الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس/ سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: اللغة العربية وآدابها

الدرس النفسي في النقد الأدبي العربي

(دراسة وتقويم)

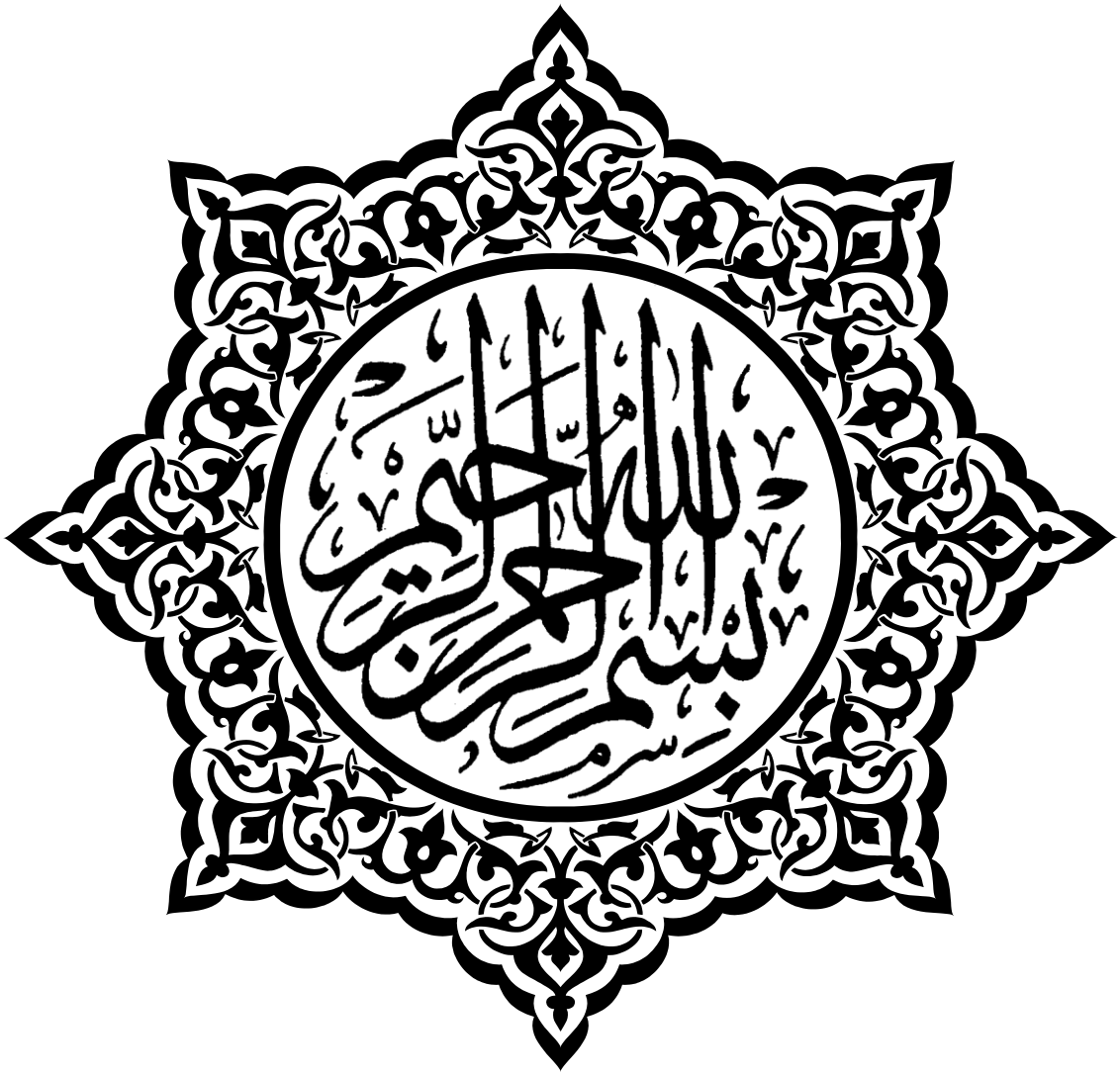
أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر

إعداد الطالب : بحوص زكري
إشراف الأستاذ الدكتور : بلحاج كاملي

لجنة المناقشة:

د . قادة غروسي : أستاذ محاضر "أ" (جامعة سيدي بلعباس) ..... رئيسا
أ . د . بلحـــاج كاملي: أستاذ التعليم العالي (جامعة سيدي بلعباس) ..... مشرفا ومقررا
د . السعيد حمودي: أستاذ محاضر "أ" (جامعة المسيلة) ..... مناقشا
د . بن علي خلف الله: أستاذ محاضر "أ" (المركز الجامعي تيسمسيلت) ..... مناقشا
د . بلعباس حميدي: أستاذ محاضر "أ" (جامعة معسكر) ..... مناقشا
د . عبد القادر عيساوي: أستاذ محاضر "أ" (جامعة سيدي بلعباس) ..... مناقشا

السنة الجامعية: 1436/1435هـ ** 2014 / 2015 م


بسم الله الرحمن الرحيم

مُقَدِّمَةٌ

مقدمة :

إن المتأمل اليوم في الساحة النقدية الغربية والعربية، يجدها زاخرة بالاتجاهات النقدية بشكل لم تعهده من قبل ، فأما الغربية فهي المنبع لهذه الاتجاهات بحكم التطور الحضاري الذي عرفته مجتمعاتها في جميع المجالات بما فيها الأدب ونقده، وأما العربية فبحكم تفتحها على هذه الاتجاهات ومحاولة الاستفادة منها بشكل أو بآخر، قصد النهوض بالحركة الأدبية عامة و النقدية بصورة خاصة، وكان نتيجة لهذا أن توالت المناهج النقدية الحديثة في منظومة النقد العربي الحديث، واحتل التوجه النفسي مكانة معتبرة فيها.

لقد شكل الدرس النقدي النفسي مسارا حافلا بالتفاعلات بين النقد الغربي والنقد العربي ، إذ اتسم بالتنوع وتعدد المستويات من حيث المقاربة و التمثل المنهجي مع مكونات النقد النفسي في أصوله و طروحاته التي مثلتها كتابات أقطابه ومنظريه في المدارس الأوروبية .

وإذا كان الدرس النقدي النفسي وافدا على النقد العربي الحديث من الآداب الأجنبية الغربية فلا شك أن الوعي بأصوله وعيا نظريا ، يزداد بدراسة تطبيقاته ، وأن نقد النقد و المراجعات النقدية إطار خصب لمثل هذه الدراسة التي نتوخى انجازها ، بهدف التعريف بالمفاهيم الموظفة في التحليل وتسليط الضوء على المصطلحات المتداولة في الممارسات والكتابات النقدية، ورصد إمكانيات الدرس النفسي وفعاليته.

ومن هنا، وبدافع الرغبة العلمية ومحاولة استكشاف الإضافات التي أسداها الدرس النفسي إلى حقل المعرفة ،حاول هذا البحث أن يرسم صورة أو يقدم مقاربة لهذا الاتجاه النقدي ، وأن يرصد منابعه وتطوره ويبين تجلياته في النقد العربي الحديث، ومن هنا وبدافع الاقتناع وبمعية الأستاذ المشرف وجدنا أنفسنا تواقين إلى إشباع هذا الطموح من خلال ما اهتدينا إليه في رسم هذا العنوان: « الدرس النفسي في النقد العربي – دراسة وتقويم-» وهو العنوان الذي نعتقد أنه يرسم المعالم المحددة للمنهج المتبع في هذا البحث وتصوره العام.

ويتكون البحث من مقدمة و ثلاثة فصول وخاتمة :

الفصل الأول: والموسوم بـ: الأسس المعرفية للدرس النفسي في النقد الأدبي.

خصص لعرض الأسس المعرفية التي قام عليها الدرس النفسي في النقد الأدبي ، من خلال الوقوف على علاقة النقد الأدبي بالعلوم الإنسانية أولا ، وكشفنا عن تبلور الدرس النفسي في النقد الأدبي كحقل معرفي جديد نشأ في العصر الحديث نتيجة تقاطع الأدب مع العلوم الإنسانية ، وأنه مظهر من مظاهر روح العصر العلمية .

وأوضحنا ثانيا : أن الأسس التاريخية تتجسد في التراكم العلمي التاريخي لمنجزات الدرس النفسي في الآداب الغربية، والذي مر بعدة مراحل :أقدمها مرحلة الملاحظات النفسية التي خلفها الفلاسفة كأفلاطون وأرسطو ، ثم الأدباء الرومانسيون كوردزورث وكوردج والنقاد المحدثون كسانت بيف وغوستاف لانسون ،وتليها مرحلة التنظير التي أسهم فيها منظرون كبار في علم النفس كفرويد ويونج وأدلر ،ثم مرحلة التطبيق والتطوير التي صنعها نقاد الأدب كإرنست جونز وشارل بودوان وشارل مورون و باشلار وجان بول سارتر وجان بلمان نويل وبينا كيف أن هذه المرحلة قد طورت الدرس النفسي على مستويي المرجعيات النظرية والإجراءات التطبيقية ، وتداولت مقولات نفسية نقدية أدبية جديدة كالصورة الأدبية وكوجيتو الكاتب والأساس اللساني للاشعور وأسطورة الكاتب الشخصية ولاشعور النص .

أما الفصل الثاني والمعنون بـ: تلقي التيار الأدبي العربي للدرس النفسي.

تعرضنا فيه إلى محاولات تأصيل الدرس النفسي في النقد العربي من خلال رصد لحركته التي تبلورت في تيارين:

التيار الأدبي: : قاده نقاد الأدب ودارسوه . وقد توقفنا عند خمسة من الباحثين العرب المحدثين الذين اهتموا بالتعريف بالدرس النفسي في النقد الأدبي العربي سواء ضمن

حديثهم عنه باعتباره خطابا مستقلا، أم ضمن حديثهم عن النقد الأدبي العربي عامة،

وهم: حامد عبد القادر و أحمد الشايب وسيد قطب ومحمد النويهي وعز الدين إسماعيل.

الفصل الثالث : والموسوم بـ تلقي التيار العلمنفسي العربي للدرس النفسي.

وقد شكل معلم هذا التيار باحثون ومختصون في علم النفس، كمصطفى سويف مصري عبد الحميد حنورة وشاكر عبد الحميد .وقد التمسوا في البداية نشر الثقافة السيكولوجية برجوعهم إلى الإبداع وإحالتهم على المادة الأدبية، ثم توسعوا إلى دراسة الأجناس الأدبية كالشعر والرواية و القصة .

وأنهينا بخاتمة لهذا البحث حاولنا تحميلها مجمل النتائج التي توصلنا إليها.

أما المنهج الّذي استعنا به في تفحص القضايا المطروحة فقد تراوح بين الوصفيّ التّحليليّ، كون موضوعنا في نقد النّقد يهدف إلى التنقيب في ما أنتجه النّقد العربي ، وبين التّاريخيّ في بعض الأحيان لحاجتنا إلى تتبّع الظّاهرة النّقديّة زمنيّا.

فيما يخصّ الصعوبات الّتي صادفتنا، فلم تكن هناك صعوبات تذكر، اللّهم إلاّ كثرة المادّة العلميّة وتشعبها واستعصائها على الفرز والتصنيف أحيانا.

ولا يسعني –هنا– إلاّ أن أتوجّه بأسمى معاني الشّكر والامتنان والتّقدير للمشرف الأستاذ الدّكتور كاملي بلحاج على رعايته لهذا البحث وقد كان له كبير الفضل في تذليل كلّ صعب وترشيد كلّ عصي، حيث حباني بتوجيهاته الثّمينة ونصائحه الألمعيّة فله منّي جزيل الشّكر والامتنان.

الفصل الأول

الأسس المعرفية للدرس النفسي في النقد الأدبي

1. النقد الأدبي والعلوم الإنسانية
2. الأسس التاريخية

1 – النقد الأدبي و العلوم الإنسانية :

احتلت العلوم الإنسانية حيزا كبيرا في مجال الدراسات الأدبية، وأصبحت الكتابات الأدبية النقدية الحديثة توظف وبشكل مكثف علوم النفس و الاجتماع واللغة في دراسة شخصيات الأدباء، وتحليل أعمالهم الإبداعية،و هي بذلك ترسخ العلاقة الوطيدة القائمة اليوم بين النقد الأدبي ،و بين العلوم الإنسانية وتسمح لكثير من منظري الأدب بتعريف النقد الأدبي بأنه "استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة غير الأدبية في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب"[1].

ولعلاقة النقد الأدبي بالعلوم الإنسانية مبررات وتاريخ وأبعاد ونتائج ، ومن مبرراتها اعتبار الأدب تعبيرا فنيا لغويا عن تجربة إنسانية، فهو فني لأنه له أصولا و قواعد يقوم عليها ويستهدف الإثارة الفنية ، وهو يتشكل باللغة، ويخلقه فرد أو جماعة في أزمنة محددة أو متعددة ويتلقاه المجتمع كله أو بعض شرائحه وطبقاته، وتكون التجربة الإنسانية فيه فردية أو جماعية،و مصدرها شخصية الأديب أو التاريخ العام أو الأسطورة أو المجتمع أو الخيال [2]. ومن ذلك كله يبدو واضحا حضور قوي للغة و للإنسان، فاللغة مادة الأدب ووسيلته ، و الإنسان فاعل في تشكيله بكل أبعاده الفردية و الجماعية النفسية و الاجتماعية، وسواء أكان مبدعا أم متلقيا.

وفي الجهة المقابلة للأدب نرى العلوم الإنسانية تعنى بدراسة الإنسان فردا أو جماعة في أبعاده النفسية و الاجتماعية و هو يستخدم اللغة في التواصل و الإثارة الفنية. و يبدو علم النفس علما " ينظر إلى الإنسان نظرة علمية تستهدف الوصول إلى القوانين الأساسية التي تنظم سلوكه، و السلوك هنا، هو أوجه النشاط الصادر عن الكائن الحي و التي يمكن ملاحظتها بالعين المجردة وبالأدوات والأجهزة العلمية.و السلوك الإنساني سلوك ظاهر وسلوك باطن، الأفعال الحركية الظاهرة كالمشي و الأكل والبكاء .. والنشاط الداخلي الباطني كالتفكير و التصور و التخيل و المظاهر الفيزيولوجية للانفعال "[3] مع

1 ستانلي هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، الجزء الأول ، تر. إحسان عباس و محمد يوسف نجم ، ص 9.

2 أنظر : عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1965.، ص13.

3 عباس محمود عوض : علم النفس العام ص 13.

ملاحظة أن " سلوك الإنسان يستهدف تحقيق توافقه أو تكيفه مع البيئة التي يعيش فيها"[1] وأن علم النفس حين يدرس السلوك الإنساني يستهدف فهمه وتفسيره ومحاولة التنبؤ به ، و العمل على ضبطه و التحكم فيه [2]."ولتحقيق هذا الهدف–نراه– يتبع المنهج العلمي الذي يستند إلى الملاحظة العلمية الدقيقة و التجارب المضبوطة مستخدما أدوات القياس المقننة الصادقة الثابتة و الأجهزة و الأدوات التي تعينه على دقة الملاحظة والتجريب كذلك يستخدم الأساليب الإحصائية الملائمة التي تعينه على الصياغة الكمية لنتائج تجاربه ودراساته "[3]. وبذلك كله يمكن القول " إن علم النفس يتبع نفس المنهج المتبع في العلوم الطبيعية و البيولوجية'والتي تمكنه من تحقيق الموضوعية "[4].

و إلى جانب علم النفس هناك علم الاجتماع الذي يدرس النظم و النماذج و الظواهر و الوقائع الاجتماعية " دراسة تحليلية وصفية بقصد اكتشاف القوانين التي تخضع لها في نشأتها وتطورها، فمهمة علم الاجتماع الأولى هي تسجيل هذه الوقائع و البحث في صلاتها بعضها ببعض و التأثير المتبادل بينهما و العلل أو الأسباب التي تنشأ عنها، وغايته الأولى من هذه الدراسة الخروج بقواعد وقوانين على غرار ما يفعل العلماء في العلوم المادية أي العلوم الطبيعية و الكيمياء و الفلك وغيرها"[5].

وأخيرا هناك علم اللغة الذي " يدرس الظواهر اللغوية كافة من الأصوات و الصرف و النحو و الدلالة. فاللسانيات سعت إلى درس اللغة ككل و أعادت لذلك الاتصال الذي لابد منه بين هذه القطاعات جميعا. فالتحليل اللساني يبدأ بالأصوات لأنها العناصر الأولى التي تشكل الكلمات أو الوحدات الدالة ،ثم ينظر في بناء الكلمة من حيث الشكل و الوظيفة ويتقدم بعد ذلك إلى تركيب الكلمات في جمل اسنادية فيبين قواعده ومعانيه النحوية ،وينتهي عند درس المعنى المتحصل من معاني

1 المرجع السابق، ص 15.

2 أنظر: المرجع نفسه ، ص 16.

3 المرجع نفسه، ص 16.

4 المرجع نفسه، ص 16.

5 حسن شحاتة سعفان : أسس علم الاجتماع، دار النهضة العربية، ط9، القاهرة، 1973–1974.، ص 40–41.

الكلمات معجميا وسياقيا من خلال تضافر القطاعات اللغوية و المعطيات الاجتماعية و الثقافية فالقطاع اللغوي هو جانب من جوانب الكلام الذي يراد تحليله وبيان معناه لذلك تحددت قطاعات الدرس اللغوي على هذا النحو المتدرج صعدا :

1-قطاع الأصوات ويشمل وصف الأصوات وقواعد تشكيلها أي ما ينضوي تحت مصطلحي Phonologie-Phonétique

2-قطاع الصرف أي ما يدخل ضمن مصطلح Morphologie

3-قطاع التركيب أو النحو أي ما يتصل بتركيب الجملة Syntaxe أو Grammaire .

4-قطاع الدلالة أي ما يتعلق بمعاني الكلمات معجميا وما يلحق به من مجالات علمية وتطبيقية كالمصطلح والمعجم مما يضمه مصطلح Sémantique" [1].وتتميز هذه الدراسة بكونها " دراسة علمية تقوم على الوصف ومعاينة الوقائع بعيدا عن النزعة التعليمية و الأحكام المعيارية... وإتباع طريقة منهجية والانطلاق من أسس موضوعية يمكن التحقق منها وإثباتها "[2].

وللعلاقة بين النقد الأدبي و العلوم الإنسانية تاريخ إذ مرت بعده مراحل، وعرفت عدة تطورات وعلى عدة مستويات ، فعلى مدار أكثر من قرن ونصف من الزمان ومنذ أواخر القرن التاسع عشر خطت العلوم الإنسانية خطوات متوالية للانفصال عن الفلسفة والاستقلال بموضوعاتها ومناهجها [3].

وقد تطور علم النفس من البحث في جوهر النفس إلى دراسة الشعور ثم اللاشعور ومن تحليل اللاشعور إلى دراسة السلوك . و في أوج هذا التطور ظهر سيكموند فرويد ونظريات التحليل النفسي ، وظهر بافلوف و المدارس السلوكية وتطور المنهج في علم النفس من الاستبطان أو التأمل الذاتي إلى الملاحظة و التجريب و الاستنتاج[4].

1أحمد محمد قدور : مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، ط1، سوريا – لبنان، 1416-1996، ص25.

2- المرجع نفسه ،ص 11

3 توفيق الطويل : أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، ط4، 1964.،ص98 .

4 أنظر ، ج ل فلوجل: علم النفس في مائة عام تر.لطفي فطيم ومراجعة السيد محمد خيري ،ص. 63

كذلك تطور علم التاريخ من بحث في سبل إصلاح المجتمعات و التنظير لصيرورة التاريخ وفلسفته إلى دراسة الظواهر الاجتماعية وقوانينها ويتجاوز المنهج في علم الاجتماع التفسير الميتافيزيقي إلى تفسير علمي يلاحظ وستقرئ ويستنتج ويقنن ' وفي أوج هذا التطور ظهر دوركهايم[1] .

وتطور علم اللغة من بحوث في تاريخ اللغات وأصولها ومجموعاتها التاريخية ومن المقاربة بينها إلى بحث آني Snychronique ذي اتجاه تنظيري' ومنهج علمي يستند إلى الملاحظة و التجربة والاستقراء و الاستنتاج ويميل إلى صياغة قوانينه بلغة رياضية وكان فردناد دوسوسير [2] رائد التحولات الكبرى في ها المجال.

ومن آثار ظهور كبار المنظرين في العلوم الإنسانية أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تعدد وتنوع النظريات و المفاهيم والتطبيقات في مختلف المجالات الاجتماعية و النفسية و اللغوية مما دفع إلى تمايز التخصصات وبالتالي إلى استقلال كل مجال معرفي بموضوعه ونظرياته ومناهجه .

وقد عزز هذه التوجهات نزوع ثقافة القرن التاسع عشر إلى تجاوز تفسير الظواهر الطبيعية و الإنسانية تفسيرا ميتافيزيقيا وميل واضح إلى التفسيرات الموضوعية المدعومة بالملاحظة و التجربة و احتذاء حذو البيولوجيا واعتبارها مثلا أعلى للمعرفة العلمية ' تبعا للنجاح الباهر الذي حققه داروين [3] لنظريته في (النشوء و الارتقاء) أي التطور وتنازع البقاء،والبقاء للأقوى و الأصلح .

وقد نظر أوجست كنت لهذه الاتجاهات في دفاعه عن المذهب الوضعي وتأكيده بان الفكر الإنساني مر بمراحل ثلاث أولها ميتافيزيقية فسرت فيها الظواهر الطبيعية والإنسانية بأسباب غيبية ، والثانية لاهوتية فسرت فيها تلك الظواهر بأسباب دينية سماوية ، وفي مرحلة ثالثة وأخيرة أصبح تفسير الظاهر يتم اعتمادا على قوانينها الداخلية [4] .

1حسين الحاج حسن : علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1410-1990.، ص.29

2 أنظر: ميشال زكريا : الألسنية : علم اللغة الحديث مبادؤها وأعلامها، بيروت، 1980ص. 11

3 أنظر : يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف بمصر، سلسلة الدراسات الفلسفية، 1986، ص. 353

4 أنظر ، المرجع السابق، ص. 316

وعلى العموم يمكن القول أن تبلور وتمايز علوم النفس و الاجتماع واللغة واستقلالها التدريجي عن الفلسفة في القرن التاسع عشر كان بفضل النزعة العلمية التي هيمنت على ثقافة هذه الفترة و شكلت روح العصر ،و التي نجد أثارها واضحة في النقد الأدبي نفسه، إذ شخصها في توظيف معطيات العلوم الإنسانية في التحليل و التفسير من جهة واعتماد منطق تطور الظواهر البيولوجية في تفسير تاريخ الظاهرة الأدبية من جهة ثانية .

وفي موازاة تلك التطورات وبتفاعل معها، اتجه الناقد الأدبي إلى تجاوز مرحلة الملاحظات النفسية و الاجتماعية و اللغوية التي أبداها كبار المفكرين في الشرق و الغرب حول مختلف جوانب الإبداع الأدبي كوظيفة الشعر الاجتماعية' و آثار المسرح التطهيرية و طبيعة الشعر و الخطابة اللغوية و قوانينهما، و مصادر الإبداع[1].وتبلور في القرن التاسع عشر نقد أدبي جديد يحلل النصوص و يدرس شخصيات المبدعين استنادا إلى رؤية شمولية نظرية تدرس الأدب من خلال مقولات العلوم التجريبية وأسسها المنهجية 'وقد شخص هذا الاتجاه بوضوح في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين سانت بيف وهيوبلت تين و فردناند برونتير وجوستاف لانسون .

أما سانت بيف فقد" وظف الدرس الأدبي لاستكشاف عناصر شخصية المبدع " [2]واتجه إلى " دراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجسمية وحياتهم المادية و العقلية و الخلقية و العائلية، وأذواقهم وعاداتهم وآراؤهم، ثم ترتيبهم في فصائل يرتبط كل منها بملامح مشتركة ' وبذلك أضحى النقد الأدبي عند سانت بيف أقرب إلى التاريخ الطبيعي"[3].

1 أنظر ، علي زيعور و مريم سليم : حقول علم النفس، دار الطليعة، ط1، بيروت، يناير، 1986، ص 74

2 61) عبد المجيد حنون : اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط1، 1996 ص ،63.

3محمد حافظ ، دياب مقدمة نظرية، النقد الأدبي وعلم الاجتماع ، مجلة فصول : عدد خاص حول النقد الأدبي و العلوم الإنسانية م4 ع1 أكتوبر /ديسمبر 1983. ص. 61 ما بعدها

وتقوم طريقة تين على أساس التعامل مع الإبداعات الأدبية كظواهر خارجية و التسليم بمبادئ الموضوعية والسببية والتدرج من الملاحظة إلى التفسير[1]'ومحاولة "تفسير الحالة العقلية من خلال تطبيق معادلة تحليلية قوامها مؤثرات ثلاثة هي الجنس و البيئة و العصر ' تؤثر في الأعمال الأدبية . ويشمل مصطلح الجنس مجموعة من الأفكار عن الوراثة و الأرض و المناخ. وتضم البيئة: العوامل الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية . في حين ركز العصر على جوانب الاستقرار و التغيير الحضاري"[2].

ويصف تين نفسه منهجه قائلا :" إن المنهج الحديث الذي أسعى إلى اتباعة يقوم على اعتبار الآثار الإنسانية ولاسيما الآثار الفنية كوقائع ونتاجات يجب أن نحدد خصائصها ونبحث عن أسبابها ، ولا شيء غير ذلك. إن الناقد حسب هذا المفهوم لا يدين ولا يسامح إنه يعاني ويشرح .إنه يفعل مثل عالم النبات"[3].

ومن المؤكد أن تين "كان من أوائل ، النقاد الذين تناولوا العلاقات بين الفنان ومجمعته وبينه وبين أقاربه والطرق التي يؤثر بها الجمهور في الحصيلة الإبداعية للفنان.وكان اتجاهه هذا تعبيرا عن الرغبة في مجاوزة تخلف مناهج العلوم الإنسانية باصطناع مناهج العلوم الطبيعية "[4].

أما برونتيير فيعتبر أن " موضوع النقد الأدبي هو الحكم على المؤلفات الأدبية وتصنيفها وتفسيرها، ونجد إذا لم نبحث عما تخبئه تماما هذه الصيغة' أنها صيغة مبتذلة. ومهمة التفسير: تحديد علاقات مصنف ما مع تاريخ الأدب العام 'مع قوانين لونه الخاصة مع، البيئة التي ظهر فيها وأخيرا مع كاتبه"[5].ويكتسب المنهج النقدي في رأيه صفته العلمية بالتسليم بتطور الأجناس الأدبية تطورا داروينيا يتميز بالتدرج و الانتقال من البسيط إلى المعقد فالأجناس "تولد و تتركز وتتحول و تقوم بين مصنفات

1 ينظر المقال السابق، ص. 61 .

2 حافظ دياب ، النقد الأدبي و علم الاجتماع، مقدمة نظرية(مقال) م فصول ع1 أكتوبر /ديسمبر 1983 ، 61.

793) كارلوني وفيللو : تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة جورج سعد يونس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1963،ص48-49.

4محمد حافظ دياب مقدمة نظرية ، النقد الأدبي وعلم الاجتماع (مقال) م فصول ع1 ديسمبر 1983ص61.

5 كالوني وفيللو، تطور النقد الأدبي في اثر الحديث تر. جورج سعد يونس ،ص51.

اللون الواحد روابط نسبية على الطريقة التطورية أن تكتشفها. فتفسير مصنف ما معناه إذا تحديد موقعه كلون في التطور الأدبي ،أما دراسة الظروف الجغرافية و الاجتماعية فثانوية لأن الأساسي هو تحديد موقع المصنف في الزمان الأدبي"[1].

و يرى برونتير :" أن الألوان الأدبية قد نشأت و نمت و تطورت من عصر إلى عصر ،حسب عوامل البيئة و الزمن و تولد عنها الألوان أخرى تمام كما يحدث تماما للفصائل الحيوانية و البشرية "[2] وقد طبق برونتيير هذه الفكرة " على النقد و المسرح و الشعر العاطفي، دارسا كل لون من هذه الألوان في مختلف أطوار نموه حتى أيامه (أي أيام الناقد)' مؤكدا على مختلف الظروف البيئية و الاجتماعية و السياسية و الدينية التي تعرض لها هذا اللون و التي كان لها أثرما في تطوره. "[3]

أما لانسون فتجاوب مع نزعة عصره العلمية بطريقة أخرى أساسها القول إن على الباحث في الآداب " الابتعاد عن محاولة تطبيق مناهج نابعة من علوم أخرى. كما فعل تين وبرونتيير و غيرهما والابتعاد عن المعادلات العلمية و الخطوط البيانية لأنها لا تفيد الدرس الأدبي في شيء وإنما تضفي عليه هالة كاذبة من النتائج غير الثابتة لعدم ثبات الأدب نفسه فالروح العلمية 'لا تكمن إذن في الأخذ بمناهج العلوم الأخرى وإنما في الأخذ بروحها. "[4]

وتتمثل علمية منهج لانسون الأدبي في دعوته إلى الالتزام بشروط الممارسات العلمية كدقة التحري ، وشدة الحذر و الشك العلمي،و تبني مبادئ مناهج العلوم كالسببية و الموضوعية ، و إن كانت الموضوعية لديه لا تعني إلغاء الذوق بقدر ما تعني إلغاء الأحكام المسبقة و الميول الذاتية.

وينظر لانسون إلى التجربة الإبداعية في مستويين متداخلين مستوى النص من حيث تشكيله وتداوله ومستوى المبدع و العوامل المؤثرة في شخصيته ويدعو لانسون إلى " دراسة حياة المؤلف دراسة دقيقة بدءا

1 المرجع السابق، ص. 51

2 كوثر عبد السلام البحري : الاتجاهات الحديثة لنقد مع دراسة مقارنة بين النقد الأدبي العربي ،ص104

3 المرجع نفسه، ص.104-105

4 عبد المجيد حنون : اللانسوية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1979، ص 68

بالمحيط الأسري الذي نشأ فيه ، واستفاد منه عاطفيا و عقليا و ماديا ، إلى المراحل التعليمية المختلفة ومدى استفادته منها ، وانتهاء بالبيئة الثقافية التي ترعرع فيها و نهل منها وبمعنى آخر لابد من دراسة حياة المؤلف دراسة تاريخية مفصلة ، ضمن إطارها العلمي والثقافي 'منذ الولادة حتى الوفاة وربط كل ذلك بإبداعه ومن الواضح أن لانسون يؤكد على ارتباط الإبداع بحياة المبدع لإيمانه أن الأدب تعبير عن المجتمع. وضمن الاهتمام بحياة المبدع يؤكد لانسون على دراسته المصادر و الأصول التي استقى منها المؤلف موضوعاته أو صوره الأدبية فكثيرا ما يستقي الأدباء موضوعاتهم من التراث الأدبي، يحاكون أعمالا سابقة ويستوحون وربما يسرقون في بعض الأحيان "[1] وعكس لانسون في ذلك كله استفادة كبرى من منجزات علم الاجتماع في عصره .

وهكذا ففي ظل المذهب الوضعي ونجاحات العلوم التجريبية تبلورت العلوم الإنسانية،و ابتعدت عن الفلسفة و استقلت بمواضيعها و مناهجها و أقدم نقاد الأدب و مؤرخوه على تعزيز تحليلاتهم بمعطيات نفسية واجتماعية و علمية، و بذلك تجاوزت المواقف النقدية التأثرية و الجمالية إلى منهج علمي يقوم على الوصف و التحليل و الفهم و التفسير ،و يستعين بالإحصاء، وبلغة عملية قوامها المفهوم الواضح و المصطلح الدقيق .

ولوحظ في المراحل المتقدمة من تطور العلوم الإنسانية إقدام كل المنظرين فيها على اعتبار الأدب مجالا خصبا للاستدلال على صحة النظريات واختبار فعاليتها وأصبح الأدب تدريجيا مختبرا لعم النفس و علم الاجتماع وعلم اللغة كما أصبح التاريخ مختبرا لعلم الاجتماع و على مدى قرن ونصف شكلت مثلا الفرويدية رافدا أساسيا لنقد أدبي يعتمد علم النفس في الممارسة النقدية ،كما أخصبت الماركسية النقد الأدبي الذي يوظف علم الاجتماع و عززت البنيوية النقد الأدبي الذي يستفيد من اللسانيات.

ومع التوسع الكبير لهذا المد السوسيولوجي و السيكولوجي و اللساني و اتجاهه الاختباري و التطبيقي طرح نقاد الأدب ودارسوه بإلحاح تساؤلات عديدة وجادة حول احترام العلوم الإنسانية لهوية الأدب،

1 المرجع السابق ،ص 75.

وأدت اعتراضات كثيرة منهم على تلك التطبيقات السوسيولوجية و السيكولوجية في مجال الأدب إلى تبلور اتجاهات أدبية نقدية جديدة لا يتجه فيها علماء السوسيولوجيا والسيكولوجيا إلى تطبيق نظرياتهم على الأدب بل ينطلق فيها المتأدبون من الأدب إلى العلوم الإنسانية لإخصاب التحليلات الأدبية النقدية كشارل مورون وألبير ميمي ورولان بارت،واستثمار ما لعلوم النفس و الاجتماع و اللغة من رصيد معرفي خصب يتميز بنظريات ومناهج متطورة.وبفضل هذه الحقول المعرفية الجديدة أخصب النقد الأدبي بمفاهيم فاعلة في التحليل.

ومن وجهة نظر علم اللغة نرى النقد الأدبي يعنى مثلا بتعدد مستويات النص الأدبي التركيبية النحوية والبلاغية و الدلالية و المعجمية و الإيقاعية. ويلح على إبراز مكونات الأدبية في النصوص. ويقابل بين لغة الحياة اليومية و لغة الأدب'ويراعي مبدأ الانزياح وأشكال الدلالة النصية و المعجمية و السياقية و الهاشمية 'و جدولي التصريح و الإيحاء 'وخضوع الأسلوب لمقولات الاختيار و التنويع و الاتساع .
وعلاقة أساليب الكتاب بأوضاع مجتمعاتهم وأركان الخطاب 'وظاهرة الغموض في النصوص[1]

ومن وجهة نظر علم الاجتماع نرى النقد الأدبي يخلق اطارا علميا لبحث العلاقة بين الأديب والمجتمع بتجاوز علاقة الانعكاس إلى علاقات اعتبار الأدب شهادة على عصرها أو رؤية إيديولوجية له . و للشكل الجمالي و للوسائل و الرموز فيه دلالات على الواقع المجتمعي أو رسم صورة للعصر من داخل الأعمال الأدبية نفسها. أو التماثل بين الأجناس الأدبية وأنماط العلاقات الاجتماعية في مختلف العصور. وكذلك النظر إلى الأدب باعتباره مؤسسة اجتماعية لها بناء ونظام ووظيفة وفاعلون:نرى فيه المؤلف حاضرا بأصوله الاجتماعية و انتماءاته الطبقية واقتناعاته الايديولوجية إلى جانب الجمهور الذي يستهلك الأدب ،فضلا عن العمل الأدبي الذي ينظر إليه كإنتاج يوزع ويستهلك وذي وظيفة اجتماعية تتراوح بين التوجيه و الترفيه،و أشكاله وأجناسه ومواضيعه ومضامينه وشخصياته وأساليبه أبعاد اجتماعية .[2]

1 أنظر : توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض النماذج، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1984، ص 65.

1 أنظر: سيد يس : التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970،ص 35

ومن وجهة نظر علم النفس وجدنا النقد الأدبي يعنى بالأسس النفسية للإبداع الفني في القصة والرواية والمسرحية و الشعر ، وآليات الإبداع ومراحله وشروطه وشخصية المبدع وسلوكه وعقده النفسية ونفسية الناقد ، وطبيعة التلقي و أنواعه .

وقد كان من نتائج التقاطع بين العلوم الإنسانية و الأدب ظهور حقول معرفية وأدبية نقدية جديدة تزاوج فيها الأدب وعلوم النفس و الاجتماع و اللغة فظهر علم النفس الأدبي و علم الاجتماع الأدبي و الأسلوبية [1] بل أدى ذلك التقاطع إلى ظهور تخصصات جديدة في العلوم الإنسانية نفسها كعلم النفس الجمالي و علم النفس اللغوي و علم الاجتماع اللغوي وعلم الاجتماع الجمالي.[2]

و خلاصة القول أن الروح العلمية للعصر الحديث وتطور العلوم الإنسانية وطبيعة الأدب و تقاطع موضوعه مع مواضيع علم النفس وعلم الاجتماع و علم اللغة و تفتح النقد الأدبي على مناهج ونظريات العلوم التجريبية و الإنسانية على حد سواء. عناصر تشكل كلها متضامنة إطارا تاريخيا وأساسا معرفيا لقيام حقول أدبية نقدية جديدة وعديدة ، توظف نظريات سيكولوجية وسوسيولوجية ولسانية لفهم الأدب وتحليله وتفسيره.

2- الأسس التاريخية :

ترك النقاد والأدباء كتابات تداولت معطيات سيكولوجية في حقل الأدب. وفي صميم ذلك التراث العلمي توجد الأعمال الأساسية التي قدمها كبار المنظرين للعلاقة بين علم النفس و النقد الأدبي، و التي تشكل صلب المرجعية التاريخية للمنهج النفسي في النقد الأدبي .

وتتميز تلك الكتابات بكونها ذات أبعاد نظرية و تطبيقية ، وفيها تقدم نظريات فرويد ويونج و أدلر المفاهيم المركزية للمنهج النفسي في النقد الأدبي، وفيها كذلك تقدم كتابات جيل لاحق

1 انظر: شفيع السيد: ميخائيل نعيمة، منهجية في النقد واتجاهه في الأدب، عالم الكتب، القاهرة 1972،ص 69.

2 حسن شحاته سعفان : أسس علم الاجتماع ،ص36.

من تلاميذ ومريدي أولئك المنظرين الكبار على تطبيق وتعديل وتطوير مفاهيم تلك النظريات. وقبل التنظير و التطبيق هناك ملاحظات نفسية أبداها مفكرون قدماء ، في مجال الأدب انطلاقا من نظر فلسفي، إلى جانب معالجة نفسية لإشكالية الأدب و أنجزها أدباء كبار اعتمادا على حس أدبي مرهف، فضلا عن تمهيدات للمنهج النفسي في النقد الأدبي صاغها نقاد رواد وهم يدفعون النقد الأدبي الحديث نحو التطور و العلمية .

ويعني هذا الواقع أن نظريات فرويد ويونج وأدلر تجسد مرحلة فاصلة بين مرحلتين ،مرحلة بداية الوعي بالأبعاد النفسية لتجربة الإبداعية ومرحلة تطبيق النظريات السيكولوجية في تحليل الظاهرة الأدبية، ومحاولات تطويرها .

وعند استقرائنا للمفاهيم الكبرى للمرحلة الأولى يبدو واضحا أنها مرحلة موغلة في القدم، وقد أسهم فيه الفلاسفة و الشعراء و النقاد على حد سواء ، وعلى مدار العصور ،و في مختلف البيئات .

وفي تراث اليونان يعتبر أرسطو من النقاد النفسين ويرى بعض مؤرخي النقد الأدبي الحديث أن كتاب فن الشعر ليس إلا " نصا في سيكولوجية الفن"[1]. بحكم طبيعة القضايا التي أثرها و الآراء التي دافع عنهما كنظرية التطهير في المسرح ،والفوارق بين الكوميديا و الترجيدا وكنه الشاعر الذي يشبه" السيكولوجي الملهم"[2].

ولا نستغرب صدور مثل تلك الآراء عن أرسطو لأنه أبان في مشروعه الفلسفي عن اهتمام كبير بالأبعاد النفسية للإنسان "وتتخلل سيكولوجيته التجريبية كل مؤلفاته ،كما أنها المحور الذي يدور عليه كتاب النفس وكتاب الطبيعات الصغرى ورسالة القصيرة الطبيعية عن الذاكرة و التذكر وعن الرؤيا و التنبؤ عن طريق الرؤيا "[3].وقبل أرسطو عني أفلاطون بالأبعاد النفسية في الإنسان و المبدع وإن كانت له

1 ستانلي هايمن : النقد الأدبي الحديث و مدارسه, ترجمة الدكتور إحسان و الدكتور محمد يوسف نجم ج 1 / 259

2 المرجع نفسه ص، 259

3 المرجع نفسه ، ص 259

آراء مغايرة حيث ذهب في محاورة إيون إلى القول عن الشاعر "إنه مجنون ملهم أو مريض عصبيا "[1] . وبالمقاربة بين أفلاطون وأرسطو يمكن أن نلاحظ أن أراء أرسطو هيمنت على الفكر الأوروبي " وقد وسع في هذه النظرات السيكولوجية أرسطو طاليسية في الفن ونماها كتاب العهود الكلاسيكية المتأخرة مل لونجنيوس وهوارس "[2] ،كما أن النقد العربي القديم في رأي كثير من مؤرخيه مدين للنقد اليوناني بالملاحظات النفسية التي اقتبسها العرب من اليونان ثم طورها ووسعوها في كتاباتهم النقدية.

ويمثل الشعراء الذين اهتموا بالأبعاد النفسية للتجربة الإبداعية شعرا ء رومانسيون من أشهرهم في القرن التاسع عشر كولردج و وردزورت ، أما كولوردج فقد حاول أن يطور سكولوجية أرسطو، وهو يؤلف كتابه (السيرة الأدبية) وتحدث عن أثر المخدرات التي "تبلد العقل الرقيب وتطلق فعالية اللاوعي"[3] وادعى بأنه "خلال الأفيون ينفتح عالم من التجربة جديد بأكمله على المعالجة الأدبية"[4] . "وقد حوم حول اللاوعي"[5] واقترح على القارئ تجارب ذات أبعاد نفسية واختباريه تشابه التجارب التي أجراها رتشاردز في عصر لاحق وفرق كذلك " على أساس عاطفة القارئ و تأثره بين الشعر و العلم"[6].

وإجمالا يمكن القول في تقدير تحليلات كولردج النفسية إنها رائدة و " ما حال بينه وبين تحقيق نقد نفسي مكتمل إلا الذي منع أرسطو طاليس نفسه من ذلك ، أي عدم كفاية ما لديهم من علم نفسي كما وكيفا "[7].

---

1 المرجع السابق ص 259

2 المرجع نفسه ، ص 260

3 9) أوستين وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب،تر: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب.المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972،ص109

4 المرجع نفسه ،ص 109

5 ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، تر. إحسان عباس و محمد يوسف نجم ،ج260/1

6 المرجع نفسه ، ص 260

7 29) ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر:محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967, ص 526

وتحدث وردزورت في مقدمة القصائد الغنائية ،عن الظروف والشروط الذهنية والنفسية للإبداع الشعري ، وعن لغة الشعر ونظر في مضامينه الانفعالية من ناحيتي المبدع و المتلقي ،وأبرز دور " الوزن و القافية النفسي بصفتهما يساعدان على تحقيق التوازن في السرور ، وهي خصيصة متميزة من خصائص التجربة الشعرية "[1].

أما نقاد الأدب الذين قدموا أخصب الملاحظات النفسية في دراساتهم الأدبية فكانوا النقاد المعتمدين على المنهج التاريخي بصفة عامة ، أو المهتمين بكتابة تراجم وسير الأدباء ، بصفة خاصة إن دراسة السيرة الأدبية تبلورت في ظل المنهج التاريخي ولأن التوسع في دراسة شخصيات الأدباء يوجه النقاد حتما نحو إبداء ملاحظات وتقديم تفسيرات نفسية أو اجتماعية بالدرجة الأولى ، و لأنه كان شائعا لدى نقاد هذا الاتجاه المقابلة بين سيرة الأديب وابداعاته وتفسير هذه بتلك أو دراسة النصوص لوصف نفسية الأديب[2].

ومن أشهر هؤلاء النقاد في القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين سانت بيف ،وغوستاف لانسون.

ومما كان يحفز سانت بيف على الاهتمام بالجوانب النفسية في سيرة الأدباء "كونه قد شدد على الفرد وأدخل نسبية كبيرة في النقد وأنه لا يبحث في النص الأدبي عن التعبير عن مجتمع، وإنما يبحث عن الفردية بأعلى ما لديها من تميز. يبحث التعبير عن مزاج ،عن حالة نفسية ، إنه يعمل سيرا للنفوس ولذلك تهمه الحالة النفسية وتهمه الموهبة، وكل أحكامه على كتاب هي أحكام على كاتب"[3]. وكذلك كان منهجه منهجا "يقوم على تفسير آثار الأديب في ضوء حياته الخاصة بصورة مفصلة ودقيقة، وقد دفعته نزعته الوصفية إلى البحث في نشأة الكاتب و في طباعه الخاصة ، وفي مكوناته الثقافية و النفسية، واهتم إلى جانب ذلك بدراسة عاداته وأفكاره وما عرفه في حياته من إخفاق ونجاح وذلك من اجل

1 عمر الطالب: مناهج الدراسة الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1988، ص 21

2 علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988، ص 380

3 سمير حجازي: المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية، دراسات نقدية لإشكالية المناهج، دار الفكر الحديث، د/ت.، ص17

الوصول إلى اكتشاف العامل الجماعي المشترك الذي يوحد بينه وبين غيره من أدباء بيئته و عصره، أو بالأحرى الخصائص التي تجعله ينتمي إلى نمط أدبي أو فكريي معين"[1].

أما لانسون الذي عاصر فرويد وحاول تطوير دراسة السيرة ، فقد استقصى المؤثرات الفاعلة في الشخصية باحثا عما يفسر الإبداع فيها.ويعتبر مؤرخو النقد الحديث أن ".

أكثر النقاط حساسية وأكثرها إثارة للجدل في منهج لانسون ، و هي البحث عن المصادر وتحليل التأثيرات، فهو يريد أن يكتشف وراء كل جملة الواقعة و النص و العبارة التي حركت عقل المؤلف وخياله"[2].

وواضح أن هذه المرحلة الأولى قدمت ملاحظات نفسية تبرر من داخل العمل الأدبي التوسع في بحث علاقة الأدب بعلم النفس وتمهد بالتالي لبداية مرحلة ثانية أكثر تعمقا وخصوبة وشمولية حيث تصاغ النظريات الكبرى في العلاقة بين الأدب و علم النفس، وتتجسد المرحلة الثانية في أعمال فرويد و يونج وأدلر لأنها هي التي نظرت للعلاقة بين علم النفس و الأدب ، وبلورت مفاهيمها الأساسية، ويعني ذلك أن نظريات التحليل النفسي هيمنت على هذه المرحلة ،ويترتب على هذا الواقع أن أعمال فرويد تشكل في هذه المرحلة أصل النظريات، بينما تمثل نظريات يونج وأدلر الامتدادات أو تنويعات على الأصل. وتتميز تحليلات فرويد بإلحاحها الشديد على البعد النفسي في السلوك الإنساني ،وتجاوز تفسير الأمراض غير العضوية بالأسباب الجسدية ،باعتبارها أمراضا عصبية ،في عهد كانت فيه " الحالات النفسية تفهم على أنها آثار للجهاز العصبي "[3].

1 نهاد التكرلي : اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، الموسوعة الصغيرة، عدد 36، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979، ص 16

2 على جواد الطاهر : مقدمة في النقد الادبي ،, ص 424

3 76) فرج أحمد : التحليل النفسي والأدب : دراسة في تحليل المحتوى لقصة يائيل ديان : "طوبى للخائفين"، مكتبة الأنجلو المصرية، 1990، ص 03

وتقوم نظرية فرويد في التحليل النفسي على " الخبرة الإكلينيكية في مجال علاج الأمراض النفسية، لأن مؤسس هذه النظرية طبيب ،ومصدرها المرضى، وهدفها ؛وهدف مؤسسها العلمي المباشر العلاج ، وتحقيق الشفاء، شأنه في ذلك كل طبيب ،ولكن فرويد الطبيب من خلال مرضاه بدأ يتبين بالتدريج ، ومن خلال معاناة قاسية وفريدة أن المرض ليس العلة في الجسم ...وكان مرضاه في الغالب من الهستيريين، وإنما العلة في النفس ،وأن علاجه لا يكون بالتصدي للجسم وإنما بالتعرف على النفس والإنصات إليها و التحاور معها "[1].و للوصول إلى علاج المرض النفسي جرب فرويد التنويم المغناطيسي، ثم التداعي الحر، و تفسير الأحلام "هادفا بذلك إلى الكشف عن العقد المخبوءة في لاشعور الإنسان ودفعها ،إلى السطح وتحليلها ،ثم استخدامها في أحداث تتحول في الموقف النفسي ،من شأنه أن يؤدي في النهاية إلى شفاء المرض "[2].

وتقوم نظرية فرويد على القول بأن الكيان النفسي للإنسان يتشكل من ثلاث مناطق متداخلة هي اللاشعور وما قبل الشعور و الشعور ،وذات مستويات متراكبة هي الهو و الأنا الأعلى و الأنا .وإذا كان اللاشعور مستودع الرغبات المكبوتة فإن الشعور واجهة تعكس الحاضر المعيش وعلى، هامشه ، ما قبل الشعور حيث الذكريات التي يمكن استدعاؤها إلى واجهة الشعور بسهولة ،وإذا كانت الرغبات الكامنة في الهو تصارع الأنا لتظهر في السلوك ، فإن الأنا الأعلى وباعتبارها تجسيدا لقيم المجتمع، يمثل الرقابة الصارمة على تلك الرغبات باسم تلك القيم .

و تتمحور الرغبات حول غريزة الجنس (اللبيدو) التي تسعى إلى الإشباع ولكنها تواجه رقابة الأنا الأعلى وحين تصارع الأنا يكون الكبت فتضطر إلى الالتفاف على تلك العوائق بابتكار آليات للتحول

1 حسام الخطيب : أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، بدون مكان النشر، 1973،ص 84

2 عمر محمد الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ،ص 72

كالتصعيد و التبرير،أو تواجه القمع و الكبت فتظهر الأعراض المرضية وتتجذر العقد النفسية ، وتتجلى الرغبات المكبوتة في الأحلام و في الكلام وفي فلتات اللسان والنكات والإبداعات الفنية [1].

وقد وسع فرويد ،وهو يبني نظرية في اللاوعي والشخصية ، ذات أبعاد علاجية، مجال ملاحظاته واستنتاجاته فاتجه إلى الأعمال الفنية و الأدبية. وبحث في العلاقة بين الأدب و التحليل النفسي وكتب عدة فصول ومقالات "وقد جاءت تلك الفصول و هذه المقالات من التنوع إلى الحد الذي أهلها لأن تشمل قضايا عديدة في الأدب و الفن ، فبدت فيها معالم النظرية النفسانية مطبقة على الآثار الأدبية و الفنية جلية التكامل و التماسك "[2].

وتم الانتقال من التحليل النفسي إلى الأدب حين حدد فرويد " هدفا للدراسات النفسية كان لها أتباعها ومريدوها تقوم على الباتوغرافيا أي دراسة المريض نفسيا من اتخاذ أثاره دليلا ماديا في هذه الدراسة، أو عن طريق دراسة الأثر الأدبي مع استعمال الآلية –التي – تستعمل في التحليل النفسي أو الفروض الإكلينيكية على نحو ما تنعكس سواء في أحداث حياته الخارجية أو في إبداعاته الأدبية، و يصل إلى معرفة شخصية الكاتب وصراعاته وحرمانه ،وصدماته وعصابه لينتهي ، بعد ذلك إلى استغلال هذه المعطيات متظافرة في تفسير أي أثر من آثاره الإبداعية "[3].

وقد أفضى بفرويد هدفه إلى الإحاطة " بمعظم المسائل التي تطرحها الظاهرة الأدبية ومنطلق السؤال –الطبي النفسي العلاجي – عنده هو الذي جعله يقف على الأديب و الإبداع الأدبي و القارئ و القراءة والرمز، وعلى أبطال الآثار الأدبية وأغراضها "[4].بل إن فرويد ، وبفضل وضوح هدفه ونضج وسائله ، ودقة إجراءاته استطاع لإن يصوغ مفاهيم واضحة للفنان مبدعا وقصاصا وشاعرا ،وللعمل

1 حسين الواد : في مناهج الدراسات الدبية، منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية، عدد2، يناير، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء ص 57

2 عمر محمد الطالب : مناهج الدراسات الادبية الحديثة ، ص 59

3 لحسين الواد : في مناهج الدراسات الادبية, ص 62

4 جان لوي بودري : فرويد و الإبداع الأدبي، تر. موريس أبو ناضر مجلة الفكر المعاصر ، العدد 23 كانون 1 , 1983, ص 126

الإبداعي، ولعملية الإبداع وعملية القراءة ولا يستغرب مؤرخو النقد الحديث ذلك "لان هذه المفاهيم هي في الواقع مرتبطة ببعضها ببعض "[1].

و في رأي فروي أن الفنان " "انطوائي يقترب من العصاب فهو ،تحت وطأة دوافعه المهتاجة يود انتزاع الاحترام والغنى و المجد وحب النساء ،ولكن ليس لديه الإمكانيات لتحقيق رغباته هذه. لذلك وككل رجل راض عن وضعه يتحول عن الواقع ويركز انتباهه وغريزته الجنسية على الرغبات التي اصطنعتها حياته الخيالية الأمر ، الذي يقود بسهولة إلى العصاب"[2]. ومعنى ذلك في منظور فرويد أن الكاتب "يصون نفسه بواسطة العمل الإبداعي من الانفجار ومن أي شفاء فعلي أيضا.. الشاعر حالم يقظة يحظى بقبول المجتمع، وبدلا من أن يغير شخصيته يؤبد خيالاته وينشرها "[3].وإذا كان الفنان أقرب إلى العصابي في رأي فرويد فكما " تفيدنا معرفة ماضي المعصوب وطفولته الجنسية المكبوتة في تشخيص الأسباب النفسية لمرضه، فإن معرفة ماضي الفنان ورغباته المكبوتة كذلك تفيدنا في تفسير فنه "[4].

ولكن هناك فرقا بين الاثنين،فالفنان " سيد خياله أما علامة المعصوب كونه واقعا في قبضته"[5].و ذلك لأن الفنان "يجد طريقا للعودة من عالم الخيال ويسترجع ثانية موطئ قدمه في الواقع ويبدو، أن هذا الرأي لا يعني أكثر من أن الفنان يبدأ بالتعامل مع الواقع حين يعلق ممارسة فنه، وعلى الأقل حين يتحدث فرويد عن تعامل الفن مع الواقع، يعني بالفعل الجوائز التي يستطيع أن يربحها فنان ناجح .

إنه لا ينكر على الفن وظيفته وجدواه ،إن له تأثيرا علاجيا في تخفيف التوتر العقلي إنه يؤدي غرضا ثقافيا إذ يقوم مقام تعويض، ليرضي الناس مقابل تضحياتهم التي قدموها من أجل الثقافة ،إنه يرقي بالمشاركة الاجتماعية في التجاريب الانفعالية ذات الشأن الرفيع، وهو ما يدعو الناس إلى مثلهم

1 المرجع السابق ، ص 132

2 اوسين وراين ورينيه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب ,ص 103

3 حسام الخطيب : أبحاث نقدية ومقارنة ،ص 87

4 المرجع نفسه، ص 101-102

5 المرجع نفسه ، ص 102

الثقافية، وليس هذا كل مايراه بعضنا في مهمة الفن ، ولكنه مع ذلك عمل ضخم بالنسبة لما يمكن ان يفعله مخدر "[1] . وفي ذلك كله يدرس التحليل النفسي الإنسان في الفنان وليس العكس.

أما الإبداع الفني فله في أطروحة فرويد مكان متميز إذ رأى فيه مجالا واسعا يعبر فيه الفنان عن رغباته اللاشعورية المكبوتة التي يحول الواقع بينه وبين تحقيقها ، وهو في ذلك كأحلام اليقظة "ولكن الأحلام لا تستهوي الآخرين في حين أن العمل الفني يفعل ذلك لأنه يفترق عن الحلم في ناحيتين:

أ) في العمل الفني يقل تضخم الأنا خلافا للأحلام التي تعبر عن الانا تعبيرا مضخما .

ب)الأحلام مسألة بين الفنان وبين نفسه ،أما العمل الفني فأنه يقدم نوعا من الإغراء المزدوج للآخرين فهناك الصورة الفنية التي تمنحها اللذة الأولى من جهة، وتغرينا من جهة ثانية بالاندفاع نحو لذة أعمق ننالها إذ يتاح لنا أن نشارك الفنان في حمله (فنه)"[2].

ويعتقد فرويد أن الإبداع الفني والأدبي يتقاطع من نشاطات بشرية ثلاثة هي اللعب و التخييل و الحلم . " فهو شبيه باللعب لأن الطفل،وهو يلعب يصنع عالما خاصا به ينظم أشياءه التنظيم الذي يوافق هواه فيمتع،واللعب في نظر فرويد ليس ضدا للجد وإنما هو ضد للواقع ،فالواقع المناهض للرغبات يتحول في لعب الطفل إلى واقع موافق سانح لإشباعها، وما أشبه الشاعر بالطفل الذي يلعب عندما يصنع عالما من خيال يصلح فيه شأن الواقع ويعتاض به فينظر إليه بعين الجد. والإبداع شبيه بالتخيل لأن التخيل عند المراهق يعوض اللعب عند الطفل. إن المراهق يصوغ بالتخيل عالما محوره الأنا وقوامه الظفر بالمجد و الحب، والمجد و الحب أمران متصلان شديد الاتصال، إذ المجد هو الباب الذي تقتحم منه قلوب النساء فيكسب عندهن الود، والعالم الذي يصوغه المراهق عن طريق التخييل قريب من العالم الذي صاغته الإنسانية في الخرافات الشعبية ، ففي هذه الخرافات أبطال لا يقهرون مهما كانت الصعاب أمامهم ، وينعمون بود النساء مهما كانت العراقيل ،و الشبه بين العالم الذي نجده في الخرافات الشعبية

1 المرجع السابق ، ص 87

2 حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية , ,ص58-59

و العالم الذي يتخيله المراهق يمكن، أن يعد معبرا للشبه بين عالم الروايات و الأقاصيص من جهة ،وعالم المراهق من جهة أخرى .ففي الخرافات الشعبية يرد الأشخاص إلى الخير المحض وإلى الشرالمحض. وذلك على سبيل التبسيط ، أما في الروايات و الأقاصيص فالخير و الشر نسب في الأشخاص تنزع بهم إلى التقابل والتباين و التميز ،وهم بذلك في نظر فرويد يرمزون إلى التيارات المتصارعة في حياة المبدعين النفسانية ، ثم إن الإبداع شبيه بالحلم من حيث إنه انفلات مراقب من الرقابة، ومن حيث إن الصور فيه صور رمزية لها ظاهر وباطن"[1].ولذلك يهتم فرويد بالإبعاد الرمزية في الإبداع ،فالرمز لغة الحلم و الأدب، بها يعبران عن الرغبات العدوانية والمحرمة المكبوتة في اللاشعور ،وكلاهما "تعبير رمزي وتحقيق لرغبة بشكل رمزي"[2] وبعبارة أخرى فالعمل الأدبي "يترجم عن طريق الأوليات المعروفة كالنقلة و التكثيف و الترميز عقدا غير واعية "[3].

وقد أتاح تأكيد وجود أوجه للتشابه بين الحلم و الإبداع و آلياتهما ولغتهما الرمزية لفرويد أن" يربط فهم الأحلام بتحليل الآثار، وبأن يقلب الآية ، فلغة الحلم كالأثر الأدبي تظل لغزا عند الحالم بقدر ما هي حلم عند الكاتب الذي يجهل المعنى العميق الخاص بمؤلفه،ولذا فالمحلل النفسي يدعونا كما يشير إلى ذلك أندره غرين Andre Green إلى قراءة النص قراءة مسترسلة وخير من ذلك أيضا إلى الإصغاء إليه، كما يمكن أن نصغي إلى قصة حالم "[4]. وعلى اعتبار أن للعمل الأدبي ظاهرا وباطنا. ففي رأي آخرين أن " التحليل النفسي للفن هو توضيح الأفكار الأساسية الكامنة وراء المضمون الظاهر للعمل الفني "[5] بل أنه في جوهره "هو علم المجاز بأنواعه المختلفة "[6].

وتعين نظرية فرويد للإبداع الفني ثلاث خصائص رئيسية هي :

---

1 عمر الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة, ص 61

2 خريستو نجم : في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، مكتبة السائح، طرابلس، ط1، 1991،ص 30

3 جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر. فهد عكام، دار الفكر، دمشق 1982،ص 33-34

4 مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، ط1، 1981،ص 138

5 حسام الخطيب : ابحاث نقدية ومقارنة ،,ص 110

6 جان لوي كابانس : النقد الادبي و العلوم الإنسانية,, تر.فهد عكام ص 29

أ- إنه مجال معرفي وفي ذلك يقول فرويد: " الشعراء و الروائيون يعرفون بين السماء و الأرض كثيرا من الأشياء ما تزال حكمنها المدرسية غير قادرة على الحلم بها ، فهم في معرفة النفس استاذتنا نحن البشر العاديين لأنهم يعبون من ينابيع لم نجعلها بعد قابلة للإدراك علميا "[1] .مع ملاحظة أن معرفة الأديب عفوية أو حدسية ومعرفة المحلل النفسي علمية .

ب- إنه لغة الرغبة: يفصح عن رغبات وميول لاشعورية لدى المبدعين ويترتب على ذلك أن " للأثر الأدبي من حيث أنه إنتاج ثقافي وظيفة اجتماعية ، ولذا فإن فرويد لا يقنع باكتشاف مجموع حوافز الفنان و الآليات اللاشعورية و الصراعات التي يبقى منها آثار مرئية في الأثر ويفحص بديا تأثير الانفعال الذي أنتجه الأثر على القارئ ويحدد موقع الأثر في مجموع الثقافة، وحتى في عملها الوظيفي ولذا فمن الجدير بالملاحظة أن فرويد ينطلق من اللذة التي ينتجها الأثر ليصل إلى الانفعال الأولي الذي شعر به الفنان، وهذا إنما هو إذا تحديد موقع الاثر الفني في نشاطات الرغبة "[2].

ت- إنه تعويض: وهو تعويض عن الإحباط الذي يشعر به المبدع في عجزه عن تحقيق رغباته ،وإشباع غرائزه ،لذلك يرى فرويد الفن " تساميا بالغرائز المقموعة ، فإذا ليوناردودفنشي يصدر في فنه عن تعلق بالأم دفين ،وعن عقدة أوديبية جعلت وجوه شخوصه تحمل قسمات أمه ، وإذا الفنان ينطلق من نرجسيته ليتكامل أخيرا في عمله الموجه إلى الآخرين ، فيستعيد شيئا من توازنه النفسي "[3].

3. وللقارئ وعملية القراءة حضور في نظرية فرويد فقد: " تساءل عن حقيقة المتعة التي يجدها من قراءة الروائع الأدبية ،و وقف فأطال الوقوف على مصدرها ، وعلى نوعها، إن المبدع حسب فرويد يصوغ تخيلاته في أثاره ،ولكنه يصوغها صياغة فنية، فكأن الفن في الأدب رشوة يقدمها الكاتب المبدع للقارئ حتى يواصل القراءة على ، أن المبدع الحقيقي في ما يرى فرويد هو الذي يخلق على أحلامه الشخصية طابعا فنيا يقلل من نسبية الذاتية فيها ويوفق في ذلك فجعلها تنزع إلى الانطباق على العام

1 جان لوي كابانس : النقد الأدبي و العلوم الإنسانية، تر.ص ،23

2 خريستو نجم : في النقد الأدبي و التحليل النفسي،ص 31-32

3 حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية,ص 59

المشترك بين الناس و هو أيضا الذي ينجح في التمويه ،فيخفي البواعث الأصلية للأحلام. وإذ ذاك يمكن للقارئ أن يكسب من مطالعة الأدب شيئا من الراحة، فهو يشاهد في الآثار العظيمة تخيلاته تتحقق وتتجسد فيمتع دونما شعور بالحياء أو الذنب أو الخجل ولا يتم للأديب المبدع إحداث الانفعال في نفس القارئ ،ولا يتم للقارئ التمتع بأثر الأديب المبدع إلا في الموطن المشترك بينهما وهذا الموطن تكونه في نظر فرويد العقد والحصارات ،وكل ما اختزن في اللاوعي من ذكريات الطفولة فكأن ،الأديب إذن إنما بصوغ تخيلاته في أثاره ، وكأن هذه التخيلات إنما تصادف تجاوبا في تخيلات القارئ فيحدث له الانفعال وتحصل المتعة، ويتحقق الترويح على النفس، وهذا كله إنما يتم بقوة الرمز "[1].

وتحدد نظرية فرويد دور التحليل النفسي وهو يواجه العمل الفني في المهام الاتية :

أ- " فهم هيكلية الأثر وتحديد موقعه داخل النتاجات النفسية، وإدراك عملية الإبداع الفني ومن ثم تبرير تمكن البعض من الإبداع الفني وعجز البعض الآخرين عن مثل هذا الإبداع"[2].

ب- " إيضاح المعنى الداخلي للعمل الفني وإيضاح مزاج الفنان كرجل "[3] وبحكم آليات الإبداع وتقنيات الترميز يوجه تحليل مضامين الأشعار نحو تحليل الصور الشعرية التي تحظى في التحليل النفسي باهتمام متزايد[4].

ت- الإعراض عن المكونات الجمالية للإبداعات الفنية وفرويد يصرح في كتابه موجز التحليل النفسي أن "تقدير الأثر الفني جماليا، وكذلك تفسير الموهبة الفنية ليسا بواجبين يقوم بهما التحليل النفسي.

وليونج وجهات نظر أخرى متميزة تقترح متضافرة نظرية بديلة لنظرية فرويد ، ومن خصائصها الفارقة، ما يقول به في طبيعة حوافز السلوك الإنساني واللاشعور والفنان ، والفن عامة والأدب خاصة.

1 جان لوي بوردي : فرويد و الإبداع الأدبي ، تر. موريس أبو نار ، الفكر العربي المعاصر عدد 23 ,كانون 1 1983، ص 125

2 حسام الخطيب : أبحاث نقدية ومقارنة,ص 104

3 مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص 138

4 جان لوي كابانس : النقد الأدبي و العلوم الإنسانية, تر.فهد عكام , ص 25

وفي رأي يونج أن الإنسان تحركه "الغريزة الحيوية أو القوة الخالقة للحياة و المحافظة عليها "[1] لا غريزة الجنس أو الليبدو كما عند فرويد .وأن اللاشعور بطبيعته جمعي وموروث ومنقوش في لاوعي كل فرد ، وهو " الذاكرة المغلقة لماضينا العرقي ,وحتى لماضينا قبل الإنساني "[2] ومضمون اللاشعور الجمعي "رواسب باقية في النفس ترجع إلى آلاف السنين يطلق عليها اسم النماذج البدائية، وتنعكس في الأساطير والترهات،وقد جرى عليها بعض التغيير لأنها ارتفعت إلى مستوى الشعور في حين أنها تظهر في الحلم عارية من التغيير إلى حد بعيد "[3].

واعتمادا على ذلك المفهوم للاشعور الجمعي يدعو يونج إلى " تفسير الأعمال من خلال التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي ، فالرمزية برأيه لا تزال تتكرر ويمكن الاستعانة بها لتفسير الآداب و الأحلام"[4].

وفي الشخصية يتحدث يونج عن نمطين رئيسيين أحدهما للانطوائي و الآخر للانبساطي " وقد وضع يونج تصنيفا نفسيا محكما يقسم بموجبه الانبساطي و الانطوائي إلى أربعة نماذج تقوم نسبيا على سيطرة التفكير و الشعور و الحدس و الإحساس ، على أنه لم يعز كل الكتاب كما يفترض المرء إلى صنف الحدسيين أو الانطوائيين أو بشكل أكثر تعميما إلى صنف الانطوائيين و للمزيد من الاحتراز ضد التبسيط نبه إلى أن بعض الكتاب يكشفون عن نموذجهم في عملهم الإبداعي في حين أن بعضهم يكشف عن النموذج المضاد لشخصيتهم وعن الجزء المتمم لهم "[5].

وليونج كفرويد رأي خاص في الفن ، وبالمقارنة بينهما نراهما لا يختلفان في القول بأن الفن يشابه الحلم ،إلا أن يونج يتميز عنه برفضه لاعتبار العقد الجنسية مصادر له وتأكيده على أنه نتيجة " رواسب

1 اوسين وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، تر. محي الدين صبحي ومراجعة ا حسام الخطيب , ص 103.

2 على جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي، ص 430-431

3 خريستو نجم : في النقد الأدبي و التحليل النفسي ، ص 32

4 اوسين وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب ص 106

5 عمر الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ، ص 64-65

نفسية للتجارب الإنسانية البدائية، رواسب تختزن طفولة البشرية وكل ما ارتبط بها من شعائر وأساطير، لا تزال تكمن في نفوس المتحضرين وفي مظاهر شتى ، من مظاهر مجتمعاتهم الحضرية. وأسماها يونج النماذج العليا، و قال أنها تكمن في اللاشعور الجمعي، وتتعمق في نفوس الفنانين ، وكأن الفنان وسيط شفاف لوجودنا البشري ،مما يحمل بين أطوائه اللاشعور الجمعي "[1].ويعطي يونج "لهذا اللاشعور المنزلة العليا في القوة المشكلة لكل عمل فني ،فيربط الفنانين بالوجود الإنساني ربطا محكما، إذ يمثلون جميعا الإنسان وميراثه البشري، لا الفنانين فقط "[2].

وإذا كان فرويد يعتبر الفنان مريضا عصبيا فيونج يرفض ذلك ويقول " إن الفنان والمريض عصبيا يعيدان بتفصيل الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي أحيانا عن وعي، وأحيانا من خلال عملية حلمية ،غير أن الفنان مع هذا ليس امرأ مريض الأعصاب بل هو في الحقيقة بكونه فنانا أهم بكثير من المريض في أعصابه ، بل إن يونج يعلي من شأن الشاعر عرضا... حين يقول إنه إنسان جماعي ،إنه الحامل المشكل لنفس الإنسانية الحيوية لاشعوريا ومع هذه الفكرة تتمشى فكرة أخرى،وهي أن الفن في الجملة فعالية مستقلة ذاتيا Autonomous complex لا نعرف عن أصلها شيئا، أي هو تعبير يعيا على براعة العلم تفسيره، وكل ما يستطيعه التحليل النفسي أن يدرس المقدمات ،ويصف عملية الخلق وصفا دون أن فسرها "[3]. ولمزيد من التوضيح نقول أننا لو " استخدمنا تعبيرا آخر فقلنا أن الفنان يشهد مضمون اللاشعور الجمعي، أو أن هذا المضمون ينكشف له لكنا أقرب إلى رأيه، ذلك أن اللاشعور مهمته تعويضية بالنسبة للشعور... ويمكن أن يبرز مضمون اللاشعور الجمعي لدى أبناء المجتمع جميعا العباقرة منهم وغير العباقرة، ولكن ميزة العباقرة أنه يبرز لديهم في اليقظة، في حين أنه يبرز لدى الآخرين في بعض أحلام النوم ،فإذا عرفنا أن يونج يستخدم كلمة الحدس للدلالة على إدراك مضمون اللاشعور في اليقظة قلنا باختصار أن الفنان ذو قدرة مميزة هي الحدس ويميل يونج

1 المرجع السابق، ص 65

2 ستانلي هايمن : النقد الأدبي مدارسه الحديثة، تر. إحسان عباس و محمد يوسف نجم , ج1, ص 246-247

3 على جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي ، ص 430

إلى اعتبار هذه القدرة فطرية "[1]. ويتأسس على نظرة يونج هذه إلى الفن ، ما رآه " وفحواه أن العمل الفني لا يقاس بخصائصه الفردية أو بمزاج مبدعه الشخصي، بل بمقياس أعظم وأهم هو ارتفاعه من الأنا و بعده عن الذات وانخراطه في المجموع، وذوبانه في الكيان النفسي لعقل البشرية الكلي "[2].

ومن ناحية أخرى إذا كان اللاشعور الجمعي " جماع تجارب الإنسانية ،وقد انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد و الآباء ... ومن ثم كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها ، لأنها تنبع من اللاشعور الجمعي ،حيث ينبسط التاريخ ، وتلتقي الأجيال فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعمال فقد بلغ قلب الإنسانية "[3]. ومن هنا فيونج "يميز بين وعين رئيسيين من الأعمال الأدبية فهناك أولا ما يسميه بالأدب النفسي، و الذي يتخذ مادته دائما من مجال التجربة الإنسانية الواعية ، و قد أسمى هذا النوع من الإبداع بالنفسي لأنه يتجاوز في نشاطه حدود الوضوح والفهم النفسي ،وعندما نتناول هذا النوع من الإبداع الفني لا نصبح بحاجة لان نسأل أنفسنا مما تكون مادة العمل؟ أو ماذا تعني ؟. أما النوع الأخر فهو الإبداع الفني القائم على الرؤى وإزاء هذا النوع كما يقول يونج تصيبنا الدهشة ويختلط علينا الأمر ، ونصبح مضطرين لأن نأخذ حذرنا وأحيانا يصيبنا التقزز ونطلب تعليقات وتفسيرات، فهو لا يذكرنا بشيء في حياتنا اليومية، وإنما بالأحلام و المخاوف الليلية ،وبالمناطق المظلمة في العقل التي نشعر إزاءها بالتخوف و الرهبة "[4].

وأخيرا لابد من التذكير بالقيمة الأدبية النقدية لآراء يونج ،ففي رأي مؤرخي النقد الأدبي الحديث " أن مبادئ يونج في علم النفس التحليلي أكثر جدوى على النقد الأدبي من مبادئ فرويد من عدة

1 عادل الفريحات : إضاءات في النقد الأدبي، منشورات أسامة، دمشق، مكتب عنبر، ط1، 1985، ص 192

2 على جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي ، ص 430

3 سمير سرحان: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي ،مجلة فصول المجلد الأول , العدد الثالث, ابريل 1981, ص 100

4 ستانلي هايمن : النقد الادبي ومدارسه الحديثة ، تر.إحسان عباس و محمد يوسف نجم , ج1, ص 247

وجوه "[1] وذلك لأنه " نشأ عن نظرية يونج النقد الأسطوري وفي أحضان الأنتروبولوجيا الثقافية ، و من اللاوعي الجمعي كخزان جماعي للأنماط العليا ، و الصور الأولى التي انطبعت في ذهن الإنسان "[2].

وهذا الواقع لا يمنع مؤرخين آخرين للنقد الحديث من إبداء تحفظات فحواها "أن الطبيعة الجماعية التقريرية لسيكولوجية يونج هي أعظم شيء فائدة للنقد الأدبي، ولكنها أيضا تتضمن أعظم الأخطار عليه أعني ما فيها من ميل لإعلاء شأن اللاعقلانية و التصوف وذاكرة الجنس أي تلك الأشياء التي جعلت يونج جذابا لدى المفكرين النازيين و الفاشيين"[3].

ويمضي أدلر على درب يونج في اتجاه الابتعاد عن فرويد بدافعه عن مفاهيم خاصة حول دوافع السلوك الإنساني وطبيعة الفنان. وفي رأيه أن الدافع للسلوك الإنساني يتمثل في مقولة إثبات الذات وإرادة القوة ،وواضح أن هذا الدافع مغاير للبيدو عند فرويد ، وللطاقة الحيوية عند يونج . ويتعزز ذلك المفهوم بمفهومين آخرين هما مفهوم مركبات النقص ومفهوم التعويض، وتنشأ مركبات النقص عن عاهات عضوية، أو تربية منحرفة، أو وضعية أسرية مزرية أو اجتماعية غير مرغوبة فيها ، أما التعويض فهو شكل من أشكال محاولات الفرد في إيجاد تلاؤم مع المجتمع وهو مفهوم يحل محل الكبت عند فرويد و بالمقارنة بينهما نرى أن العقد " عنده ليست بيولوجية كما هي عند فرويد ، وإنما نفسانية أو روحية وتقوم على الوعي الاجتماعي للفرد "[4].

أما في دراسته للشخصية فقد " شدد على دراسة الإنسان من مختلف النواحي ،وأهتم بالعوامل الثقافية في تكوين الشعور بالنقص ،وبين أهمية استغلال الفرد لمعطيات الطبيعة ولقواه فبقسط من الشجاعة، ومقارعة الصعاب،يستطيع المرء اجتياز أزمته النفسانية وشعوره بالنقص "[5]

1 عمر الطالب : مناهج الدراسات الادبية الحديثة ، ص 66

2 ستانلي هايمن : النقد الادبي ومدارسه الحديثة ، تر.إحسان عباس و محمد يوسف نجم ج1ص 249

3 عمر الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ، ص 63

4 خريستو نجم : في النقد الادبي و التحليل النفسي, ص 32

5 عمر الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ، ص 63

ولأدلر تبعا لنظرياته ، موقف من الفنان إذ يقول عنه إنه " عصابي يبحث عن إثبات الذات وتأكيدها لأنه عانى من مركب النقص هذا عن تعويضه طريق جمع إمكانياته للتغلب عليه عن طريق الفن أو الأدب، وبقدر ما يعاني من مركب النقص يظهر إبداعه الفني والأدبي ، و هكذا ارتبطت العملية الإبداعية عند أدلر بالشعور بالدونية ومركب النقص "[1].

ونستخلص من هذا العرض أن التحليل النفسي قدم من خلال جهود فرويد ويونج وأدلر نظريات كبرى متكاملة لفهم شخصية الإنسان ، ونشاطه الفني و تتفق هذه النظريات على القول بوجود بعد لاشعوري في شخصية الإنسان ،إلا أنها تختلف في تحديد طبيعته ،كما تختلف في تفسير طبيعة النشاط الفني ودلالته ،فضلا عن اختلافات في تحديد طبيعة الفنان .

ولكن هذا الاختلاف لا يمنع من تأكيد أن تلك النظريات قدمت كلها متضامنة الخلفية النظرية السيكولوجية لجهود النقاد الذين وسعوا في خطوة تالية مجال تطبيقات التحليل النفسي في دراسة شخصيات الأدباء وتحليل أعمالهم الأدبية ،وشكلوا أخصب مراحل لقاء علم النفس بالأدب و النقد .

ومن مظاهر خصوبة هذه الخطوة الثانية تعدد المساهمين فيها وتنوع تخصصاتهم العلمية واختلاف لغاتهم وتباين اتجاهات تطبيقاتهم وتمايز اختياراتهم النظرية ويتزامن ظهور مؤلفات هذه الاتجاهات التطبيقية مع ظهور اعما المنظرين الكبار وتبلور نظرياتهم إذ يستغرق القرن العشرين كله ويمتد من اوائله إلى اليوم وقد نشرت في الغرب و الشرق على حد سواء بيد أن التطبيقات الرائدة فيها و التي تشكل المرجعية النظرية للمنهج النفسي الأدبي هي غربية بالدرجة الأولى و هي المكتوبة بالانجليزية أو الفرنسية و التي الفها نقاد للأدب أو مفكرون متأدبون وكان لهم الاثر الكبير في كل ما كتب بعدهم غربا وشرقا وبإمكاننا أن نتحدث عن النقاد المساهمين في الاتجاه التطبيقي في دائريتين مستقلتين ومتفاعلتين دائرة انجلوساكسونية لغتها الانجليزية و أخرى فرانكوفونية لغتها الفرنسية و في الدائرة الأولى نرى من الانجلوساكسونيين الاكثر تأثيرا في نقاد الأدب ارنست جونز واوتورانك وموبودكين ويبرز الفنكوفونيون

1 على جواد الطاهر : مقدمة في النقد الادبي ، ص 431

من الدائرة الثانية على شكل مجموعات اكثر عددا وتنوعا و في طليعتهم نجد لافورج وبودوان ثم باشلار وسارتر ولاكان فشارل مورون ، وجان بلمان نويل

أما إرنست جونز فهو واحد من تلاميذ فرويد الذين سمحت لهم اهتماماتهم بالإقدام على تطبيقات نظريته في دراسة أعمال أدبية عديدة وخصبة ،من حيث مضامينها و شخصيات مؤلفيها . وكان إرنست جونز " من تلاميذ فرويد المقربين الذي حذت به ملاحظة أستاذه إلى تأليف كتاب بعنوان هامت و أوديب 1910 قام فيه بتحليل كامل لتراجيدية هاملت لعلها من أبعد الدراسات التحليلية أثرا "[1] وتتلخص نتائج تحليله في القول :" إن في المسرحية مبنى أوديبيا هو لاشعوري في هاملت لاشعوري في شكسبير لاشعوري في الجمهور "[2].وفي تلك الدراسة حدد إرنست جونز "ثلاث قنوات لفهم شخصية هاملت الأسطورية:

- الأولى العلاقة التي تشده إلى ابيه وأمه وخاله و أوفيليا .
- الثانية مقارنة نوازعه النفسية بعلاقات شكسبير العاطفية .
- الثالثة الوصول إلى تأويل على ضوء مثيولوجيا شاملة تشكل تقليدا نهل منه المسرح الانجليزي وفق فن درامي خاص به "[3].

و من أتباع فرويد أوتورانك الذي أصدر العديد من الدراسات في مجال العلاقة بين نظريات التحليل النفسي والأدب، ومن أشهرها كتابه دافع الزنا بالمحرمات في الشعر و الأسطورة سنة 1912 . وقد كان أوتورانك حريصا على أن " يبين كيف أن الشعراء طالما اتخذوا مسائل الموقف الأوديبي موضوعا لهم، وتتبع في مختلف الآداب الكيفية التي اتبعت في تحوير المادة وتعديلها و تخفيفها "[4].ومن ناحية أخرى فقد قدم في كتابيه" أسطورة ولادة البطل " و " صدمة الولادة " " معلومات مهمة حول ارتباط

1 استانلي هايمن : لنقد الأدبي ومدارسه الحديثة تر. إحسان و محمد يوسف نجم ص 266-267

2فؤاد أبو منصور:النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، نصوص ، جماليات وتطلعات، دليل الجيل، بيروت، ط1، 1985، ص 78

3 على جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي ، ص 431

4 خريسو نجم : في النقد الأدبي و التحليل النفسي, ص 31

الأسطورة بالأدب وبين الأصول اللاواعية التي تمنح الأسطورة بها أبطالها ولادة ثانية أنبل من الولادة الأولى "[1]. ولذلك " تعتبر نظريته المعروفة بالعطب الولادي نقطة تحول هام عن الفرويدية التقليدية إن أول من توصل إلى نظرية العطب الولادي هو فرويد نفسه ، وبينما يشدد فرويد على المخاطر المادية و الصعوبات الفيزيولوجية التي تواجه عملية الولادة، ويعتبرها سببا للقلق ي،ؤكد رانك ان عملية انفصال الكائن الحي أو حرمانه من الحالة الأولية السارة في الرحم هو أمر في غاية الأهمية، ويعتقد رانك أن الحالة داخل الرحم مفعمة بالهناءة و السعادة إلى حد بعيد يجعل المرء يحن إلى الحياة الأصلية فيه أو يحاول استرجاعها بطريقة ما .و يبحث رانك في عقدة أوديب ويرى أنها رمز للحنين في العودة إلى الرحم ودليله على ذلك نهاية أوديب ، لأن عماه بأعمق معانيه يمثل رجوعا إلى ظلمة رحم الأم "[2] ومن ناحية أخرى يعتبر أوتورانك هاملت لشكسبير "سيرة ذاتية مباشرة لكاتبها"[3].

وبصفة عامة فكما " هو الأمر عند فرويد فإن التحليل النفسي أتاح لرانك إمكانية فهم بعض الصعوبات التي تكتنف المعنى في النصوص ،وإمكانية تقليصها "[4].

أما مود بودكين فهي تلميذة ليونج ومن مؤهلاتها أنها "كان لها تعرف واسع بكل من علم النفس و الأدب الخالق ،ولديها إحساس أدبي أصيل وحس بالتناسب، وذوق يجنبها التطرف المعهود في النقد المتصل بالتحليل النفسي "[5]. و مؤلفها الأساسي هو النماذج العليا في الشعر ،و قد نشر سنة 1934 وتعكس فيه تشبعا واسعا بآراء يونج دون تجاهل لأراء فرويد ،وغيره من المحللين النفسانيين، ولم " يرتكز الكتاب على المرض العصبي للفنان ،ولا على العقد المستخفية في إنتاجه الفني ، ولا على أن الفن تحقيق مقنع لرغبات مكبوتة ،بل ارتكز على كيف يحدث الأثر الفني الرضا عاطفيا ، وأي رابطة تقوم بين مبناه

1 عمر محمد الطالب : مناهج الدراسات الادبية الحديثة ، ص 68-69

2 استانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة تر. إحسان و محمد يوسف نجم ،ج266/1

3 جان ايف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر.قاسم المقداد ص 202.

4 استانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة تر. إحسان و محمد يوسف نجم ج245/1

5 استانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة تر. إحسان و محمد يوسف نجم ج248/1

الشكلي والنماذج والرموز في نفوسنا ، وبذلك قدمت لنا الآنسة مود بودكين نقدا نفسيا لا تنتهي دروبه ومناظره "[1].ويقوم الكتاب على مفاهيم يونج حول اللاشعور الجمعي، و الذي يحتفظ بنماذج عليا " تورث في البيئة الثقافية لا في العضوية الحسية ، و أنها تستعاد في كل جيل خلال تجارب طفولية مشابهة، فإنها من ثم قد تتغير جذريا بين مجتمع وآخر وبين جيل وجيل وطفل وطفل، وتنتحل في كل مرة تجارب طفولية مغايرة جذريا "[2]. وتعرف مود يودكين "أن انتقال نماذجها إنما هم انتقال شعائري "[3] ومن خصائصها " أنها تتجدد في كل جيل بتأثير ثقافي ... وليست أساسا للأدب فحسب ،بل إن الأدب لعصرنا على الأقل ، هو واحد من أعظم المكثرات للنماذج العليا "[4] .مع ملاحظته أن النماذج المتتالية لا تتردد في الشعر القديم فقط بل في الأدب الحديث أيضا [5]. وحين اتجهت مود بودكين إلى تطبيق تلك الآراء على الشعر، "اكتشفت في بعض العصور و الرموز و المواقف المترددة المتكررة أصداء من إحساس بدائي بالمعنى عميق الغور"[6]. و في العمق فجهود مود بودكين تخوض في إشكالية الأسطورة في الأدب و النقد وتحاول اعتمادا على مبادئ يونج صياغة "نظرية عامة للأدب الأسطوري "[7] وبفضل تلك الجهود "حققت للنقد الأدبي مهمة أساسية كالتي حققها فرويد ،فقد سلط هو أنوار العلم المعشية على أعمال اللاشعور الإنساني، وأبانت هي أن أرق القصائد تحت ذلك الشعاع الساطع لا يدركها الذبول "[8].

ومن أهم أعمال رونيه لافولاج كتابه "إخفاق أو هزيمة بودلير" . وهو في رأي مؤرخي النقد الأدبي الحديث " محض باثوغارافيا عنوانها الفرعي دراسة نفسية تحليلية للمرض العصبي عند شارل بودلير ... ولم

1 المرجع السابق ،ص 253

2 المرجع نفسه ،ص 281

3 المرجع نفسه ،ص 282

4 عمر الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ، ص 68

5 ديفد ديتشس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق ، تر. محمد يوسف نجم مراجعة إحسان عباس ص 547

6 سمير حجازي : قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ج103/1

7 استانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة تر.إحسان و محمد يوسف نجم ،ج285/1

8 المرجع نفسه ،ص 268

يخف لافورج أنه لايرى في قصائد بودلير ويومياته ومقيداته شيئا سوى مقيدات إكلينيكية ، فوجد أن بودليركان مصابا بعقدة أوديب وعقدة ماشوسيه مع أخلية الضرب بالسوط ، وبشذوذ جنسي كمين، ونقص في عضو التناسل ،وربما كان مصابا بالعنة و بالتهيج عن طريق النظر إلى الأوضاع الجنسية"[1]. ويقوم تحليل رونيه لافورج لبودلير على مسلمات أساسية تتلخص في القول "إن الفنان مريض متميز يستطيع أن يخلق فنا وما الشكل إلا وسيلة تخفي المرض العصبي عند الشاعر". كما أن الشاعر نرجسي بطبعه ولا تختلف نظرة رونيه لافورج إلى التحليل النفسي لشخصيات الأدباء وأعمالهم الأدبية عن نظرة فرويد وخاصة في الاهتمام بالأعراض المرضية في الإبداعات دون أبعادها الجمالية ، وهو في ذلك يعتبر الإبداعات وثائق نفسية أو سيرة ذاتية [2] ولذلك قال في الصفحة الأولى من كتابه "ليس من وهمي أن أقدر مكانه بودلير في الأدب ،و لست أرغب في الأخذ بتحليل فنه إذ ليس بودلير لدي إلا إنسانا أعنى انسانا مريضا ضحية للحياة بين آخرين كثيرين مثله "[3].

أما ماري بونابرت فقد نشرت سنة 1933 كتابها "ادغار بو" وهو كتاب يصنف في خانة السير التحليلية النفسية و يعد " نموذجا للبحث العميق المتماسك الأجزاء فقد استخرجت المؤلفة من أعماق شاعرها الذكرى الباقية التي تركت أثرها فيه مدى الحياة وهي ذكرى شكلت عقدة عصابه ،ومنحت الأثر الفني وحدته "[4] . وقد لاحظ مؤرخو النقد أن ماري بونابرت في دراستها لادغار بو "ضبطت في أعماله آثار التكثيف و الانشطار و النقل ... كما تعرفت في شخوص بطلات الكاتب العجائبي الشاحبات على الأم المتوفاة في وقت مبكر ،والتي تستدعيها بدون توقف رغبة مرضية في حياة ثانية

1 عمر محمد الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ، ص 69

2 على جواد الطاهر : مقدمة في النقد الأدبي ص 432

3 خريستو نجم : في النقد الادبي و التحليل النفسي ،,ص 31

4 المرجع نفسه، ص. 31

يخلقها المرض "[1]. و لم تمنعهم تلك المنجزات من مؤاخذتها على عنايتها بتأويل مضامين النصوص اعتمادا على السيرة دون دراسة النصوص نفسها [2].

وكان شارل بودوان أكثر إنتاجا من سلفيه إذ نشر بين سنتي 1929 و 1952 دراسات متنوعة في بحث العلاقة بين الفن و التحليل النفسي، ومن أهمها دراسته التطبيقية لفكتور هيجو "وفي هذا الكتاب نجد خريطة جغرافية حقيقية لعقد شاعر كبير منها العقد المشهدية يرى ويرى، و التي أنتجت بواسطة التصعيد آثارا عظيمة تدل على أن صاحبها حالم كبير ذو رؤيا بعيدة ومنها عقدة أوديب و عقدة قابيل"[3] .

وفي هذا الكتاب اهتم شارل بودوان بالإحصاء "حين درس في اربعة من اعمال الشاعر نمط النور و الظل في طباق "النهار –الليل، الأبيض – الأسود، المشعل –الظلمات ، الشعاع – المظلم" أو نمط الفرح و الألم من خلال طباق "ضحك- بكى ، ابتسم –تأوه، فرحان –كئيب ، دمعة –ابتسامة" وقد أفرد بودوان فصلا بكامله من كتابه لهذا الإحصاء اللغوي وبديهي أن الغاية من هذه العملية الحسابية ، لا تتحقق إلا إذا وظفت لخدمة المنهج التحليلي الذي يرى في هذه النتيجة دليلا على ثنائية العواطف لدى الشاعر "[4]. و في ذلك كله يبدو أن كتاب شارل بودران " يتجه لاستقصاء مخيلة عملاقة يستلهم المؤلف فيه أعمال يونج ،, ويطبق منهجية صارمة وخلاقة في إطار اللاوعي الجماعي"[5].

وعلى العموم فكتابات رونيه لافورج وماري بوناربرت وشارل بودران ليست ادبية نقدية خالصة بل " انها تنتمي الى افق الدراسات العلاجية الطبيعية خصوصا و انها تنتاول الكتابة باعتبارها وسيلة الكلام

1 خريستو نجم : في النقد الأدبي و التحليل النفسي ،ص 33

2 المرجع نفسه، ص. 35

3 المرجع نفسه، ص. 40

4 فؤاد ابو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان واروبا ، ص 81

5 المرجع نفسه، ص. 70

لشخص مريض واهميتها في انها لفتت الانتباه الى اهمية الاساطير و الاحلام و مختلف تعابير الانا العميقة"[1].

وواضح في ذلك كله ان "هدف التحليل النفسي للادب بنظر بودران وماري بونارت ولافروج, هو الوصول انطلاقا من الاثر الفني الى اكتشاف علة وجوده أي اقتناص العوامل اللاشعورية التي ادت الى انجازه، فالتامل ففي العمل الفني يتيح لنا التوغل في نفسية الكاتب و اكتشاف مناطق ابعد و اعمق مما تتيحه لنا دراسة سيرته واخبار حياته ولكن تحليل الاثر الفني يقتضي مع ذلك ،الاعتماد على عناصر من الترجمة و السيرة ،فتكون وظيفة المنهج التحليلي هي الاعتماد على سيرة المؤلف ،وعلى نصه الادبي في ان معا ،وذلك من اجل اماطة اللثام عن عقد الكاتب اللاواعية "[2].

و في موجة ثانية يؤسس غاستون باشلار (1884- GASTON BACHELARD 1962) مشروعه الفكري ,على أساس التوسع في محاولة "اكتشاف ردود أفعال الإنسان أمام المادة بدراسة الصورة التي تنم عن أحلام يقظة عميقة ، ويستوجب من جديد باستخدامه التقسيمات الأرسطاليسية القديمة فعالية الكتاب الخيالية أمام الماء و الأرض و النار و الهواء "[3].

و تتميز في مشروعيه مرحلتان أولاهما تشكلها مؤلفات " التحليل النفسي للنار " و " الماء و الأحلام " و " الهواء و الأوهام" و " الأرض وهواجس الإرادة" و " الأرض و هواجس الهدوء". ومن خصائصها التشبع بمفاهيم التحليل النفسي ،و تتبلور المرحلة الثانية في أواخر الخمسينات ومن مؤلفاتها " شاعرية الفضاء" و " شاعرية أحلام اليقظة" ، " و هما مؤلفان ينتميان إلى الفينومنولوجيا (الظاهرتية) ، و التحليل النفسي "[4].

1 خريستو نجم : في النقد الادبي و التحليل النفسي ، ص 33

2 جان لوي كابانس : النقد الادبي و العلوم الإنسانية ، تر.فهد عكام ص 58-59

3 فؤاد ابو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان واروبا ، ص 97

4 المرجع نفسه، ص. 98

ويتمحور مشروع باشلار حول " الصورة الخلاقة" ام هو " فيبقى نموذجا لشاعر النقد الفرنسي الجديد ، و عالما نفسيا في الكتب ، و حالما فوق بساط النص الذي يقرأه ، ومواصفاته الأساسية هي اهتمام بالخيال الخلاق ، و أسلوب نقدي جذاب وتجاوز لجمود النقد الكلاسيكي و رصد موثق لقيمة اللاشعور في عملية الخلق الأدبي "[1].

وقد استعار مشروع باشلار من يونج مفهوم اللاشعور الجمعي و من فرويد أهمية مرحلة الطفولة و آثارها ، و كان " يتوكأ على المصطلحات و الطروحات النفسية للعثور على رابطة تجمع الصور الشعرية إلى واقع حلمي عميق ينفذ من خلاله إلى العناصر الأربعة الأساسية الماء و النار و الهواء و التراب"[2].

ويهتم باشلار في تحليلاته الأدبية النقدية اهتماما متزايدا بالصورة ، و يصف نفسه بأنه" قارئ متيقظ إلى أقصى حد ممكن ، يقرأ الكتب بإمعان محاولا جهد الإمكان عدم اشتغال فكرة بعقدة الكتاب الذي يقرأه، وهو كما يقول لا يقرأ الحكايات لأن هذه لا يمكن اعتبارها بمثابة القسم الشعوري من الكتاب، ويحصر همه في البحث عن صور جديدة قادرة على تجديد النماذج الأصلية اللاشعورية "[3].

ويقوم مفهوم الصورة عند باشلار على القول إنها "تصور و رمز، فهي تشهد بأحلام حركية تسبق الفكرة الواعية وتنظيمها ،هي نوع من الرحم الأصلية ينتشر منها الشعر، الصورة بالتعريف السابق تحمل معنى متعدد الأبعاد لا يستنفذه قط التفسير العقلي"[4].

1 المرجع السابق، ص. 94

2 نهاتد التركلي :اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر ص 75

3 جان لوي كابانس : النقد الادبي و العلوم الانسانية ، ترجمة الدكتور فهد عكام ص 59

4 خريستو نجم : في النقد الادبي والتحليل النفسي ، ص 42

ورأى باشلار في المرحلة الثانية من مشروعية وخلافا لما سبق " أنها مستقلة عن السببية و هي إلهام ينبثق مثل البرق في ذهن المبدع، ولا علاقة للقارئ بلاوعي الشاعر ،وكل تفسير نفساني يشوه الصورة ويفقدها جمالياتها لأن للصورة هوية و دينامية خاصتين بها "[1].

و للأدب في مشروع باشلار مفهوم خاص ،و في رأيه أنه "يجب أن يثير الدهشة ، وهو يحقق ذلك بواسطة الصور "[2] و " يجب أن يتم فهمه بواسطة الصور، و أصالة الكاتب تقاس بجدة صوره ، ولهذا يعجب باشلار ، بصورة خاصة بالشعر السريالي "[3] و يترتب على ذلك، و حسب رأي باشلار " أن الناقد مدعو إلى أن يجعل نفسه معاصر لصورة، و إلى أن يدع الشعر يرن في نفسه وعلى العموم إلى أن يصنع الشعر على الشعر "[4]. و لكي يؤدي النقد دوره يدعو باشلار إلى" نقد سكولوجي يعيش من جديد طابع المخيلة الديناميكي كي يقيس القوى التي تنظم الشعر و هي تعمل في المصنفات الأدبية، و دور هذا النقد هم التالي :

- فضح الزيادات و المكائد و العقلنات السيئة، و الخروج على ثبات المذاهب الخيالية .
- تمييز الصور الصالحة التي تلائم واقعا خياليا .
- مساعدة القارئ على عيش الصور الأدبية و ذلك بإعطائها تعليقا معاشا يختلف كثيرا عن تعليق أستاذ البلاغة المعقلن"[5]. وتطبيقا لتلك المبادئ اتجه باشلار إلى " إرجاع كل كاتب إلى العنصر الذي ينتمي اليه من العناصر الأربعة ، فالأمر يتعلق بأن نقول هذا الكاتب ذو مخيلة مائية أو هوائية أو ترابية أو نارية ،مما قد يفيد في تفسير أعماله الأدبية ، ويساعد في تحديد مزاجه الخيالي، ويرى باشلار أن جورج ساند الروائية المعروفة تفتقر إلى الخيال وأن عقلانيتها تمنعها من الحلم، والكاتب المعروف إميل زولا

1 نهاتد التركلي :اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر ص 76

2 المرجع نفسه، ص 71

3 جان لوي كابانس : النقد الأدبي و العلوم الإنسانية ،, ترجمة الدكتور فهد عكام ص 59

4 كارلوني وفيللو جورج سعد يونس : تطور النقد الادبي في العصر الحديث ، ص 109

5 كوثر عبد السلام البحيري : الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي مع دراسة مقارنة بين النقد الأدبي العربي و الغربي ، ص 188-189

هو الأخر في نظر باشلار يفتقد الأصالة ، ولديه قلة من الصور الغربية التي تستحق أن نمسك بها، وهو يبدي الملاحظة ذاتها بالنسبة لأعمال الكاتب و الروائي تيوفيل جوتيه ويرى باشلار أن أخصب الكتاب مخيلة هو فيكتور هيجو... وأن بودلير تطارده الأرض الدسمة أرض القبور ،إلا أنه يعتبر كذلك شاعر الماء و البحر و القنوات "[1].

ولاشك أن الفلسفة "أثرت تأثيرا كبيرا في النقد ... فباشلار فيلسوف وناقد في نفس الوقت ، ولكن هذه العلاقة لم تظهر بصورة مباشرة ،كما ظهرت في منهج سارتر في النقد الذي يسميه بالتحليل النفسي الوجودي ،و الذي كرس له فصلا في نهاية كتابه الفلسفي الوجود و العدم "[2].

و يتأسس موقف سارتر في النقد الأدبي على اتجاهه الفلسفي القائل بأن الوجود يسبق الماهية وكذا بمبدأ الحرية و المسؤولية ،و تتحدد معالم منهجه النقدي في دعوته الناقد إلى ضبط كوجتو الكاتب لأن " الناقد الوجودي يجد نفسه أمام أثر مؤلف معين ،كما يجد المحلل النفسي نفسه أمام أعمال حياة معينة ، و الأثر و الأعمال كلاهما تركيبات وقتية أي أنهما تعبيرات رمزية عن اندفاعية عامة لحياة معينة، و فهم الأثر هو الاتصال بهذه الاندفاعية كما أن توضيح معناه هو أن نبين كيفية ظهوره ، وتحليل الأثر هو ربط المعاني المختلفة الأسلوبية و الجمالية و التاريخية بهذا المشروع الأساسي القادر وحده على ضمان هذه الوحدة القابلة للفهم و تعريف هذا المشروع أو هذه الاندفاعية هو تماما بالنسبة للناقد العثور على الكوجيتو الأصلية السابقة، على كل تأمل عقلي لدى الكاتب أي هذا الاستحواذ الأول على العالم و على الغير بواسطة الشعور ، و بواسطة العلاقات العاطفية التي يتسم بها هذا الاستحواذ، لكن هذه الكوجيتو وهذا فرق جوهري بين التحليل النفسي الكلاسيكي و بين التحليل النفسي الوجودي ، ليست ثابتة ، و الزمن الحي فيها ليس زمن تكرار بل هو زمن مبدع "[3].

ولكي يؤدي الناقد مهمته عليه أن يراعي شروطا أساسية أهمها :

1 نهاتد التركلي :اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر ص 92

2 المرجع نفسه، ص 94

3 المرجع نفسه، ص. 95

أولا : على النقد أن يتعمق فهم شخصية المبدع بصفة أساسية .

ثانيا : على النقد أن يهمل النواحي الجمالية في الابداعات .

ثالثا: تتحدد إجراءات العمليات النقدية في وجوب انطلاق الناقد من " الأثر إلى المؤلف ليعود إلى الأثر، لا من المؤلف إلى الأثر لكي ينغلق ثانية على المؤلف ، فبدون مؤلف معلوم توجد آثار بينما لا يوجد مؤلف بدون آثار معلومة أي أن الفهم النقدي يجب أن يكون بعكس الفهم التاريخي، فهناك مآسي راسين أولا ثم راسين بعد ذلك"[1]. ومن منطلقات هذا المنهج النقدي القول بوحدة السلوك الإنساني إي " أن الإنسان كلية وليس مجموعا و بالتالي فهو يعبر عن نفسه بكليته في أكثر تصرفاته سطحية وأكثرها تفاهة ، وبعبارة أخرى ليس هناك ذوق أو عادة أو عمل إنساني لا يكون كاشفا"[2].

وكذا القول بعدم وجود حتمية سابقة تحدد سلوك الإنسان اختياراته وقبل ذلك يرفض " التحليل النفسي الوجودي فرضية اللاشعور الأولية – الفرويدية ولا يأخذ بها ، فالواقعية النفسية بالنسبة له تقع على مستوى الشعور "[3] ويعنى هذا المنهج بوصف ماهية الإنسان الأديب بموضوعية ويتجاوز وصف عصابه أو أحلامه وإخفاقه إلى وصف أفكاره وأفعاله وأسلوبه [4].

وقد طبق سارتر منهجه في مؤلفاته ومن أهمها : بودلير، جان جيني هاو القديس ممثل وشهيد الكلمات، فلوبير معتوهه العائلة.

أما تحليله لبودلير "فنفاذ للغاية من ناحية فهمه لنفسية الشاعر لكن سارتر كما لامه على ذلك بعض النقاد لا يحلل الصفات الجمالية لأثار لبودلير ، ولا يستشهد بأشعاره بصورة كافية ،و هو يعالج

1 المرجع السابق، ص. 93

2 نهاتد التركلي :اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر ص 93

3 المرجع نفسه،. ص 97

4 المرجع نفسه، ص. 98-99

أحد كبار الشعراء الفرنسيين كناثر اعتيادي "[1]. وقد اعتبر سارتر " أن بودلير اختار بحرية أن يكون كاتبا ومهووسا ،وحرية اختياره تشخص أساسا بالنسبة لسارتر موهبته و حياته "[2].

وطبق منهجه في تحليل شخصية جان جنيه وقال :" أريد أن أبين حدود تأويل التحليل النفسي و التفسير الماركسي ،وبأن الحرية وحدها قادرة على تقديم عرض للشخص بكليته ،وأن أظهر هذه الحرية في صراعها مع المصير في بادئ الأمر مرهقة مسحوقة بحتميات هذا المصير ثم منقلبة عليها لتهضمها شيئا فشيئا ،وأن أبرهن بأن العبقرية ليست هبة بل هي المخرج الذي نبتدعه في حالات اليأس ،وأن أعثر على الاختيار الذي يقوم به الكاتب لنفسه ولحياته ،ولمعنى العالم الذي يشمل حتى تركيب صورة وخاصية أذواقه وأن أعرض بالتفصيل قصة تحرير معين ، هذا ما أردت تحقيقه، و القارئ وحده سيقول عما إذا كانت قد نجحت في ذلك أم لا "[3].

وقال في كتابه عن فلوبير أن نقد فلوبير هو محاولة للإجابة على السؤال الآتي "ماذا يمكن أن نعرف اليوم عن حياة إنسان ما؟ أي انه أراد أن يكشف عن فلوبير بكليته وأن لا يدع شيئا في الظل، وهذه في الحقيقة هي المشكلة الأساسية للنقد صيغت هنا بعبارات جديدة وهي العثور على الرابطة بين الإنسان وأثره،كما يقول سارتر في كتابه نقد العقل الديالكتيكي الحياة ينيرها الأثر وكأنها واقع يوجد تحديده الكامل خارجا عنه في الظروف التي تنتجه ، وكذلك في نفس الوقت في الخلق الفني الذي يحققه وينجزه من خلال التعبير عنه . وهكذا ، فالأثر عندما نتعمق في تقصيه يصبح افتراضا، ومنهج من أجل إنارة سيرة الحياة "[4].

ولاحظ النقاد أنه لكي يحقق سارتر مشروعه يتبنى موقف معرفة الغير أي أنه يضع نفسه مكان فلوبير ثم يقوم ببحثه بواسطة حركة مستمرة من الذهاب و الإياب بين الفرد و أثره وتاريخ عصره ، وهو

1 المرجع السابق، ص.. 99

6 المرجع نفسه، ص. 99

3 نهاتد التركلي :اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر ص 100-101

4 المرجع نفسه، ص. 101

ما يسميه سارتر بالمنهج التقدمي الارتدادي .و الحقيقة أن سارتر الكاتب موجود بكليته خلف هذه الشخصية التي رسمها لفلوبير أوكما قال الناقد سيرج دبروفنسكي "فلوبير هذا بقلم سارتر ما هو إلا سارتر بقلم فلوبير "[1]. أما في كتابه الكلمات " فقد طبق سارتر منهج التحليل النفسي الوجودي على نفسه بمعنى من المعاني"[2].

ويتميز مشروع لاكان (1901-1981) الفكري بتعدد المقاربات وزوايا النظر وفي مؤلفه الرئيسي كتابات تتداخل اللسانيات، و التحليل النفسي و الفلسفة و الأنثروبولوجيا .و المشروع في جوهره إعادة قراءة لفرويد أو صياغة نظرية جديدة لمفاهيم التحليل النفسي في النقد الأدبي . ويتأسس المشروع على نقد التحليل النفسي التجزيئي وتجاهله لطبيعة الشكل في العمل الأدبي ،و دوره الفعلي في النقد الأدبي. و قد رأى لاكان أن أحسن القراءات النفسية "توضح بفضل صرامة إجراءاتها بعض الأعمال الأدبية ،وفي هذه الحالة يصبح التحليل النفسي أداة ثقافية كالانثروبولوجيا ،والبنيوية و الفلسفة وعلم الجمال ،يجري علمية تقطيع للمعاني واختزال منطقي لها ،وله قيمة في نظر النقد الأدبي ،ولا يقدم كما يرى لاكان إلا القليل للتحليل النفسي،وأقل منه ما يقدمه للمؤلف "[3].وأكد لاكان على القول أنه إذا كان "التحليل النفسي لا يطبق بالمعنى الدقيق إلا كعلاج ،وبالتالي فهو موجه لمريض أو شخص يتكلم ويسمع "[4] .ودعا لاكان النقاد النفسين التحليليين إلى" تشخيص يكشف عن الصراعات النفسية و التعقيدات العاطفية ،ووصف للغة العقل الباطن، وخصائص رمزيتها ،وإيحائها، وقد تجاوز بهذا الشكل معادلات فرويدية أساسية قالت أن تحليل السيرة الذاتية ،يجب أن تنحصر في إيضاح المحتوى الغريزي للعقل الباطن وتعامت عن جوهر العمل الأدبي ، وسماته الأسلوبية البلاغية "[5].

---

3 المرجع السابق، ص. 102

2 المرجع نفسه، ص. 97

3 نهاتد التركلي :اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر ص 277

4 فؤاد ابو منصور : النقد البنيوي بين لبنان و اروبا ، ص 100

5 نهاتد التركلي :اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر ص 99

وليتجاوز التحليل النفسي في النقد الأدبي ذلك المأزق نادى لاكان بربطه باللسانيات، مبرزا أهمية قراءة جديدة الفرويدية على ضوء اللسانية البنيوية التي وسع أفقها بإدراجها اللاوعي كحيز لا يتجزأ منها "[1].وليتحقق ذلك الربط رفض لاكان اعتبار "اللاوعي أرشيفا للصور و التداعيات و الرموز ورآه لغة قائمة في ذاتها ، من الضروري الوقوف على شرفتها السرية "[2]. و اعتبر لاكان " أن العقل الباطن في أي نص بنية قابلة لدراسة تحليلية بنيوية "[3]. ولكنه تساءل عن كيفية الوصول إلى لغة اللاوعي من خلال لغة الحياة الواعية وأكد أن الاعتراف " بصعوبة الوقوف على طريقة عمل اللاوعي لا تعني بأي حال عدم إعطاء النظرية اللسانية أبعادا معقدة، لها جذور في الشخصية العميقة للكاتب، لذلك يتجاوز الدال و المدلول السوسيريين متوقفا عند الحاجز المقاوم للمعنى المباشر ، والذي يفضح الدال والمدلول كنظامين متمايزين ومنفصلين إلى مجموعة، هذه الحواجز و التغيرات التي تؤلف الخطاب ،وأي تفسير له يتطلب تأويلا أسلوبيا أي اللجوء إلى تقنية إحصاء الصور البيانية و المجاز، و التوغل في المطابقات و المقابلات ، دون الخروج على النظام الذي يؤسسها "[4].

وعلى نقيض فرويد الذي رأى " في الشخصيات الأدبية كائنات حية نظر إليها من زاوية خاصة، فإن لاكان يرى في الشخصيات الأدبية مخلوقات لغوية، أو كائنات لغوية أو كائنات كلامية ، وعلى هذا الأساس يقترب منها ،في هذا السياق الكلمة ليست مسرحية لغوية لذكرى غارت في النسيان ، الكلمات تنادي بعضها بعضا، وتأخذ برقيات بعضها بعضا ولا وعي خارج عنها ، اللاوعي هو في اللغة. إنه الوجه الأخر لها "[5].

1 المرجع السابق، ص. 99

2 المرجع نفسه، ص. 100

3 فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان واروبا ، ص 99

4 المرجع نفسه، ص. 100

5 المرجع نفسه، ص. 101

و على العموم فقد كان لاكان "يستلهم خطوات تشومسكي في التركيز على التراكيب العميقة لأنها تعكس أشكال الفكر و الخصائص الأساسية الذهنية الخلاقة ،ومن المعروف أن تشومسكي عد البنية العميقة مكونا أساسيا للكلام ، ولاكان يعد الأحلام و الهفوات والنكات و الأعراض العصابية لغة عميقة للعقل الباطن وتتوسل أسلوبيا نسقين بيانين الاستعارة و المجاز المرسل "[1].

وموقع لاكان في رأي مؤرخي النقد الحديث "يتحدد عند التخوم بين البنيوية اللسانية و التحليل النفسي و الناقد الطبيب راهن في البدء على الفرويدية غير أنه وجد نفسه أمام نص ولغة وقال :إن اللاوعي مؤطر بنيويا كأية لغة،إنه يتكلم بشكل لا نعرفه جيدا "[2].وتطبيقيا يرى مؤرخو النقد الأدبي الحديث أن لاكان اهتم كعدد من المحللين النفسانيين الذين لم يكونوا أبدا نقادا أدبيين بالأدب ودرس باتاي وكلوديل وغوته وهيجو و مولبير وباسكال وبلوت Plaute وشكسبير ووید کنید Weede Kind "[3].

وقد استطاع شارل مورون (1899-1966) بفضل ثقافته المتنوعة العلمية و الأدبية، و تمكنه من علمي النفس والاجتماع ،أن يقترح مشروعا نقديا متطورا ،حقق لقاءا مثمرا للنقد الأدبي بالتحليل النفسي. وقد خلف هذا المشروع مؤلفات عديدة في طليعتها : مالا رميه اللاشعور في آثار راسين وحياته، من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية ، النقد النفي للفن الهزلي أو الكوميديا. وتتبلور مفاهيم هذا المشروع في ثلاثة محالات رئيسية هي مجال النقد مجال النص ومجال الأسطورة الشخصية .

ففي مجال النقد يرى شارل مورون أن النقد التحليلي النفسي يجب أن يعنى بالنصوص قبل كل شيء ويتجاوز، العمل خارجها ويحرص ،وعلى فهمها من الداخل ،لأنه " يبحث عن تداعي الافكار اللاإرادية تحت بنيات النص الإرادية أي يقرأه قراءة تتجاوز سطحه الظاهري لزيادة معرفتها به ،

1 عمر محمد الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ، ص 73

2 فؤاد أبو منصور : النقد الأدبي الحديث بين لبنان واروبا ، ص 101

3 جان أيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر. قاسم المقداد، دمشق 1993، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، المعهد العالي للفنون المسرحية، ص 199

واكتشاف أحد أبعاده الجوهرية دون أن نجني على معناه أو دلالاته"[1] ووظيفة النقد النفسي الأساسية " هي إحكام الصلة بين علم وفن ، وهو يخفق إذا ما أضاع الاتصال بأحدهما ولكن سهمه يتجه دائما نحو الفن "[2].

ومن مهام النقد النفسي في رأي شارل مورون إبراز البعد اللاشعوري في الإبداعات الأدبية بيد أن " الكشف عن مظاهره في الأثر لا يعني القضاء على وحدته العضوية كما يفعل الباحثون ذوو النزعة المتطرفة، أتباع التحليل الفرويدي في إيضاح آليات اللاشعور وعقدها النفسية "[3].

ويتم ذلك الإبراز دون إخلال بالتوازن بين اهتمام سيكولوجي وأخر أدبي، "وعلى الرغم من أن مورون ليس محللا نفسيا، إلا أننا نراه قد أخذ على عاتقه التزام حدود مبادئ التحليل النفسي، إلا أن إحساس مورون النقدي وحرصه على النظرية النقدية ،قد خلق منه ناقدا ذائع الصيت "[4]. ويتجلى ذلك في قوله إن على النقد تجنب معالجة النصوص معالجة باتولوجية لأن المحلل النفسي" أولا وقبل كل شيء يختص بالمعالجة وهو يهتم بالمريض بالدرجة الأولى بينما النقد يركز اهتمامه على النص ووظيفته هي ربط العلم بالفن "[5] ولأن شارل مورون أراد فعليا " تجاوز ما يسميه الآثار الأولى في التحليل النفسي الأدبي التي حبرت بفكر طبي محض"[6] و في رأيه أن على النقد ألا يعود إلى سيرة الأديب إلا لتمحيص الافتراضات التي انتهى إليها في دراسة النصوص لأن هدفه فهم النصوص وليس رسم صورة نفسية لشخصية الأديب "[7].

---

1 نهاتد التركلي :اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر ،ص43

2 سمير حجازي : قضايا النقد الادبي المعاصر دراسة تحليلية نقدية ج86/1

3 جان لوي كابانس : النقد الادبي و العلوم الإنسانية ، تر.عكام ص 15

4 سمير حجازي : قضايا النقد الأدبي المعاصر دراسة تحليلية نقدية ،, ج86/1

5 المرجع نفسه، ص. 87

6 نهاتد التركلي :اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر ، ص 43

7 جان لوي كابانس : النقد الادبي و العلوم الانسانية ، ترجمة الدكتور فهد عكام ص 22

ورغم هذه الوظائف المحددة و الأساسية في الدرس النفسي ، يؤكد شارل مورون إن النقد النفساني نقد جزئي "يعرف حدوده ،ويقبلها فلا يتعداها إلى ما يتجاوزها من ميادين ، إنه نقد جزئي لا يطمح إلى أن يحل محل النقد الكلاسيكي ،وإنما يسعى إلى إثرائه بالاندماج فيه "[1] ّ "شريطة أن يخدم الأعمال الأدبية عوض أن يستخدمها "[2].

وفي مجال النص نرى أن شارل مورون يعتبر النص الأدبي "نسيجا كل شيء لا يحيا فيه إلا بعلاقته بشكل متغاير، أو بأشكال متعددة تترابط وتتلاحم لتؤلف تركيبا دائما ، وذات خصائص متميزة تشير إلى شخصية الكاتب اللاشعورية "[3].ويرفض أن يعتبر النص وثيقة نفسية "ولعل هذا هو السبب في أن مورون يعارض الاتجاه ذي النزعة الفرويدية المتطرفة ،والواقع أن ما يأخذه مورون على هؤلاء هو أنهم شوهوا حقيقة الأثر الأدبي ،وتنكروا للجوهر الذي ينهض عليه حينما جعلوا منه مجرد وثيقة معرفية نفسية، في حين أنه لا شأن للنقد الأدبي بالبحث عن الوثيقة المعرفية في الأثر الأدبي "[4].

ويرى شارل مورون أن النص الأدبي "بنيات لغوية تضم في ثناياها صورا بلاغية،تعبر عن الشخصية في جانبها الغير مشعور به ، وهذا يعني أنه ينظر إلى اللاشعور ،لا باعتباره مصدرا لحقائق والصور البدائية القديمة ، وإنما باعتباره منطقة خاصة تتميز بالقدرة على التعبير اللغوي ، وإذا كان مورون قد شاء أن يكشف عن أهمية النص في التعبير عن حقيقة اللاشعور، فذلك لأنه قد فهم أن هذه الحقيقة تتمثل في فهم لغة الأثر الأدبي "[5].بل إن " الربط بين اللغة و النص من جهة وآليات اللاشعور من جهة ثانية يعد حجر الزاوية في النقد النفسي، فهو لا يريد لتحليل النفسي أن يهمل لغة النص باعتباره العنصر الذي يخلع على المبدع كل ماله من معنى ودلالة "[6].

---

1 المرجع السابق، ص. 23

2 حسين الواد : في مناهج الدراسات الادبية ص 64

3 فؤاد منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان وارويا ، ص 93

4 المرجع نفسه، ص. 93

5 سمير حجازي : قضايا النقد الادبي المعاصر دراسة تحليلية نقدية ، ج80/1

6 المرجع نفسه، ص. 88

ويترتب على ذلك الموقف ما يراه شارل مورون من أنه " من الأفضل العودة إلى لغة النص الفنية، بدلا من الاقتصار على قراءة أجزائه قراءة معرفية سطحية مبتذلة، مؤكدا أن هؤلاء المحللين النفسيين التقليديين، قد أهملوا بعدا أساسيا من أبعاد الأثر الأدبي ألا وهو لغته الفنية "[1].

وينبغي توضيح أن " دعوة مورون القائلة بضرورة العودة إلى لغة النص الفنية (لا تعني) تقديم تفسير جديد للعلاقة جديدة للعلاقة بين اللاشعور المبدع ولغة الفنية بقدر ما (تعني) الكشف عن أهمية دراسة اللغة الفنية للنص وعلاقتها باللاشعور المبدع باعتبارهما يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطا وثيقا "[2]. " ولأن الأساسي و الجوهري بعبارة شارل مورون ، يكمن في اللغة الفنية للنص التي يكونها عالم الفرد المبدع"[3].

وللنص في مفهوم شارل مورون علاقة قوية بصاحبه" ولو أننا تساءلنا الآن عن الأهمية الخاصة التي يتمتع به النص بالقياس لمبدعه لا لأجابنا مورون معتمدا في ذلك على تفسيره الخاص بالكشف عن التداعي في ثنايا بنيات الأثر، فالدفقات الوجدانية تدفع إلى آليات اللاشعور نمطا من الصور و التخيلات التي تلتحم باللغة وبأجزاء النص وتختلق تآلفا مشتركا يسميه مورون بالأسطورة الشخصية "[4].

والجدير بالملاحظة أن جديد شارل مورون يتمثل في اهتمامه بالنص الأدبي "عوضا عن الاهتمام بأسرار آليات اللاشعور ، عن طريق مذكرات الأديب الخاصة، و الشهادات او الخطابات التي تركها ، وربطها بآثار الكاتب، ونحن نعرف إن التحليل النفسي الذي اكتشفه فرويد لقي الكثير من الاهتمام من تلاميذه وأتباعه ، وأنه يركز اهتمامه الأساسي على الشخص المبدع بينما النقد النفسي يركز اهتمامه الأساسي على النص الأدبي نفسه ، فحينما دعا مورون إلى هذا الاتجاه فانه كان يعني بذلك ، أن الصلة

1 المرجع السابق، ص.89
2 المرجع نفسه، ص.80
3 المرجع نفسه، ص. 81
4 المرجع نفسه، ص. 81

لم تنقطع بين الشخص المبدع وأثره بمجرد موته ،ولا مناص لنا من الرجوع إلى النص حتى نقف على الدلالة الحقيقية النفسية "[1].

وفي مجال الأسطورة الشخصية يؤكد شارل مورون " أن الأسطورة الشخصية إستيهام دائم يضغط على الكاتب عندما يمارس فعاليته الخلاقة "[2] . و هي ليست حلما ليليا ،أو حلما من أحلام اليقظة ، ولا عصابا بقدر ما هي مقولة قبلية من مقولات الخيال ،و هي خاضعة " للضغط الذي تقوم به الغرائز الجنسية اللاشعورية على فعالية الكاتب ، و بذلك عينه على العلاقة بين شعور الناسخ باليد ولاشعور الكاتب "[3].

وتظهر الأسطورة الشخصية عبر تصاوير واستعارات ملحة ، فمن هذه الناحية يصبح النص تعبيرا عن شخصية الكاتب ،وتكوينه النفسي ويعتقد شارل مورون ان الكاتب يعبر من خلال عدد لا حصر له من الرموز عن فكرة ثابتة راسخة في لاشعوره وهي تبدو من خلال الاستعارات الملحة ،وخصوصيات الكتاب ،و التكرارات و التعابير المثيرة ،ويجب التمييز في الأسطورة الشخصية بين ما هو جماعي وما هو فردي. ففي النقد النفسي للفن " يركز على ملامح أساطير جماعية وراء الأساطير الشخصية الخاصة بكل كاتب . ثمة حدود فاصلة بين الأسطورة الشخصية التي يكون الأثر انعكاسا جزئيا لها ، وبين الشكل الكلاسيكي للمسرحية الناتج عن لاشعور جماعي، أو كوابيس اجتماعية تختزل قدرا غير محدود من اللاشعور و الميثولوجيا الشعبية "[4].

ويحدد شارل مورون إجراءات عملية لضبط أسطورة الكاتب الشخصية " وفي المقدمة التي يستهل بها شارل مورون كتابه من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية بلورة دقيقة لمنهج النقد النفسي ، في قواعده وغائيته .وتقضي العلمية الأساسية بتنضيد نصوص مختلفة لكاتب واحد لاكتشاف شبكة

1 المرجع السابق، ص. 89

2 المرجع نفسه، ص. 87

3 عمر محمد الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة , ص 70

4 جان لوي كابانس : النقد الأدبي و العلم الإنسانية ،,تر.فهد عكام , ص 54

استعارات متماثلة وصور مثيولوجية متسلطة ومواقف درامتيكية متواترة ،وفي المرحلة التالية من العملية يتم الكشف عن الأسطورة الشخصية كبنية عامة للنتاج الكامل ،ثم يصار إلى تفسير نفسي للأسطورة باعتباره مسرحه بواسطة الكتابة لهلوسة لاواعية في عالم المؤلف . و المحطة الرابعة و الأخيرة تدور حول مقارنة النتائج بالسيرة الذاتية في لحظتها الكبيرة "[1].

وفي هذا المنهج أهمية خاصة للجرد والإحصاء لأن" تراكب النصوص يقصد إلى إظهار شبكات تداعيات تجمعات صور متسلطة ولا إرادية على الأرجح وعلى هذا النحو تغدو النصوص أصداء بعضها البعض ، وتبدو راسمة بنية مشتركة يسميها مورون أسطورة الكاتب الشخصية . ويؤولها على أنها تعتبر عن شخصيته اللاشعورية و النتائج المكتسبة بواسطة تراكب النصوص ،ودراسة الأسطورة الشخصية وتنوعها من أثر لآخر، ستراقب بالمقارنة مع حياة الكاتب .وبهذه التنضيدات المتنوعة يرى أو يعتقد أنه رأى شبكة من التداعيات ، سلسلة من الاستعارات المتسلطة ترسم "[2] .الموضوعية بالنسبة لهذا المنهج قطيعة " واستمرار الشبكات الترابطية يوحي بدوام الصراعات الباطنية المندمجة ببنية الكاتب العقلية "[3].

ويؤكد شارل مورون أن الأسطورة الشخصية يمكن مقارنتها بالحلم ،ولكن لا يمكن أن توصف بالاعتباطية إذا احترمت أربعة مبادئ أساسية هي :

1. مبدأ الثبات القائل إنه لكي يعتبر مكون جزءا أصليا من الاسطورة لابد ان يتكرر دون أن يكون التكرار موكولا للصدفة مثل (تهديد يثقل على الطفل) بنية درامية عزيزة على راسين ،و (ظفائر ثقيلة) ، صورة تظهر دائما بشكل أو بآخر عند بودلير .
2. مبدأ الشذوذ وفحواه أنه لكي يعد عنصر من العمل الأدبي عنصرا من الأسطورة الشخصية ويظهر كنتيجة لانعكاس لاشعوري يجب ان يقدم سمة غير متوقعة (فصور الظفائر الثقيلة) ملائمة في بناء الأسطورة لأنه يبدو مدهشا أن يلح شاعر على ثقل الظفائر في حين أنها رمز للخفة .

1 المرجع السابق، ص 88

2 جان لوي كابانس ، النقد الأدبي و العلم الإنسانية ، تر. فهد عكام ، ص . 52-53

3 المرجع نفسه، ص. 53

3. مبدأ التماسك وخلاصته أن الأسطورة الشخصية ليست جمعا للفظاظات و لكنها بنية رمزية حيث تنظيم العناصر فيها حول موضوعه يمكن تشخيصها في صورة أسطورة (كصورة الطفل المشرد) عند راسين أو الصورة التكميلية للأمير والممثل الفاشل والمومس عند بودلير .

4. مبدأ التطابق أو التوافق ومضمونه القول إنه يمكن أن تفزع الأسطورة الشخصية الناقد التقليدي أو القارئ المتوسط وملاءمتها ليست في الحقيقة إلا فرضية للعمل وتقاس قيمتها بالمقارنة مع مجموع المعطيات التي تجمعها في نسق متماسك .

وإذا أريد أن تكون لها قيمة استكشافية لا يمكن أن تكون اعتباطية، وبالتالي يجب أن تمكن من إقامة تطابق أو توافق بين بعض مكونات الأسطورة و بعض مظاهر السيرة الذاتية التي ظلت غير موضحة أو غريبة"[1].

وقد حقق مشروع شارل مورون خطوات كبيرة ، إذ حقق التلاقي الايجابي بين النقد و الأدب و التحليل النفسي ، وكانت دراساته " مساهمة قيمة في مضمار النقد الأدبي من جهة والتحليل النفسي ، من جهة و التحليل النفسي من جهة أخرى ، فقد اتجهت دراسته نحو تعميق فهمنا لدور ومخبآت اللاشعور في تشكيل الآثار الأدبية فألقت المزيد من الضوء على دلالة اللاوعي عند الكاتب ودلالته في نصوصه الفنية"[2].

إنه علمن النقد " لأن الناقد النفساني ينطلق من الصورة المجازية المتكررة فيحصل على الشبكة الدلالية، ومن الشبكة الدلالية يصل إلى الصورة الأسطورية ، ومنها إلى الحال المأساوي، فيقف على الباطن الذي انطلق منه الأثر الأدبي، و هذا الوصول لم يحصل بواسطة التأويل ،وإنما حصل بواسطة تركيب الصور بعضها على بعض، فهو إذن نتيجة علمية موضوعية"[3].

1 سمير حجازي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، دراسة تحليلية نقدية ،ص .78

2 المرجع نفسه ، ص. 78

3 حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية، ص. 65-66

وعلى يد مورون بلغ الدرس النفسي " قمته في التعلمن فمورون هو الذي حدد للنقد النفساني موضوعه عندما جعله يهتم بشخصية الأديب وتاريخها باعتبارها أحد العوامل الثلاثة التي تتدخل في الإبداع الأدبي وتؤثر فيه (إلى جانب الوسط الاجتماعي و اللغة) . ومورون هو الذي صاغ لهذا النقد منهجه القائم على تركيب الصور المتعاودة في الأثر الأدبي ، بعضها على بعض فذلك يوصل إلى الحصول على شبكة الدلالات ، وهي حصيلة موضوعية لبحث موضوعي "[1].

وفي العمق فمشروع شارل مورون دعوة إلى منهج جديد في القراءة " وعلى هذا النمط من الفهم و التحليل اكتشف مورون قراءة جديدة للآثار الأدبية ، فبينما تهتم سائر القراءات المتعارفة بالتركيب أو الأسلوب أو البلاغة أو المعنى تهتم القراءة النفسانية بالعلاقات التي تنسج في الآثار الأدبية شبكة موضوعية ومتماسكة من الدلالات وتصل من ورائها إلى اكتشاف الصور الأسطورية عند الأديب"[2].

وقد تجاوز مورون المنهج التقليدي، و يظهر ذلك " في أنه لا يلجأ إلى إرشادات عن الأديب خارج النص الأدبي ، يفهمه بمقتضاها وإنما يقتصر على النص ذاته ، وعلى اكتشافه وقائع فنية فيه لم تلق في المنهج التقليدي حظها من العناية لأنها تنبع أساسا من الذات الباطنة للمبدع ، وإذا هو أجاز لنفسه استعمال وثائق أخرى فليطلب منها الدعم لما اكتشفه بعد من النص الأدبي "[3] أي أنه لم يكن متطرفا في تشبثه بنظريات فرويد لأنه يحلل النص تحليلا مرضيا ، ولم يتجاهل خصوصيات الأدب اللغوية الفنية .

ومن أنشط المتأخرين في الاهتمام بإشكالية الدرس النفسي في النقد الأدبي جان بلمان نويل ومن مؤلفاته : الأدب و التحليل النفسي ، نحو لاوعي النص، الحكايات الشعبية وإستيهاماتها .

وتتبلور أطروحة جان بلمان نويل من خلال تساؤلات وملاحظات رئيسية في طليعتها :

1 المرجع السابق ، ص 28

2 المرجع نفسه ، ص. 65

3 المرجع نفسه ، ص. 28

- التساؤل عن إمكانية قراءة مادة أدبية " بالاستناد إلى فرويد وبدون أخذ المؤلف بعين الاعتبار ونسيانه "[1].
- والتساؤل عن مدى عجزنا عن تحليل النص نفسيا "لأننا نفترض وجود لا وعي للنص لا يختلط بلا وعي الكاتب "[2].
- وملاحظة أنه " فيما يخص الكتابات الشعبية لا ضير في استبعاد المؤلفين نظرا لعدم معرفتنا بهم "[3].

ويرى جان بلمان نويل أن هناك طريقتين للتعامل مع النصوص : إحداهما تقليدية وقديمة وتقوم على أساس " تطبيق مفاهيم وأشكال فرويدية على النص "[4].

والملاحظ على هذه الطريقة أنها أدت بحكم ريادتها التاريخية دورها واستنفذت فعاليتها " وما عاد هنالك أي شيء نستفيد منه لأن الفرويدية لم تعد بحاجة إلى هذا النموذج من التفسيرات لما أصابها من غنى في أدواتها، ويحتج الأدباء على ذلك بقولهم أنهم قادرون على اكتشاف نفس الأسرار الصغيرة كعقدة أوديب و النرجسية و الانحرافات "[5].

أما الطريقة الثانية و التي يدعو إليها جان بلمان نويل و هي طريقة " التحليل النفسي للنص الذي يسعى إلى إبراز رغبة فردية ولاواعية في نص فريد فرادة القارئ ، نجدها في كل نص و هي ما نسعى للوصول إليه "[6] وعلى اعتبار أن النص بين يدي المتلقي يحمل رغبة القارئ أكثر مما يحمل رغبة المؤلف.

---

1 إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر. قاسم المقداد ص .216

2 المرجع نفسه ، ص. 212

3 المرجع نفسه ، ص. 217

4 المرجع نفسه ، ص .217

5 المرجع نفسه ، ص. 217

6 المرجع نفسه ، ص 217

ويؤكد جان بلمان نويل أن القراءة التحليلية للنص تستوعب القراءة الأولى فهي " تفك رموز الحكايات وفق أشكال ،ثم يأتي الارتباط الإرجاعي Referentiel ليتكفل بالتأويلات التفصيلية بشكل موجه "[1].

و تقوم هذه الطريقة ،عند جان بلمان نويل أساسا على مفهوم لاشعور النص، و هو مفهوم " يشمل كل القيم الدلالية التي يخفيها النص ، و التي لا تطفح على السطح إلا عند كل قراءة متجددة "[2] وهو كذلك " طاقة كامنة مولدة للمعنى ، و مصدر لا ينضب من الدلالة و المحرك الأساسي لهذه الدلالات هو القارئ"[3].

ومما يبرز في هذه الطريقة أن القارئ فيها يتعامل شخصيا ومباشرا مع النص، وهو ويردد قولة جان بلمان نويل " ما أقرأه هو شيء يخصني مادمت أشتغل على الكلمات و الجمل و الصفات و الأجزاء"[4].

و على اعتبار أن الاتجاه الفرويدي في النقد عني سابقا بلاشعور المؤلف ، ولا شعور شخصيات الأعمال الأدبية، وكان تحليلا بيوغرافيا وأن شارل مورون ورغم اتجاهه النصي لا يستهدف أكثر من الوصل يبين لاشعور القارئ ولاشعور المؤلف [5]. فقد آن الأوان في رأي جان بلمان نويل للتوجه إلى البحث عن "لاشعور النص ككل بكل ما يحمله هذا المعنى من تماه بين النص و الذات "[6] خاصة وأن العلاقة بين النص و المؤلف ليست علاقة تملك، وصدوره عن الكاتب " ليس دليلا على أنه ملكه الخاص، كما أن أبناءنا ليسوا ملكنا والنص في نهاية المطاف ليس هو الكاتب ويبدو أن القيام بتحليل

1 المرجع السابق، ص 218

2 حميد الحمداني ، النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد ، ص 35

3 المرجع نفسه ، ص 36

4 المرجع نفسه ، ص 34

5ينظر:حميد الحمداني: النقد النفسي، تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاءص،34

6 المرجع نفسه ،ص 33.

حياة الكاتب لدراسة عمله الأدبي، هو عمل مماثل للقيام بتحليل نفسي لأم المريض بدل تحليل المريض نفسه"[1].

ويعتقد جان بلمان نوبل " أنه حتى إذا تساهلنا في القول بأن النص يمكن إرجاعه إلى ذات لاواعية للنص نفسه وكأن الذات المبدعة تختفي لصالح ذات تخييلية ،فأن تداخل الذوات في النص يقف عائقا دون ضبط هذه الذات اللاواعية فالنص الأدبي **فرخ** في ذاته ذواتا متعددة ، لا يمكن ضبط تناسخها وتداخلها ، وهو لا يستبعد من ذلك أيضا ذات القارئ عند القراءة"[2].

وإذا كان لا شعور النص هو الهدف فاستبطان القارئ الذاتي في مواجهة النص هو وسيلة و معنى ذلك أن للقراءة و القارئ أهمية واضحة في أطروحة لاشعور النص عند جان بلمان نويل وذلك " مما يقرب مجهوده إلى حد ما من مسار الأبحاث التي ظهرت باسم جمالية التلقي ،التي أولت عناية بالغة لدراسة طبيعية علاقة النص بالقارئ "[3] . ويقول جان بلمان نويل في ذلك " وباعتبار أن المعنى لا يظهر إلا مع القراءة فإنه لا المعنى الواضح ولا الدلالية الإيجابية، ولا المعاني المخبأة، ولا القيم غير المتوقعة ، بقادرة على أن تستيقظ أو تنكشف إلا مع القارئ و في علاقة مع رؤيته الخاصة "[4].

وإذا كان شارل مورون في مشروعه قد طور عمليا إجراءات التحليل ، فإن جان بلمان نويل يمضي بتلك المعاني إلى أقصى الحدود ، في دعوته إلى التركيز على النص، بغض النظر عن مؤلفه ، وفي ذلك كله يقترب هذا الاتجاه أكثر من النص الأدبي و خصائصه ، بل إنه تجاوب مع اتجاهات النقد الأدبي الحديث النصية تجاوبا ملحوظا .

وأخيرا يمكننا أن نستخلص من عرضنا للأسس التاريخية للدرس النفسي ما يلي :

1 المرجع السابق ، ص 35

2 المرجع نفسه ، ص 36

3 المرجع نفسه ، ص 36

4 حميد الحمداني : النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد ، ص 35-36

أولا : بقراءة تحليلية ذات منظور تعاقبي يمكن أن نلاحظ تمايز ثلاث مراحل في التراكم العلمي الذي يشكل الأسس التاريخية للدرس النفسي .

1. مرحلة الملاحظات النفسية ، و هي مرحلة أسهم فيها مفكرون كأرسطو وأفلاطون، وأدباء كلولردج و وردزورث ، ونقاد كسانت بيف ولانسون وفيها إحساس بوجود علاقة بين الأدب و النفس ، و تمهيد لتعميق بحثها.
2. مرحلة التنظير ، وهي المرحلة التي برز فيها المنظرون الكبار في التحليل النفسي ،أمثال فرويد ويونج وأدلر ، الذين بلوروا نظريات كبرى في التحليل النفسي ، ومدو اهتماماتهم السيكولوجية إلى المجالات الأدبية ، و بذلك أوجدوا الشروط العلمية الضرورية لقيام الدرس النفسي في النقد الأدبي .
3. مرحلة التطبيق والتطوير ، حيث توسع الدرس النفسي للأدب بفضل جهود علماء ومفكرين ونقاد انطلقوا من النظريات الكبرى في التحليل النفسي ، وطبقوها على الأدب ، وطوروا نظريات متكاملة في التحليل النفسي للأدب أمثال، إرنست جونز و أوتورانك ومود بودكين و رونيه لافورج وماري بوناربرت وشارل بودوان ، وباشلار وسارتر ولاكان ، ثم شارل مورون وجان بلمان.

ثانيا : إن تبلور الدرس النفسي في النقد الأدبي يتجاوز النظر إلى الإبداع الأدبي باعتباره مجالا لتطبيق نظريات التحليل النفسي ،أو اختبار صحتها وفعاليتها إلى تأسيس منهج يقف بين علم النفس والأدب، ويراعي خصوصيات الإبداع الفني تبلور بداء بتطبيق خصب في مجال الإبداع والأدب لنظريات المحللين النفسيين الكبار كفرويد ويونج وأدلر.وظهر ذلك التطبيق في أعمال ارنست حونز واننورانك ومود بودكين ورونيه لافورج وماري بوناربرت وشارل بوداون ،ثم اتجه نحو التنظير لمنهج نفسي أدبي نقدي من خلال أعمال مفكرين وعلماء متأدبين أمثال باشلار و سارتر ولاكان وشارل مورون وجان بلمان نويل .

وفي ظل هذا الجهد التنظيري ظهرت مقولات عديدة حول الصورة الأدبية ، و كوجيطو الكاتب و الأساس اللساني للاشعور، وأسطورة الكاتب الشخصية ولا شعور النص ، و تحدد موضوع الدرس النفسي في النقد الأدبي وضبطت إجراءاته النقدية بصورة أدق.

الفصل الثاني

تلقي التيار الأدبي العربي للدرس النفسي

1. حامد عبد القادر
2. أحمد الشايب
3. سيد قطب
4. محمد النويهي
5. عز الدين إسماعيل

تمهيد:

إن الحديث عن تلقي النقد العربي للدرس النفسي و الجهود العربية لتأصيله، ورصد مختلف لحظات تبلوره وتطوره في النقد الأدبي العربي يقتضي الحديث عن مراحله وتياراته ، و الكشف عن التطورات التي حدثت عند الدارسين العرب في وعيهم بالدرس النفسي وتمثله نظريا و تطبيقيا.

وعندما نحاول وصف الدرس النفسي في النقد العربي ، في مستواه النظري وصفا علميا لفهم تطبيقاته في دراسة الأعمال الأدبية العربية ، ونتتبع ظهور الوعي بإشكالية الدراسة النفسية للأدب وتطورها ، وتجلياتها و آثارها، ومحاولة تأصيلها في النقد العربي، سنلاحظ وجود تيارين أساسيين: تيار أدبي ، وتيار سيكولوجي.

أما التيار الأدبي: فمثلته كتابات نقاد الأدب ومؤرخيه وأساتذة جامعيينالذين نهضوا بهمة التعريف بأصول الدرس النفسي من جوانب متعددة ، وبمستويات متفاوتة في تعمق الموضوع ، والإحاطة بعناصره.

و في سبيل الإلمام بالتيار الأدبي سنتوقف عند أربعة من الباحثين العرب المحدثين الذين اهتموا بالتعريف وتأصيل الدرس النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث ،سواء ضمن حديثهم عنه باعتباره خطابا مستقلا، أم ضمن حديثهم عن النقد الأدبي العربي الحديث عامة، وهم: حامد عبد القادر و أحمد الشايب وهما أستاذين جامعيين ،سيد قطب وهو مؤرخ للنقد الأدبي العربي الحديث، محمد النويهي و عز الدين إسماعيل وهما ناقدين متخصصين في هذا الخطاب ، بل يعتبران من ركائزه الأساسية.

1/حامد عبد القادر :

مضى حامد عبد القادر في محاولات تأصيل الدرس النفسي في النقد العربي من موقع الأستاذ الجامعي. حيث ألقى سنة 1945 " ثلاث محاضرات في علم النفس الأدبي على طلبه قسم اللغة العربية"[1] في معهد الدراسات العليا و استجابة لطموح القراء و الطلاب و حاجاتهم ، زاد فيها و نقح و أخرجها في كتاب عنوانه –بدراسات في علم النفس الأدبي – و نشره سنة 1949 معتبرا إياه "بمثابة تمهيد أوشق طريق جديد لدراسات مستفيضة في علم النفس الأدبي تتناول جميع بحوثه، و تشمل جميع موضوعاته "[2].

و قد تميز حامد عبد القادر عن معاصريه الرواد الذين نهضوا بمهمة تأصيل الدرس النفسي في النقد الأدبي الحديث، و بحكم تخصصه في علم النفس. بحرص شديد على ترويج ثقافة سيكولوجية بين الأدباء و الجامعيين و النقاد على حد سواء، و قال إنه يوجه كتابه " للمنشغلين بالأدب من أبناء العروبة في مصر و الشرق العربي راجيا أن يجحدوا منه معينا لهم في دراساتهم الأدبية عامة ، و في النقد الأدبي خاصة ، و أن يعدوه نواة صالحة لبحوث بل كتب تنمو بها الدراسات الأدبية و تزود بها المكتبة العربية"[3].

و لذلك، اختار أن يتوسع في عرض المعطيات السيكولوجية، و قال " قد يحس القارئ كما أحس، إني قد أطلت بعض الإطالة في سرد الحقائق النفسية التي شرحتها وجعلتها مقدمات للبحوث ، ولكني أبرر ما فعلت في هذا الصدد بأني قصدت من ذلك أن أذكر من درسوا علم النفس بما درسوا ليضعوه نصب أعينهم في أثناء دراستهم الأدبية ، أما من لم تتح له الفرصة لدراسة هذا العلم فمن الضروري أن يكونوا على بنية بمبادئه التي لها علاقة وثيقة بالدراسات الأدبية "[4].

1حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1979، ص. 04

2 المرجع نفسه، ص 05.

3المرجع نفسه، ص 05

4المرجع نفسه، ص 05

و لبلوغ تلك الأهداف عنى حامد عبد القادر بتحليل إشكاليتين رئيسيتين هما :

أولا : التعريف بعلم النفس العام و تاريخه ،وموضوعه ومعطياته الأساسية، ثم بعلم النفس الأدبي و مجاله وقضاياه .

و ثانيا : التعريف بالفنون عامة و الآداب و الموسيقى خاصة ،و تحديد طبيعتها ، و وظائفها و مقومات شخصيات مبدعيها و خصوصيات تلقيها و تقويمها و كل ذلك من وجهة نظر سيكولوجية.

و في الإشكالية الأولى درس حامد عبد القادر تطور علم النفس مستعرضا مراحله ،وقدم تعريفا له مراعيا الأبعاد العقلية و الشعورية و السلوكية في الإنسان، و قال إن المتشغلين بعلم النفس يعرفونه اليوم " بصورة مختلفة اختار منها أنه علم و صفي يبحث في الأعمال العقلية من حيث وصفها و تطورها و علاقة بعضها ببعض و تأثيرها في السلوك "[1].

كما حلل مكونات الإنسان النفسية في مستويين أو ما أسماه بحياتين : – حياة عقلية و حياة وجدانية– وذكر من عناصر الحياة العقلية الشعور و شبه الشعور و اللاشعور ،واستعرض نظريات كبار المحللين النفسيين كفرويد و أدلر .

و في المقابل حيث الحياة الوجدانية، تحدث عن الانفعالات و العواطف و قوانين الإثارة ورد الفعل و أثر التذكر و أثر اللغة في الحياة الوجدانية و أنواع الوجدان .

و قد أكد حامد عيد القادر في تحليلات على ثبوت معطيين أساسيين . أولهما أنه " مهما يكون من اختلاف علماء النفس في تصور العقل و مناطقه و النفس و أنواعها فليس ثمة ريب في أن الأعمال التي يقوم بها العقل على اختلاف صوره و مراتبه لا تخرج عن ثلاث مجموعات ألا و هي:

1- مجموعة الإدراك أو التعقل .

2- مجموعة الوجدان أو الشعور باللذة أو الألم على اختلافهما في الكم و الكيف .

1 حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي ، ص. 12

3- مجموعة النزوع أو الاتجاه إلى العمل "[1].

و الثاني " أن علم النفس الحديث ليعنى بالعمليات اللاعقلية اللاشعورية عنايته بالعمليات الشعورية، و قد خطا في هذا السبيل في العصر الحديث خطوات واسعة، وبين ما للعقل الباطن من آثار عظيمة في السلوك... وما للاتجاهات المكبوتة في أعماق العقل الباطن من تأثير في التوجيه و الإنتاج الفني ،و بذلك .

يتبين لك ما بين الدراسات النفسية و الدراسات الفنية من وثيق العلاقة و شديد الارتباط "[2].

ثم أبرزحامد عبد القادر مجال تخصص علم النفس الأدبي ، و عرفه لأنه " علم يبحث في عقل الإنسان من حيث كونه معبرا عن أفكاره بأساليب لغوية راقية أو مقدر لتعبير الناس عن أفكارهم بتلك الأساليب"[3].

ولاحظ حامد عبد القادر من الناحية التاريخية أنه لا يمكن القول " إن البحث في الأدب من الوجهة النفسية أو الفلسفية حديث العهد ،فإن لأرسطو مقالات في الشعر و الخطابة و له في النقد الأدبي أرآء قيمة، و لكن استقلال علم النفس الأدبي و انفصاله عن علم النفس العام ، و التوسع في مباحثه من نفحات العصر الحاضر "[4].

و دافع حامد عبد القادر عن إيمانه بأن " الأديب منشئا كان أو ناقدا في حاجة ماسة إلى دراسة علم النفس بوجه عام ،و إلى معرفة العمليات العقلية التي لها صلة وثيقة بالإنتاج و النقد الأدبي بوجه خاص، و إلى الإلمام بمدى تأثير حياة الأديب العقلية في مسلكه الأدبي بوجه أخص"[5]. و أكد أخيرا " أن هناك أبوابا للبحث تستطيع أن تطرقها في دراسة الأدب العربي دراسة نفسية "[6].

---

1 المرجع السابق، ص .28

2 حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي ، ص. 13

3 المرجع نفسه ، ص. 18

4المرجع نفسه ، ص. 11

5المرجع نفسه، ص 18

6المرجع نفسه، ص 172

و في الإشكالية الثانية درس حامد عبد القادر أربع قضايا محورية رئيسية هي : مفهوم الفن ووظيفته . طبيعة الأدب ومقوماته. مكونات شخصيات المبدعين . طبيعة التقويم الجمالي ، وخصوصيات التلقي الاحترافي .

1. و في دراسة مفهوم الفن ووظيفته أورد حامد عبد القادر أراء فلاسفة الجمال كأفلاطون و أرسطو و علماء النفس كفرويد و يونج وأدلر. و قال إن الفنون تتعدد بتعدد و تنوع أدوات التعبير الفني فيها[1]. و لكنها تتحدد في أصولها ": و العمل الفني مهما تختلف صورته شعرا كان أو تصويرا أو تمثالا أو قطعة موسيقية ينتمي بوجه عام إلى ذلك النوع من أعمال الإنسان التي فيها يتمثل ما يسمى بأحلام النفس أي الخيالات الابتكارية التي تنجم عن ذلك النشاط العقلي الذي يرمي إلى الاستعاضة عما في البيئة أو النفس من قصور أو نقص و إلى حل العقد النفسية حلا يرضي النفس، و إلى القضاء على الصراع العقلي قضاء يؤدي إلى الاحتفاظ بكيان النفس و الإبقاء على وحدتها "[2].

و من خصائص الفن ، و بالمقابلة بين العالم و الفنان " أن العالم يتخيل صوره بعين العلم و الحقيقة، أما رجل الفن فيري صوره بعين العاطفة و الوجدان"[3].و إنه " من الثابت أن الخواص و المميزات التي يمتاز بها موضوع الفن تتأثر إلى حد كبير جدا بحياة الفنان العقلية و بما يعتريه من اضطرابات عصبية أو صراع نفسي "[4].

و صرح حامد عبد القادر في هذا الصدد بأنه " يميل إلى ترجيح رأي فرويد لما بين الغريزة الجنسية و الإنتاج الفني من علاقة وثيقة لا يسع أحدا إنكارها ، فأكثر الفنون من مظاهر هذه الغريزة و ما يتصل بها من انفعالات و ما ينشأ عنها من عواطف "[5].

1 المرجع السابق، ص 82

2 حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الادبي ، ص . 128

3 المرجع نفسه، ص 37

4 المرجع نفسه، ص 134

5 المرجع نفسه، ص. 84

و في تحليل حامد عبد القادر لاحظ أن الفن " يوقظ في النفس انجذابا نحوه ، أو رغبة في تلبية داعيه تلبية ايجابية "[1].و إن الغرض المباشر و " الأساسي الذي يهدف إليه رجل الفن هو التأثير في النفس بإثارة الخيال و تحريك الوجدان و توجيه العاطفة"[2].

و الخلاصة التي انتهى إليها حامد عبد القادر في هذا الصدد هي أنه " يبدو لنا في ضوء ما تقدم، أن للفن وظيفتين كما أن هناك نتيجتين تترتبان على اجتلائه، أما الوظيفتان فهما :إدخال السرور على النفس . إبراز الرغبات و الانفعالات المؤلمة المكبوتة، و أما النتيجتان فهما :

أ- الشعور بالسرور بالفعل و هذه نتيجة للوظيفة الأولى .

ب- الراحة النفسية العامة للتنفيس عن الانفعالات المكبوتة و هي نتيجة للوظيفة الثانية .

ولكي يجمع بين الوظيفتين ونؤلف بين النتيجتين نقول إن وظيفة الفن أو الغرض منه هو اجتذاب أذهان الناس و لفت أنظارهم إلى ما في الأعمال الفنية من جمال ، و إن النتيجة المترتبة على تحقيق هذا الغرض هو الاستمتاع سواء أكان ذلك الاستماع في صورة السرور أو اللذة أو في صورة الراحة العامة أو التخفيف من متاعب الحياة النفسية "[3].

2. و في محور تحديد طبيعة الأدب و مقوماته تحدث حامد عبد القادر عن مفهوم الأدب ومكوناته و المبادئ النفسية التي يقوم عليها. و قد عرف الأدب بأنه : " فن من فنون التعبيرية الرفيعة أو هو من أنواع الإنتاج الإنساني الراقي الذي يوصف بالجمال، و يقصد منه التعبير عن مشاعر النفس، و التأثير في الوجدان و العاطفة و الخيال "[4].

1 المرجع السابق ، ص 144

2المرجع نفسه ، ص 72

3 المرجع نفسه، ص 141-142

4 المرجع نفسه، ص 14

و أكد أن من أهم الأغراض التي يتوخاها الأدب بفعل اختيارات الأديب " أن يثير الوجدان و يؤجج نار الانفعال ويوقظ العاطفة ، و سبيله إلى ذلك استخدام الألفاظ القوية و العبارات الساحرة التي تجتذب القلوب، و تهز المشاعر و تخلب الألباب "[1].

و ألح حامد عبد القادر على إبراز العناصر الذاتية في الأدب من خلال المقابلة بين طريقة العالم و طريقة الأديب في التفكير و قال ّ:" إن التعليل العلمي تعليل واقعي موضوعي يرجع فيه العالم إلى الواقع و الحقيقة، و إن التعليل الأدبي تعليل ذاتي نفسي يرجع فيه الأديب إلى ذوقه الفني و خياله الأدبي و عاطفته الجمالية "[2].

و لاحظ حامد عبد القادر ما للإدراك الحسي من " أثر كبير في الإنتاج الأدبي إذا كان قويا واضحا استطاع المنشئ الأديب أن يصف ما يحس وصفا مطابقا للواقع"[3].

و من المكونات الأساسية للأدب التي اهتم بها حامد عبد القادر المكونان البلاغي و الموسيقي. ومن ملاحظات حامد عبد القادر في المكون البلاغي ما يلي :

- إن لظاهرة تداعي المعاني " ما لها من الأثر البالغ في الإنتاج و النقد، فإليها يرجع التشبيه و الاستعارة و المجاز و الكناية "[4] .بل إن " الأساليب البيانية ترجع كلها أولا و قبل كل شيء إلى هذه الظاهرة النفسية الهامة في الحياة العقلية "[5].

- " إن التصوير ليس غاية في ذاته و إنما هو وسيلة للتأثر فإي التفكير و الوجدان ، و لذا يقول علماء البيان إن لكل تشبيه غرضا يرمي إليه. و أنك لو تتبعت جميع الأغراض التي ذكروها من تقبيح أو تمليح ،أو ترغيب أو تنفير –وهلم جرا- لوجدت أن هذه الأغراض كلها مما يتعلق بالنفس إذ أنها لا

1 المرجع السابق ، ص 187

2 حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي ، ص. 51

3 المرجع نفسه، ص 31

4 المرجع نفسه، ص 40

5 المرجع نفسه، ص 46

تعدو أن تكون تأثيرا في الفكر ،أو إثارة للوجدان أو العاطفة "[1]. و مثل ذلك يقال عن أساليب الإيجاز كالاكتفاء و أساليب الإطناب كالاعتراض و التذييل [2]

– إن هناك استعارات مكنية لا ينتبه " إليها كأنها تنوسيت حتى أصبحنا لا نشعر بها ،فنقول مثلا: إن حزن فلان عميق أو إن سلوكه مستقيم أو إن صوته غليظ. ففي كل من هذه استعارة مكنية تكاد تنسى و السبب في هذا التناسي الإلف و العادة ،و طول الزمن، فأنت تعلم أن العمل الإرادي إذا تكرر مرات كافية، في فترات متعددة أصبح آليا عاديا لا يكاد يشعر به الإنسان ، و لذا تسمى هذه الاستعارات المنسية استعارات غير شعورية "[3].

و في المكون الموسيقي قال حامد عبد القادر إن إيقاع النص تكونه نغم اللغة و نغم النفس:

وإن الأولى " نغم الألفاظ وموسيقاتها، و إن شئت فقل إنه حركة الألفاظ المنظمة، أما نغم النفس و موسيقاها و حركتها التي تتبع نغم الألفاظ و موسيقاها فتكون من حالات التوقع و الاطمئنان التي يحدثها توالي المقاطع و تتابع الأصوات بنظام وانسجام . و لذا نقول إن موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ ، فكلما كانت الكلمات متآلفة المقاطع متناسقة الأصوات اشتد تأثيرها في العقل، و حسن وقعها لدى النفس، وذلك بموسقاها العذبة ،و نغمها الجميل .و ما ذلك التأثر إلا نغم النفس الناشئ عن ارتياحها وسلوكها مسلكها الطبيعي الخالي من الدهشة و الاضطراب"[4].

و لاحظ حامد عبد القادر في مستوى المكون الموسيقي و بالموازنة بين الشعرين العربي و الغربي أنه " قد جرت عادة القدماء من شعراء العربية و من نسج على منوالهم من المحدثين أن يلتزموا بحرا واحدا ورويا واحدا من أول القصيدة إلى آخرها ، فكان ذلك أدعى إلى ملل السامع أو القارئ، و بخاصة إذا كانت القصيدة طويلة، أما شعر الفرنجة فليست فيه هذه الظاهرة ، لأن شاعرهم ينتقل من بحر إلى بحر

1 المرجع السابق، ص 165

2 المرجع نفسه، ص . 167

3 المرجع نفسه، ص .44

4حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي ، ص. 93

و من روي إلى روي، و كثيرا ما يتحرر من قيود الروي و القافية ، فيحدث بذلك مفاجآت سارة ذات قيمة شعرية عظيمة، و في الوقت نفسه تدعو إلى تجدد الشوق و توالي الانتباه.

ومرد ذلك إلى قاعدة نفسية خاصة مؤداها أن تغير المثير يدعو إلى تجدد الانتباه، ألا ترى أن المنظر الواحد قد تمجه النفس و تنصرف عنه بعد طول الانتباه إليه ، و إن تكرار المناظر و تواليها يدعو إلى تجديد اليقظة وتوالي الانتباه "[1].

ولاحظ حامد عبد القادر كذلك " أن للشعر الذي ينتقل فيه الشاعر من بحر إلى بحر و من روي إلى روي تأثيرا نفسيا لا يستهان به، ذلك أنه بطباعه اللفظي المصطنع و بقيوده الشكلية المتنوعة يحدث إلى أقصى حد ما يسمى بـ الانعزال النفساني و معنى ذلك إن الشعر بمفاجأته الشكلية الخلابة يحمل النفس على أن تقصر نشاطها عليه ،فكأنما تنحصر نفسها في قالب معين تحتله ، أو في خدر معين تأوي إليه هو قالب التجربة الشعرية الفاتنة أو خدر الأسلوب الشعري الجذاب فتعكف على اجتلاء تلك المظاهر الشعرية الشكلية المتجددة، و بذلك تباعد بينها و بين تجارب الحياة العادية وتصير كأنها بمعزل عما يحدث في العالم الخارجي من حوادث يومية عرضية لا قيمة لها . و ليس الأمر كذلك في النثر المرسل الذي يتسع المجال فيه للتفكير في المعنى أكثر من التفكير في المبنى .وقد تؤول هذه المعاني تأويلا شخصيا، و قد تلح هذه المعاني في شغل الذهن و يقظته ،و تحمله على أن يطلق لنفسه العنان فيذهب كل مذهب في عالم الخيال الشارد ،أو الحدس العقيم ،و يجعله يفكر في حوادث الدهر تفكيرا زائدا على الحد "[2].

و خلاصة القول في رأي حامد عبد القادر هي " أن صورة الشعر الحر الطليق المتجدد الوزن و القافية تتغلب على موضوعه فتجعل الإنسان يفكر في الحياة و العالم، إن فكر فيهما تفكيرا سطحيا غير مؤلم و لا خطر، و أن موضوع النثر المرسل يتغلب على صورته فيجعل الإنسان أقرب إلى التفكير في

1المرجع السابق، ص 95

2 المرجع نفسه، ص 95

العالم وحوادثه ، التي لا تكون هامة ، تفكيرا عميقا مؤلما ؛ و أن انصراف الذهن عن العالم و عكوفه على اجتلاء جمال الشعر اللفظي يسمى الانعزال النفساني "[1].

و أكد حامد عبد القادر أن هناك ثلاث خصائص أساسية تميز العمل الفني عامة و الأدبي خاصة : الأولى و هي ظاهرة الإيحاء : و هو في ذلك يقول " إن سلاح الإيحاء قد كان ولا يزال سلاحا قويا فعلا في إثارة الانفعالات و إيقاظ العواطف وحفز الهمم و توجيه النشاط إلى الأعمال الصالحة "[2] .و للإيحاء شروط " هي إن يكون الموحي واثقا من نفسه ،جادا في قوله متأثرا به في ظاهره و باطنه ، و إن يكون الموحي إليه مستعدا بطبعه لقبول الإيحاء و التأثر به، و لا يكون كذلك إلا إذا صادف الكلام هوى في نفسه ووقع لديه موقعا حسنا ، لذا كان لزاما على الموحي أن يدرس عقلية الموحي ، إليه ليجعل عمله به أساسا لإيحائه فإن ذلك كفيل بان يقارب بين عقلية الموحي و الموحي إليه، فتتصل العقليات و يكون للإيحاء التأثير المرتجى "[3].

الثانية : هي ظاهرة التأثير الوجداني و في ذلك يقول حامد عبد القادر " إن من خواص الأدب بل من خواص الفن التي تميزه من العلم أنه يرمي إلى التأثير في الوجدان، أما العلم فأنه يؤثر في الإدراك ، فسحر البيان في اجتذاب الوجدان ، و قيمة العلم في تغذية الإدراك و امداد العقل بالحقائق "[4].

الثالثة : و هي ظاهرة الانعزال الفني : و هي ظاهرة ليست " مقصورة على الشعر، بل إنها من خواص الفن على اختلاف صوره ، فالأعمال الفنية تتجذب إليها الأذهان بما انطوت عليه من مظاهر صورية أو شكلية وتحول بين الإنسان و بين التفكير في العالم الخارجي تفكيرا مؤلما قد لا يكون الإنسان في حاجة إليه"[5].

1 المرجع السابق ، ص 95-96
2 المرجع نفسه، ص 189
3 المرجع نفسه، ص .189
4 المرجع نفسه، ص .189
5 المرجع نفسه ، ص .96

3. و في محور دراسة شخصيات المبدعين لاحظ حامد عبد القادر تفرد شخصية المبدع و قال " لو درسنا حياة كل من أبطال التاريخ ، و أبطال العلم ، و عمداء الفن ، و زعماء الأدب دراسة مستفيضة خالية من شوائب التحيز، لوجدنا أنه لم تخل شخصية واحدة من مغمز لغامز و مطعن لطاعن "[1] .و هناك وراء ظاهر كل شخصية متميزة " مآرب شخصية كامنة في النفس ،أو دوافع طبيعية فطرية مكبوتة لا يظهرها إلا التحليل النفسي الدقيق "[2].

ولاحظ حامد عبد القادر " أن الغريزة الجنسية مصدر نشاط حيوي قوي يظهر بأجلى مظاهره في عصر المراهقة و البلوغ "[3] . عند كل انسان ، و قد يقوم بإشباعه أو بكبته أو بتصعيده ، و هو يتلون بلون وجدان حائر و " هذا الوجدان الحائر من أقوى البواعث التي تحفز الإنسان إلى الشغف بالفنون و التعلق بالأدب بوجه عام ، و بالغزل وما يتصل به بوجه خاص "[4]. و يتجسد في الأغاني و أشعار الغزل " ولنا في غزل عمر بن أبي ربيعة وأشعار ليلة ومجنونها و غيرهم من شعراء الغزل في الدولة الأموية أوضح مثال لأثر تلك الظاهرة، و أقوى دليل على مدى تأثيرها في الإنتاج الأدبي "[5].

ولذلك ينبغي في رأي حامد عبد القادر التوسع في دراسة شخصية المبدع، " فدراسة طفولة الشاعر قد تسفر عن أمور تعني العالم النفساني، و تمده بمعلومات تكشف له الستار عن الأساليب التي جعلت الفنان يتجه اتجاها معينا في إنتاجه الفني ، ولو أن هذه المعلومات لا تفيد علماء إدراك الجمال في قليل أو كثير ، ذلك أن العلماء النفسانيين يعنون بمعرفة العوامل التي دفعت الفنان إلى الاشتغال بالفن و النبوغ فيه ، وسلوكه في إنتاجه مسلكا معينا دون سواه ، ولذلك يهنهم جدا أن يعرفوا حياة الفنان الأولى ويلموا بأطوارها ، و مراحل نموها ، أما علماء الجمال فيعنون بالعمل الفني من ناحية قيمته

1المرجع السابق ، ص .86.
2المرجع نفسه، ص .86.
3المرجع نفسه، ص .64.
4المرجع نفسه، ص .65.
5المرجع نفسه، ص .65.

الجمالية و لذا كانت دراسة حياة الفنان غير مجدية لهم ، لأن تقدير الفن الجمالي يخضع لأصول ومقاييس لا علاقة لها بتلك الحياة"[1].

وحول مؤهلات الأديب في مجال الوصف قال حامد عبد القادر :" إن مقدرة الأديب في الوصف و التصوير ، لا تدل دلالة قطعية على مقدرته في التصوير المبني على الإدراك الحسي، و إنما تدل دلالة يقينية على مقدرته اللغوية ووفرة ما يعرف من الألفاظ التي تستخدم في التصوير "[2]. و لاحظ من ناحية ثانية أنه " بمقدار دقة التخييل وسعة مداه–لدى الأديب – يكون مقدار الدقة في الوصف و التصوير "[3].

4. و حلل حامد عبد القادر طبيعة التقويم الجمالي في أبعادها الاستطيقية و السيكولوجية مستعرضا مختلف مذاهب الفلاسفة ، و اتجاهات المتلقين في التعامل معها . و قد وضح أن للجمال بعدين أحدهما موضوعي أوخارجي والأخر ذاتي أو نفسي " أما الناحية الموضوعية فيقصد بها الصفات التي يقول رجال الفن بوجوب تحققها في القطعة الفنية أو العمل الفني ليمكن وصفه بالجمال ، أما الناحية النفسية فيراد بها شعور الشخص نفسه حينما تتصل حواسه بما يوصف بالجمال، و غني عن البيان أن الناحية الأولى أي الموضوعية لا تعني علماء النفس و إنما تعني الفلاسفة أو الأخصائيين من رجال الفن فهي لذلك خارجة عن البحث النفسي أما الناحية الثانية و هي الناحية الشخصية ، فهي التي تعني علماء النفس الذين يبحثون في الحالات النفسية ، أو التجارب العقلية بوجه عام، فلاشك أن من مباحثهم النظر في الشعور الوجداني الذي يعتري الإنسان حينما يحس الجمال أو يقدره "[4].

1المرجع السابق ، ص .134

2المرجع نفسه، ص .172

3دراسات في علم النفس الادبي : حامد عبد القادر ص 34

4المرجع نفسه ، ص.97

و أكد حامد عبد القادر أنه " لا وجود لجمال موضوعي في الكائنات الطبيعية، ولا في الأعمال الفنية، و إنما الجمال أمر شعوري ينشأ في النفس عند اتصالها ببعض الأشياء الطبيعية ، أو الصناعية اتصالا مباشرا ، أو عند تأمل هذه الأشياء و التفكير فيها "[1]. و معنى ذلك " أن العامل النفسي هو منبع التقدير الفني ، و أن هذا العامل النفسي هو اتصال عقل الإنسان بهما هو جميل ، و أن هذه الصلة تحدث في الغالب سرورا ، و أن هذا السرور ينشأ من ذات الجميل ، و إنما قلنا في الغالب، لأن بعض المناظر الجميلة قد يكون مؤلما كالروايات التمثيلية المأساتية التي لا يقدح إيلامها النفس في جمالها ولا يحط من قيمتها الفنية "[2].

ودرس حامد عبد القادر أسباب التباين في التقديرات و الأحكام الجمالية و ربطه بالمقدرة العقلية و الخبرة الفنية، و المزاج الشخصي، و الذوق و الميول الخاصة، و الحالة النفسية عند التقدير"[3]. وأكد أن اختلاف الناس في الأحكام الجمالية " يرجع في الواقع إلى وجود فروق فردية بين بعض الناس و بعض، ومن السهل إرجاع جميع هذه الفروق إلى عاملين أساسيين هما :

- عامل الوراثة .
- عامل البيئة .

ويدخل في عامل الوراثة: الغرائز و الميول الفطرية العامة و الأمزجة ،و الأذواق و الذكاء و الاستعدادات العقلية الفطرية ،كالخيال و الانتباه و الملاحظة و الوجدان و الانفعال .

و يدخل في عامل البيئة: البيئة الطبيعية و البيئة الاجتماعية و التربية المقصودة وغير المقصودة ، ومن آثار البيئة المقدرة العلمية الخاصة ، و الخبرة العلمية ، و ما يتكون في النفس من عادات وميول و أخلاق و عواطف ، ومثل عليا ، تتألف منها الشخصية ، و كذلك التأثر بالتقاليد الاجتماعية و الرأي العام "[4].

1المرجع السابق، ص .98

2المرجع نفسه، ص .102

3المرجع نفسه، ص .120

4دراسات في علم النفس الادبي ، ،ص .120

ولاحظ حامد عبد القادر أن البحث في – منابع السرور– بحث استطيقي بالدرجة الأولى "ولا يتصل بعلم النفس الذي هو علم وصفي يعنى بوصف الحالات النفسية التي تتوارد على الإنسان في كل تجربة من تجارب الحياة"[1].

و توسع حامد عبد القادر في دراسة الذوق ، وعرض أرآء القدماء من العرب، و خاصة عبد القاهر الجرجاني ، و تساءل عن الذوق اهو فطري أم مكتسب ؟ و أجاب بأنه " استعداد خاص يهيء صاحبه لتقدير الجمال و الاستمتاع به ومحاكاته، بقدرما يستطيع في أعماله و أحواله وأفكاره "[2] ، و أكد على وجود آثار للعقل الباطن في التقدير الفني. أي وجود تاأثيرات للنزاعات النفسية المكبوتة و آثار للصراع النفسي الداخلي في تلقي الجمال و ادراكه وتقويمه .

ومن ناحية ثانية حدد حامد عبد القادر الشروط السيكولوجية التي ينبغي توفرها في الناقد الكفء، كالاستعداد العقلي و القدرة على التخيل و القدرة على التمييز ، و هو يلاحظ أنه لا أحد يستطيع " أن يكون ناقدا أدبيا نافذ البصيرة صادق الحكم دون أن يلم باللغة متنها وأساليبها إلماما معقولا ، ويكون على بصيرة من حركات النفس وإدراكاتها و اتجاهاتها، إن إلمامه باللغة يساعد على إصدار الأحكام الصحيحة على الألفاظ و الأساليب، و إلمامه بأعمال العقل ووظائفه ما يؤثر فيه، يجعله قادرا على دراسة عقلية الشاعر مثلا ، بدراسة أسلوبه و أفكاره وآرائه فأسلوب الأديب وأفكاره عنوان عقله بل رمز شخصيته ومظهر خلقه . و هل هناك من علم يساعد الأديب الناقد على دراسة عقيلة الأديب المنتج غير النفس، الذي بمعونته يعرف القارئ مدى صدق احساس الكاتب أو الخطيب أو الشاعر، و يدرك مبلغ ما في أفكاره من سداد ومطابقة لمقتضى الحال "[3].

1المرجع السابق، ص .125.
2المرجع نفسه ، ص .125.
3المرجع نفسه، ص .17.

و على الناقد ، و حرصا على العمق و الموضوعية " إن يعرف الأسباب النفسية التي تؤدي إلى الخطأ في الحكم ليتجنبها فيكون حكمه حكما سليما خاليا من شوائب التحيز بعيدا عن التأثر بالمزاج و الميول الشخصية"[1].

ووصف حامد عبد القادر مختلف المراحل العقلية و النفسية لعمليات تلقي الأدب، بدء بالإحساس البصري و الصوتي ، ثم تمثل الصور ، واستيعاب المعاني و الأفكار ،وحصول التأثير الوجداني ، و آثار المعتقدات الفكرية و الروحية في أشكال الإبداعات ومضامينها وتلقيها .ولاحظ أن" الشاعر قد يعتمد على القارئ أو السامع ليكمل بخياله ما عسى إن يكون في الصورة من نقص، و كثيرا ما تكون هذه التكملة سهلة ميسورة توحي بها عناصر الصورة التي اكتفى بها الشاعر، و لكن ينبغي ألا تتجاوز هذا النقص الحد المعقول خشية أن يعجز التصوير عن التأثير، و يذهب القصور بجمال التصوير ،و يقضي على جلاله وروعته "[2].

وعلى العموم فجهود حامد عبد القادر في مجال التعريف بالدرس النفسي وتأصيله في النقد العربي، تتميز ب :

أولا: بما قدمه من كتاب خاص في الموضوع و متخصص فيه ، قدم علم النفس في بعده الأدبي ومقابل الأدب في اتجاهه النفسي، مع وعي عميق بأهمية تأصيله في النقد العربي الحديث و حرص شديد على إبراز فعاليته .

ثانيا : أن معالجته للموضوع ، واجهت الأسئلة الكبرى ، التي يطرحها الدرس النفسي في النقد الأدبي، و خاضت في مقومات شخصية المبدع وأبعاد الإبداع ومراحله السيكولوجية ، و عملية تلقي الإبداع، في مستويي الناقد المحترف، و المستهلك الهاوي .

1المرجع السابق ،ص. 17

2المرجع نفسه، ص .38

ثالثا : عنايته بتقديم الأصول التاريخية و الفلسفية و النظرية لعلم النفس الأدبي ، مع اهتمام ملحوظ بايراد تطبيقات عديدة على الآداب العربية و الانجليزية ، و التمثيل بشخصيات من تلك الآداب ونصوصهم الإبداعية .

وأخيرا فالمرجعية النظرية السيكولوجية التي تقوم عليها هذه الدراسة و تحليلاتها، تتمثل في علم النفس التكاملي ، مع نزوع واضح نحو الاعتماد على معطيات الاتجاه التجريبي في علم النفس ،وكذا نظريات التحليل النفسي .

2/أحمد الشايب :

أما أحمد الشايب، فقد عني بحكم موقعه العلمي باعتباره أستاذا جامعيا عاملا في جامعة القاهرة، بالمفاهيم الأدبية والمناهج النقدية، محاولا نشر وعي أدبي نقدي صحيح بها، ولذلك نشر كتابين مهمين، وفي هما كتاب "الأسلوب" وذلك 1939 وكتاب "أصول النقد الأدبي" سنة 1940.

والكتابان معا في أصلهما محاضرات جامعية ألقاها أحمد الشايب على طلبته في كلية الآداب بالقاهرة، وفي هذين الكتابين قدم أحمد الشايب تصورا متكاملا ومتطورا بالنسبة لعصره، للظاهرة الأدبية.

استهله بالقول أن ما كتبه "في بيان طبيعة الأدب وعناصره، وبعض مقاييسه النقدية"، [1] لايدعى به "فتحاجديدا ولا سدا لنقص قديم وكل ما لأرجوه –حسب قوله– أمران : الأول : أنها عون على فهم القضايا والآراء النقدية الواردة في كتاب النقد العربي، فهما علميا قائما على الأصول النفسية والفنية المنظمة، والثاني أنها دعوة إلى الباحثين لتناول النقد الفني بالدرس والتمحيص بجانب النقد التاريخي والفردي"[2] .

1 أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط7، القاهرة، 1964، ص 85.

2 المرجع نفسه، ص89.

وكذلك ألح على مطلب تحديث النقد العربي الحديث الذي يستوجب في رأيه "أن يسلك دارسو الأدب العربي نفسه، المسالك التي انتهجها الغربيون في دراسة آدابهم وأن يخضعوا لبعض الطرق العلمية التي خضعت لها الآداب الأجنبية منذ القرن الثامن عشر إلى الآن" [1] .

خاصة وأن النقد العربي القديم "تأثر أثناء تاريخه الطويل بعوامل وقفت به في أغلب نواحيه عند عناصر الأدب مفردة، فتناولها مسرعا، غير مستفيض ولا عميق، مرتحلا لا يردها إلى مصادرها التاريخية أو النفسية الشاملة، حتى صار من الواجب على المعاصرين أن يعنوا بهذا الجانب الدراسي عسى أن يضيفوا إلى التراث النقدي ما يهذبه أو يكمله" [2].

ولكنه حذر من الاندفاع إلى تطبيق آلي لمقاييس النقد الأدبي الغربي على الآداب العربية، ودعا إلى التريث والاحتراز والاعتدال "لأن النقد في رأيه وليد الأدب لا العكس ›› [3]، وقد قال : ‹‹ دعوت إلى الاحتياط في تطبيق قوانين النقد الأجنبي على الأدب العربي لبعد ما بين الأدبين بعدا زمانيا ومكانيا وجنسيا ... وقلت إذا كان لا بد من الانتفاع بجهود الغربيين فلنأخذ من أصول النقد القوانين الأعم التي هي في الحقيقة مسائل فلسفية عامة هي من علم النفس وعلم الجمال، وعلم الاجتماع، وعلم الأخلاق"[4].

وانطلق أحمد الشايب من مرجعيات متنوعة كالنقد العربي القديم وعلوم البلاغة العربية للظاهرة الأدبية، فقد اعتبرها متشكلة من ثلاثة مكونات هي المبدع والإبداع، والمتلقى . ولذلك توسع في دراسة شخصية المبدع، والمؤثرات العامة في الإبداع، وتفاعلات المتلقى مع الإبداعات، ورأى أن المجال الأدبي يتشكل من الأدب ونقده وتاريخه.

1 المرجع السابق، ص 92.
2 المرجع نفسه، ص 145 .
3 المرجع نفسه ، ص 149.
4 المرجع نفسه، ص 178.

أما الأدب فيتكون من شعر ونثر، وتتمثل عناصره الأساسية في العاطفة والفكرة والخيال والصورة، وفيه أجناس نثرية وأغراض شعرية عديدة.

ويقوم الأسلوب على عدة مكونات تنحصر في الألفاظ والعبارات أو التراكيب، والأساليب البيانية أو الصور.

والنقد الأدبي في رأي أحمد الشايب فن منظم يقع بين الفن والعلم، وأساسه الذوق، وهو يستند إلى دعامتين إحداهما جمالية والأخرى سيكولوجية، وللناقد شروط ذاتية وموضوعية، ومن مناهج النقد الموازنات ومن قضاياه الكبرى السرقات الأدبية.

أما تاريخ الأدب فله في رأي أحمد الشايب طرائق متنوعة أهمها :

الطريقة التاريخية التي تربط الأدب بسياقته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والطريقة الشخصية التي تقابل بين الأدب وشخصية صاحبه وتفسر هذا بتلك وعكسه.

والطريقة الفنية التي تعني بجماليات النصوص الأدبية وتحللها لاستخلاص خصائصها الفنية.

ويتميز هذا التصور في عمومه بالالحاح على أهمية استحضار علم النفس عند محاولة واستيعاب كل مكونات الظاهرة الأدبية وفي مجالي التنظير والتطبيق، وعلى مختلف مستويات المفاهيم والإجراءات ومرجعيات الدراسة والتحليل.

وفي هذا التصور ثلاث إشكاليات رئيسية تستقطب وتبرر ذلك الإلحاح على أهمية علم النفس في معالجة الظاهرة الأدبية وتختص هذه الإشكاليات مفهومي النقد وتاريخ الأدب أولا وطبيعة الأدب ثانيا، وحدود العلاقة بين شخصية الأديب وأدبه ثالثا.

أولا : في مفهومي النقد و التاريخ الأدبي :

وفي محاولة أحمد الشايب لتحديد مفهوم النقد رأي أن "النقد إذا كان علما أصولا وقوانين أعان الناس على قدر الأدب وصحة الحكم عليه، ورسم للنقاد الكاتبين بعض الخطط التي تهديهم فيما يعالجون،

وحاول أن يرد عملهم إلى أصول عامة نفسية وفنية وفلسفية، وأن يشرح طبيعة الأدب من وقت لآخر، وأن يعاود قوانينه بالإيضاح أو حتى بالتعديل ليبقى حيا ينفع الأدب والأدباء والنقاد" [1] .

ويؤكد أحمد الشايب أن "النقد مقيد بعلوم أدبية أولا وبالأدب الذي أنشأه غيره ثانيا وبمسائل فنية ونفسية ثالثا، وهكذا يقف متوسطا بين العلم الخالص والفن الخالص لا ينحاز انحيازا مطلقا إلى أحد الجانبين" [2].

وأن مقاييسه العامة "تقوم على أصلين من علمي النفس والجمال، وهي بذلك أليق بالنقد الذي لا يمكن أن يكون علما مطلقا ما دام الذوق حكمه الأخير" [3].

والذوق في النقد "مزيج من العاطفة و العقل والحس، وربما كانت العاطفة أهم عناصره وأوسعها سلطانا في تكوينه ومظاهره وأحكامه" [4].

وللذوق في رأي أحمد الشايب واستنادا إلى علم النفس عدة وظائف، وفي ذلك يقول : "من المقرر في علم النفس أن صاحب الذوق السديد يقدر أولا على قدر الآثار الفنية والأدبية، وإدراك ما في هذا العالم من جمال وتناسب وانسجام، وثانيا على الاستمتاع بهذا الجمال الطبيعي والصناعي، والشعور باللذة والسرور عند إدراكه واجتلائه، وثالثا على محاكاة ذلك الجمال الخارجي في الأعمال والأقوال والأفكار، فالذوق السليم منبع السرور واللذة ويعد من الدوافع القوية إلى تهذيب الأفكار والسمو بها وتنسيق الألفاظ وجعلها أخاذة بالألباب حسنة الوقع على النفس بريئة من الاضطراب على أنه بعد ذلك ذو أثر خطير في الحياة الخلقية والفكرية والاجتماعية وبعث التفاؤل والألفة وتحقيق السعادة في الحياة" [5].

1 المرجع السابق، ص 175.
2 المرجع نفسه، ص 176.
3 المرجع نفسه ، ص 344.
4 المرجع نفسه، ص 121.
5 المرجع نفسه ، ص 142.

وذكر أحمد الشايب بأن "علماء النفس يشيرون بتربية الأذواق من نواح ثلاثة الوجدان والإدراك والنزوع، وذلك بمباشرة الفنون الجميلة، والآثار الأدبية الممتازة لتكوين مقاييس صادقة للجمال والفضائل، ثم بمعرفة أسباب الجمال وتحليله إلى عناصره، ونقده نقدا سليما، وأخيرا بالمرانة على تقليد الجميل لأن من يحسن صوغ الشعر يستطيع أن يتذوق ما شعر غيره من رقة وبراعة، وعلى أن ينقده، ويتبين ما فيه من نقص وكمال" [1].

ولذلك الناقد دور هام في نقده، ويعني بها أحمد الشايب " أن يضيف الناقدإلى مشاركته العاطفية مقياسه الدقيق الخاص به الذي لا يصرفه عن سلامة الحكم والإنصاف في التقدير، وهذا المقياس الخاص مزيج من الذوق السليم والمعرفة الشاملة، أو هو هذه المواهب النفسية التي تتلقى آثار الأديب مجتمعه فتتذوقها وتحكم عليها".[2]

ويخضع التحليل النقدي لقواعد التماهي مع النص أو "المشاركة العاطفية Sympathy والمراد بالمشاركة العاطفية أن يكون الناقد ذا قدرة على النفاذ إلى عقول الأدباء ومشاعرهم يحل محلهم، ويأخذ مواقفهم أمام التجارب التي بلوها، والفنون التي عالجوها، ليرى بأعينهم ويسمع بآذانهم، ولعله يدرك الأشياء كما أدركوها متأثرة بوجهة نظرهم وطبيعة أمزجتهم وهو بذلك يحاول نسيان نفسه ليحيا فترة في ظل هؤلاء الأدباء، وفي نفوسهم أو بيئتهم النفسية مندمجا فيهم كالغواص يهبط إلى أعماق البحار وراء طلبته دارسا أو مستخرجا جواهرها المخبوءة" [3].

وفي تاريخ الأدب، اعتبر أحمد الشايب علم النفس عمدة المؤرخ [4]. ولذلك دعا إلى " النظر إلى هذه الأبحاث اللغوية والطبيعية والفلسفية والجغرافية والفنية والتاريخية والنفسية التي يجب أن يلم بها مؤرخ

1 المرجع السابق ، ص 140.

2 المرجع نفسه، ص 153.

3 المرجع نفسه، ص 149-150.

4 أحمد الشايب : الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966، ص 97.

الآداب، لأنها عوامل تؤثر في الأدب، وإليها ترد خواصه في كل مكان وزمان" [1].

ونوه كذلك بما أسماه بالطريقة الشخصية التي تقوم على التوسع في دراسة شخصية الأديب : "أو طريقة اتخاذ سيرة الأديب وسيلة لفهم آثاره ونقدها، وذلك أنه لما كانت النصوص أو الكتب الأدبية تصدر مباشرة عن نفس الأديب كان من الحق على الباحث أن يرجع إلى هذه النفس بالدرس والفحص، لعله يتبين جوانبها، ويرد خواصها إلى أصولها الأولى، وهو بذلك ينير لنفسه سبل الدرس، ويستطيع تفسير الأدب وتعليل خواصه وتقدير، ويكون الأدب بناء على هذه الطريقة سجلا للتاريخ الخاص بالأدب لا مرجعا للتاريخ العام للشعب جميعه، وتقوم الصلة هنا بين الأدب والأديب وبعدما كانت في الطريقة التاريخية بين الأدب والبئية.والسبيل إلى تحقيق ما نحن بصدده أن يعود الباحث بما يتاح له من الوسائل إلى الأديب فيدرس سيرته منذ الطفولة وما تيسر له من ثقافة وتهذيب، وما انتابه في حياته من مؤثرات، ومن صحبه وعلمه، وأي مزاج غلب عليه، وما التقاليد التي خضع لها، وأي عوامل سياسية أو اجتماعية أثرت في حياته حتى انتهت به إلى شخصيته الفذة التي صدرت عنها هذه الآثار، فكانت تعبيرا عنها، وسجلا صادقا لسيرة صاحبها" [2].

ثانيا : في طبيعة الأدب

أما الأدب، فهو في رأي أحمد الشايب، ومن منظور نفسي "فن جميل يعبر عن شخصية الأديب ويصور عواطفه، متوسلا إلى ذلك بهذه اللغة الكلامية التي تجمع بين الجمال والإفصاح، ويتراءى ذلك الشعر والنثر الأدبي والخطابة والقصة والوصف ونحوها من كل ما هو معرض للانفعالات النفسية" [3]. وهو بالضرورة "ثمرة طبيعية لشيئين متفاعلين : البيئة وشخصية الأديب" [4].

1 أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 53.
2 المرجع نفسه، ص 99-100.
3 المرجع نفسه، ص 67.
4 المرجع نفسه، ص 52.

ووظيفة الأدب في الحياة : تتمثل في التهذيب الذي يعني "أمرين اثنين : الإفادة والتأثير"[1].

ومكونات الأسلوب الأساسية هي الحروف والكلمات والجمل والصور والفقرات، والعبارات يجب "أن تدرس درسا مفصلا دقيقا يعتمد على علوم الصوت والنفس والموسيقى وما إليها، مما يقوم الأسلوب على أنه صورة فنية أدبية... " [2].

ويتأثر الأسلوب بطبيعة الموضوع ومزاج الكاتب [3]. زالانفعال حد فاصل بين الأسلوبين العلمي والأدبي[4].

وترد كل خصائص الأسلوب إلى "أصل واحد هو صدق التعبير، فالإخلاص في تصوير ما في النفس من فكرة واضحة أو عاطفة صادقة، يجعل الأسلوب مثاليا، متى توافرت للأديب هذه الوسائل البيانية التي ترد عليه، وبذلك يتحقق ما ذكرنا كثيرا ويصبح الأسلوب مرآة العقل والخلق والمزاج وطرق التفكير والتخيل سواء أكانت قوية أم ضعيفة مستقيمة أم مضطربة، جميلة أم قبيحة، لأن مصدر ذلك كله إنما هو نفس الكاتب، فيها تنشأ هذه الصفات وإليها ترد"[5].

ولا بد للكاتب أن يتحلى بيقظة نفسية ليوجد توازنا بين صفات وأركان الأسلوب [6]وهي القوة والجمال والوضوح وبصفة عامة " فالصور الخيالية والصنعة البديعية والكلمات الموسيقية، هي في الأسلوب الأدبي مظهر للانفعال العميق"[7].

والصورة في الأسلوب "هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به، من جمال وقوة، وإنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه

1 المرجع السابق ، ص 76.
2 أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 3.
3 أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 26 وما بعدها.
4 أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 54-55.
5 المرجع نفسه، ص 185.
6 المرجع نفسه، ص 186.
7 المرجع نفسه، ص 59.

تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب، وقلبه بحيث نقرأه كأننا نحادثه ونسمعه كأنا نعامله"[1].

أما الفكرة أو الحقيقة في الأدب فهي انتقالية، وأمام الحقائق والأفكار والمعلومات "يختار الأديب أهمها وأبرزها، الذي يستطيع أن يجد فيه مظهرا لجمال ظاهر أو خفي أو معرضا لعظة واعتبار، أو داعيا لتفكير وتأثير، ثم يفسر ما اختار تفسيرا خاصا به، بما يخلع عليه من نفسه المتعجبة أو المتعظة، الراضية أو الساخطة، ثم يحاول نقل هذا الانفعال أو إثارة مثله، إلى نفوس القراء والسامعين، ليكونوا معجبين أو مغتبطين، راضين أو ساخطين وبذلك يدخل في الأسلوب هذا العنصر الجديد الذي يصور الشعور وهو الخيال"[2].

والعاطفة هامة في الأدب، وهي فيه "الدافع المباشر إلى القول وروحه، وهذا العنصر هام إلى درجة أنه احتاج غالبا لأجل أدائه إلى الخيال، الذي هو لغة العاطفة ووسيلة تصويرها من ناحية الأديب، وبعثها في نفوس القارئين، فالعاطفة في الأدب عنصر أسلوبي يحس دون أن يشرح، أو يعرض عرضا مباشرا صريحا"[3].

ولكل نص أدبي عاطفة رئيسية مهيمنة وعواطف أخرى جزئية فرعية تكميلية .[4]

وتلون العواطف الأسلوب ذلك أن " الأسلوب نفسه يختلف باختلاف معناه الوجداني، فالعبارة التي تصور الغضب أو السخط أقوى من تلك التي تعبر عن الحزن أو الخوف أو الوله أو الخذلان" [5].

وبحكم البعد العاطفي فهو يضمن للأمة وحدة عواطفها عبر العصور، ولولا ذلك لما كان لنا أن "نطمئن إلى الشعر الجاهلي، ونعجب بالأدب العباسي والأندلسي ولا نمل قراءة البحتري والشريف

1 أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 250.

2 أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 57.

3 المرجع نفسه ، ص 52.

4 أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 198.

5 – أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 75.

الرضى والمتنبي وأبي العلا إلا أننا نجد في هذه الآثار أصول عواطفنا، ومظاهر شعورنا وأهواء نفوسنا، فنطمئن إليها لقرب بيننا وبينها، على بعد هذا الزمن السحيق"[1]. وهناك ثلاث نواح للعاطفة في الأدب : ناحية عاطفة الأديب، وناحية عاطفة الأدب، وناحية عاطفة المتلقي ونحن " نتردد بين هذه النواحي في حديثنا النقدي ونريد كلا منها في موضع من المواضع"[2].

وتقترن العاطفة بالموسيقى في الأدب والموسيقى الخالصة "أدق الفنون وألصقها بتصوير العاطفة، وإثارتها معتمدة في ذلك على الألحان" [3]. وفي الأدب "يظهر أن الوزن ظاهرة طبيعية للعبارة، ما دامت تؤدي معنى انفعاليا، فقد ثبت في علم النفس أن الإنسان حين يملكه انفعال تبدو عليه ظاهرات جثمانية عملية كاضطراب النبض وضعف الحركة أو قوتها، وسرعة التنفس أو بطئه، وحركة الأيدي قبضا وبسطا، وهذه نفسها دليل على ما في النفس من قوة طارئة، فاللغة التي تصور هذا الانفعال لا بد أن تكون موزونة ذات مظاهر لفظية متباينة لتلائم معناها وتكون صداها الصحيح"[4].

وأكد أحمد الشايب مع علماء النفس أن للانفعالات أبعادا عضوية بيولوجية وأخرى نفسية، وهي تظهر في لغة المنفعل في مقاطعها ونبراتها وأصواتها، كما تظهر في حركات بدنه وملامح وجهة : (ومعنى ذلك أن لغة العاطفة تكون دائما موزونة، ولعل الرقص كان أقدم اللغات البشرية تعبيرا عن الانفعالات النفسية، لجأ إليه الإنسان الأول فرحا منتصرا على العدو، وقام به منفردا أو مع زمرة متشابكة الأيدي منتظمة الحركات، والرقص في حقيقته نوع من الأوزان ذات التفاعيل، أو التقاسيم، أو هو موسيقى صامتة. غير أننا نجد تفاعلية وأسبابه وأوتاده حركات بسيطة أو مركبة تقوم بها جملة أعضاء في لحظة

1 أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 21-3-22.

2 المرجع نفسه ، ص 180.

3 المرجع نفسه، ص 300.

4 المرجع نفسه ، ص 66.

واحدة أو لحظات متوالية، وكان هذا الرقص يصاحب الغناء أحيانا فيجتمع بذلك فنان معا ... وهكذا وجدت عندنا لغة صوتية موزونة تصور العاطفة الإنسانية هي فن الغناء" [1].

ويجسد الشعر في الأدب ذلك الاقتران بين العاطفة والموسيقى تجسيدا ناطقا "وليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضا، لتكون حلية تزينه، كلا، فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا، وذلك لأن العاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية، لها مظاهر جسمية تبدو على الانسان الغاضب أو الفرح أو الحزين، فإذا به مضطرب ثائر، أو مبتهج طروب أو متخاذل يبكي، وإذا لقلبه نبض خاص غير طبيعي، ولأنفاسه ترديد غريب ذلك دليل على انفعال يملك النفس، فإذا ما حاولنا أداءه باللغة كان من الطبيعي المحتوم أن تكون لغة ذات تقاسيم متزنة، وعبارات مرددة هي هذه التفاعيل التي تكون البحور الشعرية المختلفة، فإذا ما أردنا أداء ذلك بالنقر العادي شعرنا حالا بقصوره، ونبوح عما في نفوسنا من قوة الانفعال، ومن هنا كان نثر الشعر من الأمور العسيرة، فوق ذهابه بروعة الأسلوب، وجمال الموسيقى ... وقد علمت فيما مر أن الموسيقى الخالصة أدق الفنون وألصقها بتصوير العاطفة وإثارتها معتمدة في ذلك على الألحان، ولكن حينما ننتقل إلى الأدب عامة وإلى الشعر خاصة، نعتمد على اللغة في التعبير واللغة بطبيعتها تدل على معان وحقائق وهنا يتحقق الامتزاج بين الفكرة والعاطفة، ويضطر الشعر باعتباره أصدق الفنون الأدبية تصويرا للعاطفة إلى الاحتفاظ بصورته الموسيقية المتجلية في الوزن والقافية وتجمع لغته بناء على ذلك بين أداء العاطفة والحقيقة معا"[2].

ويترتب على هذا الواقع قيام علاقة وطيدة بين الوزن والمعاني "وتختلف البحور باختلاف المعاني والأغراض وخير الأوزان ما لاءم موضوعه أو عاطفته العامة.و على الناقد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنى و الوزن لعله يجد في ذلك تناسبا يكسب النظم قوة و جمالا أو تجافيا يذهب بروعة الشعر و حسنه"[3].

1 أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 319.

2 المرجع نفسه، ص 299-300.

3المرجع نفسه، ص 402

و من هنا يبرز أحمد الشايب ما لبحور الشعرية من " أثر في الأداء و في قوة الأسلوب و موسيقى العبارة فقد لوحظ مثلا أن الطويل يتسع للفخر و الحماسة ... وأن الوافر ألين البحور يشتد إذا شددته و يرق إذا رققته و أكثر ما يسود به النظم في الفخر ..."[1]

كما أن الأغراض الشعرية كالمدح و الغزل و الهجاء يمكن أن تصنف حسب طبيعة العواطف التي تفصح عنها بين الحب و الكراهية [2]

و من آثار العاطفة في الشعر أنها حين تكون قوية تحتاج في تصويرها " إلى عناصر وفنون بيانية من التشبيه و الاستعارة و الكناية و ذلك لعجز اللغة العادية عن تصوير القوة الانفعالية في نفس الشاعر "[3]

لذلك يعتقد أحمد الشايب بضرورة الالتفات إلى وجود " قوي نفسية تعني البلاغة بها لتغذيتها و تهذبها من ذلك قوة الانفعال و قوة الإرادة "[4]

و كل ذلك جعل أحمد الشايب يطرح إشكالية البلاغة طرحا جديدا و في ذلك يقول" لنفهم المطابقة لمقتضى الحال و هي أساس علم البلاغة فهما عميقا شاملا يجب أن نقيمه من حيث الغاية و الوسيلة على طبيعة النفس الإنسانية و مواهبها من ناحية .وعلى الأدب : أسلوبه وفنونه المختلفة من ناحية أخرى . علم النفس ينفعنا هنا و يعاون مع النقد الأدبي و البلاغة في تفسير مطابقة الكلام لمقتضى الحال و في بيان موضوع دراسة البلاغة بيانا مفصلا منظما"[5].

ثالثا: في حدود العلاقة بين شخصية الأديب و أدبه :

1أحمد الشايب ، الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ص. 82

2 أنظر ، أحمد الشايب ،أصول النقد الأدبي ،ص 63

3 أحمد الشايب ، الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ص.12

4المرجع نفسه ،ص.21

5المرجع نفسه ،ص.21

و في العلاقة بين شخصية الأديب و أدبه أكد أحمد الشايب بأن الأدب يعكس شخصية الأديب قائلا أن " الأثرالأدبي يصور شخصية كاتبه حتى بدت فيه ميزاته النفسية ومن الحق أن النص الأدبي العظيم صورة لشخصية صاحبه "[1].

و يترتب على قيام هذه العلاقة تباين الأعمال الأدبية و " الشعراء و الكتاب كثيرون و أثارهم الأدبية صور لشخصياتهم المتباينة فلابد أن تتمايز هذه الآثار تبعا لاختلاف الأمزجة و الأذواق و مثل ذلك يقال في القراء و السامعين فهم مختلفون المواهب و الأمزجة و الأذواق و كل منهم يعجبه من النصوص الأدبية ما يلاءم ذوقه و بقدر المشابهة بين المنشئ و القارئ يكون اطمئنان الثاني إلى الأول وشغفه بأدبه و حسن تقديره لأنه صورة نفسه ومزاجه"[2].

و يتضمن مفهوم التباين العمال الأدبية مفهوما نقديا أدق هو مفهوم تفردها و في ذلك يقول أحمد الشايب :" الأدب معرض لظهور الشخصية واضحة فمن المقرر أن العاطفة هي التي تميز الأدب من العلم و هي التي تبعث فيه الخلود وتشربه شخصية الأديب في ديوان الشاعر –مثلا- تجد مزاج الأديب وطبعه وخلق و مذاهبه في الحياة و مستوى ثقافته و ظل روحه ونظرته إلى الحياة و تفسيره للأشياء تفسيرا أدبيا أو فلسفيا كذلك تعرف نوع كلماته وجملة تصويره وتعبيره .

وليست تجد اثنين يتفقان في كل هذه الخواص أو جلها كما و كيفا إذ كل إنسان أمه واحدة فيما يصله بالحياة متأثرا ومؤثرا ذلك لأنه شخصية وحده فطرها الله ممتازة و كونتها ملابسات بعينها فاستقامت ذات طبيعة محدودة وخطة خاصة و كانت هي هذا الفرد الممتاز و نتيجة ذلك أن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصف تجاربها و نزاعاتها و مزاجها و طريقة اتصالها بالحياة ينتهي بها الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير و التصوير و التعبير هو أسلوبه المشتق من نفسه هو من عقله و

1 أحمد الشايب ،أصول النقد الأدبي ، ص. 19

2أحمد الشايب ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ص. 13

عواطفه و خياله و لغته تلك العناصر التي لا تتوافر لغيره من الأدباء و من ذلك تكثر الأساليب بعدد الكتاب و المنشئين "[1]

و لتلك العلاقة بين شخصية الأديب و أدبه تجليات إذ يتكيف " الأسلوب تبعا لما يمتاز به كل أديب في عقله و شعوره و خلقه و ثقافته و مذهبه في الحياة "[2]

و تختلف الأساليب تبعا " لاختلاف شخصيات الأدباء من حيث أذواقهم و واهم العقلية و درجة انفعالاتهم الخشنة أوالرقيقة و طريقة تفكيرهم و تصويرهم ..."[3]

و في محاولة لتفسير أساس العلاقة بين شخصية الأديب و أسلوبه قال أحمد الشايب بأن " القاعدة النفسية أو العلمية لهذه الظاهرة هي أن ما يتوافر في نفس الأديب من فكرة واضحة أو انفعال صادق يجذب إليه من الألفاظ و العبارات و الصور ما يلائمه بطريقة تكاد إلية لا تكلف فيا و لا صنعة و هذا المثال الطبيعي للأسلوب بل هناك تكاد تكون إلية لا تكلف و لا صنعة و هذا المثال الطبيعي للأسلوب بل هناك هذا الرأي القائل لا تود فكرة في الآذن دون لفظ يحددها و لا توجد عاطفة بغير صورة تمثلها"[4]

و هناك علاقة وطيدة بين مختلف عناصر الشخصية و مكوناتها الموروثة أو المكتسبة وبين الأسلوب و من أهمها الطبع " فرقيق الطبع ترق ألفاظه وتسهل فقره و تلين عباراته و الخشن الجافي تجزل ألفاظه و توجز جملة و تقوى تعابيره إذ كانت الطبائع تجذب إليها من التراكيب و الألفاظ ما يلائمها رقة وجفاء كما نجده عند المتنبي تجذب و البحتري و عند جرير و الفرزدق و العقاد و المازني "[5]

1المرجع السابق،ص. 127-128

2المرجع نفسه ،ص. 122

3 المرجع نفسه، ص 54

4المرجع نفسه، ص 165

5المرجع نفسه، ص 130

و يلاحظ أحمد الشايب بأن العلاقة بين الأسلوب و الشخصية ليست دائما علاقة انعكاس آلي لأن " لشخصية الشاعر تأثيرا قويا في لون الأسلوب فتضيف إليه مزايا خاصة فوق هذه المزايا الموضوعية العامة فرقة النسيب أو العتاب قد يتوارى خلف قوة الشخصية و جفائها كما قد تلحظ عند المتنبي"[1]

و قد ترد هذه التحليلات المقنعة لعلاقة بين شخصية الأديب و أدبه إلى كون الأديب " يكون خاضعا لبعض ضروب الإنفعال أو التفكير فتجده في آثاره أقوى وأروع و أن لم ينفصل مطلقا عن طبعه الأصيل"[2].

و بصفة إجمالية فقد تميز إسهام أحمد الشايب في محالة تأصيل الدرس النفسي في النقد العربي الحديث بعدة مميزات نلخصها في الأتي :

1. عمق الوعي بالأبعاد النفسية للفن عامة والأدب خاصة و التأكيد على أهمية وفعالية علم النفس في دراسة كل مكونات الظاهرة الأدبية.
2. الدعوة إلى الاستفادة من علم النفس لتحديق النقد العربي الحديث.
3. التوسع في إبرازالأبعاد النفسية في شخصية الأديب و النصوص الإبداعية و عملية التلقي.
4. تفسير العناصر الجمالية في الأجناس و الأساليب الأدبية بمفاهيم سيكولوجية .
5. أما المرجعية السيكولوجية التي تقوم عليها تحليلات أحمد الشايب السابقة فتحدد في علم النفس العام مع ملاحظة تكرار إحالاته على أعمال حامد عبد القادر و مراجع علم النفس العامة .

1المرجع السابق، ص 77

2احمد الشايب ، الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية الاساليب الادبية، ص. 136

3/ سيد قطب :

أسهم سيد قطب في الدعوة إلى تأصيل الدرس النفسي في النقد العربي الحديث في اطار ما كان من دعوة النقاد إلى تعميق وعيهم بنظرية النقد الأدبي الحديث و مفاهيمها و مناهجها و هي الدعوة التي ضمها كتابه " النقد الادبي أصوله ومناهجه " المنشور سنة 1949 حيث عالج قضايا أساسية تتمحور حول :

1. تشخيص واقع النقد العربي الحديث
2. وتحديد مقومات العمل الأدبي و خصوصيات الأجناس الادبية .
3. و إبراز أسس خلفية النقد الفلسفية و العلمية ووظيفته .
4. و التعريف بأهم مناهج النقد الأدبي .

وتقوم تحليلات سيد قطب لتلك القضايا على مبدأين متداخلين :

أولهما : القول بضرورة قيام نقد أدبي علمي محل النقد الذوقي

وثانيهما : اعتبار المعطيات السيكولوجية أدوات فعالة لتفسير العمل الأدبي و مرجعية نظريةخصبة لممارسة التحليلات النقدية .

و هكذا أبرز سيد قطب في المحور الأول عند تشخيصه لواقع النقد العربي الحديث ما يعانيه من قصور ناتج عن :

- ضعف استيعاب النقاد العرب لأصول النقد الأدبي النظرية و طغيان النقد التطبيقي أو التفسيري على اهتمامهم .
- واغراق النقد العربي الحديث في نقد ذوقي تأثيري و في ذلك يقول إننا في النقد الأدبي " قد خطونا خطوات لها قيمتها قديما و حديثا ما في ذلك شك و لكننا لم نزل بعيدين عن الكمال أو ما يشبه الكمال في هذا الإتجاه وأول نقص ملحوظ انه ليس هناك اصول مفهومة بدرجة كافية للنقد لاادبي و ليست هناك مناهج كذلك تبعها هذه الاصول

و عظم ما يكتب في النقد الادبي عندنا اجتهاد و ذلك طبيعي مادامت الاصول لم توضع و المناهج لم تحدد بالدرجة الكافية هناك دراسات نقدية تطبيقية للادب و الادباء و هي كثيرة متنوعة و لكن هذا شيء اخر غير الدراسات اتي تتولى الحديث عن النقد اصوله ومناهجه فتضع له القواعد و تقيم له المناهج وتشرع له الطريق ..."[1]

ودعا سيد قطب الى تعميق الوعي بظرية النقد الأدبي الحديثة و تجاوز النقد التأثيري و تبنى نقد علمي و توجيه النقد العربي الحديث نحو التفتح على النقد الأدبي الغربي مع مراعاة خصوصياته الذاتية و عرف سيد قطب العمل الادبي في معرض تحديده لمقوماته بقوله انه " التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية ... و التجربة الشعورية هي العنصر الذي يدفع الى التعبير و لكنها بذاتها ليست هيالعمل الادبي لانها مادامت مضمرة في النفس لم تظهر في صورة لفزية معينة فهي أساس او انفعال لا يتحقق به وجود العمل ا لادبي "[2]

ولاحظ سيد قطب أن " الموضوع لا يحدد طبيعة العمل و لكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده فبمجرد وصف حقيقة طبيعية مثلا وصفا علميا بحتا ليس عملا ادبيا مهما تكن صيغة التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير اما التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل ادبي لانه تصوير لتجربة شعورية و لكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير بل رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الاخرين و هذا شرط العمل الادبي وغايته و ره يتم وجوده و يستحق صفته "[3]

1 سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، بيروت، 1966، ص 4

2 المرجع نفسه ، ص 7

3 المرجع نفسه، ص 8

ورأى سيد قطب أن باعث العمل الأدبي " هو الانفعال بمؤثر ما : اي التجربة الشعورية و مناط الحكم هو كمال تصويره لهذه التجربة ونقلها الينا نقلا موحيا يثير في نفوسنا انفعالا مستمدا من الانفعال الطي صاحبها في نفس قائلها ..."[1]

و للعمل الأدبي غاية " و الواقع أنه هو غاية في ذاته لأنه بمجرد وجوده يحقق لونا من ألوان الحركة الشعورية و هذه في ذاتها غاية انسانية وحيوية تدفع عن طريق غير مباشر الى تحقيق آثار أخرى أكبر و أبقى "[2].

ولذلك يصبح العمل الادبي . حسب رأي سيد قطب تعبيرا عن شخصية المتلقي " ونحن نحس لصورة البطل المثالي أو الأسطوري لأنه يحقق لنا رغبات إنسانية تعوقنا عنها الضرورات و القيود الأرضية ولأننا نحس في كياننا بذور هذا البطل لم تبلغ تماما في النمو بسبب هذه القيود و الضرورات فالبطل هو المثال الحقيقي للإنسان كما يرتسن في ضمير الإنسانية أما الأفراد العائشون الواقعيون فهم نسخ لم تكتمل لسبب خارج عن إرادتها "[3].

وبعبارة أوضح فقد اعتقد سيد قطب أن "كل تجربة شعورية يصورها أديب أصبح ملكا لكل قارئ مستعد للانفعال بها فاذا انفعل بها فقد اصبحت ملكه وأضاف بها إلى رصيده من المشاعر صورة جديدة ممتازة "[4].

و اعتقد كذلك أن العمل الادبي يشكله جماع قيم شعورية سماتها الاساسية الصدق و العمق و الخصوبة وقيم تعبيرية يكونها اللفظ و العبارة و لاايقاع شريطة ان يتميز الاديب في عمله الادبي بشخصيته الخاصة:" فليس المطلوب من الاديب ان يقول كلاما كيفما اتفق و لن المطلوب ان يكون له ميسم ذاتي

1 سيد قطب ، النقد الادبي اصوله ومناهجه ، ص 8
2 المرجع نفسه ، ص 8
3 المرجع نفسه ، ص10
4 المرجع نفسه، ص 13

وطابع شخصي يدمغ به . كل عمل يخرج من يديه فيلمسه القارئ في كل أعماله لا في طريقة تعبيره ولكن أولا في طريقة شعوره".

ويكون هذا التميز في طريقه تناول الأديب للموضوع وسيره فيه و "طابع الشخصية هو السمة الأولى لكل أديب أصيل، وهو لا يقتصر على النظرة الشعورية إلى الكون والحياة، بل يتعداها إلى طريقة تناول الموضوع : أي الأسلوب وإلى التعبير نفسه واختيار الألفاظ فيه"[1].

وشريطة أن يكون وراء لفظ الأديب في عمله صور أو ظلال : أي أن يملك قوة إيحائية ملحوظة، ما دام للألفاظ مدلولان : أحدهما ذهني مجرد والآخر شعوري "يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف إليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة، وتلك الملابسات المتنوعة، وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى. كما يضيف إليه الإيقاع الموسيقي للفظ، وهو جزء من دلالته، والمعنى التجريدي ثابت لا يتغير على مدى الزمن مادام الاصطلاح مقررات لم يتغير، أما المعنى الشعوري فمتغير لأنه كل يوم يكتسب ملابسة شعورية جديدة تضاف إلى رصيد هذا اللفظ ولا نهاية لهذه الملابسات طالما أنها تخالج مشاعر الأفراد والأجيال التي تستخدم هذا اللفظ وتضيف إلى رصيده الشعوري ما أحسته من مشاعر، وما عانته من تجارب ... " [2].

مع ملاحظته أن عملية الإبداع قد تتم في حالات لاواعية، "ففي بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والإشراق بحيث يغمر إحساس الأديب ويجعله في شبه نشوة أو في نصف غيبوبة" [3]. وقد يتم الشاعر عمله في هذه الحالات الفذة، ثم يراجعه فيعجب لنفسه كيف واتته القدرة على صوغ هذه العبارات، وقد يقف أمام بعضها معجبا متعجبا كما لو كان يشهدها أول مرة، لأنه لم ينتبه لها كل التنبه في أول مرة" [4]. وتفسير ذلك – حسب سيد قطب – يرد إلى "أن الرصيد المذخور من

1 سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 24.

2 المرجع نفسه، ص 35.

3 المرجع نفسه، ص 36.

4 المرجع نفسه ص 36.

الألفاظ وصورها وظلالها وإيقاعها في الذاكرة، أو ما وراء الوعي قد انطلق متناسبا متناغما مع الانفعال الشعوري بالتجربة الحاضرة، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وإيقاعها فتطابق الانفعال الشعوري مطابقة تامة أو مقاربة، إذ قلما تستطيع الألفاظ مهما حفلت بالظلال والإيقاع أن تستنفد الطاقة لشعورية.

وتناسق التعبير مع الشعور، وتطابق الاننفعال مع شحنات الألفاظ، وايتنفاد العبارة اللفظية للطاقة الشعورية هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الألهام.

ولكن هذهالحالات نادرة أو قليلة في حياة الأديب على أوجه الإجمال، وهو في حالاته الغالبة، وبخاصة في غير الشعر، يستمتع بقسط أكبر من الوعي والمعاناة والاختيار ليطابق بين القيم التعبيرية، وليستنفد الطاقة الشعورية بالتعبير ..." [1].

لا بد للعمل الأدبي الجيد أن يمتلك قدرة واضحة عبى استقطاب القارئ وإدماجه في العمل نفسه.

وفي المحور الثاني نرى الأجناس الأدبية تتنوع – في رأي سيد قطب – حسب طرق التعبير فيها، والتجربة الشعورية التي ترصدها، وحسب وظائفها وأدواتها التعبيرية.

أما الشعر فيشكله الانفعال وهو حد فاصل بينه وبين غيره، والشعر هو "الغناء المطلق بما فيالنفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات حين ترتفع هذه المشاعر والأحاسيس عن الحياة العادية، وحين تصل هذه الانفعالات إلى درحجة التوهج والإشراق، أو الرفرفه والانسباب على نحو من الأنحاء" [2].

والشعر انفعال متوهج وقوة التعبير فيه تقاس بدرجة ما له من انفعالات، فالتجارب الإنسانية التي تتخذ مادة للشعر هي "التجارب التي ترفع الانسان فوق مستوى حياته العادية، والتي ترتفع فيها درجة الانفعال – أيا كان نوعه – حتى تصل إلى درجة التوهج والإشراق أو قريبا منهما، وكلما كانت درجة الانفعال أقوى جاء التعبير أجود بالقياس إلى الشاعر الواهد بطبيعة الحال..."[3].

1 المرجع السابق، ص 37.

2 المرجع نفسه ، ص 55.

3 المرجع نفسه، ص 54.

وهناك حالات انفعالية لا يؤديها إلا الشعر، و "هناك تجارب شعورية معينة تثير انفعالات شعورية خاصة لا يستنفدها إلا التعبير الشعري، وقد لا يكون صاحبها من

القادرين على النظم شعرا فيعبر نثرا ولكنه شبه موزون من ناحية الإيقاع، ومشحون بالصور والظلال التي هي ميزة الشعر الكبرى"، [1]والانفعال هو الذي يشكل الروح الشعريّة التي قد توجد أحيانا في بعض فنون النثر أيضا، فتكاد تحيله شعرا"[2] "وللألفاظ دور متميز في الشعر لأن لها "أرواحا"، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح في جوها الملائم لطبيعتها فتستطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير"[3].

وللإيقاع من ناحية أخرى، "وظيفة خاصة يؤديها في استنفاد الطاقة الشعورية، وهو جزء من دلالة التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية، أما الصور والظلال فهي استنفاد لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد"[4].

ويلاحظ سيد قطب أن الإيقاع في التعبير الشعري "ووفرة التصورات لخيالية.. يساعدان الألفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة سبه عضلية وحسية لأنها تمت بسبب إلى الرقص والغناء وسيلتي التعبير الجسديتين عن الانفعال الوجداني الفني"[5].

ولكنه يؤكد على التأثير اللاوعي للإيقاع أو "الشعور التلقائي الغامض الذي توحيه إلى النفس – بلا انتباه – تلك الإيقاعات والإيقاع الموسيقي ينساب إلى النفس ويغمرها بشعور خاص قبل أن ينتبه الوعي إلى معنى الألفاظ والسياق"[6].

أما القصة فهي "من عمل الوعي، ونصيب اللاواعي فيها محدود، وأثره لا يبدو على كل حال من التصميم الفني للقصة ولا في التعبير عنها إلا بمقدار، فقد يكون له أثر في تلوين الشخصيات وتصوراتها

1 المرجع السابق ، ص 53.
2 المرجع نفسه، ص 53.
3 المرجع نفسه، ص 71
4 المرجع نفسه ، ص 54.
5 المرجع نفسه، ص 54.
6 المرجع نفسه، ص 72.

وأفعالها، ولكن أثره ضعيف في التعبير عن هذه التصورات والأفعال، لأن التعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل لا كما يتم في الشعر في بعض الأحيان تحت تيارات لاشعورية تغمر الوعي وتغرقه لحظات"[1].

وهناك تشابه بين " الشعر الجيد والقصة الجيدة، تشابه في تتبع جزئيات التجربة الشعورية، وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة، ليشارك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشعوري العام، ولكن مجال القصة في هذا أفسح وأشمل لأنها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة، ولا يهمه تتبع الأسباب والملابسات، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد"[2].

ومن أهم شروط القصة صحة رسم الشخصيات بحيث تضم سماتها وملامحها، وكلما وضحت السمات والملامح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل"[3].

وهناك قصص يكون فيها وصف الشخصيات مركزيا مقابل قصص أخرى تعنى بالأحداث[4].

وقد يتقن القصاص وصف شخصياته "ويبلغ بعضهم في الإبداع إلى الحد الذي تصبح نماذجه البشرية أبقى وأحيى من المخلوقات الإنسانية"[5].

ومن الخصائص الأقصوصة عند سيد قطب مقابلة بالرواية أنها قد تكون مجرد تصوير لحالة نفسية مفردة كالقصيدة، "وقد تبلغ الأقصوصة في الإيحاء والتأثير السريعين القويين ما تبلغه القصيدة، وتصل بالنفس في نهايتها إلى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ومعانيها التفصيلية، كما تصنع

1 المرجع السابق، ص 79.
2 المرجع نفسه، ص 75.
3 المرجع نفسه، ص 75.
4 المرجع نفسه، ص 76-77.
5 المرجع نفسه، ص 77.

المقطوعة الجيدة من الشعر والموسيقى"[1]. وإذا وصفت الأقصوصة " حالة نفسية اعترت شخصا ما في لحظة ما وصورتها مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها"[2].

ونبه سيد قطب القصاصين إلى عدم الإغراق في توظيف معطيات التحليل النفسي في أعمالهم وقال بأن "الغلو في التحليل النفسي يكاد يحيل القصة تسجيلا لمشاهدات معملية أو محضرا لجلسة تحليل نفسي"[3].

وتشابه المسرحية القصة في توظيف نتائج الدراسات النفسية وتشكيل وتحليل شخصيات العمل المسرحي.

وإذا كانت المسرحية تقوم على الحركة فلا بد أن تكون حركة مادية، لأن المشاهدين "يريدون حركة متطورة بقدر الإمكان، لا حركة نفسية وشعورية خفية، ولا حركة ذهنية تجريدية لأن الحركة المحسوسة هي التي يستمتع بمشاهدتها جمع من الناس، بينما الحركة الشعورية أو الذهنية تحتاج إلى فرد في وحدة، لديه فسحه للتأمل والتفكير ومتابعة الأحاسيس الفردية والفكر التجريدية"[4].

ولا بد للمسرحية كذلك من صراع داخل الشخصيات، و "إظهار أكثر من جانب واحد في الشخصية الواحدة، لأن الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظا من أن الشخصية الإنسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة والشريرة والعناصر الوضعية والرفيعة، وأنه ليس هناك في عالم النفس أسود خالص، ولا أبيض خالص، ولا بد من أن ينتفع الأدب بما تكشفه الدراسات والملاحظات في عالم النفس وعالم الظاهر"[5].

1 المرجع السابق، ص 81-82.
2 المرجع نفسه، ص 81.
3 المرجع نفسه، ص 78.
4 المرجع نفسه، ص 84.
5 المرجع نفسه، ص 87.

وتقتضي كتابة التراجم – في رأي سيد قطب – منهجا استبطانيا : أي عرض تجربة المترجم له الإنسانية على ذات المؤلف، و "إحساس المؤلف بحياة من يترجم له وبظروفه وحالاته النفسية وتطبيقها على تجاربه هو في عالم الشعور والحياة، وعلى التجارب الإنسانية التي خبرها بنفسه أو في قراءته ومحاولة استنفاد الملابسات التي أحاطت بحياة بطله، وذهبت في تيه الوجود، واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل لحظة فلحظة"[1].

أما مقالة الخاطرة فهي في "النثر تقابل القصيدة الغنائية في الشعر، وتؤدي وظيفتها، في عرض التجارب الشعورية التي تناسبها"[2].

وفي المحور الثالث، وحين أبرز سيد قطب أسس خلفية النقد الأدبي الحديث الفلسفية والعلمية، لاحظ أن الفلسفة شكلت خلفية النقد الأدبي في الغرب قديما، وأن عالم الجمال أو الإستيطيقا مده بمرجعية نظرية مقابل النقد الحديث الذي يستعين بالعلوم الإنسانية، وقال سيد قطب : "إن إقامة قواعد النقد الفني على أساس من الفلسفة قد يجدي في توسيع آفاق النظر إلى الفن بوصفه تعبيرا عن الحياة متصلا بغاياتها العليا وأهدافها العامة، وزله شأنه الخاص في تفسير دخائل الحياة الإنسانية والكونية وهي مادة الفلسفة الأصلية ولكنها فيما عدا هذا غير مأمونة ولا مضمونة"[3].

وكذلك ربط قواعد النقد الأدبي إلى الإستيطيقا فهو "لا يثمر شيئا غير توسيع آفاق النظر إلى الفن والجمال. أما إذا أزيد أن تكتسب هذه القواعد دقة ووضوحا فالنتيجة عكسية. فنظريات الجمال لا تزال غامضة يصعب فيها التحديد والإيضاح، وربط النقد الفني إليها لا يقربنا إطلاقا من ضبط قواعده وتوضيح حدوده"[4].

1 المرجع السابق، ص 88.
2 المرجع نفسه، ص 91.
3 المرجع نفسه، ص 104.
4 المرجع نفسه، ص 105.

وعلى النقيض من ذلك فالاستعانة "بطريقة البحث العلمي، وبالنظريات العلمية، لهما فائدتهما بلا شك، ولكن لا بد أن نلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن، وأن هناك اختلافا أصيلا بين الطبيعتين يحسب حسابه عند التطبيق"[1].

وألح سيد قطب على "شيء من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية صدد النقد الفني فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل إلى الطبيعة الفنية والأسلوب الفني أو إلى العمل الفني ذاته، ولا بد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق، وعلى القواعد الفنية مباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه في التعبير والأداء"[2].

ودعا سيد قطب في هذا الإطار النقاد العرب إلى الاستعانة بعلم النفس لأنه "أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية، ولأن مادته التي يعالجها تتصل بالمادة التي يعالجها الفن، وهي الشعور والتعبير عن هذا الشعور"[3]. ولأن العمل الأدبي يشكل اهتماما أساسيا علميا في ميادين علم النفس، "وتميل الدراسة النفسية إلى أن تعد الأثر الفني ظاهرة من ظواهر الحالة النفسية للفنان، واستجابة معينة لانفعالات معينة، وتوغل الدراسة التحليلية فيما تسميه العقد النفسية للكشف عن ظروف العمل الفني ودوافعه التي توجده وتلونه"[4].

ولم يمنع التنويه بفعالية العلوم عامة وعلم النفس خاصة سيد قطب من إبداء بعض التحفظات على مدى وطرق توظيف المعطيات السيكولوجية في النقد الأدبي، وذلك بالتذكير بخطر التعميم وهو "غلطة

1 المرجع السابق، ص 105.
2 المرجع نفسه، ص 107.
3 المرجع نفسه، ص 105.
4 المرجع نفسه، ص 106.

بعض النفسيين التي دعاهم إليها اغترارهم بالفتوح العظيمة في عالم النفس، هذه الغلطة هي محاولة التعميم على طريقة العلوم الطبيعية وعلم الحياة"[1].

ثم بالتذكير بطبيعة علم النفسص كعلم تقريبي غير يقيني له فرضيات اجتماعية عملية أكثر مما له من قوانين مطردة علمية وتصعب فيه السيطرة على مجال البحث، وفي ذلك يقول سيد قطب "أما المادة التي يشتغل فيها العالم النفسي فهي المشاعر والأحاسيس والمدركات هي الانفعالات والاستجابات، ويكاد يكون من المستحيل أن يلم المجرب بجميع الظروف والملابسات، وأن يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعي أو البيولوجي، فالحكم الحاسم والتعميم الشامل عرضة للأخطاء الكثيرة، فمن الواجب ألا يندفع النفسيون في هذه الأحكام، وأنه ليكون من الخطأ الفادح الاعتماد الكلي في قواعد النقد الفني على أساس علم لا يستطاع فيه بشيء إلا وهناك احتمال أن تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها، وقد تغيره من الأساس"[2].

وأكد سيد قطب استنادا إلى نظريات التحليل النفسي أن علم النفس عاجز عن ضبط كنه الموهبة الشعرية، وتفسير المكونات الجمالية للنصوص[3]، "وأن اتجاه الطبيعة الفنية العام هو الذي قد تعلله الدراسة النفسية، ولكن نوعها ودرجتها وأسلوبها الخاص، كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبدا"[4].

وعرف سيد قطب النقد الأدبي بأنه "تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية وقيمته التعبيرية والشعورية، وتعيين مكانه في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه، والعوامل الخارجية كذلك"[5].

1 المرجع السابق، ص 105.
2 المرجع نفسه، ص 105-106.
3 المرجع نفسه، ص 114.
4 المرجع نفسه، ص 107.
5 المرجع نفسه، ص 4.

وحصر سيد قطب غايات النقد الأدبي في أربع غايات هي :

1. تقويم موضوعي للعمل الأدبي ورصد نوع استجابة المتلقي له.

2. تصنيف العمل الأدبي في سياق التطور التاريخي.

3. تحديد مدى تفاعل العمل الأدبي مع محيطه تأثرا وتأثيرا.

4. رصد دلالة العمل الأدبي على شخصية صاحبه، وإبراز خصائصه والقيم التي يعكسها والعوامل التي أفرزته.

وفي تحليله لهذه الغايات ألح سيد قطب على توضيح فكرتين رئيسيتين :

أولهما : تفاعل الناقد النفسي مع العمل المنقود "ومن العبث محاولة تجريد الناقد وهو ينظر إلى العمل الأدبي فيقومه، من ذوقه الخاص وميوله النفسية، واستجاباته الذاتية لهذا العمل، هذه الاستجابات التي ترجع إلى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع إلى العمل الأدبي نفسه، ودعك من الحالة النفسية الوقتية التي يكون فيها الناقد لحظة نظرة في هذا العمل"[1]. و"كل هذه عوامل تجعل التقويم الفني للعمل الأدبي مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد وهذا ما يسمونه الذاتية في النقد"[2].

وثانيتهما : المقابلة بين شخصية الأديب وأعماله الإبداعية : "وتصوير سمات صاحب العمل الأدبي من خلال أعماله الإبداعية : "وتصوير سمات صاحب العمل الأدبي من خلال أعماله وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الأعمال، ووجهتها هذه الوجهة العينة، وذلك بلا تحمل ولا تكلف ولا جزم كذلك حاسم"[3].

وفي المحور الرابع عرف سيد قطب بالمناهج النقدية الأدبية الشائعة في عصره، وفي طليعتها المنهج الفني، والمنهج التاريخي ثم المنهج النفسي، داعيا إلى منهج تكاملي لسببين أولهما "أن الفصل الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع، والثاني أن هذه المناهج مجتمعة هي التي تكفل لنا صحة الحكم

1 المرجع السابق، ص 112.

2 المرجع نفسه، ص 112.

3 المرجع نفسه، ص 113.

على الأعمال الأدبية وتقويمها تقويما كاملا، فإيثار أحدها على الآخر لا يكون إلا في الموضع الذي يكون فيه أحدها أجدى من الآخر فلا محل للتفصيل المطلق، ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج"[1].

وخلال تحليله مكونات المنهجين الفني والتاريخي ألح سيد قطب على الحضور القوي للعناصر السيكولوجية فيها :

فما دام العنصر النفسي أصيلا بارزا في العمل الأدبي وباعتباره الإبداع الأدبي تعبيرا عن تجربة شعورية في صورة موحية، ويشكل في عمقه "استجابة معينة لمؤشرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط ممثل للحياة النفسية، هذا من حيث المصدر أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين، هذه الاستجابة التي هي مزيج من إيحاء العمل الفني، وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى.

وإذا استطاع المنهج الفني أن يفسر لنا القيم الفنية – شعورية وتعبيرية – الكامنة في العمل الفني بحيث نملك الحكم الفني على العمل الأدبي، وبحيث نستطيع تصور وتصوير الخصائص الشعرية، والتعبيرية لصاحبه، فإن قسطا من هذا التصوير وذلك التفسير تتدخل فيه "الملاحظة النفسية" وهي أشمل من علم النفس كثيرا فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك..."[2].

ويعاني المنهج التاريخي من قصور ناتج عن "إلغاء الخصائص والبواعث الشخصية، فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية وحسبانها من آثار البيئة والظروف..."[3].

وليتجاوز المنهج التاريخي مواطن الضعف والزلل عليه أن يراعي مسألتين :

1 المرجع السابق، ص 114.
2 المرجع نفسه، ص 182.
3 المرجع نفسه، ص 148.

الأولى : مسألة "أن الأدب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة إذا نحن راعينا لون الأدب وشكله أما طبيعته وحقيقته الفنية فهي خاضعة أكثر للعنصر الشخصي والمزاج الفردي، ودراسة هذا المزاج الخاص، تحدي علينا في فهم الأدب، أكثر مما تحدي دراسة الوسط، إن دراسة الوسط تحدينا في تفهم الاتجاه الأدبي العام، والمنهج النفسي، قد يجدي في تفهم الاتجاه الشخصي الخاص، ولكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم"[1].

والمسألة الثانية وهي تعميق دراسة العلاقة بين الأدب ووسطه "على أنه ينبغي قبل أن نقرر شيئا من دلالة الأدب على أن ندرس الأفراد وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية، يجب أن نفرز الفرد من المجموع، وأن نعرف ما هو فردي، وما هو جماعي، ليكون حكمنا أقرب إلى الصواب، وأهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاوب بين الأديب والوسط، فاستقبال الوسط للأدب هو الذي يحدد مدى تصويره له"[2].

وحين حلل سيد قطب مكونات المنهج النفسي، كشف الأسئلة المركزية التي يطرحها هذا المنهج، وتخص عملية الإبداع ودلالة العمل الأدبي على شخصية صاحبه، وتأثر المتلقي به، وفي ذلك يقول إن المنهج النفسي "هو الذي يتكفل بالإجابة عنها أو سيحاول الإجابة على الأقل وهذه الأسئلة هي :

1. كيف تتم عملية الخلق الأدبي؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها، وكيف تترتب وتتناسق ؟ كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس، وكم منها طارئ من الخارج؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية؟ كيف تستنفد الطاقة الشعورية في التعبير عنها؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبي؟.

2. ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرئ التطورات النفسية لصاحبه.

1 المرجع السابق، ص 149.

2 المرجع نفسه، ص 150.

3. كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته؟ ما العلاقة بين الصور اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية، كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته؟ وكم من منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم"[1].

ووضح الفروض الأساسية للتحليل النفسي من خلال التعريف بنظريات فرويد وبرنج وأدلر الأساسية وآرائهم في تفسير الإبداع بالتسامي والكبت والعقد واللاشعور الجمعي، والمقارنة بين الإبداع والحلم والنكتة والأمراض العصابية، والاتجاه نحو تفسير شخصية المبدع بأعماله الأدبية.

وقدم سيد قطب عينات من تطبيقات المنهج النفسي في النقد الأدبي الغربي من خلال أعمال هربرت ريد ورتشارذر.

وذكر بما في التراث العربي النقدي، الأدبي القديم من ملاحظات أدبية نقدية نفسية خصية تتبنى معطيات نفسية.

كما أورد نماذج من النقد الأدبي العربي الحديث في أعمال طه حسين والعقاد والمازني تطبق هذا المنهج.

وقد ضمن سيد قطب عرضه لأسس المنهج النفسي الملاحظات الأساسية الآتية :

1. إن المنهج النفسي منهج طبي علاجي قبل أن يكون منهجا أدبيا نقديا وفي ذلك يقول : "من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسي لم يقصدوا أولا إلى إيحاء منهج نفسي للنقد الفني، إنما رأوا أن العمل الفني صورة من صور التعبير عن النفس، فدرسوه على هذا الأساس حتى لا يدعوا ثغرة في بناء مذاهبهم.

أما الذين قصدوا إلى إيحاء هذا المنهج فهم فريق من نقاد الدب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفته الدراسات الفنية وبخاصة في ميدان التحليل النفسي فاقتفوا آثار فرويد في دراسته لليوناردو دافنتشي ويونج في دراسته لمسرحية فاوست لجتيه وإرنست جونز في دراسته هاملت لشكسبير"[2].

1 المرجع السابق، ص 182-183.

2 المرجع نفسه، ص 187.

2. إن التوسع في اعتماد المنهج النفسي في النقد الأدبي يشكل خطرا عليه، و "الخطر يجيء للفن من ناحية الإغراق في هذا الانتفاع حتى تغرق سمات العمل الفني في غمار التحليلات النفسية، وحتى يستحيل العمل الأدبي محضرا لجلسة من جلسات التحليل النفسي أو وصفا لتجربة معملية..."[1].

ويترتب على ذلك "أن ننسى وظيفة النقد الأدبي وهي تقويم العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية ونندفع في تطبيقات وتحليلات تستوي فيها دلالة النص الجيد، ودلالة النص الرديء"[2].

3. إن هناك تعارضا جوهريا بين عمل الأديب وعمل المحلل النفسي "لأن عمل الأديب غالبا مضاد في طريقته لعمل المحلل النفسي، فالمحلل النفسي يميل لتحليل الشخصية غالبا مضاد في طريقته لعمل المحلل النفسي، فالمحلل النفسي يميل لتحليل الشخصية إلى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها، والأديب ميال إلى تركيب العناصر المفردة ليكون منها شخصية والشخصية دائما أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها، لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل، ولأن المحلل النفسي لا يستطيع إطلاقا أن يصل إل جميع العناصر المكونة للشخصية"[3].

4. إن الأدباء يمكن أن يستفيدوا من الملاحظات النفسية "لأن الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية في الأدب كثيرا ما تسبقان وتفوقان (علم النفس) المحدود، في كشف عوالم النفس والاهتداء إلى السمات والطبائع والنماذج البشرية، فسوفوكليس في أوديب، وشكسبير في هاملت ودستوفسكي في المقامر وأمثالهم، فقد أمدتهم الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية بما لم يبلغ إليه من جعلوا علم النفس هاديهم المباشر"[4].

5. إن الإبداع الأدبي كالنقد الأدبي يمكن أن يستفيد من علم النفس "فالكشف عن كثير من الحقائق النفسية وخاصة في الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسي، قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت

1 المرجع السابق، ص 190.
2 المرجع نفسه، ص 190.
3 المرجع نفسه، ص 190.
4 المرجع نفسه، ص 191.

محجوبة إلى حد ما عن أذهانهم ويزيدهم بصرا بالطبائع والنماذج الإنسانية، ويعينهم على صحة وصف الخلجات والبواعث، وبخاصة في القصة والتمثيلية والتراجم، وقد انتفعوا بهذا كله فعلا"[1].

6. إن العلاقة بين الأدب وعلم النفس يجب إعادة تنظيمها "وإنه لجميل أن ننتفع بالدراسات النفسية، ولكن يجب أن للأدب صيغة الفنية، وأن نعرف حدود علم النفس في هذا المجال، والحدود التي نراها – يقول سيد قطب – مأمونة، هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل مع هذا مساعدا للمنهج الفني، والمنهج التاريخي، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح، ويتجنب الجزم والحسم وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الانسانية، فالأدب الصادق يحس بشعوره وملاحظاته، في محيط أوسع مما يصل إليه الباحث النفسي وإن كانت معلومات هذا أدق في محيطه، وألا نعتمد في تصوير الشخصيات في القصة، وما إليها على العقد النفسية والعناصر الشعورية وغير الشعورية وحدها، فالأديب يدرك الشخصية الانسانية كلا مجتمعا لا تفاريق مجزأة، وتنطبع في حسه وحدة تتصرف بكامل قواها في كل حركة من حركاتها، والاعتماد على التحليل النفسي وحده يخلق مضحكات في بعض الأحيان لأنه يجرد الشخصيات من اللحم والدم ويحيلها أفكارا وعقدا، ويبني بعض القصاصين تصرفات أبطالهم على أساس هذه العقد التي كشفها التحليل النفسي فتجيء شخصيات غير بشرية، لأن أصغر شخصية بشرية أكبر في مجموعها من كل ما يملك علم النفس أن يكشفه منها"[2].

وأخيرا فقد دعا سيد قطب إلى منهج نقدي أدبي تكاملي يولي أهمية نقدية لشخصية الأديب، وكيان أدبه، ومؤثرات البيئة التي عاش فيها، وعلاقات وتفاعلات هذا الثالوث وأكد أنّ القيمة الأساسية لهذا المنهج في النقد، هي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية

1 المرجع السابق، ص 190.

2 المرجع نفسه، ص 191.

وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير"[1].

وعلى العموم فكتاب سيد قطب قدم محاولة متقدمة في تأصيل الوعي النظري بإشكالية الدرس النفسي في النقد الأدبي تميزت بالشمولية لأنها عالجت كل مكونات هذه الظاهرة الأدبية النقدية، وتميزت في العمق بالإلحاح الشديد على توظيف معطيات علم النفس في النقد العربي الحديث بمصر، لإكسابه مواصفات النقد العلمي وكذا لدعم جهود تأصيله، فمحاولة سيد قطب محاولة متكاملة رائدة تاريخيا استهدفت تأسيس فهم نظري دقيق لمكونات العمل الأدبي وتشكيله، وتفرعه إلى أجناس شعرية ونثرية، وكذا امتلاك فهم واضح لطبيعة النقد الأدبي، وخلفيته الفلسفية، أو العلمية، ومناهجه المتمايزة.

وفي إطار هذه المحاولة يبرز اهتمام سيد قطب الكبير بالدرس النفسي من خلال التعريف بأسئلته المركزية ومرجعيته النظرية، في الغرب، وتوضيح لمدى فعاليته النقدية نظريا وعمليا بمناقشات مبدئية، وبعرض نماذج من تطبيقاته في الآداب الغربية ثم في النقد الأدبي العربي الحديث ، وقبل ذلك بالتعريف بجهود النقاد العرب القدماء في مجال توظيف الملاحظات النفسية في ممارستهم النقدية، ثم بالإشارات المتكررة إلى جهود رواد الدعوة إلى تأصيل الدرس النفسي في النقد العربي الحديث كأحمد خلف الله وأمين الخولي ومصطفى سويف.

1 المرجع السابق، ص 226.

4/ محمد النويهي

أسهم محمد النويهي في الدعوة إلى تأصيل الدرس النفسي في النقد العربي بكتابه " ثقافة الناقد الأدبي" الذي نشره سنة 1949 ، بعد تمكن ملحوظ من الثقافتين الأدبيتين العربية الانجليزية ، و ذلك في إطار موقفه القائل بضرورة إقامة نقد عربي حديث على خلفية علمية قوامها معطيات علم النفس و علم الاجتماع ، و البيولوجيا و قد تبلور موقفه ذاك عبر أربع مراحل متوالية هي :

نقد المناهج الأدبية الرائجة في دراسة الأدب العربي و تدريسه واقتراح منهج بديل لها ، و تعريف نظري بمقوماته ونقد عملي لبعض الكتابات النقدية التي تتجه في اتجاه المنهج المقترح و تطبيق لبعض جوانب المنهج الحديث المقترح لنقد و الدراسة الأدبيين و في المرحلة الأولى حيث نقد المناهج الأدبية الرائجة لاحظ محمد النويهي ،أن النقد العربي الحديث، و على عهده ، يمضي وفق طريقتين، أحداهما قديمة تعنى أساسا باللغة و النحو و البلاغة في دراستها النصوص الأدبية " وكل فكرة –نقاد هذه الطريقة– عن الأدب ورسالته في الحياة مقصورة على فهمهم للأدب العربي وحده و هو فهم محتوم عليه أن يظل خاطئا ناقصا ما بقوا جاهلين باللآداب الأخرى غير دارين بالرابطة البدائية التي تجمع الأدب العربي بها ، على اختلاف طبيعتها اختلافا يشتد ويضعف "[1].

أما الطريقة الجديدة فيتداول بعض نقادها شكليا مصطلحات أدبية نقدية غريبة دون إدراك عميق لمفاهيمها، ولا تمكن حقيقي من أصولها الغربية ، ويحاول بعضهم الأخر إحداث تجديد في النقد العربي بتقديم ترجمات محدودة الأهمية و التأثير لمعطيات أدبية نقدية غريبة ، و قد مثل محمد النويهي لأعمال هذه الطريقة بما كتب أحمد الشايب وشوقي ضيف وسيد قطب ، مؤكدا أن نقدهم لا يتعاطى بفعالية نقدية مع النصوص الأدبية مباشرة ، ولا يعالجها في كليتها بل يجزئها وبذلك " فالكثير من أحكامهم خاطئ ، فأغلب الظن أنهم ما عرفوا للشاعر إلا القصيدة أو المقطوعة "[2] . ونقدهم يجتر

1 محمد النويهي : ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، ط2، 1969، ص 14

2المرجع نفسه، ص. 22

الأحكام الأدبية لأن القارئ " يكاد يوقن أنهم حين جلسوا يكتبون عن هذا الأديب أو ذاك لم يلقوا إلى إنتاجه مجرد نظرة عابرة، أو يمسكو ديوانه بأيديهم مجرد إمساك ، بل نظروا فيما قاله الأخرون وأخذوا يكتبون "[1] بل إن أحكامهم تتناقض " ولا فائدة من أن تلفتهم إلى التناقض بين الكثير من أوصافهم"[2]. و تفتقر كذلك إلى الاستدلال [3] وفضلا عن ذلك كله يعاني نقدهم من ضعف دراسة شخصيات الأدباء[4].

وفي المرحلة الثانية وعند اقتراح نقد بديل للنقد الرائج، ووصفه نظريا ألح محمد النويهي على ضرورة تمكن النقاد من ثقافة علمية عامة ، و على ضرورة الإحاطة بالمعطيات الأساسية للعلوم الإنسانية و البيولوجيا .

ولإبراز صورة التمكن من الثقافة العلمية العامة قال محمد النويهي إن على النقاد واجبا " لا محيد لهم عنه إن أرادوا إن ينتجوا انتاجا قيما حقا ، و هو ضرورة الأخذ بنصيب من الثقافة العلمية، إلى جانب ما وصفت من الحد الأدنى من الثقافة الأدبية .... و الثقافية الأدبية وحدها لا تكفي إن أرادوا إن يحسنون عملهم كنقاد وباحثين في الأدب "[5].

ووضح أن الدراسات العلمية أحسن وسيلة لفهم الأدب، فمادام الأدب تعبيرا عن تجربة إنسانية، ومادام الأديب حين يبدع يحاول " بهذه الكلمات أن ينفس عن شعور خاص يجده في نفسه ويدفعه دفعا إلى إصدار هذه الكلمات "[6]. و مادام المبدع إنسانا يعيش في محيط متنوع المكونات فإننا " لا نستطيع

1المرجع السابق، ص. 14
2المرجع نفسه، ص. 22
3 أنظر : المرجع نفسه، ص. 22
4 أنظر : المرجع نفسه، ص. 18-19
5 المرجع نفسه، ص. 65
6المرجع نفسه، ص 68

أن نفهم الأدب ، ثم بالضرورة لا نستطيع أن نتذوقه تذوقا صادقا كاملا ، إن لم نحصل لأنفسنا فهما حسنا بهذه المسائل ، و هذا التحصيل إنما نصيبه من الدراسة العلمية "[1].

و لأن نقادنا حين " يقرأون في كتب النقد و الدراسات الجمالية و أصولها مناقشات نظرية ، يعقدها مؤلفو هذه الكتب عن أمثال هذه المسائل ، و كل ما يستطوعون أن يحصلوه من هذه المناقشات النظرية لا يزيد على ما يحصله الأعمى من وصف الناس للألوان "[2].

ويقول محمد النويهي " إن الإجابة التي أطلبها من الناقد على هذه الاسئلة المطروحة حول طبيعة التجربة الإبداعية ليست الإجابة النظرية الفلسفية الجمالية اللاهوتية التي تعطيه إياها كتب قواعد النقد ودراسات الجمال ،إنما هي الإجابة الواقعية المنضبطة التي لا يعطيه إياها إلا دراسة حقائق الكون و حقائق الحياة دراسة علمية بل، أزيد على هذا فأقول إن مجرد الفهم اللفظي للأدب كثيرا ما يحتاج منا إلى معرفة حسنة بالحقائق العلمية. ولهذا سببان أولهما أن الأديب إنسان ممتاز يستطيع بمحض حسه المرهف وبصيرته الحادة إن يستجلي كثيرا من حقائق الكون ، وأن ينتبه إلى كثير من ظاهر الوجود ، فإن أردنا نحن البشر العاديين أن نفهم مايقول احتجنا إلى دراسة هذه الحقائق والظواهر دراسة عامدة تقريرية ، وهذا ما يقوم به العلم ، و السبب الثاني ، هو أن الكلمات التي ينشئها هذا الأديب تتأثر في تكوينها بمزاجه الخاص، و طبيعته تكوينه الجسمي و العقلي ، و قد يكون هو لا يفهم مزاجه أو تكوينه هذين، و لكن إذا أردنا نحن أن نفهم كلماته فهما صحيحا كاملا ،فلابد لنا من أن نفهمها، و هذا الفهم لا يكسبنا إياه إلا القيام بدراسات علمية شتى جسمانية ونفسية "[3].

ولذلك رفع محمد النويهي شعار " ضرورة الثقافة العلمية لنقاد الأدب " [4].

1المرجع السابق، ص 69

2المرجع نفسه، ص 69

3المرجع نفسه، ص .70

4المرجع نفسه، ص 260

راجيا "أن لا يمضي وقت طويل قبل أن تتبدى نتائج هذا الإثبات في أعمال النقاد والباحثين "[1]. وداعيا العلماء المتخصصين إلى " إن يروجوا حقائق العلم بين عامة المتعلمين"[2]. بتبسيطها ونشرها على غرار كبار علماء الإنجليز، في كتب ميسرة سهلة التداول ، لأنه بدون ثقافة علمية وبدون إستناد النقاد إلى مرجعيات علمية فكلامهم عن " الشخصيات الإنسانية إن لم يقم على مثل هذا الأساس بالبصر بحقائق العلم فهو قليل الجدوى "[3].

وخلص محمد النويهي من ذلك كله إلى القول إن الناقد الأدبي الذي استوعب خلاصة وافية للحقائق العلمية الأساسية :" سيرى أي ضوء تلقيه هذه المعرفة العلمية على شخصية ابن الرومي، مثلا بحيث يزداد فهما بنفسيته ، وفقها بمزاجه الشاذ ، وأطواره الغريبة، بل هو سيفهمه فهما جديدا ، فابن الرومي لاشك حالة طبية أوحالة مرضية كما يقول العلماء ، أعني أن المؤثرات العظمى التي جعلته كما كان، لم تكن عصره ، ولا بلدته ولابيته و لا تربيته، ولا نوع التعليم الذي أصابه ولا غير هذا من عوامل البيئة ، إنما كانت في أغلبها مؤثرات جسمانية ، وما أحبسنا مخطئين إذا قلنا إن كل شيء في جسمه كان مضطربا ، جهازه العصبي كان مضطربا، و جهازه الجنسي كذلك ، وجهازه الغدي أيضا، فلا غرو إن كان عقله أيضا مختلا "[4].

و انطلاقا مما على النقاد من " لزوم أخذهم بنصيب كاف من الثقافة العلمية ... لأن ثقافتهم ما بقيت أدبية محضة ثقافة ناقصة لا تعدهم إعدادا صحيحا للقيام برسالتهم التي اختاروها "[5] . يوجههم محمد النويهي بإصرار نحو الاطلاع على " قسمين اثنين من الدراسات لا محيص –في رأيه– لهم منهما إن أرادوا إن يتقنوا عملهم كباحثين في الأدب و هما علوم الأحياء و الدراسات الإنسانية "[6]. وهو يوضح

1المرجع السابق، ص 260
2المرجع نفسه، ص 159
3المرجع نفسه، ص 128
4المرجع نفسه، ص 128-129
5المرجع نفسه، ص 73
6المرجع نفسه، ص .74

لهم حدود اطلاعهم على تلك العلوم المقبولة قائلا إنه إنما يطالبهم بأن " يقرأو خلاصة ما انتهى إليه المتخصصون في تلك الأبحاث و أن يقرأوها في كتب مبسطة لا تقتضي منهم جهدا زائدا كتبت لهم ليقرأوها فيفهموها "[1] . وتأكيد لفاعلية هذه الاختيارات يقول محمد النويهي " إنك لا تفهم شعر ابن الرومي فهما حقا إلا إذا ألممت بقدر من حقائق علوم الأحياء و الدراسات النفسانية "[2].

ولإبرازخصوصية المعطيات الأساسية لتلك العلوم وأهميتها بالنسبة للنقد الأدبي ، توسع محمد النويهي في تقديم القضايا المحورية فيها ،كطبيعة الجهاز العصبي و الغدد الوراثية و البيئة و الجنس باعتبارها مفاتيح لفهم أي شخصية من الشخصيات، ووصف كثيرا من اختلالات التوازن في أجهزة الإنسان الحيوية ، وأعراض أمراضها ، وكذا آليات الكيان النفسي في علاقته بالمحيط الخارجي كالصراع و الكبت و العقد . و قال في هذا الصدد :" الزمان الذي يولد فيه الشخص، و المكان الذي يشب فيه ، و ظروفهما السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية و الفكرية ، و الأبوان اللذان يولد لهما، و الجو المنزلي الذي يحيط به ، ونوع التربية التي يصيبها ، و نوع التعليم و العادات و التقاليد، و المقاييس الخلقية التي تكتنفه و المجرى الذي تختطه حياته ، وما يلم به من الأحداث و التجارب، و الأشخاص الذين يلقاهم في الحياة ... كل هذه عوامل تؤثر في صوغ شخصيته فصورة معينة .

ولكن هذه العوامل كلها ليست إلا جانبا واحدا من المسألة نستطيع أن نسميه عنصر البيئة، و ليس وحده بالذي يكون الشخصية، و ليس وحده بالذي يشرح لناشخصيات كيثر من الناس، بل هناك عنصرآخر لايقل عنه أثرا وقد يزيد في بعض الأحيان وهو التكوين الجسماني الخاص الذي كونه الشخص بالوحدات الوراثية التي ورثها عن أبويه، أو بتأثير عوامل خاصة أثرت فيه و هو بعد جنين لم يولد أو في ساعة الوضع أو ، في مرحلة أخرى في سائر حياته ،هذا التكوين الجسماني الخاص له دائما أثر عظيم في تكوين عقليته ومزاجه وشخصيته ، و قد يكون له الأثر العظيم . أي مخ منحه هذا الفرد ؟ ما حالة

1المرجع السابق، ص .76.

2المرجع نفسه، ص 72

جهازه العصبي؟ ما حالة جهازه الجنسي ؟ ما حاله غدده الصماء ؟ هذه مسائل أربع غاية في الأهمية في تحديد شخصية أي إنسان ، و لن نستطيع أن نفهم الشخصيات الإنسانية وتعددها العجيب دون أن نحصل عنها قدرا صالحا من العلم "[1].

ولكن ايمان محمد النويهي العميق بفعالية الثقافة العلمية،بمختلف روافدها السيكولوجية و السوسيولوجية و البيولوجية في النقد الأدبي ،لم يمنعه من ابداء بعض التحفظات العلمية و كثير من الحذر العلمي في اجراءات توظيفها عند الممارسة الأدبية النقدية، و كذا النتائج التي يمكن تحصيلها بالاعتماد عليها .كالقول :" إن الفرويديين غالوا كثيرا في كثير من تقديراتهم "[2] ، دون إن ينكر أن "كلامهم ليس هراء محضا ، بل هو قائم على أساس عظيم من الحقيقة الواقعية "[3].

وكالتنصيص على أن أقصى ما يستطبع الناقد الذي يوظف الثقافة العلمية في دراسة شخصية أديب هي رصد أعراض مرضه . و لذلك يقول عن ابن الرومي :" كل ما نستطيع أن نجزم به من دراستنا لأخباره وشعره هو أنه كان مختل العقل مضطرب الأعصاب ، مختل الجهاز الجنسي ، و ربما كان مختل الجهاز الغددي أيضا. أما سبب هذا بالضبط ، و نوعه على وجه التحديد ، ومقداره المحدد المضبوط، فهذه أسئلة إن جاز للعلماء أن يغامروا بالحزر فيها ، فإن هذا لا يجوز لنا معشر باحثي الأدب و المتخصصين في دراسته "[4].

ويقول محمد النويهي عن تجربته الشخصية النقدية " إني بذلت جهدي في أخذ نفسي بالتحرج في دراستي لنفسية ابن الرومي لم أقر ر ان به هذا الاختلال العصبي أو ذاك ، ا وان الغدة التي اضطرت فيه هي هذه أو تلك، ا وان العقد النفسية التي كمنت فيه هي هذه أو الاخرى "[5].

1محمد النويهي ، ثقافة الناقد الادبي ، ص 80
2المرجع نفسه، ص .117
3المرجع نفسه، ص . 117-118
4المرجع نفسه، ص . 79
5المرجع نفسه، ص . 158

وكالاعتراف بوجود عوائق واقعية في سبيل انجاز تحليلات علمية ، و تشخيصات سريرية لأعراض أمراض شخصيات شعراء قدماء ، و في ذلك يعلن صراحة أن أشد ما يكرهه هو تطبيق " قواعد العلم على رجل مارأيناه ولا فحصنا جمجمته ، و لا فحصنا أجهزة جسمه المختلفة : رجل مات منذ اكثر من ألف من السنين "[1].

و في أوج هذه التحفظات يؤكد محمد النويهي إن اعتماد النقد الأدبي على المعطيات العلمية لا يعطي للنقاد حق اصدارالأحكام على شخصيات الأدباء بقدر ما يقدم وسيلة مثلى لفهمها فهما عميقا وجديدا[2] و في مقابل ذلك كله يرى محمد النويهي أن " الطريقة الجديدة التي استكشفت لنا درر الأدب العربي وزادت من استمتاعنا به لا تقونم لشطرها الفني قائمة بغير شطرها العلمي .ولسنا نستطيع أن نقبل بعضها و نرفض البعض الأخر ، و إلا كان مثلها كالذي يدرس أوراق الشجرة و زهورها و فاكهتها و يهمل دراسة جذورها وجذوعها "[3].

و في المرحلة الثالثة : مرحلة النقد التطبيقي العملي لبعض الكتابات النقدية التي تتجه في اتجاه الدرس العلمي عامة و الدرس النفسي خاصة ،حلل محمد النويهي و ناقش بتوسع دراسة عباس محمود العقاد عن ابن الرومي و قد أوضح محمد النويهي أن أطروحة عباس محمود العقاد يقوم على تأكيد أن عبقرية ابن الرومي عبقرية يونانية استنادا إلى خصائص شعره المتمثلة في وحدة القصيدة و طول نفسها و استقصاء المعاني فيها و تقديم المعنى على اللفظ و الإفصاح على الطلاوة وقوة خياله ونوعية احساسه بالطبيعة وإقباله على الحياة و ما له من ملكة التصوير و التشخيص و نظريته إلى وظيفة الشعر و علاقته بالحياة و تمحورت مناقشات محمد النويهي لكتاب محمود عباس العقاد حول أربعة عناصر رئيسية هي :

مفهوم الوراثة و اثرها في الشخصية

1المرجع السابق، ص . 79

2أنظر: المرجع نفسه، ص .78-80

3المرجع نفسه، ص 33

طبيعة البيئة و اثرها في الشخصية

مكونات الشخصية و انعكاساتها على الشعر

دراسة الاعمال الابداعية خارج التاريخ الأدبي

وحول مفهوم الوراثة و أثرها في الشخصية أوضح محمد النويهي إن عباس محمود العقاد خلط بين صفتي اليونانية و الرومانية و أن العلم خلافا لما قال :" لا يؤمن بأن الفوارق العقلية لين الأجناس فوارق تورث بمعنى الوراثة البيولوجية "[1] و على عكس ذلك فهناك " نوع آخر من الوراثة البيولوجية لاشك في صحته و هو الوراثة الفردية التي يأخذها الطفل عن أبويه نصفها عن ابيه و نصفها عن امه فتؤثر في تكوين جسم تأثيرا في تكوين مزاجه و خلقه و شخصيته و لكن هذه وراثة فردية محضة : أي ليس فيها ما يميز جنسا على جنس و إنما فيها ما يميز فردا على فرد وأفراد الجنس الواحد يختلفون بين بعضهم البعض اختلافا عظيما "[2]

و يعتبر محمد النويهي أو رد تميز إبداع ابن الرومي إلى العبقرية اليونانية عند عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني يعتبر "تجوزا شديدا لا يسمح به ضبط العلم و تحديده "[3]

و حول طبيعة البيئة و أثرها في شخصيته أكد محمد النويهي إن "كل الميزات العقلية –التي لابن الرومي– ليس منه دليل واحد على أنها موروثة بمعنى الوراثة البيولوجية بل الراجح أنها جميعا من تأثير البيئة الجغرافية و الأحوال الاجتماعية و الظروف الاقتصادية و التطورات التاريخية و الأديان و المقاييس الخلقية و العادات و التقاليد التي يتناقلها الشهب الواحد عن جيل و ما تجمعه من روابط المصالح و الأموال و الأخطار و المخاوف إلى غير ذلك من تأثيرات البيئة "[4].

1المرجع السابق، ص .179

2المرجع نفسه، ص 182-183

3المرجع نفسه، ص. 187

4المرجع نفسه، ص. 180

و حول مكونات شخصية الشاعر و انعكاساتها على شعره، لاحظ محمد النويهي أن " مميزات شعر ابن الرومي ترجع جميعا إلى طبيعته الفردية الخاصة ، و التي كونتها حالته الجسمانية و ما نشأ عنها من مزاج خاص، و كونتها عوامل البيئة التي عاش فيها "[1]. بل إن أصالة ابن الرومي و تميزه يردان من هذه الناحية إلى اخفاقه في تحقيق أهدافه في الحياة ، بالاضافة إلى خصوصيات تكوينه الفردي [2].

و يقول محمد النويهي :" لا عجب أن أثرت كل هذه الاختلالات الجسمانية و النفسية في عقله، فكان شديد الاضطراب و تجلى هذا في سذاجته العجيبة التي بلغت حد الصبيانية ، و يتجلى أيضا في غرابة أطواره و شذوذ معظم تصرفاته حتى أنكره معاصروه و اتهموا في عقله ، و لعل ابن الرومي لو درسه العلماء لوجدوا فيه مثلا من خير الأمثلة التي يستطيعون أن يستشهدوا بها على ما يقررون من اقتراب العبقرية من الجنون "[3].

ومن مميزات ابن الرومي رهافة الإحساس " وما أصابه من اختلال عصبي لم يمكن كنهه بلادة احساسه، بل حدته الزائدة ، فجميع احساساته كانت على درجة متناهية من الشحذ و النفاذ سواء حاسة النظر، و حاسة السمع و حاسة اللمس و الذوق، و حاسة الشم حتى كان أهون مس يهيج أعصابه و يستفز خلقه، بل كانت الرائحة إذا قويت تؤذيه وتسدعه، فلهذا كان يذم الورد و يمدح النرجس "[4].

الإحساس بجوهر الكون أو ما يسميه عباس محمود العقاد باليقظة في الشعور الباطني . " والذي أوجد هذه اليقظة الباطنية عند ابن الرومي عاملان عظيمان:

أحدهما انكماشه الشديد في نفسه الذي سببته اعتلالاته الجسمية و اختلالاته المختلفة ، و سببه إرهاف حسه وجموع خياله، وكثرة مخاوفه، و اشتداد الهواجش به. انقلب ابن الرومي في نفسه يتأملها و

1المرجع السابق، ص . 177
2أنظر: المرجع نفسه، ص . 203-204
3المرجع نفسه ، ص . 135
4المرجع نفسه ، ص . 133-134

يطيل التأمل فيها و يراقبها يوما بعد يوم بل ساعة بعد ساعة ، فيحلل كل ما يجد فيها تحليلا دقيقا مستقصيا ، و يصف هذاالتحليل في شعره حتى لكأنما يحدث نفسه بصوت مسموع. و كل هذا كما ذكرنا و قررنا ليس سببه أن عقليته من عنصر مختلف عن العنصر العربي ، بل إن تكوينه الفردي تكوين خصائص متميز .

و ثانيهما : هو هذه الحضارة الجديدة بما جلبته من تعقد المعيشة و التواء السياسية وكثرة المشاكل، و بما جلبته أيضا من الثقافة و الفكر من فلسفة و علوم ، نبهت الذهن و عمقت القوة المفكرة ،و اكملت أداة التحليل العقلي البعيد المتغلغل. فابتدأ أفراد في الأمة يلتفتون إلى ما لم يلتفت إليه أسلافهم من الصور الفكرية التجريدية ، و من مجاوزة عالم الانفعال الظاهر إلى عالم اليقظة الباطنة، و طور الإستجابة الآلية المحضة إلى طور الوعي و التحليل و الكشف و التعليل"[1].

ملكة التشخيص ، و ترد إلى طيرته " فهذا الرجل المختل الأعصاب المضطرب الذهن الحاد الإحساس السريع التأثر : هذا الرجل الذي بلغ تطيره حدا لا أظن عليه مزيدا في طوق العقل البشري؛ هذا الرجل الذي امتلأ عقله بالظنون و المخاوف و الأوهام لا عجب أن نمت عنده ملكة التشخيص، لا عجب أن توهم و تخيل و رأى أشباحا ممثلة حية قائمة بذاتها . و العقاد نفسه قد أجاد تحليل الاختلال الذي أصاب ذهنه ووصف استعداده للهواجس و تمادي الوساوس به .و العقاد نفسه قد علل طيرته باختلال أعصابه أول كل شيء ،و ليست طيرته سوى الأصل الذي انبتت عليه هذه الملكة التشخيصية"[2].

ولكن محمد النويهي لاحظ أن عباس محمود العقاد " يهمل تأثير تركيب ابن الرومي الجسماني الخاص في إرهاف أعصابه وتوسيع خياله ، و في عزله في داخل نفسه يطيل تأملها و تحليل ما يجد فيها"[3].

1محمد النويهي ، ثقافة الناقد الأدبي ، ص. 215

2المرجع نفسه ، ص. 250

3المرجع نفسه ، ص 210

حدة الشعور الجنسي، وابن الرومي " ليس بدعا بين الشعراء في ذلك ،فالشعراء و رجال الفن عامة يشتد عند عدد عظيم منهم هذا الإحساس الجنسي حتى يكون من أعظم ما يطبع حسهم الفني ويزيده حدة واستفزاز "[1] . و لهذه الحدة آثار في كثير من معانيه الشعرية[2].

و تمنى محمد النويهي " لو أعاد كتابة كتابه (ابن الرومي حياته من شعره) فحذف منه كل هذا الكلام عن العبقرية اليونانية، و اكتفى بما فيه من رسم الشاعر ، و تحقيق حسن لنفسيته ومزاجه، جيد لشخصيته فإن هذا وحده كفيل بأن يبقيه من خير الكتب النقدية في الأدب العربي "[3].

و حول دراسة الأعمال الادبية خارج التاريخ الأدبي: أي تحليل أشعار ابن الرومي بمعزل عن خصائص الشعر العربي الأساسية ،و اتجاهاته الكبرى، و مميزات كبار شعرائه الذين أبدعو هذا الشعر منذ بداياته الجاهلية إلى امتداداته العباسية . و في ذلك يقول محمد النويهي عن عباس محمود العقاد:"إنه يبالغ كثيرا إنه يبالغ كثيرافي جدة أبياته ، وإنه يبالغ كثيرا في قوتها أو في سموها ، وإنه يأخذه منفردا ويهمل معاصريه وسابقيه ، ولا يتحرى أصول شعره ، و إنه لم يعط ثقافته و عصره المتعلم المتحضر أثرهما الكافي في إنضاج عقله "[4].

و في المرحلة الرابعة، و عند تطبيق محمد النويهي لبعض جوانب منهجه الحديث المقترح للنقد و الدراسة الأدبيين ،وضع إطارا نظريا له ،و من أسسه أن الأدب ثمرة لتجارب الإنسانية، و أن عطاءات كبار الأدباء تشكل إضافة إلى تلك التجارب ، و أن بروز شخصية الشاعر واستقلال ذوقه يرد إلى تكوينه الجسماني ، و إلى ظروف بيئته. ولابد من وضع الشاعر عند دراسته في سياقه التاريخي ، و في ذلك يقول :" ابن الرومي بلا شك من أعظم الشعراء في اللغة العربية ، و أعظم الشعراء هم أشدهم بروز شخصية واستقلال ذوق. و من هذين العنصرين ينتج أنهم أعظمهم تجديدا . و معنى هذا أنهم

1المرجع السابق ، ص 248
2أنظر: المرجع نفسه ، ص 248
3المرجع نفسه ، ص 198
4المرجع نفسه ، ص 210

أكثرهم إضافة إلى ثروة التجارب الإنسانية، و ابن الرومي وجد فيه هذان العنصران، فشخصيته عظيمة التحدد، و ذوقه عظيم الاستقلال ، و هو لهذا من الشعراء القليلين في العربية الذين جاءوا بتجديد حقا، الذين أضافوا إلى ثورة تجاربنا الإنسانية ، فإن أردنا دراسة صحيحة لشعر ابن الرومي فلنتبين فيه هذين العنصرين ، و لنحاول أن نعثر على الأسباب الصحيحة التي أنتجتهما من تكوينه الجسماني و العقلي الخاص، و من ظروف عصره ومجتمعه . ولا تغرينا فكرة خداعة عن أجنبية عبقريته، فما أنتج عبقريته الخاصة إلا هذه العوامل الفردية و البيئة التي ذكرناها ، وما تزيد عبقريته في التفرد عن عبقرية أبي العلاء وهو عربي خالص العروبة . فابن الرومي شاعر عربي لا شك في عربية فنه ، مهما كان أصله الجنسي فهو جزء من التاريخ الأدبي العربي لا يفهم خارجه ، ولا نستطيع أن نتصور انتماءه إلى نوع آخر من الفن يوناني أو غير يوناني ، وكل ما جاء به من تجديد فهو في نطاق العبقرية العربية، و ما يزيد جانب منه عن أن يكون التطور الطبيعي في سير تاريخ الأدب العربي عصرا بعد عصر ، أو أن يكون من إنتاج شخصيته الفردية الشديدة الاستقلال ، أو أن يكون من إنتاج ظروف البيئة ، فإن درست شعره خارجا عن أحد هذه العوامل فلن تحسن دراسته .

فإذا أردنا أن نتعرف جدته فلابد لنا من أن نلقي على تاريخ الشعر العربي حتى ظهوره نظرة، مهما حاولنا أن نجعلها موجزة فلابد فيها من قدر من التريث لأننا إن لم نفعل ذلك فلن نستطيع أن نتبين مقدار جدته الحقة، فقد ننسب إليه تجديدا لم يجئ هو به بل سبق إليه ، و قد نحرمه ما هو أهله من الاعتراف بالفضل "[1].

ثم حدد مقومات شخصية الأديب وقابلها بخصائص إبداعاتها، و لاحظ أن " ابن الرومي أول شاعر واسع الروح حقا تشمل روحه الشعرية كل شيء في مجتمعه و بيئته " [2]. ورد ذلك الاتساع إلى أمرين :

1محمد النويهي ، ثقافة الناقد الادبي ، ص. 263

2المرجع نفسه، ص. 278-279

" أولهما : حرمانه القدر الذي اشتهاه من اللذة، بعكس أبي نواس وبشار و عمر الذين نالوا كل ما أحبوه منها . أما هو ففشل في حياته ، و العامل الثاني هو انكماشه الشديد في نفسه"[1].

و مقابل شخصية ابن بالرومي يتميز شعره بالجدة ، و عن جدة ابن الرومي في الشعر العربي يقول محمد النويهي :" لعلنا لو درسناه دراسة هادئة متزنة غير متأثرين برأي براق خلاب عن أجنبية عبقرية لوجدنا أنه امتاز في فنين : في التحليل النفسي لشخصه ولتجاربه، و في الهجاء . وهجاؤه في الحقيقة تحليل لشخص غيره . و في هذين الفنين برع ابن الرومي حقا وفاق سائر شعراء العربية، و قدم للشعر العربي ثروة جديدة ، وأضاف إلى تجربتنا الفنية وأغناها ، و لم يتميز في مدح ولاوصف ولا غزل أو تقدير للمرأة ، و لا في عبادة الحياة و لا في حب الطبيعة "[2]. و فسر محمد النويهي ذلك الانكماش بأسباب " كثيرة متنوعة من تكوين الشاعر الجسماني، و تكوينه النفسي والعقلي، و ما ألم به في حياته الشخصية من أحداث وتجارب، وما يحيط به من ظروف البيئة وأحوال المجتمع ... —وقال– و الذي نقرره هو أن ابن الرومي قد اجتمعت كل هذه العناصر على إبلاغه أقصى حد من الانكماش تستطيع أن تبلغه نفس إنسانية "[3].

وحدد محمد النويهي استنادا إلى أشعار ابن الرومي سمات شخصتية النفسية كالتردد و التوهم و الخوف و النزوع إلى التبرير [4] . و توقف عند تفننه في الهجاء و الرثاء، وفسر كثيرا من أهاجيه "بمزاجه المضطرب وشدة تأثره وسرعة هياجه وغضبه "[5]. و لاحظ أنه يتلذذ بالهجاء ، و أنه " وجد لذة عظيمة في الهجاء بكل أنواعه ، وليس هذا بمستغرب على من كان سوء خلقه و حدة مزاجه ومرض أعصابه، و

1المرجع السابق، ص. 279
2المرجع نفسه، ص 279
3المرجع نفسه، ص. 281
4أنظر : المرجع نفسه، ص. 282
5محمد النويهي ، ثقافة الناقد الادبي ، ص. 316

شدة ما يجده داخل جسمه من الأوجاع .لا جرم أنه يجد في الهجاء الخبيث اللاذع لذة عظيمة و تنفيسا قويا وتشفيا لنفسه ، و تسكينا لألمه تسكينا وقتيا يعيد إليه الهدوء و الصفاء"[1].

وفسر كذلك نجاحه في وصف شخصيات المهجوين بالقول :" إن انكماشه النفسي الشديد الذي أنتج لديه مقدرته الفائقة في تحليل شخصيته قد أنتج فيه أيضا مقدرته الفائقة في تحليل غيره من الناس "[2].

ورأى محمد النويهي أن بعض أهاجي ابن الرومي يمكن أن تفسر بالإسقاط ، و " هذه الظاهرة المحزنة قد استجلاها علم النفس الحديث ووضع لها اسما خاص Projection، و معناها أن الفرد يعكس على غيره العيوب التي فيه هو فيذمها فيهم ،فإذا عدنا الأن إلى ابن الرومي لم ندهش أن اغرام بهجاء ذوي العيوب الجسدية إلى هذا الحد فأخذ يتصيدهم تصيدا : من أحدب ،و كبير الانف ، و جاحظ العينين و ضخم الفكين ، و عريض القفا، و غيرهم ، لأنه هو باختلالاته الجسمانية الشديدة وبذلك الاختلال العصبي الذي يبدو أنه بلغ فيه حده الأقصى: أعنى تشنج المفاصل ، فجعل مشيته غاية في القبح و الشناعة وحمل معاصريه على كراهيتها كراهية جمالية ، وكراهية خلقية في آن واحد ،قد أحس بنقصه الشديد فلجأ إلى أولئك ينفس في هجائهم و تصويرهم هذه الصور اللاذعة عن حنقه و شعوره بالنقص "[3]. و رأى محمد النويهي أن " السر في روعة رثاء ابن الرومي يمكن في صدق انفعالاته وعمقها "[4].

ودعا محمد النويهي في متن تحليلاته إلى اعتماد الإستبطان وسيلة لتذوق الأدب و نقده مادام الإبداع الأدبي "مشاركة ثلاثية بين الأديب و الناقد و القارئ "[5] و لذلك على القارئ –في رأي محمد

1المرجع السابق، ص . 317
2المرجع نفسه، ص. 332.
3المرجع نفسه، ص. 329
4المرجع نفسه، ص. 345
5المرجع نفسه، ص. 335

النويهي – أن يبذل مجهودا لفهم النص و الاستمتاع به بعرضه على ذاته واستحضار تجاربه المماثلة لمضمونه ،و ذلكم لامتحان صدقه. "و هناك وسيلة واحدة لتقدير الأدب و تذوقه تذوقا صحيحا كاملا أن تتذكر تجاربك أنت ، تقرا وصف الأديب لتجاربه هو فما وضع الأدب الا ليصور التجارب الإنسانية و ما يقرا الا ليزيد فهما بها وتقدير لها وسبيل ذلك واحد لا ثاني له : أن نستعمل تجاربنا نحن لفهم تجارب الأديب فنحن لا نفهم تجارب الغير إلا على ضوء تجاربنا نحن "[1].

ولذلك يقول محمد النويهي عن بعض معاني ابن الرمي مثلا : " كان ابن الرومي يصف هنا شعوري وشعور زوجتي"[2] .أو أنه "تغلغل إلى إعماق نفوسنا جميعا فأخرج جبنها البدائي "[3] .و في نفس الاتجاه يؤكد محمد النويهي أن عمل الناقد يتلخص في تسهيل استمتاع القارئ بالنص لأن عمله "كناقد: أي كمفسر للأدب هو أن يساعد في هذه الاستجابة الشخصية" [4] لمثيرات النص على أن هذه المهمة لا تتيسر خاصة إلا إذا كان النص الأدبي يعرض تجربة نفسية إنسانية حقيقية و " لن نستمتع بها إستماعا كاملا

إلا إذا كان لدينا نصيب من المران على التحليل النفسي لشخصيات الشعراء و أشخاص الروايات و التمثيليات "[5].مع ملاحظة أن قرائتنا للنصوص لا تكون منتجة إلا إذا تعددت وتوالت مع توالي مراحل العمر [6] و مع اكتسابنا لمزيد من الخبرات في الحياة و أن الشاعر ليس صادقا دائما في كل ما يقول وقد شرح محمد النويهي كيف أن " معظم دارسي الأدب و مدرسيه يقعون في هذا الخطأ فيقبلون كل ما يقول الشاعر عن نفسه و عن حياته أو عن غيره. و الحقيقة هي أننا إذ نسمع أن الشاعر بشر كسائر البشر يكذب عن نفسه و عن غيره كما يكذب سائر الاس و يخطئ احيانا في فهم نفسه هو

1المرجع السابق، ص. 357-358
2المرجع نفسه، ص 348
3المرجع نفسه، ص 287
4المرجع نفسه، ص 283
5المرجع نفسه، ص 282
6المرجع نفسه، ص 292

كما يخطئ جميع الناس و يخدع احيانا نفسه كما يخدع كل منا نفسه ولا نستثني من هذا ابن الرومي على الرغم من مقدرته لتحليلية القوية و صدقه البعيج و القارئ الذي لديه قدر من المران على تحليل الاشخاص " الدارميين و الروائيين" يعرف ان ما يقوله الشخص عن نفسه قد يدل على شخصيته دلالة عكسية فتنبسط منه عكس ما ردي هو ان يستنبط "[1] و يضرب محمد النويهي لذلك مثلا بفخر ابن الرومي حيث الصفات التي يقدمها " هي في حقيقتها صفات أحس بنقصها فيه فهو يدعيها لايعرف أنه قد جمع لنا في الحقيقة عيوبه حين أراد أن يفخر بمحاسنه فهي قصيدة في التحليل النفسي و لكن تحليلها عكسي "[2].

والخلاصة هي أن جهود محمد النويهي دعوة الى تأسيس نقد أدبي على قاعدة علمية تشكلها معطيات علم النفس و علم الاجتماع و علم البيولوجيا ، ومن مظاهر خصوبتها مزاوجتها بين العرض النظري و التطبيقي العلمي مزاوجة تظهر بالملموس مدى إمكانياتها وفعالياتها النقدية .

والملاحظ أن البعد السيكولوجي فيها يعرض عن معطيات التحليل النفسي و يتبنى معطيات علم النفس العام حيث استند محمد النويهي في تحليلاته إلى كثير من المفاهيم السيكولوجية كأصناف الشخصيات الاجتماعية و الانطوائية و مفاهيم الانطواء على الذات و التوافق الاجتماعي و الاحباط و الكبت و الأوهام و المخاوف و الإسقاط و السادية .

وقد بلغ اتجاه محمد النويهي أوجه في اختياره الاستبطان طريقة لتقدير عمق التجارب الإنسانية في النصوص الأدبية فضلا عن إدراك واضح للعوائق التي تعترض انجاز خبرة سيكولوجية بالمعنى الدقيق للكلمة في مجال النقد الأدبي و خاصة في دراسة الشعراء القدماء.

و من مزايا موقف محمد النويهي النقدي إصراره على وضع أعمال الشاعر الإبداعية التي هي موضوع دراسته في إطار صيرورة تاريخ الأدب للتمييز بين خصائص الشاعر الأصلية الدالة على شخصيته أو

1المرجع السابق، ص 312

2محمد النويهي ، ثقافة الناقد الادبي ، ص 314

نفسيته و بين الأصول الشعرية الثابتة للشعر أو التقاليد المشتركة بين شعراء جيل من الأجيال أو مدرسة من المدارس الشعرية .

وعلى العموم فقد تميز اتجاه محمد النويهي العلمي بمحاولة واضحة لتوظيف معطيات علم النفس وغيره من العلوم التي تعني بالانسان في أبعاده الاجتماعية البيولوجية عند تحليل النصوص الأدبية دون تجاهل لمكوناتها الأدبية الجمالية و ذلك بفضل الوعي العميق بمقومات وخصوصيات كل من علم النفس و الأدب و بذلك يكون قد قدم دعما قويا لمحاولات تأصيل الدرس في النقد العربي الحديث،في ظل حرص شديد على اقامة توازن حقيقي في النقد الأدبي العلمي بين ما هو جمالي و ما هو سيكولوجي .

5/ عز الدين إسماعيل

يعد عز الدين اسماعيل من رواد المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، وقد دعى إلى تطبيق هذا المنهج على نصوص سردية وشعرية، وتتمثل هذه الدعوة في:

أ) التوعية بأهداف تبني المنهج النفسي في النقد العربي الحديث.

ب) التعريف بأصول المنهج النفسي في النقد الأدبي والقضايا الأدبية النقدية النفسية التي تناقش نظريا في المنهج.

ج) تجريب دراسة الأجناس الأدبية الرئيسية بالمنهج النفسي.

أولا : وفي اتجاه التوعية بأهداف تبني المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، أكد عز الدين اسماعيل أن هدف معالجته للموضوع الأساسي في الكتاب يتمثل في الحرص على تقديم "صورة منهجية عملية للدراسات النفسية التحليلية للأدب، تأكيدا لصلاحية هذا المنهج في الدراسة الأدبية، وعونا للآخرين على المضي على نفس الطريق في سبيل تدعيم الاتجاه العلمي، والمنهج العلمي في دراستنا الأدبي"[1]

ثانيا : و في اتجاه التعريف بأصول المنهج النفسي في النقد العربي الحديث حلل عز الدين إسماعيل كل القضايا الأدبية النقدية النفسية التي تناقش نظريا في المنهج النفسي وتشكل أصوله و أهمها :

1 عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب : دار المعارف بمصر، ط1، 1963، ص.276

- العلاقة بين علم النفس و الادب .
- مقومات شخصية المبدع .
- دوافع الابداع .
- مدى فعالية الدرس النفسي.
- حدود وشروط توظيفيه .
- مرجعيته السيكولوجية .

1. وقدم عز الدين اسماعيل عند تحليله للعلاقة بين علم النفس و الأدب ثلاث ملاحظات أساسية هي:

أ- طغيان الاهتمام بشخصية المبدع على تحليل إبداعه في دراسات المعاصرين لعزالدين إسماعيل و السابقين عليه ذلك، " أن كثيرا من تلك الدراسات النفسية قد أهتم بتحليل شخصية الفنان من حيث هو فرد ، فإذا تعرضت هذه الدراسات لشيء من انتاجه الفني، فإنما يحدث ذلك لا لأهمية خاصة بهذا الإنتاج، و لكن لأنه يلقي بعض الأضواء التي تساعد على فهم شخصية الفنان ذاته فتجعلنا نستبصر بمشكلاته و بالحلول الكلية أو الجزئية التي وصل هو إليها لهذه المشكلات، فهذا النوع من الدراسات مازال أقرب إلى النفس منه الى علم النفس الأدبي، ففي هذا العلم ينبغي أن يكون الفن ذاته أو الأدب، أي ما ينتجه الفنان أو الاديب – هو موضوع الدراسة و التحليل "[1].

و بنى عز الدين إسماعيل على هذه الملاحظة دعوة إلى " ضرورة الربط بين الفنان و فنه وملتقي فنه، حتى تتكامل لديه نظرية عامة في الفن ، لا يمكن أن تكون دراسة الفنان وحدها كافية ، و من أجل ذلك اخذت بعض الدراسات تتجه إلى الأعمال الإبداعية ذاتها، فظهر إلى جانب دراسة الأفراد كمية من الكتابات في ازدياد مستمر تنازل النتاج حسب ما يفسره التحليل النفسي "[2].

1 المرجع السابق، ص 20

2عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي الأدبي ، ص. 21

ب- و الملاحظة الثانية " هي قضية العلاقة بين المنهج التحليلي النفسي و الأعمال الفنية القديمة، أي التي سبقت ظهور التحليل النفسي، فقد وجدت بعض الدعاوى التي تذهب إلى أن الادب القديم لا يجوز ان يفسر في ضوء المعارف الحديثة مادام هذا الأدب القديم لم يشهد هذه المعارف، و لم يعاصرها ، و نتيجة لذلك لم يتأثر بها "[1].

و في رأي عز الدين اسماعيل: " أن هناك تفاعلا و تجاوبا بين الشاعر-مثلا- و بين العالم النفساني"[2]. ولذلك عاينا استفادة فرويد من تشكيل شكسبير لشخصية هاملت ، و فضلا عن ذلك هناك تفاعل دائم بين مختلف مكونات الحياة و أنشطتها الثقافية، و يقول عز الدين إسماعيل أنه لا يجد "سندا قويا للمعارضين في محاولة تفهم الأدب القديم في ضوء التحليل النفسي، بل نجد –على العكس- ضرورة ملحة في ذلك ،كما نستضيء بالماضي في إدراك قيمة الحقيقة الحاضرة من جهة وكما نحس فهم الماضي في ضوء هذه الحقيقة من جهة أخرى ، فإذا كنا بسبيل فهم الأدب و تفسيره سواء في دلالته أو في العلمية الإبداعية ذتها ،كان في علم النفس وسيلة ، أي وسيلة لفهم الأدب على أساس صحيح، ولسنا نبعد في القول فندعي أن الأدب أو الفن يمكن تفسيره من جميع جوانبه في ضوء علم النفس، و إنما نستطيع بسهولة أن ندعي أن علم النفس قادر على أن يفسر لنا بعض الجوانب التي ظلت غامضة في الماضي، و أيضا فإنه يجنبنا كثيرا من المشكلات التي يجرها منهج التقويم القديم "[3].

ت- و تخص الملاحظة الثالثة إمكانيات وحدود توظيف المعرفة النفسية في الإبداع الأدبي، و الممارسة النفسية و التأكيد على أن تجميع الحقائق النفسية في عمل أدبي ما لا يجعله فنيا بالضرورة و هي على عكس من ذلك حيوية جدا بالنسبة لعمل الناقد .

و في ذلك يقول عزالدين اسماعيل إن " الأديب و الفن بعامة له كيانه المستقل، و له دوره في الحياة و هو الكشف عن مجموعة الحقائق التي تمثل هذه الحياة و التي تشكل علاقة الإنسان بها، و هو

1المرجع السابق، ص. 21
2المرجع نفسه، ص. 21
3المرجع نفسه، ص. 22

في ذلك كعلم النفس و كغيره من العلوم التي تستهدف نفس الهدف و إن إتخذت إلى ذلك منهجا مغايرا للمنهج الأدبي ، و إن الأدب و علم النفس منهجان متوازيان في إرتياد هذه الحقائق و ليسا متداخلين، فنحن إما أن ننشئ أدبا أو نكتب علما ، و إن الميدان الصحيح الذي يمكن أن نستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبي ، مع تحفظ في تقدير مدى هذه الفائدة تبعا لنوع الدارسة التي تقدم في هذا الميدان و لطبيعة القائم بها و استعداده"[1]. و يلح عزالدين إسماعيل على القول " إن الفائدة المحققة التي يتمكن كسبها من نتائج التحليل النفسي فائدة يحققها الناقد لا الفنان ، و هو يحققها عندما يستفيد من تلك النتائج في إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني، و استكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها، و تفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية "[2].

و على النقيض من ذلك " فعلماء التحليل النفسي لا يمكن أن يكونوا بالضرورة نقادا للأدب لمجرد أنهم يستطيعون تفسير الإشارات و الرموز التي ترد في العمل الفني و معروف، أن فرويد لم يكن مجرد عالم نفساني ، فقد كان إلى جانب ذلك واسع الاطلاع في الآداب الأروبية ، متمثلا لروحها كل التمثل ، وربما كان هو نفسه ذا نزعة أدبية ، و من ثم يعد فرويد إستثناء لا يقاس عليه "[3].

2. و ناقش عز الدين اسماعيل عند تحليله لمقومات شخصية الفنان طبيعة الغموض الذي "يكتنف شخصية الفنان "[4] و الذي " أدركه الناس في كل الأزمنة "[5] . و الذي دفع كثيرين إلى تفسير الإبداع بالإلهام أوالمرض ، ورد عز الدين اسماعيل فرضية المرض إلى مقولتين عامتين هما العصاب و النرجسة وربط بين الإبداع و العبقرية .

1عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي الادبي ، ص 26

2المرجع نفسه، ص 25

3المرجع نفسه، ص 25

4المرجع نفسه، ص 27

5المرجع نفسه، ص 27

أ- و في مقولة عصاب الفنان عرض عز الدين إسماعيل عرض الآراء القائلة بأن الفنان عصابي، و أن فنه يعكس عصابيته و أن هناك علاقة سببية بينهما [1]. وأن الإبداع داء المبدع ودواؤه " و عندما تنتهب نفس الشاعر الآلام يجد عوضا عنها تلك اللذة ،التي يستمتع بها ،و هو في نشوة الوحي "[2]. ومن أثار هذه العلاقة أن رؤية الواقع لدى الفنان العصابي أعمق و أوثق اتصالا باللاشعور و " المتحمل أن يكون التعبير عن المعنى العصابي أو العقلي المرضي للواقع أكثر كثافة و حدة من التعبير العادي "[3].

و لكن ذلك لا يعني المطابقة بين الفنان المبدع و المريض العصابي "وقد كات فرويد على وعي بهذا التمييز الذي لابد أن يكون بين الفنان العصابي فهو ، يخبرنا أن الفنان لا ليس كالعصابي من حيث أنه يعرف كيف يجد مخرجا من عالم الخيال ،وأن يعود ليضرب في الواقع بقدم ثابتة"[4] .

وبعبارة أخرى فالفرق بين عصاب المريض و عصاب الفنان يظهر في أن " الشاعر يتحكم في خياله في حين أن المميز الصحيح للعصابي هوأن خياله يتسلط عليه "[5].

و ينتهي عز الدين اسماعيل إلى القول إن " النتيجة الظاهرة لكل هذه المناقشة- هي أن الفنان –ككل شخص آخر قد يعاني من حالة مرضية، و قد يتألم لسبب أو لغيره، لكنه ليس مجنونا ،حتى عندما يكون الفنان عصابيا لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة و اليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة » [6].

1أنظر : عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص 29

2المرجع نفسه ، ص. 29

3المرجع نفسه ، ص. 30

4المرجع نفسه، ص. 30-31

5المرجع نفسه، ص. 31

6المرجع نفسه، ص.32

ب- و في تحليل مقولة نرجسية الفنان تساءل عز الدين إسماعيل« أصحيح أن الفنان مفرط في حب ذاته ، و في تقديره لها و اعتزازه بها ؟ و على أي نحو ؟ و هل يمكن أن يكون الإفراط في حب الذات مفسرا لكونه فنانا ؟ أم هي نرجسية خاصة يتميز بها الفنان » [1].

و في محاولة للإجابة عن هذه التساؤلات استعراض عز الدين إسماعيل مجموعة من الآراء قارنت بين إبداع الشعر و حلم اليقظة وقال :« يؤدي بنا الطابع النرجسي كلية لهذه القوة إلى أن نعرف فيها النرجسية المضحى بها عند الحالم في اليقظة و قد عادت متمثلة في رغبة الشاعر في أن يوفر الجمال لعمله، وبعبارة أخرى ، فإن الشكل أو الواجهة التي لم تكن في الأصل سوى وسيلة لغاية ، تصبح بعد عملية التحول جزءا من الغاية في ذاتها ، فتبدل النرجسية، و تنقل من المبدع إلى المبدع و على هذا يصبح عمل الشاعر الجزء الجوهري في شخصيته ، فمادامت نرجسيته قد انتقلت إلى هذا العمل ، فهو أهم بصفة عامة من الصداقة أو الحب أو سائر ما تبقى من الحياة »[2].

و تأسيسا على هذا التحليل قال عز الدين اسماعيل : إن « رضاء الفنان عن نفسه أي نرجسيته ، لا يستمد من إعجاب خاص بذاته نتيجة حلم يقظة كان هو فارسه ، بل يستمد من بطولة عمله إذا التعبير وهذا يفسر لنا لماذا يحب الفنان دائما أن يتوارى خلف عمله الفني ، إنه لا يريدنا أن نراه هو وإنما يريدنا أن نرى هذا العمل » [3].

و المبدع في ذلك نقيض للزعيم الذي « يحتفظ بكل نرجسيته ، و هو يريد كذلك أن يسيطر على عواطف أتباعه لا لكي يتخلص من شعوره بالذنب ، فهو لا يشعر هذا الشعور ، و إنما لكي يتخذ من هذه العواطف أدوات لتحقيق أغراضه الخاصة لإنجاز خططه في تعظيم شخصه »[4].

1المرجع السابق، ص.32

2عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي الادبي ، ص.33

3المرجع نفسه، ص.34

4 المرجع نفسه، ص.34

ويؤكد عز الدين إسماعيل مع « زاخس » أن « هدفي الشاعر اللاشعوريين الرئسيين ، أي التخفيف من شعور الذنب ، و تعويض نرجسيته ليسا منفصلين و مستحيل أن يتحقق أحدهما دون الأخر ، لكنهما من الطبيعي ليسا على نفس القدر من القوة في كل حالة ... و في مقدورنا أن نعرف في كل حالة رجحان أحدهما على الأخر . ومن العملي أن نتخذ هذا المبدأ لتقسيم كل الفروق العديدة بين المدارس و الأساليب الأدبية إلى مجموعتين رئسيتين بينهما بطبيعة الحال أشكال انتقالية »[1].

و يقول عز الدين إسماعيل « ربما كان زاخس يعني بذلك المدرستين الكلاسكية و الرومانتيكية فهما المدرستان اللتان تمثلان القطبين المتقابلين من تلك المدارس، فإذا طبقنا نظريته عليها تبين لنا أن « التخفيف من شعور الذنب » يرجح تعويض النرجسية في المدرسة الرومانتكية ، أما في الكلاسكية ، فيحدث العكس حيث يبرز تعويض النرجسية في اهتمام الفنانين و الشعراء البالغ بتوفير كل عناصر الجمال و الإتقان الشكلية لأعمالهم الفنية ، أما الأشكال الإنتقالية فهي الأشكال التي لا يظهر فيها هذا الرجحان واضحا : أي المذاهب التي يتذبذب فيها الفنان بين ترجيح أحد هذين الهدفين على الأخر»[2].

و تلخيصا لكل تلك المناقشة يقول عز الدين إسماعيل« النتيجة التي يمكن الإنتهاء إليها الآن هي أن الفنان ليس نرجسيا بالمعنى المألوف ، أو بالمعنى العادي للكلمة و ذلك لأنه لا يغرم بذاته ، و لا يصنع من نفسه بطلا ، كما يصنع الحالم باليقظة ، كما أنه يختلف عن الزعيم و إن اتفق معه في الرغبة في كسب الجمهور إليه ، لأنه يحاول كالزعيم أن يستغل عواطف جمهوره لغرض شخصي ، إن نرجسية الفنان نرجسية محورة أو منقولة أو لنقل إنها نرجسية ملغاة ، يعوضه عنها العمل الفني بنرجسية أرحب

1المرجع السابق، ص.35.

2عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي الادبي ، ص.35.

و إذا كان قد رأينا أن عصاب الفنان لا يفسر لنا قدرته على الإبداع ، فكذلك لا نستطيع هنا أن نفسر هذه القدرة بنزعة الفنان في كسب تلك النرجسية التعويضية التي يضمنها له العمل الفني فالرغبة شئ و القدرة شئ أخر » [1].

ت- و تساءل عز الدين إسماعيل حول طبيعة العبقرية و تجلياتها في المبدع ، و قارن بين الذكي و العبقري ، و استعرض أهم نظريات كبار علماء النفس و قال : « إن هذا التحليل الذي قام به جيلفورد ربما كان أصدق محاولة لتحديد الوظائف النفسية التي في كل عمل ابتكاري .و العبقري شخص مبدع و مبتكر ، و من ثم يلقى لنا هذا التحليل فيضا من الضوء على مكونات العبقرية، فالعبقرية إذن ذكاء و نشاط نفسي ، أي ذكاء و انفعال ، و هو ذكاء متفوق و انفعال حاد » [2].

وتساءل عزالدين « ترى أيكفي هذا التحليل لتشخيص العبقرية ؟و أجاب – لقد رأينا أن الذكاء وحده لا يكفي لتفسير القدرة على الإبداع لدى العبقري فهل يكفي الانفعال ؟واضح أننا قد ننفعل و لا نبدع و حين ننفعل فننتج ، ما الذي يضفي على إنتاجنا هذا صفة العبقرية ؟ المؤكد أن الأخرين هم الذين ينعتون هذا العمل بأنه عادي أوعبقري، فلماذا يضيفون صفة العبقرية إلى بعض الإنتاج دون بعض ؟ يبدوا أن شيئا غريبا يصادفنا في هذا الإنتاج فيجعلنا نخلع عليه هذه الصفة ، وهذا الشئ الغريب يتمثل في منطق الفنان ، الخاص الذي لم نألفه في حياتنا العادية ».[3]

و المؤكد في رأي عز الدين إسماعيل هو « أن للعبقري منطقا خاصا في تناول الأمور و فهمها و عرضها يغاير منطق الناس العاديين ، فالعبقرية إذن إلى جانب أنها ذكاء و انفعال حاد ، تمثل طريقة خاصة في التناول ، فالذكاء و الإنفعال يمثلان في العبقرية الضرورة ، أما طريقة التناول فتمثل في العبقرية الإمكان ،

1المرجع السابق ، ص.35

2 المرجع نفسه ، ص.41

3عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص.41

و بعد هذا التحليل – يقول عز الدين إسماعيل – لا بد أن نقرز أن العبقرية ماتزال ، و ربما ظلت فترة قد تطول مشكلة عصية الحل»[1].

3. وحلل عز الدين إسماعيل دوافع الإبداع انطلاقا من السؤال : لماذايبدع الفنان ؟ و لماذا يكتب الأديب ؟ و استعرض مختلف الآراء المتداولة لتفسير تلك الدوافع كالقول برغبة الفنان في الكسب المادي أو حب الشهرة أو الجري وراء المتعة لأن الأديب « يكتب لأنه يستمع بعملية الإبداع ذاتها ، فهذه المتعة هي حافزه على الكتابة ، لأنه يتخلص بها من وطأة الظروف على نفسه ... و لأن نشوة الإبداع هونت على الشاعر مثلا : الآلام بل جعلته يستعذبها »[2].

ورفض عز الدين إسماعيل القول بأن الإبداع هروب من الواقع لأن « الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال ، فالخيال و الواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان،ومن ثم يتضح لنا الخطأ في استنتاج أن رغبة الفنان في الهروب من الواقع هي التي تدفعه إلى الإبداع الفني ، من حيث أن هذا الهروب من الواقع يكون إلى عالم خيالي ومن حيث أن الخيال عنصر لازم في الإبداع الفني فالحقيقة أن الشاعر يحتال على الواقع بالخيال، أي أنه يحاول تعمق الواقع بالخيال فهو إذن لا يهرب منه بل يغوص فيه ، و ربما كان الأصح أن نقول إنه إنما يحاول الهروب من حالة إحساسه الحاد بالواقع ،واقعه النفسي الذي الذي يموج بألوان الصراع ،و هو أدنى إلى التخلص منه إلى الهروب ، و عندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه وتركه هناك إلى عالم أخر خيالي لا يمت إليه بصلة »[3].

و أورد عز الدين إسماعيل رأي رانك القائل « إن إرادة الفرد التي يستطيع الشاعر أن يفرضها على إرادة النوع ، أو رعبته في فرض إرادته على النوع ، هي التي تحفزه إلى الإبداع »[4].

---

1 المرجع السابق، ص.42

2 المرجع نفسه ، ص42

3عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص44-45

4المرجع نفسه ، ص.45

و كذا رأي يونج الذي يقرر أن دوافع الإبداع ترد إلى ما نعيشه من تعارض وصراع بين الفردي و الجمعي لأن «الفن نوع من الدفع الداخلي الذي يستولي على الكائن البشري و يجعل منه أداة له ، و ليس الفنان شخصا ذا إرادة حرة يسعى إلى رغباته الخاصة ،و إنما هو شخص يسمح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله ، و قد تكون له بوصفه كائنا بشريا ، أحوال و إرادة و أهداف شخصية لكنه بوصفه فنانا يعد إنسانا بمعنى أسمى ، فهو إنسان جمعي يستطيع أن ينتقل و يشكل اللاشعور أوالحياة الروحية النوع البشري ،و هو لكي يؤذي هذه الوظيفة الصعبة يكون من اللازم له في بعض الأحيان أن يضحي بالسعادة،و بكل ما من شأنه أن يجعل الحياة محببة إلى الكائن البشري العادي »[1].

و القول إن الفنان يعيش صراعا حادا « لأن في داخله قوتين تتصارعان هما الميل البشري للسعادة والرضاء و الإطمئنان في الحياة من جهة،وشوق جارف إلى الإبداع قد يذهب بعيدا إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية من جهة أخرى ، فحياة الفانيين بصفة عامة غير مرضية إلى حد بعيد ، إن لم نقل إنها مؤسفة . و ذلك بسبب ما فيهم من نقص من الناحية البشرية و الشخصية ، و ليس بسبب حظ مشؤوم، و ليس هناك استثناء من القاعدة التي تقول بأن الشخص يجب أن يدفع غاليا ثمن ما تهبه السماء من النار المبدعة ... و يبدوا الأمر كما لو أن كلا منا قد منح عند ميلاده لونا معينا من الطاقة... فكيف يمكننا أن نشك في أن عوامل النقص و ألوان الصراع هذه ليست إلا النتائج المؤسفة لحقيقة أنه فنان، بمعنى أنه إنسان قد إختير منذ مولده لمهمة أعظم من مهمة الشخص الفاني، و المقدرة الخاصة تعنى بذل قدر كبير من الطاقة في إتجاه معين، يتبعه إنصراف عن بعض الجوانب من الحياة »[2].

كذلك عرض عز الدين اسماعيل آراء فرويد الذي يرد الإبداع إلى اللاشعور و يربطه بغريزة الجنس ، وبالكبت و يعدد مظاهره في الأحلام الليلية و أحلام اليقضة ،و يقول إن له تجليات رمزية ضدا على الشعور، و يؤكد أن «العمل الفني تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، و يحقق من الرغبات

1المرجع السابق، ص46

2عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص 46-47

المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم،و هو كذلك يتخذ من الرموز و الصور ما ينفس عن هذه الرغبات، و يخلق بين هذه الرموز أو الصور علاقات بعيدة و غريبة،في الوقت نفسه ،و من هنا تأتى المتعة التي يجدها الفنان في إخراجه عمله الفني إلى الوجود»[1].

3. ولإبراز فعالية الدرس النفسي في النقد الأدبي إهتم عز الدين إسماعيل بالرد على رافضيه و خصومه و قال:«إن موقف بعض النقاد العدائي من نتائج علم النفس التحليلي و علم النفس بصفة عامة لا مبرر له»[2].ملاحظاً أن إعتراضاتهم قد ترد إلى أن «هذا المنهج يأخذ من العلم صراحته في مواجهة الحقيقة، وكثير من الحقائق يؤذي شعورنا الأخلاقي الساذج،و من ثم قد نستاء عندما يكشف لنا هذا المنهج عن مثل هذه الحقائق»[3].

و عزز عز الدين إسماعيل تلك الردود قائلاً :«إن أي عمل أدبي كائناً ما كان نوعه أو عصره إنما يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسس نفسية»[4]. و إننا عندما نوظف الدرس النفسي نقديا لنلاحظ أولا «كيف يمكن استخدام هذا المنهج في دراسة الشعر و فهم أغوار الشاعر،و كما ندرك ثانياً قيمة استخدام هذا المنهج قي إنارة خطوات التجربة الشعرية الأصلية، التي تستمد عناصرها من كيان الشاعر الشعوري و اللاشعوري على السواء ، بحيث يتيح لنا فرصة تفهم أعمق لقضايا النفس البشرية و الدوافع التي تثيرها و تحركها»[5].

و كذلك الشأن في القصة «فالتفسير النفسي لها يزيد من فهمنا لها، و يكشف لنا عما وراء ما تعرضه لنا من ظواهر»[6].

1المرجع السابق، ص 48

2المرجع نفسه ،ص 125

3المرجع نفسه ،ص 121

4المرجع نفسه ،ص 250

5عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص. 120

6المرجع نفسه ،ص. 252

و يقول عز الدين إسماعيل عن تجربته في دراسة الشعر دراسة نفسية إننا «في الوقت الذي استطعنا فيه أن نفسر عناصر العمل الشعري و نحلله كنا قد مهدنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعرحكماً دقيقا تسنده المعرفة لا مجرد حكم ذوقي متميع، وربما لاحظ القارئ أننا في كثير من الحالات التي كنا نفسر فيها الصورة أو الرمز سواء في حالة النجاح الفني أو الفشل،كنا نضمن عملية التفسير ذاتها حكما،و الواقع أن الشوط بين مرحلة التفسير ومرحلة الحكم ليس بعيدا،إن هي إلا أن يفرغ الإنسان من عملية التفسير حتى يطفو الحكم على السطح»[1].

4. و في مجال تعيين حدود وشروط توظيف الدرس النفسي في النقد الأدبي أبرز عز الدين إسماعيل المبادئ التالية:

أ- ضرورة الاعتراف المبدئي و الأولي بحقائق علم النفس التحليلي ، و لذلك يقول عز الدين إسماعيل « ولا بد دائما لأستخدام هذا المنهج من الاعتراف أولا بحقائق علم النفس التحليلي التي كشفت عنها التجربة و أكدها التراث الإنساني أعمالا و روايات و أساطير و خرافات ، فبغير هذه الحقائق التي تتصل بتكوين النفس البشرية لا يمكن التقدم خطوة واحدة في هذا المنهج »[2].

ب- إمكانية استغلال كل المعرفة الميسرة في الممارسات النقدية ، فالناقد « يفسر العمل الأدبي، ومن حقه أن يستغل كل ألوان المعرفة المتاحة له ،كما يستخرج من العمل الأدبي كل ما يمكن أن ينطوي عليه من قيم »[3]

ت- ومن الشروط التي ينبغي توفرها في الناقد في رأي عز الدين إسماعيل « قدر كبير من المرونة النفسية و العقلية ، و قدر مماثل من الموضوعية ، إلى جانب خبرته التحصيلية و العلمية ، إن استطاع من الناحية النفسية ، و خبرته كذلك بالفن الأدبي الذي يفسره »[4].

1المرجع السابق ،ص. 125

2المرجع نفسه ،ص. 120

3عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص. 211

4المرجع نفسه ، ص. 275

ث- و على القراء و النقاد كذلك التحلي «بالصراحة و الصلابة في مواجهة الحقائق وإن كانت في ظاهر الأمر مؤذية أو جارحة لشعورنا،لابد أن نواجه أنفسنا في صراحة فنكتسف بذلك الصلابة اللازمة لمواجهة الحقائق العارية»[1].

ج- وعلى الناقد كذلك و خاصة «الذي يصطنع المنهج التحليلي في دراسته للعمل الأدبي أن يكون على حذر في التأويل لكيلا يحمل الأشياء أكثر من طاقتها» [2].

ح- عدم التطبيق الآلي لنظريات التحليل النفسي على الأعمال الأدبية، ففي الأدب المسرحي مثلاً «لا يمكن تفسير مسرحية ما بأنها تقوم على أساس من عقدة أوديب أو تمثلها، لأن المفسر مطالب في الوقت نفسه بتفسير كل الوقائع و المواقف الجزئية التي تمثل نسيج هذه المسرحية ،و هو كذلك مطالب بحل كل أنواع التناقض الذي يبدو لنا سواء في الشخصيات ذاتها أو في المواقف و الأحداث».[3]

خ- وينبغي أن تكون التفسيرات التي يقترحها الناقد «تأخذ في الإعتبار الأول رسم صورة عامة للإطار النفسي للعمل الأدبي في مجمله،من خلال تمثل الدوافع البعيدة الكاملة ، التي حركت الشخوص وحددت لون سلوكهم في العملين المسرحي و القصصي ».[4]

5. و حول مرجعية الدرس النفسي السيكولوجية أعلن عز الدين إسماعيل مرارا و تكرارا أنها تنحصر في «الحقائق النفسية و حقائق علم النفس التحليلي »[5].

ثالثا : و في اتجاه تجريب دراسة الأجناس الأدبية الرئيسية دراسة نفسية ، درس عز الدين إسماعيل فن الشعر و الأدب المسرحي و الأدب القصصي في مستويين متوليين أولهما نظري ،و الثاني تطبيقي .

1المرجع السابق ، ص. 121

2المرجع نفسه ، ص .211

3 المرجع نفسه ، ص . 211

4 المرجع نفسه ، ص. 276

5عز الدين إسماعيل ن التفسير النفسي للأدب ، ص. 273

1- و في مستهل دراسة عز الدين إسماعيل لفن الشعر ناقش بتوسيع ثلاث قضايا رئيسة فنية : هي اللغة و الإيقاع و الصورة ، و ذلك من خلال مقولتي التشكيل الزماني و التشكيل المكاني ،ثم حلل تطبيقا نصوصا من الشعر العربي القديم و الحديث ، ومن الشعر الأوربي لعدد كبير من الشعراء أمثال الحارث بن حلزة و النصيب و ذي الرمة و إبن الرومي و إلياس فرحات وحسن كامل الصيرفي و نازك الملائكة و محمد عفيفي مطر.

و قبل دراسة القضايا الأدبية النقدية الرئيسة حصر عز الدين إسماعيل مجال دراسته النفسية لفن الشعر قائلا « إذا كنا نهدف من دراستنا هنا إلى استغلال ما يقدمه إلينا التحليل النفسي من معارف فالأهم هو الجانب الذي يشرح لنا طبيعة العمل الشعري ذات ، أعني مكوناته ، وعناصر التأثير فيه».[1]

مضيفا أن هذا الجانب « لم يظفر باهتمام المختصين في علم النفس» . لأن في ذلك «تدعيم الدراسات النقدية للأدب والفن بالمعرفة العصرية التي تكفل لنا تفهم أبعاد العمل الأدبي»[2].

أما عملية الإبداع نفسها من المخاض وإلى الولادة فلا ترقى من حيث الأهمية في النقد الأدبي إلى مرتبة تحليل مكونات الأدب نفسه، ثم إن طريقة الإبداع الأدبي لا تختلف في الشعر عن طريقتها في المسرحية أو غيرها من الأجناس الأدبية و لأن «معرفتنا بتفصيلات الطريقة التي يكتب بها الأديب كائنا ماكان النوع الأدبي الذي يبدعه،لا تفيدنا كثيراً في فهم العمل الأدبي ذاته و في تفسيره»[3].

أ) و بخصوص اللغة في الشعر وضع عز الدين إسماعيل كيف أنها «تشكيل صوتي له دلالة مكانية،و الشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوج في وقت واحد،إنه يشكل من الزمان و المكان،معا بنية ذات دلالة، فإذا كانت الموسيقي تتمثل في التأليف بين الأصوات (في الزمان)،و التصوير يتمثل في التأليف بين المساحات (في المكان)،فإن الشاعر يجمع بين الخاصيتين مندمجتين غير منصفتين، فهو يشكل المكان في تشكيله الزمان،أو إن شئت العكس،فهذه هي طبيعة اللغة التي

1 المرجع السابق، ص.53

2 المرجع نفسه، ص 53

3 المرجع نفسه، ص 54

يستخدمها أداة للتعبير،و من أجل ذلك كان النظر إلى إمكانيات التعبير اللغوي على أنها تفوق إمكانيات التعبير التشكيلي الصرف».[1]

ومقابل هذه الخاصية الإيجابية هناك أخرى سلبية فاللغة بما«يتوافر فيها بحكم طبيعتها من تشكيل زماني و مكاني لا يمكن أن تعد فضيلة في الشاعر لأنه إنما يستخدم اللغة بعد أن تم تشكيلها،إن الرسام يصنع من الألوان و الخطوط شيئاً جديداً، ومن العجائن المختلفة يصنع المثال تمثاله، فالمادة التي يستخدمها الرسام و المثال غفل في ذاتها،ليس لها أي شكل ،و ليس لها أي معنى،أما في حالة الشاعر فيبدو الأمر مختلفا لأن الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة، و ألفاظ اللغة صور تم تشكيلها،و هي تتبادل بين الناس بنفس الصور التي شكلت عليها ذات يوم،فإذا استخدمها الشاعر،فأي فرق بين استخدامه بها،و استخدام أي شخص آخر»[2].

ولاحظ عز الدين إسماعيل أن «عملية التشكيل الشعري لا ينفصل فيها التشكيل الزماني عن التشكيل المكاني،و إنما يندمج التشكيلان في عملية واحدة،فأذا القصيدة بنية زمانية و مكانية في الوقت نفسه،و إن كانت في الحقيقة مجاوزة للزمان و المكان معاً»[3].

ب) و في دراسة الإيقاع الشعري،طرح عز الدين إسماعيل علاقة الوزن بالإنفعالات،و إنطلاقاً من مفهوم«أن المقصود بالتشكيل الزماني في الشعر هو كل مما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة»[4]. و قال «هناك،فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربي نفسه الخليل بن أحمد،شاعت و إستفاضت ،و ربما كان ما يزال لها أنصار حتى الآن ،و هذه الفكرة تذهب إلى تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية، فبعض الأوزان يتفق و حالة الحزن،و بعضها يتفق و حالة البهجة ،و ما إلى ذلك من أحوال النفس،و على هذا فالشاعر حين يعبر عن نفسه خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر

1 المرجع السابق، ص 56

2المرجع نفسه، ص. 56

3 المرجع نفسه ، ص. 58

4 المرجع نفسه ، ص. 59

الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته الشعورية،و عندئذٍ يقال إن الوزن رغم أنه صورة مجردة يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة،و يترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة »[1]

كما كان تأكيد عز الدين إسماعيل الأسبق أن على «القصيدة بنية موسقية متكاملة كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيلة لهذه البنية إلى العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها »[2].

وعند تناول عزالدين إسماعيل بالدراسة النفسية نصوصا شعرية قديمة وحديثة عربية وغربية أبدى الكثير من الملاحظات التكملية الدقيقة أهمها :

- إن تطور عروض الشعر العربي كان دائما ينحو نحو التغلب على رتابة القصيدة العمودية الإيقاعية في سبيل إفساح المجال للشاعر للتعبير الواقعي على حالاته الإنفعالية الحقيقية وفي ذلك يقول عز الدين إسماعيل : « إن شكل القصيدة التقليدية و طريقة بنائها من وحدات متكررة مقفلة على ذاتها تتمثل في أبيات المنتهية بنفس القافية ، قد حال دون تشكيل صورة موسقية مرنة تتمثل في القصيدة من حيث هي كل ، مما أفقد القصيدة وحدتها الموسقية . و كل ذلك راجع إلى المبدأ العام الذي يمثل هذا الإتجاه، و هو تشكيل ما في النفس وفقا للنظام الطبيعي لا تشكيل الطبيعة وفقا لما في النفس ، ومن ثم كانت موسقى القصيدة التقليدية جامدة و صاخبة ورتيبة »[3].

- ولذلك حاول الشعراء القدماء و المحدثون « أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض ، و قد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقننة ، يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات و العلل »[4].

1عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص. 59

2المرجع نفسه ص. 63

3المرجع نفسه ، ص. 82

4المرجع نفسه ، ص. 80

ومن ذلك أيضا : نظام الموشحات ، وتنوع القوافي و البحور في القصيدة الواحدة و كلها محاولات تبرهن على أن الشعراء أدركوا « أنهم في حاجة كما يعبروا عن الموسقى التي تتنغمها مشاعره المختلفة – إلى شئ من التحفيف أو إن شئنا الدقة – إلى شئ من التعديل في الفلسفة الجمالية التي تسند تلك القوالب الموسقية القديمة ، غير أن استقرار تلك الفلسفة الجمالية في ضمائر الشعراء لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدي و ما نظموا على نسقه،حالت دون الخروج الحقيقي،على تلك القوالب الخروج الذي يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ في الإعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري »[1].

– و عند المقارنة بين إيقاع النص الشعري العمودي و إيقاع النص الشعري الحديث قال عز الدين إسماعيل «إن موسيقى الأول تتميز بصرامة واحدة و صخب و رتابة، وهي قبل هذا تكاد لا تتجاوز الأذن،وكل ما تحققه من أثر في نفس سامعها أن تجعله يستحضر قالباً معينا معروفاً ومألوفاً له من قبل،إنها لا تفاجئ المستمع بشيء جديد يهزه، من أعماقه هزا، ونحن نتأثر دائما حينما نجد في العمل الفني ما يلفتنا إلى شئ جديد ، وما يفاجئنا . و إعجابنا به ليس إلا نتيجة لسلسلة من المفاجآت التي تواجهها فيه، أما موسيقى الروح الجديد، ففيها مرونة و همس و هدوء و تنوع وهي قبل هذا– أو بسبب هذا تنفذ إلى أعماقنا،فتفاجئنا دائماً بما نعده كشفاً روحياً تطمئن له النفس [2]».

أما القصيدة الحديثة فهي نمط جديد من التشكيل الموسقي للنص الشعري « فلسنا نحس فيها بأي ظل من الظلال التوقيعية للبيت القديم ، و في الوقت نفسه نحس بإرتباط نغمي بين السطر و ما يسبقه وما يليه ، هذا بالإظافة إلى نقاط ارتكاز نغمية تبرز من وقت لآخر لكي توجه الحركة النفسية التالية مع الحركة الموسقية ، بل أكثر من هذا تتكرر – في بعض النصوص– الكلمة الواحدة في نهاية عدة أسطر ،

1عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص. 85

2المرجع نفسه ، ص. 86

سواء أكان بينها فاصل أم لم يكن ، غير أن هذا التكرار لا يزعجنا ، كما هو شأن التكرار بل يكون في هذا الموضع عامل توكيد نغمي نحن في حاجة إليه»[1].

ت) ودرس عز الدين إسماعيل الصورة دراسة نفسية، محللا تعريفها ، و وظيفتها و العناصر الفاعلة فيها ، ومصادرها ، وأنواعها ، و تقنيات العرض و الربط فيها .

– وفي تعريف الصورة استعرض عز الدين إسماعيل كثيرا من آراء النقاد الغربيين كالقول بأن الصورة الشعرية هي تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن » [2]. و أنها « حلم الشاعر، و الحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان و لا يعترف نتيجة لذلك بالسببية ،و هذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة لما تتضمنه من كثافة الشعور » [3] . وأنها « رمز مصدره اللاشعور و الرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة » [4].

ونبه عز الدين إسماعيل في إطار تعريف الصورة إلى ثلاث حقائق أساسية : الأولى : « إننا لا نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا بل علينا إذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف و الأفكار بأصالتها ، أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة تلك الصورة التي تتولد تلقائيا مع الشعور نفسه أو الفكرة » [5].

الثانية: « ومن الحقائق التي قررناها بشأن الصورة الشعرية أن الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي ، و لا يبقى منها الإ على صفاتها أو بعض صفاتها ، سواءالأصيلة فيها والمضافة إليها فليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة ،أي موافقة لمنطق المكان و التنسيق المكاني للأشياء ، صحيح أن الرؤية الشعرية ينبغي أن تكون

1المرجع السابق ، ص. 88
2المرجع نفسه ، ص. 71
3عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص. 74
4المرجع نفسه ، ص. 74
5المرجع نفسه ، ص. 71-72

واصحة ومحددة أمامنا منذ البداية حتى نستطيع النفاذ إلى الفكرة أو الشعور الماثل فيها ،غير أن الرؤية الشعرية لا تقف عند حدود الرؤية البصرية ، إنما هي قد تفتتها و تتجاوز عن بعض عناصرها التي لا تؤدي دورا حيويا » [1].

الثالثة : « إن تشكيل الصورة الشعرية معضل و لا شك ، و تشكيل صورة القصيدة أكثر إعضالا ، و منازلنا في حاجة إلى إضافات علمية تلقى مزيدا من الضوء على هذه القضية ، فلماذا يلجأ الشاعر إلى تشكيل الصورة الشعرية على هذا النحو ؟ أي ماذا يدفعه إلى هذه المغامرة ؟ و لماذا يؤثر الرموز دون الحقائق الواقعة ؟ وما المعايير التي يصدر عنها في خلق علاقات بذاتها بين هذه الرموز المتباعدة غير المرتبطة من قبل ؟ » [2].

وحدد عز الدين إسماعيل وظيفة الصورة في خلق التوافق النفسي ، ذلك أن « الشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق النفسي الطبيعي ، فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق» [3]. و الصورة من ناحية أخرى « وسيلة لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة أي الواقع ، و هي عندئذ لا بد أن تنتمي في نسقها إلى الفكرة ذاتها لا إلى الطبيعة ، فطبيعة الصورة الشعرية في إيجاز من طبيعة الفكرة»[4].

وألح عز الدين إسماعيل على « أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي »[5].

و تحدث عز الدين إسماعيل عن العناصر الفاعلة في الصورة الشعرية هي : الألوان و الأشكال و الطعوم، وقال عز الدين إسماعيل بخصوصها :« و المعروف أن الشاعر -كالطفل – يحب هذه الألوان و

1المرجع السابق، ص. 103-104

2المرجع نفسه ، ص. 74- 75

3عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص. 64

4المرجع نفسه ، ص. 66

5المرجع نفسه ، ص.67

الأشكال و يحب اللعب بها ، غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب و إنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا ، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانيا ، فالشعر إذن ينبت و يترعرع في أحضان الأشكال و الألوان ، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن ، و هو بالنسبة للقارئ وسيلة لإستحضارهذه الأشكال والألوان في نسق خاص. إنه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها ،والإ كان شيئا مملا ، و ليست الألوان و الأشكال وحدها هي العناصرالتي تجتذب الشاعر ، بل إن الملمس و الرائحة و الطعم لتتداخل مع الشكل و اللون في الصورة الشعرية »[1].

– طبيعة اللغة التجريدية والخصوصية الإيحائية للغة الشعر، وعنها قال عز الدين إسماعيل إن الكلمة « تستطيع أن تمثل بدرجة متساوية ،وفي وقت واحد أشياء بعضها ببعض .ومن ثم – أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة ففي الكلمة قد تلتقي أو تتحد كثير من المؤثرات »[2]. أما الألفاظ الحسية فهي « وسيلة إلى تنشيط الحواس و إلهابها ، لأن الشعر إذا كان تقريريا أو عقليا صرفا كان مدعاة للملل » [3].

وحصر عز الدين إسماعيل مصادر الصور في ثلاثة مصادر أساسية هي :

اللاشعور : « و الواقع أن تحليل عناصر الصورة الشعرية و رموزها المستمدة من الطبيعة ، و العلاقات القائمة بينها على النحو الذي صورها به الشاعر ، كل ذلك يكشف لنا عن أن اختيار هذه العناصر و الرموز وإقامة هذه العلاقات بينها يكون له دائما أصل بعيد في أغوار نفس الشاعر ، و يلتقي هناك بكثير من تجاربه الخبيئة في اللاشعور التي لا يجمل بالشعر و هو التعبير النبيل أن يعرضها ، ومن ثم تحدث عملية إزاحة لاشعورية بصورة آلية ، و هي عملية مألوفة في النفس البشرية فتتجسم تلك التجارب في أشكال و صور طبيعة معترف بها »[4].

1المرجع السابق ، ص. 67 – 68

2المرجع نفسه ، ص. 69 –70

3عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص. 70

4المرجع نفسه، ص. 123

– الأساطير و الرموز الشعبية « التي تنقلها إليه الخرافات و الأساطير والحكايات التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور ، وهي عندئذ تمثل وسيلة تفاهم روحي أوضح و أقوى من أي وسيلة أخرى»[1].

– التراث الإنساني فالشاعر « قد يستمد الصورة كما هي من تراث الإنسانية الزاخر و المستقر في الضمائر ، وفي أي من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد في تشكيل الصورة الشعرية ووعي سليم بأثرها الفني » [2] . و على العموم فالصورة « تبدأ رحلتها من وجدان الشاعر و تخرج إلى الوجود بما تجسم فيها من أهواء و نزعات تختلج في اللاشعور الجمعي » عند الإنسان [3].

وعدد عز الدين إسماعيل مختلف تشكيلات الصورة في الشعر ، و لاحظ أنها في الشعر القديم « أشبه ما تكون بالشريط السينمائي ،لا يحمل أي دلالة نفسية خاصة ولا يرتبط بموقف نفسي خاص»[4].و لكنه أكد أن في الشعر القديم كذلك صورا أخرى « و فيها تقع مباشرة على الدلالة الشعورية التي تحملها ، دون تكلف للتأويل و التفسير ، ذلك أنها تعتمد في تكوينها على عناصر يكون الإيحاء فيها مباشرا ، و بمجرد أن يكتمل تكوين الصورة يكون الشعور الذي تنقله ، قد مثل في مداركنا في طواعية »[5].

وعلى نقيض هذه الصور المباشرة « هناك من الصور ما يخفي إدراك مضمونه الشعوري حين يعتمد تشكيل الصورة على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر ، و في هذه الحالة يكون من الخطأ التعامل مع الصورة على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة و يتحتم بذل الجهد لإستكناهها »[6].

– بالإضافة إلى صور أخرى تتميز بالتكييف أو الإكتظاظ و « ظاهرة الصور المكتظة و هي نتيجة لعملية التكثيف اللاشعورية، و نعني بالصور المكتظة أن الشاعر يكون في إحدى الصور ، فإذا به يلتفت

1المرجع السابق، ص. 110
2المرجع نفسه، ص. 112
3المرجع نفسه، ص. 98
4المرجع نفسه، ص. 89
5عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص. 92
6المرجع نفسه ، ص. 92

فجأة فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى ، قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه في مجملها، فضلا عن جزئية من جزئياتها ، فالصورة عنده مركبة و متداخلة و الشبه كبير بينه في ذلك ، و بين الشعراء السرياليين ، فهناك صورة أولية من داخلها صورة ثم صورة و هكذا ، و حالة الإستغراق اللاشعوري هي التي تسلم إلى مثال هذه الصور »[1].

– أما الصور الخصبة فميزتها في كونها « تستطيع أن تشع في كل اتجاه ، و أن تسمح لك باستكناه المزيد من المعاني كلما أوغلت معها بحسك ، إنها صورة معطاة تكشف عن الجديد دائما »[2].

– و من خصائص الصورة في الشعرالحديث « أنها كشف نفسي لشئ جديد بمساعدة شئ أخر ، و أن المهم هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف »[3]

وأبرز عز الدين إسماعيل خصائص العرض وتقنيات الربط في الصور الشعرية و أهمها تعدد الصور في القصيدة الواحدة ففي رأي عز الدين إسماعيل أن « القصيدة من حيث هي حلم تعد ارتباطا بين مجموعة من الرؤى و الصور والأفكار المندمجة في وحدة خلال حالة نفسية تربط بينها ، أي أننا في القصيدة نستقبل حشدا من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة ، وهذه الصور لا ترتبط وفقا للنسق الطبيعي للزمن ، كما هو الشأن في المشهد السينمائي أو التصوير السردي في الأدب القصصي، بل وفقا للحالة النفسية الخاصة »[4].ومن خصائص صور القصيدة الواحدة التباعد في الزمان و في المكان « غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد ، و هذا هو وجه الشبه بين العمل الفني و الحلم، ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية و الزمانية وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزاعات المصطرعة في نفس الشاعر عن الهواجس و المطامح ، عن التفكير الذي تمليه الرغبة»[5].

1المرجع السابق، ص. 94

2المرجع نفسه ، ص. 100

3المرجع نفسه ، ص. 96

4– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص. 74

5المرجع نفسه ، ص. 108

ويرى عز الدين إسماعيل بأن وراء تعدد و تباعد صور القصيدة الواحدة وحدة قائلا إننا « نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الإنفصال ، و يكاد كل مشهد فيها يقوم بذاته ، لكننا ما نلبث أن ندرك إدراكا مبهما أن شيئا ما يصادفنا في كل مشهد كأنه يتخذ في كل مرة قناعا جديدا ، حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة»[1].وواقع الصور الشعرية يدل على أن الإبداع « يتم في حالة لاشعورية حالمة »[2].

ويلاحظ عز الدين إسماعيل أن الرمز أحدث « نوعا من التماسك الشعوري في القصيدة كلها حتى جعل منها صورة نفسية موحدة » [3] . مع التأكيد على أن « الصورة المجملة هي التي تحدد للرمز دلالته المطلوبة في إقترانه بالرموز الأخرى ، و هذه الصور المجملة تركيبية عقلية لا تخضع لعالم المشاهدة»[4].

و أخيرا ، فقد اعتقد عز الدين إسماعيل أن التعامل مع الصور في القصيدة لا يمكن أن يكون بتجزئتها لأن « الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها لكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب »[5].

2 – وفي دراسة عز الدين إسماعيل للأدب المسرحي حلل مسرحيات هاملت لشكسبير ، و أيام بلانهاية ليوجين أونيل ، و شهرزاد لأحمد باكثير ، وكشف نظريا و تطبيقيا كثيرا من المبادئ و الإجراءات النقدية الأدبية المعتمدة في الدراسة النفسية منها :

أ) إجراء التحليل الأدبي للنص المسرحي في ضوء فرضية لها مرجعية في التحليل النفسي ، و في مسرحية هاملت مثلا « يتحم علينا أن نعود إلى المسرحية لنبرهن أولا على أن صراع هملت كان على النحو الذي

1المرجع السابق، ص. 112
2 المرجع نفسه ، ص. 94
3 المرجع نفسه ، ص. 102
4المرجع نفسه ، ص. 102
5 المرجع نفسه ، ص. 98

صورناه – إفتراضيا – و دلكي نحدد ثانيا أو في الوقت نفسه نوع تلك الرغبات ثم نفسر المسرحية في ضوء ذلك كله »[1].

ب) تحليل الشخصيات و تفسير سلوكها و مواقفها المهمة و إبراز الدوافع التي حركت البطل فتلمس « الخطوط العامة لتفسير المسرحية في ضوء التحليل النفسي ... يعني أن نتفهم الدوافع النفسية التي حركت بطل المسرحية في كل مراحل حياته ، و التي تفسر لنا سلوكه في هذه المراحل »[2].

ج) رصد فلتات لسان البطل وتاويلها [3].

د) تفسير تجاوب القراء أو الجمهور مع النص المسرحي [4].

هـ) المقابلة بين مضمون العمل المسرحي و شخصية المؤلف ، و التساؤل المبدئي « عما يمكن أن يكون له دلالة بالنسبة لشخصية المؤلف نفسه » [5].

3 – وفي دراسة عز الدين إسماعيل للأدب القصصي حلل" الإخوة كارامازوف" لدستوفكي و"السراب " لنجيب محفوظ و على طريقته السابقة في المزج بين النظري و العملي مزجا يفرز كثيرا من المبادئ و الإجراءات النقدية الأدبية في تحليل الأدب القصصي ، وحلل عز الدين إسماعيل الأدب القصصي ملحا على المبادئ و الإجراءات النقدية الأدبية التالية :

أ) تأكيد وجود علاقات التشابه و التطابق بين شخصيات الأبطال في الرواية و شخصية المؤلف و يقول عز الدين إسماعيل مطبقا المبدأ على الإخوة كارامازوف لدستوفسكي « و الظن الغالب و هو ظن لا يخلو من الحقيقة أن أبطال قصص دستوفسكي صورة منه إلى حد ما و هذا يتمشى مع حقيقة أن الكاتب ، أيا كان نوع العمل الأدبي الذي يكتبه – يستمد الكثير من تجربته الشخصية كما يعبر عن

1المرجع السابق ، ص. 152

2المرجع نفسه ، ص. 182

3 أنظر:المرجع نفسه ، ص. 160

4أنظر:المرجع نفسه ، ص. 163

5المرجع نفسه ، ص. 170

كثير من آرائه و أفكاره و موقفه العام من الحياة ، و مشكلات الإنسان في بناء عمله الفني ، ومن ثم كانت الحقيقة النفسية التي تقول إن فهمنا لشخصية الكاتب إذا كان ذلك متاحا —ساعدنا كثيرا في فهم عمله الأدبي و تفسيره »[1].

ب) إن العلاقات بين شخصية المؤلف و شخصيات عمله القصصي قد تتناقض ظاهريا ، و لكنها دالة في جوهرها ، ويقول عز الدين إسماعيل « فإذا ظهرت شخصيات دستوفسكي الروائية مناقضة لسلوكه الظاهر فإنها في الحقيقة لا تناقض تكوينه النفسي ، إنها تمثل الصورة أو الصور التي كان من الممكن أن يأخذها سلوكه ذاك، إنها تعبير من رغباته الدقيقة التي لم تستطع تحقيقها، و مصدر شقائه ، و مصدرهو نفسه مصدرشقاء شخصياته »[2].

ج) التذكير بأهمية مرحلة الطفولة في تشكيل الشخصية [3] و المقابلة بين سيرة المؤلف و عمله الأدبي ، و يقول عز الدين إسماعيل مطبقا المبدأ على دستوفسكي و روايته ،« و لعله قد صار من الواضح الآن بعد أن تعرفنا على المكونات النفسية لأفراد أسرة كارامازوف كيف أن هذه الشخصيات كانت تجسيما دراميا لجوانب نفس دستوفسكي ، و كيف أنها كانت تعبيرا عن خبراته ومدركاته و موقفه من قضايا الإنسان ، كما كانت في الوقت نفسه تحليلا نفسيا مقنعا بقناع الفن لأبعد أغوار النفس البشرية »[4].

د) التنبيه إلى أن اعتماد الحقائق النفسية في العمل الروائي لا يعفى المؤلف من مراعاة شروط النجاح الفنية ، و في ذلك يقول عز الدين إسماعيل « و إذا نحن تدبرنا الأمر قليلا بدا لنا أن العمل الأدبي و ليكن القصة هنا — لا يمكن أن يكون مجرد تقرير عن حالة نفسية ،كذلك الذي يضعه الطبيب أو الأخصائي النفساني ، فمهما حاول القصاص أن يجمع كل خيوط التجربة و تفصيلاتها ومهما حاول الربط بين الجزئيات كي ما يجعل من القصة في مجملها واقعة نفسية من طراز بذاته ، تبقى هناك جوانب

1عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص.221

2المرجع نفسه ، ص. 223

3أنظر:المرجع نفسه ، ص. 232

4عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص. 246

في عمله القصصي مرجعها إلى مقدرته التعبيرية أي مقدرته الفنية و لا تقوم فيها المعرفة الموضوعية التحصيلية بأي دور ، أو على الأقل بدور خطير »[1].

هـ) إقامة التشكيل الروائي على أساس معطيات التحليل النفسي الصحيحة ،دون خلط أو تشويه أو تصرف يسئ إلى الأصول النظرية الصحيحة ، و يفقد العمل الأدبي القدرة على الإمتاع و التأثير[2]

و) اعتبارالعقد النفسية و كما أبرزها التحليل النفسي أساس تشكيل و تحليل الأعمال الروائية [3]

وختاما بإمكاننا أن نستخلص من خلال عرض مختلف أبعاد مساهمة عز الدين إسماعيل في تأصيل الدرس النفسي في النقد العربي الحديث فيما يلي:

1. وعي عز الدين إسماعيل الكامل بمختلف عناصر إشكالية الدرس النفسي في النقد الادبي ،كعلاقة علم النفس و الأدب و نقاط تقاطعهما و حدود تداخلهما و مقومات شخصية المبدع و دوافع الإبداع، و مدى فعالية الدرس النفسي في النقد الأدبي و حدود و شروط توظيفه .

2. مزاوجته بين المناقشات النظرية و التطبيقات العملية على الأجناس الأدبية الرئيسية و هي فن الشعر، و الأدب المسرحي و الأدب القصصي .

3. استحضاره الدائم لتاريخ الدرس النفسي في الأدب الغربي و اشارته المتكررة إلى التحليلات الرائدة التي خلفها أقطاب النقاد التحليليين أمثال فرويد و إرنست جونز في دراسة روائع الآداب العالمية كهاملت لشكسبير و الإخوة كارامازوف لدستوفسكي .

4. حرصه الواضح على إعتماد ثقافة سيكولوجية رصينة جادة في كل المناقشات و التحليلات .

و على العموم، فمساهمة عز الدين إسماعيل من أخصب المساهمات في تأصيل الدرس النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث ، و خاصة في ضبطها و تحليلها لمكونات الأدبية في النص الإبداعي العربي.

1المرجع السابق ، ص.251

1 أنظر:المرجع نفسه، ص. 270

3أنظر:المرجع نفسه، ص. 252

1. إذ نبهت إلى دورالدرس النفسي في تحديث النقد العربي وتفعيله ،لما له من نزعة علمية موضوعية واضحة ،وما يمثله من تفتح على العلوم الإنسانية ، وعلى المستجدات الأدبية في الغرب المتطور.

2.بينت فعالية الدرس النفسي فيما يقدمه من مفهوم جديد للأدب والأديب من تفسيرات جديدة للظواهر الأدبية وتوسيع لآفاق الدراسة النقدية.

3.بلورت عدة إجراءت للممارسة النفسية في النفد الأدبي كالمقابلة بين شخصية المبدع وإبداعه، والتعامل مع الأعمال الأدبية الكاملة للأديب ، ودراسة الظواهر الإبداعية في سياق النص ، وفي ضوء النظريات السيكولوجية.

الفصل الثالث

تلقي التيار العلمنفسي العربي للدرس النفسي

1. مصطفى سويف
2. مصري عبد الحميد حنورة
3. شاكر عبد الحميد

شكل هذا التيار مختصون في علم النفس كان رائدهم مصطفى سويف ، ثم تلميذه مصري عبد الحميد حنورة، وشاكر عبد الحميد وأخرون . وقد التمس هؤلاء المختصون وهم يؤلفون لنشر ثقافة سيكولوجية ، برجوعهم إلى الأبداع الأدبي وإحالتهم على المادة الأدبية ، شواهد دالة على المفاهيم والنظريات السيكولوجية ، ثم توسعوا في دراسة الأسس النفسية للإبداع الفني في الأجناس الأدبية كالشعر والرواية ، والمسرحية والقصة القصيرة .

1/ مصطفى سويف

ألف مصطفى سويف كتابا أساسيا ورائدا في حركة تأصيل الدرس النفسي في النقد الأدبي العربي انطلاقا من علم النفس، تحت عنوان الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة .

ويحتوي الكتاب تصور مصطفى سويف لعملية ابداع الشعر ، وبعد أن حدد المبررات العامة للبحث وميدانه وموضعه، وشرح رأيه في الصلة بين الفن والحياة أفاض في الحديث عن المنهج الذي سيتبعه في دراسة الأسس النفسية للإباع في الشعر .

و في تحليل طبيعة العبقرية قال مصطفى سويف بعدة مبادئ في طليعتها .

1- القول بأن الإبداع ظاهرة سلوكية " و إذا كنا نقصد ببحثنا هذا -يقول مصطفى سويف – القيام بدراسة سيكولوجية لعملية الإبداع ،فمعنى ذلك التسليم بأن الإبداع ظاهرة سيكولوجية باعتبار أن السلوك هو موضوع علم النفس، و لما كانت ظاهرات السلوك لابد أن تحدث في مجال ،فلا بد أن تكون الخطوة الأولى في دراستنا للإبداع تقرير أنه يحدث في مجال..." [1]."و المقصود بمجال الظاهرة السلوكية مجموعة العوامل التي تؤثر في اتجاهها ، و في شدتها سواء أكانت هذه العوامل مشعورا بها أو غير مشعور بها"[2].

1مصطفى سويف : الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، بإشراف يوسف مراد، ط2، دار المعارف بمصر، 1959،ص. 115

2 المرجع نفسه ،ص 115-116.

2- التنصيص على أن تفسير ظاهرة الإبداع الشعوري لا يمكن أن تكون من داخل الشاعر فحسب بل لابد من دراسة مجاله و علاقاته.[1] و بالتالي " فالشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور علاقة معينة بينه و بين مجتمعه ، و هنا نطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقتضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها".[2]

ومن الناحية أخرى " فالكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر و المجتمع خطوة هامة في تفسير عملية الإبداع الفني"[3]. كما أن " مبحث العبقرية يقع على الحدود ما بين علم النفس العام و علم النفس الاجتماعي" [4].

3- الاقرار بوجود حالة النحن التي أبرزتها الجهود التنظيرية للعلاقات بين الفرد و مجاله .ويقول مصطفى سويف إن تلك الحالة " تبدو لدى الشخص في المواقف التي يحقق فيها التكامل الاجتماعي،و إذا استطعنا إن نتصور الأنا قوة من بين القوى التي توجد في مجال سلوكنا فيمكن أن نتصور النحن قوة من بين القوى هذا المجال تضم الأنا بحيث يصبح جزءا من كل ، و لا يقوم كقوة مستقلة تفصلها عن سائر الأنوات حدود واضحة".[5]بل إن " حالة النحن هذه يمكن اتخاذها أساسا ديناميا لتفسير التكامل الاجتماعي ،و على أساسها نستطيع تفسير كثير من ظاهرات السلوك ،كهذا التناقض الذي نمارسه أحيانا في عواطفنا نحو من كنا قد ارتبطنا بهم برابطة الحب أو الصداقة أو ما إليهما ،ونستطيع أن نفسر ظاهرة الحنين للأهل و الشعور بالاغتراب كما نستطيع أن نتقدم على أساسها خطوة نحو تفسير العبقرية".[6]

---

1 أنظر: المرجع السابق ، ،ص .117.

2 المرجع نفسه ،ص .117.

3- مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص. 118.

4 المرجع نفسه ،ص119.

5 المرجع نفسه ،ص121.

6 مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص. 121.

وهناك حالة الحاجة إلى النحن " و هي تبرز عند الشخص إذا ما تطلب الموقف (نحن) ، أي إذا ما تطلب تكاملا مع الأخرين فيندفع الشخص تحت تأثير ضغط الحاجة يحاول محاولات مختلفة حتى يتحول الموقف من أنا و الأخرين الى نحن".[1]

– و هناك حالات تصدع النحن " و تدل المشاهدة على أن حالة النحن قد تتصدع فينجم خلاف عميق بيننا و بين أفراد الجماعة التي نتكامل معها و عندئذ يتحول الموقف إلى وأنا و الآخرين بدلا من نحن غيرأن النحن كانت تقوم بمهمة القاعدة الدينامية لتوازن الشخصية ...فنحن إذا قاعدة يستند إليها توازن الشخصية ،و من ثم فإن أي اختلال يصيب هذه القاعدة يصيب توازن الشخصية بخلل عميق،عندئذ يندفع الشخص في محاولات للتغلب على الصدع الذي أحدثه هذا الاختلال ،و تكون محاولاته عنيفة تبعا لعمق الصدع الذي أحدثه هذا الاختلال ،و تكون محاولاته عنيفة تبعا لعمق الصدع و قوة النحن ،بل تكون في شكل إعصار من النشاط أحيانا ،و تختلف مظاهر هذا النشاط تبعا لنوع الصدع و تاريخ الشخصية ،و بالتالي يختلف مظهر التوازن الذي يتحقق بعد ذلك"[2].

و النتيجة هي افتراض " أن الصراع الذي تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصة ،و الهدف المشترك للجماعة ، يمكن أن يكون منشأ العبقرية ، كما إنه يمكن أن يكون منشأ الجنون أو منشأ أية ظاهرة تدل على سوء التكيف"[3].

و بنى مصطفى سويف على ذلك كله قوله بأن " الخطوة الأولى في حركة العبقري هي اختلال النحن، و قد قلنا إن هذا الاختلال ينجم عن أسباب متعددة تختلف من شخص لآخر بحيث لا يمكننا تحديدها إلا إذا استعنا بدراسة تاريخ الشخصية".[4]

1المرجع السابق ،ص122.

2 المرجع نفسه ،ص. 123.

3المرجع نفسه ،ص 123-124.

4 المرجع نفسه ،ص. 136

3- وعند دراسة طبيعة شخصية المبدع ، حلل مصطفى سويف السبب النوعي لعبقرية الشاعر، فلاحظ تعدد طرق العباقرة في استعادة النحن، و تنوعها بين العلمية و الفنية و السياسية [1]،ورد العامل النوعي في بروز أو نبوغ الشاعر إلى المجال و تاريخ الشخصية [2] و إلى الإطار كعامل منظم يفترض أنه " السبب النوعي لعبقرية الشاعر" [3]، بل بالإمكان القول " بأن هذه العبقرية في نوعيتها إنما ترجع لنوع الإطار الذي يحمله الشاعر ".[4] و لتوضيح مفهوم الإطار قال مصطفى سويف " فكأننا نحمل في نفوسنا أجهزة هي عبارة عن أصناف ندرك الأشياء من خلالها فنتلقاها منظمة داخل هذه الأصناف".[5]

ومضمون الإطار " مكتسب فهو نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه".[6]

ومن خصائص الإطار أن " صلته بالإبداع صلة قوية إلى حد بعيد بمعنى أن الشاعر يلزمه إطار شعري والقصاص يلزمه إطار اكتسب بكثرة الإطلاع في ميدان القصة و كذلك الحال بالنسبة للمصور يلزمه إطارحصل عليه بكثرة تذوق اللوحات ، و بالمثل حال الموسيقى و المثال و سائر الفنانين جميعا"[7].

و قد تتعدد الأطر و لكن بعضها يغلب على آخر ذلك" أن الإطار الذي من شأنه أن يسيطر على توجيه الفعل يلزمه درجة معينة من القوة يفوق بها سائرالأطر، و على هذا الأساس نستطيع أن نستنتج أن الشاعر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة شخص يحمل إطارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى و هذا ناتج إلى حد ما عن كونه اهتم بتذوق الأعمال الشعرية أكثر من غيرها، ولو أن الأمر كان على

1أنظر: المرجع السابق ،ص 150-154.

2 أنظر:مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص. 155

3- المرجع نفسه ،ص. 161.

4- المرجع نفسه ، ص 161.

5- المرجع نفسه ،ص. 155-156.

6- المرجع نفسه ،ص. 160

7- المرجع نفسه ،ص. 171

عكس ذلك، وكان معظم اهتمامه منصرفا إلى الإطلاع على الأعمال النثرية و لا يلتفت إلى الشعر إلا لما قدر له أن يبدع الشعر يوما من الأيام"[1].

وإذا كان الإطار يكتسب بعمليات تلقي منتظمة " فالمران الذي يمارسه الفنان من حين لآخر للتعبير في حدود الإطار لابد أن يساهم في تنظيم هذا الإطار أيضا"[2].

على أن أساس الإطار دينامي [3] و علاقته بالأنا علاقة دينامية و ليست معرفية [4] كما أن مهمة الإطار" كعامل نوعي في عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار في بناء شخصية تعاني توترا دائما من ضغط الحاجة إلى النحن فإن مثل هذه الشخصية التي تبدو مدفوعة إلى استعادة النحن لابد منها كأرضية يقوم فوقها الإطار المبدع بحيث يعين هذا الإطار الطريق إلى هذه الاستعادة"[5].

كما أن مفهوم الإطار يمكن من المساعدة على حل عدة اشكالات أدبية نقدية منها :

– مشكلة التلقي أو بعبارة مصطفى سويف " مشكلة الصلة بين الفنان و المتذوق"[6].وخلاصة الرأي فيها هي أنه " من المحقق أننا إذا استطعنا أن نقف على مصادر الثقافة الفنية للفنان و نطلع عليها فسنقترب أكثر و أكثر نحو تذوق أعماله" [7]. و إن احتواء ثقافة الفنان من طرف المتلقي يزيد من فرص الاعجاب به.[8]

1- المرجع السابق،ص. 172

2- المرجع نفسه ،ص. 178.

3- أنظر :المرجع نفسه ،ص. 176.

4- أنظر : المرجع نفسه ،ص. 180.

5- مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص. 179.

6- المرجع نفسه ،ص. 175.

7- المرجع نفسه ،ص. 176.

8- أنظر : المرجع نفسه ،ص. 175.

– مشكلة الأصالة ، أو الإبداع على غير مثال مسبوق و نقيضها وهو التكرار أو التشابه في الأعمال الإبداعية و من آراء مصطفى سويف فيها : أن تشابه الأعمال الفنية لدى الفنان الواحد، أو تشابه أعمال مجموعة من الفنانين أو وحدة الأسلوب بين عدة فنانين يمكن تفسيرها كلها بتشابه الإطار.[1]

/5– و في دراسة عملية الإبداع و مراحلها عالج مصطفى سويف ثلاث قضايا محورية تخص على التوالي طبيعة الإبداع و مصادره و مراحله.

1–و قد أوضح مصطفى سويف وهو يحلل طبيعة الإبداع تضارب الآراء بين السيكولوجيين و المفكرين القائلين بأنه عملية إرادية أو تلقائية [2]. و أكد أن الدرس العلمي للإبداع لا يمكن أن يقول إلا بالإرادية باعتبار مفهوم الإطار المكتسب.[3]

و إن عملية الإبداع الفني عملية معقدة غير متجانسة. ترتبط من ناحية بمشكلة اللغة و من ناحية ثانية بمشكلة الإلهام. [4]

و تساءل مصطفى سويف في حديثه عن مشكلة اللغة : هل اللغة وسيلة أم غاية خاصة و أن الشاعر " يستخدمها استخداما خاضعا لتنظيم معين يبدو في أجلى مظاهره في الشعر المنظوم المقفى"[5].

وأوضح مصطفى سويف تعدد تفسيرات المنظرين لطبيعة الإلهام ، فقد فسره بيرجسون بالحدس و فسره فرويد بالتسامي و فسره يونج باللاشعور الجمعي ، و هي تفسيرات متباينة يوحد بينها عيب أساسي " قائم فعلا و يتمثل في أننا هاهنا بصدد آراء لا تقيم للتجربة العلمية وزنا كلها مصبوغة بصبغة تأمليه باعدت بينها و بين واقع العملية الفنية"[6].

1– أنظر :المرجع السابق ،ص. 173–174.

2– أنظر :المرجع نفسه ،ص. 183.

3– أنظر : المرجع نفسه ،ص. 183.

4– أنظر : المرجع نفسه ،ص. 183.

5– المرجع نفسه ،ص. 185.

6– مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص. 209.

ولذلك اتجه مصطفى سويف إلى تحقيقات تجريبية استخلص منها عدة نتائج أساسية تحدد طبيعة الإبداع و مراحل العملية تحديدا علميا ، ومن هذه النتائج :

أ- "إن معظم القصائد لا تبزغ دفعة واحدة دون أن يكون لها مقدمات".[1]

ب-"إن الأنا لا يسيطر على عملية الابداع".[2]

ج- إن المبدع قد يعمد إلى " انتحاء المكان الخالي في أثناء ممارسة الإبداع".[3]

د-إن للإبداع لحظات وجدانية تزداد فيها حساسية المبدع و تنشط ذاكرته و تتغير نظرته لما حوله ، و يشتد تركيزه على موضوعه و " ظهور هذه الدلالات في مجال الشاعر لحظة الإبداع هي أحق لحظات العملية كلها باسم الإلهام ،و يبدو أنها أشد اللحظات غموضا".[4]

هـ- إن " للأحداث الواقعية و المشاهدات و الاطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر صلة بما يبدعه لم ينكرها المجيبين- أي الشعراء الذين استجوبهم الباحث-، ولكنهم جميعا يرون أنها صلة غامضة"[5]. و هي كالصلة بين الأحداث اليومية و الأحلام.

و- إن معرفة الشعراء لنهاية قصائدهم وهم في بداية إبداعهم غير ممكنة ،ومن خلال إجاباتهم ووصفهم لكيفية تعرفهم على نهاية قصائدهم " نكشف عن عامل هام في عملية الإبداع هو التوتر الذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة ، بحيث يمكن أن نقول إن الشاعر يتحرك في حدوده ، و في اللحظة التي ينتهي فيها هذا .التوتر تكون نهاية القصيدة".[6]

2. وخرج مصطفى سويف من دراسة مسودات عدة قصائد بعدة ملاحظات و استنتاجات منها :

1- المرجع السابق ،ص. 240.

2- المرجع نفسه ،ص. 241.

3- المرجع نفسه ،ص. 241.

4- المرجع نفسه ،ص. 242.

5- المرجع نفسه ،ص. 242-243.

6- المرجع نفسه ،ص 243

أ- إن هناك اختلافا بينا بين ترتيب الأبيات الأصلي حسب ورودها على خاطر الشاعر لأول وهلة و ترتيبها النهائي " و قد يغري هذا الاختلاف بين تتابع الأبيات في المسودة و تتابعها كما حدث في ذهن الشاعر ، قد يغري بعدم الإطمئنان إلى المسودة لأنها ليست صورة دقيقة للأحداث الذهنية".[1]

ب- "إذا قرأنا القصيدة من البداية حتى النهاية لاحظنا أنها تتألف من مجموعة من القمم ، و مجموعة من المنخفضات...و الواقع أن المنخفضات نجدها عندما يعود الشاعر إلى تكرار بيت أو بيتين أو مقطع بأكمله بعد عدة أبيات منوعة ، ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه المنخفضات يسبقها نوع من الغموض في الصور و المعاني ،و هي نفسها تمثل لحظات يكاد يكون الغموض فيها تاما".[2]و يعيش الشاعر حينئذ لحظتين متعاقبتين متباينيتن لحظة يقظة تتضح فيها لديه المعاني ،ولحظة غيبوبة يسجل خلالها ما يخطر على ذهنه " وأول ما نستنتجه هنا أن الشاعر يدفع إلى هذا الترجيع دفعا . و ثانيا : يظهر أن لهذا الترجيع وظيفة معينة بالنسبة لعملية الإبداع فقد رأينا أن الشاعر يصل إليه بعد وضوح ، و يخرج منه إلى وضوح، والظاهر أنه يمكن الشاعر من مواصلة فعل الإبداع ، ونحن نفترض أن لحظات الترجيع ، وقد أتت بعد شوط قطعه الشاعر،تعيد التوازن إلى مجال الشاعر، ولكنه توازن دينامي يعين على مواصلة الفعل ، و قد بين كوفكا أن الفعل يشترط لقيامه درجة معينة من التوازن ، توازن في المجال المحيط بالأنا ، و درجة من عدم التوازن داخل الأنا ينتج عنه ظهور توترات ينطلق الفعل للقضاء عليها .و هذا التباين بين لحظات اندفاع و حركة و بين لحظات ثبات نسبي و إعادة اتزان ، هو ما قصدناه عندما قلنا إن القصيدة تتألف من مجموعة من القمم و المنخفضات"[3].

ج- إن للترجيع دلالة ومهمة ديناميتان و دلالته الدينامية هي : " أنه نهاية و ثبة" .[4]ومهمته الدينامية

1- مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص 246

2- المرجع نفسه ،ص 246-247.

3- المرجع نفسه ،ص 247.

4- المرجع نفسه ،ص. 248.

هي "إغلاق المجموعة المتكاملة – أي الفقرة أو المقطع في القصيدة- أو بعبارة أخرى إكمال الوثبة".[1]

د- إن الصنعة أوالتصويبات والتصحيحات ، وإعادة ترتيب الأبيات تتم خلال و بعد العملية الإبداعية [2]. و إن علامات التعجب " دليل شحنة انفعالية شديدة الوطأة"[3].

هـ- إن الأبيات التي تعبر عن الأنا تأتي في بداية العملية الإبداعية.[4]

و-إن الشاعر وهو يبدع يمر بلحظات تتباين من حيث الوعي بمحيطه الخارجي حيث تختلف " درجة الواقعية في المجال السلوكي من لحظة لأخرى تبعا لديناميات الموقف" [5].

وقد يعكس الشاعر في قصيدته شيئا مما حوله أي من حاضره المباشر و لكن شريطة "أن يكون ذا صلة بالأنا، ليس مجرد حضوره في مجال الإدراك البصري إو السمعي إو حتى الذهني بكاف لأن يجعله قابلا لأن يصير جزءا من بناء القصيدة" .[6]

ي- إن "العملية الكبرى التي أنتجت هذه القصيدة بأكملها ليست عملية بسيطة متجانسة ،و إنما هي عملية مركبة تساهم فيها عمليات صغرى، وهذه العمليات الصغرى قد أنتجت لنا كل منها قسما من هذه الأقسام" [7] التي تكون القصيدة .

3-وحول مصادر الإبداع النفسية قدم مصطفى سويف مجموعة من الملاحظات منها :

أ- إن الحوادث التي يعيشها الشاعر عديدة ،و لكن واحدة منها هي التي تلهمه القصيدة " ذلك أنه على حين تمر بالشاعر عدة حادثات نجده يقف فجأة عند إحداها ثم يترك مجال الواقع العملي، و يندفع في مجال الإبداع الذي هو مزيج من الواقع و التهويم ،و ينتهي من ذلك بقصيدة... ومن الجلي

1- المرجع السابق ،ص. 268.
2- أنظر: المرجع نفسه ،ص. 254-255.
3- المرجع نفسه ،ص. 246
4- أنظر: المرجع نفسه ،ص. 246
5- المرجع نفسه ،ص. 249
6- المرجع نفسه ،ص. 249
7- المرجع نفسه ،ص. 258

هنا أن حادثا معينا هو الذي ألهمه الشعر ،و ليس صحيحا ما يقول كولنجوود من أن كل حادث يمكن أن يكون ملهما غير أننا إذا نظرنا في عدة حالات لإلهام الشاعر ألفينا الأمر على خلاف ذلك"[1] .

ب-إن كل قصيدة لها ماض في نفس الشاعر " فما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا و لها ماض في نفسه حتى قصائد اللحظة الحاضرة- و التي يلهمها الشاعر فجأة- يسري عليها هذا الرأي إيضا ، فإذا أردنا أن نحدد هذا الماضي قلنا أنه تجربة اشترك فيها الأنا ككل ، و من الواضح أن كثيرا من التجارب تمر بنا دون أن يشترك فيها الأنا ككل بمعنى أنها لا تقوم على توترات عميقة لدينا".[2]

أ- إن كل حادث واقعي يستدعي نفسيا مثاله " فإذا وقعت للشخص تجربة أخرى تمس هذه الأعماق، أي يكون لها بالنسبة للأنا نفس الدلالة التي كانت للتجربة القديمة ، فإن آثارها تلتقي بآثارالتجربة القديمة ، ويؤثر هذا في دلالة التجربة الجديدة، ويحدث هنا مايسميه بعض الشعراء دوامة تبعث فيها بعض المواقف الماضية ،وتختلط بآثار الموقف الحاضر هذه التجربة التي تقع للأنا ، و تثير فيها آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الأنا هي التجربة الخصبة بالنسبة للشاعر، أعني من يحمل الإطار الشعري باعتباره الطريق إلى استعادة النحن".[3]

د-إن للذاكرة أثرا كبيرا في الإبداع ، و في هذا الصدد يردد مصطفى سويف مع بعض المنظرين القول بأن " الذاكرة هي جذر العبقرية المبدعة ، فهي تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التي تسمى الإلهام باللحظات الماضية ،التي حملت إليه انطباعات مماثلة وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن لشاعر في اللحظة ، من أن يخلق تأليفا عبر الزمن ، قوامه أنغام إن هي إلا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباينة ووصل بينها في تشبيه يحتويها جميعا متعاصرة".[4]

1- المرجع السابق ،ص 270

2- المرجع نفسه ،ص 271.

3- المرجع نفسه ،ص 272-273.

4 المرجع نفسه ،ص 273

و لكنه أنكر أن يكون الإبداع خاضعا لقانون الفعل ورد الفعل أو التنبيه و الأثارة و الاستجابة قائلا " إن هذا التعليل لبعث آثار بعض التجارب الماضية عند الشاعر بالرجوع إلى فكرة التنبيه كشرط فسيولوجي لا يعدو حدود الفرض الذي لا يزال يحتاج إلى مزيد من التحقيق التجريبي".[1]

ولاحظ مصطفى سويف أنه عند التقاء التجربتين القديمة و الحديثة و إذا ارتكزت التجربة على الأنا فستصبح القصيدة وصفا " لمجال إدراكي مركزه الأنا ،وفي مثل هذا المجال تكتسب المدركات خصائص الفراسة ، و ربما كانت هذه الخصائص من أبرز ما يكشف الشاعر عنه في إبداعه"[2].

هـ- وتحدث مصطفى سويف عن الخصائص الفراسية قائلا إن " إدراك الشاعر يماثل إدراك الطفل أو البدائي من حيث إنه يدرك الخصائص الفراسية للأشياء أي يدركها على أنها دافعه للأنا إلى فعل لكن هذه الخصائص التي تبدو له لاشك أنها مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائي ،فهي ككل ما في المجال السلوكي تعتمد على تاريخ الشخصية ، وكذلك نجد أن هذه الخصائص تختلف من شاعر إلى شاعر فالثورة بالنسبة إلى هوراس صديق الريف مقرونة بالحزن و الأسى في حين أنها بالنسبة لأرجون مقرونة بالأمل و الرجاء ،و الآلة عند طاغور عابسة تدعو إلى التشاؤم ، أما عند أودن فمشرقة تنم عن مستقبل باسم ،وهنا تبدو تبعية الخصائص الفراسية إلى حد ما للإطار ،و بوجه عام يمكن أن يقال إن إدراك الشاعر يشبه إدراك الطفل و البدائي من حيث الشكل ،و تختلف عنه من حيث المضمون ، فالشاعر يمثل تكامل الطفل أو البدائي أو البدائي مع مجاله و لكن في مستوى أعلى".[3]

4-و للإبداع في رأي مصطفى سويف مراحل ، فهو يبدأ بالتقاء و تفاعل تجربتين أحداهما قديمة و الأخرى جديدة ، وظهور توترات بأنا الشاعر تدفعه إلى محاولة تحقيق الاتزان و خفض التوتر ،و الإقدام على نشاط منظم يخلقه الإطار المكتسب ،ويواجه ضغط جهاز النحن، على أن توتر الشاعر يكون في بدايته سطحيا ،و يتصاعد تدريجيا مع اقتراب نهاية العمل الإبداعي "أي أن التوتر الدافع يزداد سيطرة

1 المرجع السابق، ص 275.
2 المرجع نفسه ،ص 277-278.
3 المرجع نفسه ،ص 280

على الأنا" [1].و يندفع الشاعر " في مجموعة من الوثبات تصل بينها لحظات كفاح". [2] وتثبت دراسة مسودات الشعراء أن تلك " الوثبات متماسكة بحيث أن الشاعر إذا نظر في قصيدته بعد الفراغ منها و أعاد تغيير مواضع الأبيات فيها لم يعتد على وحدة الوثبة و تكاملها ،فلم ينقل أحد أياتها الى وثبة أخرى، بل نقل الوثبة بكاملها أو أعاد تنظيم الأبيات بداخلها".[3]

واستخلص مصطفى سويف من ذلك " أن الشاعر – في قصيدته – لا ينتقل من بيت إلى بيت لكنه ينتقل من وثبة إلى وثبة و قال ، من ذلك نستنتج أن القصيدة من حيث هي عملية أو من حيث كل دينامي تتألف من وثبات لا من أبيات ،ومن هنا كانت الوثبة هي وحدة القصيدة و ليس البيت هو الوحدة كما هو الشائع عند النقاد العرب بوجه خاص ، فالوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التي هي كل دينامي متكامل".[4]

و قال مصطفى سويف أن الشاعر في تلك الوثبات يرى " مشهدا لم يره من قبل يرى الأشياء و قد تغيرت دلالتها ، فبعد أن كانت ذات خصائص وظيفية ثابتة أصبحت ذات خصائص فراسية ،كان الشاعر قبل هذه اللحظة يرى هذا الشيء مجرد كتاب لكنه أصبح الآن يراه كتابا يحمل عبئا ثقيلا،إنه مجهد ، فقد حمل أشعار سافو عبر القرون الطوال بل قد تتغير دلالته تغيرا تاما،فلا يعود يراه كتابا بل يراه قبرا ،وذلك عندما يتأوه لأنه بعد أيام معدودات لن يقدر له أن يعيش إلا بين جلدتي كتاب".[5]

ومن التحولات الطارئة على الشاعر إبان عملية الإبداع ما يلاحظ من بداية " فقدان الأنا لاتزانه ...فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر تحررا منها عند الأخرين ، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير و اكتساب دلالات جديدة ، و يتم هذا التغير في لحظات معينة تكون مقرونة إلى درجة معينة من

1 المرجع السابق ،ص 283.
2 المرجع نفسه ،ص 283
3 المرجع نفسه ،ص 283.
4 المرجع نفسه ،ص 285.
5 المرجع نفسه ،ص 288-289.

فقدان اتزان الأنا و تكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف ،ففي موقف مركزه الأنا تصبح الوقائع ذات خصائص فراسية و هنا نستطيع أن نقول أن التهويم قد اكتسب بعد الواقع العملي إلى حد بعيد بمعنى أن الأنا يتلقاه كما كان يتلقى إدراك الواقع العملي، أو بعبارة أخرى ، إن الواقع العملي أصبح تابعا للمجال الذهني إلى حد بعيد .و على هذا الأساس يلزمنا أن نفهم الشاعر ، فهو عندما يقول إن الأطلال حزينة يراها حزينة فعلا، و عندما يقول رأيت البراري ضاحكات ، فقد رآها هكذا فعلا ، كل ما يمر بذهن الشاعر في هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف حتى ذكرياته الخاصة" [1].

و تبعا لهذا قال مصطفى سويف برأي بعض المنظرين الداعي إلى إعادة النظر في مفهوم الصدق الفني اعتبارا لكون الفنان يشهد الطبيعة و لا يجملها .[2]

ودعا إلى إعادة النظر في مفهوم الاستعارة قائلا" هاهنا نستطيع أن نجد الأساس الدينامي للاستعارة، فإن من أبرز خصائصها أنها تعتدي على حدود الواقع العملي بدرجة كبيرة ، فليس في واقعنا العملي شمس صفراء عاصبة الجبين و لا فيه نجوم تستحم في الغدير و إنما يوجد ذلك في المجال الإبداعي للشاعر حيث يكتسب التهويم بعد الواقعية إلى حد بعيد، و قد يلقى البعض هنا سؤالا عن الفرق بين التعبير الاستعاري و التعبير الذي يتناول الأشياء من حيث خصائصها الفراسية. والواقع أننا لسنا في موقف يمكننا من تعيين هذا الفرق بوضوح ،قد نستطيع أن نلتمس الفرق الظاهري ،فإن في الاستعارة اعتداء أشد أو تغييرا يصل إلى حدود أبعد مما يبلغه رصد الخصائص الفراسية"[3].

و في رأي مصطفى سويف" أن البدء في دراسة الاستعارة على هذا الأساس الدينامي الذي بيناه من شأنه أن يقضي على كل أثر للنظرة التقليدية ، فلا يتيح لها الظهور فالشاعر لا يرى شيئين ، بل يرى شيئا واحدا وقد أصبح هذا الآخر ، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو

1 المرجع السابق ،ص 290.
2أنظر: المرجع نفسه ،ص 290-291.
3 المرجع نفسه ،ص 291.

الكشف عن عوامل تغيير الدلالات ،و التشبيه مظهر آخر للأساس الدينامي نفسه، و إن كان يدل على سيطرة التهويم بدرجة أقل ، فإن الشاعر لا يزال يعترف إلى حد ما ببعض الحدود الفاصلة بين الأشياء في مجال الواقع العملي ، ودلالة هذا الاعتراف أداة التشبيه، التي تصل أو تفصل بين طرفيه".[1]

و يحاط الإبداع من ناحية أخرى بمجموعة من الحواجز منها:

أ- **الاطار** : فالشاعر " لا يمضي في التهويم بغير قيود بل هو مقيد بتوجيه الإطار ، فانطلاقه يكون على الدوام داخل حدود الإطار، ولو إننا اختبرنا آثار عدة شعراء ممثلين لتيار واحد من التيارات الإدبية لتبين لنا كيف إن الإطار يدخل في توجيه حرية الشاعر في لحظات طغيان التهويم حتى لنستطيع أن نتحدث عن طراز معين من الاستعارات و التشبيهات و الخصائص الفراسية ، ليست متطابقة تماما، و لكن بينها نوعا من التقارب يفردها عن طرز أخرى".[2]

و من هنا أهمية العصر الأدبي بالنسبة للشاعر وهو غير العصر الزمني " فقد يعيش بيننا شاعر ينصرف إلى حد كبير عن المشاركة في ثقافتنا المعاصرة،و يتجه إلى الشعر و الأدب العربي القديم عامة كما فعل البارودي ،و من المؤكد أن مثل هذا الشاعر ينتج شعرا معاصرا لثقافته إلى حد بعيد".[3]

ب-**اللغة** : فالوثبة الشعرية تأتي الشاعر "ككل بلفظها و معناها و تأتيه منظومة غالبا ،ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد و تدبر ، و لكن التوتر الدافع هو الذي اختاره ، ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعا بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة، بل كان مدفوعا إلى هذا الكل الذي هو معان وصور و ألفاظ موقعة".[4]

وإذا كان للغة- وحسب المنظرين في الميدان- بعدان أحدهما انفعالي و الأخر جمالي ، فلا ينبغي تجاهل أساسها الدينامي كأداة لتجديد التكامل كلما صدع. " و في الحق أننا نستطيع أن تعتبر استخدام

1 المرجع السابق ،ص. 292.
2 المرجع نفسه ،ص. 292-293.
3 المرجع نفسه ،ص. 294.
4المرجع نفسه ،ص. 295.

الشاعر للغة مظهرا لوظيفتها الأصلية بتمامها ،فهي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو" النحن" و الشاعر إذ يستخدمها إنما يستخدمها هكذا متكاملة ،و ربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ و المعنى"[1].

ج- و أكد مصطفى سويف أن الشاعر لا يختار نهاية لقصيدته بل إن التجربة هي التي تفرض نفسها عليه إذ " تحتمها طبيعة فعل الإبداع من حيث إنه فعل متكامل له بداية و له نهاية متضمنتان أصلا في التوتر الذي يدفع الشاعر إليه فنحن عندما نبدأ أي فعل ينشأ عندنا توتر لا ينخفض إلا ببلوغ الفعل نهايته، و لا تكون هذه النهاية حاضرة في ذهننا منذ البداية ، و ليس من الضروري أبدا أن تكون نهاية نعرفها أي ندركها إدراكا واضحا باعتبارها نهاية بل إن علاقتنا بها علاقة دينامية أصلا،فنحن نبلغها و هنا ينخفض التوتر ، و التوتر نفسه نظام دينامي متكامل بحيث يملي علينا تكامل الفعل ،فنحن إذا بدأنا السعي نحو غاية معينة نشعر بضغط شديد يدفعنا إلى مواصلة السعي نحوها إذا حاول أحد أن يقف في وجهنا .و هنا تنشأ مظاهر السلوك الانفعالي ، فنحاول أن نزيل العقبة بكل الطرق الممكنة و في كثير من لحظات هذه المحاولة لا نعي الهدف بوضوح في ذهننا لكننا ننفذ ما يقتضينا إياه ضغط التوترالذي نحمله. والواقع أننا نستطيع أن نتخذ من التوتر عند الشاعر أساسا ديناميا لوحدة القصيدة فهو يساهم بنصيب كبير في تحديد الهدف و الطريق إليه، و الظاهر أن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها ،و بذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه،و إن لم يكن هو بالضبط لأنه عود إلى هذا الموضع بعد رحلته اكسبت الشاعر خبرات جديدة".[2]

- و حين درس مصطفى سويف الإبداع الفني في المجتمع أكد أن الصورة الدينامية للشاعر تظهره " عملية ذات دلالة هامة في عملية اجتماعية كبرى" .[3] و أن العناصر المكتسبة و الفطرية تتداخل

1 المرجع السابق ،ص 295

2 المرجع نفسه ،ص 297.

3 المرجع نفسه ،ص 301.

في شخصية الشاعر و لا تتعارض " فلا وراثة بغير اكتساب و لا اكتساب بغير وراثة"[1]. على اعتبار " أن العملية النفسية محصلة لعدة قوى بعضها في الشخص و بعضها في مجاله" [2] و كذلك على اعتبار أن " البيئة لا تخلق في الشخصية شيئا جديدا لكنها تنمي ما هو موجود فعلا أو توجهه وجهة خاصة".[3]

على " إن الاطار يساهم إلى حد بعيد في تحقيق حالة النحن فالأطر المتشابة تجعل لأفعالنا اتجاهات متشابهة كما توجد بين أهدافنا إلى حد ما ... أي أنها تقرب بين المجالات السلوكية من حيث دلالات مقومات هذه المجالات ،و لنا أن نفترض هنا حالة شخص تختلف لديه دلالة مقومات المجال اختلافا بينا عنها لدى أفراد مجموعة التي هو عضو فيها ، عندئذ لابد أن يظهر الصدع بينه و بين الأخرين".[4]

– و لاحظ مصطفى سويف أن العباقرة يتميزون في مواهبهم من حيث " نوع العلاقة التي لدهم بين الخيال و الواقع بحيث يمكن أن يقال أن ميزتهم الكبرى أيا كانت عبقريتهم هي قوة الخيال ، أي أنهم يرون في الواقع ما يمكن أن يصير إليه و قلما يقفون عند حدوده الحاضرة".[5]

و يتميز العبقري كذلك بإلحاحه على بلوغ " الهدف الذي ينشده ، و هذه الشدة في السعي وراء الهدف قلما تتوفر للأسوياء ،ومن ناحية أخرى قلما يتنازل العبقري عن هدفه مهما صادفه من عقبات".[6] ولكن العبقري قد يغير مواقفه لإدراكه " إمكان هذا التغيير و مآله فإذا رأى إمكانية تغيير الموقف للتغلب على بعض الحواجز كان من اليسير عليه أن ينجز هذا التغيير".[7]

---

1 المرجع السابق ،ص 301.
2 المرجع نفسه ،ص 305.
3 المرجع نفسه ،ص 307.
4 المرجع نفسه ،ص 308.
5 المرجع نفسه ،ص 310.
6 المرجع نفسه ،ص 312
7 المرجع نفسه ،ص 312-313.

– وقال مصطفى سويف بأن الإرتباط بين الشاعر و التعبير اللغوي الإيقاعي عنوان " على شدة الإرتباط بين الجهازين الحسي و الحركي ".[1] بل إن " لدى الشاعر امتيازا خاصا في الصلة بين الجهاز الإدراكي و الجهاز الحركي و لا شك أن هناك نصيبا من الصحة للرأي الشائع عن الشعراء و القائل أنهم مرهفون سريعو الانفعال ولو أنه قول غير دقيق".[2]

– و إن الشعر و الموسيقى و الرقص فنون تعتمد على الصلة بين الجهازين الحسي و الحركي ،" و الظاهر أن هذه الصلة وبروزها لدى الشاعر في منطقة التعبير اللغوي بوجه خاص و ما يترتب على ذلك من زيادة بروز الناحية الإيقاعية في نشاط هذه المنطقة يؤلف الأساس الفطري للإطار الشعري الذي يكسب الشاعر مضمونه تبعا لأحوال مجتمعه ،ومن المحقق أن الأوزان تختلف من لغة لأخرى، ومع ذلك فهي جميعا ضروب من الإيقاع".[3]

– إن إبداع العبقري في علاقته بشخصيته و مجالها خاضع لمفهوم الكل الدينامي ، " و أهم شروط الكل الدينامي أن تكون العلاقة بين أجزائه وثيقة بحيث لا يحدث أي تغيير لأحد الأجزاء دون أن يمتد إلى الكل، بل يكون هو نفسه دلالة على حدوث تغير في الكل".[4]

و لخص مصطفى سويف مواصفات الشاعر العبقري في قوله :إنه :

"1. شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعي بحيث يبرز لديه الشعور بإلحاحه إلى النحن.

2. ويكون ذلك ناتجا عن أسباب في المجال أعني البيئة و الشخصية ،ولاشك أن من بين هذه الأسباب الاستعداد الفطري ، و يتمثل في درجة مطاوعة المادة النفسية التي تظهر في إزدياد نسبة التهويم في الإدراك ،و ربما شدة الارتباط بين الجهاز الحسي و الجهاز الحركي.

1 المرجع السابق ،ص 321.

2 المرجع نفسه ،ص 325.

3 المرجع نفسه ،ص. 326-327.

4 المرجع نفسه ،ص. 323.

3. والارتباط الوثيق بين الجهاز الحسي و الجهاز الحركي و خاصة في منطقة التعبير اللغوي ، هو الأساس الفطري لاكتساب الإطار الشعري الذي يتحدد ممصونه تبعا للبيئة الاجتماعية للشاعر.

4. وحركة الشاعركلها هي حركة لإعادة تنظيم النحن يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري".[1]

و أكد مصطفى سويف على أهمية واقعين أولهما أن الشاعر يشكل مع مجتمعه " وحدة دينامية بكل ما لهذا التعبير من معنى" [2]. و الثاني أن الشاعر " عامل تغيير هام في المجتمع ، وهنا تبرز أهمية الحواجز ، فقد تكون من الصلابة بحيث تتحطم أمامها مواهب ظلت في حيز الإمكان"[3] .

ثانيا: حول منهج مصطفى سويف :

أما المنهج المعتمد في دراسة الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لدى مصطفى سويف فهو منهج تجريبي موجه ، يتجاوز منهج الإستبطان القديم لأنه قاصر و " يطلعنا على الحاضر دون شروطه، أو ديناميته فيمكننا من الوصف دون التفسير ،و إذا كانت مهمة البحث العلمي أن يفسر لا أن يصف فحسب، فليس للباحث أن يعتمد اعتمادا تام على الإستبطان ،و إن لم يكن يلزمه أن يرفضه نهائيا".[4] ويتجاوز كذلك منهج الاستقراء مناديا " بالعدول نهائيا عن القول بأن الاستقراء وسيلتننا الفذة إلى العلم"[5].

و يلخص مصطفى سويف إجراءات منهجه النقدية في قوله" الخطوة الأولى هي تكوين فكرة إجمالية عن الكل و الخروج منها بفرض عامل يصلح كتفسير لما نشهده من ظواهر، و الخطوة الثانية هي محاولة تحقيق هذا الفرض بالتجربة فإذا أثبتته التجربة فقد أصبح الفرض نظرية ، و بذلك تتم الخطوة الثالثة و الأخيرة، وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن التجربة موجهة في ضمن المنهج الجديد،فهي موجهة

1 المرجع السابق ،ص. 327.
2 المرجع نفسه ،ص. 327.
3 المرجع نفسه ،ص. 330.
4 المرجع نفسه ،ص 44
5 المرجع نفسه ،ص 104

في ضوء الفكرة العامة التي كونها الباحث عن موضوع بحثه ، و الواقع أن التجربة وحدها بدون فكرة عامة سابقة يحملها ذهن الباحث تظل عمياء، فليست مهمة التجربة أن تنشئ المعرفة لدينا إنشاء، و لكن مهمتها بالضبط أن تثري معرفتنا أو تدخل عليها بعض التغيير، وكم من الظاهرات نمر بها دون أن ننتبه إليها بينما يجد الباحث أن لها دلالة معينة ، فلماذا؟ لأنه يحمل فكرة عامة موجهة وكم من الظاهرات الطبيعية يشهدها العامي ، فيراها ذات دلالة على مشيئة معينة بينما يرى فيها العالم دلالة على درجة معينة من الضغط الجوي أو من الرطوبة ، فلم هذا الاختلاف؟ لأن كلا منهما يتلقى الواقع من خلال فكرته أو خطته العامة فالملاحظة التجريبية أو التجربة وحدها إذا لا تكفي ، ولكنها يجب أن تكون ملاحظة رشيدة ترشدها خطة الباحث العامة و هذه بدورها تعتمد على فلسفته".[1]

ولابد في رأي مصطفى سويف لهذه الإجراءات من شروط :

أولها العمل " في ظل الفلسفة التكاملية الدينامية و بحيث يكون منهج الباحث تكامليا ديالكتيكيا ينظر في الكل أولا ثم يتقدم نحو أعضائه ليراها فيه من حيث أنها ذات دلالة معينة في بنائه، ومن ثم يعود إلى الكل بمعرفة أكثر ثراء و أشد عمقا".[2]

ثانيها: اعتبار العلاقة بين النظرية و التجريبية علاقة ديالكتيكية " فالنظرية توحي بإمكانيات معينة للتنظيم لا تلبث أن تحققها التجربة و التجربة أو الملاحظة التجريبية بهذا التحقيق تزيد من نفوذ النظرية و تفتح أماها مجالا للإمكانيات أشد اتساعا ومن ثم تعود النظرية إلى وثبة أخرى، و هكذا فالنظرية بهذا المعنى تخلق التجربة أي أنها تدفع الباحث إلى إجراء هذه التجربة دون شيء سواها ، و حيث لا يمكن إلا الملاحظة نجدها تخلق الوقائع إلى حد كبير أو بالأحرى تبرزها".[3]

1 المرجع السابق ،ص 67-68.

2 المرجع نفسه ،ص. 67

3 المرجع نفسه ،ص. 69

وثالثها الإيمان " بفلسفة رشيدة تؤمن بأن أخص خصائص الحياة النفسية هي أنها كل دينامي ، و بأن الطريق إلى العلم بالمركبات أو الكليات لا يكون بتفتيتها ثم عقد الصلات بين أجزائها ،لأن الاجزاء من حيث هي أجزاء ليس لها وجود إلا بالكل فالقضاء على الكل قضاء على كيانها".[1]

أما ممارسة هذا المنهج فهي عند مصطفى سويف تقوم على عرض الآراء و النظريات الرائجة في الساحة العلمية حول عناصر الاشكالية المطروحة ومناقشتها في ضوء الفرضية المقترحة للتجريب ثم عرض الوثائق التجريبية من خطابات وشهادات و استبيانات أو استمارات و استجوابات ومسودات، و تحليلها في اتجاه امتحان الفرضية و تأكيد صحتها.

ثالثا: حول نتائج هذه الدراسة العلمية:

من أهم النتائج العلمية التي توصلت إليها هذه الدراسة ، اعتمادا على منهجها نذكر:

1. اعتبار الفن و الشعر ضمنه أداة للتكامل الاجتماعي.
2. اعتبار الابداع الشعري ثمرة للتفاعل بين شخصية الشاعر و اطاره الثقافي و مجاله الاجتماعي.
3. التأكيد على قيام ذلك التفاعل على مفهوم الدينامية الذي يفضي الى مفهوم البنية.
4. القول بأن عملية ابداع النص الشعري تتم على شكل وثبات ،وكل وثبة مرحلة او لحظة نفسية متكاملة وقائمة الذات.
5. التأويل السيكولوجي لعدة مكونات اساسية في الابداع الشعري كاللغة في وظيفتها الانفعالية و الرمزية اي الجمالية و التواصلية و كالأصالة و الصدق و الصورة الشعرية و الاستعارة و التشبيه و تشابه المعاني الشعرية عند الشعراء و الايقاع الشعري و التذوق الجمالي للإبداعات .

و بصفة عامة ، نلاحظ ان كتاب مصطفى سويف درس عملية الابداع الشعري أكثر من أن يدرس الابداع وهو الأمر الذي حال بينه و بين التوسع في تحليل وسائل الأداء الشعري او العمليات الاخرى المتنوعة المتكاملة مع الابداع وخاصة التلقي.

1 المرجع السابق ،ص. 7

ونلاحظ كذلك أنه ركز أساسا على دراسة الشعر الغنائي ودون التصريح بذلك.

ومن أهم مزايا كتاب مصطفى سويف تعميق الصلات بين المعرفة الأدبية النقدية و المعرفة العلمية السيكولوجية حيث يتحدث عن الظاهرة الأدبية بمفاهيم سيكولوجية كمفهوم الإطار الذي يقابل أدبيا و نقديا مفهوم التكوين الثقافي للأديب ،و مفهوم المجال الذي يقابل أدبيا و نقديا مفهوم البيئة أو العصر.

و يبدو أن أهم آثار كتاب مصطفى سويف في حركة تأصيل المنهج النفسي تتمثل في دعم الاتجاه التكاملي في علم النفس و ترسيخه كأداة ومرجعية لتحليل الإبداع الشعري ،و اعتماد المنهج التجريبي منهجا للدراسة و الوصف و التفسير.

2/ مصري عبد الحميد حنورة

نشر مصري عبد الحميد حنورة كتابه الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية سنة 1979، وهو في الأصل رسالة جامعية ،نوقشت في مستهل السبعينيات تحت إشراف مصطفى سويف ،و الرسالة في واقعها امتداد لجهود المشرف في دراسة الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر ، إذ تبنت اختياره لعلم النفس التكاملي مرجعية سيكولوجية للدراسة ، و كذا اعتماده على المنهج التجريبي في إجرائها، كما تبنت نتائج بحوثه العلمية ،و أحالت عليها عشرات المرات، بل إن مصري عبد الحميد حنورة ، اعتبر كتابه " ثمرة مجهود مشترك"[1] بينه و بين مصطفى سويف، كما اعتبره مصطفى سويف نفسه بحثا " ينتظم مع سلسلة البحوث النفسية داخل إطار مشروع علمي كبير يدور حول الدراسة النفسية الشاملة لظاهرة الإبداع في سلوك البشر".[2] يؤطره معمل علم النفس بجامعة القاهرة و يشتغل فيه باحثون عديدون.

وتتلخص الإشكالية العلمية التي يعالجها هذا الكتاب في السؤال المركزي التالي:" كيف يقوم الكاتب الروائي بإبداع روايته؟ أو بعبارة أخرى كيف تتم عملية الإبداع على نحو ما يمارسها كتاب الرواية" [3]. و

1 مصري عبد الحميد حنورة : الأسس الفنية للإبداع الفني في الرواية، تقديم مصطفى سويف، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1979،ص.7

2 المرجع نفسه ،ص 3

3 المرجع نفسه ،ص 3

في محاولة للإجابة عن هذا السؤال تتجه الدراسة نحو الإبداع الفني باعتباره عملية متطورة من (عمليات النشاط النفسي) المتعدد الأوجه و الحالات ، و الذي تشكله "مجموعة من الظواهر السلوكية التي تصدر عن الفرد (الإنسان)كردود فعل و استجابات على منبهات تصدر إليه من البيئة سواءكانت بيئة داخلية أو خارجية فالنشاط النفسي إذن مجموعة من الاستجابات قد تكون استجابات حركية أو ذهنية أو لغوية ،وهذه الاستجابات يحددها و يتعلق بها عدد من المتغيرات من بينها :

1. السمات المزاجية للشخصية.
2. البيئة الاجتماعية و مستوى الطموح فيها ،كسمة اجتماعية وسمة فردية.
3. القدرات العقلية.
4. القدرات الإبداعية.
5. الإهتمامات الشخصية من ميول و قيم و اتجاهات.
6. عملية الإبداع في علاقة مع هذه المتغيرات".[1]

على" أن النشاط النفسي لا يتعلق فقط بالأداء أو الإنتاج الإبداعي ، و إن كان يتحقق بشكل سافر في النشاط الإبداعي نفسه".[2]

ويقول مصري عبد الحميد حنورة إن دراسته تعنى بإلقاء الأضواء على عملية الإبداع " في علاقتها الحية ببعض المتغيرات المتعلقة بها" [3]، ثم دراسة " دينامية العملية و أبعادها" .[4]

أما مادة الكتاب العلمية فهي موزعة على ثلاثة محاور متوالية، تبرز أولا مكونات إشكالية الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، في المستوى النظري ، ومن خلال التراكم العلمي الحاصل فيها، و

1 المرجع السابق ،ص 13

2المرجع نفسه ،ص 13.

3 المرجع نفسه ،ص 13

4 المرجع نفسه ،ص 13

تعرف ثانيا بمقومات منهجها العلمي، وتقدم ثالثا نتائج دراسته التجريبية لقضيته العلمية و آفاق تطويرها.

و في المحور الأول درس مصري عبد الحميد حنورة ثلاث قضايا رئيسية تخص :

1. علاقة المبدع بمحيطه الخارجي ، و شخصية المبدع ثم طرق قياس الإبداع.
2. الرواية باعتبارها فنا و موضوع دراسة سيكولوجية.
3. حصيلة التراكم العلمي السيكولوجي في دراسة الأسس النفسية للإبداع.

أ- و في دراسة علاقة الإبداع بمحيطه الخارجي أكد مصري عبد الحميد حنورة على تأثير الأوساط المجتمعية و الطبيعية و الأسرية في عملية الابداع.

- أما الوسط الاجتماعي فهو " الظروف الاجتماعية التي تتدخل بشكل أو بآخر في توجيه عملية الإبداع ، سواء كان هذا التوجيه في شكل تحديد لموضوع الإبداع ، أو في شكل تقويم لما يتم إبداعه أو في شكل تحميس أو تعويق ، سواء اتخذ هذا التحميس أو التعويق مسالك للتطبيق أو إهمال للناتج العائد من عملية الإبداع".[1]

ومن الملاحظات التي أوردها مصري عبد الحميد حنورة في هذا الصدد :

-" إن العوامل الثقافية المرتبطة بالمستوى الاقتصادي لها علاقة بالإبداع ، ومن المهم التعرف على القيم التي يكتسبها الفرد في البيئة التي نما فيها".[2]

-" إنه إذا كان المجتمع العام الذي يعيش فيه الفرد له من التأثير على المبدع بما يجعله في كثير من الأحيان أسير مشكلاته ، رهين اهتماماته ، فإن الجماعة المباشرة أيضا لها من التأثير ما يمكن أن يكون محركا و موجها في كثير من الأحيان".[3]

1- المرجع السابق ،ص 13

2- المرجع نفسه ،ص 14

3- المرجع نفسه ،ص 14

– و للعائلة التي يحصل فيها المبدع " على خبرات توجهه في اتجاه أو آخر سلبا أو إيجابا ،تأثير فيه ، وكذلك الشأن بالنسبة للإطار الثقافي الذي له أثر بالغ في تشكيل الاتجاهات الإبداعية لدى شخص المبدع".[1]

–بل إن " الظروف الجغرافية كثيرا ما تكون ذات آثار كبيرة على نوع الإنتاج الإبداعي الذي يتحقق من خلاله نشاط المبدعين".[2]

– و في مقابل هذه التأثيرات فإن ثورة المبدعين على أوساطهم الثقافية يمكن أن تفسر بسمات شخصياتهم.[3]

ب– وللإبداع علاقات بالقدرات الإبداعية "وأول هذه القدرات وأجدرها بالاهتمام هي قدرة الأصالة".[4] و الأصالة مرادفة للإبداع" ومن الطريف أن نلاحظ في هذا المقام أن كل هذه الصفات التي تضاف إلى الأصالة هي صفات في الأساس تتعلق بالإنتاج الإبداعي و ليس بقدرة الأصالة".[5]

– وللإبداع كذلك علاقة بسمات الشخصية : وهي " علاقة تفاعلية دينامية أي أنها ترتبط بالظروف النفسية و الظروف الاجتماعية" .[6]

وهناك علاقة إيجابية بين التوتر النفسي و القدرات الإبداعية كما تقيسها اختبارات جيلفورد للإبداع و مقاييس المحافظة على الاتجاه التي وضعها مصطفى سويف ومن هذه الناحية يلاحظ مصري عبد الحميد حنورة أن المحافظة على الاتجاه أو مواصلته " يمكن أن يكون بعدا محوريا يدور حوله عدد من

1 المرجع السابق ،ص15.
2 أنظر: المرجع نفسه ،ص16
3 المرجع نفسه ،ص16
4 المرجع نفسه ،ص17
5 المرجع نفسه ،ص18
6 المرجع نفسه ،ص 21.

المحاور كأن يكون هو العمود الفقري الذي تلتئم من حوله فقرات الإبداع أو الخيط النفسي الذي يجمع باقي أجهزة النشاط النفسي في موقف الإبداع".[1]

ج- وتقاس عملية الإبداع بإجراء عدد من الدراسات الفاصلة بها و التي توصل " إلى قدرات أو صفات أو أبعاد نفسية أخرى لها علاقة بظاهرة الأبداع" [2] كالمحافظة على الاتجاه أو مواصلته.

2 . و عند دراسة الرواية باعتبارها فنا وموضوعا لبحث سيكولوجي.

أ- إنطلق مصري عبد الحميد حنورة من تعريف الفن بأنه " التعبير عن ذات الإنسان، وجهة نظره الخاصة ببيئته الداخلية و بالوسيلة الملائمة ، وبصورة شاقة من أجل التكيف : التكيف النفسي و التكيف الاجتماعي" .[3]

ووظيفة الرواية مشتقة من وظيفة الفن فهي وسيلة لاستعادة التوازن ورأب الصدع بين الأنا و تحقيق حالة النحن كما يقول مصطفى سويف".[4]

ب- واللغة في الرواية وسيط بالغ الأهمية لأنه " الأساس الذي تعالج من خلاله الرواية" [5]. و " هي ليست قضايا منطقية بل تجسيد فني لكيان مادي ، ومن خلال هذه اللغة الخاصة يتحقق الهدف من فن الرواية".[6]

ج- إن الإبداع في الرواية عملية دينامية يتفاعل فيها فعل الإبداع مع العوامل النفسية كالإدراك و الاستعدادات العقلية و السمات المزاجية و الإطار و التعبير ، ومن ملاحظات مصري عبد الحميد حنورة في هذا الصدد.

1 المرجع السابق ،ص 23
2 المرجع نفسه ،ص. 25
3 المرجع نفسه ،ص. 30
4 المرجع نفسه ،ص. 36
5 المرجع نفسه ،ص. 34
6 المرجع نفسه ،ص. 35

– إن فعل الإبداع " لايتم بدون قدرات عقلية معينة وبدون قدرات بدنية محددة".[1]

– و " إن الإبداع بوجه عام يتم في شكل وثبات يتحكم فيها مستوى التوتر النفسي الذي يتعرض له المبدع . و في الخط الإبداعي للمبدع يمكن التعرف على عدد من المنخفضات و عدد من المرتفعات يتحدد شكلها سواء كانت مرتفعات أو منخفضات بقوة التوتر و اتجاهه".[2]

– ومن السمات المزاجية الفاعلة قابلية المبدع بالإيحاء حيث يلاحظ أن " المبدع في حركته من أجل الوصول إلى درجة الاندماج يقوم بما يشبه الإيحاء الذاتي و أنه يدخل فيما يمكن لنا أن نطلق عليه موقف العمل"[3] .و بذلك يمهد لفعل الإبداع نفسه.

وكذا مستوى الطموح وعلاقته بالانطواء و الانبساط حيث يتناسب ارتفاع درجات الطموح مع الانطواء ، كما أن الانبساط يرتبط ارتباطا سالبا ببعض قدرات الإبداع و خاصة المرونة و الطلاقة،[4] ثم عدم انتظام الاستجابة الحركية لدى الواقعيين تحت عصاب وجداني ، الذي يلاحظ أساسا عند العصابيين ويدفع البعض إلى الكف ، وقد يدفع آخرين إلى الاستشارة . و التأكيد على" أن التوتر النفسي عامل أساسي ومهم في الحالة النفسية المصاحبة لإنجاز العمل ، وكيف أن الشخص يظل متوترا في حالة عدم اكتمال العمل الذي بدأه".[5]

ويقول مصري عبد الحميد حنورة " ونحن نميل في هذا المجال إلى اعتبار الحالة المزاجية (وربما كان التوتر النفسي هو محورها) أساسا مهما في إنجاز الفعل ، فما لم تتوفر درجة من التوتر النفسي لدى الشخص تجعل باستمرار في حالة تحفز ، لولا توفر هذه الحالة لاستسلم للكسل و استكان للراحة".[6]

1 المرجع السابق ،ص. 42

2 المرجع نفسه ،ص. 43

3 المرجع نفسه ،ص.44

4 أنظر: المرجع نفسه ،ص.45.

5 المرجع نفسه ،ص.45

6 المرجع نفسه ،ص. 46.

– أما الإطار فهو الذي " يحيط بالمدرك – فضلا عن– أطر ذهنية نحملها في عقولنا تؤثر هي الأخرى في طبيعة ما ندرك من أمور".[1] ويلاحظ أن " الإطار الذي يكونه المبدع أو حتى الشخص العادي يتم بالتفاعل بينه و بين البيئة التي يعيش فيها ، أي أنه يتكون بمجهود إيجابي وموجه وكلما ازدادت قدرة الشخص على توجيه نشاط لاكتساب الأطر الملائمة لنوع أهدافه اقترب من التجويد في تكوين الأطر المطلوبة و اقترب بنفس القدر من إصدار الأفعال الإبداعية المتعلقة بالأطر التي استطاع أن يكونها".[2]

د– أما التعبير فهو " الفعل المعبر عن الحالة النفسية للشخص سواء تم التعبير بالحركة أو اللغة أو أي وسيلة أخرى ... وهو ثمرة عديد من الوظائف النفسية ".[3]

و يميز مصري عبد الحميد حنورة بين الوظيفتين التواصلية و الجمالية للغة و يقول " إن إنتاج شكل من أشكال التعبير مرتبط بالدافع الذي حرك صاحب التعبير إلى إنتاجه، وهو في نفس الوقت مرتبط بكثير من العناصر الثقافية و الحضارية الموجودة في المجتمع ... و التعبير الإبداعي ليس هو تعبير الحياة اليومية ، أي ليس هو التعبير الذي يتصدى لنقل معلومات بسيطة أو معنى طارئ إنه تشكيل العناصر الطبيعية على نحو يحيل هذه العناصر إلى فن ... وقد تتقدم الأيام على هذا التشكيل أو التعبير الفني فيصير أمرا طبيعيا ومعتادا وهنا يفقد عناصر فنيته على الأقل بالنسبة للمجتمع الذي أنتج من خلاله".[4]

ورد مصري عبد الحميد حنورة تفرد بعض المبدعين بأساليب خاصة إلى السمات المزاجية الشخصية و القدرات العقلية و العضلية ، وإلى الإطار الخاص و الإطار الاجتماعي على أن " الأساس المشترك لأدوات التوصيل له أثره الكبير في الشكل و المضمون اللذين يكونان مادة التوصيل"[5] و إلى دور الخيال

1 المرجع السابق ،ص. 46.
2 المرجع نفسه ،ص. 48.
3 المرجع نفسه ،ص. 50.
4 المرجع نفسه ،ص. 52-53.
5 المرجع نفسه، 53

الهام و الذي " بدونه تتحول العملية الإبداعية إلى عمل تسجيلي لا يختلف كثيرا عما يقوم به المؤرخون و الموثقون".[1]

هـ- ويرى مصري عبد الحميد حنورة أنه " في مجال الرواية يمكن تصور أن النشاط الخيالي من أبرز مكونات العمل المبدع".[2] على أن الإبداع إذا كان " يتوقف على التحرر من التشبيتات "[3]، أي الخصائص المألوفة للأشياء، فإن " عالم الإبداع ليس تحررا من كل قيد أو تمردا على كل معيار بل إن التمسك بعدد من القيود هو الفيصل بين الخيال المبدع و الإنهيار الفصامي".[4]

كما أن " المبدع حين يميل إلى استخدام خياله فإنه لا يودع عالمه الذي يعيش فيه، بل هو يضع نفسه في سياق جديد ليس مصنوعا كله و إن كان طريقا غير ممهد يختار المبدع أن يسير فيه ، وهو في نفس الوقت يستكشفه و يمهده عساه يصل من خلاله إلى الموقع الذي يلتقي فيه بهدفه و الخيال عملية ذهنية أي تتم داخل ذهن الفرد ، وله مستويات".[5]

وهناك علاقة بين طبيعة خيال المبدع و نشأته ، فقد لوحظ أن نضج الخيال لدى الأطفال يرتبط بطبيعة نشأتاهم في وسط أسروي أو شبه أسروي أو عدمها.[6]

وترتفع الطاقة التخيلية لدى المبدع بتزايد اهتمام المبدع وتعلقة بموضوعه " وربما كانت الحاجات الداخلية و التعلق بها و الإنصراف إليها مسؤولة إلى حد كبير عن تنمية الخيال".[7] و للسمات المزاجية و الدافعية علاقة واضحة بالخيال[8] و الأحلام ضرب من ضروب الخيال.[9]

---

1 مصري عبد الحميد حنورة ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ،ص.53.

2 المرجع نفسه ،ص. 56.

3 المرجع نفسه ،ص. 54.

4 المرجع نفسه ،ص. 55.

5 المرجع نفسه ،ص. 56.

6 أنظر:المرجع نفسه ،ص. 63.

7 المرجع نفسه ،ص. 64.

8 المرجع نفسه ،ص. 64.

9 المرجع نفسه ،ص. 67.

و الخيال " ينتسب إلى النشاط النفسي كله- وإن كان هذا الانتساب يتفاوت بنسبة من فرد إلى فرد ومن موقف إلى موقف ، ولكن هذه النسبة في مجال الإبداع ترتفع الى درجة متقدمة".[1]

ويكون الخيال مبدعا عندما تلتئم العناصر المعرفية فيه التئاما ، طريفا و العناصر المعرفية " تتمضن عمليات التفكير و المدركات و الصور و الأفكار و الرموز و المفاهيم و المبادئ شريطة أن يكون كل عنصر منها " منتقى و نشيطا و ملائما و متعلقا وبارزا" [2]. وأن يدعم الالتئام بالخيال الخلاق و بجهد يبذله المبدع لنقد و تقويم كيانه الجديد الذي " يمتزج فيه الواقع بالتهويم و الفعل بالخيال".[3]

3- وعند تحليل نتائج التراكم العلمي السيكولوجي في دراسة الأسس النفسية للإبداع ، أو ديناميات عملية الإبداع من خلال دراسات سابقة" [4] .لاحظ مصري عبد الحميد حنورة " قلة الدراسات التي تقصد بالفعل إلى تناول العملية في سياق معين كالشعر أو الرواية "[5] . وأكد أنه بين 1950و 1970 لم تظهرفي الشرق و لا في الغرب " دراسة واحدة عن عملية الإبداع في الرواية ، و إن كانت قد أجريت بعض الدراسات على المبدعين في مجال الرواية كأشخاص (سمات و قدرات) أو على الرواية كإنتاج " مواصلته و أهدافه و مضمونه" .[6]

وقال مصري عبد الحميد حنورة بناء على تلك الملاحظة " وقد كان هذا الاختلال في خريطة دراسات الإبداع هو السبب في أننا بدأنا نقترب من موضوعنا من خلال دراسات قد تكون بعيدة عن الإبداع في الرواية و إن كانت تخدمه سواء بنتائجها أو بمناهجها و هدفنا في هذا الجزء ، هوأن نستعرض

1 المرجع السابق ،ص. 68.
2 المرجع نفسه ،ص.68.
3 المرجع نفسه ،ص.68.
4 المرجع نفسه ،ص.69.
5 المرجع نفسه ،ص.70.
6 المرجع نفسه ،ص.70.

عددا من الدراسات التي استهدفت في الأساس عملية الإبداع لنخلص بعد ذلك إلى وضع تخطيط مبدئي للعملية نحاول التقدم لاختباره من خلال الدراسة الحالية".[1]

و استعرض مصري عبد الحميد حنورة الدراسات التالية:

1. دراسة ماكس فرتهيمر عن عملية الإبداع في علم الطبيعة.
2. دراسة كاترين باتريك عن عملية الإبداع لدى الشعراء والفنانين .
3. دراسة رودولف أرنهيم عن عملية الإبداع في التصوير لدى بابلوبيكاسو.
4. دراسات تجريبية عن بعض أبعاد الإبداع و خاصة ما قام به نورمان ماير وزملاؤه.
5. دراسة مصطفى سويف عن عملية الإبداع في الشعر.

وعرف مصري عبد الحميد حنورة بمجالات اشتغال تلك الدراسات و قضاياها و مناهجها ونتائجها وجوانب الضعف و القوة فيها حتى " نستطيع أن نتعرف على الأوجه المتعددة للوسائل المتاحة لدراسة عملية الإبداع ، و ليمكن لنا بعد ذلك أن ننطلق إلى تجربتنا يقول- الباحث- بقدر معقول من الوعي بحدود هذه التجربة و امكانياتها".[2]

وأبرز مصري عبد الحميد حنورة ما في تلك الدراسات من طرائق متنوعة للبحث كالاتصال بالمبدع مباشرة أو اللجوء إلى التجريب العلمي و الملاحظة ودراسة المسودات و تحليل المضامين وكذا ما انتهت إليه من تحديد لمواصفات العينات المدروسة و شروط اختيارهم وقدم مصري عبد الحميد حنورة إهم نتائج تلك الدراسات في رصد مراحل الإبداع وتطوره ووتيرته وحوافزه ،و أثر مواصلة الاتجاهات أو المحافظة عليه فيه.

1 المرجع السابق ،ص.70.

2 المرجع نفسه ،ص.100

وفي المحور الثاني وصف مصري عبد الحميد حنورة مقومات المنهج الذي اعتمده في دراسته و قال أن بحثه يفضل عوض اقتراح فرضيات كبرى ، الخوض في أسئلة فرعية للسؤال الكبير "كيف يبدع الكاتب روايته" [1] مع مراعاة الاعتبارات النظرية التالية:

1. عملية الإبداع ظاهرة مشروطة.
2. عملية الإبداع سلسلة أفعال.
3. عملية الإبداع تحقيق و تنفيذ للخيال.
4. الابداع عملية عضوية.
5. عملية الابداع موقف حر".[2]

و أبرز مقومات منهجه من خلال ثلاثة مكونات هي العينة المدروسة ،وأدوات الدراسة ثم إجراءاتها.

أ- و في وصف العينة المدروسة العلمي قال إنها عينة كلية" حيث لا يمكن أن نختار عددا و نترك عددا آخر فجمهور كتاب القصة الطويلة في مصر جمهور محدود و حتى في البلاد العربية لا يصل عدد كتاب الرواية- على عهد انجاز هذه الدراسة- إلى القدر الذي يجعلنا ننتخب منهم بأسلوب أو بآخر عينة ممثلة لهم، و إذا كان كثير من الباحثين يوصون بكبر حجم العينة ما وجدنا إلى ذلك سبيلا ، فإن قصارى ما نملكه إزاء هذه الوصية هو أن نلجأ إلى جمهورنا كله حتى لا تأتي نتائجنا قاصرة و إن جاءت بعد ذلك ورغم ذلك قاصرة فهذا أقصى ما يمكن أن نصل إليه في هذا الوقت و بالأساليب المتاحة حاليا".[3]

ووضح مصري عبد الحميد حنورة أن عينة بحثه تتكون من مجموعة عينات لا عينة واحدة ففيها عينة للاستخبار و هي محددة بالاستناد إلى قوائم الناشرين و النقاد المتخصصين ومصادر تاريخ الرواية العربية و جمهور القراء فضلا عن الروائيين أنفسهم.

---

1 المرجع السابق ،ص.104

2 المرجع نفسه ،ص.104-105.

3 المرجع نفسه ،ص.107-108.

وتقابل هذه العينة عينة أخرى رابطة تتكون من قراء لم يحترفوا عملا فنيا أو علميا و ليس لهم إنتاج إبداعي يذكر، و إن كان لهم يشترط فيه أن يكون قديما مر عليه أكثر من عشرات سنوات.

و فيها كذلك عينة الاستبار و هي محصورة في أعلام الروائيين كنجيب محفوظ و عبد الحليم عبد الله، و أمين ريان و أمين يوسف غراب ، ثم عينة المسودات ، و هي مسودات روايات لأمين ريان و محمد يوسف القعيد.

وعينة تحليل المضمون و فيها : كتاب لتوماس مان عن تأليفه لقصة فلوست ومقال لتوماس وولف عن تأليفه لإحدى رواياته، ومقال لهنري جيمس يحكي كيف ألف قصصه ،و بعض رسائل لورانس أرسلها لأصدقائه وتدور جميعا حول تأليف رواياته.

وقال مصري عبد الحميد حنورة عن مجموعة عينات دراسته " حاولنا من خلالها الا نكتفي بمصدر أو مصدرين بل لجأنا إلى معظم الوسائل المتعارف عليها في هذا المجال آملين أن نمسك بزمام العملية و هي عملية يبدو للبعض أنها مستعصية على التناول و لكنها مادامت سلوكا ، شأنها في ذلك شأن باقي أنشطة الإنسان ، فإنه من الممكن إيجاد الوسائل التي تجعلها في متناول العلم، إن لم يكن بجماعها فيما يمكن أن يتاح له منها".[1]

– و في التعريف بالأدوات التي استخدمت في هذه الدراسة أوضح مصري عبد الحميد حنورة استفادته من التراكم العلمي في موضوعه ،ممثلا في دراسات مصطفى سويف و باتريك كاترن و كالفي نتيلور، وكذا من الوثائق التاريخية التي تمثلها اعترافات الأدباء و خطاباتهم الشخصية و الإخوانية ، ثم اللقاء المباشر بالأدباء في تجمعاتهم و جمعياتهم و أنديتهم فضلا عن الاستبطان الذاتي و لكن في حدود ،يقول مصري عبد الحميد حنورة إنه وضعها " للإفادة من خبرتنا الشخصية في مجال الإنتاج الأدبي دون أن نرتب نتائج أو نستنتج أمورا تؤثر في سياق النتائج الموضوعية للبحث".[2]

1 مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، ص.119.

2 المرجع نفسه ،ص.124.

و حصر مصري عبد الحميد حنورة أدوات بحثه الأساسية في :"

1. الاستخبار.
2. الاستبار.
3. تحليل المضمون للاعترافات التي تركها الأدباء.
4. تحليل بعض المسودات التي أمكن الحصول عليها لبعض الروايات".[1]

أما الاستخبار فقد صاغ أسئلته ، على مراحل و بالاستعانة بعشرة أشخاص من ذوي الاختصاص في علم النفس و أصحاب الاهتمامات الأدبية ، وهو متكون من 401 سؤال فيها 20 سؤالا لاختبار الصدق،" و المناطق الأساسية التي يستفسر عنها الاستخبار هي:

1. بداية الاهتمام بالأدب ، و الإطار الاجتماعي و الثقافي الذي وجد فيه الأديب ، مع اهتمام بالنماذج البشرية (اللأدبية) و الفكرية التي عايشها اللأديب.
2. بعض السمات النفسية الخاصة بالأديب التي قد تتعلق بالعمل الأدبي.
3. بعض العادات الشخصية ذات العلاقة بالعمل.
4. المواقف و الظروف المنشطة لعملية الإبداع.
5. بداية التفكير في الكتابة ، البدء و الانتظام.
6. العمل الأول للكاتب.
7. العمل الأخير و يتضمن :

أ- بداية الفكرة و اختمارها و تطورها.

ب- الأنشطة السابقة المتعلقة بالكتاب.

ج- التخطيط للعمل و الإعداد له فكريا و مزاجيا .

د- جلسة الكتابة و الدخول في الجو و مشهد الأديب.

1 مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، ص. 125.

هـ- الراحة و التعب و أثرهما على المعالجة.

و- العجز عن الكتابة.

8. مادة العمل و التنكيك و تتضمن:

أ- الأفكار.

ب- الألفاظ و العبارات.

ج- الأحداث و التصرفات و الصراع ونمو الموضوع.

د- الحبكة.

هـ- الأماكن و الزمن.

و- الشفافية في التناول.

9- مشكلات الأداء و تتضمن:

أ- مشكلات خاصة بمادة العمل.

ب- مشكلات خاصة بنفسية الأديب.

ج- مشكلات متعلقة بالآخرين.

10. التعبير عن الذات من خلال العمل،علاقة الكاتب بإحدى شخصياته أو بعضها.

11. الانتهاء من العمل.

12. المراجعة و ما يتعلق بها من حذف و إضافة ،و علاقة ذلك بالعمل ،و أثره على مستواه.

13. التقييم و النقد و علاقة الكاتب بالآخرين من خلال رأيهم في عمله و أثره عليهم".[1]

1 مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، ص.127-128.

وأكد مصري عبد الحميد حنورة أن الاستخبار مقنن موجه إلى كل أفراد العينة و لكنه قد يستعين باستبارات حرة تكميلية طلبا لمزيد من التعمق[1] . مع التأكيد من توفر شرطي الثبات و الصدق في عموم الاستخبار.

أما استخبار المجموعة الضابطة ، فقد تشكل من 73 سؤالا من أسئلة الاستخبار الاصلي " وقد استبعدت منه جميع الاسئلة التي تنصب مباشرة على عملية الإبداع وأبقي على الأسئلة المتعلقة بالعادات اليومية للشخص و إطاره الثقافي ، و بعض التصرفات الاخرى التي قد تكون عامة و شائعة بين الناس دون أن تكون مقصورة على الأدب و ذلك لنرى ما اذا كان يوجد فرق بين الادباء ،و غير الادباء في هذه التصرفات".[2]

2. الاستبار ، وكان بالانطلاق من أسئلة محددة الى حوار مفتوح يتمحور حول :

" أ- الإعداد النفسي للكتابة.

ب- فكرة الرواية و علاقتها بتيار فكر الكاتب و حركتها منذ بدء ورودها الى الذهن.

ج-جلسة الكتابة وما يتخللها من أنشطة و مشاهدات ورؤى.

د-الغوص في بحر الأفكار و طبيعة هذا الغوص ووسائله و الدلالات التي يمكن الوصول اليها من خلال مناقشة الكاتب فيها.

هـ-الحالات النفسية المصاحبة لحركة الكاتب من بهجة و قنوط إلى حيرة إلى عجز ...الخ وما إذا كانت تأخذ شكل الانتظام في الورود إليه، و الوسائل التي يتبعها ليجعلها في خدمة العمل بدلا من صرفه عنه".[3]

مع امتحان ثبات وصدق الاستبار.

3. و في تحليل مضمون الوثائق و الاعترافات راعت دراسة مصري عبد الحميد حنورة العناصر التالية:

1 أنظر، المرجع السابق ، ص 129-131.

2 المرجع نفسه ، ص 139-140.

3 مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، ص.144

"أ بدء التفكير في القصة.

أ- المرحلة السابقة على بدء الاشتغال المستمر بها و ما دار فيها من أحداث بارزة اثرت في بدء انجازها.

ب- بداية الانشغال المتواصل بها تفكيرا او كتابة.

ج- الظروف اليومية المؤثرة بشكل او بآخر في الكتابة سلبا و ايجابا.

د- الحالة النفسية للكاتب وهو يكتب.

هـ- المحفزات او المعوقات الاجتماعية التي تدعوه الى الانتهاء من الرواية او إهمال شأنها.

و- عملية الكتابة او مشهد الكاتب ، ماذا يدور خلال الجلسة داخله و خارجه مما يؤثر بشكل او آخر في الكتابة و في العمل الناتج".[1]

- و في دراسة المسودات قال مصري عبد الحميد حنورة " أن اسلوب تحليل المسودات ، فيما نعلم ، لم يكتب له بعد الاستقرار على قواعد ثابتة، بل هو يعتمد الى حد كبير على استبصار الباحث بأهداف بحثه و بالقواعد المستمدة من طبيعة الدراسة التي يقوم بها ، و الأمر في هذه الحالة متروك لإلمام الباحث بالظروف التي يمكن أن تحيط بموقف الإبداع، و تفسيره للعلامات و الإشارات التي تتناثر من موضع الى آخر، ... و ان كان هذا لا يعني بالطبع عدم الاستناد الى مبادئ او قواعد ، فالمبادئ و القواعد قائمة و لكنها تستخدم بقدر ملائم من المرونة لمواجهة الظروف الخاصة بكل بحث." [2]

وانتهى مصري عبد الحميد حنورة الى القول اننا " في دراستنا هذه سنسترشد بالنقاط التي كانت مرشد د.يوسف و ارنهيم مع ملاحظة الظروف المختلفة الخاصة بالعمل الروائي و الرجوع ما أمكن الى الأدباء الذين اخترنا مسودات اعمالهم، و ستكون خطواتنا مستهدية بما يلي ، في مقارنة مسودات العمل الواحد:

---

1 المرجع السابق ، ص.151.

2 مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، ص.153-154.

1. الحجم (عدد الصفحات و عدد الفصول).
2. البداية و النهاية (الاتفاق و الاختلاف و المغزى).
3. الهدف الاصلي للرواية و نموه من مسودة الى اخرى.
4. الشطب و التعديل على أصول الحوادث.
5. الحذف و الاضافة.
6. الفصول مقارنة عبر عدد من المسودات.
7. الشخصيات و نموها من مسودة لاخرى و المحذوف و المضاف منها.
8. اللهجة في السرد و الحوار و تغيرها من مسودة لاخرى ،و دلالة ذلك على انطلاق الكاتب او انغلاقه..
9. الحبكة و تغيرها من مسودة لاخرى.
10. الملاحظات المكتوبة في الهوامش خارج ،موضوع النص كمؤشرات على حركة ذهن الكاتب".[1]

ومن حيث إجراءات التطبيق أكد مصري عبد الحميد حنورة على أهمية المنهج التجريبي قائلا" و سنلجأ ما أمكنتنا الحيلة الى أساليب موضوعية مرنة و لن ندع لأنفسنا سبيلا الى الوسائل غير التجريبية".[2] و أبرز أنه منهج قابل للتداول لأن " الأساليب التي ارتضيناها لهذه الدراسة في مجموعها أساليب يمكن أن يستخدمها الآخرون و على نفس الأسس التي استخدمها الباحث"[3] ، نفسه ومن معالم النزعة التجريبية في هذا المنهج اعتماده على الاستخبار و الاستبار و تحليل المضمون و تحليل المسودات مع إشارة مصري عبد الحميد حنورة الى ان تحليل المضمون يأتي بعد محاولة " الباحث ان يكون على ألفة بحياة و مؤلفات كل كاتب من الكتاب الذين أمكن الحصول على نصوص لهم تتعلق

1 - مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، ص. 155.
2 المرجع نفسه ، ص.158.
3 المرجع نفسه ، ص. 158.

بعملية الإبداع ، و قد تم توفير هذه الألفة بدراسة التاريخ الفني للكاتب ، بالإضافة الى استكشاف بعض عاداته و أساليبه من خلال ما كتب أو من خلال ما كتب عنه الآخرون".[1]

و في المحور الثالث قدم مصري عبد الحميد حنورة نتائج دراسته العلمية و آفاق تطويرها ،و كانت النتائج على نوعين بعضها عام و بعضها فرعي.و تدور النتائج العامة حول تأكيد وجود علاقات تناسب بين عمر الكاتب و عدد الكتب التي ألفها ، ومدة الكتابة.

في حين تتوزع النتائج الفرعية بين مرحلتين رئيسيتين هما مرحلة التحضير و مرحلة التنفيذ ، و تمهد لهما فترة استعداد ، و في فترة الاستعداد يظهر تعلق الكاتب بالأدب و تكوينه لعاداته في الكتابة، و تدريبه على توظيف و استغلال المكتسبات.

- و يكون التعلق بالأدب و الاهتمام به " بصفة منتظمة و لمدة طويلة " [2] و خلال ذلك تبدو المحاولات الأولى في الإنتاج الأدبي ، و هنا لاحظ مصري عبد الحميد حنورة تميز الكاتب بذاكرة قوية " بل إن ذاكرة الكاتب اذا جاز لنا الاستنتاج – يقول الباحث أقوى من ذاكرة غير الكاتب".[3]
- و تخص عادات الكاتب التفكير و التخييل و الإدراك و طقوس أداء الإبداع و تنفيذه و نظام حياة الكاتب و معيشته،و كلها عادات " مسخرة لخدمة فعل الإبداع"[4] و تيسر للكاتب " عملية الكتابة".[5]و في رأي مصري عبد الحميد حنورة أن " هذه الصفات كلها تدل على نزعة قوية نحو التفرد و اتجاه واضح نحو المنطق الخاص أو العادات الخاصة، مما يتيح للمبدع أكبر قدر من المرونة و الكفاية للنفاذ إلى هدفه، من خلال سبيله ، ووسائله هو لا من خلال سبيل الآخرين ووسائلهم".[6]

1المرجع السابق ، ص.164.

2مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، ص 176.

3 المرجع نفسه ، ص. 177.

4 المرجع نفسه ، ص.180.

5 المرجع نفسه ، ص.180.

6 المرجع نفسه ، ص.182.

و لاحظ مصري عبد الحميد حنورة بخصوص توظيف الكاتب لمكتسباته و استغلالها أن من نتائج دراسته ما تأكد من "أن المبدع لا يكفيه أن يكون ذا قدرة عل الإبداع أو حائزا لعدد معين من السمات، بل يحتاج كذلك لأن يكون صاحب أسلوب متميز في توظيف مكتسباته وعاداته في إنتاج عمل معين يتميز بالتفرد و الطرافة و الإقناع".[1]

و أكد مصري عبد الحميد حنورة على " أهمية وجود إطار ذي حدود معينة، و خط أو اتجاه تلتئم من حوله الخبرات ،و يكون الإطار بحدوده بمثابة المنارة أو الشاطئ بالنسبة للسفينة.

1. إن الإطار و الاتجاه يمنحان الكاتب إحساسا بالاتجاه إلى هدف.
2. إنهما يحميانه من التشتت و الضياع.
3. إنهما يحددان له المنبهات التي يستعين بها في تغذية مضامينه.
4. إنهما المرآة التي يرى فيها أو من خلالها صورة ما يفعل دون تزييف ، أو هما الأرضية الصلبة التي يختبر عليها من آن لآخر صدق إحساسه و نقاء تفكيره".[2]

ومن ملاحظات مصري عبد الحميد حنورة في فترة الاستعداد أن " الاستعداد و الصفات الشخصية تلعب دورا كبيرا في استقبال و استغلال المواد كما أن المحافظة على الاتجاه محور هام في تكوين المبدع و في عملية الإبداع"[3] . و أن للاستعداد و تكوين العادات" أهمية في شكل و مضمون الإبداعات التي نتلقاها من المبدع فيما بعد".[4]

أما مرحلة التخضير فتتم عبر عدة محاور فيها: "

1. جمع و تنمية البيانات و تسجيل المذكرات.
2. مواصلة الاتجاه اعتمادا على الذاكرة و الإدراك و التخيل و بعض الوظائف النفسية الأخرى.

---

1 المرجع السابق ، ص.182-183.

2 مصري عبد الحميد حنورة الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ،ص.185

3 المرجع نفسه ، ص.186.

4 المرجع نفسه ، ص.186.

3. الاختبار و المراجعة المستمرة لما يتجمع من بيانات.

4. الاختمار"[1].

و في هذه المرحلة ومن خلال محاورها لاحظ مصري عبد الحميد حنورة أن الفكرة الصغيرة تنمو في ذهن الكاتب ،و قد تمر عليها فترة تطول قبل أن تصبح رواية.[2]

و لاحظ كذلك الأهمية القصوى التي لمواصلة الجهد والاحتفاظ بالاتجاه على مدى فترات التحضير.[3]

وقال" ففي تقديرنا أنه لولا تمتع المبدع بهذه المقدرة لتعذر عليه تنمية أفكاره و امتحان صلاحيتها من موقف لموقف و نستطيع أن نفترض لن لهذا البعد عددا من الزوايا أو الجوانب التي تساهم في تنشيطه و فاعليته ذلك أن الذاكرة القوية و الإدراك النفاذ و الخيال الخصيب بالإضافة إلى قدر معقول من التحمس و التعلق ...تعد مسؤولة إلى حد بعيد عن وجود هذا البعد و فاعليته و ربما كانت الدافعية المدعمة بوضوح ذهني كامل و تقدير للمترتبات و النتائج مما يكشف لنا عن أهمية الناحية المزاجية في المواصلة و الايجابية".[4]

و بخصوص الاختبار و التقييم و المراجعة قال مصري عبد الحميد حنورة " ربما كانت الدلالة النفسية لهذا الإجراء لدى كتاب الرواية ذات جدوى في دراسة عملية الابداع".[5] ملاحظا أن الاختبار و التقييم و المراجعة حد فاصل بين انجازات المبدعين و أعمال الفصاميين، و إن المحافظة على الاتجاه تبدو في " التخطيط و المراجعة" .[6]كما أن عمليات المراجعة تتداخل مع عمليات التنفيذ.[7]

1 المرجع السابق ، ص.188-189.

2 أنظر: المرجع نفسه ، ص.190-191.

3 أنظر : المرجع نفسه ، ص. 191.

4 مصري عبد الحميد حنورة الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ،ص.193

5 المرجع نفسه ، ص.194

6 المرجع نفسه ، ص.195

7 المرجع نفسه ، ص.197

وأوضح مصري عبد الحميد حنورة ما تعرفه فترة الاختمار من تباعد زمني بين ظهور فكرة الرواية في ذهن الكاتب و إخراجها إلى حيز الوجود في الواقع ، و ظهور فترات قد يتوقف خلالها التنفيذ دون توقف التفكير المركز حول فكرة الرواية، مع تزايد حساسية الكاتب تجاه ما يتصل بها.[1]

و انتهى مصري عبد الحميد حنورة إلى خلاصة فحواها " أن عملية الإبداع أبعد ما تكون عن المراحل المنفصلة، إنها عملية مستمرة و متداخلة و ما نقوم به من تقسيمات إلى مراحل أو فترات هو مجرد تقسيم إجرائي لتسير المعالجة و الدراسة" .[2]

أما مرحلة التنفيذ فتتميز حسب رأي مصري عبد الحميد حنورة بأمرين مهمين " أولهما الجهد المبذول عمدا لتحقيق هدف ما. و ثانيهما حساسية نقدية و جمالية بارزة لترشيد خطوات الجهد المبذول".[3]

ويبدو من خلال الدراسة التجريبية أن الكتاب يميلون إلى العزلة و إجراء العادات و الطقوس الخاصة بكل منهم قبل الاستغراق في فعل التنفيذ ، و ظهور عليهم حماس متنام وهم يبذلون جهودا متزايدة " وذلك للاحتفاظ بما يمكن أن نسميه حالة الإبداع، وهي حالة من التهويم تستند إلى الواقع إلى أن يصير الكاتب جزءا من الموقف ، بشرط أن يظل هو الجزء الفعال".[4]

ولاحظ مصري عبد الحميد حنورة " أن الكتاب يمرون قبل جلسات التنفيذ بنقطة مرور مهمة ألا و هي نقطة التسخين " الحمو" و بالطبع يسبق هذه النقطة التزود بمتطلبات الرحلة من أدوات و أفكار ووسيلة ملائمة للسفر و خريطة أم تصور تخطيطي لحدود و طرق الرحلة... و في تقديرنا – على حد رأيه- أن الوصول إلى هذه الحالة في حد ذاته يعتبر مع توفر باقي العناصر المطلوبة للإبداع من سمات

1 أنظر: المرجع السابق ، ص.201

2 المرجع نفسه ، ص.196.

3 المرجع نفسه ، ص. 203.

4 مصري عبد الحميد حنورة الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ،ص.206

مزاجية بدرجة معينة ، و قدرات عقلية بمستوى مناسب وظروف حضارية و اجتماعية معاونة...إلخ نقول إن الوصول الى حالة التوحد هذه يعد الباب الرسمي لعملية الإبداع ".[1]

و قال مصري عبد الحميد حنورة استنادا إلى دراسته التجريبية بوجود تخطيط مسبق لكل إبداع روائي لا مجال معه للقول بعفوية أو فورية الإبداع.[2] ولذلك " نستطيع أن نلمح أن صفات الشخصيات و الأفكار الأساسية و الأماكن تحظى باتفاق نسبة عالية من الكتاب على التخطيط لها من البداية" [3] ، مع إمكانية التوسع و التصرف في كم و أدوار الشخصيات الثانوية و تحسين مستوى الأداء اللغوي مع توالي مراحل التنفيذ[4] وكل ذلك يعني ضرورة توفر شرط المرونة، كما أن التهيؤ و التخطيط يفضي إلى عنصر ثالث من عناصر العملية الإبداعية " قد يفسر بعض الجوانب الغامضة – فيها- ذلك العنصر هو الالتحام و الاندماج"[5]. و بالتحام الكاتب بموضوعه و اندماجه فيه تتوالى على المبدع رؤى خيالية عديدة روائية "كالومض تساهم بالفعل في الانجاز الإبداعي"[6].

ومن الملاحظ " أن الاهتمام و تركيز الانتباه و العشق لموضوع ما ، بالإضافة إلى ذخيرة وزاد من المعلومات والأخيلة، وطاقة ملائمة للفعل ، تكون نتيجتها التناول و المعالجة بشكل ملائم وفريد، هذا هو صميم وجوهر فعل الإبداع" . [7] ويرى مصري عبد الحميد حنورة أن على الكاتب أن يكون متمكنا من أصول الرواية متقنا لقواعد اللعبة و قوانينها [8]. وعند تناوله العمل و معالجته يبدو أن الاندماج فيه "

1 المرجع السابق ، ص.209.
2 أنظر: المرجع نفسه ، ص.210
3 أنظر: المرجع نفسه ، ص.212
4 المرجع نفسه ، ص.212-213
5 المرجع نفسه ، ص.214.
6 المرجع نفسه ، ص.214.
7 مصري عبد الحميد حنورة الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ،ص.217.
8 أنظر: المرجع نفسه ، ص.217

له متطلبات متعددة منها الاقتناع بالعمل و اكتساب عادات تكون بمثابة جسور يعبر المبدع من خلالها فوق المعوقات".[1]

كما أن الاندماج في العمل نفسه " يحدد بدوره طول الموجة أو الوثبة أو الفقرة كما أن مدى الالتحام على طول فترات المعالجة هو الذي يحكم نهاية الرواية ،و إذا نقص لدى المبدع تحمسه للعمل في لحظة ما فإنه يودعه إلى غير رجعة" .[2]

و اللغة تلقائية " و التلقائية هنا ناشئة عن استسلام وخضوع لما يرد إلى- المبدع- و لكنها تلقائية المتمكن الذي بذل مجهودا شاقا هيأ به لنفسه السبيل و امتلاك المواد".[3]

أما مواصلة الاتجاه فهي في رأي مصري عبد الحميد حنورة " ليست محورا إذا بعد واحد و لكنه فيما نتصور و بناء على النتائج التي بين أيدينا محور خصيب يتضمن عددا من الأبعاد التي قد تفيدنا مناقشتها في هذا الموضع ،و نستطيع من البداية افتراض وجود الزوايا التالية كعناصر أو أبعاد لمحور مواصلة الاتجاه و هي:

1. مواصلة زمنية تاريخية.
2. مواصلة إدراكية.
3. مواصلة خيالية.
4. مواصلة منطقية و تقييمية.
5. مواصلة ايقاعية و مزاجية.
6. مواصلة فيزيقية أدائية.

1 المرجع السابق ، ص.220

2 المرجع نفسه ، ص.219

3 المرجع نفسه ، ص.218

وهذه الأبعاد الستة يمكن إذا توفرت بأقدار ملائمة لدى المبدع يمكن أن ينتج عنها عمل إبداعي جيد".[1]

و بخصوص المعلومات في الرواية يرى مصري عبد الحميد حنورة أن كتاب الرواية " يختلفون من واحد لآخر في كم المعلومات المطلوب وفقا لظروف متعددة منها ما يتعلق بهدف الرواية ومادتها ، ومنها ما يتعلق بقدرات المؤلف و سماته ...إلخ لكن الأمر المؤكد أن الاحتياج للمعلومات في سياق ملائم هو مما يميز كاتب الرواية وهو يقوم بذلك من خلال نظرة تقيمية متواصلة و مستمرة و إلا فقد العمل عضويته و خرج على حبكته" .[2]

و يلاحظ كذلك أن المبدع يبذل جهدا ملموسا و يتحمس لمواصلة العمل و لكن بعض شخصيات روايته تفرض نفسها عليه، و قد يواجه لحظات غموض يضطر معه إلى توقيف العمل حتى تصبح الرؤية أوضح في جلسة لاحقة لأن مجال عمله غير متجانس ، كما أن للعمل الإبداعي ظروفا نفسية خاصة " حيث نرى أن اللذة تتحقق بصورة تلقائية في مرحلة الإشراق".[3]

ويقول مصري عبد الحميد حنورة :" إن التلقي و التذوق في تقديرنا يساهمان بشكل جوهري في عملية الإبداع".[4]

كما أن التقييم قد يواكب تشكل العمل الإبداعي خطوة خطوة ، و قد يعقبه بعد اكتماله ، و يمكن أن يقوم به المبدع نفسه و قد يشرك فيه آخرين ممن يرى فيهم الأهلية لذلك [5].

ويقول مصري عبد الحميد حنورة إنه استنادا إلى نتائج بحثه التجريبي "فالعمل الإبداعي لا يتم في فراغ و لا نتصور وجود فرد لا ينتمي إلى جماعة تتحمس لبراعته ،و تقوم من هبوطه ،و إذا أحس المبدع

1مصري عبد الحميد حنورة الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ،ص. 223.

2 المرجع نفسه ، ص 224

3المرجع نفسه ، ص.232

4المرجع نفسه ، ص.236

5 أنظر: المرجع نفسه ، ص.236-237.

في لحظة أنه بلا سند نفسي يتعاطف معه و يتفهم وجهة نظرة فإنه حينئذ قد يترك الموقف تلقائيا و ودون تردد".[1] على أن " النهاية في عملية الإبداع تتكشف من خلال عملية التوصيل حيث يحيا العمل مستقلا و متفاعلا مع باقي الأعمال الفنية في المجتمع وقد تتكشف حينئذ فيه، جوانب خصوبة أو مناحي قصور مما يدفع بالمبدع إلى العمل من جديد".[2]

و في معرض أفاق تطوير نتائج البحث في الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية أبرز مصري عبد الحميد حنورة أربع قضايا رئيسية نلخصها في التساؤلات الآتية :

أولا:في دراسة حالة الاتزان النفسي لدى المبدع الناشئة عند إبداعه ، هل يكون الاتزان مرحليا جزئيا يتساوق مع مراحل الإبداع أم نهائيا كليا يتوج اكتمال الإبداع؟[3]

ثانيا: إذا كانت حالة النحن هدف المبدع و تتحقق بتقبل الجماعة للإبداع ، مما يعني إسهامها إسهاما غير مباشر فيه" فما هي الحدود بين دور المبدع و التأثير الذي تمارسه الجماعة عليه؟"[4]

ثالثا: إذا كان الكل سابقا على الجزء في الإبداع ، و كان الكل بطبيعته غير جاهز و كانت العلاقة بين الكل و الجزء ليست علاقة إلصاقية ، فكيف يتم الانتقال من الكل إلى الجزء مع العلم ان تطور العمل الإبداعي يتم في حركة لولبية تبعا لشروط الإبداع النفسية ؟ [5]

رابعا :إذا كان العمل الروائي يتم بواسطة الخيال أساسا دون تجاهل للأبعاد الواقعية فهل يمكن ممارسة الإبداع الروائي بالحواسب الالكترونية أو قياس التلقي بها ؟[6]

---

1 المرجع السابق، ص. 239

2- المرجع نفسه، ص239.

3- أنظر: المرجع نفسه ، ص.240

4المرجع نفسه ، ص.241

5- أنظر: المرجع نفسه ، ص.243

6المرجع نفسه ، ص.244.

و على العموم يمكن القول إن كتاب مصري عبد الحميد حنورة تميز بالخصائص التالية:

1. عنايته الكبرى بدراسة الأبعاد السيكولوجية لعملية الإبداع الفني في الرواية ، في مختلف مراحلها بدءا من الاستعداد ووصولا إلى التنفيذ ومروا بالتحضير ، أما الناتج نفسه وهو الرواية ، بمكوناتها الفنية و الجمالية و مواصفاتها التقنية فلا تحظى فيه باهتمام جدي لاعتبارات منهجية إذ حصر الباحث موضوعه في دراسة الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، ولذلك ، و رغم ما يلاحظ من أن بعض أسئلة استخباراته قد توحي بالعناية بتلك المكونات ففي تحليل المعطيات إعراض عن إبراز النتائج في أبعادها الجمالية و الفنية و النفسية.

2. بالمقارنة مع دراسات سابقة نلاحظ أن مصري عبد الحميد حنورة قد استفاد من التراكم العلمي السابق عليه في موضوعه ، فطرح نفس الأسئلة ، وحاول أن يقدم الأجوبة التي تخص موضوعه و أن يتوسع فيها ، ويولد منها أسئلة جديدة تولي أهمية تذكر لجوانب أخرى في دراسة الأسس الفنية للأدب عامة و الرواية خاصة ومن هذا يبدو مثلا ان " الاطروحة القائلة أن الابداع أداة لاستعادة النحن" و المقولات المفسرة لشروط الابداع كمقولة المحافظة على الاتجاه ، و التي دافع عنها مصطفى سويف في كتابه السابق تعتبر حجر الزاوية في كتاب مصري عبد الحميد حنورة .مع اهتمام متزايد فيه بدراسة مؤهلات الروائي و مكونات الرواية.

3. أولى مصري عبد الحميد أهمية قصوى للمنهج ، و يمكن القول إنه من هذه الناحية قد مضى خطوة إلى الأمام خاصة في ضبط الشروط العلمية لاجراءات المنهج ووصفها.

4. رغم أن الدراسة في هذا الكتاب دراسة سيكولوجية خالصة، فإن كثيرا من المفاهيم الأدبية النقدية في المقابل أصبحت بفضل مصري عبد الحميد حنورة ذات مرجعيات سيكولوجية و في طليعة تلك المفاهيم كل ما يتعلق بتكوين الكاتب الرواءي وصلته بإبداعه ، كما أن الدرس الأدبي النقدي بات يملك تفسيرات مقنعة لبعض الظواهر كانقطاع الروائي عن الكتابة أو أسباب و سبل التفرد و الأصالة في الإبداع.

3/ شاكر عبد الحميد

و على غرار جهود عبد الحميد مصري حنورة في دراسة الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية و المسرحية أقدم شاكر عبد الحميد على دراسة فن القصة القصيرة ، و نشر بحثا بعنوان " الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة" . وهذا البحث في الأصل رسالة جامعية أعدت سنة 1980 تحت اشراف مصطفى سويف ، ثم نقحها المؤلف بالزيادة و التعميق سنة 1988 قبل نشؤها لاول مرة سنة 1992.

وتتشابة دراسات مصطفى سويف و عبد الحميد حنورة و شاكر عبد الحميد في اعتمادها كلها منهجا تجريبيا ذا اتجاه احصائي ، و تتشابه كذلك في تصميم عرض مادتها العلمية الذي يستهل بتعميق الوعي بإشكالية البحث النظرية قبل ان يصف منهجه ، و ينتهي بعرض النتائج التحليل و الدراسة ، و تتفق دراسات مصري عبد الحميد حنورة و شاكر عبد الحميد في كون مصطفى سويف محرر مقدماتها الافتتاحية.

و تتميز دراسة شاكر عبد الحميد بإهدائها الدال و الموجه الى مصطفى سويف نفسه و فيه قوله " الى استاذي الدكتور مصطفى سويف صاحب البصمات الهامة في مجال الدراسة النفسية للأدب ،ورائد هذا المجال في مصر و الوطن العربي".[1]

و تستهدف دراسة شاكر عبد الحميد " دراسة العملية الإبداعية في القصة القصيرة كيف تبدأ ؟ و كيف تستمر؟ وما هي جذورها؟ وما هي ابعادها او جوانبها المختلفة؟ و كيف يترتب عليها في النهاية ابداع عمل فني ملاحظ قابل للنقد و التقييم و قادر على التأثير فيمن يتعرضون له، بعبارة أخرى- يقول شاكر عبد الحميد- نحن نهدف من وراء القيام بهذا البحث الى استكشاف العمليات الابداعية المختلفة المتضمنة أثناء النشاط الخاص بابداع القصة القصيرة سواء كانت هذه العمليات هي المعرفية أوالعمليات

1 شاكر عبد الحميد : الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصة، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992 ، ص5.

الدافعية او العمليات الاجتماعية او تلك العمليات التطورية التكيفية التي يقوم بها المبدع و التي قد تشتمل على كل العمليات السابقة..."."[1]

و فضلا عن ذلك الهدف الأساسي " فإن هذا البحث يهدف إلى استكشاف الظروف و العوامل التي قد تجعل الإبداع ميسورا او معاقا "."[2]

و تتوزع مادة الكتاب ثلاثة محاور رئيسية هي على التوالي:

أولا : محور دراسة نظرية لاشكالية الإبداع.

ثانيا: محور تعريف بالمنهج المعتمد في الدراسة من حيث منطلقاته و أسسه النظرية و إجراءاته.

ثالثا: عرض نتائج الدراسة.

أولا: و في دراسة النظرية لاشكالية الابداع الفني حدد شاكر عبد الحميد كثيرا من مفاهيمها الأساسية و أبرز العديد من عناصرها و جوانبها و قدم النظريات السيكولوجية الرائجة في مجالها.

1.و عرف العملية الإبداعية بأنها " هي البعد الدينامي النشط و الموجه لمجال الإبداع ، وربما كانت هي أهم مكوناتها ، فلولاها لظلت القدرات الإبداعية المختلفة من أصالة و طلاقة و مرونة و مواصلة للاتجاه و حساسية للمشكلات و نفاذ...إلخ في حالة كمون و استرخاء أو تعطل نسبي ، وربما طرأت عليها و هي في هذه الحالة انتكاسات أو انطفاءات نتيجة عدم استغلالها أو تنشيطها بطريقة مناسبة من خلال العمليات الإبداعية ،كما أنه بدون العملية الإبداعية لا تتاح الفرصة للنواتج الإبداعية الأصلية و التكيفية و المناسبة أن تظهر الى الوجود ، فالمبدع هو من يبدع ،ومن ثم فهو يتلقى ردا أو استجابة على التنبيه (الناتج الابداعي) الذي أرسله الى العالم الخارجي او المحيطين به من البشر."[3]

1 المرجع السابق، ص 17.

2 المرجع نفسه ، ص 17.

3 المرجع نفسه، ص 18.

2.ولاحظ شاكر عبد الحميد وجود ندرة واضحة في " بحوث عملية الإبداع عموما"[1].وعدم وجود " اهتمام بدراسة العملية الإبداعية في القصة القصيرة"[2].

و بالمقارنة بين القصة القصيرة و الأجناس الأدبية الأخرى أكد شاكر عبد الحميد أن وجود عامل مواصلة الاتجاه موضع تساؤل ملح ولذلك طرح هذا السؤال " هل القصة القصيرة – لأنها قصيرة- لا تحتاج كي يتم إبداعها إلى وجود عامل مواصلة الاتجاه بطريقة واضحة و مؤثرة كما تحتاج إليه فنون نثرية أخرى كالرواية أو المسرحية و كما وضح وظهر ذلك في الدراسات التي اجريت في مصر في العقد الثامن".[3] وعرض شاكر عبد الحميد إشكالية الابداع من مختلف وجهات نظر الاتجاهات السيكولوجية الكبرى الحديثة كالاستبطان و التحليل النفسي و الجاشطلت و السلوكية ومن خلال نظريات كبار المنظرين كفرويد ويونج وأدولف ارنهايم وابراهم ماسلو و عرف بأهم المفاهيم الرائجة في هذا المجال.

ومن المفاهيم الهامة و المواقف المتميزة التي وردت في هذا العرض :

1. تحديد مفهوم " عملية /processالسيكولوجي الذي يشير دائما الى سلسلة من الخطوات او عمليات التقدم في اتجاه هدف معين".[4]

2. تحديد مفهوم الابداع الذي " يشير إلى العمليات العقلية التي تؤدي الى الحلول و الأفكار و التصورات و الأشكال الفنية و النظريات او المنتجات التي تكون فريدة و جديدة " .[5] مع ملاحظة أن السيكولوجيين اختلفوا في النظر الى الإبداع كقدرات أو عمليات نفسية ، كما اختلفوا في اهتمامهم بجانب من جوانب الأربعة و هي النواتج الإبداعية و عملية الإبداع و عملية القياس للخصائص و القدرات الإبداعية و السمات الشخصية للمبدعين" [6]. و إن اتفقوا على وجود ملمحين أساسيين بارزين

1 المرجع السابق، ص 29.

2 المرجع نفسه، ص 29.

3 شاكر عبد الحميد : الأسس النفسية للإبداع الادبي في القصة القصيرة ،ص 32.

4 المرجع نفسه ، ص 37.

5 المرجع نفسه ، ص 38.

6المرجع نفسه، ص 40.

في الإبداع و هما الجدة و المناسبة أي أن " الإبداع هو المحصلة النهائية الناتجة عن سلوك جديد يقوم به شخص معين بطريقة جديدة او من خلال عمليات جديدة ، و يترتب عليه ظهور نواتج جديدة قد تكون في شكل أفكار أو تصورات أو أعمال علمية أو فنية أو نظريات أو أساليب حياة أو نواتج صناعية جديدة .ومن خلال التفاعلات بين المبدع و المنتج لنواتج جديدة و المجتمع الذي يحيا من خلال نواتج قديمة من خلال التفاعلات و الضغوط المتبادلة المشتركة بينهما يهدف المبدع الى أن يصل خلال تفاعلاته مع مجتمعه الى أن يتقبل مجتمعه هذه النواتج أو الأفكار الجديدة و يتمثلها . ومن ثم يحل نمط جديد من الحياة محل النمط و الاسلوب القديمين ،و لكن كيف يمكن أن يقنع المبدع الآخرين او المجتمع بنواتجه و أفكاره هنا تطرح فكرة المناسبة فالجدة فقط ليست كافية، لآن المنتجات الجديدة يمكن ان تكون شبيهة بهلاوس الفصاميين أو بأفكار المرضى العقليين ، وهذيانهم مفككة غير مترابطة كمادة أحلام النوم أو اليقظة ،كي يكون الإبداع مناسبا لابد أن يتكئ على أرضية من الواقع و يستند على أسس قوية من حياة البشر لا بد أن يقدم لهم أساليب و تصورات جديدة لكنها مفيدة في الارتفاع بمستوياتهم الإدراكية و التصورية و الحياتية المختلفة".[1]

3. تحديد مفهوم عملية الإبداع فهي " فعل أو نشاط نفسي اجتماعي كلي يقوم به الإنسان المبدع و يترتب عليه ظهور منتج إبداعي جديد يتميز بالجدة و الأصالة و المناسبة ، وهذه العملية هي مزيج من النشاطات المعرفية و المزاجية و الدافعية و الأدائية و الاجتماعية التي يقوم بعد ذلك بتوصيله في شكل رسالة أو منتج إبداعي مناسب إلى الآخرين".[2]

4. بالاستناد إلى آراء المنظرين " فدور الصراع و التأكيد المصاحب له على النكوص أو الارتداد يمكن أن يفسر بشكل مختلف في ضوء أساليب الشخصيات الإبداعية المختلفة ، فمثلا يتكئ الفنانون أكثر من العلماء على الصراع الداخلي و الصدمات المبكرة كقوة دافعة للابداع ، وكذلك فإن التوازن ما بين

1شاكر عبد الحميد : الأسس النفسية للإبداع الادبي في القصة القصيرة ،ص 43.

2المرجع نفسه، ص 44.

قوى التفكير الاولية و الثانوية في حاجة الى التفكير الابداعي في مجال الفن قد يكون مختلفا عن التوازن ما بين هذه القوى في مجال العلم مع التأكيد أكثر على تفكير العمليات الأولية في مجال الإبداع الفني "[1].

5. و انطلاقا من دراسة نظريات التحليل النفسي و تعليق الدارسين عليها قال شاكر عبد الحميد بعجزها " أمام مشكلة الإبداع الفني"[2]. ووصفها بكونها نظريات " الخيال الخصيب الذي يجمح بصاحبه بعيدا عن أرض الواقع المملوءة بالحقائق"[3] . ومن مظاهر ضعفها كون إطارها " لا يؤدي الى تنبؤات جديدة وهذا يرجع إلى أن اللغة التي صيغت بها النظرية هي لغة مجازية شعرية ذات نسيج مفتوح"،[4] فضلا عن إلحاحها على الطابع الرمزي الجنسي للأعمال الأدبية.

6. ووضح شاكر عبد الحميد كيف أن النظرية الجاشطلتية تؤكد على " كلية العمل الفني كلية بنيته الخاصة التي لا تنفصم الى بنيات فرعية مختلفة أو مكونات أمامية و مكونات فرعية أو هامشية ، هذه الكلية هي جوهر النظرية الجشطلتية حول السلوك الإنساني بشكل عام وحول الابداع والإدراك الفني بشكل خاص"[5] .

و المبدع في منظور هذه النظرية محتاج الى "نشاط قواه الحسية و الادراكية و العقلية الشعورية لكن الاسباب التي تعمل على نشاط هذه القوى و على تنظيمها و تراكبها قد تكمن تحت عتبة الشعور ، هنا قد تكون النشاطات الخاصة بالصور و الأخيلة أمرا ضروريا ، أن الفنان يطمح هنا للوصول للتوازن الذي هو خاصية تبحث عنها كل الكائنات الحية كما أكد منظرو الجشطلت بل كل القوى الطبيعية أيضا".[6]

---

1 المرجع السابق، ص 56-57.
2 المرجع نفسه، ص 83.
3 المرجع نفسه، ص 78.
4المرجع نفسه، ص 90.
5 المرجع نفسه، ص 107.
6 المرجع نفسه، ص 111.

وللنظرية الجشطلتية تصور خاص حول التعبير " و في مجال الفنون الأدبية حسب تصورها – يكون الإيقاع هو الوسيلة الهامة للتعبير هنا ، فإيقاع الكلام السريع ينقل حالة مختلفة من الايقاع البطيء ، و يظهر بشكل خاص في البحور المختلفة للشعر التي تختلف الخالات العقلية و الانفعالية التي تنقلها باختلاف سرعة ايقاعها او تتابع خصائص الحركة و السكون عبرها ، هذا الإيقاع موجود ايضا في القصة و الرواية ، فالوصف او التصوير المختصر السريع في القصة القصيرة لابد ان يختلف في تأثيره عن الوصف و التفسير المفصل المستفيض في الرواية".[1]

– أما الإبداع فهو " يتضمن وفقا لنظرية الجشطلت وهو ما يتفق معها عليه نظريات سيكولوجية عديدة ذلك التفاعل الخصب ما بين الخيال بحريته وصوره و تلقائيته التي هي أقرب الى ما سماه ارنهايم بالمعرفة الحدسية ،و بين العمليات العقلية كالإدراك و التجريد و الاستدلال و التحليل و التركيب وهي ما سماه ارنهايم بالمعرفة العقلية و فيما بين هذه العمليات ، ومن خلال هذا التفاعل تحدث عمليات الإبداع و كذلك عمليات التذوق للفنون و الآداب".[2]

7. و اوضح شاكر عبد الحميد طبيعة مفهوم تحقيق الذات قائلا: " ان المعنى الحقيقي لمفهوم تحقيق الذات الذي هو المفهوم المركزي في الاتجاه الانساني و المنظور الدافعي للإبداع يكمن في محاولة الإنسان اكتشاف ذاته الحقيقية و التعبير عنها و تطويرها"[3].

وقال ان ماسلو عرف " تحقيق الذات بشكل عام و باعتباره " الاستفادة الكاملة و الاستغلال التام لكل المواهب و القدارت و الامكانات الموجودة لدى الفرد" و ان تحقيق الذات ليس حالة راكدة ساكنة انها عملية مستمرة من استخدام المرء لقدراته بشكل كلي ابداعي و ممتع ، ان المحققين لذواتهم يرون الحياة بوضوح ، إنهم اقل انفعالا و أكثر موضوعية و يقل لديهم احتمال سماحتهم للآمال و المخاوف او ميكانيزمات الأنا الدفاعية " الكبت و النكوص مثلا" بأن تشوه ملاحظاتهم و عمليات إدراكهم.فقد

1 المرجع السابق، ص 121.
2 المرجع نفسه، ص 127.
3 المرجع نفسه ، ص128-129.

وجد ماسلو أن المحققين لذواتهم كانوا ملتزمين بمهنة معينة أو بقضية معينة أو بالاثنين ، المهنة و القضية معا كذلك كان الإبداع و التلقائية و العمل الشاق و الشجاعة من الخصائص الكبرى المميزة للمحققين لذواتهم...".[1]

واعتقد شاكر عبد الحميد ان نظرية تحقيق الذات لدى ماسلو تعتبر " مزيجا من نظرية التحليل النفسي و نظرية الجاشطالت ، و هي تؤكد حلال دراستها للابداع اهمية الوحدة و الكلية و التكامل و اتساق الذات ،و هي تركز أساسا على الشخصية المبدعة أكثر من تركيزها على الانجازات التي تقدمها هذه الشخصية ،ومن ثم فهي تعتبر هذه الانجازات او المنتجات بمثابة الظواهر الثانوية المصاحبة للشخصية ، هذه الشخصية المبدعة تتسم بسمات خاصة منها : الجرأة ، الشجاعة ، الحرية ، التلقائية ، التكامل ، تقبل الذات ،وحدة الذهن ،و هي الصفات التي تجعل الابداعية العامة كسمة تظهر و تعبر عن نفسها على هيئة حياة ابداعية او اتجاه ابداعي أو شخصي مبدع".[2]

8 .و استنادا الى نتائج الدراسات السيكولوجية المختلفة يمكن حسب شاكر عبد الحميد تقديم السمات العامة لشخصية الفرد المبدع، فهو قادر على " تحقيق التوازن بين نشاط نصفي المخ، و بين نمطي التفكير المرتبطين بهذين النصفين" ، أي التفكير التخيلي و التركيبي و الانفعالي و التفكير المنطقي التحليلي المرموز.[3]

– و قال شاكر عبد الحميد أنه " فيما يتعلق بخصائص الشخصية الابداعية فقد اظهرت الدراسات ان المبدع يتسم بالاستقلالية و الانطوائية ، وعدم الانصياع للمعايير الاجتماعية ، كما يكون غير تقليدي في تفكيره أكثر من غيره ، من الافراد ، يظهر المبدعون كذلك قدرا اقل من ميكانيزمات الدفاع كالكبت و النكوص المرض فنكوص المبدع الى الطفولة هو نكوص واع مقصود بهدف الابداع و ليس نكوصا مرضيا سلبيا .

1 المرجع السابق، ص136.
2المرجع نفسه، ص 149.
3المرجع نفسه، ص 176.

– و يتسم المبدعون كذلك بالحساسية وقوة الأنا ، مع إحساسات و افكار حدسية ودافعية قوية، وكذلك رغبة في المخاطرة و المبادأة و الحاجة للنظام و التنظيم ، أي فرض مبدأ عام على الفوضى أو الكثرة المتناثرة ، يتسم المبدعون أيضا بالمرونة العقلية ، مع امكانية خاصة لتحمل الغموض المعرفي،رغم فك مغالقية فهم يتسمون باستقبالية و عطش شديد للمعرفة الداخلية و الخارجية"[1].

9. ان اختيار المبدع لجنس ادبي دون آخر هو اختيار لشكل معرفي بالاساس " و تفضيل الكاتب لأن يكتب قصة قصيرة او رواية او شعرا أو مسرحية الخ... يكون معبرا عن أسلوبه المعرفي المفضل في الحصول على المعلومات من العالم و كيفية ادراكه لها ، ومن ثم قيامه بتحويلها داخليا و اعادة انتاجها في عمل فني خاص ، او قد يكون معبرا عن "تراوضه" بين أنماط مختلفة من الاساليب المعرفية".[2]

10. انطلاقا من دراسة وليم صمويل لشخصية هيمنجواي فإن مختلف وجهات النظر السيكولوجية المقترحة لتفسير هذه الشخصية " يمكن ان تكون صحيحة بدرجة تزيد او تقل عن الوجهات الاخرى"[3]. اي ان احتمالاتها التفسيرية تكاد تكون متساوية و تفسح المجال حسب رأي شاكر عبد الحميد – لتفسيرات تكميلية أخرى .[4] وذلك كله بالاعتماد على سيرة همينجواي نفسه، ومن أجل الوصول الى فهم اوضح لشخصيته[5].

ودرس شاكر عبد الحميد الصور العقلية و الخيال الأدبي من جوانب عديدة:

1- و ابرز اهمية الصور و اشار الى ما " ينصح به العديد من علماء التربية و التعليم بأهمية المزاوجة بين الكلمة و الصورة في المراحل المختلفة لتعليم الصغار و الكبار ايضا" [6] وما يتبع ذلك في مجال الادب حيث "تكون الكلمات و الابيات الشعرية و الجمل التصويرية المشحونة بالصور اكثر قدرة على اثارة

1 المرجع السابق، ص 154-155.
2المرجع نفسه، ص 155.
3المرجع نفسه، ص 168.
4 المرجع نفسه، ص 169.
5 المرجع نفسه، ص 156.
6المرجع نفسه، ص 181.

الخيال خيال القارئ ، ومن ثم على قيامه بالمشاركة الوجدانية و العقلية في العمل الادبي من الكلمات و الجمل ، بل و حتى الأبيات الشعرية التي تنخفض فيها كمية الصور و الأخيلة التي هي سلاسل من الصور، ومن ثم قد يؤدي اغراق الكاتب في التجريد اللفظي الى وصوله الى بالمشارف الغموض الفني ، و من ثم فقدانه الصلة بالمتلقي دون فكرة كبيرة عظيمة او ابداع فائق متألق "[1].

2- ووضع شاكر عبد الحميد مهام الصور في التعبير وقال انها تقوم" بوظيفة الرابطة اوبالوظيفة الترابطية الخاصة ما بين الكلمات سواء كانت هذه العلاقة قريبة و مباشرة او بعيدة و غير مباشرة".[2] ومع ملاحظة انه " في الابداع الادبي و الفني ، بشكل عام تلعب الترابطات البعيدة ، لكنها ذات المعنى دورا كبيرا في عملية الابداع، وذلك لأن هذه الترابطات البعيدة تكون هي المفتاح الاساسي الذي يلج منه المبدع الى عوالم الخيال بكل ما تشتمل عليه من صور".[3]

و يستخلص شاكر عبد الحميد من ذلك " ان الصور العقلية هامة في حد ذاتها كصور كما انها هامة في احداث العلاقات الجيدة و المناسبة بين الكلمات و عناصر التفكير اللغوي في مجالات التربية و التعليم والابداع و سائر نشاطات الحياة المختلفة" [4]،على ان تأكيد هذه الاهمية لا يمنع من القول ان " البعض الآخر من الادباء قد يستسلمون لفيضان من الصور العقلية التي تتدفق دونرابط او علاقة نتيجة فقدان اللغة وأداة التوصيل المناسبة ، ومن ثم قد يفقدون صلاتهم ايضا بالتلقي ، ان الامر يبدو لنا أقرب دقة حين نقول ان الصور تقوم بالربط بين الكلمات كذلك تقوم اللغة بالربط بين الصور ، فالعلاقة التفاعلية المناسبة اذن بين النظامين اللغوي و البصري علاقة وثيقة وضرورية هامة في الابداع الادبي بشكل عام"[5].

1 المرجع السابق، ص 181

2المرجع نفسه، ص.182

3المرجع نفسه، ص. 182

4 المرجع نفسه، ص.182

5 المرجع نفسه، ص.184

3. ولقد اكد شاكر عبد الحميد اتكاء "موهبة الكاتب الى حد كبير على قدرته على تكوين و ضبط و اختيار و عرض الصور المناسبة التي تحقق المتعة و الفائدة لدى قارئ ، ولعل هذا يظهر بشكل خاص خلال ابداع القصة القصيرة حيث يحتاج الكاتب الى الانتقاء و التحكم و صياغة و عرض الصور الاساسية فقط دون غيرها حتى يكون التاثير مؤثرا و فعلا كذلك فإن الرؤية الشعرية و القدرة على رؤية القديم بطرائق جديدة او رؤية الجديد بطرائق قديمة تعتمد الى حد كبير على التفكير من خلال الصور و على عمليات الخيال".[1]

4. ووضح شاكر عبد الحميد علاقات الإبداع الأدبي بنصفي المخ و قال " بشكل عام تميل الآراء إلى الاتفاق على إن الابداع يتطلب نشاط نصفي المخ الايسر و الايمن معا فالشعر مثلا ابداع باللغة التي هي من وظائف النصف الأيسر ، لكن هذه اللغة تستخدم أساسا للتعبير عن انفعالات وصور و أخيلة و أحلام و هي من نشاطات النصف الأيمن، و تزداد إبداعية الشاعر بمقدار تمكنه من إحداث التكامل الخلاق بين هذين المكونين الأساسيين للإبداع الشعري : اللغة و الصور ، نفس الشيء يمكن قوله بالنسبة للرواية و المسرح و القصة القصيرة ؟، ففي ابداع هذه الاجناس الابداعية يحتاج المبدع الى احداث تكامل خلاق ايضا بين الصور و اللغة ، ثم تأتي بعد ذلك بع الحيل و الاداوت الفنية التي تفرق بين جنس أدبي و آخر ومع الوعي بأن الشعر قد يتميز بالوزن و الايقاع فإن هناك بعض القصص الحديثة تستلهم هذا الخيط الشعري و قدمه في بنيتها الاساسية بحيث اصبحنا نسمع الان عما يسمى بالقصة القصيرة ، و نسمع ايا عن الحكاية و الدراما في الشعر كما اصبح بعض الادباء يتحدثون عن " الكتابة " وعن النص الجديد" اكثر من حديثهم عن جنس أدبي بعينه"[2].

ولاحظ شاكر عبد الحميد انه "بشكل عام تفترض الدراسات السيكولوجية الحديثة حدوث تكامل بين النصفين الأيسر و الأيمن أو اللفظي و البصري من المخ خلال الإبداع ، ثم يحدث الخلاف بعد ذلك بين

1 المرجع السابق، ص.185

2المرجع نفسه، ص 196.

العلماء في تفسير ما إذا كان نشاطا حد النصفين يسود و يتفوق على نشاط النصف الأخر خلال أنواع معينة من الإبداع؟ أم إن الإبداع الجيد غالبا ما يتضمن تكاملا بين هذين النشاطين ، وأن عجز بعض الأعمال الإبداعية عن الوفاء ببعض الشروط المطلوبة للإبداع هو في حقيقة الأمر يتضمن عجزا عن إحداث التكامل بين هذين النشاطين بطريقة إبداعية بحيث يسود أحدهما على الآخر فيظهر التفكك مثلا و التشوش إذا ساد النشاط البصري الخاص بالصور و الأخيلة على النشاط اللغوي الخاص بالألفاظ و الكلمات ، وقد يحدث هذا أحيانا عندما يسود الاتجاه الإبداعي دون وجود الحرفية أو الصنعة الكافية، بينما قد تؤدي سيادة الصنعة أو اللغة دون وجود الجانب البصري و التصويري الصوري المناسب إلى سيادة التكلف والتزين الخارجي أن الجانب البصري خاص بالصور و خاص بالعاطفة وخاص بالباطن، بينما الجانب اللغوي خاص بالإيقاع و خاص بالإنتاج و التنفيذ و التوصيل و التعبير و التكامل بين هذين الجانبين أمرا ضروري و حاسم في شتى النشاطات الإبداعية الإنسانية ، و في النشاطات الفنية و الأدبية منها بوجه خاص ".[1]

وشرح شاكر عبد الحميد دوافع العملية الإبداعية ومراحلها :ومن الناحية الأولى ذهب إلى القول أن دوافع العملية الإبداعية تضم فئتين من الدوافع :

أ) " فئة الدوافع العامة و شبه الدائمة و المستمرة و أهمها الدافع الإبداعي أي رغبة المرء في أن يكون مبدعا و أصيلا ، وهو يسم المبدع في جميع خطواته و تصرفاته ، وقد لا يفارقه و حتى وهو لا يفكر في فكرة بالذات يريد تحقيقها ...و يمكن افتراض وجود دوافع إبداعية عامة أخرى كالدوافع إلى المعرفة وجب الاستطلاع و الحاجة إلى التقدير و الرغبة في تحقيق الذات".[2]

ب)فئة الدوافع أو الحالات الخاصة " و هي التي يستشيرها موضوع أو موقف أو منبه معين قد يكون مصحوبا بحالة من القلق أو غير ذلك من الحالات ،و قد يكون للمبدع موقف أو رأي معين حيال

1 شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصة، ص 196 بتصرف.

2 المرجع نفسه، ص. 213-214.

موضوع معين ، و قد يكون هذا الموضوع مفضلا أو مكروها منه ، ومحاولات التخلص من هذه الحالات المؤقتة أو التعبير عن هذه الأفكار أو الاتجاهات أو المواقف الملحة هي التعبيرات الإبداعية عن تلك الدوافع الخاصة".[1]

ت)وقد قارن شاكر عبد الحميد بين الدوافع العامة و الخاصة و قال إن " الدوافع الإبداعية العامة تشير إلى المبدع أكثر من إشاراتها إلى عمل إبداعي محدد، بينما تشير الدوافع الخاصة إلى المبدع في عمل إبداعي بعينه ، و قد تظل الدوافع العامة ممتزجة بالدوافع الخاصة خلال كل حالات العملية الإبداعية و بأشكال مختلفة ، وقد يؤدي غياب التوازن بينهما أو كون الدافع الإبداعي العام كبيرا و عميقا وكون الحالات الخاصة أو الكفاءة الإنتاجية سطحية أو ضعيفة الى احداث تاثير تدميري واضح على المبدع ، كما هو الامر في حالة همنجواي– الذي مات منتحرا حين اصبح عاجزا عن الكتابة – و حين يكتمل العمل الابداعي قد تتوقف الدوافع الخاصة او تنخفض مؤقتا، بينما قد تظل الدوافع العامة تمارس دورها كأرضية مشتركة في كل عمليات الابداع التي يقوم بها المبدع ،و في كل سلوكياته"[2].

ومن الناحية الثانية حدد شاكر عبد الحميد مراحل الابداع في خمس عشرة مرحلة متوالية هي :

1. عمليات الاعداد الاول :

وهي مرحلة اكتساب الخبرات و المهارات و التمرين "كي يصير المرء قادرا على تشكيل أفكاره و تحقيقها في مجال معين ... و فيها يتحدد إطار المبدع – و الإطار هو نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه".[3]

1 المرجع السابق، ص 215.

2 المرجع نفسه، ص.215.

3 المرجع نفسه، ص. 216.

ويقصد به في الدراسات النفسية الحديثة " الاشارة الى الاساس النفسي الذي تنتظم من خلاله مدركاتنا و مشاعرنا ...و الجدير بالذكر ان الاطار يتشكل من خلال نوع الخبرات التي يمر بها الشخص و سياقها..."[1].

2. عمليات المراقبة و الألفاظ :

و المراقبة حسب شاكر عبد الحميد هي " تلك العمليات الواعية التي يقوم بها المبدع لملاحظة الناس و الطبيعة بكل ما فيها من ثبات و تغير وكذا ملاحظة ذاته باعتبارها جزءا من الطبيعة و باعتباره فردا من الناس . اما المقصود بالالتقاط فهو تلك العملية التي يتم من خلالها الوصول الى مثير او محرك يمكن تتبلور حوله فكرة معينة فنية كانت او عملية" .[2] و عملية المراقبة عملية واعية وارادية عكس عملية الالتقاط " حيث تلعب البيئة بما فيها من ظروف ومتغيرات دورها الكبير هنا ، وان كان هذا لا يعني التقليل من دور المبدع بل توضيحه".[3]

و المراقبة مراقبة خارجية للطبيعة و المجتمع وداخلية للذات ." و تتعلق اساسا بتلك الانعكاسات التي تركها اتجاه المراقبة الاول بكل موضوعاته و احداثه ومواقفه و تشكلات كل ذلك في عقل المبدع ووجدانه كما انه يشتمل ايضا على رأي المبدع و اتجاهه نحو نفسه أفكاره، سلوكه تركيبه الجسدي ، وضعه الاقتصادي الاجتماعي".[4]

ولاحظ شاكر عبد الحميد ان هذا الاتجاه قد يبلغ " في مراقبة الذات مداه الاقصى في لحظات الاجداب او الغلق و في اليأس من امكانية الاعتماد على المصادر الخارجية ، و في حالات الاصابات العضوية و

1 المرجع السابق، ص.216-217.
2 المرجع نفسه، ص.217.
3 المرجع نفسه، ص.217.
4 المرجع نفسه، ص. 218.

الحرمان الحسي، حينئذ يوجه الكاتب كل ما تبقى من قدرة على الكتابة الى نفسه لانها اقرب ذات اليه".[1]

3. عمليات الاعداد الثاني:

وهو في رأي شاكر عبد الحميد تكون " بتهيئة الظروف المناسبة التي يمكن ان تتضح فيها الفكرة" او احترام الطقوس الخاصة التي تجعل عمل المبدعين " اكثر كفاءة و كذلك من أجل تدعيم و تسهيل عمليات التصور و الخيال لديهم " . و هي تفترض في المبدع وجود القدرة على التخلص " من الافكار المتجمدة و القوالب النمطية من التفكير وقدرته خلال ذلك على التوحد مع موضوعه بصوره و افكاره ، مع ما تتسم به هذه الصور و الافكار من تلقائية ورمزية".

وقد اعتقد شاكر عبد الحميد ان " عمليات الاعداد الثاني هي عمليات تنظيمية في المقام الاول ، فمن خلالها او في ظلها تحدث حالات استثارة او تحفيز للعمل لكنها ليست هي المؤدية بذاتها الى الابداع ، فالابداع قد يحدث معها و قد يحدث بدونها ايا، و هي قد تكون معوقة او ميسرة للعمل، وربما كانت لها آثار ايهامية ايضا، بمعنى ان يعتقد المبدع انه يبدع احسن اذا توفرت شروط معينة رغم علاقتها غير المباشرة او المبررة بالابداع ، وربما ارتبطت لدى المبدع بمواقف و خبرات معينة كانتثار تدعيمية واضحة لديه ومن ثم فهو قد يفضل وجود هذه الشروط التنظيمية لانه قد يشعر في ظلها باحساسات تربحه و تدفعه للعمل ،و قد تكون الاثار التدعيمية لهذه الشروط التنظيمية تكونت خلال انتاج الاعمال المبكرة للمبدع". [2]

4.عملية التركيز:

وقد عرفها شاكر عبد الحميد بأنها " عملية ابداعية واعية يقوم بها المبدع فيحشد لها كل طاقاته الذهنية و الدافعية و الجسدية، و هي عملية موجهة نحو هدف ومتواصلة رغم العقبات او المشتتات ، وهي تتم

1 المرجع السابق، ص.218.

2المرجع نفسه، ص. 219.

بصورة افضل في حالة استبعاد هذه المشتتات وحصر الذهن في موضوع واحد ينمو و يتطور ، فهو تركيز على حركة ونمو و ارتقاء الافكار ، وقد تصحبه صور ذهنية عديدة دون ان تفقد الخط المشترك بينها ، فهو تركيز موجه نحو هدف ، وهو تركيز متحرك ديناميكي ينمو لكنه لا يتشعب ، واذا تشعب فإنه لا يتوه ، وتتوفر في عمليات التركيز خصائص الاستمرارية و الغرضية و الدافعية ، و هي تقوم بحماية الذهن من التشتت او الانزلاق في مسالك هامشية".[1]

5. عمليات الاقتراب من الافكار:

وقد عرف شاكر عبد الحميد هذا الاقتراب بأنه " الدوران حول الفكرة من اجل توضيحها او اكمالها او تجاوزها مرحلة الغموض فيها، وهذه العمليات قد تكون المرحلة المتقدمة من التركيز او الاتجاه المباشر نحو الفكرة او الهدف، وقد تكون الجزء النشيط خلال عملية الاسترخاء ، و يحاول المبدع من خلال هذه العمليات وبقدر طاقته التي قد يزيد منها او يقلل ان يحدد ابعاد فكرته من خلال معايشته لها ،واقترابه و ابتعاده عنها و تقليبها على وجوهها المختلفة، ونظره اليها من وجهات عددية ، وقد تساهم الهاديات الخارجية و الداخلية في تقدم و تطور هذه العمليات ،و في تعميق و اخصاب الافكار".[2]

6. عمليات الغلق او صعوبات التفكير:

وقد ذكر شاكر عبد الحميد انها عمليات مصاحبة لعمليات التركيز و محاولات الاقتراب من الافكار حيث يمكن ان "تتضح هذه الافكار ، وقد تزداد غموضا وتوغل في الابهام ، بل قد تصبح الابعاد التي كانت تبدو قريبة من الوضوح اكثر غموضا و اختلاطا و اشد صلابة ومقاومة للتعديل".[3]

وقد تطول مدة هذه العمليات او تقصر حسب " واقعية المبدع ومدح الحاح الفكرة عليه ،ومدى اهتامه بها ، ومدى خبرته بالابداع و عملياته- ومن ضمنها عملية الغلق الذهني – ومدى تحديده لهدفه، وما يتوفر لديه من محافظة على الاتجاه ، وكذلك مدى اتاحة او توفر المعلومات المناسبة او الخبرات عن

1المرجع السابق، ص 225 .
2 المرجع نفسه، ص. 225-226.
3 المرجع نفسه، ص.226-227.

الموضوع الذي يتم الابداع بشأنه ، واخيرا مدى تشجيع او احباط الظروف و المستقبلات الاجتماعية له و لابداعاته" وقد تستمر عمليات الغلق لدى المبدع سنوات عديدة.

7. عمليات الاسترخاء او الابتعاد المؤقت:

وفي هذه العمليات وحسب شاكر عبد الحميد ينصرف المبدع عن التفكير المباشر في موضوع ابداعه الى انشطة اخرى ترفيهية " و في هذه الاثناء تكون الفكرة معه لكنه منشغل بها انشغالا غير مباشر ... و ليس ما يحدث خلال عمليات الاسترخاءهذه سلبية او قصورا من المبدع بل هو ممارسة لبعض التكتيكات او اساليب المناورة التي علمتها الخبرة له، وقد يسمح هذا الاسترخاء بتبدد الكف المتراكم خلال عمليات التركيز و الغلق نتيجة للعمل الشاق و العناء المبذول وراء الافكار و في اللحظات التي يتبدد فيها هذا الكف العصبي المتراكم ،وقد تتاح الفرصة للمبدع في ان يلقي نظرية جديدة وهادئة على فكرته ،وقد يلتقط هاديات جديدة لها ، ومن ثم قد يتوصل للحل أو توضيح الفكرة أو التقاط افكار جديدة و لعل هذا هو ما يعطيها صفة التلقائية و المفاجأة و الادهاش خلال مرحلة الراحة او ما سمي في التراث بالاختمار..."[1].

8. عمليات مجئ الافكار ووضوحها :

وهي عمليات توصف في التراث بالوحي و الالهام او الاستبصار او الحدس او الاشراق او التنوير، و ترد الى مصادر ميتافيزيقية او لا شعورية او عقلية او ارادية و تتميز بالتلقائية و المفاجأة ،وقد راى شاكر عبد الحميد بخصوص هذه العملية ان " الشيء الذي لا خلاف عليه لدى الكثيرين هو اهمية العمل المكثف المتواصل مع الوعي و الاستبصار بمجال هذا العمل ومكوناته و عناصره و القدرة على المرونة و التحرر من القصور الذاتي و السعي نحو الاصالة ،فلا شيء ينتج من لا شيء ، و لاشيء يمكن ان يوجد ما لم يوجده مبدع ، و لابد للمبدع حتى يوصل افكاره ويوصلها الى ان يغير دائما من

1 المرجع السابق، ص. 227.

طريقته في النظر الى الاشياء ، فالمبدع يعرف جيدا ما هي شروط الافكار الابداعية ، وما هي محركاتها كما ان له دوافعه القوية التي تحركه تجاهها".[1]

9. عمليات الاعداد الثالث :

و فيها توضع خطة للعمل او تصميم قابل للتنفيذ و أنسب وقت لها " هو بعد مجيء الفكرة الاساسية ووضوحها " . و يفترض في خطة الكتابة ان تكون مرنة تمشيا مع خصوصيات الابداع و " اندفاعاته الانفعالية" التي تتعار مع الصرامة و النظام.

10. عمليات التنفيذ:

ولقد رأى شاكر عبد الحميد ان المبدعين عند التنفيذ يختلفون " في اساليب تحقيقهم لافكارهم وهذا يشكل جانبا من الايقاع الشخصي الذي هو احد سماتهم المزاجية المميزة".[2] ولذلك فهم يتفاوتون في سرعة و بطء تنفيذ ابداعاتهم.

ولاحظ شاكر عبد الحميد في هذا الصدد ان " الكتاب يحاولون وضع افكارهم الاصلية في ثوب اصيل خلال عمليات التنفيذ هذه من خلال استخدام اللغة بطريقة مبتكرة ، فاللغة هنا هي اداة الكاتب المبدع مثلما يكون لكل مبدع ادواته التي تختلف باختلاف المجالات".[3]

عمليات التقييم او النقد الذاتي :

وبعبارة شاكر عبد الحميد " يقصد بها عمليات العائد feed back التي تتم بين المبدع و عمله قبل و اثناء و بعد تنفيذه" . و ينقد خلالها المبدع شكل و مضمون عمله.

1 المرجع السابق، ص.230-231.

2 المرجع نفسه، ص.231.

3المرجع نفسه، ص 232.

عمليات التعديل :

و فيها يدخل المبدع تعديلات جزئية او كلية على ابداعه تبعا لما انتهى اليه في عمليات التقييم. و "لابد ان يعقب كل تعديل تقييم له ، وهكذا حتى يصل المبدع الى حالة السيطرة ، وقد تستمر هذه العمليات فترات طويلة".[1]

حالة السيطرة:

ووصفها شاكر عبد الحميد بانها تلك " الحالة التي يتم الوصول اليها بعد حل الصراع الذي يدور في ذهن المبدع بين وعيه بما عليه الانتاج الحالي- قبل الوصول الى السيطرة – من قصور او نقص و بين وزعيه بما يجب ان يكون عليه هذا الانتاج في المستقبل القريب او البعيد... وحالة السيطرة بما فيها من احساسات سارة ومريحة ، قد يكون لها وظيفة تدعيمية في العملية الابداعية ، بحيث تجعل المبدع يميل الى تكرار عملية الخلق و الابداع بعد ذلك ...وقد يكون شعور المبدع بأنه حقق ما كان يريد تحقيقه فعلا ، وأنه نجح في التعبير عن افكاره و مشاعره بأكفأ و أدق و انسب طريقة استطاعها ، هو ما يبعث احساسات السيطرة او النشوة لديه، ومن ثم يكون عليه بعد ذلك ان يخرج انتاجه الى العالم المحيط به كي يتلقى استجابة منه او حكما على هذا الانتاج".[2]

1 المرجع السابق، ص.234.

2 المرجع نفسه، ص.235.

خَاتِمَـــة

خاتمـــــة

خاتمة:

سعى البحث حثيثا لرصد حركة الدرس النفسي في النقد العربي ، محاولا مقاربة وتتبع المنجز النقدي النفسي العربي ، و من خلال عرضنا لأهم الجهود العربية في هذا الصدد ، توصلنا إلى بعض النقاط التي اعتبرناها نتائج لهذا البحث وهي:

- أن الدرس النفسي حقل معرفي جديد نشأ في العصر الحديث نتيجة تقاطع الأدب مع العلوم الإنسانية ،وأنه مظهر من مظاهر روح العصر العلمية، ونتيجة لتطور العلوم الإنسانية، وطبيعة الأدب.
- استند الدرس النفسي إلى أسس معرفية ساعدت في تبلوره ،و تتمظهر الأسس السيكولوجية في معطيات علم النفس ونظرياته الكبرى كالتحليل النفسي ، وتتجسد الأسس التاريخية في التراكم العلمي التاريخي لمنجزات الآداب الغربية .
- أن محاولات إدماج الدرس النفسي في الساحة الأدبية العربية ،كان عبر تبلور تيارين رئيسيين :

– تيار أدبي : قاده نقاد الأدب ودارسوه كحامد عبد القادر و أحمد الشايب و سيد قطب ومحمد النويهي و عزالدين إسماعيل.

ومن آثار هذا التيار أنه عمق الوعي بأصول الدرس النفسي في الساحة الأدبية العربية ،و أبراز فعاليته في الممارسة النقدية الأدبية ،كما عرف بمرجعياته السيكولوجية النظرية وكشف مجالات تطبيقاته.

–تيار سيكولوجي: قاده باحثون ومختصون في علم النفس كمصطفى سويف و مصري عبد الحميد حنورة و شاكر عبد الحميد .

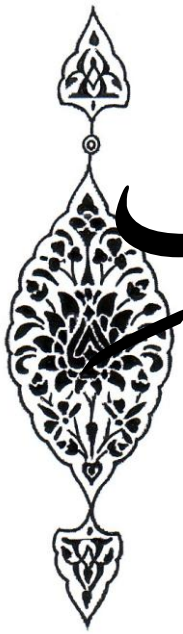
ومن آثار هذا التيار أنه أخصب الوعي الأدبي النقدي بثقافة سيكولوجية رصينة ، واهتم في الدراسات التطبيقية بأهم الأجناس الأدبية كالشعر والرواية والمسرحية .

- حاولت الدراسات النفسية الأدبية العربية تمثل المسارات والأشواط التي قطعتها الدراسات النفسية في الغرب بدءا من لاشعور الكاتب والشخصية المتخيلة إلى لاشعور النص .

خاتمـــــة

- حاولت الدراسات النفسية الأدبية العربية الإحاطة بالمناهج النفسية وخلفياتها النظرية وان كان هذا الوعي مرتهنا بالهاجس الديداكتيكي في مجمل الأحوال.
- اهتمام الباحثين و النقاد العرب بالتأصيل و التحديث في اتجاهات الدرس النفسي وتوضيح المصطلحية و المنهجية و العلمية في التحليل النفسي نظريا و تطبيقا .
- اهتمام الدرس النفسي العربي بالأجناس الأدبية و الثقافية، لئلا ينقطع التحليل النفسي عن عناصر التمثيل الثقافي العربي ، و تمكين الأدب العربي من رصد عمليات الوعي و اللاوعي و الشعور و اللاشعور عند التحليل النفسي للأدب و الثقافة و العلوم و السياسة على وجه الخصوص .
- عناية النقاد و الباحثين العرب ببعض اتجاهات الدرس النفسي في البحوث النقدية العربية لغويا و أدبيا و ثقافيا و سياسيا و نقديا لإضاءة وعي الذات العامة و الخاصة من الأشكاليات و المشكلات و الصراعات و أوضاع العقد النفسية .
- تحكمت في النقد ونقد النقد الأدبي النفسي العربي المراوحة بين التركيز على العلامات البارزة في النقد النفسي الغربي (تنظيرا وتطبيقا) ، والتعرض للمحاولات العربية التي رامت تسخير علم النفس لخدمة الأدب العربي
- تدخل دراسات النقد و نقد النقد العربي ضمن حاجة موضوعية بهدف تقويم النقد الأدبي الفرويدي ، وتقديم ما جد من معطيات في النقد الأدبي النفسي في ضوء تطوير المفاهيم الفرويدية، وتفتق مفاهيم جديدة في ظل الأنثربولوجيا والبنيوية واللسانيات وجمالية التلقي.

رجاؤنا في الأخير أن نكون قد سلطنا الضوء على ما يستحق الوصف والمقاربة ويبقى النقص طبيعة بشرية لا يمكن تجاوزها، ولعل هذا ما يشفع لنا، والله الموفق لما فيه النفع والخير.



مَكْتَبَةُ الْبَحْث

مكتبة البحث

المصادر والمراجع

1) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط7، القاهرة، 1964.

2) أحمد الشايب : الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966.

3) أحمد محمد قدور : مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، ط1، سوريا – لبنان، 1416-1996.

4) أوستين وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب،تر: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب.المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972.

5) توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض النماذج، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1984.

6) توفيق الطويل : أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، ط4، 1964.

7) جان أيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر. قاسم المقداد، دمشق 1993، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، المعهد العالي للفنون المسرحية.

8) جان لوي بوردي : فرويد والإبداع الأدبي، ترجمة موريس أبو ناضر (مقال)، الفكر العربي المعاصر، عدد23، كانون الول وكانون الثاني، 1983.

9) ج ل فلوجل: علم النفس في مائة عام تر.لطفي فطيم ومراجعة السيد محمد خيري.

10) حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1979.

11) حسام الخطيب : أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، بدون مكان النشر، 1973.

12) حسن شحاتة سعفان : أسس علم الاجتماع، دار النهضة العربية، ط9، القاهرة، 1973-1974.

13) حسين الحاج حسن : علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1410-1990.

14) حسين الواد : في مناهج الدراسات الدبية، منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية، عدد2، يناير، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء.

15) حميد الحمداني: النقد النفسي، تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء.

16) خريستو نجم : في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، مكتبة السائح، طرابلس، ط1، 1991.

17) ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر:محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.

18) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه،تر. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط1958.

19) سمير حجازي : قضايا النقد الأدبي المعاصر : دراسة تحليلية نقدية، دار الفكر الحديث، ج1، د.م.ن.

20) سمير حجازي: المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية، دراسات نقدية لإشكالية المناهج، دار الفكر الحديث، د/ت.
21) سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، بيروت، 1966.
22) سيد يس : التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970.
23) شفيع السيد: ميخائيل نعيمة، منهجية في النقد واتجاهه في الأدب، عالم الكتب، القاهرة 1972.
24) عادل الفريحات : إضاءات في النقد الأدبي، منشورات أسامة، دمشق، مكتب عنبر، ط1، 1985.
25) عباس محمود عوض : علم النفس العام، الدار الجامعية، دت، مصر.
26) عبد المجيد حنون : اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط1، 1996.
27) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1965.
28) عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب : دار المعارف بمصر، ط1، 1963.
29) علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988.
30) علي زيعور و مريم سليم : حقول علم النفس، دار الطليعة، ط1، بيروت، يناير، 1986.
31) عمر محمد الطالب: مناهج الدراسة الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1988.
32) فؤاد أبو منصور:النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، نصوص ، جماليات وتطلعات، دليل الجيل، بيروت، ط1، 1985.
33) فرج أحمد : التحليل النفسي والأدب : دراسة في تحليل المحتوى لقصة يائيل ديان : "طوبى للخائفين"، مكتبة الأنجلو المصرية، 1990.
34) كارلوني وفيللو : تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة جورج سعد يونس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1963.
35) كوثر عبد السلام البحتري : الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي مع مقارنة بين النقد الأدبي العربي والمغربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1979.
36) محمد النويهي : ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، ط2، 1969.
37) مصري عبد الحميد حنورة : الأسس الفنية للإبداع الفني في الرواية، تقديم مصطفى سويف، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1979.
38) ميشال زكريا : الألسنية : علم اللغة الحديث مبادؤها وأعلامها، بيروت، 1980.
39) نهاد التكرلي : اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، الموسوعة الصغيرة، عدد 36، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979.

الدوريـات:

1) محمد حافظ دياب: النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مقدمة نظرية (مقال)، م.فصول ل ع 1أكتوبر/ ديسمبر 1983.

2) سمير سرحان : (مقال) التفسير الأسطوري في النقد الدبي، مجلة فصول، ج1، ع3، القاهرة، أبريل 1981.

فهرس

فهرس الموضوعات	
مقدمة	أ
الفصل الأول : الأسس المعرفية للدرس النفسي في النقد الأدبي	
1. النقد الأدبي والعلوم الإنسانية.....	05
2. الأسس التاريخية.....	14
الفصل الثاني : تلقي التيار الأدبي العربي للدرس النفسي	
1. حامد عبد القادر	59
2. أحمد الشايب	73
3. سيد قطب	87
4. محمد النويهي.....	105
5. عز الدين إسماعيل	121
الفصل الثالث : تلقي التيار العلمنفسي العربي للدرس النفسي	
1. مصطفى سويف	149
2. مصري عبد الحميد حنورة	169
3. شاكر عبد الحميد	195
خاتمة	214
قائمة المراجع	

الدرس النفسي في النقد الأدبي العربي (دراسة وتقويم)

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع الدرس النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث من الانبثاق إلى الامتداد ، وإلى رصد المسوغات النظرية والمنهجية التي رتبها رواده وأقطابه لتبرير نجاعته في الممارسة النقدية، وإلى تحديد تياراته الأساسية الأدبية والسيكولوجية .

La Leçon psychologique dans la critique littéraire arabe (l'étude et l'évaluation) :

Cette étude vise à suivre la leçon psychologique dans la critique littéraire arabe à l'émergence de l'étalement moderne, et de suivre la justification théorique et méthodologique mis et organisé par ces théoriciens pour justifier son 'efficacité dans la pratique critique, et de déterminer les courants essentiels littéraire et psychologiques.

Psychological lesson in Arab literary criticism (the study and evaluation) :

This study aims to follow psychological lesson in Arabic literary criticism in the emergence of the modern sprawl, and follow the theoretical and methodological justification set and organized by these theorists to justify its efficiency in monetary practice and determine literary and psychological critical currents.