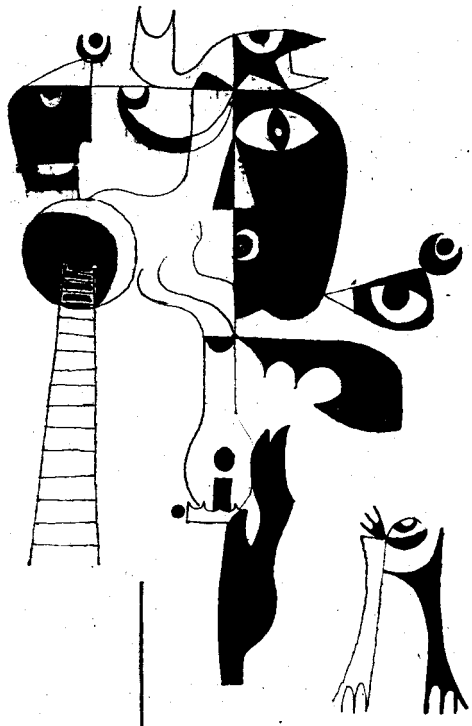
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	علم النفس والشعر
المصدر:	الموقف الأدبي
الناشر:	اتحاد الكتاب العرب
المؤلف الرئيسي:	يونغ، كارل غوستاف
مؤلفين آخرين:	الشريف، جلال فاروق(مترجم)
المجلد/العدد:	مج 1, ع 1
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1971
الشهر:	ايار
الصفحات:	40 - 53
رقم MD:	272548
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	الشعر ، جوانب نفسية، التحليل النفسي، الانتاج الادبي، النقد الادبي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/272548

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

علم النفس والشعر



يعتبر كارل غوستاف يونغ «Jung» من الرواد العظام في التحليل النفسي . وفي مقاله « علم النفس والشعر » الذي نقدمه فيما يلي يحاول أن يبرهن معتمدا على نماذج من الادب العالمي « ان النفس هي أم كل عمل فني والوعاء الذي يحتويه » متبعا منهجه في التحليل النفسي .

لقد ترعرع هذا العلم على يدي سيغموند فرويد ، ولاقى علم نفس الاعماق هذا أهمية كبرى خاصة فيما يتعلق بالوعي العام لعصرنا وكيف ينهج ليعبر عن مكنوناته أدبا وفنا . وكذلك فيما يتعلق بصورة الانسان التي تحاول الانتروبولوجيا الفلسفية الجديدة رسم خطوطها وتبيان معالمها على ضوء تفسيراته . فما كان يسبر غوره الشعراء في كل الازمنة وما تلمسه الفلاسفة أمثال شوبنهاور ونيتشه بصورة مجملة وعن طريق الحدس حاول فرويد التثبت من صحته ناهجا السبل التجريبية . لقد اكتشف فرويد مملكة اللاوعي وجيروتها الهائل في الحياة النفسية ويعد يونغ من تلاميذه النجباء لانه أبدع وبنى وشق طريقا خاصا به مقتبسا من أستاذه ، ناقدا له .

يرفض يونغ أن « الليبيدو » يقوم بالدور الرئيسي في الحياة النفسية اللاشعورية فهو ليس سوى مظهر من مظاهرها . فليست الطاقة الجنسية كل شيء . وهذا مكمن القوة في اتجاهه . كما يرفض وجود لاشعور شخصي فقط كما تقول النظرية الفرويدية . ويرفض أيضا أن « ارادة القوة » هي المحرك الاساسي لحياة الانسان النفسية وان ما يحفز الانسان الى القيام بالتعويض هو عقدة « الشعور بالنقص » كما تقول النظرية « الادلرية » فهذا ليس سوى مظهر من مظاهر الحياة النفسية أيضا .

وما يهمنا في هذه المقدمة هو عرض رأي يونغ حول اللاشعور الجمعي وعلاقته بالابداع الحق :

ان اللاوعي الذي يمثل الارض الام المبدعة للوعي يتالف من محتويات تعود الى جانب شخصي ، الى التكون الوجودي (الانتوجيني) ويمكن أن نطلق عليه اسم « اللاشعور الشخصي » . وأخرى تعود الى عنصر جمعي ، الى التكون السلالي والنوعي (فيلو جيني) ويمكن أن نطلق عليه اسم « اللاشعور الجمعي » . وهذا الاخير هو الذي يحدد نمط أفعال وردود أفعال النفس ، أي النماذج الاولية (المثل) وهي التي تشاهد كرموز في الاحلام وأحلام اليقظة وعالم الرؤى والخيال . وقد لاقت في الاساطير والتصورات الدينيةوالخرافات والقصص الشعبية والاعمال الفنية في جميع الحضارات والازمنة تعبيرا لها .

ان التحليل النفسي لا يمكن أن يحل محل ايديولوجية رغم أنه يحمل في طياته انقلابا للقيم . والتحرر من العقلية الجنسيـة البورجوازية يتطابق مع مهام الايديولوجيـة الاشتراكية التي تقلب القيم القديمة معتمدة على الثـورة الاقتصادية ـ الاجتماعية ذلك أن العوامل التي تسبب العصبية والامراض النفسيـة المتنوعة تعود الى أخلاق المجتمع الصناعي البورجوازي والى ركضه اللاهث نحو الربح . ومعظم هذه العوامل زائل في مجتمع اشتراكي انساني .

والخطر الذي يجب أن يحذر منه هو الاتباع الاعمى لتلك التحاليل النفسية الجزئية التي أتى بها كل من فرويد وآدلر ويونغ لانها تؤدي الى مزالق خطيرة . ان الظاهرة النفسية في التحليل النفسي تحمل طابعا نشوئيا تاريخيا جدليا . وكل زعم ان التحليل النفسي هو تحليل مثالي ميتافيزيقي زعم مبني على استيعاب سطحي عامي لمفهوم الظاهرة النفسية وللطريقة السديدة التحليلية المتبعة في هذا العلم .

فالصورة الاولى المنبثقة من قرائح الشعراء ، النابعة من مخيلة بعض فلاسفة الحياة تقتضي وجود لا وعي جمعي، فهي والحالة هذه مثال سحيق لشيء ما ، لرمز ما ، يعبر عن تراث تشترك فيه الامة البكر وبالاحرى الانسانية البكر. وعلم الادب الحديث يبحث ـ حسب رأي يونغ ـ عن هذه النماذج الاولى كحصيلة لخبرات ظاهرية وباطنية عانتها الانسانية عبر الزمن ، والتي نصادفها في الاساطير والخرافات ولوحات الشعراء ، والتي تؤثر فيهم بشكل لا واع نوعا ما .

فالانسان المبدع مصهور في تأليف ثنائي ، الجانب « الانساني ـ الشخصي » والجانب « اللاشخصي ـ الانساني » . فهو كشخص يتميز بطباع معينة وغايـات متنوعة ، ولكنه كفنان مبدع عليه أن يكون انسانا جمعيا ، لان الفن الاصيل ينبع من الانسان الجمعي لا من الانسان كشخص . والعمل الفني الاصيل هو الذي يضع يده على جذور مشكلات الشعب ، هو التعبير الحق عن آمال أمة تكمن بالقوة . وهو لا يتسم بطابع شخصي ، ورغم هذا فهو يلامس أعمق أعماق الاماني الخافية في قرار النفوس ويضرب على الاوتار الحساسة في القلوب ، لان الانسان المبدع الذي خطه قد انطلق من ساحة الشعور ونفذ الى ساحة اللاشعور الجمعي ، حوّم فوق هـــذا اللاشعور واحتضنه في لحظات الهام صوفية .

والآن ، هل الانسان المبدع الذي نفذ الى اللاشعور هو انسان مريض نفسيا ؟

على الرغم من أن ٩٠٪ من العباقرة (كما يقول لانجه ـ ايشباوم) كانوا يعانون من اضطراب عقلي أو نفسي ، الا أن ارتباط العبقرية بأمراض عصابية ليس ضرورة حتمية . فعنصر المرض لا يعني بالضرورة ان المرض سبب والعبقرية نتيجة ، بل قد تعني وبنفس القوة أن العبقرية في احتكاكها مع بيئة اجتماعية جامدة قاسية هي السبب. ولذا قيل « العبقرية ترتمي عند عتبات الفقراء ». فالفنان المبدع يتعارض وجوده مع الوجود الاجتماعي ، فيحاول تثويره بالكلمة ، بالريشة وبقدر ما يغوص في قرارة نفسه ، بقدر ما يلامس آمال ذلك المجتمع في خضم لا شعوره الجمعي !

ان عرضنا لوجهة نظر يونغ في الادب والفن لا يعني اننا نتبناها على الرغم من الخدمات الجلى التي قدمهـا التحليل النفسي كعلم للادب والفن . ذلك لان هذا العلم لم يع الطبيعة السياسية لعمله لذلك استخدم وما يزال يستخدم في المجتمعات الرأسمالية لا لخدمة الايديولوجيات الفاشية والبورجوازية والرجعية فحسب وانما أيضا في خدمة المصالح المباشرة وغير المباشرة لهذه الفئات والطبقات المعادية للجماهير . فقد ولدت النازية من ذلك الرأي الذي يقول ان هتلر هو تلك العبقرية السياسية التي استطاعت عن طريق اللاشعور الجمعي النفوذ الى صميم الشعب الالماني ، كما أن مبدأ هذا اللاشعور الجمعي هو الذي استخدم وما يزال يستخدم في المجتمعات الرأسماليـة لحجب الصراع الطبقي وتضليل الجماهير .

من المؤكد ومن البدهي أن علم النفس أي علم الحوادث النفسية يمكن أن تقوم بينه وبين العلوم الادبية علاقة ما . أليست النفس الانسانية هي في آن واحد أم كل علم والوعاء الذي يتكون فيه كل عمل فني ؟ ثم هل يحق لنا انتظار ظهور علوم بالنفس قادرة على أن تقدم لنا من جهة ، العون على دراسة البنية النفسانية لعمل فني ، ومن جهة أخرى أن تفسر لنا الشروط السيكولوجية للفنان المبدع .

علينا مع ذلك أن نلاحظ أننا هنا بصدد مهمتين مختلفتين جوهريا . ان دراسة عمل فني ما هي تحليل الثمرة التي ولدت « عمدا » من المواهب والفعاليات النفسية المعقدة ، بينما دراسة الشروط السيكولوجية للفنان المبدع هي دراسة الجهاز النفسي بذاته .

في الحالة الاولى ، موضوع التفسير السيكولوجي هو عمل فني مشخص ، في الحالة الثانية الموضوع هو الكائن الانساني المبدع بصورة شخصية ذات طابع موحد . وعلى الرغم من أن بين العمل الفني وصانعه أوثق الصلات ومرتبطين بروابط متبادلة لا تنفصم ، فان هذا لا يقلل من شأن حقيقة أن أحدهما لا يمكن أن يفسر الاخر . من المؤكد أن بالوسع التوصل من أحدهما الى استنتاجات تنطبق على الاخر ، الا أن هذه الاستنتاجات ليست قط ملزمة . انها في أحسن الاحوال استنتاجات تعبر عن احتمالات ، عن نظرات حالفها التوفيق ، الا أنها ليست شيئا أكثر من هذا .

عندما نسمع النداء الذي يطلقه فاوست قائلا : « الامهات . الامهات . يا للطرافة » فان ما نعلمه عن موقف غوته الشخصي من أمه يساعدنا وينورنا ، غير أننا نظل بعيدين عن أن نفهم كيف يمكن أن يولد تأثير الام في غوته « فاوست » على الرغم من أن الحدس العميق يحضنا على التفكير في أن الصلات بين غوته وأمه قد لعبت دورا هاما فيه كانسان وأنها قد تركت بالتأكيد في « فاوست » آثارا تكشف عن ذلك على وجه الخصوص. بالمقابل لا نستطيع انطلاقا من دائرة «النيبولنغن» «Niebelungen» (١) أن نكشف أو نستنتج على وجه التأكيد واقعة هي أن « فاغنر » كان يميل الى المخنثين من الرجال على الرغم من أننا نستطيع هنا مع ذلك أن نكشف عن بدايات خفية تنطلق من السمات البطولية لشخصيات النيبولنغن لتصل الى مافي فاغنر الفرد من أنوثة مرضية .

ان السيكولوجية الشخصية للمبدع تخلف بعض ملامحها على العمل الذي أبدعه ولكنها لا تفسره . واذا افترضنا مع ذلك أنها تفسره وبنجاح فان علينا أن نعترف بأن ما يتضمنه العمل الفني مما يفترض أنه ابداع ان هو الا بمثابة عرض مرضي في غير صالح العمل الفني ولا يشرفه.

ان الوضع الراهن للعلم السيكولوجي الذي يؤلف أحدث فروع معارفنا ـ لا يسمح لنا بأي شكل من الاشكال بأن نقيم في ميدان التفسير الادبي الروابط الوثيقة التي تقوم بين السبب والنتيجة ، رغم أن هذا هو ما يطلب من العلم . هكذا فان علم النفس لا يكشف عن علاقة سببية صارمة الا في ميدان الغرائز والمنعكسات شبه السيكولوجية، لكن منذ أن تبدأ حياة النفس بذاتها ، أي منذ أن نلامس العقد فان على علم النفس أن يكتفي بتقديم عمليات وصف مفصلة للمشاهدات التي يتحقق منها . ان عليه أن يقصر دوره على تقديم صور حية قدر الامكان للخيوط الغريبة في معظم الاحيان التي يراقبها . انها محبوكة بدقة متناهية شبه لا انسانية وان على علم النفس أن يتخلى عن الزعم بأن أيا من هذه العناصر يفرض نفسه بالضرورة ولو كان الامر خلاف هذا ، لو كان بوسع علم النفس أن يفخر بأنه استخلص علائق سببية أكيدة في العمل الفني أو في قلب الابداع ، فان نقد الفن بأجمعه وعلم الجمال كله سينزعان من مكانهما ويقضى عليهما بأن لا يكونا غير فرع من فروع علم النفس . وعلى الرغم من أن على علم النفس أن لايتخلى تحت طائلة القضاء على نفسه ، عما يبذله من جهد كي يؤكد ويحلل العلاقة السببية المحتملة في السياقات المعقدة فاني أعتقد أن انتظاره لن يجدي أبدا لان العناصر المبدعة اللاعقلانية التي تتجلى أكثر وضوحا في الفن ستؤدي في النهاية الى اخفاق جميع المحاولات العقلانية . ان جميع الاحداث النفسية التي وقعت ضمن اطار ما هو شعوري يمكن تفسيرها على أساس السببية . وبالمقابل فان اللحظة المبدعة التي تضرب بجذورها في أوسع متاهات ما هو لا شعوري تظل دون ريب مغلقة الى الابد أمام هجمات المعرفة الانسانية ، ان هذه اللحظة تتيح لك أن تصفها في تجلياتها وأن تأخذ فكرة مبهمة عنها ، غير أن جوهرها يظل ما في ذلك ريب بعيدا عن متناولك . لهذا السبب يظل نقد الفن وعلم النفس مرتبطين ببعضهما والمبدأ الذي قام عليه أحدهما لا يقضي على الاخر . ان مبدأ علم النفس هو أن يدل على المواد النفسية المطلوب دراستها من خلال منظور يجعلها تنبثق من مقدماتها السببية ، أما مبدأ النقد الفني فيقوم على النقيض من هذا على اساس اعتبار

---

(١) من الاساطير والملاحم الجرمانية القديمة . استمد منها المؤلف الموسيقي الالماني ريتشارد فاغنر موضوعات للاوبرا . (المترجم)

الواقعة النفسية كمعطاة وجودية لاتتجزأ سواء أكان الامر بالنسبة الى الفنان أم الى عمله الفني . ان هذين المبدأين صالحان على الرغم من نسبيتهما .

((العمل الفني))

ان المنظور الذي يتطلع علم النفس من خلاله الى العمل الفني في الادب يتميز من خلال موقفه الخاص عن المنظور الادبي فالقيم والوقائع التي يتشبث بها هذا الاخير بصورة جوهرية يمكن أن تكون بالنسبة الى منظور علم النفس مجردة من أية أهمية اذا صح التعبير وعلى النقيض من ذلك فان الاعمال ذات القيمة الادبية المشكوك فيها يمكن أن يوليها عالم النفس اهتماما خاصا وعلى سبيل المثال فان الرواية التي يسمونها سيكولوجية لا تقدم له ولو من بعيد ما تقدمه له الرواية ذات المنظور الادبي . ان رواية من هذا النوع بصفتها تؤلف كلا واحدا قائما بحد ذاته تفسر نفسها بنفسها . انها اذا صح القول تجسد سيكولوجيتها الخاصة بها هذه السيكولوجية التي يستطيع عالم النفس أن يكملها أو ينتقدها وكل ما يتبقى على صعيد النقاش هو لماذا اختار المؤلف مثل هذا الموضوع وهذا ما سنعود اليه في القسم الثاني من هذه الدراسة .

أما الرواية غير السيكولوجية ، فانها على النقيض من هذا تقدم أفضل الامكانيات للتوضيح السيكولوجي فليس للمؤلف غايات سيكولوجية على وجه التحديد وهو لا يرسم مقدما سيكولوجية شخصياته . وبهذا فانه لا يفسح مجالا للتحليل والتفسير وانما يحض عليهما بما في أوصافه من موضوعية . ان روايات بيير بنوا(١) و ((القصص الخيالية Fictions Tories)) من ذلك النوع الذي يقدمه ((رايدر هاجارد))(٢) التي تمضي من خلال ((كونان دويل)) «Conan Doyle» (٣) كي تصبح الانتاج الادبي الاكثر رواجا عند الجماهير ألا وهو الرواية البوليسية . ويجب أن نذكر هنا أيضا القصة الاميركية الكبيرة التي كتبها ميلفيل وهي ((موبي ديك)) «Moby Dick» (٤) ان وصف الاحداث الذي يمسك بأنفاس القارىء والذي يبدو وكأنه بعيد عن كل مقصد سيكولوجي ، هو بالتأكيد ذو أهمية كبرى عند عالم النفس لان القصة كلها مبنية على خلفية سيكولوجية نفسية . والنظرة النفاذة والناقدة تستطيع تمييزها بصفاء ووضوح زائدين حتى ولو كان المؤلف على غير وعي منه لتقديراته . وبالمقابل فان المؤلف في الرواية السيكولوجية يحاول أن يرفع بنفسه المادة الاولية لعمله في مجال النقاش والتوضيح السيكولوجي الى ما وراء العقد البسيطة . الامر الذي يجعل الخلفية النفسية للعمل مبهمة في معظم الاحيان . ان السوء في هذه الزمرة من الروايات يستمد مقوماته من علم النفس في معظم الاحيان ، بينما الروايات التي هي من الزمرة الاولى ، علم النفس وحده هو الذي يعطيها معناها العميق .

ان ما وضحته بالنسبة الى الروايات يؤلف مبدءا سيكولوجيا يتجاوز حدود هذا النوع من الادب ، اذ يمكننا أن نجده في الشعر انه في ((فاوست)) هو الذي يواجه القسمين الاول والثاني ، ان مأساة مرغريت تفسر نفسها بنفسها . بينما يتطلب القسم الثاني عملا بأكمله من التفسير فليس لدى علم النفس ما يضيفه على ما قاله الشاعر وعلى نحو أفضل مما قاله ، والقسم الثاني بالمقابل يمثل فينومينولوجيا عظيمة تجد فيها قوة الشاعر المبدعة نفسها وكأنها استهلكت أو قد تم تجاوزها وتخطيها . هنا ليس ثمة ما يفسر نفسه بنفسه ، وكل بيت شعر جديد يستدعي اعمال فكر القارىء في التفسير ان فاوست تمثل أفضل تمثيل دون ريب القطبين المتباعدين اللذين يمكن للاثر الفني الادبي من وجهة علم النفس أن يتحرك ضمنهما.

ولكي نكون واضحين ، لنطلق على الطريقة الاولى اسم الطريقة السيكولوجية للابداع وعلى الثانية اسم الطريقة الاستبصارية . ان الطريقة السيكولوجية في الابداع تضع يدها على موضوع ما قائم ضمن حدود الشعور الانساني ، فهي مثلا تستولي على تجربة من تجارب الحياة، على شيء من الاشياء ، على هوى من الاهواء ، على قدر انساني بكل الشمول الذي يعرفه الشعور أو يمكن أن يحس به . وروح الشاعر ترتفع بهذا الموضوع انطلاقا من المعاش العادي لترفعه الى مستوى المعاش الداخلي وتقومه على نحو يصبح فيه ما لم يكن يبدو حتى الان خارجا عن المألوف وما لم يكن يشعر به الا بشكل مبهم أو ما كان يؤثر المرء أن يعرض عنه ، وذلك بفضل التعبير الجديد مطروحا بشكل مقنع على مستوى شعور القارىء . فالشاعر على هذا النحو يعطيه درجة عليا من الوضوح والوعي

---

(١) روائي فرنسي معاصر (١٨٨٦ — ١٩٦٢) اشتهر بقصصه الخيالية (الاطلنطيد) والمثيرة (كينغز مارك) .

(٢) روائي انكليزي معاصر اشتهر بقصصه عن مغامرات خيالية مستمدة من تاريخ العصور القديمة .

(٣) روائي انكليزي معاصر ومبتكر شخصية شرلوك هولمز البوليس السري الذي يحقق في الجرائم المعقدة .

(٤) قصة للكاتب الاميركي هيرمان ملفيل (١٨١٩ — ١٨٩١) اشتهر برواياته عن المغامرات البحرية ومنها « موبي ديك » و « الحوت الابيض » .

(المترجم)

والانسانية . ان الموضوع الرئيسي الذي يعطيه الشاعر شكلا انما ينبثق في جوهره من البشر ، من أفراحهم وأتراحهم التي تتجدد باستمرار الى ما لا نهاية . وبفضل الفعل المبدع فان مضمون الوعي الانساني هذا يعطي تفسيرا شعريا يسمو به ، وبهذا لا يبقي الشاعر شيئا لعالم النفس . ليس ثمة ريب في أنه يبقى لعالم النفس أن يبحث مثلا عن السبب الذي جعل « فاوست » يتعلق «بمرغريت» أو السبب الذي دفع مرغريت الى قتل وليدها . غير أنه ليس في هذا سوى القدر الانساني الذي يتكرر ملايين المرات والذي يبلغ ذروة الابتذال في قاعات قصور العدل أو في القانون المدني ، فلا شيء يبقى في الظل وكل شيء يفسر نفسه بنفسه على نحو مقنع .

في هذا الخط يجب أن يصنف العديد من الانتاج الادبي كروايات الحب والرواية الاجتماعية والرواية العائلية والرواية البوليسية والقصائد الغاضلة ومعظم القصائد الغنائية والتراجيدية والكوميدية . ومهما كان الشكل الفني في كل نوع من هذه الانواع فان المضامين التي يتشبث بها الاسلوب السيكولوجي في الابداع انما تصدر عن ميدان التجربة الانسانية بأقصى ما فيها من تأثير ، ولئن أطلقت على هذا الاسلوب في الابداع اسم « سيكولوجي » فذلك لانه يتحرك دوما ضمن حدود ما هو ان لم يكن قابلا لان يفهم سيكولوجيا ، فهو على الاقل قابل للتحديد بدقة وقابل للتمثل ، وجميع العمليات بدءا مما هو معاش الى حين وضعه في قالب فني ، تجري في ساحة علم النفس القابل للتفسير . ان الموضوع الاساسي نفسه ليس فيه في حد ذاته أي شيء يبدو غريبا علينا ، بل انه على النقيض من ذلك أليف الينا الى حد الاشباع ، فالمسالة هنا هي الهوى وتقلباته والمصائر الانسانية وحظوظها والطبيعة الخالدة وما فيها من ضروب الجمال والكوارث .

ان الهوة التي تفصل بين فاوست الاول وفاوست الثاني ، تفصل أيضا الاسلوب الاستبصاري في الابداع عن الاسلوب الذي أتينا على استعراضه في هذا الاسلوب الثاني كل شيء يسير بالمقلوب ، فالتجربة المعاشة أو الشيء الذي يصبح موضوعا في البناء الفني ليس فيه أي شيء مألوف لدينا ، فجوهره غريب عنا يبدو وافدا علينا من أعماق طبيعة لا ندري كنهها ، من أعماق عصر آخر ، أو من عوالم الظلام أو من النور قائمة على هامش ما هو انساني . ان هذا الموضوع سيؤلف تجربة أساسية تقف الطبيعة الانسانية أمامها مشدوهة ، وقد استعصى عليها الفهم ، انه يعجزنا عجزا بغرابته وما فيه من برود ، أو على النقيض من ذلك فانه يبدو بما فيه من طابع ذي دلالة وفخامة بحالة أو بأخرى وكأنه قد انبثق من أعماق العصور . وسواء تجلى بشكل براق أو شيطاني أو فظ أم لا ، وسواء طرح قيما جديرة بالاحترام أم لم يطرح ، وكذلك سواء تمثل على حد قول نيتشه كمشاهد مقلقة معبرة عن السديم الكوني أو كجريمة العيب في الذات الانسانية ، أو على النقيض من ذلك كان هذا الموضوع كشفا ليس بوسع الحدس الانساني سبر أغواره أو ادراك ارتفاعاته ، أو أن جماله بلغ مرتبة غدا معها ادراكه ضربا من العبث فان قيمة هذا الموضوع وقوته انما تكمنان في بشاعته الظاهرة .

ان الالتقاء بسياق على هذا النحو من القوة امر مربك الى أقصى حد لانه يهز بوسائل متعددة السبيل المطروق أمام الفهم والحساسية ، ولانه يتطلب من الخلق الفني شيئا آخر غير التجارب المألوفة المستمدة من الحياة العادية ، فهذه الاخيرة لا تبلغ فعلا وأبدا عوالم الكون . انها لا تفجر أبدا اطارات ما هو ممكن انسانيا ، لهذا اذا هز حدث من أحداث الحياة فردا ما هزا عميقا فان هذه الحياة تنصاع طائعة مختارة أمام الاشكال التي تقدمها الفنون الانسانية . وبالمقابل فان التجربة الاخرى التي تحدثنا عنها تمزق من أسفل الى أعلى الستارة التي رسمت عليها صور كوننا . ومن خلال هذه الشقوق المفتوحة ودون أن تدرك مداها تقتحم العين الاعماق المغلقة على الفهم لما لم يتكون بعد . فهل ثمة عوالم أخرى ؟ أم هي مسالة اظلام في الفكر ؟ أم مسالة ينابيع للنفس الانسانية ترجع الى ما قبل التاريخ ؟ ليس بوسعنا الاجابة عن هذه الاسئلة بالنفي أو الايجاب « حتى لكأن خلق أشكال ما وتعديلها هو المسرة المثلى الخالدة للمعنى الخالد للاشياء »(١) ان رؤى أصيلة من هذا النوع نجدها عند « بواماندر » «Poimandres» (٢) وفي « الراعي » لهيرماس Lepasteuro d'hermas وعند دانته «Dante» وفي فاوست الثاني وفي المعاناة الديونيسية عند نيتشه ، وفي مؤلفات فاغنر (دائرة النيبولنغن ـ تريستان ـ بارسيفال) وفي « الربيع الاولمبي » عند شبيتلر «Spitteler» وفي رسوم وأشعار ويليام بليك وفي «Hypnerotomachia» للراهب

---

(١) Gestaltang, Umgestaltung des ewigen sinnes, ewinge Unterholtung.

(٢) انظر يونغ
Aperçus du drame contemporain (1948)

فرانسيسكو كولونا(١) وفي التهتمات الفلسفية والشعرية عند جاكوب بوهيم، وكذلك في لوحات « القدر الذهبية » عند « هوفمان » «T.A. Hoffman» التي هي تارة بديعة وطورا فظة . وبشكل أكثر تحديدا وأكثر ايجازا ، فان تجربة من هذه النوعية تؤلف المضمون الاساسي لمؤلفات رايدر هوجارد «Rider Hoggard» التي تدور حول « هي She » وكذلك الامر عند بيير بنوا (في الاطلنطيد بصورة رئيسية)وعند كوبان «Kubin» في « الجانب الاخر » وعند « ميرنك » «Meyrink» بصورة رئيسية بصدد « الوجه الاخضر » التي يجب عدم الاقلال من شانها ، وعند « غوتس » «Goetz» في « مملكة بلا مكان » وعند « بارلاخ » «Barlach» في « النهار الميت » والى غير ما هنالك .

اننا عندما نواجه مادة العمل الفني السيكولوجي كما عرفناها آنفا ، لسنا في حاجة أبدا الى التساؤل عن محتواها ودلالتها .

بل على النقيض من ذلك ، اذ اننا عندما نقف أمام معاناة استبصارية ، فان هذه الاسئلة تفرض نفسها تلقائيا . فلا بد من تعليقات وتفسيرات ، اننا نفاجأ وندهش ونرتبك ونرتاب ، بل يحدث ما هو أسوأ من ذلك أيضا اذ أننا(١) نشمئز . ان هذه التجارب لا تثير أي شيء يذكرنا بالحياة اليومية ، بل انها تجعل الاحلام والهموم الليلية والمشاعر المقلقة الكامنة في الزوايا الغامضة والمظلمة من النفس ، كلها تحيا . ان الجمهور في أغلبيته العظمى يتأبى على هذه الموضوعات ولا يرحب بها الا عندما تثير فيه أكثر الاحساسات غلظة . بل ان المختص بالادب نفسه كثيرا ما يساوره الارتباك أمامها ، ويبدو أن دانته وفاغنر قد سهلا له مهمته ، اذ أن المعاناة البدائية عند الاول مجلببة باطار تاريخي وعند الثاني بصورة تركيبات اسطورية وبالتالي سوء فهمها « كمضمون » لان الديناميكي والدلالة العميقة عند الاثنين لا تكمنان قط في المادة التاريخية لا ولا في المادة الاسطورية وانما تشع من الرؤيا البدائية التي تعبران عنها . فعند رايدر هاجارد نفسه الذي يمكن اعتباره بحق مؤلف « قصص خيالية » «Fiction Stories» ليس خيط اريان(٢) سوى وسيلة لاقتناص مضمون كبير ومعبر ، على الرغم من أنه يتضخم أحيانا بصورة مقلقة ، ومن الطريف اننا نجد خلافا لما هو قائم في مادة الابداع السيكولوجي ، أن ثمة عدم شفافية عميقة تحيط باصل الموضوعات الاستبصارية ، غالبا ما يظن بأنها دوما ، غير مقصودة . ذلك لاننا نحمل بصورة طبيعية على الافتراض ــ وهذا ما يجري بصورة خاصة في أيامنا هذه بتاثير السيكولوجية الفرويدية ــ بأن وراء هذا المزيج من النور والظلمة المزمجر أحيانا والمتلىء أحيانا أخرى بالمشاعر المبهمة ، يجب أن تتجلى المعاناة الشخصية ، والتي يمكن انطلاقا منها تفسير الرؤيا الفريدة للسديم التي عبر عنها المبدع والتي بواسطتها يوحي للمرء أن الشاعر قد حاول بصورة تقريبية وليس بدون دوافع أن يتعمد اسدال الظلام على أصول المعاناة التي عاشها . بين هذا الموقف « التفسيري » وبين الافتراض بأن من الممكن أن تكون المسالة ابداع مرضي وعصابي لا توجد غير خطوة واحدة والحق يقال أن نخطوها ونظهر كأننا على صواب فيما نفعل وذلك بمقدار ما تكون لفات الرؤى هذه موسومة بالخواص التي نجدها ايضا عند خيالات بعض المصابين بالامراض العقلية ، وعلى النقيض من هذا فان المواد العصابية غالبا ما تكون مثقلة بمنحى ذي دلالة لا نجده الا في النتاج العبقري ، فنحن اذن بطبيعة الحال أمام محاولة لاعتبار كل هذه الظاهرة من زاوية علم الامراض (باتولوجيا) ولتقرير ان الاشكال الغريبة التي تجسد المعاناة البدائية ليست في الحقيقة سوى وجوه بديلة غايتها القيام بمحاولات للتمويه ، اننا عندما نسير في هذا الطريق نفترض أن معاناة شخصية صميمية قد سبقت ما أسميه (الرؤيا البدائية) معاناة تتسم بـ « لا توافق كبير » أي بطابعها الذي لا يمت بأية صلة الى بعض الاوامر والنواحي الاخلاقية . اننا نفترض أن المعاناة التي نحن بصددها كانت على سبيل المثال تجربة غرامية ذات طبيعة أخلاقية أو جمالية لدرجة بدت معها غير متوافقة مع كلية الشخصية أو على الاقل مع وهم الشعور ، مما يدفع الشاعر الى محاولة كبت واخفاء التجربة المشار اليها (أي جعلها لا شعورية) بمجموعها أو على الاقل بعض اجزائها الاساسية ولهذا الغرض فانه جند كل ما في ترسانة الخيال المرضي . وبما أن هذه المحاولة لا سبيل الى أن تكون غير عملية استبدال ، لذلك فهي اذن بالقوة غير مشبعة ولا بد من أن تتكرر في سلسلة لا تنفد تقريبا من التجليات . وبهذا الشكل يلد ذلك الفن المتضاعف النماذج على تفاوت درجات بشاعتها أو شيطانيتها أو فظاظتها أو انحرافاتها وذلك كي تحل من جهة محل المعاناة « غير المقبولة » ومن جهة أخرى وفي الوقت نفسه لتمويهها .

ان هذه الخطوات الاولى في علم النفس التي تتناول الكائن المبدع أثارت موجة من الاهتمام الشديد وتؤلف حتى

---

(١) هي رواية « صراع حب خيالي » التي وضعها الراهب الدمنيكي كولون باللاتينية في القرن الخامس عشر . (المترجم)

(٢) أسم امراة في الاساطير اليونانية ــ وخيط اريان يعني الخيط الذي يدل عى الطريق .

(المترجم)

يومنا هذا المحاولة النظرية الوحيدة لتقديم تفسير « علمي » لاصل مواد الرؤيا وكذلك في الوقت نفسه لتقديم سيكولوجية لهذهالاعمال الفنية الغريبة. وانا بهذا أضرب صفحا عما قدمته شخصيا مفترضا انه على وجه العموم غير معروف ومفهوم كهذا المفهوم الذي أتيت على ذكره . على هذا فان ارجاع معاناة استبصارية الى خبرة شخصية يحولها الى شيء غير أصيل ليس سوى بديل . من هذه الزاوية فان المضمون الاستبصاري يفقد طابعه الاولي . ان الرؤيا البدائية تهبط الى مستوى لا تصبح فيه غير رمز ، والسديم المستشف ينحل بحيث لا يصبح غير تعبير عن اضطراب نفسي . ان مثل هذا التفسير يتأطر بعد تهدئته ضمن حدود كون منتظم . لم يزعم العقل العملي يوما أنه يجب أن يكون مثلا أعلى للكمال ، ان أشكال عدم الكمال هذه التي لا مفر منها هي شذوذات وأمراض وهي حسب الفرضية الاساسية جزء من الطبيعة الانسانية ، ان النظرة المقلقة الى الهوات القائمة ما وراء الانساني تبدو عندئذ وكأنها لم تكن غير وهم والشاعر ليس سوى خادع مخدوع ان معاناته البدائية كانت « انسانية » مغرقة في انسانيتها الى درجة لم يستطع اقتحامها واضطر الى أن يخفيها عن نفسه .

ويحسن أن لا تغيب عن نظرنا النتائج التي لا مفر منها التي يجرها هذا الارجاع على اعادة التذكر الشخصي، والذي يضيع بسببه الهدف الكامن من هذا الموقف التفسيري . ان هذا الارجاع يؤدي فعلا الى الانحراف عن سيكولوجية العمل الفني ليتركز على السيكولوجية الشخصية للشاعر وهذه السيكولوجية الاخيرة لها أهميتها بحد ذاتها غير انها يجب ان لا تمنع من تمييز الاولى التي لها أيضا ثمنها والتي لا يمكن حذفها بمجرد خدعة ، بأن لا نجعل منها غير تعبير عن عقدة شخصية .

لسنا هنا نرغب في التساؤل عن جدوى العمل الفني بالنسبة الى الشاعر ، هل هو تسلية أو تعمية ، هل هو ألم أم فعل ، ان مهمتنا في هذا الفصل هي أن نفهم العمل الفني سيكولوجيا ، ولهذا من الضروري أن ننظر بعين الجد الى ما يشكل أساس هذا العمل . أي المعاناة البدائية التي ينظر اليها جديا تماما كما هو شأن العمل الفني السيكولوجي الذي لا يدور بخلد أحد أن يضع موضعالشك حقيقة التجربة التي يقوم عليها العمل الفني نفسه وكذلك قيمتها . من المؤكد أن التثبت من اليقين اللازم هو هنا أمر أكثر صعوبة ما دامت المعاناة الاستبصارية البدائية ، كما تظهر في كل أشكالها تتمثل أمامنا بشيء منقطع الصلة بالتجربة السائدة . انها تثير بصورة حتمية أشد أنواع الميتافيزيقا غموضا الى درجة يشعر معها حتى العقل المفتوح أنه غير قادر على التدخل ويصل بالضرورة الى نتيجة هي أنه يجب أن لا تحمل كثيرا مثل هذه الاشياء على محمل الجد والا فان العالم مهدد بأن يعاود السقوط في الريبة والخرافة ، وكل من ليس لديه هذا الميل ذي الصفة « الغيبية » هو بالتالي مدفوع الى أن يرى في « المعاناة الاستبصارية » انها حصيلة « خيال خصب » و « نزوات ومتاهات شاعرية » ويعزز بعض الشعراء هذا الموقف عندما يمنحون أنفسهم في مؤلفاتهم منطقة أمان . ان سبيتلر على سبيل المثال يزعم أنه كان بوسعه أن يقول « حان أول أيار » بدلا من « الربيع الاولمبي » ويرجع هذا الى أن الشعراء بشر أيضا ، فما يقوله شاعر عن انتاجه ليس في أغلب الاحيان من بين أفضل ما يقال . والمهم ليس أقل من الحاجة الى الدفاع عن المظهر الجدي للمعاناة البدائية عند الاقتضاء ضد تشبثات الشاعر الشخصية .

ان « راعي » « هيرماس » وكذلك « الكوميديا الالهية » و « فاوست » قد حركتها أحداث واقعة العشق التي ولدتها غير أن هذا لا يقلل من حقيقة أن المعاناة الاستبصارية هيالتي منحتها تمامها وكمالها. وليس لدينا أي سبب للافتراض أن التجربة العادية التي يستند اليها فاوست الاول قد أنكرت أو قنعت في الثاني . مع ذلك فثمة مجال للاعتقاد أن غوته عندما وضع فاوست الاول كان طبيعيا ، في حين يبدو أنه كان في وضع عصبي مضطرب عندما وضع الثاني . اننا نجد بشكل مترابط في هذا السياق الكبير الذي يبدأ من هيرماس الى غوته مارا بـ « دانته » والذي يمتد على مسافة الفي سنة تجربة العشق الشخصية ليست مضافة فحسب الى الرؤيا الاعظم بناء وانما ملحقة بها بصورة جلية . ان هذه الشهادات ذات مغزى لانها تدل بغض النظر عن السيكولوجية الشخصية للشاعر ، ان الرؤيا داخل العمل الفني تؤلف معاناة أكثر عمقا وأشد قوة من العشق الانساني بحد ذاته . وفيما يخص العمل الفني الذي يجب أن لا نخلط أبدا بينه وبين ما لدى الشاعر من شخصي لا مجال للشك رغم كل ما يمكن أن يخطر ببال المفكرين ، ان الرؤيا معاناة بدائية أصيلة . انها ليست شيئا مشتقا من غيره ، ثانويا . انه ليس فيها ما هو عرض مرضي ، انها تحقق رمزا حقيقيا هو التعبير عن خاصية مجهولة . وكما أن التجربة الغرامية بتحقيقها لما هو معاش هي حادث واقعي ، كذلك الرؤيا ايضا . ولا يهمنا في شيء أن يكون مضمونها من طبيعة مادية أو سيكولوجية أو ميتافيزيقية . انها تؤلف واقعا نفسيا له على الاقل جدارة الواقع الفيزيائي نفسه . والفرق الوحيد هو أن

تجربة الاهواء الانسانية تجري في اطار الشعور في حين أن الشيء الاستبصاري يعاش خارج هذا الاطار . ان العاطفة التي في الاولى تكشف لنا عن أجواء معروفة في حين أن الحدس الذي في الثانية يقودنا نحو المجهول والمخفي ، نحو أشياء سرية بحكم طبيعتها . وهي اذا ما غدت شعورية فانها تغطى وتخفى عن الانظار عمدا ، ولهذا فهي منذ عصور موغلة في القدم موسومة الى أقصى درجة بطابع من السرية المضللة المنفرة ، هذه الاشياء هي خفية على الانسان الذي يخفي نفسه بدوره عنها كما فعلت « ديدمونة » خلف ترس العلم والعقل . ان الكون المنتظم هو ايمان النهار الذي يحمي الانسان من هم سديم الليل. فقد توجب على الانسان أن يمنح نفسه الوضوح الزائف الذي جاء به عصر التنوير ليحميها من الهم الذي يجيء به الايمان بالليل ، وبعد هذا يأتي من يقول له أن ثمة أفعال حية تجري ما وراء عالم الانسان اليومي ؟ أن ثمة ضرورات وحتميات خطرة ؟ ان ثمة اشياء متوقع وجودها أكثر من الالكترونات ؟ فهل من قبيل الوهم المحض الاعتقاد بأن المرء مالك زمام روحه ومسيطر عليها بصورة مشروعة ؟ وما يسميه العلم « النفس » هل هو مجرد نقطة استفهام سجينة في أعلى الجمجمة ؟ أليس هذا في خاتمة المطاف غير باب مشرع يفور فيه المجهول والفاعل والمقلق قادما من عالم آخر غير عالم الانسان ، منتزعا الانسان على أجنحة الليل من الانسانية وسائرا به نحو قدر ونحو تبعية تعلو على الشخص ؟ انه يخيل احيانا ان ليس للتجربة العاطفية غير هدف واحد محرك ، بل انه ليخيل أحيانا أنها قد « رتبت » في سبيل هدف آخر ، كما لو أن المظهر الشخصي والانساني ليس سوى مقدمة لما يجب اعتباره بمثابة الجوهري وبالتالي ما يمكن أن نطلق عليه على سبيل المقارنة اسم « الكوميديا الالهية » .

ان العمل الفني الذي هو من هذه الفصيلة ليس الابداع الوحيد الذي ينبثق من الظلمة . ان أصحاب البصائر والانبياء يقتربون منها ، وكما قال القديس أوغسطين باصرار : « اننا نستمر في الصعود عندما ننفذ بواسطة أفكارنا وأحاديثنا وتأملنا الى الاعمال التي هي أعمالكم ، ونحن نتخطى عتبة نفوسنا نفسها عندما نلج فيها واننا لنجعلها تمر من الممر الذي يجب عليها أن تمر فيه كي تصل الى موطن الخصب الازلي حيث تتناول خلال عصور العصور غذاء الرب ، معطيا اياه الحقيقة خبزا ، وفي هذا الموطن الحياة هي أيضا الحكمة ... » في هذه الدائرة أيضا يسقط كبار الاشرار وكبار الهدامين الذين يسودون وجوه عصر ، وكذلك المعتوهون الذين اقتربوا أكثر مما يجب من النار الباطنية .. « من ذا الذي يستطيع منكم أن يقيم مع نار لا تخمد ؟ من ذا الذي يستطيع منكم أن يعيش مع اللهيب الخالد ؟ » ذلك لانه قيل والحق يقال (من يريد الرب أن يهلكه يبدأ بجعله مجنونا) ومهما كانت هذه الدائرة مظلمة لا شعورية ، فالانسان لا يستطيع أن يرى فيها في حد ذاتها شيئا مجهولا ما دامت دوما وفي جميع الابعاد هي البداهة بعينها ، اذ أنها بالنسبة الى الابتدائي تجلٍّ ثابت لعالمه وصورته عن هذا العالم ، ونحن وحدنا الذين نبذناها خشية التطير وخوفا من الميتافيزيقا ، من أجل بناء عالم من الشعور ثابت قابل للتناول تسوده قوانين الطبيعة مثلما تسود الشرائع الانسانية في دولة منتظمة . بيد أن الشاعر ، الشاعر بالذات يكشف أحيانا وجوه الظلام والارواح والشياطين والآلهة والتداخلات الخفية بين المصدر الانساني والارادات التي تعلو على الانسان ، والاشياء الخارقة التي تجري في نواة الحياة «PL Erome» انه يكشف أحيانا عن شذرات من هذا العالم النفسي الذي هو في آن واحد الهم الذي يساور الانسان البدائي والامل الذي يراوده . وليس يخلو من الفائدة أن نعمق مسألة معرفة ما اذا كان النفور من التطير الذي اكتشفته العصور الحديثة والذي راودها ، وما اذا كان الوضوح المادي النزعة الذي يساور العالم ، ليس سوى فرع واستمرار للسحر والخوف البدائي الذي يساور الارواح ومهما يكن من أمر فان الاغراء الذي يمارسه علم نفس الاعماق وكذلك ضروب المقاومة العنيفة التي يوحيها ، كل هذا سيدخل في هذا الفصل .

اننا نلمس منذ البدايات الاولى للمجتمعات الانسانية أثر الجهود النفسية المبذولة من أجل ابتكار أشكال لتحديد العوالم التي يشعر بها الانسان على نحو مظلم ولجعلها مستساغة اذا أمكن . هكذا ففي أقدم الرسوم الروديسية التي ترجع الى العصر الحجري ، نعثر الى جانب الرسوم الدقيقة للحيوانات على رسم مجرد ، صليب ذي ثمانية فروع محاط بدائرة نجد مثيلا له في جميع الثقافات كما نجده اليوم مثلا ليس في الكنائس المسيحية فحسب وانما أيضا في أديرة التيبت . ان هذا الرسم الذي يسمونه « العجلة الشمسية » والذي يرجع الى عصور وحضارات موغلة في القدم ـ لم تكن العجلة قد وجدت فيها بعد ـ لا صلة له تقريبا بالتجربة الخارجية . انه في معظمه رمز ، رمز لتجربة تمت معاناتها من الداخل ، وأعيد بناؤها دون ريب بأمانة مثل حيوان « الرينوسيروس » ذي الطيور ، وليس ثمة أية ثقافة بدائية لا تملك مجموعة متطورة غالبا

الى حد مدهش من العقائد البدائية السرية التي تمثل العديد من التعاليم التي تتناول من جهة الاشياء الغامضة التي تقع ما وراء الحياة الانسانيةالثانية وذكرياتها ، وتتناول من جهة اخرى الحكمة التي يجب أن تتحكم في أفعال البشر(١) .

لقد كانهدف المجتمعات البشرية والمجتمعاتالطوطمية حماية هذه المعرفة التي تلقن في تعاليم الذكور ، وكذلك كان الامر أيضا في العصور القديمة . فأسرارها وميتولوجيتها الغزيرة جدا لم تكن غير بقايا من تجارب مماثلة على مستوى أكثر قدما .

لهذا السبب فان من المسوغ والمشروع أن يضع الشاعر يده مجددا على وجوه ميتولوجية ليبتكر تعبيرا منسجما مع تجربته الذاتية ، في هذه الحالة ليس ثمة ما هو أكثر خطلا من أن نفترض أنه يمتح من معين مادة تقليدية ، بل انه يمتح مباشرة من معين التجربة البدائية التي تقتضي طبيعتها الغامضة وجوها ميتولوجية ، لهذا السبب فانها تجذبها متعطشة اليها لتعبر عن نفسها من خلالها . ان هذه التجربة البدائية في ذاتها عارية من الكلام والصور لانها بمثابة رؤيا في مرآة لا تعكس الصورة . انها ليست سوى استشراف للمستقبل عظيم للغاية يريد أن يتجسد في تعبير . انها أشبه بدوامة تستولي على كل ما تصل اليه يدها وعندما تحمله الى الفضاء يكتسب شكلا مرئيا . ولما كان التعبير لا يبلغ قط ما في الرؤيا من غنى ولا يستنزف أبدا ما فيها من أصيل غير قابل للمحاكاة ، فان الشاعر يحتاج في معظم الاحيان الى كمية هائلة من المواد الخام من أجل أن يعبر تقريبا عما ساوره فضلا عن أنه يصطدم بصورة لا مفر منها بما في التعبير من تناقض واستعصاء ، اذا ما أراد أن يظهر للعيان كل ما في الرؤيا من غريب مقلق . ان دانته يتعمق في تجربته مستعينا بجميع الصور بدءا من الجحيم حتى المطهر والسماء . وكان غوته بحاجة الى بلاك برغ «Black Berg» واليونان الدفينة ، كما كان فاغنر بحاجة الى الميثولوجيا النوردية كلها وكل ما في أسطورة بير سيفال من غنى . ولقد وضع نيتشه يده على الاسلوب المقدس للاغاني التي تشيد بـ ديونيسيوس وبكل أصحاب الرؤى الاسطوريين قبل التاريخ ، واستخدم بلاك فن الاشباح الهندي والعالم الصور الذي في الكتاب المقدس ونبوءة يوحنا ، واستعار سبتللر أسماء قديمة لوجوه جديدة تنبثق بتنوع هائل من شعره الغزير . في كل هذا لا يعوز الفنان أي شكل من أشكال التعبير بدءا مما هو مهيب ذو جلالومما هو مستعص على الفهم ذي أبهة ، وانتهاء بأكثر ما في الشر من صور نابية .

لتوضيح جوهر هذه الفينومينولوجيا الملونة يستطيع علم النفس بصورة رئيسية أن يتصدى لتقديم مصطلحات ومواد مقارنة . ان ما يظهر في الرؤيا هو فعلا تعبير عن اللاشعور الجماعي ، البنية الفطرية الغريبة لهذه النفس . هذه البنية التي تؤلف أساس هذا الشعور وشرطه المسبق.

وطبقا لقانون علمالوراثة «Philogenetique» فانالبنية النفسية شانها شان البنية التشريحية يجب أن تشهد مراحل مرت عليها من خلال تسلسل الاسلاف . وبالنسبة الىاللاشعوري فان هذا يتحقق فعلا . ففي حالاتالخسوف الشعوري ، أثناء الاحلام وفي الامراض العقلية تطفو على السطح مضامين لها في حد ذاتها كل خواص الحياة النفسية البدائية ليس فقط من حيث الشكل وانما أيضا من حيث الروح وذلك لدرجة يحاول المرء أحيانا أن يتساءل معها عما اذا كانت لا تؤلف أجزاء من عقيدة سرية ، اننا نجد في هذه المناسبات دوافع سيكولوجية كثيرا ما تختفي ، والحق يقال في لغة صور عصرية . أي ليس بصورة نسر (زيوس) أو عصفور (روك) وانما بصورة طائرة مثلا . ويحل محل صراع التنينات ايقاع بصوت قرع الحديد . والبطل الذي يقتل التنين يتجسد بواسطة الـ (تينور) المنقذ في « المسرح البلدي » . والام الجنية تحل محلها بائعة الخضار البدينة ، وبلوتون الذي يختطف بروسيرين يحل محله سائق سيارة أرعن خطر ... والى غير ما هنالك . ان ما على النقد الادبي أن يمسك به في عداد أهم ما في هذه الوقائع هو ان تجليات اللاشعوري الجماعي هي بالنسبة الى الموقف الشعوري ذات طابع تعويض أي أنه بفضلها تستعيد الحياة الشعورية الوحيدة الطرف غير المتآلفة أي الخطرة توازنها . ان هذه الوظيفة تتجلى أيضا في علم الاعراض الوصفية للامراض العصبية وفي أفكار الهذيانعند المرضى العقليين . هنا يكون للظواهرالتعويضية طابع شبه صحيح . فبعض الاشخاص مثلا الذين يغلقون أنفسهم بقلق عن كل تأثير خارجي يلاحظون فجاة أن أي شخص ما على اطلاع على أدق أسرارهم الخاصة ويتحدث عنها كما يحلو له .

من الطبيعي أن جميع أشكال التعويض ليست ذات طابع بمثل هذا الوضوح . فاشكال التعويض في قلب مرض

---

(١) ان تعاليم قبيلة داشاغا«Daschagga» التينشرها برونوغوتمان ما بين ١٩٣٢ و ١٩٣٨ لم تكن تقل عن ٣ مجلدات تتألف من ١٩٧٥ صفحة .

عصبي ذات طبيعة أكثر دقة . وتلك التي تتجلى في الاحلام هي أكثر تعقيدا ، وحتى تلك التي تنتصب في خيال الاختصاصي يمكنها أن تبدو له في بادىء الامر لا يمكن سبر غورها . ولكن سرعان ما تبدو واضحة مشرقة عندما يفهمها . وكما نعلم علما أكيدا ، فان أبسط الاشياء هي في معظم الاحيان أعسرها ، واني أعيد القراء الى الاعمال التي سبق أن نشرت .

فاذا ما رفضنا أن نرى في « فاوست » مثلا مجرد التعبير عن تعويض شخصي عن الوضع الشعوري لـ «غوته» فان علينا أن نتساءل عن العلاقة التي يقع هذا العمل ضمنها بالنسبة الى شعور العصر ، وعما اذا كانت هذه العلاقة لا تؤلف تعويضا . ان هذا في رأيي انتقال تام الى جانب ما هو جوهري أكثر مما نزعمه عن ارجاع هذا البناء الشعري الى الميدان الشخصي فحسب ، هذا البناء الذي يرسي أسسه في روح الانسانية . ذلك لانه في كل مرة يتجسد فيها اللاشعوري الجماعي فيما هو معاش ويقترن بروح العصر فان هذا يولد عملا مبدعا يشمل عصرا بأكمله . ان هذا العمل عندئذ باعمق ما فيه من معنى هو خطاب موجه الى جميع المعاصرين . لهذا السبب فان « فاوست » يحرك شيئا ما من روح كل الماني (كما أشار الى ذلك جاكوب بوركهاردت)(١) ولهذا السبب فان مجد دانته هو مجد خالد ، و « راعي هيرماس » أوشك أن يصبح كتابا كنسيا .

ان لكل عصر ما يتفرد بـه وله احكامه المسبقة وأمراضه النفسية . ان كل عصر من عصور التاريخ يمكن أن يقارن بروح فرد . فهو مثلها له موقف شعوري خاص به محدود ومميز له ولهذا السبب فهو بحاجة الى تعويض واللاشعوري الجماعي يمكن أن يزوده به فمثلا في شاعر أو رجل بعيد يعبر عما لم يعبر عنه في عصر من العصور أو يثير عن طريق الصورة أو الفعل ما تنتظره الحاجات اللامفهومة عند الجميع خيرا كان ذلك أم شرا ، ومن أجل طمأنينة عصر أم من أجل دماره .

ان من الخطر الكلام عن العصر الذي نعيش فيه . ذلك لان اتساع نطاق الرهان كبير جدا . ولنكتف ببعض الاشارات : ان مؤلف فرنسيسكو كولونا مثلا هو تمجيد للحب بصورة حلم أدبي . انه ليس قصة هوى وانما وصف للعلاقات مع عناصر التأنيث Anima ي مع الصورة الذاتية المشبعة للانوثة الخالدة متجسدة في شكل بوليا «Polia» الوهمي . وهذه العلاقات قد البست شكلا قديما وثنيا وهو أمر يلفت النظر على وجه الخصوص لان الكاتب حسب معلوماتنا عنه كان راهبا . ان مؤلفه في مواجهة الوجدان المسيحي العائد للقرون الوسطى يعيد بناء عالم هو في آن واحد أكثر قدما وأكثر جدة وذلك خارج نطاق اله الجحيم «Hadés» الذي هو لحد ما مبدعة في آن واحد . وعلى مستوى أعلى ، ينسج غوته من خلال الدروب الملونة لـ « فاوست » صورة مرغريت وهيلين والام العظمى أي الانثى الخالدة . ان نيتشه يعلن موت الالهة ، وعند سبيتللر كان ظهور الالهة أو موتها يصبح كاسطورة تعاقب الفصول . ان كل شاعر من هؤلاء يتكلم بصوت ألوف ومئات الالوف من الكائنات معلنا مقدما عن تغيرات وجدان عصر . كقول « ليندا فريتز » ان « ايبنر اوتوماشيا » لـ « بولفيل » هي رمز لحركة التطور الحي الذي يجري خفيا وغامضا عند انسان عصره والذي جعل من عصر النهضة بداية الفن الحديث . كان عصر كولونا يعد العدة من جهة لاضعاف الكنيسة بواسطة الانشقاق ، ومن جهة أخرى لعصر الرحلات الكبرى والاكتشافات العلمية الكبيرة. كانت شمس عالم تغرب وفجر عهد جديد يشرق وقد بشر به ذلك الانموذج المليء بالمفارقات والمفعم بالتناقضات الداخلية ألا وهو أنموذج « بوليا » الذي يجسد الروح العصرية في فرانشيسكو . بعد ثلاثة قرون من الانشقاق الديني والاكتشاف العلمي للعالم ، وصف غوته الانسان الذي اصبح فوستيا واعتد بنفسه بحيث وضع نفسه في مصاف الآلهة ، وحاول عندما شعر بلا انسانية هذا الانموذج أن يوحده مع الانثى الخالدة « صوفيا » الامومة. وهذه الاخيرة ظهرت كانموذج علوي لـ «Anima» (٢) التي تجردت من القسوة الوثنية التي عند بوليا الحورية . ان محاولة التعويض هذه لم يظل تأثيرها . فسرعان ما استولى نيتشه على الانسان المتفوق الذي كان عليه أن يلقي نفسه بنفسه الى التهلكة ، واذا ما قارنا بروميتيه عند سبيتللر مع الدراما المعاصرة التي نحياها عندها يمكن فهم ما أعنيه عندما أتحدث عما في الاعمال الفنية الكبيرة من معنى النبوءة .

« الشاعـر »

ان السر في العمل الخلاق يؤلف مثل حرية الاختيار مثلا مشكلة متعالية لا يمكن لعلم النفس أن يتصدى لحلها . ان كل ما يستطيع أن يفعله هو وصفها وكذلك فان الانسان الخلاق يؤلف لغزا ، وثمة طرق متعددة للبحث عن حل لها الا أنها كلها غير مجدية . لا ريب في أن علم النفس الحديث قد عالج بين حين وآخر مشكلة الفنان وفنه .

---

(١) رسائل الى البرت برينر بازلر ياربوخ «Basler Jahrbuch» « ١٩٠١ » .

(٢) آنيما هي الصورة النفسية التي تمثل العنصر الانثوي والآنيموس عنصر التذكير . (المترجم)

ولقد اعتقد فرويد أنه وجد المفتاح الصالح للنفاذ الى عمل فني انطلاقا من دائرة المعاناة الشخصية عند الفنان ولقد خيل أن ثمة امكانيات لذلك . الا يجب أن يكون من الممكن أن نشتق عملا فنيا من « العقل » شأنه مثلا شأن عصاب ما ؟ ان الاكتشاف الكبير الذي قام به فرويد هو أن أنواع العصاب لها علم أسباب المرض النفسي محدد تماما أي أنها تنشأ من أسباب انفعالية ومن أحداث تمت معاناتها في مرحلة الطفولة المبكرة سواء كانت ذات طبيعة حقيقية أو من صنع الخيال . وقام بعض تلاميذه وبصورةخاصة رانك «Rank» وستيكيل «Stechal» ببحوث متناولين الاشياء من هذه الزاوية وتوصلوا الى نتائج مماثلة . ليسبالوسع الانكار انالسيكولوجية الشخصية لشاعر يمكن أن يعثر عليها بهذه المناسبة حتى في جذور انتاجه بل وحتى في أبعد تفرعات هذا الانتاج . ان هذا المفهوم الذي يقوم على أن العالم الشخصي للشاعر يؤثر في نقاط عديدة في اختيار مادته الاولية وشكل هذه المادة ليس فيه في حد ذاته أي شيء أصيل حقا . انه من المؤكد ان جدارة مدرسة فرويد تكمن في أنها برهنت على مدى تاثير هذا العالم الشخصي للشاعر على انتاجه وفي أنها كشفت بأية اشكال غريبة يحدث هذا التاثير وبأية أشكال متجانسة .

ان العصاب عند فرويد يؤلف اشباعا بديلا أي شيئا نابيا خطأ ، ذريعة حجة ، وأسلوبا لعدم مواجهة الرغبة في الاشياء مباشرة وباختصار شيئا سلبيا في جوهره من الافضل أن لا يكون موجودا ، ولا يكاد المرء يستطيع أن يقول كلمة لصالح العصاب ما دام لا يبدو غير حالة مرضية مجردة من أي معنى وبالتالي متطرفة . انطلاقا من هذه الواقعة فان العمل الفني الذي يبدو وكانه قابل للتحليل ولارجاعه الى أنواع شخصية من الكبت عند الشاعر كما لو كان عصابا ، يجد نفسه محاطا بكل ما في هذا العصاب من فوضى مقلقة . وهو مع ذلك لا يتاذى من هذا بمقدار ما يخضع المنهج الفرويدي الفلسفة والدين ... الخ .. لاعتبارات مماثلة . لكن ما الذي يجب أن يدور بخلدنا حول هذا المنهج ؟ لو أن المؤلفين الذين يطرونه التزموا بهذه العبارات واعترفوا صراحة بأن الامر يقتصر على الاعتراف بوجود الشروطالشخصية التي لا يمكن الا أن توجد بطبيعة الحال في كل مكان ، فليس لدينا شرعيا ما نعارضهم به ولكن هؤلاء المؤلفين اذا ما زعموا بهذا الاعتراف انهم يفسرون بواسطة هذا التحليل العمل الفني فان علينا أن نضرب عرض الحائط دون أي تردد بهذا الزعم الذي في غير موضعه، ذلك لان جوهر العمل الفني لم ينشأ تماما عما هو مثقل به من خصائص شخصية ـ اذ أنه كلما ازدادت هذه الخصائص يتوارى الفن ـ بل الامر على النقيض من ذلك . اذ أنه بسبب سموه فوق ما هو شخصي وبسبب صدوره عن العقل والقلب يخاطب عقل الانسانية وقلبها . ان العناصر الشخصية هي بمثابة عائق بل انها نقيصة في الفن . ان « فنا » شخصيا صرفا أو شخصيا في جوهره يجدر أن يعامل كما لو كان عصابا . عندما تزعم مدرسة فرويد أن لكل فنان شخصية محددة طفولية وشبق ذاتي auto-erotique كان هذا الحكم يصلح لان يطلق على الفنان كشخص وليس على المبدع الكامن لان هذا الاخير ليس شبقا ذاتيا auto-erotique ولا شبقا غيريا hetero-erotique بل ليس شبقا erotique على الاطلاق. انه في أسمى درجة حقيقة واقعية حية لا شخصية بل حتى لا انسانية أو فوق انسانية ، ذلك لانه بصفته فنانا هو انتاجه نفسه وليس انسانا . ان كل كائن مبدع يمثل ثنائية أو تركيبا من النوعيات المتنافرة . فهو من جهة انسان وشخصي وهو من جهة ثانية سياق انساني دوما ولكن لا شخصي . انه كانسان يمكن أن يكون قديسا أو مريضا ، لهذا السبب يمكن تفسير سيكولوجيته الشخصية بل ويجب أن تفسر انطلاقا من عناصر شخصيته . أما كفنان فانه بالمقابل لا يمكن أن يفهم الا انطلاقا من فعله المبدع . وعلى سبيل المثال فانه خطير الزعم بامكان رد تصرفات جنتلمان انكليزي أو ضابط بروسي أو كاردينال الى علل شخصية . ان الجنتلمان أو الضابط أو الكاهن يمثلون أدوارا رسمية موضوعية لا شخصية ذاتسيكولوجية موضوعية مرتبطة بها . وعلى الرغم من أن الفنان يقف في الطرف المقابل لما هو رسمي ، فان هذا لا يعني أن لا وجود لاي تماثل خفي بينه وبين الشخص الرسمي ، وذلك في نطاق السيكولوجية الخاصة بالفنان عندما تكون قضية جماعية غير شخصيته . ذلك لان الفن فطري فيه كغريزة تستولي عليه وتجعل منه أداة لها . ان ما له قيمة في الفنان وما يحركه هو في التحليل الاخير ، ليس هو بصفته انسانا شخصيا وانما العمل الفني الذي يتطلب الخلق . فهو كانسان يمكن أن تكون له أمزجته ونزواته ومطامحه الانانية . أما كفنان فهو على النقيض من هذا « انسان » بمعنى أسمى . انه انسان جماعي يحمل الروح اللاشعورية والفاعلة للانسانية ويعبر عنها . هنا يكمن واجبه الذي تهيمن مقتضياته أحيانا الى درجة أن العادة الانسانية وكل

ما يجعل الحياة جديرة بأن تعاش عند الرجل الوسط يضحي بها من أجل مصيره. يقول ك.ج.كاروس C.G Carus « ان ما نطلق عليه اسم العبقرية يتميز بالطريقة التي يعبر فيها عن نفسه . لان روحا من هذا النوع ذات موهبة كبرى تتسم على نحو غير مألوف بواقعة هي أن هذه الروح مهما كانت حريتها كاملة ومهما كان وضوح أسلوبها في الحياة تاما فانها مقيدة ومسوقة بأكملها من قبل اللاشعور ، هذا الاله المتستر فيها الى درجة أن الافكار تنبجس منها دون ان تعلم من اين تنبجس ، وانها تساق الى الفعل والى الابداع دون أن تدري من أجل أي هدف ، ان توقا الى الصيرورة والفناء يحكمها دون ان تدري لذلك سببا(١) .

فليس من المدهش في هذه الظروف أن يكون الفنان بالذات ـ ككل ـ هو الذي يقدم مواد غنية على وجه الخصوص لعلم نفس تحليلي ولمحاولاته النقدية . ان حياته حافلة بالضرورة بالصراعات ما دامت قوتان كامنتان فيه تتصارعان . فهناك من جهة الانسان العادي بما له من متطلبات مشروعة في السعادةوتطمين حاجاته والامن الحيوي، وهناك من جهة أخرى الهوى المبدع الصارم الذي يطأ بأقدامه عند الاقتضاء جميع الامنيات الشخصية . وهذا السبب الذي يجعل من المصير الشخصي لكثير من الفنانين قاتما بل مفجعا لا نزولا عند حكم قدر مظلم وانما نتيجة لنقص أو لعدم توفر القدرة على التلاؤم في شخصيتهم الانسانية فمن النادر أن يوجد كائن مبدع لا يتوجب عليه أن يدفع غاليا ثمن الشرارة المقدسة لمواهبه العبقرية ان الامور تجري كما لو أن كل واحد يولد وهو يحمل رأسمالا محددا من الطاقة الحيوية . فالسمة المميزة للفنان هي وعلى وجه التحديد دفقاته المبدعة ، تستولي اذا ما كان فنانا حقا على معظم طاقته على نحو أن ما يتبقى منها يظل أضأل من أن يطرح أية قيمة ما . والجانب الانساني على النقيض من هذا هو في معظم الاحيان مسخر لجانب الصالح المبدع . ولا يمكن لهذا الجانب الانساني أن ينمو الا على مستوى بدائي أو عادي في جميع الاحوال . ان هذه الظروف تجد تعبيرها في أغلب الاحيان بشكل طفولية ولا مبالاة وأنانية شديدة وتشدد (وهو ما أطلق عليه اسم شبق ذاتيauto-erotisme) وعجرفة وغيرها من النزوات ، ان هذه النقائص مليئة بالمعاني وذلك بمقدار ما تتجه بواسطتها وحدها فقط كمية كافية من الطاقة الحيوية نحو الآنا . ان هذا الانا بحاجة الى أشكال دنيا من السلوك ذلك لانه بدونها يغرق في عزلة كلية . ان الشبق الذاتي auto-erotisme» الشخصي لبعض الفنانين يمكن أن يقارن بمثيله عند بعض الاطفال غير الشرعيين أو « المهجورين »(٢) مهما كان الدافع والذين اضطروا بصورة مبكرة الى حماية أنفسهم بوسائل من هذا النوع يصلحون فعلا وبيسر طبائع متمركزة حول ذاتها ذات طبيعة متطرفة ، سواء سلبيا بأن تظل طبلة حياتها طفولية وتابعة ، أو ايجابية بأن تتمرد على الاخلاق والقوانين .

من البدهي أن الفنان يجب أن يفسر ويفهم انطلاقا من فنه اكثر مما في طبيعته من نواقص ومن نزاعاته الشخصية ، لان هذه ليست في أغلب الاحيان سوى النتائج المؤسفة لواقعه انه فنان ، أي رجل حمله القدر عبئا أثقل من أمثاله البشر ، ان المواهب غير المألوفة عندما تمنح سلطات تتجاوز مثيلاتها عند بقية البشر تتطلب بالمقابل صرف طاقة أكبر بما لا يقاس . لهذا السبب فانه لا محيص من أن يرافق الميزان الموجب من جهة ميزانا سالبا من الجهة الاخرى .

وسيان كان الشاعر عالما أو على غير وعي من أن عمله يخلق في داخله وينمو وينضج ، أو كان يتخيل أنه انما يمنح عاملا لابتكار شخصي شكلا ما ، فان هذا لا يغير شيئا من واقع أن عملا ينمو تماما في داخل خالقه . ان بين الشاعر وعمله العلاقة نفسها التي هي بين الطفل وأمه . ان سيكولوجية الابداع الفني هي بصورة مجردة سيكولوجية أنثوية لان العمل الخالق ينبجس من الاعماق اللاواعية التي هي « صعيد الامهات » الخالص .

اذا كانت المواهب المبدعة لها السيطرة في باطن الشخصية . فان اللاشعور بصفته القوة التي تشكل الحياة ، وبصفته قضاء أعلى لقدر من الاقدار ، ترجح كفته على الارادة الشعورية . والشعوري يجد نفسهمسوقا في أغلب الاحيان بجيشان تيار نفسي ، أشبه شيء بشاهد شبه غارق في الاحداث . ان العمل النامي هو قدر الشاعر. انه يعبر ، انه سيكولوجية ، فليس غوته هو الذي صنع « فاوست » ، ان المركب النفسي « فاوست » هو الذي صنع غوته .

وبعد ما هو « فاوست » ؟ انه اكثر من دلالة مرضية وأكثر من دلالة على شيء معروف منذ زمن بعيد . فاوست

---

(١) «Psyché» Publié par Klages, 1926

(٢) يقصد بهم الاطفال المصابون بحالة قلق نفسي دائم خوفا من أن يهجروا . ويتميزون بعدم وجود قيمة شخصية لهم وبما يظهرونه من تعطش عاطفي مبالغ فيه . ويكون بعضهم عدوانيا ومعارضا وسلبيا ، وبعضهم عاطفيا متعلقا بشدة بمن حوله .

(المترجم)

رمز تعبير عن معطاة فاعلة وحية مستمرة في الروح الالمانية لم يفعل غوته بصددها شيئا سوى أن ولدها . هل يخطر بالبال أن كاتبا غير الماني أن يكتب « فاوست » أو « زرادشت » ؟ ان هذين المؤلفين يشيران الى عنصر بعينه يختلج في الروح الالمانية ، الى « صورة أصيلة » كما قال ذات يوم « جاكوب بوركرهاردت » صورة طبيب وأستاذ هو في الوقت نفسه ساحر أسود . انه انموذج للحكمة المنجدة والمخلصة من جهة ، ومن جهة أخرى الانموذج للساحر المشعوذ الذي يغوي ، للشيطان . ان هذه الصورة البدائية ضاربة منذ الازل في أعماق اللاشعور حيث تهجع الى ان توقظها نعمى او بؤسي حقبة من الحقب ، وعموما عندما تنذر خطيئة كبرى بأن تحرف شعبا عن الطريق المستقيم عندما يسير هذا الشعب في الطريق الخاطئة فانه يضطر الى الاستنجاد بـ « فوهررات » و « زعماء » بل وبطبيب ايضا ان هذه الطريقة الخاطئة ، هذا الانحراف له مفعول السم الذي يمكن أن يكون دواء أيضا ، فكل يمثل شبح « المخلص » بصورة مخرب شيطاني .

ان قوة المتناقضات هذه قد عبرت عن نفسها في البدء وبدت ممارستها عند طبيب الاسطورة اليونانية . فالطبيب الذي يشفي الجراحات كان هو نفسه يحمل جرحه . كان « شيرون »(١) الانموذج الكلاسيكي لهذا .

بالنسبة الى المسيحية تمثل في صورة الجرح في خاصرة المسيح الذي هو أكبر الاطباء . غير أن فاوست بالذات ـ وهذه سمة مميزة ـ لا يحمل جرحا . أي لا أثر فيه للمشكلة الاخلاقية التي يجسدها . ويمكن اذا استطعنا فصم شخصيته الى قسمين ، ان يسلك في وقت واحد مسلكا أخلاقيا رفيعا وأن يكون شيطانيا وفي هذه الحالة وحدها فقط يمكن أن يحس المرء أنه بعيد مسافة « ستة آلاف قدم ما وراء الخير والشر » ولئن بدا مفيستو في فاوست محروما من التعويضات التي كان كما يبدو بوسعه أن يطالب بها ، فان هذا لا يقلل من وجود الاشارة الدامية حتى ولو تأخر ذلك مائة عام .

لكن من ذا الذي يعتقد جادا أن الشاعر يعبر عن حقيقة المجتمع ؟ لو كان الامر على هذا النحو فما هو اذن الاطار الذي يتوجب أن نتناول العمل الفني من خلاله ؟ ان الانموذج الاولي في حد ذاته ليس شيئا صالحا أو طالحا انه مثال «Noumen» لا يتصل بالاخلاق ، وانه من خلال المواجهة وحدها بينه وبين الشعوري يصبح هذا أو ذاك أو ثنائية من المتناقضات . هذا الميل نحو الخير والشر يحدده عن وعي أو غير وعي الموقف الانساني للشخص .

ان النماذج التي من هذا الصنف عديدة . وهي لا تظهر لا في أحلام الافراد ، لا ولا في الاعمال الفنية ما لم توقظها تصرفات الشعوري يشتط في الابتعاد عن الخط الوسط . غير أن هذا الشعوري اذا ما أمعن في موقف أحادي وبالتالي زائف ، فان هذه الغرائز تتحرض وتنقل صورها الى أحلام الافراد ورؤى الفنانين والبصيرين في محاولة لاعادة التوازن النفسي المختل. على هذا النحو تعبر الحاجات النفسية عند شعب عن نفسها في عمل شاعر ، ولهذا السبب يشكل الانتاج بالنسبة اليه سواء كان واعيا أو على غير وعي أكثر من قدر شخصي فقط . ان الشاعر بالمعنى العميق هو أداة لانتاجه . انه اذا ملكت الجرأة على القول ـ دون هذا الانتاج . وهذا هو السبب الذي يجعلنا عاجزين عن أن نتوقع منه تفسيرا لانتاجه الخاص به لقد أقدم على أسمى عمل عندما أعطاه شكلا . أما التفسير فعليه أن يتركه للاخرين وللمستقبل فالاثر الفني كالحلم الذي لا يفسر نفسه بنفسه مطلقا رغم كل ما يعطى له من تفسيرات والذي ليس له غير معنى واحد لا يتغير أبدا . ان من النادر أن نجد حلما يقول لنا : « يجب أن » أو « هذه هي الحقيقة » ان الحلم يقدم لنا صورة أنبتها كما تقدم الطبيعة نباتا ما . وان علينا نحن أن نستقرئه .

عندما يصاب امرؤ بكابوس فذلك لانه اما يشعر بخوف كبير أو لم يشعر بما فيه الكفاية بالخوف . عندما يحلم امرؤ بأستاذ يجل حكمته فذلك اما لانه بحاجة اليه أو على النقيض من ذلك لانه أستاذ جاد صارم . هكذا فان الطرفين يتلاقيان تماما . ان هذا ينطبق أيضا على العمل الفني . غير أن ما يبرز هو ذاك الكاتب الذي يدع العمل الفني يفعل فيه فعله في الشاعر . فلادراك معناه يجب أن يترك الكاتب نفسه تتكيف معه كما تكيف الشاعر . عندها ندرك أنها كانت التجربة البدائية لهذا الاخير : لقد لامس هذه المناطق العميقة من النفس التي تمنح الطمانينة والراحة والتي وجدت من قبل أن يتمايز شعور الافراد وتابعت تطوراتها المؤلمة انطلاقا من هذا الحضن الاجتماعي لقد لامس هذه المناطق العميقة حيث ما زالت جميع الكائنات تختلج معا حيث بالتالي تكون حساسية الفرد وفعله هي حساسية الانسانية كلها وفعلها . ان السر في الابداع والفعالية الفنية الناجعة يكمنان في معاودة الغوص في الحالة البدائية « للمشاركة الصوفية » ذلك لانه منذ

---

(١) شيرون هو الكائن الخرافي (السانتور) الذي نصفه الاعلى انسان والنصف الباقي حصان) الذي عهد اليه بتربية البطل الاسطوري اليوناني آشيل .

(المترجم)

ذلك الحين ، وعلى هذا الصعيد ، ليس الذي يختلج هنـــا أمام الحاح المعاش هو الفرد وانما الجماعة بأكملها ، والمسألة ليست مسألة ساعات ونكبات كائن واحد وانما مسألة حياة شعب بأكمله . لهـذا السبب فان الاثر الفني رغم كونه موضوعيا ولا شخصيا في آن واحد ، فانه يمسنا في أعمق ما فينا . ولهذا السبب أيضا فان الاحداث الشخصية عند الشاعر سيان كانت حسنة أم سيئة ليست أبدا جوهرية بالنسبة الى فنه . ان سيرته الشخصية يمكن أن تكون سيرة رجل تافه أو رجل شجاع أو مريض نفسيا أو مجنون أو مجرم . وسيان كانت جديرة بالاهتمام أم غير جديرة فانها تظل ثانوية بالنسبة الى جوهر شعره ■

■ نقله عن الفرنسية :
جلال فاروق الشريف

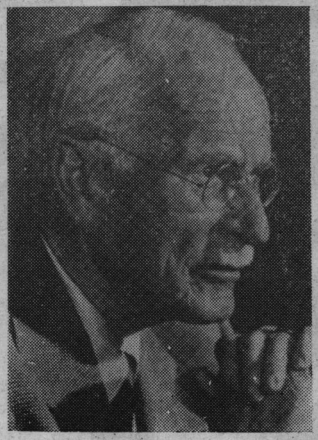
■ راجعه على الاصل الالماني :
انطون شاهين

■ كارل غوستاف يونغ ■

■ عالم وطبيب نفساني ولـــد في كسفيل (سويسرا) . عمل أستاذا في جامعـة « بازل » وفي المعهـد العالي التقني في زوريخ . تعاون من عام ١٩٠٠ الى ١٩٠٩ مع الطبيب النفساني «بلويلر» «Bleuler» ومن ١٩٠٧ الى ١٩١٣ مع سيغموندفرويد.

■ أشهر مؤلفاته هي :

- تغيرات الليبيدو ورموزه ١٩١٢ .
- النماذج السيكولوجية ١٩٢٠ .
- اللاوعي في الحيـاة النفسية السويـة والشاذة ١٩٢٩ .
- سيكولوجية اللاوعي ١٩٣٣ .
- العلاقات القائمة بين الأنا واللاوعي.١٩٤٠
- المشاكل النفسيـة في الحياة الحاضـرة ١٩٣١ .
- علم النفس والدين ١٩٣٩ .
- علم النفس والتربية ١٩٤٦ .



- رمزية العقل ١٩٤٨ .
- جوهر الاحلام ١٩٤٨ .
- حول جذور الشعور ١٩٥٤ .
- مدخل في جوهر الميثولوجيا (بالاشتراك مع تيريني) ١٩٤١ .