

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى . جيجل

كلية الآداب واللغات

مقياس "النقد النفساني" (تطبيق)

الفوج 19

قسم اللغة والأدب العربي

السنة الثالثة، السداسي السادس

د: عبد الحق مجيطة

الوحدة الأولى: مفهوم التحليل النفسي عند كارل غوستاف يونغ.

يعرض كارل غوستاف يونغ في كتابه هذا وجهة نظره تجاه التحليل النفسي بصفة عامة ويركز على قضية تحليل الأحلام للاستدلال عما يعرف بالاشعور ويطرح وجهة نظره المعارضة لرؤية أستاذه سيغموند فرويد.

المطلوب:

+ اقرأ النص جيدا وناقش أهم ما جاء فيه من مفاهيم.

الفصل الأول

تحليل الأحلام في التطبيق العملي

ما يرح موضوع الاستفادة من تحليل الأحلام في العلاج النفسي يثير الكثير من الجدل. فبينما نجد كثيراً من الممارسين يعتبرونه أمراً لا غنى عنه في معالجة العصاب، وينسبون إلى الفاعلية النفسية المتبادلة في الأحلام ما ينسبون إلى الواعية نفسها من أهمية، نجد في الطرف المقابل من ينزع في قيمة تحليل الأحلام زاعماً أن الأحلام نفسها ما هي إلا نتاج ثانوي من الفاعلية النفسية، لا أهمية له.

من الواضح أن ينسب امرؤ إلى الأحلام أهمية تطبيقية، بما هي تعبيرات مباشرة عن الخافية، إن كان يعتقد بأن للخافية (= اللا شعور) دوراً رئيسياً في تشكيل العصاب، وأن يقلل من شأن تحليل الأحلام إن كان ينكر أن للخافية وجوداً أصلاً، أو كان يعتقد ألا دور لها في تطور هذا المرض. وما يؤسف له أننا لم نزل نجد إلى اليوم، ونحن في العام 1931، من يعتبر الخافية موضع أخذ ورد، أي بعد انقضاء أكثر من نصف قرن على قيام «كاروس» بصياغة مفهومه عن الخافية، ومرور قرن ونيف على كلام «كتط» عن «ساحة الفكر المظلمة... التي لا قياس لها»، وما يقرب من مائتي عام على وضع «لايبنس» منسأته عن الفاعلية النفسية غير الشعورية، ناهيك عما حققه «جانيت» و «فلورونوي» و «فرويد» في هذا الميدان.

في هذه المقالة، سأقتصر على التطرق إلى مسائل العلاج التطبيقي، ولن أحاول الدفاع عن فرضية الخافية (= اللا شعور)، رغم أن تحليل الأحلام يثبت أو ينهار بثبات فرضية الخافية أو انقراضها. بدون الخافية، تبدو الأحلام وكأنها فلتة من الطبيعة ليس أكث، أو ركاماً لا معنى له مؤلف من مشتات الذكريات المتخلفة عن حوادث اليوم. فلو كان الحلم لا شيء غير هذا لم يتشع لنا أن نتطرق إلى هذا البحث. ولا بد لنا من الاعتراف بوجود الخافية إن كان لا بد لنا من البحث في تحليل الأحلام؛ لأننا لا نلجأ إليه طلباً للرياضة العقلية وحسب، وإنما لأنه أسلوب يكشف لنا عن محتويات النفس الخافية (= اللا شعورية) التي تتصل اتصالاً سببياً بالعصاب، وما لهذا الاتصال من أهمية في المعالجة. ومن يرفض هذه الفرضية ما عليه إلا أن يضرب صفحاً عن مسألة

تحليل الأحلام وقيمتها التطبيقية.

لكن، لما كانت الخافية تلعب دوراً سببياً في تشكيل العصاب، بناء على الفرضية التي نذهب إليها، وكانت الأحلام تعبر تعبيراً مباشراً عن فاعلية النفس الخافية، كانت محاولة تحليل الأحلام وتفسيرها لها ما يبررها تماماً من الناحية العلمية. وبغض النظر عن النتائج العلاجية، فقد نأمل من هذه المحاولة أن تقضي بنا إلى كشف علمي عن السببية النفسية. على أن الكشف العلمي بالنسبة إلى الممارس ما هو إلا نتاج ثانوي نجتج مجانباً عن الجهود التي بذلها في ميدان المعالجة. فهو لا يشعر أن عليه أن يطبق تحليل الأحلام على مرضاه لعله أن يؤتاه الحظ فيلقي ضوءاً على مشكلة السببية النفسية، لكنه يعتقد أن الكشف الحاصل ذو قيمة علاجية، وعندئذ يعتبر تحليل الأحلام من واجبات الحرفة. ولقد بات من الأمور المعروفة أن مدرسة «فرويد» تذهب إلى أن الشفاء يحصل بواسطة إلقاء الضوء على العوامل السببية الخافية بشرحها للمريض شرحاً يجعله عالماً بمصادر اضطرابه.

إذا سلأنا بأن الوقائع تؤيد هذا الأمل، أمكننا الاقتصار على الأسئلة المتعلقة بإمكانية أن يتيح لنا تحليل الأحلام أن نكشف عن أسباب العصاب الخافية من غير أن نستعين بشيء آخر، أو أن تتبع أساليب أخرى زيادة على تحليل الأحلام. أما أنا فأرى أن الجواب «الفرويدي» على هذه الأسئلة هو من قبيل المعرفة العامة. وخبرتي الشخصية تثبت هذه النظرة بما وجدته من أن الأحلام تكشف كشفاً مطرداً لا يخطيء عن المحتويات الخافية التي تشكل العوامل المسببة في العصاب والأحلام التي تكشف لنا عن هذه العوامل هي الأحلام الأولية، في الأعم الأغلب؛ وأعني بالأحلام الأولية الأحلام التي يرويها المريض عند بدء المعالجة. وهذا إيضاح لعله أن يعيننا.

جاءني مرة رجل يحتل منصباً بارزاً في العالم. كان به قلق وقلقاً أمن، ويعاني أحياناً من إغماء ينتج عنه غثيان ومن ثقل في الرأس وضيق في التنفس؛ هذه الأعراض تنطبق على أعراض «مرض الجبال». وكان الرجل أصاب في حياته نجاحاً منقطع النظر، إذ استطاع بفضل جده وطموحه ومواجهه أن يرتفع فوق نشأته المتواضعة بما هو ابن لفلاح فقير. ثم أخذ يصعد السلم درجة درجة حتى وصل إلى مركز هام أتاح له فرصة الحصول على مزيد اوتقاء في السلم الاجتماعي. وقد وصل بالفعل إلى مكانة في الحياة كان يستطيع أن يبدأ منها صعوده إلى الدرجات العليا عندما أتم به العصاب على حين فجأة. وعند هذه النقطة لم يتمالك من إبداء ذلك النوع من التعجب الذي يبدأ عادة «بمثل هذه الكلمات: «في هذا الوقت بالذات، عندما بدأت...» لقد كان

تحليل الأحلام وقيمتها التطبيقية.

لكن، لما كانت الخافية تلعب دوراً سيبياً في تشكيل الغصاب، بناء على الفرضية التي نذهب إليها، وكانت الأحلام تعبر تعبيراً مباشراً عن فاعلية النفس الخافية، كانت محاولة تحليل الأحلام وتفسيرها لها ما يبررها تماماً من الناحية العلمية. وبغض النظر عن النتائج العلاجية، فقد نأمل من هذه المحاولة أن تقضي بنا إلى كشف علمي عن السببية النفسية. على أن الكشف العلمي بالنسبة إلى الممارس ما هو إلا نتاج ثانوي نَجْمُ مجانباً عن الجهود التي بذلها في ميدان المعالجة، فهو لا يشعر أن عليه أن يطبق تحليل الأحلام على مرضاه لعله أن يزيّنه الحظ فيلقي ضوءاً على مشكلة السببية النفسية، لكنه يعتقد أن الكشف الحاصل ذو قيمة علاجية، وعندئذ يعتبر تحليل الأحلام من واجبات الحرفة. ولقد بات من الأمور المعروفة أن مدرسة «فرويد» تذهب إلى أن الشفاء يحصل بواسطة إلقاء الضوء على العوامل السببية الخافية بشرحها للمريض شرحاً يجعله عالماً بمصادر اضطرابه.

إذا سلمنا بأن الوقائع تؤيد هذا الأمل، أمكننا الاختصار على الأسئلة المتعلقة بإمكانية أن يتيح لنا تحليل الأحلام أن نكشف عن أسباب العصاب الخافية من غير أن نستعين بشيء آخر، أو أن نتبع أساليب أخرى زائدة على تحليل الأحلام. أما أنا فأرى أن الجواب «الفرويدي» على هذه الأسئلة هو من قبيل المعرفة العامة. ونحبرتي الشخصية تثبت هذه النظرة بما وجدته من أن الأحلام تكشف كشفاً مطرداً لا يخطيء عن المحتويات الخافية التي تشكل العوامل المسببة في الغصاب والأحلام التي تكشف لنا عن هذه العوامل هي الأحلام الأولية، في الأعم الأغلب؛ وأعني بالأحلام الأولية الأحلام التي يرونها المريض عند بدء المعالجة. وهذا إيضاح لعله أن يعيننا.

جاءني مرة رجل يحتل منصباً بارزاً في العالم. كان به قلق وفقدان أمن، ويعاني أحياناً من إغماء ينتج عنه غثيان ومن ثقل في الرأس وضيق في التنفس؛ هذه الأوصاف تنطبق على أعراض «مرض الجبال». وكان الرجل أصاب في حياته غملاً منقطع النظر، إذ استطاع بفضل جده وطموحه ومواهبه أن يرتفع فوق نشاطه المتواضعة بما هو ابن لقلاح فقير. ثم أخذ يصعد السلم درجةً درجةً حتى وصل إلى مركز هام أتاح له فرصة الحصول على مزيد ارتقاء في السلم الاجتماعي. وقد وصل بالفعل إلى مكانة في الحياة كان يستطيع أن يبدأ منها صعوده إلى الدرجات العليا عندما ألم به الغصاب على حين فجأة. وعند هذه النقطة لم يتمالك من إبداء ذلك النوع من التعجب الذي يبدأ عادةً ويحمل هذه الكلمات: «في هذا الوقت بالذات، عندما بدأت...» لقد كان

ظهور جميع أعراض «مرض الجبال» عليه مما يتناسب مع وضعه الخاص الذي وجد نفسه فيه. وعندما جاء لاستشارتي كان معه حلمان وأهما في الليلة السابقة.

كان الحلم كما يلي:

«وجدتني مرة أخرى في القرية التي ولدت فيها. بعض أولاد الفلاحين الذين كانوا يذهبون معي إلى المدرسة كانوا يقفون في الشارع. مررت أمامهم متظاهراً أنني لا أعرفهم سمعت أحدهم يقول مشيراً إلي: لا يعود كثيراً إلى قريتنا؟»

لا حاجة بنا إلى التحاليل على التفسير لكي نفهم الإشارة إلى البدايات المتواضعة في حياة صاحب الحلم. الحلم يقول له في وضوح تام: «نسيت كم كنت وضيعاً في بدايتك».

ومضي الحلم الثاني على النحو التالي:

«أنا في عجلة من أمري لأني ذاهب في رحلة. فتشت عن حقائبي فلم أعرها عليها. الزمن يمضي مريعاً، والقطار سيغادر في الحال. أخيراً أفلحت في جمع أغراضي بعضها إلى بعض. هرولت في الشارع فاتضح لي أنني نسيت محفظة صغيرة تحتوي على أوراق هامة. انفتلت راجعاً حتى وجدتتها، ثم جريت راکضاً إلى المحطة وما كدت أجد طريقي إلا بشق النفس. ثم بذلت قصارى جهدي وانددت نحو الرصيف فألقيت القطار ينث البخر في الرحبة كان قطاراً طويلاً، يجري في منعرج غريب على شكل S. خطر بيالي أن لو كان السائق طائشاً وأطلق العنان للبخار عندما يصير في المدى المستقيم إذن لظلت حافلات المؤخرة في المنعرج وانقلبت من شدة السرعة. وفعلت فتح السائق الخناق وأنا أحاول أن أصبح به محذراً، فأخذت حافلات المؤخرة تهتز هزاً عتيقاً ثم انقذت بعيداً عن السكة. كانت كارثة رهية. ثم استيقظت مذعوراً».

هنا أيضاً نستطيع أن نفهم الوضع الذي يمثله الحلم بدون صعوبة كبيرة. فهو يصور مقدار ما لدى المريض من عجلة محمومة في سبيل تحقيق المزيد من التقدم لنفسه. ولما كان سائق القطار الذي في المقدمة يمضي قدماً بدون تفكير في العواقب، راحت الحافلات الخلفية تهتز ثم تنقلب؛ أي أن الغصاب يتفاهم، ومن الواضح أن المريض كان بلغ في هذه الفترة أعلى نقطة في حياته؛ أي إن الجهد الذي بذله لكي يرتقي بعيداً عن نشأته الرضيعة قد استنفد منه جميع قواه؛ كان عليه أن يرضى بما حققه، ولكنه اندفع - بدلاً من ذلك يحدوه الطموح لعله يبلغ قمماً أعلى من النجاح لم يكن مناسباً لها،

فكان هذا العصب بمتابة تحذير له. لقد حالت الظروف دون قيامي بمعالجة هذا المريض؛ وهو لم يُدِ ارتياحه لتشخيصي لحالته. وكانت النتيجة أن أخذت الحوادث مجراها في الطريق الذي أشار إليه الحلم. لقد حاول استغلال الفرص التي سنحت له وداعت مطامحه فجري جرياً عنيفاً بعيداً عن السكة حتى تحطم قطار حياته الفعلية. وقد سمحت لنا استعادة المريض لذكرياته أن نستنتج أن «مرض الجبال» قد أشار إلى عجزه عن التسلق إلى أعلى مما وصل إليه. وقد عزز هذا الاستنتاج أحلامه التي عرضت عجزه بما هو أمر واقع.

هنا نصل إلى إحدى خصائص الأحلام التي يجب أن تأخذ الحبل الأول في كل بحث يتناول تطبيق الأحلام في معالجة العصاب. فالحلم يعطينا صورة واضحة عن الحالة الذاتية أو الشخصية، بينما يرفض العقل الواعي أن يعترف بوجود هذه الحالة، أو لا يعترف بها إلا مكترهاً. إن أنية⁽¹⁾ المريض الواعية لا تستطيع أن ترى سبباً لعدم مضيقه قديماً؛ لقد واصل كفاحه في سبيل التقدم، وافضاً أن يسلم بالحقيقة التي جعلت منها الحوادث التالية باللغة الواضحة؛ وهي أنه بات في نهاية المطاف عاجزاً فعلاً. في مثل هذه الحالات، عندما نصغي إلى إملاء العقل الواعي، نكون في شك دائماً. إذ نستطيع أن نصل إلى نتائج مضادة للنتائج التي توصلنا إليها اعتماداً على الذكريات التي يستعيدها المريض. فجندي الصف قد يحمل عصا المارشالية في حقيقة ظهره؛ وكم من ولد لأبرين قهرين وصل إلى أعلى ذرى النجاح! فلماذا لا يكون الأمر كذلك في حالة هذا المريض؟ ولما كان رأيي غير معصوم عن الخطأ، فلماذا يكون تخميني أدعى إلى الثقة من تخمينه؟ عند هذه النقطة يتدخل الحلم فيمير عن سياق نفسي غير إرادي لا يقع تحت سيطرة النظر الواعية، إذ يمر عن حالة الذات على ما هي عليه في واقع الأمر. فهو لا يحترم تخميناتي ولا آراء المريض فيما يتعلق بما يجب أن تكون عليه الأشياء؛ إنما يثبتنا بما هي عليه فقط. ولذلك اعتمدت قاعدة وضع الأحلام على صعيد واحد مع الحوادث الفيزيولوجية. فإذا ظهر في البول سكر، كان معنى ذلك أن في البول سكرًا، لا زلالًا ولا يورولينا أو شيئاً آخر قد أذهب إلى ترقعه. وهذا يعني أنني أعد الأحلام وقائع لا تقدر بشئ في عملية التشخيص diagnosis.

إن طريق الأحلام معدٌ لكي يعطينا أكثر مما نطلب؛ وإن هذا لينطبق على الحلمين اللذين روتهما تَوًّا علي سبيل التوضيح؛ إذ هما لم يُتيحا لنا أن نطلع على أسباب

(1) الأنية (بتشديد الباء) هي الترجمة التي اخترناها لكلمة Ego، والتي ترد كثيراً في المصطلح الصوفي - المترجم -

العصب وحسب، وإنما زودنا بالمطالعة prognosis⁽²⁾ أيضاً. أكثر من ذلك، لقد بين لنا الحلمان عند أي نقطة ينبغي لنا البدء بالمعالجة؛ يجب أن يُمنح المريض من المضيق إلى أبعاد مما وصل إليه. وهذا بالضبط هو ما أنبأنا به نفسه في الحلم.

لكن النقطة هي أن هناك نوعاً من العصب لا تنكشف أسبابه الحقيقية إلا في نهاية التحليل، وهناك أنواع منه لا يجدي الكشف عن أسبابه شيئاً. وهذا يعيدنا إلى وجهة نظر «فرويد» التي أشرنا إليها آنفاً، ومفادها أن من الضروري - لأغراض العلاج - أن يعرف المريض معرفة واعية بالعوامل السببية التي أدت إلى اضطرابه؛ وهي وجهة نظر لا تعدو أن تكون إحياء للنظرية القديمة المتعلقة بالارتضاخ. لا يُنكر أن كثيراً من حالات العصب ترجع إلى أصل ارتضاخي؛ لكن الذي أثاره فيه فقط هو أن تُرد جميع أنواع العصب إلى هذا الأصل وأنها جميعاً ناشئة عن خيرة طفولية حاسمة. ينتج عن النظر إلى المسألة على هذا النحو طريقة في المعالجة تقوم على تلمس أسباب العصب في ماضي المريض، مما يتعين معه على الطبيب أن يسأل دائماً: ما السبب؟ وأن يهمل السؤال الآخر: «لأي غرض؟». وهذا كثيراً ما يلحق بالمريض ضرراً كبيراً، لأنه مضطر إلى التفتيش في ذاكرته - وربما على مدى سنوات - عن حادث مقترض في طفولته، في وقت تكون فيه أمور ذات أهمية أنية قد أهملت إهمالاً فظيلاً. المعالجة السببية الصرفة أضيق من أن تنصف ما للحلم أو العصب من أهمية. ويكون الطبيب متحازاً (إلى وجهة نظر معينة)⁽³⁾ إذا لم يلتفت إلى الأحلام إلا من أجل غرض واحد هو الكشف عن السبب الخفي الكامن وراء العصب، غاضباً بصره عن القسم الأعظم من مساهمة الحلم الفعلية. والحلمان اللذان روتهما تَوًّا يُظهران العوامل المكونة للعصب ظهوراً لا يدع مجالاً للخطأ؛ بل من الواضح أنهما يزودنا بالمطالعة المتعلقة بمآل المرض واقتراح بشأن سير العلاج. زد على ذلك أنه يجب ألا يغرب عن بالنا أن من الأحلام ما لا يتطرق إلى أسباب العصب، وإنما يتناول من القضايا ما يختلف اختلافاً كلياً؛ من ذلك مثلاً موقف المريض من الطبيب - هوذي أن أبيت ذلك برواية ثلاثة أحلام لمريض واحد، وكان امرأة. استشارت ثلاثة محللين، وعند بداية كل استشارة كانت ترى واحداً من هذه الأحلام:

الحلم الأول: «يجب أن أقطع الحدود إلى البلد المجاور؛ لكن لا أحد يدلي أين تقع

(1) يُقصد بالمطالعة الرأي الذي يعطيه الطبيب عن تطور حالة المريض بعد الكشف عليه وتشخيص علته - المترجم -

(2) العبارة بين القوسين من وضعنا. - المترجم -

الحصة الثانية: بدايات التحليل النفسي عند سيغموند فرويد.

مقتطفات من كتاب "حياتي والتحليل النفسي"

سيغموند فرويد في كتابه (حياتي والتحليل النفسي) يضع القاري في مفترق الطرق موضحا عصارة تجربته مركزاً على الدافع الجنسي ودوره في إحداث الاضطرابات العصبية كما يحدث في عقدة أوديب التي هي لبّ العصاب ، ويشرح منهجه في العلاج من خلال الكشف عن العوامل اللاشعورية بأسلوب التداعي الحرّ.

المطلوب:

+ اقرأ النص بتمعن واستخرج أهم المفاهيم التي ينطوي عليها.

+ وضح العلاقة بين التنويم المغناطيسي وفكرة التداعي الحر في التحليل النفسي.

الفصل الثاني

يتعين على تعقيباً على ما ذكرته منذ حين ، أن أبين أنني كنت منذ البداية أستخدم التنويم على نحو آخر ، غير الإيحاء التنويمى . فقد كنت أستخدمه في الاستفسار من المريض عن منشأ أعراضه المرضية الأمر الذى لم يكن بوسعه في يفظته أن يفصح عنه إلا على نحو غاية في التقص أو لا يسعه ذلك إطلاقاً . وكانت هذه الطريقة تبدو أجدى من مجرد الأوامر والنواهي الإيحائية ، وفضلاً عن ذلك فقد كان فيها إرضاء لفضول الطبيب ، الذى كان من حقه مع هذا كله أن يعلم شيئاً عن أصل الظاهرة التى يسعى إلى إزالتها بطريقة الإيحاء . وفيما يلى أبين كيف اهتديت إلى تلك الطريقة الأخرى . بينما كنت لأزال أشتغل بمعمل « بروك » تعارفت بالدكتور « جوزيف بروير » ، وكان من أطباء الأسر المرقومين في « فيينا » ، وكان له فضلاً عن ذلك ماض علمي ، إذ كان قد أنتج بحوثاً عدة ذات قيمة دائمة عن فسيولوجيا التنفس وعن عضو الاتزان . كان « بروير » ذا ذكاء وقاد ، وكان يكبرنى بأربعة عشر عاماً . وما لبثت صلاتنا أن ازدادت توثقاً ، وأصبح لى في ظروفى القاسية الصديق والعون . ودأبنا منذ ذلك الحين على الاشتراك سوياً في جميع مهامنا العلمية . وطبيعى في صلة هذا شأنها أن يكون الكسب نصيبى . وقد كلفنى التطور الذى طرأ على التحليل النفسى فيما بعد أن أفقد صداقته . ولم يكن من الهين على أن أدفع مثل ذلك الثمن ، ولكن لم يكن من ذلك مفر .

وكان « بروير » قبل ذهابى إلى باريس قد حدثنى بشأن حالة هستيريا ، كان يعالجها بين عامى ١٨٨٠ ، ١٨٨٢ على نحو فريد أتاح له أن ينفذ نفاذاً عميقاً في الكشف عن علل الأعراض الهستيرية وعن دلالتها . حدث ذلك إذن في وقت كانت لا تزال فيه بحوث « چانية » على المستقبل . قرأ على غير مرة أطرافاً

من تاريخ الحالة ، جعلتني أحس أنها بلغت في فهم العصاب ما لم يبلغه أى فحص سابق . فعزمت على أن أطلع « شاركو » على هذه الكشوف عند وصولى إلى باريس ، وقد فعلت ذلك . ولكن الرجل العظيم لم يبد أى اهتمام بتلخيصى الأول للموضوع ، ولذلك لم أعد إليه بعد ذلك وأسقطته من حسابى .

وعند ما عدت إلى فيينا رجعت مرة أخرى إلى تقرير « بروير » عن الحالة واستزدت منه علماً بها . كانت المريضة فتاة ذات تربية ومواهب فذة ، أصابها المرض بينما كانت تقوم بتمريض والدها ، الذى كانت تخلص له الحب . عند ما اضطلع « بروير » بمباشرة حالتها كانت تبدو عليها ألوان عدة من الأعراض : شلل مصحوب بتقلصات عضلية ، وأنواع من التعطيل ، وحالات خلط ذهنى . وقد سنحت لطبيبها ملاحظة بينت له أنه يمكن أن تتخلص من حالات الخلط في الشعور هذه إن حملناها على أن تتحدث عما كان يملكها إذ ذاك من أخيلة انفعالية . وبهذا الكشف ، وصل « بروير » إلى طريقة للعلاج جديدة . فكان ينومها تنويماً عميقاً ، ويجعلها في كل مرة تنبث عما تضيق به . فلما أفلح في القضاء على الخلط الاكتئابى ، عمد إلى الطريقة نفسها في إزالة أنواع التعطيل واضطرابات الجسمية . ولم تكن الفتاة حال يفظتها بأكثر من غيرها من المرضى قدرة على أن تبين كيف نشأت الأعراض ، ولم تكن تستطيع أن تتبين أية صلة بين أعراضها هذه وبين أية خبرة في حياتها . ولكنها كانت في حالة التنويم تكشف فوراً عن الصلة المفقودة ، وتبين أن جميع أعراضها إلى حوادث أثرت في نفسها تأثيراً عميقاً أثناء قيامها بتمريض والدها ، أى أن أعراضها كانت ذات معنى وكانت بمثابة بقايا أو ذكريات تخلفت عن تلك المواقف الوجدانية . وقد تبين أن الأمر كان يحدث عادة على النحو التالى :

كان يساورها وهى إلى جوار فراش أبيها المريض فكرة أو دافع لا بد لها أن تقوم به ، ثم يظهر العَرَض محله فيما بعد بديلاً منه . على أن العَرَض لم يكن عادة ينجم عن موقف واحد من تلك المواقف الأليمة ، بل عن تراكم عدد من

المواقف المماثلة . وعند ما كانت المريضة تستعيد تخيلاً أثناء التنويم موقفاً من هذا القبيل وتنجز في الخيال فعلاً نفسياً كانت قمعته ، مع الإفصاح عن الانفعال ، كان العرض يزول إلى غير رجعة . وبهذه الطريقة نجح « بروير » بعد جهود طويلة شاقة في شفاء مريضته من جميع أعراضها .

برثت المريضة ، وظلت تتمتع بالصحة ، بل أصبح في مقدورها أن تزاوِل أعمالاً مجدية . ولكن ستاراً من الغموض ظل مسدلاً على المرحلة الأخيرة من هذا العلاج التنويمى ، ستاراً لم يرفعه « بروير » لى قط ، ولم أستطع أن أفهم لماذا ظل طاوياً معرفة لا تقدر بثمن ، وكان حرياً به أن يزيد بها ثروة العلم . على أن المشكلة الأولى كانت : أيمكن التعميم مما وجدته لدى حالة مفردة ؟ لقد بدت لى الأمور التى كشفها جوهرية حتى لم أستطع أن أتصور أن تخلو منها أية حالة من حالات المستيريا ما دام قد ثبت حدوثها فى حالة واحدة . على أن المسألة لم يكن ليحسمها غير التجربة . ولذلك شرعت أعيد مع مرضاى البحوث التى أجراها « بروير » ، ولم أعد أشتغل بعد ذلك بشيء آخر ، خاصة بعد أن تعلمت من زيارتى لى « برنهام » فى عام ١٨٨٩ قصور الإيحاء التنويمى ، وبعد عدة أعوام رأيت فيها كشفه تؤيدها كل حالة من حالات المستيريا نالها ذلك العلاج ، وبعد أن جمعت قدراً لا بأس به من المشاهدات الشبيهة بمشاهداته ، عرضت عليه أن نصدر مؤلفاً مشتركاً . وقد اعترض بشدة فى بادئ الأمر ، غير أنه وافق فى النهاية ، خاصة وأن « جانيه » بدأ فى هذه الأثناء ينشر بحثاً سبقته لى بعض نتائجه ، مثل ردّ الأعراض المستيرية لى أحداث فى حياة المريض ، وإزالتها عن طريق استعادتها بالتنويم على النحو الذى نشأت به . وفى عام ١٨٩٣ نشرنا بحثاً تمهيدياً عن الميكانيزم النفسى للظواهر المستيرية ^(١) وأنبئناه فى عام ١٨٩٥ بكتابنا « دراسات فى المستيريا » .

إن كان البيان الذى أوردته حتى الآن يوعز إلى القارئ بأن كتاب

(الدراسات فى المستيريا) بكل عناصره الرئيسية إنما هو نتاج عقل « بروير » ، فذلك عين ما ناديت به دائماً وما انتويت ترديده فى هذا المقام . فنيا يختص بالنظرية التى عاجلها الكتاب ، فقد أسهمت فى وضعها ، ولكن بقسط لم يعد سبيل اليوم لى تعيينه . كان التواضع طابع هذه النظرية ، فما كادت تتجاوز الوصف المباشر للمشاهدات : لم تكن تطمح أن تتعمق طبيعة المستيريا ، وإنما توضح فحسب منشأ الأعراض . ومن ثمة أبرزت أهمية الحياة الانفعالية وضرورة التمييز فى الأفعال النفسية بين ما هو لا شعورى وما هو شعورى (أو بالأحرى ما يمكن أن يصبح شعورياً) ، كما أنها استحدثت عاملاً دينامياً ^(١) ، مؤداه أن العرض ينشأ عن حجز انفعال ما ، وعاملاً اقتصادياً ^(٢) ، مؤداه أن ذلك العرض نفسه نتيجة أو مكافئ لقدر من الطاقة حول لى هذا المظهر فى حين أنه ينصرف عادة على نحو آخر . وسميت هذه العملية الأخيرة تحويلاً . دعا « بروير » طريقتنا هذه طريقة التطهير ، وبيان غرضها العلاجى : حيث أن الانفعال المتراكم المستخدم فى إيجاد العرض ، قد اتخذ مسالك منحرفة احتبس فيها ، فلا بد من رده لى مسلك سوى يجد فيه منفصراً أو تفريراً .

أسفرت طريقة التطهير عن نتائج عملية باهرة . أما عيوبها ، التى وضحت فيما بعد ، فهى عيوب العلاج بالتنويم بشتى صوره ، ولا يزال نفر من المشتغلين بالعلاج النفسى يقتصرون على طريقة التطهير كما فهمها « بروير » ، ويرضون عنها . وقد أبرز « سمل » قيمتها كطريقة علاجية مختصرة فى علاجه عصاب الحرب فى الجيش الألمانى إبان الحرب الكبرى ^(٣) . ولم تكن نظرية التطهير تشير لى الحياة الجنسية . ومع أن العوامل الجنسية كانت تلعب دوراً معيناً فى تاريخ الحالات التى أسهمت بها فى كتاب الدراسات ، إلا أنها لم تكند تلقى من الالتفات

(١) يقصد بالعامل الدينامى حالة تدافع فيها القوى النفسية ؛ فهو مفهوم يبرز قوى اندفع والتشاحن فى النفس . (المترجم)

(٢) يقصد بالعامل الاقتصادى تصوراً كياً للطاقة النفسية وتوزيعاً لهذه الطاقة بما يناسب مفتضى الحال . (المترجم)

(٣) الحرب الكبرى الأولى ١٩١٤ - ١٩١٨ . (المترجم)

أكثر مما لقيته الانفعالات الأخرى . كتب « بروير » عن الفتاة ، التي ذاعت شهرتها منذ ذلك الحين كأول مرضاه ، أن الجانب الجنسي لديها كان ناقصاً في نموه نقصاً غير مألوف . وقد كان من العسير التكهن من « كتاب الدراسات في المستيريا » بما للجنسية من أهمية في تعليل العصاب .

أما المرحلة التالية ، أي الانتقال من التطهير إلى التحليل النفسي الحق ، فقد فصلت القول فيها مراراً بحيث يصعب على أن أتقدم بأى جديد ، والحادث الذي استُهلكت به هذه الفترة هو تنحى « بروير » عن عملنا المشترك ، الأمر الذي جعلنى المتصرف الوحيد فيما خلف من تراث . وبالرغم من أنه كان ثمة بيننا خلافات في الرأى منذ مرحلة مبكرة ، غير أنها لم تكن مدعاة لانفصالنا . إن مسألة متى تصبح عملية نفسية عاملاً مرضياً ، أى متى يمتنع عليها أن تجد منصراً سوياً ، كان « بروير » يؤثر أن ننحو في تفسيرها منحىً فسيولوجياً : فقد كان يرى أن العمليات التي لم توفق إلى مصير سوى إنما نشأت إبان أحوال نفسية غير عادية شبيهة بحالة التنويم .

ولكن ذلك أثار مشكلة أخرى ، هى ما أصل تلك الأحوال الشبيهة بالتنويم . أما أنا فكنيت أميل إلى الاعتقاد بوجود قوى تتفاعل فيما بينها ، ونوايا وميول تعمل على نحو ما يحدث في الحياة العادية . وهكذا تتعارض نظريته « المستيريا التنويمية » مع نظريتي « العصاب الدفاعى » . ولكن اختلافات هذا شأنها ما كانت لتبعده عن العمل معى لو لم تتدخل عوامل أخرى . ولا شك أن أحد هذه العوامل أن عمله كطبيب تقبل عليه الأسر كان يضيع من وقته قدر كبيراً ، وأنه لم يكن يسهه مثلى أن يكرّس كل طاقته لمهمة التطهير . هذا فضلاً عن الأثر السيئ الذى أحدثه في نفسه ما قوبل به كتابنا إن في فيينا أو في ألمانيا . فلم تكن ثقته بنفسه وصلابته في الرأى في قوة سائر صفاته العقلية . مثال ذلك ، أنه عند ما أعرب « شترومبل » عن استنكاره الشديد لكتاب الدراسات سخرت مما ينطوي عليه ذلك النقد من قصور في الفهم ، في حين أن « بروير » شعر بإهانة

وثبط ذلك من همته . ولكن أهم ما حدا به إلى تصميمه ، هو أننى اتخذت في بحثى الخاص بعد ذلك اتجاهاً استحال عليه أن يتقبله .

ظلت النظرية التي حاولنا صياغتها في الدراسات ، كما أسلفت ، جد ناقصة ، وبخاصة وأنا لم نكد نغس مشكلة تعليل المرض ، أى مشكلة التربة التي تتكون فيها العمليات المرضية . وقد تبين لى من خبرتى ، وقد أخذت تزداد تزايداً سريعاً أن ما كان يفتعل خلف مظاهر العصاب ليس اضطراباً انفعالياً أياً كان ، إنما هو دائماً اضطراب ذو طابع جنسى ، سواء كان صراعاً جنسياً حالياً أو نتيجة خبرات جنسية باكرة . ولم أكن مهياً لهذه النتيجة فلم يكن لتكهنائى شأن بها ، إذ كنت شرعت في فحصى للعصابيين خلى الذهن تماماً . وبينما أنا أكتب (تاريخ حركة التحليل النفسى) في سنة ١٩١٤ ، خطر بذهنى بعض ما ذكره لى « بروير » ، و « شاركو » ، و « شروباك » ، من ملاحظات كانت جديدة بأن تفضى إلى هذا الكشف قبل ذلك . ولكنى لم أكن عندما استمعت إليها أتبين ما يقصده أولئك الثقات ، والحق أنهم أطلعونى على أكثر مما كانوا يتبينون هم أنفسهم أو مما كان بوسعهم أن ينافحوا عنه . بقى ما سمعته منهم ساكناً سليماً في دخيلة نفسى ، حتى أتيت لتجاربي عن التطهير أن تبرزها كما لو كانت كشفاً مبتكراً . بل لم أكن أتبين في ذلك الحين أننى بردى المستيريا إلى الدوافع الجنسية إنما كنت أعود إلى أولى بدايات الطب وتأثر تفكير أفلاطون^(١) . ولم أتبين ذلك إلا فيما بعد من مقال كتبه « هافلوك إليس » .

وبفضل كشفى الغريب اتخذت بخطوة خطيرة الأثر ، إذ تجاوزت مجال المستيريا وشرعت في فحص الحياة الجنسية لدى المرضى بما يسمى النيوراستنيا الذين كانوا يغدون على عيادى زرافات . حقاً إن تلك التجربة أصابت بمعنى

(١) فقد ورد في إحدى محاورات أفلاطون « المائدة » حديث عل لسان الطبيب إريكسيما يحوس قرر فيه أن الطب هو العلم بالألوان الحب والرغبات الجسدية . (المترجم)

الحصة الثالثة: التحليل النفسي للشعر

مقتطفات مختارة من كتاب عز الدين اسماعيل "التفسير النفسي للأدب"

يرى المؤلف عز الدين إسماعيل أن النفس تصنع الأدب ويصنعها لأن النفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي نفسها التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة والعلاقة بين النفس والأدب ليست شيئاً مستكشفاً للإنسان الحديث , فالإحساس بما كان منذ القدم وإن كان مبهما , وتاريخ البلاغة القديمة صورة لمحاولة الإنسان تحديد طبيعة هذه العلاقة التي أحس بها ولمس أثارها . وتحدث فيه عن النظريات الصائبة وفائدتها الجزئية في النقد القديم -العربي والأوربي- وعدم انشغال الناقد القديم بشرح العلاقات الحيوية بين الفنان والفن ومتلقي الفن , أو ما وراء الواقعة , وتغلب فكرة التقويم الجمالي والأخلاقي , ثم تحور هذا الاتجاه في القرن العشرين وتبلوره في نظرة أكثر شمولية , هي التفسير النفسي للأثر الفني , والخطوات الثابتة للنقد الأوربي في هذا الاتجاه , وعن الدراسات التي اهتمت بتحليل شخصية الفنان من حيث هو فرد فكانت أقرب لعلم النفس , حيث جعلت إبداعه الفني وسيلة لفهم مشكلاته وما توصل إليه من حلول لها , ثم اتجه بعض الدراسات للأثر الفني ذاته وتناوله حسب ما يفسره التحليل النفسي إلى جانب دراسة شخصية الفنان , وبرز مشكلة بلورها المؤلف في العلاقة الكمية والكيفية بين المنهج التحليلي النفسي والأعمال الفنية.

المطلوب:

اقرأ النص بتمعن وناقش أهم ما جاء فيه من أفكار.

للأخرى ، أي أنها تساويها زمنياً في حركاتها وسكناتها وإن اختلفت ثابتهما عن الأولى بتوزيع خاص في نهايتها هو ما يسمى بالقافية. وإذن فخصائص الوزن الشعري - إن صح أن له خصائص بلانها - يمكن تلخيصها في البيت الواحد ، بل في شطر البيت ، لأن الأبيات الأخرى لن تضيف إلى تلك الخصائص شيئاً .

والآن أي خصائص نفسية يمكن أن تكون بصورة الأوزان التالية ، وأي فروق يمكن أن تلمسها بينها ؟ :

- ١ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن .
- ٢ - فاعلاتن - مستعلن فاعلاتن .
- ٣ - مستعلن مستعلن مستعلن
- ٤ - مستعلن فاعلن مستعلن فعلن .
- ٥ - فعولن فعولن فعولن فعولن .
- ٦ - مستعلن فاعلن فعولن .
- ٧ - مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن .
- ٨ - متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

وكان من الممكن أن أتبع منهجاً تجريبياً بأن أعرض هذه النماذج من الأوزان على عدد كبير من طلبة الآداب الذين يدرسون الشعر لأتلقى إجاباتهم عن السؤالين السابقين . لكنني خشيت أن يظنوا أن مجرد اختلاف أشكال هذه الأوزان يقتضي بالضرورة أن تكون خصائصها مختلفة فننضم الإجابات بطريقة آلية أن هذه الأوزان بصفة مبدئية خصائص .

وأستطيع أن أقرر من استقوافي الخاص أن هذه الأوزان جميعاً وغيرها مما لم أذكر تشترك في خاصية واحدة هي أنها ليست لها خصائص . ولا تتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر . وهذه الخصائص ليست ثابتة ، وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها .

فحين يقول الشاعر الجاهلي :

مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان
بضرب فيه توحين وتخصيع وإقران

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية

١- في موسيقى الشعر

(١) في الشعر القديم :

حين تحدث الخليل بن أحمد عن علاقة الأوزان الشعرية بأحوال النفس لم يكن أمامه عند ذاك سوى نماذج الشعر العربي التقليدي ، أعنى القصائد العربية في شكلها القديم المعروف . وقد رأينا في الفصل الماضي ما يمكن أن يرجع إلى هذه الفكرة من نقد ، غير أن الجدير بالعناية هنا أن الخليل لم يصل إلى فكرته إلا من خلال ما اطلع عليه من شعر . وهذا معناه أن في الشكل الموسيقي للقصيدة العربية القديمة ما قد يوحى بمثل هذه الفكرة . فما الشكل الموسيقي للقصيدة القديمة ؟ وإلى أي مدى يمكن أن يكون موحياً بمثل تلك الفكرة وأن يكون مصداقاً لها ؟ وأي نوع من الموسيقى تلك التي تستل في الإطار التقليدي للقصيدة العربية ؟

تتكون القصيدة في شكلها التقليدي من عدد من الأبيات غير محدد ، فهي تطول أو تقصر دون أن يكون لهذا الطول أو القصر دخل في بنيتها . فالقصيدة بنية « مفتوحة » إذا صح التعبير ، بمعنى أنها تمثل وحدات بنائية مغلقة على ذاتها يفصل بعضها عن بعض ، وهي من ناحية الشكل الموسيقي تكرر للوحدة الأولى التي تمثل في البيت الأول منها . فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتي تتكرر في القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أي دلالة موسيقية سوى من الناحية الكمية ، أي كمية تكرار هذه الوحدة ، تماماً كالوحدات الزخرفية المتشابهة التي تتكرر في فن « الأريكة » لتشكل الخبز المطلوب كبر أم صغر . ومن ثم يصعب علينا أن نتحدث عن العبورة الموسيقية العامة للقصيدة ، وإنما نستطيع في سهولة أن نتحدث عن الصورة الموسيقية للبيت الشعري .

وصورة البيت الشعري التقليدي تتكون من وحدتين موسيقيتين إحداهما تكرر

وطعن كظم الرق غدا والرق ملائ
وبعض الحلم عند الجح ل للذة إذعان

وتقول :

ألا طيرى ألا طيرى وضئى يا عصافيرى

عندئذ نستطيع أن فلمس الفرق بين التخمين وإن كان الوزن فيها واحداً (مفاعيلن مكورة أربع مرات) ؛ فلا شك أن الضربات القوية القصيرة في الأبيات الأولى توحى بمعنى الحسم والقطع ، كما أن توالى هذه الضربات يوحى بنوع من التأكيـد . والحركة النفسية في الأبيات بصفة عامة حركة سريعة حماسية . في حين أن الملل الثاني يتضح فيه نغمة أنثوية تتمثل في رخاوة المقاطع ولينها وفي ببطء الحركة بينها . إنها نغمة مناقضة تماماً للنغمة الأولى . ولم يستطع اتحاد الوزن في المثلين أن يمنع من ظهور هذين التبدلين الموسيقيين المختلفين .

ولو أجرينا عمليات تحليل مماثلة على الأوزان الأخرى لخرجنا في كل مرة بنفس الحقيقة . ومن ثم تكون لكل قصيدة نغمتها الخاصة التي تنطق بحالة الشاعر النفسية . ولكن لما كانت طبيعة بنية القصيدة من الناحية العروضية تقوم على تكرار الوحدة الوزنية المتمثلة في البيت فقد صارت القصيدة كلها نغمة من لون واحد ، وصار من الصعب تنويع النغمة داخلها لارتباط الشاعر بالبنية العروضية لها .

وهنا يمكن أن نتفق على أن قصائد ذات الوزن الواحد لها طابع مشترك يتمثل في وقع هذا الوزن في صورته المجردة ، ولكنها بعد ذلك تختلف في النغمات كماً وكيفاً . ولما كان الإيقاع دائماً أقوى من النغمة في التأثير على الأذن كان لارتباط الشاعر التقليدي بالصورة الوزنية التقليدية للقصيدة أثره في تكييف المعنى المقصود من موسيقى الشعر سواء عند الشعراء والنقاد الفدائي . وقد نتج عن ذلك الاهتمام بموسيقى الشعر من حيث هي إيقاع ثابت في الأوزان يستطيع الشاعر حين يتبعه بدقة أن يستعمل — على أقل تقدير — على آذان المستمعين . ومن هنا كانت موسيقى القصيدة التقليدية شيئاً تطرب له الآذان قبل كل شيء . وهي في الوقت نفسه أشبه بصوت الفطار حين يستتر في سيرة على سرعة معينة .

ولعله من قبل ذلك ، وتحاشياً لرتابة الإيقاع الصارخ الذي يضمنه الوزن

العروضي على موسيقى القصيدة ، أن حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التبديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المقروض . وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقننة . يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالترخافات والعلل . ففي الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الترخافات والعلل (حذيف ساكن أو زيادته أو تحريكه) ولم يكن لها من دور إلا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجي . غير أن هذه المحاولة كانت جزئية . وقد تبعتها محاولات كثيرة ليس هنا مجال رصدتها وإن كانت جميعاً لم تحل الإشكالات من جذورها . والإشكالات هي : كيف يخلق الشاعر الصورة الموسيقية التي تنقل أولاً وتبل كل شيء . حالته الشعورية . وسوف نرى كيف استطاع الشاعر الحديث أن يحل هذا الإشكالات .

ونعود إلى فكرة التحليل في علاقة الأوزان بالحالة النفسية فنجد أنه ربما توصل إلى هذه الفكرة نتيجة لعملية استغراء وجد فيها أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة ، وأنهم حينما يعبرون عن حالات السرور والبهجة يخفرون لذلك الأوزان القصيرة ؛ فابن الرومي مثلاً حين رثى ولده محمداً إنما عبر عن حزنه عليه في هذا الوزن الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (مكورة) فقال :

بكاؤكما يشئ وإن كان لا يحدى فجدوا فقد أودى نظيركما عندي
ألا قاتل الله المنايا ورسيها من التوم حيات القلوب على عبد
على حين شمت الخمر من لحاته وآنس من أبعاله آية الوشد
طواه الردى عنى فأضحى مزاره بعيداً على قرب قريباً على بعد

وليس من الضروري أن يتمثل حزن الشاعر في قصائد الرثاء ؛ فليس فقد عزيز هو السبب الوحيد الذي يكره نفس الشاعر . فقد يكون الفشل في تجربة حب ، أو الفشل في الحصول على مطلب حيوي ، أو خيبة الأمل التي تحطم الطموح أو غير ذلك من العوامل ، باحثاً للأسى في نفس الشاعر . فإذا عبر الشاعر عن

نفسه في حالة من هذه الحالات اختار لذلك وزناً من الأوزان الطويلة ، كما صنع المتنبي في قصيدته التي مطلعها .

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فبك تجديد
ووزنه الأصلي : يستعملن فاعلن يستعملن فعلن (مكررة) .

ربح أننا قد نظمنا لوهلة الأولى إلى أن مثل هذا الوزن الطويل قد يتناسب حالة الحزن والأسى إلا أن حالة الحزن فيها يبدو ليست من نوع واحد أو درجة واحدة . فهناك حزن هادئ وحزن ناثر ، وتختلف بعد ذلك درجات المبدوء والثورة . ولا شك أن الخليل قد قرأ هذه القصيدة الجاهلية التي قرئ بها السليكة أيها السليكة ، وكان من الشعراء الصعاليك ، وكان قد خرج للإغارة والسطو فر بأرض بين ديار بني عقيل وسعد بن تميم فلقى رجلاً من قبيلة خثعم فأخذه معه امرأة من بني خثاجة ، فقال له الخثعمي أنا أأندى نفسي منك ، فقال له السليك : لك ذلك علي ألا تطالع علي أحدًا من خثعم ، فأعطاه عهداً على ذلك وخرج إلى قومه وترك عنده امرأته رهيبة وبلغ الخبر بني خثعم فخرج منهم من قتله . فقامت أمه :

طاف يعني نجوة	من هلاك فهلك
ليت شعري ضلة	أى شيء قتلك
أمريض لم تعد	أم عدو ختلك
أم تولى بك ما	غال في الدهر السليك
والنبايا رصود	للقى حيث سلك
أى شيء حسن	للقى لم يك لك
كل شيء قاتل	حين تلقى أجلك
طال ما قد نلت في	غير كد أملك
إن أمراً قادحاً	عن جوائى شغلك
سأعزى النفس إذ	لم تجب من سالك
ليت قلبي ساعة	صبره عنك ملك
ليت نفسي قدمت	للمنايا بدك

فالتغمة في هذه القصيدة حزينة ، لكنها تختلف من غير شك عن التغمة التي

تحملها قصيدة ابن الرومي وتلك التي تحملها قصيدة المتنبي . إنها أقرب إلى الصرخات الحادة كتلك التي نسجها من « الندابة » . ربح ذلك فوزن القصيدة لتصير جدياً . ولست أعرف قصيدة أخرى في قديمها وقصر وزنها . ووزنها : فاعلاتن فاعلن (مكررة) .

ومعنى هذا أن عملية الاستقراء التي يمكن أن يكون الخليل قد قام بها ناقصة . على أن منهج الاستقراء نفسه غير صالح لشرح مثل هذه القضية . وكان على الخليل كما يثبت صحة فكرته أن يحلل لنا الأوزان ذاتها في صورتها المجردة وأن يربط بينها في هذه الصورة وبين حالات النفس المختلفة .

على أن شكل القصيدة التقليدية بطريقة بنائها من وحدات متكررة مقفلة على ذاتها تتمثل في الأبيات المنتهية بنفس القافية قد حال دون تشكيل صورة موسيقية مرنة تتمثل في القصيدة من حيث هي كل ، مما أفقد القصيدة وحدتها الموسيقية . وكل ذلك راجع إلى المبدأ العام الذي يمثل هذا الاتجاه ، وهو تشكيل ما في النفس وفقاً للنظام الطبيعي لا تشكيل الطبيعة وفقاً لما في النفس . ومن ثم كانت موسيقى القصيدة التقليدية جامدة وصاخبة ووثية .

(ب) في الشعر الحديث :

ظهر في الشعر الحديث محاولات شتى لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية للقصيدة . وقد انصببت معظم هذه المحاولات على الخروج من إطار وحدة البيت الموسيقية المتكررة في القصيدة كلها ، ومن القافية التي تلتزم في الأبيات كلها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضاً دون أن يكون له مبرر كاف في كل حالة .

وقد كانت المحاولات الأولى في هذا الاتجاه جزئية ولم تخرج إلى تغيير جوهري في بنية القصيدة الموسيقية . حاول الشعراء المهجريون إدخال بعض التلوين الموسيقي الداخلي في البيت مثل قول الشاعر إلياس فرحات :

يا عروس الروض يا ذوات الخناج	يا حمامه
سافري مصحوبة عتد الصباح	بالسلامه
واحملي شوق فؤاد ذى جراح	وهيامه

الحصة الرابعة: التحليل النفسي للرواية

التحليل النفسي لشخصية دوستويفسكي في رواية "الإخوة كارامازوف"

مقتطفات من كتاب سيغموند فرويد "التحليل النفسي والفن"

لا نبالغ إن قلنا أننا نستطيع أن نجد النفس البشرية بكامل تقلباتها وصراعاتها وتناقضاتها وعلاقاتها بالمجتمع الذي حولها حاضرة في روايات دوستويفسكي وأعماله التي جعلت من النفس الإنسانية ومصائرهما في عالم مليء بالتناقض محوراً لها وأساساً مركزياً للحديث عنها، ولذلك لا ريب أن سيغموند فرويد قال ذات مرة أن "دوستويفسكي هو أول إنسان أعطانا فكرة عن الناس الذين هم نحن". يرى فرويد أن "الأخوة كارامازوف" هي أعظم رواية كُتبت على الإطلاق خاصة طريقة تناول دوستويفسكي لشخصية المحقق في الرواية. كما أصبحت الرواية مرجعاً نفسياً لفرويد، إلى جانب أعمال أخرى مثل "المقامر" و"الجريمة والعقاب" التي استند إليها في تحليلاته السيكلوجية حول الجريمة وأبعادها النفسية والاجتماعية. ولو جئنا لشخصيات دوستويفسكي لوجدنا أنها شخصيات قلقة، معذبة وممزقة، ولعل ذلك يرجع أساساً الحياة النفسية والاجتماعية المليئة بالقلق والعذاب والتمزق الذي عاشه بنفسه. كما يُدرك دوستويفسكي أعماق شخصياته ودخائلهم، ويفهم حياتهم وينفذ إلى سررائثهم، ليصوّرهم فيما بعد كما رأهم في حقيقتهم الفردية لا من طرفٍ واحدٍ أو منظومة واحدة، وإنما يراهم دفعةً واحدة أقرب ما تكون للكمال، ولهذا السبب اهتم فرويد كثيراً بأعمال دوستويفسكي ودرس شخصياته وأحداث رواياته واستخدمها في تحليلاته السيكلوجية، عوضاً عن أنه كتب فيه بضع مقالات أو موضوعات.

المطلوب:

+ اقرأ النص وحاول مناقشة الفكرة الرئيسية.

القسم الثاني

دستوفيفسكي

جريمة قتل الأب

يمكن ان تتميز في شخصية دستوفسكي * الشخصية اربعة وجوه : الفنان الخالق ، والاخلاقي ، والعصامي ، والاثم . فكيف يستطيع المرء ان يجد طريقه وسط هذا التعقيد المحير ؟
الفنان الخالق في دستوفسكي اقل هذه الوجوه اثارة للشك : فمكانة دستوفسكي لا تبعد كثيرا عن مكانة شكسبير . والاخوة كارامازوف اعظم رواية كتبت على الاطلاق ، وعرض شخصية المحقق الكبير - في هذه الرواية - وهو احد قعم الادب في العالم ، لا يمكن الا ان يقدر تقديرا فائقا . وعلى التحليل النفسي - للاسف - ان يلقي بأسلحته امام مشكلة الفنان الخالق .

اما الاخلاقي في دستوفسكي فهو الاكثر قابلية للتناول .

* كتب فرويد هذا البحث عام ١٩٢٨ - وهو الفصل الحادي والعشرون من المجلد الخامس من كتابات فرويد المجموعة (طبعة نيويورك ١٩٥٩) . المترجم

فاذا كنا نريد ان نضعه في مكانة عالية كاخلاقي ، بدموى ان الانسان الذي نفذ خلال اعماق الخطيئة هو الذي يستطيع فحسب ان يبلغ اعلى قمة للاخلاق ، فاننا بذلك نهمل نقطة شك تقوم ازاء هذا ، فالرجل الاخلاقي هو الانسان الذي يستجيب للاغراء ، بمجرد ان يشعر به في قلبه ، دونما تأجيل . اما الانسان الذي يخطيء بصورة متعاقبة ، ثم يبلغ تبكيث ضميره مستوى اخلاقيا عاليا ، فانه يترك نفسه عرضة للتأنيب على انه فعل اشياء هيئة عليه . فهو لم يحقق جوهر الاخلاق - اي الاحجام - لان السلوك الاخلاقي في الحياة اهتمام عملي . انه يذكرنا باحد برابرة جماعات الرجل الكبري ، الذي ارتكب جريمة القتل وكفر عنها ، حتى اصبح التكفير وسيلة فعلية للتمكين من ارتكاب جريمة القتل . وكان ايمان الرهيب بسلك بنفس الطريقة تماما . والحق ان هذا التعريض بالاخلاق سمة روسية مميزة . كما لم يكن النتائج النهائي لكفاح دستوفسكي الاخلاقي شيئا عظيما للغاية . فبعد الصراعات العنيفة للتوفيق بين المطالب الفريرية للفرد ومطالب الجماعة ، استقر الى وضع انتكاس ، هو الخضوع لكل من السلطتين الزمنية والروحية ، توفير كل من القيصر والاله المسيحي والقومية الروسية بمعناها الضيق - وهذا وضع كان يبلغه ضعاف العقول بمجهود ضئيل . وهذه هي نقطة الضعف في تلك الشخصية العظيمة . لقد قذف دستوفسكي بعيدا بالفرصة التي اتاحت له لان يصير معلما للانسانية ومحررا لها ، وجعل من نفسه احد سجانها . ولن يكون على مستقبل الحضارة الانسانية الا القليل يشكره عليه ، بل يبدو انه كان من المحتمل ان يلام على فشله الذي سببه عصابه . وربما تكون عظمة ذكائه وقدرة حبه للانسانية قد فتحت له طريقا آخر ذا رسالة في الحياة .

اما النظر الى دستوفسكي كاثم او كمجرم ، فانه يشير

معارضة شديدة ، لا تحتاج لان تكون مبنية على تقدير مادي للجريمة . وسريعا ما يصبح الدافع الحقيقي الى هذه المعارضة واضحا . فهناك سمتان جوهريتان في الجرم : انانية لا حدود لها وباعث هدام قوي ، ومن الاشياء المشتركة في كلتا سمتين ومن الشروط الضرورية للتعبير عنهما ، انعدام الحب والافتقار الى التقدير العاطفي للموضوعات «الانسانية» . وان المرء ليتذكر على الفور التعارض الذي يمثله دستوفسكي مع هذا - اي حاجته الشديدة الى الحب ، وقدرته الهائلة على بذل الحب ، تلك التي يمكن رؤيتها في مظاهر العطف المبالغ فيه ، والتي تسببت له في ان يحب وان يساعد حيث كان حقا له ان يكره وان ينتقم ، كما كانت الحال في علاقته - مثلا - مع زوجته الاولى وعشيقها ، ولما كان الامر كذلك فلا بد من ان نسأل لماذا كان هناك ايعاز بادراج دستوفسكي بين المجرمين . والاجابة ان هذا ينشأ عن اختياره لمادة كتاباته ، ذلك الاختيار الذي يتميز عن كل الشخصيات العنيفة الاجرامية الانانية الاخرى ، والذي يشير بهذا الى وجود بديل مماثل داخل ذاته ، والذي يتميز ايضا عن حقائق معينة في حياته ، مثل غرامه بالمقامرة ، وتسليمه الممكن بالاعتداء الجنسي على فتاة صغيرة . ويحل هذا التناقض ادراكنا ان غريزة الهدم القوية عند دستوفسكي ، التي ربما كان يمكن ان تجعل منه - بسهولة - مجرما ، كانت موجهة في حياته الفعلية اساسا ضد شخصه هو «الى الداخل بدلا من الخارج» . وهكذا كانت تجد تعبيرا عنها كترعة ماسوكية واحساس بالذنب . ومع ذلك احتفظت شخصيته بقدر كبير من السمات السادية ، التي تظهر في انفعاليته ، وحبه للايلام ، وعدم تسامحه ، حتى نحو الناس الذين يحبهم . تلك السمات التي تظهر ايضا في الطريقة التي يعامل بها - كمؤلف - قراءه . وهكذا كان في اشياء قليلة ساديا نحو الآخر ، وفي اشياء كثيرة ساديا نحو ذاته . اي انه كان في

الحقيقة ماسوكيا ، وبعبارة اخرى انه كان ارق وارحم وانفسح شخص يمكن تصويره .

لقد اخترنا ثلاثة عوامل من شخصية دستوفسكي المعقدة ، احدها كمي والاخران كيفيان : حدة حياته الانفعالية غير العادية ، واستعداداته الفريزية الجامحة التي كانت تميز فيه - بصورة لا تتغير - كونه «ساديا ماسوكيا» او مجرما ، وتميز فيه ايضا موهبته الفنية التي تستعصي على التحليل . وهذه الرابطة قد توجد بالفعل دون ان يوجد العصاب ! وهناك اناس ماسوكيون تماما دون ان يكونوا عصابين . ومع ذلك فان توازن القوى بين مطالبه الفريزية ، وضروب الكف التي تعارضها ، اي معظم وسائل الاعلاء ، ربما تجعل من اللازم تماما اعتبار دستوفسكي ما يعرف «بالشخصية الفريزية» . غير ان الوضع بريد غموضا ان يوجد في نفس الوقت العصاب الذي لم يكن - كما قلنا - محتوما في تلك الظروف ، وانما يوجد ذلك العصاب الذي كلما ازدادت القابلية له كلما ازداد التعقيد الذي ينبغي السيطرة عليه بواسطة الانا . لان العصاب ليس - فوق كل شيء - الا علامة على ان الانا لم ينجح في تكوين مركب ، ذلك انه في محاولته للقيام بهذا قد اضاع وحدته .

كيف اذن - اذا دققنا القول - يظهر عصابه ؟ لقد كان دستوفسكي يسمي نفسه مصروعا ، وكان الناس يعتبرونه كذلك نظرا لنوباته الحادة التي كانت تأتي مصحوبة بفقدان للشعور ، وتصلبات عضلية يتبعها هبوط . والان اصبح من الاكثر احتمالا ان ما كان يسمى صرعا لم يكن الا عرضا من امراض عصابه ، وينبغي ان يشخص تبعاً لذلك بأنه صرع هستيري ، اي بأنه هستيريا حادة . ونحن لا نستطيع ان نكون على يقين تام من هذه النقطة لسببين : اولاً لان معلوماتنا عن تاريخ صرع دستوفسكي المزعوم قاصرة وغير موثوق بها ، وثانياً لان فهمنا للحالات المرضية

المرتبطة بنوبات ذات مظهر صرعي فهم ناقص .

ولنتناول النقطة الثانية أولا . ومن غير الضروري هنا ان نعرض مرض الصرع كله ، لان ذلك قد لا يلقي ضوءا حاسما على المشكلة . لكننا نستطيع ان نقول الآتي : ان مرض الجنون المقدس القديم ما زال ينظر اليه كشيء مرضي ظاهري ، على انه ذلك المرض الشديد بحركاته التشنجية التي لا تحصى ، والتي لا يمكن في الظاهر تهدئتها ، وتغييره للشخصية نحو العنف والعدوانية ، وهبوطه المستمر بجميع الملكات العقلية ، غير ان الخطوط العامة لهذه الصورة تفتقر تماما الى الدقة . فان النوبات ، اذ تكون عنيفة في هجومها ، مصحوبة بقضم اللسان والعجز عن ضبط التبول ، وبلوغ الحالة الصرعية الخطيرة ، بما فيه من خطورة الحاق الاضرار القاسية بالذات - هذه النوبات يمكن مع ذلك ، ان تقل الى درجة تقتصر على الفترات الوجيزة من الغيبوبة او المرور السريع بهجمات الدوار ، او قد تحل محلها فترات زمنية قصيرة يقوم فيها المريض بشيء خارج عن شخصيته ، كما لو كان واقعا تحت سيطرة اللاشعور . هذه النوبات ، رغم انها تتحدد عامة بطريقة لا نفهمها باسباب جسمية بحتة ، قد تكون مدبنة بأعراضها الاولى الى بعض الاسباب العقلية البحتة ، كالخوف مثلا ؛ او قد تكون استجابة في جوانب اخرى لتنبيهات عقلية ، ومهما كان العجز الذهني صفة مميزة لمعظم الحالات السائدة ، فان حالة واحدة على الاقل معروفة لنا وهي حالة هلمهولتز . لم يتدخل

الكدر فيها في الوظائف الذهنية العليا . اما الحالات الاخرى التي تحمل نفس التاكيد فاما ان تكون قابلة للاخذ والرد او عرضة للشكوك مثل حالة دستوفسكي نفسه . وقد يعطينا الناس الذين وقعوا ضحية للصرع انطبعا بالبلادة وتوقف النمو ، تماما كما تصاحب المرض غالبا بلاهة واضحة وعيوب دماغية جسيمة ، حتى ولو لم يكن ذلك جزءا من الصورة المرضية . الا ان هذه النوبات بجميع أنواعها تحدث ايضا لأناس آخرين ، ممن يبدوون تطوراً عقلياً كاملاً ، والى جانب ذلك يبدوون حياة انفعالية مفرطة غير خاضعة لسيطرتهم بدرجة كافية . ولا عجب انه وجد ان من المستحيل - في هذه الظروف - التاكيد بأن الصرع شيء مرضي واحد ، ويبدو ان التشابه الذي نجده في الأعراض الظاهرة يستدعي ان ننظر اليها نظرة وظيفية . . فهي تبدو كما لو كانت آلية (ميكانيزم) لتنفيس مرضي غريزي تم بطريقة عضوية ، ويمكن استخدامه في ظروف مختلفة تماما سواء في حالة اضطرابات النشاط الدماغي الراجعة الى اصابات الانسجة او الاصابات التسممية . وكذلك في السيطرة غير التكيفية على الاقتصاد العقلي ؛ وفي الاوقات التي يبلغ فيها نشاط الطاقة التي تعمل في العقل درجة التأزم . ووراء هذا الانقسام نجد لمحة من وحدة الآلية السائدة في التنفيس الغريزي . وهذه الآلية لا يمكن ان تقف بعيدا عن العمليات الجنسية التي هي اساسا ذات اصل تسمي . لقد وصف الاطباء الأوائل الجماع بأنه صرع مصغر ، وعلى هذا كانوا يدركون في الفعل الجنسي صورة مخففة أو مكيفة للطريقة الصرعية للتنفيس من الحافز .

✱ هلمهولتز (1821 - 1894) عالم طبي وفسولوجي ألماني ، قام بالتدريس في جامعات ألمانيا المختلفة . وهو احد مكتشفي مبدأ ضغط الطاقة ومخترع جهاز «الوفتالاسكوب» (1850) وله أبحاث في آليات الإبصار والسمع . يضم من سياق حديث فرويد انه كان مصابا بحالة مرضية . «الترجم»

✱ المقصود بالاقتصاد العقلي خلق وتوزيع واستهلاك الطاقة العقلية بما يتفق مع مبدأ تحقيق النعمة الأكبر بأقل مجهود ممكن . «الترجم»

الحصة الرابعة: التحليل النفسي للرواية

التحليل النفسي لشخصية دافنشي في أعماله الفنية

مقتطفات من كتاب سيغموند فرويد "التحليل النفسي والفن"

يبدأ فرويد كتابه في الحديث عن دافنشي ، وفي الحقيقة فإنه أسهب في تحليل دافنشي ، وعرض حياته ، وأعماله ، وهذا ينم عن إعجاب بهذه الشخصية ، ومن ثم يبدأ في فقرة جديدة وبصفحة جديد ليخوض في نفسية هذه الهامة ، ويعطي واحدة من الذكريات التي يعتبرها فرويد ، وغيره أنها مستحيلة ، وانها غريبة إلى أبعد حد ، وكانت هذه الذكرى موجودة في المخطوطة الأطلسية ، والتي يقول فيها دافنشي : ((يبدو أنه قد قدر علي من قبل أن أشغل نفسي تماماً بالنسر ، فإنه يطرأ على ذهني كذكرى قديمة جداً ، فحينما كنت لا أزال في المهد ، هبط علي نسر ، فتح فمي بذيله ، وضربني عدة مرات بذيله على شفتي)) ، وينطلق فرويد من هذه العبارة ، وعدد مما قيل عن دافنشي ممن كتبوا عنه في سيرته ليثبت أن هذا الرجل كان يعاني من حالة عصابية ، وانفصامية ، وانه كان شاذاً .والحقيقة يقول فرويد أن هذه الذكرى أغرب ما يكون ، وأثناء تحليله يثبت مما قيل عنه في حياته انه كان يجتذب الشبان الصغار ذو الملامح الوسيمة ، ويعتني بهم ، وهذا كما جيء في إحدى مذكراته ، ثم يربط فرويد من كون دافنشي ابناً غير شرعي ، وعلاقته بأمه.

المطلوب:

+ اقرأ النص وحاول مناقشة الفكرة الرئيسية.

القِسْمُ الأول

ليوناردو دافينشي

دراسة في السيكلوجية الجنسية

الفصل الأول

حينما يتناول منهج التحليل النفسي - الذي يكتفي عادة بمادة الانسانية الضعيفة - الشخصيات العظيمة في الانسانية ، فإنه لا يكون مدفوعا الى ذلك بالدوافع التي ينسبها اليه غالباً العوام من الناس . انه لا يعمل على «تطليخ ما هو نقي او الى جر ما هو سام الى الوحل» ؟ فإنه لا يجد اشباعا في ازالة البعد بين كمال العظيم وبين تفاهة الاشياء العادية . ولكنه لا يجد حيلة في اكتشاف ان اي شيء يستحق الفهم يمكن ادراكه خلال تلك النماذج ، وهو يؤمن كذلك بأن لا احد من الكبر بحيث يخجل من ان يكون موضوعا للقوانين التي تحكم الافعال السوية والمعتلة بنفس الدقة ..

كان ليوناردو دافينشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) موضع الإعجاب حتى من معاصريه كواحد من اعظم رجال النهضة الإيطالية ، وذلك على الرغم من انه كان يبدو لهم آنذاك رجلا غامضا كما يبدو الآن لنا . فإنه كمعقري شملت معقريته جميع النواحي «يمكن ان

تخمن صورته ، لكن لا يمكن ان تسبر غورها ابدا» (١) قد أبدى اشد التأثير على الزمن الذي عاش فيه كفتان ، كما انه ظل يتميز بالنسبة الينا بعظمته كطبيعي يتحد فيه رجل الطبيعة بالفنان . ورغم انه قد ترك روائع فنية في فن الرسم ، بينما ظلت اكتشافاته العلمية غير منشورة ولا مستعملة ، فان الباحث لم يغفل جانب الفنان فيه كلية على الاطلاق ، فانه غالبا ما كان يضر الفنان بقسوة ، بل انه ربما اخمد الفنان في النهاية كلية . لقد لام ليوناردو نفسه - كما يقول فاساري - خلال آخر ساعات عمره لانه كان قد سب الإله والناس ، لانه لم يؤد واجبه نحو فنه . وحتى لو كانت قصة فاساري تفنقر الى كل احتمال ، وكانت تنتمي الى تلك الاساطير التي بدأت تنسج حول الفنان المتصوف بينما كان لا يزال حيا ، فانها مع ذلك تحتفظ بقيمتها التي لا تنازع كشهادة على حكم أولئك الناس وأزماتهم . فما الذي جعل شخصية ليوناردو تستعصي على فهم معاصريه ؟

ان ذلك لم يكن - بالتأكيد - التعدد الكبير لجوانب امكانياته ومعرفته ، التي اتاحت له ان ينصب نفسه عازفا للقيثار على آلة اخترعها هو بنفسه ، في بلاط لودوفيكو سفورزا Sforza المدعو المورو Il Moro دوق ميلانو ، او التي اتاحت له ان يكتب الى نفس الشخص ذلك الخطاب المعروف الذي يتفاخر فيه بمهاراته كمهندس مدني وحربي . ولما لم يكن اجتماع تلك الملكات في شخص واحد امرا عادي في زمن النهضة ، فلنكن على يقين من ان ليوناردو نفسه يمثل واحدا من اعظم الامثلة على

١ - من كلمات ج. بركهارت التي ذكرتها المستكشفون كونستانثينوليا .

هؤلاء الأشخاص .. كما انه لا ينتمي الى ذلك النمط من الأشخاص الموهوبين الذين جادت بهم الطبيعة بصورة استثنائية ضئيلة . والذين ليست لهم من جانبهم اي قيمة في أشكال الحياة الخارجية ، والذين يتعدون في قناعة أحاسيسهم الاليمة عن علاقاتهم الانسانية ، فانه كان - على النقيض من ذلك - طويلا متناسبا البنية ، ذا جمال مكتمل في الملامح وقوة بدنية غير عادية ، كان جذابا في سلوكه ، استاذا في حديثه ، جدلا مؤثرا في كل انسان . كان يحب الجمال في كل الموضوعات التي تحيط به ، وكان مفرما بارتداء الثياب الفاخرة ، ويقدر كل رفاهة في السلوك .. انه يقارن - في فقرة هامة من مقاله (٢) عن فن الرسم - هذا الفن بأشغاله من الفنون ، ويناقش على هذا النحو الصعوبات التي تواجه المثال : «ان وجهه الان ملطخ تماما ، ومغبر بتراب الرخام ، حتى انه يشبه خبازا ، انه مغطى بشظايا الرخام ، حتى يبدو كما لو كانت الدنيا قد امطرت ثلجا على ظهره ، وبيته مليء بشظايا الاحجار والأتربة .. اما حالة الرسام فتختلف عن ذلك تماما ، لان الرسام يكون مهتدم الملابس ، يجلس في ارنياح كبير امام عمله ، يغمس فرشاته بلطف وبكل رقة في الألوان الجميلة ، يرتدي من الملابس الزركشة ما يشاء ، وبيته عامر باللوحات الجميلة ، كما انه نظيف خال من اي بقع . انه يستمع بالصحة ، أو الموسيقى ، أو ربما يقرأ له شخص ما اعمالا ممتعة مختلفة ، ويمكنه ان يستمع لكل هذا بلذة كبيرة دون ان يزعجه دق من المطرقة او اي اصوات اخرى» .

من الممكن تماما ان تصور ليوناردو المرح الجزل السعيد لم يكن تصورا صحيحا الا بالنسبة لاول واطول فترة في حياته .

٢ - طبعة جديدة ومقدمة بقلم ملري هيرفيلد . يينا ١٩٠٩ .

فمثل ذلك الوقت وما بعد ذلك - اي منذ أجبره سقوط حكم لودوفيكو مورو على ترك ميلان ، حيث أصبح مجال عمله ومركزه المدم ، ان يمارس حياة غير مستقرة ولا ناجحة حتى مستشفاه الاخير في فرنسا - من الممكن ان يكون صفاء مزاجه قد أصبح مكررا ، وأصبحت بعض ملامح غريبة من شخصيته أكثر بروزا . ولا بد ان تحول اهتمامه عن فنه الى العلم ، هذا الاهتمام الذي كان يزيد مع تقدم العمر ، كان مسئولوا أيضا عن اتساع الشقة بينه وبين معاصريه . فكل المجهودات التي كان يضع فيها وقته - حسب رأيهم - بدلا من ان يجد في تلبية الطلبات ، ويصبح قنيا مثل رفيق تعليمه السابق بيروجينو Berugino كانت تبدو لمعاصريه كأنها عبث لاه ، أو هي حتى جعلتهم يشكون في كونه في خدمة «الفن الأسود» اما نحن الذين نعرفه من لوحاته فننهمه قهرا أفضل . ففي الوقت الذي بدأت فيه تسبدل سلطة الكنيسة بسلطة التراث القديم ، والذي لم يكن يوجد فيه الا البحث النظري فحسب ، كان لا بد له وهو السباق ، أو بالاحرى المنافس الجدير لبيكون وكوبرنيكس ان يكون منعزلا . لقد انحرف كثيرا - بالطبع - حينما شرّح جثث الخيل والكائنات البشرية ، وحينما بنى الاجهزة الطائرة - من شراح ارسطو ، وأصبح اقرب الى الكيميائيين المحققين ، الذين وجدت الابحاث التجريبية في معاملهم بعض الملائمات تلك الازمنة غير المواتية . اما اثر ذلك على لوحاته فهو انه كان يكره ان يمسك الفرشاة ، فكان يرسم قليلا ، وما أكثر الأشياء التي بداها وتركها دون ان يكملها في معظم الاحيان ، كذلك لم يكن يعني الا عناية ضئيلة جدا بالمصير المستقبلي لأعماله .. وكانت هذه الطريقة في العمل هي التي الحققت به لوم معاصريه الذين ظل يبدو لهم سلوكه نحسو فنه لغزا .

حاول كثير من المعجبين المتأخرين بليوناردو ان يزيلوا بقعة

عدم الاستقرار من شخصيته . فكانوا يؤكدون ان موضع اللوم في ليوناردو هو طابع عام في المعظماء من الفنانين . وقالوا ان مايكلانجلو ، النشط الذي كان منهمكا في عمله ، قد ترك كثيرا من الاعمال الناقصة ، التي لم تكن ترجع - الا في القليل - الى خطأ منه ؛ والامر كذلك في حالة ليوناردو . والى جانب هذا لم تكن بعض الصور ناقصة كما ادعى هو ، وان بعض ما يمكن ان يدعوه رجل الشارع اثرنا فنيا يمكن ان يبدو لمبدع العمل الفني - مع ذلك - تجسيدا غير مرض لمقاصده ، فان لديه فكرة باهتة عن كمال يباس هو من انتاجه في صورة . ويمكن على اقل تقدير الاعتقاد بان الفنان مسئول عن المصير الذي تلاقىه اعماله . ورغم ما قد تبدو عليه بعض هذه الاعداد من اقتناع ، الا انها مع ذلك لا تفسر الحالة العامة للامور التي نجدها عند ليوناردو . فانا يمكن ان نجد النضال الاليم مع العمل ، والقرار النهائي منه ، والامبالاة بعصيره المستقبل لدى فنانين آخرين . لكن هذا السلوك يظهر عند ليوناردو في اعلى درجاته . ينقل ادمون سولي Solmi تعبيرا لاحد تلامذته فيقول : لقد ظلت صورتاه الاخيرتان ليدا Leda ، والقديس يوحنا المعمدان ناقصتين . ويشير لومازو (٤) - وهو الذي اكمل نسخة من لوحة «العشاء الأخير» - يشير في احدي الاغنيات الى عدم قابلية ليوناردو لاكمال عمله .

وكان البطء الذي يعمل به ليوناردو مضرب الامثال . لقد رسم - بعد الدراسات التمهيدية الكاملة - لوحة «العشاء

المقدس» في ثلاث سنوات في دير القديسة ماريا ديللا جراتزي بميلانو . ويحكي احد معاصريه ، الروائي مانيو بالديلي - الذي كان في ذلك الوقت راهبا صغيرا في الدير - ان ليوناردو كان يصعد السقالة دائما مبكرا جدا في الصباح ، ولا يترك الفرشاة من يده حتى وقت الغروب ، دون ان يفكر ابدا في مأكلا او مشرب . لم كانت تمر به ايام دون ان يضع يده عليها ، وكان يقف في بعض الاحيان ساعات امام اللوحة ، وكان يستشعر الرضى من دراستها بنفسه . وكان في احيان اخرى يأتي الى الدير مباشرة من قصر قلعة الميلانيز حيث وضع نموذجا لتمثال الفارس لفرنسيسكو سفورزا ، ليضيف لمسات قليلة بالفرشاة الى احد الاشخاص ثم يتوقف فورا (٥) .

وعلى حد قول فيزاري فان ليوناردو ظل يعمل اعواما في صورة موناليزا ، زوجة حاكم الجيوكوندا دون ان يقدر على اكمالها . وربما يفسر هذا الظرف ايضا حقيقة ان هذه اللوحة لم تسلم ابدا الى الشخص الذي امر برسمها ، وانما ظلت مع ليوناردو ، الذي اخذها معه الى فرنسا (٦) . وهي تعد الان - بعد ان حصل عليها فرنسيس الاول - واحدة من اعظم كنوز متحف اللوفر .

وحينما يقارن المرء هذه التقارير عن طريقة ليوناردو في العمل مع القدر الكبير من الرسومات والدراسات التي تركها ، فانه يكون مضطرا جملة لرفض الفكرة القائلة بان سمات الهروب وعدم الاستقرار كان لها اثر على علاقة ليوناردو بفنه . بل يلاحظ

٣ - سولي : بحث قصة ليوناردو في مجموعة المؤلفات : ليوناردو دافينشي .

مؤتمر فيورنشين - ميلانو ١٩١٠ .

٤ - سكوجنا مجليو .

٥ - و.ف. سايدلتر : ليوناردو دافينشي ، نهاية عصر النهضة الجزء

الاول ص ٢٠٣ .

٦ - سايدلتر : المصدر نفسه . الجزء الثاني ص ٤٨ .

المرة - على التقيض من ذلك - انغماسا غير عادي في العمل ، وخصوبة في الامكانيات التي لا يمكن فيها لقرار ما ان يتخذ الا بعد تردد ، وادعاءات غير مقنعة ، وامتناع عن التنفيذ لا يمكن تفسيره بالتخلف الحتمي عند الفنان عن المثل الاعلى الذي حدده لنفسه . لقد ثبت ان البطء الذي لوحظ في اعمال ليوناردو منذ البداية من اعراض الكف عنده ، فقد كان ارهاصا بتحوله من الرسم ، ذلك التحول الذي كان يظهر مؤخرا (٧) . وكان هذا البطء هو الذي قرر المصير الذي تستحقه لوحة «المشاء الاخير» . لم يستطع ليوناردو ان يتناول برفق فن الرسم على الحائط الذي يتطلب عملا سريعا في حين تظل الارضية مبللة ، وكان هذا هو السبب في انه اختار الوان الزيت الجافة ، التي كانت تمكنه من اكمال الصورة حسب مزاجه ووقت فراغه . لكن هذه الالوان كانت تنفصل عن الارضية التي كان مرسوما عليها ، والتي كانت تفصلها عن الحائط الحجري ، وفي الظاهر أدت ميوب هذا الحائط والتقلبات التي كانت الحجرة معرضة لها الى تلف الصورة على نحو لم يكن هناك مفر منه (٨) .

اما صورة معركة فرسان اتجاري ، التي بدأ رسمها مؤخرا - منافسا مايكلانجلو - على حائط قاعة كونسيجليو في فلورنسا ، والتي تركها ايضا في حالة ناقصة ، فكانت تبدو وقد ائلفتها عملية تقنية مماثلة . ويبدو هنا كما لو كان اهتمام خاص من الفنان المجرب قد دعم العمل الفني في بدايته ، لكي يخرب الانتاج الفني فيما بعد . وتدل شخصية ليوناردو الانسانية على بعض

الخصائص الاخرى الخارقة للعادة، وتظهر فيها بعض التناقضات. فهناك خمول معين ولا مبالاة بيدوان واضحين جدا فيه . ففي الوقت الذي كان فيه كل فرد يطلب بلوغ اوسع انتشار لنشاطه ، وهو ما لا يمكن ان يتم دون اظهار الطاقة العدوانية نحو الآخرين، كان هو يدهش الجميع بهدوئه التام ، وإعراضه عن كل منافسة او جدال . كان وديعا عطوفا على الجميع ، وكان يقال انه نبت اكل اللحوم ، لانه لم يكن يعتبر من العدل سلب الحيوانات حياتها ، وكانت احدي متعه الخاصة ان يشترى الطيور المحبوسة في اقفاص من الاسواق ، ثم يطلق سراحها (٩) . وقد نعى على الحرب وإهراق الدماء ، ولم يكن يعتبر الانسان ملكا على حيوانات العالم، بل هو بالاحرى اذى الحيوانات المتوحشة (١٠) . لكن هذه الرقة المتخشة في الشعور لم تمنعه من ان يرافق المجرمين المدانين في طريقهم الى الاعدام في سبيل دراسة ملامحهم ورسمها وقد شوهها الخوف ، في كتيب له ، ولم تمنعه هذه الرقة ايضا من اختراع اشد الاسلحة الوحشية فتكا ، ولا من الالتحاق بخدمة سيزار بورجيا كرئيس للمهندسين العسكريين . لقد كان في الغالب لا مبال بين الخير والشر ، او كان من الضروري ان يقاس بمقياس خاص . وقد نال منصبا عاليا في حملة سيزار التي اكسبت اشد الخصوم لامبالاة وتشككا . وليس في رسومات ليوناردو خط واحد يفصح عن اي نقد او تعاطف مع احداث تلك

٩ - انظر سايدلتر (١٩٠٩ - المجلد الاول ص ٢٠٥) لمعرفة تاريخ محاولات استعادة هذه الصورة والحفاظ عليها .

١٠ - مولتر : ليوناردو دافينشي - باريس ١٨٩٩ ص ١٨ (خطاب من معاصر في الهند الى طبيب يلجأ فيه الى هذه الخاصية في ليوناردو - ذكره ويختر في الاعمال الادبية لليوناردو دافينشي) .

٧ - و. بائر : « النهضة » ص ١٠٧ - منشورات ماكميلان ١٩١٠ : « لكن من المؤكد انه قد كف في فترة معينة من حياته عن ان يكون فنانا » .
٨ - سايدلتر : المصدر نفسه .