشاعر عصابي وأن قدرته على استخدام عصابيته ليس بالتأكيد عملا عصابيا وهو لا يوحى إلا بالصحة، فالفنان يشكل أحيته ويجعل لها شكلا وأصلا اجتماعيا(2).

والنتيجة التي خرج بها " عز الدين إسماعيل" من خلال غوصه وتحليله لهذه القضية بتفرعاتها أن الفنان ككل شخص آخر قد يعاني من حالة مرضية، وقد يتألم لسبب أو لغيره، لكنه ليس مجنونا حتى عندما يكون الفنان عصابيا، لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفنيّ لأنه حين يبدع يكون في حالة الصحة، واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة(3).

## (2) - النرجسية:

في هذه النقطة يطرح الناقد أسئلة التالية : صحيح أن الفنان مفرط في حب ذاته، وفي تقديره لها واعتزازه بها ؟ وعلى أي نحو؟ وهل يمكن أن يكون الإفراط في حب الذات مُفسرا لكونه فنانا ؟ أم أن نرجسية خاصة يتميز بها الفنان؟

لقد بدأ " زاخس" في تناوله لهذه القضية في التفريق بين الشعر وحلم اليقظة، فوجد أن أوجه الاختلاف بينهما تتمثل دائما في الدور المحدود للمبدع، فصاحب حلم اليقظة يتخذ دائما من نفسه بطلا، في حين أن الشاعر لا يصنع هذا قط، فالشاعر عندما يحكي قصته

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي ، ص 29 .

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 31 .

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 32 .

بشكل من الأشكال يستخدم جزءا كبيرا من حياته الخاصة مادة لذلك، فإنه إنما يصنع هذا بمعنى يختلف تماما عنه عند الحالم في اليقظة، فهو لا تقوده رغبة في تمجيد ذاته، بل في تَقْصِيهَا، ولا بد للشاعر من التضحية بهذه النرجسية للانتقال من حلم اليقظة الذي هو بمعزل عن المجتمع إلى العمل الفني إنها الضريبة التي لا بد منها حتى يؤدي الفنان وظيفته الاجتماعية التي لا تتحقق إلا إذا استقبل الجمهور ما أبدع، وقد تسأل " زاخس " فقال: >> إن الحالم في اليقظة يجعل من حياته وسيلة للحصول على إرضاء نرجسي للشخصه الخاص، فماذا يحدث لهذه النرجسية عندما يضطر المبدع لإخضاعها كيما يظفر بالمشاركة، أي الاستعداد لتحقيق الذات من جانب الجمهور، وعندما يحدث هذا التحول يبرز شكل العمل وجماله، فهما يجعلانه جذابا ويساعده على إثارة العواطف والسيطرة عليها، ومنه فإن الشاعر عليه أن يُضحى بنرجسيته لكي يوفر الجانب الجمالي في عمله وذلك بتحويلها من المُبدِع إلى المُبدَع - العمل الفني - ومنه يصبح عمل الشاعر الجزء الجوهرى في شخصيته فما دامت نرجسيته قد انتقلت إلى هذا العمل فهو أهم بصفة عامة من الصداقة أو الحب أو سائر ما تبقى من الحياة >> (1) .

ويرى " زاخس " أن هدفي الشاعر اللاشعوريين الرئيسيين في إبداعه هو التخفيف منال شعور بالذنب وتعويض نرجسيته، وأنهما غير منفصلين ولا يمكن أن يتحقق أحدهما دون الآخر، ولكنهما من الطبيعي ليسا على نفس القدر من القوة في كل حالة وهما العاملان اللذان يشكلان الفوارق في الأساليب الأدبية والفنية والمدارس الأدبية ، ليخرج " عز الدين إسماعيل " إلى خلاصة مفادها أنه مهما يكن فالنتيجة التي نخرج بها أن الفنان ليس نرجسيا بالمعنى المألوف، أو بالمعنى العادي للكلمة، وذلك لأنه لا يغرم بذاته ولا يصنع من نفسه بطلا كما يصنع الحالم في اليقظة، كما أنه يختلف عن الزعيم وإن اتفق معه في كسب

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي ، ص33.

الجمهور إليه، لأنه يحاول - كالزعيم- أن يستغل عواطف جمهوره لغرض شخصي، وأن نرجسية الفنان نرجسية محورة أو منقولة، أو لنقل أنها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفني بنرجسية أرحب<sup>(1)</sup>.

وإذا كنا قد رأينا أن عصاب الفنان لا يُفسر لنا قدرته على الإبداع، فكذلك لا نستطيع هنا أن نفسر هذه القدرة برغبة الفنان في كسب تلك النرجسية التعويضية التي يضمنها له العمل الأدبي فالرغبة شيء والقدرة شيء آخر.

ومن ثمّ تجدنا من خلال فحص تلك المقولتين: العصاب، النرجسية، وقد وصلنا إلى بعض مشخصات الفنان، ولكن بطريقة سلبية كأن نميز بينه وبين العصابي أو الحالم في اليقظة أو الزعيم، أما التفسير الإيجابي لكنه تلك القدرة التي تجعل من الإنسان فنان أي تفسير عبقريته<sup>(2)</sup>.

### (3)-العبقرية:

يطرح لنا الناقد التساؤلات التالية: ما مشخصات عبقرية الفنان؟ وما طبيعة تلك

المقدرة الخاصة التي تجعل من الإنسان فنانا؟

يذكر " سوبر " Super " أن الدراسات الوحيدة التي تمّ فيها تحليل هذه القدرة هي دراسات " مايير Mier"، وتلاميذه في جامعة <<أيوا>> وقد تمّ تحليل هذه القدرة عن طريق دراسة سير الفنانين وإنتاجهم دراسة موضوعية، وقد انتهت هذه الدراسات إلى تحديد خمسة عوامل تدخل في القدرة الفنية وهي: (أ) - المهارة اليدوية، (ب) - القدرة على بذل النشاط والاستمرار في العمل، (ج)- الذكاء الجمالي ويقصد به القدرة على إدراك المساحات،

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي، ص36.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص36.

(د) - الخيال الابتكاري وهو تنظيم الإحساسات الحية في إنتاج جمالي هـ) -الحكم الجمالي، ويعرف بإدراك الوحدة في التنظيم<sup>(1)</sup>.

وكما أجاب الناقد " عزّ الدين إسماعيل" عن سؤال مفاده أيمن قياس القدرة الفنيّة للعقبري؟ فرأى أن الدراسات التجريبية القائمة على الاختبار لا يمكن استخدامها للأسف مع عباقرة الفنّ لأنهم أقدر ما يكونون على الروغان، وهذا إذا هم قبلوا أن يضعوا أنفسهم موضع الاختبار<sup>(2)</sup>.

ويشير الناقد إلى دراسات " كوكس" Coxe التي تعد من أهم الدراسات التي أجريت على العباقرة وتقوم على القياس التاريخي: >> وتستغل هذه الطريقة كل المعلومات التاريخية عن الفرد أو مجموعة من الأفراد، وتُجمع المعلومات فيها من مصادر مختلفة كالسيرة الشخصية والمؤلفات واليوميات والخطابات وما إليها لجمع أقصى ما يمكن جمعه من معلومات خاصة عن مرحلة الطفولة والشباب للعباقرة، وتتميز هذه الطريقة بتقديم ما يُجمع من معلومات تبعا لمعايير ثابتة، وقد اقترح " ترومان" Truman تعديل هذه الطريقة بمقارنة إنتاج العبقرى بمتوسطات الأعمار العقلية في اختبار "ألفريد بينيه" Alfred Binet للذكاء بحساب معامل الذكاء العبقرى صاحب الإنتاج<<<sup>(3)</sup>.

وتبقى هذه اجتهادات العلماء في قياس العبقرية وطرق قياسها وتبقى هذه الطريقة غير ناجعة عند الفنان لأنه يمتاز بالروغان كما يرى " عز الدين إسماعيل".

ليعرج الناقد إلى نقطة أخرى في هذا الجانب ألا وهي الذكاء، فيرى أن العبقرى إنسان ذكي متميز الذكاء، وليس متميزا بالذكاء على الآخرين من الناس الأسوياء، عقليا فكل هؤلاء

(1) سعد جلال، المرجع في علم النفس، دار المعارف بمصر، ط2، 1962، ص 413 - 414. نقلا عن كتاب عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص38.

(2) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص38.

(3): أن زانجويل، مدخل إلى علم النفس الحديث رقم 141 من سلسلة ألف كتاب، ص205، ص 239. نقلا عن كتاب عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي، ص38.

أذكاء ولكن درجة الذكاء تختلف بينهم، وهذا الاختلاف يُرجعه العلماء الى اختلاف التكوين العضوي للفرد وفي الوراثة، ويرجع كذلك إلى عوامل اجتماعية وثقافية، ولأن هناك من يُعرّف الذكاء بقدرة الفرد التكيف مع بيئته<sup>(1)</sup>.

ليطرح بعدها سؤالاً مهماً متمثلاً : ما هي تلك الوظائف النفسية التي تدخل في مكونات العبقرية ؟

ليعرض لنا ما انتهى إليه " جيلفورد" نقلا عن ما استقاه وانتقاه من كتاب >> العبقرية في الفن << لـ "مصطفى سوييف" وقد استقنا في شرحه وتحليله في الفصل السابق ويمكن إجمال ذلك باختصار إذ يرى " جيلفورد" على أن النشاط الإبداعي يعتمد على ثلاثة أنواع من الوظائف النفسية وتختلف في طبيعتها في دور الابتكار وهي:<sup>(2)</sup>

(أ)- مجموعة وظائف خاصة بالإدراك والمعرفة ويشترط أن تنشط معها مجموعة أخرى من الوظائف كي تكتمل صورة النشاط الابتكاري ويكون الإبداع.

(ب)- مجموعة الوظائف الإنتاجية وهي مستقلة عن وظيفة إدراك المشكلات وتتألف من ثلاثة عناصر وهي: الاصالاة والطلاقة والمرونة..

(ج)- وظيفة التقويم: وهي الوظيفة التي تحكم بها على قيمة شيء ما أو موضوع ما من حيث ملاءمته.

ليقر الناقد " عز الدين إسماعيل" على أن التحليل الذي قام به " جيلفورد" ربّما كان أصدق محاولة لتحديد الوظائف النفسية التي تعمل في كل عمل ابتكاري، ومن ثمّ يلقي لنا هذا التحليل فيضا من الضوء على مكونات العبقرية. فالعبقرية إذن هي ذكاء ونشاط في الوظائف النفسية أي ذكاء انفعال، وهو ذكاء متفوق وانفعال حاد ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن للعبقري منطق خاص في تناول الأمور وفهمها وعرضها يُغاير منطق الإنسان

<sup>(1)</sup> ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي الأدبي، ص39.

<sup>(2)</sup> ينظر المرجع نفسه، ص40.

العادي، فالعبقرية إذن إلى جانب أنها ذكاء وانفعال حاد وله طريقة خاصة في التناول، فالذكاء والانفعال يمثلان في العبقرية الضرورة ، أما طريقة التناول فتمثل في عبقرية الإمكان. ليُقر الناقد بحقيقة أخيرة من خوضه لقضية العبقرية، على أنها لا تزال ، وربما ستظل لفترة قد تطول مشكلة عصية الحل<sup>(1)</sup>.

#### 4- الدوافع إلى الإبداع:

استهل الناقد " عز الدين إسماعيل" التحدث عن هذه النقطة بطرح الأسئلة التالية :  
لماذا يبدع الفنان؟ ولماذا يكتب الأديب؟  
بطبيعة الحال هناك محاولات أولية لتفسير ذلك منها أن الكاتب يكتب رغبة في كسب معاشه أو حبا للشهرة، ولاشك أن كل من خط أفكاره، ونقدم بها إلى المطبعة يتوقع في نشرها مصلحة معينة، ولكن هناك من يكتب بأسماء مستعارة !  
وهناك تفسيرات تقول أن الأديب لا يكتب لكي يستمتع بغمار عقله، على نحو أو آخر وإنما هو يكتب لأنه يستمتع بعملية الإبداع ذاتها، فهذه المتعة هي حافز على الكتابة لأنه يتخلص من وطأة الظروف على نفسه<sup>(2)</sup>.

والبحث في دوافع الإبداع - كما يُعزُّ "عز الدين إسماعيل" - يفتح المجال واسعا لإدلاء كل برأيه، والحقيقة أن كل إنسان يتحرك لتلبية خاصة فيزيائية أو حاجة عقلية، وقد عرف الشعراء من غير شك أن الحب أو الكراهية والخوف هي القوى التي حركت الرجال والنساء وأن الإنسانية كلها تحركها قوة واحدة بسيطة اختار لها "فرويد" كلمة << الجنس >> وهي ككل الكلمات قد مالت إلى أن تأخذ أكثر من معنى، فتكون محمودة أو مذمومة بخاصة إذا ارتبطت بالسرور أو الآلام أو ارتبطت بالسلامة أو بالخطأ، وقد رأى " فرويد" أن الفنان في صراعه اللاشعوري ينزعج فراح يبحث عن مهرب من واقعه إلى عالم الخيال

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 41.42.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 40 .

مجسدة في إبداعه الفني، والحقيقة أن الشاعر يحتال على الواقع بالخيال؛ أي أنه يحاول أن يعمق الواقع بالخيال فهو إذن لا يهرب منه، وإنما يغوص فيه، والأصح أن نقول أنه يحاول الهروب من حالة إحساسه الحاد بواقعه النفسي الذي يمجج بألوان الصراع هو أدنى إلى التخلص منه إلى الهروب، وعندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه<sup>(1)</sup>.

كما عرض "عز الدين إسماعيل" رأي "رانك" Rank في دوافع الإبداع على أساس فكرة الإرادة لدى الفنان أي انتصار إرادة الفرد على إرادة النوع، الذي يتمثل في الناحية الجنسية ثم يُعرج على تفسير "يونخ" الذي يرى أن كل شخص مبدع يمثل ثنائية أو مركبا من نزعات متعارضة، فهو من ناحية كائن بشري له حياته الشخصية، في حين أنه من ناحية أخرى أن العملية الإبداعية غير شخصية.

ويرى "يونخ" أن حياة الفنان مليئة بألوان الصراع لأن في داخله قوتين تتصارعان هما الميل البشري للسعادة والرضا، والاطمئنان في الحياة من جهة، والشوق الجارف إلى الإبداع إلى درجة أنه قد يتغلب على كل رغبة شخصية، ولأن الفنان بصفة عامة ليس مريضا وإنما حبه شيء من مركب النقص من الناحية البشرية والشخصية - كما يرى "يونخ" - فيبحث عن حل ليستر هذا النقص من خلال إبداعه .

والجدير بالذكر أن " فرويد" قد عزز نظريته في الدافع إلى الإبداع التي تقر بالدافعية الجنسية بنظرة أخرى وهي " الكبت" التي تتجلى في الرغبة اللاشعورية للابن في أن يحب أمه، ويحتل مكان أبيه، وتتجلى هذه الرغبة المكبوتة - كما يرى " فرويد" - في الأحلام فهي الحلقة التي تربط بين العمل الفني والنوازع الجنسية.

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص45.

و العمل الفني إذن تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم، وهو كذلك يتخذ من الرموز والصور يُنفس عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الرموز أو الصور علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان في إخراج عمله الفني الى الوجود وهذا ما يؤكد "جوته" حينما قال: >> أن أحسن قصصه في أثناء فترة نوم حَالِمَة غريبة يقارنها بحالة النائم أثناء السير <<sonnambulist<<(1).

وبتحقيق هذه الرغبة المكبوتة تكون المتعة عند المبدع، وهذا ما تحدث عنه "أرسطو" عندما تكلم على المأساة بأن هدفها التنفيس أو التطهير التي هي إزالة للعواطف الزائدة ، وهو ما تحدثنا عنه بشكل مستفيض في الفصل الثاني، ليختم الناقد هذا الفصل بخلاصة مفادها أن الدراسات النفسية والتحليل النفسي استطاعت أن تكشف لنا عن الكثير من الخفايا النفسية عند الفنان، ولكنها لم تتمكن من معرفة كل شيء عنه(2).

### ثالثاً - في فنّ الشعر:

#### تمهيد:

موضوع الشعر من الموضوعات المتعددة الجوانب، ولعل من أهم الجوانب التي تمس عوالم النفس الغامضة وخفاياها، والتحليل النفسي، هو ذلك الجانب الذي يشرح لنا طبيعة العمل الشعري ذاته أي مكوناته وعناصر التأثير فيه، وهذا الجانب قلّما يظفر باهتمام المتخصصين في علم النفس، وبما أن العملية الإبداعية والتجربة الفنية من قضايا الفن عامة ولا ترتبط بنوع أدبي دون آخر، فالشاعر والقصاص والكاتب المسرحي يشتركون في أنهم يَمرون بتجارب فنيّة، وقد يكون لاختلاف الشكل الأدبي والأداة المستخدمة في إنجازه أثر في طريقة كل منهم في الإبداع خاصة، وهذا ما يقتضي تقصي طريقة كل منهم على

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 48 .

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 49 .

حتى. وقد كتب " مصطفى سويف" كتابه >> الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة << وشرح فيه طريقة الشاعر في كتابة القصيدة والمراحل التي تمر بها وهو أوفى كما يرى " عز الدين إسماعيل" بحث ظهر حتى الآن في أدبنا.ومن هنا كان لزاما أن نفرده له دراسة في فصل كامل تنصب لدراسته.

## II . تشكيل العمل الشعري:

### 1)التشكيل الزماني:

حين نتحدث عن التشكيل في الشعر يخطر لنا التميز القديم الذي عُرّف واستفاض منذ النصف الثاني من القرن 18، وذلك التمييز بين " فن الكلمة" في أي شكل من أشكاله، من حيث أنه فن زمني كفن الموسيقى وبين الفنون المكانية الصرفة كالرسم، والتصوير، والنحت، وقصة التمثال >> لاوكون << Laocoön الذي صنعه بعض الفنانين الرديوسيين وكتاب الناقد الألماني " لسنج" المُسمى >> لاوكون، أو فيما بين فنّ التصوير والشعر حدود<< الذي تناول فيه بالتحليل الفروق المادية بين التناولين الشعري والبلاستيكي للموضوع الواحد.

وقد تبلورت نظرية تناول اختلاف الأداة التي يستخدمها الشاعر وهي الكلمة عن الأداة التي يستخدمها الفنان التشكيلي كالرسم مثلا: الألوان والإصباغ وما إلى ذلك من مواد جامدة (1).

إن اللغة حقا أداة زمانية لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المتقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلاح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، غير أن اللغة وإن كانت زمانية في طبيعتها إلا أنها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية، وقد تجتمع الكلمة في أصواتها تشكيل زمني وآخر مكاني في الوقت نفسه، فكلمة مستشفى، فالمقاطع الصوتية ثلاثة لهذه الكلمة هي : مسد - تشد - في - فتتكون هذه

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 55 .

الكلمة من ثلاث حركات ينتهي كل منها بساكن وهي ثلاثة مقاطع تكون البنية الصوتية التي تمثل الكلمة ولكنها في الوقت ذاته تمثل بنية مكانية أي تنقل حيزا مكانيا به معنى خاص، والشاعر يشكل في لغته التعبيرية تشكيل مزدوج في الوقت ذاته.

وحيث نتحدث عن التشكيل في الشعر لا نقصد به مجرد الاستعارة الطريفة حين ننقل الدلالة التشكيلية في ميدانها الأصلي في الفنون التشكيلية إلى ميدان آخر اصطلاح على تسميته بالفنون التعبيرية فالشاعر يقوم بعمله الفني بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو فيها وذلك باللغة.

ويرجع الناقد إلى التشكيل الزمني في الشعر، ويحملة في كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيد حتى أن الفكرة الشائعة قديما على أن "الخليل بن أحمد الفراهيدي" حدّد الطابع النفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان، فبعض الأوزان تتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة، ما إلى ذلك من أحوال النفس، وهذه اللفتة السيكلوجية القديمة، لدلالة الوزن الشعري على الحالة النفسية لها من غير شك قيمتها لأن الشاعر هو الذي اختار واخترع الموسيقى بحسب الحالة الشعورية له.

ولكن الناقد عقب على هذه الفكرة بالنقد بقوله: <<إن عملية الاستقراء لمجموعة من القصائد تدلنا بوضوح على أن الشعراء قد عبّروا في الوزن الواحد عن حالات انفعال مختلفة بل لقد عبّروا عن حالات الحزن، والبهجة في وزن واحد>><sup>(1)</sup>.

والحقيقة أن شعراءنا المعاصرين أدركوا أهمية التشكيل الموسيقي للقصيد من حيث الأثر القويّ في تقديم صورة صادقة، ومؤثرة لوجدانياتهم المختلفة، فحاولوا أن يخرجوا من إطار الشكل القديم إلى الشكل جديد تكون فيه الصورة الموسيقية للقصيد خاضعة خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فصار يتحرك نفسيا وموسيقيا

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 60.

وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه، وبهذه الطريقة المبتكرة في إبداع الشعر لم تعد القصيدة المعاصرة مجرد أصوات رنانة تروع الاذن بل أصبحت توقعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهدأ أعماقه في هدوء ورفق (1).

وبهذا صارت القصيدة المعاصرة نفساً واحداً أو تكاد، ويتخلل هذا النفس وقفات ارتياح لا بد منها للمتابعة وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بعاملين الفسيولوجي والنفساني على سواء، فالنفس مترددة بين الشهيق والزفير وكذلك الأمر للعامل النفساني، فنحن كثيراً ما ننتهي نفسياً لاستقبال جملة من مدى صوتي معين بمجرد أن نبدأ في قراءة هذه الجملة أو سماعها فإذا حدث توافق في المدى بين ما كنا نتوقعه، وما هو حادث ، مجلبة لارتياحنا، وإذا لم يحدث التوافق حدث العكس (2).

ومنه فخلاصة القول أن القصيدة بنية موسيقية متكاملة كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها، فعملية التشكيل التي يقوم بها الشاعر معقدة غاية التعقيد لأنها تأخذ في اعتبارها الأول أن تكون قصيدة وتجمع في داخلها شتات من المفردات والدقائق تترجم المشاعر والأحاسيس. فإذا كان هَمُّ الشاعر أن يوجد بناء البيت الشعري فقد صار هَمُّ الشاعر الحديث أن يتقن بناء القصيدة من حيث هي كل متكامل والبناء الموسيقي هو الصورة الحسية لها وهو ما يسمعه المرء ولو أنصت إلى قصيدة بلغة أجنبية لا يفهمها وهو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها ومن ثم كانت الخطورة (3).

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 62 .

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 63 .

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 63.

(2) - التشكيل المكاني:

بالرغم من أن عديد الدراسات تُعزى قيمة الشعر إلى صورته الموسيقية، إلا أنه مازال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه مقدرته الفنية وهو ميدان التشكيل المكاني، واستعمل الناقد مبدئياً للتعبير عنه كلمة << الصورة >>. فالشاعر ككل فنان يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يُعد أساساً في كل عمل فنيّ، ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا أنها تهيبُّ لنا حالة الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا عالم الخارجي والمنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه، وهنا كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيد لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة في خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج في الأشياء، وإن لم يكن فيها من التناسق ونظام خاص تفشل في تحقيق غايتها الفنية وتبقى تشكيلاً صوتياً من طرف واحد أي أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقاً للإيقاع الخفي في ذلك الوجود.

والشاعر كما يسعى من أجل أن يتخذ من الصورة الموسيقية وسيلة إلى التوافق النفسي الطبيعي فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق، ولعل الغموض الذي يكتنف الصورة المكانية وما تحدثه فينا من آثار أقل بكثير من تلك الأسرار المحيطة بالصورة الموسيقية، بل ربما كان من السهل دراسة العناصر المؤثرة في الصورة المكانية دراسة تربط المسببات بالأسباب وتنصب هذه الدراسة في الغالب إلى المكونات المفردات للصورة من حيث خصائصها الطبيعية الكامنة فيها، وصفاتها الخارجية المتواضع عليها بين الناس والتي قد تصل في بعض الأحيان إلى درجة تختلط فيها بالخصائص الطبيعية الكامنة ذاتها ثم من حيث العلاقات التي يحدثها الشاعر في تشكيله للصورة بين تلك المفردات. ومن البديهي أن يكون هناك توافق في الموقف فيما تمثل من اتجاه في تشكيل الصورة الموسيقية لا بد أن

يتمثل في تشكيل الصورة المكانية، فالمسلمة الأولى التي يقوم عليها التشكيل <<الصورة>> في الشعر الحديث هي أن التشكيل المكاني كالتشكيل الزماني معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها .

ولقد التقت الفلسفة السيكولوجية للصورة الشعرية، والتفسير السيكولوجي للمكان، فالناقد "عز الدين إسماعيل" يرى أن الشاعر يشكّل الصورة، وأنه يستمد في تشكيله لها عناصر " عيّنات" ماثلة في المكان وكأنه يضع بذلك نسقا خاصا للمكان لم يكن من قبل، فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسيّة بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته وقيّمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسيّة في ذاتها من قيمة هنا أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهامها لأن الشعر إذا كان تقريريا أو عقليا صرفا كان مدعاة للملل<sup>(1)</sup>.

ليستشهد الناقد بما كتبه الشاعر الفرنسي الحديث "بول ريفردي" Paul Reverdy عن الصورة بقوله: << إن الصورة إبداع ذهني صرف وهي لا يكمن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد والكثرة... أن الصورة لا تروعا لأنها وحشية أو خيالية بل لان علاقة الأفكار بعيدة وصحيحة ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة (التي غالبا ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لا يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل >><sup>(2)</sup>.

إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة فهو مائل في الخرافات والأساطير والحكايات وكل مآثور شعبي والتفاهم عند الناس

<sup>(1)</sup> ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 70 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص 71

شيء مألوف يلتقون وعند الرمز لأنه أثر للتراث الشعري، فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعية<sup>(1)</sup>.

وفي الأخير يؤكد " عز الدين إسماعيل" على أن تشكيل الصورة الشعرية معضل لاشك فيه، ولكن تشكيل صورة القصيدة أكثر إعضالا، ومازلنا في حاجة إلى إضافات علمية تلقى مزيدا من الضوء على هذه القضية، وما يدور حولها من إشكاليات تستعصي على الحل خاصة إذا إمتزج الرمز بالصورة الشعرية وبالحقيقة والملاحظ أن المسألة لا تتم نهائيا بغير معايير فنحن نلاحظ اختيار الرمز في تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة، وإنما تظل أصدائها تتجاوب في أنحاء القصيدة مؤكدة لشيء ما، فليس اختيار الرمز إذن تعسفا أو اعتباطيا وإنما تدعو إلى ضرورة نفسية ؛ إنه نتيجة لنوع من التفكير الذي تمليه الرغبة wishful-thinking<sup>(2)</sup>.

إن الصورة الشعرية - يؤكد " عز الدين إسماعيل"- تركيبة غريبة معقدة أكثر من أي صورة فنية، وتحديد طبيعتها محفوف بكثير من الصعوبات وأمام هذه الصعوبات اقترح " هويلي " Whally أن نستبدل بكلمة الصورة image بكلمة اشتقتها هو باللغة الانجليزية هي كلمة Sone والتي تترجم إلى العربية " توقيعه" ليدل بها على مجموعة الألفاظ تختار وتتسق بحيث تتجاوب أصدائها في عملية الاستعارة، فالتوقية هي الوحدة الحيوية في الشعر، والتي لا تقبل الاختصار، ولكن ليس من الضروري أن تبنى القصيدة على مجموعة من هذه التوقيعات كما لو أنها كانت قوالب "حجارة" ثم إن زيادة التوقيعات أو مضاعفاتها لا يمكن أن يكون بذاته القصيدة، بعض التوقيعات يكون خصبا، والبعض الآخر يكون عقيما، والتوقية العقيمة هي الاستعارة التي تدل على الذكاء ولكنها تفشل في أن تحدث في السياق

(1) المرجع السابق، ص 74 .

(2) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 74 .

أصداء متجاوبة: أما التوقية الخسبة فتتمثل عندما تصل إلى أقصى حد من النماء وقوة التوقيع في القصيدة كلها<sup>(1)</sup>.

على هذا ترتبط " الصورة " بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات ؛ أي يمكن تمثله قائما في المكان كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية، أما القصيدة فهي مجموعة من التوقيعات التي قد يشتمل على مثل هذه الصورة المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى التي لها من الأهمية ما لها في تشكيل الصورة الشعرية في أن هذه الصور بعد ذلك تعبر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسي، تجعل من القصيدة كلها صورة واحدة من طراز خاص، وتحقق التكامل بين الشاعر والحياة<sup>(2)</sup>.

ثانيا . دراسة تطبيقية :

1- في موسيقى الشعر:

أ- في الشعر القديم:

لقد تحدث "الخليل بن أحمد الفراهيدي" عن علاقة الأوزان الشعرية بأحوال النفس عن طريق تحليله للشعر القديم، وقد تحدثنا عن هذه القضية في العنوان الفارط وما واجهه من النقد، ولا بد أن نسأل هنا هل الشكل الموسيقي للقصيدة القديمة يُعبر عن الفكرة التي طرحها " الخليل بن أحمد الفراهيدي" المتعلقة بعلاقة الأوزان بأحوال النفس صحيحة أم لا ؟ والمعروف أن القصيدة في شكلها التقليدي تتكون من عدد من الأبيات تطول و تقصر دون أن يكون هذا الطول أو القصر داخلا في بنيتها، وهي من ناحية الشكل الموسيقي تكرر للوحدة الأولى التي تتمثل في البيت الأول منها.

وصورة البيت الشعري التقليدي تتكون من وحدتين موسيقيتين ؛ إحداها تكرر للأخرى، أي أنها تساويها زمنيا في حركاتها وسكناتها وإن اختلفت الثانية عن الأولى بتوقيع خاص في

<sup>(1)</sup> ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 76 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص 76 .

نهايتها، وهو ما يسمى بالقافية أما الخصائص النفسية للبيت يمكن أن تكون للصورة الأوزان الستة عشر المعروفة<sup>(1)</sup>.

ومن خلال استقرائه لهذه الأوزان، يقر الناقد أن جميع هذه الأوزان جميعها تشترك في خاصية واحدة، وهي أنها ليس لها خصائص، ولا تتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر، وأن هذه الخصائص ليست ثابتة وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها<sup>(2)</sup>.  
فحين يقول الشاعر الجاهلي: <sup>(3)</sup>

مشينا مشية الليث \* \* غدا والليث غضبان  
بصر ب فيه توهين \* \* وتخضيع وإقران  
وطعن كغم الزق \* \* غدا والزق ملآن  
وبعض الحلم عند الجه \* \* ل للذلة إذهان

ويقول:

ألا طيري ألا طيري \* \* وغني يا عسافيري

فعند تأملنا في الأبيات نلمس الفرق بين النغمتين ؛ وإن كان الوزن فيهما واحد (مفاعيلن×4). فلا شك أن الضربات القوية والقصيرة في الأبيات الأولى توحى بمعنى الحسم والقطع وكذلك التوكيد، والحركة النفسية للأبيات بصفة عامة حركة سريعة وحماسية، من هنا تكون القصيدة في نغمتها الخاصة تتفق وحالة الشاعر النفسية، فالأوزان الطويلة تصلح لنبرة الحزن التي يُعبرون عنها، في حين أن حالات البهجة والسرور تكون فيها الأوزان القصيرة أصلح، واستدل الناقد بقصيدة " ابن الرومي" في رثاء ابنه "محمد" حين استعمل الوزن الطويل، وفي الأوزان الطويلة الصالحة للحزن حين قال في قصيدته المشهورة والتي مطلعها:

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 78 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 78 .

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 79 .

- بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي \*\* فَجودا فقد أودى نظيركما عندي  
ألا قاتل الله المنايا ورميها \*\* من قوم حباب القلوب على عمد  
على حين شمت الخير من لمحات \*\* وأنست من أفعاله آية الرشد  
طواه الردى عني فأضحى مزاره \*\* بعيدا على القرب قريبا على بعد

فَعُولن مَفَاعِلين فَعُولن مَفَاعِلين 4×

وقد رأى الناقد "عز الدين إسماعيل" قد رأى أن الحزن أنواع هناك الهادئ، وهناك الثائر وتختلف درجة هذا الهدوء والثورة ، فهناك أوزان قصيرة تصلح للحزن والرثاء، مستشهدا بذلك بقصيدة أم السليك المسماة " بالسُّلْكة" التي تقول في مطلعها:

- طاف يبغي نجوة \*\* من هلاك فهلك  
ليت شعري ضلة \*\* أي شيء قتاك  
أمريض لم تعد \*\* أم عدو ختلك  
أم تولى بك ما \*\* غال في الدهر السُّلْكَ

والمتمأمل لهذه القصيدة يجد أنها أقرب إلى الصرخات الحادة " الندبة" فوزن القصيدة قصير جدا : فاعلاتن فاعلن ( مكررة)

وبهذا نرى أن عملية الاستقراء التي قام بها "الخليل" ناقصة وغير صالحة ،لأنه لم يحل الأوزان في صورتها المجردة، وعليه أن يربط بينها وبين الصورة، وبين حالات النفس المختلفة<sup>(1)</sup>.

ليخرج الناقد بحقيقة يُقرها أن القصيدة التقليدية وطريقة بنائها من وحدات متكررة مغلقة على ذاتها تتمثل في الأبيات المنتهية بنفس القافية قد حال دون تشكيل صورة موسيقية مرنة تتمثل في القصيدة من حيث هي كل متكامل، أفقد القصيدة وحدتها الموسيقية .وكل ذلك

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 82 .

راجع إلى المبدأ العام الذي يمثل هذا الاتجاه وهو تشكيل ما في النفس وفقا للنظام الطبيعي لا تشكيل الطبيعة وفقا لما في النفس، ومن ثم كانت موسيقى القصيدة التقليدية جامدة وصاخبة ورتيبة<sup>(1)</sup>.

#### (أ) - في الشعر الحديث:

ظهرت في الشعر الحديث محاولات شتى لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية للقصيدة، وقد انصبت هذه المحاولات على الخروج من إطار وحدة البيت الموسيقية المتكررة في القصيدة كلها، ومن القافية التي تلتزم في الأبيات كلها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مُبرر كاف في كل حالة.

وكانت أول المحاولات عند الشعراء المهجريين في إدخال بعض التلوين الموسيقي الداخلي في البيت مثل ما فعل "إلياس فرحات" في قوله: <sup>(2)</sup>

يا عروس الروض يا ذات الجناح      يا حمامه  
سافري مصحوبة عند الصباح      بالسلامه  
واحلمي شوق فؤادي ذي جراح      وهيامه

فهذه محاولة لتفتيت بنية البيت الموسيقي القديمة حيث تخلص من نظام الشطرين المتكافئين من حيث الوزن.

ثم تتابعت المحاولات التي خلصت الشعر من تلك القيود العروضية، حيث أحسّ الشعراء بوطأة الموسيقى الشعرية على أنفسهم، وأحسوا أن وجدانهم ومشاعرهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشتقاتها وشعروا أنهم بحاجة إلى موسيقى تتناغم ومشاعرهم المختلفة.

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 82.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 85 .

فأقاموا القصيدة على أساس التفعيلة الواحدة، والالتزام بها، وقد تعددت في سطر الواحد، بحسب التدفقات الشعورية العاطفية للشاعر، لتنتهي بموسيقى مريحة دون التقيد بنظام ثابت لنهاياتها.

إن القصيدة التي بنيت على المنهج القديم رُوحا غُلّابا لا يخطئه الإنسان حين يتمثل في قصيدة بين مئات القصائد أما القصيدة في إطارها الحديث فتتفجر منها روح أخرى، لا يخطئه الإنسان والفرق بين الرُوحين أن موسيقى الأول تتميز بصرامة وحدة وصخب ورتابة، وهي قبل هذا لا تتجاوز الأذن وكل ما تحققه هي أثر في نفس سامعها، أن تجعله يستحضر قالبا معيناً معروفا ومألوفا من قبل، وأنها لا تفاجئ المستمع بشيء جديد، أما موسيقى الروح الجديدة ففيها مرونة، وهمس وهدوء وتنوع، وهي قبل كل شيء تنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائما بما نعهده كشف تطمئن له النفس<sup>(1)</sup>.

أما في الشعر الأوروبي فقد استقرت الصورة الجديدة للقصيدة منذ زمن بعيد، وأن معظم الشعراء الانجليز والفرنسيين والألمان والأمريكان يكتبون أشعارهم في الإطار الجديد. وقد تنبه الشعراء الغرب إلى القيمة التعبيرية في موسيقى الشعر، وما يمكن لها من إحياءات حتى أنها ظهرت مدارس تهتم بهذا الأمر ، كالمدرسة الرمزية، ومدرسة الشعر الصوتي LETTRISM في باريس 1949 بزعامة رئيسها الروماني "إيزيدور" ISIDORE ISOU.

## 2- في الصورة الشعرية:

### أ- في الشعر القديم:

لقد أقرّ " عز الدين إسماعيل" أن شعرنا القديم لم يحفل بالصورة الرامزة المشحونة إلا نادرا، وأن هذا لم يمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة، أي الصورة التي ترسم مشهدا أو موقفا سيكلوجيا وصفا مباشرا، وكذلك الصورة الخيالية التي تكتسب معنى الخصوبة

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 86

والامتلاء، ليعطينا الناقد مثال على الصورة الشعرية في أبيات " الحارث بن حلزة" في معلقته  
يصف ناقته<sup>(1)</sup>.

بِرَفُوفٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ      \*\*      أم رِئَالٍ دَوِيَّهٍ سَقْفَاءَ  
أُنْسِتْ نَبْأَةً وَأَفْزَعَهَا الْقَنَاصُ      \*\*      عصرا وقد دنا الإِمْسَاءُ  
فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ      \*\*      والوَقْعِ مَنِينَا كَأَنَّهَا هِبَاءُ  
وَطَرَاقًا مِنْ خَلْفِهِنَّ طَرَاقُ      \*\*      سَاقَطَاتِ الوْتِ بِهَا الصَّحْرَاءُ

فهذه الأبيات - كما يقول الناقد - تصور مشهدا لحركة ناقته في قلب الصحراء، وما تثيره  
من غبار وما تتركه طرقات أخفافها في الرمال من خلفها من آثار وهذا التصوير أشبه ما  
يكون بالشريط السينمائي، لا يحمل دلالة السيكولوجية خاصة، ولا يرتبط بموقف نفسي  
خاص، أنه تسجيل أمين للمشهد الطبيعي وللحركة التي فيه كما هو واقع الأمر.

وهذا المشهد يختلف عما صوره " امرؤ القيس" عن الليل إذ يقول<sup>(2)</sup> :

وليل كموج البحر مُرَخَّ سَدُولُهُ      \*\*      عليّ بأنواع الهموم ليبتلي  
فقلت له لما تمطى بصلبه      \*\*      وأردف أعجازا وناء بكلل  
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي      \*\*      بصبح وما الإصباح منك بأمثل

ففي هذا المشهد لم يكن الشاعر راسما لصورة مجردة عن الليل، فهي صورة بمثابة الإطار  
العام للمشاعره المثقلة بالهموم.

ليسترسل الناقد في ذكر العديد من الصور الشعرية الموجودة في أشعار العصر الجاهلي  
والأموي، والعباسي، مستشهدا بأبيات "أبي صخر الهذلي"، والشاعر "نصيب" في وصف  
مشاعره تجاه محبوبته.

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 89

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 89 .

وكذلك مُعرجا عما قاله "ذو الرمة" لـ"عبد الملك بن مروان" في مدحه بقوله<sup>(1)</sup>:

ما بال عينيك منها الماء ينسكب \* \* كأنه من كُلى مفريه سرب

حتى قيل في روايته أن "عبد الملك بن مروان" حين سمع البيت نهر الشاعر، كونه إعتقد أنه يسأله، وقد عاب النقاد على الشاعر في هذه الصورة لأنها في رأيهم قبيحة، ولأنه واجه بها الخليفة ثانيا، وهم بهذا يقدمون إلينا خير مثال على النقد الجمالي والخُلقي.

ولعل تشبيه الشاعر دموع الخليفة بالقربة المثقوبة يُحيلنا إلى ماضيه وقصته في الصحراء عندما أقبل إلى قريته ليروي عطشه، فوجد خواره قد فسدت وقد تسرب منها الماء، وقد استبد به العطش فبقيت محفورة في ذاكرته فتداعت هذه الصورة له لا شعوريا في هذا البيت .

ليقر الناقد "عز الدين إسماعيل" من خلال اطلاعه الواسع وتأمله في شعر القدامى على أن شعر "ذو الرمة"، حافل وواسع المجال للدراسة التحليلية، لأنه قد اعتمد على الرمز بل وكل صورته الشعرية التي ترتبط بالصحراء هي من ذلك النوع الرمزي. وقد امتاز بصفة الربط بين الصور المتباعدة دون اعتبار للحدود الزمانية أو المكانية، وهي صفة تدل دلالة واضحة على أن شعره كان يتم في حالة شعورية حاملة نابغة من صميم أحلامه.

ولعل - يقول "عز الدين إسماعيل" - المتأمل في "ديوان ذي الرمة" في وصفه للصحراء يرى أن هناك انتشارا واسعا لظاهرة الصورة المُكتظة، وهي نتيجة لعملية التكيف اللاشعورية ويقصد بالصورة المكتظة أن الشاعر يكون متناولا لإحدى الصور، فإذا به يلتفت فجأة فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه في مجملها ، فضلا عن جزئية من جزئياتها وبهذا يكون الاستغراق اللاشعوري<sup>(2)</sup>.

ليختم الناقد نظرتة السيكولوجية للصورة الشعرية بشعر "ذو الرمة" أنه كلما أمعنا فيه النظر نجد أن الشاعر يُقدم لنا المثال تلو المثال لفكرة التكثيف اللاشعوري والارتباط الحر بين

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص92.

(2) المرجع نفسه، ص 94 .

الصورة والرموز التي تتألف منها هذه الصورة، يحدثنا عن الليل وهو يتحدث عن النهار ويحدثنا عن النهار وهو يتحدث عن الليل، ويرفع الأرض مكان السماء، ويمزج في الصورة بين مياه الأنهار ورمال الصحراء، وهذا التأليف لا يحمل صفة المنطقية وإنما هو يمثل الصورة الحبسية في اللاشعور عندما تطفو على السطح في حالة إغفاء من الشاعر، فتظهر في نظام كأنه لا نظام<sup>(1)</sup>.

(ب) - في الشعر الحديث:

تتنجر الرغبة في تشكيل الصورة الشعرية على أساس حقائق فلسفية جمالية نظرية التي سبق أن عرضناها وفقاً لثقافة الشاعر، ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني.

ليبدأ الناقد "عز الدين إسماعيل" نماذج التطبيقية بالوقوف عند الفكرة القائلة على أساس >> أن الصورة تكشف نفسي لشيء ما جديد بمساعدة شيء آخر << ليقوم بتحليل قصيدة >> ذات مساء << من ديوان >> الطين والأظفار << للشاعر " محي الدين فارس" ليقول<sup>(2)</sup>:

ذات مساء عاصف

ملفع الآفاق بالغيوم

والبرق مثل أدمع تفر من محاجر النجوم

والريح ما تزال في أطلالنا تحوم

وتزرع الهموم

واختبأت خلف أمه الرؤوم

انطلقت بلادنا في قبوها الضرير

عملاقة .... عملاقة الزئير

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 94 - 95 .

(2) المرجع نفسه، ص 96 .

فهذه الأسطر مشبعة بكثير من التشابيه والاستعارات، ولما نتأمل في السطر الثالث نجد تشبيها واستعارة، فأما التشبيه في قوله << والبرق مثل أدمع >> وأما الاستعارة في قوله: << محاجر النجوم >>.

والحقيقة أن التشبيه لا ينفصل عن الاستعارة في هذا السطر الشعري، فإن تكن الصورة الماثلة في التشبيه، وكذلك الصورة ماثلة في الاستعارة كلتاهما قاصرة بذاتها وفي ذاتها من الناحية التعبيرية، فإننا ينبغي أن ننتقل توا إلى تمثّل هاتين الصورتين الجزئيتين في وحدة شاملة تربط بينهما، فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها لكنا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب. والصورة في مجملها تدل على مهارة ونكاء، وإن لم تكن تدل على شاعرية، فالغرابية أو الجفوة التي يحسها الإنسان للوهلة الأولى بين البرق والدموع، ما يلبث أن تخف وطأتها حين يعرف الإنسان أن هذه الدموع ما هي إلا دموع النجوم، فهذه الصورة تروعا بذكائها أكثر ما تروعا بشاعريتها فالمطابقة لا تفجر في نفوسنا تلك المشاعر الثرة التي تفجرها الصورة التي تبدأ رحلتها من وجدان الشاعر والتي تخرج إلى الوجود لما تجسم فيها من أهواء ونزعات تختلج في اللاشعور الجمعي عند الإنسان<sup>(1)</sup>.

كذلك المتأمل في الإطار العام للقصيدة يجد أن شعور الكآبة و الحزن هو الذي يلون المشهد كله، غير أننا في الحقيقة حين نتمثل لهذه الصورة ( البرق . مثل أدمع تفر من محاجر النجوم) نعرف أن الشاعر يريد أن يقول أن النجوم حزينة كما قالها فيما بعد لكن حزن النجوم يقف أمامنا بجديته حين نتمثله من خلال البرق اللامع، وعلى هذا تفشل الصورة أو يجانبها النجاح الفني في إطارها المحدود لأنها لم تتضمن كشفا وجدانيا جديدا، والحق أننا

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 98 .

قليلًا ما نصادف مثل هذا الكشف لكنه حين يتحقق بالشعر إلى مستوى رفيع من الجلال والتبجل.

لينتقل الناقد . "عز الدين إسماعيل" . لتحليل أسطر من قصيدة " ملك عبد العزيز " الموسومة بـ << نجمة الغروب >> .

هنا خلف غابة النجوم

وخلف أستار الغيوم والظلام

تربع الإله .

فيُحلل لنا الصورة الشعرية الكامنة في قوله غابة النجوم والعلاقة بين الغابة المظلمة والنجوم المتألثة فهذه العلاقة تُولد في نفوسنا المعاني، وكلما أوغلت فيها معها بحسك استخرجت عديد المعاني إنها صورة معطاءة تكشف عن جديد دائما.

ويجب على الصورة الشعرية أن تعم أصدائها ( سواء تشبيهه، استعارة أو رمز أم على مزيج منها ) كل مكان في القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند حيوية وخصب<sup>(1)</sup>.

ثم عرج الناقد لتحليل قصيدة << أنا والمدينة >> للشاعر "عبد المعطي حجازي" ليستخرج منها

بعض الرموز ويغوص في جوهرها لاستكناه دلالاتها خاصة في قوله:<sup>(2)</sup>

هذا أنا

وهذه مدينتي

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان والجدران تل

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 100.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 100.

تبين ثم تختفي وراء تل.

حيث يرى الناقد أن رمز الجدران ترددت أصدائه في كل جوانب القصيدة جمعت بين هذه العينات وألفت بينها وهي التي نقلتها من واقعها المرئي إلى ذلك الوجود الفكري، ففي قمة الدلالة الرمزية ما تزال الواقعة المرئية تثبت وجودها وتؤدي دورها وقد يستعمل الرمز لدلالته الحقيقية الواقعة، غير أن الصورة المجملة هي التي تحدد للرمز دلالاته المطلوبة في اقترانه بالرموز الأخرى باعتبار أن الصورة المجملة هي تركيبية عقلية لا تخضع لعالم المشاهدة<sup>(1)</sup>. ويذهب الناقد بعيدا في الاستدلال لهذه الفكرة بقصيدة الشاعرة العراقية " نازك الملائكة" الموسومة بـ << طريق العودة>> لينتقل في هذا الجانب التطبيقي إلى مجموعة من الحقائق قررها كالتالي :

أولها: إن الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي، ولا يبقى منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها فليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية متكاملة التكوين أمام العين المبصرة، ليستشهد على ذلك بقول الشاعر " محي الدين فارس" من قصيدة بعنوان << السلم>> حين يقول << والريح تجلدي سواعدها المديدة >> فالجلد بالسوط والمديدة، تكون للسواعد، وليس للريح فالصورة هنا مقننة فلا أن يمكن نتصور الريح تجلد ولا يمكن أن نتصورها أن لها سواعد مديدة ولكن يرى الناقد أن الصورة اكتملت عندما قال " الريح تجلدي" ثم هبطت عندما أضاف إليها سواعدها المديدة.

ثانيها: ينبغي التفريق بين التفكير الحسي والرؤية البصرية لشيء، صحيح أن التفكير الحسي أكثر إيغالاً في صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطحها، ولقد غلب على الشعر المعاصر طابع التفكير الحسي، ذلك أن الشعراء المحدثين وثقوا في الشعور الباطن من حيث أنه ملتقى الأهواء المتنازعة، من حيث نفاذه وتغلغله في صميم الحياة دون صورها

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 102 .

الخارجية ومعانقة للحقائق الجوهرية، مستشهداً في ذلك بقصيدة "عبد المعطي حجازي" المُنونة بـ <<حلم ليلة فارغة>> إذ يقول في مطلعها:<sup>(1)</sup>

وبعد صمت لم يَطل

الطائر الأخضر طار

الغصن مازال بسحره يميل

كأنه ما غادر الغصن ولا اختفى

كأنه نجمة خفية تدور

فالطائر الأخضر رسول محبوبته أفضى في صمته برسالته ثم طار، ليتحدث عن الغصن الذي دبّت فيه حركة انتشاء؛ لأن الحياة قد تحركت في أعماقه حركة لا نراها بالعين، وإنما تحسها النفس، إنها حركة خفية مبعثها خفي. وعلى هذا النحو يتمثل التفكير الحسي في الصورة الشعرية ذلك التفكير الذي يتغلغل فيه الشاعر من خلال أحاسيسه في الطبيعة فيقع فيه على المشهد أو الحركة الخفية التي تترجم ذلك التفكير<sup>(2)</sup>.

**الثالثة:** من الحقائق الأساسية الخاصة بالشعر ظاهرة التكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصور وتشكيلها، ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد، وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفني والحلم، ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية وتصطدم الأشياء ببعضها معبرة عن النزعات المتصارعة في نفس الشاعر وهذه الحقيقة -يقول الناقد- فَنيل أصحاب المذهب <<الداواوي>> dadaism في أن يخرجوا للوجود أعمالاً شعرية رائقة، لأن فكرتهم

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 106 .

<sup>(2)</sup> ينظر المرجع نفسه، ص 108 .

الأساسية في كتابة الشعر تقوم على أساس الاختيار الاعتباطي للمفردات ثم رصفها بجانب بعضها البعض كيفما اتفق<sup>(1)</sup>.

إن الصور الشعرية ينبغي ألا تتفصل عن التفكير الكلي الشامل ؛ إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطا منطقيًا، فإن هذا الارتباط مازال ولا بد أن يكون خاضعا لمنطق الشعور، مستشهدا ببعض الصور الشعرية في قصيدة " محمد عفيفي مطر " المَعنونة بـ << قبض الريح >>

ويرى أن هذه الصور كثيرا ما يستغل رواسب الصور أو الرموز الشعبية التي تنقلها إليه الخرافات والحكايات والأساطير التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور، وهي بهذا تمثل وسيلة تفاهم روحي أوضح وأقوى، من أي وسيلة أخرى، كما تجسد ذلك قصيدة "محي الدين فارس" في قصيدته " ذكريات الحرب" حين يقول:<sup>(2)</sup>

ويختنق الليل حتى أخال جنائز هندية تحترق

فالناقد يقول أننا لم نر الجنائز الهندية فضلا على أن نراها تحترق، ولكن الحقيقة أن الطقوس الهندية من أشد الطقوس تعقيدا وازدحاما بالحركة والألوان، والدخان والكتل البشرية والذي استقر في ضمير الشاعر أن الجنائز الهندية لا بد أن تصحبها تلك الطقوس، ومن هنا يتسأل الناقد كيف تحترق الجنائز؟ فضلا عن ذلك إنها الجنائز الهندية والمهم أكثر والغريب أنه كيف أن الليل يختنق وأي اختناق؟

وهكذا يلجأ الشاعر إلى عملية التكتيف الزماني والمكاني في تشكيل الصورة، وقد يستغل رواسب الصورة الشعبية التي تنقلها القصص بعد أن يضيف إليها من عنده بعض الألوان ،

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 109.

(2) المرجع نفسه، ص 109.

وقد يستمد الصورة كما هي من تراث الإنسانية الزاخر المستقر في الضمائر ليشكل الشاعر كل الحالات صورة شعرية لوعي سليم ذات أثر فني<sup>(1)</sup>.

وتم يعرض الناقد في هذا الجانب من الصورة الشعرية إلى قضية << التوقعات >> كما أسماها "هويلي" فالقصيدة عند بعض النقاد المحدثين هي مجموعة من التوقعات النفسية التي تأتلف في صور كلية تمثلها القصيدة في مجموعها، ولا تكون إلا في القوائد الطويلة، والتوقع يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء حيث نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصلة عن بعضها البعض، ويكاد كل مشهد فيها يقوم بذاته، ولكن ما يلبث أن ندرك إدراكا مُبهما أن شيئا ما يصادفنا في كل مشهد، كأنه يتخذ في كل مرة قناعا جديدا حتى إذا انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أُنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة<sup>(2)</sup>.

وقد تجسدت هذه الصياغة الجديدة في شعرنا العربي، ولا يستطيع أن يقدر عليها كل شاعر، ويعتبر "ت.س اليوت" Thomas Stearns Eliot أعظم الشعراء المعاصرين في امتلاك ناصية هذه الصياغة من خلال قصائد << الأرض والخراب >> و << رجال الخوف >> و << أغنية أحب ألفرد لروفروك >> أما في شعرنا العربي فتُعد قصيدة << رحلة في الليل >> لـ "صلاح عبد الصبور" أنضج ما ظهر في الشعر في هذا الاتجاه، و تتكون هذه القصيدة من ست توقعات، ولكل توقعه عنوان مستقل ( بحر الحداد، أغنية صغيرة، نزهة الجبل، السندباد، الميلاد الثاني، إلى الأبد)<sup>(3)</sup>.

وهذه المشاهد المختلفة للتوقعات المختلفة، تبرز في مجملها حقيقة الصراع الذي تقوم به الحياة، وموقف الإنسان من هذا الصراع، وكذلك يقوم كل مشهد على حدا، وفي هذا سر

<sup>(1)</sup> ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 110 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 113 .

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه ، ص114.

نجاح هذه الصورة في ذاتها ومجموعها، ليقوم بعدها الناقد بعرض مجموعة من القصائد أو المقاطع من القصائد قصد التدليل لهذه الفكرة بعرض القصيدة " تروزياس" Thrèsias واستنباط ما فيها من رموز ثم ليعرض لنا قصيدة << ثنائية ريفية >> للشاعر " عبده بدوي" والتي هي عبارة عن صورة حوارية بين زوج ريفي وزوجته حول الفرحة بحلول فصل الحصاد، وهي قصيدة يقول عنها الناقد " عز الدين إسماعيل" من يُمعن فيها النظر يجد أنها تكشف لنا تجربة جنسية بين الرجل المرأة وعمّا يلبسها في الوسط الريفي من مواصفات، فهي تتضمن تجربة مُستخفية وراء صورتها الخارجية، أنها في الظاهر تقول شيئاً جميلاً ومقبولاً لكنها تتطوي على حقيقة نفسية خطيرة هي أن الجنس في حياة الإنسان هو مصدر سعادته، ومصدر شقائه في الوقت نفسه، بخاصة بعد أن يتحول الحب إلى شيء " له جذر وله ساق وله ثمار"(1).

ويرى الناقد أن الشاعر قد نجح بهذه الصورة التعبيرية الظاهرية في أن يخفي التجربة ويُثشي بها في الوقت نفسه أي أن يلائم بين حاجات التعبير النبيل والصورة الجميلة من جهة، والحقيقة الصارخة من جهة أخرى، وهو شيء لم يصنعه الشاعر عن عمد ولكن أصالة التجربة وصدقها وهذه الملاءمة بين عناصر التجربة والتعبير الجميل النبيل الخط الأساسي العريض في تحديد قيمة العمل الفني.

ولقد انتقد "زين الدين المختاري" " عز الدين إسماعيل" على هذه النظرة بالإسراف في تفسير القصيدة ؛ إذ ردّ الناقد كل صورها إلى تجربة واحدة وهي التجربة الجنسية واعتبارها بأنها تجربة خطيرة وهذا النموذج التطبيقي يغنينا عن سلبيات النقد السيكولوجي الذي سلكه " عز

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 124 .

الدين إسماعيل" وغيره في دراسة العمل الأدبي، وهو منهج التحليل النفسي الفرويدي القائم لكشف مكبوتات اللاشعور من أمراض، وعقد نفسية، وغرائز جنسية<sup>(1)</sup>.

غير أن المزيّة التي انفرد بها هذا الناقد " عز الدين إسماعيل" أن العناية بالعمل الأدبي نفسه وتحليل نفسيات شخوصه، في حين عُنيّ السواد الأعظم من النقاد والأدباء بدراسة شخصية الأديب من خلال أثره<sup>(2)</sup>.

وفي الأخير يخرج الناقد " عز الدين إسماعيل" في هذا الفصل حول الصورة الشعرية وتطبيقاتها بخلاصة مفادها أن عداً بعض النقاد من نتائج << علم النفس التحليلي >> وعلم النفس بصفة عامة، لا مبرر له، وهؤلاء النقاد أشهرهم أصحاب فلسفة الجمال، الناقد "اليزابثدرو" E.Drew<sup>(3)</sup>، لأننا في الوقت الذي استطعنا فيه أن نفسر عناصر العمل الشعري ونُحلله كنقاد مهدنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكما دقيقا تسنده المعرفة لا مجرد حكم ذوقي متميع. وقد كان الناقد - كما يُقر هو- أن في الكثير من الحالات يُفسر فيها الصورة أو الرمز سواء في حالة النجاح الفنيّ أو الفشل وكان يُضمّن عملية التفسير ذاتها حكما، لأن مرحلة التفسير ومرحلة الحكم ليست بعيدة عن بعضهما البعض، ولأنه ما أن يفرغ الإنسان من عملية التفسير حتى يطفو الحكم على السطح<sup>(4)</sup>.

### III- في الأدب المسرحي:

#### أولا. لغز الألغاز:

لقد مهّد الناقد لهذا الفصل بهذا العنوان الذي يتجسد في مفهوم إشكالية أبدية خالدة أزلية تتمثل في سؤال كبير هو ما الإنسان؟ وقد راود هذا السؤال أهل طيبة عندما وقف "أبو

<sup>(1)</sup> زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكلوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد أنموذجا ص 60.

<sup>(2)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 61.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 125 .

<sup>(4)</sup> المرجع السابق، ص 125.

الهول" يلقي سؤالا عن كائن يمشي في الصباح على أربع، والظهيرة على اثنين، وفي المساء على ثلاثة، وحين أجاب " أوديب" على هذا السؤال على أن هذا الكائن هو الإنسان إلا أنه طفح على السطح لغز آخر عويص هو ما الإنسان؟

ولقد كانت هناك مغامرات أدبية متواترة حاول أصحابها أن يرتادوا هذا المجهل بغية الوصول إلى أبعد أغواره، وقد اتسمت هذه المغامرات بالطابع الرومنتيكي الذي اكتنفته كثير من الضباب، إلى أن جاء "فرويد" فلم يكن مغامرا رومانتيكيا بل عالما يتخذ من التجربة العملية منهجا للوصول إلى الحقيقة فاستطاع أن يكشف المحير من غير ما لبس أو إيهام، ولم يقع في ما وقع فيه السابقون؛ حيث اقتنعوا اقتناعا مبهما بأنهم كشفوا ذلك السرّ لكنهم مع ذلك تركونا في حيرة من هذا الإيهام والحقيقة أنهم نبهوا إلى حقيقة مستخفية في أغوار النفس البشرية لكنهم لم يقولوا لنا عن هذه الحقيقة، لقد صوّروا الإنسان كما صوّروه ولكنهم في الواقع زادوا بذلك الأمر تعقيدا، إلى أن جاء النقد السيكلوجية ليلقي الضوء على الصورة و يستكشف أن هذه الصورة وإن اختلفت في ظاهرها فإنها تنطوي جميعا على مجموعة من الحقائق المشتركة هي المسؤولة أولا وأخيرا عن تشكيل كل صورة على ما هي عليه<sup>(1)</sup>.

ويرى الناقد " عز الدين إسماعيل" أن أكثر الصور الأدبية إلغازا هي صورة " هملت" كما وضّعها "شكسبير" ويقول سوف نرى بعد قليل من خلال تحليليه النفسي لشخصيته وكيف بَلَّبَ هذا الإنسان الخواطر في فهم سرّه وكيف استطاع النقد السيكلوجي أن يجلوه لنا بأن يخرج من أعماقه الخفية إلى السطح، وعند ذلك يتحول فهمنا الغامض "لهملت" إلى فهم واضح محدود لا "لهملت" وحده، بل لأنفسنا كذلك<sup>(2)</sup>.

ثانيا - مسرحية هملت لشكسبير:

1- التفسيرات السابقة لها:

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص130 .

<sup>(2)</sup> ينظر المرجع نفسه، ص130.

لقد أكد "عز الدين إسماعيل" أن مسرحية "هملت" لشكسبير مسرحية ذائعة الصيت، وقصتها تكاد تكون معروفة، وقد ظفرت بعناية واهتمام النقاد والباحثين لأنها تمثل عملاً فنياً رائعاً ورئيسياً أنتجه عقل من أعظم العقول التي عرفها العالم، فكثير من النقاد قد نظروا إليها بوصفها جماع فلسفة "شكسبير" أكثر من أي عمل آخر، وكذلك مثلت هذه المسرحية آلاف المرات في مختلف الأقطار، فهزت قلوب الكثيرين لأنها تتطوي على قيمة إنسانية يدركها الناس حينما كانوا، وفي أي وقت كانوا<sup>(1)</sup>.

وقبل أن يخوض الناقد في عرض التفسيرات السابقة حاول أن يلخصها للقارئ ويسرد لنا تَمَفُّضَاتِهَا الكبرى، وأحداثها المِفْصَلِيَّة التي جعلت من النقاد يسلطون الضوء على طبيعة هذه الأحداث وتفسيرها كيف حدثت؟ ولماذا حدثت؟ وما الهدف من سلوكها هذا المسلك دون غيره؟ ليخرج النقاد بحقيقة أجمع عليها أغلبهم وهي بالرغم من أن الناس يتجاوبون مع "هملت" بطل المسرحية ولغزها، فإنهم حاروا في فهمه وقد استطاعوا أن يركزوا لغز هذا الإنسان في عبارة واحدة وبسيطة وهي: ما الذي جعل "هملت" يتوانى في الثأر لأبيه؟<sup>(2)</sup> وقد عرض الناقد "عز الدين إسماعيل" للتفسيرات السابقة لهذه المشكلة المحورية الغامضة، ورأى أنها تنقسم إلى مجموعتين هما:<sup>(3)</sup>

#### (أ) - المجموعة الأولى:

تعتمد هذه المجموعة على شرح هذه القضية إلى عوامل خارجية، وهو ما يمكن تسميته "بشباك التذاكر" وفحواها أن قمة المأساة تأتي خاصة عندما تأخذ صورة القتل في النهاية، فلكي تجعل المسرحية ترضى جمهور المتفرجين لابد من إطالتها إلى حد مقبول مثل

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 128 .

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 128 .

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 129 . 130 .

ما ذهب إليه الكاتب "سانتا يانا" Santayana إذ يعزو التواني من القتل إلى ضرورة الإطالة في المسرحية.

ومن التفسيرات ضمن هذه المجموعة ترى أن " هملت " ليس شخصية مخترعة بل هو بطل قصة قديمة مثلما ذهب إليه " استول" Stoll إذ يرى أن المسرحية هي قصة قديمة أعيدت صياغتها وحُورت بعض جوانب أحداثها (كقتل الأب بالسم سرا بدلا من قتله جهرا مثلا)<sup>(1)</sup>.  
- وهناك من يرى أن المسرحية دفاع عن البروتستنتية وتمرد على الكاثوليكية وهذه الفكرة يرى الناقد أنها مستبعدة لأنه لا يوجد إنسان يفكر في العصر الإليزابيثي الذي عاشه "شكسبير" في اتجاهه الديني<sup>(2)</sup>.

- وهناك من يدعي أن "هملت" يمثل اليهودي النموذجي، كما يصور أزمة الشعب اليهودي<sup>(3)</sup>.  
- وهناك من ذهب إلى تفسير المسرحية على أنها فلسفة رمزية للتاريخ، "فهملت" هو الرُوح الباحث عن الحقيقة و" كلوديوس" Claudius نموذج الشر والخطأ، و"أوفيليا" Ophelia تمثل الكنيسة، ويمثل "بولونيوس" Polonius مذهبها المطلق والمأثور، أما الشبح فهو صوت المسيحية المثالي، وهكذا... وهذا التفسير يُقر الناقد " عز الدين إسماعيل" أنه لا يمكن قبوله بأي وجه من الوجوه، وإنما يدل فقط على ضخامة العمل الأدبي إذ استطاع أن يولد في نفوس الباحثين على مرّ الزمن هذا الحشد من الأفكار الهائل<sup>(4)</sup>.

#### ب- المجموعة الثانية:

وتفسر هذه المجموعة تواني "هملت" في الثأر لأبيه هو أن هناك عيبا في تكوين "هملت" نفسه وأصحاب هذا الاتجاه هم "مَكنزى" McKenzie "جوته" Goethe "كُولردج"

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ص 134 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 134 .

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 135 .

<sup>(4)</sup> المرجع نفسه ، ص 135 .

Coleridge و " شليجل " Schlegel وهذه الفكرة لم يكتب لها الرواج، قد أخذها " جوته " عن " هردر " Herder الذي رفضها فيما بعد<sup>(1)</sup>.

- أما العيب الذي قاله الباحثون في " هملت " فهو عقلي جعله " يتوانى في الأخذ بالثأر لأبيه وقد سار على هذا الاتجاه " كُولردج " و " شليجل " و " جوته " . وطبيعة هذا المرض هو إدمان الذهن وإعادة التفكير والتكهن إنه مريض الفكر، إذ يرى " شلجيل " إن الإمعان في الفكر وإدمان الذهن على التفكير يُوهن من القدرة على التنفيذ يجعل الإنسان يفقد القدرة على الجزم، إذ أن القدرة على التنفيذ تجعل الإنسان يفقد القدرة على الجزم؛ إذ أن القدرة على العزم بُدِدَت في التفكير في العمل وقد انتقد " برادلي " Bradley هذه النظرية، فقال أنها لا تكفي لتفسير أزمة " هملت " ويرى أن أكبر الأسباب التي جعلت " هملت " يتوانى في الثأر لأبيه هي أسباب لاشعورية<sup>(2)</sup>.

ولكن "برادلي" نفسه ينتقد هذا التفسير بحيث أنه يحط من قدر "هملت" إذ يجعل منه رجلا غير كفاء للمهمة الملقاة على عاتقه، من حيث أنه رغم عبقرتيه في التفكير ضعيف في التنفيذ<sup>(3)</sup>.

وقد ردّ الناقد " عز الدين إسماعيل " على هذه النظرة، واعتبر تفسيرها غير صحيح خاصة باتهام "هملت" أنه مصاب بمرض التفكير إذ يقول الناقد: >> أن "هملت" كان عمليا في عديد من الأحداث والمواقف كقتله لـ " يوليونيوس " Julianus من وراء الستار وإن أخطأ إلا أن المهم أنه قتل، وكذلك رحلته لإنجلترا والإيقاع بمرافقيه وتسبب في قتلها، وكذلك

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 137 .

<sup>(2)</sup> :، أ س برادلي التراجم الشكسبيرية، ترجمة حنا الإلياس، المؤسسة المصرية، سنة 1962، ج1، ص 134. نقلا عن

كتاب: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 138

<sup>(3)</sup> المرجع السابق، ص 137 .

مواقفه الصارمة مع عمه وأمه " أوليفيا" وأخيراً على منازل " لايرتس" Laertes بالسيف وكل هذه المواقف تؤكد أن " هملت " كان عملياً ولم يكن مجرد عقل يفكر ويتأمل <<(1). وقد تناول هذه القضية بعد "جوته" كتاب كثيرون فمنهم من رأى تواني " هملت" في التأثير لأبيه نظراً لنشاطه العقلي الذي يشل حركته، كما قال " ترتش" Trench، وهناك من أعزاه إلى نشاطه العقلي والعاطفي الزائد، والذي تضرر الإرادة خلاله ، وهناك من يرى أن " هملت " إنسان خيالي(2).

وتجدر الإشارة إلى أن " برادلي" ناقش جلّ التفسيرات المختلفة في تفسير إبحام " هملت" للتأثر لأبيه خاصة ذلك التفسير الذي يعزوه إلى الضمير الخُلقي ورأى مسألة الضمير ما هي إلا عذر من الأعذار الكثيرة اللاشعورية التي تبرر توانيّه، ويؤكد " برادلي" أن المبرر الأخلاقي ينبغي أن يُطرد في كل أفعاله كالإيقاع برفيقه في الرحلة إلى إنجلترا وبعديد الأحداث المفصلية في المسرحية ولهذا المبرر الأخلاقي يعتبر ناقصاً .

- وهناك من يرى أن التواني في الأخذ بالتأثر هو التعارض مع الأفكار الأخلاقية المسيحية المتطورة مثلما يرى "فجيز" figgis أما النقد الذي يوجهه "عز الدين إسماعيل" لهذه التفسيرات هو أن " هملت" كان يعرف بالوضوح الكافي في كل ما كان ينبغي عليه أن يعلمه، أما الصراع في نفسه، فقد كان يدور حول مسألة عدم قدرته على أن يحمل بنفسه على إنجازهِ(3). وفي الأخير وفي عرض الناقد هذه التفسيرات يؤكد أن "هملت" ربما كان "شكسبير" نفسه إذ لم يستطع فهم سر تردده وكان صراعه النفسي الظاهر أمامنا في المسرحية حول فهم السبب في توانيّه، ليُقر بعد الخوض في عُبَاب هذه التفسيرات أنه لم يبق من ألوان التفسير التي فسرت أزمة هملت إلا التفسير السيكولوجي ليؤكد على نقطة مهمة نبه إليها

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 137 .

(2) المرجع نفسه، ص 138 .

(3) المرجع نفسه ، ص 141 .

وهي الفرق بين هذا النوع من التفسير والتفسير القائم على أساس من حقائق علم النفس التحليلي<sup>(1)</sup>.

## (2) - تفسيرها في ضوء التحليل النفسي:

لقد استعرض الناقد "عز الدين إسماعيل" أهم التفسيرات النفسية لأزمة "هملت" فقد نظر كثيرون أن "هملت" إنسان مصاباً باضطراب عقلي mental disorder وهي حالة يعرفها الأطباء النفسانيون، وقد رأى بعضهم مثل "تيرش Tierish" و"فرويد" و"اشتجر" "Stenger" وكثيرون أن "هملت" كان مجنوناً دون أن يخصصوا شكل جنونه، وقد وصف "رونزر" "Ronser" "هملت" أنه مصاباً بالنورستانيا الهستيرية، ورأى "جونز" إلى الرأي القائل أن "هملت" كان مصاباً بالسوداوية لأن "شكسبير" قد استفاد في اسم شخصيته مما عرفه عن هذا المرض من "برايت" "Bright" الذي كتب بحث في عام 1586م عن السوداوية<sup>(2)</sup>.

ولعل أهم هذه التفسيرات التي تقول بسوداوية "هملت" هو ما ذهب إليه "برادلي" حتى أنه حاول تفسير المسرحية كلها بهذا الشكل؛ إذ يرى أن تردد "هملت" لم يكن راجعاً إلى إفراطه في التفكير الدائم، بل يرجع السبب المباشر إلى حالة عقلية شاذة وهي حالة مرضية سوداوية شديدة وهذا التفكير المفرط والأسئلة التي تدور في ذهنه ما هي إلا علامة من علاماتها، وهي محور المأساة عند "هملت".

وقد طرح الناقد "عز الدين إسماعيل" سؤالاً جوهرياً لتأكيد أو نفي هذه الفرضية، وهذا السؤال : لماذا اقتصررت هذه السوداوية إلا على مسألة الثأر دون غيرها من المسائل الأخرى التي واجهها "هملت" بحزم؟ فربما - يقول الناقد - كان جوابه هو أن شعور "هملت" الأخلاقي قد أهين عندما رأى أمه مغرقة في شهوانياتها حتى أنها تزوجت من عمه، ولم يمض عن وفاة أبيه أكثر من شهر، ولم يكتف "برادلي" بتفسير أزمة تردد "هملت" السوداوية

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 144 . 143 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص 144 .

بل يمتد هذا التفسير إلى علاقة " هملت " بـ " أوليفيا " وهي علاقة حب كانت بينهما بدايتها بتلك الرسائل الغرامية التي تعبر عن مشاعره نحوها، ولكن هذا الشعور قد تغير تماما بعد ظهور الشبح له. وقد فسّر " برادلي " فتور هذه العلاقة وزوالها بعد ظهور الشبح أنه يظهر عارض سوداء كسوداء " هملت " يؤدي إلى شلل عاطفة الحب بل إلى انحرافها وتحولها<sup>(1)</sup>.

وقد انتقد هذا الرأي وهذا التفسير على أنه يفصل " هملت " عن المسرحية أي عن المأساة والتأثير الدرامي لها، وفي نقد هذا النوع من التفسير السيكولوجي بعامة يقول " جونز " >> لو أن الشخص الأساسي في المسرحية كان مجرد تصوير " حالة جنونية " لكان تأثير المسرحية من نوع آخر، فعندما يحدث مثل هذا كما في الحال مع " أوليفيا " لا يسترعي انتباهنا مثل هذا الشخص لأنه لم يعد بمعنى من المعاني إنسانيا، في حين أن " هملت " يثير اهتمامنا وتعاطفنا وإثارة مطردة حتى النهاية <<<sup>(2)</sup>.

كل هذه التفسيرات السابقة يعرضها من جانب التفسير السيكولوجي أن يسلط الضوء على الأسباب والأعدار المختلفة التي جعلت " هملت " يتردد في الوهلة الأولى، لم يكن متأكدا من أن عمه من قتل أبيه، ولكن عندما ظهر الشبح وصدقت ظنونه بقي مترددا لأعدار أخرى يتهم نفسه بالجبن، ومرة بأن الظرف غير مناسب، ومرة أنه لا يريد أن يُمهّد له الطريق إلى الجنة بالرغم من أن " هملت " أتاحت له فرصا للانتقام مواتية وسهلة، وهذا التردد والخلق للأعدار تمثل ظاهرة نفسية يسميها " جونز " Jons بالتعطل النوعي للإرادة specific aboulia فهو يشتم في لهفة بكل عذر مهما كان وزنه لكي يشغله عن أداء مهمته وهي الأخذ بالثأر.

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 146 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص 147 .

ويرى " جونز " أن " هملت " هو شخصية أدبية تمثل نوعا من الناس ينوؤون بعبء الشعور بالخيبة والبطلان وعدم الاقتناع بالإنسانية ، وذلك لأنهم يعيشون ألوانا من الصراع وهذا الصنف يطلق عليه اسم العُصابي النفسي psychoneurosis وفقا لدراسات " فرويد " وهي من نوع الصراع العقلي الداخلي الكامن في اللاشعور في عقله متولد منذ الطفولة<sup>(1)</sup>.

ومن خلال الخوض في هذه الجوانب لعملية التحليل النفسي يرى الناقد " عز الدين إسماعيل " أن القضية ملخصة في عبارة واحدة محددة، أن هناك رغبات قديمة مُحرمة قد سبق أن كبتت منذ الطفولة في لاشعور " هملت " ثم أتاحت لها فُرصة العودة والنشاط نتيجة لحادث موت الأب ولكن شخصا عاقلا مهذبا مثل " هملت " كان لابد أن يقاوم الأمر الذي احتاج نشاطا عقليا زائدا يستطيع به كبت تلك الرغبات وهذا هو مدار الصراع، وهذا هو سبب تواني " هملت " عن العمل الحاسم وتردده ، ولإثبات هذا التفسير يرجع الناقد " عز الدين إسماعيل " إلى المسرحية ويحدد خمسة مشاهد وتمفصلات تؤكد صحة فرضيته تبين لنا نوع تلك الرغبات المكبوتة<sup>(2)</sup>.

- ظهور شبح أبيه وهذا الظهور لا يُبشر بخير حتى أن " هملت " كان متوجسا وخائفا فلم نره مبهجا برؤية أبيه ويتجلى ذلك في قوله :

\* إنني لأتوجس من وقوع مهزلة، ما أبطأ الليل

\* اسكني أيتها الروح حتى يجيء ولسوف تتكشف الشرور .

فما الذي جعل " هملت " يتوقع الشر؟ وأي شرور التي ستخرج من مكانها؟ حيث كانت دفيئة كي يراها الناس وهذه الأسئلة لا تنتظر منه أي إجابة، وإنما يكفيننا أن نسجل هذا الشعور الغامض إزاء الشر الذي يخرج من مكمته فليست المسألة مجرد حدس وإنما هو شعور له رصيد في نفس " هملت " .

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 151 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 152 .

- المشهد الثاني: يتجسد في وقفه الشبح خاصة عندما ينتهي الحوار بينهما أن ينتقم لأبيه ويطلب من "هملت" أن يذكره ولا ينساه، وقد تكررت هذه الدعوة من الشبح إليه لي طرح الناقد سؤالا أمن التناقض أن يفكر "هملت" في الموضوع ولا يفكر في نفس الوقت؟

وأغلب الظن أن " شكسبير" لم يتناقض في توجيه شخصية البطل إلا أن رغبة " هملت" في معرفة حقيقة القاتل، لتخليص نفسه من الشعور بالذنب بإلقاء الجريمة على شخص آخر ولكن معرفته بهذا الشخص لم تقض على الحقيقة الأولى وهي الرغبة الخفية في قتل أبيه، وإذا كانت الرغبة الكامنة، فلماذا ينتقم من عمّه وأولى به إذن أن ينسى مسألة الانتقام هذه أو يحاول نسيانها ومن هنا كان على الشبح أن يذكره بها.

- وفي هذا المشهد يتجلى عندما أخبر الشبح " هملت" أن العم هو الذي صبّ السم في أذنه، ولم يلدغ بثعبان، وعندما نجد "هملت" يعلق بقوله: >> يا لروحي المتنبئة! يا لعمي << كأن الخبر ليس جديدا عليه ولا يمكن أن نفهم معنى هذا التنبؤ الذي وصل إليه " هملت" إلا بأن نشير إلى حقيقة مهمة أسعفنا بها التحليل النفسي ،وهي أن الجريمتين اللتين وقعتا (قتل الملك . والزواج بالملكة) جريمتان متلازمتان، وليستا منفصلتين ذلك أن عقدة "أوديب" تشملهما معا في نفس الطفل فالطفل لا يرغب في قتل أبيه إلا ليستأثر بأمه.

- ويتجلى هذا الموقف والمشهد في الفصل الثالث عندما يسأل "هملت" نفسه عن توانيه في الانتقام من عمه، وهو يردد " أ أنا جبان؟ وهذه العبارة تؤكد حقيقة يقرها المفسرون على أن معظم أعدار "هملت" كاذبة .وبعبارة أخرى، أن ما يجري في لا شعوره من رغبات متضادة للعمل (الانتقام) وهو ما يتجسم له في هيئة ذات تكشف كذب أعداره.

- المشهد الأخير والذي يكتسي أهمية في إقدام " هملت" على مبارزة " لايرتس" وقد كان " هملت" يُدرك الخطر المحقق به وما هذه المبارزة إلا رغبة لاشعورية في الموت، وهو ما تجسد في الفصل الخامس؛ حيث يُبدي "هملت" نوعا من النكران للذات الكسيفة كما لو كان

قد يئس سرا في إرغام نفسه على التنفيذ، وبات مستعداً للتخلي عن واجبه إلى قوة أخرى غير قوته، ألا وهي القضاء والقدر، إلا أن الشعور المحتدم كان يلح عليه في التفكير وتعذب في سبيله ما تعذب، ولذلك نجد "هملت" في آخر المطاف يلقي بنفسه بين براثن الموت دون حرص ولا مبالاة.

وإضافة إلى ما تقدم من تحليل للمواقف والمشاهد الخمسة بعد تأكيد الناقد صدق دعواه يعرج إلى نقطة أخرى تزيد فرضياته وتفسيراته النفسية لأزمة "هملت" قوة وهذه النقطة هي علاقة الشخصيات الرئيسية في المسرحية مع بعضها البعض على النحو الآتي:

#### (أ) - علاقة هملت و أمه:

فالظاهر أن "هملت" ناقم على أمه إلا أنه يظهر ويصطنع الأدب معها، فهل حقا أن هملت يكره أمه؟ بالرغم من أن الملكة أحبته حبا شديدا منذ الطفولة لكنه كما يصنع الشخص السوي دائما يتخلص من التعلق المفرط ذلك التعلق الأوديبي خاصة عندما كبر واكتسب من البيئة ثقافة ضد هذا الحب المريض، وقد اجتهد "هملت" بدعوى الغيرة من أمه في إغاضتها ولا يوجد أدل من مشهد أمه وهي تدعوه إلى الجلوس بجانبها لكنه اعتذر وقال أنه يفضل مكانا آخر، وهو بين قدمي "أوليفيا" وهذه الغيرة لا تدل على الكراهية وإنما تدل على الحب والرغبة في الامتلاك.

والنتيجة المهمة التي يمكن أن نرتبها على حقيقة هذه العلاقة بين "هملت" و "أمه" هي أن خنقه وغلظته في معاملتها ونفوره منها كل ذلك لم يكن موجها في الحقيقية . كما يلوح للوهلة الأولى . ضد جريمتها مع عمه بل مع "هملت" نفسه<sup>(1)</sup>.

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 158.

(ب)- علاقته مع عمه:

والحقيقة أن العمّ كان يتميز بالكياسة والحكمة ويتجلى ذلك في طريقة تدبيره لقتل " هملت" نفسه، وكذلك قدرته على إخماد حركة التمرد التي قادها " لايرتس" أما علاقة "هملت" بعمه، فقد كانت تتسم بالحب والكراهية في آن واحد، وذلك نظرا لتغير المواقف، فلو كان يحبه لأحجم عن قتله نهائيا ولو كان يكرهه لقتله، كما سنحت له الفرصة، وهنا يتجلى مدار الصراع فيطول ويقصر كما فسره اصحاب نظرية " شباك التذاكر " التي سبق عرضها ، ولكن كيف نفسر هذا التناقض في الحب والكراهية في الآن نفسه؟ فيفسر ذلك الناقد أن حُبه لهذا أمر لا نشك فيه، ولكن متى كان " هملت" يحب عمه؟وهنا يجب الرجوع إلى الحقيقة السيكولوجية في رغبة الطفل الأوديبية في قتل أبيه للحصول على أمه، ولكن هذه الرغبة كُبتت في نفس "هملت" منذ أمد بعيد، وهي لم تندثر وهنا هو العم بقتله أب "هملت" يُحقق شطرا من رغبة " أوديب" التي تعود وتتشط في نفس هملت والمستتارة بالحدث نفسه، وهنا لايد أن يشعر " هلمت" بالرضا لأن الرغبة الخفية في نفسه قد تحققت، وهذا الرضا لم يكن من المعقول أن يُظهر لعمه الحب، ولو أظهره " هملت" لأخذ "شكسبير" نفسه هذا الخطأ الفني إذ أن روعة العمل الفني تجسدت في أن أحد طرفي الصراع ظل دائما خفيا بالنسبة للجمهور والشخصيات أنفسهم<sup>(1)</sup>.

أمّا كره " هملت" لعمه فتجلى في تلك الحركات النفسية الخفية وهو ما نسميه فلتان اللسان، ففي المشهد الرابع من الفصل الثالث، نجد أنه عندما قتل " هملت" " يولونيوس" وهو متخفٍ وراء الستار نجده يقول مخاطبا القاتل لقد حسبتك من هو أفضل منك، وهو يعني عمّه الملك بطبيعة الحال، ومن جهة أخرى أن العم استولى عن الحب الذي كان " هملت"

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 159 .

يطمع فيه واغتصب أمه، ورُبما السبب الأبعد لهذه الكراهية هو قتل العم للأب وزواجه من الأم<sup>(1)</sup>.

### (ج) - علاقة هملت بأوليفيا:

فالظاهر أمامنا هناك تناقض في مشاعره اتجاهها مرةً يظهر مُحبا لها متيما بها، ومرة أخرى يظهر منصرفا عنها كارها لحبها بل قاسيا فظا معها، فالحب كان مناسب لتطوره الطبيعي من الناحيتين الاجتماعية والفكرية، ولكن شعوره نحو أمه حاد فانعكس على أوليفيا".

ولما كان كبت المشاعر الجنسية أشد كانت الكراهية أعنف. وقد استطاع " هملت " أن يصطنع مبادئ المجتمع ومثله بأن ينشئ علاقة غرامية مع أوليفيا ثم يقتل أباه، فتتكشف له شهوانية أمه صارخة من جديد صراخا أعنف وأشد منه حين كان طفلا وهو الآن يبذل جهدا جبارا في كبته مرة أخرى، وسبب هذا الكبت يعود الموقف من جديد موقف كراهية المرأة بنوعيتها ممثلة في أمه وفي أوليفيا، فيصد عن " أوليفيا" كما يصد عن " أمه" وينكر حبه لها، وقد كان مضطرا لأن يقتل حبه لها الذي كان قد بدأ.<sup>(2)</sup>

وفي الأخير يخرج الناقد " عز الدين إسماعيل" بإضاءة أن هذه الشخصيات الأساسية في المسرحية منظورا إليها من خلال " هملت" ومنظورا إليه من خلالها، وقد تعذب بهم، كما عذبهم، تَعَذَّبَ بهم لأنهم مثار صراعه النفسي ومعاناته وآلامه، وعذبهم بسرهم الغامض الذي لم يُطلع عليه أحد.

لقد كان ذا ضمير ولقد وقف ضميره في سبيله فلم يُمكنه من أن يواجه نفسه بصراحة، وتركه يتألم حتى آخر لحظة من حياته، ولم يستكشف "هملت" نفسه إلا بهذا الضياع، ومع أنه مات في اللحظة التي كان يمكن أن يبدأ فيها الحياة، إلا أننا أمام موته لا نشعر بأي

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 162 .

(2) المرجع نفسه، ص 163.

حزن، وكأن تلك القوى الخبيثة المُصطرعة في نفوسنا ،والتي نَجبن دائما على مواجهتها، قد هدأت واستقرت ومن هنا كان "هملت " الإنسان وكان تعاطف الإنسانية قاطبة معه<sup>(1)</sup>.

### ثالثا . الوجه والقناع :

#### تمهيد :

لقد دبَّج الناقد في قراءته السيكولوجية لمسرحية " يوجين أونيل " Eugene O'Neill بهذا العنوان من خلال البحث في إشكاليه كبرى شغلت عقل الإنسان منذ القدم، ألا وهي حقيقة الإنسان وما يدور في داخله من صراع وحقيقة الكون بكل قواه، الظاهرة والخفية وهذه الحقيقة يمتد تاريخها منذ القديم منذ عهد قصة " فاوست Faust ومغامرته الكبيرة في سبيل الوصول إلى حقيقة نفسه وحقيقة الكون من حوله، وكان عليه في دخول هذا الصراع أن يتخلص من كل فكرة مسبقة خاصة تلك التي تتعلق بفكر القدر. ولقد أتاح " فاوست" لنفسه هذه الفرصة وكان عليه أن يجرب كل شيء للوصول إلى أقصى ما يُمكن للطموح البشري أن يطمح إليه ولكنه في مقابل ذلك كان قد فقد نفسه خاصة عندما تولد الصراع الذي صار "فاوست" نهبا له أفقده لذة الحياة وقد تجسد الصراع الدرامي في قصة " فاوست" في صراع بين عوامل خيرة وأخرى شريرة في دراما وذلك في رمز قديم للشر وهو الشيطان كحقيقة قائمة خارج كيان الإنسان تظهر في شكل " ملكين" ووجدنا قوى الخير تتجسم في شخص "ماركو"<sup>(2)</sup>.

ومهما يمكن أن يقال هذه الشخصوس الخيرة أو الشريرة ليست إلا رموزا لما يدور في نفس " فاوست" وأنها مجرد تجسيم للمشاعر والأفكار المتصارعة في نفسه، وكل هذا لا يغير حقيقة التصور القديم للخير والشر على أنهما فكرتان خارجيتان، وأن اتجاه الإنسان في الحياة يتحدد من خلال اختياره لأحدهما.

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 163.

(2) المرجع نفسه، ص 165 .

وفي ضوء التطور الذي شهده نشاط العقلي والنفسي في العصر الحديث، لم يعد التصور القديم مقبولا ، فلم يعد للخير والشر قيمة خارجية تقاس أو تقدر إلا على مستوى الحكم الأخلاقي ولكن هذا الصراع مازال قائما ، وسيظل قائما ما وُجد الإنسان، إنه صراع يخوضه الإنسان بين الخير والشر، ولكن يا ترى ما ماهية تلك القوى المتقابلة المتجاذبة التي تصنع هذا الصراع؟

لقد جاء التحليل السيكولوجي لـ " سيغ蒙德 فرويد" في تفسير هذه القوى المتصارعة على أنها قوى الشعور واللاشعور، فالنفس ليست على مستوى واحد من الشعور وإنما هي على عدة مستويات كلها تعمل وتزاول نشاطها، ولما كان الشعور هو القوة الواعية المنطقية الأخلاقية في الإنسان التي تقيس وتزن الأشياء وتقدر وتحكم، ولما كانت قوى اللاشعور مستودعا لكل النزعات المكبوتة في النفس منذ الطفولة وعندئذ يمكن أن يقال إن القوى الشعورية الخيرة تتصارع مع القوى اللاشعورية الشريرة.

وهذا الرأي يراه الناقد ولا يعدو أن يكون إضافة قيمة خارجية مستمدة من العرف والتقاليد أو من أي سلطة خارجية لتلك القوى، وكما أن اللاشعور ليس دائما قوة شريرة قد تحمل مظهرا للاعتدال والخلل ا السيكولوجي<sup>(1)</sup>.

وقد رأى التحليل النفسي أن مطالب الشعور واللاشعور إذا تعارضت في نفس وتغلبت مطالب الشعور فإن الإنسان يضمن مثل تلك اللحظات السعيدة التي عبّر عنها " فاوست" ، وكان ذلك هو الخير ، ويكون عملا شريرا إذا كان مصدره المستوى اللاشعوري.

وقد رأى " يونغ" في اللاشعور الجمعي حلا لهذه المشكلة أو الظاهرة ؛ إذ يرى أن الناس في حياتهم الاجتماعية التي ينظمها العقل الواعي يأخذون بفكرة من الأفكار أو يؤمنون بمبدأ من المبادئ ،ونجدهم مع أنفسهم كثيرا ما ينكرون تلك الأفكار وتلك المبادئ ولكنهم

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 167 .

يكتمون هذا الإنكار أو يكبتونه، فإذا قدر لأحدهم أن يلعبه وأن يشرع في سلوك أو مبدأ آخر ثاروا جميعا عليه وحكموا عليه بالمروق<sup>(1)</sup>.

فمعنى هذا أن مسألة الخير والشر مرتبطة باللاشعور الجمعي وما يفرضه المجتمع من قوانين وأعراف وما مدى الالتزام بها.

### 1) مسرحية أيام بلا نهاية لـ "يوجين أونيل"

لقد إجتهد الإنسان المعاصر أن يواجه أزمته وأن يتفهمها في ضوء المعرفة العصرية المتاحة وبخاصة تلك التي أتاحتها له علم النفس التحليلي. وقد عبر الكاتب المسرحي الأمريكي الكبير "يوجين أونيل" عن أزمة الإنسان في الحضارة الغربية المعاصرة في مسرحيته "الأيام بلا نهاية" Days without end التي اختارها الناقد "عز الدين إسماعيل" موضوع بحث لتطبيق الأدوات الإجرائية للتحليل النفسي واستنتاج ما يمكن استنتاجه.

والحقيقة أن الناقد أعجب بالطريقة العجيبة في بنائها التي زادت قيمتها الفنية من خلال هذا البناء وأكد الناقد أن الجانب النفسي هو الذي يهيمن في تفسير بنائها.

فالمسرحية تلفت النظر في طريقتها العجيبة التي أتبعته في بنائها ولا يوجد أحد من الكُتاب قبل "أونيل" استخدم هذه الطريقة، فعلى كل حال المسرحية تتضمن قصة والقصة هي قصة كاتب يُؤلف قصة . لكن هذا الكاتب لا يؤلف قصة خيالية بل قصة يعيشها هي قصته وهو بطلها، وهذه القصة نفسها هي قصة المسرحية التي جعل "أونيل" بطلها، والقصتان قصة "أونيل". والقصتان، قصة "أونيل" وقصة الكاتب بطل مسرحيته تسيران بخطين متوازيين وتتداخلان في بعض الأحيان، ولكنهما ينتهيان معا نهاية واحدة وتصبحان آخر الأمر قصة واحدة، قصتان هما قصة واحدة، وبطلان هما بطل واحد<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 169 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص 170 .

ويُفسر الناقد سيكولوجيا ومن خلال مضمونها والدلالة الرمزية لهذه الطريقة المبتكرة في بناء مسرحية إلى أن الكاتب وهو بطل المسرحية، إلا أنه أراد أن يُوهم الآخرين على أنه لا يكتب قصة حياته وأراد أن يُوهمهم -أيضا- أنها قصة خيالية وليست واقعية ولكن الظاهر أن " ونيل" قد أراد في بداية مسرحيته تناول أزمته الشخصية، ولكن لمعت في نفسه الفكرة، فلتكن قصة المسرحية إذن هي قصة ذلك الكاتب الذي يكتب حياته، وبذلك جعل " أونيل" من ذاته موضوعا يتناوله قصة في مسرحيته<sup>(1)</sup>

## 2- التفسيرات الأولية للمسرحية:

بعد أن عرض الناقد"عز الدين إسماعيل" ملخصا عاما للمسرحية بذكر تمفصلاتها وأحداثها الكبرى، وأهم مُنجزاتها الدرامية كالأحداث الداخلية و الخارجية، أقر أن صاحب هذه القصة "أونيل" قد عدّل في مفهوم الخير والشر تعديلا جوهريا، كما كان في العصور القديمة بأن تمثلوه في شخصية إبليس، أما عصرنا الحديث فقد فُقدَ "إبليس" كيانه المستقل وأصبح يمثل مستوى من مستويات الشعور في نفس الإنسان، وقد رأينا أن " أونيل" حقق هذا التوجه وهذا المعنى في مسرحيته بالشخص المسمى " لفنج" living الذي يمثل "إبليس" عند العصور القديمة، إذ أن " لفنج" لم يكن يراه أو يسمعه إلا " جون" " فهذه الأخيرة في الحقيقة لم يكن يصارع الشيطان، وإنما كان الصراع كله في نفس "جون" إنه الحرب بين العقل الواعي والرغبات اللاشعورية؛ إنه تمزق الحب والكراهية في كل علاقة إنسانية وطيدة<sup>(2)</sup>.

وكما يُقر الناقد" إسماعيل عزالدين" أن "أونيل" قد عرف الخطوط العريضة للنظرية الفرويدية في التحليل السيكولوجي، فنسيج القصة يوضح لنا جليا أن " أونيل" وأفكاره أثناء أحداث القصة تجاوزت فيها أصداء النظرية الفرويدية واليونجية من خلال التطرق للمشكلات

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 170 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص 189.

الإنسانية عند " أونيل" تبرز لا من عقله الشخصي اللاشعوري فحسب بل من اللاشعور الجمعي الذي يشترك فيه الحس كله.

ولقد كان " لفنج" الذي يحمل قناع" جون" ممثلا للمستوى اللاشعوري عنده في حين أنه ("جون" نفسه) كان يمثل المستوى الشعوري الواعي، وقد تعارضت مطالب المستويين فكان الصراع ، فمرة يتغلب المستوى اللاشعوري بتحقيق رغبات المكبوتة و ينكرها الانسان ومرة يحكم بمنطق الشعور، فالخطيئة التي وقعت بين "جون" و"لوسي" Lucy كان مرجعها اللاشعور، حتى أن "جون" يؤكد أن روحا شريرة تلبست به في تلك الليلة، وهي في طبيعة الحال اللاشعور، عندما يسيطر على الشعور والعقل الواعي للإنسان.

ليعرض الناقد "عز الدين إسماعيل" إلى تفسير " كيركجورد" Kierkegaard وفلسفته في النفس فهو يرى أن النفس لها علاقة مع ذاتها، فقد صورت هذه النظرية أن نفس "جون" مع ذاتها طول الوقت في توتر وقد ظل الحال كذلك إلى أن تمّ التصالح بين النفس وذاتها فاتحدت ووجد "جون" نفسه<sup>(1)</sup>.

وتفسر النظرية "الكيركجوردية" أن محاولة انتحار " جون" ليست هروب من الحياة بعد أن اطلعت زوجته على خيانتها، ولم تنشأ أن تصفح عنه، وإنما تفسرها على أنه نتيجة لفشله مع نفسه في إزالة التوتر بين النفس وذاتها و"كير" يسمى هذا التطلع إلى الموت >> فشل الإنسان في إرادته لأن يكون ذاتا واحدا<<<sup>(2)</sup>.

ويرى الناقد أنه لما كانت مشكلة " جون" لم تكن مشكلته وحده، بل هي مشكلة العصر كله ،وتعدد مذاهبه واتجاهاته بكل مغرياتهما ، ولهذا نرى " جون" يسعى جاهدا إلى أن يعيد ذاته في اتحاد مع نفسه وكذلك لما كانت الحضارة المعاصرة فاقدة لجوهرها ومعناها صارت أيام الناس بلا نهاية، فأزمة " جون" هي أزمة العصر كله، فالعودة للإيمان والحب هي

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 180 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 181 .

الطريق لحل هذه الأزمة وهذا هو الحل الذي يقدمه " أونيل " لأزمة بطله وأزمة الحضارة المعاصرة ، فعندما التأم الصدع بين نفس " جون " وذاتها يعود إلى الإيمان والحب والسكينة ، وهذا الحل يسميه الناقد حلا عاطفيا صناعيا ، ويشرح ذلك بأن عاطفي من الناحية الفكرية؛ إذ كان " أونيل " ينظر إلى الحلول الصوفية التي انتهت بها المسرحية أنها ظاهرة نفسية وليست ظاهرة من الظواهر الفوق الطبيعية ، وأما من الناحية الفنية فإن الصراع لم ينته بانتصار أحد طرفي النزاع على الآخر وإنما تم نتيجة التأم الصدع بين نفس " جون " وذاته؛ ومنه تستقيم الحياة فترجع السكينة والطمأنينة للنفوس<sup>(1)</sup>.

### 3- تفسيرها في ضوء التحليل النفسي:

لقد صرح الناقد " عز الدين إسماعيل " بأن فهم الدوافع السيكولوجية التي حركت بطل المسرحية أمر يسير لأن المؤلف قد يسر لنا هذه المهمة حتى أننا لا نحتاج إلى الكثير من الجهد في التأويل والشرح بل إن الناقد قال >> لا أعالي إذا ذهبت إلى أن أقول أن " أونيل " كان في مسرحيته محلا نفسيا بمقدار ما كان فنا عظيمًا <<<sup>(2)</sup>

فعقدة البطل " جون " في هذه المسرحية عقدة مركبة إذ أنه وهو طفل لم يكن يحب أمه ويكره أباه، حتى نفسر حياته في ضوء " عقدة أوديب " Oedipus complex وإنما كان يحب أباه كذلك، ولكن المؤلف يقول لنا أنه لم يفقد الحب وحده، وإنما تزعزت عقيدته الدينية كذلك، وفقد إيمانه وكان الإيمان عنده مرتبط بالحب حبه لوالديه.

والجدير بالذكر يقول الناقد أن حب " جون " لم يكن مصدره نابعا من حبه لأبيه ونفسر ذلك أن لفظة الأب father تستخدم في الحضارة المسيحية بعامة للدلالة على الله، فلما فقد الصبي أباه تزعزع الإيمان في نفسه، وحين فقد أمه تزعزع الحب وكان طبيعيا بعد ذلك أن لا يسير الفتى على عقيدة واحدة، وإنما راح ينتقل بين العقائد لأنه فقد الثقة في كل شيء أما

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 183 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 183 .

الحب فلم يفكر فيه بل بقي بعيدا عنه إلى أن أتاحت له أول فرصة بتعرفه على " ألزا" ليخوض معها تجربة حب لعلها تعوضه حب أمه الذي فقده، إلا أن "جون" يعيش فراغا نفسيا خاصة من جهة أبيه، لأن عنصر الإيمان بقي مفقودا. ويحاول جون سده من خلال ذهابه إلى الكنيسة ليجثو على ركبته لعله يجد الحب الأبدي، والحقيقة أن هذه هي النهاية التي انتهى إليها "جون" باستعادة الثروته النفسية التي فقدها بموت والديه، يوم كان صبيا وبهذا استعاد "جون" إيمانه وكما عاد الحب بذلك حُلّت العقدة<sup>(1)</sup>.

ثم ينتقل الناقد إلى الخوف الذي كان يسكن نفس " جون" ما جعل حياته الزوجية قلقة، وغير سعيدة، والحقيقة أنه لا يكرهها حين كان يفكر في موتها، حتى أنه اقترح عليه " لفنج" (لا شعوره) أن ينهي قصته بموت زوجته، لم يكن هذا كرها وإنما كان فراطا في الحب وتفكيره في موتها تعبيرا مقنعا عن خوفه من موتها ، وقد رأينا في سياق القصة كيف كان دائم الخوف من الحب، وقد يشرح " أونيل" ذلك بأنه كان يخشى أن تموت زوجته فتتركه بلا حب، وتتكرر الصدمة التي واجهها وهو طفل بموت أمه<sup>(2)</sup>.

والجدير بالذكر أن تجربة " جون" مع " لوسي" لم تكن تجربة " حب"؛ أي أنه لم يكن يحاول الانتقال من حب إلى حب آخر كما كان من عقيدة إلى أخرى، وإنما لا تعدو هذه التجربة مجرد الاتصال الجنسي ، وعلى الرغم من أن " جون" يحب زوجته ولكن لمشكلته تكمن في كيفية إقناعها بهذا الحب، ولكن الشيء الذي يعكر صفو هذا الحب هو أن " جون" لم يكن يؤمن به؛ لأنه منذ زمن بعيد فقد إيمانه كله ،إيمانه بأي شيء وكان لابد أن يعود الإيمان لكي يستطيع أن يؤمن بالحب حتى لا يُكون لديه عقدة<sup>(3)</sup>.

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 184.

(2) المرجع نفسه المرجع نفسه ، ص 184 .

(3) المرجع نفسه ، ص 185 .

ويسأل الناقد سؤالا وجيها : كيف يتم التحول من مُلحد إلى مؤمن؟ وقد أجاب عليها من خلال تلك الدوافع الانفعالية ، وقد كانت عقدة أوديب هي الدافع الخفي الذي انطلقت منه كل العمليات السيكولوجية فيما بعد بتأثيره، إذ أن هذه "عقدة أوديب" هي التي فسرت لنا عودة "جون" إلى الإيمان، إيمانه القديم الذي عرفه وهو صبي، وكذلك أن حب "جون" لأبيه لا يمنع من هذا التفسير، لأن هذا الحب كان مستمدا من قوة الرمز الذي يمثله هذا الأب، أعني الإيمان بالأب "يسوع المسيح"، أما حبه لا تفسير له إلا "عقدة أوديب". وفي هذه الحالة يكون موقعه من أبيه هو موقف كل طفل يحب أمه<sup>(1)</sup>.

ويقر الناقد في الأخير أن تفسير هذه المسرحية يعد على أساس العقدة الأوديبية ليست بدعا، فقديما قدم "رانك" Rank في مجلد ضخم له على عقدة الزنا بالمحارم incest complex عام 1912، الدليل على صدق الحقيقة المدهشة التي تقول أن اختيار مادة الموضوع بخاصة الأعمال المسرحية تحدده بصفة أساسية تلك الرقعة التي أطلق عليها التحليل السيكولوجي اصطلاح "عقدة أوديب"<sup>(2)</sup>.

وفي الأخير يخرج الناقد بإضاءة عامة على أن هذه التفسيرات السيكولوجية التي يتقدم بها إلى العمل الأدبي الكبير، ليس بين هذه التفسيرات تعارض وإنما يكمل بعضها بعضا، فتزداد الصورة أمامنا جلاء ووضوحا، وهكذا يكون العمل الأدبي مادة نفيسة خصبة وعالم فسيح الأركان من الخبرة الإنسانية، والحس العميق والمعرفة<sup>(3)</sup>.

(4) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 185 .

(2) المرجع نفسه ، ص 189 .

(3) المرجع نفسه، ص 189 .

رابعا :مسرحية شهرزاد لعلي أحمد باكثير " :

### (1)-تمهيد :

استهل الناقد "عز الدين إسماعيل" في عرضه للتفسير السيكولوجي لمسرحية"سر شهرزاد" بالتحدث عن علاقة الإنسان مع ذاته، التي اعتبرها من أعقد وأغمض العلاقات، وكذلك في البحث عن أسباب الصراع المختلفة التي تنتاب الإنسان في حياته، ليعرض لنا التفسير القديم لهذه الإشكاليات ؛ إذ يرى أن الأسطورة قامت بدور جوهري في حياة الإنسان إذ تعتبر تفسيراً عاطفياً لعلاقة الكون الأكبر macrocosmos والكون الأصغر microcosmos وهذا التفسير العاطفي يمس روح الإنسان ، والحقيقة أن الأسطورة لاتزال تعيش في ضمير الناس و ربما قامت بتوجيه حياة الفرد والجماعة<sup>(1)</sup>.

وقد رأى الناقد " عز الدين إسماعيل" أن الأسطورة في زماننا هذا هي بالذات تحتاج إلى تفسير حاد ، فالعنصر العاطفي الذي تتطوي عليه، يجعل التفسير الذي تقدم به مغلفاً بكثير من الغموض لأن الأسطورة تصف الحقيقة أكثر من أنها تفسرها<sup>(2)</sup>.

ولما كانت الأسطورة ميدانا خصبا للتأمل والتفكير لما لها من الرحابة ؛ بحيث لا يمكن الاستحواذ على كل مضمونها دفعة واحدة فقد ظلت أسطورة " أوديب" موضوعا للتفسير من عهد" سوفوكليس" sophocles الإغريقي إلى " جان كُولتو" Jean Cultu الكاتب الفرنسي المعاصر إلى" توفيق الحكيم" و" علي أحمد باكثير" من كتابنا المسرحيين، ومما لاشك فيه أن كل تفسير يُستمد من فلسفة الكاتب وفلسفة عصره التوجيه الى منهج تناول والتفسير؛ ليؤكد الناقد في الأخير أنه في إطار الحضارة العلمية التي تسود العالم المتحضر من الطبيعي أن لا ينفصل الكاتب عن معارف عصره حين يتعرض أسطورة القديمة يتأملها ويحاول تفسيرها وليعرض الناقد على القارئ صفحات في تفسير الأسطورة القديمة المشهورة،

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 190.

<sup>(2)</sup>المرجع نفسه ، ص 191.



تستحم معه في حمام القصر، وهي بذلك طعنته في مصدر زهوه ومربط رجولته التي كان يتصورها، وأن استنكارها لهذه الصورة هو الذي جرّ عليها القتل<sup>(1)</sup>.

وقد جسدت المسرحية في حواراتها كيف أن " بدور " كانت تحب " شهريار " ولكنها كانت في الوقت نفسه تصده عن شهوته صدا عنيفا، وتأخذ من شهوته هذه موقفا حاسما، وأما " شهريار " فقد حاول أن يحبها ولكن هذا الصدد منعه، ولهذه الظاهرة تفسيرها السيكولوجي الذي يمكن أن يجلو لنا الموقف ويجيب عن سؤالنا القديم ما الذي دعا " شهريار " إلى التخلص من هذه الزوجة المحبة ؟ يُعرف " لورنسي شافر " الصدد بأنه الإحباط الناتج عن موقف ما فيمتنع الدافع من أثر عقبات خارجية أو من نشاط أشخاص آخرين.... وقد أظهرت الأدلة التجريبية والتجارب العادية أن الصدد البسيط قلما يؤدي إلى صعوبات توافقية خطيرة ، فإن المرء إذا صُدَّ يُثابِر عادة حتى يجد حلا أو ينصرف عن الهدف إذا كان مستحيل التحقيق، ولكن الصدد في كثير من الأحيان يؤدي الى العدوان والى هجمة غاضبة على الشيء أو الشخص الذي يعترض السبيل<sup>(2)</sup> . وبالنسبة لـ " شهريار " لم يكن الصدد من ذلك النوع البسيط المأمون العاقبة، فقد وجّه الصدد ضد رغبة من أقوى الرغبات الإنسانية، كما عند " فرويد " وأقواها وهي " الرغبة الجنسية " وبهذه الرغبة ارتبط الحب في نفس " شهريار " ، ففي ذلك إرضاء لرغبته الجنسية العارمة أو إن شئنا لشراسته الجنسية، ومن ثمّ كان رفض " بدور " لهذه الرغبة صداً لـ " شهريار " من النوع الخطير. وفي مثل هذا الموقف ينتفي أولاً إمكانية حب شهريار لـ " بدور " ( وقد كانت صادقة الإحساس حينما قررت بعد هذا الموقف أن " شهريار " لم يعد يُحبها ) وتنشأ ثانياً الرغبة في التخلص منها، فعندما تُكبت الرغبة الجنسية ينشأ الشعور بالعلاقات الوجدانية الحسيّة على أنها نُضوب خطير للأنا، ويستحيل

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 194.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 198 نقلا عن كتاب : جي بي .بجليفورد، ميادين، علم النفس، ترجمة

لجنة علمية بإشراف يوسف مراد، دار المعارف ،القاهرة ، ت 1975، ص 363.

أن يكون الحب مرضيا ، كما لا يمكن إثراء الأنا مرة أخرى إلا بانسحاب الرغبة الجنسية من موضوع هذه الرغبة، ومن أجل ذلك خرج "شهريار" لكي يستحم مع الجواري في حمام من الخمر، بعد أن امتلأت نفسه بكراهية "بدور" وهو لم يصنع ذلك رغبة منه في مجرد إغاضتها أو إثارتها، كما يبدو للوهلة الأولى، وإنما هي رغبة منه في تأكيد الذات والدفاع عنها حتى إذا أتاحت له الفرصة انقض على "بدو" فأجهز عليها ، وكان بذلك قد تخلص نهائيا من ذلك العامل المناوئ لتحقيق ذاته (1).

ثم ينتقل الناقد " عز الدين إسماعيل" إلى التفسير السيكولوجي إلى عملية القتل المتكرر من "شهريار" للعدروات لي طرح سؤالا جوهريا : لماذا كان يصنع هذا مع علمه بأن خيانة "بدور" لم تكن دافعه الحقيقي لقتلها، بل أنه لم تكن هناك خيانة على الإطلاق؟. ويمكننا الآن . يقول الناقد . أن نفس ذلك من خلال ما قدمناه من تحليل، فالمؤكد أن تفسير هذه الظاهرة في ضوء مسألة الخيانة غير صحيح، ومع أن "شهريار" نفسه يزعم هذا الزعم أي أن كل النساء في نظره خائنات إلا أن هذا الزعم لا يمكن الاطمئنان إليه، فالمُرَجَح أن يكون زعمه هذا مجرد محاولة لتغطية موقفه الآخر الذي يرى فيه كل النساء مثل " بدور" حقا ولكن ليس في خيانتها بل في تعفها واستعلائها عن نزوته الشهوانية المجنونة، ومن ثم كان قتله لهن تأكيدا دائما لذاته ومحافظة على وجوده(2).

ولكن "شهريار" لم يكن ليُقر لهذا الدافع الكامن في لاشعوره وتمت في نفسه عملية إزاحة آلية نقلت رغبته الأولى في التخلص من زوجته على مستوى الحقيقة، وبعدها قتلها فقد استدعى القتل بقية أجزاء الصورة الكامنة في نفسه والمرتبطة بهذا القتل ولهذا استقر في نفسه أن الخيانة كانت حقيقية لأنه قتلها وهذه العملية من الربط بين أجزاء الصورة والاستنتاج

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 197.

(2) ينظر المرجع نفسه ، ص 198.

المعكوس ليست غريبة عن منطق اللاشعور<sup>(1)</sup> ، وتحقيق هذه الرغبة (القتل) إن أرضى اللاشعور فإن الشعور الواعي لـ"شهريار" يُدرك أن القتل ليس نتيجة للخيانة لأن الخيانة لم تحدث، ومن ثمّ كان الصراع الذي يظل "شهريار" يعاني منه حتى تأتي "شهرزاد" لتحل كل أزمته ، فماذا صنعت إذن؟ كان عليها أولا أن ترضي غرور "شهريار" وموضع زهوه، فكان عليها أن تشعره بأنه رجل فَتَكِّ، وهذه أول خطوة في سبيل استمالتة والسيطرة عليه، ثم تتخذ "شهرزاد" في محاوره "شهريار" أسلوبا آخر مناقضا لأسلوب "بدور" وهو الأسلوب الذي يرضي غرور "شهريار" إنها تحدثه عن عينيه الفاتكتين وعلى ناره التي تهفو في نفسها إليه، إنها لا تتكره إذن كما صنعت "بدور" بل تجعل مصدر إعجابها به وميلها إليه إنه "زير نساء"<sup>(2)</sup>.

وبهذه الخطوة الأولى تكون قد صرفت "شهريار" عن قتل "شهرزاد" فقد كان كلما أراد قتلها إلا وأبدت له أشياء مغرية تتم عن أشياء أخرى ربما كانت أكثر إغراء فيمهلها عاما كاملا ويمتد هذا العام إلى ألف ليلة وليلة وتكون بذلك قد وفقت في كسب الوقت بسبب قصصها الشائعة ، ولكن أكانت أزمة شهريار حقا قد انتهت؟ ألم يعد يُعاني أي صراع داخلي؟

تقول القصة في مشاهدتها أن "شهريار" قد أصيب بمرض السير أثناء النوم Somnambulism ، فكان يستيقظ كل ليلة ويجرد سيفه ويذهب إلى جناح بدور ثم يسمع صوته وهو يردّد عبارة " قتلتك يا فاجرة، ثم يعود ليستأنف نومه. ومعنى هذا أن أزمته لم تكن قد حُلّت نهائيا، وأنه مازال فريسة صراع نفسي معذب؟ صحيح أنه كف عن قتل العذراوات ولكنه لم يكف عن قتل "بدور"، فما معنى هذا؟ الحقيقة أن "شهريار" يعلم أن "بدور" لم تخنه لكن رغبة اللاشعور في نفسه يريد تأكيدها لأنه قتلها، أما شعور الواعي فيؤكد

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 198 .

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 200.

عكس ذلك لأن عملية الخيانة مُزيفة ومن ثمّ كان من الطبيعي أن تكافح الحقيقة المزيفة ضد هذا الشعور، وبهذا فكرت "شهرزاد" في علاج آخر جذري وهو بأن تنتقل من مخاطبة عقله إلى مخاطبة أغوار نفسه، أن تجعل ذاته تواجه نفسها، وأن تقر بأن الخيانة لم تقع، فإذا تمّ ذلك انفصمت تلك الوحدة النفسية التي كانت تجتمع في لا شعوره، بين القتل والخيانة فيظهر أمام عقله الواعي في صراحة وقوة على أنه كان تجنيا وظلما منه على "بدور" يستحق التفكير<sup>(1)</sup>.

ولعل أول شيء قامت به "شهرزاد" هي محاولتها إقناع "شهريار" بصورة الحياة التي كانت ترغب "بدور" في أن تعيشها معه، تلك الصورة التي تسمو على الشهوة الجنسية والفحولة ، فإذا نجحت في إقناعه بهذه الصورة سهل عليها فيما بعد أن تضعه وجها لوجه أمام نفسه، وأن تقنعه من خلال ذلك بأن الخيانة لم تقع ، وبعد أحاديث وحوارات طويلة حاولت "شهرزاد" أن تساير اتجاهه الشهواني الجنسي بأن تُغير معنى الرجولة لدى "شهريار" والتي لم تتكرها بل اعتبرتها نزعة بهيمية في الإنسان، وأنه رجل حيواني؛ أما "سندباد" فرجل إنسان وفي وسع الرجل أن يكون رجلا حيوانا، ولكن مكانته في النفوس لن تكون مثل مكانته حين يصير رجلا إنسانا؛ إذ أنه رجل جرى اتخذ الدنيا كلها وطنه وشاهد من عجائب الأرض ما لم يشهده مثله . إن النساء يملن إلى الرجل الأول ولكنهن يعشقن الرجل الثاني. وبهذا التمهيد غيرت "شهرزاد" من مفهوم الرجل لدى "شهريار" ونجحت في إشعاره بحقارة رجولته التي كانت دائما مصدر زهوه والتي كان اعتزازه بها سببا في جنائته على "بدور"<sup>(2)</sup>.

وفي الأخير خطت "شهرزاد" خطة حاسمة في علاجها الحاسم، دبّرت موقفا شبيها بالموقف الذي كانت "بدور" من قبل دبّرت، ولكن أكثر حرصا وحذاقة ؛ إذ استبدلت العبد بالجارية وألبستها ملابس العبد حتى تربط بين الموقف القديم والموقف الحالي فيسقط في يد "

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 201 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص 202.

شهريار" ولا يجد مفرا من الإذعان بأن يقر بجريمته بحق " بدور" ، وفعلا يقرُّ في نفسه أنه قد قتلها وهي بريئة.، فيجلس مع نفسه وهو يبكي، وهو بهذا ينفي عن نفسه كل الرواسب التي كدرت كيانه طول تلك الفترة. ليخرج الناقد "عز الدين إسماعيل" بعد خوضه لهذا التفسير السيكلوجي لهذه المسرحية، فيقول أن :>> أن كل الصراع الذي عانى منه "شهريار" راجع إلى الشعور بالذنب وربما حولنا الآن أن نطلق على هذا الشعور بـ "عقدة شهريار" فالشعور بالذنب هو الذي حدد علاقة "شهريار" بذاته ؛ إذ أنه بسبب هذا الشعور، لم يكن يستمتع بذات موحدة مقسمة على نفسها، وكان ذلك نواة الصراع الذي عايشه وهو لكي يتخلص من هذا الصراع، كان لابد أن يتحد ذاته منقسمة، ولكي تتحد ذاته كان عليه أن يتخلص من الشعور بالذنب، وهو لكي يتخلص من هذا الشعور كان من اللازم إشعار الذات بهذا الذنب على نحو واضح من خلال الضمير<<(1).

## V في الأدب الروائي:

### تمهيد:

لقد رجَّح الناقد " عز الدين إسماعيل" في هذا التمهيد على أن التعبير القصصي أقدم أنواع التعبير الفنيّ وليس "الشعر" فقد كان الأب عند العودة من العمل إلى أهله في المساء يُحدث أبناءه عن مغامراته، وكانوا يرون فيه رمز البطولة، فكانت الحكاية وسيلة للترفيه من جهة، وسجلا لمغامرات الإنسان وكفاحه من جهة أخرى. والعمل القصصي لا يمكن أن يحظى بالتقدير إلا إذا أدى المتعة اللازمة إلى جانب الخبرة على حد سواء. وقد عمل النقاد في البحث عن مَكْمَن الإمتاع في القصة حتى تنال القبول من جميع الناس، فقد رأى الجماليون أن مَكْمَنها يكمن في الإطار العام أي الشكل الذي تقدم فيه القصة ولكن ليس في كل الأحوال -يقول الناقد- فهناك بعض الأعمال القصصية تتوافر فيها عناصر الشكلية

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 203 .

ولكنها تفشل في إحداث المتعة. ويُعتبر القرن الثامن عشر، الفترة الزمنية التي احتلت فيها القصة مكانة مرموقة، فقد شهد هذا العصر مولد القصة الفنيّة، وكان ظهور شعب قارئ من العوامل الفعالة في رواجها وازدهارها، وفي هذا يقول "روبرت لدل" R.liddall: >> لقد نجحت القصة في تصوير الشخصية، وهي تعمل وتتحرك أكثر من المسرحية. والعقول كان من الممكن أن تجذبها المسرحية في العصور الأخرى اجتذبتُها القصة<<(1) والحقيقة .- يقول الناقد- لم تكن للقصة أصول تقليدية تقاس بها كما هو الشأن للأدب المسرحي ، فالقصة لم تعد ذلك السرد المباشر للأحداث، وإنما تكمن متعتها في التفسير الذي يقدمه القاص لها بشكل مقنع، وبذلك صارت فكرة في القصة عنصرا أساسيا موثوقا به لإعجابنا بها، أما الإطار أو الشكل فيبدو أنه ليس حاسما كالفكرة في تحديد إعجابنا، ولكن حين نعجب بها، فهذا لا يعني إهمالنا وإلغاءنا للإطار والشكل. والقصة ليست مستودعا للأفكار وإنما هي عمل فنيّ قبل كل شيء. ثم يُعرج الناقد "عز الدين إسماعيل" إلى القصة النفسية فيرى أنها وليدة القرن العشرين وتنقسم إلى قسمين(2):

أ)- القصة النفسية قبل "فرويد": وهي القصة التي حاول مؤلفها أن يتغلغل في أغوار النفس البشرية من خلال الملاحظة الدقيقة لسلوك الشخص، وتصرفه إزاء الأحداث وأن يفسر هذا السلوك والتصرف من خلال معرفته بالأحوال العقلية والسيكولوجية لهذا الشخص ، والقصة قبل "فرويد" تكتفي بتصوير المشكلة، ثم يقترح لها الحل، ولكنها في الحالتين لا تفرض على نفسها أفكارا خارجية ولا تستمد هذا الحل من علم الباثولوجي مثلا(3).

(1). liddall. R Treatise on the novel janatancap; London; 1947; pp 17.18 .

نقلا عن كتاب ،عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص208.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 210 .

(3) المرجع نفسه، ص 210 .

(ب) - القصة النفسية بعد "فرويد": فهي تتفق في كثير من الخصائص مع القصة النفسية قبله، وتختلف عنها في وجوه؛ فالقرن العشرون هو قرن علم النفس، ففيه استقل عن الفلسفة وصار له كيانه، وتأسس علم النفس التحليلي على يد "فرويد" واتسعت مهمته حتى شملت كل القضايا الإنسانية وقد استفاد هؤلاء مما توصل إليه علماء النفس التحليلي الى الكشف عن الدوافع العميقة للسلوك وذلك بالغوص في أغوار النفس من أجل هدفهم البعيد وهو الوصول الى حل للمشكلة، مشكلة الحياة (1)

وقد قسم الناقد كُتاب القصة النفسية في القرن العشرين إلى مجموعتين (2).

- مجموعة تتصف بالأصالة والمقدرة الفنية أمثال: "جيمس جويس" James Joyce ، و"فرجينيا" Virginia و "ولف" Wolff و"ألدوس هكسلي" Aldous Huxley.... الخ، وهؤلاء استغلوا الحقائق السيكولوجية المستكشفة لعلماء التحليل السيكولوجية استغلالا فنيا وكانت قصصهم بمثابة تجارب يُكمل بعضها، ويُبنى لاحقها على سابقها .

- مجموعة تنقصهم التجربة الفنية، وقد أرادوا تقليد المجموعة الأولى لكن تنقصهم التجربة الفنية الفذة، التي كانت لأساتذتهم، فكانت قصصهم مجرد تقرير أو صياغة جديدة للحقائق السيكولوجية المتداولة.

وفي الأخير أشار الناقد " عز الدين إسماعيل" إلى نقطة جوهرية مفصلية، وهي أن هناك من يعيب على القصة النفسية بوصفها عملا فنيا أن تكون مجرد صياغة لحقائق علم النفس التحليلي أو أي حقائق لأي علم من علوم، فإن استخدام المنهج التحليلي في دراسة القصة، والكشف عما تنطوي عليه من حقائق لا يكمن أن يكون معنيا، فالأديب يفسر الحياة وهو لذلك ملزم بأن يستخدمها مباشرة وأن يستخرج منها كل ما تنطوي عليه من حقائق جوهرية، أما الناقد فإنه يفسر العمل الأدبي، ومن حقه أن يستغل كل ألوان المعرفة المتاحة

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 210 .

(2) المرجع نفسه، ص 210 .

له كيما يستخرج من العمل الأدبي كل ما ينطوي عليه من قيم على أن يكون الناقد حذرا وهو يُبأشر العملية النقدية خاصة في التأويل لكيلا يحمل الأشياء أكثر من طاقتها.

#### أولا: الاخوة كارامازوف Karamazov:

(1) - تحليل لشخصية المؤلف "دستويفسكي" Dostoyevsky بعد أن عرض الناقد "عز الدين إسماعيل" الخطوط العريضة لرواية " الأخوة كارامازوف" ساردا أهم أحداثها الكبرى ومُنعرجاتها الحاسمة مُسلطا الضوء على أهم الشخصيات في هذه الرواية، ومدى فاعليتها إلا أنه يُقر أن هذا التلخيص الذي قدمه أفقد القصة حيويتها نظرا لعدم ذكر التفاصيل الدقيقة التي تحمل عنصر التشويق فيها، لئسُلط الضوء بعدها على تحليل شخصية المؤلف "دوستويفسكي" والذي غلب الظن أن أبطال قصته هم صورة منه إلى حد ما، وهذا يتماشى مع حقيقة أن الكاتب أيا كان نوع العمل الأدبي الذي يكتبه إنما يستمد تجربته الشخصية، كما يُعبر عن كثير من أفكاره وآرائه وموقفه من الحياة في عمله الفني. ليقر الناقد على أنه لن يعطي لنفسه الحق في تحليل شخصيته من خلال هذا المنهج السيكلوجي ؛ لأن "فرويد" سبقه في ذلك (1).

ولكن أردنا تحليل شخصيته ابتغاء الاستنارة به قدر المستطاع في تحليل القصة ذاتها يظهر ف"دوستويفسكي" في الرواية على أن صفة المجرم تنتفي عن شخصيته، فهو يظهر في حاجة شديدة للحب، كما كانت لديه المقدرة الفائقة عليه، تلك المقدرة التي تظهر في صورة مبالغ فيها من العطف والتي جعلته كما يقول " فرويد" يحب ويتقدم بالمساعدة حيث كان من حقه أن يكره وينتقم ، كما هو الحال في علاقته بزوجته الأولى وعشيقتها، ولكن التساؤل الذي يطرح نفسه كما يقول الناقد هو: ما الذي كان يُغري بتصيف "دوستويفسكي" ضمن المجرمين وجواب هذا السؤال عند "فرويد" وهو أن هذا الإغراء يبرز في اختياره لمادته من جهة، وهذا

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 223 .

الاختيار الذي يقف عند الشخصيات القاسية، المغتالة الأنانية، الأمر الذي يُبرز في وجود ميول مماثلة في روحه ذاته، وكذلك يبرز في بعض الحقائق المُتقررة في حياته كولعه بالقمار، وإقراره المحتمل بالتعدي جنسيا على فتاة صغيرة وكل هذا ما يمكن التعبير عنه بالمازوشية والشعور بالذنب، ومع ذلك فإن شخصية "دوستوفسكي" تتطوي على قدر كبير من المادية ويظهر في قابليته للانفعال وحبه للتعذيب، وضيق نفسه، حتى أولئك الذين أحبهم ومن ثم كان ساديا إلى الأمور البسيطة، أما في الامور الكبيرة فقد كان ساديا مع نفسه<sup>(1)</sup>.

وقد لاحظ الكثير من كتاب السيرة العلاقة بين مقتل الأب في قصة "الأخوة كارامازوف" ومصير أب "دوستوفسكي" نفسه. ويميل "فرويد" من جهة التحليل السيكلوجي إلى أن يعد هذه الحادثة أفسى جرح في حياة "دوستوفسكي" وأن تأثره بها يعد نقطة تحول في عُصابه، وقد تجلى في مرض "ديستوفسكي" منذ الصغر؛ إذ كان يعاني منذ طفولته نوبات تلم به بين الحين والآخر قبل أن يصاب بالصرع *epoilepsy*، وقد كان لهذه النوبات دلالة، وقد أصابه هذا المرض منذ البداية عندما كان مريضا في شكل السوداوية المفاجئة، فكان يشعر - كما أخبر هو صديقه "سوليقيف" - فيما بعد، كأنه سيموت على التو وهذه الحالات المريضة شبيهة بالموت، فهي تدل على الاتحاد مع شخص ميت، سواء أكان شخصا قد مات حقا، أم أنه لا يزال حيا، وإن كان مريضا يرجو له الموت<sup>(2)</sup>.

أما الحالة الثانية فيما يرى "فرويد" أكثر أهمية، إذ تحمّل النوبات عنده معنى العقاب "ديستوفسكي" يعاني من الشعور بالذنب، وهو يحاول التخلص من هذا الشعور، وهو لن يتخلص منه إلا بأن ينال العقاب<sup>(3)</sup>.

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 223 .

(2) المرجع نفسه، ص 224 .

(3) المرجع نفسه ص 224.

ويُعد قتل الأب وفقا للرأي المشهور الجريمة الأساسية والأولية للإنسانية وللغرد على السواء، إنها المصدر الأصلي في كل حالة للشعور بالذنب، ولكن هل جريمة القتل هي المصدر الوحيد لهذا الشعور، أم أن هناك مصادر أخرى؟ وبهذا يقول "فرويد" أن علاقة الصبيّ بأبيه هي علاقة تناقض وجداني ، فبالإضافة إلى الكراهية التي تدفعه إلى التخلص من الأب بوصفه منافسا ، نجده يكن في العادة قَدراً من المشاعر الرقيقة لذلك، وهذان الاتجاهان العقليان كلاهما يشتركان في التوحيد بينه وبين الأب، فالصبي يريد أن يكون في مكان أبيه، لأنه مُعجب به، ويريد أن يكون مثله، ولأنه كذلك فإنه يريد أن يبعده من طريقه ثم يواجه هذا التطور عقبة كأداء، ففي وقت معين يدرك الطفل أن محاولة إبعاد الأب من الطريق بوصفه منافسا قد يعاقبه عليها بعملية الخصاء castration ومن ثم يقلع عن رغبته في امتلاك أمه والتخلص من أبيه خوفا من الخصاء، أي الرغبة في الإبقاء على ذكوريته ، وبمقدار ما تبقى هذه الرغبة في لا شعوره فإنها تشكل الشعور بالذنب، وهذا هو التفسير الذي يُفسر به التحليل السيكلوجي هذه العقدة " عقدة الشعور بالذنب" ، وعن هذه العقدة تنشأ الكثير من الحالات العصابية في حالة "ديستوفسكي" قد ظهرت حالات في شكل نوبات كانت تُلم به منذ الصغر ثم تطورت إلى حالة صرع<sup>(1)</sup> .

ثم يُرجع الناقد "عز الدين إسماعيل" إلى تفسير النزعتين السادية والمازوشية اللتين تشكلتا في نفس "ديستوفسكي" فيراهما ما هما إلا تطور لعقدة الشعور بالذنب، فتقمص الولد لأبيه ينتهي آخر الأمر لكي يستقر في الأنا، فالأنا تقبله لكنه استقر هناك على أنه مصدر مستقل مقابل بقية محتوى الأنا وعندئذ يُطلق عليه اسم الأنا العليا، وتُنسب إليه بوصفه وريثا للتأثير الأبوي أهم الوظائف، فإذا كان الأب شديدا صارما، فإن الأنا العليا تأخذ منه هذه الصفات، ثم تعود السلبية التي كان من المفروض أنها كبتت في الظهور في

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 224 .

العلاقات التي بين الأنا والأنا العليا وعند ذلك تصبح الأنا العليا سادية والأنا مازوشية<sup>(1)</sup> ، أما أعراض النوم الشبيه بالموت، التي كانت تنتاب " دستوفسكي" فإنها تُفهم من الجانب النفسي ما هي إلا تقمص من جانب "دستوفسكي" لأبيه (الميت) وهذا ما يتحقق من الأنا، وهو تقمص سمحت به الأنا العليا بوصفه عقابا ، وأما مزاولة " دستوفسكي" للقمار بالرغم من أنه كان يخسر إلى درجة أنه أصبح في حالة فقر مهين، فهذا يُفسر من زاوية أنه يريد أن ينزل على نفسه أشد العقاب، فالحاجة للمقاومة إلى حد ألا يعود في متناول يده شيء يغامر به ،عند ذلك كان يستشعر الرضى والهدوء النفسي ، وعند ذلك كان يجد نفسه مهياة للكتابة والتأليف ، وكما تجدر الإشارة على أن النوبات المرضية لم تعاود "ديستوفسكي" وهو مسجون في "سبيريا" ، وهذا معناه تأكيد للرأي القائل إن هذه النوبات كانت تمثل عقوبة، ولهذا عوقب بطريقة أخرى لم تعد بحاجة لهذه النوبات.

وفي الأخير يرى الناقد أن هذه الوقائع عن حياة "دستوفسكي" تؤكد اتجاهه المازوشي أو اتجاهه السادي إزاء نفسه خاصة في سلوك شخصيات قصته، ولما كان لسلوك الإنسان جوانب مختلفة لسلوكه إزاء نفسه، وسلوكه تجاه الناس، ثم سلوكه العقلي إزاء المشكلات الفكرية والعقيدية فقد ظهرت هذه الجوانب في شخصية " دستوفسكي" معرفة في شخصيات القصة، فهذه الشخصيات تشترك جميعا في العلة الأساسية، ولكن هذه العلة تتضخم لدى كل شخصية في اتجاه بعينه.

## (2) - تفسير القصة:

قبل أن يحلل الناقد شخصيات القصة، حكم حُكما عاما وهو أن أسرة " كارامازوف" التي تحكي على تاريخها أنها أسرة غريبة في تكوينها النفسي، حتى أن "دستوفسكي" وصفهم بأنهم شهوانيون جشعون معتوهون يصدق هذا بالنسبة للأب والأبناء على السواء ؛ إنهم

<sup>(1)</sup>المرجع نفسه، ص225.

جميعاً حالات مرضية حتى " الكسي " نفسه الابن الذي يظهر في القصة أنه يقوم بدور التوفيق بين الاهواء المتنازعة بين افراد هذه الاسرة ، كان هو كذلك واقعا تحت تأثير حالة مرضية خاصة (1) .

كما تحليل نفسية كل فرد على حدهاء في الأسرة من خلال سلوكها يوضح لنا الرؤية العامة للقصة كآلآتي:

#### أ - فيودور Fyodor :

هو شخصية درامية من الطراز الأول، وتجتمع في نفسه المتناقضات في أكثر أشكالها حدة، إن الإيجابي والسلبي في تكوينه النفسي من القوة بنفس الدرجة وهما لذلك يعملان معا دون أن يحدث ذلك من نفسه أي نوع من الصراع(2).

وتزداد ظاهرة التناقض في الإيجابية والسلبية في تكوين "فيودور" النفسي وضوحاً عندما تضم إليها ظاهرة أخرى، وهي ولعه بالكذب ليس على الناس وحدهم، بل على نفسه، ولقد كان يتكلف في جميع الحالات بالظهور على غير حقيقته، وبتمثيل أدوار مفاجئة على غير انتظار، ولخص الأب شخصية " فيودور " بطريقة غير مباشرة بقوله: >> فإن من يكذب على نفسه، ويصغي إلى أكاذيب ذاته، ويأتي عليه وقت لا يستطيع فيه أن يميز الحقيقة الكامنة فيه أو التي يراها فيما حوله، وهكذا يفقد احترامه لنفسه وللآخرين... وأن الرجل الذي يكذب على نفسه عرضة للمهانة أكثر من سواه<<(3).

"فيودور" يحب الكذب لأنه يوفر له حالة المهانة التي هي عنده شيء ممتع، وفيمارس بالتالي السلبي والايجابي في الوقن واحد وتكون المهانة والمتعة معا كأنهما شيئ واحد(4).

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 228،229 .

(2) المرجع نفسه ، ص 229 .

(3) المرجع نفسه، ص 230 .

(4) المرجع نفسه، ص 232 .

وإضافة إلى هذه الصفات كان "فيودور" - كما يقول الناقد - شهوانيا مفرط الشهوانية؛ إذ كان يجمع المال الذي يَعتَبَر شيئا أساسيا، فالفتيات لن يُقبلن عليه من تلقاء أنفسهن بل طمعا في المال . والملاحظ أيضا أن "دستوفسكي" لم يبد في أي لحظة من اللحظات أي نوع من التعاطف مع هذه الشخصية ؛ بل كان يكرهها ويُضمر لها كل الكراهية ولم تؤثر فيه الصناعة الفنيّة في تشكيل هذه الشخصية أي تأثير، فلو كان كاتباً آخر مدفوعاً بالحماس الشخصي لأضاف لهذه الشخصية صفات مردولة، وبعض الصفات الإيجابية حتى نجد في جريمة اغتيال هذا الأب جانبا مؤثرا يستطيع أن يستغله في تبشيع هذه الجريمة، ولكن "دستوفسكي" كان مخلصا لنفسه وللحقيقة أكثر من إخلاصه للحرفيّة حين لم يذكر لهذا الاب فضيلة واحدة يستطيع أن يتحدث بها الناس عنه بعد موته ، ومن الصفات النفسية والسلوكية التي يتصف بها الأب "فيودور" أنه يظهر لنا ساديا وماروشيا في آن واحد ، وهذه الصفات اكتسبها نتيجة تقمصه لشخصية أبيه، ولذلك فإنه حين ينتهي "بفيودور" إلى الموت يكون وقد أرضى نفسه من الناحية السادية والماروشية، فمن الناحية السادية فقد تخلص من الأب وأبعده ومن الناحية الماروشية فقد وقع القتل (أي التعذيب) على الأب السادي الماروشي وهو عندئذ الأب الذي يتقمصه "دستوفسكي" أي أن التعذيب قد وقع على "ديستوفسكي" نفسه، على هذا النحو نجد العلاقة وطيدة بين شخصية الكاتب وشخصيته الروائية شخصية الأب " فيودور" (1).

لقد حرّص كثير من علماء النفس على تقرير أهمية السنوات الأولى في حياة الطفل في تحديد مجموعة سلوكه، فإن الطفل الذي يفقد عطف أمه في طفولته المبكرة أولا يجد في المحيط الذي يعيش فيه علاقات عاطفية ثابتة قد يندفع إلى التمرد على السلطات، أو قد يتخذ من علاقاته مع الآخرين طابعا ساديا وماروشيا، وهذا ما أكدته وأظهرته دراسات "بُولبي"

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 232 .

Bowbly، وقد رأينا في القصة كيف أن أبناء " فيودور " جميعا عاشوا نوعا من الطفولة المبعدة عن الأم، لوفاة أمهاتهم وهم مازالوا أطفالا صغارا. وقد حرص "ديستوفسكي" أن يحكي الكثير عن شخصياته في عهد طفولتهم، وكأنه يريد أن يؤكد أثر هذه الفترة في الحياة في تحديد سلوكهم في المستقبل، فمن خلال التنشئة الاجتماعية في السنوات الأولى يتحدّد السلوك، وتنشأ الشخصية العامة<sup>(1)</sup>.

### ب) - ديمتري Dimitri:

وهو الابن الأكبر، والذي حوكم بأنه قاتل أبيه، تميز بأهوائه المتقلبة حتى أنه ينتقل من النقيض إلى النقيض، وهي صفة بارزة في أبيه أيضا. وقد أقر "ديمتري" في وصف شخصيته من خلال القصة أنه إنسان متهتك يعشق الرذيلة، ولكن قلبه لا يخلو من الرقة، وهو إنسان مغامر ، أقدم على الهيام "بجروشنكا" المرأة التي توصف بالداعرة، وترك خطيبته "كاترينا" المرأة النظيفة وقد وصل النزاع في نفس "ديمتري" وأبيه حدا جعل "ديمتري" يبني له في نفسه القتل، والحقيقة أنه لم يقتل أباه، ولكنه في الواقع كان قد قتله في نفسه منذ أمد بعيد، وظل شعوره بالذنب يعذبه طوال الوقت، ولا أحد يستطيع أن يتهم "ديمتري" بقتله، لأنه لما كان الأب لا يزال على قيد الحياة، لكن "ديمتري" وحده كان يشعر بأنه ارتكب الجريمة، جريمة القتل التي لم يراها ولم يحس بها أحد سواه، وهو من أجل ذلك ظل معذبا وقد عبر عن ذلك من خلال تحدّثه عن الحلم المزعج الذي كان يراوده<sup>(2)</sup>.

وقد سبق وأن عرفنا أن "ديستوفسكي" لم تعاوده تلك النوبات المرضية عندما أرسل إلى "سبيريا"، فهذا الحلم المفزع الذي يُراود "ديمتري" يقابله تلك النوبات عند "ديستوفسكي" أما من حيث دلالاتها وأثرها في تخفيف أثر الشعور بالذنب نفسه، فما كان من "ديمتري" إلا أن يرى أن خلاصه يكون إلا في "سبيريا" والغالب أن "ديستوفسكي" لم يكن ليضع له هذا الحل جُزافا

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 236 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 236 .

بل هو في الحقيقة حل دخل في نطاق تجربته الشخصية حين أرسل سجيناً إلى "سبيريا"، ولذلك لم يبد أي رغبة في الدفاع عن نفسه متقفاً في ذلك مع موقف "دستوفسكي" نفسه ؛ إذ أنه لم يرفض الحكم بعد صدوره ولم تخطر في باله فكرة الهروب من العقاب رغم معرفته بأنه لا يستحق العقاب ، وهذا هو لب الاعتراض الوجيه الذي يبين لنا احترافية التقابل بين الشخصيتين ؛ الحقيقية والروائية، فحين قررت المحكمة إدانته ونفيه إلى "سبيريا" عشرين عاماً كان ذلك تعبيراً صريحاً عن تجربة "دستوفسكي" الشخصية<sup>(1)</sup> .

والحقيقة التي أدركها "دستوفسكي" فيما يبدو أنه قد أدرك أن النفي أو السجن وإن خلص روح المجرم من عذابها لا يحل المشكل من جذورها ، أي لا يمنع من ظهور مجرم جديد ولذلك نجده في نهاية المحاكمة ينتقل من المستوى السيكولوجي لمعالجة القضية الى المستوى التربوي الى التنشئة التي يجب أن ينشأ عليها الاطفال حتى يمكن تحاشي الجريمة<sup>(2)</sup>.

فالمشكلة إذن لم تكن مشكلة البحث عن حل لقضية "ديمتري" فقد أدرك هو نفسه حل قضيته قبل أن يدرى حكم المحكمة وإنما المشكلة هي مشكلة جميع الآباء والأبناء والعلاقة بينهم . فليبراً "ديمتري" إذن أو فليحكم عليه ، فلا قيمة لبراءته أمام المحكمة أو إدانته ، وإنما المهم هو ألا يظهر "ديمتري" آخر<sup>(3)</sup>.

(ج) - إيقان Evan :

وهو الإبن الثاني ، لقد كان في صباه ميالاً للكآبة والانطواء على النفس، ولو أنه كان بعيداً عن الحياء، فقط ظهرت عليه علامات النجاسة منذ طفولته. والحقيقة أن شخصية "إيقان" هي أحب الشخصيات الروائية إلى "دستوفسكي" وهو في الحقيقة يمثل أزمته الفكرية،

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 236 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 236 .

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 337 .

وهذا لا ينفي أنه مشارك في صفات إخوته من أبناء "كارامازوف" وكان ملحدا، اعترف بذلك في مقالاته الدينية التي كان يكتبها بدافع غريب من البله لانعرف له سببا وقد صرح بأنها ضرب من الخداع. وقد جسد "إيقان" في تصوراته الدينية تأرجح "دستوفسكي" بين الإيمان والإلحاد، والحقيقة أن "إيقان" كان يتعذب أشد العذاب بل ربما أكثر من "ديمتري" ، إذ كانت تعروه حالات هذيان يرى فيها أنه يكلم الشيطان، وإن كان يدرك أن هذا الشيطان ليس شخصا آخر سوى ذات مجسمة، ويُحاول "إيقان" التخلص منه ويرغب في القضاء عليه وإن لم يهتد إلى وسيلة مناسبة. وقد كان للهذيان تأثير فكري قوي على الخادم "سميردياكوف" الابن غير الشرعي لـ"يفودور" وقد كان لعبارة "إيقان" أبلغ تأثيرا إذ يقول <<إذا انعدم خلود الروح انعدمت الفضيلة وصار كل شيء حلالا>><sup>(1)</sup>. وبعد أن ترك "إيقان" البلد إلى موسكو وكأنه أوعز إلى "سمير دياكوف" Samir Dyakov بأن يضع هذه العبارة النظرية موضع التنفيذ، لقد أوحى إليه بطريق غير مباشر بقتل أبيه وهاهو ذا قد أخلى له الميدان لينفذ جريمته. وبعد تطور الأحداث، وتقمص "إيقان" لشخصية "سمير دياكوف" وعند ذاك بحث "إيقان" عن وسيلة العقاب التي يعذب بها نفسه لقاء ما أجرم فشنق في نفسه "سمير دياكوف" اقتصاصا للأب القتل، ومن ثم لا يكون غريبا أن يعرف "إيقان" بمصرع "سمير دياكوف" قبل أي شخص آخر، وألا يكون لنبا مصرعه الذي يحمله إليه "أليوشا" وقع النبا الطريف<sup>(2)</sup>. لقد انتحر "سميردياكوف" ولكن بقي "إيقان" حيا، ولو أن "إيقان" انتحر لكان ذلك طبيعيا لأن انتحار الملحد ليس أمرا صعبا ، ولكن "إيقان" كان يؤثر الحياة على ما بها من عذاب لنفسه ولعقله على الانتحار، ألم يكن - كما قال عنه أخوه "أليوشا" - إنسانا يبحث

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 239 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص 240 .

عن العذاب وليس من الطبيعي أن يتخلى عن الحياة في الوقت الذي يجدها تمده بالمزيد من العذاب<sup>(1)</sup>.

(د) - ألكسي أو "أليوشا" - *Alyosha Ou Alexei* :

وهو الأخ الأصغر وهو الشخص الوحيد الذي لم يلوث نفسه بجريمة قتل أبيه، فهل معنى هذا أن نفسه كانت نسيجا وحدها ، وأنه لا يدين في تكوينها بشيء " لكازامازوف"؟ وقد وصفه "راكيتين"وصفا دقيقا حين يقول : >> "إني أعلم يا "أليوشا" أنك إنسان هادئ وأنت قديس، ولكن لا يعلم سوى إبليس أية أمور ملأت عليك تفكيرك، وما الذي يعرض عنها! إنك طاهر، ولكنك غُصت في الأعماق ... إنك سليل أسرة" كارامازوف" وإنك "كارامازوف" من قمة رأسك إلى أخمس قدميك ولا ريب في أن الأرومة والنجار لهما شأن في حياة الفرد فأنت شهواني من أبيك وقديس معتوه من أمك">><sup>(2)</sup>.

من خلال هذا الوصف اجتمعت في "أليوشا" المتناقضات، فهو شهواني وذو عفة، والإيمان والإلحاد أو الخير والشر وحتى أخوه "ديمتري" يُقر بهذه الحقيقة في أكثر من موضع، لقد ورث " أليوشا" الشهوانية من أبيه، والعفة من أمه، وقد عرف أبوه ذلك فكان كثيرا ما يقول له >> "أعلم أنك تشبهها ، تلك المرأة المعتوهة">><sup>(3)</sup>.

والمرأة المعتوهة هو اللقب الذي كان يطلقه "فيدور" على أو " أليوشا" والحقيقة أنه كان هناك تشابه كبير مع أمه، وقد ساهم في تشكيل نفسيته و تكييف سلوكه، فقد أدرك زملائه في المدرسة أن فيه طبع الأنوثة، وأن مواقفه لم تكن فيها طبع الذكورة ، وكانوا كثيرا ما يُعبرونه بالأنثى. لقد عاش " أليوشا" بعيدا عن أبيه كإخوته، وتربى على يد سيدة أخرى بعد وفاة أمه، ويوم عرف أن أباه قتل لم يذرف دمعة واحدة، ولم ينقبض أو يكتئب في حين يوم

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 240 .

(2) المرجع نفسه ، ص 241 .

(3) المرجع نفسه ، ص 242.

مات الأب " زوسيمًا " كان يختبئ خلف ضريحه ويذرف الدموع الحارة في صمت، ربما هذه الدموع ما هي إلا راحة لروحك، وستؤدي إلى إشاعة السرور في قلبك الحبيب كما يقول " بيبي " في تمتته (1).

والجدير بالذكر أن " فرويد " قد استثناه من مسؤولية قتل الأب، إلا أن "ديستوفسكي" يحدثنا عن "اليوشا" كان شخصا شاذًا منذ سن الرضاعة(2).

ولكن تحليل هذا الشذوذ في شخصيته، يجعل من الصعب علينا استبعاده، إذ كانت الجريمة من الناحية السيكولوجية، تكون قد وقعت لمجرد إضرار الرغبة فيها، فإن "اليوشا" شريك فيها بنفس القدر الذي يشارك فيه "ديمتري" و " إيقان ". ليخرج الناقد في الأخير بخلاصة من خلال تحليله لهذه الشخصيات الروائية والمكونة لأسرة "كارامازوف" أن هذه الشخصيات كانت تجسما دراميا لجوانب نفس " دستوفسكي"، وكيف كانت تعبيرًا عن خبراته ومدركاته وموقفه من قضايا الإنسان، وقد وصف "فرويد" قصة هؤلاء الأشخاص بأنها أعظم عمل روائي(3).

وكما يشير الناقد الى أنه لا يمكن أن يكون على سبيل الصدفة أن ثلاثة روائع من الأعمال الأدبية (أوديب الملك لسوفوكليس، وهملت لشكسبير، والإخوة كارامازوف لدستوفسكي)، قد تناولت موضوعا واحدا هو قتل الأب، وأكثر من هذا فإن الدافع هو التنافس الجنسي على امرأة واضح في الأعمال الثلاثة، ولكن طريقة المعالجة مختلفة ففي مسرحية "سوفولكيس" مأخوذة من الأسطورة كان البطل نفسه هو قاتل أباه، متجسدة في شخصية " أوديب " إلا أن الصياغة الأدبية كانت رامزة مقنعة، أما المسرحية الإنجليزية لـ"شكسبير" فإن العمل الأدبي يتم تصويره غير مباشرة، إذ أن "هملت" لم يقترف الجريمة

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 245 .

(2) المرجع نفسه، ص 245 .

(3) المرجع نفسه، ص 246 .

بنفسه، ولم يقتل أباه بيده وإنما قتله شخص آخر، ومن ثم لم تكن هناك حاجة إلى إخفاء التنافس الجنسي على المرأة، ولهذا فإننا نلمح في "هملت" عقدة أوديب تعمل من خلال وقع جريمة الشخص الآخر على نفسه، فكان عليه أن يثأر للجريمة، ولكنه لا يجد في نفسه العزم الكافي لأن الشعور بالذنب قد أحدث في نفسه ارتباكا(1).

وكذلك الأمر بالنسبة للإخوة "كاراموزوف" فالأبناء الشرعيون الثلاثة لم يقتل واحد منهم أباه، ولكن قتله "سمير دياكوف" الابن غير الشرعي، ويقول "فرويد" أن واقع التنافس الجنسي واضح في حالة هذا الشخص. والجدير بالملاحظة أن "ديستوفسكي" جعله مريضا بالصرع مثله، وكأنه يعترف ضمنا بأن الشخص العصابي المُصاب بالصرع والكامن في نفسه كان قاتلا لأبيه(2).

وقد أجمل الناقد "عز الدين إسماعيل" القضية في رواية "الإخوة كازاموزوف" هي قضية ذات شعب، ولكنها تدور حول محور واحد وهو التناقض سواء أكان في الحياة العامة، أو في حياة الإنسان الخاصة، وربما هو السبب الذي جعل "ديستوفسكي" أن يجعل التناقض الظاهر لنا في الحياة انعكاسا للتناقض الكامن في نفوسنا أو أثر منه فالنفس الإنسانية معقدة تنطوي على سلسلة من المتناقضات التي تبدو لنا مختلفة وإن كانت متوازية، فالخير والشر، الإيمان والإلحاد، الحب والكراهية، اللذة والألم... إنما هي أشكال متوازية لطبيعة النفس البشرية، التي تجمع في تكوينها بين المازوشية والسادية(3).

وللاشارة فقد اعترف الناقد أن هناك تفسيرات كثيرة مختلفة لهذه الأعمال الأدبية الثلاثة وليس اشتراكها في تناول موضوع واحد يعني أنها كانت تهدف إلى هدف مشترك، فالمؤكد أن كل عمل منها قد حقق غرضا خاصا، وكان له فلسفته الخاصة وكل ما في الامر أننا من

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 246 - 247 .

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 248 .

(3) المرجع نفسه، ص 248 .

الوجهة النفسية مطالبون بأن نلفت إلى القضية المشتركة قضية قتل الابن للأب، وإلى أصل الدافع فيها، الذي كان واحدا ولكنه غُلف في الأعمال الأدبية بأغلفة فنيّة مختلفة<sup>(1)</sup>.

ثانيا . السراب :

### 1- تمهيد :

نوّه الناقد " عز الدين إسماعيل" إلى قصة مهمة، وهو يمهّد لتحليل القصة وفق النقد السيكولوجي إلى أنه حين كان يُفكر في اختيار نموذج من أدباء القصص الحديث، برزت أمامه قصة " السراب" للكاتب المعاصر " نجيب محفوظ" لأنها من النماذج التي تساعده في تطبيق هذا المنهج من جهة، وتحمل بعض المشكلات السيكولوجية من جهة أخرى وأن من يعتقد أن هذه القصة ما هي إلا صورة واقعية من هذا المنهج، فهذا الاعتقاد خاطئ من جانبين هما<sup>(2)</sup>:

**الجانب الأول:** فيقول الناقد أن اختياري لهذا النموذج إنما كان اختيارا لأيسر الأمور، والتماسا للنموذج الذي يعين بطبيعته على التطبيق ، وليؤكد في هذا المضمار أن أي عمل أدبي كائنا ما كان نوعه أو عصره إنما يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسس السيكولوجية خاصة تلك المحاولات التي يركز فيها الكتاب اهتماماتهم بتناول المشكلات النفسية في أعمالهم الأدبية .

**الجانب الثاني:** إن أي قصة السيكولوجية تكتفي بذاتها، والتي لا تحتاج إلى تفسير لا يمكن أن تدخل الميدان الأدبي، ولا يمكن النظر إليها على أنّها عمل فنيّ، وإن الكاتب المعاصر الناجح لابد أن يكون مثقفا، وجزء كبير من ثقافته مرجعه إلى المعرفة العلمية العصرية المتاحة، فلا بأس إذن في أن يُلم الكاتب بالحقائق السيكولوجية، لا لكي يُعيد صياغتها في عمل يسميه قصة مثلا بل ليجعل منها ميزان صدق لحصيلته التجريبية ،ولا بأس عندئذ من

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 249 .

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه ، ص250.

أن تتساند التجربة الشخصية والحقيقة الموضوعية، وعند ذاك تظل القصة تحمل طبيعة العمل الفني وتحتاج إلى الدراسة والتفسير، وعلى هذا فإن قابلية قصة " السراب " للدراسة وفقا للمنهج السيكولوجي، وتؤكد لنا رغم ما هو معروف عنها من أنها قصة السيكولوجية، فهي عمل فني قبل كل شيء، وأن التفسيرالسيكولوجي لها يزيد من فهمنا لها، ويكشف لنا عما وراء ما تعرضه لنا من ظواهر .

## 2 - تفسير القصة:

بعد أن سرد الناقد ملخصا عن أهم أحداث هذه القصة وأهم أحداثها ومنعرجاتها الحاسمة وأهم شخصياتها الفاعلة فيها رأى الناقد " عز الدين إسماعيل " أن هذه المسرحية لا يمكن أن تُفسر حقائقها على أساس عقدة " أوديب "، صحيح أننا نواجه في القصة شخصا محبا لأمه، كارها لأبيه، لكن هناك مواقف أخرى في القصة لا يمكن تفسيرها في هذا الاتجاه ، والحقيقة- كما يقول الناقد- أن شخصية " كامل " مزيج من " ديمتري " و " هملت " وبهذا فإن عقدة " أورست " كافية لتحليل الجزء الأكبر لشخصية " كامل " وثم كان لازما علينا - كما يقول الناقد- أن نعرف شيئا عن " أورست ". " أورست شخصية أسطورية تطورية قديمة جعلها " اسخولس " Aeschylus بطلا للمسرحية الثانية من ثلاثياته " أجامنون " Agamemnon المسماة << حاملات القرايين >> . والقصة تروي باختصار، كيف خرج " أجامنون " لحرب طروادة، وكيف اضطر أن يضحي بابنته " أيفيجينيا " في سبيل أن تهب الريح وتمضي الحملة في طريقها، وكيف أن ذلك أحفظ لزوجته عليه، فاتخذت في غيابه عشيقا لها، وكيف أنها دبرت مع عشيقها قتل " أجامنون " بعد عودته منتصرا من طروادة، وحين يتم اغتيال " أجامنون " نفت " كلتيمسترا " زوجته ابنا الصبي " أورست "، وشب " أورست " بعيدا عن " كلتيمسترا " ويدفعه الحنين ذات مرة العودة لزيارة قبر أبيه ، وهناك تتعرف عليه أخته " الكترا " ويتفقان على أن ينتقم " أورست " من أمه وعشيقها، ويتم الأمر كما دبرا له، ثم تتعقد محكمة

المدينة بحضور آلهة الألب للفصل في هذه القضية فيكون صوت "أثينا" هو الفاصل لصالح "أورست" فينال المغفرة<sup>(1)</sup>.

ومن خلال سرد مختصر لهذه القصة الأسطورية ، يقر الناقد إن اختلفت تفصيلات القصتين، نستطيع أن نقرر في اطمئنان أن جوهرهما واحد، وسيظهر من خلال التعرف على شخصية "كامل" وذلك من خلال علاقتها بالآخرين.

(أ) - علاقة كامل " بأمه:

فهي علاقة محورية في القصة، ويظهر أن الطفل مفتون بأمه، ملازم لها في كل وقت وحين، بل كان يستحم معها ويمتطي منكبها مفترشا رأسها بخده، فكان لا يطيق فراقها<sup>(2)</sup>.

والحقيقة أن تعلق الطفل بأمه في مرحلة الطفولة المبكرة شيء طبيعي، ولكن الأسوياء ما يلبثون أن ينتقلوا من مرحلة إلى أخرى ينفصلون فيها عن الأم رغبة في إثبات الذات وتطلعا في الحرية، في مرحلة تالية. وهذا ما لم يحدث مع " كامل" لأن أمه ظلت تقمع تردده بقصص العفاريت والأشباح، هذا القمع الذي سكب وأفرغ في نفس " كامل" ظل يتطور في كل مرحلة إلى درجة الخطورة فأصبح له رغبة في التخلص من الأم، ولكن كيف تكون حياة "كامل" لو خلت من أمه الحنون بطبيعة الحال، حياة لا تطاق، وهذا هو سر أزمة "كامل" أنه يريد أن يخرج من أسر أمه بأي طريقة، ولكنها أحكمت ربطه بها، ثم ينتهي الصراع بالضرورة الحتمية، فبعد موت " رباب" زوجة "كامل" بعد فعلتها تنهار القيم المعنوية التي كان يتمثلها في روحه والمستمدة في أصل الأم وعند ذاك يندفع " كامل" لمواجهة أمه في صراحة ويحزم أمره نهائيا على هجرها، ومن هنا لا بد من العودة إلى " أورست" فالموضوع الظاهر

<sup>(1)</sup>H.A. Guerber: the My this of Greece and Rome; Harrap, London 1955; pp265 – 267

نقلا عن كتاب: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 260 .

<sup>(2)</sup>عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 260 .

في القصة، هو موضوع قتل الأم مقابل الموضوع الظاهر في " أوديب" هو قتل الأب، لكن المعنى الحقيقي لها هو الصراع "الأورستي" وهو نفسه جوهر صراع " كامل". ومن هنا يكون التوازي بين الشخصيات الإغريقية والعصرية في الجوهر وإن اختلفت بحكم الواقع الحضاري، ففي المسرحية القديمة وفي القصة المعاصرة يمكن تلخيص القضية في عبارة موجزة حيث نقول أنها قضية أم متسلطة، وابن يريد التحرر من سلطانها<sup>(1)</sup>

### ب) - علاقة "كامل" بزوجته:

لقد أحبّها منذ النظرة الأولى، وقد راقبها قبل الزواج فترة طويلة، أدرك فيها أنها تجمع إلى جمالها السماوي خُلُقًا مستقيمًا، وقد كان هذا الحب من نفس الطراز لحيه لأمه، وهذا الحب يقول الناقد يذكرنا بالحب " هملت" لـ"أوفيليا" في البداية، وكيف أنه أحبّ فيها الطهر، والعفة، والبراءة، وكيف أنه مثّل هذا الحب في جوهره يدل على تأثره بالأمه، ويؤكد تبعية الابن لها، ودورانه في فكلها، وكان طبيعيا أن تكره الأم هذه الزوجة وبعد الزواج، كان فشله في مضاجعة زوجته، فلماذا فشل " كامل" في مضاجعة زوجته، وهو المعروف بالتمتع بكامل قوته الجنسية؟

ويفسر الناقد ذلك بأن مضاجعة "كامل" لزوجته كان فيما يبدو مستحيلا بالنسبة لشخص يسعى إلى الخلاص من سلطان أمه، ولعل خُيل إليه في البداية بأن زواجه يكون قد خطا خطوة حاسمة في سبيل هذا الخلاص، لكنه لم يكن يدري أنه حين يتزوج "رباب" بصفة خاصة يكون قد استبدل أمه بشخص آخر وهو تجسيم لأمه في الوقت نفسه ، فهو كما عرف أحبّ أمه في الواقع، ولكن هذا النوع من الحب مباح وعلى هذا النحو كان يستطيع أن يحب زوجته لجسم أمه واختيارها لاشعوري لها، وهذا ما صنعه، فقد أحبّ زوجته حبا عفيفا بريئا، أما أن يضاجعها، فهذا ما لم يكن بمقدوره مضاجعتها لأن معنى ذلك تحقيق لرغبة في

<sup>(1)</sup>ايظنر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 261.263

الأم نفسها، وهي الرغبة التي كبتت أي اتصال جنسي بينه وبين زوجته، فكان معناه الفسق بالمحارم، وما يؤكد هذا التفسير أن نجد " كامل" سرعان ما ينفاد للمرأة الشهوانية التي عرفها في "العباسية" وينجح في الاتصال الجنسي بها<sup>(1)</sup>

وعلى هذا نستطيع أن نقول أن عقدة "الفسق" بالمحارم هي التي حالت دون نجاح "كامل" في الاتصال جنسيا بزوجه، لأن حبه لزوجته كان حبا موجها إلى الداخل داخل الأسرة، في حين أن حبه للمرأة العباسية كان حبا موجها للخارج. ويُعرف "ماي" May هذه القضية، فيقول <>إن الفسق بالمحارم هو ببساطة رمز جنسي للاتجاه داخليا نحو الأسرة، ولعدم القدرة - تبعا لذلك - على الاتجاه بالحب إلى الخارج. وتُعد الرغبات الفسق بالمحارم من الناحية النفسية عندما تستمر في فترة المراهقة العرض الجنسي للتبعية المرضية للأم، وهي تحدث بطريقة متسلطة في الأشخاص الذين لم <>ينضجوا>>. والذين لم يقطعوا الحبل السري النفسي الذي يربطهم بالأم>><sup>(2)</sup>.

### (ج) - علاقة كامل بذاته:

نجد أن "كامل" من خلال القصة لم يستطع أن يحدث أي نوع من التوافق الاجتماعي والنفسي بينه وبين العالم من حوله خارج دائرة الأم، وقد لخصها في قوله: <> كانت حياتي المدرسية شقاء كلها>>. لم يستطع التكيف مع زملائه في العمل، كان يؤثر أن يظل سجين نفسه، على أن يخرج إلى الحياة، وهذه الصورة السلبية العاجزة لشخصية " كامل" لم تصنعها إلا عقدة " أورست" في نفسه، فهو في حقيقة الأمر ليس عاجزا عجزا كليا وإنما كانت طاقته موجهة إلى إرضاء أمه، ولم يكن يرضي أمه إلا أن تكون هي محور حياته وتفكيره، واهتمامه، فمن الطبيعي أن الطاقة لا تكون قوة عندما تكون مرهونة بشخص آخر، فمن

(1) Rallo May:man's searchfor himself.ww.Nortom.Newyork1953.p127.

نقلا عن كتاب : عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 267

الواضح أنه لا يكون قادرا على استخدام قوته لتطوير نفسه من حيث هو شخص حتى يتحرر من روابط أمه<sup>(1)</sup>.

لقد عرفنا -يقول الناقد - أن "أوديبي" قاتل أبيه، وعرفنا "أورست" قاتل أمه، لكننا نواجه في "كامل" شخصا هو في الوقت نفسه "أوديبي" و"أورست" معا وهذا هو مثار للعجب، فالقارئ يُدرك إما أن يكون الشخص هذا أو ذلك، إما أن يكون الاثنين معا، فهذا يدل على تناقض في البنية السيكولوجية لاتقبله هذه البنية. والحقيقة أن جوهر الصراع يتمثل في أن الشخص الذي أخذ يشب، وليكن هنا "أورست" يحارب ضد القوى المتسلطة التي قد تعوق نُموه وحرية، وربما تجمعت هذه القوى في نطاق الأسرة في شخص الأب أكثر من الأم، أو العكس ومعنى هذا أن الصراع إما أن يكون بين الأب والابن، أو بين الابن والأم، وأن وقوع الابن في هذا الصراع أو ذلك إنما يحدده الشكل الحضاري للحياة الاجتماعية التي يحيها، ففي الفترات التي يسود فيها حكم الأب يكون صراع الابن مع أبيه، كما حدث "لأوديبي"، وفي الفترات التي يسود فيها حكم الأم يكون صراع الابن مع أمه<sup>(2)</sup>.

ومعنى هذا التناقض في شخصية "كامل" (الأوديبيية / الأوروستية) لم تقض به ضرورة فنية أو ضرورة نفسية، وأنه ليس إلا تعقيدا في تركيب هذه الشخصية لا مبرر له، وفي هذه النقطة ينتقد ويُعيب الناقد "عز الدين إسماعيل" على نجيب محفوظ فيقول: >> لو أنه اقتصر الكاتب على تقديم "كامل" في إطار "أورست" وحده لكان ذلك أكثر إقناعا لنا بوجوده الحيّ بخاصة حين يتذكر أن أحداث القصة تقع في فترة من حياتنا الاجتماعية في القرن العشرين هي فترة الصراع من جانب المرأة في سبيل الظهور بجانب الرجل وسلبه بعض سيطرته الشاملة القديمة >><sup>(3)</sup>.

(1) ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 267.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 269.

(3) المرجع نفسه، ص 280.

ليخرج الناقد بإضاءة عامة حول شخصيتي "كامل" و"أمه" في هذه القصة في ضوء النقد السيكولوجي فرأى أن أم "كامل" تمثل الاتجاه المحافظ وهي في إطار هذا الاتجاه فرضت حمايتها على "كامل" وكان ارتباطها بالماضي أكثر من تطلعها للمستقبل، أما "كامل" فقد أغرته هذه الحماية في البداية لكن الحكمة (أي التخلص من العلاقات الرحمية) والنضج وحرية الفرد وهي مظاهر التقدم والتطلع إلى الجديد أخذت مع مرور الزمن تجذب "كامل" ومن ثم يمكن أن يُعدّ التخلص من أسر أمه في النهاية وكل ما يرتبط بالماضي والمضمون الاجتماعي مظهر التقدمي، الذي يمكن أن يكون هدف القصة، وعندئذ لا يكون "كامل" مجرد رمز أجوف بل رمزا فياضاً بالدلالة ولا يكون شخصية ناجزة تُحركها يد الكاتب كيف شاءت بل إنساناً حياً يمثل مأساة إنسانية من الطراز الأول<sup>(1)</sup>.

وبهذا الفصل يكون الناقد "عز الدين إسماعيل" قد قدّم إضافة ولبنة صلبة في صرح النقد السيكولوجي المعاصر، لم يكتف في بناء هذه اللبنة بالجانب النظري وإنما حاول أن يصاحب دراسته على الجانب التطبيقي في نطاق واسع، فقد رأينا ونحن نخوض عباب هذا الكتاب الغزير بالمادة العلمية والثقافية النقدية ذات الصبغة السيكولوجية المتمسمة بالموضوعية كما وفق الناقد في اختيار نماذج لدراساته التطبيقية، فكانت نماذج شعرية من أدبنا العربي القديم والحديث إلى جانب نماذج من الشعر الأوروبي وكذلك نماذج من الأدب المسرحي والأدب الروائي العربي منه والغربي، وقد كان اجتهاده محاولة لتوضيح مدى الفائدة التي يمكن جنيها من استخدام المنهج السيكولوجي في دراسة الأدب، وفهم الحياة بصورة عامة باعتبار أن الأدب هو التعبير الجميل عن الحياة. فقد لخص الناقد "زين الدين مختاري" الرؤية السيكولوجية عند "عز الدين إسماعيل" من خلال كتابه >> التفسير النفسي

<sup>(1)</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 280.

## الفصل الثالث : النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب التفسير النفسي للأدب لعز الدين إسماعيل أنموذجاً ثانياً

للأدب» وكتاب «الأدب وفنونه» التي اتسم بها تحليل الناقد "عز الدين إسماعيل" في النقاط التالية<sup>(1)</sup>:

- تفسير العمل الأدبي نفسه هو الأساس الذي انطلق منه الناقد فقد اهتم بتفسير الأعمال الأدبية ذاتها في صور حقائق علم النفس، دون أن يحفل كثيراً بدراسة شخصية الأديب، ولذلك كرس الناقد جهوده في العمل الأدبي على اختلاف أجناسه وأنواعه .
- العمل الأدبي وليد اللاشعور فالناقد "عز الدين إسماعيل" يرى أن العمل الأدبي وليد نشاط باطني أو لا شعوري أو رمز للربغبات المكبوتة في لاشعور الأديب، ومن هنا تأتي ضرورة تفسيره في ضوء النقد السيكولوجي التحليلي لأنه المنهج الوحيد الذي يختص بتحليل اللاشعور.
- معرفة حياة الأديب وتفسير أدبه، يرى الناقد أن معرفة حياة الأديب قد تفيد في فهم عمل الأديب وتفسيره، ولكنه لم يعتمد كثيراً على هذه القاعدة لأن عمل الأديب قد تفيد في استكناه رموز عمله الأدبي ولكنها قد لا تفيد في أعمال أخرى.
- في علم النفس بين الناقد والأديب، يؤمن الناقد بأن التجليات السيكولوجية من العمل الأدبي وظيفة ينهض بها الناقد وليس الأديب بتضمين أثره الفني حقائق سيكولوجية.
- تقوم طريقة عز الدين إسماعيل في المعالجة النقدية على التفسير والتحليل والتقييم أو الحكم والاعتماد على المعرفة السيكولوجية بعيداً عن الأحكام الذوقية الممتعة وهذه العناصر مجتمعة تشكل في الوقت نفسه مسلكية في النقد السيكولوجي<sup>(2)</sup>.
- كل عمل أدبي قابل للتحليل السيكولوجي مهما كان نوعه إنما يمكن تناوله بالدراسة والتحليل على أسس نفسية.

<sup>(1)</sup> زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية، في نقد العقاد نموذجاً، ص 56.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 57 .

ليُقر الناقد " زين الدين مختاري" أن المزيّة التي انفرد بها الناقد " عز الدين إسماعيل" هي العناية بالعمل الأدبي نفسه وتحليل نفسيات شخوصه، على حين عنيّ السواد الأعظم من النقاد والأدباء بدراسة شخصية الأديب من خلال أثره، وإن كان لا نجد فرقا كثيرا بين الدارسين بما أن العمل النقدي سينتهي في الأخير إلى وثائق نفسية شبيهة بوثائق علم النفس في دراساتهم للأعمال الفنية.

ومما لاشك فيه أن "عز الدين إسماعيل" استطاع بكتابه >> التفسير النفسي للأدب << أن يفتح آفاقا واسعة أمام الدراسات النقدية الأدبية من الوجهة السيكولوجية وأن يوثق العلاقة بين المنهج السيكولوجي والأدب تنظيرا وإجراء وما دراسته التطبيقية في الشعر والمسرح في تفسير الأدب، وتقطع الزعم القائل بصعوبة التطبيق ولعل هذا الذي جعله حبيس إطار فرويدي في التحليل السيكولوجية.

الختامة

منذ أن كان البحث فكرة صغيرة إلى أن إنقلبت إلى نور جلي بإضاءة مشرقة من الدكتور المؤطر وهي تعج وتدور في الذهن العديد من الأسئلة تدور حول النقد السيكولوجي العربي المعاصر، وأهم رواده، وأهم إضافاتهم... الخ، وكلما تقدمنا خطوة إلى الأمام وتحدثنا عن عنصر من عناصر البحث إلا والرؤية تتضح تدريجياً شيئاً فشيئاً، وتحل تلك الإشكاليات والتساؤلات حتى أنهينا هذه الرحلة العلمية، وأنخنا المطايا خارجين بجملته من الاستنتاجات نذكر البعض منها:..

(1) - التحليل النفسي في أبسط مفاهيمه هو فن علمي لأننا نلمس فيه أعماق النفس البشرية والتعرف على مقومات المريض وتحويلاته وذلك بخضوعها على أساليب التقصي العلمي أو هي عملية لاستقصاء العمليات العقلية لا يمكن النفاذ إليها بوسيلة أخرى أو بصياغ آخر هي الدراسة العلمية لبعض أوجه النشاط الفردي وما يتضمنه من سلوك ظاهر وتجارب ذاتية شعورية.

(2) - من الفرضيات الأساسية التي تقوم عليها مدرسة التحليل النفسي هي الشعور واللاشعور فقد أقر "فرويد" أن اتجاهات مشاعر الإنسان لا يمكن أن تنجم عن العقل الواعي لوحده وإنما افترض وجود عقلي تحت الشعور ويتألف من مستويين يختلفان في العمق وهو ما قبل الشعور (أو تحت الشعور) وهناك اللاشعور وهو الجزء الحيوي والعقال الكبير في التأثير في سلوك وشخصية الإنسان ويقوم الشعور أو العقل الواعي بوظائف التفكير والاستجابات والتصرفات الواعية بالنسبة لمتطلبات الحياة، ويرى "فرويد" أن المبدع يندفع للإبداع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية أو عقد أو نزاعات وهي غالباً ما تعبر عن تحقيق الرغبات أو التخييلات الجنسية في مرحلة الطفولة .

(3) - قسم فرويد الجهاز النفسي للإنسان إلى ثلاثة قوى أساسية وهي **اللهو** وهي المنطقة المتعلقة بالغرائز والرغبات، **والأنا** وهو الشعور اليقظ المسوي للحياة اليومية الذي يعمل على حل الأزمات القائمة مع الواقع أو بين الرغبات فيما بينها للمحافظة على توازن في الشخصية

والأنا الأعلى: وهو بناء من القيم والمعايير والنظم التي يرضى عنها المجتمع، وهذه الجوانب الثلاثة ليست مستقلة بل هي في صراع دائم ومتبادل وتبقى هذه اجتهاد من "فرويد" قابل للآثار والنقد خاصة في ظل التطور العمي في زمن الحداثة وما بعدها .

(4)- أتى "كارل جوستاف يونج" بنظرية اللاشعور الجمعي الذي رأى أنه هو الدافع الاساسي للابداع ؛ إذ أن التجارب الانسانية الموروثة عن الاجداد والاباء المكبوتة في لاشعور الفنان هي التي تحركه وتدفعه للابداع من أجل اشباع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش فيه وبهذا يكون "يونج" قد خالف أستاذه "فرويد" .

(5)- خالف "ألفريد أدلر" أستاذه "فرويد" فرأى أن الابداع ناتج عن مركب نقص >> عقدة التنقص << في الفنان ويحاول الفنان اخفائه من خلال ابداعه بإظهار التفوق كمظهر تعويضي ؛ ومنه يكون "أدلر" أعطى الجانب الاجتماعي أهمية ودورا كبيرا في الابداع .

(6)- يرى "شارل مورون" في نظريته أن العبارات والأفكار التي يختارها الأديب اختيارا واعيا فإن الشبكة الدلالية التي كوتنها العناصر المتعاودة إنما تتصل باللاوعي وتحيل عليه وهي تمثل واقعا خفيا لا يعرفه وعي الأديب إلا معرفة جزئية، وبهذا يقوم المنهج السيكولوجي على ثلاثة عوامل تكون الإبداع وهي الوسط الاجتماعي وتاريخه وشخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها والعامل الثاني شخصية الأديب وتاريخها هو موضوع نقد النقد النفسي في المقام الأول.

(7)- حملت فلسفة "أفلاطون" و"أرسطو" في طياتها بذور النقد السيكولوجي؛ فالاول أقام جمهوريته على أساس العقل وطرد الشعراء منها خوفا من البعد السيكولوجي في المجتمع لآثارهم العواطف والخيال وملء رؤوس الناس بالخرافة والأوهام؛ أما الثاني فجاء بمصطلح التطهير ورأى أن الهدف من الترجيديا هو تحرير المتفرج من المشاعر الضارة (الخوف - الرحمة).

(8) - عج الكتب النقدية القديمة مثل ما هو عند "ابن قتيبة" و"ابن سلام الجمحي" بالعديد من القضايا النقدية المتصلة بالبواعث السيكولوجية للإبداع من بينها أسباب الإبداع كالظروف السياسية والحروب وكذلك حالات الغضب والطرب والرغبة وكذلك الاوقات المناسبة للإبداع، كل هذه القضايا تحمل في طياتها بذور النقد السيكولوجي وتعكس لنا اهتمام النقاد العرب بالجانب السيكولوجي وإن لم يكن بشكل أكبر وأعمق مما هو عليه الآن و على النقاد المعاصرين الرجوع اليه ووتسليط الضوء عليه بالدراسة والتحليل لما يزر من معارف وافادات.

(9) - تعتبر صحيفة "بشر بن المعتمد" أرقى ما وصل العقل العربي اليه من من نضج في ذلك الزمان؛ وقد حملت لنا في طياتها بذور النقد السيكولوجي بنظرياته الحديثة المختلفة كالتهيو النفسي، الطاقة الشعورية، الاستعداد الفطري، كل هذه الآراء النقدية لامست الجوانب السيكولوجية للمبدع في زواياها المختلفة.

(10) - حمل الفكر النقدي العربي القديم في تفسيره لحالات الإبداع بذور وجذور النقد السيكولوجي ؛ إذ أرجعوا بعضهم أسباب متعلقة بالإبداع منها الى بشياطين الشعر وتلبسهم للشعراء وأطلقوا أسماء لهذه الشياطين، والمدقق في هذه الرؤية نجد أن العرب تقطنوا لحالات الإلهام، والحدس وربما حالات العبقرية لكنهم عجزوا عن تفسيرها سيكولوجيا كما هو متعارف عليه في النقد المعاصر فأطلقوا عليه تسميات "شياطين الشعر" وهذه التسمية تعكس مستوى البيئة العلمية التي توصل إليها العقل العربي في العصر القديم.

(11) - فتح "سويف" الأبواب واسعة من خلال تجربته في كتابه >> الاسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة << أمام الباحثين والنقاد إذ سعى الى تأسيس منهج سيكولوجي تجريبي من خلال المصطلحات التي أسس لها و اشتغل عليها والمستوحاة من النظرية الجشطتية مثل: الإطار، النحن، التهويم، التوتر، القمم والمنخفضات الوثبة... الخ وبهذا

يكون ساهم بوضع لبنة صلبة في صرح النقد السيكولوجي الذي ما زال يحتاج منا الكثير إلى الاهتمام والدراسة.

(12)- من أهم المبررات التي أقرها "سويف" في إنجازه لبحثه، هو المساهمة الفعالة مع أولئك الذين ينظرون إلى أعماق النفس البشرية دون يفقدوا الوعي بالإطار العام للحضارة ،وكذا السعي الى إعادة بناء التكامل الاجتماعي على أسس جديدة لأنه يرى فيه الطريق إلى الحرية ،خلافًا للمدرسة "السريرية" و"الوجودية" اللتان أظلتا الطريق بإبتعادهما عن الحضارة والواقع المعاش، وبذلك عمل الناقد على تعبيد الطريق أمام الفنان ليحدد موقفه من الواقع الحي، أما ميدان بحثه فهو الشعر لأعتبره العمود الفقري في تراثنا وان تخليه على بعض الفنون الاخرى على أهميتها كان دفعا للتشتت .

(13)- تننشأ العبقرية نتيجة الى حالة تصدع بين الانا والنحن وبرز حاجة الانا الى النحن ؛ وانطلق الناقد في البرهان عليها علميا انطلاقا من مسلمة هي أن الابداع ظاهرة كأى ظاهرة سلوكية تحدث في مجال(مجتمع-محيط).

(14)- للإطار أهمية كبيرة في الابداع ويعتبر مضمونه مكتسب ؛ إذ تلتئم فيه خبراتنا مكونة بنية متكاملة وأن الإنسان يحمل في نفسه عددا وافرا من الأطر تتنظم بها أفعالنا جميعا، ومهمة الإطار كعامل نوعي في عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بعد أن نضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توترا دائما و في ضغط الحاجة إلى << النحن >> فإن مثل هذه الشخصية التي تبدو مدفوعة إلى استعادة النحن لا بد لها منها كأرضية يقوم فوقها إطار المبدع بحيث يعين هذا الإطار إلى إستعادة النحن.

(15)- تسير حركة الشاعر في إبداعه للقصيد على نظام الوثبات أي التدفقات الشعورية العاطفية الوجدانية و بين كل وثبة ووثبة لحظات كفاح فهو لا يبدع قصيدته اعتمادا على البيت ثم الذي يليه ، وإنما ينتقل من وثبة إلى وثبة أي قسما قسما ويعتبرها الناقد أنها الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيد التي هي كل دينامي متكامل ،وحمل الناقد التوتر أساسا ديناميا

لوحة القصيدة فهو يساهم بنصيب كبير في تحديد الهدف وأن نهاية القصيدة يكون بانتهاء التوتر الذي يحرك ويدفع الشاعر إلى الإبداع.

16- أتى الناقد "سويف" بمصطلحي << القمم >> و << المنخفضات >> أثناء تحليل مسودات الشاعر "عبد الرحمان شرقاوي" "مسودتان" و"مسودة" "محمود العالم" و يقصد بمصطلح << القمم >> هي قوة التدفق العاطفي والشعري أثناء الفعل الإبداعي، أما لحظات الكفاح والإجهاد والغموض والارهاق الذي تعترى الشاعر أثناء عملية الإبداع في توليد المعاني وصياغتها لغويا اطلق عليها مصطلح << المنخفضات >>.

17- كل قصيدة يبدعها الشاعر إلا وهي ناتجة عن ماضي عايشه الشاعر ويطلق عليها اسم التجربة الخصبة وهي نوع من استعادة النحن في إطار شعري.

18 - ما من شاعر الا وله علاقة وطيدة وقوية بين الشاعر والشعر والمجتمع وأن الشاعر العبقري هو ذلك الشاعر الذي يبرز لديه الشعور الحاجة إلى النحن وأن إبداعه يكون ناتج عن أسباب عدة أهمها البيئية والشخصية وأن حركة الشاعر كلها تعمل على إعادة تنظيم "النحن".

19- أغلب الآراء حول تفسير الإبداع الفني كالإلهام، التسامي الإسقاط أو الحدس البرجسوني يربط بينها عيبا مشتركا وهو أنها لا تقيم للتجربة العلمية وزنا وكلها مصبوغة بصبغة تأملية باعدت بينها وبين واقع العملية الفنية لذلك لا يمكن الاعتكاد على هذه الآراء للبرهان على قضايا علمية.

20- القصة النفسية فيرى أنها وليدة القرن العشرين وتنقسم إلى قسمين هما: القصة النفسية قبل "فرويد" وهي القصة التي حاول مؤلفها الغوص في أغوار النفس البشرية من خلال الملاحظة الدقيقة لسلوك الشخص وتصرفاته إزاء الأحداث وإلا أنها تكتفي بتصوير المشكلة ثم يقترح لها الحل، أما القصة النفسية يعد "فرويد" فهي قصة تتميز بالأصالة والمقدرة

لإشتغالها على حقائق علم النفس التحليلي ويشمل محتواها القضايا الانسانية من روادها "جيمس جويس"، "فرجينيا وولف".

(21)- تدور مشكلة الفنان في جانبيين أو مقولتين عامتين وهي العصاب والنرجسية، فالفنان ككل شخص قد يعاني من حالة مرضية وقد يتألم لسبب أو لغيره لكنه ليس مجنوناً حتى عندما يكون الفنان عصابياً لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني لأنه حين يبدع يكون في حالة صحية وفي يقضه نفسية لكل ما في الواقع من حقيقة أما النرجسية فالفنان ليس نارجسيا بآتم معنى الكلمة وإنما نرجسيته محورة أو منقولة ويعوضه عنها العمل الفني ولا يمكن تفسير القدرة الإبداعية ببحث الفنان لكسب نرجسية تعويضية .

(22)- خلص "عز الدين إسماعيل" من خلال تحليله للقصيد الخليلية الى انها عبارة عن وحدات مغلقة ومكررة ومنتهية بنفس القافية ذات رتبة جامدة وصاخبة وأن أوزانها في صورتها المجردة لاتعكس لنا الحالات النفسية المختلفة للشعراء وأن كل الأوزان تشرك في خاصية واحدة وهي أنها ليس لها خصائص ولا يمكن أن تُحدد لها خصائص .

(23)- أن الشعراء المعاصرين أدركوا أهمية التشكيل الموسيقي للقصيد من حيث الأثر في تقديم صورة صادقة لوجدانهم فخرجوا عن الإطار الشكلي القديم للقصيد فأخضعوا القصيد للحالة النفسية أو الشعرية فصار الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحرية إلى تموج بها نفسه ومنه جاءت قصيدة التفعيلة.

(24)- أن الصورة الشعرية هي تركيبية غريبة معقدة أكثر تعقيداً من أي صورة فنية وتحديد طبيعتها محفوف بالصعوبات، وقد اقترح "هويلي" أن يستبدل لكلمة صورة image بكلمة أخرى جديدة يشتق لها اسم Sine سماها الناقد بكلمة التوقيعة وقد عرفها الناقد بأنها هي الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار، وتدل على التوقيعة مجموعة من الألفاظ التي تُختار وتتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة التي يراها "جون كوهين" خرق لقوانين اللغة.

(25) - يرى "عز الدين إسماعيل" أن التفسيرات السابقة لمشكلة "هملت" الغامضة في عدم الأخذ بالثأر لأبيه انقسمت إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى ترجع ذلك عوامل خارجية وهُم ما يمكن تسميته <<شباك التذاكر>> فيرون أن الهدف هو عدم الأخذ بالثأر والتردد هو الإطالة حتى ترضى الجمهور وغيرها من التفسيرات الأخرى، ومن أصحاب هذه المجموعة "سانتايانا" "واستول"... وغيرهم.

أما المجموعة الثانية فتري أن تواني هملت يرجع إلى عيب في تكوين "هملت" ذاته ومن أصحاب هذه المجموعة "ماكنزي" "جوته"، "شليجل"... وغيرهم وتبقى هذه القراءات والباب مفتوح للاجتهد

(26) - لقد شكلت شخصية "هملت" القطب الرئيسي الذي دارت عليه جل الدراسات النقدية وأن جميع الشخصيات في المسرحية منظورا إليها في خلال "هملت" ومنظور إليه من خلالها وقد تعذب بهم كما عذبهم، تعذب بهم لأنهم مثار صراعه نفسي، بسره الغامض الذي لم يطلع عليه أحد، ولقد كان ذا ضمير ولقد وقف ضميره في سبيله ولم يمكنه من أن يواجه نفسه في صراحة وتركه يتألم حتى آخر لحظة من حياته ولم يستكشف "هملت" نفسه في هذا الضياع، ومع أنه مات في اللحظة التي كان يمكن فيها أن يبدأ الحياة إلا أننا أمام موته لا نشعر بأي حزن وكأن تلك القوى الخبيثة المصطرعة في نفوسنا والتي نحن دائما عن مواجهتها قد هدأت واستقرت، ومنها كان "هملت" الإنسان وكان تعاطف الإنسانية قاطبة معه.

(27) - أتى "عز لدين إسماعيل" بمصطلح جديد أثناء تفسيره السيكولوجي لمسرحية "شهرزاد" أطلق عليه <<عقدة شهريار>> وهي عقدة الشعور بالذنب وهي ناتجة عن عدم امتلاك "شهريار" ذات موحدة وهذا الانقسام الذي يعيشه في ذاته جعله يتعذب في ضميره.

(28) - مسرحية "لوجين أونيل" <<أيام بلانهاية>> تعكس في مضامينها مشكلة العصر بكل مغراياته ومذاهبه وتصدعاته؛ ولما أصبحت الحضارة فاقدة لجوهرها صارت أيام الناس

بلا نهاية، و الخروج من هذه الازمات يكمن في العودة للإيمان والحب وأن نهتم بالروح لا بجسد فقط ؛ ويرى أن أفضل طريقة لتفسيرها أن تفسر على أساس <<عقدة أوديب>> كل التفسيرات السابقة لها تتكامل ولا تتزاحم لاعتبارها مادة خصبة نفيسة لدراسة والتحليل.

(29) - أقر الناقد " عز الدين إسماعيل" أن الأعمال الأدبية الثالثة " أوديب الملك" لـ "سوفوكليس" و"هملت" لـ"شكسبير و"الأخوة كارامازوف" لـ"دستوفسكي" تناولت موضوعا واحدا وهو قتل الأب وهذا يعني أنها كانت تهدف الى هدف واحد مشترك والمؤكد؛ أن كل عمل منها قد حقق غرضا خاصا، وقد غلفت هذه الاعمال الادبية بأغلفة فنية مختلفة رامزة ومقنعة؛ يعمل النقد السيكولوجي بآلياته الاجرائية وأسسها النعرفية المدعومة بحقائق علم النفس الى كشفها وايضاها في قراءة ثانية لاتقل روعة عن الاولى.

(30) - أجمل الناقد عز الدين إسماعيل أن رواية << الأخوة كارامازوف>> هي قصة ذات شعب ولكنها تدور حول محور واحد وهو محور التناقض سواء أكان في الحياة العامة أو في حياة الإنسان الخاصة وربما جعل "دستوفسكي" أن يجعل التناقض الظاهر لنا في الحياة انعكاس التناقض الكامن في نفوسنا أو أثر منه، فالنفس البشرية معقدة وتتطوي على سلسلة من المتناقضات التي تبدو لنا مختلفة وإن كانت متوازنة، فالخير والشر والإيمان والاحاد والحب والكراهية اللذة والألم إنما هي أشكال لطبيعة النفس البشرية التي تجمع في تكوينها بين المازوشية والسادية.

(31) - شخصية "كارامازوف" جسدت لنا تجسيما دراميا لجوانب النفس لـ"دستوفسكي" وكانت تعبيرا عن خبراته ومُدركاته وموقفه من قضايا الإنسان ولهذا وصفها " فرويد" "أنها أعظم روائي" ومنه فأن العمل الادبي ما هو الا انعكاس لتجليات النفسية لمبدعه وما على الناقد الا أن يعمل جاهدا لكشف هذه التجليات من خلال الابداع.

(32) - أي قصة نفسية تكتفي بذاتها ولا تحتاج إلى تفسير لا يمكن أن تدخل الميدان الأدبي ولا يمكن النظر إليها أنها عمل فني، وأن الكاتب المعاصر الناجح لا بد أن يكون على

اطلاع بمعارف عصره المتاحة وخاصة الحقائق النفسية لكي يعيد صياغتها في عمل قصصي، ويجعل منها ميزان صدق لحصيلته التجريبية.

(33)- خرج "عز الدين إسماعيل" بإضاءة عامة لشخصيتي "كامل" وأمه في هذه القصة في ضوء النقد السيكولوجي أن شخصية أم "كامل" كانت تُمثل الاتجاه المحافظ وهي في هذا الإطار فرضت حمايتها على "كامل" وأحكمت رابطة بالماضي أكثر من تطلعه للمستقبل، وقد أغرته هذه الحماية في البداية ولكن الحرية والتطلع إلى نواحي التقدم أخذت تجذبه مع مرور الزمن، ومن ثم يمكن أن يعد تخلص من أسر أمه في النهاية وكل ما يرتبط بالماضي، والمضمون الاجتماعي مظهر تقدمي والذي يمكن ان يكون هدف القصة، وعندئذ لا يمكن أن يكون "كامل" مجرد رمز أجوف بل رمزا فياضا بالدلالة ولا يكون شخصية عاجزة تحركها بد الكاتب كيف شاءت بل إنسانا حيا يمثل الإنسانية من الطراز الأول.

- يرى "عز الدين إسماعيل" أن العمل الأدبي وُلد بالاشعور أي أنه وُلد نشاط باطني لاشعوري أو رمز للترغبات المكبوتة في لا شعوره لأديب ومن هنا تأتي ضرورة تفسيره في ضوء المنهج السيكولوجي لأنه المنهج الوحيد الذي يختص بتحليل اللاشعور.

# قائمة المصادر والمراجع

• قائمة المصادر والمراجع :

(أ)-المصادر:

- 1)-اسماعيل عز الدين ، التفسير النفسي الأدبي، دار العودة، بيروت ، دت، دط.
- 2)-سوييف مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة ، ط4، 1980.

(ب)-المراجع:

- 1) -أبو علي الحسن القيرواني ابن رشيقي ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، ت1981.
- 2) -الاحمر فيصل وداودة نبيل ، الموسوعة الادبية ، دار المعرفة ، الجزائر، دط، دت.
- 3) -البجاتي محمد عثمان ،علم النفس الإكلينيكي، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2003 .
- 4) -البنداري حسين ،الصنعة الفنية في التراث النقدي، دار الحضارة العربية، القاهرة، ط1، دت .
- 5) -التجاني محمد عثمان ،علم الإكلينيكي، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، دط، 2003.
- 6) -الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، بجدة، 1991.
- 7) -الحاوي إيليا، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط2، 1988.
- 8) -الحفني عبد المنعم، التفسير النفسي لأحلام ،دار الفنية للنشر والتوزيع ،القاهرة ، ط1، 1988.
- 9) -الدروبي سامي ، علم النفس والادب ،دار المعارف ، القاهرة ، ط2، دت .

- (10)-الدينوري بن قتيبة ، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، مصر، 1966.
- (11)-العاكوب عيسى علي ،التفكير النقدي عند العرب ،دار الوعي للنشر والتوزيع ،روبية ،الجزائر، ط2012، 9.
- (12)-العسكري أبو هلال ، كتاب الصناعتين، على محمد البجاوي، بالاشتراك مع مطبعة غيسي البابي الحلبي، ج2، مصر، 1971..
- (13)-العيساوي عبد الرحمن، علم النفس في الحياة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة ، دط ، 1974.
- (14)-القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهورية إشعار العرب الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه علي محمد البجاوي، دار النهضة، القاهرة، دط، 1981.
- (15)-المختاري زين الدين ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجيه الصور الشعرية في نقد العقاد أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د ط ، 1991.
- (16)-بن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد الواحد وافي، دار النهضة، مصر، ج2.
- (17)-جلال سعد ،المرجع في علم النفس، دار المعارف بمصر، ط2، 1962.
- (18)-حجاج علي حسن ، نظريات التعلم ،دراسة مقارنة، ج2، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، عالم المعرفة ، الكويت، 1978.
- (19)-حجازي سعيد، مناهج النقد الأدبي المعاصر، بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، بيروت، ط1، 2007.
- (20)-حسين طه ،حافظ وشوقي ،القاهرة ، مطبعة الاعتماد، القاهرة ط1.1933.
- (21)-دباغ فخري، أصول الطب النفسي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1983، 3 .
- (22)-زيدان محمد مصطفى ،النمو النفسي للطفل والمراهق وأسس الصحة النفسية، منشورات الجامعة الليبية، ليبيا، ط1، 1972.

- (23)- ابن سلام الجمحي محمد ، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرحه محمد محمود شاكر، دار المدني للطباعة والنشر، القاهرة ، ج1.
- (24)- شاكر اسكندر مكرم ، أدباء منتحرون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2006، 1.
- (25)- شاكر عبد الحميد ،التفضيل الجمالي ،دراسة في سيكولوجية التذوق الفني،دار المعرفة ، الكويت ،2001، دط.
- (26)- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي ،في القصة القصيرة . خاصة، دار النهضة المصرية العامة، للكتاب، مصر، دط، 1992.
- (27)- شاكر عبد الرحمان، العملية الابداعية في الفن التصوير ، دار عالم المعرفة ، الكويت ، ط1، 1990.
- (28)- صايل حمدان محمد ، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع . الأردن، ط1، 1991.
- (29)- ضيف شوقي ، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، دط، 1988.
- (30)- ضيف شوقي، البحث الأدبي وطبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، بيروت، ط6، دت.
- (31)- ظاظا رضوان ،الشنوفي منصف ، وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1978.
- (32)- عامود بدر الدين ، علم النفس في القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- (33)- عباس إحسان ، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دط، 1996.
- (34)- عباس فيصل، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار الميسرة بيروت، دط، 1982.
- (35)- عبد الصبور صلاح ، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار العودة، بيروت، ط1981، 3.

- (36)-عزام محمد، مصطلحات نقدية في التراث الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995.
- (37)-عصر محمد طه ، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط2000، 1 .
- (38)-عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج6، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط2، 1967.
- (39)-عيسوي، عبد الرحمان أصول في البحث السيكولوجي، دار الراتب الجامعية، بيروت . ، دط، دت،
- (38)-غنيمي هلال محمد ، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، دط، 1997.
- (39)-فرج عبد القادر طه ،شاكر عطية قنديل ...وأخرون ،معجم علم النفس والتحليل النفسي ، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت. دط ، دت.
- (40)-فضل صلاح ،مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1996، 1 .
- (41)-فهمي مصطفى، الصحة النفسية، دراسات في سيكولوجية التكيف، مكتبة الخارجي، القاهرة، ط1995، 3.
- (42)-فيدوح عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر. دار الصفاء، عمان، د ط. دت.
- (43)-قطوس بسام، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
- (44)-كمال زكي أحمد ، النقد الأدبي الحديث، مطبعة القاهرة، 1982.
- (45)-مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، ترجمة رضوان ظاذا، المجلس الوطني للثقافة والفنون، دار عالم المعرفة، الكويت، دط، 1997.
- (46)-محمد شاذلي عبد الحميد ، الصحة النفسية، وسيكولوجية الشخصية، المكتبة الجامعية، الإسكندرية ، دط، 2002 .

- (47)- ناصف مصطفى ،نظريات التعلم دراسة مقارنة ، دارالمعرفة ،الكويت،1983، د ط.
- (48)- هويدي صالح، النقد الأدبي قضاياها، مناهجه، منشورات السابع أبريل، ليبيا، ط1، 2005.
- (49)- واد حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر ، تونس، 1985، دط.
- (50)- وغليسي يوسف ، مناهج النقد الادبي جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر دط، دت.
- (51)- وهبي كمال وأبو شهدة كمال، مقدمة في التحليل النفسي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1، 1997.
- (52)- يوسف مراد ، مبادئ علم النفس العام ،القاهرة، دار المعارف، دط، 1948.
- (ج) - المراجع المترجمة الى العربية :
- (1)- أرنست باركر، النظرية السياسية عند اليونان، ترجمة لويس إسكندر، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ج1، 1966.
- (2)- أريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ترجمة طلال عتوسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الأردن، ط1988، 1 .
- (3)- أفلاطون، الجمهورية، ترجمة نظلة الحكيم، دار المعارف، القاهرة، دت.
- (4)- أفلاطون، محاورة الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.
- (5)- ألفريد أدلر، معنى الحياة، ترجمة عادل نجيب بشرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.
- (6)- بول جيبوم، علم النفس الجشطلتي، ترجمة صلاح مخيمر، وعبدية مخائيل زرق، دار الجماعي للطباعة، بيروت ، دط، 1963.
- (7)- جي بي .بجليفورد، ميادين، علم النفس، ترجمة لجنة علمية بإشراف يوسف مراد، دار المعارف ،القاهرة ، ت1975.

- (8)-جان بيلمان نويل ،التحليل النفسي للآدب ، ترجمة حسن مودن ، دار النشر مطابع الازهرام ، القاهرة ، ط1، 1998.
- (9)-سيغموند فرويد، الذات والغرائز، ترجمة محمد عثمان نجاكي، دار النهضة المصرية، القاهرة، دط،1961.
- (10)-سيغموند فرويد، الذات والغرائز، ترجمة محمد عثمان نجاكي، دار النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1961.
- (11)-سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمد وعلي عبد السلام القفاش، دار المرجان والقراءة، مصر، دط، دت.
- (12)-سيغموند فرويد، تفسير الأحلام شرحه نظمي لوقعا، دار الهلال، مصر، ط1، 1962.
- (13)-سيغموند فرويد، حلم وتأويله، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، للطباعة والنشر، بيروت .دط ، دت.
- (14)-سيغموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور، وعبد المنعم المليجي، دار المعارف القاهرة، د ط، دت 1994.
- (15)-سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى حلون، دار المعارف، مصر، دط، 1986.
- (16)-طاليس أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ، بيروت، دط، دت.
- (17)-لين فاليري، التحليل النفسي، والفرويدية الجديدة، ترجمة نزار عيون السود، دار الوثبة، دمشق، دت .
- (18)-ولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 1987.
- (19)-يونغ ( ك.ح ) علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة ، دار المعارف، القاهرة، دط، 1985.

(20)-يونغ كارل غوستاف، جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع ط1997،1.

رابعاً): كتب باللغة الاجنبية :

- 1) -Augherty Kcartists pamtastill life( ed) West port, Conn I, north slight publishers,1977.
- 2) -Brown. J.F. Psychology and the Social order, New York, Megraw Hill co ltd, I st, edimpe Press, 1936.
- 3) -Clay.F: the origin of sense of Beauty, London, J. Murray, 1917.
- 4) -Collingwood, R. G, the Principles of Art .Oxford, Clarendon. Press 1998.
- 5) -Freud,S Leonardo.Da Vinci.Tr.lpoy. A.A. Brill London, Augh Pail, 1932 .
- 6) -Groves, E,R.& Moore, H,E, An Introduction to Socilogy, New York longranane, 1994.
- 7) -H.A. Guerber,the My this of Greece and Rome, Harrap, London ,1955.
- 8) -Liddall. R Treatise on the novel janatancap , London, 1947.
- 9) -Longfield.G.Feeling and Emoition (the Wallenberg Symposium)oxford,Univ,Press, 1928.
- 10)-Man's searchfor himself,ww,Nortom.Newyork,1953,Rallo, May.
- 11)-Ropbak (A.A): the Psychology of literature of augher day psychology, ed Robock Owen : London, 1956.
- 12) - Severini. G. the Artist and Society- tr by, B, Wall- London 1946.
- 13)-T.S.Eliot: the desing of his poetry, Publi      Londres en ,1959
- 14)-wood worth: Psychologie expermentale, Paris, 1944.

هـ) - الرسائل والبحوث :

- (1) - بلعباس محمد ، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، إشراف الدكتور عز الدين محمودي، رسالة الدكتوراه، مخطوط الجامعة، أحمد بن بلة، وهران، الجزائر، 2015.
- (2) - نور الدين حديد، مفهوم الإبداع في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير . مخطوط . إشراف الدكتور الطيب بودريالة، جامعة سطيف الجزائر، 2004.

(و): **المجلات والجرائد والدوريات:**

- (1) - الخصري محمود، << كيف تترجم المصطلح intuition >>، مجلة علم النفس 1946 القاهرة مجلد 1.
- (2) - سليمان الطاهر، << أرسطو في النقد اليوناني >>، مجلة جامعة دمشق، المجلد، 21، العدد 3 - 4 ت 2005.
- (3) - يعقوب عبد الكريم << الصناعة الشعرية، في مفهوم الشعراء الأمويين >> مجلة الدراسات اللغة العربية وآدابها، العدد 18، ت 2014.
- (4) - عبد الله المطيري << أفلاطون وجمهوريته الفاضلة، بلا شعراء >>، جريد الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، العدد 1294 تاريخ 03 ماي 2014.

(ز): **المواقع الالكترونية :**

(1) - حسين عبد الفتاح الغامدي، مدرسة التحليل النفسي DDFG

reatedwithpdfadoryprotrial, version, www.pdfactory.com الساعة 17:00

بتاريخ 2016/06/22.

# فهرس الموضوعات

فهرس:

التشكر

الاهداء

مقدمة

	الفصل الأول: النقد السيكولوجي عند الغرب وملامحه في الفلسفة اليونانية والنقد العربي القديم
14	I- النقد السيكولوجي في الغرب
14	أولا: سيغموند فرويد
14	1- مفهوم التحليل النفسي
16	2- سيغموند فرويد والتحليل النفسي
21	3- الفرضيات العلمية التي يقوم عليها التحليل النفسي
42	ثانيا: الفريد أدلر
42	1- تمهيد
43	2- عقدة الشعور بالنقص والإبداع
46	ثالثا: كارل جوستاف يونغ
46	1- تمهيد
47	2- مفهوم اللاشعور الجمعي
48	3- يونغ والإبداع الفني
50	رابعا: شارل مورون
50	1- تمهيد
51	2- النقد النفسي والإبداع الفني عند شارل مورون .
54	خامسا: النظرية الجشطلتيية والإبداع الفني

54	1- تمهيد
57	2- التعريف بالنظرية الجشططية
58	3- المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها النظرية
63	4- التأمل والإبداع في النظرية الجشططية .
67	<b>II- ملامح النقد السيكولوجي في الفلسفة اليونانية</b>
67	1- في فلسفة أفلاطون
68	2- أفلاطون ونظرته للشعر والشعراء
72	3- في فلسفة أرسطو طاليس
76	<b>III- ملامح النقد السيكولوجي في النقد العربي القديم</b>
76	تمهيد
77	1- ابن سلام الجمحي
79	2- ابن قتيبة
83	3- القاضي الجرجاني
84	4- عرض صحيفة بشر بن المعتمد
92	5- شياطين الشعر والإبداع عند الشعراء القدامى
	<b>الفصل الثاني:</b> <b>النقد السيكولوجي العربي المعاصر كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في</b> <b>الشعر خاصة لمصطفى سويف أنموذجا أولا</b>
97	تمهيد
100	أ- المبررات العامة للبحث
106	ب- ميدان البحث
108	ج- موضع البحث

111	I- في الفن والحياة والعلم
111	أولا- في الصلة بين الفن والحياة
119	ثانيا - المنهج التجريبي
124	ثالثا - مناهج الباحثين في مشكلة الابداع
137	II: محاولة لتفسير ديناميات الإبداع في الشعر على أساس المنهج التجريبي الموجه
138	أولا- العبقرية
155	ثانيا- الشاعر
163	ثالثا- عملية الإبداع
200	رابعا- تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع على أسس دينامية
213	خامسا- في الابداع الفني والمجتمع
227	III: ملحقات
227	أولا- : دراسات " جيلفورد" للإبداع: عرض ونقد
237	ثانيا-: تحليل الاستعداد الفني عند المصور لمحمد عماد الدين اسماعيل : عرض ونقد
240	ثالثا : دراسات الإبداع (1959-1967): عرض وتعقيب
	الفصل الثالث: النقد السيكلوجي العربي المعاصر كتاب التفسير النفسي للأدب لعز الدين إسماعيل أنموذجا ثانيا
256	تمهيد
259	I- قضايا ومشكلات
259	أولا:الحكم والتفسير

262	ثانيا: مشكلة الفنان
270	ثالثا: في فن الشعر
271	II - تشكيل العمل الشعري
271	أولا: في التشكيل الزمني
274	ثانيا في التشكيل المكاني
277	ثالثا : دراسة تطبيقية
277	1- في موسيقى الشعر
281	2- في الصورة الشعرية
292	III - في الأدب المسرحي:
292	أولا : لغز الألغاز
293	ثانيا : مسرحية "هلمت" لـ"شكسبير"
293	1-التفسيرات السابقة للمسرحية
298	2-تفسيرها في ضوء التحليل النفسي
305	ثالثا : الوجه والقناع
307	1 - مسرحية ايام بلا نهاية لـ"يوجين أونيل"
308	2-التفسيرات النفسية الأولية للمسرحية
310	3- تفسيرها في ضوء التحليل النفسي
313	رابعا: مسرحية شهرا زاد لعلي باكثير
313	1-تمهيد
314	2- تفسير المسرحية
319	V- في الأدب الروائي
322	أولا: الأخوة كارامزوف

322	1)-تحليل لشخصية المؤلف "دستوفسكي"
3215	2)- تفسير القصة
334	ثانيا: السراب
343	خاتمة
355	قائمة المصادر والمراجع
365	فهرس الموضوعات